العـدد (192)
خريف 2022 ـ السنة الثامنة والأربعون

الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في سورية
تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الدراسة والنقد والشعر والقصة والمسرح وغيرها، وكذلك المواد التي تتناول الأدب العالمي في مجالات الدراسة والنقد والبحث الأدبي

المديـر المسؤول ـ رئيـس اتحـاد الكـتاب العـرب
د. محمـــد الحـــوراني

رئيس التحرير: د. جهاد بكفلوني
مديـر التحرير: منـير الرفـاعي

هيئـة التحرير:

- أحمد سليمان الإبراهيم
- د. زبيدة القاضي
- د. سـام عمـار
- عيـاد عيـد
- د. عيسى الشمـاس
- هـدى كيـلاني
- د. وائـل بركـات

- الآراء الواردة في المجلة تعبر عن أصحابها

توجّه المراسلات إلى السيد رئيس التحريرعلى العنوان الآتي:
دمشق ـ أوتوستراد المزة ـ مقابل قصر العدل
ص.ب 3230 ـ هاتف: 6117240 ـ 6117241
E-mail: awuworldliterature@gmail.com

• شروط النشر:

- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن ترفق المادة بالنص الأجنبي الذي تُرجمتْ عنه.
- أن تكون الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية ما أمكن.
- أن يرفق المترجم لمحة عن سيرته الذاتيَّة وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في آخر النص.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في آخر النص.
- لا تُعاد المواد إلى أصحابها سواء أنشرت أم لم تُنشر.

• الإخـراج الفني والغلاف : منـير الرفـاعي

الفهرس

* الافتتاحية

3 عناقيد الكتابة — رئيس التحرير: **د. جهاد بكفلوني**

* دراسات

5 علة وجود علم اجتماع الأدب ـ روبير إسكاربيت — ت: د. عادل داود

13 ألف ليلة وليلة: الأصل والمرسَل إليهم ـ مالك شبل — ت: د. غسان السيد

27 مقارنة بين القصيدتين العربية والفارسية — هيلانة عطا الله

39 من ملامح الاتجاه الخلقي التربوي في النقد الغربي — د. وليد قصَّاب

* شعر

53 مختارات من شعر أميركا اللاتينية — ت: بديع صقور

57 مختارات من الشعر الروسي — ت: د. ثائر زين الدين

79 الدموع الأولى للشاعر الأرمني أفيتيك إيساكيان — ت: د. عيسى الشماس

87 قصائد للشاعر الكردي فقي تيران — ت: منير خلف

* قصة

95 شير محمد للكاتب الإيراني رسول برويزي — ت: د. بثينة شموس

109 الظل للكاتب الدانمركي هانس أندرسون — ت: عبد الكريم ناصيف

121 مركز أمامي للارتقاء للكاتب الإنكليزي جوزف كونراد — ت: د. محمد حرفوش

* مسرح

145 نهضة المسرح الأفغاني ـ للكاتبة الفرنسية الإيرانية جيلدا شاهفردي — ت: ياسين سليماني

* مراجعات أدبية وقضايا فكرية

161 الشعر الصامت.. الرسوم الناطقة ـ ليونارد باركان — ت: جهاد الأحمدية

165 ما الوعي؟ تيري ريبول — ت: محمد الدنيا

* نوافذ: متابعات وأخبار أدبية وثقافية

187 رحيل (رفعت عطفة): شيخ المترجمين عن الإسبانية
جوائز غونكور وغونكور السجناء ورينودو
وفاة الفرنسية (فرانسواز بوردان)
جون شتاينبك: قصة إبداع كاتب أميركي
وفاة (خافيير مارياس) أحد أبرز الروائيين الإسبان
ترجمة وإعداد: منير الرفاعي

* نافذة أخيرة

197 أنا دائماً في دهشة أمام العالم ـ جان دورميسون (2) — د. سام عمّار

افتتاحية

رئيس التحرير

د. جهاد محمَّد طاهر بكفلوني

عناقيدُ الكتابةِ

تشبهُ الرّغبةُ في الكتابة في كثيرٍ من الأحيان الرّغبةَ في خوضِ مغامرةٍ مكتنَفةً بالصّعاب، ويفكّرُ المرءُ عندما يتراءى له حجمُ الصّعاب في الكفِّ عن خوضِها، وبينما تراهُ يهمّ بطيّ الأشرعة مؤْثراً العودةَ بزورقهِ إلى المرساةِ إذا بفضولِهِ يثنيهِ عن قرار الطّيّ، فإذا بالفتور يمور نشاطاً، وإذا بالخمولِ يتّقدُ عزيمةً تقتحمُ سحُبُهُ سماءَ التّفكّر في جنى تلك المغامرةِ لتهميَ إصراراً على خوضِ المجهولِ، وهنا تكون لحظةُ الانطلاق قد أزفت، ولعلّ الشّاعر العربيّ صوّرَ الإصرارَ على المضيِّ قدُماَ أروعَ تصويرً عندما قال واصفاً شدّةَ بأسِهِ:

إذا هــمَّ ألقــى بــينَ عينيــهِ عزمَــهُ

ونكّــبَ عــن ذكْــر العواقــبِ جانبــا

تبدأ المغامرةُ، محرّكُها الفرحُ الكبيرُ الذي يجتاحُ النّفْسَ عندما يتحوّلُ بياضُ الورقةِ سواداً، لعلّه سوادُ المِسْكِ، وصدق المتنبّي الذي قالَ مخاطباً سيفَ الدّولةِ:

فــإن فقْــتَ الأنــامَ وأنــتَ منهــم

فــإنّ المِسْــكَ بعــضُ دمِ الغــزالِ

لكنّ الهاجسَ الذي لا يبرحُ النّفْسَ منذ اللّحظةِ الأولى في بدءِ المغامرةِ هو: هل سأعودُ بالصّيدِ الذي تجشَّمْتُ هذه الأهوالَ وخضتُ هذه الصّعابَ كيما أعود به؟!.

الصّيدُ هنا هو تلك الحزمةُ من المعاني التي يحاولُ المغامِرُ خلْقَها خلْقاً جديداً لا يحاكي بهِ مَنْ سبقَهُ، لذلك كنّا نرى أربابَ الشِّعرِ والنّثرِ في أدبِنا العربيّ كانوا يفتّشون عن معانٍ مطروقةً من قَبلِهم، وهم يعلمون ذلك علْمَ اليقينِ، لكنّهم كانوا يجتهدون في إدخالِها إلى تلك المعاملِ الجبّارةِ، وأعني بها عقولَهم ليخرجوا بها على الملأ في أحلى حُلّةٍ وأبهى زينةٍ بعد جهادٍ مريرٍ طويلٍ:

هبينـــيَ حزنـــاً لم يمـــرَّ بمهجـــةٍ
فـــما كنـــتُ أرضى منـــكِ حزنـــاً مجرَّبـــا
ولا تحرمينـــي جـــذوةً بعـــدَ جـــذوةٍ
فـــما اخضـــلَّ هـــذا القلـــبُ حتّـــى تلهّبـــا
ومـــا نـــالَ معنـــى القلـــبِ إلاّ لأنّـــهُ
تمـــرّغَ في ســـكْبِ اللّظـــى وتقلّبـــا
وصوغيـــهِ كالفنّـــانِ يبـــدعُ تحفـــةً
ويرمقُهـــا هيـــمانَ نشـــوانَ معجَبـــا
وبعـضُ الهـوى كالنّـورِ إن فـاضَ يأتلقْ
وبعـــضُ الهـــوى كالغيـــثِ إن فـــاضَ خرّبا

كانَ القلمُ أمامي أسترقُ النّظرَ إليه، وكأنّي أخشى أن تحينَ منهُ التفاتةٌ فيعرفُ بأنّ لُعابي يسيلُ شهوةً إلى الكتابة فلا يتركني حتّى أفرغَ بناتِ أفكاري على الورق.

طالَ التّردّدُ، ونشبَ الصّراع بين الانصراف إلى الكتابة والانصرافِ عنها؛ فاستجبتُ لنوازعِ حُبّي القديمِ لها، ولم أتردّدْ في الإبحار معها إلى عالَمٍ ضاعتْ حدودُهُ، فلا أعرفُ له بدايةً، ولا أعرفُ له نهايةً.

عدتُ إلى ذاتي بعد فراغي من الكتابة؛ فحمدْتُ لهذه المغامرةِ إصرارَها على استضافتي، وشكرتْ لي قبولَ دعوتِها، وليتها تدعوني بين الفينةِ والفينةِ إلى مغامراتٍ كهذه تعرّشُ على الذّاكرة عناقيدَ لا تُنسى.

علة وجود علم اجتماع الأدب

روبير إسكاربيت

ـ ترجمة: د. عادل داود

مترجم وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

◊ 1- الأدب والمجتمع

كلُّ صناعةٍ في الأدب تَفترض وجودَ كتّاب وكتب وقرّاء، أو -للحديث بطريقة أعمّ- وجودَ مبدعين وأعمال وجمهور. فهي تكوِّن مسارَ تبادل يَرتبط، عن طريق منظومةِ نقلٍ بالغة التعقيد، بالفن والتقانة والمعاملة في آن واحد، إذ تَجمع بين أفراد محدَّدين (إن لم يكونوا معروفين دائماً بأسمائهم) في زمرة غير معروفة نسبياً (لكنها محدودة).

وإنَّ وجود أفراد مبدعين يَطرح -في جميع نقاط المسار- مشكلات في التأويل النفسي والأخلاقي والفلسفي. ويُقدِّم نقل الأعمال مشكلات في الناحية الجمالية والأسلوب والكلام والتقنية. ويَطرح أخيراً وجود زمرة من الجمهور مشكلات ذات نمط تاريخي وسياسي واجتماعي، واقتصادي أيضاً. وثمة بعبارة أخرى ثلاثة آلاف طريقة -على الأقل- لاستكشاف الصناعة الأدبية.

وهذا الانتماء الثلاثي للأدب إلى العوالم الفكرية الفردية، والأنماط المجرَّدة، والهيكليات الجماعية يجعل دراسته عسيرة. فيَشقّ علينا تصوُّر الظواهر ذات الأبعاد الثلاثة، ولا سيما حين ينبغي لنا سرد تاريخها. والحقُّ أنَّ التاريخ الأدبي ارتبط طيلة قرون، وما يزال مرتبطاً في الغالب، بالدراسة الوحيدة للأشخاص والأعمال (السيرة الفكرية والتعقيب النصي)، والتي تَعدُّ السياق الجمعي نوعاً من التصميم الخارجي والزخرفة المتروكة لفضول علم التأريخ السياسي.

ويبدو غياب منظور مجتمعي حقيقي أمراً محسوساً، ولو في أفضل كتب تدريس التاريخ الأدبي ذات النمط التقليدي. وقد يأخذ الكتَّاب وعياً بالبُعد الاجتماعي، ويسعوَن إلى إعطائه تصوّراً. لكنَّ الافتقاد إلى طريقةٍ دقيقةٍ ومواءَمةٍ لهذه الغاية يُبقيهم غالباً حبيسي المخطط التقليدي، وقوامه الإنسان والعمل الأدبي. وتُرى أعماق التاريخ مسحوقة بذلك كما تُرينا شاشةٌ ثنائية الأبعاد؛ إذ إنَّ الصناعة الأدبية تَخضع إلى تحريفات يمكن تشبيهها بتحريفات خريطة العالم المعروضة بإسقاطٍ مسطَّح؛ فتُظهِر لنا خرائط العالم المدرسية -على نحو خاطئ- ضخامة ولاية ألاسكا الساحقة إزاء المكسيك الصغيرة جداً، وكذا حال اثني عشر عاماً أو خمسة عشر في فيرساي، إذ تَطغى في القرن السابع عشر على ستين سنة من الحياة الأدبية الفرنسية. وهذه الصعوبات لن تُزال أبداً بصورة تامّة. لكن، وإنْ كان التصور الكامل مستحيلاً، فيكمن الشيء الجوهري في امتلاك مستقصيّ الأدب -مِن مدوّني التراجم أو المعلّقين على النصوص أو المؤرخين أو النّقاد- نظرةً متكاملة غير مشوَّهة عن الصناعة الأدبية، الحاضرة أو الماضية. ويكترث فهم الناس لكونِ الكتابة في أيامنا مهنةٌ -أو لكونها على الأقل نشاطاً ربحيّاً- تُمارَس في إطار منظومات اقتصادية، لا يمكن إنكار تأثيرها في الإبداع. ويبالي فهمُ الأعمال بكونِ الكِتاب منتجَاً مصنَّعاً يوزَّع تجارياً، أي يخضع لقانون العرض والطلب. وقُصارى القول: يُكترَث لكونِ الأدب -من بين ما يكون عليه ولكن بطريقة حتمية- فرعُ «الإنتاج» من صناعة الكتاب، كما تكون القراءة فرعَه في «الاستهلاك».

◊ 2- عرض تاريخي

يَعود تاريخ مفهوم الأدب -على النحو الذي نتصوّره- إلى أواخر القرن الثامن عشر. ولم يكن في الأصل «يُصنَع» أدبٌ، بل «يُمتلَك»؛ وكان سمةً للانتماء إلى فئة

«المتعلّمين». فيرى شخصٌ عاصر فولتير أن «الأدب» نقيض «العامّة» التي تكوِّن ثنائيةً مع الشَّعب؛ إذ ارتبط بأرستقراطيةِ الثقافة. ولمَّا كان هذا الفعل اجتماعياً، قلّما طرحِت مشكلة علاقات الأدب والمجتمع بطريقة واعية.

بَيدَ أن تطوراً ابتدأ منذ القرن السادس عشر، وتسارع انطلاقاً من القرن الثامن عشر. فالمعارف تخصَّصت، ونَزَعت الأعمال العلمية والتقنية إلى الانفصال تدريجياً عن الأدب بمعناه الصريح، والذي تضيَّقت حلقته، وجَنَحت إلى الاقتصار على التسلية فحسب. ومُذ أن صار الأدب عملاً مجانياً، سعى إلى بناء أواصر حيوية جديدة بينه وبين الجماعة المجتمعية.

ومن ناحية أخرى، وسَّع التقدم الثقافي والتقني، الذي يُبرِز مجانيّة الأدب، الحاجةَ الأدبية في الجماعة المجتمعية المستهلكة له، ونَمّى وسائل التبادل. ويعود الفضل إلى اختراع الطباعة وتطور صناعة الكتاب وتراجع الأميّة، وإلى تطبيق التقانات السمعية والبصرية لاحقاً، في جعل ما كان سمةً تميّز طبقةً ارستقراطية من المتعلّمين انشغالاً ثقافياً لنخبةٍ برجوازية منفتحة نسبياً. ثم أصبح في عصر أحدث، وسيلةَ الترويج الفكري للجماهير.

وهذا التخصيص من ناحية، والانتشار من ناحية أخرى أدركا نقطة حرجة لهما في أعتاب القرن التاسع عشر. وبدأ الأدب عندئذ يأخذ وعياً ببُعده الاجتماعي.

ونُشِر في هذا التاريخ عمل مدام دوستائل: عن الأدب وارتباطاته بالمؤسسات الاجتماعية، وهو بلا ريب أول محاولة في فرنسا لإدماج مفاهيم الأدب والمجتمع في دراسة منهجيّة واحدة.

وتعرِّف مدام دوستائل بغرضها في توطئة كتابها قائلة: «ابتغيتُ النظر في تأثير الدين والقواعد الأخلاقية والقوانين في الأدب، وتأثير الأدب في الدين والقواعد الأخلاقية والقوانين» .

وذلك في المجمل توسِعةٌ للمعالجة التي طبّقها في تاريخ القانون مونتيسكيو، وهو أحد معلّمي مدام دوستائل الفكريين، ليَشمل الأدب، ويكون كتابةً لِـ«روح الأدب». وفي الوقت الذي اتّخذ فيه لفظا: (الحديث والمحلي) معنىً جديداً في قاموس النقد، شُرِح تنوّع الأدب في الزمان والمكان عن طريق اختلافات المجتمعات البشرية وسماتها الخاصة. ونشأ المفهومان الأساسيان: (روح العصر) عند زاتيجايست، و(الروح الوطنية) عند فولكسجايت في حلقةِ أصدقاءِ مدام دوستائل الألمان، وتطوَّرا في بدايات القرن التاسع عشر. ونجدهما موزَّعَين من

جديد في صياغة ثلاثية أكثر سلاسة في مذهب إيبوليت تين، هي: العِرق والمحيط واللحظة الزمنية. والتقاء هذه العوامل الثلاثة يحدِّد الظاهرة الأدبية.

وكان يَنقص إيبوليت تين استيعاب مفهوم «العلم الإنساني» بصورة واضحة. وعارضه في ذلك بعد نصف قرن من الزمن جورج لانسون، قال: «لا يشترك تحليل العبقرية الشاعرية بشيء إلا بالاسم مع تحليل السكر» .

ويَلزم مخططه في العرق والمحيط واللحظة الزمنية كثيرٌ من الصَّقل للاشتمال على جميع أوجهِ حقيقيةٍ متناهية التعقيد، ولا سيما أنَّ طرائقه ليست مواءَمةٌ مع خصوصية الصناعة الأدبية. وفضلاً عن الأساليب التي يحوّلها بطريقة فجّة من علوم الطبيعة، لا يحوز لبلوغ المادة التي يدرسها إلا وسائل تقليدية من تاريخ النقد الأدبي؛ أي تحليل السيرة الذاتية والتعقيب النصي.

لكنَّ جوهر مذهب تين مستديمٌ. فمنذ عهده، ما عاد مؤرِّخو الأدب ولا النّقاد الأدبيون يستطيعون أن يسمحوا لأنفسهم -رغماً عنهم أحياناً- بتجاهلِ المحدِّدات التي ترمي الظروف الخارجية، ولا سيما الاجتماعية، بثقلها على النشاط الأدبي.

والاقتصاد علمٌ إنساني، لذا كان في الإمكان انتظار فاعليةٍ من الماركسية تَفوق مذهب تين. والواقع أنَّ أوائل المنظّرين الماركسيين أَبدوا تحفظاً شديداً بخصوص المسائل الأدبية. والمجلَّد الذي جُمعت فيه كتابات ماركس وإنجلز بعنوان: عن الأدب والفن جاء مخيّباً للآمال إلى حدٍّ ما. ولم تُبنَ نظرية ماركسية حقيقية عن الأدب، وهو بالطبع ذو جوهرٍ مجتمعي، إلا مع بليخانوف في مطلع القرن العشرين. وقاد بعد ذلك الانشغالُ بالفاعلية السياسية النقدَ الأدبي السوفياتي، ومعه النقد الشيوعي، إلى التشديد على الشهادة الاجتماعية التي تأتي بها الأعمال الأدبية.

وهاكم العبارات التي عرَّف بها فلاديمير جدانوف هذا الموقف عام ١٩٥٦: «ينبغي النظر في الأدب بعلاقته الوثيقة مع حياة المجتمع. والكاتب على خلفية العوامل التاريخية والاجتماعية التي تؤثِّر فيه (...) يُقصي وجهة النظر الذاتية والتعسفية التي تَعدُّ كل كتاب كياناً مستقلاً ومنعزلاً» .

والمعارضة الرئيسة للمنهج الاجتماعي في الاتحاد السوفياتي كانت من (الشكلانية). فأدانته المدرسة الشكلانية العتيدة رسمياً في الثلاثينيات من القرن العشرين، إذ زعمت تطبيق علمَ جمالٍ على أشكال الفن الأدبي وأساليبه. ولم تكن في الواقع إلا أحد أوجهِ حركة واسعة تعود أصولها إلى ألمانيا، وتَجتمع فيها تأثيرات الفلسفة الهيغليّة الجديدة لدى ويليام دلتاي، وتأثيرات نقد الفقه اللغوي

وعلم النفس الجشطلتي. وكوَّن علم الأدب هذا، منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى أيامنا، إحدى أعتى العقبات أمام ظهور علم اجتماعِ أدبٍ حقيقي.

أمَّا العلم المجتمعي الذي توجَّه عن طريق أوغست كونت - هربرت سبنسر- فريدريك لوبلاي- إميل دوركايم نحو الاستقلاليّة التامة، فنَحَّى جانباً الأدب، وهو مجال معقَّد ذو معطيات وتعريفات غير مؤكَّدة البتة، ويحميها نوع من الاحترام البشري.

ومن ناحية النقد في الجامعات والأدب المقارَن، وهو آخر مولود للعلوم الأدبية، فقد قدَّم بلا ريب أكبر قدْرٍ من المبادرات المثيرة للاهتمام في هذا المجال.

وكرَّس بول هازار جزءاً من أعماله لدراسة التيارات الكبيرة في الوعي الجَمعي . وبخصوص التاريخ الأدبي، كانت بلا شك فكرةُ (الجيل) إحدى أكثر الأفكار خصوبة، وعَرَضها بطريقة منهجية عام ١٩٢٠ أحد تلامذة كورونو، ويُدعَى فرانسوا مينتريه في كتابه: الأجيال الاجتماعية. ولكن، يُعزى إلى ألبرت تيبودِه استحقاق كونه أول مَن أعطى جزئياً لعلم التاريخ الأدبي العمق الاجتماعي الذي ينقصه، باستعمال حصيفٍ للتقسيم عن طريق الجيل؛ وصدَرَ كتابه الثوري: تاريخ الأدب الفرنسي من عام ١٧٨٠ إلى أيامنا عام ١٩٣٧. وأظهر بصورة حقيقية عمل هنري بيري المؤسِّس: الأجيال الأدبية، الصادر عام ١٩٤٨، المعنى الاجتماعي لِـ«هذه المشكلة ذات الوحي الجَمعي، أي مشكلة: الأجيال الأدبية» . ونستطيع أن نضيف إلى هذه الأسماء اسمَ غِي ميشو، وكان كتابه: مدخل إلى علمِ الأدب، الصادر في اسطنبول سنة ١٩٥٠ الأولَ -على حدٍّ علمي- الذي يُطلِق صراحةً -من بين مئةٍ فكرة أخرى- فكرةَ علمِ اجتماعٍ أدبي على نحو ما نقصده.

فجرى لزمن طويل إذاً التعبير عن النزعات المجتمعية بصيغة أفكار مرشِدة أكثر من صياغتها في جسم منهجي. وانضمّ في بعض الأحيان إلى النزعات الشكلانية: علم اجتماع التذوق عند ليفين لودفيغ شوكنغ، والكلام بصفته عنصراً اجتماعياً للأدب عند رينيه ويلِّك .

وتمخَّضت أول منظومة متجانسة لعلم اجتماعِ الأدب عن أفكار جورج لوكاش، فصاغها ونظمَّها تلميذه لوسيان غولدمان بعد الحرب العالمية الثانية.

ووَعَتِ (البنيوية التكوينية) لدى لوسيان غولدمان المشكلاتِ الجمالية خصوصاً، مع أنها ذات وحي ماركسي. وتكمن فرضيتها الأساسية في: «أنَّ الطابع الجماعي للإبداع الأدبي يتأتّى من كونِ بُنى عالَم العمل متشاكلة مع البُنى الذهنية عند

بعض المجموعات الاجتماعية، أو ذات صلة معقولة معها» .

ومنذ عام ١٩٦٠، فَتح تطوّر الأفكار البنيوية آفاقاً جديدة لعلمِ اجتماعِ الأدب، ولاسيما في البداية بتأثيرٍ من رولان بارت.

ويُبرِز علم العلامات والأدلة (السيميولوجيا أو السيميائية) الكتابةَ والنص لكونهما موضعَ الاندماج المجتمعي. والأعمال الصادرة في مجلةTel Quel (تِيل كِيل) تمثِّل ذروة هذه النزعة، وهي مِن وحي ماركسي أيضاً. والنزعة التي تعبِّر عنها دراستنا هذه لا تُنكِر ارتباطاتها بكلِّ تلك التيارات الفكرية، إذ تَستند إلى فكرة جوهرية عبَّر عنها جان بول ساتر في كتابه: ما الأدب؟ وهي أنَّ الكتاب لا يوجد إلا حين يُقرَأ، وينبغي تصوّر الأدب على نحو عملية متسلسلة من التواصل .

وإنَّ غياب التوثيق جَعَل من المستحيل تقريباً، حتى عهد حديث، دراسة الظواهر المجتمعية للأدب في محيطها الحيوي. ولحسن الحظ الشديد تحسَّن الوضع بصورةٍ محسوسة بعد عام ١٩٦٥.

وينبغي أولاً ذكر الدور الذي أدّته اليونسكو، فأتاحتِ الإحصاءات التي أجرتها منظماتُها التوصلَ إلى معرفة الأوجه الجماعية للأدب، ولم يمكنِ الوصول إلى تلك المعلومات قبل ذاك الحين. وقدَّم تقرير إيلين باركر: (الكتاب للجميع)، عام ١٩٥٦، عرضاً وثائقياً بدا أنه -للأسف- ما يزال مجزَّءاً ومستنِداً إلى التخمين؛ ولكن يمكن استعماله أساساً للعمل.

وإنَّ كتاب روبير إسكاربيت: ثورة الكتاب الصادر عام ١٩٦٥، ودراسة إيلين باركر وروبير إسكاربيت: «شغف القراءة»، التي أُعدَّت بمناسبة السنة العالمية للكتاب عام ١٩٧٢، قد وقفا على الوضع العالمي، ولا سيما في البلدان النامية.

وانفتحت صناعة الكتاب على فكرة البحث المنهجي بصورة خجولة في البداية، وما لبثت أن أصبحت أكثر تماسكاً. فيَسَّرَ في فرنسا قسم الدراسات والبحوث في وزارة الثقافة، منذ عام١٩٨١ على وجه الخصوص، ومديرية الكتاب في الوزارة دراساتٍ منهجية عن الاستهلاك الأدبي والقراءة وإنتاج الكتاب وتوزيعه لا على الصعيد الوطني فحسب، بل على مستوى المناطق. وثمة في الجامعات علمٌ حقيقيٌ في طور التجسُّد، هو: الببليولوجيا (علم الكتاب).

وأعانَ نشاط اليونسكو بين عامي ١٩٦٢و١٩٨٢، في إطار برنامج تطوير الكتاب، بلدانَ العالم الثالث على استدراك تأخرها الثقافي، بفضل سياسةٍ تخصّ الكتاب خُطِّط لها بذكاء.

ونَصل بذلك إلى ما هو في أيامنا، وما سيكون بلا شك في المستقبل، المحرّك الأكثر فاعلية في بحوث علم الاجتماع الأدبي، أي إلى ضرورة اتباع سياسة بخصوص الكتاب.

◊ 3- نحو سياسة خاصة بالكتاب

قديماً، كان التعرُّف على الذات مطلباً للحكمة الذاتية، وهو الآن مطلبٌ للحكمة الجماعية. بَيدَ أنّ الجهل بالذات، فيما يخصّ الأدب، يبدو القاعدة لمجتمعاتنا. وإنَّ تحسين واقع الجماهير المعلَن منذ أكثر من قرن، والذي أصبح حقيقة لا مناص منها منذ جيلٍ تقريباً، أفضى إلى إعادة تصوُّر الحاضرة في ملامحها المادية. والملامح الثقافية كانت مهملَة أكثر. ومع كثرة الحديث عنها، يبقى مفهوم الثقافة الشعبية موسوماً في كل مكان بفكرٍ تبشيري وأبوي يَحجب في الحقيقة عجزاً. وكمثل زواحف الميسوصور ذات الرأس متناهي الصغر في حقبة الحياة الوسطى، تمتلك حاضرةٌ فيها مليون شخص أدباً «يُقاس على سلمٍ ألفي».

وكان غريباً بذلك أنْ أثار هذا الوضع قلق الهيئات المسؤولة عن السياسة الاجتماعية. وفي شهر كانون الثاني عام ١٩٥٧، كرَّست مجلة: Informations sociales (أخبار اجتماعية) وهي مؤسسة في الاتحاد الوطني لصندوق الإعانات الأسرية، عدداً خاصاً لاستقصاءٍ واسع عن (الأدب وعامة الجمهور). وتميَّز هذا التحقيق بإثارة جميع مشكلات علم الاجتماع الأدبي تقريباً، ويمكن عَدّ نشره خطوة حاسمة نحو البحوث المنظَّمة .

ويَبرز فيه مقال كتبه جيلبيرت مِيري بعنوان: «علم اجتماع الكتاب. هل هذا ممكن؟». ويسوِّغ لعلم الاجتماع الأدبي عن طريق مثال علم الاجتماع الديني:

«لم يمر وقت طويل على عدِّ العقول المتميزة كلَّ بحث موضوعي عن الإيمان والممارسات الدينية هجوماً على كل تقيّ. بَيدَ أنَّ الأسقفية الكاثوليكية تحثّ اليوم على إجراء استقصاءات من هذا النوع، لمواءمة نشاطها الكهنوتي مع متطلبات الواقع. ومن المؤكَّد أنَّ جميع أرباب الكِتاب، من الكتّاب إلى أصحاب المكتبات، يَربحون حين يَشهدون إجراء بحثٍ منهجيٍ عن جمهورهم، للتعرُّف أفضل على ردود فعل هذا الأخير؛ أي معرفةِ وسائل الوصول إليه».

ويذكِّرنا جيلبيرت ميري بنحوٍ ملائم أنَّ التجار لهم مكانهم في معبد إلهات الإلهام، والأدب يمتلك أوجهاً اقتصادية، يودّ الدين تجاهلها؛ فلا ينبغي له إزاء هذا إلا أن يكون أكثر انفتاحاً على الاعتبارات المجتمعية. إذ إنَّ النظر فيها بوضوح

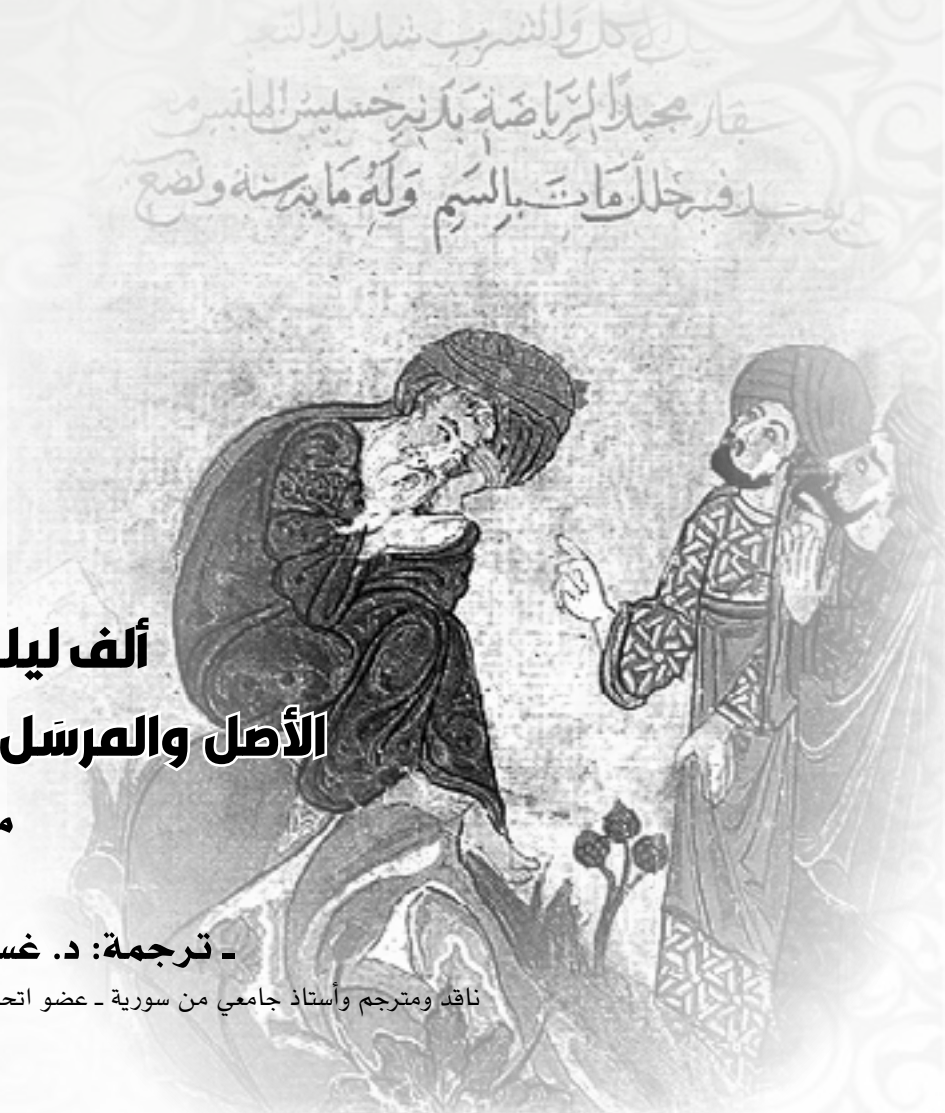
ليس ببساطة ضرورةً في الفعل، بل إنه صفقة جيدة أيضاً. ولا ينتج عن ذلك وجوب اقتصارنا على اعتبارات تجارية. كتب ديدرو في مقال: «رسالة عن تجارة الكتب»: «أرى خطأ فادحاً يرتكبه باستمرار مَن ينقادون وراء الحِكَم العامة، وهو تطبيقُ مبادئ معمل النسيج على إصدار الكتاب».

فيتعيّن على علم الاجتماع الأدبي احترام خصوصية الصناعة الأدبية. وهو صفقة جيدة لأرباب المهنة. وينبغي له أن يكون صفقة جيدة للقارئ، مُعِيناً العلم الأدبي التقليدي -التاريخي أو النقدي- في مهامّ خاصة به. وتَغدو هذه انشغالاته الخاصة بطريقة غير مباشرة، ويكمن دوره في تصوّرها على صعيد المجتمع.

ويَفترِض برنامج كهذا تفحُّصاً واسعاً، يتجاوز إمكانات أشخاص وحدهم أو فِرقٍ منعزلة. ولا يمكنني في الطبعة الأولى من كتابي، المنشور عام ١٩٥٨، إلا إعطاء بعض النتائج عن جزء ضئيل من المشكلات المطروحة. ولكنَّ ذلك لم يسمح بالاتصال مع باحثين يهتمون بالمشكلات ذاتها، وإثارةِ قدْرٍ كافٍ من الفضول للشروع بأبحاث جديدة. وأَظهر المؤتمر الذي عقدته الرابطة الدولية للأدب المقارَن في مدينة بوردو عام ١٩٧١، عن موضوع: (الأدب والمجتمع)، أنَّ المختصين الجامعيين في الأدب يتبنّون طائعين على نحوٍ متزايد المنظور الاجتماعي.

واندمج مركز علم اجتماعِ الصناعات الأدبية المتواضع، الذي أُسِّس في مدينة بوردو عام ١٩٥٩، في شريكه مخبر علوم المعلومات والتواصل الواسع. وتَعمل كثيرٌ من المراكز في الولايات المتحدة وكندا وأوروبا العربية والشرقية واليابان بنَزعات واهتمامات متنوعة، ولكنْ بمنظورٍ مجتمعي.

ويُدرَّس علم اجتماعِ الأدب في جامعات عدّة. وما كان مشروعاً فحسب عام ١٩٥٨، صار الآن حقيقةً.



ألف ليلة وليلة
الأصل والمرسَل إليهم

مالك شبل

ـ ترجمة: د. غسان السيد

ناقد ومترجم وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

في القرن التاسع، وعلى إثر سلسلة من الخلافات، وبعد وقت طويل من ترجمة أنطوان غالان Antoine Galland، التي بدأت عام 1704، طُرِحَت مسألة أصل ألف ليلة وليلة بإلحاح.

في المجلّد العاشر من المجلة الأسيوية، وهي مجلة منارة في الدراسات الشرقية في القرن الأخير، طرح الفييني (نسبة إلى فيينا عاصمة النمسا) هامر بورغستال Hammer-Purgstall، فرضية، أصبحت شائعة اليوم، وهي أن ألف ليلة وليلة كانت عملاً هندياً، أخذها وترجمها كتّاب فرس إلى اللغة البهلوية وكيفوها مع مزاجهم الوطني قبل أن تدخل، بشكل نهائي، ضمن مجموع أعمال التخييل العربية.

من كتاب التحليل النفسي لألف ليلة وليلة، مالك شبل، باريس، دار بايوت، 1996.

وفي شهر تموز من عام 1839، وفي المجلّد الثامن من المجلة الأسيوية، كرّر هامر بورغستال ذلك مستنداً إلى مقطع من كتاب الفِهرست. في الحقيقة، كان محمد بن إسحاق بن النديم (943-987)، مكتبياً في بغداد[1]، وعُدّ أول من أشار إلى وجود نص أصلي في كتابه الفِهرست[2]، الذي كتبه في سنة 377 للهجرة تقريباً (987 في التقويم الغربي):

أول من صنّف الحكايات وجعل لها كتباً وأودعها في الخزائن، وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان، الفرس الأوائل، ثمّ أغرق في ذلك ملوك الأشغانية Achghanides، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثمّ زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه، وصنفوا في معناه ما يشبهه. فأول كتاب عمل في هذا المهنة كتاب (هزار أفسان)، ومعناه ألف خرافة، وكان السبب في ذلك أن ملكاً من ملوكهم كان إذا تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها من الغد، فتزوّج بجارية من أولاد الملوك ممن لها عقل ودراية يُقال لها شهرزاد، فلمّا حصلت معه ابتدأت تخرفه وتصل الحديث عند انقضاء الليل بما يحمل الملك على استبقائها ويسألها في الليلة الثانية عن تمام الحديث إلى أن أبى عليها ألف ليلة، إلى أن رُزِقت منه ولداً أظهرته وأوقفته على حيلتها عليه، فاستعقلها ومال إليها واستبقاها، وكان للملك قهرمانة يُقال لها دينار زاد، فكانت موافقة لها على ذلك، وقد قيل إن هذا الكتاب ألّفته حمانة ابنة بهمن، وجاؤوا فيه بخبر غير هذا. يقول محمد بن إسحاق: الصحيح، إذا كان يرضي الله، هو أن أول مَنْ صنع الحكايات للمساء كان الإسكندر Alexandre؛ كان يوجد رجال يسخرون منها، ومع ذلك، هو لم يصنعها قط من أجل المتعة التي يجدها لدى سماعها، وإنما كي يبقى يقظاً ويكون على أهبة الاستعداد. استخدم الملوك، الذين جاؤوا بعده، كتاب ألف حكاية للغرض نفسه، والذي يضم ألف ليلة، بالإضافة إلى مئتي حديث على ضوء القمر، في عدد من الليالي. رأيته كاملاً أكثر من مرة[3].

مع ذلك، يشير المسعودي، مؤلِّف العمل الضخم مروج الذهب Prairies d,or، والذي توفي في الوقت الذي كان فيه عمر ابن النديم ثلاثة عشر عاماً (عام 956)، بوضوح إلى وجود ألف ليلة وليلة، حيث كتب: «مثل الكتاب المعنون هزار أفسانة Hezar efsaneh أو ألف حكاية، وهنا يكمن معنى كلمة أفسانة في اللغة الفارسية. هذا الكتاب معروف بين الناس باسم ألف ليلة وليلة؛ وهي قصة ملك،

ووزيره وابنته، وعبده، شهرزاد ودينازاد[4]».

في الواقع، كان المسعودي أول من أشار إلى وجود ألف ليلة وليلة، وسبق ابن النديم بفترة قصيرة، دون أن يكون لدينا، قبل هذا التاريخ، معلومات دقيقة عن تحقيقات محتملة أخرى.

توجد فرضية أخرى، دافع عنها خاصة برزيلوسكي Przyluski بعد سيلفيستر دو ساكي Silvestre de Sacy، ودائماً في المجلة الأسيوية (1924)، تُعيد ألف ليلة وليلة إلى أصل هندي- فارسي. اعتمد هذا المؤلِّف على تفسير لغوي وفلكلوري للحكايات، وأظهر أن الأسياد الأوائل لهذه القصة- الإطار كانوا موجودين من قبل في موضوع Svayamvara[5]، على الأقل في الصياغة. كان نجاحه جزئياً، لكنه مقنع بما يخص المقاطع التي اختارها. هذا هو أيضاً رأي كوسان دو بيرسيفال Caussin de Perceval، الذي أعاد ألف ليلة وليلة، منذ عام 1838-1839، إلى أصل هندي بشكل حصري – تم دُحِض هذا الطرح لاحقاً.

يلخّص جوزيف شارل ماردروس، الذي نعتمد على ترجمته للحكايات العربية[6] كثيراً، هذين الرئيين:

ألف ليلة وليلة[7] مجموعة حكايات شعبية. تؤكِّد وثيقتان، الأولى من القرن التاسع والثانية من القرن العاشر، أن هذه الرائعة الأدبية الخيالية العربية لها نموذج أولي في مجموعة فارسية، هي هزار أفسانة. ومن هذا العمل انبثقت الحيلة التي جعلت ملك الفرس يهتم بشهرزاد.

أُخِذ من هذا الكتاب، المفقود اليوم، تنظيم ألف ليلة وليلة[8]، وكذلك موضوع قسم من القصص. الرواة الذين اشتغلوا على هذه الموضوعات حولوها بما يتناسب مع الدين والأخلاق والروح العربية، وبما يتناسب أيضاً مع خيالهم. توجد أساطير أخرى، ذات الأصل غير الفارسي بالتأكيد، وكذلك أيضاً الأساطير العربية الخالصة، والتي صيغت في مخبر الرواة. في النهاية، انعكس العالم الإسلامي كله، من دمشق إلى القاهرة، ومن بغداد إلى المغرب، في مرآة ألف ليلة وليلة. نحن إذن لسنا أمام عمل واعٍ، وعمل فني بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكننا أمام عمل يعود تشكّله البطيء إلى ظروف مختلفة جداً، ويمتلئ بالفلكلور الإسلامي. إنه كتاب عربي على الرغم من نقطة الانطلاق الفارسية، وتُرجِم من العربية إلى الفارسية، والتركية، والهندية، وانتشر في المشرق كله[9].

بعد نصف قرن، تبنّى جان غولييه Jean Gaulmier حجة جوزيف شارل ماردروس، حينما كتب مقدمة لإحدى طبعات ترجمة أنطوان غالان: «مهما كان أصلها البعيد، فإن ألف ليلة وليلة تحمل الطابع العميق للحضارة الإسلامية في العصر الوسيط. رويت الحكايات نثراً أقرب إلى اللغة الشعبية منه إلى اللغة الكلاسيكية. تؤكّد الاختلافات الموجودة في عدد من المخطوطات المعروفة، ولا سيما في نهاية القصص وتوزيعها على «ليال» (يجب ألّا يؤخَذ تعبير ألف وليلة بحرفيته: في الأصل، هو يعني الكثرة فقط؛ أراد المحرّرون المختلفون، ومن ثمّ المترجمون، الحصول، بشكل مصطنع إلى حد ما، على تقسيم للقصص إلى ألف مقطع ومقطع، وهو إجراء أدانه غالان بحكمة شديدة، كما تشير ملاحظته في نهاية الليلة الثامنة والستين)، أن هذه المخطوطات كان يجب أن تكون ذاكرة مساعدة لرواة شعبيين يستخدمون فلكلوراً شائعاً جداً[10]...»

لهذا وُجِدت ألف ليلة وليلة، التي صُنِعَت كي تروى، وتُعاد روايتها، واغتنت بفضل المتعة الكبيرة التي تقدمها إلى مستمعين تحت التأثير مسبقاً، ولا يشكّكون أبداً بالمجريات ولا بالمتعة التي يشعرون بها[11].

متعة الحكي ومتعة الاستماع ليستا ظاهرتين فقط أو يمكن استخلاصهما من الكلمات: يبقى باعثهما خفيّاً غالباً، في حين أن المتعة الظاهرة تنتج من النكهة التواصلية التي تخترقهما. لا يجب ألّا يُزعج أصل الليالي الشبان أو الراشدين ما دامت حاجتهم للعجيب تتحقق بالحكي أكثر مما تتحقق بالتفسير. مع ذلك، يفرض سؤال المنهج الأول نفسه علينا: ما الواقعي أو ما يمكن عدّه كذلك في تتمة هذه الحكايات، والتي نعرف مصادرها؟ هل ضروري، أو حتى مفيد، البحث عن أصل، كان أسطورياً، لهذه القصص في الوقت الذي من الواضح فيه أن أمم الشرق الأوسط كلها تركت بصمتها عليها؟

يلاقي هذا التساؤل ذلك التساؤل الذي عبر عنه إينو ليتمان Enno Littmann بطريقة مشابهة في الموسوعة الإسلامية: «إذا كانت الهند، وفارس، وبلاد الرافدين، ومصر، وبشكل من الأشكال، الأتراك، اشتركوا في أصل الليالي، فإن علينا أن نستخلص من ذلك أن المواد القادمة من هذه البلدان وهذه الشعوب كلها يمكن أن تكون موجودة فيها»، حتى وإن «كان القسم الأكبر من الأسماء فيها عربية، أي أنها الأسماء العربية القديمة التي كانت مُستخدمة لدى العرب الرّحل، ومن ثمّ في الإسلام[12]».

الأكثر من ذلك: هل يجب الاعتقاد بأصل لليالي حينما تبدو لنا هذه الليالي خطاباً عن الأصل، بسبب الأسطرة التي تحيط نفسها بها تحديداً، وشخصياتها التي تحمل اسمها؟ ألا تنهض هذه القدرة على تطوير خطاب عن الذات على وظيفة سحرية (سحر الأساطير الخالدة)، وليس على وظيفة معرفة بسيطة، مثلما نميل إلى الاعتقاد به حينما نتفحّص بعض مخطوطات الحكايات؟

في المقابل، هل يمكن التفكير في دراسة متمحورة حول الليالي بشكل مستقل عن الواقع الاجتماعي العربي، في الماضي وفي الحاضر، بشكل تكون فيه مرآة تنعكس عليها طموحاته وآماله، وتعمل بوصفها منظومة منعزلة، بدلاً من أن تكون انعكاساً لهذا المجتمع؟ هل تعدّد المعاني المحتملة لليالي يعني أنه ليس لها أيٌّ من هذه المعاني؟ أو أنها خفيّة جداً ليس من السهل اكتشافها؟

يتبدى جواب في الأفق عن هذه التساؤلات جميعها: ألف ليلة وليلة حلقة من الحكايات الصريحة المخصّصة للحكاية، وفي موازاة ذلك، هي تمتلك مضموناً كامناً يجب اكتشافه وفهمه. وبوصفها كذلك، فإن الليالي تعرف عن أكثر مما تقول، وتقول أكثر مما تعرف. الشيء المؤكَّد أنها تعرف عنه أكثر مما لا يمكننا أبداً معرفته، وحينما نريد الإمساك به فإننا نخاطر بكسر سحرها باسم الوضوح المحفِّز الذي تثيره.

وفق هذه الفكرة المقبولة جداً، يجب العمل على إنطاقها بجزء مما تخفيه بوعي، في الوقت الذي يكون فيه اللاشعور موجوداً في كل مكان في العمل التخييلي.

