مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية
العدد 197 شتاء 2024

الآداب العالمية

أدب القرية في تركيا ـ معاهد القرى
الأسطورة.. حكاية محاولة تفسير الكون
الانتقال من الشفاهية إلى الكتابة
الحبكة والموضوع في العمل الأدبي
المسرح العالمي وثيمة الإعاقة
ترجمات سامي الدروبي.. شغف وإصرار
روبن هود.. الأسطورة التي نعرفها والحكاية التي نجهلها

العـدد (197)
شتاء 2024 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
- عيـاد عيـد
- 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:
دمشـق ـ أوتوستراد المزة ـ مقابل قصـر العـدل
ص.ب 3230 ـ هاتف: 6117240 ـ 6117241
E-mail: awuworldliterature@gmail.com

• شـروط النشـر:

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

• المدير الفني : منـــير الرفـــاعي

الفهرس

الافتتاحية		
- جمالُ الرّوض في تنوّعِ أزهارِه وأشجارِه وأطيارِه	رئيس التحرير	3
دراسات		
- أدب القرية في تركيا ـ معاهد القرى	أحمد سليمان الإبراهيم	5
- هيوز «أمير الشعراء» الشاعر المتهم	د. عباس عبد الحليم	29
- الأسطورة.. حكاية محاولة تفسير الكون	أ. د. غسان غنيم	39
-الانتقال من الشفاهية إلى الكتابة	ت: أ. د. فؤاد عبد المطلب	51
- االحبكة والموضوع في العمل الأدبي وبنيته	ت: أ. د. ممدوح أبو الوي	63
شعر		
- ثلاث قصائد ـ فيكتور هوغو	ت: أ.د. سام عبد الكريم عمار	75
قصيدتان: فاديم كوفدا	ت: عياد عيد	79
قصة		
- في البيت ـ أنطون تشيخوف	ت: د.ثائر زين الدين	83
- ذاكرة وحش ـ فيرا فاسيليفنا تشتشابلينا	ت: د. جودت إبراهيم	94
- ثلاث قصص: كونستانس ديلانج	ت: سلام ميخائيل عيد	100
الحلية ـ غي دي موباسان	ت: محمد الدنيا	109
مسرح		
- المسرح العالمي وثيمة الإعاقة	د. ياسين سليماني	116
مراجعات أدبية وقضايا فكرية		
- روبن هود: الأسطورة التي نعرفها والحكاية التي نجهلها	سامر منصور	138
ـ ترجمات سامي الدروبي.. شغف وإصرار	غسان كلاس	141
نوافذ: متابعات وأخبار أدبية وثقافية		
- أخبار ومتابعات أدبية	إعداد وترجمة: منير الرفاعي	149
نافذة أخيرة		
- جوائز الأدب العالمية	مدير التحرير	158

افتتاحية العدد

د. جهاد محمد طاهر بكفلوني

رئيس التحرير

جمالُ الرّوض في تنوّع أزهاره وأشجاره وأطياره

طرقَ الذّهنَ سؤالٌ رفعَ يدَهُ مطالباً بإجابةٍ فوريّةٍ، ثمّ رقَّ قلبُ السّؤال بعضَ الرّقّةِ فقبلَ على مضضٍ بإجابةٍ عاجلةٍ، ووقفَ على بابِ العقلِ رافضاً تقديمَ شيءٍ يليقُ به كضيفٍ مهمٍّ يحتفي به كلُّ مَن زارَهُ.

وجدتُ عقلي في حالةٍ من الفوضى، وربمّا كانتْ تلك الحالةُ باعثاً للتّفاؤلِ، أو هكذا خُيّلَ لي للوهلةِ الأولى منطلقاً من قناعةٍ علّمتني بأنّ دولابَ الفوضى يدور، ثمّ ينتهي به الأمرُ إلى الانتظامِ والاستقرار بعد أن يصلَ إلى حدِّ الإعياء والوَنَى، لكنّ الفوضى هذه المرّةَ خيّبتْ أملي فيها، فقد لاحظتُ أنّ سرعةَ دورانِ دولابها كانت تزيد بمرور الوقتِ، وبعد حالةٍ من الاضطراب والتّردّد وجدْتُ نفسي مضطرّاً إلى تقديم الإجابة، ولم تكنْ في جوهرِها إلاّ ضرباً من ضروب المكاشفة التي ما لبثْتْ أن تحوّلتْ محاسبةً صارمةً للنّفْسِ.

أمّا السّؤال فقد كان: هل كانَ اسمُ مجلّتنا (الآدابُ العالميّةُ) مفصحاً عن مكنونِها، أم أنّها تسميةٌ ابتعدتْ قليلاً أو كثيراً عن الواقع؟!.

أمّا الأدب فقد شقَّ طريقَهُ إلى المجلّة بأقلام اجتهدَ أصحابُها في تقشير ما اشتاروهُ من ثمرات الأدبِ العالميّ لتقديمِهِ وجبةً تسعى جاهدةً لأن تكون مفيدةً لقرّاء المجلّة الذين يميزون الخبيثَ من الطّيّب، ويملكون القدرة على تمييز غثِّ الأدبِ من سمينِهِ.

هذه الأقلام كانت تبحثُ عن المادّة الجيّدة، وتُلبسها بالترّجمة الدّقيقةِ والبيان المشرقِ رداءً قدْ لا تستطيعُ تطريزهُ بالذّهبِ والفضّة، لكنّها كانت تجتهد لاختيار الخيوط المتميّزة، وكانت تصبّ عصارةَ فكرِها في نسجِ المادّة المترجَمةِ نسجاً يلمسُ القرّاءُ رُواءَه ورونقَهُ، ويرون مسحةَ الجمالِ التي تغلّفُهُ.

كنّا نتمنّى أن نعيشَ حقيقةَ المثلِ القائلِ: إذا أردْتَ أن يصابَ شخصٌ بحيرةٍ من أمرِهِ فاتركْ لهُ مساحةً من الاختيار، لكنّنا سَعينا جاهدين إلى الاتّصالِ بأناسٍ نُجلُّهم ونعرفُ قيمتَهم وقَدْرَهم، ونلقي بما نملكهُ من أواصرِ ووشائجِ المودّةِ التي تصلُنا بهم ليرفدونا بموادّ تجعلُ الأزهارَ في روضِ المجلّةِ أكثرَ تنوّعاً، وكانوا عند حُسْنِ ظنّنا بهم يلبّوننا، ولا يضنّونَ علينا بنتاجِ قرائحهم المتوقّدة.

هذا لا يعني بحالٍ من الأحوالِ أنّ القائمينَ على المجلّة كانوا راضين عن كلِّ مادّةٍ نُشِرَتْ، ولا يعني كذلك أنّ كلَّ مادّةٍ نُشِرَتْ خلتْ من كلّ ذامٍ وعيبٍ، لكنْ كان السّعيُ حثيثاً، وكان هناك اجتهادٌ، والمرءُ يخطئُ تارةً ويصيبُ:

ومَـنْ ذا الـذي تُـرضي سـجاياهُ كلُّها

كفـــى المـــرءَ نُبـــلاً أن تُعـــدَّ معايبُـــهْ

المجلّةُ منبرٌ مفتوحٌ للأقلام التي تستطيعُ الغوصَ في بحار الآداب العالميّةِ لتستخرجَ اللّؤلؤَ الثّمينَ من محارِها، اللّؤلؤ المقصودُ هنا اللّؤلؤ الطّبيعيّ لا الذي صنعَهُ الإنسنُ، والوردةُ المصطنعة قد تروقُ شكلاً، لكنْ أنّى لها أن تأتي بذلكَ العطْرِ السّاحرِ المدهشِ؟!.

إنّها دعوةٌ صادقةٌ إلى محبّي المجلّة موَجّهةٌ من هيئةِ تحريرِها والقائمينَ عليها وكلِّ مَنْ سعِدَ بالعملِ فيها، موجّهةٌ بصدقٍ إلى أولئك المحبّينَ ليستمرّوا برفدِها بخير ما سالتْ به أقلامُهم، وأرضوا به ضمائرَهم، ولنتذكّرْ بأنّ جمالَ الرّوض يكمنُ أوّلاً وأخيراً في تنوّعِ أزهارِهِ وأشجارِهِ وأطيارِهِ.

أحمد سليمان الإبراهيم

مترجم وباحث في الشأن التركي من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

رغم أن الأدب الحديث في تركيا بدأ مع حركة التنظيمات عام 1839، إلا أنه ظل متمركزاً في إسطنبول لسنوات عديدة ولم يتمكن من التوسع باتجاه الأناضول. ومن الملاحظ أن حضور الأناضول في الأدب التركي لم يظهر إلا بعد ظهور تيار النزعة القومية. بعد انتشار هذا التيار توجّب على المثقف الذهاب إلى القرى والالتقاء بالناس بمهمة مزدوجة تتمثل في استيعاب الثقافة القومية للشعب من جهة، وإحياء القرية من جهة ثانية. وبالتأكيد تسارع هذا الاتجاه في الأدب مع تأسيس تركيا الحديثة. ومع ذلك، ظلت حركة التوجّه نحو الشعب، التي تم تنفيذها من خلال بيوت الشعب، على المستوى "السياحي" أو عبارة عن رحلات سياحية. ولم يستطع المثقف التخلّص من كون زياراته إلى القرى لا تعدو عن كونها عبارة عن "نزهة" يقوم بها المثقف المديني في الريف. ورغم مبدأ "الشعبوية اللاطبقية" الذي تبنّته الجمهورية، لم تستطع هذه الحركة أن تتجاوز كونها حركة تنظر برومانسية إلى القرية، ولم تصل إلى أبعد من ذلك. ولهذا السبب لم يتجاوز هذا النمط من الأدب كونه نظرة من الخارج إلى "قرية موجودة هناك" لمثقفٍ مديني قام بزيارة إلى قرية غريبة عنه.

تشير الدراسات إلى أن هذه البنية الفكرية لم تتغيّر إلاَّ عندما حصل شعب الأناضول على فرص تعليمية خلال العهد الجمهوري وتحوّل العديد منهم إلى كتّاب وأدباء. لعبت معاهد القرى التي نشطت في الأربعينيات دوراً مهماً. فلقد بدأت العملية التي سيصبح فيها عشرات الآلاف من الشباب الذين يدرسون في معاهد القرى كتّاباً. حيث بدأ هذا التيار مع رواية "قريتنا" (1950) للروائي محمود مقال، واستمر مع فقير بايكورت، وطالب أبايدن، ومحمد باشاران، ودورسون أكجام، إلخ.. مع تخرّج الشباب من أصول قروية من معاهد القرى ودخولهم عالم الأدب تمّ تشكيل تيار "أدب القرية" وتطور شيئاً فشيئاً[1]. ستلقي هذه الدراسة نظرة سريعة إلى أدب القرية في تركيا والتمييز بينه وبين الأدب الذي تناول القرية في سردياته، ولكن عن بعد، وبعيداً عن الواقع الحقيقي الموجود في قرى الأناضول. ولكن رأينا ضرورة الحديث عن معاهد القرى كونها هي التي أنشأت شباب الريف وثقّفتهم ليصبحوا كتاباً ويتميّزوا بهذا النوع من الأدب.

معاهد القرى:

قبل البدء بالحديث عن معاهد القرى من المناسب الإشارة إلى الطريقة التي كان يفكّر بها أتاتورك بشأن التعليم، حيث قال عام 1921: "أعتقد أن أساليب التعليم المتبعة حتى الآن هي أهم سبب للتخلف التاريخي لأمتنا. لذلك عندما أتحدث عن برنامج التربية القومية، فإنني أعني خلق ثقافة خالية من كل خرافات العهود السابقة، وبعيدة كل البعد عن الأفكار الأجنبية، والتأثيرات الخارجية، الشرقية والغربية، التي لا علاقة لها بخصائصنا، أن تكون متناسبة مع شخصيتنا الوطنية وتاريخنا القومي". ولهذا السبب، أُرسِل خبراء إلى دول مثل الولايات المتحدة الأمريكية وألمانيا والاتحاد السوفيتي وحتى بلغاريا - لأن ظروفهم كانت مماثلة لظروف تركيا – منذ عشرينيات القرن العشرين، وأُجريت العديد من الدراسات والأبحاث.

وفي هذا السياق، يبدو أن المكلف بتأسيس معاهد القرى المربي إسماعيل حقي تونغوتش كان مهتماً بشكل خاص بأعمال الخبراء التربويين مثل بيستالوزي وكيرشنستاينر وديوي، الذين اشتهروا عالمياً في بداية القرن العشرين. كما تمت دعوة خبراء تربويين كالمربي الأمريكي كيربي إلى تركيا وأُخذت آراءهم ومقترحاتهم.

في عام 1935، عبَّر تونغوتش، مؤسس ومدير معاهد القرى، عن "قضية" النظام الجديد بأسلوب "راديكالي" للغاية على النحو التالي: "جرى تأسيس دولة شعبية/

جماهيرية جديدة في الأناضول: حكومة مجلس الأمة التركية الكبير. لقد تعلمنا دروساً عظيمة من مختلف أحداث القرن الماضي. وسيعمل الذين نشأوا داخل الحياة الواقعية، وعاشوا بين الناس، وخلقوا مصيراً مشتركاً مع الشعب، على تطبيق ما تعلموه وما استخلصوه من هذه الدروس. ولهذا السبب، توجّب عليهم فعل كل ما في وسعهم لجعل الشريحة الشابة والمستنيرة الموجودة في الأناضول تتبنى أفكارهم ومبادئهم من ناحية، وكي تقوم هذه الشريحة بتربية جيلها من ناحية أخرى. يجب تأهيل الشباب المخلص لهذا النظام[2].

وبحسب تونغوتش، "بعد تحركات عديدة للثورة فيما يتعلق بالحياة الاجتماعية والاقتصادية"، حان الوقت الآن للعمل على تعزيز الجمهورية. وكان لا بد من البدء بدراسات جدية وجذرية في مجال التعليم الابتدائي ومشكلة تنشئة المعلمين على أسس علمية. لكن على هذه الجبهة لا ينبغي أن ننسى المعوقات الناجمة عن حساسية الشريحة المحافظة تجاه "السياسة". وعلى الرغم من أن تونغوتش كان "معلماً محبوباً وموثوقاً من قبل مثقفي البلاد" في ذلك الوقت، فإنَّ علاقته مع أدهم نجاة، أحد مؤسسي الحزب الشيوعي التركي، كانت دائماً تُستخدم من قبل الجناح اليميني لمهاجمة معاهد القرى والتشكيك بدورها. فقد كان للمفكر أدهم نجاة تأثير كبير على تونغوتش. هذه النقطة مهمة من حيث ردود الفعل اللاحقة. وقد أدت هذه العلاقة مع أدهم نجاة إلى اتهامات بأن معاهد القرى تأسست تحت النفوذ الشيوعي بعد عام 1946. وفي الأساس كان الدفاع عن قضايا الفلاحين، وموضوع الإصلاح الزراعي، وغيرها من المصطلحات التي تعتبر علامة فارقة للنزعة اليسارية كافية لفهم هذه الاتهامات[3].

تُعدُّ ثورة الحرف (من الأحرف العربية إلى الأحرف اللاتينية) التي تحققت بتاريخ الأول من تشرين الثاني عام 1928 واحدة من الثورات الست (الجمهورية، القومية، الشعبية، الدولتية، العلمانية، والثورية) التي قام بها مصطفى كمال أتاتورك مؤسس تركيا الحديثة، وهي التي يُشار إليها بالسهام الست الموجودة في شعار حزب الشعب الجمهوري حتى اليوم. كان الهدف من تغيير الحرف حسب الكادر المؤسس للجمهورية هو بناء أمة جديدة وثقافة جديدة من الصفر. بدأت الخطوات المتخذة في هذا الاتجاه خلال فترة الحزب الواحد بـ "ثورة الحرف" و"مدارس الأمة" تلاها افتتاح "بيوت الشعب" في المدن، واستمرت بمشروع "المعلمين القرويين" وتُوِّجت بـ "معاهد القرى".

تُعد معاهد القرى، التي أنشئت بموجب قانون صدر عام 1940، استمراراً لمشاريع التعليم والتحول الاجتماعي السابقة.

وفي نطاق الثورات الجمهورية، اتُّخِذَت الخطوة الأولى في مجال التعليم من خلال قانون توحيد التعليم رقم 430، الذي تم اعتماده في 3 آذار 1924. بهذا القانون، أصبحت جميع أنواع التعليم في تركيا تحت إشراف ورقابة الدولة. ومع "ثورة الحرف" التي حدثت بعد 4 سنوات في 1 تشرين الثاني 1928، كان الهدف هو بناء أمة جديدة وثقافة جديدة على أساس ثورات الجمهورية. وفي هذا السياق، نُفِّذت التعبئة التعليمية التي أُطلِقَت في جميع أنحاء البلاد من خلال المدارس القومية. فقد بدأت، في العهود المبكّرة للجمهورية، المواقد التركية وبيوت الشعب ومعاهد القرى، كمؤسسات تعمل في مجال الثقافة والفنون، من أجل تغيير البنية الاجتماعية الموروثة من الإمبراطورية العثمانية.

بعد ثورة الأبجدية نُشرت الأهداف في تعليمات المدارس القومية والمتمثلة بتعليم القراءة والكتابة للشعب. وبناء على ذلك، اقتُرِح إجراء التعليم على فئتين. أولئك الذين يستطيعون القراءة والكتابة بالحروف القديمة سيخضعون لدورة مدتها شهرين من التدريب، وأولئك الذين لا يستطيعون القراءة والكتابة ستكون مدة دورتهم أربعة أشهر من التدريب. وتقرر إنشاء مدارس متنقلة للقرى التي لا يوجد فيها مدارس. سيقوم المعلمون المتنقلون، الذين سيسافرون إلى القرى بهدف التعليم والتدريب، بتعليم الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين 12 و16 عاماً قبل الظهر، والبالغين الذين تتراوح أعمارهم بين 16 و45 عاماً في فترة ما بعد الظهر. وطُلِب من المعلمين تسجيل طلابهم في دفتر الملاحظات. يهدف البرنامج في المدارس الوطنية، إلى تلبية الاحتياجات التعليمية الأساسية للمواطنين من خلال تقديم دورات مثل القراءة والكتابة وقواعد الإملاء والرياضيات البسيطة والتربية المدنية والمعلومات الحياتية والصحية[4].

جرى إغلاق المواقد التركية ذات التراث العثماني، والتي أُنشِئَت خلال سنوات عهد المشروطية (الدستورية) وعملت كمؤسسات ثقافية خلال السنوات التأسيسية للجمهورية، بقرار مفاجئ في عام 1931. وفي شهر شباط 1932، افتتحوا بيوت الشعب كمؤسسات تابعة لحزب الشعب الجمهوري لتعليم البالغين. نُقِلَت جميع أصول وممتلكات المواقد التركية، التي تم إغلاقها في العام السابق، إلى بيوت الشعب. وهكذا، أُنشئت بيوت

الشعب على التراث المادي والروحي للمواقد التركية[5].

كان يوجد في بيوت الشعب، وهي إحدى مؤسسات حزب الشعب الجمهوري، الذي يملك السلطة وحده، تسعة فروع للتعليم، وهي كما يلي: اللغة والأدب، والتاريخ، والفنون الجميلة، والتمثيل، والرياضة، والدعم الاجتماعي، المعاهد الشعبية/الجماهيرية والدورات، والمكتبة والنشر، وشؤون قروية، والمتحف والمعارض. وتحوّلت بيوت الشعب وغرف الشعب إلى مراكز تنشر التوجهات الأيديولوجية للكوادر التي تحاول تغيير المجتمع بقوانين ثورية، في كافة المناطق.

زادت الحكومة من سرعة الثورات الثقافية منذ أوائل الثلاثينيات، بهدف نقل قيم الجمهورية إلى الشباب من خلال بيوت الشعب. بحلول عام 1935، قررت الحكومة أن الهدف المطلوب من مشروع المدارس القومية لم يتحقق، وبدأت تسعى لإيجاد حل لتعليم الناس في القرى والمناطق الريفية، فطرحت مشروع "المعلمين القرويين" على طاولة النقاش بعد عام 1935. وجرت الموافقة على قانون جديد في البرلمان بتاريخ 1937/6/11 باقتراح من وزارتي التربية الوطنية والزراعة. كان الهدف من هذا القانون هو إجراء دورات مدتها 6-8 أشهر للشباب الذين يعرفون القراءة والكتابة في القرى وبعد تعليمهم قيم الجمهورية، يتم إرسالهم إلى القرى من أجل تعليم الشعب الريفي[6].

تم البدء بتطبيق مشروع مدراء المدارس الجوالة وفقًا للمبادئ الواردة في برنامج عام 1935. وسيقوم هؤلاء المعلمون، الذين سيكون كل واحد منهم مسؤول عن 10-15 قرية، بزيارة القرى وتوجيه وإرشاد المعلمين. وتقرر أن توفر الدولة الحقول والمعدات الكافية لهؤلاء المدربين، الذين يتقاضون رواتب قليلة جداً، من أجل استثمار هذه الحقول وتلبية احتياجاتهم الخاصة ومعيشتهم في القرى. بدأ التطبيق الأول لهذا النظام في شهر تموز 1936 في مزرعة تشيفتلر التابعة لوزارة الزراعة في قرية الحميدية التابعة لمنطقة محمودية في ولاية إسكيشهير[7].

بذل وزير التعليم مصطفى نجاتي بك، جهوداً كبيرة في تأسيس نظام التعليم التركي، وضع التدريس على أساس قانوني من خلال إنشاء هيكلية الوزارة في المادة 12 من قانون تنظيم التعليم بتاريخ 22 آذار 1926، بناءً على مقولة: "المعلّم هو الأساس في العملية التعليمية". كان يوجد نوعان من المدارس: مدارس المعلمين الابتدائية ومدارس المعلمين القروية. وقد انعكس التمييز بين المدينة والقرية بوضوح في القانون. حتى

نهاية الأربعينيات من القرن الماضي، استمرت الجهود المبذولة لتدريب المعلمين لتلبية احتياجات القرى باعتبارها مشكلة التعليم الأساسية في تركيا منذ تأسيس الجمهورية[8].

رأت الكوادر المؤسِّسة للجمهورية، بدءاً من عام 1929، أنهم لم يصلوا إلى الأهداف المنشودة في تعليم الشعب بالقدر الكافي من خلال مشاريع المدارس القومية، وبيوت الشعب وغرف الشعب، ومعلمي القرى. فطرح رئيس الجمهورية عصمت إينونو، بالتعاون مع وزير التربية الوطنية آنذاك حسن علي يوجل والمدير العام للتعليم الابتدائي إسماعيل حقي تونغوتش، مشروع معاهد القرى على جدول الأعمال لحل مشكلة التعليم في المناطق الريفية. وبحسب مبررات القانون الذي قدمه ووافق عليه البرلمان في 17 نيسان 1940، يوجد معلمون في 4499 قرية من أصل 40 ألف قرية. في 3 آلاف و815 قرية يقوم مدربون بهذه المهمة. في هذا التاريخ، لم تكن هناك مدارس في حوالي 31 ألف قرية ولا تجري فيها أية عملية تعليمية. وتحتاج هذه القرى إلى ما لا يقل عن 20 ألف معلم. في حال افتُتِح 20 معهداً لتدريب وتأهيل المعلمين المطلوبين بسهولة وسرعة وبشكل جيد، فسيتم تلبية الحاجة إلى المعلمين خلال 15 عاماً[9].

تم إنشاء معاهد القرى في عهد رئيس الوزراء عصمت إينونو، بجهود كبيرة من وزير التعليم القومي حسن علي يوجل والمربي إسماعيل حقي تونغوتش. وبلغ مجموع خريجيها 17 ألف خريج، أُغلقت رسمياً عام 1954 على يد القوى الرجعية وبضغطٍ من الولايات المتحدة الأمريكية.

بعد أن افتتح وزير التربية القومية مصطفى نجاتي أربع مدارس قروية للمعلمين في عام 1926، افتتح صفوت أريكان دورة المعلمين لأول مرة في عام 1936، ثم تم إحياء مدارس المعلمين القروية، وبعد النتائج الجيدة التي تم الحصول عليها من هذه المدارس، نتيجة تجربة استمرت ثلاث سنوات، افتُتحت معاهد القرى بتاريخ 17 نيسان 1940 في عهد وزير التعليم القومي علي يوجل، بموجب القانون رقم 3803. وفيما بعد، تقرّر في عام 1941، وبموجب القانون رقم 4274، تدريب موظفي الصحة والقابلات الذين سيعملون في القرى في هذه المدارس[10].

ومن الضروري إلقاء نظرة على البنية الاجتماعية لتركيا في ذلك الوقت، الأمر الذي استدعى افتتاح معاهد القرى. وفقاً لبيانات عام 1935، يعيش 12 مليوناً من سكان تركيا البالغ عددهم 16 مليوناً في القرى. وتمارس هذه الكتلة البشرية الزراعة بطريقة

بدائية. ويواصل القرويون حياتهم تحت إمرة ملاّك الأرض أصحاب القرى (الأغوات) كتابعين لهم. ولا توجد مدارس أو معلمون في 35 ألف قرية من أصل 40 ألف قرية. ولا يتمكن سوى 300 ألف من أصل مليون وسبعمائة ألف طفل من الذهاب إلى المدرسة الابتدائية، واحد فقط من بين كل ألف طفل منهم يمكنه الالتحاق بالمدارس في المستوى التالي. وما تبقى من الأطفال فيقومون بمساعدة أهاليهم في الزراعة، ومع مرور الوقت ينسون ما قرأوه في المرحلة الأولى.

إذا ما ألقينا نظرة إلى النسبة المئوية نجد أن 76.7% من الذكور و91.8% من الاناث كانوا أميين. نسبة 78% من المعلمين يعملون في المدن. ويعمل 22% منهم في 4-5 آلاف قرية التي توجد فيها مدارس. ولم يكن المعلمون الذين اعتادوا على العيش في المدن يرغبون بالذهاب إلى القرى بسبب عدم قدرتهم على التكيف فيها. حتى وسائل الإنتاج البدائية، كانت في أيدي الأغوات. ولم يكن الأطباء أو الممرضون أو القابلات يرغبون بالذهاب إلى القرى الصغيرة أو إلى المزارع. وبذلك تُرك المرضى القرويون دون أطباء ودون أية عناية صحية بين أيدي المشعوذين الذين ينفثون في أفواههم كطريقة للشفاء من كافة أنواع الأمراض[11].

بدأت التعبئة التعليمية في جميع أنحاء تركيا من خلال معاهد القرى. ذهب المعلمون الذين تم تدريبهم وتأهيلهم في المعاهد إلى جوار الناس وبذلوا جهوداً لتثقيف القرويين في القرى وجعلهم جزءاً من العالم المتحضر. تعتبر معاهد القرى، بمثابة مؤسسة تعليمية مستقلّة كفرعٍ (قروي) لبيوت الشعب الموجودة في المدن.

كانت معاهد القرى تختلف من حيث الهدف عن معلّمي القرى في أنها كانت تهدف إلى إكساب الشباب الذين سيتم تأهيلهم الكفاءة والقدرة على التكيف مع المناطق التي سيذهبون إليها. وينص القانون المذكور على أن المعلمين الذين سيتم تدريبهم سيعملون في القرى طوال حياتهم. بالإضافة إلى ذلك، تم ذكر واجبات المعلمين بالتفصيل. حيث كانت هذه المؤسسات تهدف إلى رفع مستوى الطلاب باعتبارهم "متعلمين من جهة، ومنتجين من جهة أخرى على حد سواء" ولهذا الغرض، تم افتتاح 10 معاهد في مناطق مختلفة من تركيا في عام 1940. وزاد هذا العدد في السنوات اللاحقة. تخرجت أول دفعة من هذه المعاهد عام 1945-1946.[12]

الهدف الأساسي لمعاهد القرى هو تدريب المعلمين على العمل في القرى. ومع

ذلك، فإن تدريب العاملين في مجالي الزراعة والصحة كان أيضاً من بين الأهداف. يتم قبول خريجي المدارس القروية ذات الخمس سنوات في هذه المعاهد، ومن بين الأهداف أيضاً تربية الذكور والإناث وتعليمهم في البيئة نفسها (مدارس مختلطة). وتقرّر أن تكون فترة التعليم في المعاهد خمس سنوات. وتعيين الخريجين الأكثر نجاحاً في خدمات أخرى كمدرسين والآخرين كموظفين فنيين. ويُجبر المعينون كمعلمين على فترة خدمة إلزامية مدتها 20 سنة في القرية التي يعملون فيها. وإذا غادر هؤلاء المعلمون القرية قبل استكمال خدماتهم، فسوف يدفعون نفقات التعليم التي أنفقتها الدولة[13].

إغلاق معاهد القرى

كان من الواضح أن معاهد القرى لن تدوم طويلاً منذ اعتماد القانون في مجلس الأمة التركية الكبير. فقد كان يوجد 426 عضواً مسجلاً في البرلمان. في يوم التصويت، تغيّب 148 عضواً في البرلمان عن جلسة التصويت، وخاصة جلال بايار وعدنان مندريس، اللذين أسسا لاحقاً الحزب الديمقراطي وانضم إليه الأعضاء الذين لم يحضروا جلسة التصويت. ولكن تمت الموافقة على القانون بالإجماع من قبل الحاضرين بأغلبية 278 صوتاً، كما وافق الرئيس عصمت إينونو على القانون وذكر أنه طرف في هذا المشروع وأطلق عبارة موجزة قال فيها: "الكتاب كالرصاصة".

لم تكن بعض القوى ترغب في إقرار القانون. وحتى بعد إطلاقه استمرت هذه القوى في الدعاية ضده. وتحوّلت معاهد القرية وهي لا تزال في بداياتها إلى العدو الرئيسي لهم. وهنا من المفيد ذكر ما قاله أحد كبار ملاّك الأراضي ونائب ولاية إسكي شهير في البرلمان، عابدين فوتو أوغلو، في خطاب ألقاه عام 1943 عن معاهد القرية، التي لم تكن قد خرّجت أحد من طلاّبها بعد، "عندما يكبرون، سيقطعون رؤوسنا". أجل لقد تخرّجوا ولكنهم لم يقطعوا رأس أحد، باستثناء محاولاتهم لقطع رأس الجهل في البلاد.

عندما قدم حزب الشعب الجمهوري مشروع القانون المسمى "توزيع الأراضي على الفلاحين" إلى مجلس الأمة التركي الكبير، استقال العديد من أعضاء البرلمان، وأسسوا الحزب الديمقراطي. وكما هو معروف فإن أغلبهم كانوا من أصحاب الأراضي وأغوات القرى والشيوخ وكان لهم كلمة مسموعة.

وبطبيعة الحال، سيكونوا ضد معاهد القرى، فالشباب الذين ينشؤون فيها لن يكونوا مشابهين لآبائهم، وسيتمردون على النظام القبلي وعلى الأغوات، ولن يقبّلون أطراف ثياب المشايخ والأولياء، ولن يقفوا مطأطئي الرأس أمام الآغا. سيولون الأهمية الكبرى للعلم، وسيحاكمون نظام الآغا وأسباب الفقر الذي يعاني منه القرويون، وسيبدأون البحث عن حقّهم وحقوقهم. ومن المحتم أن تؤثر زيادة هؤلاء الشباب على مصالح الطبقات المستغِلة. وحتى بين أولئك الذين بقوا في حزب الشعب الجمهوري، بدأ التذمر ضد معاهد القرى يتزايد يوماً بعد يوم. كان لا بد من تقليل قوتهم كثيراً وكان لا بد من وقف الاستقالات من الحزب. في أحد الأيام، سأل الرئيس عصمت إينونو، الذي زار معهد قرية كبيرتبة، إحدى الطالبات عما يوجد في حقيبتها. ففتحت الفتاة الحقيبة وأظهرت له ما بداخلها وهي تقول: "قطعة خبز وقطعة لحم وكتاب من الأدب الكلاسيكي العالمي" وهنا أعرب إينينو عن سعادته، واتّجه إلى من حوله وقال لهم: "عندما يتمكن الجميع في تركيا، من الجندي إلى الجنرال، ومن المواطن العادي إلى رئيس الجمهورية، من الجمع بين الخبز والكتاب، فإن ذلك يعني أن التنمية الحقيقية قد بدأت". على الرغم من هذا التصريح لم يستطع إينينو مقاومة أنصاره فيقوم بإقالة حسن علي يوجل والمربي إسماعيل تونغوتش، ويعين الشخص المتعصّب رشاد شمس الدين سيرير وزيراً للتربية القومية. تم تعيين تونغوتش أولاً في مجلس التعليم ثم مدرساً في إحدى المدارس. قام سيرير بتغيير المناهج الدراسية في عام 1947، قائلاً إنه "تم إلغاء المزايا التأسيسية لجميع معاهد القرى وأصبحت هذه المدارس مجرد مدارس قروية عادية" وفي هذه الفترة فُرِضت الدروس الدينية وجرى افتتاح المدارس الشرعية (إمام الخطيب) من أجل إرضاء اليمينيين واستجماع قوى حزب الشعب الجمهوري[14].

بعد الانتقال إلى الحياة التعددية الحزبية، استقال وزير التربية الوطنية حسن علي يوجيل من منصبه بعد أسبوعين من انتخابات 21 تموز 1946. وحل محله رشاد شمس الدين سيرير في وزارة التربية الوطنية. وبعد ذلك، استقال إسماعيل حقي تونغوتش من منصبه في 21 أيلول. في أعقاب هذه التطورات، أصبح معهد حسن أوغلان القروي العالي، الذي وصفه إسماعيل حقي تونغوتش بأنه "عقل وقلب معاهد القرية" وذكر إنجين تونغوتش بأنه "نواة لتأسيس جامعة شعبية"، محور الانتقادات الموجهة لمعاهد القرى بعد الانتقال إلى حياة التعددية الحزبية، وتم إغلاقه بعد ذلك في عام 1947. وفي نفس العام، تم إنهاء دورات مدربي القرى[15].

على الرغم من ترك حسن علي يوجيل وإسماعيل حقي تونغوتش منصبيهما وإغلاق دورات مدربي القرية ومعهد القرية العالي، إلا أن الانتقادات الموجهة إلى معاهد القرية استمرت في التزايد. في هذه البيئة، نأت المعاهد عن فلسفتها التأسيسية. في البداية تم تغيير ملابس الطلاب، وبدلاً من الألبسة والأحذية الرمادية المصممة لتناسب بيئة القرية وظروف العمل، تم تقديم ألبسة زرقاء داكنة وأحذية سوداء. وبعد ذلك تم زيادة فترة الإجازة السنوية للطلاب، والتي كانت 45 يوما، إلى ثلاثة أشهر، كما هو الحال في مدارس المدينة. وهكذا تم إبعاد طلاب القرية عن البناء والعمل في الحقول. بالإضافة إلى ذلك، تم خفض الخدمة الإلزامية للخريجين إلى مرّة ونصف من فترة تعليمهم، بعد أن كانت محددة سابقًا بـ 20 عاماً. كانت تقتصر على مرة ونصف من فترة تعليمهم[16].

وفي عام 1950، وصل الحزب الديمقراطي إلى السلطة وأصبح حزب الشعب الجمهوري حزب المعارضة الرئيسي. وهكذا، خلال عهد رئيس الوزراء عدنان مندريس، اتخذت وزارة أحمد توفيق إيليري خطوة أخرى وتم دمج برامج معاهد القرى مع برامج مدرسة تدريب المعلمين الابتدائية. فمن خلال هذه البرامج، تم توجيه طلاب المعاهد إلى حد كبير إلى دورات الثقافة العامة، وبهذه الخطوة جرى إنهاء نظام معاهد القرى بشكل كامل. في نهاية المطاف، انتهت تطبيقات تجربة معاهد القرى رسمياً بالقانون رقم 6234 القاضي بدمج معلمي القرى مع مدارس تدريب المعلمين الابتدائيين، والذي تم اعتماده في عام 1954.[17]

وفيما يتعلق بإغلاق معاهد القرى، قال عالم التركولوجيا الهولندي إريك جان زورخر عن هذه المؤسسة: "كانت المحاولة الأولى لحل مشكلة معرفة القراءة والكتابة هي إخضاع القرويين الشباب الموجودين في الجيش ويعرفون القراءة والكتابة، لدورات مدتها ست سنوات من التعليم ومن ثم إرسالهم إلى قراهم كمدربين. وعندما أصبح من الواضح أن هذا الحل غير كاف، تم منح تونغوتش الفرصة لتنفيذ أفكاره الخاصة وتطبيق تجربته في المعاهد. وتقرر أن يجري في هذه المعاهد تدريب شباب القرية كمدرسين في المدارس الابتدائية وفي نفس الوقت إكسابهم المهارات الفنية والزراعية الحديثة. لم يكن الهدف فقط مساعدة سكان القرية الذين لم يتمكنوا من تعليم أطفالهم القراءة والكتابة، ولكن أيضاً إشراكهم في علوم وتكنولوجيا القرن العشرين

على المستوى العملي. كانت معاهد القرية ناجحة جداً خلال فترة نشاطها. لكن مع بروز التيارات السياسية بعد الحرب العالمية الثانية، أصبحت هذه المعاهد قضية حساسة. واتهمت المعارضة المعاهد بالقيام بالدعاية الشيوعية. وفي عام 1948، تحوّلت هذه المعاهد إلى مؤسسات عادية لتدريب المعلمين فقط، وعندما وصل الحزب الديمقراطي إلى السلطة في عام 1950، قام بإلغائها جميعها"[18].

السبب الآخر لإغلاق معاهد القرية هو ملاّك الأراضي (الآغوات) الذين تسببوا بمشاكل كبيرة لأتاتورك حتى في عهده. فقد كان الآغوات يجبرون الفلاحين على العمل في ظروف سيئة، ولا يعطونهم حقوقهم ويسلبونهم رزقهم ولا يعطونهم مقابل عملهم. وقد عارضوا افتتاح معاهد القرى منذ بدايتها حتى لا يتم توعية القرويين وتنويرهم، وكمثال على ذلك يكفي قراءة اللقاء الذي أجراه أحد الصحفيين مع نائب ولاية فان في البرلمان في ذلك الوقت، مينياس كارتال. وفيما يلي المقابلة حرفياً كما ينقلها الدكتور علي يلماظ في مقالة بعنوان: "معاهد القرى ضمن سياق التطور التاريخي (1940-1945)"

هل جرى إغلاق معاهد القرى لأنها قامت بتأهيل الشيوعيين؟.

لا. لقد أرسلني والدي إلى جامعة موسكو من أجل الدراسة. أنا أعرف جيداً ما هي الشيوعية. لم يكن هناك أحد في معاهد القرية يعرف الشيوعية.

إذن هل تم إغلاقها بسبب التعليم المختلط؟.

لا. ليس هذا فحسب، كل المدارس في جميع أنحاء العالم هي مدارس مختلطة ويدرس فيها الأولاد والبنات معاً.

لماذا إذن؟

أنا أغلقت معاهد القرى. أنا آغا، من ملاّك الأراضي، لديّ ما يقرب من 200 قرية. الناس في هذه القرية يعبدونني، يسألونني عن أيّ عمل يريدون القيام به؛ فالذي يريد أن يتزوج، والذي يريد أن يطلق، والذي سيذهب إلى الجيش، أو الذي سيذهب إلى المحكمة، جميعهم يستشيرونني في كل شيء. ولكن بعد افتتاح معاهد القرى، جاء خريجو هذه المعاهد إلى خمس قرى ولم يعد أحد من القرى يستشيرني بعد ذلك. فكرت، إذا جاء خريجو معاهد القرى إلى كافة القرى التي أمتلكها وعددها مائتين

ماذا سيحدث لوضعي كسيِّد؟ سوف تنخفض قيمتي كسيّد إلى الصفر. قلت: "طالما الوضع كذلك إذن عليّ أنا أتحرك بسرعة" فاتصلت بجميع الآغوات في المناطق الشرقية وجمعتهم معاً. ومن المناطق الغربية أيضاً دعوت أمين سازاك من إسكي شهير. ثم ذهبنا للمساومة مع مندرس. وكان ذلك في العام 1950، وهو العام الذي ستجري فيه الانتخابات. قلنا له إذا أغلقتَ معاهد القرى فإن جميع أصحاب الأراضي في الشرق وأمين سازاك من الغرب سيصوتون لك. وأما إذا لم تقم بإغلاقها، فلن تكون هناك أصوات لك. بمجرد وصول مندرس إلى السلطة في عام 1950، بدأ في تقويض أسس معاهد القرى"[19].

وعندما وصل الحزب الديمقراطي إلى السلطة في انتخابات 1950، وضع حداً لهذا التطبيق التربوي نهائياً بالقانون رقم 6234 بتاريخ 27 كانون الثاني 1954. ومع ذلك أهّلت معاهد القرى ما مجموعه 17342 معلماً. بينهم 1398 إناث و15943 ذكور، كما تم تدريب 7300 موظف صحة و8756 مدرِّباً. والأمر الذي لا يقل أهمية أنه خرج من هذه المعاهد كبار مثقفي وأدباء تركيا ومن بينهم الشريحة التي استطاعت خلق التيار الذي نحن بصدد الحديث عنه: أدب القرى في تركيا، وكان رأس الحربة في كتابة الأدب الواقعي الاشتراكي ومعارضة التدخل الأمريكي في تركيا.

أدباء القرى

"يتحدث لوكاش في كتابه الرواية التاريخية عن تقسيمٍ صنعي لأنواع الرواية، ويتضمّن هذا التصنيف "الرواية البوليسية"، و"رواية المغامرات"، "والرواية النفسية"... إلخ. ولكن بما أنه قام بنفسه بإجراء دراسة عن "الرواية التاريخية"، فهو لا يعارض أي نوع من التصنيف من حيث المبدأ. هل من الممكن التعامل مع "رواية القرية" كنوع أدبي منفصل؟. يرى يشار كمال أن مصطلح "رواية القرية" مفهوم "غبي" ويقول بغضب: "لقد كتب فوكنر وشولوخوف أيضاً روايات عن القرى، لكن لا أحد يسميها روايات قرية". المؤلف على حق من وجهة نظره، وبالفعل لا يمكن اعتبار روايات يشار كمال عبارة عن "رواية قرية" فقط، إذ يجب الاعتراف بأن النوع الروائي الذي يبني موضوعه على فئة اجتماعية (الفلاحين الأحرار) التي برزت إلى الواجهة مع انهيار الإقطاع، له نطاق عالمي يتجاوز بكثير أبعاد تركيا".

"وفي دول أوروبا الغربية، كُتِبت مثل هذه الروايات في القرن التاسع عشر. وأما في روسيا فلم يدخل الفلاحون الأحرار (الموجيك) بين المواضيع الأساسية في الرواية الروسية حتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر بسبب استمرار نظام السرفاج (servage) الإقطاعي فترة أطول. يعزو ر. زيلويغر، الذي درس تاريخ "رواية القرية" في الغرب، أصول مثل هذه الأعمال إلى الرومانسية وروسو. ومع ذلك، فهو يرى أن رواية القرية بمعناها الحقيقي ("Bauernroman" - "Roman Rustique") ولدت في ثلاثينيات القرن التاسع عشر وكان ممثلوها الأوائل - بالترتيب الزمني - السويسري غوتهلف والألماني أورباخ والفرنسي جورج ساند.

نُشرت رواية "قريتنا" لمحمود مقال، والتي بدأت اتجاهاً جديداً في الأدب التركي، في عام 1950. في الواقع، من الصعب جداً اعتبار هذا العمل، الذي يعرض الواقع المر لقرية وسط الأناضول (قرية دميرجي في أكساراي)، رواية. يمكن تقييم رواية "قريتنا"، كما تصفها جوزين دينو بدقة، على أنها عبارة عن بحث في علم الاجتماع. أضف إلى أن هذه الرواية نُشرت في فترة جرى فيها الانتقال إلى حياة التعددية الحزبية وفي العام الذي تغيَّرت فيه الحكومة بالانتخابات، وتحوّلت الرواية، حسب تعبير أورهان كمال، إلى "قوّة دافعة" لهذا التيار"[20].

تركّزت الجهود المبذولة للتحقق من صحة الخطاب الاشتراكي في الحياة الريفية في المقدمة في الرواية التركية الواقعية الاشتراكية، قبل الدخول في خمسينيات القرن العشرين، وكان هذا الجهد يرتكز على مبدأ التعويض عن غياب البروليتاريا الصناعية التي من شأنها القيام بهذا العمل السياسي الثوري، حيث جرت محاولات للاعتماد على عناصر الصراع القائم في القرية من أجل القيام بهذا العمل الثوري ريثما تتشكّل الطبقة العاملة الصناعية في المدن. وجد خريجو معاهد القرى أنفسهم في الأدب الواقعي الاشتراكي وشكلوا مع مرور الوقت فرعاً مهماً في هذا التيار. وهم الشباب القرويون الذين درسوا في معاهد القرى التي أنشئت في الخمسينيات لتدريب المعلمين الذين سيعملون على رفع مستوى الوعي بين القرويين من خلال نقل قيم الجمهورية إلى القرى، لم ينفصل هؤلاء الكتاب المعلمون، الذين خُطِّطَ لأن يلعبوا دوراً رئيسياً في تحقيق اليوتوبيا التنويرية، عن التزامهم بالقيم الجمهورية، إلى جانب ميولهم الاشتراكية، وقد اختلفوا عن غيرهم من الواقعيين الاشتراكيين في هذا الجانب. وقد

تجلّى البعد الفني لهذا الاختلاف في الطريقة التي نظر بها هؤلاء الكتاب القادمين من داخل القرية إلى واقع القرية.

تاريخياً، كُتبَ في الأدب التركي العديد من الروايات عن القرى وبعضها له أهمية كبيرة في هذا الأدب، ولهذا السبب يُستخدم مصطلح "رواية القرى" أو "أدب القرى" كنوع منفصل. وكما يوحي الاسم، تدور أحداث هذه الروايات في القرية. غير أن مصطلح "رواية القرية" لا يستخدم فقط للتعبير عن علاقة "الرواية بالمكان". لأنه لا يمكننا تعريف كل رواية حسب المكان الذي تدور فيه أحداثها، وبالتالي لا يمكننا استخدام مصطلحات مثل: "أدب الناحية" و"أدب الساحل" و"أدب المدينة" ولكن رغم ذلك نسمع كثيراً ونقرأ أكثر عن مصطلح "أدب القرية" أو "رواية القرية".

فرواية القرية هي نوع الرواية التي تحاول شرح حياة القرية كما هي، بأزماتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، والصراعات الطبقية، ومشاكل الأرض، والعلاقات الإنسانية الناشئة عن حالات الفقر والثراء، باختصار، تحكي عن حياة القرية بكل جوانبها.

إذا ألقينا نظرة تاريخية إلى الروايات التي كُتبت في تركيا حول القرية سنجد أن مؤلفي تلك الروايات لم يتناولوا مشاكل القرويين بشكل مباشر. بمعنى آخر، أثناء وصفهم للقرية، تناولوا حياة كانوا غرباء عنها، رأوها من الخارج وبمقاييس محدودة. وبالتالي لم تدخل بيئة القرية بكل خصائصها في الرواية والقصة، وغالباً ما كان يُنظر إلى القرية بعيون المثقفين من أبناء المدن. ورغم أن الروايات والقصص التي تناولت موضوع القرية بين عامي 1876 و1923 لم تتناول القرى والفلاحين بالتفصيل والعمق، إلا أنها هيأت البيئة والأرضية لروايات القرية التي ستظهر بشكل أكثر تطوراً في المستقبل[21].

يمكن النظر إلى رواية "الصوص الأسود" (1890) لنبي زادة ناظم، و"الباشا الصغير" (1919) لأبو بكر حازم تبيران، و"حكايات البلد" (1919) لرفيق خالد كاراي، و"طائر الحسون" (1922) لرشاد نوري غونتكين، من بين الأعمال الروائية والقصصية التي تشكّل خطوات رئيسية مهدت الطريق لظهور أدب القرية[22].

غالبًا ما يُستشهد برواية "الصوص الأسود"، التي كتبها نبي زادة ناظم، على أنها أول رواية قرية في الأدب التركي. ومع ذلك، لا يمكن اعتبارها عملاً يمكن تقييمه ضمن التيار الذي يُطلق عليه اسم "رواية القرية". ففي هذا العمل، الذي يُعَد كاتبه أحد رواد المذهب الطبيعي في تركيا، لا يختلف القروي عن الطبيعة التي يعيش فيها، وكل سعادته متمحورة حول إملاء معدته والإنجاب. وطالما أنه لا يمكن توفير وسائل تحقيق ذلك إلاّ بالمال، فإن أسلوب حياته متمحور حول المادة. خلال فترة المشروطية (الدستورية) الثانية، أظهر المثقفون الذين ينظرون إلى القرية من إسطنبول أن القرية منطوية على ذاتها، ولا تحتاج إلاّ لضروريات الحياة اليومية. وأما الأعمال التي كُتبت بعد عهد المشروطية الثانية فقد تناولت موضوع إمكانية تعاون الفلاح مع المثقف من خلال اجتماعهم حول مطالب واحدة، وهذا ما يحمّل المثقف مسؤولية خلق هذا التعاون[23]. أهم ما يميز روايات القرية المكتوبة خلال فترة الأدب القومي هو الحقائق المجردة للقرويين خلال سنوات حرب الاستقلال وكيف تم تجاهل القرويين لعدة قرون[24].

من جهة أخرى يختلف هذا الأدب عن أدب البلد الذي تم طرحه حتى ذلك اليوم. والذي يتحدث من خلاله شخص ما عن بلده أو مسقط رأسه. إذ لأول مرة يعكس الأدب التركي واقع القرى التركية من قبل شباب ذوي جذور قروية، أي عكسوا واقع القرية (من الداخل). ولهذا السبب يمكن القول إن هذه الأعمال عبارة عن وثائق اجتماعية بالإضافة لكونها أعمالاً أدبية[25]. استمر هذا الاتجاه الأدبي كتيار رئيسي سائد في الأدب التركي حتى سبعينيات القرن الماضي، حيث نقل واقع القرية بشكل مباشر، وأثر أيضاً على الكتّاب من خارج معاهد القرى للتركيز على واقع القرى في تركيا.

بالإضافة لرواية "الصوص الأسود" لنبي زادة ناظم، يمكن إرجاع تاريخ الروايات التي تتحدث عن القرية إلى رواية "الابتهاج" لأحمد مدحت، ورواية "البنت التركمانية" لعمر علي بي. يمكن القول حركة التوجّه نحو الأناضول في العهد الجمهوري، أدّت إلى ولادة معاهد القرى مروراً بسيادة مبدأ الجماهيرية/الشعبية، ومعاهد القرى بدورها أنتجت أدب القرية وعزّزت مكانته. يقيّم رمضان قبلان، في عمله المسمى "مكانة رواية القرية في الرواية التركية"، الروايات التي تتحدث عن القرية والقروي بترتيب تاريخي: 1876-1923؛ 1923-1950؛ 1950-1960؛ 1960-1980. وبعد ذلك يلفت قبلان، الذي عمل على ما يقرب من 90 كتاباً حول هذا الموضوع في التصنيف الزمني

الذي أجراه، الانتباه إلى حقيقة أن رواية القرية مرتبطة بكتّابٍ درسوا وتخرجوا من معاهد القرى.

معاهد القرى نتاج من نتاجات عشّاق النهضة. فقد سعت هذه المعاهد إلى تطوير الريف بشروطه الخاصة، ودرّبت عناصر مهمّين في مجال الزراعة والحرف اليدوية. بالإضافة إلى ذلك، وتحت تأثير معلمي العلوم الاجتماعية المعينين هناك، جرى تأهيل أشخاص ينظرون إلى أنفسهم على أنهم متنورين، ويفكرون في علاقات الإنتاج والاستهلاك، ويدركون واقع القرية سعياً لتغييره، ومن ثمَّ يحاولون تغيير القرى ضمن هذه الخصائص التي تتميّز بها. وقد خُلقت عادة قراءة الكتب عند هذا الجيل من الشباب الذين يدرسون في معاهد القرى، ولهذا السبب لا تجد شاباً منهم لم يكتب قصيدة أو أكثر. وكان جميع الروائيين الذين نشأوا في المعاهد اشتراكيون إما بشكل مباشر أو من خلال النزعة الإنسانوية والشعبوية. وكانت نزعتهم الواقعية الاجتماعية أو الواقعية الاشتراكية هي التي تحدِّد وجهة نظرهم عن القرية والفلاح. ولكن هذا لا يمنع وجود أدباء يكتبون روايات من وجهة النظر هذه، وهم ليسوا من خريجي معاهد القرى. يمكننا هنا إدراج بعض الروايات الأكثر شعبية في هذا المجال: "قريتنا" 1950، لمحمود مقال، "أراضٍ لم تُزرع" 1954، لأورهان هانجرلي أوغلو. "النهر الأصم" 1955 لكمال طاهر، "محمد النحيل" 1955، و"الصفيح" 1955 ليشار كمال، "الجرار الأصفر" 1958 لطالب أبايدن، "انتقام الأفاعي" 1959، لفقير بايكورت، "جيمو" 1966 لكمال بيلباشار، "الإمام الشيوعي" 1969 لحسن قيافات، "الحصان الشارد" 1970 لعباس صايار، "ذئاب نهر الدم" 1976 لدروسون أكجام.

قلنا إن جميع الروائيين المتأهلين في معاهد القرى اشتراكيون إما بشكل مباشر أو من خلال نزعتهم الإنسانوية والشعبوية، والواقعية الاشتراكية هي التي تحدد وجهة نظرهم عن القرية والقروي. والسؤال الذي يطرح نفسه هو هل خلقت هذه الخلفية الأيديولوجية المشتركة ووجهة النظر هذه مخططاً مشتركاً بين روايات هذا التيار؟ يقول الروائيون إنهم تحدّثوا عن الحقائق التي عايشوها. ومن الواضح أنهم رأوا مشاكل الفلاحين عن كثب. فعلى سبيل المثال، نجد أن الفقراء في القرية أكثر عدداً من الأغنياء، وأنّ الفلاحين ملتزمين بالأخلاق التقليدية وليس بالأخلاق الوضعية. ويوجد في القرى أئمة وشيوخ وآغوات. الفلاح لا يملك أرضاً من جهة، ويفتقر إلى الوسائل

لاستثمار الأرض بشكل منتج. تم تناول كل هذه الحقائق القروية، وهي صحيحة حقاً. لكن أطراف هذا الصراع هي نفسها في العديد من الروايات: ففي القرية يوجد بالتأكيد عدد كبير من المستغَلين، وحفنة من المستغِلين، وإلى جانب جماهير المستَغَلين يوجد مثقف؛ مدرِّس أو قائمقام أم قاضٍ وما إلى ذلك، المستغلون هم الأغوات، ورؤساء البلديات ويوجد إلى جانبهم دائماً شيخ أو إمام جامع. في بعض الأحيان، يكون المثقف المناضل بطل من بين أفراد الطبقة المسحوقة (شاب أو فتاة، إلخ) إذا اعتبرنا هذه النقاط المشتركة بمثابة مخطط روائي، فسنصل إلى سيادة فكرة في تلك الفترة تقول إن التطور الاشتراكي في تركيا سينطلق من القرى.

ينظر هذا النهج إلى بنية القرية على أنها بنية إقطاعية، يقيّم أخلاق القرويين على أنها أخلاق إقطاعية. ووفقاً لهذه النظرة، فإن الدين والتقاليد وعلاقات الإنتاج تغذي البنية الإقطاعية من خلال "الأغوات". لكن ليس صحيحاً أن نقول إن كل الروايات تتضمن هذا النموذج. فعلى سبيل المثال، شاب القرية في رواية طالب أبايدن "الجرار الأزرق" يريد شراء جرار للحصول على إنتاج أكثر ويصبح شخصاً يُشار إليه. وهنا الفكرة الرئيسية التي تشكل محور العمل هي النهضة والتنمية تتم من خلال إدخال التكنولوجيا إلى الزراعة.

من ناحية أخرى، بعد الستينيات، حدث تغيير في النظر إلى القرية. قال كمال طاهر، الذي ينحدر من نفس الخلفية الأيديولوجية، "الشيء الذي ننتظره من الروائيين الذين يكتبون القرية، برأيي، هو محاولة اكتشاف الشيء المشترك، أي الروح الموحدة للأمة التركية وأسلوب حياتها"[26]. وبذلك يقول إن الحياة القروية ليست بنية راكدة ثابتة لا تتغير، ومن ثمَّ يجب التعامل معها من وجهات نظر مختلفة.

إحدى النقاط الرئيسية التي تجعل روايات القرى نوعاً منفصلاً هي أنَّ لدى كتابها وجهات نظر سياسية مماثلة ولديهم فهم مماثل للفن. لذلك، سيكون من المنطقي أكثر استخدام مفهوم "رواية القرية" ليس لكل رواية تدور أحداثها في القرية، بل للأعمال التي تشترك في بعض السمات المشتركة.

ولتوضيح هذا التفسير قد يكون من المفيد مقارنة "روايات القرية" بالروايات الأولى التي تدور أحداثها في القرى في الأدب التركي. يُستخدم مفهوم "رواية القرى" بشكل خاص في الأعمال المكتوبة في الخمسينيات والستينيات. لقد كُتبت

قبل ذلك روايات عديدة تدور أحداثها في القرى، حيث تناول رفيق خالد كاراي القرى الموجودة في الأناضول في روايته "حكايا من البلد" وكذلك الأمر، كتب يعقوب قدري كارا عثمان أوغلو عن قرى الأناضول في روايته "برّي" ولكن لا تُصنّف هذه الروايات ضمن إطار "رواية القرية"، ولكنها تُذكر على اعتبارها بواكير رواية القرية.

روايات القرية، بالمعنى "الخاص" الذي ذكرناه، هي تلك الروايات التي أنتجها كتاب واقعيين اشتراكيين يتبنون مفهوم "الفن من أجل المجتمع" في الأدب التركي، وتدور أحداثها في القرى، وتتناول الصعوبات والمتاعب التي يواجهها القرويون في حياتهم اليومية. يعيشون حياتهم، ولكن دائماً يقتربون من القرويين بشيء من التفاؤل؛ ويصفون القرويين بخصائص مثل النزاهة، والجد، والكدح، وذوي النوايا الصادقة، وأصحاب الضمير.

وبما أن الكتاب الواقعيين الاشتراكيين عموماً أصحاب نزعة يسارية، فإن ما يحاولون القيام به في روايات القرية هو تناول الظروف الصعبة لحياة القرية والظروف التي تُحتّم على هؤلاء الناس النضال من أجل التخلّص منها ونقل هذا الواقع إلى أبناء المدن من خلال العمل الروائي. وبسبب آرائهم السياسية يتعاطف هؤلاء الكتاب، مع الفلاحين في القرى ومع الطبقات العاملة في المدن، ولذلك يعملون على رفع وعي الناس حول هذه القضية، وخلق شعور بالتعاطف مع العمال والفلاحين، وحتى استنفارهم لفعل شيء حيال هذه القضية.

فيما يتعلق بالموقف المذكور، يمكن أيضاً ذكر بعض المواقف الشائعة الاستخدام في روايات القرية. حيث تتناول هذه الروايات بشكل عام شخصيات "مضطهدة" بطريقة ما بسبب نظام الآغوية[27]، أو نتيجة التعاون والعمل المشترك بين نظام الآغوية والدولة. ولقد تم الاشتغال على هذا الموضوع بحرفيته تقريباً في رواية فقير بايكورت "السلاحف" أو في رواية "جيمو وميمو" للروائي كمال بيلبشار بشكلٍ خاص. ويمكن تعميم هذين المثالين على معظم روايات القرية تقريباً.

النقطة التي لا بد من ذكرها حين الحديث عن روايات القرى، أو أدب القرى بشكلٍ عام، هي أن كل الأدباء الذين يكتبون هذا النوع من الأدب يعرفون القرية وحياتها وناسها عن كثب، أو أنهم، في معظم الأحيان، من أبناء هذه القرى. ففي مثالنا عن

فقير بايكورت نحن نتحدث عن روائي ولد في القرية، ويعرف حياة القرية جيداً، وتلقّى تعليمه في معاهد القرى.

ونتيجة لذلك، فإن روايات القرية هي اسم النوع الذي نستخدمه للإشارة إلى الأعمال التي تدور أحداثها بالطبع في القرى، ولكن لا يمكن تعريفها بهذه الميزة فقط. عندما نتحدث على وجه التحديد عن "روايات القرى"، فإننا نعني الأعمال التي كتبها كتاب واقعيون اشتراكيون ينظرون إلى القرى بمقاربة محدّدة وواضحة.

ما مكان ووظيفة رواية القرية التي استمرت حتى السبعينيات في الواقع التركي؟

يشير الباحث والمؤرخ التركي تانر تيمور إلى هذه النقطة في كتابه "التاريخ والمجتمع والهوية في الرواية العثمانية التركية" فيقول: "ناقش بعض الروائيين الأتراك روايات القرى عام 1960، وبحثوا عن إجابات لسؤال حول وظيفة رواية القرية، في اتجاهين. "بحسب أورهان كمال، فإن وظيفة رواية القرية هي الكشف عن "الاستغلال" الموجود في أساس الأحداث الاجتماعية ومِن ثَمَّ المساهمة في نشر الوعي العام. حيث يقول كمال: "أردت أن يتطور أهل بلدي ويحققوا النهضة والرفاهية، وتوصلت إلى نتيجة مفادها أن هذا يجب أن ينطلق من القرية". وأما كمال طاهر، الذي رفض مفهوم "رواية القرية" من حيث المبدأ، كما يشار كمال، وقال "لم أر القرية قط" وكان له أطروحة مختلفة حول هذا الموضوع".

"وبحسب المؤلف فإن "واجب الروائيين الذين يكتبون عن القرية هو فتح الروح التركية وتنويرها ووضعها على البيدر" لا شك أن المؤلف الذي يبحث عن "الروح التركية" في رواية "الدولة الأم" في ظروف تأسيس الدولة العثمانية متماسك في مصطلحاته الخاصة، فكمال طاهر يبحث باستمرار عن "الروح التركية" في جميع أعماله، في سياق الفترات والظروف الاجتماعية المختلفة. لكن السؤال الذي يطرح نفسه؛ ألا ينبغي أن يكتب الروايات عن القرى كتّابٌ يعرفون القرية على الأقل، وقاموا بدراسة القرويين، حتى لو لم يكونوا قرويين؟"

"ويتبنى فقير بايكورت هذا الرأي ويعترف، مستشهداً بنفسه كمثال، قائلاً: "كأنَّني محكوم بكتابة روايات القرية، ولا أستطيع أن أكتب رواية مدينة حتى لو أردت ذلك".

وقد تمت دراسة هذا الموضوع في الغرب أيضاً، وتم البحث في المعلومات التي يمتلكها الروائيون الذين كتبوا أعمالاً عن القرويين، مثل بلزاك وزولا، حول القرية. هذان الكاتبان لم يعيشا في القرية، وقد تعرّفا على القرية من الخدم والعمال الذين هاجروا إلى المدن وعملوا في الأعمال اليدوية".

"على الرغم من ذلك، أكد أحد المؤرخين الفرنسيين المهمين، أن أطروحة دكتوراه حول رواية "الأرض" لإميل زولا بيّنت أن المعلومات الملموسة في العمل تكاد تكون متوافقة تماماً مع واقع القرية. وأما ليون تولستوي، الذي وصفه لينين بأنه "الموجيك (الفلاح الحر) الأول في الأدب الروسي"، كان أرستقراطياً إنسانياً يعيش بالفعل مع القرويين".

"ألم تواجه "رواية القرية" في تركيا قضايا مثل نزاعات الملكية التي ظهرت أثناء تصفية المالكانات الإقطاعية على يد الثورات البرجوازية كما في الدول الغربية، أو ألم تواجه مشاكل الأراضي التي ظهرت مع إلغاء العبودية الإقطاعية عام 1861 كما في روسيا؟. بطبيعة الحال، واجهت بعض المشاكل المماثلة على الصعيد المحلي. ولكن العملية الأساسية التي حرّضت على كتابة "أدب القرى" في تركيا هي عملية التحول الديمقراطي المصطنعة التي فرضتها التطورات التي جرت على الساحة الدولية".

أما الحركة الجديدة التي ولدت تحت عنوان "رواية القرى في تركيا" وضمت أدباء مثل يشار كمال وكمال طاهر -رغم أنهم لا يعترفون بذلك- فقد تناولت علاقات الملكية في القطاع الزراعي في تركيا بأبعاد سوسيولوجية تتجاوز نطاق القرية أحياناً.

حيث توجد أحياناً في هذه الروايات تحليلات مختلفة وأحياناً أكثر واقعية من تحليلات علماء الاجتماع الأتراك التي أُجريت في تركيا حول نفس الفترة. كما أن النهج القاصر الذي اتبعته الحركات اليسارية في تركيا، والذي يختزل تطور تركيا الاجتماعي في الماضي القريب إلى بعض الكليشيهات، لعب دوراً في فشل "أدب القرى" في إيجاد منصة النقاش التي يستحقها، وأعتقد أن ذلك يرجع إلى عدم كفاية المراجع التركية فيما يتعلق بالتاريخ العالمي وعدم وجود البحث المقارن - والتحقيب (التقطيب) في هذا الإطار- كان لها تأثير أيضاً.

ويجري الباحث تيمور مقارنة بين التطور في هذا المجال في دولتين هما فرنسا وروسيا وبعد ذلك يقارنهما مع تركيا فيقول: "لذلك، لكي نفهم إلى أي مدى تعكس الرواية التركية في الخمسينيات تطورنا الاجتماعي وما يعنيه ماضينا القريب في فتراتنا التاريخية، سأشير أولاً إلى مرجعين لهما قيمة عالمية. هذين المرجعين هما فرنسا وروسيا. هناك سببان وراء رغبتي في استخدام النموذجين الفرنسي والروسي؛ أولهما أن هذين البلدين شهدا عملية التحول الرأسمالي العالمي في مراحل مختلفة. وبالفعل، بعد أن قامت فرنسا بالثورة البرجوازية عام 1789، شهدت في القرن التاسع عشر صراعاً طبقياً مكثفاً، وشهدت قفزات ثورية في أعوام 1830 و1848 و1870. كان أساس كل هذا التطور هو عملية حل ملكية الأراضي ونزع الملكية والتحول البروليتاري.

وأما روسيا فقد عاشت عصرها التنويري النازل من الأعلى إلى الأسفل في ظل استبداد النظام القيصري ولم تتمكن من إلغاء العبودية الإقطاعية إلا في عام 1861. تطورت الرأسمالية في روسيا في وقت متأخر جداً، وسعى بعض الاشتراكيين الروس الذين كانوا على اتصال بماركس إلى الانتقال من ملكية الأراضي الجماعية التقليدية إلى الاشتراكية.

بينما يمثل تطوُّرُ تركيا المرحلة الثالثة الأكثر تأخراً. فقد جرى هنا تفكّكُ لإمبراطورية عفا عليها الزمن، خالية من عاصمة رأسمالية، تحت تأثير الحركات الوطنية الموجودة داخلها، وما بقي منها كان عبارة عن "خرابة" على حد تعبير مصطفى كمال أتاتورك.

لقد أخذت تركيا الجديدة من الحطام العثماني إرثاً يعتبر مرحلة متقدمة من المزارع الرأسمالية، متعايشة مع علاقات بقايا إقطاعية وشبه مشاعية. وصف الروائيون الأتراك، منذ خمسينيات القرن الماضي، هذه القاعدة، وكثّفوا اهتمامهم بالأرض وحوّلوها إلى لوحات.

ورغم أنه لا ينبغي الاستهانة بالرواية التركية، إلا أنه لا يمكن مقارنتها بالروايتين الفرنسية والروسية اللتين تمثلان أغنى الأدب في العالم. هدفنا ليس إجراء مثل هذه المقارنة غير المبررة".

وكما ذكرنا من قبل، وفي هذا الإطار المرجعي، سنذكر العناصر التي من شأنها أن تساعد في وضع التنمية التركية في مكانها في التطور العالمي. وفي كل من فرنسا وروسيا، عاش الروائيون في بيئة ثقافية متنوعة وأنتجوا أعمالهم ضمن إطار مفعم بالحوار المكثف مع الفلاسفة والمؤرخين والعلماء والمبدعين في فروع الفن الأخرى. مثل هذا الحوار كان موجوداً في تركيا منذ البداية، ضمن حدوده الذاتية"[28].

يمكن القول، باختصار، إن «رواية القرية» كثّفت هذا الحوار ونقلته إلى جمهور أوسع.

نتيجة

يصف "أدب القرية"، ولو بنزعة طبيعية شعبوية، الوضع المؤلم لأكثر من خمسين ألف قرية في الأناضول وبيئة الفقر والحرمان التي صدمت مثقفي أهل المدينة. إن أدب القرى عبارة عن شريحة عرض تشرّح إنسان القرية الذي تُرك وحيداً، وتدرس واقع القرية التي لم يستطع النظام الجمهوري طوال خمس وعشرين عاماً تغييره رغم كل الشعارات والدعايات ورغم كل الجهود التي بُذلت. وعلى حد تعبير حسن علي يوجيل، وزير التربية القومية في تلك الفترة، "بدأ القروي يدخل عالم الأدب بنفسه" ولهذا السبب، قال فقير بايكورت، ابن القرية وأحد أشهر أسماء أدب القرى، في ستينيات القرن العشرين: "سيكون الأدب بلا شك المصدر السليم والصحيح لأولئك الذين سيكتبون التاريخ الاجتماعي لتركيا" وبالفعل، كما قال فقير بايكورت، فإن هذا الأدب أصبح وثيقة مفيدة للسياسيين وأصحاب الأعمال والمسؤولين.

وهكذا، بدأ في الأدب التركي تيارٌ رئيسي ترك بصمته على هذا الأدب خلال خمسينيات وستينيات القرن العشرين وفتح المجال أمام نقاشات لم تنته حتى الآن، وكان كتّابه مصدر إلهام لكل قوى التغيير الأدبي والسياسي في تركيا.

هوامش

(1) Erol ÇANKAYA, KÖY EDEBİYATI VE TÜRK EDEBİYATINDA KÖYE "İÇERDEN" BAKIŞ DOĞUŞU, ETKİLERİ, SONUÇLARI.

(2) TONGUÇ, İ.Hakkı Tonguç (1947), Kalkınma Yolunda Canlandırılacak Köy, Remzi Kitabevi, Ġstanbul. S. 298.

(3) Erol ÇANKAYA, KÖY EDEBİYATI VE TÜRK EDEBİYATINDA KÖYE "İÇERDEN" BAKIŞ DOĞUŞU, ETKİLERİ, SONUÇLARI.

(4) Gümüşoğlu, F. (2003). Kemalist Toplum Modelinde Ülkü Dergisinin Yeri, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Doktora Tezi. 66-68.

(5) Barutçu, Z. ve Kaynar, M. K. (2015). Yurt ve Dünya Dergisi Üzerine Bir İnceleme, Eğitim Yayınevi. S. 10.

(6) Gümü□o□lu, a.g.e. 2003:76-77.

(7) Küçükcan, L. (2018). Öncesi ve Sonrasıyla Çifteler Köy Enstitüsü, Yeni Kuşak Köy Enstitüleri Yayınları. S. 51-53.

(8) Öztürk, C. (2007). Atatürk Devri Öğretmen Yetiştirme Politikası, Türk Tarih Kurumu Yayınları. 77.

(9) Şener, M. (2016). Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de siyasal Hayat, Burjuva Uygarlığının Peşinde/201345-, Yordam Yayınları. 289.

(10) Çiftlik Dergisi - 28 Mart 2014

(11) Çiftlik Dergisi - 28 Mart 2014

(12) Gümüşoğlu, F. (2003). Kemalist Toplum Modelinde Ülkü Dergisinin Yeri, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Doktora Tezi. 83-84.

(13) Şener, M. (2016). Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de siyasal Hayat, Burjuva Uygarlığının Peşinde/201345-, Yordam Yayınları. 289.

(14) Çiftlik Dergisi - 28 Mart 2014

(15) Akyüz, Y. (2009). Türk Eğitim Tarihi (M.Ö. 1000-M.S.2009). Ankara: Pegem Yayınları. 396.

(16) Yiğit, A.A. (2012). Türkiye'nin Tarıma Dayalı Sanayi Politikası. Doğuş Üniversitesi Dergisi, 13(2), 315-326.

(17) Karpat, K. H. (2010). Osmanlı'dan Günümüze Asker ve Siyaset. İstanbul: Timaş Yayınları. 690-691.

(18) Zürcher, E. J. (2015). Modernleşen Türkiye'nin Tarihi, (Çeviren: Y. Gönen). İstanbul: İletişim Yayınları. 287.

(19) Uzman Ali Yılmaz - Tarihsel Gelişimi Bağlamında Köy Enstitüleri (1940-1954)- Asya Studies-350.

(20) Taner Timur - Osmanlı Türk Romanında Tarih Toplum ve Kimlik - İMGE KİTABEVİ YAYINLARI. S. 89-94.

(21) Ramazan Kaplan, Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy, Kültür ve Turizm Bakanlı Yay.1988 .S. 36.

(22) Ramazan Kaplan, Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.1988 .S. 5.

(23) Enginün, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, s. 281-282

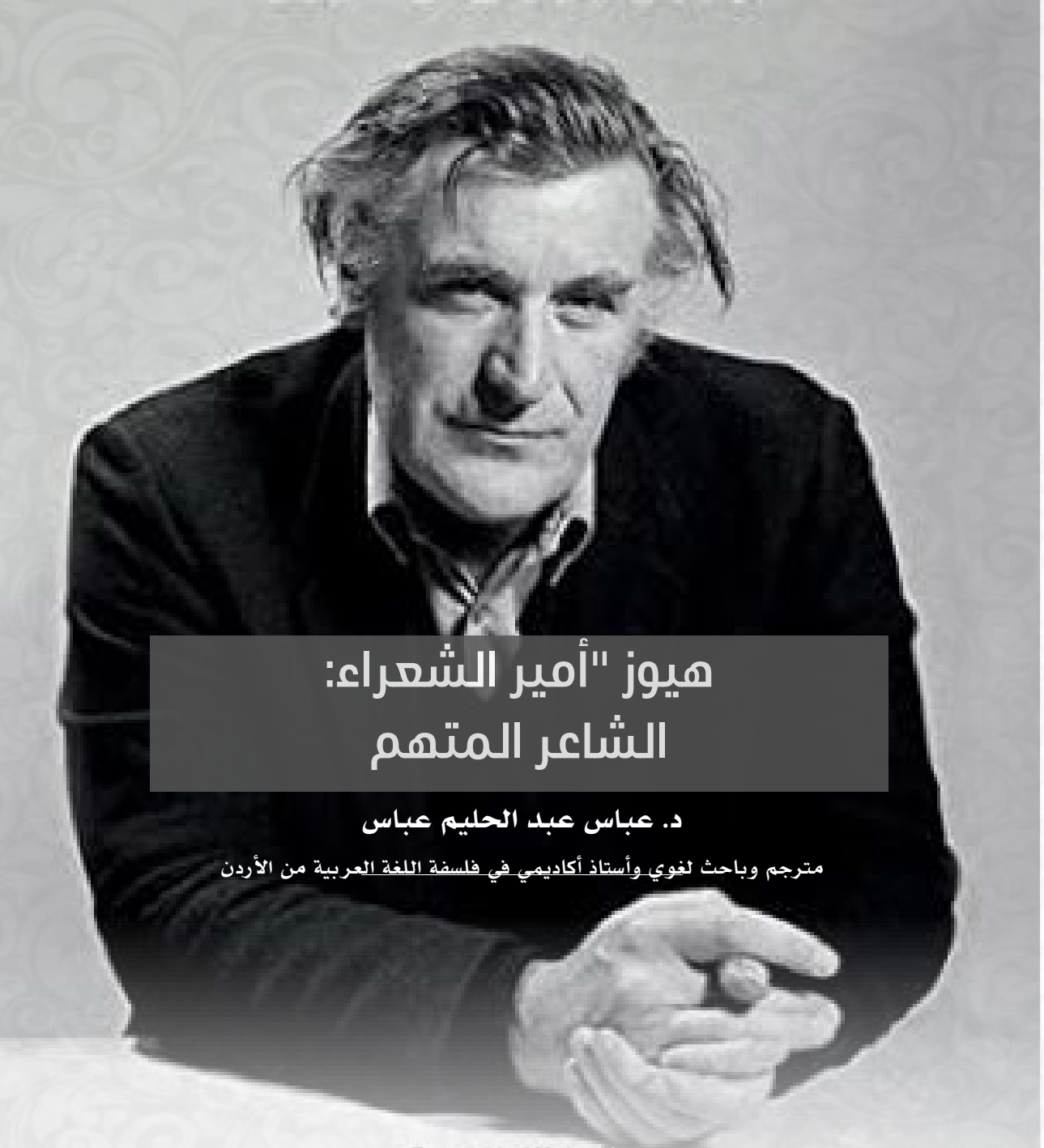
(24) Kıbrıs, İbrahim: Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Ankara, Anı, 2004

(25) أرول تشانكايا: آداب القرية وولادة الأدب الذي ينظر إلى القرية من الداخل، الآثار والنتائج.

(26) Tahir, Kemal vd. (1960). Be Romancı Tartııyor. stanbul: Düün Yay. 87.

(27) «الآغوية» هو امتداد للنظام الإقطاعي المتبقي من العصور الوسطى، وهو نظام شائع في تركيا. ملكية الأرض تعطي للمالك الحق على التمعات البشرية التي تعيش على هذه الأرض. وهو بالتالي نظام حكم فردي على الرغم من انتشاره في بلدٍ يدّعي أنه يُحكم بنظامٍ ديمقراطي.

(28) Taner Timur - Osmanlı Türk Romanında Tarih Toplum ve Kimlik - İMGE KİTABEVİ YAYINLARI. S. 89-94.



هيوز "أمير الشعراء": الشاعر المتهم

د. عباس عبد الحليم عباس

مترجم وباحث لغوي وأستاذ أكاديمي في فلسفة اللغة العربية من الأردن

حين يتردد اسم الشاعر الإنجليزي (تيد هيوز) تقفز إلى الأذهان تلك المأساة الإنسانية العميقة المتمثلة بانتحار زوجته وحبيبته الأولى الشاعرة (سلفيا بلاث). وكذلك انتحار زوجته الثانية ولفيل وابنتهما. وفي الوقت نفسه تقفز إلى الذهن فكرة جنونية عن مدى احتمال البشر، واتساع حزنهم. فمن هو تيد هيوز؟ وما هي حكايته؟

هيوز شاعر إنجليزي تربى في كنف عائلة ودودة في يوركشاير، حيث عمل والده نجاراً، واشتهرت والدته بالمربيات وفطائر الكشمش اللذيذة التي تصنعها. حقق الصبي اليافع كل ما يتوقع منه أن يفعل، فكان ذكياً ومحبوباً وناجحاً في مدرسته، وكان يكتب قصائد أحبها أساتذته، وفاز بمنحة دراسية التحق على إثرها بجامعة كامبردج وعلى الرغم من أن الشاب انزعج من جو الكبر والتملق المسيطر في الجامعة إلا أنه تخرج بنجاح فيها. وفي إحدى الحفلات التي يقيمها الطلاب ضربه إعصار الحب، حين جاءت فتاة أمريكية ثملة وعضته بشدة في خده حتى نزفت الدماء منه. لم يسبق لأحد أن تصرف بهذه الطريقة في يوركشاير.

كانت هذه الفتاة مناقضة له في جميع النواحي: طموحة إلى أبعد الحدود. مضطربة عقلياً، ووراء هذه الواجهة من الاندفاع والتهور، كانت الشابة تخفي نزعات عاصفة من التشكيك بالذات. وبعد أربعة أشهر تزوج الشابان.

وخلال الأعوام الستة التي تلت – سواء في لندن أو في أمريكا أو في المزرعة التي اشترياها في ديفون – كان يعتني بها ويدللها خلال حالات الانهيار العصبي التي تصيبها، وفترات العبوس والتقطيب التي تسيطر عليها، وموجات الغضب العنيف التي تستبد بها، ولم يشتك الزوج أبداً ولم يتذمر، حتى عندما مزقت قصائده التي كان سيضع عليها اللمسات الأخيرة، والنسخة العزيزة على قلبه من أعمال شكسبير لأنها شكّت – خطأ – بخيانته. كانت يائسة من أجل تحقيق الشهرة في عالم الشعر، وقد شجعها زوجها بكل ما أوتي من وسائل وقدم إليها ما استطاع من الدعم عندما رفض الناشرون قصائدها. كما أصر على مساعدتها عن طريق القيام بنصف الأعمال المنزلية والعناية بطفليهما، حتى يتسنى لها الوقت للكتابة. لكن إعصاراً آخر ضربه ومرة أخرى، جاءت الضربة قوية، واختارته الأقدار ليكون الضحية. ولكن هذه المرة، كانت المرأة أكثر تكلفاً، فتلك المرأة المتأنقة المتبرجة الألمانية المولد، بدت أشبه بنجمة سينما. وعلى الرغم من أنه سبق لها الزواج ثلاث مرات من قبل، إلا أنها كانت مصممة على ضمه إلى لائحة إنجازاتها وغنائمها. ولطالما مازحت صديقاتها قائلة إنها تضع على وجهها «طلاء الحرب» قبل أن تذهب لرؤيته. ونجحت خطتها، وخر المسكين أمامها.

هذه باختصار قصة تيد هيوز وسيلفيا بلاث، وآسيا ويلفيل، كما يتذكرها أولئك

الذين عرفوهم، وكما تخبرها ألين فينستين في كتاب السيرة الذي ألفته عن هيوز والذي حمل عنوان «تيد هيوز: حياة شاعر» أن هذه القصة تتمتع، ظاهرياً، بمقومات المسرحية الهزلية الغرامية ولكنها، في نهاية المطاف، تحولت إلى مأساة مرعبة فسيلفيا انتحرت بعد أن بدأت علاقة هيوز بآسيا، وآسيا أيضاً انتحرت وقتلت ابنتها شورا، التي أنجبتها من هيوز. كما تشير فينستين، لم تكن هذه الميتات الشنيعة وحدها التي خلقت أسطورة هيوز «الوحش» إنما أسهمت كتابات بلاث أيضاً في تعزيز هذه الصورة ففي إحدى القصائد، صورته فاشياً وهمجياً مع أن كل القرائن تشير إلى أنه كان رقيقاً ومتفهماً. لكن بلاث كانت مازوشية، وبالتالي كانت تحتاج لرؤية نفسها من منظور الضحية. وتستشهد فينستين بالقصيدة التي قرأتها بلاث على مسمع تيد حيث وصفته بـ «النمر» وأضافت في قصيدتها أنه سيقتلها يوماً ما. وأتباع الحركة النسوية، الذين تبنوا قضية بلاث في السبعينات، اعتبروا شطحات بلاث الشعرية هذه وخزعبلاتها بمثابة حقيقة وأمر واقع، فلاحقوا هيوز بالشتائم وهددوه بالقتل. كما أنهم صدقوا شكاوى بلاث في رسائلها إلى والدتها حيث تذمرت من أن هيوز تركها تعيش في فقر وبؤس بعد انفصالهما، مع أن المسكين أعطاها في الواقع كل مدخراتهما المشتركة. ولكن بعد أن نشرت ديوانها «رسائل المنزل» أصبحت أكاذيبها هي النسخة المتداولة والمصدقة لدى الناس.

ويبدو كتاب فينستين متعثراً في نصفه الثاني. ويعود هذا جزئياً إلى أن الأشخاص المقربين إلى هيوز، بمن فيهم زوجته الثانية، لم يبدوا رغبة كبيرة بإعطاء المعلومات إلى المؤلفة وإفشاء الأسرار العائلية. أما السبب الثاني، فهو أن حياة هيوز نفسه تعثرت، وفقد الشاعر استقراره وثباته، وبات مشتتاً بين قضايا عدة، فتراه يتبنى تارة قضية الحفاظ على سمك السلمون في الأنهار البريطانية، وطوراً يشغل بالعائلة المالكة البريطانية، وأحياناً يصبح شغله الشاغل الشعر في أوروبا الشرقية. لكن هيوز لم يشف أبداً من الأذى الذي خلفه في نفسه موت بلاث. وإذا قرأنا مذكرات بلاث من دون أن نحيط بباقي ملابسات حياتهما المشتركة، فإن ما يدهشنا أو ربما يصعقنا هو كيف احتمل هيوز أن يقضي معها كل هذا الوقت؟ ولكنها كانت نصفه الثاني، فكل منهما كان يغذي قريحة الآخر الشعرية، حتى أحلامهما بنياها معاً، وحلقا بعيداً على أجنحتها. وبرحيل بلاث،

ضاع هيوز وتشتت، فبات يدخل في علاقات عدة بعضها طويل المدى، وكان يخبر شريكاته بأنه لن يقع تحت سيطرة أي امرأة مرة أخرى، وأن امرأة واحدة لا تكفيه. وكانت تلك طريقة أخرى للقول بأنه بات يفتقر إلى النقطة المركزية والمحور في حياته.

وعلى الرغم من أن المؤلفة فينستين تبدي مهارة فائقة في جمع الأخبار والشائعات وربطها، إلا أنها لا تظهر المهارة عينها فيما يتعلق بأفكار هيوز. إذ كان هذا الأخير يعيش في عالم الماورائيات، فيمارس علم التنجيم، ويبدي اهتماماً جدياً بالشامانية (وهي دين بدائي من أديان شمالي آسيا وأوروبا يتميز بالاعتقاد بوجود عالم محجوب، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف، وبأن هذا العالم لا يستجيب إلا لكهنة الشامان).

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا ليس: كيف أصبح هيوز يؤمن بكل هذه الخزعبلات، وإنما: كيف يمكن لهذه الذهنية أن تتفق مع الشعر؟ تحفل قصائد هيوز بجمل شعرية عن الغراب وشبح السلطعون وغيرهما من الصور العدمية التي ترفض رفضاً ساخراً جميع النظم الإيمانية. ومن الصعب أن نتصور مبدع هذه القصائد ينظر من خلال الأسطرلاب، ويتأمل خريطة بروج السماء، أو يتخيل كما يبدو في قصائد «رسائل عيد الميلاد» أن كائنات خارقة تسير حياته.

تسلط المؤلفة في سيرتها الضوء على إخلاص هيوز وتفانيه الشديد في سبيل الإبداع الشعري. فهو لم يبد أي اهتمام بالمال أو الأناقة أو السمعة، بل انحصر كل تركيزه في الكتابة. وفي إحدى مراحل حياته، اضطر لفقره المدقع إلى النوم في قن دجاج. ومن الصعب أن نفكر بأن شاعراً إنجليزياً بعد ميلتون أظهر كل هذا العناد والتفاني والثقة بالنفس في أعماله، من دون أن نذكر هيوز.

أما المكافأة التي حصل عليها هذا الأخير جراء وهب نفسه وتكريسها للشعر، فكانت استنباطه أسلوباً شعرياً ذا قوة مدمرة، هاجم خلاله تراث شعر الطبيعة «الورد زورثي» بأكمله، وجعل العنف سيد الساحة الشعرية. تشي قصائد هيوز بمهارة تقنية فائقة، في حين تفتقر إلى المعتقدات، وهذا ربما ما يجعلها حديثة.

لاشك في أن الساحة الأدبية سوف تشهد ظهور كتب أخرى تروي سيرة هيوز.

لكن هذا الكتاب يبقى مفيداً، ليس فقط بسب تزويده القارئ بشهادات أدلى بها أشخاص مقربون من العائلة، وإنما لأن المؤلفة وضعت الادعاء جانباً خلال تجميعها مواد الكتاب. فهي لا تدعي أنها عرفت لماذا قتلت بلاث وويلفيل نفسيهما، كما أنها ترفض إلقاء اللوم على أحد. وتشير بعض الدلائل التي تسوقها المؤلفة إلى أن بلاث، وخلال الأسبوع الأخير من حياتها، اعترفت إلى هيوز بأن الطلاق هو آخر ما تريد، وأدركت أنه كان يتحضر للعودة إليها وأفاد صديق مشترك للزوجين أنهما كانا سيعودان إلى بعضهما البعض خلال أسبوع، لو لم تقرر بلاث وضع حد لحياتها. أما بالنسبة إلى ويلفيل، فخوفها من فقدان هيوز كان على الأرجح من العوامل التي دفعتها إلى الانتحار ولكن وهذا الأخير كان يتفاوض حول شراء منزل ليعيشا فيه معاً عندما قتلت ويلفيل طفلتها وانتحرت فجأة.

وفي عام 1968 بدأ هيوز يكتب للأطفال (أشعاراً ومسرحيات). ومن أهم مسرحياته التي كتبها للأطفال وقدمت في الإذاعة مسرحية أورفيوس وهي تقديم جديد للأسطورة، وقد جاء في تلك المسرحية:

الأشجار لا ترقص؛ ولكن الأشجار تنصت
لم تكن تلك موسيقى للرقص
بل موسيقى للنمو والذبول
للجذور في الأرض وأوراق الشجر في الضوء
موسيقى الولادة والموت
والحجارة لم ترقص، ولكن الحجارة أنصتت
لم تكن تلك موسيقى السعادة
بل موسيقى الاستمرارية وتآكل التلال
موسيقى سكون الحجارة
الحجارة تحت الجليد، الحجارة تحت المطر، الحجارة تحت الشمس
موسيقى قاع البحر وموسيقى الأرض
موسيقى الدببة في جحورها
والغزلان فوق التلال تسمع عواء الذئاب

وسمك السالمون في أعماق المياه يسمع همس الجليد
والماعز على الطريق
يسمع موسيقى حب يأتي وحب يروح
موسيقى الحب المفقود إلى الأبد
موسيقى الولادة والموت
موسيقى الأرض تحفظها السماء وتقبلها السحب
وترنو إليها أشعة الشمس
كانت الآذان التي سمعتها من أوراق الشجر والحجارة
والوجوه التي أنصتت كانت من جسم التلال والنهر
والأيدي التي عزفتها كانت أصابع ثعابين زهور

ومن اهتمامه بالكتابة للأطفال أصدر كتاباً بعنوان: صناعة الشعر عن كتابة الشعر وقراءته في المدارس. الشعر كنشاط إنساني طبيعي يجمع بين اللهو والتسلية والجدية. كتب يقول: السؤال ليس كيف تكتب ولكن كيف تسعى إلى أن تقول ما تعنيه فعلاً، وهذا جزء من البحث عن المعرفة بل وبشكل أو بآخر عن الرقة. ان كتابة الشعر ليست مجرد التعبير عن النفس، إن القصيدة لها حياتها وحكمتها الخاصة التي يجب أن تعلمها، والقصيدة هي أيضاً سلسلة من الأحداث، بل عدسة تعكس الكثير.

وفي عام 1984 تقلد منصب أمير الشعراء وهو شرف تقليدي منذ قديم الزمان، وكان الشاعر تينسون أحد الذين تقلدوه. وتقوم الملكة باختيار الشاعر الذي يتولى المنصب، وتكون مهمته كتابة الشعر في المناسبات الوطنية ولكن هيوز جعل المنصب أكثر من ذلك. فقد جمع بين الوجه العام كأمير الشعراء الرسمي الوجه الخاص كشاعر له رؤاه.

وبعد صمت سنوات طويلة خرج هيوز بمجموعة أشعار صدرت عام 1998 بعنوان: رسائل عيد الميلاد وهو عبارة عن ترجمة ذاتية لعلاقته بزوجته الأولى

سيلفيا بلاث، وقد صمت هيوز نحو ثلاثين عاماً لم يحاول أن يواجه الاتهامات التي وجهت إليه بأنه السبب في انتحار زوجته، وأخيراً في 29 يناير 1998، صدرت هذه المجموعة التي تعد نوعاً من الأشعار الجنائزية، وهي أشعار صريحة ومباشرة في شكل حوار كتبه خلال 25 عاماً. وقد أثار الكتاب جنون النقاد ونال اهتماماً لم ينله كتاب من قبل.

ومن أهم القصائد، أنت والنجوم أو الطالع وفيها يقول:

كنت تريدين أن ندرس النجوم
وكانت بروجها هي حراس سجنك
وقامت الأفلاك بتمتمة
كلمات بابلية
مثل عظام الأطباء السحرة
كنت على حق في خوفك
من أن العظام قد تزأر
وأن الآذان ستسمع بوضوح
ما تهمس به العظام
حتى ولو كانت مدفونة في الجسد الساخن
ولكن لم يوجد سبب لكي تحبسي
تأثير نجمك حمل علي تحطيم حياتك
لم يكن عليك إلا أن تنظري
إلى أقرب وجه يرمز له
أي شيء في دولاب ملابسك
أو إلى الشمس أو القمر أو شجرة الطقوس
لكي تشاهدي أباك أو أمك أو أنا
بينما تقدم لك كل مصيرك

وبالإضافة إلى أشعار هيوز كانت له كتابات نثرية منها كتاب بعنوان: شكسبير وآلة المعرفة الكاملة، كما ترجم فيدرا لراسين لمسرح الميدا بلندن، وقال عنها أحد النقاد إنها أحسن ترجمة صدرت خلال 300 عام، كما قام بصياغة شعرية لأوفيد حصلت على جائزتي (هويتبرد) و(و. هـ. سميث).

وقد تعرض كتاب شكسبير الى هجوم قاس خاصة من جانب بعض أساتذة الجامعات ويقال إن ذلك الهجوم كان السبب في انهيار مقاومته الجسدية مما أدى إلى إصابته بالسرطان، وهناك رأي آخر يقول إن هذا المرض القاتل قد يأتي نتيجة لتوقف عملية الخلق أو لتحول الشاعر من كتابة الشعر إلى كتابة النثر.

وحين توفي هيوز نعته ملكة انجلترا وعبرت عن حزنها البالغ لوفاته، وكانت قد منحته نوط التقدير في حفل إقامته في قصر بكنجهام قبل أيام قليلة من وفاته.

وكتب عنه الكثيرون، كتب لاكلان ماكينون يقول: لقد كتب هيوز شعراً في وقت لم يكن فيه أي اهتمام لا بالعظمة ولا بالشعر، وكتب بويد تونكين المحرر الثقافي للإندبندنت بعنوان: الإله الجرانيتي يستطيع أن يحطم الصخر بكلماته، وقالوا إن مجموعة (رسائل عيد الميلاد) تعد أغنية البجعة أي أغنية الوداع وقد كتب هيوز في مقدمة المجموعة عن حبه لسيلفا وحزنه على فقدها: إنها تجميع للظروف كتبها دون خطة طوال 25 عاماً وقال: وفيها حاولت أن أفتح قناة اتصال مع زوجتي الأولى، دون أن أفكر في تأليف قصيدة شعرية إنها مجرد محاولة أن أبعث حضورها، وأن أشعر أنها هناك تنصت إلي. ولم أفكر في نشر هذه القصائد إلا في العام الماضي حين شعرت فجأة أن علي أن أنشرها مهما تكن النتائج لقد كانت المجموعة نوعا من الوداع إذ بعد 18 شهراً من المرض الخطير كان يريد نشرها قبل أن يموت، ومما يذكر أنه حين سئل من قبل عنهما لماذا لم يكتب عن زوجته قال: الوقت الذي أحكي فيه الحقيقة عن سيلفيا هو وقت موتي.

والآن أصبحت حياته وحياة سيلفيا بلاث ملكاً للجميع، فقد صدرت فعلاً العديد من الكتب عنهما بالإضافة إلى مذكرات سيلفيا نفسها والى فيلم تعده هوليود بعنوان: تيد وسيلفيا، تقوم ببطولة سيلفيا جويث بالترو. ومذكرات سيلفيا بلاث 1950 – 1962، تلقي ضوءاً جديداً على حياتها، وفيها تبدو كما يقول أحد النقاد صورة لفنانة عملاقة ولكن مريضة تدفنها طموحاتها وتسعى الى الحصول على

تصفيق العالم والى الثروة والى الحب والشهرة، ولكن خلف ذلك كان يعتريها شعور بالشك في قدرتها وبأن شخصيتها تنمحي، وغمرها الفشل وشعرت بألم صارخ تحول إلى كآبة قاتلة، كانت تسعى الى الحصول على الإعجاب والرغبة من جانب الرجال، وكتبت تقول: إن الرائحة القوية للرجال تقدم لي الوسط المثالي الذي أعيش فيه. وتشرح في مذكراتها دون أي خجل مغامراتها الغرامية في الجامعة حيث صادقت ما بين 30 – 40 شاباً، وكانت تتخيل دائماً أن يخطفها رجل قوي ويحملها إلى كوخ في الجبل وهناك يعتدي عليها مثلما كان يصنعه سكان الكهوف. ويبدو من هذه المذكرات الصريحة عيوب بلاث ومنها كراهيتها لمن هم دونها، ومن المتناقضات انه في الوقت الذي أصبحت فيه رمزاً للحركات النسائية كتبت تقول إن المرأة لا تعد كاملة بدون الرجل كما تبدو منها مدى ماديتها، وهي صفة أمريكية، وكذلك أنانيتها ورغبتها لكل ما هو احسن، ولعل هذه المذكرات تبرئ تيد هيوز من تهمة دفع زوجته إلى الانتحار إذ بينتها مخلوقة مريضة نفسياً، وكما هو معروف فقد حاولت الانتحار قبل مقابلتها تيد هيوز بسنوات عديدة.

يقول في احدى قصائد « رسائل عيد الميلاد «التي نشرتها سلسلة إبداعات عالمية الكويتية(2003):

أحمر
كان الاحمر لونك
إن لم يكن أحمر فأبيض،لكن الاحمر غطيتِ به عليك.
احمر- الدم. هل كان دما؟
هل هو الاحمر- المصفر،لتدفئة الموتى؟
غرفتنا كانت حمراء، حجرة اعدام
محكم تابوت الجواهر. سجادة الدم زينتها العتمة والتخثر.

وفي نص آخر « فستان قرنفلي « يقول:
في فستانك القرنفلي الصوف المحبوك
عند أي شيء تلطخ بأي شيء

وقفت امام المذبح، يوم الربيع
مطر - المظلة المشتراة للتو
كانت متاعي الوحيد
الجديد منذ سنين ثلاث اعتدت فيها المكاره
.....
في ذلك المذبح الأسبوعي، بصداه النحيل
أراك
تحاولين الاحتفاظ بشمعاتك موقدة
في فستانك القرنفلي المحبوك
وبإنساني عينيك- الجوهرتين الصقيلتين الكبيرتين
تهفّين دموع اللهب، كجواهر كبيرة فعلا
تهتز في كأس التناول فتقدمينه لي.

الأسطورة
حكاية محاولة تفسير الكون

أ. د. غسان غنيم
ناقد وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

وَقَرَ في أذهان بعض غير المتخصصين أنّ الأسطورة مجرد خرافة تقوم على أحداث تجنح نحو الخوارق.. وكل ما هو فانتازي بعيد عن العقل..

ولكن الأمر على غير هذا الشكل من الفهم.. فهي حكاية حاول فيها الإنسان أن يفسّر الكون، أو يعلل لبعض مظاهره.. حين لم يكن يمتلك التفسير العقلي العلمي الحقيقي لتلك الظواهر.

وقد حاول صاحبا نظرية الأدب وضع تعريف للأسطورة يقرّب معناها ويفسّر وجودها.. فقالا:

((أية قصة مؤلفة تتحدث عن المنشأ والمصير.. والشروح التي يقدمها المجتمع لفتيانه عن السبب الذي يجعل العالم كما هو عليه، ويجعلنا على ما نحن، هي صورهُ التربوية عن طبيعة الإنسان ومصيره..))[1]

ثمة نظريات كثيرة حاولت تفسير الأسطورة «Myth».. وكلها قاربت الدّلالة.. ولم تعطِ تفسيراً نهائياً.. أو دلالة قاطعة.. وظلتْ تشكل مقارباتٍ تحاول الوصول إلى كنه هذا المصطلح المحيّر.. ومن هذه النظريات؛ النظرية التاريخية[2] التي ظهرتْ بوادرها مع ظهور المدرسة الأيليوية[3] «570_450» ق.م التي رأتْ أنّ أبطال الأساطير وأحداثها «حقائق تاريخية»... تمّ تضخيمها وبُولغ بها حتى وصلتْ إلى ماهي عليه وتزعّم هذه النظرية (يوهيميروس المسيني) «316» ق.م.