معروف أيضاً أن الليالي لا تقدِّم معارفها من الدرجة الأولى، ولا تتفكّك بشكل كامل إلّا بعد تشريحها بشكل كامل، بالقدر الذي نستطيع فيه الوصول إلى النهاية. هل يجب استعادة إشارة برونو بيتلهيم، الذي يعدّ ألف ليلة وليلة مكافئة لاندماج الذات الشخصية – هو يتحدث عن الملك المصاب بالفصام – وشق طريق بين ركام النظريات النفسية عن الذات؟ أو هل يجب إدخال تفسير على مستويات عِدة، أولاً تفسير جنساني وتحليلي نفسي بالتأكيد، وكذلك أيضاً تاريخي وأنتروبولوجي؟ نذكِّر هنا أن الدراسات النقدية عن الليالي تساوي، في التنوّع، الدراسات التي كان موضوعها القرآن. الطابع المقدَّس للقرآن هو الذي جعلت الدراسات عنه تتجاوز الدراسات عن الليالي: أيُّ تكريم يمكن أن نظهره اتجاهها مع دراستها أيضاً وأيضاً، ودائماً وفق منظورات جديدة؟ وعليه، حينما أردنا إسباغ واقع أدبي

على هذا التباين، فإن ألف ليلة وليلة فرضت نفسها بوصفها مثلاً المثال الأكثر تنويراً، لأن هذا النص، لقداسته، كان مرتبطاً بشكل مباشر بالسلطة كي يستطيع فتح ثغرة معرفية نستطيع الدخول منها. لم تكن هذه هي حالة ألف ليلة وليلة، التي تقدّم الفرصة لفهم اقتران الجنس بالسلطة على مستويات عِدة. على الصعيد الجنساني، خضعت الليالي لتيارين اثنين. الأول نفسي ديناميكي، لأن الأمر يتعلّق بامتلاك الراشدين لحق المتعة، وهو حق غير متناظر (هل كان موجوداً من قبل؟) والذي يُعتقد أنه ميزة طفولية، لكن تمّ تجاوزه بالتدريج بفعل الظروف الثقافية اللاحقة.

الثاني تاريخي أو تأريخي: في الواقع، توضِّح ألف ليلة وليلة الطاقات غير المنتظمة للمراهقة العربية في لحظة توسعها وتعمل، في الحقيقة، بوصفها طاولة استماع مفضَّلة قبل أن تصبح «طاولات القانون» اليوم. في الواقع، أظهرت دراسات عِدة تأثير المرآة الموجودة بين الحلقة الحالية للحكايات، والواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي للعالَم العربي أثناء خلقها[13] – وهذا يغطي عظمة العباسيين (750-1258) في بغداد، وهو يتعلق أيضاً بالمماليك الأوائل في مصر (1250-1517)، دون حساب تعدّد التأثيرات التركية، والبيزنطية، والقوقازية، والإفريقية، والفارسية، والهندية.

لنعدّد المستويات السبع للخطاب التي تتمحور حولها الليالي والتي يمكن، في الواقع، أن تفسح المجال لنظرات عميقة ذات دلالة:

1 – القصة-الإطار هي النسخة المعرّبة من سيناريو شبيه ولِد في الهند، ثم في اللغة البهلوية، هزار أفسانة (ومعناها ألف حكاية)، في القرنين التاسع والعاشر، قبل أن تتوطّن ببطء في الشرق الأوسط العربي. وهي تحمل، بشكل من الأشكال، طابعها، لأن الخيانة المزدوجة للملكتين والحل الذي قدمته شهرزاد تُركا لمبادرة المرأة بشكل كامل.

2 – إن العدد الكبير من الإضافات المتتابعة، ولا سيما إضافات بغداد (مثلاً القصص المتعلقة بهارون الرشيد وجعفر البرمكي[14])، والقاهرة (الحكايات الخيالية، وحكاية الوزيرين المصريين، إلخ.)، أغنى النص الأولي[15].

3 – نُسِخَت القصة، الشفهية في الأصل، في اللغة العربية، سواء أكان ذلك في بولاق وفي حيدر آباد أم في القاهرة[16]، منذ حوالي قرنين تقريباً. حدّدت ترجمات

عِدة، من بينها ترجمات غالان، وبورتون، ولان، وماردروس، أطر هذه الحكايات. أصبحت حكايات الليالي معروفة من الآن فصاعداً: حكايات عشق، ومغامرة، وفروسية، وقصص سياسية، وطرف مختلفة، وقصص هزلية أو دعارة، وشبقية، وقصص يهود، وعناصر إفريقية- مغربية، وقصص مدح وحكايات خرافية[17]، ووصوفات للمجموعات البشرية الأولى، وحديث عن المعارف العامة (في العلم، واللاهوت، والأخلاق، والدين، والاستكشافات البحرية، والجغرافيا[18]، إلخ.).

4 – أدخل الجامعون التفسيرات الجديدة و»التحديثات»، لأنه حتى كتابات ألف ليلة وليلة تطورت، ولم يكن للنص شكل ثابت بالمعنى الدقيق للكلمة. أُدخِلت إضافات جوهرية عليها على مدى أكثر من أربعة قرون. يُلاحظ اليوم اتجاه مزدوج للتفسير. الأول يشكِّك بمجموع الترتيبات المألوفة عبر إدخال تنظيم جديد، ومن ثمّ طريق آخر للحكايات، إلى حد أن القارئ سيضيع فيه، بسبب التغييرات العميقة التي أُدخِلت على الحكايات. والثاني، ليس أقل إقلاقاً، يقوم على التقليص «العلمي». عمد متعهدو الليالي إلى استخلاص نسخة رسمية من مجموع الطبعات المعروفة، تكون غايتها تحييد الطبعات الشعبية وتهميشها، مع الحجة بأنها غير علمية. الأول والثاني يرتكبان خطأ كبيراً، مقترناً بعمى تجاه نص يستمد أصالته من كثرة تقلباته، في حين أن الانزياحات المحتملة أو الإضافات، وكذلك الاقتطاعات أو الحذف، بعيدة عن أن تشكِّل بدعة، وهي تشكِّل جزءاً من سحرها[19].

5 – مع ماذا تتطابق إعادة اكتشاف ألف ليلة وليلة؟ وما هي التأثيرات الجديدة التي أدخلتها؟ هل كانت توجد، في يوم من الأيام، نسخة مشتركة من الليالي وترجمة رسمية لها؟ هذه الأسئلة تطرح مسألة الوضع المعرفي لها: هل تشكِّل، بالمعنى الدقيق للكلمة، مدوّنة يمكن فهمها بوساطة التقنيات الحالية لعلم الاجتماع، وعلم العلامة، ولماذا لا، للتحليل النفسي؟ أو أنها تبقى متمردة على أي تصنيف، وتسخر بشدة من هذه المعارف الأخرى التي نحاول أن نحصرها فيها؟

6 – بتعبير آخر، الخطاب العلمي هو، على طريقته، أيديولوجية جديدة تدخِل تغييرات وتنظِّم الروايات القديمة، وتصنِّف، وتغيّر الحجم، غالباً، بطريقة تقييدية أكثر مما تفعله الروايات الشفهية الشعبية التي يكون لديها ميل للإضافة[20].

7 – عدد كبير من الأعمال الوطنية في البلدان كلها، من الترجمات، والحكايات، والأوبيرا، وكتب الأطفال، والكتب المصوّرة، وفنون الرقص المختلفة،

والأفلام، والمسرحيات، والسيرك، والرسوم المتحركة، والرسوم الإيضاحية[21]، وفن الزخرفة[22]، ومن الآن فصاعداً، منتزهات التسلية (وحتى ديزني لاند، و CD-Rom والفيديو[23]، استمدّ إلهامه، جزئياً أو كلياً، من ألف ليلة وليلة، إلى حد أن هذه الحكايات تنتمي إلى ما يمكن تسميته اليوم بالخيال العالمي، مشكِّلة، في المقابل، عدداً من التمثيلات الطفلية الشرقية[24].

مع ذلك، سيكون همنا، في نقاش نقدي للقصة الإطار لألف ليلة وليلة، إنشاء انزياحات تدريجية للحكايات الشهيرة، على صعد ثلاثة:

1 – شفوية للتدجين: كانت الليالي مخصّصة للحكي، ولم تكن تُقرأ، أو تُقرأ قليلاً، على الأقل حتى انتقلت إلى الكتابة. يجب إذن التفكير في مشكلة هذا الانتقال، مع النتيجة الأولى وهي تدخُّل معايرة قام بها الناسخون، والجيل الأول من الرواة، الذين كانوا، بصورة أساسية من السوريين والمصريين. هذه المعايرة هي أيضاً رقابة وانتقاء. في الواقع، تركت الروايات الجماعية مكانها، من الآن فصاعداً، إلى نوع من التجميع، لأن الكتابة تتطلب بالتأكيد اللجوء إلى معيار أكثر تقييداً من الحالة الشفهية.

2 – صعيد أنتروبولوجي واجتماعي: في ماذا تتكلّم الليالي عن نفسها بمقدار ما تتكلّم عن العالَم العربي؟ وفي ماذا تساعدنا في فهم أفضل لاستعصاءات العالَم العربي الإسلامي اليوم؟

3 – صعيد جنساني، في النهاية: وهو الأهم لأننا نفترض، في المدوّنة المحدّدة، نوعاً من المنطق الداخلي الذي يختلف عن التعداد البسيط للموضوعات التي تؤلِّفها، وتبقى الجنسانية – والحب الذي يغطيها- موضوعاً رئيساً لهذا البحث.

نقترح هنا تفسيراً جنسانياً وتحليلياً نفسياً لليالي، والتي هي حكايات عربية من أصل هندي- فارسي، كتبتها أيادٍ مجهولة منذ عشرة قرون، عبر البحث أولاً في ماذا يرمز الملك بصورة فعلية إلى شخص يسيطر عليه الهو بصورة كاملة أكثر من الأنا، وكيف سيحدث تحوّله (أو يجب أن يحدث)، عبر طريق حكايات شهرزاد. نحن ننطلق من فكرة بسيطة: إن مختلف الأوضاع الجنسانية والليبيدية التي يتمحور حولها الخطاب الكامن للشخصيات، والتي تحدِّد بدورها أوضاعها الخاصة بها في تحليلات مواقع القصة، سيجري عزلها بشكل منهجي ودراستها بطريقة مميّزة. لكن ما سيعيقنا سيكون فك تشفير البروتوكولات المرئية بمقدار

ما سيكون المادة الواعية، الفردية والجماعية، حتى وإن كان اللاشعور هو، أولاً، لاشعور عمل أدبي ليس له قيمة عيادية إلّا بوصفه مضمراً يوحي بعمل غير مرئي دون أن يستطيع أن يحل محله أبداً.

الطموح هو إذن تحليل وضع مختلف شخصيات الليالي ضمن إطار شامل للقصة من أجل استخلاص علم طباع المجموع الذي ستكون غايته البحث عن ترتيب الفضائل التي تتمحور حولها الحكايات.

كثيرة ومعقّدة البنيات التي نعزلها (المكان والزمان، والكلام والخدعة، والرغبة والمتعة)، وهي القاعدة النفسية التي ترتكز عليها الليالي. وهي تصوّر مسبقاً تكيّف العالَم الحلمي والأدبي مع الواقع الاجتماعي الذي يُسقَط عليه. إن الجهد التنظيمي المبذول هنا لعزل البنيات وفهمها لا يجب أن يلغي ديناميكيتها الخاصة وتقلبها الكبير. يتعلّق الأمر بتسليط الضوء على البعد اللاشعوري للحكايات، بصورة مستقلة عن الشبكات المرتبطة بها - الأدبية، والمسرحية، والسينمائية - والتي فسحت المجال أمامها.

الأكثر من ذلك: يبدو واضحاً أن البعد الجنساني المخفي وحده هو الغريب واللعبي بشكل فعلي - غريب حتى للأطفال لأنه من المناسب سحب كل نسخة غير منقّحة من بين أياديهم[25]. من المعروف أن ألف ليلة وليلة تفقيه يُعِدّ للفعل الجنسي ويشجع عليه، وهي نشيد للحب يقترن بمدح حقيقي لممارسة الفعل الجنسي (قُدِّم فيها أكثر من مئة مشهد جنسي): «الجماع، المسمى ملاطفة، هو الفعل الذي يجمع جنسياً الرجل بالمرأة. وهو أمر رائع، وكثيرة هي فوائده وفضائله. الفعل الجنسي ينشِّط الجسد وينعش الروح، ويُبعِد الكآبة، ويعدِّل حرارة العاطفة، ويجلب الحب، وينشِّط القلب، ويواسي من الغياب، ويعوّض عن النوم المفقود[26]...»

هذا الأمر واضح جداً إلى حد أن كثيراً من المترجمين الأوروبيين تراجعوا أمام استعراء المؤلِّفين الذين لم يترددوا في تسمية كل عضو سواء أكان عبر مجاز الحكي، أم عبر التسمية الصريحة.

إليكم كيف أراد فرانسوا بيتي الصليب[27] Francois Petis de la Crois، الذي هو أحد مترجمي الليالي، في القرن الثامن عشر، تحذير قارئه من بعض الكلام الصادم، وذلك في ملاحظة وضعها في بداية الترجمة: «لا تزال توجد حكايات فاحشة منعتني الحشمة من تقديم ترجمة لها. إذا كانت أخلاق الشرقيين تستطيع

تحمّلها فإن أخلاقنا لا تسمح لنا بالانسجام معها.»

من المعروف أن أنطوان غالان كان يوقف نثره في كل مرة كان يواجه فيها تفصيلاً فظّاً، وأدى ذلك إلى تقديم ترجمة غير حيوية، و»مبسترة» غالباً، وحاول كثير من العلماء تمويه محتواها عبر استعمال بارع للغات ميتة مثل اللغة اللاتينية.

حينما تُرجِم العمل، ليس من اللغة العربية، وإنما من لغة أوروبية، فإنه كان شائعاً أن يحافظ المترجم الفرنسي على الشيء الواضح في لغته الأصلية، والذي يمكن، لدى نقله إلى الفرنسية، أن يصدم بفحشه ووضوحه. مثال: في ترجمة ألف ليلة وليلة من اللغة الألمانية، للدبلوماسي النمساوي جوزيف فون هامير Joseph von Hammer، إلى اللغة الفرنسية، كتب تريبوتيان Trebutien: «حضنها نور الدين بين ذراعيه، ووجد فيها لؤلؤة لم يلمسها أحد من قبل. استنفد معها المتع والمداعبات جميعها، إلخ.» لكن لدى ذكر «لم يلمسها أحد»، يُحال القارئ إلى هامش في أسفل الصفحة يشير إلى الإضافة في النسخة الألمانية الأصلية: «فرس لم يركبها الفرسان من قبل[28]». هكذا، أُعيدت صياغة المشاهد الجنسية كلها بلغة رومانسية أكثر مناسبة لعقلية العصر والبلد، ووصل الأمر إلى حد تجاهل الخصائص الجنسانية الأولية والثانوية.

في الواقع، من حسن الحظ أن الثقافة الجنسانية تجاوزت مثل هذه التابوات، مع نقاطها العلّام، وتنويرها، ومناطق الظلمة فيها، وهي تسمح لنا بالدخول إلى الأمراض النفسية الجنسانية في الليالي، والانطلاق نحو العالَم العربي في القرون الوسطى. نعود، منذ الآن، إلى ما كان يمكن أن يكون، بالنسبة إلى مجتمع اليوم، نقل قصة الدوافع هذه والتي تهتم بالحقول المختلفة لتمثيل القدماء وتحولاتها التدريجية! من المؤكَّد أن المسألة لا يمكن أن تكون مسألة مجموعة وصفية ثقيلة، وإنما مسألة ديناميكية نفسية مفتوحة على بنيات عقلية تميّز عادة الملاحم: نرجسية، وحب، وإسباغ الكمال المثالي، ومتعة القول والاستماع، وإكراه على النظر، وأنوثة وذكورة، وفقدان موضوع (الحب) لدى الملك وصنوه، والبحث عن الحب عبر انفصال الشخصيات واتصالها مع الأم صاحبة القدرة الكلية، إلخ.

مَنْ هم الأشخاص الحقيقيون الذين تتوجه إليهم هذه الحكايات؟ السؤال المطروح بهذا الشكل يحسم الأمر ببساطته ووضوحه: من الواضح أن ألف ليلة وليلة هي، اليوم وفي الماضي، حكايات موجّهة إلى أطفال. مَنْ يستطيع التشكيك

في ذلك! في الواقع، في ضوء هذا الغياب الحتمي للشك فإن الجواب الدقيق الذي يرتسم أقل وضوحاً. يمكن القول، من الآن، إن الليالي، بالإضافة إلى كونها خطاباً للأطفال، هي خطاب عن الطفولة، وإذا دفعنا الصورة أبعد فإن الأمر يتعلّق، بشكل من الأشكال، بصورة شعاعية لطفولة المجتمع العربي المعكوسة في حكاية غرائبية، كما لو أن الحقيقة العارية من الصعب تحملها.

من الواضح أن الليالي تعبرِّ، على طريقتها، عن تساؤلات اجتماعية في عصرها، عبر إعادة صياغتها، وتعبرِّ كذلك عن قلق الشخصيات المحرِّكة لها وهواجسها. حينما تُرجِمَت الليالي فقدت جزءاً من سماتها الخاصة، بحيث أن الأطفال يستطيعون قراءتها والاستماع إليها. وهذه ليست هي الحال مع النسخة الأصلية – وهذا ينطبق، من وجهة نظرنا، على الحكايات كلها – التي كان الراشدون فقط يستطيعون قراءتها. المرسَل إليهم الحقيقيون هم إذن الراشدون من الجنسين، وبصورة أكثر تحديداً، الجمهور المتمرّد على تحفظات الحشمة المعتادة. أصبحت هذه الحكايات غير مناسبة بعد أن أصبح الجمهور، من الرجال والنساء الراشدين، مرتبطاً بتابو زنى المحارم، على الأقل في الدرجة الأولى: الأخوة والأخوات، والأخوة في الرضاعة، إلخ.

هذا إذا لم تكن الليالي من إلهام نسائي بشكل فعلي: إنهنّ يطمحن إلى تفقيه الرجال جنسياً من أجل جعلهم شركاء جيدين، في مجال الروح والخيال، وكذلك في مجال الجنسانية الحيوي جداً. إذا أردنا أن نكون أكثر قسوة، سنقول عن الليالي إنها خطاب نسوي عن الجنسانية الذكورية وقصورها، حتى وإن كانت المرأة العربية، في هذا المجال، تبقى المعلِّمة الرئيسة لشريكها.

ليس الرجل إذن هو من كتب هذه الليالي، حتى وإن كان هو حامل القلم، واليد المساعِدة في الكتابة: إنه المرسَل إليه القادر على كل شيء. مع ذلك، لم يستطع، وهو الغارق في قدرته الخيالية، الإمساك بمدى الضحك التهكمي الذي يرافق هذه الحلقة من القصص الفاحشة بشكل غريب. ألم يرفع إلى السماء ثم أُسقط مباشرة من عليائه من قبل فتيات لم يبلغن بعد السادسة عشرة من عمرهن.

علاوة على ذلك، وأمام الحرمان الجنسي الكبير للذكور، يمكن التفكير أن الأمر يتعلّق، بالنسبة إلى نساء هذه الحكايات، البطلات الحقيقيات على الرغم من المظاهر، بإعداد عشاقهن، ليس إلى إغناء جنسانيتهم وتعقيدها، كما رأينا، وإنما

أيضاً إلى الفيض الإبداعي غير العادي لخيالهم، وإذن لعقليتهم. من الواضح أن هذا الباعث ليس الوحيد، وهو غطاء لبواعث أخرى، أكثر «احتراماً»، مثل الإدهاش، والتسلية، والحلم، والاسترخاء.

نشير، في النهاية، وضمن هذا التبادل بين الشد والتراخي، إلى أنه يجري الحديث عن آلية الإثارة الجنسية كلها وإشباعها، هذا إذا لم يكن الأمر يتعلّق بنمط معقّد من البنيات العقلية لمجتمع العصر وبأسطورة عاكسة - ليست كاملة إذن - لهذه التناقضات كلها! أيضاً، وبعد أن كانت خيط أريان[29] المحايد بوضوح للذاكرة الطفلية للعالَم العربي، عادت ألف ليلة وليلة لتصبح، في هذه الدراسة، الذاكرة المعكوسة التي تستند إليها التناقضات الاجتماعية والسياسية للماضي - والحاضر - وكذلك إعادة البناء المتعددة للهوية. إنها برلمان المجتمع العربي الإسلامي في ذروة ازدهاره، وهي اليوم أفضل سفير له.

◊ هوامش

(1) - لُقِّب أيضاً بيعقوب الورّاق.

(2) - يتعلق الأمر بعمل بيبلوغرافي يعرّف بالعلماء العرب والفرس، والعلوم الممارسَة في هذا العصر: فقه اللغة، الحديث، النحو، الفلسفة، العلم، إلخ. عدد كبير من النصوص المهمة اختفى اليوم، وقد أعاد تقديمها لنا هذا المصنِّف العربي الكبير في بغداد.

(3) - فون هومر بورغستال، إشارة إلى الأصل الفارسي لألف ليلة وليلة، المجلة الأسيوية، المجلّد الثامن، آب عام 1839، ص. 171.

(4) - المسعودي، مروج الذهب، نص ترجمه باربييه دو مينارد وبافي دو كورتي، باريس، المطبعة الوطنية – بول غوثنر، 1928-1930، المجلدان السادس والثامن.

(5) - تعني كلمة svayam (العريس)، وتعني كلمة vara (الذات): كانت توجد عادة في الهند القديمة تختار فيها الفتاة، حينما تصبح في سن الزواج، زوجاً من مجموعة من المتقدّمين إليها. تختار الفتاة الوقت والوقت ثم تعلن رغبتها في الزواج. يرسِل الملوك عادة رسلاً إلى المناطق المحيطة، بينما ينشر عامة الناس الأخبار داخل المجتمع المحلي. وحينما يقع الاختيار على العريس تقوم الفتاة بتزيينه ويُقام حفل الزواج على الفور. المترجم

(6) - تحت اختصار LMEUN, M.، وكذلك بالنسبة إلى ترجمة أنطوان غالان، الترجمة الأولى في لغة أوروبية، سيُرمَز لها باختصار LMEUN, G..

(7) - هكذا عُنونت في القرن الأخير.

(8) - أي حيلة شهرزاد.

(9) - شارل ماردروس، المجلد الأول، المقدمة، ص. 5.

(10) - أنطوان غالان، باريس، غارنييه فلاماريون، 1966، المجلد الأول، ص. 8.

(11) - في الحقيقة، يشعر المشرقيون بمتعة لا حدود لها لدى قص الملاحم الكبرى لتاريخهم عليهم. المتعة صالحة أيضاً بالنسبة إلى ألف ليلة وليلة، كما هي صالحة بالنسبة إلى أعمال أخرى مثل كليلة ودمنة، والمجنون وليلى، وقصة يوسف (جوزيف) القرآنية، والشاهنامة للفردوسي، وقصة عنتر الأسطوري: «كتب غوستاف لو بون، لا أزال أذكر الدهشة التي شعرت بها في إحدى الأمسيات، وفي حي شعبي في يافا، حيث كان توجد مجموعة من العرب من الحمالين والبحارة والخدم، إلخ.، تستمع، بانتباه شديد، إلى راوٍ يقرأ، على ضوء فانوس، قصيدة لعنترة» (حضارة العرب، باريس، لو سيكومور، 1984، ص. 287).

(12) - إينو ليتمان، «ألف ليلة وليلة»، الموسوعة الإسلامية، ليد-باريس، وبريل-ميزونوف ولاروس، 1960، المجلد الأول، ص. 373.

(13) - E. W. Lane، المجتمع العربي في القرون الوسطى: دراسة في ألف ليلة وليلة، لندن، ستانلي لان- بول، 1881، وF. Rofail Farag، الليالي العربية. مرآة الثقافة الإسلامية في القرون الوسطى، مجلة أرابيكا، العدد الثالث والعشرون، 1976، ص. 197-211.

(14) - انظر أندريه ميكل، سيدات بغداد، باريس، 1991، Desjonqueres.

(15) - حول الجزء المصري، انظر أعمال شوفان في قائمة المراجع، ولا سيما التحقيق المصري لألف ليلة وليلة، لبيج، مكتبة كلية فقه اللغة والآداب في الجامعة، المجلد الرابع، 1899.

(16) - يذكر المؤلِّف بولاق والقاهرة بوصفهما مكانين مختلفين لطباعة ألف ليلة وليلة، وأعتقد أنه لا يعرف أن مطبعة بولاق هي المطبعة التي أسّسها محمد علي في القاهرة. المترجم

(17) - انظر E. Montet، الحكاية في الشرق الإسلامي: دراسة أدبية ونقد لألف ليلة وليلة وبعض حكايات مجموعات أخرى من النوع نفسه، ملحقة بمقاطع توثيقية، باريس- جنيف، إرنست ليرو جورج، 1930.

(18) - انظر ب. كازانوفا، «ملاحظات حول رحلات سندباد البحّار، القاهرة، مقطع من نشرة المعهد الفرنسي، المجلّد العشرون، 1922، ص. 113-199.

(19) - من المفيد، بهذا الخصوص، الإشارة إلى أن الباحثين، حينما يفكّرون بدراسة شخصيات معزولة في ألف ليلة وليلة، فإنهم يميلون إلى سندباد البحّار، الذي لديه خمسة عشر عنواناً في مكتبتنا، تليه شهرزاد (ثمانية عنوانات)، وهذه لها علاقة بالدراسات الموجودة حول مجموع الحكايات، ثمّ علاء الدين (أربعة عنوانات)، وقمر الزمان (ثلاثة عنوانات).

(20) - حول هذه المسألة، انظر أعمال شوفان، وماكدونالد، ولان، ورات، وفون غرونبوم، وزوتينبيرغ.

(21) - انظر دراسة كريستوفر م. مورفي، نظرة سريعة على الترجمات المصوّرة لليالي العربية، في كرامبيل وآخرين، ألف ليلة وليلة: دراسة نقدية وشرح مرجعي، كامبريدج، دار مهجر، 1985، ص. 86-100.

(22) - كرّس لها فنان الزخرفة الجزائري محمد راسيم (1896-1975) نحو عشر سنوات 1924-1934.

(23) - أصبحت الرواية الأمريكية عن علاء الدين قصة نسوية مثيرة.

(24) - يوجد تنوع مدهش في الموضوعات يخترق الليالي ويقدِّم موضوعات مهمة للدراسة. بالإضافة إلى الرحلات والجنسانية التي تطبع القسم الأكبر من الحكايات، والتي درسها Goeje, Casanova, Henninger, Walckenaer, Dehoi، مع آخرين، نشير إلى بعض الموضوعات الخاصة: صراع الطبقات (انظر شوفان وكوسونيه)، والأساطير والفلكلور (انظر كوسكان، بويسون، باسيه)، وعلم الباطن (انظر ديكامب)، والموسيقا (انظر فارمر)، والجغرافيا (انظر فيراند)، والعلم الموسوعي (انظر جيريش)، والطب (انظر جيراردو)، والمعالجة النفسية (انظر كلينتون)، والمرأة (انظر مارسي)، وفرنسا وأوروبا (انظر غابريلي، وبيروي، وفون غرونبوم، وريهاتسيك)، والفضاء (انظر يوت)، إلخ.

(25) - يشرح بروست Proust، في سدوم وعمورة Sodome et Gomorrhe، كيف أن أمه أرادت أن تدلّه على أفضل نسخة من ألف ليلة وليلة يمكن قراءتها من شاب ينتمي إلى أسرة جيدة، مستبعدة ترجمة ماردروس بعد أن وقعت على مقاطع داعرة (البحث عن الزمن المفقود، باريس، غاليمار، سلسلة مكتبة البلياد، 1954، ص. 100-102)، في حين أن أندريه جيد Andre Gide، وفي رسالة بقيت غير منشورة حتى وقت قريب، يعترف أن المكان الذي اختاره لقراءة هذه الحكايات كان الحمّام! (رسالة غير منشورة أرسلها أندريه جيد إلى جوزيف شارل ماردروس، في ترجمة ماردروس لألف ليلة وليلة، تنويه إلى الدكتور ماردروس من مارك فوماروليي، مرجع سابق، المجلد الأول، ص. 5.

(26) - ألف ليلة وليلة، ترجمة ماردروس، المجلّد الأول، قصة تعلّم الملاطفة، ص. 697.

(27) - فرانسوا بيتي الصليب (1653-1713): مستشرق فرنسي، كان ابناً لمترجم عربي لدى الملك الفرنسي، وورث هذه المهمة عن والده لدى موته عام 1695، ونقلها إلى ابنه لاحقاً، ألكسندر لويس ماري، الذي اشتغل هو أيضاً بالدراسات الشرقية. المترجم

(28) - في ج. س. تريبوتيان، حكايات غير منشورة من ألف ليلة وليلة، باريس، 1828، المجلّدان الأول والثاني، ص. 378.

(29) - خيط أريان: تقول أسطورة إغريقية إن شاباً حبسوه في إحدى المتاهات، وكانت حبيبته أريان قد وضعت في جيبه خيطاً طويلاً يتركه وراءه يتدلى لعلها تهتدي إلى إنقاذه بعد ذلك. وهذا ما فعله الشاب الحبيس. هكذا أنقذته حبيبته الفتاة أريان الذي يهدي من السجن إلى الحرية، ومن الظلام إلى النور، ومن الظلم إلى العدل. المترجم

مقارنة القصيدتين العربية والفارسية

ـ هيلانة عطا الله

شاعرة من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

للأمة الفارسية حضارةٌ موغلة في القدم، وكانت لغتها اللغةَ المسمارية التي كُتبت بها النقوش المنحوتة في العهد الأخميني ثم ظهرت اللغة البهلوية التي عُرفت أيام الساسانين، وبها أُلِّفَت كتب الملوك (خداى نامه)، كما تُرجم إليها كتابُ «كليلة ودمنة» وغيرُه وبعضُ الفلسفات الإغريقية.

وبعد قرنين من دخول الدين الإسلامي إلى إيران اعتُمِدتِ اللغة الحديثة، وتسمى اللغةَ الدرية وهي المستخدمة اليوم، وتُكتَبُ بالحروف العربية، كما أن أكثر مفرداتها عربي، واعتمادها على الثقافة العربية الإسلامية جعلها تقتبس تعابير هذه الثقافة ومصطلحاتها، وتختلف عن العربية بأنها غيرُ معربة وليس فيها جمع مؤنث ولا أداة تعريف، والجملة فيها أقلُّ ألفاظاً وحركاتٍ ولكن تكثر فيها المصادر المركبة، وقد يجتمع فيها ساكنان، وللمدّ أثر في أوزانها الشعرية، وانطلق الإيرانيون من سليقتهم العاشقة للموسيقا فنظموا على البحور الخليلية وخاصة ذاتَ الإيقاع الخفيف اللطيف، كما استحدثوا بحوراً جديدة سنأتي على ذكرها في السياق..

وأول ظهور لها كلغة شعرية، كان أيام السامانيين حوالي عام ألفٍ للميلاد فظهر شعراءُ أسسوا للحركة الشعرية العريقة كالشاعر الضرير الرودكي الذي ترنم الناس بأناشيده الموسقة، والفردوسي صاحبِ الشاهنامة (كتابِ الملوك)، وفريدِ الدين العطار وجلالِ الدين الرومي أشهرِ شعراء العشق الإلهي، وحافظٍ وسعدي الشيرازيين، وعمر الخيام والسنائي والكنجوي بمنظومته الشهيرة « پنج گنج « أي الكنوز الخمسة، وقد انتشر في نتاجات هذه القامات أبيات باللغة العربية تسمى بالملمعات..

وأثرُ الشعرِ العربي فيه عظيم جداً..وفي المراحل الزمنية اللاحقة ركب الشعراء مركَب الحداثة في شكل القصيدة وفي مضمونها وخاصة مع قيام الثورة الدستورية في إيران عام ١٩٠٦ وصولاً إلى عصر الشاه رضا بهلوي، فظهرت أسماء مهمة مثل محمد تقي بهار وعلي أكبر دهخدا وغيرهما ممن ركزوا على قيم الوطنية والحرية والقضايا الاجتماعية.. ولا يفوتنا أن نذكر أبا الشعر الفارسي علي اسفنديارى الذي يدعى نيمايوشيج نسبةً إلى بلدته يوشيج وهو أولُ من حدث القصيدة الفارسية وجاء بعده مهدي إخوان وسهراب سبهري والشاعرة فروغ فرخ زاد.. وفي العقود التي تلت انتصار الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩ تطالعنا نخبة من الشعراء الذين اقتربوا بشعرهم من معطيات المرحلة كالشاعرتين طاهرة صفار زادة وبروين اعتصامي، واالشاعر الدكتور قيصر أمين بور المتوفى عام ٢٠٠٧، ومن جميل شعره هذه المقطوعة:

تا معلم ز گرد راه رسید
گفت با چهره‌ای پر از خنده
باز موضوع تازه‌ای داریم:
آرزوی شما در آینده
شبنم از روی برگ گل برخاست
گفت: می‌خواهم آفتاب شوم
ذره ذره به آسمان بروم
ابر باشم، دوباره آب شوم
دانه آرام بر زمین غلتید
رفت وانشای کوچکش را خواند

گفت: باغی بزرگ خواهم شد
تا ابد سبزِ سبز خواهم ماند

ومعناها بالعربية:

حضر معلم الفصل بوجهه المشرق بالابتسامة
وقال: لدينا موضوع جديد: أمنياتكم للمستقبل
فنهضت قطر الندى من بين أوراق الزهور
وقالت: أريد أن أكون شمساً
وشيئاً فشيئاً أصعد إلى السماء،
أن أكون غيمةً لأعود ماءً من جديد..
أما البذرة فقد تدحرجت بهدوء على الأرض
وأنشدت: سأكون حديقةً كبيرةً فأبقى خضراءَ
خضراءَ إلى الأبد.

إن طباع الأمتين العربية والفارسية وأذواقهما فيها تقارب كبير انعكس على منجزيهما الشعريين، فكان أحدهما يتذوق إبداع الآخر ويجد صدى روحه فيه ليرتقيا إلى الحوار الحضاري الخلاق وهذا ما جعله يبدو جليّاً في ملامح البحور الخليلية في القصيدتين العربية والفارسية.. فالشعر فنّ راقٍ يخترق الحدود بانسيابية جمالية تترك أثرها في الروح والفكر والسلوك على حدٍّ سواء، وتخلق آفاقَ انفتاح الأمم على بعضها وصولاً إلى التأثُّر والتأثير.. فكم هو جميلٌ أن نشعر بكينونتا تتكامل بكينونة الآخر لنصنع صيرورة جديدة تسهم في الحضارة الإنسانية؟

ولعلنا لا نذهب بعيداً إن أضأنا على هذه الظاهرة من خلال التفاعل بين الشعراء العرب وبين الشعراء الإيرانيين، الذي نشأ منذ حقب تاريخية بعيدة، وشهد نمواً مضطرداً بعد دخول الإسلام إلى بلاد فارس، فعشقه الإيرانيون وعشقوا اللغة العربية وطرائق نظم الشعر على البحور الخليلية التي وضعها الأديب والباحث اللغوي الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثاني الهجري، فأتقنوا النظم على هذه البحور، ولم يكونوا متلقّينَ مقلدين فقط، بل استحدثوا أنماطاً وزنيةً جديدة لاقت إعجاباً كبيراً في الذائقة العربية ،فنظم الشعراء العرب على هذه البحور المحدثة، وشاهدُنا على ذلك بحر(دوبيتى) أي المثنوي المؤلف من بيتين بأربعة

أشطر على قافية واحدة عدا الشطر الثالث ؛ تطالعُنا هنا القصة الطريفة وراء استحداث هذا النمط الشعري الجميل، لتخبرنا عن الشاعر الضرير أبي عبد الله جعفر بن محمد السمرقندي الملقب بالرودكي، عندما كان يتجول في أحد بساتين الربيع، فسمع أصوات فتيان يلعبون لعبة المداحي، وكان بينهم فتى ابن لأحد الأمراء الصفاريين، وكان ينشد وهو يرمي بجوزته لتتدحرج وتسقط في الحفرة يقول:

غلبان غلبان همى رود تا بنِ گو

ومعناها باللغة العربية:

تتدحرج تتدحرج لتصل إلى قعر الحفرة.

فوقعت على مسمع الرودكي بإيقاعها الموسيقي الجميل الذي يشبه إيقاع بحر الخبب، ما حدا به إلى استحداث البحر الدوبيتي. ويحضرنا الشاعر عمر الخيام النيسابوري في رباعياته، ومولانا جلال الرومي بمثنوياته، كما يطالعنا شعراء عرب نظموا على هذه الأنماط الشعرية وخاصة في الموشحات.

ومازال هذا الحراك التبادلي قائماً إلى عصرنا الحالي ؛ وما سهّلَ استمراريته ونموّه، المشتركاتُ النطقية والمخارج الصوتية للحروف وتشابه الحركات بين اللغتين الفارسية والعربية، فما أكثر المفردات التي تؤدي المعنى نفسه في اللغتين إلى درجة يصعب علينا فيها تحديد المنشأ هل هو فارسي أم عربي فعلى سبيل المثال نقول ترجمه، خبر، اشاره، ألماس، امتحان، إنسان، موز، زيتون، وينطق الإيرانيون بعض الحروف بطريقتهم فمثلاً (أول) ينطقون الواو فيها v كما في الانكليزية، وأستاذ الذال دال، قاموس القاف كاف، وأينما ورد حرف الألف يلفظونه مفخماً وهكذا دواليك..

ومن نافلة القول إن الشعراء الإيرانيين اختاروا بحوراً معينةً لينظموا عليها، وتصرفوا بتفعيلات بحور أخرى كبحر الرمل الذي صار بحراً مثمَّناً بتكرار تفعيلة « فاعلاتن « ثماني مرات، والبحر الوافر. بتكرار تفعيلة « مفاعلتن « ثماني مرات.

هذا ويطالعنا شعراء إيرانيون كبار نظموا باللغة العربية وأحيانا تخللت أبيات شعرية عربية قصائدهم باللغة الفارسية،

فلنستمع إلى إحدى روائع حافظ الشيرازي ينشد فيها:

سليمى منذ حلَّتْ بالعراقِ
ألاقي من نواها ما ألاقي
ربيعُ العمرِ في مرعى حماكم
حماكَ الله يا عهدَ التلاقي
بيا ساقى بده رطل گرانم
سقاكَ اللهُ من كأسٍ دهاقِ

ومعنى الشطر الوارد بالفارسية:
أيها الساقي هلمّ وقدم الكأس لي.

ومن ظريف وطريف ما أنشد سعدي الشيرازي قوله:

بكت عيني غداةَ البينِ دمعاً
وأخرى بالبكا بخلتْ علينا
فعاقبتُ التي بالدمعِ ضنَّتْ
بأنْ أغمضتُها يومَ التقينا
وجازيتُ التي بالدمعِ جادتْ
بأن أسعدتُها بالوصلِ حينا

وغيرهما كثر كالفردوسي، والباخرزي، والسنائي...

من نماذج الشعر العربي المنظوم على البحور الفارسية المستحدثة موشح « يا غصنَ نقا « للشاعر ابن زهر الأندلسي الذي تم تلحينه من قبل الأخوين رحباني وغنته السيدة فيروز والفنان صباح فخري:

يا غصنَ نقا مكللاً بالذهبِ
أفديكَ من الردى بأمي وأبي
إن كنتُ أسأتُ في هواكم أدبي
فالعصمةُ لا تكونُ إلا لنبي
يا مالكَ مهجتي ترفّقْ باللهْ
لا بدّ لكلِّ عاشقٍ من زَلّهْ
روحي تلفَتْ ومهجتي في علّهْ

لا حول ولا قوة إلا بالله
الغصنُ إذا رآكَ مقبلْ سجدا
والعينُ إذا رأتكَ تخشى الرمدا
يا من بوصالِهِ يداوي الكبدا
ما تفعلُهُ اليومَ تلقاهُ غدا
والله لقد سمعتُ في الأسفارِ
عن جاريةٍ تدقُّ بالأوتارِ
تاللهِ لقد سمعتُ من منطقها
طيبَ الغزلِ ورِقّةَ الأشعارِ

وفي السياق ذاته نتج عن التفاعل الحضاري بين العرب والفرس عاداتٌ وتقاليدُ وأنماطٌ فكرية وثقافية مشتركة انعكست على نتاجهم الإبداعي، فنرى فيه مدخلاتٍ فنيةً وثقافيةً واجتماعية ودينية وسياسية، ولّدتْ مخرجاتٍ شعريةً مشتركة ولاسيما لجهة الأغراض الشعرية.

من حيث اللغة، الغرض هو الغاية أو الهدف أو القصد، وهناك من النقاد من سموه ضرباً أو فناً أو باباً، وتختلف الأغراض الشعرية حسب البيئة الزمكانية، وقد تتضمن القصيدة غرضا واحدا أو أكثر كالمدح والهجاء والرثاء والفخر والحكمة والزهد والتصوف والغزل والوصف وغيرها، وأكثر ماتعمق هذا الحراك خلال العصر العباسي وانتقال عاصمة الخلافة إلى بغداد، حيث تواجد الكثير من الكوادر الفارسية في الدواوين والدوائر التابعة للخلافة، وارتفعت وتيرة التزاور بين شعراء الشعبين، ونشطت الترجمات، ما أدى إلى خلق قواسم مشتركة في الأغراض الشعرية ..

إذا تناولنا غرض المدح نجده شائعاً في عصور الخلفاء والسلاطين والأمراء، وتكسَّب الشعراء بمدحهم الذي تناولوا فيه معاني الشجاعة والكرم والعدل وعراقة النسب للممدوح، وأحيانا لم تخلُ قصائدهم من المبالغة لأنهم غالباً كانوا ينظمون مديحهم للتزلف والمكاسب..

في العصر الغزنوي مدح الشاعر أبو الحسن علي الفَرُّخي السيستاني السلطان محمود بقوله:

شهنشاهی که شاهان را ز دیده خواب بر باید
از بیم نه منی گرزش به جابَلقا وجابَلسا

ومعناه: هو الملك الذي جعل الملوك يرونه في نومهم، وهو لا يهرب خوفاً لا من الجبالقة ولا الجبالسة، وهؤلاء أقوام خلقهم الله في أقاصي مشارق الأرض ومغاربها.

وبمعنى الشجاعة يمدح المتنبي الأمير سيف الدولة الحمداني:

وقفتَ وما في الموت شكٌّ لواقفٍ
كأنك في جفن الردى والردى نائمُ
تمرُّ بك الأبطالُ كلمى هزيمةً
ووجهُكَ وضّاحٌ وثغرك باسمُ

وفي صفة الكرم يقول الفرُّخي:

اميدِ خلق غواصست ودست را او دريا
به كام خويش برگيرد گهر غواص از دريا

بمعنى: أمنية البشر هي الغطاس وأنت يدُكَ بحرٌ يأخذون من جواهره.

فتشبيه الممدوح بالبحر لشدة كرمه منتشر لدى معظم شعراء ذلك العصر، قال المتنبي:

كالبحر يقذف للقريبِ جواهراً
جوداً ويبعث للبعيدِ سحائبا

على جانب آخر، ففي العصر الذي شهدت فيه الدولة العباسية استقراراً ازدهرت حياة الناس وانفتحوا على الأمم الأخرى وتطورت الحركة الشعرية، ومالت أساليب الشعراء الفنية إلى اللين والترف، فراحوا يبدعون في الوصف وخاصة ذلك الوصف المتكئ على عوالم الطبيعة، فشاعت الصور الفنية المستقاة من هذه الأجواء التي تبهج الناظر وتسرّ الخاطر، فهذا أبو نجم أحمد منوجهر الذي اطلع بغزارة على الشعر العربي حتى ذكر بعض الشعراء العرب كما في قوله:

مديحِ او متنبى به سر نيارد برد

نه بو تمام ونه اعشى ونه طهوى

أي لا المتنبي ولا ابو تمام ولا الأعشى ولا الطهاوي بقادرين على مدحك بما تستحقه.

وأجاد هذا الشاعر في الوصف فآتانا بصوربهية لمشهدية الطبيعة يقول:

شگفته لاله نعمان بسان خوب رخساران به مشک اندر زده دل ها به خون اندرزده سرها

چو حورانند نرگس ها همه سيمين طبق بر سر نهاده بر طبق ها بر از زرّ سا وساغرها

ومعناه: تفتحت شقائق النعمان المدهشة كالصبايا وتضمخت قلوبها بالمسك ورؤوسها بالأرجوان، والنرجس على رؤوس الحور أطباقٌ فضية وفوقها كؤوسٌ ذهبية، وقد أجاد التصوير بالاعتماد على تأثير اللون.

يذكرنا هذا المشهد بوصف الطبيعة عند الخليفة العباسي الشاعر ابن المعتز الذي احتفى بعلم البديع إذ يقول:

يا صاحِ غادِ الخندريسَ فقد بدا شمراخُ صبحٍ لاحَ في الظلماتِ

والريحُ قد باحت بأسرارِ الندى وتنفّسَ الريحانُ بالجنّاتِ

وليس البحتري بأقلَّ شأواً في أوصافه يقول:

فحاجبُ الشمسِ أحياناً يضاحكها وريِّقُ الغيثِ أحياناً يباكيها

إذا النجومُ تراءتْ في جوانبها حسبتَ أن سماءً رُكِّبتْ فيها

وتبدو أناقة الصورة في أوجها في وصفه للربيع:

أتـاكَ الربيـعُ الطلـقُ يختـالُ ضاحكاً

مـــن الحســـنِ حتـــى كاد أن يتكلـــما

وقـد نبّـهَ النـيروزُ في غسَـقِ الدجـى

أوائـــلَ وردٍ كُـــنَّ بالأمـــسِ نُوَّمـــا

ولا يفوتنا ورود بعض المفردات العربية في أبيات منوجهر مثل نعمان وحور وطبق، وبعض المفردات الفارسية في أبيات ابن المعتز والبحتري مثل الخندريس

أي الخمرة والنيروز أي عيد الربيع.