بينما جعلتها نظرية أخرى الجانب المنطوق من الشعائر التي تخدم الدين، أي الجانب المحكي من الطقس الديني[4] فاقتربتْ بالشعيرة المرافقة لنصوص الديانات والشعائر مجموعة من الأعمال التي رافقت الديانات جميعاً وكانتْ تؤدى إجلالاً، أو خدمةً، أو رهبةً.

ورائد هذا التوجه هو جيمس فريزر صاحب الكتاب الأكثر أهمية في تاريخ الدراسات الإنسانية «دراسة علم الإنسان» الأنثروبولوجي، وتقول هذه النظرية:

ربما نسيت الأجيال اللاحقة سبب هذه الشعيرة فظهرتْ أهمية الأسطورة التي تكرّس تقليداً ما.. مما يعني ارتباط الأسطورة بشكل طبيعي بالدين.. فالأسطورة قد تسوّغ الطقس والشعيرة من خلال الشرح والتفسير.

بينما ربطَ مجموعة من العلماء الأسطورة باللغة البدائية، فالإنسان القديم لم يكنْ يفكر إلاّ بشكلٍ أسطوري... أو بشكلٍ رمزي.. ومن أبرز من تبنى هذه النظرية «ماكس موللر» الذي رأى في الأسطورة مجرّد مرض في اللّغة أو في القدرة على التعبير المباشر.. أو عجز هذا الإنسان عن التعبير الواقعي المباشر.

وقد جعلها «أرنست كاسيرر» من خلال اعتماده فكرة الرمز المحرك الأول في تقدّم فكر الإنسان من مراحله الأولية إلى مرحلة الحضارة.. إلا أنّها: ((ابتداع لا شعوري أي لم يكن الإنسان واعياً بمعنى ما يخلقه))[5].

فهي لغة استعملتْ بشكلٍ غير واعٍ وفي هذا الكلام جدلٌ واسعٌ..

وثمة نظرية جعلتْ من الأسطورة فعالية رمزية ((فهي تظهر أمام الدارس خليطاً من الأفكار والصور وفوضى تمتد لتشمل معظم نتاجات العقل البشري في مرحلته الأولى وبهذا لا يمكن تفسيرها تفسيراً حرفياً، ولابدّ من اعتماد التفسير الرمزي)).[6]

وقد جعلَ أصحاب هذه النظرية من الأسطورة رمزية طبيعية ترمز إلى التقلبات التي تحدث في الطبيعة وتحاول تعليلها وتفسيرها...

كما جعلوها رمزية علميّة وهي من أطرف النظرات التي ترى في الأسطورة رسالة علمية مشفّرة.

بينما جعلها بعضهم رمزيّة نفسيّة؛ تعبر عما يجول داخل النفس البشرية ((فهي ترسبات في لا وعي الفرد، خرجتْ كما تخرج الأحلام وبالآلية نفسها التي صنعتْ الأحلام وأنتجتها..))[7]

ومن النظريات أيضاً:

أنّ الأسطورة تعليل وتفسير، وأصحاب هذا الاتجاه يرون أنّها وُضعت لتعليل الكثير من أمور الكون وتفسيرها فهي:

((حشدٌ هائلٌ من تفسير عمليات شروق الشمس وغروبها وازدهار الأرض في الربيع وجدبها في الشتاء... أو تعليل معنى وجود البقع في جلد الفهد..))[8].

وتعدُّ هذه النظرية من بين أكثر النظريات التي لقيت رواجاً بين العديد من المهتمين بدراسة الأساطير، فقد رأى هؤلاء أنَّ عقل الإنسان القديم لم يكن قادراً على التخيّل والمحاكمة، وعجزه هذا أمام تفسير الظواهر الطبيعية ألجأه إلى هذه التفسيرات الأسطوريّة، فما هذه المغامرات التي يقوم بها أبطال الأساطير...وما هذه الزيجات المتعددة إلاّ أسباب لتغيير إخصاب الأرض والطبيعة...

وقد جعل فراس السواح من الأساطير التجربة الأولى للإنسان الأول في استعمال عقله لتفسير الكون فهي مغامرة[9]_ كما سمّاها _ قام بها عقل الإنسان القديم بجرأة للتفسير والكشف، وقال بهذه النظرية عالم الأنثروبولوجيا «ماليتوفسكي» أيضاً، وأضاف إلى أنّها قد وُضعت لترسيخ عادات قَبَليّة معيّنة أو لتدعيم سيطرة عشيرة.. أو نظام اجتماعي معيّن..

ومن ذلك ما ذكره «صموئيل هنري هووك» في كتابه: «منعطف المخيلة البشرية» حيث يذكر مقطعاً جاء _من وجهة نظره_ لتعليل حدوث أمر ما لم يفهم الإنسان سببه الحقيقي:

((فانخرطت الدودة في البكاء أمام «شاماس» [10]

وسالت دموعها أمام «إيا» [11]

وما الذي ستهبني لطعامي؟

وما الذي ستهبني لرضاعي؟

_سأعطيكِ التين الناضج

وأعطيكِ المشمش.

_وماذا سيفيدني التين والمشمش؟

ارفعني عالياً بين الأسنان.

واجعلني أسكن اللثة))[12]

الأسطورة والأنماط القومية الأخرى

ثمة تفريق بين الأسطورة وأنماط أخرى تقترب من مفهوم الأسطورة، وهذه الأنماط تقتضي آثار الأسطورة، ولكنها تختلف عنها...

كثيراً ما تمّ الخلط بين الأسطورة والحكاية الخرافية..

1: الأسطورة والحكاية الخرافية؛ «الخرافة»:

وهذه الحكاية التي ندعوها اختصاراً «الخرافة»، وهي حكاية تعرض: ((صوراً لمجتمع حيواني ممسوخ عن المجتمع البشري))[13].

((هي حكاية تملؤها المبالغات الكبيرة، والأحداث الخارقة التي يشكّل الحيوان وربما الجمادات أهم الشخصيات فيها، ولا تعكس أي شيء خاص بالعقيدة.. بينما تعكس الأسطورة شيئاً دينياً.))[14].

ومن حيث الموضوعات؛ تعالج الأسطورة الموضوعات الإنسانية الكبرى؛ (كالموت..

والمنشأ.. والمصير، وصراعات الإنسان مع الطبيعة ومع القوى الغامضة كالقدر وغيره...).

بينما تتناول الخرافة الموضوعات البسيطة التي تهدف إلى العِظة أو التعليم أو التسرية والتّسلّي...

كما أنّ الخرافة لا تختلط كالأسطورة _أحياناً_ مع التاريخ أو بعض حوادثه.. ويمكن التفريق بينهما تبعاً للشخصيات الأساسيّة التي تقوم عليها كل من:

الأسطورة أو الخرافة

فشخصيات الأسطورة الرئيسية تكون:

غالباً آلهة أو كائنات علوية.

أمّا الخرافة فتقتصر شخصياتها الرئيسية على:

الحيوانات أو الجن أو الجمادات أو الإنسان البسيط غالباً...

((إنّ الشعب مايزال يعتقد في حوادث أسطورة الآلهة، ومن حيث أنّها ما تزال قادرة على أن تلعب دوراً في العقيدة... في حين أنَّ الحكاية الخرافية ليس لها هذه العلاقة بالواقع... وبالماضي أيضاً))[15].

• وقد تشكل الأسطورة:

← الإبداع الإنساني الأكثر رقياً في ذلك الزمن السحيق.. الإبداع الذي أنتجه المبدعون الأكثر ثقافةً ومعرفةً وعلماً...أو أنّهم المحترفون للعملية الإبداعية، أو المكرسون في زمانهم والمعترف بهم ولهم أيضاً بمقدرتهم على الإبداع...

• حينئذٍ تشكل الخرافة:

الإبداع الشعبي الذي لم يقم به المحترفون ولكنهم النابهون من العوام الذين لم ينالوا حظاً وافراً من ثقافة عصرهم ومعرفته، وقد قاموا بذلك:

((بقصد التسلية... أو لتبيت قيمة، أو مبدأ ما، أو لتفسير ظاهرة لم يتيسّر تفسيرها إلاّ بهذا الشكل الخرافي، فتبناه العامة، فشاع وانتشر...))[16].

2: الأسطورة والحكاية الشعبية:

هذا التعليل الأخير جزء من وجهة نظري الخاصة بالأسطورة التي سيتمّ عرضها لاحقاً في هذه المقالة

وهي حكاية تتباين كالحكاية الخرافيّة مع الأسطورة من نواحٍ عدّة...

((فالحكاية الشعبية بنية بسيطة.. تمتزج بالواقع الحقيقي في أعمق أعماقه، وليس لها طابع أدبيّ صرف، إنّها توّد أنْ تحكي عن غرائب عالم الواقع، وغرائب العالم الآخر _ربما_ وهي في الوقت نفسه توّد أنْ تفسّر الحقيقة الدنيويّة، أي حقيقة عالمنا...))[17].

وإذا نظرنا إلى الحكايتين: (الخرافيّة... والشعبيّة) ندرك أنّهما نتاج خيال واحد.. ألصق بالخيال الشعبي الذي يتناول هموماً بشريّة بسيطة قد لا تصل إلى الحالة الوجوديّة الأكثر تأثيراً وإلحاحاً في حياة الإنسان.. ولا تدور أحداثهما حول الآلهة والأحداث الكونيّة الأخرى.. بل تهتمان بما هو أدنى وأقلّ في سلّم حياة الإنسان ومشكلاته وهمومه.

تتمحور الحكاية الشعبيّة حول الإنسان الشعبيّ، أي ليس الآلهة أو أنصافها، أو الملوك والقادة والسادة، ولكنّها قد تستخدم ما قد يُفيدها من العناصر الأسطوريّة أو الخرافيّة..

ولكنّها تطورتْ حتى تمحورت حول هموم الإنسان العادي.[18]

فالهم الاجتماعي بارزٌ جداً في الحكاية الشعبيّة وما يرد فيها من خوارق أو «فانتازيا» إنما يراد به التسلية أو التفكّه أو التفريج على السامع «المتلقي» ولهذا نجد أنّ هذه الحكايات تمتلك خاصيّة التشويق والجذب... بعيداً عن طابع القداسة والتقديس.

فالحكاية الشعبية: ((تقفُ عند حدود الحياة اليوميّة والأمور الدنيويّة.. وذلك كمكر النساء، ومكائد زوجات الرجل الواحد، وقسوة زوجة الأب على الطفلة المسكينة التي تتدخل العناية الإلهيّة لإنقاذها، وما أشبه ذلك من موضوعات))[19].

من خلال ما تقدّم يمكن الاستنتاج أن ثمة تداخل بين الحكاية الخرافية «الخرافة» والحكاية الشعبية، مع وجود فوارق بينهما.. إلاّ أنهما تفترقان عن الأسطورة بما تمتلكه من: عناصر تخصُّها وحدها ترجع إلى: (طبيعة الموضوعات وطبيعة الشخصيّات والصياغة الأدبيّة الأرفع والأكثر تميزاً، بسبب أنَّ مبدعها كان أكثر قدرةً على الإبداع الأدبيّ والفنيّ).

3: الأسطورة والملحمة:

ثمة تعريفات كثيرة للملحمة من بينها:

أنّها قصة تتوسل الشعر وتعرض أحداثاً طويلة، وتحوي تصوّرات شعب أو أمّة، من بداية تاريخه، وتتمحور عادةً حول شخصيّة البطل الذي يجسّد تصورات هذا الشعب بخصائصه العامة، ويجسد مفهومات هذا المجتمع وتصوّراته عن الكون والحياة.

((وتتخذ الملحمة _غالباً_ صورة قصيدة طويلة تقصّ قصة نشوء أمة من الأمم أو تصورات هذه الأمة التي بدأت تعي ذاتها وتعي استقلالها، وتنفرد بخصائص عن غيرها من بقية الشعوب حولها، وهي بالتعريف تشير إلى القصيدة القصصيّة التي تمتزج فيها أفعال البشر وتصرفات بعض الكائنات الإعجازية الخفية كالآلهة والمردة والشياطين والوحوش الخفية المهولة، بل بعض القوى الكونيّة، والظواهر الطبيعيّة التي تقوم بدورٍ مساعدٍ، ولكنّه فعّال في إنجاز هذه الأعمال البطوليّة))[20].

تحتوي الملحمة _غالباً_ على بعض الأساطير.. فتدخل الأسطورة في نسيج الملحمة، وليس العكس صحيحاً لأنّ الشخصيات الأساسيّة في الأسطورة من الآلهة، بينما تكون الشخصيات الأساسيّة في الملحمة من البشر، وهذا فرقٌ رئيسيّ.

وتدخل الأعمال الحربيّة بشكلٍ واضحٍ في أساس الأحداث الملحميّة، وهي _ غالباً_ أعمال تنتقل بشكلٍ شفاهي عبر الأجيال إلى أن يقيض لها من يدوّنها، لتحقق وجوداً أدبيّاً ساحراً بأحداثها المثيرة، وأبطالها الخارقين الذين يمثلون الخصائص الأبرز، والأكثر سمواً وجمالاً لشعب من الشعوب، أو لأمّة بدأت بوعي ذاتها القوميّة.

وقد تختلط أحداث الملحمة مع التاريخ إلاّ أنّها لا تشكل تاريخاً حقيقياً بحقائقه وأبعاده التي تقوم على الوثيقة، لأنّها تحتوي على أحداث خياليّة متخيّلة.. يهدف الشاعر منها إظهار كل ما هو أصيل وجميل وسام في خصائص هذه الأمّة أو هذا الشعب... كما تحمل أهم الأبعاد التي تأسستْ عليها ثقافة شعب أو أمّة.

يقول هيغل:

((..لا يُمكن للقصيدة الملحميّة كونها أثراً فنيّاً حقيقياً، إلاّ أن تكون من صنع فردٍ واحدٍ، فهي وإنْ عبرّتْ عن روحِ شعبٍ بأسره، ليست من صنع هذا الشعب بجماعه، وإنّما من صنع بعض أفراده فقط، صحيح أنَّ روح العصر والأمّة هو الذي يشكّل علّتها الموجبة والفاعلة، غير أنّ هذا الروح لا يولّد عملاً فعلياً إلّا متى ما اعتقلته العبقريّة الفرديّة لشاعرٍ يعي هذا الروح ومضمونه معاً، كونهما جزءاً من حدسه الخاص، ويظهرهما في أثرٍ فنّيّ..))[21].

ومعظم الأمم والشعوب أبدعتْ مثل هذه الملاحم من مثل:

ملاحم الهند: «الرمايانا، والمهابهاراتا» ،

وملحمة السومريين والبابليين: «جلجامش»،

وملحمة: «الإلياذة والأوديسة» اليونانية،

وملحمة «الإيناذا» الرومانيّة،

والملحمة الفارسيّة «الشاهنامة»،

وملحمة «رولان» الفرنسيّة، وملحمة «بيوليف «الإنكليزيّة، وغيرها من ملاحم الشعوب.

يرى باختين في كتابه: «الملحمة والأسطورة» أنَّ الملحمة تتميّز من الأسطورة في ثلاثة أمور:

((1: تتحدث الملحمة _غالباً_ عن الماضيّ القوميّ لشعبٍ من الشعوب،

2: تشكّل الحكاية الشعبيّة التقليديّة أهم مصادر الملحمة،

3: في الملحمة يكون العالم الملحمي منقطعاً عن الزمن الحاضر..))[22].

قد تتحدث الملحمة عن الماضي المشتهى لحضور الهزائم المهينة في الحاضر... حيث تصبح الملحمة تعويضاً نفسيّاً يرفع معنويات شعب من الشعوب في حين انحداره في سلم الحضارة والتقدّم.

قد تقوم بعض شخصيّات الملحمة بالتعبير عن ذاتها بشكل مباشر، بينما تنأى شخوص الأسطورة بأنفسها عن التعبير عن ذاتها بنفسها.

كما تتناول الأساطير:

الموضوعات الإنسانية الكبرى:(كالحياة والموت والمنشأ والمصير...)،

بينما تظلّ الملحمة في:

(الإطار القومي مع تركيز شديد على الشخصيّة القوميّة، مع تداخل بسيط لبعض الموضوعات الإنسانيّة التي يفرضها السياق السرديّ وطبيعة الأحداث..).

تحمل الشخصيات الإلهية أو نصف الإلهية عبء الأحداث وتطورها في الأسطورة، بينما تركّز الملحمة على العنصر البشريّ.

((وكأنّها تشكّل مرحلة في وعي الإنسان لقواه الذاتيّة وقدراته، بعد أن كان متردداً أن ينسب الأعمال العظيمة لنفسه، فينسبها للآلهة في الأسطورة، ولكنّه في الملحمة أصبح أكثر ثقةً بقوته وأكثر شعوراً بقدراته، فالملحمة خطوة نحو أنسنة شخصيات الأدب والتركيز على الإنسان عنصراً فاعلاً في هذا الكون.))[23].

إذن... الأسطورة والملحمة نتاجُ أدبٍ إنسانيّ في مراحل زمنيّة مختلفة، وكلاهما يؤكد حاجة الإنسان الماسة إلى الأدب في كلّ زمانٍ ومكان..

ويؤكد تدرّج شعور الإنسان بشخصيّته ووجوده في هذا الكون، حتى وصل إلى مرحلة الثقة بذاته وقدراته مع تقدّمه في الزمن والتجربة الإنسانيّة حتى استطاع التصريح _من خلال الملحمة_ بنسبة أعمال خارقة إلى نفسه بعد أن كان ينسبها في الأساطير إلى الآلهة.

وجهة نظر في تفسير الأسطورة:

للأدب مهمات كثيرة، ومن أهمها محاولة فهم الواقع والاستجابة لمتطلباته وخلق نوع من التوافق بين الأفراد والمجتمع فشعور الفرد ـ من خلال الأدب ـ أنّه يفهم الواقع يمنحه وهماً جميلاً ـ أنّه ممتلك للواقع أو مسيطر عليه من خلال فهمه لعلاقاته التي يؤطرها الأدب بأجناسه جميعاً....

هذا يعني أنّ الأدب حاجة روحية مهمة للأفراد وللمجتمع جميعاً؛ لأنّه يؤدي إلى تماسك المجتمع وتلاحم أفراده بإزاء الأزمات الكبرى التي تنال من المجتمع وأفراده.

والأسطورة يمكن تفسيرها على أنّها أدب ذلك العصر.. فالكثير من الأساطير صيغت شعراً مما يشير إلى طبيعتها الأدبية من مثل: «الإينوما إيليش»

و»أساطير التكوين السومري»

و» جلجامش»

و» الإلياذة» و»الأوديسة« بما تحتوي الأخيرتان من أساطير..

وقد أشار كثير من الباحثين إلى اقتراب طبيعة إبداع الأسطورة من طبيعة الخلق الشعري أو الأدبي، يقول الباحث أنس داود: إنّ الأسطورة تقترب ((بطبيعتها وبراعتها ومكوناتها من الرؤى الشعرية، بل هي في صفائها وعموميتها ورموزها.. رؤى شعرية عميقة، وصل بها الإنسان الأول إلى جوهر الوجود))[24].

((والموقف الأسطوري في صميمه موقف شعري، والشاعر وصانع الأسطورة في محاولة متجددة لإيجاد صيغة ملائمة للتوافق بينه وبين المجتمع وبين قوانين الطبيعة، وبينه وبين المطلق))[25].

إنّ أداة التشكيل في الأدب وفي الأساطير واحدة، وهي الخيال وعدّ الأسطورة أدباً يفسّر بعض جوانب النظرية النفسية التي رأت أنّ الفاعلية التي تنشِئ الأساطير هي ذاتها التي تنشئ الأحلام...

على اختلاف المواقف التي قدمها كل من فرويد ويونغ...حيث صانع الأساطير

كالفنان أو كالمصاب بعصاب ما، ولا يخفى قرب الأدب من حيث إبداعه من آلية تكّون الأحلام، وبخاصة الشعر، وبعض أنماط الأدب كما نجد عند كافكا والسرياليين ومسرح اللامعقول.. وغيره من أصناف الأدب، وارتباط الكثير من النصوص الأسطورية بالدين لا يعني أنها نصوص دينية محض، بل قد تكون أدباً اختار شخصيات سامية لتؤدي دور الشخصيات في قصص الأسطورة، وهذه وسيلة قد يستخدمها المبدعون لبث الرهبة والروعة والإدهاش... والغالب أنّ هذه النصوص تقادم عليها الزمن، فنُسيتْ مناسباتها الأصلية، وكانت هذه القصص تتحدث عن عظماء وعن أشخاص يملكون قوًى خارقة تفوق قوة الإنسان العادي، فتحوّلتْ إلى آلهة مقدسة، وتحولت أعمالها إلى نوع من الطقوس المستعادة.

كما أنّ موضوعاتها الإنسانيّة التي تتناول الحياة والمصير والميعاد.. هي الموضوعات التي شغلت عقل الإنسان الباحث عن أجوبة لهذه القضايا التي شغلته منذ بدأ يتأمل ويفكّر..

إنّ الأسطورة تلبي ـ كما الأدب ـ بأجناسه المختلفة حاجات راسخة في أعماق النفس الإنسانيّة فتدفع المتلقي ـ كما الأدب ـ إلى الفرح والغبطة أو إلى الفخر والاعتداد.. أو إلى الحبور بمناصرة ما نعتقد أنّه الحق والخير والجمال...

تتميّز الأسطورة بخاصيّة الجذب ـ كما هي حال بعض الأجناس الأدبيّة.

إنّ الأدب والأسطورة من معدن واحد وينطلقان غالباً من النقطة ذاتها ويطمحان ـ غالباً ـ للوصول إلى الأهداف ذاتها.. ويتوسلان الآليات ذاتها فالأسطورة هي أدب ذلك الزمن...التي لبّتْ حاجة الإنسان الروحيّة والأدبيّة فيه والتي تعيد إليه توازنه الداخلي حيث سعى إلى استعادة توافقه مع محيطه...فكانت الأسطورة وسيلته لخلق هذا التوافق وهذا التوازن.

هوامش

(1) 1: ويليك_ رينيه / وارين أوستن: نظرية الأدب _تر_ محي الدين صبحي _ مر _ د. حسام الخطيب _ بيروت 1981_ ص 198..

2 يمكن مراجعة كتاب: أساطير الحب والجمال عند اليونان ج1 هامش ص 20 ل دريني خشبة.

3:خشبة دريني: أساطير الحب والجمال (عند اليونان) ط1_ 1983 _ بيروت ج1 _ص 80.

(2)

(3)

(4) : هووك _ صموئيل هنري: منعطف المخيلة البشرية، تر، صبحي حديدي، ط 1 _1983 _ دار الحوار بسورية ص149

(5)

(6) 5:كاسيرأرنست: مدخل إلى فلسفة الحضارة "مقال في الإنسان» تر: إحسان عباس_ ص 144.

6: غنيم _ غسان: الأسطورة والحكاية الشعبية في الشعر الحديث والمعاصر _ دار العائدي _ دمشق ط1، 2008، ص37.

(7) 7: غنيم_ غسان: المرجع السابق ص43.

(8) 8: زكي_ أحمد كمال: الأساطير _ دار العودة_ بيروت، ط2، 1979_ ص 48.

9: كتاب فراس السّواح: «مغامرة العقل الأولى «قبرص _ط 6 _ 1980.

(9)

(10) 10: شاماس: هو إله الشمس أو الشمس ذاتها.

11: أيا_أو_ إيا_ إلهة الماء العذب عند السومريين والبابليين، وهي زوجة إله الشمس "شمس" أو "شاماس" وقد تسمى "إنكي"، وأحياناً "ماكاتو" "Makkatu" "السيدة، الخليلة، الملكة".

12: هووك_صموئيل هنري: المرجع نفسه، ص51.

(11)

(12)

(13) 13: زكي_ أحمد كمال: المرجع نفسه..ص 208.

14:غنيم _ غسّان: المرجع نفسه ص56

(14)

(15) 15: ديرلاين_فردريش: الحكاية الخرافية، تر: د:ة _ نبيلة إبراهيم_ مراجعة د.عز الدين إبراهيم _ بيروت ط1973_ص152

(16) 16:غنيم _غسّان: المرجع السابق _ص 57

(17) 17: ديرلاين_ فردريش فون: المرجع نفسه ص 57.

(18) : انظرْ الخليلي_ علي: البطل الفلسطينيّ في الحكاية الشعبيّة، ط2_ بيروت _دار ابن خلدون 1979_ ص 18_19.

(19) : السواح_ فراس : مغامرة العقل الأولى _نيقوسيا ط 6_ 1986_ ص22.

(20) 20: أبو زيد _ أحمد: الملاحم كتاريخ وثقافة، مجلة عالم الفكر، المجلد 16_ عدد 1 _1985_ ص4.

(21) : هيغل _ g.w.f.hegel: فن الشعر، ج 1، تر: جورج طرابيشي_ بيروت_ دار الطليعة، ط -1 1981 _ ص 128_129.

(22) : المقداد _ قاسم: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي _ دمشق _ ط 1_ 1984_ ص 86.

(23) : غنيم _ غسّان: المرجع نفسه، ص 60.

(24) : داود ـ أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية، ليبيا، د،ن، ص 21.

(25) : داود_ أنس: المرجع السابق، ص 41.

الانتقال من الشفاهية إلى الكتابة

نظرية المحاكاة والدين

أ. د. فؤاد عبد المطلب

مترجم وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

أعني، باستدعاءِ قضيةِ الانتقالِ من الشفاهيةِ إلى الكتابةِ، الإشارةَ إلى بيئةِ المعلوماتِ البشريةِ عند تقاطعاتٍ معينةٍ عبر تطورِها الطويلِ والمتنوعِ والمعقدِ. وفي هذا الصددِ، أوضحتُ كيف يقدمُ رينيه جيرار[2] إسهاماتٍ كبيرةً في المجال المعروفِ باسمِ بيئةِ وسائطِ الإعلامِ، وكيف يقومُ علماءُ بيئةِ الإعلامِ بمثلِ ذلك من خلال نظريةِ المحاكاةِ[1] - وهو أمرٌ أودُّ تعزيزَهُ في هذا العرضِ القصيرِ.

إنَّه عملٌ متعددُ التخصصاتِ للغاية مثلُ عملِ جيرار، وفي سياق المناقشةِ الحاليةِ، سأشيرُ إلى أعمالِ علماءِ البيئةِ الإعلاميين المستمدةِ من مجموعةٍ متنوعةٍ من التخصصات، بما في ذلك علمُ الأنثروبولوجيا، والكلاسيكيُّ، وعلمُ النفسِ، والفلسفيُّ، ومجالُ البحثِ الأدبيِّ اليسوعيِّ. ويتحدُ جميعُهم من حيث تركيزُهم على تاريخ الاتصالِ وتطورِه، والذي يمكنُ تقسيمُه إلى خمسِ مراحلَ ثقافيةٍ: 1) ثقافةُ المحاكاةِ أو ما قبل اللغويةِ، 2) الشفاهيةُ أوِ الثقافةُ الشفاهيةُ، 3) ثقافةٌ فنِّ الخطِّ أوِ المخطوطاتِ، 4) الطباعةُ أوِ الثقافةُ الطباعيةُ، و5) الثقافةُ الإلكترونيةُ / الرقميةُ.

التقليدُ[3]، بالطبع، هو الشكلُ الأساسيُّ للتواصلِ، وتسهمُ نظريةُ المحاكاةِ بصورةٍ كبيرةٍ في فهمِنا لِمَا أشار إليه ميرلين دونالد أولَ مرةٍ باسمِ «ثقافةِ المحاكاةِ» [2]. وعلى الرغم من أنَّ هذه البيئاتِ الثقافيةَ تظهرُ عادةً في مراحلَ متسلسلةٍ، فإنها لا تختفي؛ وما لم تتخطَّ الثقافةُ مرحلةً معينةً، تدخلُ جميعُها في شبكةٍ معقدةٍ من التفاعلاتِ مع كلِّ تطورٍ جديدٍ فلا تمرُّ بعمليةِ التقادمِ.

ومع ملاحظةِ ذلك، سوف أبحثُ هنا تطورَ الأسطورةِ والطقوسِ والعنفِ، أولاً، باختصارٍ، فيما يتعلقُ بالسياق الثقافيِّ المحاكيْ والشفاهيِّ، ثم فيما يتعلقُ بظهور بيئاتِ معلوماتٍ خطيّةٍ. باختصارٍ، سيعززُ هذا السبرُ الاستنتاجَ القائلَ بأنَّ اختراعَ الكتابةِ والقراءةِ ربما يكونانِ من المكوناتِ الرئيسةِ المشاركةِ في عملية بناءِ الحضارةِ، التي نكتسبُ منها القدرةَ على مقاومة أتمتةِ المحاكاةِ.

ثقافةُ المحاكاة

تتضمنُ ثقافةُ المحاكاةِ أو ما قبل اللغويةِ جميعَ أشكالِ التواصلِ غيرِ اللفظيِّ، بما في ذلك الظواهرُ مثلُ الرغبةِ في محاكاة المشاعرِ والمنافسةِ المحاكيةِ؛ وخلال هذه الفترةِ أظهرتِ الآلياتُ كبشُ الفداءِ التجانسَ والثقافاتِ البشريةَ إلى الوجود. وفقًا لـجيرار فإن الظروفَ المواتيةَ لولادة الفكرِ تتطابقُ مع وفاة الضحيةِ البديلةِ، وتوفرُ البذورَ اللازمةَ لتطوير أنظمةٍ رمزيةٍ.

إن النسقَ المتأصلَ في الأسطورة التأسيسيةِ للثقافةِ هو كما يأتي: قتلُ كبشِ الفداء بأسلوبِ المعجزاتِ يعيدُ الهدوءَ، ويُنزِلُ السلامَ على المجتمع، ويتمُّ تحويلُ

العاملِ المعطلِ بطريقةٍ غامضةٍ إلى متبرعٍ يتمُّ تقديسُهُ بعد ذلك. وتعود عقولُ الناسِ إلى المعجزة وتُديمُها. ومن أجل تحقيقِ ذلك، عليهم أنْ يفكِّروا في «المعجزة» وأنْ يعيدوا التفكيرَ فيها، وتكونُ أنظمةُ الطقوسِ والأساطيرِ والقرابةِ هي «الثمارَ الأولى لهذا المسعى». ويفرضُ الإلهُ الضحيةَ كبشَ الفداء نفسَه كرمزٍ أولَ، يتمُّ به تطويرُ لحظةِ التجلي الإلهيِّ، وطقوسُ التضحيةِ التي تحييها محاكاةً، والأسطورةُ التي تأتي في النهاية لتستدعيَها[3].

ومثلما يوضحُ روبرت ألبريشت، في هذا الصددِ،[4] أنَّ الطريقَ الطويلَ نحو استعمالِ اللغةِ يتمُّ تشكيلُه عن طريق الموسيقى ولا سيما النطقُ، واللذان، إلى جانب الرقصِ والظهورِ التدريجيِّ للصور على جدران الكهوفِ والأشياءِ المقدسةِ وغيرِها من القطع الأثريةِ؛ اتخذوا أماكنَهمْ إلى جانب التضحياتِ والطقوسِ الأخرى حيث تحولتِ الثقافاتُ المقلدةُ على مدار الألفيةِ إلى ما سيصبحُ «الثقافاتِ الشفاهيةَ».

الثقافةُ الشفاهيةُ

من المثير للدهشةِ أنَّ عالمَ الأنثروبولوجيا البريطانيَّ جاك جودي[4] يبدو أنه لم يكنْ على درايةٍ بعملِ جيرار، على الرغم من أنَّ العكسَ صحيحٌ أيضًا بحسب معرفتي. إذ يلاحِظُ جودي أنَّ الأسطورةَ تُعدُّ عمومًا من بين أعلى إنجازاتِ الأدبِ الشفاهيِّ، أو ما يشير إليه بشكلٍ أكثرَ ملاءمةً على أنه «أشكالٌ شفاهيةٌ موحدةٌ» [5]. ولأسبابٍ سحريةٍ دينيةٍ، تحدثُ التلاواتُ الأسطوريةُ عادةً في سياقاتٍ طقوسيةٍ خاصةٍ تتطلبُ مشاركةَ القوى المتساميةِ. ويكتبُ جودي: «إنَّ الطقوسَ، والاحتفالَ، لا السردَ هما محورُ التلاوةِ» [6]، ومن ثمَّ، فمن المثير للدهشةِ، بالنظر إلى اعترافِ جودي بأولوية الطقوسِ هذه، أنه يبدو ليس لديه الكثيرُ ليقولَهُ عن مؤسسة التضحيةِ». فعلى سبيلِ المثالِ، في عمله حولَ أسطورةِ شعبِ لوداجا[5] الغانيِّ التي أسماها «أسطورةَ الباجرِ» [6]، يُشارُ دائمًا إلى التضحية بالحيواناتِ على أنَّها مجردُ أمرٍ ملحقٍ غيرِ ملحوظٍ، حتى عندما يشيرُ جودي إلى أنَّه، إلى جانب حدوثِها في المناسباتِ العاديةِ، تميلُ التضحيةُ إلى الوقوع «في أوقاتِ الاضطرابِ» فبوساطتِها يمكنُ» تصحيحُ الأمورِ» [7]. وعلى الرغم من أنَّهُ يؤيدُ إعادةَ تأهيلِ مفهومِ العالميةِ في العلوم الاجتماعيةِ، يبدو أنَّ جودي لا يملكُ تقديرًا كافيًا لأصولِ كلٍّ من المقدسِ واللغةِ. وعلى الرغم من عدم إنكارِ إمكانيةِ «قوالبَ مبرمجةٍ سابقًا»، إلا أنَّه يرى

على نحوٍ غيرِ مقنعٍ أنَّ «شموليةَ المفاهيمِ الدينيةِ أوِ المفاهيمِ الأخرى على الأرجح تنشأُ في أثناء مواجهةِ البشر لبعضهم البعضِ وهم يتحدثون اللغةَ مع بيئتهم.» [8] فمن خلال الالتزام بتعريفِ فريزر للأعمال الدينيةِ فيما يتعلقُ بمسامحتهم للقوى الخارقةِ، يَقبَلُ جودي بالمثل صياغةَ دوركهايم بأن المرجعَ الرمزيَّ للطقوس الدينيةِ هو «الجماعةُ» أوِ «المجتمعُ». ومع ذلك، يبدو أنَّه غيرُ مدركٍ لاقتراحاتِ جيرار بأنَّ الإنسانَ العاقلَ هو «الحيوانُ المتدينُ»، وأنَّ الهدفَ التطوريَّ للدين هو في نهاية المطافِ منعُ العنفِ المتبادلِ.

ولا ينفردُ جودي وحدَهُ في افتقاره إلى الوعيِ بنظريةِ المحاكاةِ، أو في وضعِه مفاهيمَ خاطئةً حول الأصولِ المقدسةِ واللغةِ. ففي مناقشةِ طبيعةِ «التقاليدِ»، على سبيل المثالِ، كتبَ الباحثُ الكلاسيكيُّ إريك هافلوك أنَّ معظمَ الناسِ «يتراجعون عنِ المفهوم الإضافيِّ للأسطورة ويتركونَهُ عند هذا الحدِّ - باستثناء ليفي شتراوس الذي جادلَ على الأقلِّ بأنَّ كلَّ أساطيرِهِ ذاتِ النوع الحقيقيِّ لها بنيةٌ ثنائيةُ القطب مشتركةٌ «[9]. إذا استفسرْنا عن شرح أصلِ البنيةِ، يتابع هافلوك، «فقد قيلَ لنا إنَّ هذه هي الطريقةُ التي يجبُ أن تعملَ بها عقولُنا، لأنها تعيدُ ترتيبَ بيئتِنا وتسعى لفهمِها.» [10] إذ بعد مناقشةِ جذورِ الوعيِ البشريِّ، يفترضُ هافلوك كيف «تتطلبُ النظريةُ العامةُ للشفاهيةِ أنْ يتمَّ البحثُ عنِ الأسس الأولى للثنائية الضديةِ في قوانينِ الحفظِ عن ظهر قلبٍ قبل أنْ نصلَ إلى الإيديولوجية» [11]. ويبدو هافلوك غيرَ واعٍ أنَّ قوانينَ الحفظِ عن ظهر قلبٍ هي مقلدةٌ في أصولها، ومثلُ جودي، غيرُ مدركٍ لثقافة المحاكاةِ بشكلٍ عامٍّ، ولفرضيةِ جيرار أنَّ الوعيَ البشريَّ يسجلُ فقط أو ينطبعُ بالواقع المتناقضِ والمتحولِ الذي تفرضُهُ آليةُ كبشِ الفداءِ الأصليةُ.

ومع ذلك، استدعاءُ هافلوك للذاكرة ينبهُنا إلى الأهمية الملحوظةِ التي تحُوزُها هذه المَلَكَةُ في المجتمعات الشفاهيةِ الأوليةِ والتي لم يكن لها اتصالٌ بالمتعلمين. وتعتمدُ هذه الثقافاتُ على «تقاليدَ تمَّ التعبيرُ عنها في عباراتٍ ثابتةٍ وقابلةٍ للانتقال على هذا النحوِ» [12]، ويؤكدُ هافلوك أنَّ هذه الاحتياجاتِ تجري تلبيتُها من خلال ما يصفُه بعبارةِ «ألفاظٌ طقوسٍ» ؛ ويقترحُ أنه نظرًا لغيابِ بديلٍ يضمنُ بقاءَها، يجبُ حفظُ هذه اللغةِ عن ظهر قلبٍ، وأنَّ القافيةَ والإيقاعَ والطقوسَ هي الوسائلُ لتحقيق ذلك. والملحمةُ هي من بين أكثرِ الأشكالِ الشفاهيةِ المعروفةِ،

ويحللُ هافلوك رفضَ أفلاطون للشعراء ولا سيما هوميروسُ، الذي يعُدُّ جودي ملاحمَه من بين «النصوص الطقوسيةِ الكلاسيكيةِ ‹›. وبالنظر أيضًا إلى رفضِ أفلاطونَ المترافقِ مع ذلك للمأساة وظهورِها المزعومِ من التضحية، يوضحُ جيرار مخاوفَ الفلاسفةِ حول أيِّ اختلاطٍ مع المقدساتِ العتيقةِ وجنونِها المحاكيْ. وفي غضون ذلك، يؤكدُ هافلوك أنَّ «الحالةَ الذهنيةَ الشفاهيةَ» هي العدوُّ الأساسيُّ لأفلاطونَ[13] ويمكننا استقراءُ العلاقةِ بين هذه الظواهرِ.

يبحثُ هافلوك عناصرَ أرضيةِ المحاكاةِ الشفاهيةِ و» حالتَها الذهنيةَ»، أي ما يزكِّيهِ وهو استعمالُ أفلاطونَ المربكُ لكلمةِ «محاكاةٍ». إذ يستعملُ أفلاطونُ ذلك للإشارة إلى عددٍ من الظواهر، بما في ذلك المحاكاةُ المسرحيةُ أو إعادةُ التمثيلِ، وهي طريقةُ تكوينٍ،[14] وكذلك في الإشارة إلى علم النفسِ المشتركِ الذي يتقاسمُه الجمهورُ والممثلون؛ بعبارة أخرى، «تماهي» الجمهورِ و» مشاركتُهُ» في الأداء المسرحيِّ.[15] وفي هذا الصددِ، يهتمُّ الفيلسوفُ بـ «علم الأمراضِ العاطفيِّ للتجربة الشعريةِ»، التي تتضمنُ، بالإضافة إلى الشعرِ الموزونِ، الموسيقى والرقصَ الطقوسيَّ. وقبل ثلاثةِ عقودٍ منِ اكتشافِ الخلايا العصبيةِ المرئيةِ، يتنبأُ هافلوك بردة فعلِ الجمهور تجاهَ الأداءِ الشعريِّ «بينما يشاهدون إيقاعَ الرقصِ... ربما... تستجيبُ أنظمتُهمُ العصبيةُ على نحوٍ متعاطفٍ مع حركاتٍ صغيرةٍ مخفيةٍ خاصةٍ بهم من دون إثارةِ غضبِ الساقينِ بالضرورة.» [16] وهذه مشاعرُ جيرار المقلدةُ، وهي شكلٌ من أشكالِ العدوى المقلدةِ التي يشارُ إليها في العلوم النفسيةِ باسم «العدوى العاطفيةِ «. على أيةِ حالٍ، ليس من قبيل المصادفةِ أنَّ «وصفَ أفلاطونَ في هذا السياقِ له حلقةٌ من علم النفسِ الغوغائيِّ عنهم» [17].

لكنْ في البيئة الخطيةِ الناشئةِ الخاصةِ بأفلاطونَ، لا يمكنُ أن تظلَّ مثلُ هذه التفاعلاتِ الأساليبَ الأساسيةَ لنقل مخزونِ الثقافةِ العامِّ للمعرفة، ولا يجبُ أن يكونَ لها أيُّ مكانٍ آخرَ في علم التربيةِ، ولا سيما في التعليم العالي الجديدِ للأوصياء. وقد تعرّفَ أفلاطونُ بوضوحٍ من مرحلة الصبا مهنتَهم بكونهم «حرفيِّيْ الحريةِ» عن طريق «التعليمِ الذي جرى تدريبُهمْ فيه على» محاكاة «النماذجِ السابقةِ للسلوك». ويؤكد هافلوك، الذي يشترط صقلَ الشخصيةِ الحسنةِ والحكمِ الأخلاقيِّ الصحيحِ، اهتمامَ الفيلسوفِ بالحماية النفسيةِ للأوصياء في فترة

تعليمهم، جنبًا إلى جنب مع التحذير من «عادةِ» مقارنةِ الذاتِ بنموذجٍ متدنٍّ،»[19] خاصةً تلك المُصَادَفَةُ في الشعر الملحميِّ والمسرحيةِ المأساويةِ.

ثقافةُ فنِّ الخط

«عانتِ النظرةُ الكاملةُ للأسطورة في الثقافاتِ الشفاهيةِ من حقيقةِ أنَّه حتى وقتٍ قريبٍ كان لدينا عادةً نسخةٌ واحدةٌ فقط من أيِّ تلاوةٍ طويلةٍ (بالفعل إنجازٌ كبيرٌ يجبُ أنْ نسجلَه).» ويضيفُ جودي أنَّ الأسطورةَ «بدتْ (ونوقشت) كما لو كانت سمةً ثابتةً وفريدةً من نوعها لتلك الثقافةِ التي يجبُ تحليلُها بطريقةٍ دائمةٍ».[20] وبالمثل ينبهُنا إلى الكيفية التي تفاقمَ بها هذا الوضعُ قبلَ الستينياتِ من واقعة أنَّ جميعَ الأدبياتِ الشفاهيةِ من «المجتمعات البسيطةِ» كانت تُملَى عمليًا. وهذا يعني أنَّ «القليلَ جدًا يمكنُ تحديدُه في السياق الطبيعيِّ، خلالَ الاحتفالِ نفسِه، وأنَّ الباحثَ الميدانيَّ «سَيُدليْ ببعض الملاحظاتِ في ذلك الوقتِ، ولكنْ من أجل الحصولِ على «نصٍّ» كان عليه أنْ يجذبَ «الراويةَ» بأنْ ينسحبَ من مسرح النشاطِ و» يكررَ» الكلماتِ أوِ الموسيقى، أيْ أنْ يُمليَ أو يتدربَ على الكلام.» [21] ومع ظهور مسجلِ الشريطِ الترانزستوري، أفسح الإملاءُ المجالَ للنسخ، وإمكانيةَ التقاطِ مثلِ هذه العروضِ في سياقاتِها الطقوسيةِ المباشرةِ. وساعدَ هذا التطورُ جودي، لا سيما في دراساته المستمرةِ عنِ الباجرِ Bagre، في الوصول إلى ملاحظةِ أنَّ الطقوسَ والأسطورةَ (بمعنى التلاواتِ الطويلةِ) تختلفُ اختلافًا كبيرًا بمرور الوقتِ وتغيّرِ المكان، في «المجالات ذاتِ الأهميةِ الكبرى مثلُ مفاهيمِ اللهُ الساميْ وخلقُ العالمِ «.[22]

وفي هذا الصددِ، غالبًا ما يُعتقَدُ أنَّ نصوصَ الطقوسِ الكلاسيكيةِ، أوِ التلاواتِ مثلُ ملاحمِ هوميروس أو الفيدا، عباراتٌ يتمُّ نقلُها شفاهيًا من زمن سحيقٍ ثم يجري نقلُها ببساطةٍ إلى الكتابة؛ لكنَّ جودي يشيرُ إلى السبيل، بدلاً من مجردِ تحويلِ الكلامِ إلى مدونةٍ مختلفةٍ، تميلُ عمليةُ كتابةِ الأسطورةِ إلى تحويلها، ليس فقط على مستوى المحتوى والبنيةِ بل من حيثُ اللغةُ نفسُها.[23] بينما «في مجتمعاتِ «العصرِ البطولي» حيث ازدهرتِ الملحمةُ التي كانت تتوافرُ فيها معرفةُ القراءةِ والكتابةِ المبكرةِ،» يقترحُ جودي، أنَّ الشعرَ الملحميَّ نادرٌ نسبيًا في الثقافات الشفاهيةِ البحتةِ في أفريقيا «باستثناء الأطرافِ الجنوبيةِ للصحراء، والتي تأثرتْ

كثيرًا بالإسلام وبأشكالِهِ الأدبيةِ «.[24] ويقرُّ هافلوك أيضًا أنَّ ملاحمَ هوميروس، كما نعرفُها، «إنما هي نتيجةٌ لبعض التشابكِ بين الشفاهيِّ والأميِّ»، وأنَّ «التدفقَ الصوتيَّ للغةِ... إنما تمَّ تعديلُهُ في أنماطٍ مرئيةٍ أنشأها اهتمامٌ مدروسٌ من العين.» [25] ويؤكدُ جودي أنَّ الباحثَينِ الرائدَينِ ميلمان باري وألبرت لورد في أثناء دراستِهما للملاحم اليوغسلافيةِ، وصلا إلى استنتاجاتٍ خاطئةٍ حول البنيةِ المساعدةِ للريج فيدا[7] Rig Veda، وتناغمِ ملحمةِ بيولف Beowulf[8]، وصيغةِ قصائدِ هوميروس التي وُجِدتْ أساسًا في ثقافةٍ شفاهيةٍ. ويقترحُ أنه يجبُ علينا إعادةُ النظر في سببِ أنَّ العديدَ من التقنيات التي كنا نميلُ إلى التفكير فيها على أنَّها «شفاهيةٌ» - بما في ذلك كتاباتُ الإغريقِ، حتى الاستعمالُ الواسعُ للقافية - «تبدو نادرةً في الثقافاتِ التي ليس فيها كتابةٌ.» [26] فما يمكنُ أنْ نعرفَه على وجهِ اليقين، يقترحُ جودي، هو أنَّ ملاحمَ هوميروس التي جرتْ تلاوتُها في احتفالاتِ ديونيسيوس السنويةِ الكبرى، وهي موجودةٌ بالفعل بشكلٍ مكتوبٍ منذ حوالي عام 650 قبل الميلاد، لم تعدْ ضمنَ مجالِ اهتمامِ الشعراءِ الغنائيينَ أوِ الملحنينَ بلِ المؤدون (الرابسوديز).

وعند النظر في سببِ رغبةِ الأشخاصِ الذين يمكنُهم قراءةُ هوميروس، أو ريج فيدا، أوِ الكتابِ المقدسِ، أوِ القرآنِ في الالتزام بهذه النصوصِ في الذاكرة وإنتاجِها كأفعالِ كلامٍ، يشير جودي إلى عددٍ من الاحتمالات، مثلِ دمجِها في العروض الطقوسيةِ، واستيعابِ معانيها بحيث تصبحُ الكلماتُ جزءًا من نسيج القارئ، أو بدلاً من ذلك، لهيبتِها، نظرًا لأنه من السحر الشخصيِّ وبشكلٍ خاصٍّ التحدثُ بكلماتِ الآلهةِ. وثمة سببٌ آخرُ لفعلِ ذلك بالتأكيد يتعلقُ بتطور المسرحِ، وهي نتيجةٌ لا للتقاليدِ المكتوبةِ في اليونان فحسبُ، بل لتقاليد «أوروبا والهندِ واليابانِ وأماكنَ أخرى»، [27] على الرغم من أنَّ جودي يلاحظ أنه غالبًا ما يصعبُ التمييزُ بين المسرحِ والطقوسِ، مع ملاحظة أنَّ أصولَ الدراما اليونانيةِ والأوروبيةِ على حدٍّ سواءٍ تكمنُ في الأداء الدينيِّ والطقوسيِّ. وعلى أية حالٍ، يبدو أنه في المجتمعاتِ المتعلمةِ المبكرةِ حيث يمكنُنا العثورُ على المهاراتِ المساعدةِ للذاكرةِ والمذكراتِ التي تعينُ على التذكر بغيةَ الحفظِ الحرفيِّ لأولِ مرةٍ، وفقًا لجودي، الذي يقترحُ أنه في الثقافة الشفاهيةِ البحتةِ، «عادةً ما تحلُّ إعادةُ الخلقِ مكانَ الاهتمامِ بالتذكر الدقيقِ.» [28]

خاتمةٌ

لا توجدُ مساحةٌ كافيةٌ لمعالجة الآثارِ الثقافيةِ لأنواعٍ مختلفةٍ من أسطحِ الكتابةِ (ألواحُ الحجرِ أوِ الطينِ أوِ الشمعِ، أو ورقِ البردي، أوِ الرقِّ والرقائقِ، وغيرِها)، وأدواتِ الكتابةِ (الإزميلُ، والرموزُ المميزةُ، والقلمُ المستدقُّ الطرفِ، والريشةُ، والحبرُ، والقلمُ وغيرُ ذلك)، وأنظمةِ الكتابةِ (التصويريةُ، والإيديولوجيةُ المكتوبةُ، والرقميةُ، واللوجستيةُ، والمخطوطةُ، والأبجديةُ، وغيرُها) التي ظهرتْ واختفتْ عبرَ تاريخِ البشريةِ. ولا يمكنني تحديدُ أيِّ شيءٍ من حيثُ الشكلُ الاجتماعيُّ (التوحيدُ، والقانونُ، والدياناتُ الكتابيةُ، والاحتكاراتُ المعرفيةُ والمكتبيةُ، والإمبراطوريةُ، والخصوصيةُ، والفرديةُ، والمدارسُ، والمكتباتُ وما إلى ذلك) التي رافقتْ ظهورَ الكتابة في سياقاتٍ تاريخيةٍ مختلفةٍ. ومع ذلك، يقعُ على عاتقي أنْ أشيرَ على نحوٍ وجيزٍ في المساحة المتبقيةِ إلى كيفيةِ إسهامِ عمليةِ التعليمِ في المقدرة على مقاومةِ الظواهرِ المقلدةِ. ويشيرُ جودي إلى الكتابة والتقنياتِ المرتبطةِ بها على أنها «تقنياتُ العقلِ». ومن بين هذه الأشياءِ، يمكنُنا تضمينُ كلِّ شيءٍ بدءًا من الحسابات، والقوائمِ، والعملياتِ الحسابيةِ، والجداولِ، ومسكِ الدفاتر، والتصنيفاتِ، إلى سلسلةِ أجهزةِ التحكمِ في المعلوماتِ التي يرويها إيفان إليتش في روايتِه عن ثورة النسخِ في أوروبا المسيحيةِ حوالي عام 1150 والتي شكلتْ عمليةَ الانتقالِ من القراءة الرهبانيةِ إلى القراءةِ المدرسيةِ.[29] وتشملُ هذه تطبيقَ الأبجديةِ الرومانيةِ خارجَ اللاتينيةِ إلى العامية، وإدخالَ مسافاتٍ بين الكلمات، وقوائمِ المحتوياتِ، وأقسامِ الفصلِ، ومخطوطاتِ الرقِّ نفسِها، وتقنياتِ البحثِ مثلِ استعمالِ الأبجديةِ، والفهارسِ، والتوافقاتِ، وقوائمِ جردِ المكتباتِ. فرغبةُ القرنِ الثاني عشرَ هذه في تعزيزِ نوعٍ جديدٍ من النظام لا ينبغي أنْ تفاجئَنا، كما يلاحظُ والتر أونغ: «الكتابةُ تعززُ التجريداتِ التي تفصلُ المعرفةَ عنِ الساحةِ حيث يكافحُ بعضُ البشرِ بعضَهمُ الآخرَ. إنها تفصلُ بين العليمِ والمعلومِ». في المقابل، «من الحفاظ على المعرفة بكونها جزءًا لا يتجزأ من عالم الحياةِ البشريةِ، فإن الشفاهيةَ تضعُ المعرفةَ في سياق الكفاحِ الحياتيِّ.» ويلاحظ أونغ أيضًا، في هذا الصددِ، أنَّ «العديدَ، إن لم يكنْ جميعُ، الثقافاتِ الشفاهيةِ أوِ المتبقيةِ عن طريق المشافهةِ تَلفِتُ انتباهَ المتعلمين بكونها مؤلمةً بشكلٍ غيرِ عاديٍّ في أدائِهمُ اللفظيِّ وفي الواقع في نمط حياتِهم».

وبالمثل، يروي هافلوك حججَ أفلاطونَ ضدَّ التعليمِ القديمِ - أنه يجبُ على الطلاب التفكيرُ فيما يقولونه، لا قولُ الكلام وحسبُ، وفصلُ أنفسِهم عن أهدافِهمُ الدراسيةِ، لا «التماهي» معها فقط. إنَّهم أنفسَهمْ «يجبُ أنْ يُصبِحوا» 'الذاتَ' التي تقفُ بعيدًا عنِ 'الموضوع' وتعيدُ النظرَ فيه وتحلِّلُهُ وتقوِّمُهُ، بدلاً من تقليدِه فحسبُ».[31] وكما يقول هافلوك في مكانٍ آخرَ، «لا يمكنُ أن تكونَ هذه عمليةَ محاكاةٍ.» [32] ومثلُ أفلاطونَ وجيرار، كان يفسرُ عمليةَ العنايةِ بالانفصال هذه على أنها ضروريةٌ لمقاومة الاستجاباتِ التلقائيةِ لنماذجنا عنِ المحاكاة. وبالمثل، يؤدي هذا التطورُ إلى تنمية التسامحِ بخصوص الاستجابةِ المتأخرةِ وإلى المقدرة على التصرفِ من دون ردةِ فعلٍ، وكلاهما من القدراتِ التي توفرُ الأساسَ لمقاومة العنفِ المتبادلِ أوِ اللاعنفِ.

وبكونه واحداً من علماء أنثروبولوجيا الكتابِ المقدسِ المسيحيِّ، ويتطلعُ إلى عصر تكنولوجيا الطباعةِ، يؤكدُ جيرار أنَّ الروحَ العلميةَ الحديثةَ» نتيجةٌ ثانويةٌ للفعل العميقِ للنصِّ الإنجيليِّ».[33] ولكن ما لا يعترفُ به هو أنَّ هذا ناتجٌ عنِ التأثيراتِ القويةِ للوسيط وكذلك من رسالتِه المهمةِ.

قائمة المراجع:

1. Phil Rose, “René Girard as Media Ecologist.” In Valuation and Media Ecology: Ethics, Morals and Laws, edited by Corey Anton, 91123-. Cresskill, NJ: Hampton Press, 2010.

2. See Merlin Donald, Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition (Harvard: Harvard University Press, 1991).(

3. René Girard, Violence and the Sacred (Baltimore: John Hopkins, 1977), 237.

4. Robert Albrecht, Mediating the Muse: A Communications Approach to Music, Media, and Culture Change (Cresskill, NJ: Hampton, 2004).

5. Jack Goody, Interface Between the Written and the Oral (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).(

6. Jack Goody, Myth, Ritual and the Oral (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 133.

7. Jack Goody, The Myth of the Bagre (Oxford: Oxford University Press, 1972), 7.

8. Goody, Myth, 106.

9. On the topic of Lévi-Strauss see the critical essay René Girard, “Differentiation and Reciprocity in Lévi-Strauss and Contemporary Theory.” In From Double Business Bound, 155177-. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978.

10. Eric Havelock, The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present (New Haven: Yale University Press, 1986), 69.

. Havelock, Muse, 73.11

. Havelock, Muse, 70.12

13.Eric Havelock, Preface to Plato (Cambridge: Harvard University Press), 41.

. Havelock, Preface, 21.14

. Havelock, Preface, 160.15

Havelock, Preface, 150.16.

. Havelock, Preface, 27.17

Havelock, Preface, 24.18.

Havelock, Preface, 202.19.

20. Jack Goody, The Power of the Written Tradition (Washington: Smithsonian Institution Press, 2000), 37.

Goody, Interface, 94. .21

Goody, Myth, 104.22.

Goody, Interface, 47..23

Goody, Myth, 122..24

Havelock, Muse, 13.25.

Goody, Written Tradition, 26..26

Goody, Myth, 51..27

Goody, Myth, 46.28.

29. Ivan Illich, In the Vineyard of the Text (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

30 30.Walter Ong, Orality and Literacy: The Technologizing of the Word (London: Routledge, 1982), 43.

Havelock, Preface, 47.31.

Havelock, Preface, 210..32

René Girard, The Scapegoat (Baltimore: John Hopkins, 1986), 20433..5-

المصدر بالإنجليزية:

- Alison, James and Wolfgang Palaver (eds.) The Palgrave Handbook of Mimetic Theory and Religion. Chapter 17. Palgrave Macmillan, New York. 2017. pp. 127-134.

حواشي المترجم:

[1] صدرَ هذا العملُ ضمن كتاب جيمز أليسون، وولفغانغ بالفر (تحرير)، دليلُ بالغريف لنظرية المحاكاةِ والدينِ. الفصل السابعَ عشرَ. (نيويورك: منشورات بالغريف ماكميلان، 2017).

[2] (1923- 2015) مؤرخٌ فرنسيٌّ، وناقدٌ أدبيٌّ، وفيلسوفُ علوم اجتماعية وتندرجُ أعمالُه ضمنَ الأنثروبولوجيا الفلسفيةِ، وألَّفَ ما يقاربُ الثلاثين كتابًا وامتدتْ كتاباتُه إلى ميادينَ أكاديميةٍ عدةٍ. وعلى الرغم من الاستقبالِ المتباينِ لأعماله في هذه المجالاتِ، هناك مجموعةٌ متزايدةٌ

من المؤلفات الثانويةِ حول عملِه ومدى تأثيرِه في مجالاتٍ مختلفةٍ مثلِ النقدِ الأدبيِّ، والنظريةِ النقديةِ، والأنثروبولوجيا، وعلمِ اللاهوت، وعلمِ النفس، وعلمِ الأساطير، وعلمِ الاجتماع، والاقتصادِ، والدراساتِ الثقافيةِ، والفلسفةِ. (المترجم).

(3) ترجمتُ هنا كلمةَMimetic بالمحاكاة وأحيانا أشرتُ إليها بالتقليد imitation كما هو واردٌ؛ إذ لا فرق بين الكلمتينِ ضمن السياقِ الحاليِّ ولأنهما وردَتا ضمنَ البحثِ على هذا النحوِ. (المترجم).

(4) (1919- 2015) كان عالمُ الأنثروبولوجيا الاجتماعيةِ البريطانيُّ محاضرًا بارزًا في جامعة كمبردج، وعمل أستاذًا لكرسي ويليام ويز لعلم الإنسانِ الاجتماعي من عام 1973 إلى عام 1984. من بين منشوراته الرئيسةِ الكتبُ الآتية: الموتُ والمُلكيّةُ والأجداد (1962) والتكنولوجيا والتقاليدُ والدولةُ في أفريقيا (1971)، أسطورةُ الباجر (1972) وتدجينُ العقلِ المتوحشِ (1977) والإسلامُ في أوروبا (2004). (المترجم)

(5) قدم جاك جودي نفسُه هذا المصطلحَ. الذي يعني حرفياً «الشرقيون والغربيون». فقدِ استعمل علماءُ الأنثروبولوجيا الأوائلُ مصطلحَ «اللوبي» و«والدجاراتي» كما لو كانوا يشيرون إلى وحدةٍ (قبيلة) مميزةٍ في حين أن مصطلح «اللوبي» يشيرُ في الواقع إلى الأشخاص الذين هم إلى الغرب مني، و» الداجاراتي» من هم إلى الشرق مني، أياً كان وضعي الجغرافي. (المترجم)

(6) هي عبارةٌ عن تلاوةٍ دينيةٍ شعريةٍ طويلةٍ مرتبطةٍ بجماعة خاصةٍ وجدت بين شعب LoDagaa في شمال غانا. وقد استعمل شعبُ اللوداجا كلمةَ «باجر» وشعوبٌ أخرى تتصلُ بهم ويعيشون في منطقة الفولتا العليا وساحلِ العاج للإشارة إلى الرابطة التي جمعتْ بين أشخاصٍ يمارسون طقوساً معينةً وأسسوا مجتمعاً يقومُ عليها، وقام المؤلفان جودي وغاندة بتسجيل هذه التلاواتِ مدة أربعين عامًا. وهي تتألفُ من نصين «الباجرُ الأبيضُ» و» الباجرُ الأسودُ»، ويشير النصان إلى جزأي الأسطورة. وألف جاك جودي كتابًا مهمًا حول هذه الأسطورةِ تحت عنوان، أسطورةُ الباجر، صدر ضمن منشورات جامعةِ أكسفورد عام 1972. (المترجم)

(7) النصُّ الأصلُ والأقدمُ من الفيدا، وهي عبارةٌ عن مجموعةٍ من 1028 من الترانيم المؤلفةِ في الألفية الثانيةِ قبل الميلاد في اللغة السنسكريتيةِ المبكرةِ. (المترجم)

(8) هي ملحمةٌ شعريةٌ إنجليزيةٌ قديمةٌ. تتكونُ القصيدةُ من 3,182 بيتاً، وهي أحدُ أهمِّ أعمالِ الأدبِ الأنجلوسكسوني القديمِ. وتاريخُ كتابةِ القصيدةِ مسألةٌ خلافيةٌ بين الباحثين، إذ يعودُ التاريخُ المتعارفُ عليه للمخطوط، إلى ما بين 975 و1025م. وكان المؤلفُ شاعراً أنجلو سكسونياً مجهولَ الهويةِ، يشيرُ إليه النقادُ عادةً باسم «شاعرُ بيوولف». والقصيدةُ مستشهدٌ بها بصورة عامةٍ باعتبارها واحدةً من أهم الأعمالِ في الأدب الإنجليزيِّ القديمِ، وغالبا ما كانت موضوعاً للدراسة المقارنةِ والفكريةِ، نظرًا إلى أنها تحملُ سماتٍ إسكندنافيةً وعلاقةً واضحةً بملحمة جلجاميش. (المترجم)

الحبكة والموضوع في العمل الأدبي وبنيته

غريغوري أبرامافيتش

ترجمة: أ. د. ممدوح أبو الوي

مترجم وباحث وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

تجسيد العمل الإبداعي للوحة الحياة المتكاملة، فيه الكثير من التشابك المعقد لشخصيات وأحداث والعلاقات والظروف والأفكار والمشاعر، ويتحقق التجسيد بوسائل متعددة. تختلف هذه الوسائل عند كتابٍ معينين عن الوسائل التي يتبعها كتاب آخرون. (سنتحدث عن ذلك عندما نتحدث عن قضايا الأسلوب)، ولكن هناك قواسم مشتركة لدى الكتاب كلهم وهي أساسية ويشترك بها الكتاب كلهم بلا استثناء لأنّها تنبع من خصائص الأدب نفسه.

أولاً اللغة: العنصر المشترك للكتاب كلهم هو اللغة، وإذا أردنا استخدام تعبير مكسيم غوركي «العنصر الأول «في الأدب هو اللغة، فبها تتشكل الصور الأدبية بهذا الشكل القوي في مخيلتنا.

ثانياً الزمان: إعادة تشكيل الحياة في أثناء الحدث، وذلك كما بيّن العالم الألماني ليسنغ(1729-1781)، الذي أوضح خصوصية الأدب، بوصفه فناً زمنياً، يصوّر حركية الحدث والأفكار والمشاعر التي تعبرّ عن جوهر الشخصية ونشاطها ومصيرها وتناقضاتها والصراع الاجتماعي.

ثالثاً – الحبكة أو البنية: من الضروري من أجل تجسيد فكرة الكاتب تجسيداً إبداعياً التعاطي مع كلام شخصيات العمل الإبداعي، والتعاطي مع الحوار والحوار الذاتي المونولوج ومع الصور التي يرسمها المؤلف ومع سرد المؤلف والتدفق الغنائي عند المؤلف، واعتراف الأبطال ورسائلهم ويومياتهم، يقوم المؤلف بانسجام عناصر العمل الإبداعي المذكورة، وهذا العمل يسمى الحبكة أو البنية بلغة نظرية الأدب.

رابعاً وأخيراً: يرتبط تجسيد الفكرة التي يريد المؤلف نقلها ارتباطاً وثيقاً بشكل العمل الأدبي لهذا التجسيد وخصائص الجنس الأدبي الذي يختاره المؤلف.

تنعكس كل هذه العناصر في إبداع هذا الكاتب أو ذاك، ولذلك يجب وضع تصور عام ومن التصور العام ننتقل بعمق نحو الخاص.

المفهوم العام للحبكة:

الحبكة على الأغلب هي نظام الأحداث في العمل الأدبي. وهذا مرتبط بأنَّ معظم الموضوعات في الأعمال الأدبية تعالج نزاعات اجتماعية مهمة، وتعكسها في لوحة الحياة المتكاملة المتحركة التي يرسمها الكاتب. ونتذكر الناقد الألماني الشهير ليسنغ الذي قال بأن الشعرية تصوّر الحياة في حركيتها. ونتذكر الكلمات الرائعة للأديب الروسي مكسيم غوركي (-1868 1936) التي تلخص استيعاب الدور الذي تقوم به الحبكة:» يجب على الأديب أنْ يفهم بأنَّه ليس بقلمه يكتب وإنَّما يرسم بالكلمات ليس كما يرسم الفنان التشكيلي الذي يرسم الإنسان ليس في الحالة الحركية، أمَّا الأديب فيرسم الإنسان في حركة دائمة في صراع لا نهاية له مع الذات ويرسم الصراع الطبقي أو بين الفئات أو بين الأفراد.» (1)

يُعد كشف الصراع الاجتماعي في حبكة العمل الأدبي ذا أهميةٍ كبيرةٍ في ديناميكيته وتطوره وآثاره والحلول التي ينتهي بها الصراع، لأنَّه يمهّد لفهم اتجاهات التطور الاجتماعي ونمطه.

يجب الإشارة بهذه المناسبة إلى بعض النقاط المهمة من أجل فهم الدور المتعدد الجوانب الذي تضطلع به الحبكة في العمل الأدبي.

أولاً: يجب الأخذ بعين الاعتبار أنَّ تغلغل الأديب في مغزى النزاع الاجتماعي يفرض عليه كما أشار الكاتب الإنكليزي المعاصر جيك ليندسي: «التغلغل في أعماق نفوس الأشخاص المشاركين في هذا الصراع «.

ومن هنا فإنَّ الإدراك الحقيقي لمعنى الحبكة، كما أشار، في زمنه، مكسيم غوركي (1868-1936) «الذي عرّف الحبكة: «هي علاقات وتناقضات التعاطف والكراهية، وبوجهٍ عامٍ هي علاقات الناس فيما بينهم، وتاريخ تطور طبعٍ معينٍ ونموذج معينٍ.» (2) يشير هذا التعريف إلى الوظيفة المهمة للحبكة التي تحدد بشكلٍ واضحٍ وكاملٍ علاقات الناس فيما بينهم، وتبين مراحل وطرائق تشكل الطبائع وصفاتها وخصوصيتها.

ثانيا - لا يمكن إلا أنْ نرى، كما قال عن هذا الموضوع الناقد الإنكليزي ليندسي:» عن قصد أو عن غير قصد عن طريق القلب أو العقل ينجذب الكاتب نحو مضمون الصراع في العمل الأدبي.» (3)

وبذلك فإنَّ الروائي في أثناء تجسيده لقضيةٍ اجتماعيةٍ معينةٍ فإنَّه شاء أم أبى بقصد أو من غير قصدٍ يعكس نظرته الخاصة تجاه القضية التي يجسدها، يحاول إقناع القراء بصحة فكرته من خلال تطور أحداث الرواية وتسلسلها.فعلى سبيل المثال، عندما كتب ليف تولستوي(-1828 1910) رواية «البعث» عام 1899، فإنَّه عبرّ عن وجهة نظره المثالية الروحانية والتي لا تختلف عن نظرة الفلاح الروسي، الشخصية الأساسية في هذه الرواية الأمير نيخليودوف الذي استطاع إغواء فتاة فقيرةٍ، اسمها يكاتيرينا ماسلوفا، وبعد ذلك امتهنت الدعارة، واُتهمت بالسرقة وهي بريئةٌ، وسُجنت، وكان بين أعضاء المحكمة الأمير نيخليودوف، الذي كان قد أغواها، وهو السبب في كلِّ مأساتها، فهي التي يجب أنْ تحاكمه وليس العكس، لأنَّها الضحية وهو الجلاد، فشعر بالندم والتوبة وأراد التكفير عن إثمه والزواج منها، ولكنَّها مرضت وماتت قبل موعد الزواج، واستمد ليف تولستوي موضوع الرواية من حادثة حقيقية رواه له القاضي الشهير كوني، وعالج ليف تولستوي الموضوع من خلال رؤيته الاجتماعية للمرحلة التاريخية التي مرت بها روسيا في نهاية القرن التاسع عشر.

أمَّا مكسيم غوركي (-1868 1936) فكان يعالج القضايا الاجتماعية من وجهة نظرٍ تختلف عن وجهة نظر ليف تولستوي، إذ كان ينظر إلى القضايا الاجتماعية نظرة مادية من خلال فهمه لمسيرة التاريخ النضالي للطبقة العمالية وصراعها الطبقي ضد الطبقة الرأسمالية التي تستغل عمل الكادحين في المصانع والمعامل، ولقد عانى غوركي نفسه من التشرد والفقر والجوع والإهانات، حملت به أمَّه من دون زواج شرعي، ولكنَّها تزوجت بعد ذلك. ومات والده وهو في الرابعة من عمره، وعاش عند جده من جهة أمه، وماتت أمُّه وهو في العاشرة من عمره. وعمل في مطبخ إحدى السفن ينظف أواني الطعام. وعمل خادماً عند إحدى الأسر وبعد ذلك بائعاً لشراب الكفاس، وحاول الدراسة في جامعة كازان ولكنّه لم يتوفق وبذلك فهو من طبقة كادحة فقيرةٍ تختلف اختلافاً جذرياً عن الطبقة الاجتماعية التي ولد فيها ليف تولستوي، الذي ولد في أسرة غنيةٍ عريقةٍ، والده كان يحمل لقب الكونت وأمُّه لقب أميرة.استطاع مكسيم غوركي أنْ ينشر قصته الأولى بعنوان «ماكار تشودرا «(1892)في جريدة «القوقاز» ووقعها باسم مكسيم غوركي وهو اسم مستعار، وكنيته الحقيقية بيشكوف واسمه ألكسي.

وكتب قصة «العجوز إيزرغيل «عام 1894، وأصدر عام 1901 مسرحيةً بعنوان «البورجوازيون الصغار» وعرضت لأول مرة في مدينة بطرسبرج عام 1902، أعجبت هذه المسرحية الأديب أنطون تشيخوف (-1860 1904) وكتب عنها:» مسرحية «البورجوازيون الصغار «متقنة جداً، مكتوبة بأسلوبٍ خاص بغوركي فقط، أصيلة، وممتعة جداً،... البطل الرئيسي للمسرحية نيل- عُكس بصورةٍ رائعةٍ للغاية.»

كما كتب غوركي مسرحية «الأعداء «عام 1906 التي عرضت في لينينغراد على المسرح الأكاديمي الحكومي عام 1933 وفي موسكو على المسرح الفني عام 1935، وبعد مرور عامٍ واحدٍ على صدور مسرحية «الأعداء» كتب روايته الشهيرة «الأم» عام 1906 والتي انتشرت في العالم كلِّه.

يجسد الأدباء في أعمالهم الإبداعية القضايا التي تقلق المجتمع في زمنهم، فعلى سبيل المثال جسد مكسيم غوركي في روايته «الأم» الصراع القائم بين الطبقة العاملة من جهة وبين أصحاب رؤوس المال من جهة ثانيةٍ. الشخصية الأساسية في الرواية هي شخصية نسائية، متدينة، تصلي لكي يوفق الله ابنها، أمُّ بافل فلاسوف

العامل والثوري وهي زوجة ميخائيل فلاسوف العامل الميكانيكي في أحد المصانع والذي كان يهين زوجته ويضربها ويسميها بالكلبة ويسمي ابنه بابن الكلبة ويعود من عمله إلى البيت في حالة سكرٍ، وكان ابنه بافل فلاسوف في بداية حياته في المصنع لا يختلف كثيراً عن والده. ولكنه أخذ يقرأ الكتب التي تقول الحقيقة ولذلك فهي ممنوعة، ويرى غوركي أنَّ النصر سيكون من نصيب الطبقة الثورية على نظام الاستغلال والاستبداد. ويصور غوركي المظاهرات ولا سيما في عيد العمال في الأول من أيار والكلمات التي ألقاها بافل ورفاقه في قاعة المحكمة. وتنتهي الرواية بمحاولة أحد عناصر الشرطة بخنق الأمِّ، إذ كانت توزع المناشير ضد النظام الرأسمالي. وترمز شخصية الأم إلى الوطن الذي يتطور وينتقل من حالة الخوف إلى حالة الوعي والثورة على النظام الفاسد والبالي. طُبعت رواية «الأم» بأكثر من سبعة ملايين نسخةٍ. وأُعجب بها فلاديمير لينين (-1870 1924)، وقامت بين غوركي ولينين علاقات احترام ومودة، وأوفد لينين الأديب مكسيم غوركي إلى إيطاليا لمدة اثني عشر عاماً من عام -1921 1933 من أجل العلاج.

إذا كان مكسيم غوركي عالج في رواية «الأم» قضايا معاصرة لزمنه، وليف تولستوي قد عالج في رواية «البعث» أيضاً قضايا معاصرة، ولكن ليس بالضرورة أن تكون كلُّ القضايا التي يعالجها الأدباء معاصرةً. يستطيع الأدباء أنْ يجدوا موضوعات لأعمالهم في التاريخ وفي الأزمنة الماضية، تشهد على ذلك بوضوح الأعمال الأدبية الكثيرة من روايات ومسرحيات وقصائد وقصص، وتبقى مهمة الأديب في هذه الحالة نفسها وهي إسقاط الماضي على الواقع الحاضر. عالج الشاعر الروسي نيكولاي نكراسوف (-1821 1878) في قصيدته «النساء الروسيات» موضوع النساء الروسيات اللواتي رافقن أزواجهن إلى الأعمال الشاقة عام 1825 بعد انتفاضة 14 كانون الأول والتي استطاع قمعها القيصر الجديد نيكولاي الأول(1796 – 1855). أي إنَّ الشاعر خلد بطولة زوجات الثوار. عاد الشاعر إلى فترةٍ زمنيةٍ سابقة لكي يشجع معاصريه على الاقتداء ببطولة سلفهم.

وبذلك فإنَّ موضوعات مؤلفات الأدباء العظماء تحمل معنىً اجتماعياً وتاريخياً عميقاً. ولذلك من الضروري تحديد بدقة ما هو الصراع الطبقي والاجتماعي

الذي يتضمنه العمل الأدبي ومن خلال أي موقف يتم سرد الأحداث.

عندما نتحدث عن التناسب بين الصراع الاجتماعي الذي يوجد في أساس الموضوع والحبكة وبين الموضوع نفسه، ولا يجوز التطابق بينهما، والصراع الواحد يمكن أنْ يعالج بأكثر من حبكة.لقد عالج كلٌّ من أوستروفسكي في مسرحية «العاصفة الرعدية»، وإيفان تورغينيف(-1818 1883) في روايته «في العشية «(1860) التي يصور فيها تورغينيف شخصية الثائر البلغاري إينساروف، عمره 26 سنة الذي يسعى لتحرير بلغاريا وطنه من الاحتلال العثماني وتؤيده فتاة اسمها يلينا ستاخوفا عمرها عشرون عاماً، وتتزوج منه سراً من دون أنْ يعلم أهلها وتعلمهم بزواجها بعد مرور أسبوعين على زواجها. وتنوي الرحيل معه إلى بلغاريا ويموت إينساروف في أثناء سفره ولكنَّها هي تتابع طريقه النضالي.و يجسّد نيكولاي نيكراسوف(-1821 1878) في بعض قصائده موضوعاً واحداً وهو الصراع الذي كان قائماً بين القوى التقدمية الديمقراطية من جهة وبين القوى الحاكمة في نهاية الستينيات من القرن التاسع عشر.

تتجلى عبقرية الكاتب في قدرته على بناء الحبكة، ويقوم الأديب بمهمته في حال مراعاته للشرطين التاليين: الشرط الأول -أنْ يستطيع الكاتب تجسيد الطباع وتطور الشخصيات والصراع. والشرط الثاني: أنْ يجعل القراء يهتمون ويفكرون في معنى كلِّ عنصرٍ من عناصر العمل الإبداعي.

الحبكة والموضوع في رواية «الحرب والسلام»

يحاول الأدباء العظماء الوصول إلى الكمال وإلى درامية الحبكة وجاذبية القارىء ولكن دون اللجوء إلى الوسائل المبتذلة والمصطنعة من أجل تشويق القارىء، وكان هدف الأدباء الكبار الصدق والتجسيد الحقيقي والبحث الفني عن طرق جديدة ولم يكن هدف الكتاب الكبار في يومٍ من الأيام التسلية الفارغة، ومثالنا على ذلك الصدق الفني الرواية الملحمة «الحرب والسلام» (1863-1869) التي تركها لنا ليف تولستوي (1828-1910) والتي يتحدث فيها عن غزو نابليون لموسكو عام 1812 وحرقه للمدينة وهروبه منها وملاحقة الجيش الروسي له والخسائر الكبيرة التي تكبدها الجانبان الروسي والفرنسي في هذه الحرب الطاحنة ووصفه

لنابليون بونابرت (1769-1821) بالجزار ونقيض نابليون بونابرت في هذه الحرب وفي هذه الرواية الجنرال الروسي كوتوزوف(1745-1813) الذي كان يؤمن بأنَّ الخلاص من هذه الكارثة التي حلت بروسيا يتجلى في الصبر والزمن، هاتان القوتان ستنقذ روسيا من هذه الغيمة السوداء التي هبت على روسيا من باريس ومن الجيش الفرنسي بقيادة الجنرال نابليون بونابرت. هناك شخصيات تاريخية مثل شخصية الإمبراطور الروسي ألكسندر الأول (1777-1825) الذي حكم روسيا أربعة وعشرين عاماً ما بين عامي 1801-1825 وجرت في زمنه هذه الحرب التي خلدها ليف تولستوي في روايته الخالدة.

هناك شخصيات حقيقية منها والد المؤلف وجده وأمه وأقرباء الكاتب، وهناك شخصيات من صنع خيال الروائي.من أهم هذه الشخصيات التي صنعها خيال المؤلف شخصية بيير بيزوخوف وهو ابن غير شرعي للكونت بيزوخوف والذي كان معجباً في بداية الرواية بشخصية نابليون بونابرت، ويراه إنساناً عظيماً. ولا تجوز مقاومة مشاريعه، ويزوجونه من فتاة جميلةٍ اسمها إلين كوراغين، خانته أكثر من مرة ومع أكثر من شخص اضطر بسببها أن يدعو دولوخوف- أحد عشاقها للمبارزة، حضر بيير بيزخوف معركة بوردينو كمشاهد، ووقع في الأسر وكاد الجنرال الفرنسي دافو أن يحكم عليه بالإعدام ولكنَّه عفا عنه في آخر لحظةٍ، ورأى الحياة مخيفة وبلا معنى، ولكنَّ الذي أنقذه من هذه الأفكار التشاؤمية فلاح فقير اسمه أفلاطون كاراتايف الذي أقنه إنَّ معنى الحياة أنْ تعيش من أجل الآخرين لا من أجل الذات ورأى بيير بيزوخوف في أفكار الفلاح الخلاص من التشاؤم. وتزوج في نهاية الرواية من ناتاشا روستوفا.

والشخصية الثانية في الرواية هي شخصية أندريه بولكونسكي الذي توفت زوجته في أثناء ولادتها لابنه، وأحب ناتاشا روستوفا، وأراد أنْ يطلب يد ناتاشا روستوفا إلا أنْ أباه لم يوافق في البداية ووافق فيما بعد على شرط أنْ تستمر الخطوبة مدة سنة كاملة، ولكن ناتاشا روستوفا في أثناء الخطوبة شعرت بأنها ما زالت تحبه وبالوقت ذاته تحبُّ شخصاً آخر وهو أناتولي كوراغين المحتال، وقررت الهرب معه لولا فضح الأمر في آخر لحظةٍ وبذلك فشلت الخطوبة. واستشهد أندريه بولكونسكي على الأرض الروسية وعالجته ناتاشا روستوفا عندما كان

جريحاً.

يرى تولستوي أنَّ الشعب هو الذي يصنع التاريخ وليس القادة. ويرى أنَّ قوى غيبية تتدخل في مصير الحروب والشعوب. وبذلك تشبه هذه الرواية «إلياذة» هوميروس.

الحبكة والموضوع في رواية «الدون الهادىء» كتبها ميخائيل شولوخوف (1905-1984) ما بين 1928-1940

وتتحدث عن مآسي الحروب. وحصل ميخائيل شولوخوف على جائزة نوبل للآداب عام 1965 بفضل هذه الرواية التي صدر جزؤها الأول والثاني عام 1928 والجزء الثالث عام 1932 والرابع عام 1940، والشخصية الأساسية في هذه الرواية غريغوري ميليخوف وتجري أحداثها في زمن الحرب العالمية الأولى والحرب الأهلية الروسية التي أعقبت ثورة أكتوبر عام 1917

تعرضت هذه الرواية لكثير من الانتقادات ولكن ستالين (1879-1953) سمح بنشرها وحصل ميخائيل شولوخوف لعدد كبير من الجوائز، وتحولت هذه الرواية إلى فيلم سينمائي مثلها مثل رواية» الحرب والسلام»، وهكذا أصبح ميخائيل شولوخوف من أهم الكتاب الروس في القرن العشرين، بعد أن كانت بداية حياته قاسية تشبه إلى حدٍ ما بداية حياة مكسيم غوركي، إذ عمل شولوخوف حمالاً وعامل بناءٍ وأصدرت المحكمة حكماً عليه بالإعدام، وبعد تدخل أسرة شولوخوف خُفف الحكم.

يقوم الأدباء بتشكيل الحبكة الفنية كلٌّ على طريقته، ويتبعون وسائل فنيةً مختلفةً، نجد الصراع الحاد في مآسي شكسبير (1564-1616) مثل مأساة «يوليوس قيصر» (1598- 1599) ومأساة «هاملت» (1601) ويدور الصراع بين الشاب هاملت وبين العالم الفاسد الذي يحيط بهاملت، إذ أقامت والدته علاقة مع عم هاملت وشاركت بقتل زوجها والزواج من أخيه. و» عُطيل» (1604) الموضوع الأساسي في هذه الرواية الغيرة القاتلة، غيرة عُطيل على زوجته ديدمونه، وغيرة ياغو من كاسيو، ويقوم عُطيل بخنق ديدمونة متهماً إياها بالخيانة وبإقامة علاقة مع كاسيو، ومأساة «الملك لير» (1605) ومأساة «ماكبث» (1606).حيث تدور

المأساة عن السلطة والاستبداد والجشع.

وكذلك نجد الصراع الحاد في روايات الروائي الإنكليزي تشارلز ديكنز (1812-1870) ولا سيما في روايته الشهيرة «قصة مدينتين» (1859). والمدينتان هما باريس ولندن، والشخصية الأساسية هي الدكتور ألكسندر مانيت الذي أمضى في السجن ثمانية عشر عاماً دون محاكمة.

وكذلك نجد الصراع الحاد في الأعمال الإبداعية لنيكولاي غوغول(1809-1852) الذي أبدع في كوميديا «المفتش» (1836)، بتجسيد شخصية الشاب الفارغ خليستكوف الذي توقف في مدينة نائية وظنوه مفتشاً وأخذوا يقدمون له الهدايا والرشاوى، لأنَّهم غارقون في الفساد، ويرمز المفتش إلى الضمير الذي يستيقظ عند الناس الفاسدين ولكن لمدةٍ قصيرةٍ، وهذه المدينة هي صورة عن روسيا بكاملها.وكذلك في قصة «المعطف» (1841)في رسم شخصية الإنسان الموظف الفقير الذي بصعوبة استطاع شراء معطف وانتزعه منه اللصوص. ورواية «النفوس الميتة» (1842) حيث يحاول المحتال تشيتشكوف شراء النفوس الميتة ويريد أن يصبح غنياً بالاحتيال. ويلجأ بعض الأدباء إلى تشويق القارىء وإثارة انتباهه للعمل الأدبي عن طريق التغلغل في أعماق شخصياته كما كان يفعل الروائي الروسي فيدور دوستويفسكي (1821-1881) ومثالنا على ذلك روايته «المذلون والمهانون» (1861)، التي يصوّر فيها الصراع بين الأغنياء والفقراء، والتناقض الطبقي بين الظالمين والمظلومين. وكذلك رواية «الجريمة والعقاب» (1866).

تتناسب الحبكة مع موضوع العمل الإبداعي فمثلاً هناك بعض الأعمال التي يغلب فيها وصف الطبيعة على وصف الأحداث مثل «الغابة والسهب» لإيفان تورغينيف، الذي أبدع في وصف جمال الطبيعة. أو نجد بعض الأعمال التي تصور نبضات القلوب والمشاعر أكثر من تصويرها لحركة الأحداث وذلك مثل القصائد الغنائية التي تبدو وكأنَّها من دون حبكة في حين أنَّ الحبكة فيها تتجلى في وصف العواطف والأفكار، وكذلك الأمر في بعض القصص القصيرة لأرنست همنغواي (1899- 1961) الحائز على جائزة نوبل للآداب عام 1954.

الحبكة ومنظومة الشخصيات:

يستطيع الأديب من خلال اتقانه للحبكة أنْ يجسّد طبائع الشخصيات وتصوير الظروف وأنْ يظهر التناقضات بين الشخصيات في علاقتهم فيما بينهم، وهكذا فإنَّ ليف تولستوي في روايته الخالدة «الحرب والسلام «جسّد أكثر من خمسمئة شخصيةٍ، وكل شخصية من هذه الشخصيات نموذج لشخصيات عامةٍ، وبالوقت ذاته تتصف هذه الشخصيات بصفاتٍ فرديةٍ مميزةٍ خاصةٍ بها لا تتكرر في غيرها، أمامنا بحر من الأفكار الإنسانية التي لا تحصى ومن العواطف والتصرفات والآمال وطبائع الأشخاص المتعددة وهناك علاقات متشابكة بين هذه الشخصيات.

الفكرة الأساسية في رواية «الحرب والسلام» هي الفكرة الشعبية، والتي تتلخص بأنِّ الشعب العادي البسيط هو الذي يصنع التاريخ وليس القادة أمثال نابليون بونابرت، ويقيّم ليف تولستوي شخصياته بقدر اقترابهم من الشعب البسيط وارتباطهم بقضية الشعب وهي الدفاع عن الوطن ضد المعتدي والمحتل لأرض روسيا نابليون بونابرت، ولذلك يقسّم الروائي الشعب الروسي إلى فئتين، الأولى وهم الأكثرية وهم الشعب الكادح البسيط والفئة الثانية هي طبقة الأغنياء الذين يستغلون الفئة الأولى.

صور ليف تولستوي طبقة الفلاحين بأنّها الطبقة المتحمسة لصد الغزو الفرنسي والقضاء عليه وطرده من أرض الوطن. وصوّر ليف تولستوي الجنود الروس الذين دافعوا عن وطنهم بالأبطال، وهؤلاء الجنود هم فلاحون انخرطوا في صفوف الجيش ليدافعوا عن الوطن، وكذلك كان الفدائيون أو الأنصار وهم أيضاً فلاحون، يخوضون المعارك مع بقايا جيش نابليون بونابرت ويكبدونه الخسائر في الأرواح والعتاد. ورفض الفلاحون الروس تقديم الطعام للجنود الفرنسيين والعلف لخيولهم وبذلك حكموا على الجيش الفرنسي بالجوع والهلاك.

كان موقف طبقة الأغنياء نقيضاً لموقف طبقة الفلاحين، فلم يهتم كبار المسؤولين بالدفاع عن الوطن بقدر اهتمامهم بالحصول على الأوسمة واستغلال الحرب للحصول على مزيدٍ من الثروات والجاه والمكافآت، كذلك كانت طبقة الأغنياء في ساحات القتال وفي الأماكن البعيدة عن المعارك.

اجتمع وجوه المجتمع الراقي في بداية الرواية في صالون آنّا بتروفنا شيرر، وهم مجموعة من الوصوليين والانتهازيين والأنانيين ولا يهتمون بالشأن العام بقدر اهتمامهم بمصالحهم الخاصة الفردية.

ويرى الروائي تولستوي أنَّ بعض أفراد طبقة الأغنياء يعبرّون عن آمال الشعب وتطلعاته من بين هؤلاء الجنرال كوتوزوف قائد الجيش الروسي في أثناء الحرب وبيير بيزوخوف وأندريه بولكونسكي وماريا بولكونسكايا وناتاشا روستوفا، يقدم هؤلاء على التضحية بالذات في سبيل الوطن مثلهم مثل أبناء طبقة الفلاحين.

أمَّا الفريق الثاني من طبقة الأغنياء لا يهتم إلا بالمصالح الخاصة وبما يستطيع كسبه من الوطن، يمثل هذا الفريق بوريس دروبيتسكي وهو شخص أناني، والأمير فاسيلي كوراغين وهو نصّاب محتال حاول إخفاء وصية الكونت بيزوخوف التي يعترف فيها وهو على فراش الموت، بأنَّ الشاب بيير بيزوخوف ابنه ويحق لبيير الحصول على لقب الكونت وعلى الورثة. وابنه أناتولي كوراغين الذي لا يختلف في الغش والكذب عن أبيه، وابنته إلين الجميلة والتي خانت زوجها وطائفتها، ولعل نابليون بونابرت أكثر الشخصيات أنانيةً إذ يسعى للشهرة والمجد ولو على حساب آلاف الضحايا من جنده وجند الروس.

ويصف تولستوي الجيش الروسي بأنَّه يدافع عن قضيةٍ وطنيةٍ ويحمل رسالةً إنسانيةً وهي حماية شعبه من المعتدي المحتل ويحمل هذه الرسالة الجيش الروسي بكامله بدءاً من قائده الجنرال كوتوزوف وانتهاءً بالجنود البسطاء الذين يشعرون بأنَّ نابليون بونابرت بغزوه لروسيا أهان كرامة الشعب الروسي ولذلك يدافعون عن وطنهم بالدم، يدافعون عن بيوتهم وحقولهم.

أمّا الجيش الفرنسي بقيادة نابليون بونابرت، فهو جيش معتدٍ وغازٍ ومحتل وبعيد عن روح الشعب لأنَّه يحتل أرضاً لشعب غير شعبه وينهب ثرواتها ويقتل أبناءها ويحرق بيوتها. يقوم بكل هذه الجرائم من أجل مجد نابليون بونابرت.

وهكذا فإنَّ ترتيب صور الشخصيات في رواية «الحرب والسلام» يلعب دوراً مهماً في تأكيد الفكرة الشعبية لدى تولستوي الذي ركز عليها في حبكة الرواية، وفي نهاية المطاف نجد أنَّ الشعب هو بطل الحرب التي اشتعلت عام 1812 وبوجهٍ

عام نجد أنَّ الأشخاص الذين يهتمون بالشأن العام أكثر من اهتمامهم بشأنهم الخاص هم ناس رائعون وأقرب من غيرهم إلى الحس الإنساني.

يمكن أنْ تبدو تفاعلات وعلاقة الشخصيات في العمل الأدبي بأشكال مختلفة، ففي رواية «الحرب والسلام «وظّف ليف تولستوي هذه التفاعلات والعلاقات من أجل خدمة فكرته الأساسية في الرواية وهي الفكرة الشعبية، وهذا لا يمنع من التغلغل في أعماق كل شخصيةٍ بصفتها شخصيةً تتميز عن غيرها من الشخصيات.

نجد في مؤلفات تولستوي الأمثلة الكثيرة على العلاقات المتشابكة والمتفاعلة بين شخصياته الكثيرة، وهناك أمثلة في رواية «الحرب والسلام» ورواية «آنّا كارينينا «(1873-1877) وقصة «بعد الحفلة»، وكذلك التفاعل بين وجهات نظر معينة، مع وجهات نظر أخرى. ويرتبط هذا كلُّه بأسلوب الأديب وطريقته.

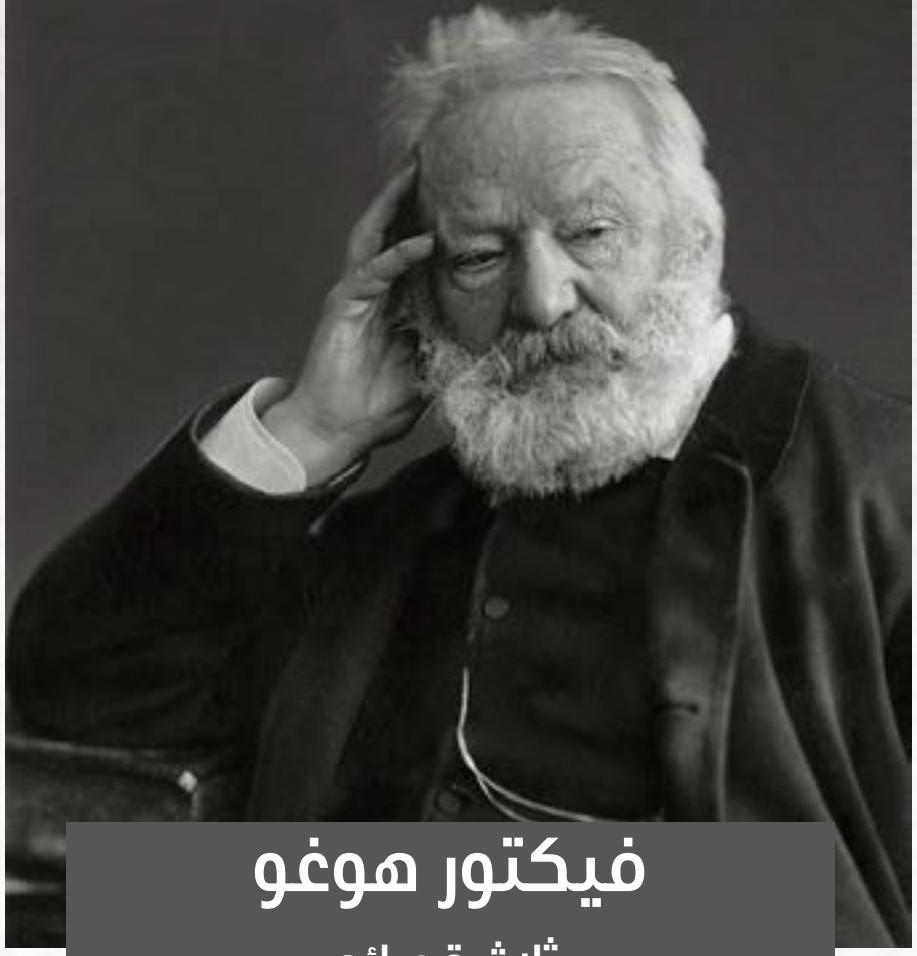
الخصوصية القومية للحبكة ونظرية الحبكة المتنقلة الخاطئة: يدل كلُّ ما ذكرناه سابقاً على الأهمية الكبرى للموضوع والحبكة. ولقد أخطأ بعض الباحثين حين أكدوا وجود موضوعات متنقلة بين مختلف الشعوب، وفي أزمنةٍ مختلفةٍ مثل موضوع الزوج الغائب مدةً طويلةً يأتي فجأة ويرى زوجته بثوب الزفاف، وقد ظن الجميع أنَّه مات أو قُتل. وبحث الدارسون أسباب هذا التشابه ومن نقل إلى الآخرين؟ وكيفية التأثير وما هي الظروف التي ساعدت على انتقال هذه الموضوعات من بيئتها الأصلية إلى بيئات أخرى؟ ومثلاً موضوع الدنجوان، فلقد عالج الموضوع نفسه المسرحي الفرنسي موليير (1622-1673) الذي عاش في زمن الملك لويس الرابع عشر الذي حكم فرنسا اثنين وسبعين عاماً. والشاعر الإنكليزي الرومانسي بايرون (1788-1824)، وعند الشاعر الروسي ألكسندر بوشكين (-1799 1837).

المصادر:

-1 مكسيم غوركي، المؤلفات الكاملة في ثلاثين مجلداً، المجلد 27، موسكو،1953، ص 5-6

-2 المصدر السابق، ص 215

-3 جيك ليندسي، ملاحظات كاتب إنكليزي، «الجريدة الأدبية» عام 1954، عدد 18 تشرين الثاني.



فيكتور هوغو
ثلاث قصائد

ترجمة: أ. د. سام عبد الكريم عمّار

لغوي وتربوي ومعجمي ومترجم وأستاذ جامعي - عضو اتحاد الكتاب العرب

فيكتور هوغو (Victor Hugo) أديب فرنسي، يلقَّب أحيانًا برجل المحيط أو بعد وفاته برجل القرن. هو شاعر وكاتب مسرحي وروائي ومصمم رومانسي، ولد في 26 فبراير/شباط 1802 في مدينة بيزانسون، وتوفي في 22 مايو/أيّار 1885 في باريس. يعتبر هوغو من أهم كُتّاب اللغة الفرنسية والأدب العالمي. كما يعد شخصية سياسية ومثقفًا ملتزمًا. كان له دور أيديولوجي كبير، وقد احتل مكانة مهمة في تاريخ الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر. المترجِم.

قصيدتا (غداً عند الفجر) و(البارحةَ في المساء) مستقاتان من مجموعة فيكتور هوغو الشِّعريّة: التأَمُّلات: (Les contemplations) التي نُشِرَتْ عام 1856، وهي تتكوّن من مئةٍ وثمانٍ وخمسين قصيدةً جُمِعَتْ في ستة كتب، وقصيدة (موسم البذْر. المساء) مستقاة من مجموعة فيكتور هوجو الشِّعرية: أغنيات الشوارع والغابات (Les chansons des rues et des bois)، المنشورة عام 1856. المترجِم.

(١)
غدًا، عندَ الفجرِ

غدًا، عندَ الفَجرِ، لحظةَ يُشرِقُ الريفُ بنور النهار،
سأُغادرُ. أَترينَ، أعلمُ أنّكِ تنتظرينني.
سأذهبُ عَبْرَ الغابةِ، سأذهبُ عَبْرَ الجبلِ.
لا أستطيع البقاءَ بعيدًا عنكِ مدةً أطوَلَ.
سأمشي وعيناياَ مثبَّتتانِ على أفكاري،
دونَ أن تَرَيَا أيَّ شيءٍ في الخارجِ، ودون أن تسمعا أيَّ ضجيجٍ،
وحيدًا، مجهولًا، منحَنِيَ الظّهرِ، متشابكَ اليدين،
حزينًا، وسيكون النهارُ في نظري مثلَ الليلِ.
لن أنظُرَ إلى ذهبِ المساءِ الذي يَتَرَنّحُ،
ولا إلى الأشرعة البعيدة تنحدر نحو هارفلور[1]
وعندما أصلُ سأَضعُ على قبرِكِ
باقةً من نباتِ البَهْشِيَّةِ الأخضرِ[2]، ومن نباتِ الخَلَنْجِ المُزهِرِ[3].

(٢)
البارحةَ في المساءِ

بالأمسِ، ريحُ المساءِ، التي تداعبُ نسمتُها الروحَ،
كانَتْ تحمِلُ لنا رائحةَ الزُّهورِ التي تتفتَّحُ متاخِّرةً؛
كانَ الليلُ يرخي سُدُولَهُ؛ وكانَ الطائرُ ينامُ في الظِّلِّ الكثيفِ.
كانَ الربيعُ يعبَقُ بالعِطرِ، ولكنّ عبقَهُ أقلُّ من عبقِ شبابِكِ؛
كانَتِ النجومُ تتوهَّجُ، ولكنّ توهُّجَها أقلُّ من توهُّجِ نظرتِكِ.
أنا، كُنْتُ أتكلَّمُ بصوتٍ خَفِيضٍ. إنها السّاعةُ الاحتفاليّةُ
التي تُحِبُّ الروحُ فيها أن تَشدُوَ نشيدَها الأكثرَ رِقَّةً.
ولأنني رأيْتُ الليلَ شديدَ النّقاءِ، ولأنني رأيتُكِ رائعةَ الجَمالِ،
قُلتُ للنجومِ الذهبيّةِ: اسكُبي السّماءَ عليها!
وقلْتُ لعينيكِ: اسكُبي الحُبَّ علينا!