من نافلة القول إن غرض التصوف حاز على اهتمام القراء والنقاد، فقد ظهرت ملامح الأدب الصوفي في مطالع القرن الثاني للهجرة وبلغ عصرَه الذهبيَّ في القرن السابع للهجرة، ومن أهم مضامينه العشق الإلهي، والزهد، والخمريات، والغزل العرفاني، والتأمل، وشاعت العاطفة الصادقة والوحدة الموضوعية والاحتفاء بالصورة لدى شعراء الصوفية منطلقين من تجربتهم الروحية العميقة ينفثون فيها تجلياتهم الوجدانية، ولعل أحد أسباب ظهور هذا الشعر أنه في مراحل من تاريخها الطويل تعرضت البلاد العربية وجيرانُها الفرس إلى الهزات والقلاقل فنشط الشعراء في شعر التصوف لنشر الطمأنينة في النفوس، وكثيراً ما آثروا العزلة على الانخراط في الحياة الاجتماعية والسياسية باستثناء التواصل مع مريديهم وخاصة في ظلّ الملاحقة لذوي الفكر الخارجين عن المألوف لأن أصحاب الشأن كانوا يكفّرونهم ويلاحقونهم لمعاقبتهم، ونعلم أن المتصوفين عموماً يكونون بعيدين عن المواجهة العنيفة بل ممتلئين بالعشق الإلهي إلى درجة التوحد بالله، ويدينون بدين الحب دون تفرقة بين البشركهذه التوقيعة العرفانية لفريد الدين العطار:

محبت درست نشود مگر ميان دو تن
كه يكى، ديگرى را گويد: اى من!

ومعناها:

لن تكون المحبةُ صحيحةً بين اثنين
حتى يقولَ أحدُهما للآخر: يا أنا!

وهذا الشاعر أبو الحسن بن منصور الحلاج المولود في منتصف القرن الثالث الهجري في العراق مات مقتولاً في عهد الخليفة العباسي المقتدر بتهمة الزندقة لمبالغته في فكرة ((الحلول)) أي حلول الله في روح الإنسان، وكان إجماع الفقهاء والقضاة آنذاك أنّ من تفوه بهذا الكلام فهو كافر.. ومن جميل شعره:

ديني لنفسي ودينُ الناسِ للناسِ
والله ما طلعتْ شمسٌ ولا غربتْ
إلا وحبُّكَ مقرونٌ بأنفاسي

وللحلاج قصائد مموسقةٌ شاعت على ألسنة الناس فلحنوها وغنوها نختار منها

مقطعاً:

يا نسيمَ الروحِ قولي للرشا
لم يزدْني البعدُ إلا عطشا
لي حبيبٌ حبُّهُ وسطَ الحشا
إن يشا يمشي على خدي مشى

وفي ثيمة الاتحاد بالخالق الذي جعلهم يتحدون بالخلق طرّاً يقول ابن عربي الدمشقي:

لقد صار قلبي قابلاً كلَّ صورةٍ
فمرعىً لغُزلانٍ وديرٌ لرهبانِ
وبيتٌ لأوثانٍ وكعبةُ طائفٍ
وألواحُ توراةٍ ومصحفُ قرآنِ
أُدينُ بدينِ الحبِّ أنّى توجّهتْ
ركائبُهُ فالحبُّ ديني وإيماني

ويطالعنا ابن الفارض الحمَوي الملقب بسلطان العاشقين بشعر غزلي صوفي رقيق لم يبتعد فيه عن القصيدة التقليدية وخاصة لجهة نظام البيت والوقوف على أطلال الحبيبة يقول:

هلْ نارُ ليلى بَدت ليلاً بِذي سَلَمِ
أمْ بارقٌ لاحَ في الزَّوراءِ فالعلَمِ
ومِنْ فُؤادي لَهيبٌ نابَ عنْ قَبَسٍ
ومنْ جفوني دمعٌ فاضَ كالدِّيمِ
يا لائماً لامَني في حبِّهِمْ سفهاً
كُفَّ المَلامَ ، فلو أحبَبْتَ لمْ تَلُمِ

واذا التفتنا إلى شعراءِ إيران يطالعنا محمد بن محمد بهاء الدين البلخي مولانا جلال الدين الرومي الذي عاش ردحاً من عمره متنقلاً بين بغداد ومكة ودمشق وحلب، وكتب عشرات الآلاف من المثنويات والرباعيات بالفارسية والعربية واهتم بالملمعات، وتميزت غزلياته الصوفية بأسلوب لم يتمكن منه سواه، ومزج خواطره بالعشق الإلهي، ونراه يتقاطع مع ابن عربي حول الحب المطلق الذي يؤدي إلى

وحدة الأديان بهذه القصيدة ذات الجرس الموسيقي الجميل:

چه تدبير اي مسلمانان كه من خود را نمى دانم
نـه ترسا نه يهودى¬ام ، نه گبر ونه مسلمانم
نـه شرقى¬ام نـه غربى¬ام، نه عُلوى¬ام نه سُفلى¬ام
نه زاركانِ طبيـعى¬ام، نه از افـلاكِ گـردانم
از ملكِ عراقي نيم، نه از خـاكِ خـراسانم
نشانم بى نشان باشد، مكان لا مكان باشد
نه تن باشد، نه جان باشد كه من خود جان جانانم

ومعنى هذه الأبيات: ماذا افعل ولااحسب نفسي شيئا! فلست يهودياً ولامجوسيا ولامسلما، لاشرقيا ولاغربيا، لا عُلْوياً ولا سفلياً، لا من الأرض ولا من السماء، لا من العراق ولا من خراسان، عنواني اللاعنوان ومكاني اللامكان، لاجسد لي ولا روحَ، حيث أصبحت من الأصل الواحد للأرواح، ونلاحظ لديه ورود مفردات عربية مثل شرقي، غربي، علوي سفلي، طبيعي، مكان.

وإذا ما تقدمنا إلى القرن التاسع عشر يطالعنا شعراءُ أدخلوا أساليبَ حديثةً إلى الشعر الصوفي كالشاعر والرسام الكاشاني سهراب سبهري، المعروفِ بعشقه للعزلة والطبيعة والذي زار الصين واليابان وأفغانستان والهند وبعض الدول الأوروبية ما جعله واسع الاطلاع على نتاجاتهم الشعرية، وترك ثمانية مجلدات تُرجم الكثير منها إلى لغات عديدة، وامتاز شعره بالحداثة شكلاً ومضموناً واعتمد الرمزية بدلالاتها العميقة، كما في قوله:

دستم را
به سراسر شب كشيدم
زمزمهٔ نيايش
در بيدارى انگشتانم تروايد
خوشهٔ فضا را فشردم !
قطره هاى ستاره
در تاريكى درونم درخشيد
و سرانجام

الدراسات

در آهنگ مه آلود نيايش
تو را گم كردم
ميان ما سرگردانى بيابان هاست
بى چراغى شب ها، بستر خاكى غربت ها، فراموشى آتش هاست.
ميان ما «هزار ويک شب» جست وجوهاست

ومعناه باللغة العربية:

مددْتُ يدي طوال الليل
همسة الصلاة في اليقظةِ تُرعشُ أصابعي
لقد ضغطت على كتلة الفضاء!
ليلاً تشرق قطرات النجمة في داخلي
واخيراً خسرتك
في ترنيمة الصلاة الضبابية
بيننا تجوالُ الصحارى،
إنها ليالٍ بلا مصباح، وتغرُّبٌ في سرير التراب ونسيانٌ للهب،
بيننا ألف ليلة وليلة من البحث والتنقيب.

نلاحظ الصورة البيانية بغرابتها من حيث الانزياح في المفردات كما في قوله: ضغطتُ على كتلة الفضاء، وقوله الصلاة الضبابية، كما يلفتنا مخياله المحلق في عوالم الطبيعة.

إن الأغراض الشعرية متنوعة وكثيرة بتنوع وكثرة أسباب الحياة وظروفها ومعطياتها، وبتجارب الشعراء، فهناك وشيجة تربط بين تجربة الشاعر الحياتية وبين تجربته الإبداعية ليتشكل المعادل الموضوعي للقصيدة.

الحقيقة إن هذا التثاقف والتبادع بين الشعراء العرب والفرس شكل ظاهرة عميقة الأبعاد في الحوار الحضاري بين الشعبين، ما أثر إيجاباً على الحركة الشعرية فأنتج نتاجاً ثرّاً قدمه إلى التراث الإنساني بأبهى حلله.

من ملامح الاتجاه الخُلقي التربوي في النقد الغربي

ـ د. وليد القصاب

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

ما برح درس الأدب، والحكم عليه وتقويمه، والبحث عن وظيفته وتأثيره في الحياة والإنسان، يخضع منذ وجد لاتِّجاه نظريتيّن كبيرتين، سمّاهما أحد النّقّاد النظرية الخلقية والنظرية الشّكلية[1] وسماّهما آخر» نظريّات المحاكاة» و» نظريّات السيميوطيقا»[2] وحصرهما بعض النقاد في وصفيْ «نافع» و»ممتع»[3] وهنالك مصطلحات وتسميات أخرى.

وهاتان النّظريتان تتقاسمان الأدب: إبداعًا ونقدًا منذ أيّام الإغريق إلى أيّامنا هذه، وما برحتا أساسًا للتفكير في الأدب، والكلام على وظيفته وتأثيره. أهي وظيفة خلقيّة- بالمفاهيم العامّة الواسعة للخلقيّة- أم هي وظيفة جماليّة، بالمفاهيم العامّة الواسعة للجماليّة كذلك، أم هما معًا؟

يقول وليم أوكونور:» لقد عقد الفلاسفة والأخلاقيّون والنّقّاد الأدبيّون مجادلات

حامية حول التّعارض بين الجمال في الشّكل وصدق المبدأ الفلسفيّ والقانون الخلقيّ. هذا النّزاع قديم مستمر كما هو واضح، وقد تعرّض له أفلاطون، وبويثيوس، وبوكاشيو، وسدني، وملتون،وشللي، وآرنولد، وتولستوي، ووايلد، وجيمس، وكروتشه، وبابيت. على أنّ النّقّاد في الأزمنة الحديثة تحاشوا على وجه العموم الإيغال في التّطرّف... «[4]

وقد بدت- وفي أحيان كثيرة- كلّ واحدة من هاتين النّظريتين في كلامها على وظيفة الأدب ودرسه ونقده ردًّا على الأخرى، أو نقضًا لها؛ « فالقول بأنّ الشّعر متعة مماثلة لأيّة متعة أخرى يردّ على القول بأنّ الشّعر تعليم مماثل لأيّ كتاب تدريس، والرأي بأنّ الشّعر دعاوة، أو يجب أن يكون كذلك، يجد الردّ عليه في الرأي بأنّ الشّعر- أو يجب أن يكون- صوت صافٍ، وصورة زخرف عربي» أرابسك» لا شأن له بعالم الانفعالات البشريّة، وربما وصلت الدّعاوى المتعارضة» إلى أدقّ تأويلاتها في الرأيين القائلين بأنّ الفنّ «لعب» وبأنه» عمل..»[5]

إنّ كلمة « نافع» التي تُستعمل- عند بعضهم- للتعبير عن الاتجاه الخلقيّ» تقود إلى التّشديد على المرامي الأخلاقيّة، أو التّعليميّة، أو الانتفاعيّة، وتجعلها محورًا للنّقد. وأمّا « ممتع» – كما يبيّن أصحاب نظريّة الفنّ للفنّ – فإنّها تركّز على الاستمتاع، واللانفعيّة في الفن..[6]

وعلى أن آراء كثيرة قد دعت إلى الجمع بين هاتين النّظريتين، ورأت أن أيًّا من الرأيين « لا يبدو بمفرده قادرًا على أن يحملنا على قبوله.. وكلّ صفة من هاتين الصفتين -إذا استخدمت بمفردها- مثّلت محورًا من سوء فهمنا لوظيفة الشعر..»[7]

وقد اتخذت هاتان النظريتان النقديتان- كما ذكرتّ- تسميات متعدّدة، وتفاوت حضورهما في درس الأدب ونقده، من عصر إلى عصر، ومن منهج إلى آخر.

وقد كان حضور هذين الاتجاهين في درس الأدب أمرًا طبيعيًّا؛ إذ مثّل البحث في وظيفة الأدب وطبيعته؛ أيْ السؤال عن غاية الأدب، ولأيّ شيء وضع؟ وما الفائدة منه؟ وما مكانته في التجربة الإنسانية؟ كما مثّل السّؤال عن طبيعته، ومقوماته، وعناصره، وعمّا يميّزه من الكلام العاديّ؟

كان لا بدّ – كما يقول أحد النقاد- من السؤال عن معنى كلمة» أدب» ما الخصائص المشتركة بين أنواعه المختلفة؟ ثمّ ما الوظيفة التي يؤدّيها الأدب؟[8]

كان لا بدّ- كما يقول صاحبا نظرية الأدب- من التساؤل» لأيّ شيء قدّر النّاس

الأدب؟ وأيّ أنواع القيمة أو الجدارة أو الأهمية وجدوا فيه؟ قد نجيب عن ذلك بأنهم وجدوا أنواعًا كثيرة. إنّ موجز هوارس» الممتع المفيد» يمكن أن يترجم إلى « الإمتاع والتثقيف» أو « اللّعب والعمل» أو» القيمة الغائية والقيمة الأدائية» أو» الفنّ والدعاوة» أو الفنّ « كغاية في ذاته» والفنّ» كشعائر جماعية، وجامع ثقافيّ...[9]»

إن « النظريات الخلقية ترى الأدب جزءًا مشاركًا في مجمل الفعاليات الإنسانيّة، وتشرحه وتقيِّمه بالرجوع إلى هذه الكليّة. والنّظريات الشّكلية ترى الأدب وكأنّه عالم له إجراءاته وأهدافه الخاصّة..»[10]

ومهما كان الجواب عن السؤال السّابق فإنه» يجب أن تتواجد بالضرورة طبيعة الأدب ووظيفته وتقييمه في علاقات متبادلة وثيقة؛ فاستعمال الشيء- استعماله الاعتياديّ، أو الملائم، أو الأكثر خبرة- يجب أن يكون ذلك الاستعمال الذي أهّلته طبيعته أو بنيته..»[11]

والنظريّة الخلقية أسبق وأعرق من النّظريّة الشكليّة، ومنذ البدء كان لها ثقل في الرأي، وقد ظلت صامدة قويّة إلى يوم النّاس هذا، ولم تصبح النظريّة الشكليّة « جليّة بشكل كافٍ، وداعية لذاتها نظرية في الأدب، إلا مع ظهور علم الجمال. اعتنق هذه النظرية الفلاسفة وعلماء الجمال وبعض أنواع الفنانين. واعتنق النظريّة الخلقيّة أيضًا فلاسفة وفنانون وعلماء جمال، سوى أنه اعتنقها أيضًا أناس بسطاء..»[12]

ولا أرى من الدّقة قول ستانلي هايمن الذي يذهب إلى أن من سلبيات النّقد الحديث غياب « مبدأين كانا يحتلان مقامًا رئيسيًّا في الماضي كلما جرى الحديث عن الأدب، وهما: أنّ الأدب نوع من التعليم الأخلاقيّ، وأنه – في أساسه- نوع من اللّذّة أو المتعة ..[13]»

إذ الواقع يشهد أن كلًا من هذين المبدأين لم يغيبا من ساحة النّقد الغربيّ الحديث، قد يكون النّقد الشكليّ استعلى قليلاً في هذه الآونة المعاصرة، وأصبحت له نظريّات، وكثر الدّعاة إليه؛ لأسباب لا مجال للكلام عليها هاهنا، ولكن النّقد الخلقيّ لم يغب، وقد تبنّته اتجاهات وشخصيات كثيرة ذوي منازع فكريّة متعدِّدة.

وأخذت النظرية الخلقية في النقد الغربيّ صورًا متعدِّدة، ومثَّلتها طوائف مختلفة من النّقّاد، جمع بينهم النظر إلى الأدب على أنّ له وظيفة نفعيّة؛ قد تكون- كما ذكرت- تربويّة، أو تعليميّة، أو اجتماعيّة، أو فلسفيّة، أو دينية، أو إنسانيّة، أو نفسيّة،

أو سياسيّة إيديولوجية، أو ما شابه ذلك.

ولم يكد يستبعد الوظيفة النفعية للأدب- استبعادًا تامًّا- إلا طائفة يسيرة من النّقاد، لعلّ من أبرزهم بعض من سُمّوا بأصحاب» الفنّ للفنّ» أو «الشّعر للشعر» أو بعض الشّكلانيّين فيما بعدُ؛ إذ أصرّت طائفة متعنّتة منهم على أن الفنون- بجميع أشكالها- غاية في حدّ ذاتها، وقد يفسدها أن تحمل قيمة نفعيّة على أيّ وجه من الوجوه

وسأعرض في هذا المقال اتّجاهًا واحدًا من اتجاهات النظريّة الخلقيّة في النّقد الأدبيّ الغربيّ، وهو الاتّجاه الخلقيّ الذي يرى أن للأدب- بأشكاله جميعها- وظيفة تربويّة تثقيفيّة تعليميّة.

◊ الاتّجاه التربوي التعليمي في النّقد الأدبيّ

كان الاتّجاه الخلقيّ التعليميّ في النقد الغربيّ الأدبيّ حاضرًا باستمرار، منذ عُرِف النقد الأدبيّ إلى الآن، ولم يغِب حتى في أحدث الاتّجاهات.

يقول ولبر سكوت:» من بين أنماط النّقد التي تُمارس اليوم يعدّ المدخل الأخلاقيّ- بلا شك- أطولها تاريخًا؛ فقد كان أفلاطون في جمهوريته المثالية مهتمًّا بالتأثير الخلقيّ الذي يمكن أن يحدثه الشاعر، كما أولى هوارس نفعيّة الشّعر وجماله شأنًا كبيرًا، وكذلك أبدى نقاد عصر النهضة مثل فيليب سدني اهتمامًا مشابهًا لذلك. وفي القرن الثامن عشر لم يتردد الدكتور جونسون.. في الحكم على المضمون الأخلاقيّ للمؤلفين الذين ناقشهم في كتابه « سير الشعراء» كما ناقش ماثيو أرنولد أهميّة» الجديّة البعيدة المدى في الفنّ» كلّ هؤلاء يمثّلون الألسنة الرسميّة الهامّة التي تؤمن إيمانًا راسخًا بأهميّة الأدب؛ لا بالطريقة التي يقال بها فحسب، ولكن بالذي يقوله أيضًا..»[14]

ويبيّن أهمية هذا المدخل بقوله:»إنّ المدخل الأخلاقيّ للأدب شيء أساسيّ جدًّا للمصالح الإنسانيّة؛ لكي تعيش فقط داخل حدود الجماعة، ويعدّ ف.ر.ليفز من النقّاد الإنكليز، وإيفور ونترز من بين النّقاد الأمريكيين المعبِّرين عن الاهتمام التقليديّ بأهداف الأدب التّقليديّة.. بالإضافة إلى هذا فإنّ الكثير من نقد الماركسيين ينطلق من قاعدة أخلاقيّة، مع أنّ صورة الإنسان التي يقدِّمونها تختلف- بدرجة كبيرة- عن الصورة التي يقدِّمها الإنسانيون له، وترتبط – بصفة خاصّة- بنظريّة القوى البشريّة التي يفهمها الماركسيون أحسن فهم، باعتبارهم ممثلين أصلًا للمدخل الأخلاقيّ»[15]

والأدب -عند هؤلاء- ذو وظيفة تربويّة تعلميّة تثقيفيّة، إنّه مدرسة في التربية وعلم الأخلاق، ينبغي أن يعلّم، ويهذّب، ويثقّف، ويغرس قيم الأخلاق والفضيلة والدّين.

وقد أشارت إليزابيث درو إلى طائفة ممّن تبنّوا الدّعوة إلى الاتّجاه الخلقيّ، وهم أولئك الذين «يقرؤون الشّعر أساسًا لما فيه من رسالة وهدف»[16]

وأشارت إلى طائفة تتطرّف في هذا الاتجاه الأخلاقيّ، وقالت عنهم: «يقوم المتطرّفون في هذه الناحية بنفي كل شيء من الشّعر سوى الحكم ذات القيم الخلقيّة في هذه الحياة»[17]

فهِم كثيرون من أصحاب هذا الاتجاه الشّعر على أنّه حكمة، فهِمه كذلك- كما يقول نورمان فورستر- طائفة كثيرة، وفيهم علماء جمال.

يقول نورمان فورستر:»هذا الشّعر، الذي يتضمن حكمة، لم يفهمه جونسون وحده، وإنما فهمه أيضًا كلّ من سدني، ودرايدن، وكولريدج، وشيللي، وأرنولد، وإمرسون. وفي الحقيقة فهمه الكثيرون، حتى وصلنا إلى عدد من المتخصّصين الجماليين في عصرنا الحاضر. ولقد فهموا الحكمة تقليديًّا على أنها إرشاد وتعليم، وفهموا الشاعر على أنّه معلِّم»[18]

كان هوارس، وسكاليجر، وبوالو يرون أن هدف الشّعر أن يعلم.[19]

ومنذ فترة مبكرة من عصر النّهضة نستمع إلى أقوال كثيرة لنقاد مختلفي النزعات تدعو إلى أن يكون هدف الأدب هو أن يعلِّم ويربّي.

في عام»1595» نشر السير فيليب سدني مقاله المشهور» دفاع عن الشّعر» وهو يعني الأدب عامّة، وقد دافع فيه عن الشّعر أمام هجمات المتطهِّرين «البيوريتانيين» عليه؛ إذ اتهموه بأنه منافٍ للأخلاق، داعٍ إلى الخور، كاذب، يحرِّض على الفسق[20]...

فذكر- في الردّ عليهم- أنّ للشّعر وظيفة تعليميّة خلقيّة، وله كذلك وظيفة « المتعة». رأى – متأثرًا بهوارس- أن الشاعر يمتع ويعلّم، ومضى يقول:» حقًّا إن الشّاعر يحاول أن يحاكي، وهو يحاكي ليمتع ويعلِّم، ويمتع ليدفع الناس إلى معانقة الفضيلة، التي لولا المتعة لفرّوا منها كما يفرّ المرء من الغريب، ثم إنه يعلِّم ليجعلهم يدركون أن الفضيلة هي ضالّتهم، وهو أنبل توجيه اتّجه إليه أيّ تعليم..»[21]

وإذا كان الشّعر يؤدّي هاتين الوظيفتين العظيمتين فلا شكّ عندئذٍ أنّ العالم

الذي يبتكره الشّاعر هو أفضل من عالم الحقيقة، فهو يستعمل الخيال في خلق عالم أفضل، إن عالم الحقيقة نحاسيّ، والشّعراء وحدهم القادرون على خلق عالم ذهبيّ[22]

وممّا يدلّ على كمال العالم الذي يبدعه الشّعراء أنّ الشّاعر يحاكي عالم المثل لا عالم المحاكاة كما قال أفلاطون، وبذلك دحض فكرة أفلاطون عن إساءة الشّعراء..[23]

ومن أرسطو أخذ سدني فكرة أنّ الشّعر إذن أعلى مرتبة من الفلسفة والتاريخ، إذ هو يجمع مزاياهما معًا ؛يقدِّم الحقيقة – التي هي غاية الفلسفة- في أمثلة محسوسة كما يفعل التّاريخ، ولكنّ خيالات الشّعر تحول الحقائق الخاصة إلى حقائق عامة، وتقدِّم الفضيلة بطريقة مفهومة للرجل العادي، فالشّعر إذن ليس غاية في حد ذاته، وإنما هو وسيلة لغاية تعليمية[24].

وكان سدني يرد في كتابه « دفاع عن الشعر « على كتاب لجونسون اسمه» مدرسة سوء الاستعمال» هاجم فيه الشّعر- من منطلق خلقيّ- هجومًا شديدًا، ووصفه بأنه مدمِّر للأخلاق، وسُلِّم إلى مملكة الشّيطان، وقال عن الشّاعر: إنّه يقودك إلى العزف، ومن العزف إلى اللعب، ومن اللعب إلى المتعة، ومن المتعة إلى الكسل، ومن الكسل إلى النّوم، ومن النّوم إلى الإثم، ومن الإثم إلى الموت، ومن الموت إلى الشّيطان.. وكان جونسون يعبرِّ بذلك عن رأي طائفة دينيّة متطرّفة من البروتستانت هي جماعة «المتطهرين» puritans» « تعادي الفنون عامّة، وتنظر إلى أنواع المتعة على أنّها إثم[25]..

وقد ردّ سدني عليهم، ورأى كما بيّنتُ- أن الشّعر لا يتنافى مع الأخلاق، بل له وظيفة أخلاقيّة دينيّة، فكتب» اعتذارًا للشّعر» ضد من هاجموه، فقال:» هو الذي كان في أنبل الشّعوب واللغات المعروفة مصدر النور الأوّل الذي أضاء دياجير الجهل، والمربيّة الأولى التي مكّنهم لبنها بالتدريج أن يتغذوا على المعارف العسرة الأخرى.. وهو يبيِّن أنّ الشعر لا يستحق هذا الازدراء، وأن له نفس الصفات التي يبجِّلها ذلك الرأي المحترم، أي أنه يعلِّم، وأن هدفه أخلاقيّ، وهو ينسجم مع الدّين الحقّ. ولكي يسند سدني قضيته يتخلّص من الشعر الذي لا يستحق أن يسمّى شعرًا، ويصب ازدراءه على المسرحية» المأساة- الملهاة الهجينة» لعصره، وعلى « السّخافات الفاضحة» التي ليست بالمآسي الحقة ولا بالملاهي الحقة.. الشعر الحقيقيّ فاضل، ولا يستحق أن يُنعت بأنه» لعبة أطفال مضحكة» فالعلم والتّاريخ والفلسفة والأخلاق كلّها مدينة بالعرفان بالجميل للشعراء الذين سبقوا بحلاوتهم

الساحرة ليجرّوا العقول المتوحشة غير المروضة إلى الإعجاب بالمعرفة[26]..

وبسبب إيمان سدني بالدور العظيم الذي يؤدّيه فنّ الشاعر في التعليم والتربية رفع من مكانته، ورأى أهمية اللقب الذي أطلقه عليه الإغريق والرومان، فالرومان دعوه «Vates» وهو قسيم الكاهن، أو العرّاف، أو النبيّ، ويرى أن مزامير داود أغانٍ نُظِمت في أوزان»[27]

وقد تأثرت الكلاسيكية الجديدة بآراء سدني، وعندهم أنّ الشعر الذي لا هدف له ولا فائدة منه شعر بلا قيمة ..[28]

وكان الشّاعر الإنكليزيّ جون دريدن»1631-1700»- وهو من أدباء عصر النهضة- يرى أنّ الأدب نوع من المعرفة، وأنّ التّعليم وظيفة من وظائف الشّعر، وهو» يقدِّم لنا صورة للطبيعة البشريّة تمتاز بالصّدق، وتتسم بالحيويّة»[29]

كما كان الشّاعر الإنكيزيّ ألكسندربوب» -1688 1744»- على ما يبدو- يتفق مع دريدن في اعتبار التعليم وظيفة من وظائف الشّعر، وهو يرى أنّ الشّاعر المجيد يستعمل عقله وبديهته ليكتشف الحقائق العامّة عن أخلاق النّاس وسلوكهم[30]..

وأما صموئيل جونسون» 1709-1784»- وهو كذلك من أدباء عصر النهضة ونقّادها- فكان اتّجاهه الخلقيّ التربويّ واضحًا. والأدب عنده- كما عند دريدن- نوع من المعرفة، وهو ذو قيمة .يقول:» إن غاية الأدب أن يعلِّم، وغاية الشّعر أن يعلِّم عن طريق الإمتاع»[31]

ووافق سدني على أنّ الشّعر لا بدّ أن تكون له رسالة تهذيبيّة،» ولكنه- إذ كان على وعي بأنّ الحياة لا تحمل في طيّاتها درسًا أخلاقيًّا لمن يشاهدها- أصرّ على أنّ الشّاعر يخلق عالمًا أفضل[32]..»

ولذلك لم يكن كثيرٌ ممّا ورد في أعمال شكسبير مقبولاً عند جونسون؛ لأنّ غاية الكتابة عنده – كما وضح- التعليم.» وغاية الشّعر التّعليم عن طريق اللّغة. و ليس شكسبير أخلاقيًّا بدرجة كافية؛ إنّه يضحّي بالفضيلة في سبيل المواءمة، وهو يعتني كثيرًا بالإمتاع أكثر من عنايته بالتعليم، حتى يبدو أنه يكتب بلا هدف أخلاقيّ؛ لأنه لا يوزّع في عدالة الخير والشرّ، ويبدو دائماً غير مهتمّ بأن يظهر أنّ في الخير استنكارًا للرذيلة[33]..»

وتجلّى هذا الاتجاه عند الفيلسوف الفرنسي ديدرو»-1713 1784م»- وهو من قادة حركة التنوير في فرنسا في عصر النّهضة- يقول: إن رسالة كلّ رجل شهم، يتناول القلم أو الريشة أو الإزميل، أن يحبِّب الفضيلة، ويقبِّح الشّر، ويبرز المبتذل»

ولذلك رفض ديدرو الآثار الفاسقة، كآثار بودران مثلًا، وقال: أيّها الفنّانون! إذا كنتم حريصين على خلود آثاركم فأنصحكم بمعالجة المواضيع الشهمة، فكلّ ما يبشّر الناس بانحلال الأخلاق مصيره الزّوال والاندثار مهما كان الأثر موفقًا ورائعًا.. وكان يفضّل الإرشاد الأخلاقيّ حتى المغالاة[34]»

على الرّغم من أنّ الروّمانسيّة هي التي مهّدت لمذهب» الفنّ للفنّ» فإنّ بعض أدبائها لم يتخلّوا عن الوظيفة النّفعيّة للشّعر.

يقول مينتيرنو:» سيكون من واجب الشّاعر- كما يقال- أن يعلّم، وأن يسرّ، وأن يثير[35]..»

بل إنّ الرّومانسيّة في كلّ من إنكلترا وفرنسا مقترنة بآراء سياسيّة خاصّة..[36]

وكان الشّاعر الإنكليزيّ الشهير «شيلي :-1792 1822» - وهو من شعراء المدرسة الرّومانسيّة- يرى أن قدرة الشّعر على الإصلاح والسّمو بالأخلاق أعظم من قدرة علم الأخلاق نفسه، بل إن «علم الأخلاق لا يفعل أكثر من أنه ينسق العوامل التي يخلقها الشّعر مقدمًا.. وهو يؤثر في الناس بطريقة أكثر قداسة من علم الأخلاق، فهو يوقظ العقل ذاته، ويوسّع أفقه؛ وذلك بأن يجعل العقل مستودعًا لآلاف التراكيب من المعاني التي لم يدركها من قبل.. وإنه ليصعب علينا أن نتصوّر حالة العالم الخلقيّة بدون دانتي، أو بترارك، أو بوكاشيو، أو تشوسر، أو شكسبير..و..[37]

ولكنّ الشّاعر- كما يرى شيلي- لا يقدّم صورة ناطقة للأخلاق، بل إنه يساعد على تحقيق الخير الأخلاقيّ بتقويته للخيال، وتعتمد حجته على قياسين: إن التعاطف وسيلة للخير الأخلاقيّ، والخيال يقود إلى التعاطف؛ إذن فالخيال وسيلة للخير الأخلاقيّ. ثمّ يجعل هذه النتيجة الفرضية الكبرى لقياسه الثاني الذي يسوقه على الوجه التّالي: إنّ الخيال هو وسيلة الخير الأخلاقيّ، والشّعر يقوّي الخيال؛ إذن فالشّعر وسيلة للخير الأخلاقيّ. إنّ للشعر أثرًا أخلاقيًّا؛ إذ هو يقوّي الخيال الذي هو بدوره أداة الطبيعة الأخلاقيّة في الإنسان؛ لأنه بدوره يولّد التعاطف الذي هو أعظم وسيلة للأخلاق.. وإنّ المسرحيّة في أثينا- وفي أيّ مكان استطاعت فيه أن تبلغ حدّ الكمال- كانت ترافق دائمًا العظمة الأخلاقيّة والفكريّة للعصر[38]..

وقد ثار شيلي- كما يقول عنه ريتشاردز-» على المدنيّة التقليدية بأسرها، ولم تكن رغبته في إصلاح العالم تقلّ حدّة عن رغبة تولستوي، وإن كان يختلف عنه في أن إحساسه بالقيم كان أكثر رحابة وكمالاً، ولم يشوّه تفكيره ارتداد متأخر للمسيحية..[39] «

كما أعلن «وردز ورث: 1770-1850»- وهو من شعراء الرومانسية كذلك- بصراحة أنّ هدفه من شعره هو « أن يعلِّم الشّباب ذوي النفوس الصّافية من كلّ الأعمار لكي يبصروا ويفكروا ويحسّوا؛ وبذلك يصبحون شرفاء في إيجابيّة واطمئنان ..

وكان جون رسكن الإنكليزي» -1819 1900م- وهو ناقد فنيّ، ومصلح اجتماعيّ- «كأفلاطون إلى جانب معلِّم الأخلاق، ولكنّه على عكسه في النظرة إلى علاقة الفنّ بالأخلاق؛ ففي حين» نفى أفلاطون الفنون؛ لأنها لا تعلّم، فإن رسكن وجد أنّها – بطبيعتها- تتفق مع الأخلاق فباركها. وذمّ أفلاطون الفنون لأنّها لا أخلاقيّة، وامتدحها رسكن لأنها أخلاقيّة إلى حدّ كبير. وطردها الأوّل لأنها متأصّلة في أوهام الإحساس، ورحّب بها الثّاني؛ لأنها تنبع من الذكاء القدسيّ العامل من خيال الإنسان.. ..[40]»

والعمل الفني – عند رسكن – يجب أن يعتبر ممتازًا بقدر تمجيده للفضائل الأكثر شيوعًا على وجه الدقة.[41]»

وكان الفرنسيّ مارسيل أرلان- وهو من نقّاد القرن العشرين- عدوًّا للدادائيّة، وكان يرى أنّ للفنّ وظائف نفعيّة كثيرة، منها النفسيّ، والخلقيّ الذي يوشك أن يقترب في أهميّته حتى يكون دينيًّا.

يطرح مارسيل أرسلان الفنّ بعدّه وسيلة لبلوغ غاية معيّنة، ويعدّه كاشفًا عن غياب اليقين، وعن صعوبة الوجود. وكان يرى أنّ على الأدب ألا يتخلّى عن دوره الخلقيّ، وقضايا الإنسان، وألا يتهرّب من دوره كشاهد بصير على القلق البشريّ الذي سمّاه مرض العصر.

وكان يردّ على سؤال الدّادئيين: لماذا تكتبون؟ بأنّ الكتابة تعني التّحرر من ضغط القلق، لكي يدرك المرء الحدث الإنسانيّ بكلّ اتّساعه، ولقد أخذت الكتابة تصبح تقريبًا فعلًا دينيًّا، وتغدو إنجازًا لتحقيق الذّات..

كان يقول:» يتعذّر أن نؤمن بقيمة أدب ما من غير علم للأخلاق. ستكون الأخلاق همّنا الأوّل.. ومن المتعذّر كذلك أن نصدّق عملًا ليس له صدى دينيّ؛ لأنّ الإيمان هو الهمّ الأكبر لبني البشر..»[42]

ولم يغب الاتّجاه الخلقيّ حتى عند أصحاب المدارس الشّكليّة، أو من هم أقرب إليها؛ فهذا ريتشاردز- على شكلانيته- صاحب نزعة خلقيّة شديدة الوضوح والتميّز، وهو يدعو إلى نظريّة في القيمة والأخلاق تخلّص المسائل الأخلاقيّة من كلّ ما

يشوبها، ويزيل من طريقها كلّ ما أضيف إليها من خرافة وخزعبلات وغيرها من العوائق التي أوجدتها النّظريّات الأخلاقيّة السّالفة.. وعنده أنّ ممّا يكون الشعر به رديئًا أن تكون التّجربة التي يسعى إلى توصيلها عديمة القيمة، أو التي يكون الموضوع الموصّل عديم القيمة.. وإن الشّعراء وحدهم- وليس الوعّاظ- هم الذين يضعون أسس الأخلاق.. [43]

كما نجد الاتجاه الخلقيّ عند بعض الشّكليين من أصحاب «النقد الجديد» الذي بدأ يظهر في أمريكا منذ أربعينات القرن العشرين أو خمسينيّاته.

نسمع مثلاً الناقد الأمريكيّ «إيفور ونترز»- وهو من هذه المدرسة- يقول عن دور الفنّ في الإصلاح: «أرى أن العمليّة الفنيّة عملية تقويم أخلاقيّ للتّجربة الإنسانيّة بواسطة تقنية تجعل من الممكن إجراء تقويم أدقّ من سواه[44]»

وكان يميل إلى» الشّعراء الأقوياء في عقليتهم، الذين يكبحون جماح عواطفهم، والذين هم على ثقة بمبادئهم الأخلاقيّة[45]..»

وكان ونترز يرى أن الوظيفة الخلقيّة هي من مهمات النّقد كذلك. يقول :» إنّ الفنّ أخلاقيّ، ولا بدّ أن يكون النقد مثله بالضرورة...[46]»

وكان النّاقد الفرنسيّ ألبير ليونار»- وهو من نقاد القرن العشرين- نصيرًا قويًّا من أنصار الاتّجاه الخلقيّ في الأدب، وهو يقول في الانتصار للجانب التهذيبيّ الخلقيّ في الشّعر:» يبدو لي من الضروريّ أن أذكّر أولئك الذين ينكرون ذلك، أو ربما يكونون قد نسوه، بأن الأدب – في أكثر معانيه تجرّداً- هو عامل تهذيب إنسانيّ قويّ، وعامل سموّ، وتقدّم فكريّ، ولا أظنّ أحدًا يمكنه الاستغناء عنه من غير أخطار جسيمة. إن العلماء عاجزون عن إنقاذ العالم، فالأدب وحده إذن- إذ إنّ الفلسفة تواصل موتها شيئًا فشيئًا- هو الذي لا يزال يمكننا أن نسأله عن ماهيّة الإنسان في تجلياته الأكثر رفعة، وليس أولئك الذين لم يعودوا يرون فيه غير صراخ طفوليّ..»[47]

والأدب الفرنسي- كما يصوِّره ألبير ليونار- أخرج كتابًا كثيرين أبدعوا أدبًا ذا نزعة أخلاقيّة إنسانيّة في جميع العصور، وهنا موطن عظمته. يقول: « إنّ عظمة فرنسا، وعظمة أدبها، هي في أنّها كانت ولا تزال- برغم كلّ شيء- بلد المؤلِّفين الأخلاقِيِّ النزعة، والكتاب المسؤولين عمّا هو إنسانيّ عبر القرون كافّة.. « [48]

وهو يرى أن الحساسيّة الفرنسيّة « لا تقبل في نهاية الأمر إلا ذلك الشعر اللامتثالي الشديد الارتباط بالنثر، وبالنزعة التعليمية[49]..

ولكن الناقد الإنكليزي ماثيو أرنولد» -1822ى 1888»- وهو من نقّاد عصر النّهضة- يقف شامخًا في هذا الاتجاه الخلقيّ التعليميّ للشعر؛ إذ» اتخذ لنفسه دور المعلّم، وبعد أن اعتقد أن الأدب» نقد للحياة» وأن وظيفته ناقدًا للأدب أن يخرجه إلى الهواء الطلق في حياة المجتمع. والفكرة الأساسيّة لمهمته هي مسعى نزيه للتّعلم ولنشر أفضل ما عرفه العالم.. «[50]

ولم يوجد – كما يقول ولتر جاكسون - « ناقد إنكليزي ولا أمريكي – منذ كولريدج- له تأثيره الواسع أكثر من ماثيو أرنولد، وهو الذي تبنّى الدّفاع عن القيمة التعليمية للشّعر كما عرفنا، وقد انتظمت أفكاره في « الإنسانيّة الجديدة التي تحوّلت إلى نضال ضدّ الفنّ الرومانسيّ، وأعاد تطبيق القيم الكلاسيكية[51]»..

وقد أشارت إليه إليزابيث درو، وبيّنت أنه- بسبب اتّجاهه الخلقيّ- قد استبعد شاعرًا كبيرًا هو تشوسر من قائمة الشّعراء العظماء لعدم وضوح الجديّة الفائقة في شعره :»حتى ماثيو أرنولد الذي كان يجب أن تعصمه معرفته بالشّعر من ذلك، فاستبعد تشوسر من بين الأسماء الكبرى؛ لأنّ شعره لا يتضمّنها..»[52]

وعلى الرغم من إعجاب ماثيو آرنولد بتشوسر، وعدّه له من فحول الشعراء الكلاسيكيين إلا أنّه- انطلاقًا من تقويم أخلاقيّ- لا يعدّه من الشّعراء العظماء.

يقول:»إن تشوسر يدخل في عداد فحول الشّعراء الكلاسيكيين. حقيقة أن شعره يسمو فوق كلّ الشّعر الرومانسيّ للعالم المسيحيّ الكلاسيكيّ، ويمحوه في يسر ودون عناء، وحقيقة أنه يسمو فوق كل الشعر الإنكليزي المعاصر ويمحقه.. وعلى الرغم من ذلك فإني أقول إنّ تشوسر لا يعدّ واحدًا من الشعراء الكلاسيكيين العظام.... إن شعره يفتقر إلى الجديّة الرفيعة الفائقة التي يشير إليها أرسطو على أنّها إحدى الفضائل الكبرى للشّعر، وعلى حين أن مادة شعر تشوسر، ونظرته إلى الأشياء، ونقده للحياة، تتّسم بالرحابة والانطلاق والفطنة والرّقة؛ فإنّ هذا الشّعر تعوزه الجديّة الرفيعة التي اتّسم بها نقد هوميروس ودانتي وشكسبير للحياة.. إنّ عظمة هؤلاء الشّعراء الكبار، وقوة نقدهم للحياة، ترجع إلى أن فضيلة الجديّة هذه تأخذ صفة الدوام والثبات، ولذلك فإن ثناءنا على تشوسر كشاعر ينبغي أن يقَيَّد بالتحفظ التالي: ذلك أن شعر تشوسر يفتقد إلى الجديّة الرفيعة التي يتميّز بها فحول الشعراء الكلاسيكيين..»[53]

إنّ تشوسر – لسبب أخلاقي إنسانيّ- يتفوق شعره على شعر الرومانسيين، وهذا التفوق» يكمن في كلّ من مادة شعره وأسلوبه؛ أما تفوقه في المادة فيرجع إلى أنّ نظرته إلى الحياة الإنسانية نظرة رحبة منطلقة بسيطة واضحة ملؤها الشفقة

والعطف، على العكس من افتقار الشعراء الرومانسيين إلى فطنة التّمكن من هذه النظرة.. ولكن لا يتسم شعره بالجدية الفائقة التي يشير إليها أرسطو على أنها إحدى الفضائل الكبرى للشعر..»[54]

وقد بلغ من اهتمام ماثيو أرنولد – الذي تأثر بآراء سدني – بالدور الخلقيّ الرّوحيّ الذي يمكن أن يلعبه الشّعر حدّ المبالغة والتّطرف، فوجد فيه بديلا للأديان التي تشكّك فيها، ورأى أن الشعر بديل للدين والفلسفة معًا، ولذلك لابد أن يحوي قيمًا تحلّ محلّ القيم التي فقدتها الإنسانية ..[55]

ولسوف تتأثر مدرسة» الإنسانيّة الجديدة» واتّجاه الاتِّباعيين الجدد بآراء ماثيو أرنولد الخلقيّة هذه، ولسوف يستطيعون « أن يبعثوا حياة جديدة في زعم ماثيو أرنولد القائل بأنّ الأدب العظيم، وليس العلم، هو الأداة الأساسيّة في العمليّة التربويّة لجعل الناس إنسانيين..»[56]

◊ هوامش

(1) المراجع والمصادر والحواشي:

انظر مثلًا» مقالة في النقد» لغراهام هو، ترجمة محي الدّي صبحي: ص15

(2) انظر» نظريّة الأدب المعاصر، لديفيد بشبندر، ترجمة عبد الكريم عبر المقصود: ص121

(3) انظر» النّقد الأدبي، الأدب الأميركي في نصف قرن»، وليم فان أكونور، ترجمة صلاح محمد إبراهيم: ص84

(4) - السابق نفسه

(5) نظرية الأدب: أوستن وارين ورينيه وليك، ترجمة محي الدّين صبحي: ص32

(6) النّقد الأدبيّ، الأدب الأميركي في نصف قرن: ص85

(7) السابق نفسه

(8) انظر» قواعد النقد الأدبيّ» لآسل آبر كرمبي، ترجمة محمد عوض محمد: ص11

(9) نظرية الأدب لأوستن وارين ورينيه وليك: ص313

(10) مقالة في النقد: 14-16

(11) السابق: 14

(12) السابق: ص18

(13) النقد الأدبيّ ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة إحسان عبّاس: 16/1

(14) المدخل الأخلاقيّ لولبر سكوت، ضمن كتاب « مقالات في النّقد الأدبيّ» لمجموعة كتاب، ترجمة إبراهيم حمادة: ص53

(15) السابق: ص55-56

(16) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة إبراهيم الشّوش: ص33

(17) السابق نفسه

(18) الحكم الجماليّ والحكم الأخلاقيّ في النقد» ضمن كتاب» مقالات في النّقد الأدبيّ»: 146

(19) موجز تاريخ النقد الأدبي، فيرنون هول، ترجمة محمود شكري مصطفى: 98

(20) مناهج النقد الأدبيّ بين النّظريّة والتّطبيق، لديفيد ديتش، ترجمة محمد يوسف نجم: ص93

(21) السابق: ص99

(22) السابق: ص97

(23) السابق نفسه

(24) في نقد الشّعر لمحمود الربيعي، 47-48

(25) السابق: ص49

(26) صناعة الأدب: ر.أ. سكوت، ترجمة هاشم الهنداويّ: 101-102

(27) مناهج النقد الأدبيّ: ديفيد ديتش: 93

(28) فنّ الشّعر، لإحسان عباس: 50

(29) مناهج النّقد الحديث: 126

(30) السابق

(31) السابق: ص135، 319، وموجز تاريخ النقد الأدبي: فيرنون هول: ص94

(32) مناهج النّقد الأدبيّ: ص137

(33) موجز تاريخ النقد الأدبيّ: 94

(34) النقد الجمالي: أندريه ريشار، ترجمة هنري زغيب: ص76

(35) صناعة الأدب: ص182

(36) النقد، أسس النّقد الأدبيّ الحديث: ص399

(37) مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي: ص 112

(38) مناهج النقد الأدبيّ: 189

(39) السابق نفسه

(40) صناعة الأدب: 238

(41) السابق: ص 242

(42) أزمة مفهوم الأدب في فرنسا: ص73-74

(43) انظر» مبادئ النّقد الأدبي»: 105،261،107

(44) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: استانلي هايمن: 1\101، وانظر» النقد الأدبيّ/ الأدب الأمريكي في نصف قرن»:157

(45) النّقد الأدبيّ « الأدب الأمريكيّ في نصف قرن»: -158 159

(46) النقد الأدبيّ ومدارسه الحدبثة، لستانلي هايمن: 101/1

(47) أزمة مفهوم الأدب في فرنسا في القرن العشرين، ألبير ليونار، ترجمة زياد العودة ص12

(48) السابق نفسه

(49) السابق:17

(50) صناعة الأدب: 216

(51) مقالات في النقد الأدبي، بحث «تعريف باتجاهات نقدية « ولتر جاكسون بت، ترجمة إبراهيم حمادة: ص 84

نورمان فورستر «الحكم الجماليّ والحكم الأخلاقيّ في النقد» ضمن كتاب» مقالات في النّقد الأدبيّ» :142

(52) لشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ص 33

(53) مقالات في النقد لماثيو أرنولد: -38 39

(54) السابق:35

(55) مقالات في النقد، لماثيو أرنولد، ترجمة علي جمال الدين عزت: ص21

(56) نورمان فورستر «الحكم الجماليّ والحكم الأخلاقيّ في النقد» ضمن كتاب» مقالات في النّقد الأدبيّ» :142

قصيدتان من
من أميركا اللاتينية

ت: بديع صقور

مترجم وشاعر من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

1. نشيدُ الرعاة

شعر: بيسنتي ريبا بالاسيو

شاعر من المكسيك، ولد عام 1896 كتب الشعر والرواية وغيرها.. أكثر كتاباته مستوحاة من واقع حياة شعبه المكسيكاني، توفي عام 1932.