قصيدتان
فاديم كوفدا

ترجمة: عياد عيد

مترجم من سورية - عضو اتحاد الكتاب العرب

فاديم فيكتوروفيتش كوفدا: من موسكو وعضو في اتحاد الكتاب السوفييت منذ عام 1972. مؤلف 10 دواوين شعرية. صدر آخر ديوان له في موسكو عام 2006. يعيش بين موسكو ومدينة هانوفر في ألمانيا.

(٣)
مَوْسِمُ البَذْرِ. المَسَاء

إنها لحظةُ الشّفَقِ.
أتأمّلُ، وأنا جالسٌ تحتَ بَوّابةٍ،
بَقيّةَ هذا اليومِ التي تُضِيءُ
الساعةَ الأخيرةَ من العملِ.
في الأراضي، التي يغمرُها الليلُ،
أتأمّلُ، بانفعالٍ، أسمالَ
عجوزٍ يلقي بملْءِ يَدَيْهِ
حَصَادَ المستقبلِ في خطوط الفِلاحةِ.
قامتُهُ العاليةُ السَّوْداءُ
تُهَيْمِنُ على الأراضي المحروثةِ بعُمْقٍ.
ويُحِسُّ المرءُ بمدى إيمانِهِ العميقِ
بِتَعاقُبِ الأيامِ النافعِ.
إنهُ يمشي في السَّهلِ الفَسيحِ،
يَذهبُ، ويَعودُ، ويَرمي البِذارَ بعيدًا،
يَفتحُ يدَهُ، ويَبدأُ من جديدٍ،
وأنا أتأَمَّلُ، هذا الشاهدَ الغامضَ.
وفي الوقتِ الذي يَنْشُرُ الظِّلُّ أشرِعَتَهُ،
وتَختلطُ فيهِ ضجَّةٌ،
يَبدو[4] قد وسَّعَ حتى النّجومِ،
حَرَكَةَ الزّارعِ المَهِيبَةِ.

ذوبان الثلج

عن الأسلاك المعلقة على امتداد الطريق
تصدر الفرقعة. يندفع التيار من هناك.
هذا الصوت القاسي ثقيل على الأسماع.
ومنظر الأعمدة حديدي وفظّ

انشق النهر، وترقرق عنه الدم الأسود.
وبالضفة الواطئة راح يلتصق المطر.
وبدا الجودار العاجز
مفزعًا بالخضرة الحتمية.

أما على الأغصان تحت الحواف المتجلدة
فراح البرعم المخدوع
والذائب مع حلول الظهر
يصرخ ويموت من غير أن يلقي على أحد ذنبًا.

مشهد متصحر تملؤه غشاوة كئيبة.
يَحزن الوحشُ. يَحزن الإنسانُ.
ومع اقتراب الليل جليدٌ لا ينبس ببنت شفة.
تعبت الأرض في انتظار الثلج.

العشب والجليد – تمازج أخرق.
أعرف ذلك, وسوف أظل أتذكر لاحقًا
أن ذوبان الثلج ليس فعل خير
حينما يحل في كانون.

من أمرَ بالتدخل العقيم
في سير الطبيعة والأرض الرزين؟
لماذا كان على الرياحات أن تباشر ذلك,
ولماذا جلبت الدفء قبل الأوان؟..

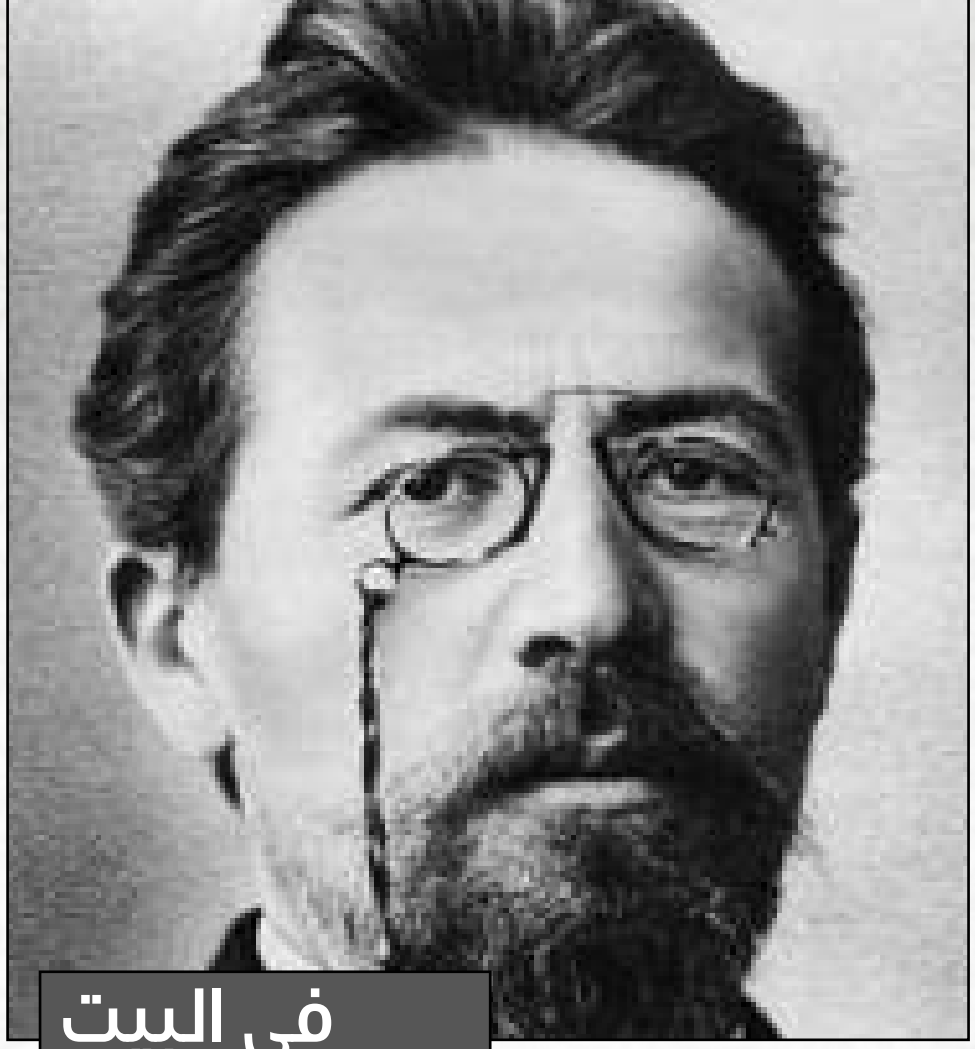
عد أيها الدفق الأزلي إلى سابق العهد,
وجدد خطاك غير المستعجلة!
ويا دفء الأرض لا تأت الآن.
سوف أنتظر. لا تأت الآن.

***

العشب المتفحم والمطروق.
مزروعات الشتاء – الحقول المحروثة الفتية.
أوراق الأشجار غير الساقطة حتى النهاية
ورذاذ مطر ما قبل الأمس المتأسن.

الجذامة المبللة وغير الطازجة.
العالم الخريفي المصمت والصامت.
اليوم الخريفي الهادئ والبشع.
الغابة الخريفية التي تشبهني.

إنها وإياي بهيئة مهملة.
إنها وإياي ذاوية ومتعبة.
أرسل لها تحيتي المتأخرة,
فترسل لي روحها في ردها.



في البيت

أنطـون تشيخـوف

ترجمة: د. ثائر زين الدين

مترجم وشاعر من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

- لقد أتوا من طرف أسرة غريغوريف لأخذ كتاب ما، لكني قلت إنكم لستم في المنزل. وأحضرَ ساعي البريد الصحفَ ورسالتين. بالمناسبة، يا يفغيني بتروفيتش، أودُ أن أطلب إليك أن تولي اهتمامك لسريوجا. لاحظت اليوم وأوّل أمس أنه يدخن. وحين أخذت في نصحه، سدّ أذنيه كالمعتاد، وغنّى بصوت عالٍ كي لا يسمع صوتي.

ت: عياد عيد

أتسكع وإياها وأتكلم صامتًا،

فتتناقش معي بصراحة...

عثرنا على لغة – شكرًا تشرين.

شكرًا على الإحساس الذي ظننته منسيًّا.

أوان تساقط الأوراق

الخريف. أوان تساقط الأوراق.

يوم ريحي منمش.

هذا ليس زمهريرًا بل برودة,

وأنا سعيد لذلك.

ثمة متسع من الوقت حتى الزمهرير.

فلا لزوم لأن نغتم.

الشمس ترتاح في البركة

وهي لا تشعر بسوء هناك.

يمضي الصيف نحو الزوال

في غفوة بطيئة وهادئة...

حسنًا, أنا أيضًا لست في منأى

ولا أغتم لذلك.

أما بين الأحراش السماوية

فتسبح غيمة بانسياب.

والفرحة الهادئة بالطقس

تقبض على القلب المرتعش.

نظر يفغيني بتروفيتش بيكوفسكي، المدعي العام للمحكمة المحليّة، الذي عاد لتوه من الجلسة، وكان يخلع قفازاته في مكتبه، إلى المربّية التي أبلغته وضحك.

هزّ كتفيه وقال:

- سريوجا يدخّن... يمكنني أن أتخيل هذا الصغير مع سيجارة! وكم عمره؟

- سبع سنوات. يبدو لك هذا ليس جدّيّاً، ولكن في سنه يعد التدخين عادة ضارة وسيئة، ويجب القضاء على العادات السيئة منذ البداية.

- صحيح تماماً. من أين يحصل على التبغ؟

- من مكتبك.

- حقّاً؟ في هذه الحالة، أرسليه إليّ.

جلس بيكوفسكي على الكرسي أمام طاولة المكتب، عندما غادرت المربّية، أغمض عينيه، وأخذ يفكر. رسم ولسبب ما، في مخيلته ابنه سيريوجا مع سيجارة ضخمة طولها ذراع، وسط سحب من دخان التبغ، وهذا الكاريكاتير جعله يبتسم. وأثار فيه، في الوقت نفسه، وجهُ المربّية الجاد والمهموم ذكريات زمنٍ مضى، شبه منسي، عندما كان التدخينُ في المدرسة وفي غرف الأطفال، يثير الرعب الغريب وغير المفهوم عند المعلمين وأولياء الأمور. كان ذلك رعباً. تعرض الأطفال للجلد بلا رحمة، وطردوا من المدرسة، وتشوهت حياتهم، على الرغم من عدم معرفة أي من المعلمين والآباء ما هو ضرر وجريمة التدخين بالضبط. حتى الأشخاص الأذكياء جدا لم يجدوا صعوبة في محاربة رذيلة لم يفهموها. تذكر يفغيني بتروفيتش مديره في المدرسة، وهو عجوز متعلم جيّداً ولطيف، كيف كان يشعر بالخوف عندما يمسك تلميذاً معه سيجارة حتى إنَّه يصبح شاحبا، ويدعو على الفور لعقدِ مجلسٍ تربويٍّ استثنائيٍّ، ويحكم على المذنب بالفصل من المدرسة. إنّهُ قانون حياة المجتمع: كلما كان الشر غير مفهوم، حاربوه بقسوة وغلظة أشد.

تذكر المدعي العام شخصين أو ثلاثة من الذين طردوا، وحياتهم اللاحقة، ولم يسعه إلا أن يعتقد أن العقوبة في كثير من الأحيان، تجلب شراً أكبر بكثير من الجريمة نفسها. يمتلك الجسد الحي القدرة على التكيف بسرعة، ويألف أي وسط يوجد فيه، وإلا لكان على الشخص أن يشعر كل دقيقة بانعدام الحكمة

غالباً في نشاطه العقلاني، ومدى ضآلة الحقيقة ذات المغزى والثقة حتى في مثل تلك الأنشطة ذات المسؤوليّة، والخطيرة من حيث النتائج، كالنشاطات التربويّة والقانونيّة والأدبيّة...

وبدأت مثل هذه الأفكار، الخفيفة والطافية، تلك التي تراود فحسب دماغ الإنسان المتعب في أثناء الراحة، تتجول في رأس يفغيني بتروفيتش؛ تظهر من العدم وبدون سبب، ولا تبقى في الرأس لفترة طويلة، ويبدو أنها تزحف على سطح الدماغ دون الغوص في الأعماق. وبالنسبة للأشخاص الذين يضطرون ساعات كاملة وحتى أيام للتفكير بشكل رسمي، وباتجاه واحد، فإن هذه الأفكار المنزلية الحُرّة تشكّلُ نوعاً من الراحة والسعادة الممتعة.

كانت الساعة التاسعة مساء. كان ثمَّة في الأعلى، فوق السقف، في الطابق الثاني، شخص ما يسير ذارعاً المكان من ركنٍ إلى آخر، وأعلى من ذلك، في الطابق الثالث، كانت أربعُ أيادٍ تعزف على البيانو. إنّ خطوات الرجل، إذا حكمنا من خلال مشيته العصبيّة، تشي بأنّه كان يفكر مُتألِّماً في أمرٍ ما، أو كان يعاني من ألم في الأسنان، ومنحَ صوتُ الأنغام الرتيب سكونَ المساءِ شيئاً من النعاس يقود إلى أفكار كسولة. وبعد غرفتين من المكتب، كانت المربية وسريوجا يتحدثان في غرفة الأطفال.

- وصل با - با! - غنَّى الصبّي – لقد جاء با - با!! با! با!

صرخت المربّية مثل عصفور مذُعور:

- يقولون لك! والدك يناديك، اذهب إليه بسرعة[1].

«لكن ماذا سأقول له؟» فكّر يفغيني بتروفيتش.

وقبل أن يحسم أمره فيما سيقوله، كان ابنه سيريوجا، وهو صبي في السابعة من عمره، قد دخل المكتب. كان شخصاً لا يمكن تخمين جنسه إلا من خلال ملابسه: ضعيف، أبيض الوجه، هش... كان جسده مترهّلاً، مثل خضروات الدفيئة، وبدا كل شيء فيه لطيفاً وناعماً على نحو غير عادي: بحركاته، وشعره المجعّد، ونظرته، وسترته المخملية.

- مرحبا أبي! - قال بصوت ناعم، وهو يصعد على ركبتي والده ويقبّله على رقبته

بسرعة - هل ناديتني؟

أجاب المدعي العام، ودفعه بعيداً عنه.

- المعذرة، المعذرة، سيرغي يفغينيتش[2]، قبل أن نقبّل بعضنا بعضاً، يجب أن نتحدث، ونتحدث بجدية... أنا غاضب منك، ولم أعد أحبك بعد الآن. اعلم يا أخي: أنا لا أحبّك وأنت لست ابني... نعم.

نظر سريوجا باهتمام إلى والده، ثم نظر إلى الطاولة وهز كتفيه.

سأل في حيرة، وطرَفت عيناه:

- ماذا فعلت لك؟ لم أدخل مكتبك اليوم ولم ألمس أي شيء.

- الآن شكت لي ناتاليا سيميونوفنا بأنّك تدخن... هل هذا صحيح؟ هل تدخن؟

- نعم، دخنت مرة واحدة... هذا صحيح!...

قال المدعي العام متجهّماً، ومحاولاً إخفاء ابتسامته:

- أترى، أنت تكذب أيضاً، رأتك ناتاليا سيميونوفنا تدخن مرتين. إذاً، لقد ارتكبت ثلاثة أفعال سيئة: أنت تدخن، تأخذ تبغ شخص آخر من المكتب، وتكذب. ثلاثة ذنوب!

- آه، نعم! - تذكر سريوجا، وابتسمت عيناه - هذا صحيح، هذا صحيح! دخنت مرتين: اليوم وقبل ذلك.

- أرأيت، هذا لا يعني مرة واحدة، بل مرتين... أنا غير راضٍ عنك! من قبل كنت فتى صالحاً، لكن الآن، كما أرى، فسدت، وأصبحتَ سيئاً.

عدّل يفغيني بتروفيتش طوق سيريوجا، وفكر:

«ماذا يمكنني أن أقول له أيضا؟»

وتابع:

- نعم، هذا ليس جيداً، لم أتوقع ذلك منك. أولاً، ليس لك الحق في أخذ التبغ الذي لا يخصك. كل شخص له الحق في استخدام حاجياته الخاصّة فقط، وإذا

أخذ ما لشخص آخر... فهو ليس شخصاً صالحاً! («ليس هذا ما يجب أن أقوله له!» فكر يفغيني بتروفيتش.) على سبيل المثال، تمتلك ناتاليا سيميونوفنا صندوقاً مليئاً بالفساتين. هذا هو صندوقها، ونحن، لا أنا ولا أنت، نجرؤ على لمسه لأنه ليس لنا. هل هذا صحيح؟ لديك ألعاب خيول وصور... وأنا لا آخذها، أليس كذلك؟ ربما أود أن آخذها، لكن... هي ليست لي، بل لك!

قال سيريوجا وهو يرفع حاجبيه:

- خذها إذا كنت تريد! تفضل يا بابا، خذها لا تخجل! هذا الكلب الأصفر الصغير الذي لديك على الطاولة هو ملكي، لكنني لا أقول شيئاً... فليبقَ على الطاولة!

قال بيكوفسكي:

- أنت لا تفهمني، لقد أهديتني دمية الكلب، وهي الآن لي، ويمكنني أن أفعل بها ما أريد؛ لكني لم أعطِك التبغ! التبغ لي! («ليسَ هذا ما ينبغي شرحه له!» فكر المدعي العام. «ليس صحيحاً! لا على الإطلاق!») إذا كنت أرغب في تدخين تبغ شخصٍ آخر، فيجب أولاً وقبل كل شيء أن أطلب الإذن...

بدأ بيكوفسكي، يشرح لابنه ما تعنيه الملكية. وأخذ يربط جملة بأخرى بكسل. نظر سيريوجا إلى صدر أبيه، واستمع بانتباه (كان يحب التحدث مع والده في المساء)، ثم انحنى على حافة الطاولة، وبدأ يُحدِّق بعينيه قصيرتي النظر في الأوراق والحبر. تجولت نظرته على الطاولة، واستقرت على قارورة من الصمغ العربي.

سأل فجأة، وهو يقرّب القارورة من عينيه:

- بابا، من ماذا يُصنع الصمغ؟

أخذ بيكوفسكي القارورة من يديه، ووضعها في مكانها، وتابع:

- ثانيا، أنت تُدخّن... هذا سيّء جداً! إذا كنت أنا أدخّن، فلا يعني ذلك أنَّ التدخين جيّد. أنا أدخن وأعلم أنَّ ذلك غباء، وأنا أؤنّب نفسي، ولا أحبها على ذلك... (فكّر المدعي العام «أنا مربٍّ ماكر!») التبغ ضارٌ جداً بالصحة، والشخص

الذي يدخن يموت قبل أوانه. ومن المضرّ بشكل خاص أن يدخن صغيرٌ مثلك. صدرك ما زال ضعيفاً، أنت لست قويّاً بعد، ويسبب دخانُ التبغ السلّ وأمراض أخرى للأشخاص الضعفاء. مات العم إيغناتي بسبب السلّ. لو لم يدخن، ربما عاش حتى يومنا هذا.

نظر سريوجا بتمعن إلى المصباح، ولمس غطاءه بإصبعه وتنهّد.

وقال:

- كان يعزف العم إيغناتي على الكمان جيّداً! كمانه الآن عند عائلة غريغوريف!

اتكأ سيريوجا مرة أخرى على حافة الطاولة وفكَّر. وعلا وجهَهُ الشاحب تعبيرٌ كما لو كان يستمع أو يتابع تطوَّرَ أفكاره؛ ظهر حزنٌ وشيءٌ يشبه الذعر في عينيه الكبيرتين اللتين لم تطرفا. ربما كان يفكر الآن في الموت الذي أخذ والدته وعمه إيغناتي مؤخراً. يأخذ الموت الأمهات والأعمام إلى العالم الآخر، ويبقى أطفالهم وكماناتهم على الأرض. يعيش الموتى في السماء في مكان ما بالقرب من النجوم وينظرون إلى الأرض من هناك. ترى هل يتحمّلون الفراق؟

«ماذا سأقول له؟ فكر يفغيني بتروفيتش - لا يستمع إليّ. من الواضح أنه لا يعدُّ ذنوبه السيئة أو حججي مهمةً. كيف أُقنعه؟».

نهض المدعي العام وسار في أرجاء المكتب.

«من قبل، في زمني كانت هذه المشكلة تُحلّ ببساطة - فكّر- كان يجلد أي طفل يُقبض عليه وهو يدخن. وكان الجبان والضعيف، في الواقع، يُقلع عن التدخين، ولكن من كان أشجع وأذكى، يبدأ بعد الجلد، بإخفاء التبغ في ساق الجزمة، ويدخن في الحظيرة. وعندما يُقبض عليه في الحظيرة ويُجلد مرة أخرى، يذهب للتدخين عند النهر... وهكذا، حتى يكبر الطفل. والدتي، أعطتني حتى لا أدخن، المال والحلويات. الآن تبدو هذه الوسائل لا قيمة لها وغير أخلاقيّة. ويحاول المربي الحديث والمتسلّح بالمنطق أن يجعل الطفل يدرك المبادئ الجيدة ليس بالخوف، وليس من منطلق الرغبة في التميّز أو الحصول على جائزة، ولكن بالوعي».

بينما كان يمشي ويفكر، صعد سيريوجا إلى كرسيٍّ بجانب الطاولة، وبدأ يرسم. وكي لا يلوّث أوراق العمل ولا يلمس الحبر، كان ثمَّة حزمة من أرباع

الأوراق مقطّعة خصيصاً له، وقلم رصاص أزرق على الطاولة.

قال وهو يرسم منزلاً ويحرك حاجبيه:

- اليوم قطّعت الخادمة الملفوف وجرحت إصبعها. صرخت بصوت عالٍ حتى أننا جميعاً خفنا وركضنا إلى المطبخ. إنّها غبيّة جداً! أمرتها ناتاليا سيميونوفنا أن تبلل إصبعها بالماء البارد، ولكنّها مصّتهُ... كيف يمكنها أن تضع إصبعها القذر في فمها! بابا، هذا غير لائق!

وأضاف إنه في أثناء الغداء، دخل عازف متجوّل إلى الفناء مع فتاة غنّت ورقصت على أنغام الموسيقا.

«لديه تيّاره الفكري الخاص به! - فكّر المدعي العام - لديه عالمه الصغير في رأسه، ويعرف بطريقته الخاصة ما هو مهم وغير مهم. لا يكفي لجذب انتباهه ووعيه، أن تصطنعَ بلغته، ولكن يجب أيضاً أن تكون قادراً على التفكير بأسلوبه. كان سيفهمني تماماً لو شعرت بالأسف حقاً على التبغ، لو شعرت بالإهانة، وبكيت... لهذا السبب لا غنى عن الأمهات في التربية، لأنهن يعرفن كيف يشعرن، ويبكين، ويضحكن في الوقت نفسه مع أطفالهن... لا يمكن للمنطق والأخلاق أن يُساعدا. حسناً، ماذا يمكنني أن أقول له أيضا؟ ماذا؟».

وبدا غريباً ليفغيني بتروفيتش ومثيراً للسخرية أنه، وهو القانوني المتمرّس، الذي مارس نصفَ حياته جميعَ أنواع القمع، والتحذيرات، والعقوبات، أصبح في حيرة من أمره لا يعرف ماذا يقول للصبي.

قال:

- اسمع، أعطني كلمة شرف بأنك لن تدخن بعد الآن.

- كلـ - مة شر- ف! – غنّى سيريوجا وضغط بشدة على قلم الرصاص، وانحنى على الرسمة – كلـ - مة شر-ف! رف! رف!

«وهل يعرف ما تعنيه كلمة شرف؟ - سأل بيكوفسكي نفسه - لا، أنا مربٍّ سيّء! لو نظر أحد التربويين أو قضاتنا إلى رأسي الآن، لنعتني بالخرقة، وربما اتهمني أنني مفرط في التفلسف والحذلقة... ولكن في المدرسة وفي المحكمة، تُحل كل هذه

المشكلات الماكرة أسهل بكثير مما في المنزل؛ هنا أنت تتعامل مع أشخاص تحبهم بجنون، والحب له متطلباته ويعقد الأمر. لو لم يكن هذا الولد ابني، بل تلميذي أو المدعى عليه، لما كنت جباناً ولا تشتت أفكاري!... «.

جلس يفغيني بتروفيتش إلى الطاولة وسحب باتجاهه إحدى رسومات سيريوجا. صوَّرَ الرسم منزلاً بسقف معوج ودخان متعرج، يخرج من المدخنة مثل البرق، إلى حافة ربع الورقة؛ بالقرب من المنزل وقف جندي ذو نقطتين بدلاً من عينه، وحربة تشبه الرقم 4.

قال المدعي العام:

- لا يمكن أن يكون الرجل أطول من المنزل. انظر: سقفك على كتف الجندي.

صعد سيريوجا على ركبتيه وتحرك لفترة طويلة ليجلس بشكل مريح.

وقال وهو ينظر إلى رسمه:

- لا يا بابا! إذا رسمتَ الجنديَّ صغيراً فلن تكون عيناه مرئيتين.

هل يجب أن أجادله؟ اقتنع المدعي العام من الملاحظات اليومية لابنه، بأن الأطفال، مثل المتوحشين البدائيين، لديهم آراؤهم الفنيّة الخاصة ومتطلباتهم المتميّزة، التي يتعذر على الكبار فهمها. وعند الملاحظة الدقيقة، قد يبدو سيريوجا لشخصٍ كبيرٍ غير طبيعي. لقد رأى أن من الممكن والمعقول أن يرسم الناس أعلى من المنازل، وينقل بالقلم الرصاص، بالإضافة إلى الأشياء، مشاعرَهُ. لذلك، رسمَ أصوات الأوركسترا على شكل بقع كرويّة دخانيّة، والصفير - على شكل خيط حلزوني... في مفهومه، كان الصوت على اتصال وثيق مع الشكل واللون، لذلك، عند تلوين الحروف، في كل مرة كان يلوّن صوت حرف «اللام» بالأصفر، و» الميم» بالأحمر، و» الألف» بالأسود، إلخ.

تحرك سيريوجا مرة أخرى، بعد أن ترك الرسم، واتخذ وضعا مريحاً وانشغل بلحية والده. في البداية مسَّدها بعناية، ثم قسَّمها إلى قسمين، وبدأ بتمشيطها على شكل السوالف.

- الآن تبدو مثل إيفان ستيبانوفيتش،- دمدم سيريوجا- لكنك الآن تشبه... حارسنا. بابا، لماذا يقف الحراس عند الأبواب؟ لمنع اللصوص من الدخول؟

شعر المدعي العام بأنفاسِ الطفلِ على وجهه، ولمس خده بين الحين والآخر شعره، فأصبحت روحه دافئة وناعمة ولينة جداً؛ وكأن روحه أيضاً وليسَ يداه فحسب، مستلقية على مخمل سترة سيريوجا. نظر إلى عيني الصبي الكبيرتين العاتمتين، وبدا له أن والدته وزوجته، وكل من كان يحبّه يوماً ما ينظرون إليه.

«هيّا، اجلده الآن إذن... - فكّر - هنا يمكنك أن تخترع العقوبات! لا، أين نحن من المربين. كان الناس في السابق بسطاء، ولم يفكروا كثيراً، وبالتالي فقد حلّوا المشكلات بجرأة. ونحن نفكر زيادة عن اللزوم، التهمنا المنطق... كلما كان الشخص أكثر تطوراً، ازداد تفكيره وأخذ يدقق في التفاصيل، وكان أقلّ حسماً وأكثر شكّاً، غدا يباشر عمله بوجل. في الواقع، لو فكرنا بعمق فأي شجاعة وثقة بالنفس تحتاجها لتأخذ على عاتقك تربية الناس، والحكم عليهم، وتأليف كتاب سميك... «.

دقّت الساعة العاشرة.

قال المدعي العام:

- حسنا، يا فتى، حان وقت النوم، قل وداعاً واذهب.

- لا، بابا، - عبس سيريوجا - سأجلس قليلاً. قل لي شيئاً! احكي لي حكاية.

- لو سمحت، تذهب إلى النوم فوراً بعد الحكاية.

اعتاد يفغيني بتروفيتش أن يروي حكاياتٍ لسريوجا في الأمسيات. وهو لم يكن يحفظُ مثل معظم رجال الأعمال، قصيدةً واحدة عن ظهر قلب، ولم يتذكر قصة حكاية واحدة، لذلك كان عليه في كل مرة أن يرتجل. عادة ما يبدأ بالقالب المعروف «كان يا ما كان في قديم الزمان»، ثم يسعى إلى تجميع كل أنواع الهراء البريء، ولا يدري عند البداية على الإطلاق ما سيكونُ وسط الحكاية ونهايتها. إنّه يلتقط الصور والوجوه والمواقف بشكل عشوائي، مرتجل، وتتدفق الحبكة والقيم الأخلاقية بطريقة ما من تلقاء نفسها، ضد إرادة الراوي. كانت تعجبُ سيريوجا كثيراً مثل هذه الارتجاليات، ولاحظ المدعي العام أنه كلما كان الموضوع متواضعاً وبسيطاً، كان تأثيرُ الحكاية أقوى على الصبي.

بدأ رفعاً عينيه إلى السقف:

اسمع، كان يا ما كان في قديم الزمان ملك عجوز ذو لحية رمادية طويلة و... وله شاربان طويلان أيضاً. حسنا، لقد عاش في قصر زجاجي يتلألأ ويتألق في الشمس مثل قطعة كبيرة من الجليد النقي. القصر، يا أخي، ارتفعَ في حديقة ضخمة، حيث، كما تعلم، نبتت أشجار البرتقال... والكمّثرى، والكرز... وأزهر الزنبق، والورود، وزنبق الوادي، وغرّدت طيور ملونة... نعم... وعلّقت على الأشجار أجراس زجاجية، كانت ترنّ برقّة، فتستمتع بسماعها عندما تهبّ الريح. إنّ الزجاج يصدر صوتاً أنعمَ وألطف مما يصدُرُ عن المعدن... حسناً، ماذا أيضاً؟ كانت نوافير تتدفّق في الحديقة... هل تتذكر النوافير التي رأيتها في عزبة العمة سونيا؟ بالضبط النوافير نفسها كانت موجودة في الحديقة الملكية، ولكن بحجم أكبر بكثير، ووصل تيار المياه المتدفّق منها إلى أعلى شجرة حور.

فكر يفغيني بتروفيتش للحظة وتابع:

- كان للملك العجوز ابنٌ وحيدٌ، وهو وريث العرش، ولد صغير مثلك. لقد كان ولداً طيّباً. لم يكن شقيّاً أبداً، كان ينام باكراً، ولم يلمس أي شيء على طاولة المكتب و... وبشكل عام كان فتى جيداً. ولم يكن لديه إلّا عيب واحد فقط - كان يدخن...

استمع سيريوجا باهتمام، ونظر في عيني أبيه، دون أن يطرف. تابع المدعي العام وفكر: «ماذا بعد؟» ولفترة طويلة، كما يقولون، عجن وخبز وأنهى الحكاية على هذا النحو:

- من جراء التدخين مرض الأمير بالسلّ وتوفي وهو في العشرين من عمره. ترك العجوزَ الشاحبَ والمريضَ دون أي مساعدة. لم يكن هناك من يحكم الدولة ويحمي القصر. جاء الأعداء، وقتلوا العجوز، ودمروا القصر، والآن لا يوجد كرز، ولا طيور، ولا أجراس في الحديقة... هكذا كان الأمر، يا أخي...

بدت هذه النهاية بالنسبة إلى يفغيني بتروفيتش سخيفة وساذجة، لكن الحكاية بأكملها تركت انطباعاً قويّاً في نفسِ سيريوجا. ومرة أخرى بدا الحزن في عينيه، وشيء من الخوف؛ وحدّق نحوَ دقيقةً في النافذة المظلمة، وارتجف، وقال بصوت

خفيض:

- لن أدخن بعد الآن...

عندما ودّعَ والده ومضى إلى النوم، ذرعَ الوالدُ الغرفةَ بهدوء من زاوية إلى أخرى وابتسم.

«سيقولون إن الجمال، والشكل الفنّي قد أثّرا هنا - فكر - فليكن، لكن هذا ليس مُطَمئِناً. ومع ذلك، ليس هذا علاجاً حقيقيّاً... لماذا يجب تقديم الأخلاق والحقيقة ليس في شكلهما الطبيعي الخام، بل مع الإضافات، وفي شكلٍ مغطىً بالسكَّر ومذهّب، مثل حبوب الدواء؟ هذا ليس طبيعياً... هذا تزوير، وغش... وحِيل... «.

لقد تذكر أعضاء هيئة المحلفين، الذين لا بدَّ أن تُلقي على أسماعهم «خطبة»، والجمهور، الذي يستوعب التاريخ فحسب من خلال الملاحم، والروايات التاريخية، وتذكّر نفسه، هو الذي استمد المعنى الدنيوي ليس من الوعظِ والقوانين، بل من الحكايات الخرافيّة والروايات والقصائد...

«يجب أن يكون الدواء حلواً، والحقيقة جميلة... وهذه النزوة امتلكها الإنسان منذ زمن آدم... ومع ذلك... ربما يكون كل هذا طبيعيّاً وينبغي أن يكون كذلك... فكم في الطبيعة من الخداع والأوهام النافعة... «.

بدأ يعمل، لكنَّ الأفكار المنزلية الكسولة ظلّت تجولُ في رأسه طويلاً. لم تعد تُسمع الأنغام الموسيقية فوق السقف، بينما كان ساكن الطابق الثاني ما يزال يسيرُ من ركنٍ إلى آخر...

هوامش

(1) العبارة بالفرنسية في الأصل: Votre;re vous appelle, allez vite!

(2) يخاطبُ المدعي العام هنا ابنه بصيغة رسمية وبضمير الجماعة، لإضفاء طابع الجدّية على الحديث. (المترجم)

ذاكرة وحش

فيرا فاسيليفنا تشابلينا

ترجمة: أ. د. جودت إبراهيم

مترجم وباحث وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

في يوم من الأيام جاؤوا لنا بسبع إلى حديقة الحيوان. وإلى ذلك الوقت لم أر ولا مرة سباعاً، وإنما قرأت عنهم في الكتب فقط. قرأت أن هذا كاسر ذكي وجميل، أنه يعتاد جيداً على الإنسان، وأنه يمكن أن تعلّمه حتى القنص.

عندما وضعوا صندوق النقل قرب القفص، وفتحوا الباب، خرج أرقش يشبه وحشاً مثل الفهد. على كل حال كان هذا الانطباع الأول فقط. وبتفرسه كان يمكن رؤية أرجله النحيفة، وبنية هيكله الضعيف ككلب الصيد السلوقي.

السبع خرج غير مسرعٍ وحالاً تقدم من المشرب. طويلاً وبنهم أخذ يلحس الماء، غيرَ ملامس اللحمة، لم يشتم المسكن الجديد، واضطجع في أقصى زاوية من القفص. ظهر لي هذا غريباً، عادة الوحش قبل كل شيء يتعرف على المكان الجديد، أما هذا فحالاً اضطجع. هل هو مريض؟ للأسف تخميناتي لم تذهب عبثاً، فعندما جاء الخادم صباحاً، كان السبع لا يزال مستلقياً في المكان نفسه، أما اللحمة فبقيت كما كانت دون أن تأكل.

كان يجب أن ندعو الطبيب، وطبيب حديقة الحيوان كان قديماً وخبيراً، كثير من الحيوانات المختلفة مرت على يديه، عالج الكثير منها. معالجة وحش بري ليست أمراً سهلاً إطلاقاً، الآن يجب فحص السبع ومشاهدته، أما السبع فمستلقٍ ولا ينهض، غير أنه بسبب التنفس الصعب للوحش، وبسبب حركة خاصرتيه، خمّن الطبيبُ أنه قد أصيب في الطريق بنزلة صدرية، وأنّ عنده التهاباً في الرئتين.

كان ضرورياً إعطاؤه دواءً كاملاً بصورة مستعجلة، ولكن هذا لم يكن بسيطاً. الوحش لم يتقبل الطعام، وعندما وضعوا له الدواء في الماء أقلع عن الشرب. السبع أخذ يضعف يوماً بعد يوم، عيناه أخذتا تغوران، وبره أصبح أشعث. وعندما نهض كان بيّناً كيف كانت ترتجف قوائمه.

وقُرْبَ الوحش المريض ناوبوا ليلاً ونهاراً، وليلاً وضعوا إلى جانب قضبان القفص مدفأة كهربائية لكي يشتعل الوحش دفئاً. ولمرّات عديدة عرضوا عليه، مرّة الأكل وأخرى الشرب. ماءً شرب السبع، أما عن الطعام فظل مُضْرِباً. وهذا الإضراب عن الطعام أقلقنا، نحن عمّالَ القسم، وطبعاً، الطبيب.

- يجب أن ندبر شيئاً ما – قال الطبيب مرة – الوحش سيموت إذا لم يُطعم.

- يُطعم! القول سهل – إطعام وحش مريض! أبداً، مَن – مَن؟ وأنا من يعرف جيداً كم صعب هذا. أتحاولون أن تعطوه شيئاً ما، وهو لم يأكل أي شيء وحتى أنه لا يقف. وعندما قدّمتم اللحم إلى فمه (ازورَّ منه)، وعلى حد سواء، لم يأكل.

كان السبع يؤسفني جداً، في الواقع إذا كانت لا تُتّخذ تدابير ما فإنه يمكن أن يموت. وهنا حضرَتْ إلى رأسي فكرة: وماذا، لو ببساطة دخلت إلى القفص وحاولت أن أطعمه من يدي. وعندما شاركت الطبيب بأفكاري فقط لوح بيديه رافضاً:

- ما بك، ما بك، هل يمكن أن تخاطري هكذا!

عبثاً حاولت أن أقنعه. فأيّ خطر لا يوجد. نعم وأية مغامرة إذا كان السبع بهذا الضعف، إنه معلق بأرجله. وبشكل عام، يبدو في كل مظاهره أنه ليس برياً تماماً وليس شرساً.

لهذا الوقت لم أهيئ نفسي للدخول عليه، لم أكن حاميةً نفسي من إمكانية وجود الخطر إلا أن جميع حججي ظهرت بلا جدوى. بالدخول إلى قفص وحشٍ مريضٍ لم

يسمحوا لي عندها قررت أن أفعل هذا ذاتياً – وهكذا، في خلاصة الأمر، أنا كنت رئيسة القسم، وتمكنت أن أفعل ذلك الذي أعتبره ضرورياً.

ولكن هذا لم يكن يعني تماماً أنني فعلاً متهورة. بالتأكيد لا. قبل كل شيء هتفت إلى إدارة حديقة الحيوان التي جاءنا منها السبع، وهناك علمت أنه مرسل من أجل (السيرك)، وهو عندنا بصورة مؤقتة، أي أني لم أخطئ بأن الوحش كان أليفاً إلى حد بعيد. الحقيقة أنّه قبل كل شيء يجب التعرف على الكاسر الأليف الذي تغيّر صاحبه، يجب التعرف عليه، ولكن لهذا التعارف لم يكن لدي الوقت، وإنما عوّض عن التعارف شعورٌ ما لدي بأن الوحش لن يمسّني. وبهذا الشعور الداخلي أنا وثقت جداً، ويجب القول: إنّه لسنوات عديدة من العمل مع الوحوش لم يخدعني هذا الشعور ولو مرة واحدة. ومع ذلك عندما ذهب الجميع، وقبل الدخول في القفص إلى السبع عملت بعض الاستعدادات، دفعت بخرطوم مياه إلى القفص ووضعته بشكل يكون بين يدي عند اللزوم، ومن الجهة الأخرى فتحت تيار ماء غير كبير ووجهت الخرطوم إلى خارج القفص ثم دخلت إلى القفص.

السبع أدار رأسه باتجاهي ولكنه لم يحاول الوقوف. حتى أنه لم يحاول النهوض قليلاً عندما تقدمت منه جداً. جثمت قربه، بتأنٍ، وبحركة هادئة أخذت قطعة من اللحم من القصعة وقدمتها إلى وجه السبع نفسه. السبع كشر قليلاً جداً عن أنيابه ثم أعرض، ولكنه بهذا الذي فعله فهمت أنه غير غاضب، ويطلب أن أتركه في حاله، ولكن أن أتركه في شأنه كان لا يجوز. وكما بهدوء عرضت عليه اللحم ها أنا ثانية أقدم له اللحم، ولكن هذه المرة مع البيض، ثم بيضاً فقط، ثم لحماً مع الحليب. السبع رفض في كل الحالات، ولكنه في حالة واحدة فقط مد لسانه ولحس يدي التي كانت مصادفة مبتلة بالحليب. اغتنمت هذه الحركة، غطست يدي في الحليب وقدمتها إلى السبع ولكنه شم وأعرض. نعم، حزرتُ! يعني أنه يريد أن يشرب، ليس حليباً وإنّما ماءً، كان يجب أن أنتهز هذه الفرصة، غمست في الماء قطعة من اللحم وقدمتها للسبع، في هذه المرة لم يعرض. من العطش أخذ يلعق الماء. وكأنه خلسةً عن نفسه ازدرد قطعة اللحم الصغيرة هذه. والقطعة التالية غمستها بالماء فأكلها أيضاً، وهكذا ابتلع بعض القطع. وبعدها أخذ يتنفس بصعوبة، وتعباً ألقى برأسه على قوائمه وأغمض عينيه. حذرةً، ولكن بثقة وضعت يدي على رأسه، جفل السبع، وفتح عيناه قليلاً ثم أغمضهما، إذن، يأتمنني، وللمرة الأولى هذا يكفي.

على الرغم من أنه كان في داخلي من هذا النصر كل شيء يغنّي ويهلل، خرجت من القفص بتحفظٍ واطمئنان، كما دخلت. الوحش، حتى الأليف، لا يحب الحركات المفاجئة والعصبية، خاصةً إذا ما كانت من شخص غير معروف من قبله. ولكن من المفيد أن أجد نفسي خارج القفص، فقد كانت فرحتي غير متحفظة، وانطلقت إلى المستوصف البيطري، كان الوقت متأخراً ولكن كلي أملٌ في أن أجد شخصاً ما هناك.

أنا لم أخطئ. عزيزنا الطبيب القديم طبعاً هنا، هو هنا! هنا، مع حقيبته تلك القديمة التي لم تتغير، كم من ساعات العمل المتواصل، كم من الليالي بدون نوم، قضاها في حديقة الحيوان! وها هي الساعة الآن تجاوزت الثانية عشرة ليلاً، والطبيب لا يزال هنا وعند الضرورة يبقى حتى الصباح.

- يأكل! يأكل! يأكل! بلا توقف أخذت أصرخ راكضة باتجاه المكتب.
- من يأكل؟ ماذا يأكل؟ متذمراً يسأل الدكتور.

أصبح هو معتاداً على هكذا هجوم عاصف لأمر– يتلقاه – بكل طيبة نفس وبطمأنينة. هو قد كان يعلم أن هناك سبعاً مريضاً، ولسبب ما يتجاهل، ثم وضع نظارته وهرول إليّ:

ما أروعَ، ما ألذّ أن تتشاركَ السعادةَ مع الإنسان الذي يفهمُك، وقفنا قرب قفص السبع، أنا أتحدث بالتفصيل أحاول ألا أغفل ولا صغيرة. والطبيب يستمع بانتباه صاحياً. كل هذه التفاصيل الدقيقة هامة له؛ هامة، لكي يفكر أفضل كيف يعالج المريض ذا أربعة الأرجل. بعدها دس يده في حقيبته ليطال مساحيق ما وناولني إياها.

- تجب محاولة إعطائها للسبع بما لا يقل عن ثلاث مرات يومياً – قال – وقبل هذا لا يعطى الماء. حسناً، أما كيف يعطى، أتعرفون؟

أأعرف أم لا؟ طبعاً، نعم. يجب أن نرفع طبقة رقيقة من قطعة اللحم ونلف في داخلها المسحوق، ونغلف اللفافة الحاصلة في شريحة اللحم ونعطيها للوحش. ولا نعطي الماء قبل ذلك – أيضاً أعلم لماذا. لأن السبع قد أكل اللحم المبتل بالماء، إذن، ويأكل من جديد، ولكن فقط مع الدواء.

صباحاً دخلت ثانية في القفص إلى السبع. استقبلني كشخص معروف من قبله. لم يرتعش عندما وضعت يدي على رأسه، حذراً يأخذ اللحم، ويأكل عدداً من الشرائح، سيتعافى. وفعلاً حالما بدأ السبع يأكل انتعشت عيناه وتألقتا. وعندما عرجت مرة على القفص مع طبق اللحم الدوري، فجأة نهض من مكانه وجاء لمقابلتي. من هذا الأمر غير المنتظر كاد أن يسقط الطبق من يدي لولا قليلاً، ولكني صحوت إلى نفسي في الوقت المناسب. أن أُري الوحش ارتباكي فهذا خطر، وكما لو أن شيئاً لم يحدث جلست القرفصاء ومددت اللحم للسبع. السبع، وكما في السابق أخذ من يدي شريحة من اللحم وأخذ يتمطى للأخرى.

أكل كل الطبق تقريباً، ثم تلمظ، وكما لو أنه قطة تهرهر بصوتٍ عالٍ صار يحتك بقدمي. وليس سريعاً غادرت القفص في هذا اليوم. لم يعد لدي رغبة في فراق تدليل الوحش. هو لا يزال مستلقياً، وأنا أيضاً جلست قربه طويلاً أمسح أعطافه التي هزلت أيام المرض.

بعد هذه المرة أصبحت أدخل في القفص إلى السبع بجرأة تامة، يعجبني جداً هذا الوحش المرحب اللطيف. وهو أيضاً ها قد اعتاد عليّ. ومما حصل أنه من بعيد عندما كان يراني، أو يسمع صوتي كان حالاً يثب إلى الشبك، يضم جبهته إلى القضبان ويتتبعني مهتماً – هل آتي إليه أم لا.

كانوا ينادون السبع (لوكس) أعطوه هذا اللقب لأن الخادم كان يدعوه هكذا أجل وإن السبع استجاب لهذا.

وعندما تعافى السبع بصورة نهائية قرروا نقله من القفص إلى غرفة خاصة وأن الطبيب قد أصر على هذا. الفصل كان شتاءً، والمكان الذي كان يقع فيه السبع يرتاده الجمهور (المتفرجون). الباب كان يفتح دائماً، والوحش الضعيف يمكن أن يمرض من جديد. وضعوا السبع في واحدة من الغرف الخالية، كانت الغرفة ضيقة ولكنها في الوقت نفسه كانت دافئة ومنورةً. وكان عليّ أن أهتم بـ (لوكس)، وهكذا اعتاد هو عليّ أن آتي إليه بدون وجل.

في هذه الغرفة عاش (لوكس) كل الشتاء وكل الربيع، وعندما حل الصيف، بدأ يساورني الأمل بأن السبع سيبقى في حديقة الحيوان. ولكن من أجله جاءوا فجأة من (السيرك)، وبدون جدوى حاولنا: المدير والطبيب وأنا، إقناعهم إبقاء السبع في حديقة الحيوان. ولم ينفع أي من أحاديثنا: الوحش الأليف اللطيف كان ضرورياً للمروّض.

كان صعباً عليّ أن أفترق عن محبوبي، ولكن ليس في اليد حيلة، كادت أن تنهمر دموعي وأنا أُجلس السبع في صندوق النقل، وكان واضحاً أن الوحش كان يشعر بالفراق وبشدة كما لم يكن من قبل – ألصق رأسه بيديّ، وطويلاً أخذ يلحسهما. ثم وثب وبعصبية أخذ يندفع ذهاباً وإياباً في الصندوق الضيق. ولكن هنا رفع بعض الأشخاص الصندوق ووضعوه على الشاحنة. السيارة وكأنها منبهة الناس منذرة نخرت وشخرت وتحركت ببطء، وها قد اختفت الآن عن النظر، أما أنا فوقفت أتابع أثرها، غير أني لم أؤمن بأن هذا هو الفراق. بدا لي أنّنا سنلتقي بالتأكيد، لأن مثل هذا يحصل! إلا أنه كم من المرات قرأت إعلانات (السيرك)، وكم من المرات كنت آملةً أن أرى السبع في العروض، وكله كان عبثاً.

ومضت أربع سنوات، وقد علمت مرة أنهم أحضروا إلى حديقة الحيوان وحوشاً من (السيرك) من أجل تصوير أفلام فخرجت لرؤيتها. بعض الحيوانات كانت في صناديق النقل والآخرون كانوا موضوعين في أبنية فارغة، حيث يضعون الحيوانات في فصل الشتاء. وقرب صناديق النقل كانت تقف امرأة، سألتني:

- كيف؟ أأعجبتكم وحوشنا؟

وعندما علمت أني من العاملات في الحديقة، أضافت:

- ويوجد عندنا سبع أيضاً، ولكنه بعد المرض أصبح أعمى، ولذلك نحفظه منفرداً،

يجلس في بيته. أتريدين أن أريك؟

- سبع! هل يا ترى (لوكس)؟ وبسرعة ذهبت إلى المكان، وهناك في واحد من الأقفاص كان يستلقي ويأكل اللحم سبعٌ. وقبل هذا كان يبدو لي أني لو رأيت (لوكس) بالتأكيد سأعرفه. أما الآن فها أنا أقف وبألم أفكر– هذا هو أم ليس هو. واضح، أنه لأربع سنوات قد غاب عن ذاكرتي وجه الوحش، وكم لم أحدق فيه لأتذكره ولم أتمكن!

- قولي – وأخيراً توجهت إلى الخادمة (الراعية) - يدعونه (لوكس)؟

- (كاي) يدعونه (كاي). أجابت الخادمة بكل رحابة صدر.

كاي. إذن ليس هو. ولقد أردت أن أذهب. ولكني فجأة لاحظت أن السبع توقف عن الطعام، إلا أنه بحدّة كان ينصت، ثم بعصبية، وفجأة، عرّ (مَاءَ) ثم صمت ناظراً إلى مكان ما بقربي. التفتُ، فمن الخلف لم يكن أحد، أخذت أسأل:

- ماذا أهكذا ينظر هذا؟

أجل إلى من يعرفه. أعمى، وكما لو أنه مفتح ذو بصر يحدق بكم. فعلاً، وحش أعمى على وجه التحديد نظر إليّ. ولكن لماذا؟ هل يا ترى...

- (لوكس)! (لوكس)! ناديت أنا. وثب السبع وقفز إلى الشبك.

- ليس (لوكس) هذا (كاي) صححت لي الخادمة.

ولكني ها قد عرفت أن هذا (لوكس) وأفتح باب القفص.

- بحذر! ماذا أنتِ... يأكلك! أخذت تصرخ الخادمة.

ولكن أنا لا أسمع ما تقول، وما لحقت أن أخطو بضع خطوات حتى أخذ وجه السبع الأعمى يتخبط محاولاً تلمّس يداي، وها قد وجدهما وألصق رأسه بيدي، ووقف متسمراً.

وصمتت الخادمة مشدوهةً، وأصمت أنا، نعم، وماذا يقال!

وهكذا بعد أربع سنوات من الفراق وبعد أن لقب بلقب آخر، ومع أنه صار أعمى، عرفني الوحش!!!

كونستانس ديلانج
ثلاث قصص

ترجمة: سلام عيد

مترجمة من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

الثوب الأخضر

كما في كلّ صباح، نهضت أوجينيا في الساعة السادسة. غرفتها باردة، والموقد فارغ، فقد احتفظت بآخر قطع الحطب لغرفة والدتها. ينزلق الشال عن كتفيها النحيلين، فترتعد. تغتسل بسرعة وتنزل كي تعدّ الشاي. منذ أسابيع، تكاد لا تتعرّف الوجه الذي تعكسه لها مرآتها، لا يزال ناعماً لكنّ العينين غائرتان، وعظميّ الوجنتين عاليان، مدبّبان، والفم مُطبَق.

لا تحبّ هذا الوجه الذي يحكي حكاية لا مستقبل لها.

تنزل إلى المطبخ بسرعة، يجب ألّا تنتظر الأمُ.

كم رعتها الأمّ وهي طفلة. والأثواب التي خاطتها بيدها الناعمة، أمسيات بطولها، وكؤوس الحليب مع البيض في الصباحات، والأحذية الجديدة السود اللامعة عند الشجرة في كلّ عيد ميلاد. هذه الأم الغالية، اللطيفة، المحترمة، الحريصة.

كان الأب ينزعج:

أليس لديك ما تفعلينه أفضل من إلباسها ثوب المناولة(*) الأولى! ليس بهذا اللباس المضحك سوف تجد زوجاً فيما بعد!

كانت الأم بلاندين تخفض عينيها وتداعب يد الطفلة.

ينبغي أن تلبس بسرعة، ستستيقظ الأم. لا يوجد غير الأسود في خزانة أوجينيا، لا داعي للتردّد.

كان الأب يكره الأسود.

انظري إلى الطبيعة، يا أوجينيا، أترين فيها كثيراً من السواد في ما عدا الغربان؟

في عيد ميلادها الخامس عشر، علّق حول عنقها عقداً من المرجان.

هذا شيء من الفرح! فكّري في إبراز نفسك، يا ابنتي، وإلّا فسوف ينتهي بك الحال مثل خالتك أولمبيا، قطعة خبز جافة! لذا، لا تصغي كثيراً لأمّك، فهي لم تعرف أن تكون غير ذلك، غير أمّ.

كانت بلاندين تتابع من المطبخ.

أوجينيا، اعرفي كيف تتصرّفين، لا تصغي لتوبيخ أبيك، لا تنظري في عيني أي رجل، ولا حتّى السيد الكاهن، زرّري قميصك، ملّسي شعرك، الرجال لا يتزوّجون الوقحات، ولا تنسي قطّ، ابقي رصينة.

وقد بقيتْ كذلك!

هذا الصباح، زيّن الصقيع النوافذ في المطبخ، ماء الشاي يصفر مثل عصفور، ترتعد أوجينيا، إنّها تشعر بالبرد في داخلها، ثمّة كرة ثلج في صدرها تجمّدها

(*) المناولة الأولى، أو أوّل قربانة هو طقس احتفالي تختص به الكنيسة الكاثوليكية يُمنح فيه الأطفال سر التناول بعد بلوغ الطفل سن الثامنة.

وتحرقها في آن واحد. صحيح، لقد كان الأب محقّاً، باتت تشبه الخالة أولمبيا، صفراء، نحيلة، جافّة.

تضع مفرشاً صغيراً على الصينية، تدهن الخبز المحمّص بطبقة خفيفة جدّاً من الزبدة، الأمّ رهيفة جدّاً. غالباً ما كان الأب يسخر:

مسكينة يا عزيزتي بلاندين، سينتهي بنا الأمر إلى أن نخلط بينك وبين آنيتك الخزفيّة! فلتذهب رهافتك كلّها إلى الجحيم، يا امرأة!

تدخل أوجينيا غرفة أمّها بهدوء، يحاول ضوء الصباح الأبيضُ اختراق الستائر المُسدلة. تضع الصينية على السرير، تتناول الحطب المجهّز في العشيّة وتُوقد ناراً. لا تزال الأم تغطّ في نوم عميق. كلّ شيء في مكانه في الغرفة، صورة الأب على الموقد، وعلى زاويتها شريط من قماش الكريب الأسود، باقة أزهار القرطاسيا البنفسجيّة المجفّفة، الكتاب المقدّس المذهّب الحواف على طاولة السرير، الثوب الأسود على الكرسي ذي الذراعين. كلّ شيء منظّم هنا، كما كان دوماً.

تجلس على السرير، وتحدّق في الوجه المتغضّن الذي تتراقص عليه انعكاسات اللهب الأرجوانيّة، حياة من التفاني، ينبغي أن تُنقل يوماً بعد يوم، حياء وامّحاء.

حياء وامّحاء.

وتتذكّر أوجينيا ذاك المساء الرهيب حين كانت عائدة من الكنيسة مع والدتها، ولمحتا الأب متأبّطاً ذراع امرأة شعرها أحمر مجعد، مسكوبة في فستان حريري زمرّدي، كانت تبتسم بحنان لأبيها. مازالت أوجينيا تسمع صوتها الدافئ، وترى من جديد تمايل وركيها. راحت الأم ترتجف، تركض، جارّة إيّاها بقوّة في هربها. التفتت أوجينيا، كانت المرأة لا تزال تضحك وقد مالت بعنقها على كتف الأب، كانت جميلة جدّاً، نابضة بالحياة.

على مائدة العشاء، لم تنطق الأم بكلمة. اقترح الأب المبتهج:

في عيد ميلادك العشرين، يا أوجينيا، سأهديك ثياباً، ما رأيك بفستان أخضر جميل؟

قلبت الأم كأس نبيذها الأحمر على مفرش الطاولة الأبيض. كان ذلك قبل عشر

سنوات، توفيّ الأب بعد بضعة أشهر على ذلك، بالقلب، وقد عثروا عليه في طرف المدينة الآخر خلف المحطّة، في غرفة صغيرة...

اشترى الأب الفستان الأخضر المصنوع من ساتان لمّاع، لكنّ أوجينيا لم تلبسه قطّ. فقد منعت الأم ابنتها من أن تفتح علبته. حلمت أوجينيا به طويلاً، وبشعر المرأة الأحمر وضحكها الأجشّ.

بدأت رائحة الخبز المحمّص تتلاشى، وجمد الشاي في الفنجان، انحنت أوجينيا بوجهها المتوتّر نحو أمّها، تئنّ العجوز في نومها، وتعالت فرقعة النار، ما عادت أوجينيا تطيق كرة الثلج التي في صدرها، لم تعد قادرة على التنفّس. خرجت من الغرفة راكضة.

استيقظت بلاندين بعد ذلك بقليل، وحين فتحت عينيها، ظنّت أنّها لا تزال نائمة، أسيرة كابوس.

كانت تقف أمامها، واضعة يدها على وركها، امرأة ممشوقة، ترتدي ثوباً أخضر رائعاً.

الصفصاف الباكي

جالسة على الأرض، وصندوق صور أميّ بين ساقيّ، رحتُ أنبش، مثل طفل شره يختار حبّات الشوكولاته في عيد الميلاد.

أنا وشقيقتاي، خمسة أعوام وأربعة وثلاثة، بعوّامات عند الأوراك في منطقة بريتانيا. جدّي ببزّة من ثلاث قطع، وساعة جيب، وقبّعة عالية في حفل زفاف ماما. صورة مدرسيّة، أجلس في الصف الأوّل، مكتوفة الذراعين، بالمريول، قريباً من المعلّمة. الخالة نينا مرتدية فستان سهرة.

بهذه الصور، كنت أغوص في ماضيّ مثل طفلة تقفز إلى النهر، وقد ضمّت قدميها، وامتلأ جسدها فرحاً وهناءةً. فتسخر أميّ منيّ:

لكنّك تحفظينها عن ظهر قلب، فما الذي ما زلتِ تبحثين عنه!

لم أكن أبحث عن شيء، كنتُ أسافر في الماضي مثلما يجوب بعض الناس القارّات. فأسرّ لأنّني أنتمي إلى هذه العائلة الكبيرة المُحبَّة والموحّدة التي جعلت من طفولتي مسبحةً من الأوقات السعيدة. موقد الحطب في منزل (سولوني)، النزهات على شاطئ (سان كاست)، آدريان، ابن خالي الأكبر يغشّ دائماً في لعب الورق، وأخته آغات تسرق حلوى السابليه التي تخبئها جدّتي من أجل الضيوف. ولدتُ معهم، وارتكبتُ شيطناتي الأولى معهم، قصص حبّنا الأولى، حفلاتنا المفاجئة، عشنا كلّ شيء معاً تحت أنظار أهالينا وخالاتنا وأخوالنا وجدّينا، الصارمة والمنفعلة. طفولة مذهّبة بالذهب الخالص.

يا لها من كنز هذه الصور!

ذاك المساء، قالت لي أمي:

لن تعودي مرّة أخرى إلى هذه الصور، اذهبي وضعي أولادك في الفراش، فهم لا يزالون في العلية، يعبثون بكل شيء، أنا أعدّ العشاء.

قال أبي:

دعيها تفعل، فتلك متعتها، سأهتمّ أنا بالصغار.

وهكذا بقيت في الصالون، قرب الموقد، أداعب تلك الصور الصديقة كلّها.

وفيما كنت أنبش عميقاً في الصندوق، استخرجت صورة لم تكن مألوفة لي.

ماما جالسة تحت شجرة صفصاف باكٍ، في مكان لم أستطع تحديده، وقد ارتدت فستاناً صيفيّاً أبيض، وغطّت رأسها بقبّعة قش لها شريطة بيضاء. إلى جوارها، رجل غريب عن ذاكرتي، جالس ببدلة بيضاء. ولا أدري لماذا تعكّر مزاجي على الفور بسبب تلك الصورة الصغيرة بالأسود والأبيض وحوافها المخرّمة. لم أكن أعرف تلك الصورة، ولا ذاك الرجل، فشعرت بالحاجة إلى استخدام عدسة مكبّرة وجدتها على المكتب. وعبر العين المضخّمة، بدت لي الصورة غريبة.

تُسند أمي الجالسة ظهرها إلى الشجرة، وساقاها عاريتان، تكاد قبّعتها الكبيرة لا تظلّل وجهها الجميل، تسرّح نحو الرجل نظرةً لم أعهدها فيها. كانت عيناها تهمسان، توشوشان، تهمهمان، وقد تشبّع وجهها عذوبةً لا تنتهي، وكأنّ ثغرها

نصف المفتوح يُفلتُ سرّاً. يستند ذراعها الأيمن إلى العشب، فيما استقرّت يدها اليمنى بلا مبالاة على كمّ الرجل ذي النظرة الحالمة.

كانت الصورة مذهلة، مذهلة بحميميتها.

نهضتُ مسرعة، وضعتُ العدسة المكّبرة على المكتب، أعدتُ الصورة إلى الصندوق الذي تركتُه مفتوحاً على سجّادة الصالون ثمّ ركضتُ إلى المطبخ. فيما بعد، تنهّدت أمي المتفاجئة من قلّة شهيّتي على المائدة:

كنتِ جائعة حين وصولك، على الأقلّ، كرّمي طبقك المفضّل!

أضاف أبي:

الصغار نائمون، يمكنك أن تأكلي بهدوء.

هل كانت في منزل الجدّين في سولوني شجرة صفصاف باكٍ؟

قال أبي:

شجرة صفصاف باكٍ في سولوني؟ لا طبعاً!

قالت أمي:

لماذا تحدّثيننا عن ذلك؟

لأنّني اكتشفت صورة لا أعرفها، فيها صفصافة باكية.

ردّت أمّي:

تلك الصور مرّة أخرى! رغم كلّ الوقت الذي شاهدتها فيه، نجحتِ في العثور على واحدة لا تعرفينها؟

أجل.

لا أدري ما المتعة التي تجدينها في نبش الماضي، يحدث أن أرغب في ذلك من حين إلى آخر، أمّا أنت، فيبدو أنّك تحنّين إلى الماضي. ما حاجتك إليه، في حياتك الرائعة التي تعيشين مع زوجك وأطفالك وعملك؟ ومازلنا جميعنا هنا! أليس المستقبل أكثر إثارة؟

يكتب الماضي مستقبلنا، يا ماما.

ليس دائماً، يا حبيبتي، ليس دائماً...

حسناً، لكن ما حكاية الصفصاف الباكي هذه، في تلك الصورة؟ - سأل أبي.

دعكَ منها، لن تتدخّل فيها أنت أيضاً. - قالت أمي.

ألا تذكرين، يا أمّي، صورة لكِ في ثوب أبيض وقبّعة قشّ تحت صفصافة باكية مع رجل لم يسبق لي أن رأيته، أظنّك كنت في الثلاثين...

كيف تريدين لي أن أذكرها وأنا في السبعين!

تدخّل أبي:

لا بدّ وأنّها نزهة في الريف مع أحد أصدقائنا في ذلك الزمان... ثمّ إنّ أمّك على حقّ، فالذاكرة تغلق ما يلزم من الطرقات كي تفسح المجال للمستقبل.

حسناً، هل ستتذوقين، يا حبيبتي، حلوى توت علّيق الحديقة؟ - سارعت أمي كي تغيّر مجرى الكلام.

لم ألمس الحلوى، تظاهرت بالتعب وصعدت لأنام.

في الليل، بكى ابني، فنهضتُ وأعدتُ وضع أرنبه قريباً من وجهه، وغطّيته جيداً، فإذ بي أسمع جلبة آتية من الطابق الأرضي في المنزل. نزلت الدرج حافية من غير أن أصدر ضجيجاً، ووقفت وراء باب الصالون الموارب. في الحجرة التي لا تنيرها إلّا شمعة موضوعة عند قدميها، اكتشفتُ أميّ، أمام نار الموقد المحتضَرة، جاثية على السجّادة، وقد وضعت يديها على فخذيها، وهي تتمايل مثل طفل مصاب بالتوحّد. وتترنّم بصوت خفيض.

هممتُ بالاندفاع كي أساعدها على النهوض، حين رأيتها ترفع في ضوء الشمعة صورةَ مخرّمة الحواف كانت يدها اليمنى تخفيها على فخذها. حملَتْها إلى شفتيها، وقبّلتْها كما نقبّل صورة مقدّسة. وأبقتها زمناً عند قلبها، وحين استأنفت ترنيمتها، لم تكن إلّا أنيناً واحداً طويلاً.

ذاك الصباح

ها قد وصلتُ إلى الفيلا. كما في كلّ صباح. إنّها التاسعة.

درجة الحرارة ثمانية وعشرون ونحن في رمضان. أنا عطشى.

الجميع في المنزل نائمون. والمطبخ مليء بالأطباق الوسخة، مع أنّه لا يصعب نقعها.

أمامي تنظيف الغرف الستّ، وبلاط غرفة الاستقبال الذي طلبت منّي السيّدة غسله منذ ثلاثة أيّام، والكوي الذي لا ينتهي أبداً...

لا شجاعة عندي للقيام بذلك كلّه، لم يحدث هذا معي قطّ.

خلعت جلبابي، وأبقيت على سروالي التحتاني، لبست وزرتي البيضاء.

ينبغي أن أشتري واحدة أخرى، ما عادت البقع تزول عنها، إنّها قديمة للغاية.

هكذا هم المقيمون الفرنسيّون، يشترون فيلّات أكبر من بطونهم، ويضعون ثلاث قطع أثاث فيها، ويدعون العائلة طوال الوقت، ونحن نكدح، بوزرة عتيقة، وفوق ذلك، يجب أن نكون سعداء لأنّ لدينا عملاً ولأنّنا «لولاهم كنا لنذرف دموعنا كلّها».

أجد أنّ ذلك لا يغيّر في الأمر شيئاً، فأنا أذرف الدموع.

أوه، ما هم باللئام، يشترون لي فرّوجاً من وقت إلى آخر، ويعطونني ألعاباً بعشرين درهماً للصغار... كما يعطونني قليلاً من المال من أجل خروف العيد الكبير.

لا يرون الحياة مثلما هي، وكأنّهم في فيلم قديم من أيام المستعمرات. كثيراً ما تخبرني أمّي كيف كانت الحال من قبل. حتّى أنّها تقول لي أحياناً إنّ تلك الأيام كانت أفضل، كان كلٌّ في مكانه. أمّا أنا فأرى عكس ذلك، فالآن كلٌّ يعرف مكانه. نحن في بلادنا وهم عندنا. يجب أن تراهم حين يُرفَع الأذان مثلاً، يكفّون

عن الكلام فلا ندري إن كان ذلك بدافع الاحترام أم لأنّهم خائفون، نحسّ أنّهم يدركون فجأة أنّهم ليسوا في بلادهم.

بدأت أتأخّر. أشعر بالحرّ بسبب غطاء رأسي، يقول لي ربّ العمل إنّ في إمكاني نزعه في المنزل فنحن أسرة. ينبغي أن يقرأ القرآن مرّة كي يفهم.

أرغب بأن أرتدي ملابسي وأرحل، وأتركهم مع أطباقهم الوسخة وشراشفهم الوسخة ومراحيضهم الوسخة. بيتي الصغير نظيف دوماً لأنّني نظيفة من الداخل. تلك هي غايةُ الدين، أعني الدين الحقيقي، لا دين المجانين. نفعل كلّ شيء بنظافة، في الداخل والخارج ونشعر بالسكينة مع أنفسنا ومع الآخرين. ليس أرباب العمل كذلك، فالخير الذي يصنعون يصنعونه حين يفكّرون فيه، لا طوال الوقت، فما هو بطريقِ حياتهم.

ما هذا بالأمر الجيد، نحن في شهر رمضان، وتجول أفكار سيئة في رأسي. يجب عدم التفكير كثيراً، ثمّ إنّ النفس مثل سمكة سردين اصطيدت للتوّ وتهتاج مثل شيطان.

ينبغي أن أدفع فاتورة الكهرباء، لا أدري كيف السبيل إلى ذلك، وهناك أيضاً الطبيب لرشيد، وحذاء ساميا الذي صار صغيراً جداً، وليس بقول (إن شاء الله) سأتمكّن من فعل ذلك...

أسمع صوت السيد في الطابق العلوي. لم أحضّر القهوة حتّى. ذات صباح من العام الماضي، هو الذي حضّرها وقدّم لي فنجاناً. كانت حركة لطيفة، لكنّهم لا يفهمون أنّها تحرجنا.

لا أدري ما بي هذا الصباح حتّى أحرّك ذلك كلّه مثلما يُحرّك سميد الكسكسي...

نزعت عنّي وزرتهم المبقّعة، ولبست جلبابي من جديد، شددتُ وشاحي، عبرت الحديقة وأعدت إغلاق البوّابة.

الحلية

غي دو موباسان

ترجمة: محمد الدنيا

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

كانت واحدة من أكثر الفتيات جمالاً وجاذبية، اللواتي ولدن في أسرة موظفين، كما لو أن أقدارها قد أخطأت. لا مهر كان لها، ولا آمال تنعشها، ولا وسيلة لتُعرَف، وتُفهم، وتُحب، وتتزوج من رجل غني ومميز. استسلمت أخيراً للزواج من موظف عادي في وزارة الثقافة العامة. كانت بسيطة، محرومة القدرة على التزين، بل تعيسة مثل من لا مرتبة له، فليس لبعض النساء طبقة، ولا عرق، وإنما جمالهن وظرفهن وجاذبيتهن هو بمثابة المولد وانتماء الأسرة؛ ما فطرن عليه من رهافة، وأناقة، ورشاقة ذهنية، هو تراتبهن الوحيد وما يجعل الفتيات العاديات يضاهين أعظم السيدات.

ما فارقها التألم. كان تشعر أنها قد ولدت للطف والرقة، ولكل الرفاهيات. كانت تتوجع من فقر مسكنها، وبؤس جدرانه، واهتراء مقاعده، وقبح قماشه. كانت هذه الأشياء كلها، التي ما كان يمكن لامرأة أخرى من نوعها حتى أن تلمحها، تعذبها وتثير سخطها. كان مرأى البنت»البريتانية «الصغيرة التي تنظف بيتها المتواضع يوقظ فيها أسى وحسرات حادة. كانت تحلم بغرف جلوس نظيفة مكسوة بطنافس شرقية، مضاءة بشمعدانات برونزية عالية، وخادميْن فارعين يغفيان على دفء كنبات عريضة. كانت تحلم بصالونات كبيرة مبطنة بحرير عتيق، تزدان بأثاث رقيق وتجمّلها تحف لا تقدر بثمن، وبصالونات صغيرة أنيقة معطرة، لجلسات أحاديث من خمس ساعات مع أكثر الأصدقاء حميمية ومع أصحاب الشهرة الذين تتمنى النساء كلهن ودهم واهتمامهم. حينما كانت جالسة للعشاء إلى الطاولة المستديرة، المفروشة بغطاء عتيق، قبالة زوجها، الذي قال وهو يرفع الغطاء عن وعاء الحساء: «أه! كم هو شهي! لا أعرف شيئاً أطيب منه «، كانت تحلم بوجبات العشاء الفاخرة، بالأواني الفضية البراقة، بالنسج المطرزة التي تغمر الجدران العالية بصور شخصيات عريقة وطيور غريبة وسط غابة جنيات؛ كانت تحلم بالأطباق اللذيذة في أوان رائعة، بعبارات إطراء تُسمَع مع ابتسامة غامضة وقت تناول لحم السمك الوردي أو أجنحة الدجاج المسمن.

لم يكن لديها مَزْينات، ولا جواهر، لا شيء. وما هوت سوى ذلك، وإليه كانت تشعر أنها خلقت. كانت رغبتها عارمة في أن تكون موضع إعجاب ورغبة، وغواية وجاذبية.

كان لها صديقة ثرية، رفيقة دير ما عادت تريد رؤيتها لشدة ما تعاني بعد العودة من زيارتها. كانت تبكي أياماً كاملة، غماً، وندماً ويأساً وكرباً. لكن ذات مساء، رجع زوجها بوجه يتهلل فخاراً، وبيده ظرف عريض: «تفضلي، قال، هذا شيء من أجلك «. فضت الغلاف بقوة وسحبت منه بطاقة عليها هذه الكلمات: «يرجو وزير الثقافة العامة والسيدة «جورج رامبونو «السيدَ والسيدة «لوازيل «تشريفهما بالمجيء لقضاء سهرة في دار الوزارة، الاثنين 18 يناير. لكن بدلاً من أن تفرح، مثلما أمل زوجها، رمت الدعوة على الطاولة، حزينة وغاضبة: «ماذا تريدني أن أفعل بها؟ «، - «لكن كنت أظن أن ذلك سيسرك يا عزيزتي. أنت لا

تخرجين من البيت مطلقاً، وهذه فرصة، جميلة! عانيتُ كثيراً حتى حصلت عليها. الجميع يتمنونها، مرغوبة جداً، ولا ينال الموظفون كثيراً منها. سترين هناك الناس الرسميين كلهم «. نظرتْ إليه بانزعاج. قالت وقد نفد صبرها: - «وماذا تريدني أن أرتدي كي أذهب إلى هناك؟ «. لم يخطر ذلك في باله، تمتم:- «الثوبَ الذي تذهبين به عادة إلى المسرح. يبدو لي مناسباً جداً...». وسكت مندهشاً وتائهاً حينما رأى زوجته تبكي، والدموع تنحدر بطيئةً من طرف عينيها إلى طرف فمها. قال متلعثماً:- «ما بك؟ ما بك؟ «. ضغطت على نفسها، وضبطت ألمها، وردت بصوت هادئ وهي تمسح خديها المبللين:- «لا شيء، فقط ليس لدي ما أتزين به، لهذا لا يمكنني الذهاب إلى هذه الحفلة. أعط بطاقة دعوتك لزميل لك لديه ملبس أفضل مني «. أضاف حزيناً:- «لنحسُب ' ماتيلدا '، ما ثمن أدوات تزيُّن مناسبة يمكن أن تستخدميها أيضاً في مناسبات أخرى، أشياء بسيطة جداً؟ «. فكرت بضع ثوان وهي تحسب وتتصور المبلغ الذي يمكن أن تطلبه من دون أن يصدها الموظف المقتصد فوراً ويرمقها بنظرة فزع. أجابت أخيراً مترددة:- «لا أعرف بالضبط، لكن يبدو لي مع مبلغ أربعمائة فرنك ستسير الأمور على ما يرام «. شحب لونه قليلاً، فهذا المبلغ تماماً هو ما وفره من أجل شراء بندقية صيد ومرافقة رفاقه الصيادين إلى سهل «نانتير «لصيد القبرّات أيام الأحد. وأردف: - «ليكن، سأعطيك الأربعمائة فرنك، لكن حاولي أن تشتري ثوباً جميلاً «.

اقترب يوم الحفلة، وبدت السيدة «لوازيل «حزينة، قلقة، ومرتبكة، رغم جاهزية تزينها. وذات مساء، قال لها زوجها:- «ما بك، تبدين مضحكة منذ ثلاثة أيام «. ردت:- «يزعجني أن لا تكون لدي حلية، لا أملك حتى حجراً، ما عندي شيء أضعه في عنقي. سأبدو تعيسة، كما في كل شيء. أكاد أفضل عدم الذهاب إلى هذه الأمسية «. وأردف قائلاً: - «ستضعين زهوراً طبيعية، يا لها من أناقة في هذا الفصل. ستحصلين بعشر فرنكات على وردتين أو ثلاث وردات رائعة «. لم تقتنع، رفضت:- «لا...لا شيء أكثر إهانة من أن يبدو المرء فقيراً بين نساء ثريات «. لكن الزوج هتف:- «يا لك من غبية! اذهبي إلى صديقتك السيدة ' فورستييه ' واطلبي منها أن تعيرك حلياً. علاقتك بها وثيقة كي تطلبي منها ذلك «. وزغردت:- «صحيح، لم أفكر بالأمر من قبل «.

توجهت في اليوم التالي إلى بيت صديقتها، وباحت لها بضيقها. مشت السيدة «فورستييه «صوب خزانتها ذات المرآة، وتناولت منها علبة عريضة، وفتحتها قائلة إلى السيدة «لوازيل «: «اختاري عزيزتي «. رأت أولاً أساور، ثم عقد لآلئ وبعده أخرى من «البندقية «، وذهباً وأحجاراً كريمة رائعٌ شغلُها. جربت الحلي أمام المرآة، ترددت وما قدرت على الانفصال عنها ولا تمكنت من إعادتها. بقيت تطلب وتطلب:- «أليس لديك أشياء أخرى غير هذه؟ «، - « بل لدي. ابحثي. لا أعرف ما الذي يمكن أن يروق لك «. واكتشفت فجأة عقد ألماس فخماً في علبة من الساتان الأسود. أخذ قلبها يخفق في رغبة عارمة، وراحت يداها ترتجفان وهي تتلمسه. علقته في عنقها، وقاسته على ثوبها المرتفع، ووقفت منتشية أمام نفسها. ثم سألت مترددة، بادية القلق:- «هل يمكن أن تعيريني هذا؟ «،- «طبعاً بالتأكيد «. وارتمت على صدر صديقتها. عانقتها بانفعال، ثم مضت خارجاً مع كنزها.

أزف يوم الحفلة. حققت السيدة «لوازيل «نجاحاً. كانت أجمل الحاضرات، أنيقة ورشيقة، تكاد تطير من الفرح. كان الرجال كلهم ينظرون إليها، متسائلين عن اسمها وساعين إلى التعرف إليها. أراد ملحقو الوزارة التودد إليها، ولاحظها الوزير. كانت تتمايل نشوانة، بحماس، ما عادت تفكر في شيء في خضم انتصار جمالها، مجد نجاحها، مكللة بما يشبه غيمة السعادة التي حاكها هذا التكريم كله، هذا الإعجاب وتلك الرغبات التي أوقدها انتصار على هذا القدر من الاكتمال الذي يمتع قلوب النساء.

غادرت نحو الرابعة صباحاً. كان زوجها نائماً منذ منتصف الليل في صالون صغير مقفر مع ثلاثة سادة آخرين بقيت زوجاتهم في ذروة لهوهن. ألقى على كتفيها ما جاء به من ثياب للخروج بعد الحفلة، ثياب عادية لا يتناسب فقرها وزينة الحفلة. أحست بذلك، وقررت الهروب كي لا تراها الأخريات اللواتي يرتدين الفراء الفاخر. لكن السيد «لوازيل «منعها: - «انتظري. الجو بارد في الخارج. سأحضر عربة «. لم تأبه بكلامه، ونزلت الأدراج سريعاً. لكن لم يقعا على عربة. أخذا يبحثان ويناديان على حوذي أو آخر يمر بعيداً من هناك. وهبطا صوب نهر «السين «يائسين ومرتجفين في الجو البارد. أخيراً، وجدا على الرصيف

إحدى تلك العربات الليلية القديمة المغلقة، التي لا تُرى في باريس إلا مع حلول الليل، كما لو كانا خجلين من بؤس نهارهما. أوصلتهما العربة حتى باب المنزل، شارع «المارتير «، وصعدا إلى البيت حزينين. انتهى الأمر بالنسبة لها؛ أما هو، فكان يفكر أن عليه أن يكون في الوزارة في الساعة العاشرة. أزاحت الثياب عن كتفيها، أمام المرآة، لترى نفسها في مجدها مرة أخرى، لكنها صرخت، فالحلية ما عادت في عنقها! وسألها زوجها وهو يبدل ثيابه:- «ما بك؟ «، التفتت إليه وقد جن جنونها:- «ضيـ..ضيـ..ضيعتُ عقد السيد ' فورستييه ' «... عدّل وقفته مذهولاً:- «ماذا؟... كيف!...لا يمكن! «وأخذا ينقبان في ثنايا الثوب، وطيات المعطف، وفي الجيوب وكل مكان. ولم يعثرا على شيء. وسألها: «هل أنت متأكدة من أنك كنت ترتدينه حينما غادرت الحفلة؟- «نعم، وتحسسته في مدخل الوزارة «، - «لكن لو أضعتِه في الشارع لسمعنا سقوطه، لا بد أنه في العربة «،- «نعم محتمل «،- «هل أخذتَ رقمها؟ «،- «لا، هل لاحظتِه أنت؟ «،- «لا «. كان كل منهما ينظر إلى الآخر مذهولاً. عاد «لوازيل «وارتدى ثيابه: «سأتفحص الطريق الذي اجتزناه ماشيين لعلي أجده «. خرج، وبقيت هي على زينتها غير قادرة على النوم، متراخية على كرسي بلا دفء، تائهة الفكر. ولم يعد زوجها إلا نحو السابعة صباحاً. رجع بخفي حنين، ليتوجه بعدها إلى دائرة الشرطة، ثم إلى الصحف ليعلن عن مكافأة لمن يرد العقد الضائع، وإلى شركات العربات الصغيرة وإلى كل مكان يمكن أن يستشف منه بصيص أمل. وانتظرت النهار كله، متوترة وخائفة إزاء هذه المصيبة. عاد «لوازيل «مساء، شاحب الوجه غائر القسمات. لم يكتشف شيئاً:- «يجب أن نكتب إلى صديقتك أن قفل عقدها انكسر وأنك تقومين بإصلاحه. سيمنحنا ذلك وقتاً لتدبُّر أمرنا «. أملى عليها، وكتبت. مر أسبوع فقدا بعده كل أمل، أسبوع شاخ فيه «لوازيل «خمس سنوات. قال: - «يجب أن نفكر باستبدال هذه الحلية «. تناولا في اليوم التالي العلبة وتوجها إلى محل الصائغ، الذي يوجد اسمه في داخلها. عاد الصائغ إلى سجلاته. قال لها: - «لستُ بائع هذا العقد يا سيدتي، أنا قدمت العلبة فقط. وراحا يتنقلان من صائغ إلى آخر، باحثين عن عقد مشابه، مستذكرين شكله بهمّ وقلق. وأخيراً وجدا في حانوت من «باليه رويال «مسبحةَ ألماس بدت لهما تماثِل تماماً ما يبحثان عنه. كان ثمنها أربعين ألف فرنك، غير أنهما تمكنا من تخفيض الثمن إلى ستة وثلاثين ألف فرنك. وخرجا

راجيين صاحب الحانوت ألا يبيع المسبحة قبل ثلاثة أيام. واتفقوا على إعادته بأربعة وثلاثين ألف فرنك إن عثر على الأول قبل نهاية فبراير.

كان «لوازيل «يملك ثمانية عشر ألف فرنك، ورثها عن أبيه. سيقترض الباقي. استلف ألفاً من أحدهم، وخمسمائة من آخر، وخمس لويسيات ذهبية من هنا وثلاثاً من هناك. مضى على أوراق، وأعطى تعهدات مدمرة، واقترض من مرابين ومن كل من يقرض. أفسد نهاية حياته كلها، وخاطر بالتوقيع حتى من دون معرفة إن كان سيفي بما يتعهد. وذهب ليضع على طاولة حساب التاجر ستة وثلاثين ألف فرنك، مرعوباً من قلق سينتابه مستقبلاً، وبؤس أسود سيقع على رأسه، وفزعاً من أشكال حرمانات جسدية وعذابات معنوية.

حينما أرجعت السيدة «لوازيل «الحلية إلى السيدة «فورستييه «، قالت لها هذه بلهجة استياء: - «كان عليك أن ترديها لي في وقت أبكر، إذ كنت بحاجتها «. إلا أنها لم تفتح العلبة، وهو ما كانت تخشاه صديقتها؛ فلو كانت قد لاحظت البديل، ماذا كان يمكن أن يكون اعتقادها؟ ماذا كانت ستقول؟ أما كان يمكن أن تعتبرها لصة؟. عاشت السيدة «لوازيل «حياة المعوزين الرهيبة. واتخذت قرارها فجأة، بصبر وتحمل. كان عليها أن تدفع ثمن هذا الدَّين المرعب. وستدفعه. صرفا الخادمة، وغيرا المنزل، واستأجرا بيتاً سقيفةً في طابق عال تحت أحد الأسطح، وعرفتْ أعمال البيت الشاقة وأشغالَ المطبخ الشنيعة. غسلت المواعين، وغرست أظافرها الزهرية في دهون جدران الأواني وقيعان الطناجر، وغسلت الملابس الداخلية المتسخة بالصابون، والقمصان والمناشف وجففتها على حبال، وراحت تحمل نفايات البيت إلى الشارع كل صباح وتنقل الماء إليه، متوقفة في كل طابق كي تتنفس، وأخذت ترتدي ملابس نساء عامة الناس، وتذهب إلى بائع الخضار والسمان والقصاب، وسلتها بيدها، تساوم وتشتم وهي تدفع مالَها البائس قرشاً فقرشاً. وبات عليه أن يدفع سندات كل شهر، وأن يجدد أخرى، وأن يطلب تأجيلاً. كان الزوج يعمل عملاً مسائياً، في تدقيق حساب تاجر، وفي الليل غالباً، كان ينسخ مخطوطات مقابل خمسة قروش للصفحة.

واستمرت هذه الحياة عشر سنوات، سوّيا مع نهايتها كل شيء، حتى الفوائد الربوية وتلك التي تراكمت. بدت السيدة «لوازيل «عجوزاً، الآن. أمست خادمة

الأسر الفقيرة، القويةَ، القاسية، الخشنة، بشعرها غير المرتب، وتنانيرها المقلوبة، ويديها الحمراوين، وصوتها المرتفع. تغسل الأرضيات بماء غزير. وأحياناً، حينما يكون زوجها في العمل، تجلس إلى النافذة، وتفكر بأمسية الأيام الخوالي، بتلك الحفلة التي كانت فيها رائعة الجمال وموضع احتفاء. ماذا كان سيحدث لو أنها لم تضيع تلك الحلية؟ من يدري؟ من يعلم؟ ما أغرب الحياة، يا لتقلباتها! شعرةٌ تفصل بين أن تضيع أو أن تنجو بحياتك!.

وذات يوم أحد، حينما ذهبت لتتجول في «الشانزيليزيه «وترتاح قليلاً من أعباء أشغالها، لمحت فجأة امرأة كانت تنزه طفلاً. إنها السيدة «فورستييه «، الشابة والجميلة والجذابة بعدُ. تأثرت بما رأت. هل ستكلمها؟ نعم، بالتأكيد. الآن وقد دفعت ما عليها، ستخبرها بكل شيء. لم لا؟ اقتربت منها: - «مرحبا ' جيانا ' «. لم تعرفها الأخرى، مستغربة أن تكلمها رافعة الكلفة. ردت متلعثمة:- «يا سيدة!... لا أعرف...لعلك مخطئة «،- «لا، أنا ماتيلدالوازيل «، - «أوه! عزيزتي المسكينة ماتيلدا، كم تغيرتِ! «، -»نعم، مررت بمحن قاسية منذ أن التقيتك آخر مرة، عشت أياماً بائسة...وذلك بسببك! «،- «بسببي... كيف؟ «،- «تتذكرين عقد الألماس الذي أعرتنيه كي أحضر حفلة الوزارة «،- «صحيح، وبعد؟ «،- «حسناً، أضعته «، -»كيف، لكنك أعدتِه لي... «،- «أعدت لك واحداً آخر يشبهه تماماً، وها نحن ندفع ثمنه منذ عشر سنوات، وتعرفين أن الأمر لم يكن سهلاً علينا، لا نملك شيئاً. انتهينا أخيراً، وأنا مسرورة جداً «. - «تقولين إنك اشتريت عقد ألماس بديلاً عن عقدي؟ «، - «نعم، ولم تلحظي ذلك. كانا متشابهين كل الشبه «، وضحكت السيدة «لوازيل «ضحكة فرح ينم عن افتخار وسذاجة. تأثرت السيدة «فورستييه «كثيراً، وأمسكت بيدي صديقتها قائلة: «أوه! يا ماتيلدا المسكينة! لكن عقد ألماسي كان مزيفاً. لم يكن يساوي أكثر من خمسمائة فرنك!... «.»

«، 17 شباط فبراير 1884

المسرح العالمي وثيمة الإعاقة

د. ياسين سليماني

مترجم وناقد وباحث وأستاذ جامعي من الجزائر

ليس اهتمام المسرح العالمي بتيمة الإعاقة متأتياً إلاّ ضمن اهتمام المبدع بكافة المشكلات والقضايا التي تهم الإنسان بشكل عام، إذ تتنوع تيمات المسرح ومواضيعه بانفتاح التجربة الإنسانية نفسها واتساعها، وليس تفضيلا على تيمة دون غيرها، فلا يمكن اعتبار تيمة ما -عند هذا الإنسان الأكثر حساسية وانتصاراً للإنسان ذاته- أهم وأشد حساسية من غيرها. إنّ انتباه المسرح للفقر أو لتسلط الحاكم أو للتنمر أو للتعدي على المرأة يقع على مرتبة واحدة من الأهمية والضرورة، صحيح أنّ بعض المحطات الزمنية المفصلية (كالحروب والثورات والمشكلات الصحية الكبيرة في العالم) تستدعي من المبدع -ضمن أي مجال ومنه المسرح- حرصاً على التفكير في تيمة ما بشكل أوْلى من غيره لحظياً، إلاّ أنّ كلّ القضايا الإنسانية تقع جميعا ضمن الأهمية الكبيرة وحتّى الراهنية وهذا ما يجعل المسرح يناقشها جميعاً.

«الثيمة» وأحياناً تكتب «تيمة» وتترجم إلى «موضوعة» وهي الفكرة الأساسية أو التكوين الرئيس للجملة أو النص. (التحرير)

الإعاقة كتيمة لذاتها: استقراء مشكلات ذوي الاحتياجات الخاصة:

في مسرحية «على قدم واحدة» A cloche-pied للفرنسي كلود تومي Claude Tomi نقرأ عن كلوتيلد الشابة التي تعيش بساق واحدة unijambiste، تتداعى أحلامها بعد بتر ساقها وتضطرب نفسيتها تماماً خاصة مع النظرية السلبية لبعض الناس المحيطين بها والقيود الكثيرة التي تحتّمها وضعيتُها الصحية الجديدة. تحس الشابة أنها في نفق مظلم، غير أنّ صديقتها كلير بلقاءاتها المتكررة معها تحاول أن تجعل ضوءا في هذا النفق. النص محاولة للإجابة عن سؤال أساسي: هل تنجح كلوتيلد في التغلب على وضعها الصعب؟[1]

في هذا النص ينظر المؤلف بعيدا عن المثاليات نظرة واقعية لمشكلة الإعاقة ويسمي الأشياء بمسمياتها:

كلوتيد: منذ ساعة لم تبعد عينيك عن ساقيّ، بالأحرى ساقي، تزعجك إعاقتي؟

جاك: عذرا، إنه شيء آلي، وغبي في الحقيقة، لكن يجب الإقرار أننا متعودون على رؤية ساقين يخرجان من الفستان[2].

جاك هنا يتحدث على لسان كل الناس الذين يتعاملون لأول مرة مع ذوي الاحتياجات الخاصة، بحيث يصل المعاقَ شعور كل مرة بأنه مختلف ويتم تذكيره في كل مرة أنه غير عاديٍّ ولا يتم التعامل معه حسبَ إنسانيته أو قيمه الأخلاقية ولكن انطلاقا من إعاقته.

ولهذا فإنّ المعاق يتخوف من نظرة الآخرين إليه ويبتعد عنهم وعندما يستطيع أن يخفي عنهم إعاقته فإنه لا يتردد في هذا، وهو ما نجده في نص «حب. كوم» Amours.Com لفرانسوا فوينتس François Fuentes حيث شخصيتي «هو» و»هي» معاقتان حركيا وكلاهما يتنقل بكرسي متحرك، يقوم الاثنان بنشر إعلان في الموقع الإلكتروني Amours.com في محاولة لكسر الوحدة التي يعيشها كل واحد منهما ورغبة في التعرف على شخص وتكوين علاقة حب، عندما يتعرف الاثنان على بعضهما يحرص كل طرف على عدم الاعتراف للآخر بمشكلته الجسدية مفضلاً انتظار اللحظة المناسبة[3]

في مسرحية «مثل سحابة» Comme un nuage لجيانماركو توتو Gianmarco

Toto يذهب الكاتب نحو الإعاقة العقلية، ويصور شخصية لويس ذي الثانية عشر من عمره الذي يعاني من التوحد l'autisme، عندما يدخل للمدرسة في أول أيام العام الدراسي يجد الكثير من سوء الفهم والأحكام السيئة لزملائه، يظهر لويس أنه تلميذ جيد وزميل لطيف لكن الحالَ لن يكون جيدا للجيدين واللطفاء إذا كانوا مصابين بمشكلة من هذا النوع[4].

إنّ سلوك الطفل التوحدي كما يشير أخصائيو علم النفس من أكثر السلوكيات تعقيدا «ويعود السبب في ذلك أنّ الطفل لا يستطيع أن يعبّر بشكل طبيعي عن السلوك المطلوب وليس لديه وسيلة تعبير واتصال طبيعية يمكن أن يدير شؤون حياته ومتطلباته واحتياجاته»[5]

وهذا النوع من النصوص الواعية بمثل هذه المشكلات يقدم خدمة مجتمعية رصينة ويشارك في تصحيح النظرة تجاه ذوي الاحتياجات الخاصة، وهو من النصوص التي يمكن وصفها بالعالمة، التي تنبني على دراسة واعية (أي بحث ومعطيات جادة من جهات رصينة في البسيكولوجيا والسوسيولوجيا) لشخصية المعاق واحتياجاته وقدراته قبل التصدي للكتابة عنه حتى لا تخاطر بتقديم عمل يتنافى مع معطيات العلم ومُخرَجاته.

كما يمكن لتركيز اهتمام الكاتب على الظواهر الاجتماعية المتعلقة بالإعاقة أن يُنتج نصوصا تحوز على حمولة معرفية هامة إلى جانب حمولتها الفنية، وهذا نجده عند فريديريك دوبوست Frédéric Dubost الذي كتب أكثر من نص عن ذوي الاحتياجات الخاصة، ففي نصه «في عام ويوم» Dans un an et un jour نجد ناتالي المرأة شابة التي كانت تعمل عارضة أزياء في السابق تجلس على كرسي متحرك بعد تعرضها لحادث، تؤسس لشركة وتقوم بإدارتها بتعسف وطغيان كبير كرد فعل نفسي على إصابتها، ولا يبدأ التغيير بالظهور عليها إلا بمجيء فرانك أخصائي العلاج الطبيعي الجديد الذي يولد معه الأمل من جديد في أن تتخلص من مشكلتها[6]

وهذا التعالي أو التغطرس سلوك يمثل رد فعل على الإعاقة التي أصابتها، فهي بشكل من الأشكال تحاول أن تخفي مشكلتها بإظهار القوة فتستبدل مشاعر الشفقة وتحل محلها مشاعر الرهبة والخوف منها.

الكاتب ذاته كتب مسرحية عن التخلف العقلي، ففي «الساذج» Le naïf نجد كلير وجيرارد الزوجين ميسوري الحال والمنفصلين عاطفيا منذ سنوات مع أنهما يعيشان في بيت واحد ولديهما ابنة، يخبر المحامي كلير أن أختها ماتت وتركت ابنا يدعى غونتران، رجل في الأربعين ولكن بعقل طفل. تصور المسرحية مشكلات التخلف العقلي وكيف للتعامل الجيد مع وضعية صاحبه والوعي بها يمكن أن تُخرج منه أفضل ما لديه[7]

الموثق: عمره ليس القضية...إنه رجل جسديا...أما ما تبقى فهو طفل...

كلير: طفل؟

الموثق: الأمر معقد بالنسبة لي، فأنا لست طبيباً...لنقل أنه ساذج. لقد رفضت أختك دائمًا وضعيته، إنه مستقل في حركاته الأساسية، لكنه بالنسبة لبقية الأمور ينظر إلى العالم كملاك، لا يعرف الكذب، يمكنه البقاء لساعات يحدّق في شيء يحبه...

جيرار: وماذا تفعل زوجتي في هذه القصة؟ هناك مؤسسات جيدة جدًا لأشخاص من هذا القبيل[8].

يبدأ الموقف بمرحلة الإنكار أو الرفض، فالأسر التي تعرف بوجود معاق ضمن أفرادها تقف موقفا سلبيا ولا تقبل بالوضع الجديد:

الموثق: أختك كانت تتمنى، تدعو...حتى توافقي على رعاية ابن أختك في المنزل...

كلير: لكن لماذا أنا؟ لماذا نحن؟

الموثق: ابن أختك يمكنه العيش فقط مع أشخاص يعرفهم. عند رحيل أختك دخل مؤسسة رعاية. يبقى متكوّرا معظم الوقت، نخشى على حياته إذا لم نخرجه من هذا المكان بسرعة...[9]

ينبّه الموثق هنا إلى فرق أساسي عند المعاق، بين السن أو العمر الزمني من جهة وبين النضج العقلي أو العمر العقلي، فالعمر الزمني «هي الفترة الزمنية منذ ميلاد الإنسان وتحسب بعد الولادة مباشرة بالسنوات والشهور، ويستخدم العمر

الزمني عادة في الحكم على القدرة العقلية للفرد»[10] وغونتران في المسرحية رجل في الأربعين تبعا للعمر الزمني، أمّا النضج العقلي فهو «النضج السيكولوجي أو القدرة على التعامل بكفاءة ومرونة مع الخبرة وعلى الوفاء بالمطالب النمائية البيولوجية والاجتماعية والمعرفية المرتبطة لمستوى عمر الفرد»[11] وفي هذا نجد غونتران طفلا، بعيدا عن العمر البيولوجي، وهذا ما سوّغ للمسرحية أن يكون عنوانها «الساذج»

ينبه فريدريك دوبوست هنا إلى ما تؤكده الدراسات النفسية ذاتها ولا يبتعد عن توجيهاتها إذ تلحّ هذه البحوث على «دمج ذوي الإعاقة العقلية في بيئة ملائمة وصولا إلى دمج مجتمعي كامل يهدف إلى الوصول به إلى بيئة أقل تقييدا وأقرب إلى بيئته اليومية فقد بدأ منحى دراسة أثر هذا الدمج على نموه وتوافقه مقارنة بمن تُقدّم لهم الخدمات في أماكن معزولة يأخذ أهمية بالغة في علوم التربية الخاصة»[12]

وتوفير هذه البيئة الملائمة يشجع المعاق في التكيف بسرعة دون مشكلات نفسية أو تحديات كثيرة وهذا ما نجده في المسرحية، إذ اكتشف جيرار (زوج الخالة) اهتمام غونتران بالموسيقى واكتشفت كلير (الخالة) استيعابه للغات فتم تشجيعه على تطوير قدراته واستغلالها في سياقاتها الجيدة:

لوك: أمك تحبّ منطق الخصوصية..ومع ذلك لا يوجد شيء لإخفائه...غونتران يمنحنا دَفعة قوية جدًا في العلاقات الدولية أثناء المفاوضات مع مختلف شركائنا.

شارلوت: أنت تمزح! ماذا يمكن أن يقدم لكم؟

لوك: شخص يجيد ست لغات تمامًا ولديه فهم ممتاز لثلاث لغات أخرى، هذا النوع لا نجده في العادة.