بيتٌ صغيرٌ

فوق بساط

من الزهو البيضاء، والشيل[1] الأخضر

الرياحين والرتم[2]

بين الأسيل والسعادى[3]

جدولٌ صغيرٌ يجري بصفاء

تداعبُ بلوراته شفافية

الزهر العسلي

نحلاتٌ بيضاء

فوق الروابي

زرزور[1] يغرد في الأراضي المزروعة

وهديلٌ حلو للحمامات البيضاء

على أفاريز الأسطحة القرميدية،

وفي النوافذ

ستائر لبلاب حمراء طرية

يتصالب السرور في الساحات

وفي الأقبية يتقاطع الفرح

وفي سرعة تطير الخطاطيف

بين أشجار الدردار

طيورٌ تغني..

قرب الغدير زنابق وزهور،

وفي الأزهار الذابلة تبحث الفراشات

عن الرحيق الحلو

وأنت تجلسين في الظلِّ قرب النهر

طحلبٌ أخضر لأجل فراش طري

الشعر يسمع ما يرسل صدري

للكامنِ داخل صدرك..

وهناك أرسم حبي المحترق

أتأمل عينيك الجميلتين

ندى قبلات فوق جبهتي

ستجعل شفاهك الحمراء فاترة

◊ **هوامش**

(1) الشيل: من فصيلة النجيل، وهو عشب معمر يمتد بعيداً على الأرض.

(2) الرتم: جنس من فصيلة النباتات القرنية، وقد يغرس للزينة.

(3) السعادى: نبات آخر للزينة، يزرع في الحدائق.

2. مثل الربيع

شعر: خوانا دي إيبار بورو

شاعرة من الأرغواي، من مواليد 1895 من أعمالها لغات ماسيه ـ جذر متوحش الدنّ الرطب ـ وردة الهواء، توفيت نهاية القرن الماضي.

شعر

مثل جناح أسود ينتشر شعري
فوق ركبتيك
أغلقت عينيَّ، وتفتحت رائحة أنفاسك
لتقول لي بعدئذٍ:
ـ نامي فوق حجارة مغطاة بالطحالب..
فوق أغصان الصفصاف اربطي ضفائرك،
واصنعي مخدّتك من البرسيم
الكثير السواد
لأنه ربمّا في عصيرها عصارة
داكنةٌ، وكثيفةٌ لعليقٍ بري
أية برودة، وأيُّ غريب يحيطني؟!
يفوح في الجدول..
في التراب، والغابات..
أيُّ عطرٍ صنعت؟
وأطلقُ العنان لكلماتي:

ـ لا أحد! لا أحد!
أحبك وأنت شابة..
وأشمّكِ في الربيع
هذه الرائحة التي تحسُّها وكأنها
من جسدٍ صلب،
من خدّان أبيضان
ودم جديد..
أحبكِ وأنت شابة
لأجل ذلك الشيء
أمتلك أنفاس شذا الربيع.

◊ هوامش

(1) زرزور: طائر من رتبة العصفوريات، وهو أكبر قليلًا من العصفور، وله منقار طويل، وهو من الطيور المهاجرة.

مختارات من الشعر الروسي

ـ ترجمة: د. ثائر زين الدين

شاعر ومترجم وناقد من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

ميخائيل ليرمونتوف[1]

(1841-1814)

◊ **مللٌ وحزن....**

مللٌ وحزنٌ، وما من أحدٍ تمدُّ له يدك
في لحظة محنة نفسيّة ...
الأمنيات! ... لا فائدة من ذلك، وهل نتمنّى إلى الأبد؟
في حين تمضي السنوات - أجملُ السنوات كلّها!
أن تحب ... لكن من؟ ... ولفترةٍ- أمر لا يستحق العناء،
أمّا أن تحب إلى الأبد فأمرٌ مستحيل.
هل ستنظر في نفسك؟ - هناك لا أثر للماضي:
لا الفرح ولا العذاب؛ كل شيء تافه ...
وما الشغف؟ - إن طعمه الحلو سيختفي عاجلاً أم آجلاً
أمام المحاكمة العقليّة.
والحياة، عندما تنظر حولك بانتباهٍ بارد، -
إنّها شيءٌ فارغٌ وغبيٌّ...

1840

(1) واحدٌ من أهم الشعراء الروس وأشهرهم، من طبقة النبلاء، تلقى تعليمًا عالياً، ثم التحقَ بالمدرسة العسكريّة في بطرسبورغ ليتخرج فيها عام 1834، وينتسب إلى صفوف الحرس الإمبراطوري. قُتِلَ عام 1841.

◊ إلى نفسي

كيف أردتُ أن أقنع نفسي
أنني لا أحبُّها،
كيفَ أردتُ أن أقيسَ
ما لا يقاس،
أن أجعلَ، للحب الذي لا ضفافَ لهُ، حدوداً.
استخفافٌ لحظي...
لقد أثبتت لي قوَّتُها مرةً أخرى
أنَّنا لا يمكن أن ننتصر
على جاذبيّة الروح.
أن قيدي غير قابلٍ للكسر،
أن سلامي الحالي
ليس إلّا صوت الملاكِ الضال
فوق حشد الشياطين النائم.

1830

◊ وطني

أحبُّ وطني، لكنَّهُ حبٌّ غريب!
لا تفهمهُ محاكماتي العقليّة.
لا المجدُ الذي يُشترى بالدماء،
ولا السلامُ الطافحُ بثقةِ الاعتزاز،
ولا التقاليدُ الغامضة القديمة المقدَّسة،
كل ذلك لا يجعلُ حُلماً ممتعاً يرتعشُ في أعماقي.
لكنني أحب – ولا أعرفُ أنا نفسي لماذا -

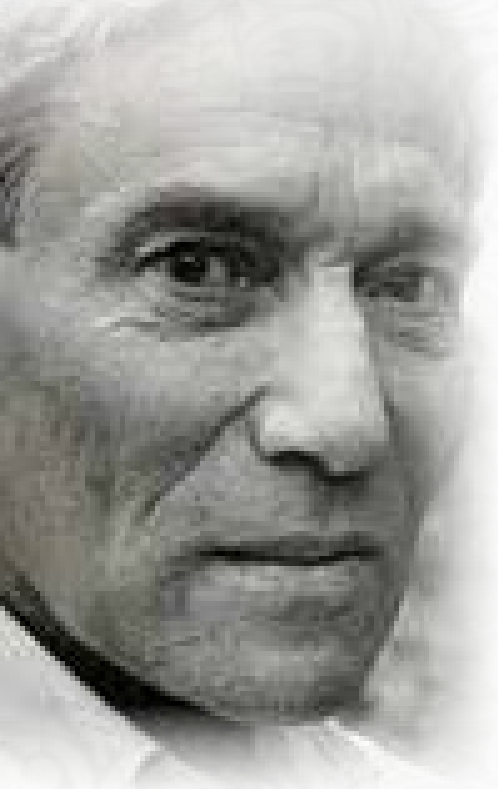
سهوبَه ذات الصمت البارد،
غاباته التي تتمايل بلا حدود،
تدفّقَ أنهارهِ كالبحار.
أحبُّ الانطلاق في عربة على طرقه الريفيّة،
مُخترقاً ظلاله الليليّة بنظراتٍ هادئةٍ بطيئة،
تلتقيها في مختلف الجهات، مُتنهِّداً لو أقضي الليلةَ...
أحبُّ الأضواء المرتعشة للقرى الحزينة؛
أحب دخان القش المحترق،
تطلقهُ في السهوب قافلةٌ ليليّة،
وأحبُّ، على تل في منتصف حقل أصفر
عائلةً من شجرتي بتولا.
بفرح، لا يعرفهُ كثيرون،
أنظرُ إلى بيدر عامرٍ بالغلال،
إلى كوخ سقفهُ من القش،
إلى نافذةٍ منحوتةٍ مغلقة.
وأنا على استعدادٍ في العيدِ،
ذات أمسية نديّة،
أن أشاهدَ، حتى منتصف الليل،
الرقصَ مع الصفيرِ وقرع الأرض بالأقدام،
على صوت السكارى.

1841

شعر

بوريس باسترناك[1]

(1960-1890)



◊ لا تهرب من حُبّك

لا تهربْ من حُبِّكَ...
لا تُدمِّر تلكَ السعادة الصغيرة،
لا تَقُلْ بهدوءٍ: «امضِ»
حينما تتمزّقُ روحكَ إلى أجزاء.
لا تهرب من حُبّك
لا تبنِ جُدراناً، فهي لن تنقذك.
ولا تكذب على نفسكَ، أنك حر
فمن يحبُّ – محكومٌ بالقيود
لا تهرب من حُبّك،
أهدِ السعادةَ لمن هم قُربك
ولا تسمح للحسدِ والكذب
أن يمتلكَ عليكَ قلبك.
لا تهرب من حُبّك

(1) ولد بوريس باسترناك عام 1890 في مدينة موسكو لأبٍ فنان تشكيلي يعمل أستاذاً في معهد للتصوير والنحت والعمارة، وكانت أمه روزاليا كوفمان عازفة بيانو ومدرسة موسيقا، «فنشأ باسترناك في أسرة متنوعة الفنون، كانت تستقبل الشعراء الرمزيين وكبار كتاب روسيا، مثل: ليف تولستوي، وأنطون تشيخوف، وأشهر الموسيقيين مثل: سكريابين، تشايكوفسكي»، وقد أشار باسترناك إلى أن جو المنزل هذا أنشأ لديه حساسية مفرطة تجاه العالم الخارجي، وكان أساساً في تكوينه الفني.

كرس باسترناك نحو ست سنوات من عمره لدراسة الموسيقا، و توقع الكثيرون من المحيطين به أن ينبغ في هذا المجال، لكنه كان دائماً يخشى نقص مهاراته التقنية؛ فدخلَ قسم الفلسفة في جامعة موسكو عام / 1909، وتخرج فيه أواخر عام / 1912، وسافر إلى ماربورغ رغبةً منه في متابعة دراسته العليا، لكنه تخلى عن ذلك لأجل الشعر، وكانت مواهبه في هذا المجال قد بدأت بالظهور عام / 1909 بتأثير نخبة من الشعراء منهم راينر ماريا ريلكه الذي كان قد زار منزل الشاعر وهو طفل لأكثر من مرة، وألكسندر بلوك، وستؤدي كتابات هذين الشاعريين فيما بعد دوراً كبيراً في إبداع باسترناك.

ولا تتركهُ أبداً!
حتى ولو امَّحتْ آثارهُ؛
ثق بالحبِّ، ولا تفقدهُ أبداً!
لا تهرب من حبّك!
اقتحم عَبْرَ الألمِ والدمع
ولا تقل بهدوءٍ: «امضِ»
وسامح، ببساطةٍ، وانسَ.
لا تهرب من حُبّك!
فهو أفضل ما لديكَ على الإطلاق
احفظ مشاعِركَ المضيئة،
حتى لو كان الأمر صعباً، في العالمِ القاسي.

◊ تدخلين كالمستقبل[2]

لن يكونَ أحدٌ في البيت
العتمةُ وحدها،
نهارٌ شتويٌّ فحسب؛
يتراءى من خلالِ انفراجِ
الستائر غير المُحْكمة
***
فقط بريقٌ سريعٌ
ترسلُهُ ندفُ الثلج البيضاء البيض الرطبة.
فقط سطوحٌ وثلج
ولا شيءَ غير السطوح والثلج.
***

(2) القصيدة بلا عنوان في الأصل، لكنني رأيت أن بؤرتها الرئيسة تتجلّ في هذه العبارة التي أخذتها من أحد السطور (م).

ومن جديد ترتَسِمُ حبّاتُ الندى المتثلجة !
ومن جديد تلفُّني
أحزانُ السنةِ الماضية
وشؤون شتاءٍ آخر !
***
ومن جديدٍ يَخِزُني، وحّتى اللحظة
ذنبي الذي لا أستطيعُ التخلصَ منه !
بينما تضغطُ النافذةُ
برتاجها الصليبي الشكل جوعَ الخشب.
***
وفجأةً يعتري ستارةَ البابِ
ارتعاشٌ غير متوقع؛
كما لو أنّ أحداً يقيسُ السكونَ بالخطوات.
ثم تدخلينَ أنتِ ... كالمستقبل!
***
تظهرينَ في البابِ
في رداءٍ أبيضَ بسيط
رداءٍ ما؛ مصنوعٍ تماماً
من قماشٍ يُحاكُ
من نُدف الثلج.

◊ ليلة شتويّة

« القصيدة على الأرجح في رثاء شاعر روسيا الكبير بوشكين»

أغنية حزينة تملأ الأرض
تنتشرُ في الأصقاع كلها
الشمعةُ اشتعلت فوقَ الطاولة،
الشمعةُ اشتعلت.
***
وكما تحوّم هوام الليل
فوقَ شعلةٍ مضيئة
طاربْ نُدفُ الثلجِ من الفِناء
واستقَرَّت على حافةِ النافذة.
شكّلتِ الزوبعةُ الثلجيّة على الزجاج
كؤوساً ونبالاً...
الشمعةُ اشتعلت فوقَ الطاولة،
الشمعةُ اشتعلت.
***
على السقفِ المُضاء
ارتسمت الظلال؛
أيدٍ مُتصالبة، سيقانٌ متصالبة
مصائرُ متصالبة
***

وسقطَ قُفّازانِ على الأرضِ
بكثيرٍ من الجلبة
وسقطَ شمعُ المصباح الذائبُ
دموعاً فوقَ الفستان.
واهتزَّ كل شيءٍ في تلكَ العتمة الثلجيّة؛
العتمةُ الشائبة والبيضاء.
الشمعةُ اشتعلت فوقَ الطاولة،
الشمعةُ اشتعلت.
***
من الزاويةِ هبّت الريحُ على الشمعة
ورفَعَ لهبُ الإغواء
جناحين اثنين - كالملاك -
على هيئة صليب.
***
أغنيةٌ حزينةٌ ملأت شباط
هكذا كان الأمر...
الشمعةُ اشتعلت فوق الطاولة،
الشمعةُ اشتعلتْ.

◊ إلــى آنّا أخماتوفا[3]

أظنُ أنني سأتخيّر مفرداتٍ
تشبهُ طبيعتكِ الأولى
فإن أخطأتُ فلن أهتم

(3) آنّا أخماتوفا: شاعرة روسيّة معروفة (1889 - 1966) .

ولن أتراجع عن خطئي.

***

إنني أسمَعُ كلامَ السقوفِ المبلّلة

أسمَعُ الترانيم الشعريّة المتخافتة للألواح الخشبيّة.

أسمَعُ بلداً ما، يتضحُ من السطور الأولى

ينمو، ويمنَحُ نفسه في كلِّ مقطعٍ.

الربيعُ في كل مكان، ومع ذلك

لا يتاحُ الخروجُ من المدينة

فما زالت الزبونةُ البخيلة قاسية.

العينانِ دامعتانِ من الخياطةِ على ضوء المصباح

يضيءُ الفجرُ؛ ويظلُّ الظهرُ محنيّاً.

***

تتنفسُ سهوبُ لادوج المستوية

وتُسْرِعُ نحو الماء، مُستَسْلِمَةً لقوّة السقوط،

ولا فائدةَ تُرتجى من تلكَ النزهات

فالقنواتُ تفوحُ بروائح التراكُمات المتعفّنة

***

وفيها يغطُسُ - كحبّات الجوز الفارغة -

الهواء الساخن، الذي يهزّ أجفان

الأغصان، والنجوم، والمصابيح، والعصور

ويهزّ خيّاطة الملاءات التي تُسرِّحُ نظرها عبر الجسر.

***

تختلفُ العيونُ من حيث حدّة بصرها
ويتفاوتُ وضوحُ المشهد
لكنَّ الخمرةَ الأشد تأثيراً
هي المدى الليلي تحتَ نظراتِ ليلةٍ بيضاء.
***
هكذا أرى مظهرك ونظرتك
ولم يوحَ إليَّ ذلك بسبب عَمود الملح
الذي قتلتِ به قبلَ خمسِ سنوات
خوفَ الالتفاتِ إلى القوافي
ولكن انطلاقاً من كتبك الخمسة الأولى
التي اشتدّت فيها، ونمت بُذور نثركِ الجميل.
إن مظهرك في كل شيءٍ، كشعاعٍ دليل
يجبر الأحداث الغابرة على النبضِ من جديد

◊ هاملت

وخمدتِ الهمهمة، فقد ظهرتُ على الخشبة
ورحتُ متكئاً على قائمة الباب
ألتقطُ في رجع الصدى البعيد
ما يحدثُ في زمني.
***
عتمةُ الليل مُتراكمةٌ عليّ
وآلاف المناظير مصوّبة نحوي
فأرجوكَ يا أبتاه

أن تردَّ كأسك هذهِ عنّي.

***

إنني أحترمُ مشيئتكَ العنيدة

وموافقٌ على أداء هذا الدور

لكنّ دراما أخرى تؤدّى الآن

فأطلقني هذهِ المرّة.

***

ومعَ ذلك فترتيب المشاهد موضوعٌ مُسْبَقاً

ولا محيدَ عن نهاية الدرب.

إنني وحيدٌ، والفرّيسيّونَ يُغْرقونَ المكان.

ليس عيشُ الحياة - مجرّد عبور حقل.

بوريس فومين[4]

(1948-1900)

كانت الطريقُ طويلة

انطلقنا في الترويكا[5]، ذات الأجراس،

وفي البعيدِ كانت تومضُ الأضواء.

آه كم سأتبعُكَ الآن،

وكم ستتناثرُ روحي

من جراء الحنين!

كانت الطريقُ طويلةً، والليلةُ مُقمرةً،

ونحنُ مع تلك الأغنيةُ، التي تطيرُ بعيداً، وترنُّ في الآفاق،

(4) عازف وملحّن وشاعر روسي سوفييتي.

(5) عربةٌ تجرّها ثلاثة جيادٍ. /م/.

مع القيثارةِ القديمةِ ذات الأوتار السبعة،
تلكَ التي عذَّبتني في الليالي.
والنتيجةُ أننا غنينا عبثاً،
وأحرقنا الليلةَ تلو الليلةِ سُدىً،
ما دُمنا قد أنهينا علاقتنا بالقديمِ،
ومضت تلكَ الليالي!
كانت الطريقُ طويلةً، والليلةُ مُقمرةً،
ونحنُ مع تلك الأغنية، التي تطيرُ بعيداً، وترنُّ في الآفاق،
مع القيثارةِ القديمةِ ذات الأوتار السبعة،
تلكَ التي عذَّبتني في الليالي.
والآنَ ما عُدتُ ضروريّةً لأحد،
والحبُّ الذي كانَ لا يُستعاد،
حالما تنقطعُ حياتي المريضة،
انقلني إلى لحدي.
كانت الطريقُ طويلةً، والليلةُ مُقمرةً،
ونحنُ مع تلك الأغنية، التي تطيرُ بعيداً، وترنُّ في الآفاق،
مع القيثارةِ القديمةِ ذات الأوتار السبعة،
تلكَ التي عذَّبتني في الليالي.

فلاديمير آغاتوف[6]

(1966-1901)

◊ ليلةٌ حالكة

ليلةٌ حالكة، رصاصٌ يصفِرُ في السَّهبِ فحسب.
ريحٌ تعولُ ببنَ الأسلاك، وتلْمَعُ النجوم بحزنٍ.
وفي هذهِ الليلةِ الحالكة، أعلمُ يا حبيبتي
أنكِ لا تنامين،
ها أنتِ تمسحينَ دمعتكِ بصمتٍ
جالسةً إلى جوار سرير الطفل.
كم أحبُّ عُمْقَ عينيكِ الحنونتين،
وكم أرغبُ الآن أن أقبِّلهما بحنو!
الليلةُ الحالكة تفصلنا يا حبيبتي
والسهبُ الأسود القلقُ يضطجعُ ما بيننا.
أومنُ بكِ، بصديقتي الغالية،
وهذا الإيمانُ يحميني من الرصاص
في الليلةِ الظلماء،
يفرِحُني أنني هادئٌ في معركة الموت
وأعلمُ أنكِ ستستقبلينني بالحبِ
مهما حدثَ لي.
الموتُ ليسَ مخيفاً، فكم التقيناهُ
في السهول.

(6) شاعرٌ روسي سوفييتي، شارك في الدفاع عن بلاده ضد القوات النازية في الحرب الوطنية العظمى، وهذا النص يصف بعضاً من ذلك، وقد أصبح أغنية من أغنيات الحرب المشهورة.

وها هو ذا الآن يُحوِّمُ فوقي.
بينما تنتظرينني ساهرةً إلى جوار المهدِ،
ولهذا أعلمُ أنّ أمراً سيئاً
لن يحدث لي.

1943

ليف إيفانوفيتش أوشانين[7]

(1996-1912)

آه أيتها الطرق

آه أيتها الطرق
غبارٌ وضباب
بردٌ وقلقٌ وحشائشُ سهوبٍ طفيليّة.
وليسَ بإمكانكَ أن تتوقَّعَ مصيركَ؛
ربما تطوي جناحيك وسط السهوب.
يعصفُ الغبار تحت الأحذية، في السهوب، في الحقول،
وتشتعل النيران في كل مكان، ويصفر الرصاص.
أيتها الطرق
غبار وضباب
رصاصٌ يندلع، وغرابٌ يحوّم،
وصديقك يضطجعُ ميتاً بين الحشائش.
وتتابعُ الطرق اندفاعها،
وتصاعدَ غبارِها، ودوَّماتها،

(7) شاعر وكاتب أغنيات روسي سوفييتي، أصدر أكثر من 70 مجموعة شعريّة وغنائيّة، حاصل على جائزة ستالين من المرتبة الأولى.

ويتصاعدُ دخان الأرض، إنّها أرضٌ غريبة.

آه أيتها الطرق

غبارٌ وضباب

بردٌ وقلقٌ وحشائشُ سهوبٍ طفيليّة.

وفي منطقةٍ تنمو فيها أشجار الصنوبر،

تشرقُ الشمس،

وفي الشرفةِ أمٌّ تنتظرُ ابنها،

ومسارات وسهوب وحقول لا نهاية لها،

وعلى المدى تقتفي أثرنا عيونٌ عزيزةٌ،

أيتها الطرق

غبارٌ وضباب

بردٌ وقلقٌ وحشائشُ سهوبٍ طفيليّة.

وسواء كان ثلجاً يتساقط أم ريحاً تعصف

دعونا نتذكّر ما كان أيها الأصدقاء!

وعلينا ألّا ننسى هذه الطرق.

1945

إيفان بونين[8]

(1870 – 1953)

◊ الكلمات الأخيرة

سيأتي يومٌ – أختفي فيه،

أمّا في هذهِ الغرفةِ الفارغة

فسيبقى كل شيءٍ على حاله: الطاولة، المقعد،

(8)- شاعرٌ وأديب روسي سوفييتي ، نالَ جائزة نوبل للآداب عام 1933.

حتى هذا النمطُ القديمُ والبسيط.
وكما هي الحالُ الآن، ستطيرُ
الفراشةُ الملوّنةُ عَبرَ فتحة النافذة،
تخفقُ بجناحيها، ترفرفُ، تحفحفُ
قريباً من السقفِ الأزرق السماوي!
وهكذا أيضاً ستنظُرُ قُبّةُ السماءِ
من خلالِ النافذةِ المفتوحة،
والبحرُ الأزرق المستوي سيجذبنا
إلى رحابتِهِ الموحشةِ الواسعة.

10/آب/ 1916

يوسف برودسكي[9]

(1996-1940)

◊ وحـــــــــدة

عندما يفقد عقلُك المتعبُ
توازنَه،
عندما تنزلقُ من تحت قدميك
درجات هذا السُّلَّم
كسطح سفينة،
عندما لا تُبالي وحدَتُكَ
بالبشريّة-
يمكنك

(9) شاعر روسي هاجر من الاتحاد السوفييتي إلى الولايات المتحدة، حصل على جائزة نوبل في الآداب عام 1987، ولُقّبَ بملك شعراء الولايات المتحدة.

أن تفكّر بالأبديّة،
وأن تشكَّ في براءةِ
الأفكار، والفرضيات، والتصورات.
والأعمال الفنية،
و - بالمناسبة - حتى بمفهوم
مادونا أم يسوع.
لكن من الأفضل عبادة ما هو مطروحٌ أمامك
بقبورهِ العميقة،
والذي سيُمسي فيما بعد
بسببِ القِدمِ
لطيفاً جدّاً.
نعم.
من الأفضل عبادة المُعطى
بدروبهِ القصيرة
التي ستبدو لك فيما بعد
واسعةً حدَّ الغرابةِ،
ستبدو لكَ
كبيرةً
مغبَّرةً
ملأى بالتنازلات،
تبدو مثل أجنحة كبيرة،
تبدو مثل طيور كبيرة.
نعم. من الأفضل عبادة المُعطى

بمعاييره البائسة،
التي ستغدو إلى أقصى الحدود،
بمنزلةِ درابزين لك،
(حتى وإن لم يكن نظيفاً جداً)
يحافظُ على توازن
حقائقك العرجاء
على هذا السُلَّم المتكسِّر.

1959

◊ لا تخرج من الغرفة، لا ترتكب خطأً

لا تخرج من الغرفة، لا ترتكب خطأً
لماذا تحتاج الشمس إذا كنت تدخن شيبكا[10]؟
كل شيء خلف الباب لا معنى له، ولا سيّما نداء السعادة.
فقط اذهب إلى دورة المياه، وعد على الفور.
أوه، لا تغادر الغرفة، لا تطلب سيّارة.
لأن الفضاءَ مصنوعٌ من «كوريدور»،
وينتهي بعدَّاد. وإذا دخلتْ عليك امرأةٌ حيويّة
بفم مفتوحٍ، فاطردها ولا تخلع ملابسك.
لا تغادر الغرفة، لكأنّكَ مصابٌ بالزكام.
هل ثمَّةَ ما هو أكثر إثارة للاهتمام من حائطٍ وكرسي؟
لماذا تغادر مكاناً ستعودُ إليهِ مساءً
كما كنت، على الحال نفسها، والأكثر من ذلك-مشوّهاً؟
أوه، لا تخرج من الغرفة. ارقص، قابضاً على بوسّانوفا[11]

(10) نوع من السجائر الرخيصة دون فلتر، كانت تُصنع في بلغاريا. /م/.
(11) نوعٌ من الموسيقا البرازيليّة الشعبيّة. /م/.

في معطف على جسد عارٍ، منتعلاً حذاءً بلا جوارب.
في الرواق تفوح رائحة الملفوف وشمع الزلّاجات.
لقد كتبت كثيراً من الحروف، واحد آخر سيكون زائداً.
لا تغادر الغرفة. أوه، دع الغرفة فحسب
تخمِّنُ كيف تبدو أنت. وعموماً: أنا مجهولٌ، غير معروف
إذنْ أنا موجود[12]، الجوهرُ ميّزَ الشكل الذي ظهر فيه.
لا تخرج من الغرفة! في الشارع، شاي وليس فرنسا.
لا تكن غبيّاً! كُنْ ما لم يكنه الآخرون.
لا تخرج من الغرفة! أي أطلق العنان للأثاث،
فلينسرب وجهُك في ورق الجدران. انحبس، وتحصَّن في
خزانةٍ؛ من الزمن، والفضاء، وإيروس، والحقد العِرقي، والفيروس.

1970

فيرونيكا توشنوفا[13]

(1965 – 1911)

◊ وَعدَ أن يكونَ صديقاً جيّداً

وَعَدَ أن يكونَ صديقاً جَيّداً،
أهداني نجوماً ومُدُناً،
وسافَرَ دون أن يودِّعني.
ولم يعدْ على الإطلاق.
اشتقتُ إليهِ بمقدارٍ.

(12) العبارة باللاتينيّة في الأصل، يحيلُ الشاعرُ بسخرية مُرّة إلى مقولة ديكارت الشهيرة:» أنا أُفكّر، إذنْ أنا موجود»، ويأتي هذا الكلام خاصة، والقصيدة كلّها عموماً كرد فعلٍ على النظام السوفييتي الذي رفضه الشاعر واصطدم به، وقد كانت سنة كتابة القصيدة من أصعب السنوات عليه، هو يقول عموماً: لا تحيا وستعيش، لا تتنفس فلا يلمسك أحد، كن مجهولاً فلا يطالوك، لا تخرج إليهم! /م/.

(13) فيرونيكا توشنوفا (1911 – 1965)، ولدت في كازان – روسيا. زاولت عملها طبيبةً في المشافي. شاعرة روسيّة سوفييتيّة، مترجمة، عضو اتحاد الكتّاب السوفييت 1946، غُنّيت قصائدها وذاع صيتُها، ومنها هذهِ القصيدة / الأغنية.

وذرفتُ الدموعَ الحارة بمقدار.
وتجاوزتُ المصيبةَ،
وعشتُ بسلامٍ معها.
التفَّ الناسُ من حولي
وانشغلتُ بالأعمال...
خَرَجتُ من جديدٍ إلى النور،
وها أنا ذي أشربُ النبيذَ مع أصدقائي
عندما تحدثُ فرصة لذلك،
لكنَّ أحداً لا يعلمُ أنني منذ زمنٍ بعيد
لم أعدْ حيّة.
عندما يحبّونَ لا يجحدونَ
عندما يحبّونَ لا يجحدونَ
فالحياةُ لا تنتهي غداً.
سأكفُّ عن انتظارِكَ؛
لكنّكَ ستأتي بصورةٍ مفاجئة،
ستأتي حينما يحلُّ الظلام،
حينما تضربُ العاصفة زجاجَ النوافذ،
وقد تذكّرتَ أننا لم يُدفئْ بعضُنا بعضاًأحدنا الآخر
منذ زمنٍ بعيد.
وهكذا ستأتي طالباً الدفءَ،
الذي ما أحببتَهُ ذاتَ يوم،
حتّى إنكَ لن تتحمَّلَ انتظارَ ثلاثةَ أشخاصٍ
يقفون أمَامكَ على الهاتف العمومي[14]...

(14) - انتشَر هذا الشكل من غرفِ الهاتف العمومي في كل مكانٍ زمنَ الحقبة السوفييتيّة، وكان الراغبونَ بالاتصالِ يقفونَ في طابورٍ طويلٍ غالباً بانتظار دورهم. /م/.

وكما لو عن قصدٍ ستزحَفُ الحافلةُ الكهربائيةُ
زحفاً، وكذلك قطارُ الأنفاقِ وما لا أعلمُ...
العاصفةُ تكنسُ الطرقَ
على طولِ مشارفِ المدينةِ حتّى بوّابتنا
وفي المنزل يخيّمُ الحزنُ والسكون،
وشخيرُ عَدّاد الكهرباء[15]، وحفيفُ أوراقِ الكتاب،
عندما تقرعُ البابَ
وتندفَعُ إلى الأعلى دون أن تلتقطَ أنفاسَك.
لقاءَ ذلك يمكن أن أُقدّمَ كُلَّ شيء،
وأنا أؤمن بذلكَ قبل أن يتحقق!
ومن الصعوبةِ عندي ألّا أنتظرك،
فلا أبتعد عن البابِ طوالَ النهار.

رسول حمزاتوف[16]

(2003 – 1923)

◊ الغرانيق

يتراءى لي في بعض الأحيان، أنَّ أولئكَ الجنود
الذينَ سقطوا مضرّجين بدمائهم
لم يُدفنوا في هذهِ الأرضِ يوماً ما
بل تحوّلوا إلى غرانيقَ بيض.
وهم، ومنذ تلكَ الأزمنة البعيدة حتى اللحظة
يحلّقونَ ويرسلونَ إلينا نداءاتهم؛
أليسَ لهذا السبب، غالباً
ما ننظرُ إلى السماءِ بحزنٍ؟

(15) - هي عدّادات كهربائية ذات صوتٍ عالٍ، انتشرت في بدايات المرحلة السوفييتيّة.
(16) شاعر وكاتب روسي داغستاني تُرجمت إلى العربيّة بعض أعماله، وأهمها كتابه: «داغستان بلدي».

واليوم، قبلَ أن يهبطَ المساءُ
أرى الغرانيقَ في الضباب
تطيرُ رَتْلاً منتظماً
كما ينطلقُ الناسُ في الحقول.
إنّها تطيرُ خاتمةً دربها الطويل
داعيةً أسماء ما
ألهذا إذنْ، ومنذُ قرون، تبدو اللغةُ الآفاريّة
مشابهةً لصيحاتِ الغرانيق؟
يطيرُ... يطيرُ في السماءِ سِربٌ مُرهق
يطيرُ في الضباب نهايةَ النهار
ويتراءى لي في ذلكَ السربِ مكانٌ فارغ
لعلّ ذلك المكانَ محفوظٌ لي!
سيأتي يومٌ، أسبَحُ فيه
مع سِرب الغرانيق ذاك في الظلمةِ الزرقاء،
وسأُناديكم جميعاً بصوت الطيور من السماء
أنتم الذين تركتُكم على الأرض.
(.....)
عنكِ أنتِ، وأنت أغلى من لدي، أخافُ
أن أنظمَ شعراً؛
فقد يقرؤهُ فجأةً شخصٌ آخر،
أكثر وقاراً وشباباً منّي،
فيُحبُّكِ حبّاً جاداً.
عنكِ أنتِ، وأنت أغلى من لدي، أخافُ
أن أكتبَ؛
فقد يأخذ شخصٌ ما كلامي،
الذي وجدتُهُ لكِ خصيصاً
ويقولُهُ لامرأةٍ يحبُّها أيضاً!

الدموع الأولى

قصيدة للكاتب الأرمني أفيتيك إيساكيان (1875-1957)

ـ ترجمة: د. عيسى الشماس

كاتب ومترجم وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

«إنّ شعر إيساكيان ذو قيمة كبيرة؛ ربما لا يوجد آخرون بصدقة وفصاحته في أوروبا الآن « هكذا كتب الشاعر الروسي ألكسندر بلوك سنة 1916.

ولد إيساكيان في / أليكساندروبل/. نشر مجموعته الشعرية الأولى « أغنيات وجراح « سنة 1898، فكان أصغر شاعر في عصره. وتتالت مجموعاته الشعرية العديدة. اعتقل إيساكيان سنة 1908 بسبب نشاطه الفعّال ضدّ حكم القياصرة، وسجن في قلعة (ميتيخي) في (تيفليس). بعد الإفراج عنه، هاجر رغماً عنه، وعاد إلى أرض الوطن سنة 1936. بعد عودته إلى أرمينيا، نجح في التأليف، وكتب الشعر وعدداً من القصص القصيرة، من أبرزها: مزمار الصر، رفعنا الراية، علي في عيد الأضحى، ستديانة كورنيكا العزيزة، وغيرها.

كرّس معظم وقته وجهده للصحافة، وذاعت شهرته في ترسيخ الشعور الوطني، والصداقة بين الناس.

شمسُ الربيعِ بقبلاتِها اللامتناهية،
نادتِ البراعمَ والأزهارَ للتتفتّح
والبنفسجُ بعينيه الزرقاوين،
ببراءتِه الوديعة، يبتسمُ لأيّ إنسان
***
هبّ النسيمُ وهمس،
في إذنِ البراعم، وابتعد
أتتْ فراشةٌ ورفرفت،
بعناقٍ لطيفٍ، وابتعدت
بقيَ البنفسجُ ينظر،
خلفَها بأحلامٍ مضلّلة
ومن عينيهِ الوديعتين، سقطتْ
دموعٌ طاهرة للحبِّ الأول
***
تحت شجرةِ الصفصاف، غنّينا
أغنياتٍ ساحرةً عن الحبّ
غنّينا واستنشقنا الروائحَ العطرة،
وتبادلنا الابتساماتِ والأسى-
1901
***
أتى الليلُ، وهبّ النسيمُ البارد
والنجومُ نادتِ القمر
طلع القمرُ،
وانعكس في مياه البحرِ الزرقاء
والطيورُ تناديني
***

شعرتُ بإلهامٍ روحي
يمسكُ بخيوط نسيجِ قلبي
ضحكَ قلبي، وخفقَ صدري
والخيوطُ تقطّعت.!
***
فقط، بقيَ خيطُ الحبّ
في أعماقِ قلبي اللامتناهية
والأغنيةُ الحماسية، تضيءُ الحبّ
في جوانب حياتي كلّها
.-1891
***
ظلامٌ، وكومةُ غيومٍ ثقيلة، أمام وجهي
أنتَ محتجبٌ عني بالضباب،
يا جبلَ ألاجيز
ليس في قلبي ضياءُ للشمس
لأنّه أيضاً، محجوبٌ بالضباب يا ألاجيز
***
رأيتُ منحدراتِك الجميلةَ، حالما عدّتُ إلى الماضي
ليس هناك قلبٌ من دون حزن
أذا كان أحدٌ يعرف ذلك،
هو أنتَ يا عزيزي/ ألاجيز
فليس هناك حزنٌ كحزني.
***
أهٍ.. يا طيورَ /مانتاش /البيضاء
إذا كان حزنُك مثل حزني،

فإنّ ريشَك المشعّ بالألوان،
سيعودُ أسود، كظلمة الليل.
***
أهٍ.. يا نسيمَ مانتاش العليل
إذا كان حزنُك مثل حزني،
فإنّ رائحةَ عطرِ أريجك،
ستعودُ في هواء خانقٍ، قاتل
***
وأسفاه..
جناحاي مكسوران، يا: ألاجيز
وأشعرُ أنّني في صدرك
أه.. دعني أعصرُ قلبَك في قلبي
دعني أذرفُ دموع الدماء،
أه.. دعني يا ألاجيز..!1898-
***
حلّ المساءُ، ودخل البيوت كَلّها
والقناديلُ أضيئت، قنديلٌ تلو قنديل
لكن، وأسفاه.. !
لم يزرني أيُّ قنديل
وبقي بيتي مظلماً مثلَ قلبي..
***
جيراني عادوا كلّهم من الحقول
وجلسوا حولَ موائدِ طعامهم
وأنتَ،
أين صرتَ يا عزيزي الشجاع؟

عينيان تسمّرتا على طريقك،
وتغرقان في بركٍ من الدموع
عندما أتى الليلُ، وأحضرَ الأحلام
ملأ الصورَ الملوّنة، لأولئك الذين ينامون
لكن، وأسفاه..
شعرتُ بالوحدة، ولم أنمْ
كنتّ حلمي، ولم تاتِ إليّ..
-1900
***
عندما أموتُ، أهٍ.. ادفنوني،
على سفح جبلِ ألاجيز
حتى تهبَّ عليّ
رياحينُ مانتاش وترحل
***
وحتى تحيطَ بقبري
حقولُ القمح كلّها، وتتلألأ
وأشجارُ الصفصاف بأغصانِها المتدلية
تنحني عليّ،
وتذرفُ الدموع العذبة
-1899
***
يا عزيزتي الجميلة،
إذا كنتُ الأرض، فماذا تكونينَ أنتِ؟
يا فتاتي الوسيمة،
أتمنّى أن أكونَ ربيعاً،

حتى أتمكّنَ من تزيينك.
يا عذرائي البريئة، إذا كنتُ السماءَ،
فماذا تكونينَ أنتِ؟
يا فتاتي الأنيقة،
أتنمّى أن أكونَ الشمسَ،
كي استطيعَ أن أضيءَ قلبِك..
***
صخرةٌ سوداءُ صلبة، تجسمُ فوق صدري
قبري في ظلمةٍ عميقة
مع جبلٍ من الحزن، فوقَ قلبي
نمتُ كما تنامُ الأرض
أتى الربيعُ وأتتْ معه / شوشان
نادتني كيمامةٍ،
هي يمامتي، جلستْ على ضخرة
ونادتني بصوتِها الحنون
انهضْ يا عزيزي، شجرةُ الصفصاف،
على نهر / أرباتشي / أزهرَتْ
أحضرتُ لكَ باقةً من براعم أغصانها
أشجارُ الصفصاف ترجوكَ أن تزورها
***
انهضْ، استيقظْ يا عزيزي، الربيعُ هنا
الجبالُ كلّها اكتستْ باللون الأحمر
أحضرتُ لكَ الأزهارَ النديّة الملوّنة
تعالَ، دعنا نطوفُ على الجبال..!
***

انهضْ يا عزيزي، النسيمُ بارد
الخرافُ كلّها ذهبتْ إلى الجبل
هناك جبلُ ألاجيز يفتحُ قلبه
دعنا نذهبْ لزيارة جبل ألاجيز.
***
صخرةٌ سوداءُ صلبة، على صدري
وفيه فرحٌ قديم، عميق
وأسفاه..
لا أستطيعُ الوقوفَ على قدميّ
لأنّ الحبَّ قد ماتَ في صدري1901-
***
رأيتُ البحرَ في حلمي
كبحيرة لازوردية، هادئة
على شاطئِه الوحيد
شعرتُ أنّني أسقطُ جريحاً
ألهثُ، برفقٍ وهدوء
كان البحرُ في تفكيرٍ لا ينتهي
جرحي العميقُ يؤلمني
وبينما كنتُ خائرَ القوى من اليأس
دوّى صوتٌ في روحي
الصوتُ من قلبٍ طاهرٍ حنون
إنّها أمّي تناديني:
من أطرافِ أرض وطني.. 1898
***

تحت أشجارِ الزيزفون
تأمّلتُ بصمت
صوتَ عازفِ الكمانِ، البعيد
ينتحبُ بحزن
«حيثُ كانتِ الطلمة على قبري»
مثل أمّي المحبّة،
التي تبدو كأنّها تبكي
***
يدٌ قاسية
سقطتْ عليّ،
حطّمتْ حبّي، أغنيتي،
ربيعي، أحلامي
***
تحت شجرةِ الزيزفون
صمَتُ حزيناً؛
استمرَّ الكمانُ ينتحبُ،
حزيناً معي..!!
1914

مختارات شعرية للشاعر فقي تيران

Feqiyê Teyran 1590-1660

ـ ترجمة: منير خلف

شاعر من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

• ولد الشاعر الكرديِّ فقي تيران (مير محمد) في مدينة «مكس» في إقليم «هكاري» التابعة إلى قضاء «حيزان» في ولاية بدليس في كردستان الشمالية اختلفت المصادر والاجتهادات على ولادته في عام "1563 – 1564 ☒ سمي بالمكسي نسبة إلى قصبة "مكس، كردستان تركيا " قيل: إنه دفن فيها، أما عن لقبه (طيران) أو (تيران) فهو نابع من إكثاره ذكرَ الطيور والبلابل في أشعاره.

كان الشاعر فقي تيران منفتحاً على العالم منادياً بالمساواة والأخوَّة بين الشعوب.

كتب للفقراء والمساكين ونأى عن مدح الأمراء والملوك، وهو من الشعراء المتصوفة.

• **مؤلفاته:**

1. الشيخ الصنعاني — şêxê senan
2. قلعة دمدم — kela demdem
3. الحصان الاسود — hespê reş
4. بائع السلال — zembîl firoş
5. نهر دجلة — ava mezzin

(1)

لا تنسي أنك محبوبي

أنت المحبوبةُ
لا تنسَي أنّكِ أنتِ المحبوبَهْ

لا تنسَي أنك حين جرَحْتِ القلبَ
أضعْتُ الحلَّ المعقودَ بوصلكِ
يا من دونك لا أملكُ شيئاً
أشيائي دونَكِ يا ذاتي مسلوبَهْ.

قلبي مبتهجٌ بحضورِكِ،
لكني المصفودُ بقيد غيابِكْ
عطِشٌ لزُلالكِ،
مشتاقٌ لكتابِكْ
أجنحتي من ضوءٍ
تسعى تحليقاً
كي يقطفَ نجواهُ العليا من أعتابِكْ.

قدري يا ذاتَ الحسنِ
زجاجةَ أقداحي الرّوحيّةَ،
ريحان البيتِ
رشيقةَ قدّ..
ساحرة اللحظِ
رقيقةَ إحساسي الأعلى،

أتلوّى.. أصرخُ،
في الحفرةِ هاروتٌ
في الحفرة ماروتٌ
عنكِ بعيدٌ،
حاضرةٌ في القلب وفي روحي،
في عينيك دواءُ جروحي.
وحضورُك بستانٌ
فيه كنوزُ الغبطةِ
فيه المهمومُ يصيرُ سعيدا

يا مَنْ يتحوّلُ في عينيكِ
المحروقُ بلا نارٍ
خبراً موعوداً وفريدا.

أنتِ الحوريّةُ
من زهرٍ وجُمانْ
ختمُ سليمانَ
ومسحةُ عيسى
كلُّ دواء المرضى
بين يديكِ،
بنار العشقِ
احترقتْ أسرارُ الورد،
احترقتْ أغصاني
طلعَ الضوءُ الأخضرُ
من حرقة أعنابي

شعر

أعشقُ رائحة الحُبِّ،
أيَا محبوبةَ قلبي،
كم أغرقُ
في بحر يديكِ،
أتيّمُ..
يفنى عمري
بين غزالاتِ سهامك،
أولدُ ثانيةً
في محرابِكْ.
أحلمُ بالوصلِ الجذّابِ
الموسومِ بأعلى البابِ
أمام لآلئ أعنابِكْ.

محرومٌ من وصلك
مجنونُ براريك
المقتولُ بسكين الحبِّ،
وأعشق نور الطُّور كموسى
لا تنسَي أنيّ لا أنسى،
ختمُ الحبّ يداك
الألوانُ الأولى ملك يديك
السهم الثاقب من عينيك،
المجروح.. المقتول
الآن جريحُ هواك العالي
يغلي ويفور فؤادي
يا وجه النور الأسمى

في روحي وبلادي
أتألم في دنياك أنا
فقّي تيران أنا

(2)

الشيخ الصنعاني

شيـــخٌ..
يقالُ الشيخُ:
إنّي ههنا عطّارُ.

شيخٌ يقولُ: اخترتُ ناعمتي
التي قد صيغَ
من أغصانِ رمّانِ البراري
وهجُ قامتها،
وتأتي في الطريق،
جناحُها ريحٌ على فرس
لها في القلب منزلةٌ
هي الأسرارُ.
تسمو سموّ الروحِ
تغنجُ في دلالٍ
إذ تصيبُ خدودَها
من حظّها الأقمارُ

وعلى المريدين
الذين همُ شهودُ الشَّيخِ
قد غشَّاهمُ النسيانُ
وانتبهَتْ إلى حالاتهمْ أبصارُ.

أهلُ الصّفا
بدؤوا السجودَ سجودَ شكرٍ
يطلبون من الإلهِ المنّةَ،
الشيخُ الجليلُ أراهُمُ
ما قد رآهُ من الجَمَالِ
أذاقَهَمْ حالاتِهِ،
فاستطعمُوا طعمَ الضياءِ،
وطاروا.
وأضاءَ نومَ حبيبهم
وهجُ الحياءِ
حبيبُهم بدأ السلامَ
أضاءَ نومَهُمُ
حياءٌ غارقٌ في الصحوِ،
صارَ النومُ شفّافاً
وصارت كالحدائقِ
طالعاتُ خدودهِمْ،
طافَ الودادُ على جنائن صبّهم
ذابوا وما ذابوا
وكان محطَّ أفئدة الجمالِ

ودادُ حبّهمُ الإلهَ،
فمجَّدوهُ وساروا.

فإذا أردتّم فانظروا
جعلَ الفتاةَ تتوبُ هذا الشيخُ،
علَّمَهُمْ وجاهدَ فيهُمُ،
وتعطَّلَتْ كلُّ الدروبِ
لأجلها،
طرقُ الشهادةِ رمزُ مُرشِدهمْ
فكيفَ أرادَها حسناً،
وأدخلها طريقَ الزاهدينَ
وها هما وصلا
وقد فتكَتْ بهمْ أسرارُ.

لم يلتقوا أبداً ببعضٍ
ثمَّ ماتوا حسرةً في بعضهم
رحلوا عن الدّنيا
عرائسَ في الجِنان
سيلتقونَ
وقد كوت أكبادَهم أسفارُ.
ميمٌ وهاءٌ
أحرقَا أوراقَ عشق الذائبين
ببعضهمْ،
« مكسي» اكتوى في عشقه،
والشيخُ يسردُ هذه الأقوالَ

شعر

حالاتٍ يراها العاشقون
وقد بدا في هجرهِمْ

غينٌ ولامٌ
طافَ حولهما الفراقُ
وما دروا
لكنهم وُجدوا
فحارتْ فيهمُ الأخبارُ.

شير محمد

رسول برويزي

ـ ترجمة: د. بثينة شموس

مترجمة وأستاذة جامعية من سورية

كلمة «شير» بمعنى أسد، وهي كلمة تسبق أسماء الأشخاص رجالاً أو نساء ممن اتصفوا بالشجاعة والقوة. ويعدّ النقاد هذه القصة البذرة التي استقى منها الكاتب الإيراني المعاصر «صادق تشوبك» فكرة روايته الشهيرة «تنكسير».

«رسول پرويزى» كاتب إيراني وصحفي معاصر ولد في «تنكستان» في محافظة «بوشهر» عام 1298ش (1919م)، وابتدأ مشواره الأدبي بمجموعته القصصية «السراويل المرقعة» عام 1336ش، وألف مجموعة أخرى بعدها، ومن ثم ترك الكتابة لانشغاله بالسياسة، وكان من رواد الكتاب المعاصرين في إيران، وأثر في الكثير من الكتاب ممن جاؤوا بعده من أمثال صادق تشوبك وغيره على الرغم من قلة نتاجه الأدبي. ومن المعروف عن أدبه أنه ينقل ذكريات طفولة الكاتب بطريقة مرحة، ويعكس حياة المجتمع آنذاك بشدة، فهو يستخدم الكثير من الكلمات التي كانت خاصة بمجتمعه في ذلك الحين، فضلاً عن إيراد الكثير من الأمثال الشعبية المستخدمة والمصطلحات العامية في قصصه. توفي عام 1356ش (1977م) عن عمر يناهز 58 عاماً في شيراز ودُفن فيها.

كلمة «شير» بمعنى أسد، وهي كلمة تسبق أسماء الأشخاص رجالاً أو نساء ممن اتصفوا بالشجاعة والقوة. ويعدّ النقاد هذه القصة البذرة التي استقى منها الكاتب الإيراني المعاصر «صادق تشوبك» فكرة روايته الشهيرة «تنكسير».

كان ذلك في أيام الصيف الأخيرة، كان مناخ الصحراء حاراً وضبابياً وخانقاً، وكانت الأرض تكاد تنصهر وتغلي وتفور. كانت الحرارة تحرق الجسم مثل نار جهنم، وكان ما يزيد الأمر سوءاً أن بساتين النخيل قد سقيت مسبقاً، فارتفع ضباب حارّ وخانق من وسط أشجار النخيل، وأخذ يجوب في القرية كلها، وكانت الشمس ما تزال مشرقة وأشعتها تخترق العين كالإبر الذهبية.

ولأن وقت الخماسين كان قد انقضى، بدأ الفتية يخرجون من بيوتهم ومن الغرف التي غلفوها بنبات شوك الجِمال للعب والمرح.

كانوا قد اجتمعوا أمام القلعة في ساحة القرية، وكان الكبار قد جلسوا على عتبة باب القلعة وأخذوا يثرثرون ويتحدثون. كانت القرية قد غرقت في هرج ومرج وضجيج لطيف ومحبّب. كانت النسوة يحملن على أكتافهن أواني فخارية كبيرة مليئة بالعجين، ويتقادمن إلى بيت الجيران الذين لديهم تنور ليصنعوا الخبز. كانت ملابس الجميع سوداء وحمراء، وكانت سراويلهم الخفيفة التي يلعب فيها النسيم أمراً جديراً بالمشاهدة. كانت مجموعة أخرى من النساء والفتيات تتجه متتابعة إلى العين لتملأ القرب والجرار بالماء، وكان الأسود والأحمر يلمعان تحت أشعة شمس الغروب. ترتدي الفتيات والأرامل اللون الأسود، في حين إن المتزوجات والمخطوبات اللاتي اقترب موعد زفافهن ترتدين الملابس الحمراء، كان هذا من تقاليدنا القديمة التي ما تزال سارية حتى الآن.

كانت قطعان الخراف والأبقار الحلوب تعود لتوها إلى القرية، والماعز تدخل القرية لاهية والأبقار تمشي بتثاقل واطمئنان، وكان المزارعون وأصحاب الحقول الذين أحرقت الشمس وجوههم قد خرجوا من حقولهم وبساتينهم وهم يحملون مجارفهم على ظهورهم ويمشون بتثاقل وتعب إلى بيوتهم. كانت رائحة خبز التنور الشهية ودخان الأعشاب العطرية قد انتشرا في القرية. بعد سكون الشمس وأفولها كانت الحركة في القرية تبدأ بشكل غير معهود. كان شهر رمضان قد بدأ، وعلى الرجال والنساء أن ينتظروا صابرين حتى الإفطار.

كان الحصائر تفرش في الأماكن الظليلة قرب ماء المخازن، وعلى سطوح المنازل المصنوعة من الطين والقش، وفي فسح المنازل الرملية. كان بالإمكان رؤية المجامر الفخارية والسماورات[1] أيضاً. كان شهر رمضان قد جعل القرية في حالة من الاضطراب والفوضى، فقد كان الناس كباراً وصغاراً ممن لا شاغل لهم ولا عمل يلجؤون إلى الله، فقد انتظروا مجيء شهر رمضان المبارك لأشهر طويلة، ليأكلوا وينفثوا النرجيلة ويغنوا ليلاً ومن ثم ينامون نهاراً حتى الظهيرة، وتسوء أخلاقهم بعدها ويضيق صبرهم حتى يحل الإفطار، ومن ثم يكرروا ما فعلوه في الليلة السابقة.

وفي الأشهر السابقة كان كل يعمل بما يتناسب مع قدرته، فتُسمع أصوات الرحى الحجرية، ويبدأ بعدها التجوال فيطحنون القمح ويفصلون حبوب البقوليات، ويدخرون المؤن، وعندما كانت تنتهي هذه الأمور كانوا يحصون الأيام، فكانوا يستقبلون رمضان مرحبين به قبل يوم أو يومين من بدئه.

في أيام الصيام كانت ملامح شيوخ القرية وكبارها تميل إلى الرقة، وكان الجوع يذيبهم، ولم يكن يبقى من ملامحهم المجعدة والمحروقة من الشمس سوى الجلد والعظم، فكانوا يبدون هزيلين كهياكل عظمية فرت من قبورها، ويستلقون دون حول أو قوة إلى جوار المساجد والأفنية والحسينيات منتظرين الغروب بفارغ الصبر. كان شكل الشال الذي يلفونه حول رؤوسهم والقماشة التي يسترون بها عوراتهم لافتاً للانتباه، فكانوا أحياناً لا يملكون القوة الكافية لإصلاح القماشة التي تنحت جانباً فتُكشف عوراتهم دون أن يملكوا القدرة على إعادتها لفرط الكسل، فكان الأولاد يسخرون منهم حينها وكانت النسوة اللاتي يعبرن من جوارهم يتأففن ويبصقن والشباب يشتمون ويلعنون فيرد عليهم هؤلاء الشيوخ بالضحك بفم مفتوح ويتابعون أحلامهم عن الجنة بكسل كبير دون أن يتحركوا.

عند غروب العاشر من رمضان ظهر زار محمد[2] من بعيد. كان يركب حماره الأسود كالعادة، ولكنه لم يكن شامخاً كعادته، فكان رأسه قد تدلى على رقبته وكان يتحرك إلى الأمام والخلف مع حركة حماره كبندول الساعة. اعتقد الجميع أن الصيام امتص قوة زار محمد، واستمر هكذا إلى أن وصل إلى باب القلعة، فدخلها صامتاً دون حراك. ألقى السلام بوجه يخلو من أي حياة أو حيوية ودخل بروح حائرة ومضطربة. وكأن أمراً قد حدث فهدّ محمداً إلى هذا الحد. لم يكن زار محمد كذلك على الإطلاق، فعبد أن كان يعود من الميناء كان يتحدث كثيراً ويضحك كثيراً ويتناول المكسرات ويعطي الأولاد السكاكر والمكسرات، وكان يجالس المختار عند باب القلعة ويخبره بأخبار الميناء، ويسخر من أهالي الميناء ويقص قصص الشباب هناك ممن يشربون العرق ويبولون وهم واقفون، ولكنه هذه المرة دخل صامتاً وخامداً، ولم يقل له بقية الرجال ممن كانوا يقفون في القلعة أية كلمة، لأن حلوقهم كانت قد جفت بفعل الصيام فانطلق زار محمد إلى منزله غارقاً في صمته دون أن ينبس بكلمة، ولكن في اليوم التالي كُسر الصمت وأثار استغراب أهل القرية جميعاً. فقد كان زار محمد قد طلق زوجته «زيره».

كانت «زيره» امرأة نجيبة ومطواعاً، وكانت محط احترام أهل القرية جميعاً، وكان زار محمد أيضاً يعشقها بقلبه وروحه، ولم يعرف أحد ماذا كان سبب ذلك الطلاق، وحتى شيخ القرية لم يتمكن من سحب الكلام من فم زار محمد ليعرف منه سبب هذا

الطلاق، والأغرب من ذلك أن «زيره» بقيت في منزل زار محمد بعد طلاقها أيضاً، وحتى ذلك اليوم الذي كان زار محمد يريد أن يسافر فيه إلى الميناء حزمت له طعامه وجعلته يمر من تحت القرآن[3]، وعندما ذهب زار محمد التزم بالصمت أيضاً، وعندما عاد مرة أخرى كان رأسه مدلى وروحه مضطربة، ولكنه هذه المرة كان يحمل سلاحاً.

بدأت البلبلة في القرية حول زار محمد، ولماذا صار مهموماً إلى هذا الحد، ما هو الألم الذي أصاب روحه؟ لماذا كان مجيئه وذهابه هكذا؟ لماذا طلق «زيره»؟ ولمَ لم تتفوه «زيره» بكلمة؟ ومن كان وراء ذلك؟

دارت هذه الأسئلة بين الناس بعد ذهاب زار محمد، وحتى عندما ذهبت «مكية» زوجة المختار إلى بيت «زيره» لمواساتها سألتها لماذا طلقك، اكتفت «زيره» بجملة واحدة إذ قالت: للرجال حق في ذلك، متى أرادوا طلقوا.

مضت عشرة أيام على ذهاب زار محمد وما زالت أخباره تدور في أفواه الناس دون انقطاع. قريب الغروب سمعت أصوات نعال بضعة أحصنة، وصرخ أحد الأولاد وكأن أفعى لدغته، وركض قافزاً أمام المختار وقال: جاء الدرك. كان اسم الدرك عندهم شبيهاً بالطاعون، فعندما كان الدرك يأتون كان يرافقهم الجَلد والسجن والسلاح والسرقة والمرض. عندما سمع المختار الخبر بدا عليه الذعر ولملم يديه وقدميه، بينما فر الفتيان إلى بيوتهم بمجرد أن رأوا رايات الدرك العريضة، وكما ذهب الرجال الذين كانوا يهرجون ويثرثرون إلى جوار المختار واحداً تلو الآخر متذرعين بذرائع مختلفة. ثم وصل ستة من رجال الدرك يتقدمهم رئيس رقباء الدرك.

كان رئيس رقباء الدرك يشبه «شمر» الذي يتواجد في مراسم العزاء، فقد كانت لحيته كثيفة وسوداء وشعثاء، وكانت عيناه جاحظتين وجسمه غارقاً بالعرق وقد شد لجام حصانه أمام القلعة، فوقف الحصان المتعب على قدمين اثنتين وصهل وتوقف، فوقف رجال الدرك واحداً تلو الآخر خلف رئيس الرقباء، ولشدة خوف المختار وهلعه قفز أما حصان رئيس الرقباء وحيّاه بإجلال وأمسك لجام الحصان كعربون احترام. قال رئيس الرقباء أثناء استرجاله عن الحصان ونحنحته:

أيها المختار رضا، أتجلس وبقرتك قد أنجبت[4]؟

اضطرب المختار أكثر، ولأن لديه ذكريات سيئة فيما يتعلق بمجيء هؤلاء الضيوف بدأ يقسم بالله الحي القيوم أنه لم يرتكب إثماً ولا خطأً. فوقف رئيس الرقباء على يسار المختار وقال: لست أنت المخطئ المقصود. اذهب وقل لهم أن يحضروه.

سيدي! من أحضر؟ سأحضر أي شخص تأمرون بإحضاره.

أرسل وأحضر زار محمد بالسرعة القصوى.

الموت له، منذ عشرة أيام لم يتفوه بكلمة، ولا نعلم أين اختفى. منذ عشرة أيام طلق زوجته النجيبة والكادحة وذهب ولم يعد.

أيها المختار أرسل من يفتش بيته فلعله جاء اليوم أو ليلة أمس إلى بيته.

بالتأكيد سأفعل ولكنني متأكد تماماً أنه ليس في البيت.

في هذه الأوضاع أرسل المختار شخصين بسرعة، وعادا بعد بضعة دقائق وقالا أن زار محمد لم يعد بعد.

سيدي هلّا تفضلت وقلت ماذا فعل زار محمد؟

ألا تدري أية فعلة شنعاء ارتكبها؟ لقد قتل خمسة أشخاص في الميناء البارحة ولاذ بالفرار.

أتمزح يا سيديّ؟ زار محمد لا يمكن أن يكون مجرماً. إنه يكدح للحصول على رزقه وما يبقيه على قيد الحياة بشق الأنفس.

إذن اذهب واسأل بنفسك!

انتهى الحوار بينهما، وترجل رجال الدرك أيضاً، وأخذ رجال المختار الأحصنة وفرشوا مائدة الإفطار في غرفة المختار وغرق الدرك الجشعون في تناول الطعام، وفي صباح اليوم التالي انطلقوا في طريقهم ليبحثوا عن زار محمد في القرى المجاورة.

***

كان زار محمد قصير القامة وعريض المنكبين، وكان جسمه قوياً وصلباً، وكأنه مصنوع من الرصاص لا من لحم ودم، فعندما كان يمشي كانت قدماه تنغرزان في رمال القرية لثقله. كان يبقى في القرية في موسم الزراعة، وينظف الأرض ويقود ثورين شديدي القوة خلفه وكان كالوعل الجبلي راسخاً وقوياً.

كان كالقطة يستطيع الصعود إلى أي أقصى الارتفاعات في النخل، ومرِحاً يحب المزاح دون أن يقلل من شأنه ويتصرف كمهرج، وكان عذب الكلام ولطيفاً، وكان الجميع يحبونه، كما كان يقدم خدماته في جميع الأفراح والأتراح، كما كان يقدم المساعدة لكل نخلة عقيمة لا تعطي ثماراً دون أن يطلب منه أحد ذلك، ويتراهن مع صاحب بستان النخل بأن يُقام عرس في البستان عندما يصلح حاله وفقاً للتقاليد القديمة. كم كان حسن الخلق في تلك الآونة؛ كان يصعد إلى أعلى النخلة بسرعة. ويلقي منديل العروس

البكر على الشجرة ويرمي تحتها الحلوى والسكاكر ويحمس الأولاد ليصفقوا ويرقصوا، ويطلب من النساء أن يشعلوا البخور واللبان وأعواد الطيب. كان هذا وضع زار محمد طيلة وجوده في القرية، وحينما كانت الأعمال الزراعية تنتهي كان يترك القرية ذاهباً إلى الميناء، فيبقى هناك على ساحل البحر ينتظر السفن التجارية، وعندما كانت السفن ترسو كان يعمل مع العمال على إنزال الحمولة وكان أشد عزماً وقوة من بقية العمال، فتراه يحمل على كتفيه أثقل الصناديق ويخرج بمهارة عن سلّم السفينة متجهاً إلى الساحل، وعندما كان عمله الشاق ينتهي كان يبدو صلباً ومليئاً بالتجاعيد كصخرة عاتية جالساً على الساحل .كان يستلقي متعباً في ملجأ الميناء، ويركن جانباً دون حراك كقطعة رصاص أو حديد صلب مرمية ومهملة. قضى عشرين عاماً من أعوامه الخمسة والثلاثين على هذه الشاكلة، ويشهد له بذلك تاريخه في العمل بكل الأعمال في القرية وفي الميناء وكدحه وسعيه لتأمين القوت. لم يتكلم عن أحلامه سوى مرة أو مرتين:

أريد أن أرحل من القرية مع أهلي وعائلتي.. أن أذهب مع زوجتي «زيره» وابني «خدر» إلى الميناء.

أتمنى أن يصبح «خدر» متعلماً... أن يتعلم ويصبح ذا مكانة. لقد أرهقت نفسي كل هذا ووهبت له من قوتي وروحي ليحيا براحة. إذا صار «خدر» متعلماً فسيصبح سعيداً وسأسعد أنا أيضاً.

لقد كان زار محمد مفتوناً بشدة بفكرة أن «خدر» سيتعلم وسيصبح يوماً ما رجلاً مثقفاً ومتعلماً، وسيعمل في دائرة ما وسيكتب لأبيه الرسائل وما إلى ذلك، ولهذا فقد كان يحب الوسيلة التي ستحقق له ذلك -وهي نقوده ومدخراته- أكثر من روحه. كان يجلس على نقوده كما تجلس فأرة مستلذة على قالب صابون سرقته، ويعدّها كل ليلة، ولم يكن يفارقها لحظة. كان يخفيها في مخزن القمح تحت الأرض ولكنه مع ذلك لم يكن يشعر بالطمأنينة، كان يذهب يومياً إلى مخزن القمح بذريعة أنه يقلّب القمح وكان يعد النقود بدقة ويتفحصها، ولكن لا أحد يدري من أين عرف أرذال الميناء أن زار محمد يملك نقوداً فلم يدخروا طريقة في مضايقته بإلحاحهم حتى سرقوا منه في النهاية أمله الوحيد في تأمين مستقبل ابنه «خدر»، وقصة الإيقاع به وخداعه طويلة للغاية. وقع ذلك القروي الحاذق فريسة لخدعتهم رغم كل حذاقته فألقوا الطمع في نفسه، وهو الذي كان مستعداً لتسليم روحه لعزرائيل دون أن يمس نقوده، أعطاها إلى الحاج إسماعيل الصراف. قال له وسيط الصراف أن الحاج سيضع نقودك للتجارة وستنجب لك أرباحاً في نهاية الشهر، وبدلاً من أن تضع محفظتك على ظهرك وتشقي روحك من العمل في حر الصيف حتى تكاد تموت من التعب سيقوم الحاج بالتجارة

بنقودك مرة أو مرتين وستتضاعف نقودك عشرة أضعاف دفعة واحدة. لم يوافق زار محمد في البداية على ذلك ولكنه لانَ شيئاً فشيئاً، وخاصة أنه إذا ما تضاعفت نقوده فسيحسم الأمر ويبني كوخاً في الميناء ويصطحب زيره وخدر إلى هناك وسيرسل خدر إلى المدرسة.

عصر أحد أيام الصيف الحارة خرجت من جيب زار محمد ستة أكياس تحتوي كل منها على مئة تومان وكلها من فئة خمسة قران لصاحب قراني[5] ووضعت في قبعة الحاج إسماعيل الصراف وحقيبة نقوده، وقد أقسم الحاج مراراً أنه سيتاجر بنقود زار محمد ومهما أنفق منها فسيعيدها، ولو أراد زار محمد فبإمكانه أن يعطي للحاج أجرةً وبعد استلام السند سيعطون الطلب لزار محمد. قام زار محمد بثنيه بدقة واهتمام ووضعه في ثنيات طاقيته[6].

ولكن بمجرد أن ودعهم شعر بقلق كبير، وبدأت الوساوس والأفكار السوداء تتطاير في رأسه، ولكنه لعن الشيطان وانطلق يتابع أعماله. بعد مرور بضعة أشهر ذهب زار محمد إلى الحاج إسماعيل ليعرف كم صارت مدخراته فوجده عاقد الحاجبين مهموماً وأحضروا نرجيلة لزار محمد، ولم يكن قد نفث للمرة الثانية بعد حتى بدأ الحاج بالشكوى من الأيام ومن ثم جرّ الحديث إلى حظ زار محمد السيئ ومن ثم اقتاد كلامه شيئاً فشيئاً إلى الحديث عن الوضع السيئ للصفقات التجارية محاولاً سكب الماء الزلال في يد زار محمد[7]. ظن زار محمد أن الأمر لا يتعلق به وتأثرت ملامحه قليلاً من أجل الحاج إسماعيل ودعا أن تتحسن الأوضاع وقال في النهاية: «كيف حال نقودي أيها الحاج؟ كم ولّدت لي حتى الآن؟ هل أستطيع أن أنتقل مع زوجتي وعائلتي إلى الميناء؟»

غضب الحاج وقال بعصبية كما يفعل أهل السوق:

يبدو أنني كنت أقرأ في أذن الحمار.[8] عزيزي أنا أقرأ لك أنشودة منذ ساعة.. منذ ابتداء الليل وأنا أقص عليك القصص والآن تسأل إن كانت ليلى امرأة أم رجل؟ قلت إنني وضعت نقودك في صفقة تجارية وخسرت وذهبت النقود؟

ماذا؟! خسرت نقودي في التجارة وذهبت النقود! من قال ذلك؟ هذا كذب. نقودي لم تذهب بل إنها معك، والسند معي بالإضافة إلى الأرباح الذي تولد عن النقود كما قال لي الوسيط. لا بد أن نقوداً أخرى خُسرت في الصفقة. فضلاً عن هذا من أعطى لك الإذن باستخدام النقود في صفقة؟ دعني أرى تلك الصفقة بنفسي. أستطيع أن أتكفل بنفسي. أنت تعلم يا حاج أنني من سكان تنكسير[9] ولا يمكن إرغامي على شيء. إذا كانت الأمور تجري بالقوة فاعلم أنني لن أرضخ لما تفرضونه عليّ حتى من أجل

شاهي[10] واحد لو قطعوا رأسي.

لعن الحاج الشيطان وقال لزار محمد بأسلوب النعل والمسمار بلينٍ مرة وبحدةٍ مرة أخرى:

عزيزي الصفقات والتجارة ربح مرة وخسارة مئة مرة. لو كانت كل الصفقات رابحة لما أفلس أحد. ماذا أفعل لك إن لم تكن محظوظاً! الكثير من الناس أعطوني نقودهم وأخذوا أرباحهم ولكن البعض من أمثالك لا حظّ لهم.

أيها الحاج! هذا كله هراء. أنا سلمت المال لك وسأستلمه منك وإلا فسأعترض.

افعل ما يحلو لك. الجدار طويل[11]. حتى إنك لم تعطني نقوداً. إذا كنت قد أعطيتني فأين السند؟

من الواضح أنهم منذ اليوم الأول استغلوا بساطة زار محمد وصدقه وأعطوه سنداً مزوراً.

بدأت الأحاديث والأقاويل تكثر. وبدأ زار محمد يتنقل من هنا إلى هناك هائماً على وجهه تائه الحواس. لم تكن المحكمة قد افتُتحت بعدُ في تلك الأيام وكان على من لديه شكوى على أحد أن يتقدم بشكواه إلى القاضي الشرعي، فذهب زار محمد إلى منزل القاضي.

كان القاضي رجلاً جليلاً بلحية بيضاء وقوام معتدل وكان عريض المنكبين ببطن بارز، وحين جاء إليه زار محمد كان جالساً أمام منزله، ورحب به بكل هدوء واستقبله، فاستبشر خيراً بأنه سيستعيد نقوده، وقد هدّأ من روع زار محمد وقال له تعال إلى هنا غداً قبل الظهر، ثم طلب اثنين من حُجّاب المحضر وأمر أن يتم إحضار إسماعيل الصراف قبل ظهر اليوم التالي إلى المحضر، فخرج زار محمد من بيته مطمئن القلب قرير البال، ولكنه بمجرد أن دخل بيت القاضي في اليوم التالي لاحظ أن الأوضاع قد تغيرت، وقد بدا التغيير ظاهراً على الحُجّاب وحتى على القاضي نفسه لدرجة أنه قبل أن ينبس زار محمد ببنت شفة قال له:

زار محمد! أنت من أهالي تنكسير وأهالي تنكسير لا يكذبون. أتعلم أن الكاذب عدو الله ورسول الله. الحاج إسماعيل المسكين أقسم أغلظ الأيمان أنه لم يأخذ منك نقوداً، والجميع يعرف الحاج إسماعيل الصراف، والجميع يعطونه نقودهم وهو يتعامل مع الجميع. كيف يمكن أن يكون قد نصب عليك دون سواك بنقودك؟

سيدي! أقسم برأسك المبارك أنني أعطيت النقود إلى الحاج إسماعيل الصراف

بواسطة الوسيط «أبول كنده رجب»[12] وقد كان يقرّ بذلك حتى البارحة وقال أنه تاجر به وأن التجارة خسرت وذهبت النقود، ثم أنكر ذلك. هذا ليس جيداً يا سيدي. أقسم بالله وأقسم برأس الإمام[13] أن نقودي كانت كل مدخراتي، وهي وجودي بالكامل. لقد كانت هذه النقود لدراسة «خدر». سيدي! حباً بالله قل للحاج إسماعيل أن يعيد لي النقود؟

اذهب يا زار محمد! اذهب! لقد بحثت وسألت أكثر من شاهد عادل وقد شهدوا جميعاً بأمانة الحاج إسماعيل وصلاحه، فمن الأفضل لك أن تتوب.

تسمّر زار محمد في مكانه وأصابه الذهول. يا للغرابة! ينهبون نقود الناس ثم يتحالفون سوية ويلفقون جواباً كهذا. ما هذه المدينة التي تجارها وقضاتها وحماتها لصوص! مع هذا فإن زار محمد لم يكن ليقبل أن تذهب نقوده هدراً وسدىً بهذه البساطة. حاول أن يضغط عليهم وأثار الفوضى والصراخ حتى نادى القاضي الشاهدين اللذين كانا هناك ليدليا بشهادتيهما ويقولا رأييهما. أدلى هذان الشخصان برأييهما دون أن يكونا قد فعلا ذلك مسبقاً وبدأ كلاهما يسبّح بسبحته وقالا أن الحاج إسماعيل هو المعصوم الخامس عشر ولم يقترف طيلة حياته إثماً صغيراً فكيف يمكن أن يكون قد سرق أو نهب مال الناس حراماً. ومن ثم أضافوا لتأكيد «العريضة» التي قدموها أنهم لم يسمعوا حتى ذلك الوقت أن أهالي تنكسير لصوص وقطاع طرق، وهكذا انتهت المحاكمة.

اسودت الدنيا في عيني زار محمد ، ووقفت الغصة في حلقه، وبدأ دمه بالغليان من شدة الغضب وبدأ يقطر في قلبه، ومن ثم التمعت في عينه بارقة فسكت لحظة من دون أن يلقي تحية الوداع، ولم يتفوه بكلمة في الزقاق واتجه مباشرة إلى النُّزل فأخذ حماره من الإسطبل وانطلق به.

***

عاد زار محمد إلى الميناء بعد عدة أيام، وانطلق صباحاً إلى السوق، وقبل أن تُفتح بقية الحوانيت وقف أمام حانوت الحاج إسماعيل، وهو يشعر بالضيق، وأخذ بالسير جيئة وذهاباً إلى أن سمع صوت الحاج فجأة وهو يعالج قفل مكتبه بالمفتاح حامداً لله ومستعيذاً من الشيطان ثم نفخ في كف يده اليسار واليمين بضع مرات ثم سحب باب الحانوت وأزاله. وما أن وضع الحاج إسماعيل قدمه في الحانوت انبثق أمامه زار محمد قائلاً: «السلام عليك يا حاج.»

وعليك السلام. اللعنة على الشيطان. اللعنة على أبناء الحرام وقليلي الأصل. بمن

استفتحت في معاملتي الأولى لهذا اليوم؟ ماذا تريد مني يا زار محمد؟ ما ما بك لا تبرح أمام دكاني كأنك كلب أمام حانوت لحام؟ إن الحياء لشيء ثمين حقاً.

أيها الحاج اترك وساوس الشيطان وأعد لي نقودي. لقد جمعت هذه النقود بدماء قلبي، ووجودي ووجود ابني مقرون بهذه النقود.

لا تضايقني وأنا صائم يا زار محمد ولا تجعلني أخطئ بالكلام. أي نقود؟ أي حليب؟ وأي صوف؟[14] اذهب وشأنك.

أيها الحاج! لقد نهبت نقودي وفوق هذا تتطاول علي وتقول كلاماً زوراً! هذا لا يجوز.

زار محمد! قلت لك كل ما عندي ولا مزيد لدي. إذا بقيت هنا حتى طلوع الشمس وإذا وقفت هنا حتى ينبت العشب الذي تحت قدميك فكلامي هو نفسه وليس لدي غيره.

قلت لك يا حاج أنني من أهالي تنكسير ولا أرضى بالضيم ولا أرضخ بالقوة لأحد. فكر جيداً قبل أن نصل إلى طريق مسدود وأعطني نقودي وأرحني.

لا إله إلا الله. رأيت البارحة في الحلم أن جدار بيت الخلاء قد هُدم فوق رأسي والآن عُبرت هذه الرؤيا منذ بداية الصباح. لقد وقعت في وجهي، لعن الله الشيطان. اللعنة على ذباب المعركة[15]. عزيزي! دعني أسترزق.

ارتفعت أصوات الحاج إسماعيل وزار محمد شيئاً فشيئاً وبدأ أهل السوق بالتجمع بالتدريج حولهما. سحب زار محمد السلطة[16] الخاصة به للخلف فجأة وأخرج مسدساً ذا عشر رصاصات واتكأ بهدوء تام على الجدار المقابل لحانوت الحاج إسماعيل ووضع إصبعه على الزناد كعاشق يحتضن محبوبه وحين كان الحاج إسماعيل ما يزال يثرثر ويبلبل ويشتم ذبابة المعركة ارتفع صوت رصاصة. تدحرج الحاج إسماعيل من عتبة حانوته بينما انطلق زار محمد كالبرق في الزقاق بجوار السوق واختفى.

استقرت الرصاصة في جبين الحاج إسماعيل، وبدأ الصراخ والهلع يعم السوق، واجتمع الناس جماعات أمام حانوت الحاج إسماعيل الذي كانت جثته قد غرقت بالدماء، ووسط ذهول الناس الذي لم يكن قد انتهى بعد سُمع صوت إطلاق رصاصة أخرى، وصل بعدها بدقائق شاب يركض لاهثاً ويقول: «قتل زار محمد «أبول كنده رجب» إلى جوار مقهى الخال». قال أن رجب الوسيط كان حيادياً، وهو نفسه من قام بخداع زار محمد وأعطى نقوده للصراف. بعد أن أفرغ زار محمد إحدى رصاصاته

في جبين الحاج إسماعيل توجه إلى «كنده رجب» في مقهى الخال. كان «كنده رجب» قد جلس واضعاً ساقاً فوق الأخرى كقمر رمضان. كان يدخن النرجيلة خلف الستار بسعادة وهدوء شديدين. عندما رأى زار محمد قادماً بسرعة من بعيد ناداه وسخر منه بالكلام. قال له:

سيعطيك الحاج نقودك اليوم. لا تتضرع وتنعي كثيراً كالمتسول عباس دوس الذليل[17].

قال زار محمد: لقد أعطاني الحاج نقودي الآن يا «كنده رجب»، وهذه هي حزمة النقود.

وكرر فجأة ما قام به قبل ذلك وأخرج مسدسه من تحت بطانة سترته الصوفية وألقى بلحظة واحدة «كنده رجب» أرضاً مرة أخرى كالباشق. وصل زار محمد إلى زقاق ضيق وتوقف هناك للحظات مسح فيها عرقه وخلع رداءه الصوفي. فكر قليلاً ثم قرر: «الآن دور القاضي». انطلق زار محمد في طريقه بهدوء كبير وتوجه إلى بيت القاضي. كان باب البيت مغلقاً، فنادى زار محمد بصوت مرتفع:

قولوا للسيد أنني زار محمد من أهالي تنكسير، وقد أحضرت له قليلاً من الزيت الجيد.

علا صوت القاضي من فسحة البيت:

أهلاً بك يا زار محمد. تعال إلى الداخل يا سيد. لقد غضبت منا هذه الأيام ولكن لطالما كان للقاضي العادل الكثير من الأعداء.

لا يا سيد، أقسم برأسك المبارك أنني لم أكن غاضباً ولكنني كنت كثير المشاغل. والآن وقد أحضروا لي زيتاً جيداً من الصحراء قلت في نفسي سأُحضر للسيد خُمسه في هذا الشهر المبارك.

بارك الله بك يا زار محمد.

كان السيد يجلس على إسفنجة وقد ارتدى سترة واحدة من شدة الحر، وكان جزء من بطنه قد بان من سترته التي ارتفعت قليلاً. عندما صار زار محمد مواجهاً للغرفة قال السيد:

ادخل يا زار محمد وتعال اجلس بجانبي!

لا يا سيدي. سأبقى واقفاً.

فكر قليلاً وقال:

- حسناً يا سيدي! ما هذا الحكم الذي أطلقته؟ ألا تخجل من جدك[18] بهذه اللحية وهذه العمامة حين أفنيت وجودي ووجود زوجتي وولدي وسرقته من بين يدي؟ هل وضعوك في هذا المنصب لتفعل هذا؟

عدت للوقاحة والفظاظة مرة أخرى يا زار محمد. لقد أحسن من قال أن أهالي تنكسير حمير لا يفهمون الكلام.

نعم يا سيدي! والآن لكي أتمكن من إفهامك لكلامي أحضرت معي مترجماً ليترجم لك ما أقول.

ثم أخرج فجأة مسدسه ورفعه. هبّ السيد من مكانه وأراد أن يفر وما أن أدار وجهه وصرخ حتى علا صوت إطلاق الرصاصة في الغرفة، وانتشرت رائحة البارود، وخرّ السيد على الإسفنجة غارقاً بدمائه. خرجت أخت السيد وزوجته من الداخل إلى فسحة البيت ووقفن أمام زار محمد معترضات طريقه، فقال لهن:

اذهبن يا أخواتي ولا تفعلن شيئاً لئلا تختلط الدناءة باسمي ولا يُقالَ أن خنجري لطخ بدم امرأة.

ولكن المرأتين استمرتا بالصراخ بشدة فضرب إحداهما على صدرها بكعب المسدس وألقى الأخرى فوقها وخرج من الباب. وللأبواب في ميناء بوشهر[19] مزلاج وقفل شديد الإحكام من الخارج، لذا فقد أغلق المزلاج بإحكام فور خروجه.

عمت الفوضى والتوتر في الميناء نتيجة لقيام زار محمد بقتل ثلاثة أشخاص واحداً تلو الآخر، وكان الجميع ينتقلون بين هذا الباب وذاك الباب لشدة هلعهم، مما أحدث فوضى غريبة. كان رجال الشرطة يبحثون عن زار محمد في مجموعات ولكنهم كانوا خائفين ومضطربين وبمجرد أن كانوا يسمعون أن زار محمد مر من هذا الزقاق كانوا يغيرون طريقهم ويذهبون في الزقاق المقابل.

ومع هذا كله فإن زار محمد لم ينتهِ من عمله بعد، فقد بقي أمامه الوكيلان الشاهدان اللذان تدخلا في أمره وجلبا له خاتمة السوء هذه. للمصادفة كان أحد هذين الشاهدين في الميناء وكان قد سمع بأن زار محمد قتل ثلاثة أشخاص ومن المحتمل أن يتعقبه ففر بسرعة رهيبة إلى بيته، ومن سوء طالعه التقى بزار محمد عند أحد المفارق ورأى أنه قادم باتجاهه. انقطعت أنفاسه من الذعر وبدأ جسمه بالارتجاف وثقل لسانه فقال بلسان عاجز:

زار محمد! والله! والله! سأعطيك نقودك الآن.

فقال زار محمد:

لقد تأخرت قليلاً. لقد لعبت بحياتي بسبحتك وأنا سألعب بالسلاح والرصاص والآن سأُفرغ رصاصة ساخنة في حلقك.

لا تفعل! لا تفعل! لا تُطلق! لا تُطلق! لوجه الله ....

وعلا صوت إطلاق الرصاصة مرة أخرى وغرق ذلك الرجل بالدم وتعفر بالتراب. عندها انتهى عمل زار محمد.

نظر إلى ما حوله فوجد أنه يقف قبالة بيت الأرمني «تيكران»، فتسلل إلى داخل البيت وأقفل الباب من الداخل واتجه مباشرة إلى غرفة «تيكران». أصيب الرجل بالذعر وأراد أن يتكلم معترضاً. فقصّ زار محمد عليه ما حدث وقال:

إذا صدر عنك أي صوت فسأجعل الدم يغسل جسمك بهذه الرصاصة. خبئني هنا حتى يحل الظلام.

قال تيكران: حسناً بالتأكيد!

وبقي هناك حتى الغروب، وما أن حلّ الظلام خرج زار محمد من بيت «تيكران» وكان رجال الشرطة ما يزالون يركضون هنا وهناك باحثين عنه. مشى زار محمد بهدوء كبير وعندما وصل إلى الساحل قفز إلى البحر واختفى في الأمواج والظلام.

***

في اليوم التالي كان رجال الشرطة والدرك خلف زار محمد في تشييع مجلل دفنوه فيه. لم يعد زار محمد موجوداً، وحتى اسمه أيضاً لم يعد موجوداً، فلم يعد أحد يناديه بزار محمد، بل أصبح الجميع ينادونه شير محمد[20]، وما يزال اسم شير محمد يدور على الألسن حين تُقَصّ القصص حتى الآن.

◊ هوامش

(1) السماور إناء لإعداد الشاي.

(2) «زار» كلمة تتقدم أسماء الأشخاص، وتعني زئير الأسد، وتدل على قوة الشخص.

(3) عادة إيرانية تقوم على أن يمسك أحد القرآن ويرفعه ويمر المسافر من تحته تفاؤلًا بعودته، وغالباً ما يسكب الماء خلف المسافر أيضاً.

(4) مثل فارسي يُقال للتعبير للشخص الواقع في المشاكل والمصائب دون اكتراث.

(5) كلمة «قران» بمعنى واحدة عملة إيرانية تم تداولها منذ الزمان الذي طُبع فيه اسم فتحعلي شاه في عملة السلطان صاحب قران، وقد سمّى الناس تلك العملة عملة صاحب قران، وبعدها بالتدريج تحول اسمها إلى قران.

(6) وهي عبارة عن غطاء صغير وأبيض للرأس، منقوش برسوم هندسية بأشكال متعددة.

(7) عبارة تُستخدم للكناية عن إخبار الشخص لخبر ما بعد كثير من الدوران.

(8) مثل يقال للكناية عن عدم فهم المخاطب للحديث.

(9) يطلق على سكان «تنكستان» اسم «تنكسير» وهي منطقة في محافظة بوشهر، وسكانها معروفون بإبائهم.

(10) وحدة عملة إيرانية قديمة ومنخفضة القيمة.

(11) مثل يعادل: إن لم يعجبك هذا فاضرب رأسك بالجدار.

(12) «أبول» كلمة عامية تطلق في بعض المناطق اختصاراً لقولهم: «أبو القاسم أو أبو الفضل»، و«كنده» كلمة تسبق بعض الأسماء في التداول العامي للدلالة على ضخامة صاحب الاسم وبدانته، فاسم هذه الشخصية هو «رجب» فقط.

(13) قسم مستخدم بكثرة لدى الإيرانيين، وهو القسم برأس السيد أو برأس الإمام، والمقصود الإمام الحسين (ع).

(14) مثل يُقال عند الإنكار المطلق لأي شيء، وله قصة مفادها أن راعياً أثناء الرعي اعتلى شجرة ليأكل من ثمارها، ثم هبت رياح قوية ولم يستطع النزول وخاف السقوط فرأي مقام إمام من بعيد فنذر له نصف غنمه لكي ينزل، وكلما نزل بقدمه خطوة واحدة قلل الكمية حتى نذر اللبن والصوف، ثم قللها في الخطوة التالية إلى الصوف فقط، وما أن وضع قدمه على الأرض حتى قال: «أي لبن وأي صوف؟ لا يُحاسب الإنسان على الحماقات التي يتفوه بها.

(15) مثل يُقال للأشخاص الذين يتواجدون في أماكن غير مرغوب بتواجدهم فيها ويزعجون الآخرين بكلامهم أو بوجودهم.

(16) نوع من المعاطف الصوفية التي تصل إلى ما دون الخصر وهي دون أكمام.

(17) اسم متسول عربي الأصل معروف بطمعه وإلحاحه ومكره وهرجه، كان يجتمع حوله المتسولون من مختلف المناطق ليتعلموا منه طريقته في التسول، ودوس اسم القبيلة اليمنية التي كان ينتمي إليها، وأصبحت تستخدم كناية عن الذلة والضعة.

(18) المقصود بالجد هنا الرسول (ص)، الذي يحكم القضاة بأحكام دينه.

(19) مدينة ساحلية في إيران.

(20) لاحقة تسبق أسماء الأشخاص رجالًا أو نساء ممن اتصف بالشجاعة والقوة الفائقة، وتعني أسد، ولها دلالة أقوى من دلالة «زار» بمعنى زئير.

الظل

هانس أندرسون

شاعر وكاتب دانماركي عاش بين 1805 و1875 م

ـ ترجمة: عبد الكريم ناصيف

مترجم وروائي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

في البلدان الحارة، يا إلهي!! كم تحرق الشمس الناس بشواظها حتى يغدوا سمر الوجوه تماماً كخشب الماهوغاني، وفي البلدان الأشد حرارة تحترق بشرتهم حتى يصبحوا زنوجاً سوداً الآن، سنسمع فقط حكاية رجل عالم انتقل مباشرة من إقليم بارد إلى إقليم حار، حيث ظن على ما يبدو أن بإمكانه أن يتجول هنا وهناك وكأنه في بلده. لكن سرعان ما أقلع عن تلك العادة. فخلال النهار، كان هو والناس العاقلون جميعاً يضطرون للمكوث في منازلهم وقد أغلقوا أبوابهم ونوافذهم، حتى لتبدو وكأنها كلها في سبات عميق أو هي خالية لا أحد فيها. ولكي يزداد الطين بلة، كان شارعه الضيق ذو المنازل الطويل قد بني بطريقة تجعله تحت وهج الشمس الحارقة من الصباح حتى المساء، وكان ذلك أشد وطأة فعلاً من أن يتحمله الإنسان. كان الرجل العالم الآتي من البلاد الباردة -وهو شاب ذكي- يشعر وكأنه في أتون حامٍ، ولقد أثر فيه ذلك حتى غداً ناحلاً تماماً، بل إن ظله بدأ يتقلص وينكمش، ذلكً أن الشمس أثرت فيه كثيراً إلى درجة بدا معها أضأل بكثير مما كان في بلاده. وكان، هو وظله، لا يعودان للحياة إلا بعد أن تغيب الشمس.

لقد كان منظراً بالغ الإدهاش حقاً. إذ ما إن كان يؤتى بالمصباح إلى الغرفة حتى يمتد الظل على طول الجدار، صاعداً أعلى وأعلى حتى السقف، وكأنه كان مضطراً لأن يتمدد كي يستعيد حجمه. لهذا، كان الرجل يخرج إلى الشرفة كي يأخذ كامل امتداده وبما أن النجوم كانت تظهر في السماء الصافية البهيجة، فقد كان يشعر بأنه يعود للحياة من جديد!! إلى شرفات الشارع كلها... وإلى كل نافذة مشرفة في البلدان الحارة -كان الناس يخرجون، إذ لابد لك من الهواء، حتى وإن كنت قد اعتدت أن تكون كخشب الماهوغاني. وهكذا، فوق وتحت على حد سواء، كان كل شيء يغدو ملؤه الحياة. صانعوا الأحذية، الخياطون، الناس كلهم يتحركون إلى الشارع. الطاولات تمد، الكراسي تصف والمصابيح تضاء- مئات المصابيح تضاء. بعض الناس يتحدثون، بعضهم يغنون، آخرون يتسكعون عربات تدرج، حمير تمر وأجراسها (ترن: دِن... دَن... دِن... دَن.. كما تقام هناك مآتم وتسمع ترانيم، فيما يطلق الصبية المفرقعات ويأتي رنين الأجراس من الكنائس، أجل، ثمة الكثير مما يجري هناك في الشارع. فقط في المنزل المقابل مباشرة لمنزل الرجل العالم، لم يكن يسمع صوت ولا يشاهد أثر للحياة. مع ذلك، كان ثمة من يعيش هناك، إذ كانت زهور على الشرفة تنمو نمواً رائعاً تحت أشعة الشمس الحارة ولم تكن لتفعل ذلك دون أن تروى بالماء، إذن، لابد أن أحداً يرويها، لابد أن هناك أناساً في المنزل. عدا عن ذلك، كان الباب يفتح عند كل مساء، لكن الداخل يظل معتماً- على الأقل الغرفة الأمامية- رغم أن نغمة من موسيقى كانت تأتي من الداخل البعيد. خُيِّرَ للغريب العالم أن الموسيقى غريبة وعجيبة تماماً، لكن ربما كان، ذلك من بنات خياله فقط، ذلك أنه باستثناء الشمس ذاتها، كان يجد كل شيء غريباً عجيباً هناك في البلدان الحارة. صاحب منزله قال إنه لم يكن يعلم من يسكن المنزل المقابل، لا أحد يمكن رؤيته هناك، أما الموسيقى فقد كان يجدها مضجرة متعبة «وكأن أحداً ما يجلس ويعزف قطعة موسيقية ليس باستطاعته المضي بها -إنها القطعة نفسها دائماً. «سأتقن عزفها تماماً» لا يفتأ يقول لنفسه، لكنه لا يتقنها. مهما يعزف ويمارس.