شارلوت: غونتران![13]

إنّ تثمين القدرات التي يملكها المعاق وتشجيعه على تطويرها تكسبه ثقة كبيرة في نفسه من جهة وتخلق فرصة للاستفادة من هذه القدرات من جهة أخرى بعيدا عن النظرة القاصرة كما «تعمل على القضاء على الوصمة الاجتماعية التي يوصم بها الأفراد، وإتاحة الفرصة لذوي الإعاقات العقلية للعمل في العالم الحقيقي،

والتحلي والتركيز على نقاط القوة لديهم، وتطور العلاقات والإبداع الذي لن يكون ممكن أن يظهر في حالات العزل الممارس عليهم»[14]

وهذا ما انتبه إليه مؤلف المسرحية بحيث بيّن قدرات صاحب الإعاقة وأهميتها وأنّ ذوي الاحتياجات الخاصة لا يجب أن يُنظر إليهم نظرة شفقة أو دونية، وهو الألفاظ الأخيرة يتجاوزها النص ولا يلتفت إليها إلا في حدود ضيقة جدا تجعلها حالة شاذة غير أصيلة، فيتحول الاهتمام والرعاية أصلا للتعامل مع المعاق بينما الإهمال أو الإساءة ممارسة عابرة مسيئة لكنها غير مؤثرة:

لوك: لم أصدق ذلك أيضًا في البداية، لكن كان علي أن أعرف الحقيقة... أوضح لي أنه في الحي الذي كان يعيش فيه مع والدته، كان هناك العديد من السكّان من أصول مختلفة...أنت تعرفين غونتران، يتحدث بحريّة مع الجميع. إنه قادر على استيعاب لغة في غضون أسابيع، وبما أنه لم يتمكن من الذهاب إلى المدرسة كانت والدته تجمع عددًا كبيرًا من أقراص (دي في دي) بلغات مختلفة لمشاهدتها...هكذا![15]

يشير هذا الحوار هنا إلى أنّ ذوي الاحتياجات الخاصة من أصحاب المشكلات العقلية يمكن أن يتميزوا بميزات شديدة الأهمية مثل سرعة البديهة أو القدرة على بعض الممارسات الجيدة كالمواهب كما يبيّن أهمية الأسرة ودورها، فالأسرة هنا متمثلة في الأم كانت واعية باحتياجات ابنها فلم تركن لإبقائه دون تعليم أو تثقيف أو رعاية نفسية (سنجد الأمر مغايرا تماماً في نموذج الأم في مسرحية وجه مشوه لسوزان هيل)، واتصال غونتران بالسكّان من أصول مختلفة كما تقول المسرحية ضَمَن تكوين شخصية مستقرة تتمتع بالكفاءة الاجتماعية المطلوبة إذ أنّ «واحدة من أهم المقومات التي تساهم في إقامة الصداقات للأشخاص ذوي الإعاقات هي التواصل الاجتماعي المستمر مع نفس الأشخاص، وبشكل أكثر تحديداً فإن البالغين من ذوي الإعاقات العقلية يواجهون عجزاً في تطوير الصداقات مع أفراد المجتمع الموجودين فيه، ومقدمي الخدمات في المجتمع»[16]

وهذا التحدّي هو الذي يضع الأسرة في رهان حقيقي ودائم تجاه ابنها صاحب الإعاقة (أيا كان نوعها خاصة في حالة الإعاقة الشديدة) إذا وعت بأهمية دورها نحوه من جهة وقدرته على التطوير النفسي والاجتماعي من جهة أخرى و»لذا

ستجد الأسرة نفسها في حاجة مستمرة لضمان حصول أبنائها من ذوي الإعاقات العقلية على المشاركة في الأنشطة التي من المرجح أن تؤدي إلى زيادة في التفاعل الاجتماعي لأبنها والتي من خلالها يضمنون له تفاعل بانتظام»[17]

يكتب آلان رافوليت Alain Ravolter «صفقة مضحكة» Drôle de deal عن شخصية برايس الرجل الطموح الذي يرغب بأن يكون هو الرجل الأول في الشركة التي يعمل بها ويستعد لعمل أي شيء مقابل تحقيق هذا الطموح ويجد الفرصة جيدة عندما يشكو له مديره من أنّ ابنه يبلغ الأربعين ولا يزال أعزب، إذ يفكر برايس في تزويج ابنته الجميلة ذات الخمسة والعشرين عاما من هذا الأربعيني، وهو ما يبدو وكأنه صفقة بسيطة ومربحة، إذ الارتباط مع عائلة غنية ذات مركز مثل عائلة المدير تلخص الكثير من مراحل التعب وتختصر الكثير من السنوات، إلاّ أنّ الاكتشاف المتعلق بذلك الابن هو ما يصعّب من الخطة أو يكاد يفسدها، فالابن الأربعيني لم يتزوج لا لسبب سوى أنه يعاني من إعاقة ذهنية لذلك يكون من الصعب أن تتزوج البنت بهذا الرجل، لكن بعد مغامرات وأحداث نقرؤها في المسرحية نجد أنّ البنت ترى في هذا الرجل طريقة جيدة للحصول على أب لجنينها من علاقة سابقة مع رجل متزوج[18].

وواضح من هذا النص أنّ العلاقات الاجتماعية مع ذوي الاحتياجات الخاصة جزء أساسي من انشغال الكاتب المسرحي، وعلى عكس مسرحية «الساذج» فإنّ هذا النص يصور المحيطين بالمعاق واستغلال الذي يتعرض له ذوو الاحتياجات الخاصة فالبنت لم تكن لتنسب ابنها لرجل غير أبيه لو لم يكن الرجل مصابا بالإعاقة.

كما نجد نصوصا على درجة من الدقة، وتختار بعض الإعاقات النادرة أو غير المعروفة مثل متلازمة أسبرجر syndrome d'Asperger. التي هي شكل نادر من التوحد، وهو إن كان معروفا عند المتخصصين فإنّ اختياره كتيمة في نص مسرحي بدل النمط المعروف وهو التوحد يشكل خيارا فنيا مثيرا للإعجاب، وينتقل من المستوى الفني المعتاد إلى مستوى البحث العلمي الجاد والطويل الذي يحتاجه الكاتب لإنجاز مثل هذه الأعمال.

وهو ما نجده عند المؤلف فريديريك فارفان Frédérique Favrin الذي كتب

مسرحيته «توحد ضبابي» Flou autistique حيث نجد هكتور الممرض الشاب الذي يقترب من امرأة شابة تدعى إلسا، على رصيف المحطة يستثيره سلوكها وحزنها.فيدعوها لتناول القهوة. على مدار المحادثة يبدأ هيكتور بملاحظة علامات التوحد فيها وبشكل خاص متلازمة أسبرجر[19]

وبما أنّ الإعاقات مختلفة ومتنوعة فإنّ المبدع المسرحي لم يقف عند نموذج واحد من الإعاقة كما رأينا، ويمكن أن نجد أيضا ما يتعلّق بالتشوّهات كما في مسرحية On the Face Of It (الترجمة الحرفية هي النظرة الأولى لكن تمّت ترجمتها إلى العربية بعنوان»وجه مشوه»(للإنجليزية «سوزان هيل» Susan Hill وهي مسرحية من فصل واحد تصوّر تيدي ذي الثالثة عشر من العمر وهو يتسلق سور حديقة السيد لام ليسرق التفاح ظنا منه أنها مهجورة، ديري مصاب بتشوهات في وجهه بسبب حروق تعرض لها، يشعر الطفل بالرهبة عندما يعرف أنّ هناك شخصا بالمكان ثم يجري بينهما حوار طويل.

تناقش المسرحية في مجملها النظرة السلبية للمجتمع اتجاه الأشخاص المختلفين (تشوّه وإعاقة حركية) حيث يتهرب تيدي من الناس لأنهم يتحدثون عنه بطريقة مسيئة، أما السيد لام (الذي يكشف له أنه أيضا معاق يعيش بساق اصطناعية) فإنه يحاول أن يشجّعه على عدم الاهتمام بالأمر وأنه مثلما يوجد أناس يقولون عبارات سيئة يوجد الكثيرون غيرهم يقولون كلاما إيجابيا وأعطى نفسه كمثال أن الكثير من الأطفال يقولون عنه الأعرج وصاحب الساق الوحيدة لكنهم بعدها يأتون لأخذ التفاح من حديقته ولا ينزعج منهم، عندما يرغب الطفل بالمغادرة يكون السيد لام متأكدا أنه لن يعود كما فعل غيره من قبله، وتقوم أم الطفل بمحاولة ثني ابنها عن الذهاب إلى العجوز مجددا، لكنه في الأخير يعود إليه بينما يجده مرميا على الأرض بعدما سقط من سلم وهو يحاول قطف حبات التفاح. رجوع الطفل إلى العجوز يعني أنّ محاولات تشجيعه على التفاعل مع الناس وعدم الهروب منهم قد أتت بنتيجة إيجابية[20].

إن هروب الطفل من الناس إلى الحديقة والشعور بالمفاجأة بوجود شخص فيها سببه الشعور «بالنقص عندما يقارن حالته بغيره من الأسوياء خاصة عندما يشعر بصعوبة التكيف مع المواقف الجديدة ومسايرتها فيميل إلى السلوك الانسحابي

لفقدان ثقته بنفسه ثم لإحساسه بتغير النظرة الاجتماعية العامة له من نظرة تقدير واحترام إلى نظرة شفقة وعطف»[21]

فالطفل بعدما تعرض للحادث تحوّلت علاقته بالناس إلى مجموعة من السلوكيات المضطربة التي يحكمها الخوف والكراهية وعدم الاستقرار:

الطفل: يجب..يجب أن أذهب، بإذنك....

العجوز: لا شيء تخاف منه، إنها مجرد حديقة وأنا.

الطفل: ولكني، لست، لست خائفا، بل الناس هم الذين يخافون مني.

العجوز: ولماذا هم كذلك؟

الطفل: الجميع يخافون مني، لا يهم من هم، بل المهم ماذا يفعلون أو ماذا يقولون أو كيف يبدون وبماذا يتظاهرون، فإنني أعرف وأرى.[22]

فصورة الجسم المشوه عند هذا الطفل يمكن أن تبدو في شكل من أشكال المعاناة النفسية من الاكتئاب والحزن وعدم الرضا عن الذات وعدم الاستقرار الانفعالي والقلق ومشاعر الذنب والخوف والقلق من المجهول والخجل والانطواء والانسحاب[23] وهو ما يظهر في رده على العجوز عندما أراد أن ينفي عن نفسه الخوف في المثال السابق فقد تردد في إعلان هذا (ولكنني، لست، لست خائفا)[24]

وهذا الموقف ينسجم تماماً مع ما تقوله الدراسات النفسية التي تؤكد أنّ «ذوي تشوه صورة الجسم يعانون من قصور في الوظائف الاجتماعية ويتجنبون المواقف الاجتماعية»[25] ويمكن القول بأنّ اضطراب صورة الجسم هو «خلل في الصورة الذهنية التي يكوّنها المعاقون عن أجسامهم وتظهر من خلال النفور لجزء معين من الجسم وعدم الرضا عن المظهر العام وتؤدي بهم إلى تجنبهم للمواقف الاجتماعية»[26]

العجوز: وما الذي يفكرون فيه؟

الطفل: أنت تنظر إليّ ثم ترى وجهي فتقول في نفسك هذا محزن هذا شيء مخيف، هذا أقبح شيء رأيته في حياتي، وتقول في نفسك هذا مسكين، ولكني لست كذلك، لست مسكينا، وفي نفسك تشعر بالخوف، كل الناس كذلك، حتى أنا

كذلك، عندما أنظر في المرآة وأرى، أخاف، أخاف من نفسي[27]

يحاول الطفل أن يبدي ثقة بنفسه في أكثر من مكان في الحوار، غير أن كلامه يناقض بعضه ويفشل في محاولته، إنه يرفض أن يكون مسكينا لكنه يؤكد من ردوده أنه مسكين مثير للشفقة، حيث يربط كل أفكاره بالمجتمع، إنه يرى نفسه من خلال رؤية المجتمع له لا من خلال رؤية صنعها بنفسه لنفسه وهذا ما يؤكده علم النفس فـ»الأشخاص الذين تنال أجسامهم تقديرا ضئيلا بواسطة المجتمع قد يقللون من قيمة أنفسهم مما يؤثر سلبيا على صورة الجسم»[28]

كما يعود فشل الطفل في تغيير صورته عن نفسه والتمتع بالكفاءة الاجتماعية التي تعرّف في العادة بأنها «قدرة المعاق على إقامة علاقات اجتماعية ناجحة وقدرته على التأثير في الآخرين والتأثر بهم والاندماج معهم وشعوره بالرضا لوجوده مع المحيطين به لتحقيق التوافق معهم»[29] ليس إلى قوة المجتمع بشكل عام وحده في تبني وتقوية هذه الصورة السلبية عن نفسه ولكن إلى المحيط القريب أيضا، وهي الأسرة، فالأم عندما يعود إليها الطفل ويخبرها بالعجوز وما دار بينهما تأمره بعدم زيارته مجددا، وما كان يقوله المجتمع عن ابنها تقول هي ذاتها عن العجوز وعدم تفهم الأسرة وقدرتها في التعامل مع الابن أو بين إخوته والأصدقاء والأقرباء يحول دون اندماجه ومشاركته بشكل كامل في المجتمع مما يؤدي إلى تهميشه وينعكس ذلك بالسلب عليه نفسياً[30]

الأم: أنت لن ترجع إلى هناك ثانية.

الطفل: ممّ تخافين؟ ماذا تظنين؟ إنه مجرد رجل عجوز، ذي ساق صناعية ويعيش بمفرده في بيت ضخم بلا ستائر، وله حديقة، أنا...أنا أريد أن أكون هناك، وأجلس وأستمع وأشاهد.

الأم: تستمع إلى ماذا؟

الطفل: إلى النحل، إلى النحل وهو يغني، وإليه وهو يتحدث.

الأم: وماذا عنده ليقوله لك؟

الطفل: أشياء هامة، أشياء لم يحدثني بها أحد من قبل.أشياء يريد أن أفكر فيها.

الأم: إذن، إذن اجلس هنا يا حبيبي، اجلس وفكّر فيها، الأفضل لك أن تظل

هنا[31].

الأم هنا مثل الكثير من الأسر التي تحاول حماية أبنائها المعاقين لكن بطريقة خاطئة وبدل دفعهم للاندماج في المجتمع وتكوين شخصية مستقلة تتشجع في مواجهة المواقف المختلفة فإنها تتعامل معهم كعَارٍ أو إثمٍ يجب إخفاؤه على اعتبار أنّ الانزواء عن المجتمع الذي يسيء إلى الطفل بسبب تشوهه هنا أو إعاقته بشكل عام هو الطريق الأسلم للراحة النفسية للطفل وأسرته معا. وقول الطفل بأن العجوز حدثه عن أشياء لم يسمعها من قبل دليل على أنّ التفهّم والتشجيع على الثقة بالنفس وعدم الاهتمام بكلام الناس مفاهيم لم تكن موجودة ضمن إطار الأسرة وافتقادُها هو ما كوّن شخصية الطفل الذي يتهرب من الناس ويكرههم.

إنّ الدراسات النفسية انتبهت إلى مثل هذه الحالات بحيث ترى أنّ الإعاقة «تفرض نفسها على الأسرة وتقتحم أمنها واستقرارها، الأمر الذي يتطلب تكاتف أفرادها لمواجهتها، وتقديم العون لمن أصيب بها، حتى لا تترك بصمات سلبية على واقع الأسرة الاجتماعي والنفسي على المدى الطويل، ومهما كانت الآليات التي اتبعتها الأسرة في التعايش مع الإعاقة أو مواجهتها، فلا بد أن يترك وجود شخص معاق بين أفرادها آثاراً وإن كانت بسيطة»[32] ويلاحظ هنا أن الأسر تختلف فيما بينها في تعاملها مع المعاق ويعود هذا بالأساس إلى «عدة عوامل من أهمها شدة ونوع الإعاقة، وجنس المعاق، وبنية العائلة، ومستوياتها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية»[33]

إنّ العجوز في «وجه مشوّه» هو صوت العقل الصحيح أو صوت الطب النفسي الذي يأتي مساعدا لعلاج الحالة، في مقابل الأم والمجتمع، لذلك انفتح على العجوز وأخبره بمشكلاته وهمومه:

الطفل: هل تعرف؟ في يوم من الأيام، مرت امرأة بجواري، كنت في موقف الأوتوبيس، وكانت معها امرأة ونظرت إليّ وقالت، همست، لكني سمعتها تقول: انظري إلى هذا، هذا شيء فظيع، هذا وجه لا يمكن أن يحبه إلا أمه[34].

هذا الحكم السلبي على الطفل من خلال شكله الظاهري من قِبَل أشخاص لا علاقة لهم بالطفل من جهة ولا يجدر أن يتم التفوه به حتى وإن كانت تربطهم

علاقة به من جهة أخرى هو السبب الذي يدفع المعاق للهروب من المجتمع، والمسرحية تورد نموذج هذه المرأة المجهولة لبيان التأثير النفسي العميق الذي يُحدث شرخا واضحا في بناء شخصية الطفل، لذلك فإنّ العجوز يقوم بدور المعالج أو الأخصائي الاجتماعي:

العجوز: إذن أنت تصدق كل ما تسمع.

الطفل: لقد كان شيئا قاسيا.

العجوز: ربما لم تكن تعني هذا، هو مجرد كلام قيل بين امرأتين.

الطفل: لكني سمعته، سمعته.

العجوز: وهل هذا هو الشيء الوحيد الذي سمعت شخصا يقوله طوال حياتك؟

الطفل: بالطبع لا. لقد سمعت أشياء كثيرة.

العجوز: والآن أنت تغلق أذنيك[35].

ومع ذلك فإنّ المسرحية لا تذهب نحو المباشرة والتلقينية، حتى وإن كان من الممكن وضعها ضمن «المسرح التعليمي» فإذا كان «يُعتبر تعليميا كل مسرح يهدف إلى تثقيف جمهوره بدعوته إلى التفكير في مشكلة وإلى فهم حالة أو إلى تبنّي موقف أخلاقي أو سياسي»[36] فإنّ «وجه مشوّه» تدعو متلقيها إلى الاصطفاف ضد الأحكام السيئة التي يلقي بها المجتمع ضد ذوي الاحتياجات الخاصة أو المعاقين أو المختلفين بشكل عام، إذ ليس خفيّا أنّ المسرحية مبنية على العنصر التعليمي الذي يتميز بـ»وضوح وقوة الرسالة والرغبة في تغيير الجمهور وإخضاع الفن لهدف أخلاقي أو إيديولوجي، المسرح التعليمي قائم على مسرح مهذّب للأخلاق»[37] والمسرحية تشارك في هذا بشخصياتها القليلة، فكرتها الواحدة والحوار الطويل الذي يناقشها في مقابل الاقتصاد الكبير في الأحداث:

الطفل: إنك فريد، إنك تقول أشياء فريدة وتسأل أسئلة لا أفهمها.

العجوز: أنا، أنا أحب أن أتكلم وأن أحظى بصحبة الآخرين، لستَ مضطرا أبدا أن تجيب على الأسئلة، ولستَ مضطرا أن تتوقف هنا على الإطلاق، فالبوابة مفتوحة دائما.

لا يفرض العجوز على الطفل أن يستمع منه كما لا يجبره أن يأخذ آراءه على سبيل الحقيقة الواحدة المفروضة، كما لا يعني كلامه أمرا واجب التنفيذ ولكنه بممارسة الحوار المتكافئ (بعيدا عن منطق الاستعلاء الذي يقوم به البعض تجاه ذوي الاحتياجات الخاصة) يحاول تخليصه من الصعوبة التي يعيشها في تقبله لذاته.

هذه الحرية التي يؤكد عليها العجوز في حواره مع الطفل، واعترافه بأنه يحب أن يتحدث مع الآخرين (وضمنيا فالطفل من بين هؤلاء الآخرين الذين يحب العجوز الحديث معهم) تقوم بترميم فعليّ -وإن كان بسيطا وأوليّا- لعلاقة الطفل بنفسه وعلاقته بمحيطه وهذا ما نجده في النهاية عندما يدافع عن العجوز أمام أمه مع أنه من الناس أو المجتمع الذي تعود أن يبتعد عنه خوفا منه. والعجوز في دوره هذا يشبه الأخصائي النفسي الذي يشجع على»الدمج النفسي والاجتماعي والمجتمعي وليس الدمج النفسي فقط، فالدمج يعني مجموعة الإجراءات التي تزيد من فرص الأفراد ذوي الاحتياجات الخاصة للمشاركة القصوى في الحياة الاجتماعية والثقافية»[38]

وما دام العجوز مدركا المشكلةَ النفسية عند الطفل فإنه لا يلح عليه في الاستمرار في مناقشة الفكرة بقدر ما يحاول مساعدته في الانفتاح على الآخرين بطريقة عملية، وهذا ما نجده عندما يرغب باستدراك فكرة حول المشكلة إذ يقاطعه ويغيّر الموضوع إلى ما يناسب الطفل ويشجعه على المشاركة ومن ثمة الارتياح النفسي الذي كان غائبا في أول اللقاء:

الطفل: ولكن..

العجوز: إنّ عندي خلية نحل خلف هذه الأشجار، بعض الناس يسمعون النحل ويقولون أن النحل يطن، ولكن عندما تستمع إلى النحل فترة طويلة تجد أنه يدندن، نعم يدندن، أي يغني (ضاحكا) إنني أسمع النحل يغني.

الطفل: إنني يعجبني الجو هنا، لقد دخلت إلى هنا لأنه أعجبني[39].

والعبارة الأخيرة التي علّق بها الطفل تجعل النجاح حليفا لتجربة العجوز في تطويع الطفل لينفتح نفسيا واجتماعيا حتى وهو يدّعي أنّ المكان يعجبه من البداية

لكن الإعجاب الأول بالمكان كان بسبب اعتقاده بأنه مهجور، لكن الإعجاب الذي يصرّح به الآن هو حقيقي يأتي بعد اكتشافه للعجوز وحواره معه وتغيير الصورة النمطية التي أخذها عن العالم والناس:

الطفل: إنني لا أحب أن أكون بالقرب من الناس، عندما يحملقون، عندما أراهم خائفين مني.

العجوز: يمكنك أن تحبس نفسك في حجرة ولا تغادرها أبدا[40]

يتحوّل الطفل بهذا إلى المصارحة بمخاوفه وهواجسه بعدما اطمأنّ للعجوز ووثق أنه لن يحكم عليه أحكاما سلبية، وبعدما كان يتكلم معه بطريقة غير ليّنة نتيجة لعدم معرفته به واندهاشه لرؤيته في الحديقة صار الكلام لطيفا والنبرة هادئة شجعت العجوز على أن يقدم درسا دون أن يخاطر بالتحول إلى مدرّس فج أو معلّم ذي خطاب خشبي:

العجوز: كان هناك رجل فَعَل ذلك، كان خائفا من كل شيء، من كل شيء في هذا العالم، قد يدهمه أوتوبيس، أو تصيبه عدوى جرثومية من شخص مريض أو يرفسه حمار أو يرديه البرق أو قد يحب فتاة وتهجره أو تنزلق قدمه على قشرة موز ويسقط ويضحك عليه الناس، فـ...دخل حجرته وأغلق الباب وآوى إلى فراشه وظل هناك.

الطفل: للأبد؟

العجوز: لفترة.

الطفل: ثم ماذا؟

العجوز:سقطت على رأسه صورة كانت معلقة على الحائط وقتلته[41].

ويضحك الطفل لهذه القصة الطريفة التي قد تكون مختلقة لتوها لكنها مثال يشكل درسا مهما له بأنّ الهروب والتخفي لا يبعد المساوئ بل يمنعه من الحياة، وضرب الأمثلة طريقة فعالة في تثبيت الفكرة في الذهن والاستفادة من مغزاها.

والعجوز في آخر المسرحية عندما صعد على السلم رغم صعوبة هذا على رجل بساق اصطناعية فعل هذا لأنه كان يعتقد أنّ لقاء واحدا مع الطفل لن يغيّر من

تفكيره وترسبات الخوف والانزواء عنده، إنه حاول مساعدته دون أن يكون متأكدا من نجاحه وقد ثبت تأثيره الإيجابي على الطفل عندما لم يقبل البقاء في المنزل كما طلبت والدته وعاد إلى الحديقة لأنه وجد فيها شخصا يتقبله كما هو ولا يرى فيه شخصا غريبا ولا ينظر إليه بدعوى الشفقة.

تتكشف لنا مسرحية «وجه مشوّه» رغم قصرها باعتبارها محاولة للتأكيد على «أهمية إكساب أطفال الإعاقة المهارة في تحقيق التواصل الاجتماعي والمهارة في تحقيق التفاعل الاجتماعي والمهارة في تحقيق الاستقلالية الذاتية (فالطفل خرج من إطار النظرة القاصرة التي تعود عليها وأكدت عليها الأسرة التي تعاني من نقص في ثقافة التعامل مع المعاق) وهي مهارات أساسية يمكن أن تسهم في تحقيق الدمج لهؤلاء الأطفال[42]

والمسرحية تؤكد أن المعاق يتأثر بالانطباعات المجتمعية في بناء شخصيته النفسية والعقلية السوية لذلك يتوجب حمايته من الأسرة أولا والتي يجب أن تكون متمكنة من آليات التعامل الصحيح مع هذه الحالات وأن تكون عاملا مساعدا لا هادما إضافة إلى أنّ الكاتبة سوزان هيل تبيّن ضرورة وجود -في مستوى آخر زيادة على الأسرة- محيط لديه ثقافة التعامل مع المعاقين يمكنه أن يصحح المسار لذوي الاحتياجات، كما تنتقد الانطباعات السيئة والأحكام السلبية للمجتمع عن المعاقين ممثلة في صورة المرأة وصاحبتها بحيث تشير المسرحية إلى أنّ مثل هذه العبارات التي لا يتم الاهتمام لأثرها من قبل أصحابها يمكن أن تسيء للطفل أو للمعاق إساءة بالغة تمنعه من التكيف مع المحيط لسنوات طويلة من حياته.

الإعاقة: تيمة تراجيدية في القالب الكوميدي

تكرّس الكوميديا نفسها-كما يرى باتريس بافيس- لواقع الناس اليومي والعادي، ومن هنا قدرتها على التكيف مع المجتمعات جميعها وتنوّع مظاهرها اللامتناهية وفيما يتعلق بحل العقدة ستكون دائما نتيجة متفائلة[43] ولهذا فإنّ الكوميديا تنفتح على كل التيمات وكل الأفكار وحكاياتها تفترض «رؤية مغايرة بل مضادة للعالم: العالم الطبيعي الذي يسخر من العالم غير الطبيعي ومن شخصياته المختلفة حُكْما ومُمَيَّزة في غرابتها، هذه الشخصيات هي بالضرورة مبسطة وعمومية لأنها تجسِّدُ

بطريقةٍ محددةٍ وتربويةٍ عيباً أو رؤية غير اعتيادية للعالم»[44]، السخرية والنظرة الهزلية إذن سمة واضحة في الكوميديا، حيث يتم التفكّه من المواقف والأفعال التي تقوم بها الشخصيات. إنها تهدف إلى التسلية عبر تضخيم الحدث وإعطائه شكلا غير طبيعي، بحيث يستطيع المتفرج النظر إلى هذا التضخم والغير طبيعي بشكل طبيعي وعقلاني بكونه خارج الحدث، وبذلك يشعر المتفرج بتفوقه لكونها -أي الكوميديا- تتطلب منه موقف محاكمة لا خوف ولا شفقة[45].

ولم يقتصر حضور الإعاقة في المسرح في صورتها الحزينة في التراجيديا، حيث «عذابات الشخصيات والشفقة»[46] ولكن انفتح المبدع المسرحي على الكوميديا وجعل من الإعاقة موضوعا تناقشه.

كتب هذه المسرحية الفرنسيُّ أناتول فرانس Anatole France (1844-1924) مسرحيته «الرجل الذي تزوج امرأة بكماء» وتم تقديمها أول مرة في فرنسا بتاريخ 21مارس 1912 وشخصياتها الأساسية هم القاضي ليونار وزوجته البكماء كاترين والمحامي آدم إضافة إلى أعمى لا يُذكر اسمه ومجموعة من أصدقاء ليونار والخدم.

يزور آدم زميل الدراسة السابق لليونار في بيته ليحثه على العمل على قضية فتاة يتيمة تم الاستيلاء على أرضها، وخلال حوارهما ينتبه آدم إلى عدم ارتياح الرجل:

آدم: - خبرني، هل كل شيء في حياتك يسير على ما يرام؟ إنك تبدو قلقا، ومع ذلك فأنت تتولى مركزا رفيعا هنا فالقضاء مركز طيب...ربما كنت وحيدا، لماذا لا تتزوج؟

ليونار: ماذا؟ ألا تعرف يا سيد آدم أنني قد تزوجت منذ عهد قصير؟ (...) الشهر الماضي فقط (...) ولكن واآسفاه إنها بكماء.

آدم: بكماء تماماً؟

ليونار: مثل سمكة.[47]

إنّ معاناة الزوج تمثلت في صمت زوجته، إنه يتساءل إن كان يضم بين ذراعيه تمثالا، فالعيش مع زوجه بكماء يجعله هو نفسه أبكم، بل يصل الأمر إلى أنه وهو

في المحكمة يصدر حكما على متهم بـ»الإشارات»[48]

ثم يعرف الزوج أنّ الطب تقدم في علاج هذه الحالات خاصة أنّ زوجته لا تعاني من الصمم إلى جانب عدم قدرتها على النطق، بل إنّ سمعها جيد وهي»تسمع الحشيش وهو ينمو !!»[49] وهكذا يقوم زميله السابق بإرشاده لطبيب سبق له علاج مثل هذه الحالات وهو يؤكد أنه «بحركة من يديه سيستدرّ من شفتي زوجتك فيضا زاخرا من معسول الكلام تماماً كما لو أنك فتحت سدادة وتركت الماء ينساب تماماً كما لو أنه جدول عذب الخرير»[50]

وبالفعل، يتمكن الطبيب من علاجها. غير أنّ الحالة تنقلب تماماً على ليونار، فبعدما كان يعاني من وضعية زوجته التي لا تتكلم بكلمة واحدة صار يعاني من مبالغتها في الثرثرة !! بل إنّ زوجها القاضي يشكو لصاحبه أنّ أوّل ما قالته: «آتوني بمرآتي، وحين رأتني وقد غلبني التأثر والانفعال أضافت تقول: أيها الأبله العجوز سوف تأتيني بثوب جديد (...) وعباءة موشاة بالقطيفة في عيد ميلادي»[51]

ومنذ ذلك الوقت لم تتوقف عن الكلام وفي كل المواضيع عميقة أو تافهة وفي كل وقت حتى وهو في مكتبه يشتغل على القضايا الشائكة والأوراق المهمة وعندما يفقد الرجل أعصابه يتوجه بطلب للطبيب أن يعيدها بكماء فقد استنتج في الأخير أن «وظيفة النساء هي الثرثرة»[52] إلّا أنّ القاضي المسكين يصطدم باستحالة تنفيذ هذا الطلب ويعرض عليه الطبيب أن يقوم بإفقاده القدرة على السماع بحيث لا يتأثر بثرثرة زوجته[53]، إذ «ليس في الحياة سوى علاج واحد لثرثرة الزوجة، اجعلوا الزوجَ أصمّاً، هذا هو الحل الوحيد»[54] وعندما يقول له ليونار أنه يحتاج إلى السمع في عمله مع الشكاوى والمحامين يهوّن عليه الأمر مبررا بأن الصمم أفضل له في حالته لأنه سيمنع عنه التأثر بأي طرف خارجي ويجعل الأوراق التي يقرؤها والمستندات التي يتثبت فيها أساس حكمه:

الطبيب: ما هو الضرر في أن يكون القاضي أصم؟

صديق ليونار: لا ضرر مطلقا بل الأمر على النقيض من ذلك تماماً فالسيد ليونار حينذاك لن يسمع لا المحامين ولا المدّعين وبذلك لن يكون في خطر من أن تخدعه كثرة الأكاذيب ويكون أكثر قدرة على القضاء[55]

ولكنه يمتنع عن هذا متخوّفا من آثاره عليه وعلى عمله، وهكذا فإنه واقع أمام «معضلة» (Dilemme) والتي يُعبّر عنها بأنها «خيار يجد البطل نفسه أمامه، عندما يطالب باختيار حلٍّ واحد من اثنين معاكسين، وأيضا غير مقبولين، والدراماتورجيا الكلاسيكية التي تحاول تصوير النزاع بالطريقة الأكثر تركيزا وكثافة وظهورا تتعلق بوجه خاص بالمعضلات»[56] إنّ القاضي هنا واقع في معضلة أو وضعية يمكن توصيفها بـ»الحالة العنيفة، حيث نجد أنفسنا بين اهتمامين أو مصلحتين ضاغطتين ومتعارضتين بين شغفين ملحّين يمزقاننا ولا يحثان على حزم أمرنا وإن فعلنا فبكثير من الوجع»[57]

والاختيار بين الصمم وبين قبول الثرثرة يستمرّ التفكير فيه والخشية من كليهما إلى أن تدخل كاترين وتثرثر بلا توقف فيصرخ الزوج مطالبا الطبيب بوضع المسحوق الذي يجعله أصم، ولكن كاترين حتى بعدما يخبرها الطبيب أن زوجها لن يسمعها تبقى تلاحقه بثرثرتها بقوة حتى يصرخ كالمجنون ويخرج هاربا منها ويكون الاستنتاج: يجب أن تفكر مرتين قبل أن تحل عقدة لسان امرأة[58]

وإذا كانت شخصية كاترين التي تعاني من إعاقة الخرس أساسية في هذه المسرحية فإنّ شخصية الأعمى تماثل دور الراوي ولا تشارك في الأحداث فهي تغني بعض المقاطع الشعرية التي تدعو للمحبة والتفاهم وليست شخصية فاعلة في أحداث العرض، وهذا ما يبرر الاستغناء عنها عندما تم تقديمها بالعربية[59]

تظهر الإعاقة في هذه المسرحية على شكلين نقيضين، الأول أنها مشكلة حادة تمنع ممارسة الحياة الطبيعية في الأسرة، يأخذ هذا الشكل اتجاها مأساويا يتدرج في التذكير بالصعوبات التي يواجهها المحيطون بالمعاق في التواصل معه والتعامل مع حالته، وفي الأغلب يتم التأكيد على منحى الشفقة الذي يشعر به هؤلاء اتجاه صاحب الإعاقة. غير أنّ المسرحية لا تتحدث عن شفقة نحو المرأة بل شفقة للزوج نحو نفسه فـ»الرجل الذي تزوج بكماء» تعطي المركزية للرجل ابتداء من العنوان ووصولا إلى كامل مشاهد المسرحية وكيفية تعامله مع المرأة البكماء وشعوره القاسي بإعاقتها وتأثير الإعاقة عليه.

إنّ المسرحية لا تتحدث عن مشكلة التواصل عند المرأة نحو الزوج والمجتمع ولا عن أمنيتها في أن تكون امرأة سليمة من هذه العاهة ويمكن التنبيه إلى أن

المسرحية لم تركز على المعطى النفسي للمرأة المعاقة تماماً بينما ركزت على المعطى النفسي للرجل أي أن الإعاقة مشكلة للمحيطين بالمعاق وليست مشكلة للمعاق ذاته، فإذا اعتبرنا أنّ الإعاقة «تجعل الفرد في حالة معنوية سيئة نتيجة لإحساسه بإعاقته من دون الآخرين كما قد تدفعه إلى الانسحاب والعزلة الاجتماعية بصورة مستمرة وقد يتعرض المعوق إلى أنواع متعددة من صور الإحباط واليأس نتيجة الفشل الذي يتعرض له سواء في عمليات العلاج أو التأهيل أو السلوك الاجتماعي السليم مع الآخرين»[60] فإننا نجد الوضع مختلفا في حالة كاترين، حيث لم تنبّه المسرحية إلى أيّة مشكلة من هذا القبيل في كامل أحداثها، مما يدلّ أنّ الإعاقة ليست هي المشكلة بقدر ما تكون المشكلة هي تقبّل المجتمع والمحيط لها.

أمّا الشكلُ الثاني الذي تظهر عليه الإعاقة في هذه المسرحية اعتبارُ الخرس مَخرجا جيدا من المشكلات التي ظهرت في حياة القاضي ليونار والتي تساهم المرأة في خلقها، ولا يكون الحل الذي تقول به المسرحية إلا بإعاقة جديدة (الطرش) والصمم حسب الطبيب هو إنقاذ من العذاب الشديد الذي يعاني منه الرجل !![61]

أي أنّ المسرحية تنهي كل الحلول السليمة للتوافق بين الزوج والزوجة ولا تجد إلا تحويل السليم إلى معاق حتى يمكن للطرفين أن يصلا إلى التوافق، وتكون الطرافة هنا في أنّ الطبيب هو صاحب الفكرة، بينما الطبيب في العادة يكون دوره للإشفاء لا للإمراض. وهو ما يثري المواقف الكوميدية في العمل.

وما قدمه أناتول فرانس هنا يخرج عن المسرحيات الأولى التي رأيناها تعتبر الإعاقة مشكلة إنسانية حقيقية تستحق الاعتناء بل يمكن القول أنه انبنى على رؤية ساخرة من المرأة عموما والزوجة تحديدا وجعل من الإعاقة أفضل حل للسلام بين الأزواج (بُكم المرأة أو طرش الرجل) لكن مع ذلك يبقى خيط رفيع في المسرحية بين السخرية التي تمثل تقليلا من قيمة المرأة أو إجحافا في حق الإعاقة وبين عمل كوميدي يقوم على الهزل يُقصد منه التفكّه والدعابة ما دامت المسرحية كوميدية والكوميديا كما رأينا في البداية تقوم على السخرية والتفكه من الأشخاص والمواقف، الذيْن يستعملان في العادة لـ»إدراك الوعي بالتفاوت أو التناقض بين الكلمات ومعانيها وبين الأفعال ونتائجها أو بين المظهر والواقع، وفي كل الحالات هناك عنصر من اللامعقول أو العبث ومن التناقض أو المفارقة أيضا»[62]

وبالتالي فالمسرحية انفتحت على تيمة الإعاقة هنا ليس لذاتها ولكن خدمة للموضوع الأساسي وهو علاقة الأزواج في البيت، ويظهر أنّ للإعاقة إيجابيات على خلاف النظرة العامة التي تجعل منها وضعية مأساوية بحيث الخرس عند كاترين مفيد في استقرار الأسرة وسيرورة العمل عند القاضي كما أنّ الصمم الذي يلجأ إليه ليونار في الأخير حل جيد لاستعادة ذلك الاستقرار.

هوامش

(1) Claude Tomi, A cloche pied ,copie électronique sur www.leproscenium.com.

(2) Claude Tomi, ibid, p09.

(3) François Fuentes, copie électronique sur www.leproscenium.com.

(4) Gianmarco Toto, Comme un nuage, copie électronique sur www.leproscenium.com.

(5) أحمد بن سعد، كمال بورزق، تقنية العلاج لدى الطفل التوحدي، سلسلة المحاضرات العلمية، مركز جيل البحث العلمي، جوان، 2015، ص 09

(6) Frédéric Dubost, Dans un an et un jour, copie électronique sur www.leproscenium.com.

(7) Frédéric Dubost, Le naïf , copie électronique sur www.leproscenium.com.

(8) Frédéric Dubost, Le naïf ,ibid,p 15.

(9) Frédéric Dubost,le naïf, ibid, p 16.

(10) عبد الرحمن سيد سليمان، مصدر سابق، ص 31.

(11) المصدر نفسه، ص 31.

(12) سارة مبارك جمعة محبوب مبارك، الدمج التعليمي والمجتمعي للأفراد ذوي الإعاقات العقلية، المجلة العربية لعلوم الإعاقة والموهبة، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، القاهرة، مصر، مج 5، ع 16، أبريل 2021، ص 76-77.

(13) Frédéric Dubost,le naïf, ibid, p 58.

(14) سارة مبارك جمعة محبوب مبارك، المرجع السابق، ص 86.

(15) Frédéric Dubost,le naïf, ibid, p58.

(16) سارة مبارك جمعة محبوب مبارك، المرجع السابق، ص 89.

(17) المرجع نفسه، ص 89.

(18) Alain Ravolet, Drôle de deal, copie électronique sur www.leproscenium.com.

(19) Frédérique Favrin, Flou autistique, copie électronique sur www.leproscenium.com.

(20) مسرحية «وجه مشوه»، تأليف سوزان هيل، تر:حسين مصطفي البهي، إخراج أحمد سليم،

إنتاج إذاعة البرنامج الثقافي، www.youtube.com/watch?v=1OY3IUNj258.

(21) شيماء محمد سلطان محمد زيادة، اضطراب صورة الجسم وعلاقته بالكفاءة الاجتماعية لدى المعاقين حركيا في ضوء بعض المتغيرات الديموغرافية، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة أسيوط، مصر، مج 32، ع1، ج 2، يناير 2016، ص 642.

(22) سوزان هيل، المصدر السابق.

(23) شيماء محمد سلطان محمد زيادة، مرجع سابق، ص 463.

(24) سوزان هيل،المصدر السابق.

(25) شيماء محمد سلطان محمد زيادة، مرجع سابق، ص 464.

(26) المرجع نفسه، ص 469.

(27) سوزان هيل، المصدر السابق.

(28) شيماء محمد سلطان محمد زيادة، مرجع سابق، ص 465.

(29) المرجع نفسه، ص 469.

(30) فاطمة أبو بكر الخياط، ذوي الإعاقة (الاحتياجات الخاصة) الواقع والمأمول، المجلة العربية لعلوم الإعاقة والموهبة، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، القاهرة، مصر، مج 4، ع 14، نوفمبر 2020، ص 101.

(31) سوزان هيل، المصدر السابق.

(32) روحي مروّح عبدات، الآثار النفسية والاجتماعية للإعاقة على أخوة الأشخاص المعاقين: دراسة ميدانية، مدينة الشارقة للخدمات الإنسانية، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، دط، دت، ص09

(33) المرجع نفسه، ص 09.

(34) سوزان هيل، مصدر سابق.

(35) المصدر نفسه.

(36) باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص 556.

(37) باتريس بافيس، المصدر السابق، ص 556.

(38) شيرين حسان يماني، معوقات دور الأخصائي الاجتماعي في تحقيق الدمج الاجتماعي لجماعات المعاقين ذهنيا ومقترحات التغلب عليها، مجلة دراسات في الخدمة الاجتماعية والعلوم الإنسانية، جامعة حلوان، مصر، ع 49، مج 1، يناير 2020، ص 342.

(39) سوزان هيل، المصدر السابق.

(40) سوزان هيل، المصدر السابق.

(41) سوزان هيل، المصدر نفسه.

(42) شيرين حسان يماني، مرجع سابق، ص 354.

(43) باتريس بافيس، مصدر سابق، ص 122.

(44) المصدر نفسه، ص 123.

(45) حكمت أحمد سمير، المسرح العربي المعاصر، دار الجنادرية، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص164.

(46) باتريس بافيس، المصدر السابق، ص 577.

(47) Antaule France, La Comédie de celui qui épousa une femme muette,Calmann-Lévy,éditeurs,Paris,France,sd. P 07.

(48) Ibid. p 09.

(49) أناتول فرانس، الرجل الذي تزوج امرأة بكماء، تر: فاطمة محجوب، إخراج: ديمتري لوقا، www.youtube.com/watch?v=TWv1T8Jq40s

(50) المصدر نفسه.

(51) المصدر نفسه.

(52) المصدر نفسه.

(53) Antaule France,ibid. p51.

(54) أناتول فرانس، المصدر السابق.

(55) المصدر نفسه.

(56) باتريس بافيس، المصدر السابق، ص 176.

(57) المصدر نفسه، ص 176.

(58) Antaule France,ibid.

(59) أناتول فرانس، الرجل الذي تزوج امرأة بكماء، تر: فاطمة محجوب، إخراج: ديمتري لوقا، www.youtube.com/watch?v=TWv1T8Jq40s

(60) عمار سليم عبد وآخرون، أهم المشكلات التي تواجه ذوي الاحتياجات الخاصة والرؤية المستقبلية: دراسة نظرية تحليلية، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مج 28، ع1، 2020، ص 63.

(61) أناتول فرانس، المصدر السابق.

(62) شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 46.

روبن هـود

الأسطورة التي نعرفها والحكاية التي نجهلها

سامر منصور

كاتب من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

الحكاية العالمية الشهيرة «روبن هود» تبحر بشراع شاشة السينما نحو آفاقٍ جديدة يربط أشهر شخصية انكليزية بمجابهة السياسات الاستعمارية وفضح السرقات الكبرى المُركَّبة

الشخصية الانكليزية ذائعة الصيت «روبن هود» أشهر أبطال الحكايا الأوروبية، النبيل الذي هجر المدينة حيث الجشع والطغيان وذهب ليعيش في أحضان الطبيعة، متخذاً غابة «شيروود» ملاذاً له، خلال مساعيه لمحاربة ما هو غير طبيعي «الطبقيَّة» والاحتيال والاعتداء على العامة ونهب أموالهم تحت مسميات عدَّة كالضرائب وغيرها.

لحكاية روبن هود ميزاتها، فروبن هود وعصابته في مُقتبل الشباب، وهم يسرقون السارقين الكبار من رجال دين مزيفين، أي ممن يتاجرون بالدين متواطئين مع الساسة الجشعين، مما يُدلل على أن الأمل في مواجهة الظلم والوصول إلى عالم أفضل، يتمثل بالأجيال الصاعدة.

روبن هود كما عرضه فيلم روبن هود/ الأسطورة التي تعرفها والحكاية التي تجهلها «، ينقل رسالة هذه الشخصية ونضالها إلى آفاق أخرى أوسع بكثير ليكون فيلماً تنويرياًّ بامتياز، يتناول ممارسات السلطات الغربية الاستعمارية ويدعو الانكليز اليوم للثورة ضدها.

الأزياء في الفيلم كانت أزياءً مُعاصرة لولا لمسات تُقربها من عبق الماضي، وقد كانت خطوة جريئة ومجازفة إخراجية غير مسبوقة، أجزم أنها إحدى الإشارات التي وضعها صناع الفيلم لتعريف مشاهديه الإنكليز أن الفيلم لا يتناول حكاية قديمة وإنما يطالب بثورة الآن على السياسات الاستعمارية البريطانية.

للفيلم رؤية جديدة لحكاية روبن هود يكشف من خلالها أن المطامع الاستعمارية هي الشر الأكبر، حيث يتطرق الفيلم إلى ما يُسمى بالحروب المُقدسة على فلسطين وشعبها وإلى الضرائب التي أثقلت أوروبا في ذلك الوقت باسم تلك الحروب وكيف أصبحت وسيلة جباية بالإضافة إلى المطامع بغنائم وكنوز الشرق مما جعل الطبقات الحاكمة الأوروبية تمد من عمر تلك الحرب وتجعلها حروباً وحملاتٍ مُتتابعة، حيث يُعري الفيلم أن سرقة السلطة هي السرقة الحقيقية، وأداتها الخوف، وكنموذج طرح تخويف العامة من سيطرة المسلمين على الأماكن المقدسة.

إن فكرة هذا الفيلم، فكرة متجاوزة حيث يرى روبن هود أن استعادة حقوق الفقراء من أموال الأغنياء وإعادتها لهم لا يؤدي إلى شيء، طالما النظام الطبقي التسلُّطي الظالم مازال قائماً، لذا وجب إعادة السلطة إلى الفقراء، تلك هي الضمانة لتحقيق ثروتهم الحقيقية المتمثلة بالحرية، أما تراجع الفقر والطبقيِّة و. و.، ليس سوى ثمار لتحرير الشعب من الأباطيل والتجهيل والوصاية بكافة أشكالها، ويتطرق صُناع الفيلم إلى انتفاء وجود شيء اسمه حروب مقدسة خارج إطار محاربة هذه المسائل.

يتطرق الفيلم إلى إزكاء نار الفتنة والحرب في فلسطين من قبل الساسة الأوروبيين «الانكليز نموذجاً» وتمويلهم السري لبعض المليشيات العربية لإذكائها، وهنا نجد في ذلك إشارة إلى واقعنا المُعاصر، فهذا الأمر لم يكن موجوداً في تلك الحقبة.

إن أهم ما تلفتُ إليه حكاية روبن هود المعروفة هو كون الكسب السهل وممارسات كنز الذهب والفضة التي تمارسها الطبقة المتنفذة هي سرقة، فحكايا مدينة «نوتينغهام» وغابة شيروود، تطرح فكرة سرقات روبن هود كمسألة شرعية وتجعل المُتلقي يُعيد النظر بمن هو السارق الحقيقي، دون التطرق إلى جدل فكري حول المسألة، وإنما عبر طرح بسيط وعميق، وقد عمَّق الفيلم فكرة هذه الحكاية وأخذنا إلى مفهوم السرقة المُركَّبة، حتى روبن هود ظهر بمقاييس ضخمة حيث انتقلت في نهاية الفيلم «البطولة» من الحالة الفردية إلى الحالة الجماعية، حيثُ صدَّرَ الفيلم أن الحل تجاه الظلم الطبقي لا يمكن أن يكون عبر فرد أو مجموعة من الأفراد حيث لا جدوى حقيقية من مواجهة الطبقيَّة الفجّة إلا بالثورة.

جاء الفيلم نصَّاً وإخراجاً وتمثيلاً بسوية تليق بهذا التراث، كما يُعدُّ الفيلم أداة فنيِّة بليغة في مواجهة ظاهرة «الإسلاموفوبيا» حيث كان البطل الرئيس إلى جانب روبن هود، «جون» العربي المُسلم، وقد قدَّمَ أعلى درجات التضحية والفداء لإيقاف الفتنة وبالتالي العدوان الأوروبي فيما يُعرف في أوروبا، بالحروب المُقدسة، حيث إن المنظور في هذا الفيلم مُختلف تماماً فليس الأوروبي من يساعد العربي ويريد تحريره وتخليصه، بل العربي المُسلم هو من يساهم في ثورة الأوروبيين على ألاعيب ساستهم التي تتسبب بالفتن والحروب على أراضٍ أخرى.