ذات ليلة، استيقظ الغريب، إذ كان قد أغفى وباب شرفته مفتوح. الستارة أمامه كانت قد تحركت جانباً بفعل الريح، وقبس غريب من ضوء بدا وكأنه يأتي من شرفة الجار المقابل. الزهور كلها كانت تسطع كاللهب، بأبهى الألوان، وهناك وسط الأزهار، كانت تنتصب فتاة رشيقة رائعة الجمال. هي نفسها كانت تبدو

وكأنها تسطع كالشمس، فقد بهر منظرها عينيه كل الإبهار. حينذاك فتح عينيه على سعتهما، بالحقيقة، كان قد أفاق لتوه. وثب الرجل من سريره منسلاً خلف الستارة، ولكن الفتاة كانت قد ذهبت، ألقها ذهب والأزهار فقدت سطوعها الرائع، رغم أنها كانت ما تزال منتصبة كعادتها. الباب كان مفتوحاً قليلاً ومن ركن قصي للغرفة جاء لحن من الموسيقى رقيقاً ساحراً إلى درجة تجعلك تستسلم بسهولة للأفكار الشاعرية. مع ذلك، كان ثمة نوع من السحر -من تراه يعيش هناك؟ أين تراه الطريق الصحيح إلى الداخل؟ فالطابق الأرضي كله كان مشغولاً بالحوانيت، والناس، ربما لم يكن باستطاعتهم إلا أن يظلوا داخلين خارجين فيها.

ذات مساء، كان الغريب يجلس على شرفته وخلفه مصباح مشتعل في الغرفة، وهكذا انعكس ظله بشكل طبيعي على جدار جاره، أجل، هناك انعكس، قبالته بين أزهار الشرفة، تحرك الغريب فتحرك ظله، بالأسلوب نفسه الذي تتحرك به الظلال. «أظن أن خيالي هو الشيء الوحيد الحي الذي يمكن رؤيته هناك» قال الرجل العاالم «انظر ما أروع جلسته هناك بين الأزهار. الباب نصف مفتوح، فأي حظ أن يختلس الظل نظرة إلى الداخل. يتطلع في ما حوله ثم يعود ويخبرني بما رأى! هيا، إذن كن مفيداً لنفسك!» قال مازحاً «بلطف... ادخل.... حسن... ألن تدخل؟» وأومأ برأسه للظل فرد الظل بإيماءة مماثلة «حسن، هلم إذن... لكن فكر بالعودة». وانتصب الغريب واقفاً ففعل الظل على شرفة الجار مثله. دار الغريب حول نفسه فدار الظل، وكان باستطاعة كل من يراقب بحذر، أن يرى أن الظل دخل عبر باب الشرفة نصف المفتوح، في اللحظة نفسها التي دخل فيها الغريب غرفته، وأنزل الستارة الطويلة خلفه.

في الصباح التالي، خرج العالم كي يشرب قهوته ويقرأ الجرائد. «هـ... ي!» هتف وهو يتمشى تحت أشعة الشمس «عجباً! أين ظلي؟ إذن، هو حقاً ذهب الليلة الماضية ولم يعد. أي شيء مزعج مخيف!»

في غاية الانزعاج كان، ليس لاختفاء الظل، بل لأنه كان يعلم أن هناك قصة يعرفها القاضي والداني في الوطن، حيث البلدان الباردة، حول رجل بلا ظل. وإذا عاد الآن وروى لهم قصته، فمن المؤكد أنهم سيقولون إنه مجرد مقلّد، وذلك آخر ما يرغب فيه. لذلك عقد العزم على أن لا يأتي على ذكر الأمر كله. وكان ذلك عين العقل.

حين حل الظلام، خرج إلى شرفته مرة أخرى، بعد أن وضع المصباح في المكان المناسبة خلفه تماماً، لعلمه أن الظل يحب دائماً أن يتخذ من صاحبه ستاراً، لكنه أخفق في جعله يخرج. قام بتطويل نفسه. بتقصيرها، لكن، ليس هناك ظل، بل لا أثر لظل. سعل... إحم... احم.... لكن دون جدوى.

الأمر مزعج للغاية، لكن الأشياء تنمو بسرعة كبيرة في البلدان الحارة. بعد أسبوع لاحظ، بكثير من الغبطة، أن ظلاً جديداً له بدأ بالنمو، بدءاً من قدميه وحيثما سار. إذن لابد أن الجذور كانت ما تزال هناك. في غضون أسابيع ثلاثة، وجد أنه صار له ظل معتبر تماماً. وحين بدأ يشق طريقه إلى البلدان الشمالية حيث وطنه، راح الظل ينمو وينمو إلى أن بات ضعف ما يرغب به حجماً وكثافة. وصل العالم إلى الوطن ودوّن الكتب عما هو حق وخير وجمال في العالم، ثم مرت أيام وسنون -أجل، سنون كثيرة.

وذات مساء كان، يجلس في غرفته، حين جاءته نقرة لطيفة على الباب. «ادخل» هتف الرجل لكن دون أن يدخل أحد. للتو مضى إلى الباب، فتحه. وهناك كان - حسن. كان شخص نحيف إلى درجة مدهشة جعلته يشعر بالانزعاج والضيق. لكن الزائر كان حسن الهندام على كل حال- ولم يكن ثمة شك في أنه رجل ذو اعتبار. «من ذا الذي أتشرف بمخاطبته؟» سأل العالم. «أجل... كنت على يقين أنك لن تعرفني». قال الغريب ذو المظهر المعتبر. «فأنا الآن لي جسدي الخاص بي، جسدي الذي اكتسى باللحم -والملابس أيضاً، «أنت لم تتوقع أن تراني مزدهياً على هذا النحو، أليس كذلك؟ ترى، ألا تعرف ظلك القديم؟ كل، طبعاً، أنت لم تفكر قط بأنني سأعود ثانية. على أية حال، أنا الآن في أحسن حال، وإن أردت أن أشتري حريتي، استطعت ذلك». وحرك حزمة كبيرة من الأختام الثمينة كانت تتدلى من ساعته فخشخشت، ثم مرر يده على السلسلة الذهبية الطويلة التي كانت تحيط بعنفه. أصابعه كلها كانت تتألق بخواتم الماس -وبطريقة بالغة الروعة أيضاً..

«وحق الله، أنت تقطع أنفاسي!» قال العالم «ما معنى هذا كله؟» «حسن. إنه خارق للعادة». قال الظل «لكن، كما ترى، أنت نفسك خارق للعادة أيضاً. وأنا، مذ كنت أدرج طفلاً صغيراً، كنت أدرج في إثر خطاك.. أنت تعرف ذلك جيداً، وما إن شعرت أن باستطاعتي أن أشق طريقي بنفسي في هذا العالم، حتى انفصلت عنك. لقد عملت جيداً لنفسي، لكن تملكني نوع من الحنين لأن أراك ولو مرة واحدة قبل أن تموت -لأنك ستموت، ذات يوم. كذلك شعرت بالرغبة في أن أزور من

جديد هذا الجزء من العالم، لأن المرء، كما تعلم، يتعلق دائماً بالبلد الذي جاء منه. أنا أدرك أنه صار لك ظل جديد- فهل أنا مدين لك، أو له، بأي شيء؟ إن كان كذلك، قل لي، من فضلك.»

«حسن، أنا لا أصدق.. أهو حقاً أنت؟» صاح العالم «أجل، هو أمر خارق للعادة. فأنا لم أتصور قط أن يستطع ظل رجل قديم أن ينقلب كائناً بشرياً من جديد».

«قل لي بماذا أدين لك» قال الظل «فأنا أكره أن أكون، بأي شكل، مديناً لك.

«كيف يمكنك أن تتكلم على هذا النحو» قال العالم «ما هذا الدين الذي تهذر حوله؟ أنت لا تدين لي بشيء. بل أنا مسرور غاية السرور بنجاحك. اجلس، أيها الصديق القديم، ودعني أسمع كيف حدث هذا كله وما الذي رأيته في منزل جارنا المقابل. هناك في قلب البلدان الحارة».

«حسن، سأقول لك». قال الظل وهو يجلس. «لكن في هذه الحالة، عدني بأنك لن تخبر أحداً، إن رأيتني في أي مكان هنا في المدينة، أنني كنت ظلك. أنا أفكر بالزواج. ولدي من السعة ما يكفي لأن أعيل عائلة».

«لا تقلق» قال العالم «فلن أخبر أحداً من أنت حقاً. وأعاهدك على ذلك. أجل أعدك والحر يفي بوعده».

«كذلك الظل». قال الظل، معبراً بالطريقة الوحيدة الممكنة.

لقد كان شيئاً مدهشاً، حين تفكر كم كان الظل يشبه الكائن البشري...

كانت ملابسه كلها سوداء مصنوعة من أفخر الأقمشة، وكان حذاؤه من الجلد المتين وقبعته تنثني إلى الأعلى بطريقة التاج والحافة -هذا عدا عن الأختام، السلسلة الذهبية، والخواتم الماسية التي سبق وذكرناها. أجل، لم يكن ثمة شك فيه، فالظل كان غاية في الأناقة، وذلك ما جعله أشبه بالرجل الكامل.

«حسن، الآن ستسمع القصة كاملة». قال الظل، داقاً بحذائه الجلدي المتين كم الظل الجديد الذي كان ستلقي ككلب مدلل عند قدمي الرجل العالم. ولعله فعل ذلك بدافع الكبرياء، أو لأنه كان يأمل أن يجعله يلتصق بقدميه. لقد كان الظل يستلقي هناك ساكناً تماماً، كارهاً أن يفقد أي شيء، راغباً قبل كل شيء، بأن يكتشف كيف يمكن للظل أن ينفصل عن صاحبه ويكسب الحق في أن يكون سيد نفسه.

«من تحتسب أني وجدت هناك في المنزل المقابل؟» قال الظل «رائعة الروائع -ربة الشعر! لقد مكثت هناك ثلاثة أسابيع، فكان ذلك وكأنني عشت ثلاثة آلاف سنة وأنا أقرأ كل ما تخيله الإنسان ودوّنه. صدقني هكذا كان الأمر. لقد رأيت كل شيء وعرفت كل شيء».

«ربة الشعر؟؟» هتف العالم «أجل... أجل... في المدن الكبيرة، هي دائماً تحيا مثل ناسك، ربة الشعر هذه! أجل.. لقد لمحتها للحظة عابرة، لكن النعاس كان ملء عيني. هناك، على الشرفة، كانت تنتصب متلألئة تلألؤ أنوار الشمال. تابع يا صديقي الطيب تابع. كنت على الشرفة، ولجت الباب، ثم....؟»

«وجدت نفسي، في حجرة الانتظار» قال الظل «فالغرفة التي كنت تتطلع إليها دائماً كانت حجرة انتظار. ولم يكن فيها مصباح أو شمعة، بل فقط نوع من نور الشفق. كان بإمكانك أن ترى صفاً طويلاً من غرف مختلفة الأحجام، ساطعة الإنارة إلى درجة تبهر النظر لو أنني مضيت مباشرة إلى مخدع ربة الشعر. لكنني كنت حذراً... تريثت قليلاً كما ينبغي للمرء أن يفعل».

«أجل، أنت بطيء الحركة، لكن ما تراك رأيت بعد ذلك؟» سأل العالم. «رأيت كل شيء، ولسوف تسمع ذلك كله -لكن فكر، أنا لست تابعاً لك أبداً - أنا مستقل، حسن، الاطلاع، عدا عن مركزي الجيد وعلاقاتي الممتازة. ولسوف أكون أكثر امتناناً لك إن خاطبتني بمزيد من الاحترام».

«أوه! أرجو المعذرة!» أجاب «إنها قوة العادة فقط. تلك التي لا استطيع التخلص منها. أنت على حق. كل الحق يا سيدي ولسوف آخذ هذا في اعتباري. لكن، الآن، من فضلك. حدثني عن كل ما رأيت».

«أجل، كل ما رأيت». قال الظل «لأنني رأيت كل شيء وعرفت كل شيء». «كيف كانت الغرف الداخلية؟ ماذا تشبه؟» سأل العالم «هل كنت وكأنك في غابات خضراء؟ أم في ما يشبه كنيسة مقدسة؟ والصالات، هل كانت أشبه بسماء تنيرها النجوم والمرء يقف على ذروة جبل؟»

«كل شيء كان هناك» قال الظل «لكنني لم استطع المضي إلى الداخل. بل مكثت في غسق تلك الردهة، إذ كانت مكاناً مناسباً خصيصاً لي، ذلك أنني رأيت كل شيء وعرفت كل شيء. لقد كنت في حجرة الانتظار لبلاط ربة الشعر». «نعم. لكن ماذا رأيت يا سيدي؟ هل كانت الآلهة القديمة تعبر بخطاها الواسعة تلك

الصالات الكبيرة؟ هل كان أبطال العصور القديمة يخوضون المعارك هناك؟ هل كان الأطفال الأحباء يلعبون، ثم هل قصوا عليك أحلامهم؟»

«أكرر، لقد كنت هناك وعليك أن تفهم أنني رأيت كل شيء يُرى أنت نفسك لو عبرت إلى هناك لما كنت ستصير رجلاً.. لكنني أنا صرت. كذلك تعلمت أني أعرف طبيعتي الحقيقية مثلما كانت عند ولادتي وكذلك قرابتي من ربة الشعر. لا... حينما كنت معك لم أفكر بها لحظة واحدة. لكن كما تتذكر، عند لك شروق الشمس وغروبها، كنت دائماً أغدو أكبر وأكبر -بل في ضوء القمر كنت أنتصب دائماً وأنا أكثر وضوحاً منك. في تلك الأيام لم أكن أفهم طبيعتي الحقيقية، لكن هناك في حجرة الانتظار، انبثقت فجأة أمامي -لقد كنت إنساناً... وحين ابتعدت عنك، تغيرت، نضجت، لكنك في ذلك الحين كنت قد تركت البلد... وكرجل، خجلت من أن أتجول كما كنت أفعل. لقد كنت بحاجة لحذاء، لملابس، لكل ذلك المظهر البشري الذي يتميز به الإنسان. فاتخذت لنفسي ملجأً -وأنا أصدقك القول لأنك لن تسجل ذلك في كتاب-

أجل اختفيت تحت تنورة امرأة تبيع الكعك دون أن تلحظ المرأة ما كانت تخفي. حين حل الظلام فقط غامرت بالخروج. جريت في الشوارع هنا وهناك في ضوء القمر، مددت نفسي على الجدار -وهو أمر يدغدغ ظهرك دغدغة ممتعة. إلى الأعلى والأسفل جريت، مبصبصاً عبر النوافذ العالية، مختلساً النظر إلى غرف الطوابق الأرضية والغرف الواقعة تحت السقوف. اختلسنا النظر حيث لا يستطيع أحد آخر أن يفعل ورأيت ما لم يرَه أحد - أو لعله يراه. الخلاصة... إنه عالم وضيع واطئ، هذا العالم الذي نعيش فيه. أبداً. ما كنت لأصير إنساناً، لو أن ذلك لا يعتبر أنه يستحق العناء. لقد رأيت أغرب الأشياء تحدث بين النساء والرجال، بين الآباء وأولادهم الأحباء، رأيت «أضاف الظل» ما لا يفترض بأحد أن يعرف، لكن ما يموت الكل من أجل أن يعرفوه -مشكلة في المنزل المجاور... لو كان لدي جريدة، إذن لغدا لها الكثير من القراء؟ لكنني تعودت أن أكتب مباشرة للشخص، صاحب العلاقة. وكان يدب الذعر حيثما أذهب. كانوا يرتعبون مني- و... أوه!! كانوا يولعون بي. أساتذة الجامعة نصبوني أستاذاً، الخياطون قدموا لي الملابس الجديدة، فصرت في أحسن هندام. المسؤول عن سك النقود أعطاني المال، والنساء بتن يتغزلن بي، وبذلك صرت كما أنا الآن. حسن. الآن أستودعك الله. هذه بطاقتي. إنني أسكن في الجانب المشمس من الشارع، وألازم منزلي

وقت المطر. «قال الظل، ثم غادر». «كم هو غريب!!؟ قال العالم:

بعدئذ مر زمن، ثم عاد الظل فظهر.

«كيف الأمور؟» سأل الظل، فتنهد العالم قائلاً «أوه!! حسناً!! إنني أكتب عن الحق والخير والجمال، لكن ما من أحد يبالي قيد شعرة بذلك كله، مما يجعلني أشعر باليأس، لأنها تعني الكثير لي».

«ذلك لا يزعجني...» قال الظل «لقد بدأت أسمن -وهو تماماً ما ينبغي على المرء أن يحاوله. أخشى أنك لا تفهم العالم، وأنك ستمرض، يجب أن تسافر إنني مسافر هذا الصيف فهلا جئت معي... أنا أحب كثيراً أن يكون معي رفيق سفر. تعال معي كظلي! سأكون في غاية السرور إن تصحبني، ولسوف أدفع نفقاتك».

«لا، هذا كثير بالتأكيد» قال العالم..

«الأمر يتوقف على الزاوية التي ننظر منها» قال الظل «السفر يجعل عالمك كله سعداً وهناءة وإن كنت ظلي ستحصل على كل شيء في رحلتك دون أن تدفع شيئاً. «لا، بلغ السيل الزبى!» قال العالم:

«حسن، هذا ما توصلنا إليه اليوم وليس هناك من رجوع عنه». قال الظل ذلك ثم مضى.

ساءت أمور العالم، فقد هده الهم والغم، بل إن أفكاره حول الحق والخير والجمال لم تجذب الناس إلا بقدر ما تجذب الورود البقرة. فانتهى به الأمر لأن يسقط صريع المرض.

«انظر إلى نفسك، أنت لست أكثر من ظل»، صار الناس يقولون له، وهو ما جعله يرتعش دافعاً به على التفكير أكثر فأكثر.

«عليك أن تذهب وتستحم بالمياه المعدنية في مكان ما!» قال الظل الذي جاء يعوده ذات يوم. «ذلك هو الشيء الوحيد، ستأتي معي كرمى للأيام القديمة. سأتحمل عنك النفقات، فيما يمكنك أنت أن تدوّن أسفاري وتقوم بنوع من التسلية لي في رحلتي. أريد أن أذهب إلى منتجع، لحيتي لم تنمُ كما ينبغي -وتلك علة مزيفة أيضاً- فالمرء لا يُستحسَن بغير لحية. الآن، كن عاقلاً وقل إنك ستأتي، وبالطبع، سنسافر كصديقين».

وهكذا سافرا. لكن الظل سيد والسيد ظل. هما دائماً معاً، في العربة، على ظهور الخيل، على الأقدام، جنباً إلى جنب، أو الواحد في إثر الآخر طبقاً لموقع الشمس. فالظل كان يعلم دائماً كيف يتخذ مكان السيد، فيما كان العالم لا يعير الأمر أي اهتمام. لقد كان غاية في الطيبة، نبيلاً، ودوداً. ذات يوم، قال للظل، ألا ينبغي أن نشرب نخب الصداقة ونرفع الكلفة؟ ذلك سيكون أكثر وداً وأحسن أنساً.

«اسمح لي أن أقول لك» قال الظل الذي بات هو السيد الحقيقي «أنت تبدو بالغ الصراحة، وأنا على يقين أنك لا تقصد شراً، أنا أيضاً لا أقصد شراً ولسوف أكون صريحاً مثلك. إنك تعلم، كرجل عالم، كم هي طبيعة الإنسان غريبة عجيبة. بعض الناس لا يمكنهم أن يتحملوا ملامسة ورقة رمادية. ذلك يقلب مزاجهم. آخرون تقشعر أبدانهم إن تحك أمامهم مسماراً بلوح من زجاج. وهذا تماماً ما أحس به حين تحدثني بنبرة الند وإلفته. إنني أشعر وكأنني ارتددت إلى مكانتي الوضيعة الأولى بالنسبة إليك. هي ليست كبرياء طبعاً، لكن هذا فقط ما أ شعر به. لهذا السبب. لا أستطيع أن أسمح لك برفع الكلفة معي، إلا أنني أرغب تماماً في أن أتساهل معك قليلاً علنا نلتقي، في منتصف الطريق.

لكن، منذ تلك اللحظة بدأ الظل يعامل سيده السابق على أنه الأدنى مكانة. «إنه نوع من الانحدار حقاً»، فكر العالم «أن تضطر لمناداته سيدتي». فيما يحق له أن يناديني بما يشاء «مع ذلك كان عليه أن يتكيف مع الأمر.

بعد حين وصلا إلى المنتجع، حيث كان هناك كثير من الزائرين، من بينهم أميرة، حسناء، كانت تشكو من حدة البصر، وكان ذلك يقلقها أشد الإقلاق.

في الحال لاحظت الأميرة أن القادم الجديد يختلف عن الآخرين جميعاً. «يقولون إنه جاء كي يجعل لحيته تنمو. لكنني أعرف السبب الحقيقي. هو لا يستطيع أن يكون له ظل؟»

لقد أثار ذلك فضولها، لهذا لم تضع الوقت إذ سرعان ما قامت بجولة مع السيدة الغريب وتحدثت معه. ولأنها أميرة، لم تكن مضطرة لأن تتكلف وتحامل، بل قالت مباشرة له «مشكلتك أنك ليس لك ظل».

«سمو الأميرة، لابد أنك تحسنت كثيراً» قال الظل «أنا أعلم أن ما تعانين منه هو أنك أحدّ بصراً مما يلزم، لكن لابد أن شكواك هذه ولت – لقد شفيت. الحقيقة أن لدي ظلاً غير مألوف على الإطلاق. ألم تلحظي الشخص الذي يصحبني دائماً؟

الناس الآخرون لهم ظلال عادية، لكن، أنا لا أحب كل ما هو عادي. السيد النبيل يعطي خادمه من الملابس أحسن مما هو يلبس، وهذا هو السر في أنني جعلت ظلي يظهر بهيئة إنسان. أجل... انظري... حتى أنني أعطيته ظلاً، لقد كان مكلفاً، لكنني أحب أن أمتلك ما لا يمتلكه غيري أبداً».

«يا الله!» فكرت الأميرة «أشفيت حقاً؟» منتجع المياه المعدنية هذا أفضل منتجع في الوجود. الماء هنا ذو خصائص مدهشة، لكنني لن أرحل عنه، لقد بدأ المكان يسليني. وهذا الغريب يروق لي كثيراً. آمل أن لا تنمو لحيته، فحينذاك سيرحل على الفور».

في القاعة الكبيرة، رقصت الأميرة ذلك المساء مع الظل. لقد كانت خفيفة لكنه كان أكثر خفة، بل هي لم تعرف قط مراقصاً بخفته، لقد حدثته عن بلادها فتبين أنه يعرفها بل سبق له أن زارها وهي بعيدة عنها، كما اختلس النظر عبر نوافذها وشاهد ما شاهد فيها إلى درجة جعلته قادراً أن يجيب الأميرة وأن يمرر تلميحاً هنا وتلميحاً هناك مما أدهش الأميرة. لابد أنه أحكم رجل في العالم، فكرت الأميرة، ثم كبر احترامها له لشدة ما كان يعلم، بعدئذ رقصا معاً مرة ثانية فوقعت في غرامه -الأمر الذي كان واضحاً للظل كل الوضوح- إذ باتت لا تكاد ترى شيئاً إلا من خلاله. بعد ذلك، قاما برقصة أخرى، فأوشكت أن تبوح بما في نفسها - لكنها ضبطت نفسها أخيرً. لقد تذكرت بلادها ومملكتها وكل الناس الذين كانت ستحكمهم». إنه رجل حكيم «قالت لنفسها» وهذا أمر حسن. هو يحسن الرقص، وهو أمر حسن أيضاً، لكنني أتساءل إلى أي مدى تصل معرفته؟ إنه أمر بالغ الأهمية أيضاً، لهذا لابد من إخضاعه لامتحان، وهكذا، بدأت بالتدريج تطرح عليه أصعب الأسئلة، مما لا تستطيع هي نفسها الإجابة عنها، فطغت على سيماء الظل علائم الاستغراب والفضول.

«أنت لا تستطيع إجابتي!» هتفت الأميرة،

«لقد تعلمت ذلك وأنا في الحضانة» قال الظل «بل حتى ظلي هناك قرب الباب يمكنه إجابتك، على ما أعتقد» «ظلك!» قالت الأميرة «سيكون ذلك مدهشاً للغاية» حسن، لن أقول من المؤكد أنه يستطيع «قال الظل» لكنني أتصور ذلك. لقد أمضى معي سنوات كثيرة، مصغياً إلي طوال الوقت -أتصور أنه يستطيع، لكن. يمكنني أن ألفت انتباه سموك إلى أمر واحد: كثير من الكبرياء، يعتوره حين ينتقل إلى

الكينونة البشرية، ولكي نجعله في المزاج المناسب (وهو أمر لابد منه إذا أردنا أن يجيبنا الإجابة الصحيحة) لابد من معاملته معاملة الكائن البشري تماماً».

بودي ذلك».

عندئذ مضت إلى العالم قرب الباب، ثرثرت معه قليلاً حول الشمس والقمر والناس، سواء في الداخل أو الخارج، فكانت أجوبته غاية في الدقة والصحة. «أي رجل هو إن كان ظله فقط على هذا النحو من الحكمة والعقل!»فكرت الأميرة «وأية نعمة ستحل بشعبي ومملكتي إن اخترته زوجاً لي.. لأفعلن ذلك».

وسرعان ما توصلا، الأميرة والظل، إلى تفاهم، على ألا يسمع به أحد إلى أن تعود إلى مملكتها. «لا أحد، ولا حتى ظلي» قال الظل، ولقد كانت لديه أسبابه كي يقول ذلك، أخيراً وصلا إلى الوطن، إلى البلاد التي كانت الأميرة تحكمها.

«اسمع يا صديقي» قال الظل للعالم «الآن أصبح كأسعد وأقوى ما يمكن للرجل أن يكون، الآن، بودي أن أفعل شيئاً خاصاً لك. عليك أن تقيم معي في القصر باستمرار، تركب معي العربة الملكية ولك عشرة آلاف جنيه في السنة. لكن عليك أن تدع الجميع ينادونك بـ «ألظل»، كما عليك أن لا تقول أبداً أنك كنت إنساناً، مرة واحدة في السنة، حين أخرج إلى الشرفة، في الشمس وأستعرض للشعب، عليك أن تستلقي عند قدمي كما تستلقي الظلال. ذلك أنني سأتزوج الأميرة، العرس هذا المساء».

«يا الله!» لن أفعل ذلك، نحن نخدع البلاد كلها، نخدع الأميرة والناس جميعاً. سأخبرهم بكل شيء -سأقول إنني أنا الإنسان وأنت الظل وأنك فقط تظهر بمظهر الإنسان».

«لن يصدقك أحد». قال الظل «كن عاقلاً أو دعوت الحرس».

«سأذهب مباشرة إلى الأميرة: قال الرجل العالم «لكنني سأذهب قبلك». قال الظل «ولسوف تذهب إلى السجن». ولقد ذهب، ذلك أن الحرس أطاعوا من كانوا يعلمون أن الأميرة تريد الزواج منه.

«أنت ترتعش» قالت الأميرة حين جاء إليها الظل «هل حدث شيء؟ يجب ألا تمرض هذه الليلة، ليلة زفافنا».

«لقد مررت بأسوأ تجربة» قال الظل «تصوري فقط - بالطبع، دماغ ظل بائس

كذلك الظل لا يستطيع التحمل الكثير- تصوري، ظلي أصيب بالجنون. هو يفكر أنه هو الإنسان وأنني – فقط تصوري- أنا ظله».

«مريع!» صاحت الأميرة «أرجو أن يكون في موضع يؤمن شره؟».

«أجل... أجل.. وأخشى أنه لن يشفى أبداً».

«يا للظل المسكين!!» قالت الأميرة «كم هو بائس الحظ!! سيكون لطفاً منه أن نخلصه من هذه البقية البائسة من حياته! الآن توصلت إلى فكرة مناسبة. أعتقد أن ما يجب أن نفعله – هو تصفيته بكل هدوء».

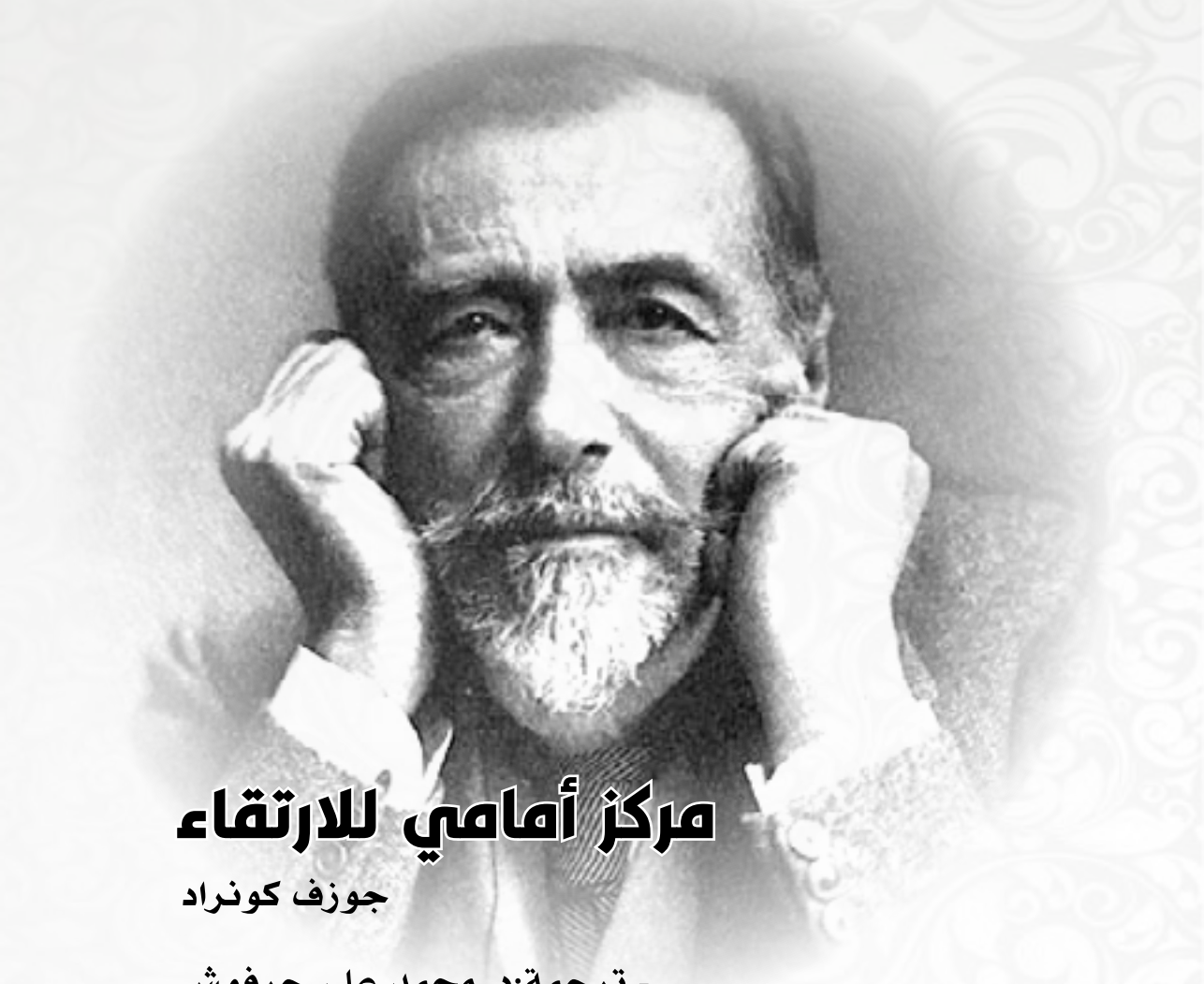
«يبدو ذلك قاسياً»، قال الظل «فقد كان نعم الخادم المخلص»، وأطلق نوعاً من التنهيدة.

«أنت رجل نبيل» قالت الأميرة.

في الليل، كانت المدينة كلها تتلألأ بالأنوار. المدافع أطلقت –بو... م؟ والجنود قدموا الأسلحة، وبدا العرس وكأنه بلا نهاية. خرجت الأميرة والظل إلى الشرفة كي يراهما الناس وكي يتلقيا دفعة أخرى من هتافات الإعجاب والاستحسان – هـــ... ي... هـــ... ي!!

لكن الرجل العالم لم يسمع شيئاً من هذا كله، إذ كان قد أعدم من قبل.

***



مركز أمامي للارتقاء

جوزف كونراد

- ترجمة:د. محمد علي حرفوش

مترجم وباحث وأستاذ جامعي من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

كان رجلان أبيضان مسؤولين عن المحطة التجارية. كان كيرتز، الرئيس، قصيراً وبديناً؛ وكارلاير، المساعد، طويلاً، وله رأس كبير وجذعٌ عريضٌ جداً جاثمٌ فوق زوج طويلٍ من الأرجل. وكان الرجل الثالثُ في الطاقم زنجياً سيراليونياً، ادّعى أن اسمه هنري برايس. من جانب آخر، لسببٍ أو لآخر، أطلق السكان الأصليون أسفل النهر عليه اسمَ ماكولا، والتصق به أثناءَ جولاته في أرجاء البلاد. كان يتحدث الانكليزية والفرنسية بنبرةٍ صادحة، ويكتب بخطٍ جميل، ويفهم مسك الدفاتر[1]، ويُعزُّ من أعماق قلبه عبادة الأرواح الشريرة. كانت زوجته زنجيةً من لواندا، ضخمةً وصاخبة. وانتشر ثلاثة أطفالٍ تحت أشعة الشمس أمام منزله الذي يشبه السقيفة. وكان ماكولا، الصموت والمستغلق، يحتقر الرجلين الأبيضين. ولقد وقعت على عاتقه مسؤولية مستودع طيني سقفه مصنوع من العشب الجاف، وتظاهر

بأنه يحتفظ بجَرْد الخرز، والقماش القطني، والمناشف الحمراء، والسلك المعدني، والبضائع التجارية الأخرى التي احتواها. وقرب كوخ ماكولا، انتصب مبنىً كبيرٌ واحدٌ فحسب في أرض المحطة التي أزيلت الأشجار منها. كان مبنياً على نحوٍ متقنٍ من القصب، وله شرفةٌ مطلّةٌ على الجهات الأربع. وكان فيه ثلاث غُرَفٍ. وكانت الوسطى غرفة المعيشة، وفيها طاولتان غير ملساوتين وفي داخلها كراسٍ قليلة دون ظهر. وكانت الغرفتان الأخريان مخصصتين لنوم للرجلين الأبيضين. كان لكل منهما هيكل سرير وناموسية على أنهما الأثاث برمته. وكانت الأرضية المصنوعة من ألواح خشب المعاكس مغطاة بمقتنيات الرجلين الأبيضين المتناثرة؛ صناديق مفتوحة نصف فارغة؛ كساءٌ يُرتدى في المدينة؛ وأحذية عالية الساق؛ أشياء قذرةٌ كلها، وأشياء محطّمة كلها، تتراكم على نحوٍ غامضٍ حول رجلين غير مرتبين. كان هنالك أيضاً مسكنٌ على مسافة بعيدة نوعاً ما من المباني. في داخله، وتحت صليبٍ عالٍ شديد البروز من سطح شديد التحدر، رقد الرجل الذي كان قد شهد بداية [المشروع] برمّته؛ وكان قد راقب إنشاء مركز التقدم الأمامي هذا. كان في الوطن رساماً غير ناجح، منهكاً من مطاردة الشهرة على معدةٍ خاوية، وقد ذهب إلى هناك عن طريق حماةٍ رفيعي المستوى. كان أول رئيسٍ للمحطة. وشهد ماكولا وفاة الفنان المفعم بالحيوية وهو يموت بالحمى في المنزل المنجز توّاً مع لا مبالاة عبارة «قلت لك ذلك» بعدئذٍ، ولبرهة من الزمن، عاش وحيداً مع عائلته، ودفاتر حساباته، والروح الشريرة التي حكمت الدنيا أسفل خط الاستواء. وكان على انسجام جيّدٍ مع ربه. وربما كان قد استرضاه بالوعد بمزيدٍ من الرجال البيض ليعبث بهم، في المستقبل. على أي حال، وجد مدير الشركة التجارية الكبرى الذي وصل في سفينةٍ بخارية تشبه علبةَ سردين كبيرة فوقها انتصبت مقصورة مسقوفة أنّ المحطة في وضعٍ جيد، وماكولا مجتهد على نحوٍ اعتيادي وصامت. وطلب المدير وضع صليبٍ على قبر أول وكيلٍ، وعيّن كيرتز في الوظيفة. وتم تعيين كارلاير ثانياً في المسؤولية. كان مدير الشركة رجلاً متحجّر القلب وكفيّاً وفي بعض الأوقات، لكن على نحوٍ تدريجي، منغمساً في دعابة كالحة مقيتة. وألقى خطبة في كيرتز وكارلاير، موضحاً لهما الجانب الواعد لمحطّتهما. وكان أقرب موقعٍ تجاريٍ على مسافة حوالي ثلاثمائة ميل. كانت فرصةً استثنائيةً لهما لتمييز نفسيهما وكسب عمولات من التجارة. وكان هذا التعيينُ معروفاً أُسدِيَ إلى المبتدئين. وتأثر كيرتز بلطف المدير إلى حد إراقة الدمع تقريباً. وبالقيام بذلك كان سيحاول تبرير الثقة المداهنة، الخ، الخ. كان كيرتز في إدارة البرقيات، وكان يعرف كيف يعبر عن نفسه بدقة. وكان كارلاير، ضابط الصف السابقٍ في سلاح

الفروسية في جيشٍ ضُمِنَت حمايته من الأذى من قبل عدة قوىً أوروبية، أقل تأثراً. إذا ما كانت هنالك عمولاتٌ يمكن كسبها، فزيادة الخير خير؛ إذ ألقى نظرةً متجهّمة على النهر، والغابات، والدغل غير المستغلق بَدَتْ أنها تعزل المحطة عن بقيّة المعمورة، تمتم بين أسنانه «سنرى في القريب العاجل.»

في اليوم التالي، بعد أن تم إلقاء بالات من البضائع القطنية وبعض صناديق المؤن على الشاطئ، غادرت السفينة البخارية الشبيهة بعلبة السردين، والتي لن تعود قبل ستة أشهر أخرى. على ظهر المركب لمس قبعته [تحيةً] للوكيلين الذين وقفا على ضفة النهر يلوّحان قبّعاتهما، وإذ التفتَ إلى خادم عجوز لدى الشركة في رحلته البحرية إلى المقر الرئيس، قال، «انظر إلى هذين المعتوهين. لا بدَّ أنهم كانوا مجانين في الوطن كي يرسلوا لي عيّناتٍ كهذه. قلت لهذين الرجلين التافهين أن يزرعا حديقةً من الخضار، ويبنيا مخازن وسياجاتٍ، وينشآ رصيفاً للرسوّ. أنا واثق أنّ ما من شيء سيتم عمله! لن يعرفا كيف يبدآن. فكرت على الدوام أن المحطة على هذا النهر عديمة الجدوى، وهما يناسبان المحطة.»

قال المحنّك العجوز مع ابتسامةٍ هادئة: «سيصوغان ذاتهما هناك.»

ردّ المدير بسرعةٍ: «على أية على حال، أتخلّص منهما بظرف ستة أشهر.»

راقب الرجلان السفينة البخارية حول المنعطف، بعدئذٍ، وهما يهبطان منحدر ضفة النهر يداً بيد، عادا إلى المحطة. كانا في هذه البلاد الشاسعة والقاتمة مدةً قصيرة فحسب، وكما هو الحال رغم ذلك بين ظهراني الرجال البيض الآخرين، تحت نظر رؤسائهما وتوجيههم. وفي الوقت الراهن، كانا على ما هما عليه من البلادة حيال تأثيرات بيئتهما المحيطة الماكرة، شعرا أنهما كان وحيدين إلى حد بعيد، عندما تُرِكا على حين غرة ليواجها القفر؛ وهو قفر جُعِلَ أغرب، وأكثر إبهاماً جرّاء اللمحات الغامضة للحياة القوية التي يتضمنها. كانا فردين عديمي الأهمية وعاجزين بكل معنى الكلمة، جُعِلَ وجودهما ممكناً فحسب بواسطة التنظيم العالي للحشود المتمدنة. يلاحظ قلةٌ قليلةٌ من البشر أنّ حياتهم، وجوهر شخصيّتهم، وقدراتهم وحالات تهوّرهم، هي فحسب تعبيرٌ عن اعتقادهم بالأمان في وسطهم المحيط. الشجاعة، ورباطة الجأش، والثقة؛ المشاعر والمبادئ؛ كل فكرة عظيمة وعديمة الأهمية لا تنتمي إلى الفرد بل إلى الحشد: الحشد الذي يعتقد اعتقاداً أعمى بقوة مؤسساته العاتية وأخلاقيتها، وبسطوة شرطتها ورأيها. إلا أنّ الاحتكاك مع الهمجية التامة، ومع الطبيعة البدائية والإنسان البدائي يجلب اضطراباً عميقاً ومفاجئاً إلى القلب. إلى الشعور بكون المرء معزولاً عن جنسه، وإلى إدراك وحدة

أفكار المرء، ومشاعره الجياشة - وإلى نقض الاعتيادي، وهو آمن، اقتراح أشياء غامضة، لا يمكن السيطرة عليها، مثيرة للاشمئزاز، يثير اقتحامها المقلق الخيال ويرهق الأعصاب المتمدنة للأحمق والحكيم على حدٍّ سواء.

سار كيرتز وكارلاير متشابكي الأيدي، متلاصقين أحدهما بالآخر مثلما يفعل الأطفال في الظلام؛ وكان لديهما الإحساس ذاته، غير البغيض بكل معنى الكلمة، بالخطر الذي يكاد المرء يشتبه بأنه متخيّل. دردشا باطّراد بنبرات مألوفة. قال أحدهما: «محطتنا ذات موقع جميل». فوافق الآخر بحماس، وهو يضخّم على نحوٍ مهذارٍ جماليات الموقع. بعدئذٍ مرّا قرب القبر. قال كيرتز: 'الشيطان البائس. وتمتم كارلايل «توفي بالحمى، أليس كذلك؟» وتوقف باختصار. ردّ كيرتز سريعاً، على نحوٍ ساخط، 'لماذا؟ قيل لي إنّ الفتى عرّض نفسه للشمس على نحوٍ متهوّر. المناخ هنا، حسبما يقول الجميع، ليس مطلقاً أسوأ من المناخ في الوطن، طالما أنك تتجنّب الشمس. 'أتسمع ذلك يا كارلاير؟ أنا الرئيس هنا، وأوامري أنك يجب ألاّ تعرّض نفسك للشمس'! لقد أكد تفوّقه على نحوٍ مازح، لكنّ معناه كان جاداً. ولقد جعلته فكرة أن الأمر كان سيتطلب منه دفن كارلاير والبقاء وحيداً يرتجف. شعر فجأةً أنّ كارلاير هذا كان أغلى لديه هنا، في قلب إفريقيا، مما قد يكون أخوه في مكان آخر. رفع كارلاير تحيّةً عسكرية، وهو يندمج في روح الحالة، وسأل بنبرة حادة: 'لا بدَّ من الاعتناء بأوامرك أيها الرئيس!' بعدئذٍ انفجر ضاحكاً، وربَتَ على الظهر وصاح، 'علينا أن نَترك الحياة تجري بسهولةٍ هنا!' اجلسْ ساكناً فحسب واجمع العاج الذي سيجلبه أولئك المتوحشون. تتمتع هذه البلاد بسمات جيدة، ومع ذلك!' ضحك كلاهما على نحوٍ صاخب بينما فكّر كارلاير: ذاك البائس كيرتز؛ بدين وليس بصحة جيدة إلى حد بعيد. سيكون أمراً كريهاً أن أدفنه هنا. هو رجلٌ أحترمه. وقبل أن يصلا إلى شرفة منزلهما نادى كلٌ منهما صاحبه: 'يا صاحبي العزيز'.

في اليوم الأول كانا نشيطين، يصنعان أشياءَ بواسطة المطارق والمسامير والشيت[2]، لكي يعلّقا الستائر، ويجعلا منزلهما ملائماً وجميلًا؛ واعتزما الاستقرار على نحوٍ مريح في حياتهما الجديدة. وهو مهمة مستحيلة بالنسبة لهما. ويتطلّب الصراع على نحوٍ فعال مع مشكلات مادية بكل معنى الكلمة مزيداً من صفاء الذهن ومزيداً من الشجاعة النبيلة أكثر مما يتخيّل الناس عموماً. ما من كائنين كانا أقل ملاءمة منهما لصراع كهذا. كان المجتمع، ليس بدافع الحنان، بل بسبب حاجاته الغريبة، قد اعتنى بأولئك الرجلين، محرماً عليهما التفكير بالمستقبل برمته، وبالمبادرة كلها، وبالابتعاد عن كل شكل من الرتابة؛ وتحريم ذلك عند ألم

الموت. كانا قادرين على العيش بشرط كونهما آلتين. وفي الوقت الحاضر، كانا متحرِّرين من عناية التنشئة لرجال يضعون أقلاماً خلف آذانهم، أو لرجالٍ يحيط بأكمامهم رباطٌ ذهبي، مثل أولئك المساجين مدى الحياة، الذين تحرروا بعد سنواتٍ طويلة، لا يدرون ما الفائدة التي يجيّرون حريتهم من أجلها، كونهم في آنٍ معاً، من خلال الحاجة إلى الممارسة، غير قادرين على التفكير في المستقبل.

بعد انقضاء شهرين كان كيرتز غالباً ما يكرر القول: 'لو لم يكن الأمر من أجل مِيلي، لما لمحتني هنا'. كانت ميلي ابنته. كان قد تخلّى عن وظيفته في إدارة البرق، على الرغم من أنه كان طوال سبعة عشر عاماً سعيداً بكل معنى الكلمة هناك، لكي يجمع مهراً لابنته. كانت زوجته ميتة، وكانت الطفلة تتلقى التربية على يد شقيقاته. كان قد ندم على الشوارع، والأرصفة، والمقاهي، وأصدقائه على مدى أعوامٍ كثيرة؛ وكل الأشياء التي اعتاد رؤيتها، يوماً بعد يوم؛ وكل الأفكار التي توحي بها الأشياء المألوفة ـــ أفكار موظف حكومي عفوية، ورتيبة، ومهدّئة؛ وكان قد أسف على النميمة، والعداوات الصغيرة، والغل غير الحاد، ونكات مكاتب الحكومة المختصرة. 'لو كان لدي صهر مقبول، فتى لديه شخصية حنونة، لما كنت هنا'. كان قد غادر الجيش وجعل نفسه على هذا القدر ذميماً بالنسبة إلى عائلته جراء كسله وصفاقته، إلى حد أن صهراً ساخطاً [له] قد بذل جهوداً فوق طاقة البشر ليؤمّن له بمشقة وظيفةً في الشركة بوصفه وكيلاً من الدرجة الثانية. وإذ لم يكن يمتك قرشاً في الدنيا كان مجبراً على قبول وسيلة العيش هذه فور أن اتضح له كل الوضوح عدم وجود ما يستقبعه من أقاربه. وهو، مثل كيرتز، يشعر بفقدان حياته القديمة. كان يشعر بالأسى لفقدان صلصلة السيف الضالع والمنخاس في ظهيرة جميلة من اليوم، ونكات غرف الثكنة، وفتيات بلدات فيها حاميات؛ لكن، بالإضافة إلى ذلك، كان لديه إحساسٌ بالضيم. كان على نحوٍ جليٍّ رجلاً أسيءَ توظيفه إلى حدٍّ بعيد. وهذا ما جعله مزاجياً، في بعض الأحيان. لكنَّ الرّجلين انسجما معاً في زمالة قوامها غباؤهما وكسلُهما. لم يفعلا شيئاً معاً، لا شيءَ على الإطلاق، واستمتعا بالشعور بالتبطُّل الذي تلقيا أجراً لقاءه. وفي زمن ما وصل الأمر بهما إلى الشعور بمحبة أحدهما للآخر.

لقد عاشا مثل ضريرين في غرفةٍ كبيرةٍ، مُدركين ما يحتك بهما (وذلك على نحوٍ منقوص) فحسب، لكنْ غير قادرين على رؤية الوجه العام للأشياء. كان كلٌّ من النهر، والغابة، والبلاد الهائلة النابضة بالحياة، أشبه بخواءٍ هائل. حتى أشعة الشمس الماحقة لم تكشفْ عن شيءٍ مفهوم. كانت الأشياء تبدو وتختفي في ناظريهما عشوائياً وبلا هدف. بدا النهر وكأنه قادماً من اللا مكان ويجري إلى

اللا مكان. كان يجري عبر فراغ. وخارج ذاك الفراغ، في بعض الأحيان، جاءت الكنوات[3] ، ورجال في قبضاتهم حرابٌ يحتشدون فجأة في ساحة المحطة. كانوا عراةً، سوداً لامعين، مزينين بقواقع بيضاء كالثلج وسلك نحاسي لامع، وذوي أطراف كاملة. أحدثوا ضجيج ثرثرةٍ غير مألوف عندما، تحرّكوا بجلال، وأرسلوا نظراتٍ سريعة ضارية خارجة من عيونهم المجفلة، التي لا تستريح أبداً. كان أولئك المحاربون يربضون في صفوف، أربعة أو أكثر في العمق، أمام الشرفة، بينما كان زعماؤهم طوال ساعات [يتفاوضون] مع ماكولا بشأن سن الفيل. جلس كيرتز على كرسيّه ونظر نحو الأسفل إلى المفاوضات، دون أن يفهم شيئاً. كان يحدِّق إليهم بعينيه المستديرتين الزرقاوين، ونادى كارلاير، 'هنا، انظر إلى الشخص التافه هناك ـــ وإلى ذاك الآخر، إلى الجهة اليسرى. هل سبق لك أن شاهدتَ وجهاً كهذا؟ آه، يا له من وحشٍ مضحك!'

كان كارلاير، الذي يدخن تبغاً وطنياً في غليونٍ خشبيٍ قصير، يسير تيهاً ويفتّل شاربيه، ويلقي نظرة عامة على المحاربين. وبانغماس متغطرس، كان يقول ـــ

'حيوانات جميلة. هل جلبوا أية عظمة؟ نعم؟ الأمر ليس بأي حال على الفور. انظرْ إلى عضلات ذاك الشخص التافه ـــ الثالث من النهاية. لن اهتم بتوجيه إلى أنفه. الأذرع شديدة البراعة، لكن الأرجل ليست على ما يرام تحت الركبة. لا يمكن تجنيد عناصر سلاح الفرسان منهم.' وبعد إلقاء نظرة فوقية برضىً عن النفس على ساقيه، استنتج دائماً : 'باه! ألا يغرقون! أنت، يا ماكولا! خذ القطيع إلى البد [المعبود]' .كان المستودع في كلّ محطةٍ يدعى البد ربما بسبب روح الحضارة التي يحتوي عليها.) 'وأعطهم بعضاً من القمامة التي تحتفظ بها هناك. أفضِّل أن أراه مليئاً بالعظم وليس بالخرق.'

وافق كيرتز.

'نعم، نعم! اذهب وضع حداً لذاك الحوار هناك، يا سيد ماكولا. سأعود عندما تكون مستعداً، لوزن الأنياب. علينا أن نكون حذرين'. بعدئذٍ، ملتفتاً إلى صديقه. 'هذه هي القبيلة التي تقطن أسفل النهر؛ هم يقيناً ذوو رائحة قوية. أتذكر أنهم كانوا هنا مرةً من قبل. سامع[4] هذا الشجار؟ ما الذي على الزلمي أن يتحمله في هذه البلاد التافهة! رأسي ينشطر'.

كانت الزيارات المربحة نادرة. طوال الأيام كان رائدا التجارة والتقدم

يراقبان الفناء الفارغ في ألق أشعة الشمس العمودية المتذبذب. وتحت الضفة العالية، كان النهر الصامت يجري أخرسَ مطّرداً. وفوق الرمال في وسط المجرى كان وحيدو القرن والتماسيح يعرّضون أنفسهم [لأشعة] الشمس جنباً إلى جنب. ممتدة بعيداً في الاتجاهات كافة، ومحيطة بالبقعة التافهة للموقع التجاري التي أزيلت الأشجار منها، توضعت غابات شاسعة، تخفي عناصر معقدة مشؤومة لحياةٍ خيالية، في الصمت البليغ لضخامة [تلك الغابات] الخرساء. لم يفهمْ الرجلان شيئاً، ولم يهتما بشيء سوى بمرور الأيام التي تفصلهم عن عودة السفينة البخارية. كان الشخص الذي سبقهم قد ترك كتباً ممزقةً. التقطا شذرات الروايات هذه، وطالما أنهما لم يقرآ أيّ شيء من قبل، فقد كانا مندهشين وساليين. وبعدئذٍ أثناء الأيام الطويلة دارتْ بينهما نقاشات متقطعة وتافهة عن الشخصيات والحبكات. وفي قلب إفريقيا تعرفا على ريتشيليو ودارتاجنان، و((عين الصقر)) للأب جوريو، ولأناسٍ كثيرين سواهم. وأصبح أولئك الشخوص المتخيّلين جميعاً موضوعاتٍ للدردشة وكأنهم أصدقاءٌ أحياء. ولقد قاما بالتقليل من شأن فضائلهم، وشككا بدوافعهم، وانتقدا نجاحاتهم بقسوة وتم فضحهم جرّاء نفاقهم أو كانا مشكّكَين بشجاعتهم. ولقد ملأتهما روايات الجرائم بالسخط، بينما حركت مشاعرهم من الأعماق المقاطع الرقيقة والحزينة. تنحنحَ كارلاير وقال بصوت بطولي، 'يا له من هراء!' حكَّ كيرتز، الذي اغرورقت عيناه المستديرتان بالدموع، وارتجفت وجنتاه المكتنزتان، رأسَه الأصلع، وصرّح، 'هذا كتابٌ رائع. لم يكن لدي فكرة إنّ أشخاصاً أذكياء على هذا النحو موجودون في العالم'. وجدوا أيضاً نسخةً من صحيفةٍ [تصدر] في الوطن. تناولت هذه الصحيفة ما طاب لها أن تدعوه 'توسّعنا الاستعماري' بلغةٍ رفيعة البلاغة. وافرطت في الحديث عن حقوق الحضارة وواجباتها، وعن قداسة العمل التمديني، وغالتْ في إطراء مزايا أولئك الذين جابوا الأمكنة جالبين النور، والعقيدة والتجارة إلى الأمكنة المظلمة من الأرض. قرأ كل من كيرتز وكارلاير، وتعجّبا، وبدآ التفكير على نحوٍ أفضل بأنفسهما. قال كارلاير ذات مساء، وهو يلوّح يده هنا وهناك، 'في ظرف مئة عام ربما ستكون هنا بلدة. أرصفة رسوّ، ومستودعات، وثكنات، و ــ و ـــ قاعات بلياردو. الحضارة، يا ولدي، والفضيلة ـــ وذلك كلّه. وبعدئذٍ، والشبان سيقرؤون أنّ الصاحبين، كيرتز وكارلايل، كانا أول رجلين متحضّرين يقطنان هذه البقعة تماماً!' وأومأ كيرتز برأسه، 'نعم، التفكير بذلك مصدر عزاء'. يبدو أنهما قد نسيا سابقهما المثالي؛ لكن، في وقتٍ مبكر في أحد الأيام، خرج كارلاير وأعاد تنصيب الصليب بشكلٍ ثابت. 'هو أمر اعتاد أن يجعلني أحدق بعينين شبه مغمضتين في كلِّ مسيرةٍ لي

في هذا الطريق'، شرح لكيرتز عند تناول قهوة الصباح. 'جعلني الأمر أحرف ناظري، منحنياً إلى حد بعيد. قمت تواً بتنصيبه عمودياً. وصلباً، أعدك! ثبتُّ نفسي بيدي الاثنتين إلى قطعة الصليب. ما من حركة. أوه، قمت بذلك على نحوٍ مناسب'.

في بعض الأوقات جاء جوبيلا لرؤيتهما. كان جوبيلا زعيم قرية مجاورة. كان شخصاً همجياً أشيب الرأس، نحيلاً وأسودَ، يرتدي قطعة قماش حول العورة وجلد نمر رث معلق فوق ظهره. خرج بخطواتٍ واسعة لرجليه الشبيهتين بالهيكل العظمي، ملوّحاً بعصى تساويه طولاً، وهو يدخل حجرة الاستراحة في المحطة، كان يجثم على كعبيه إلى يسار الباب. هناك جلس، مراقباً كيرتز، وبين الفينة والفينة يدلي بحديث لا يفهمه الآخر. كيرتز، دون أن يقطع ما يشغله، كان يقول من حينٍ إلى آخر بنبرة محببة: 'كيف يسير الأمر، أيها التمثال الصنم العجوز؟' ويبتسم كلٌ منهما للآخر. شعر الرجلان الأبيضان بميلٍ نحو ذاك المخلوق العجوز غير المفهوم، وأسمياه الأب جوبيلا. كان سلوك جوبيلا أبوياً، وبدا حقاً أنه يحبُ الرجال البيض جميعاً. بدوا له جميعاً فتيين جداً، متشابهين على نحوٍ لا يمكن تمييزه (باستثناء القامة)، وكان يعرف أنهم كانوا جميعاً أخوة وخالدين. لمْ يُبَدِّدْ موت الفنان، وهو أول أبيض عرفه عن قرب، اعتقاده، لأنه كان مقتنعاً كل الاقتناع أنّ الغريب الأبيض قد تظاهر بالموت وجعل نفسه يُدفن لسبب غامضٍ خاصٍ به، وكان من غير المجدي التحقيق في الأمر. ربما كان أسلوبه في الذهاب عائداً إلى بلده [الأصلي]؟ في أي حالٍ من الأحوال، هذان كانا أخوين له، وقام هو بنقل عاطفته إليهما. وهما قاما بإعادتها بطريقةٍ ما. ربتَ كارلاير على ظهره، وأشعل على نحوٍ متهورٍ أعواد ثقابٍ من أجل تسليته. كان كيرتز مستعداً دائماً ليسمح له بأخذ نشقةٍ من زجاجة ماء النشادر. باختصار، تصرّفا تماماً مثل المخلوق الأبيض الآخر الذي تخفّى في حفرة في الأرض. تأملهما جوبيلا بانتباه. ربما كان الكائن مع الآخر ـــ أو ربما كان أحدهما [كذلك]. لم يكن قادراً على البت [في الأمر] ـــ توضيح ذلك اللغز؛ لكنّه بقيَ ودوداً دائماً. ونتيجة تلك الصداقة كانت نسوةُ قرية جوبيلا تسرنَ في رتلٍ مفردٍ عبر العشب المختلط بالقصب، يجلبنَ كل صباح إلى المحطة ديوكاً، وبطاطا حلوة، وخمر النخيل، وفي بعض الأحيان تيساً. لم تقم الشركة بتزويد المحطات بالمؤن بشكلٍ تام، وتطلب الوكلاء هذه المؤن المحلية كي يعيشوا. وكانوا يحصلون عليها من خلال حسن نية جوبيلا، وعاشوا بخير. بين الفينة والفينة كان أحدهما يعاني من الحمى، وكان الآخر يعتني بعلاجه بتفانٍ لطيف. لم يُفكّرا كثيراً بالأمر. خلفتهما [الحمى] بوضع أضعف، وتغيّر مظهرهما نحو الأسوأ. كان كارلاير غائر العينين وسريع الغضب. أظهر كيرتز وجهاً متجعّداً مترهلاً فوق استدارة

بطنه، مما أعطاه سمةً غريبة. لكن كونهما مع بعضهما بعضاً دوماً- لم يلاحظا التغيير الذي حدث تدريجياً في مظهرهما، وكذلك الأمر في أمزجتهما.

مضت خمسةُ أشهر على هذا المنوال.

بعدئذٍ، ذات صباحٍ، حين كان كيرتز وكارلاير، يسترخيان على الكراسي تحت الشرفة، تحدثا عن زيارة السفينة البخارية الوشيكة، خرجتْ زمرةٌ من الرجال المسلحين من الغابة وتقدمت نحو المحطة. كانوا غريبين حيال ذاك الجزء من البلاد. كانوا طوال القامة، نحيلين، مكسوّين بطريقةٍ كلاسيكية بثوب أزرق له أطراف متدلٍ من العنق، وحملوا المسكيتة[5] ذات كبسولة قدح فوق أكتافهم العارية. أظهر ماكولا علامات إثارة، وركض خارجاً من المستودع (حيث كان يقضي معظم أيامه) ليقابل أولئك الزوار. جاؤوا إلى فناء المحطة وألقوا حولهم نظرات سريعة مطّردة مزدرية. ووقف زعيمهم، وهو زنجيٌّ قوي يبدو عليه التصميم، عيناه حمراوان جاحظتان، أمام الشرفة وألقى خطاباً طويلاً. أومأ كثيراً أثناء الكلام، وتوقف بمنتهى السرعة.

كان هنالك شيءٌ ما في ترنيمه، وفي أصوات الجمل الطويلة التي استخدمها، والتي روّعت الرجلين الأبيضين. كان يشبه ذكرى ماضية لشيء ما ليس مألوفاً تماماً، وعلى الرغم من ذلك يشبه حديث الرجال المتمدنين. بدا كأنّ [الحديث] بلغةٍ من تلك اللغات البغيضة التي نسمعها أحياناً في أحلامنا.

قال كارلاير المندهش: 'أية لغة غريبة تلك؟ في اللحظة الأولى تخيّلت أنّ الزلمي كان سيتحدث الفرنسية. بأية حال، هي نوع مختلف من البربرة عما سبق لن أن سمعناه'.

أجاب كيرتز: 'نعم. هييه، ماكولا، ماذا يقول؟ من أين هم؟ من هم؟'

لكنّ ما كولا، الذي بدا أنه واقف على قطع قرميد حارة، أجاب سريعاً: 'لا أعرف. إنهم [قادمون] من مكان بعيد جداً. ربما السيدة برايس ستفهم. ربما هم رجالٌ سيّئون.'

بعد أن انتظر برهة، قال الزعيم، شيئاً ما بنبرةٍ حادة لماكولا، الذي هزَ رأسه. بعدئذٍ لاحظ الرجل، بعد أن نظر حوله، كوخَ ماكولا وسار متجهاً إلى هناك. في اللحظة التالية سُمِعَتْ السيدة ماكولا تتحدث بهذر هائل. تجوّل الغرباء الآخرون ـــ كانوا ستةً بمجملهم ـــ في أرجاء المكان وعليهم سيماء الارتياح، وأدخلوا رؤوسهم من خلال باب المستودع، وتجمّعوا حول القبر، وأشاروا على نحوٍ

متعاطف إلى الصليب، وعلى العموم تصرفوا كأنهم في ديارهم.

علّق كارلايل الحصيف: 'لا أحب أولئك الشبان ـــ وأقول، يا كيرتز، لا بدَّ أن يكونوا من الساحل؛ لديهم أسلحة نارية'.

لم يحبَّ كيرتز أيضاً أولئك الشبان. أدرك كلاهما، للمرة الأولى، أنهما كانا يعيشان في ظروفٍ حيث غير الاعتيادي قد يكون خطيراً، وأنّ ما من قوة على سطح الأرض خارجة عنهما تحول بينهما وبين ما هو غير اعتيادي. أصبحا مرتقبين شراً، ودخلا [المحطة] وقاما بتذخير مسدساتهما. قال كيرتز: 'يجب علينا أن نأمر ماكولا أن يطلب منهم المغادرة قبل حلول الظلام.'

غادر الغرباء في فترة ما بعد الظهر، بعد أن تناولوا وجبةً أعدّتها لهم السيدة ماكولا. كانت السيدة الضخمة مستثارة، وتحدثت كثيراً مع الزوار. وثرثرت صارخةً بحيوية، مشيرةً هنا وهناك إلى الغابات والنهر. جلس ماكولا جانباً وقام بالمراقبة. في بعض الأحيان كان ينهض ويهمس في أذن زوجته. ورافق الغرباء عبر المسيل عند الجانب الخلفي لفناء المحطة، وعاد بطيئاً وقد بدا غارقاً في التفكير. وعندما سأله الرجلان الأبيضان كان غريباً جداً، وبدا أنه لا يفهم، وبدا أنه نسي الفرنسية ـــ وبدا أنه نسي أن يتكلم بكل ما في الكلمة من معنى. واتفق كيرتز وكارلاير أنّ الزنجي كان قد استهلك كثيراً من خمر النخيل.

جرى كلامٌ ما حول الحفاظ على الحراسة بالتناوب، لكن في المساء بدا كل شيء بالغ الهدوء والسلام إلى درجة أنهما أويا إلى الفراش حسب العادة. طوال الليل تمّ إقلاق راحتهما بواسطة كثيرٍ من قرع الطبول في القرى. كان قرع طبول عميق سريع على مقربة يتبعه قرع آخر على مسافة بعيدة ـــ بعدئذٍ توقف الكل. على الفور كانت مناشداتٌ مختصرة تصلصل هنا وهناك، بعد أن تختلط جميعها بعضها ببعض، وتتعاظم، وتصبح نشيطةً ولا تزول، وتنتشر في أرجاء الغابة، وتتواصل أثناء الليل، غير منقطعة أو غير متوقفة، قريبةً وبعيدةً، كأن الأرض برمتها كانت قرعاً هائلاً مضخِّماً مدوياً باطّرادٍ ابتهالاً إلى السماء. ومن خلال الضجيج العميق والهائل كانت صرخاتٌ مفاجئةٌ مشابهة لشذرات من أغانٍ [صادرة] من مشفى المجانين تنطلق كالسهم صاخبةً وعالية في دفقاتٍ ناشزة النغمات من أصوات بدتْ أنها تندفع فوق الأرض وتطرد السلام كلّه من تحت النجوم.

كان نوم كارلاير وكيرتز سيئاً. ظنّ كلاهما أنهما قد سمعا عيارات نارية أُطلِقَتْ أثناء الليل ـــ لكن لم يتمكّنا من الاتفاق على الاتجاه. في الصباح كان

ماكولا قد غادر إلى مكانٍ ما. عاد عند الظهيرة تقريباً مع واحدٍ من غرباء يوم أمس، وتملص من محاولات كيرتز كلِّها لإحراجه: أصبح أصماً في ظاهر الأمر. تعجّبَ كيرتز. عاد كارلاير، الذي كان يصيد السمك عند الضفة، وبينما كان يُظهِرُ صيده، علّق [قائلاً]: 'يبدو أنّ الزنوج في حالة شجار من الاضطراب؛ لا أدري ما الأمر. شاهدت حوالي خمسين كنواً[6] تعبر النهر أثناء الساعتين اللتين أمضيتهما في صيد السمك'. قال كيرتز القلق: 'أليس ماكولا هذا غريب الأطوار اليوم؟' قدّم كيرتز النصيحة: 'أبقِ كلَّ رجالنا معاً في حال [حصول] بلاء'.

2

كان هنالك عشرة من رجال المحطات أبقاهم المدير. بعد أن ارتبط أولئك الأصحاب بأنفسهم مع الشركة مدةَ ستة أشهر (دون امتلاك أية فكرة متعلقة بشهرٍ تحديداً وفكرة باهتة فحسب عن الوقت عموماً)، راحوا يخدمون قضية التقدم نحو الأمام مدة شارفت على العامين. منتمين إلى قبيلة من ركنٍ بعيدٍ من بلاد الظلام والأسى، لم يقوموا بالهرب مهرولين، مفترضين على نحوٍ طبيعي أنهم بوصفهم غرباء متجوّلين سيتعرضون للقتل على يد سكان البلاد؛ وهو أمر كانوا على حقٍ بشأنه. كانوا يقطنون أكواخاً من القش على منحدر المسيل الذي غطاه العشب المختلط بالقصب، خلف مباني المحطة تماماً. لم يكونوا سعداء، يتأسفون على التعويذات المهرجانية، والشعوذات، والقرابين البشرية المتعلقة بوطنهم؛ حيث كان لديهم أبوان، وأخوة، وأخوات، وزعماء محبوبون، وسحرة محترمون، وأصدقاءٌ محببون، وذوو قربى من المفترض عموماً أن يكونوا إنسانيين. علاوة على ذلك، لم تناسبْهم حصصُ الأرزّ التي وزعتها الشركة، بوصفها غذاءً غير معروف في بلدهم، لم يستطيعوا الاعتياد عليه. بناءً على ذلك كانوا في وضع صحي متردٍ وبائس. لو أنهم كانوا من أية قبيلةٍ أخرى لكانوا عقدوا العزم على الموت ـــ فليس أسهل من الانتحار عند همجٍ معينين ـــ وهكذا هربوا من مصاعب الوجود المحيرة. لكن [بحكم] الانتماء، كما كانوا، إلى قبيلةٍ متمرّسة بالحرب ذات أسنان كالمبرد، ولديهم كثير من الجريش، استمروا يعيشون بغباء خلال المرض والحزن. قاموا بقليل من العمل، وكانوا قد فقدوا بنيتهم الجسدية الباهرة. ولقد واظب كارلايل وكيرتز على معالجتهم برقةٍ دائمة دون أن يكونا قادرَيْن على استعادة عافيَتهم ثانيةً. لقد تم تجنيدهم كلَّ صباحٍ وتكليفهم بمهمات متباينة، من جزّ العشب، وبناء الأسيجة، وقطع الأشجار، الخ، الخ، التي لم تكنْ قوة على سطح الأرض تستطيع حثّهم على تنفيذها بكفاءة. كان الأبيضان من الناحية العملية يتمتّعان بقليلٍ من السيطرة عليهم.

قصة

عاد ماكولا بعد الظهيرة إلى المنزل الكبير ووجد كيرتز يراقب ثلاثة أعمدة من الدخان تتصاعد فوق الغابة. سأل كيرتز [قائلاً]: 'ما هذا؟ ' 'بعض القرى تحترق.' أجاب ماكولا الذي استعاد توازنه العقلي على ما يبدو. بعدئذٍ قال فجأةً: 'لدينا قليلٌ من العاج، إنها ستة أشهر سيئة من التجارة. هل تريد الحصول على زيادة قليلة من العاج؟'

'نعم،' قال كيرتز متلهفاً. كان يفكر بالعمولات التي كانت متدنية جداً.

'أولئك الرجال الذين جاؤوا أمس تجار من لواندا لديهم من العاج أكثر مما يستطيعون أن يحملوا إلى موطنهم. هل أشتري؟ أعرف مخيّمهم.'

قال كيرتز: 'بالتأكيد. من أولئك التجار؟'

قال ماكولا دون اكتراث: 'أشخاصٌ سيّئون. يقاتلون الناس ويقبضون على النساء والأطفال. رجال سيّئون، وقد حصلوا على البنادق. هناك اضطراب عظيم في البلاد. هل تريد عاجاً؟'

'نعم'، قال كيرتز. لم يقلْ ماكولا شيئاً لبرهة. بعد ذلك: 'أولئك العمال التابعون لنا ليسوا جيدين إطلاقاً'، تمتم، وهو ينظر حوله. 'المحطة في وضع سيء جداً، يا سيدي. سيدمدم المدير. من الأفضل الحصول على كمية ممتازة من العاج، بعد ذلك لن يقول شيئاً'.

قالت كيرتز: 'لا حيلة لي بالأمر؛ لن يعمل الرجال. متى ستحصل على العاج؟'

قال ماكولا : 'في الحال. ربما هذا المساء. دع الأمر لي، وابق في الداخل، يا سيدي. أظن أن من الواجب عليك تقديم بعض خمر النخيل لرجالنا كي يؤدّوا رقصةً هذا المساء. ويبهجوا أنفسهم. فيقومون بعملٍ أفضل غداً. هنالك وفرةٌ من خمر النخيل ـــ أصبح مراً قليلاً'.

قال كيرتز: 'نعم'، وحمل ماكولا، بيديه ثمرات قرع يابسة[7] إلى باب كوخه. وتوضّعتْ هناك حتى المساء، وقامت السيدة ماكولا بإمعان النظر في كل واحدة. وحصل الرجال عليها عند الغروب. بعد أن خلد كيرتز وكارلاير للراحة، كانت مَشْعَلة تتّقد أمام كوخ الرجال. كانا يستطيعان الاستماع إلى صرخاتهم وقرع طبولهم. وانضم بعض الرجال من قرية جوبيلا إلى عمال المحطة، وكانت الحفلة نجاحاً باهراً.

في منتصف الليل، سمع كارلاير الذي يسير فجأةً، رجلاً يصيح بصوتٍ عالٍ؛ بعد ذلك أُطلِق عيارٌ ناري. واحد فقط. جرى كارلاير خارجاً وقابل كيرتز في الشرفة. كان كلاهما مروّعين. وحين عبرا الفناء لاستدعاء ماكولا، شاهدا أشباحاً تتحرك في الليل. صاح أحدهما، 'لا تطلق النار! هذا أنا، برايس'. بعدئذٍ ظهر ماكولا قريباً منهما. ألحّ عليهما 'ارجعا، ارجعا، من فضلكما. أنتما تفسدان الأمر كلّه'. قال كارلاير: 'يوجد رجال غرباء حولنا'. قال ماكولا 'لا ضير؛ أعرف'. من ثمّ همس، 'لا بأس. أحضر العاج. لا تقلْ شيئاً! أعرف عملي'. عاد الرجلان الأبيضان مترددين إلى المنزل، لكنْ لم يناما. سمعا وقعَ أقدام، وهمسات، وبعض التأوهات. بدا وكأنّ كثيراً من الرجال قد جاؤوا، وأسقطوا أشياء ثقيلة على الأرض، وتشاجروا مدةً طويلة وبعد ذلك غادروا. استلقيا على أسرّتهما القاسية وفكرا: 'ماكولا هذا لا يقدَّرُ بثمن'. في الصباح خرج كارلاير ناعساً جداً، وشد حبل الجرس الكبير. كان عمال المحطة يتجمّعون على صوت الجرس. لم يخرج أحد في ذلك الصباح. خرج كيرتز أيضاً وهو يتثاءب. عبر الفناء شاهدا ماكولا يخرج من كوخه وفي يده وعاء قصديري من الماء الصابوني. كان ماكولا، وهو زنجي متحضّر، نظيفاً في تكوينه. وألقى رغوات الصابون بمهارة على كلبٍ هجين تعيس كان لديه، ومن ثم إذ أدير وجهه نحو منزل العميل، صاح من مسافةٍ بعيدة: 'ذهب الرجال جميعاً ليلة البارحة'!

سمعاه بوضوح، لكنْ في [خضم] دهشتهما صاحا معاً: 'ماذا؟' ومن ثمّ حدّق كلٌ منهما إلى الآخر. دمدَمَ كارلاير: 'نحن في ورطةٍ حقيقية'. تمتم كيرتز: 'أمرٌ لا يُصَدَّق'. قال كيرتز وهو يبتعد بخطاه الواسعة: 'سأذهب إلى الكوخ وأتبيّن'. وعندما عاد ماكولا وجد كيرتز يقف وحيداً.

قال كيرتز دامعاً: 'لا أكاد أصدّق الأمر. لقد اعتنينا بهم كما لو كانوا أولادَنا'.

قال ماكولا بعد لحظةِ تردد: 'غادروا مع أهل الساحل'.

صاح الآخر: 'ما الذي يعنيني مع من ذهبوا ـــ كانوا متوحشين عاقّين'! بعدئذٍ باشتباه مفاجئ، وأضاف ناظراً إلى ماكولا بقسوة: 'ماذا تعرف عن الأمر'؟

حرّك ماكولا كتفيه، ناظراً بازدراء إلى الأرض: 'ماذا أعرف؟ أفكر فقط. هل لك أن تأتي وتنظر إلى العاج الذي حصلت عليه هناك. إنه كمية ممتازة. لمْ تشاهد شيئاً مثله'.

اتجه نحو المستودع. تبعه كيرتز بحركةٍ ميكانيكية، وهو يفكر بفرار الرجال غير الممكن تصديقه. على الأرض أمام باب البد توضّعت ستة أنياب رائعة.

سألَ كيرتز بعد أن ألقى نظرةً شاملةً على الكمية برضى: 'ما الذي قدمتَه للحصول عليها؟'

قال ماكولا: 'ما من تجارة منتظمة. أحضروا العاج وأعطوه لي. وقلت لهم أن يأخذوا أكثر ما يحتاجونه في المحطة. إنها الكمية الجميلة. ما من محطة تعرض أنياباً كهذه. كان أولئك التجّار بحاجة ماسة إلى الحمّالين، ورجالنا لم يحنوا الأداء هنا. لا تجارة، ولا حالات جرد في الدفاتر؛ كل الأمور صحيحة'.

انطلق كيرتز على نحو مفاجئ تقريباً بسخط. صاح: 'لماذا! أعتقد أنك بعتَ رجالنا مقابل هذه الأنياب. وقف ماكولا جامداً وصامتاً. تلعثم كيرتز: 'أنا ــ أنا ـــ سوف ـــ أنا'. وصاح: 'ماكولا أنت شيطان'.

قال ماكولا رابط الجأش: 'قمت بأفضل [عمل] من أجلك ومن أجل الشركة. لِمَ تصرخ هذا الصراخ كلَّه؟ انظرْ إلى هذا الناب'.

'أنا أطردك! سأبلغ عنك ـــ لن أنظرَ إلى الناب. أحظّر عليك أن تمسّها [الأنياب]. آمرك أن ترمي بها إلى النهر. أنت ـــ أنت!'

أكد ماكولا بطريقة مؤثرة: 'أنت غاضب تماماً، يا سيد كيرتز. إنْ أنتَ سريع الغضب في الشمس، ستصاب بالحمّى وتموت ـــ مثل الرئيس الأول'!

وقفا ساكنين، يتأمل أحدهما الآخر بنظراتٍ حادة، وكأنهما ينظران بجهدٍ عبر المسافات الهائلة. ارتجف كيرتز. ولم يقصد ماكولا أكثر مما قال، لكن بدتْ كلماته بالنسبة إلى كيرتز حافلة بالوعيد! التفت بحدة وخرج إلى المنزل. انسحب ماكولا إلى كنف عائلته؛ وبدت الأنياب، المتروكة ملقيةً أمام المستودع، بالغة الضخامة ونفيسة في أشعة الشمس.

عاد كارلاير إلى الشرفة. تساءل كيرتز من نهاية حجرة الاستراحة بصوت مكتوم: 'ألم تجد أحداً؟'

قال كارلاير: 'آه، نعم. شاهدتُ واحداً من أهل جوبيلا ميتاً ملقياً أمام الأكواخ ـــ اخترق جسده عيار ناري. سمعنا ذاك العيار الناري مساء أمس'.

خرج كيرتز عائداً بسرعة. وجد صاحبه يحدق متجهّماً فوق الفناء إلى الأنياب، بعيداً بجانب المستودع. جلس كلاهما بصمت برهة من الزمن. بعد ذلك

سرد كيرتز محادثته مع ماكولا. لم يقل كارلاير شيئاً. في وجبة منتصف النهار تحدثا قليلاً. بشق الأنفس تبادلا كلمةً واحدة ذلك اليوم. بدا صمتٌ هائلٌ يرخي ظلّه على المحطة ويضغط على شفاههما. لمْ يفتحْ ماكولا المستودع؛ وأمضى النهار يلعب مع أطفاله. كان مستلقياً بطوله كاملاً على فراشٍ خارج منزله، وجلس الأولاد الأصغر على صدره وتسلقوا على امتداد جسده. كانت صورةً مؤثرة. كانت السيدة ماكولا منشغلةً بالطهي طوال اليوم كالمعتاد. وقام الرجلان الأبيضان بإعداد وجبةٍ أفضل نوعاً ما في المساء. فيما بعد، تسكّع كارلاير وهو يدخن غليونه في طريقه إلى المخزن؛ توقف برهةً طويلة فوق الأنياب، ولمس ناباً أو اثنين بقدمه، وحتى حاول أن يرفع [الناب] الأكبر من نهايته الصغيرة. عاد إلى رئيسه، الذي لمْ يتحرك من الشرفة، ألقى نفسه على الكرسي وقال ـــ

'أستطيع رؤية الأمر! لقد تم الانقضاض عليهم وهم نيام بعمق بعد شرب خمر النخيل بكامله الذي سمحت لماكولا أن يُقَدِّمَه لهم. إنه عملٌ مبيّت! أترى؟ الأسوأ هو، بعض من رجال جوبيلا هناك، ومن دون شك تم التخلّص منهم أيضاً. الأقل ثملاً استيقظ، وتم إطلاق النار عليه بسبب رزانته. هذا بلدٌ مضحك. ما الذي ستفعله الآن؟'

قال كيرتز : 'لا نستطيع أن نلمسها، بالطبع'.

وافق كارلايل: 'بالطبع لا'.

تلعثم كيرتز بصوتٍ متهدّج: 'العبودية شيءٌ كريه'.

نخر كارلاير باقتناع: '[أمرٌ] بغيض ـــ المعذّبون'.

لقد صدقا كلماتهما. وأظهر كل شخصٍ منهما اهتماماً قائماً على الاحترام نحو الأصوات التي يستطيع صاحبه إطلاقها. لكن لا يعرف الناس شيئاً عن المشاعر. نتحدث بسخطٍ أو حماس؛ نتحدث عن القهر، والوحشية، والجريمة، والفداء، والفضيلة، ولا نعرف شيئاً حقيقياً وراء الكلمات. لا أحد يعرف ماذا يعني الألم المرضي أو التضحية ـــ باستثناء، ربما ضحايا غايات هذه الأوهام الغيبية.

في الصباح التالي شاهدا ماكولا منشغلاً بتنصيب الموازين الكبيرة التي تُستَخدَمُ في وزن العاج. قريباً قال كارلايرعما قريب: 'ما الذي ينوي فعله ذاك الوغد؟' وتسكّع خارجاً إلى الفناء. تبعه كيرتز, وقفا يراقبان. لمْ يُعِر ماكولا انتباهاً. وعندما وصلَ تأرجح الميزان إلى الحد المطلوب، حاول رفع الناب إلى الميزان. وكان ثقيلاً جداً. رفع بصَرَه بائساً دون أن ينبس ببنت شفة، ووقفوا برهةً حول الميزان

صامتين وساكنين مثل ثلاثة تماثيل. فجأةً قال كارلاير: 'التقط النهاية الأخرى يا ماكولا ـــ أيها البهيم!' ولوّحوا الناب مجتمعين ورفعوه عالياً. ارتجف كيرتز في كل طرفٍ منه. وتمتم [قائلاً] 'أقول! أو! أقول'! وهو يضع يده في جيبه وجد قصاصة ورقٍ قذرة وبقية قلمٍ رصاص. أدار ظهره إلى الآخرين، وكأنّه موشكٌ على اقتراف خدعة، ولاحظ خلسةً الاحتجاجات الخطيرة التي صاح بها كارلاير ضدّه بصوتٍ عالٍ لا داعي له. قال كارلاير لكيرتز بنبرةٍ غير مبالية: 'الشمس قوية هنا بالنسبة للعاج. أنا، يا رئيس، قد أعاونه فحسب بنقل هذه الكمية [من العاج] إلى المستودع.'

عندما كانا في طريق عودتهم إلى المنزل علّق كيرتز مع تنهيدة : 'لا بد من إنجاز الأمر.' وقال كارلاير: 'إنه أمرٌ باعثٌ على الأسى لكن، طالما أن الرجال رجال الشركة، والعاج عاج الشركة. علينا الاعتناء به.' قال كيرتز : 'بالطبع سأرسل تقريراً إلى المدير'. ووافق كارلاير : 'بالطبع؛ دعه يقرر'.

في منتصف النهار قاما بإعداد وجبةٍ عامرة. تنهّد كيرتز من حين إلى آخر. كلما أتيا على ذكر اسم ماكولا أضافا إليه نعتاً مناسباً. وهدّأ [الأمر] روعهما. ومنح ماكولا نفسه شبه إجازة ليغسلَ أبناءه في النهر. لم يقتربْ أحدٌ من قرية جوبيلا من المحطة في ذلك اليوم. ولمْ يأتِ أحدٌ في اليوم التالي، والذي يليه، وطوال الأسبوع برمّته. ربما كان قوم جوبيلا قد ماتوا ودُفِنوا على ضوء أية علامة حياةٍ أظهروها. لكنهم كانوا فحسب يقومون بالحداد على أولئك الذين قضوا نحبهم جرّاء سحر الرجال البيض، الذين جلبوا أناساً أشراراً إلى بلدهم. كان الناس الأشرار قد غادروا، لكنّ الخوف بقي. والخوف يبقى دوماً. الإنسان قد يدمّرُ كلَّ شيءٍ في داخله، من حبٍّ وكراهيةٍ ويقين، وحتى شك؛ لكن طالما أنه يتشبّث بالحياة فهو لا يستطيع تدمير الخوف؛ الخوف، الخبيث، غير قابل للتبديد، المرعب، الذي يعمُّ كيانه؛ والذي يشوب أفكاره؛ والذي يلوح في قلبه؛ الذي يراقب على شفتيه صراع نفسه الأخير. في خوفه، المتواضع جوبيلا قدم قرابين بشرية إضافية للأرواح الشريرة التي كانت تملّكتْ أصدقاءه البيض. كان قلبه مثقلاً بالأسى. تحدّثَ بعضُ المحاربين عن الحرق والقتل، لكنّ الهمجي العجوز المحترس الحذر ثناهم عن الأمر. من كان يستطيع التنبّؤ بالبلية التي قد تجلبها تلك المخلوقات الغامضة إذا ما تمّت إثارتهم؟ يجب أن يُترَكوا وشأنهم. ربما في الوقت المناسب سيختفون في باطن الأرض عندما اختفى أول واحد. لا بدَّ أن يبقى أهله بعيداً عنهم، ويأملوا بالأفضل.

لم يختّفِ كيرتز وكارلاير عن الأنظار، لكنّهما بقيا عالياً فوق هذه الأرض، إنهما، نوعا ما، قد تخيّلا أنّهما أصبحا أكبر وخاويين جداً. لمْ تصلْ العزلة المطلقة والخرساء للموقع الذي أثار إعجابهما إلى درجة أنّ الشعور المتعذّر التعبير عنه بالكلام بأنّ شيئاً ما من داخلهما قد تلاشى، وهو شيءٌ ما كان قد فعلَ فعلَه في سبيل سلامتهما، وأبقى البرية بعيداً عن التدخل في قلوبهما. لقد انحسرت صور الوطن؛ وذاكرة أناس مثلهما، أناس كانوا يفكرون ويشعرون مثلما اعتادا أن يفكّرا ويشعرا، إلى مسافاتٍ جعلها وهج أشعة الشمس التي لا تحجبها الغيوم غير مميزة. ومن [خارج] الصمت الهائل للبرية المحيطة، بدا يأسها وهمجيّتها يزيدان اقتراباً منهما، لكي يشدّاهما بلطف، وينظرا إليهما، ويغلّفاهما بقلق لا يقاوم، مألوف، ومقرف.

امتدت الأيام إلى أسابيع، ومن ثمّ إلى شهور. قرع أهل جوبيلا الطبول وصاحوا نحو كل قمر جديد، كما في الأيام الخوالي، لكنّهم ظلوا على مبعدةٍ عن المحطة. حاول ماكولا وكارلاير مرة في [زورق] كنو فتح حالات تواصل، لكن تم استقبالها بوابل من السهام، وكان عليهما أن يطيرا عائدين إلى المحطة من أجل الحياة العزيزة. هذه المحاولة وضعت البلاد في أعلى النهر وأسفله في حالة من اضطراب كان من الممكن سماعه بوضوح على مدى أيام. كانت السفينة البخارية متأخرة. في البداية تحدّثا عن التأخير بمرح، بعدئذٍ بقلق، ومن ثم بكآبة. بات الأمر جدياً. وكان المستودعات تعاني من النقص. ألقى كارلاير خيوط صيده بعيداً عن الضفة، لكن النهر كان منخفض المنسوب، وبقيت الأسماك بعيدةً في الجدول. لم يجرؤا على الابتعاد عن المحطة ليقوما بالصيد. علاوة على ذلك، لم تكن هنالك طريدة في الغابة العصية على الاختراق. ذات مرةٍ اصطاد كارلاير حيوان وحيد القرن في النهر. لم يكنْ لديهما زورق ليلتقطاه، فغرق. وعندما طفا انجرف بعيداً، والتقط قوم جوبيلا الجيفة. كانت مناسبةً من أجل عطلةٍ وطنية، لكنّ كارلاير يمرّ بنوبة غضب حيال الأمر وتحدث عن ضرورة إبادة الزنوج جميعاً قبل أن يمكن جَعل البلاد قابلةً للسكن. وأمضى كيرتز الوقت متكاسلاً بصمت، وأنفق ساعاتٍ في النظر إلى [غاليته] ميلي. كانت عبارة عن بنتٍ صغيرة خصلات شعرها طويلة مصبوغة ووجهها بغيض إلى حدٍ ملموسٍ في الواقع. كان تورم رجليه قد تفاقم، وكان بشق الأنفس قادراً على السير. ولم يكن كارلاير، الذي ابتُلِيَ بالحمى، قادراً على السير تيهاً، بلْ ظل يترنّح في موضعه، بسيماء أنّ الشيطان قد يهتم[8]، مثل رجلٍ تذكّر كتيبته المنهارة. إذ أصبح فظاً، ومتهكماً، وميالاً إلى قول أشياء غير سارة. ودعاها 'كَوْني صريحاً معك'. كانا منذ زمنٍ طويل قد احتسبا عمولاتهما من

التجارة، بما فيها الصفقة الأخيرة 'لماكولا الشائن'. واستنتجا أيضاً ألا يقولا شيئاً عن الأمر. تردد كيرتز في البدء ـــ كان خائفاً من المدير.

قال كارلاير مدّعياً بضحكةٍ فظة: 'لقد رأى أسوأ الأشياء تُمارَس بهدوء. ثق به! لن يشكُرَك إذا ما ثرثرت. هو ليس أفضل منك أو مني. من سوف يتحدث إذا ما ضبطنا ألسنتنا؟ ما من أحدٍ هنا.'

كان ذاك [الأمر] لب المشكلة! لم يكن هنالك أحد؛ وكونهما تُركا وحيدين هناك مع ضعفهما، أصبحا يومياً أكثر شبهاً بشريكين في الجريمة وليس صديقين مخلصين. لم يسمعا شيئاً من الوطن على مدى ثمانية أشهر. كانا يقولان كل مساء، 'غداً سنرى السفينة البخارية'. لكنّ إحدى السفن البخارية العائدة للشركة قد تحطمت، وكان المدير منشغلاً بالأخرى، التي تقدم الغوث للمحطات الهامة [الواقعة] على النهر. كان يفكر أنّ باستطاعة المحطات غير المفيدة، والرجال غير المفيدين، الانتظار. في غضون ذلك عاش كيرتز وكارلاير على الرز المسلوق دون ملح، ولعنا الشركة، وإفريقيا كلها، ويوم مولدهما. على المرء أن يعيش على غذاء كهذا لاكتشاف أية مشكلة مروّعة قد تصبح ضرورة ابتلاع الإنسان لطعامه. لم يكن هنالك شيء آخر حرفياً في المحطة سوى الرز والقهوة؛ شربا القهوة دون سكر. كانت القطع البالغ عدد خمس عشرة قد خبّأها كيرتز على نحوٍ كئيب في صندوقه، علاوةً على نصف زجاجةٍ من الكونياك، 'في حال المرض'، قام بالشرح.. ووافق كارلاير. وقال لا: 'عندما يمرض المرء، أية زيادة من هذا القبيل مبهجة'.

انتظرا. وبدأ العشب النامي بوفرةٍ يشطأ في باحة الدار. ولم يرنّ الجرس ثانيةً حالياً. ومرت الأيام، صامتةً، باعثةً على السخط، وبطيئة. وعندما تحدث الرجلان، كانا يزمجران؛ وكانت حالات صمتهما مرّةً، وكأنها مشوبةٌ بمرارة أفكارهما.

ذات يومٍ بعد يوم غداء قوامه الرز المغلي، وضع كارلاير كأسه دون أن يُذاق، وقال: 'أوقِف الأمر برمته! دعنا نتناول كأساً لائقاً من القهوة هذه المرّة. أحضر السكر، يا كيرتز'!

تمتم كيرتز، دون أن يرفع بصره: 'من أجل العليل'.

هزيء كارلاير: 'من أجل العليل. هراء! . . . لا بأس! أنا عليل'.

قال كيرتز بنبرة مسالمة: 'لمْ تعدْ عليلاً أكثر مني، وأنا أتابع من دونه'.

'اخرجْ مع ذاك السكر، يا تاجر العبيد الشحيح'.

رفع كيرتز بصره بسرعة. كان كارلاير يبتسم بغطرسة واضحة. وفجأةً بدا لكيرتز أنه لم يسبق أن رأى ذاك الرجل من قبل. من كان؟ لم يعرف شيئاً عنه. ما الذي كان قادراً عليه؟ كانت هنالك ومضة مدهشة من انفعال عنيفٍ في داخله، كما في حضور شيءٍ ما لم يردْ في الحلم، خطير، ونهائي. لكنّه نجح أن ينطق [التالي] برباطة جأش ـــ

'جاءت تلك النكتة سيّئة الوقع. لا تكرّرْ ذلك [الأمر]'.