بطاقة الفيلم:
تارون إيجرتون/ بدور روبن هود.
إيف هيوسون/ الليدي ماريان.
جيمي فوكس/ جون الصغير.
بن مندلسون/ شريف نوتينغهام.
إخراج: أوتو باثورست.
تأليف: بين تشاندلر وديفيد جيمس كيلي وهو مُستلهم من قصة روبن هود.

ترجمات سامي الدروبي شغف واصرار

غسان كلاس
باحث من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

سألته[(1)] زوجه مرة، وهي ترتب المكتبة التي احتوت الكثير من الكتب والدراسات عن دوستويفسكي:

أرى أن هذا الكاتب قد استولى على اهتمامك أكثر من أي كاتب آخر، لماذا هو بالذات؟ فضحك، وقال: لأنه من الأدباء الذين لهم نظرة فلسفية أو الذين كانوا أدباء وفلاسفة في آن واحد. وتابع: بدأت بقراءة مؤلفاته بالفرنسية[(2)] وأنا في السادسة عشرة من عمري، فما انفضت بضع سنين حتى أتيت على آثاره كلها اعيد قراءتها بلا كلل أو ملل، حتى لقد أخذت اترجم بعض فصوله منذ ذلك الحين، استهواني ووجدت نفسي فيه، وما أظن أنني أخطأت التقدير منذ تلك السن، ولا شك أن دوستويفسكي يمتاز بأنه معاصر دائماً، حتى أننا نرى الآن كثيراً من المذاهب الفكرية والتيارات الأدبية المختلفة تنتمي إليه، وتزعم بنوتها له، وتابع يقول بثقة: كم أتمنى أن انهي الأعمال الكاملة لدوستويفسكي لتضم المكتبة العربية هذه الأعمال، حتى يستطيع المثقف العربي أن يقرأ هذا الكاتب الفذ.

وراح يعمل بجدية خارقة على ترجمة دوستويفسكي، فكانت تتوالى هذه الأعمال بين يديه الواحد بعد الآخر.

(1) سامي الدروبي، احسان بيات الدروبي، دار الكرمل للدراسات والطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق 1982.
(2) وترجمها عن الفرنسية، ولم يترجمها مباشرة عن الروسية!

وفي العام 1966 تم التعاقد بين وزارة الثقافة المصرية والدكتور سامي الدروبي على نشر الأعمال الكاملة لدوستويفسكي! وكان لذلك صداه عند كتاب مصر وصحافتها، فقد كتب[(1)] أحمد بهاء الدين:

أحب أن أكتب عن مشروع الأعمال الكاملة لدوستويفسكي الذي تصدره وزارة الثقافة فهاقد ظهرت في السوق لعملاق القصة دوستويفسكي ترجمة ممتازة ونهائية فهي أحسن ما قرأت لأن المترجم يملك ناصية اللغتين الفرنسية والعربية وهو يترجم ترجمة علمية مدروسة، فوق الحس الأدبي والفني الملائم لها تماماً تهنئتي للأستاذ سامي الدروبي على إنجازه هذا العمل وتهنئتي إلى وزارة الثقافة على حسن اختيارها فيما تطبع.

وكتب[(2)] بدر الديب:

لابد أن نعرف حقاً قيمة وقدر هذا المجهود الكبير وتيسيرها لنا في العربية في ثمانية عشرة مجلداً. لا شك أن اختصاص الدكتور الدروبي بعلم النفس سهل عليه فهمه العميق لدوستويفسكي ومعرفته بالنفس البشرية. وبصياغة أدبية عربية رفيعة تعتبر مثلاً عالياً في الترجمة. فألف شكر للدكتور سامي وجزاه الله خيراً على ما قدم للقارئ العربي من معونة.

وكتب[(3)] رجاء النقاش:

إن الدكتور سامي الدروبي واحد من أعلام المفكرين الذين آمنوا بدور الترجمة في بناء الحضارة الجديدة وهو وحده مؤسسة كاملة من مؤسسات الترجمة في الوطن العربي وهو الكاتب والمفكر نراه يؤثر أن يعطى جهده الأكبر للترجمة تعبيراً عن فكرته عن حاجة الثقافة المعاصرة إلى قدر كبير جداً من الآثار العالمية المنقولة بدقة إلى اللغة العربية بلغة تمكنها من أن تكون جزءاً من المكتبة العربية بمستوى حضارياً راقياً.

وكتب[(4)] أحمد حمروش:

طوال رحلتي في بلغاريا كنت أعيش مع دوستويفسكي وأذكر سامي الدروبي الذي تحمل جهد الترجمة وقدم هذه الأعمال الأدبية بصورة أصيلة وصادقة ولا شك أن تنفيذ نشر الأعمال الأدبية العالمية كاملة هي تحول حقيقي في مسار الثقافة العربية بوضعها القمم الإنسانية أمام القارئ العربي. ولسامي الدروبي فضل السبق في هذا المجال فوضع أساساً صحيحاً لما تتطلبه الترجمة من جهد ومعاناة فقدم دوستويفسكي في أكمل صورة. تحية تقدير إلى أستاذ الجامعة

الأديب الذي لم تفلح السياسة في أن تبعده عن هوايته.

وتروي احسان بيات[(5)]:

وقد دعينا في إحدى الأمسيات إلى العشاء عند السفير السوفييتي فينوغرادوف فقال لي مندهشاً.. عندما قيل لي أن السفير السوري الدكتور دروبي أنهى ترجمة ثمانية عشر مجلداً لدوستويفسكي برغم أعبائه كسفير عربي بالقاهرة. قلت: سأسألك كيف وجد الوقت؟ فأجبته:

- ببساطة يا سيادة السفير أن زوجي موزع وقته بدقة فائقة بين عمله الرسمي بالسفارة والبيت. وأن أديبكم هذا هو الضرة أي «الزوجة الثانية» التي تأخذ وقته مني في البيت... فضحك مقهقهاً وهو ينظر إلى تعابير وجهي الحاقد على «الضرة» المستحوذة على زوجي. وبعد أقل من شهر زارنا السفير السوفييتي مهنئاً بعيد رأس السنة وحاملاً لنا هدية ما أن فتحتها حتى وجدت صورة زيتية كبيرة لدوستويفسكي. فقال مازحاً:

- «أرجو من السيدة الدروبي أن لا تزعجها هديتي المقصودة صورة الضرة». وانفجرنا ضاحكين.

في ستينات القرن الماضي، سأل أحد الصحفيين عميد الأدب العربي طه حسين: ماذا تقرأ في هذه الأيام يا أستاذنا الكبير؟ أجاب:

إنني أقرأ ترجمات الدكتور سامي الدروبي للأعمال الكاملة لدوستويفسكي والذي يثير إعجابي أن هذا الإنسان اعتبره مؤسسة بكاملها بل أحسن. وتابع يقول الأستاذ طه حسين.. حين كنت مديراً عاماً للثقافة في الجامعة العربية، أنشأت لجنة من كبار الأدباء لكي ننقل آثار شكسبير إلى اللغة العربية. وكانت تتوفر أمامنا الإمكانيات المادية والمعنوية. ولم نستطع حتى الآن وقد مضى ثمانية عشر عاماً على اتمام ترجمة شكسبير وها نحن نرى شخصاً واحداً يقوم بهذا العمل الجبار فيعطي القارئ العربي، والمكتبة العربية أعمال دوستويفسكي كاملة بأسلوب واحد ولغة جميلة متينة وبعمق وفهم لروح المؤلف.. ولا تدري كم سررت حين سمعت تعليق المستشرق الروسي أستاذ اللغة العربية بجامعة موسكو حين زارني من مدة قصيرة إذ قال: - حين قرأت ترجمة الدكتور سامي الدروبي لدوستويفسكي قلت لو كان دوستويفسكي عربياً لما كتب أجمل من هذا.

وعن تولستوي، تقول السيدة بيات:

حين دعينا إلى الاتحاد السوفييتي وسئلنا عما يرغب أن يزور هناك قال: حبذا لو نزور قرية تولستوي وكان يترجم له في تلك الفترة كتاب لحن كرويتزر. وفعلاً قمنا بالزيارة ولن أنسى ملاحظة المستشرق الأستاذ فلادمير كراسنوفسكي الذي كنا برفقته في تلك الرحلة حين قال كأن الدكتور سامي بزيارته هذه يريد أن يعايش تولستوي ليفهم منها عميقاً روح الكاتب الذي يترجم له، في طريق العودة لموسكو جلسنا نتناول وجبة خفيفة على ضفة نهر صغير وإذا بقارب يجذف به رجل مسن ذو لحية بيضاء فحيانا وسألنا إذا كنا نرغب في رحلة بقاربه وفعلاً قفزنا إلى القارب وجلسنا قربه وهو يجذف كان منظره وكأنه هارب من التاريخ من إحدى كتب تولستوي في نظرة عينيه عمق غريب سأله أحدنا ما رأيك في خروتشوف... فنظر إلى ثيابه... وإلى قاربه... وإلى المجذاف الذي بين يديه وصمت برهة ليرد بعدها: - هو لا يسأل عني وأنا لا أسأل عنه... حقاً كان هذا الرجل هارباً من إحدى كتب تولستوي.

كما أنني لا أستطيع أن أنسى الأندهاش الذي ارتسم على وجه المستشرق كراسنوفسكي حين زرنا مدينة لينغراد وكان سامي يصر على تسميتها بطرسبرج فكان حين نسير بشوارعها يكاد يقودنا وكأنه يعرف معالمها هنا الجسر الذي ذكره دوستويفسكي في قصته الليالي البيضاء. وفي إحدى الشوارع وقف سامي قليلاً وقال: - أظن أن قصة الجريمة والعقاب حدثت في هذا المنزل أو في هذا المنزل وفي هذا الركن اجتمعت هيلين إلى الأمير.

وعن قصة مذلون مهانون... لن أنسى منظر الاندهاش والاعجاب اللذين ارتسما على وجه مرافقنا الأستاذ المستشرق فلادير كراسنوفسكي فقال:

- سيدتي ألم أقل لك أن زوجك لا يقرأ ويترجم فحسب بل يعايش المؤلف. وأكمل نعم إنه يعايشه فعلاً.

لا أستطيع أن أصف لكم سعادة سامي حين أنهى المجلد الثامن عشر من المجموعة الكاملة لدوستويفسكي فقال لي: كم كنت أخشى وأنا أعلم حق العلم حالة قلبي وعلة العلل التي أعاني منها وكم من مرة تساءلت بيني وبين نفسي ترى هل سيمهلني هذا القلب لإنجاز مثل هذا العمل الضخم وهأنذا قد أنجزته. فوالله لأتحدى قلبي وشرايينه المسدودة وصماماته المتضيقة ولأبدأ بتولستوي فنهض من سريره واتجه نحو المكتبة وتناول الجزء الأول من كتاب تولستوي الطفولة والمراهقة والشباب.

وجلس إلى المكتب ليباشر بالترجمة، فلم يسعني إلا أن أصرخ محتجة حرصاً على صحته. فأجابني ضاحكاً: لا تتعبي نفسك سأظل أعمل وأعمل لأنني مؤمن أن الحياة بدون عطاء لا قيمة لها والموت أشرف منها. وتابع كلامه بإصرار: سأعمل حتى النسمة الأخيرة من حياتي «وكم ردد هذه الجملة وكم سمعتها منه».

وعن زيارته ليوغسلافيا، تقول السيدة بيات[(6)]:

حين دعي وفد ثقافي من الجمهورية العربية المتحدة أربعة أدباء الأستاذ عبد المنعم الصاوي والأستاذ نجيب محفوظ من الإقليم الجنوبي والدكتور عبد الله عبد الدائم والدكتور سامي الدروبي عن الإقليم الشمالي. وحين عاد سامي كان معه مجموعة كتب وقد اختار منها كتابين لكاتب كان يجهله فاكتشفه في تلك الزيارة، إنه الكاتب الفذ الأديب ايفو أندريتش، قال: - «كم أنا مسرور باكتشافي لهذا الأديب وسوف أترجم له هذين الكتابين» وفعلاً بدأ بالعمل وكان الكتاب الأول جسر على نهر درينا اشترت ترجمة هذا الكتاب وزارة الثقافة في الإقليم الجنوبي وطبعت هذه القصة. وبعد ما يقرب من ستة أشهر من تاريخ نشره عاد سامي إلى الدار سعيداً ذات يوم فقال تصوري أن كاتب كتاب جسر على نهر درينا قد مُنح جائزة نوبل فانتقلت الفرحة إليّ ونهضت وقبلته باعتزاز وقلت له: كم أنا فخورة بحسن اختيارك وغيرتك حيث تأبى أن تقرأ وتستمتع بأي كتاب رائع لتحتفظ به لنفسك أنك لا تتمتع وترتاح حقاً ما لم تترجمه إلى العربية وتمتع به قراء العربية ليستمتعوا كما استمعت.

وأذكر حين عين زوجي سفيراً في يوغسلافيا وقمت بزيارة المجاملة لحرم الرئيس تيتو، اصطحبت معي كتابين جسر على نهر درينا وأخبار مدينة ترافنك لايفواندرتش ترجمة زوجي قلت لها:

- أرجو من حرم السيد الرئيس أن تقبل مني هدية رمزية عزيزة علي جداً هذين الكتابين اللذين ترجمهما زوجي من الأدب اليوغسلافي، مع علمي بأنكِ لن تقرئيهما لعدم معرفتك باللغة العربية. فضمتني إلى صدرها وقبلتني وقالت: قد لا اقرأهما أنا ومع هذا أشكرك جداً على هديتك الثمينة جداً لأنه من دواعي سرورنا الرئيس وأنا أن تضم مكتبة قصر الضيافة في بلغراد كتباً مترجمة من أدبنا إلى اللغة العربية وكثيراً ما نستقبل رؤساء دول وضيوف عرب أصدقاء ويسعدنا أن يقرؤوا أدبنا بلغتهم. وحين زار سامي الرئيس تيتو مودعاً قلده الرئيس تيتو وساماً قال له: إنني أقلدك هذا الوسام لا كسفير فحسب بل ككاتب وأديب. وبقي سامي لآخر عمره يعتز أنه كاتب وأديب أكثر من صفته كسفير.

تروي السيدة بيات: أن د. شاكر الفحام في إحدى الزيارات، وبحضور د. بديع الكسم - سأل د. سامي: هل تذكر كم عدد الصفحات التي كتبتها؟ أجابه سامي رأساً: ست وثلاثين ألف صفحة بين تأليف وترجمة! وتعلّق: كانت تلك الأمسية مع الدكتورين بديع وشاكر حلوة ممتعة، سردت ذكريات أيام الشباب، والدراسة والجامعة، وكنا نضحك من أعماقنا ولم ندر أننا في حضرة الموت؛ إذ كانت المنية بعد أقل من أربع وعشرين ساعة!

تقول السيدة بيات:

دعت جامعة موسكو بعض أساتذة الجامعة السورية لزيارة الاتحاد السوفيتي وقد كنا سامي وأنا عضوين في ذلك الوفد. وقد صادفه سوء الطالع فأصيب بوعكة صحية دخل المستشفى على أثرها. فعاده رئيس جامعة موسكو والمستشرق الأستاذ فلاديمير كراستوفسكي أستاذ اللغة العربية هناك. وحملا له بعض الكتب من الأدب الروسي الكلاسيكي باللغة الفرنسية، وكان كتاب الموسيقي الأعمى لكورولنكو بين هذه الكتب. أذكر أنه بعد العشاء أخذ سامي هذا الكتاب وبدأ يتصفحه... وما زلت أذكر أنه منذ قرأ الفصل الأول قال لي مؤكداً وبجزم: إن هذا الكاتب غير عادي... إن المؤلف مرهف الحس... إنه مبدع حقاً... وسوف أترجم هذا الكتاب حتماً.

كم كانت دهشتي حين استيقظت صباحاً وكان زوجي ينتهي لتوه من قراءة هذا الكتاب. فطلب مني أن أذهب إلى المكتبة القريبة جداً من المستشفى لأبتاع ورقاً...

اشتريت الورق وجلست على حافة سريري، وحولت الكومودين إلى منضدة... وكان سامي راقداً في سريره وبيده النص الفرنسي يملي علي بالعربية، وكانت ملاحظته لي بين وقت وآخر أن يكون خطي واضحاً لأنه قرر أن يهدي هذا الكتاب إلى دار التقدم بموسكو لطباعته باللغة العربية، وكان يردد: لا تنسي أن عامل المطبعة ليس عربياً، وعليك أن تعني بوضوح الخط.

وراح يعمل بجد قدر استطاعته حتى استطاع إنهاء ترجمة الكتاب قبل خروجه من المستشفى، وكان المستشرق الأستاذ فلاديمير كراستوفسكي يزورنا بين حين وآخر قال له سامي بعد أن أنهى ترجمة الكتاب:

أستاذ فلاديمير، أريد أن أشكرك أنت ورئيس جامعة موسكو لاختياركم هذه المجموعة القصصية الجميلة ولقد اخترت منها قصتين «بطل من زماننا» للكاتب ليرمانتوف. «والموسيقى الأعمى» للكاتب كورولنكو. وإنني ترجمت هذا الكتاب فأرجو أن تقدمه هدية مني إلى دار التقدم لتطبعه باللغة العربية.

كان هاجسه الدقة، وكانت تعتريه حالة من القلق -كما تصف زوجه- منذ انتهائه من الترجمة إلى صدور الكتاب. فحين أرسل مخطوط المجلد الأول من مؤلفات تولستوي الأدبية لصديقه أ. أديب اللجمي في وزارة الثقافة، أخبره أنه سيتولى بروفات المطبعة بنفسه، ليس خوفاً من وقوع أخطاء مطبعية بل من أن لا يخرج الكتاب الاخراج الذي تصوره على غرار الأصل الفرنسي.

وتضيف السيدة بيات: لن أستطيع أن أصف امتعاض سامي حين تقع عينه على ترجمة مشوهة، ناقصة، غامضة، لا دقة، ولا اتقان، وكان يقول: هذا الكاتب العملاق العبقري في بلده، وفي لغته، يجب أن يبقى عملاقاً، يجب أن نقرأه بلغتنا بدون تشويه! وتذكر أنه طبع في دار اليقظة كتاب الزوج الأبدي لدوستويفسكي...

استدعي على عجل للقاهرة، قبل أن ينهي تصحيح بروفات الكتاب.. فعهد لصديق بذلك. وحين وصل إلينا الكتاب مطبوعاً وجد به سامي العديد من الأخطاء. أبرق سامي إلى دار اليقظة طالباً منها أن تسحب الكتاب حالاً وعلى حسابه الخاص. وتعيد طباعة الكتاب بعد أن صححه سامي بنفسه ومازالت كل تلك النسخ الممتلئة بالأخطاء في سقيفة منزلي، وقد اشتراها كلها غير مبال بالخسارة المادية.

و رداً على سؤال في (إذاعة القاهرة) عن الشروط التي يجب أن تتوفر فيمن يقوم بمهمة الترجمة؟ يجيب:

- لا أحسب أنني استطيع الإجابة على هذا السؤال ارتجالاً، فأحصي جميع الشروط التي يجب أن تتوفر فيمن يتصدى لترجمة الأعمال الأدبية خاصة.

الترجمة العلمية سهلة طبعاً وكذلك ترجمة الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس فلغة هذه العلوم لغة لا أقول أنها فقيرة على إطلاقي كلمة الفقر ولكن أقول أنها فقيرة نسبياً وإنما الفن والثراء في لغة الأدب، أعتقد أنني لا أضيف جديداً إذا قلت أن الشروط التي يجب أن تتوفر فيمن يتصدى لترجمة الأعمال الأدبية هي كما تحصى عادة وكما يعددها سائر الباحثين في هذا الأمر ثلاثة – التمكن من اللغة الأجنبية أولاً التي تنقل عنها ثانياً التمكن من اللغة العربية التي ننقل إليها وثالثاً التمكن من المادة التي هي موضوع الكتاب أو البحث الذي ننقله إلى اللغة العربية، بالنسبة للتمكن من المادة، هذا طبيعي في الترجمة العلمية والفلسفية والاجتماعية والسيكولوجية والتاريخية، هو التخصص في هذه المادة والتمكن منها.

أما بالنسبة للأدب هي توفر الذوق الأدبي، وهذا موهبة تصقل ولكنها لا تتعلم فمن لم يكن ذا موهبة لن يحقن بموهبة ولا يمكن أن يعلم كيف يتذوق الأدب،

والتمكن من المادة هنا هو هذه الموهبة، هذا الذوق الأدبي، ولكن ما معنى التمكن من العربية ومن اللغة الأجنبية بالنسبة للأدب؟ لا تمكن من العربية بدون معرفة آدابها معرفة عميقة، لا يعرف العربية معرفة تؤهله لأن يمسك القلم وينقل إليها من لا يقرأ القرآن دائماً، من لا يقرأ الجاحظ وأبا حيان التوحيدي، ومن لا يترنم بشعر المتنبي وأبي العلاء وأبي تمام لا يعرف العربية معرفة تؤهله لأن يمسك بالقلم وينقل إليها من لم يملك الكنوز الثرة للغة العربية مختزنة في آدابها وتراثها.

نأتي إلى التمكن من اللغة الأجنبية يصدق هنا ما يصدق على التمكن من اللغة العربية ليس كل من درس اللغة الفرنسية في المدرسة والجامعة بقادر على أن يترجم منها، وإنما ينبغي للمترجم في ميدان الأدب، أن يعرف اللغة الأجنبية في آدابها. وأجاذف فأقول: إن عيار التمكن من اللغة الأجنبية هو الوصول إلى القدرة على تذوق شعرها، الإحساس بموسيقى شعرها... وقبل ذلك لا يكون ثمة معرفة تامة باللغة الأجنبية.

وأعود إلى التمكن من المادة، فأثير أنه يعني، بالإضافة إلى الذوق الأدبي، مصاحبة ومعاشرة المؤلف المترجم عنه، أعرف اناساً يشرعون في ترجمة رواية قبل أن يقرأوها كاملة.

هوامش

سامي الدروبي، احسان بيات الدروبي، دار الكرمل للدراسات والطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق 1982.

وترجمها عن الفرنسية، ولم يترجمها مباشرة عن الروسية!

المصوّر.

الجمهورية 1968/1/23.

الدوحة.

روز اليوسف.

سبق ذكره.

سبق ذكره.

نوافذ على الأدب والثقافة في العالم

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

تدمير التراث الثقافي في غزة.. حرب على التاريخ والذاكرة

القضاء التشيلي يعيد فتح التحقيق في ملابسات وفاة نيرودا

كتاب «في العنصرية الثقافية»

تدمير التراث الثقافي في غزة..
حرب على التاريخ والذاكرة

أبدت منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة «يونسكو» قلقها «العميق» بشأن تأثير القصف الإسرائيلي على التراث الثقافي في قطاع غزة الذي دخلت الحرب الإسرائيلية العدوانية عليه شهرها الخامس.

وقالت اليونسكو إن التراث الثقافي في غزة بات في خطر جراء الهجمات الإسرائيلية المتواصلة على القطاع منذ السابع من تشرين الأول الفائت.

وأضافت أنه من الصعب في الوقت الحالي حماية التراث الثقافي في القطاع بسبب نقص سياسات الحفاظ والموارد والاشتباكات، مؤكدةً أن العدوان قد تسبب في: «أزمة إنسانية واسعة النطاق ودمار مادي» طال جميع مجالات الحياة المدنية.

ما يجري في غزة هو تدمير غير مسبوق للتراث، ولا يمكن مقارنته حتى بأفعال كل الغزاة والأقوام الأكثر بشاعة

ولفتت المنظمة إلى محدودية الأنشطة الرامية لحماية المباني التاريخية في غزة نتيجة الوضع الأمني وعوائق الوصول، مشيرةً إلى أن التحقيقات في الوضع الحالي للمباني القديمة لم تتم إلا بواسطة صور الأقمار الصناعية.

وأكدت ضمن هذا السياق أن الصور التي التقطها مركز الأمم المتحدة للأقمار الصناعية «يونوسات»، تؤكد تضرر ما لا يقل عن 22 منطقة محمية، بما في ذلك 5 دور عبادة ومتحف واحد و3 مواقع أثرية، حتى 21 شباط.

ودعت اليونسكو «الأطراف» إلى الالتزام باتفاقية لاهاي لعام 1954، التي تنص على منع تدمير وإلحاق الضرر بالتراث الثقافي في النزاعات المسلحة.

كما طالبت بـ»توفير كافة الظروف» لحماية التراث الثقافي المهدد بالانقراض بسبب الاحتلال الإسرائيلي، مؤكدةً أن الأنشطة المنقذة للحياة في القطاع المحاصر والمنكوب، تشكّل «أولوية مشروعة».

حرب حقيقية على الرواية والسردية الفلسطينية

وأكد وزير الثقافة الفلسطيني أن «إسرائيل» تحارب الرواية والسردية الفلسطينية من خلال تدمير وسرقة المتاحف واللغة الأثرية في قطاع غزة، وقال إن: «ما يجري اليوم من غزة من سرقة للمتاحف واللغة الأثرية، وتدمير للموروث الثقافي، شبيه بما قامت به العصابات الصهيونية قبل النكبة عام 1984 في مدينة يافا، التي كانت تعد المركز الثقافي الفلسطيني، ومدن أخرى».

وأضاف: «ما يجري في غزة هو تدمير غير مسبوق (للتراث)، ولا يمكن مقارنته حتى بأفعال كل الغزاة والأقوام الأكثر بشاعة، مثل ما قام به المغول عند اقتحام بغداد، وحتى ما قامت به فرنسا وبريطانيا في إفريقيا» بعد استعمارهما.

وأشار في حديثه إلى أن «إسرائيل» تشن: «حربًا حقيقة على الرواية والسردية الفلسطينية، فالغزاة يسرقون آثارانا، واذا لم يستطيعوا يقومون بتدميرها».

وأكد أن دولة الاحتلال: «تمارس بمتعة وتخطيط عمره 100 عام تدمير الثقافة والهوية والسردية ومحاولة سلخ الفلسطيني عن أرضه ووعيه التاريخي، ونفيه خارج الجغرافية»، ذلك أنهم يريدون: «أن يقولوا إنه لا علاقة للفلسطينيين بهذا المكان».

وبينما اعتبر أن حرب الرواية هي: «أحد أبرز الحروب، وإسرائيل تمارس حربًا على الإنسان والتاريخ وذاكرة المكان»، قال إن حرب إسرائيل المنهجة ضد الثقافة الفلسطينية هي جزء من حروبها من: «أجل إزالة الشعب الفلسطيني من أرضه والحلول مكانه».

وأكمل وزير الثقافة الذي كان شاهدًا على بعض فظائع العدوان أثناء وجوده في غزة: «تريد إسرائيل محو التاريخ والذاكرة لتثبيت مقولة وادعاء أنها الوارثة للبلاد».

تدمير معالم قطاع غزة

وفي السياق، وثّقت وزارة الثقافة الفلسطينية في تقريرها الشهري الرابع حول أضرار القطاع الثقافي في غزة، نتيجة العدوان، تضرر 32 مؤسسة ومركزًا ومسرحًا إما بشكل كلي أو جزئي، وذلك إضافةً إلى 12 متحفًا.

ودمّر القصف، بحسب الوزارة، قرابة 195 مبنى تاريخيًا يقع أغلبها في مدينة غزة، إما بشكل كلي أو جزئي، بالإضافة إلى 9 مواقع تراثية و10 مساجد وكنائس تاريخية تشكّل جزءًا من ذاكرة قطاع غزة.

ومن بين المعالم التاريخية والأثرية التي دمّرها القصف، بشكل كلي أو جزئي، المسجد العمري الكبير الذي يُعد الأكبر والأقدم في غزة، ويعود تاريخ بنائه إلى أكثر من ألفي عام، حيث كان في البداية معبدًا وثنيًا، ثم كنيسة، إلى أن أصبح مسجدًا. كما تضرّرت جراء القصف كنيسة القديس برفيريوس، أقدم كنيسة في غزة وثالث أقدم كنيسة في العالم. ناهيك عن العديد من البيوت والمعالم الأثرية، مثل بيت السقا، ومدرسة الكمالية، وبيت ترزي، وسيباط العلمي، وحمام السُمرة التاريخي، وقلعة برقوق، وقصر الباشا التاريخي، ومبنى بلدية غزة، وسوق الزاوية، ومعالم أخرى.

القضاء التشيلي يعيد فتح التحقيق في ملابسات وفاة نيرودا

في خطوة أعادت الجدل حول ظروف وفاته إلى بداياته، قررت السلطات القضائية التشيلية إعادة فتح التحقيق في ملابسات وفاة الشاعر التشيلي بابلو نيرودا (1904 - 1973).

واتخذت إحدى دوائر محكمة الاستئناف في العاصمة التشيلية سانتياغو، بالإجماع قراراً بإعادة فتح التحقيق في ظروف وفاة الشاعر الحائز «نوبل للآداب» الذي دارت حول وفاته شائعات وشكوك كثيرة خلال العقد الفائت.

ويسعى القضاة الذين اتخذوا قرار إعادة فتح التحقيق إلى تحديد إن كان قد توفي لأسباب طبيعية، أو بسبب سرطان البروستات، أو مات مسمومًا في حادثة مدبّرة ولا

سيما أنه توفي بعد 12 يومًا من انقلاب أوغستو بينوشيه على الرئيس الاشتراكي سلفادور الليندي الذي كان نيرودا من مؤيديه.

فُتح التحقيق حول ظروف وفاة نيرودا أول مرة، قبل 13 عامًا على خلفية تصريح سائقه السابق بأنه قُتل بحقنة سامة

وأمر القضاة مارتيزا فيلاندانغوس وإلسا بارينتوس وخورخي غوميز، بتنفيذ 7 إجراءات «يمكن أن تساهم في توضيح الحقائق»، ومن بينها: فحص خطي لشهادة وفاة نيرودا، ومراجعة استنتاجات فريق الخبراء من جامعتي ماكماستر وكوبنهاجن الذين شاركوا في القضية، إضافةً إلى استجواب الطبيب وضابط الجيش المتقاعد إدواردو أرياغادا ريرين، الذي أدين في عام 2021 بقتل مذيع الراديو والمتعاطف مع الشيوعية أرشيفالدو موراليس، عبر حقنه بمادة ديبيريدامول التي تسبب نوبة قلبية.

كما أمرت المحكمة كذلك باستجواب بيتر كورنبلوه، وهو أحد العاملين في أرشيف الأمن القومي الأمريكي الذي تولى تحليل الوثائق التي رفعت عنها السرية بشأن تدخل الولايات المتحدة الأمريكية في الإطاحة بالرئيس التشيلي المنتخب سلفادور الليندي ودعمها لنظام الدكتاتور أوغستو بينوشيه.

ويأتي القرار بعد نحو 5 أشهر على إغلاق القضية التي فُتحت عام 2011 بعد إعلان سائق نيرودا السابق، مانويل أرايا، في حوار مع مجلة «بروسيسو» المكسيكية، أنه قُتل بحقنة سامة في عيادة سانتا ماريا في بلدية بروفيدنسيا بالعاصمة التشيلية.

وفي العام نفسه، قدّم الحزب الشيوعي التشيلي الذي كان نيرودا ناشطًا فيه، شكوى أدت إلى تحقيق مفتوح حول ظروف وفاته استمر 13 عامًا. وشهدت القضية مشاركة 3 فرق علمية توصلت إلى استنتاجات متباينة، إذ أكد خبراء الطب الشرعي من الخدمة الطبية القانونية التشيلية، في عام 2013، أن سبب وفاة نيرودا هو السرطان.

وعثر الفريق الثاني الذي يتألف من خبراء دوليين، في عام 2017، على مادة سامة هي كلوستريديوم بوتولينوم، على ضرس الشاعر، لكنهم لم يحددوا كيفية وصولها إلى هناك. كما شكك المتخصصون في شهادة الوفاة التي تُشير إلى أن سببها هو «الدنف»، الذي يؤدي إلى خسارة كبيرة في الوزن، لكن اختبار حزامه أظهر أن العلامة التي ربطه بها تتوافق مع شخص يزن حوالي 90 كيلوغرامًا، ما يثبت عدم صحة الشهادة.

وفي شباط 2023 توصلت لجنة ثالثة من الخبراء إلى أن سلالة كلوستريديوم بوتولينوم التي عُثر عليها في جسد نيرودا، هي الأكثر فتكًا من نوعها، وقد كانت داخل جسده قبل وفاته. لكنهم، مع ذلك، لم يثبتوا ما إذا كان قد قُتل عبر تسميمه.

«في العنصرية الثقافية»

صدر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات كتاب في العنصرية الثقافية: نظريات ومؤامرات وآداب، ويتناول في فصوله السبعة معاني العنصرية وأنواعها وفلسفاتها وتطور نظرتها مع التغيرات السياسية التي تضرب الكوكب الذي بات قرية صغيرة في ظل العولمة، والتغييرات التي طرأت عليه بعد أحداث 11 سبتمبر 2001 وإفرازاتها الأدبية والفكرية لدى شخصيات أدبية أنتجت نظريات شهيرة، مثل: صامويل هنتنغتون ونظريته «صراع الحضارات»، وفرانسيس فوكوياما ونظريته «نهاية التاريخ»، وجان راسباي ونظريته عن «المؤامرة»، وبرنارد لويس ونظريته عن «الصراع الإسلامي المسيحي»، وأوريانا فالاتشي ونظريتها عن «أسْلَمَة المهاجرين إلى أوروبا وجعل أهلها ذميِّين» تمهيدًا للقضاء على إسرائيل وقتل اليهود، وميشيل ويلبيك الذي قدّم نظرية بمضمون نظرية فالاتشي ذاته، وكارين تويل وغريغ هربك وجون أبدايك الذين قدموا روايات تدعم الفكر الإسلاموفوبي، وغيرهم.

فضلًا عن تبيان لاعلمية النظريات والطروحات والخطابات العنصرية، ونقد فرضياتها، وإظهار خطئها وقصورها وانحيازها، والتعريف بالثقافة والمآخذ على طريقة فهمها في الغرب، وعلاقة الثقافة بالديمقراطية. يمثل الكتاب قيمة علمية لما كشفه من أفكار كانت مغيَّبةً عن القرّاء العرب. ويقع الكتاب في 264 صفحة، شاملةً ببليوغرافيا وفهرسًا عامًّا.

يعالج كتاب في العنصرية الثقافية إشكاليةَ تحوّل العنصرية في العقود الأخيرة من «العنصرية البيولوجية» القائمة على افتراض وجود أعراق متمايزة بصفات وراثية ثابتة تحتِّم تمايزًا بين الدول والشعوب والجماعات سياسيًّا أو اقتصاديًّا أو

من حيث القدرات العقلية أو الصفات الأخلاقية، كما أنها عنصرية ترتّب الأعراق هرميًّا من الأسمى إلى الأحطّ، إلى «العنصرية الثقافية» التي تقسّم الشعوب ثقافيًّا، وتجعل لكل منها صفات ثقافية متوارثة من الأسمى إلى الأحطّ كذلك، كما تقوم على ركيزتين: الأولى، تحديد صفات جوهرانية ثابتة لثقافة شعب أو جماعة معينَين، والثانية، تعميم هذه الصفات على المنتسبين بالولادة إلى دولة تلك الثقافة.

في القرنين العشرين والحادي والعشرين سقطت النظرية العرقية بالتزامن مع أحداث ثلاثة: زوال النظام النازي في ألمانيا، وتأسيس الأمم المتحدة، وتأسيس منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة «اليونسكو» التي من أهم أهدافها القضاء على التمييز العنصري، وما تلاها من إجماع غربي على رفض العنصرية وتجريمها، وظهور حركة الحقوق المدنية في الولايات المتحدة الأميركية، وإلغاء نظام الفصل العنصري في جنوب أفريقيا في عام 1994، ونهاية الحرب الباردة، وصعود موجة النيوليبرالية في الثمانينيات التي أنهت الانقسام التقليدي في الديمقراطيات الغربية على الأساس الهُوياتي الذي كان سائدًا.

وفي حركة مضادة، ظهرت في التسعينيات نظريات تقسّم العالم حضاريًّا، وأخرى تبرِّر التفاوت الاقتصادي محليًّا وعالميًّا باختلاف الثقافات. كانت الذروة مع أحداث 11 سبتمبر وما أعقبها من غزو أمريكي لأفغانستان والعراق، وانتعاش خطابات ونظريات وآداب تضع الإسلام في موضع النقيض والعدوّ للغرب، ثم اكتمل المشهد مع الهجرة الواسعة إلى أوروبا في عامَي 2014 و2015، لتَشْخَصَ العنصريةُ الثقافية من جديد أمام ناظرَي البشرية معلنةً التحدي الصارخ.

إن رصد تحوّل العنصرية إلى «تثبيت» صفات للثقافات بدلًا من الأعراق، والحكم على نظريات أو طروحات أو خطابات معينة بالعنصرية، ليسا غايتَي هذا الكتاب، فهو يُعنى خاصةً بتبيان لاعلمية هذه النظريات والطروحات والخطابات، ونقد فرضياتها، وإظهار خطئها وقصورها وانحيازها، ومن ثم دراسة ظاهرة العنصرية الثقافية دراسة عبر-تخصُّصية، تنقد مرجعياتها الفكرية، وكذلك نظريات المؤامرة، وصولًا إلى منتجات الإسلاموفوبيا بعد أحداث 11 سبتمبر.

عند مقاربتنا أي نظرية سياسية تعطي الثقافة أهمية، يجب علينا طرح سؤالين أساسيين: هل تحدد هذه النظرية صفات جوهرانية ثابتة لكل ثقافة من الثقافات وتعمّمها على معظم أبناء الثقافة المدروسة؟ وهل تفسّر الظواهرَ السياسية والاقتصادية والاجتماعية لتلك الصفات في الثقافة/ الشعب أو تقارب الثقافة

بوصفها ظاهرة لاتاريخية معزولة عن الظروف السياسية والاقتصادية للمجتمع؟

فصول الكتاب

يشتمل الفصل الأول من الكتاب على تعريف الثقافة، وثنائية النظرة «الجوهرانية - الديناميّة» إليها، وتعريف «الجوهرانية» وإعادتها إلى المنطق الأرسطي، ثم مفهوم «الثقافوية» واعتباره موقفًا فكريًّا ومنهجَ تفسير. ويعرِّف الفصل مصطلحات الكراهية، مثل: «الأحكام التنميطية» و«الأحكام المسبقة» و«الأخْرَنَة» و«المركزية الإثنية» و«النسبية الثقافية».

أما الفصل الثاني، فيتضمن عرضًا لـ «عنصريات ما قبل العرق»، مثل: «التعصُّب القبلي» و«التمييز الطبقي» و«العنصرية الجغرافية» و«التمايُز على أساس اللغة»، ثم يتعرض لاختراع مفهوم «العرق» في القرن الثامن عشر والدراسات التي بُنيت عليه والتي كان يُعتقد بعلميّتها وهي اليوم من العلوم الزائفة، ثم «عنصريات ما بعد العرق»، مثل: «المركزية الأوروبية» و«معاداة المهاجرين» و«رُهاب الغرباء» و«الإسلاموفوبيا»، وينتهي بتعريف «العنصرية الثقافية»، الذي ينقد نظريات السياسة والمؤامرة ويستخرج منها الأحكام العنصرية.

ويتناول الفصل الثالث نظريات تُعتبر مرجعيةً للعنصرية الثقافية، مثل: «نظريات التحديث»، التي تفرز الثقافات وفق الديمقراطية، كما يتناول قراءة لويس للتاريخ في كتابيه أين الخطأ وأزمة الإسلام، ثم نظرية «صدام الحضارات» لهنتنغتون، التي تجعل العالم حضارات متنازعة، وبعدها نظرية فوكوياما حول «نهاية التاريخ»، ويتعرض لمقالته بعد هجمات 11 سبتمبر، الداعية الولايات المتحدة إلى التدخل العسكري في كل مكان.

وقد خُصِّص الفصل الرابع لنظريات المؤامرة، ويبدأ بالتمييز بين النظرية العلمية ونظرية المؤامرة، ويبحث محتوى كتاب أوريانا فالاتشي قوة العقل ونظريتها حول مؤامرة «أسلمة أوروبا»، وكذلك مضمون كتاب بات يور أورابيا، الذي أضاف أن الغاية البعيدة للمؤامرة المذكورة هي إزالة إسرائيل وإبادة اليهود. وينتهي الفصل بعرض مقولات خطاب الإسلاموفوبيا.

ويتناول الفصل الخامس تأثير رواية معسكر القديسين في نظريات المؤامرة الفرنسية والأميركية، وكذا رواية استسلام لميشيل ويلبيك، التي قدّمت الفكرة ذاتها بأسلوب سلس وعنصرية ضمنية لا صريحة. كما تطرق الفصل إلى «نزع الصفة البشرية عن اللاجئين» في نموذجين: أغنية نرويجية، وقصيدة شاعر يميني

نمساوي. وبعد عرض روايات «حالة الطوارئ»؛ و«شاهد الحق»؛ و«الإرهاب الإسلامي»، يتوقف الفصل مطوَّلًا عند 14 رواية من الأخيرة صدرت في الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا وأستراليا؛ مثل: عصر الابتكار المتجدد لكارين تويل؛ وليست مشتعلة لكنها تحترق لغريغ هربك؛ والإرهابي لجون أبدايك.

ويحاكم الفصل السادس العنصريةَ الثقافية من منظور أخلاقي، بتبيان خطورتها وكيفية استخدامها، وانتشارها في خطاب الغرب الطائفي وتفسيراته أحوال الدول والشعوب.

أما الفصل السابع (الأخير)، فقد خُصِّص لخلاصات عقلانية بعد نقد العنصرية الثقافية، مثل أن «التعددية الثقافية هي الأصل» الذي يجب على الدول احترامه، وأن الثقافات واللغات «مولَّدة». وينتهي الفصل إلى أن الهوية الفردية المعولَمة «مركّبة وهجينة ولا تقبل الوحدانية»، ولكن تحت خيار الفرد انتماءاته، وإلى أن الهوية الجماعية «مركّبة وهجينة ولا تقبل الوحدانية» أيضًا.

أهمية الكتاب

إن ما يجعل موضوع كتاب في العنصرية الثقافية ذا أهمية هو الانقسام الثقافي - الهوياتي في أوروبا والولايات المتحدة، والذي ظهر جليًّا في استفتاء «بريكسيت» في عام 2016، وفي الانتخابات الرئاسية الأمريكية في عامَي 2016 و2020، وسيكون أكثر جلاءً في انتخابات 2024. وتتجلى خطورته في تهديده الديمقراطية الليبرالية، بتغليب الجانب الديمقراطي على الجانب الليبرالي فيها؛ ما يُنبئ بـ «طغيان الأكثرية»؛ إذ بسبب تحويل الخلافات السياسية هوياتيةً - ثقافيةً بات الناخبون يختارون لونَ المرشَّح الرئاسي وجنسه وإثنيته وموقفَه من الآخر «المختلف» لا برنامجًا سياسيًّا وأيديولوجيا حزبية، فمع تبنّي سياسات تقسيم المجتمع إلى «بيض أصلاء» و«ملوّنين غير أصلاء»، يتقوّض التضامن الاجتماعي، ويتعمّق الشرخ الهوياتي.

أثبت العلم الحديث تهافت مقولات العنصرية البيولوجية؛ لذا بات من الضروري اليوم إثباتُ تهافت مقولات العنصرية الثقافية كذلك، ولهذا الهدف كان هذا الكتاب.

جوائز الأدب العالمية

منير الرفاعي
مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

أصبحت الجوائز الأدبية ظاهرة عالمية إنسانية، فقد تدفع الأعمال الأدبية الفائزة مثلاً بجائزة محلية مهمة في بريطانيا أو أمريكا أو فرنسا بدور النشر في أقصى الشرق الآسيوي أو بعض الدول العربية وغيرها من بقاع العالم إلى الإسراع في ترجمتها ونشرها مما يعني زيادة التواصل الإنساني.

ويرغب الكثيرون في تتبع أخبار الجوائز ربما لأنها تحفز على الاجتهاد والمنافسة والتطلع نحو الأفضل، كما أن الحصول على جائزة ما قد يعني من ضمن ما يعنيه أن إنجازاً ما تحقق، لذلك فإن دولاً كثيرة تسعى إلى تشجيع المؤسسات المختلفة على منح الجوائز لمراكمة أكبر قدر ممكن من الإبداع البشري الذي يسهم في نهوض الأمم.

ففي فرنسا مثلاً تُمنح 350 جائزة أدبية أبرزها جائزة غونكور أهم جائزة أدبية في غرب أوروبا على الإطلاق، وتتصدر الرواية الفائزة بالجائزة المبيعات أسابيع طويلة، وكذلك جائزة بوليتزر التي تمنحها سنوياً جامعة كولومبيا بنيويورك في الولايات المتحدة الأمريكية وهي أهم الجوائز وأشهرها هناك وتمنح سنوياً في عدة فروع من المعرفة كأن تُمنح لرواية تعالج الحياة الأميركية منشورة في العام نفسه، ولمسرحية حديثة النشر، وأحياناً لصحفيين قدموا خدمة عامة، وتمنح أيضاً للشعر والموسيقى وكتب التاريخ، وأشهر جائزة في بريطانيا جائزة البوكر التي مُنحت أول مرة عام 1969، وتشرف عليها "جمعية الكتاب الوطنية " وتصل قيمتها المالية إلى عشرة آلاف جنيه إسترليني، وتحصل عليها أفضل رواية صدرت خلال العام نفسه، وعلى الرغم من أهميتها فإنها لم تمنح لكتّاب مشهورين سوى الأديبة نادين غورديمر عام 1974 عن روايتها "صاحب الحيازة"، وثمة جوائز أخرى ذاع صيتها في السنوات الأخيرة مثل جائزة معرض فرانكفورت التي حصل عليها الشاعر المكسيكي أوكتافيو باث، والأديب خورخي لويس بورخيس، وجائزة معرض بولونيا لكتب الأطفال، وجائزة لينين في الاتحاد السوفييتي السابق وهي أهم جائزة تمنح في فروع عديدة ثم غُيّر اسمها إلى جائزة ستالين ثم عادت إلى اسمها الأصلي الذي اختفى في السنوات الأخيرة، وجوائز أخرى كثيرة مثل جائزة سرفانتس في إسبانيا، وجائزة الفرنكفونية التي تمنحها الأكاديمية الفرنسية، وفي العالم العربي هناك جائزة الدولة التقديرية في مصر، وجائزة الملك فيصل في المملكة العربية السعودية، وجائزة البابطين في الكويت، وجائزة سلطان العويس، وجائزة النيل وجائزة كتارا وغيرها.

ولا شك في أن أبرز هذه الجوائز جائزة نوبل التي تمنح سنوياً منذ العام 1901 للشخص تقديراً له على مجموع أعماله ومنحه مكافأة مادية بارزة تستحق هذا العطاء، وتنوه من بين أعماله إلى عمل أدبى «أظهر مثالية وتميّزاً وتأثيراً قوياً» حسب وصف ألفرد نوبل المؤسس، وتسلط الضوء على المؤلف وعمله هذا.

وقد حرص اتحاد الكتاب العرب في سورية على الاهتمام بالجوائز والمسابقات في المركز وفي فروعه كافة في المحافظات السورية سواء تلك الخاصة به أو بالتعاون مع جهات أخرى وذلك تقديراً منه للأدباء والكتاب من أعضائه وغيرهم، وتشجيعاً للشباب والأطفال وتحفيزاً لمواهبهم وقدراتهم الإبداعية في شتى ميادين الأدب وأصنافه من دراسات وشعر وقصة ورواية ومسرح وأدب الطفل والأدب الساخر وغيرها.

Issue No. 197 Winter 2024

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, re-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

Issue No.197 Winter 2024
WORLD LITERATURE
Quarterly Magazine Issued By Arab Writers Union - Damascus

سامي الدروبي

في ليلة 12 شباط (فبراير) قبل 40 عاماً، نهض سامي الدروبي (1921 - 1976) من سريره متجاهلاً حدّة مرضه وخطورته. أزاح أنبوبة الأوكسجين جانباً. سمعت ابنته ليلى حركة في المنزل، فهرعت إلى غرفة والدها، ووجدته يحمل معجماً. وحين احتجت على ما كان يفعله بنفسه، أجابها بهدوء: «إنّ كلمة تقلقني، وأظن إنني ترجمتها خطأ، سأراجعها وأعود إلى النوم، اذهبي واستريحي». حالما غادرت الغرفة، عاد إلى مكتبه وجلس يقلّب المعجم، ثم أحنى رأسه وهوى في الليلة ذاتها. كان على وشك الانتهاء من ترجمة «الحرب والسلام» لتولستوي، لكن القدر لم يمهله، فأكملت ابنته الصفحات الأربعين المتبقية من الكتاب الضخم.

لكن المأثرة الكبرى لهذا المترجم السوري الفذّ، ستجدها في تعريبه الأعمال الكاملة لدوستويفسكي في 18 مجلداً (نحو 11 ألف صفحة) غير عابئ بقلبه الناحل الذي باغته بثلاثة إنذارات قبل أن يصرعه تماماً. هكذا أهدى لغة الضاد تحفة أدبية نفيسة، رغم أنه ترجمها عن الفرنسية لا عن اللغة الأم.

إثر صدور الأعمال الكاملة، سوف يسأل طه حسين المستشرق الروسي فلاديمير كراستوفسكي رأيه في ترجمة الدروبي، وسيجيبه «إن سامي الدروبي لا يقرأ ويترجم فحسب، بل يعايش المؤلف فعلاً، لو أنّ دوستويفسكي كتب بالعربية، لما كتب أجمل من ذلك». زائرو متحف دوستويفسكي في موسكو سيجدون نسخة نادرة من هذه الترجمة، وهي النسخة العربية الوحيدة في المتحف.

أصابت عبارة «الفرنسية منفاي» التي قالها محمد ديب ذات مرة، مترجمنا بمقتل، فقرّر أن ينقل ثلاثية الروائي الجزائري «الدار الكبيرة»، «النول»، «الحريق» إلى مياهها الأصلية، كنوع من ردّ الدين للغة الضاد. تحمل إذاً، إزاء شخصية متفرّدة، ومغامرة، ذلك أن الترجمة في معجم سامي الدروبي ليست مهنة أو مجرد نقل من لغة أخرى، بل كتابة جديدة لها، وفرصة لإثراء المكتبة العربية بالتراث الإنساني.

Arab Writers Union
www.awu.sy