قال كارلاير، وهو يجرجر نفسه إلى الأمام [جالساً] على كرسيّه: 'نكتة! أنا جائع ـــ أنا عليل ـــ أنا لا أمزح! أكره المنافقين. أنت منافق. أنت تاجر عبيد. أنا تاجر عبيد. لا شيء سوى تجار العبيد في هذه البلاد اللعينة. أعني الحصول على سكر في قهوتي اليوم، بأية حال'!

قال كيرتز بسيماء تصميم واضحٍ: 'أحظّرْ عليك التحدث معي بهذه الطريقة'.

صاح كاريل وهو يقفز :'أنت! ـــ ماذا؟'

انتصب كيرتز واقفاً. 'أنا رئيسك' بدأ [الكلام] محاولاً السيطرة على الارتعاش في صوته.

زعق الآخر: 'ماذا؟ من الرئيس؟ لا يوجد رئيس هنا. لا يوجد شيء هنا: لا شيء هنا سوى أنت وأنا. أحضر السكر ـــ أيها الحمار ذو الكرش الشبيه بالطنجرة'[9].

صرخ كيرتز: 'أمسك لسانك. اخرج من هذه الغرفة. أنا أطردك ـــ أيها الوغد'!

لوّح كارلاير بكرسيّ. نظر على الفور على نحوٍ خطرٍ وغير هازل. قال مولولاً: 'أيها المترهل، المدني الذي لا يصلح لأي شيء ـــ خذ تلك'!

هبط كيرتز تحت الطاولة، وأصاب الكرسي من دون الظهر جدار الغرفة العشبي. وبعدئذ، عندما كان كارلاير يحاول قلب الطاولة، قام كيرتز باندفاعة عمياء في حالة يأس، منخفض الراس، مثلما يفعلُ خنزيرٌ حُشِرَ في الزاوية، وهو يقلب صديقه، فانطلق نحو الأمام إلى الشرفة، ومنها إلى الغرفة. أقفل الباب، وانتزع مسدسه، ووقف لاهثاً. في ظرف أقلّ من لحظة كان كارلاير يركل الباب على نحوٍ هائج، صارخاً 'إذا لمْ تُحضِرْ السكر، سأطلق النار عليك على الفور، مثل

كلب. الآن إذن ـــ واحد ـــ اثنان ـــ ثلاثة. لا تريد؟ سأريك من هو المسؤول'.

ظن كيرتز أن الباب سيسقط في الداخل وزحف مذعوراً من خلال الفتحة المربعة التي كانت تقوم بوظيفة النافذة في غرفته. كان بعدئذٍ عرض البيت كاملاً بينهما. لكنّ الآخر في ظاهر الأمر لم يكنْ قوياً بما فيه الكفاية ليخترق الباب، وسمعه كيرتز يجري في أرجاء المكان. بعدئذٍ هو أيضاً بدأ يجري بكدٍ على رجليه المتورّمتين. وجرى بكل ما يستطيع من سرعة، قابضاً على المسدس، وغير قادرٍ على فهم ما الذي كان يجري له. شاهد في سلسلةٍ متوالية منزل ماكولا، والمستودع، والنهر، والمسيل، والشجيرات الخفيضة؛ وشاهد هذه الأشياء كلها ثانيةً من جديد عندما جرى مرةً ثانيةً حول المنزل. من جديد التمعت تلك الأشياء مارة به. ذاك الصباح لمْ يكنْ قادراً على السير خطوة دون أن يتأوّه.

وحالياً ركض. ركض بسرعةٍ كافية ليغرب عن وجه الرجل الآخر.

بعدئذٍ بينما، فكّر وهو ضعيف ويائس، 'قبل أن أنهي الجولة التالية سأموت'، سمع الرجل الآخر يتعثر متثاقلاً، ومن ثمّ يتوقف. توقف هو أيضاً. سمعه يهوي على كرسيٍّ وهو يلعن، وفجأة انهارت رجلاه، وانزلق إلى وضعية جلوس وظهره إلى الجدار. كان فمه جافاً جفاف الرماد، وكان وجهه مبتلاً بالعرّق ـــ والدموع. ماذا كان الأمر برمته؟ وفكّرَ لا بدَّ أن يكون الأمر وهماً مرعباً؛ فكّرَ أنه كان يحلم؛ فكّرَ أنه مشرف على الجنون! بعد برهةٍ قصيرةٍ استعاد صوابه. ما الذي تشاجرا من أجله؟ ذاك السكر! يا للسخف! سيعطيه المادة [السكر] ـــ هو نفسه لا يريده. وبدأ يزحف على قدميه وقد تملّكه شعور مفاجئ بالأمان. لكن قبل أن يقف منتصب القامة بكل معنى الكلمة، خطرت له فكرة نابعةٌ من الفطرة السليمة وأعادته إلى اليأس. وفكر: إذا ما تنازلتُ لذلك الجندي الشبيه بالوحش، سيبدأ هذا الرعب من جديد غداً ـــ وفي اليوم الذي يليه ـــ كل يوم ـــ سيطرح الذرائع، سيسحقني بقدمه، ويعذبني، ويجعلني عبداً له ـــ وسأكون عرضةً للضياع! للضياع! قد لا تأتي السفينة البخارية الأخيرة لعدة أيام ـــ وقد لا تأتي أبداً. وارتجف ليكون عليه الجلوس على الأرض من جديد. ارتجف بائساً. شعر أنّه لا يستطيع، وما كان ليتحرك بأي شكلٍ من الأشكال. كان على نحوٍ تام ذاهلاً جراء الفهم المفاجئ بأن الوضع لم يكن فيه نقطة خلاف ـــ أنّ الموت والحياة قد أصبحا في لحظةٍ صعبين ومرعبين على حدٍ سواء.

على حين غرة سمع الآخر يدفع كرسيّه إلى الخلف؛ فقفز واقفاً على قدميه بسهولة مفرطة. أصغى وبات مضطرباً. يجب أن نجري من جديد! يميناً أو

يساراً؟ سمع وقع خطوات. اندفع كالسهم نحو اليسار، وهو يقبض على مسدسه، وفي اللحظة ذاتها تماماً، مثلما بدا الأمر له، وصلا إلى اصطدام عنيف. صاح كلاهما ببهجه. انفجار صاخبٌ حصلَ بينهما، ضجيج نار حمراء، دخان كثيف؛ وكيرتز، الذي تعرض للطرش والعمى، اندفع إلى الخلف مفكراً: أنا مصاب ـــ انقضى الأمر. توقع أن يعود الآخر إلى المكان ـــ ليطيل التفكير بخبث وحبور بعذابه. والتقط قائماً متصلاً بالسقف ـــ 'انتهى الأمر!' بعدئذٍ سمع ارتطام شيء في الجانب الآخر من المنزل، وكأنّ أحداً ما قد هوى برأسه [أولاً] على الكرسي ـــ بعدئذٍ الصمت. ولم يحدث ما هو أكثر. هو لم يَمُتْ. بدا وكأن كتفه قد تعرض للالتواء على نحوٍ خطير وكان قد فقد مسدسه. كان مجرّداً من السلاح وعاجزاً. انتظر مصيره. لم يُصْدِرْ الرجل الآخر صوتاً. كان الأمر خدعة. كان يبحث عنه بصفته طريدة في الوقت الحاضر! إلى الأمام نحو أي جانب؟ ربما كان يوجه هدفه في هذه اللحظة تماماً!

بعد عدة لحظاتٍ من الألم المبرح الكريه والعبثي، قرر الذهاب وملاقاة حتفه. كان مستعداً لأيّ استسلام. انعطف حول الزاوية، محاولاً الثبات مسنداً يده إلى الجدار؛ وسار خطواتٍ قليلة، وتقريباً أُغمِيَ عليه. كان قد شاهد على الأرض، قدمين، بارزتين مرفوعتين عالياً إزاء الزاوية الأخرى. قدمان حافيتان في خفّين حمراوين. شعر أنه مريض مرضاً مهلكاً، ووقف بعض الوقت في الظلام الدامس. بعدئذٍ ظهر ماكولا أمامه، وهو يقول بهدوء: 'اخرج [هيا اخرج]، يا سيد كيرتز. إنه ميت'. ذرف دموع الامتنان؛ نوبة عالية الصوت، من البكاء المنتحب. بعد برهةٍ وجد نفسه يجلس على كرسيٍ وينظر إلى كارلاير، الذي استلقى ممدداً على ظهره. كان ماكولا يركع فوق الجثة.

سأل ماكولا، وهو ينهض واقفاً : 'هل هذا مسدسك'؟

قال كيرتز؛ بعدئذٍ أضاف بسرعةٍ كبيرة: 'نعم. جرى في أعقابي ليطلق النار علي ـــ

قال ماكولا: 'نعم، شاهدت. هناك مسدسٌ واحدٌ فقط. أين مسدسه'؟

همس كيرتز بصوتٍ بات خافتاً جداً فجأةً : 'لا أدري'.

قال الآخر بلطف : 'سأذهب وأبحث عنه [المسدس].' وقام بجولة أمام الشرفة، بينما جلس كيرتز دونما حراك ينظر إلى الجثة. وعاد ماكولا بخفي حنين، ووقف غارقاً في التفكير، ومن ثم خطا بهدوءٍ نحو غرفة الرجل الميت، وخرج

مباشرة ومعه المسدس، الذي رفعه أمام كيرتز. وأغلق كيرتز عينيه. كل شيء كان يتحرك. لقد وجد الحياة أكثر رعباً وصعوبةً من الموت. لقد أطلق النار على رجلٍ أعزل.

بعد تفكير مليّ برهة، قال ماكولا بلطف، مشيراً إلى الرجل الميت المستلقي هناك وقد انفجرت عينه ـــ

'مات بالحمى'. وألقى ماكولا عليه نظرة خالية من التعبير، وكرر ماكولا 'نعم'، بتفكيرٍ عميق، وخطا فوق الجثة ـــ 'أعتقد أنه مات بالحمى. ادفنه غداً'.

ومضى ببطءٍ إلى زوجته المترقبة، تاركاً الرجلين الأبيضين وحدهما في الشرفة.

أقبلَ المساء، وجلس كيرتز دون أن يؤاتي بحراك على كرسيّه. جلس هادئاً كأنه تناول جرعةً من الأفيون. لقد أنتج جيشان العواطف الذي مرّ به شعوراً بالصفاء الناجم عن الإنهاك. كان في إحدى فترات بعض الظهر قد سبر أعماق الرعب واليأس، ووجد الآن رداً في الإيمان الراسخ أنّ الحياة لم تعد تملك أسراراً من أجله: وكذلك الأمر الموت! جلس يفكر بجانب الجثة يفكر؛ يفكر بنشاطٍ كبير، مفكراً بأفكار جديدة. يبدو أنه قد فر من ذاته بكل معنى الكلمة. بدتْ أفكاره القديمة، وقناعاته الراسخة، وأشياؤه التي يفضّلها أو ينفر منها، والأشياء التي يحترمها والأشياء التي يحتقرها على حقيقتها في النور أخيراً! بدت جديرةً بالازدراء وسخيفة. لقد وجد متعةً بالغةً في حكمته الجديدة بينما كان يجلس بجوار الرجل الذي قام بقتله. خاضَ جدالاً مع نفسه في كل الأشياء الواقعة تحت السماء بنوع من وضوح الفكر غير المتوازن الذي من الممكن ملاحظته عند بعض المجانين. بالمصادفة فكر أن الشخص الميت هناك كان بهيماً بغيضاً؛ وأن الرجال كانوا يموتون بالآلاف كل يوم؛ وربما بمئات الألوف ـــ من يستطيع التخمين؟ ـــ وأنه من ناحية العدد، فإنّ موتاً واحداً ما كان ليغيّر في الأمر شيئاً؛ وما كان لينطوي على أية أهمية، على الأقل بالنسبة إلى مخلوقٍ مفكر. هو، كيرتز، كان مخلوقاً مفكراً. كان طوال حياته حتى تلك اللحظة، مؤمناً بكثيرٍ من الهراء مثل البقية الباقية من البشر ـــ، وهم حمقى؛ لكنه الآن قام بالتفكير! عرف! كان في حالة طمأنينة؛ كان مطّلعاً على أسمى حكمة! بعدئذٍ حاول أن يتخيّل نفسه ميتاً، وكارلاير جالساً في كرسيّه يراقبه؛ ولاقت محاولته ذاك النجاح غير المتوقع، ففي غضون لحظات قليلة لم يعد متأكد من كان ميتاً ومن كان حياً. لقد روّعَه هذا الإنجاز الاستثنائي لبنات خياله، من جانب آخر، وعن طريق جهد ذكي وفي الوقت

المناسب أنقذ نفسه من أن يصبح كارلاير في الوقت المناسب. خفقَ قلبه، وشعر أنه حار في كل موضع من جسده حيال فكرة تلك الخطورة. كارلاير! يا له من مخلوقٍ بهيم! ولاستعادة تماسك أعصابه المضطربة ـــ ولا عجب! ـــ حاول أن يصفر قليلاً. بعدئذ، فجأةً، خلد للنوم، أو فكر أنه قد نام؛ لكن بكل حالٍ من الأحوال كان هنالك ضباب، وصفّرَ أحد الأشخاص وسط الضباب.

وقف. لقد حلّ النهار، وهبط فوق اليابسة سديمٌ كثيف: سديم ثاقب، وحاجب، وصامت: سديم صباح الأراضي الاستوائية؛ السديم الذي يلتصق ويقتل؛ السديم الأبيض والمهلك، والنقي والسام. انتصب واقفاً، وشاهد الجثة، وألقى ذراعيه فوق رأسه مع ما يشبه صرخة رجلٍ، قد استيقظ من حالة نشوة، يجد نفسه مدفوناً في جدث إلى الأبد. 'النجدة! . . . يا إلهي!'

اخترقتْ صرخةٌ غير وحشية، متذبذبة ومفاجئة، حجاب بلاد الأسى تلك مثل سهم أبيض حاد. وتلتها ثلاث صرخات ألم نافذة الصبر، ومن ثم، في برهةٍ من الزمن، انتشرت غلالات الضباب، دون انقطاعٍ، عبر صمتٍ مرعب. بعدئذٍ مزّقت الهواء صيحاتٌ كثيرة سريعة وثاقبة، مثل صيحات مخلوق ساخط ولا يعرف الشفقة. كان التقدم ينادي كيرتز من النهر. التقدم والحضارة والفضائل جميعاً. كان المجتمع ينادي ابنه الضليع كي يأتي، ليتم الاعتناء به، كي يتم تزويده بالتعليمات، كي يتم الحكم عليه، وإدانته؛ دعاه إلى العودة إلى كومة القمامة التي [انطلاقاً منها] كان قد ابتعد، وهكذا من الممكن تحقيق العدالة.

سمِعَ كيرتز وأدرك. سار متعثراً خارج الشرفة، تاركاً الرجل الآخر وحيداً تماماً للمرة الأولى منذ أن رُميا معاً. تلمّس طريقه عبر الضباب، وهو يحث في جهله السماء اللامرئية أن تبطل عمله [الضباب]. تنقّل ماكولا قريباً في السديم، وهو يصيح أثناء جريه ـــ

'السفينة البخارية! السفينة البخارية! لا يمكنهم الرؤية. يصفّرون للمحطة. أذهبُ وأقرع الجرس. انزلْ نحو المرسى، يا سيد. وأنا أقرع [الجرس].'

لقد اختفى. وقف كيرتز دون حراك. رفع بصره؛ انتشر الضباب منخفضاً فوق رأسه. نظر حوله مثل رجلٍ فقد طريقه؛ وشاهد لطخة، بقعةً بهيئة الصليب، على نقاء السديم المتنقّل. وإذ بدأ يسير متعثّراً نحوها، رنّ جرس المحطة في جلجلةٍ صاخبة في ردِّه على صخب السفينة البخارية الملول.

هبط المدير التنفيذي لشركة التمدين الكبرى (طالما أننا نعلم بأن الحضارة تتبع التجارة) أولاً، وعلى نحوٍ عاجزٍ عن ضبط النفس فقد رؤية السفينة البخارية. كان الضباب أسفل النهر بالغ الكثافة؛ وفي الأعلى، المحطة، كان الجرس يرن دون توقف رنين النحاس.

صاح المدير بصوت عالٍ نحو السفينة البخارية:

'لا أحدَ في استقبالنا؛ قد يكون في الأمر خلل، على الرغم من أنهم يقرعون [الجرس]. من الأفضل لكم القدوم، أيضاً!'

وبجهدٍ جهيدٍ بدأ يصعد الضفة شديدة الانحدار. لحق به القبطان ومهندس المحركات. وحين تسلقا بسرعة رقَّ الضباب، وكان باستطاعتهما مشاهدة مديرهما على نحو جلي أمامهما. فجأةً شاهداه ينطلق إلى الأمام، وهو يناديهما من أعلى كتفه: 'اركضا! اركضا! إلى المنزل! عثرتُ على واحد منهما. اركضا، وابحثا عن الآخر!'

لقد عثر على واحدٍ منهما! وحتى هو، الرجل ذو التجارب المتنوّعة والمرعبة، كان نوعاً ما فاقداً رباطة جأشه جرّاء طريقة هذا الاكتشاف. وقف وبحث في جيوبه (عن سكين) بينما كان يواجه كيرتز، الذي كان معلقاً بحبل جلدي مربوطٍ بالصليب. كان من الواضح أنه صعد فوق القبر، الذي كان عالياً وضيقاً، وبعد أن ربط الحبل بالذراع، قام بأرجحة نفسه. كانت رؤوس أصابعه مرتفعة عن الأرض بمقدار بوصتين؛ كانت ذراعاه متدليّتين متصلّبتين؛ بدا أنه يقف على نحوٍ متشنّج في حالة انتباه، لكن إحدى وجنتيه القرمزيّتين متوضعة على الكتف على نحوٍ هازلٍ. ودون حراك، كان يخرج لسانه المنتفخ نحو المدير التنفيذي.

◊ هوامش

(1) مصطلح تجاري ـــ المترجم

(2) نسيج نقطي.

(3) Canoe الكنو : زورق طويل خفيف ضيّق يقاد بمغدف ـــ المورد

(4) في النص الأصلي الحوار بالعامية دون مراعاة للقواعد ـــ المترجم

(5) نوع من البنادق

(6) زورق صغير

(7) تُستَخدَم مكان الزجاجات - المترجم

(8) من النعابير المجازية الغريبة التي يكرر حوزيف كونراد استخدامها - المترجم

(9) تعبير باللغة المحكية

نهضة المسرح الأفغاني

جيلدا شاهفردي

- ترجمة: ياسين سليماني
مترجم وكاتب وأستاذ جامعي من المغرب

عامي 2010 و 2013. وهذا المقال المترجم جزء من كتاب جماعي بالفرنسية بعنوان «Théâtres d'Asie et d'Orient Traditions, rencontres, métissages» من إعداد وإشراف الباحثة: Ève Feuillebois-Pierunek

كتاب الملوك أو ما يعرف أيضا بالشاهنامة، كتاب للشاعر الفارسي أبي القاسم الفردوسي) توفي في طوس بإيران عام 1025(ملحمة فارسية ضخمة تقع في نحو ستين ألف بيت، من تصنيف أبو قاسم الفردوسي، و»تُعتبر أعظم أثر أدبي فارسي في جميع العصور». نظمها الفردوسي للسلطان محمود الغزنوي مصوراً فيها تاريخ الفرس منذ العهود الأسطورية حتى زمن الفتح الإسلامي وسقوط الدولة الساسانية منتصف القرن السابع للميلاد).

هناك القليل من المعلومات حول تاريخ المسرح الأفغاني فقد اختفت معظم الأعمال النظرية أو التاريخية والمسرحيات وهناك أيضًا عدد قليل جدًا من الأرشيف المتلفز المتبقي. لقد تم إتلاف معظم الوثائق أو حرقها أثناء الاشتباكات أو بتحريض من الديكتاتوريات أو فقدها ببساطة أو ربما تم نقلها في أمتعة المنفيين.

لقد اعتمدت في كتابة هذا الفصل على الشهادات التي تم جمعها خلال إقامتي في كابول منذ عام 2003. لقد تعرفت كممثلة على هذه المدينة وسكّانها لأول مرة. تمكنت من تقديم قصص «كتاب الملوك»[1] في المدارس على مراحل مختلفة بما في ذلك المسرح الوطني في كابول، ثم أعطيت دروسًا في المسرح في كلية الفنون الجميلة وعملت في مسرحيات إذاعية لمحطة إذاعية أفغانية وتوليت أخيرًا تنسيق مهرجان المسرح الوطني الأفغاني الثالث.

سمحت لي هذه الأنشطة المختلفة باختراق هذه البيئة وجمع الشهادات. كما ساعدني كتابان عن تاريخ المسرح الأفغاني في فهم وترتيب شهادات كلّ منهما بشكل أفضل أولهما كتاب Barresi-e vaz‘-e te’âtr dar Afghânestân (دراسة عن حالة المسرح في أفغانستان») لعظيم حسين زادة (Azim Hosayn Zâdah) مدير قسم المسرح بكلية الفنون الجميلة في كابول وكتاب Te’âtr dar Afghânestân (المسرح في أفغانستان) لخان أغا سرور (Khân Âghâ Sorur) الممثل المنفي في كندا لأكثر من عشرين عامًا.

لم يظهر المسرح المستوحى من الغرب في أفغانستان حتى فجر القرن العشرين وكان مزدهرا عندما غرقت البلاد في الحروب نهاية هذا القرن نفسه: الحرب بين الاتحاد السوفيتي والمجاهدين[2] (1979-1989) والتي أعقبتها حرب أهلية بين مجموعات المجاهدين المختلفة حتى سقطت البلاد بيد طالبان عام 1994. استطاعت هذه الفترة من النشاط المسرحي على الرغم من قصرها أن تشكل إرثًا معينًا للأجيال القادمة كما شهد المسرح نهضة حقيقية منذ عام 2001 وسقوط طالبان.

بعد ذلك تمّ التقرّب إلى التعبير المسرحي، وطُلب الفنانون من قِبل المسؤولين عن برامج إعادة إعمار البلاد بدءاً من الأمم المتحدة مروراً بالمنظمات غير الحكومية ثم الدولة نفسها. ولسبب وجيه: ما هي الوسائل الأخرى بخلاف المسرح التي كانت ستجعل من الممكن إقامة مثل هذه الصلة المباشرة مع السكان ذوي الغالبية الأمية؟ ما هي الأداة الأخرى التي كان من الممكن أن تكون قد أطلعت ورفعت الوعي واستطلعت آراء السكان في الوقت نفسه؟ انطلق المسرح الذي أصبح ممثلاً في إعادة الإعمار من إعادة الإعمار نفسها.

وشجع تدريس فنون الأداء وتنظيم العديد من الدورات التدريبية على الإبداع المسرحي، وعملت النساء كما عمل الرجال وكتبوا ولعبوا وأخرجوا. انضم المحترفون والهواة معًا وتم تناول مواضيع حساسة بجرأة وحرية كبيرة مثل التقاليد أو السياسة أو الدين أو العدالة أو العلاقات بين الجنسين أو العنف أو حتى الحرب. لقد تم فرض شكل معاصر من المسرح والكتابة الأفغانية بصورة مكثفة.

إنّ فكرة النهضة لا يمكن تصورها دون استحضار الوجود الأول، فالجيل الحالي من الفنانين والممثلين في نهضة المسرح الأفغاني هذه يستفيد من الإرث الذي تركه السابقون.

◊ تراث المسرح

◊ الأشكال الأولى للعروض المسرحية:

لقد شهدت أفغانستان (وهي مفترق طرق عمره ألفية) العديد من الحضارات والمعتقدات والأساطير التي تركت بصمة قوية على أراضيها. لطالما تم إعطاء مكانة عظيمة للمقدّس وقد أدى الإنتاج الفني والثقافي المتميز بهذا التنوع الكبير إلى إدامة ثراء هذا التراث. لطالما حافظت أفغانستان، القبلية والريفية إلى حد كبير، على تقاليدها الشفوية، ومنذ ما يقرب من 2500 عام جاب المدنَ رواةُ القصص الذين كانوا يُدعون آنذاك مداحين (Maddähán) و سادو (Sádu) وجذبوا انتباه جمهورهم بقوة عروضهم. رووا القصص الملحمية لكبار الشعراء أو الحلقات الدينية أو الطقوسية وسردوا الأحداث اليومية للمجتمع، أو تغنّوا بالأبطال.

في وقت لاحق وتأثرا بالفن الذي أداّه رواة القصص ظهر المهرجون في الساحات وطوروا الحكايات الهزلية كما قاموا بإدخال التمثيل الإيمائي والحركات البهلوانية.

◊ بدايات المسرح في أفغانستان:

في القرن العشرين تطور المسرح في شكله الحديث في أفغانستان، كانت البلاد في ذلك الوقت تشهد إصلاحات سياسية واجتماعية ودينية كبيرة وضعها الملك «أمان الله»(Amânollah) [3] وقد أعجب كثيرا بالمكانة التي احتلها المسرح في أوروبا في ذلك الوقت واقتناعا منه بأهمية هذا الفن في الحياة الثقافية والتعليمية للمجتمع فقد اتخذ سلسلة من التدابير لصالح المسرح. فقام في البداية بالترحيب بالفنانين والممثلين في

مسرح

قصره ومنحهم وسائل الإبداع التي لم تكن موجودة وقتها. ووفقًا لقدير فروخ (Qâder Farrokh)، المدير الحالي لمسرح كابول الوطني، شارك الملك أمان الله شخصيًا في إخراج الأعمال الأولى.

تضاعف الجمهور المدعوّ إلى العرض بسرعة كبيرة. بفضل هذه الرعاية، وجذب المسرح في هذه الفترة انتباه الطبقات الوسطى والمثقفين وحرّر نفسه من الموضوعات التقليدية والأسطورية بحيث كرّس نفسه لموضوعات أقرب إلى المجتمع. كانت الكتابة أكثر نجاحًا ومالت الأعمال إلى الاحتراف، ثم عمل الممثلون والموسيقيون تحت إشراف علي أفندي (Ali Afandi) قائد الأوركسترا ذي الأصل التركي الذي تمت دعوته إلى بلاط الملك والعاشق الكبير للمسرح. قام الملك أمان الله بعد ذلك ببناء مسرح خارج قصره وهو مسرح باغمان[4] الذي افتتح أبوابه عام 1926 بمناسبة الذكرى السابعة لاستقلال أفغانستان[5]

أقيمت العروض بشكل رئيسي خلال الاحتفالات الوطنية وتمت في القصر أو في مسرح بغمان أو حتى في بعض المدارس في كابول وسرعان ما تم إدراك أن المسرح لم يسمح للغة بالازدهار فحسب بل كانت لديه أيضا القدرة على التثقيف وإيقاظ الوعي الاجتماعي والسياسي للمجتمع وبسرعة كبيرة. علاوة على ذلك عبرت المسرحيات التي تمّ تقديمها عن استياء السكان تجاه ملك حريص جدا على الحداثة بطريقته وتشهد مسرحية «الشاب الذي ذهب إلى أوروبا» (Le Jeune Homme qui s'en allait pour l'Europe) بشكل مباشر على ذلك، فهذه هذه المسرحية الهزلية ترسم صورة كاريكاتورية لرجل ينسى ثقافته وهو يقترب من القارة الأخرى. سرعان ما شهدت البلاد اضطرابات سياسية. تنازل الملك أمان الله عن العرش، وظل المسرح صامتًا لعدة سنوات.

في عام 1943، في عهد ظاهر شاه، أعطى الأستاذ محمد سلجوقي، عاشق الفنون، أعطى دفعا جديدا للمسرح، فقد جمع مرة أخرى الفنانين والمعلمين والمثقفين وقدّم عروضًا جديدة للجمهور وولد مسرح بوهان نانداري (Puhan Nandâri) في العاصمة، بالقرب من مدرسة استقلال الثانوية (Lycée Esteqlâl) في كابول، وعمل «قوس الدين ريسام» (Qows al-din Resâm) هناك كمخرج. استؤنفت الدروس ولاسيما مع الأستاذ «عبد الرشيد لطيفي» (Abd al-Rashid Latifi) و«عبد الغفور بريشنا» (Abd al-Gâfur Breshnâ)، الذي ساعد أيضًا الأستاذ سلجوقي في إدارة شؤون المسرح. واستندت بداغوجية المعلمين أساسا إلى مناهج المدارس الروسية.

شهدت الكتابة والإبداع المسرحي زخما جديدا، ومن بين الممثلين والمخرجين في ذلك الوقت نذكر عبد القيوم بسيد (Abd al-Qayum Besed)، وعبد الرشيد جليع (Abd al-Rashid Jaliâ) وعبد الرحمن بنا (Abd al-Rahmân Binâ)، وعبد اللطيف نصار (Abd al-Latif Nesâr)، ومالك خيل (Malek Kheyl)، وغلام عمرو شاكر (Gholâm Amr Shâker) ، ومحمد أكرم نقاش (Mohammad Akram Naqqâsh) أو محمد يعقوب مسعود (Mohammad Ya'qub Mas'ud) أو أحمد ضياء (Ahmad Ziyâ) . في عام 1944 ذهبت فرقة بوهان نانداري إلى هرات[6] (Hérat) لأول مرة وقدمت خلال هذه الجولة ثلاثة من إبداعاتها: «ندم»(Regret) و»استقلال» (Indépen-dance) و»ذبيحة الحياء» (Le Sacrifice de la pudeur)

نشأت فرق أخرى مثل «شروالي نندارى» (Shârwali Nandâri) والتي قدّمت عروضها في مسرح بوهان نانداري أو «ماراستون نانداري» (Marastun Nandâri) «نباري نندارى» (Nabari Nandâri) والتي تحصّلت على مكان خاص بعروضها في كابول. كانت جميع المسرحيات التي تم عرضها مستوحاة من الملاحم أو الأحداث التاريخية أو المجتمع المعاصر مما تسبّب في بعض الاحتكاك مع السلطات. حققت مسرحيتان نجاحًا خاصًا: «أبو علي سينا» (Bu Ali Sinâ) التي أعادت تتبع حياة ابن سينا من تأليف وإخراج عبد الغفور بريشنا (Abd al-Qâfur Breshnâ) و»المجنون والعقرب» (Le Fou et le Scorpion) للأستاذ محمد أكبر باميرMohammad) Akbar Pamir)

سمح نجاح المسرح بتطور المسرحيات الإذاعية وأتاحت الإذاعة أخيرًا للفنانات والموسيقيات والممثلات فرصة لقاء الجمهور وسمح لهنّ بالوصول إليهم بطريقة غير مباشرة.

◊ تطوّر المسرح الأفغاني الحديث:

منذ النصف الثاني من القرن ، شكلت الفنانات أول فرقة نسائية. نظمت فرقة بَهَر (Bahâr/الربيع) أنشطتها في قاعة العروض في قلب حديقة النساء في كابول. في الوقت نفسه في وسط المدينة نشأت «زينب نندارى» عام 1955 بمبادرة من «زينب سراج» (Zaynab Sarâj). عمل المخرج سعيد مقدس نجاه (Sa'id Moqaddas Ne-gâh) مع الممثلات في مسرحيات معاصرة كانت بعضها موسيقية وسلّط الضوء على حساسية وخصوصية الأداء الأنثوي مع الحفاظ عليهن من النظرة العدائية التي لا يزال

من الممكن أن يبقى عليها الجزء التقليدي من السكّان. كانت «زينب نانداري» تقدم عرضا جديدًا كل شهر أو كل شهرين وكان الجمهور في البداية يتألف بشكل أساسي من النساء ولكنّ سرعان ما أصبحت «زينب نانداري» المسرح الأكثر ازدحامًا في كابول وجذبت جمهوراً مختلطاً. من بين الممثلات الأفغانيات الأوائل نذكر نسرين (Nasrin)، صوفيا سعده نجاه (Sofia Sâdah Negâh)، زليخا نجاه(Zoleykhâ Negâh)، مستورة أصيل(Mastura Asil)، ميرمن حبيبية عسكر(Mirmen Habibia Askar)، نجية دينا (Najiah Dinâ)، جيلا(Jilâ)، سارة(Sârâ)، أوزرا(Ozrâ)، نجيبة(Najibah). من بين المسرحيات الأكثر نجاحا «عناد السم» (L'Obstination du venom) و»الحذاء القديم» (La Vieille Chaussure) و «الساحرة والستة والخمسون» (La Sorcière et Cinquante-six)

وفي الوقت نفسه أيضًا ذهب رجال المسرح الأفغان مثل الدكتور فرحان (Farhân) وضياء قاديري زادة (Ziyâ Qâderi Zâdah) وعلي رونق (Ali Raonaq) إلى ألمانيا والولايات المتحدة وفرنسا على التوالي وهناك اكتشفوا ممارسات وتقنيات مسرحية جديدة قاموا بتدريسها عند عودتهم لمجموعة من الممثلين. تولّى «علي رونق» إدارة بوهان نانداري، ثم ظلّ غير نشط لبضع سنوات. ذهب شمس قياموف (Shams Qia-mov) وهو مخرج طاجيكي إلى كابول وشارك في أعمال إبداعية وقام بالتدريس.

جلبت الستينيات ثورة مسرحية حقيقية، وتمّ إيجاد فضاء للابتكار والاستكشاف في مجالات الأشكال المسرحية والأنواع المسرحية وأيضًا مناهج الإبداع وتقنيات الإخراج والسينوغرافيا وتطوّر التمثيل.

في عام 1967 افتتحت الجامعة قسمًا مخصصًا للفنون وجمع هذا القسم التخصصات التالية: الموسيقى والرسم والنحت والدراما. وفي الوقت نفسه تم تأسيس فرقة المسرح الوطني وتكاثرت الفرق في ولايات مزار الشريف وهرات وجلال آباد وقندوز وفرياب. ومع ذلك فإنّ المسرحيات التي أقيمت في الولايات كانت بشكل أساسي مستعارة من الأشكال الهزلية التقليدية والفولكلورية (المهرجون وأصحاب الاسكتشات) باستثناء فرق من مدينة هرات.

في عام 1973 انتهى بناء «كابول نانداري» (المسرح الوطني) وقدّم المسرح أولى عروضه بعد انقلاب عام 1973 ثم أصبحت أفغانستان جمهورية برئاسة محمد داود خان[7]. وحتى عام 1978 شهد المسرح فترة إبداعية للغاية. قدمت مسرحيات للكتاب

المسرحيين الأفغان وكذلك الكتاب المسرحيين الأجانب (شكسبير وبريشت وتشيكوف وموليير ولونسكو). لم يكن الأمر يتعلق بتقديم ترجمات مخلصة بقدر ما يتعلق بتكييف المواقف تماشيا مع السياق الأفغاني.

◊ تدهور المسرح الأفغاني بعد عام 8791:

عندما انتهى النظام الشيوعي عام 1978 شهدت المسارح تقليصا في فرقها. توقف مسرحا «بوهان نانداري» و»زينب نانداري» عن أنشطتهما ثم هاجر العديد من الفنانين إلى الخارج. انخفض عدد الأعمال الإبداعية والعروض بشكل كبير. وخلال الحرب الأهلية تعرض المسرح الوطني للقصف عام 1993 أثناء القتال بين مختلف فصائل المجاهدين، وأكمل تدمير المبنى تشتيت الفنانين الذين أجبر الكثير منهم على ممارسة مهنة أخرى.

كان تدهور المسرح جاريًا بالفعل عندما وصلت طالبان إلى السلطة عام 1995. قامت الجماعة بقمع جميع أشكال التمثيل، وكان على المسرح في أفغانستان أن يصمت طويلاً ومع ذلك واصل بعض الفنانين الأفغان أنشطتهم في الخارج حيث ظهرت فرق مسرحية مثل مسرح المنفى (Exile Theatre)وأفغانيكا(Afghanica) وقدّمت عروضًا لجمهور مؤلف بشكل أساسي من الأفغان في المنفى.

أصبح قسم الفنون (الذي تمت ترقيته في ظل النظام السوفيتي) كليةً للفنون الجميلة عام 1985 وظل المكان الوحيد الذي لم يختف فيه النشاط المسرحي تمامًا. استمرت الدورات المنتظمة إلى حدّ ما إضافة إلى العروض النادرة هناك في ظل نظام طالبان على الرغم من القمع. يؤكد المدير الحالي لمسرح كابول الوطني والممثل اللامع في زمن العصر الذهبي للمسرح في أفغانستان «قدير فروخ» (Qâder Farrokh) بفخرٍ أنّ «إبداع المسرحيات ونوعية العروض لا يحسد عليه المسرح الأوروبي» فقد تطور المسرح الأفغاني الحديث بوتيرة مثيرة للإعجاب حيث أصبح خلال نصف قرن مجالا ومساحة للتأمل.

في نهاية حكم طالبان لم يكن هناك أمل في إحياء المسرح الأفغاني. ومن المؤكد أن العصر الذهبي للمسرح الأفغاني قد ولّد وفرة من الإبداعات المعاصرة لكن لم يكن لأي ريبارتوار وقت لترسيخ جذوره. حدثت فترة التوقف التي استمرت ثلاثين عامًا والتي تميزت بتدهور المسرح في أفغانستان، فعندما كان يصل إلى سن الرشد. سُرق منه وقت نضجه بطريقة ما ، دون إعطائه الوقت لتمريره إلى الجيل الجديد.

في نهاية حكم طالبان، لم يكن هناك أمل في إحياء المسرح الأفغاني. ومن المؤكد أن العصر الذهبي للمسرح الأفغاني قد ولّد وفرة من الإبداعات المعاصرة، ولكن لم يكن لدى أي ذخيرة وقت للتجذر. الفترة الزمنية التي قاربت الثلاثين عاما والتي ميّزت تراجع المسرح في أفغانستان جاءت في وقت كان فيه المسرح في طريقه إلى مرحلة البلوغ، لقد سُرقت منه فترة نضجه بطريقة ما دون أن يُترك له مجال للانتقال إلى الجيل الجديد، حتى وإن كانت ذكرى هذه الفترة من الإزهار قد غذّت ولادته من جديد.

◊ نحو إحياء للمسرح الأفغاني:

◊ المسرح التعليمي:

لإحياء المسرح تمّت الاستفادة من الأموال التي أُفرج عنها والتدابير المتخذة لصالح إعادة إعمار البلاد، ولأن المسرح هو شكل من أشكال التعبير والتواصل في متناول أكبر عدد ممكن من الناس فقد تمت دعوته للمشاركة في تنظيم الانتخابات الرئاسية ثم التشريعية. كان الأمر يتعلق بإطلاع السكان على أساليب التصويت وعملية الانتخابات. تم إنشاء فرق المسرح المتجولة المدعومة بشكل رئيسي من المنظمات غير الحكومية والأمم المتحدة لتتجول في البلاد من خلال المسرحيات القصيرة والتعليمية. وعلى الفور أثبت المسرح المتجول فعاليته واكتسح الجمهور، ثم تمّ تطويره واستخدامه كأداة للعديد من حملات التوعية حول الألغام والأمومة والإعاقة والنظافة والمياه والتحصين أو حتى الكوارث الطبيعية.

◊ إنشاء الفرَق:

دعمت وزارة الثقافة إنشاء فرق مسرحية وطنية في عدة ولايات. وتشمل هذه الولايات هيرات وقندهار وننغرهار ومزار شريف وكابول. وفي العاصمة أعيد تنشيط فرقتي المسرح الوطنيتين الرئيسيتين وهما «كابول نانداري» وفرقة الإذاعة والتلفزيون الأفغانية. لم تكن المسرحيات تعليمية فحسب بل مسلية أيضًا وهي تستجيب لرغبة الجمهور الحريص على وسائل تسلية. قامت فرقة كابول نانداري (التي أدارها أولا غولماكاي شاه كياسي (Golmakay Shâh Qiyâsi) ثم منذ عام 2008 قدير فروخ) بتقديم أكثر من ثلاثين مسرحية بمشاركة مخرجين مختلفين بما في ذلك كياسي، رجل المسرح الأفغاني، وآراش أبسولان (Arash Absolân) المخرج الإيراني.

وإلى جانب الفرق الوطنية، ظهرت فرق مسرحية خاصة في جميع أنحاء البلاد. هناك ما يقرب من مائة، كان بعضها سريع الاختفاء إذ يتم تشكيلها حول حدث أو بطلب ما أو لإنتاج مسرحية ويتم التراجع عن الفرقة مباشرة بعد ذلك ويمكننا العثور على الفنان نفسه على رأس العديد من الفرق.

◊ تجديد الأماكن أو تشييدها:

كما أدى إصلاح الأماكن وبناء مساحات جديدة إلى إحياء الإبداع المسرحي. وبرزت العديد من العروض التي شجعها دعم المنظمات غير الحكومية. ومكّن الدعم المقدم من اللجنة النرويجية الأفغانية مسرح «كابول نانداري» من تجديد مسرحه واستقبال العروض حتى عام 2006. وقد تم إطلاق تجديدات رئيسية (وهذه المساحة مغلقة حاليًا أمام الجمهور) من ناحية أخرى في عام 2009 تمّ إنشاء مبنى جديد بتمويل من النرويجيين ودعم من وزارة الثقافة والإعلام والسياحة الأفغانية على مقربة من مسرح «كابول نتداري» وبمباني مخصصة للمسرح الوطني الأفغاني. يقدم هذا الفضاء المسرحي الجديد عروضا للأطفال. ولأول مرة خلال صيف عام 2009 كان المسرح الوطني قادرًا على استقبال المدارس بانتظام وتقديم عرض للعرائس بعنوان «تنين الجبال» (Le Dragon des montagnes) من إخراج فيجديس لودفيجسين (Vigdis Ludvigsen).

تم إعادة تأهيل قاعة حفلات RTA[8]، ويرجع الفضل في ذلك جزئيًا إلى الدعم الألماني. وتم بناء قاعة للعرض بمشاركة معهد غوته، في كلية الفنون الجميلة بجامعة كابول، التي استفادت من أماكن عمل جديدة تضم عدة قاعات للمؤتمرات والعروض بتمويل من الدولة الباكستانية. تم تجديد قاعة المحاضرات في مدرسة «إستقلال» الثانوية (التي خلفت بوهان نانداري) بالكامل بدعم من المركز الثقافي الفرنسي في حين أن مؤسسة الثقافة والمجتمع المدني (Foundation for Culture and Civil Society) تتمتع بمسرح هواء طلق يسمح له بالترويج للعروض. أمّا حديقة بابور (باق بابور) وهي حديقة تذهب إليها العائلات بانتظام لتناول طعام الغداء فتشهد الممثلين يستثمرون مساحاتها لإسعاد الزوار.

◊ إقامة مهرجان أفغاني وطني للمسرح

في الواقع كان إنشاء مهرجان سنوي للمسرح الوطني دافعا لانطلاق المسرح الأفغاني حيث تمّ جمع فرق من ولايات مختلفة وأحيانًا من الخارج. في عام 2004 قام معهد جوته ، بالتعاون مع كلية الفنون الجميلة في جامعة كابول بإنشاء وإنتاج أول منتدى دولي للمسرح. قدم مانحون آخرون دعمهم للمؤسسة: المركز الثقافي الفرنسي، المجلس الثقافي البريطاني، اتحاد الثقافة والاتصال والترفيه أو إدارة الشؤون العامة والثقافية في سفارة الولايات المتحدة. كانت الدورتان الأوليان للمهرجان دوليتين، ولكن منذ عام 2006 أصبح مهرجان المسرح وطنيًا بشكل حصريّ، ولم يعد يسعى فقط إلى تشجيع المواهب ولكن لتعزيز جودة الإبداع المسرحي الأفغاني. كان للمهرجان نسخته الخامسة في عام 2008 وعلى هامش هذا الحدث أقام المنظمون دورات تدريبية مع فنانين من الخارج لاسيما من إندونيسيا وألمانيا وطاجيكستان وفرنسا وحتى الولايات المتحدة وتحوّل الاهتمام تدريجيا إلى التدريس.

◊ التربية المسرحية:

عمل قسم المسرح والسينما في كلية الفنون الجميلة في جامعة كابول بدعم من وزارة التعليم العالي في أفغانستان على استعادة التدريس المنتظم المخصّص للتقنيات المسرحية. استفاد القسم أيضًا من دعم معهد جوته وهذا الأخير دعم وصول الفنانين (الخبراء والمعلمين) الذين عملوا مع معلمي هيئة التدريس وكذلك مع الطلاب في 2004-2005. تم تقديم دورات في التمثيل وتحريك الدمى وإبداع الأعمال الدرامية الإذاعية منذ عام 2004. وفي عام 2006 وبدعم من المركز الثقافي الفرنسي نفذت الجمعية الثقافية Hasards d›Hasards خطة تعليمية حول تقنيات التمثيل تستهدف طلبة التمثيل في السنتين الثانية والثالثة، بالإضافة إلى مختبر الإبداع المعاصر الذي يستهدف بشكل أوسع طلاب كلية الفنون الجميلة في جامعة كابول بجميع أقسامها.

كما تم تقديم العديد من التدريبات خارج الكلية. وفي صيف عام 2005، أقامت أريان منوشكين (Ariane Mnouchkine) ومسرح الشمس دورة مسرحية في «مؤسسة الثقافة والمجتمع المدني» التي تولّدت عنها فرقة أفتاب (Âftâb/Soleil). شارك أيضا نور طباروف (NurTabarov) وهو رجل مسرح طاجيكي وكذلك كورين جابر[9] (Co-rinne Jaber)، التي قدّمت مسرحية مع نساء فقط بناءً على كلمات نساء[10].

كانت الرغبة في التعبير وراء هذا التطور السريع والمدهش للإبداع المسرحي، فقد كان الرجال والنساء، صغارًا وكبارًا، محترفون وهواة، يصعدون إلى المسرح وأثبت مهرجان المسرح أنه فرصة للتعبير عن رغبات واهتمامات الجميع أمام جمهور واسع.

◊ غزارة الخلق المسرحي

◊ المهرجان عامل مضاهاة:

أصبح مهرجان المسرح الوطني الأفغاني على مر السنين حدثًا سنويًا قيمًا ومرموقًا للممثلين والمؤلفين والمخرجين في البلاد. استمر عدد المشاركين في النمو. في عام 2006 تم توزيع الملصقات وكذلك استمارات المعلومات والتسجيل ليس فقط على جميع الأماكن الثقافية في العاصمة ولكن أيضًا على جميع ولايات البلاد وذلك بفضل المكاتب المحلية التابعة لوزارة الثقافة والإعلام والسياحة. ثم دعمت وسائل الإعلام (التلفزيون والراديو والمجلات) الترويج للمهرجان. كان الهدف هو تشجيع المواهب الشابة على المشاركة وتشجيع الجمهور على الحضور، وعلى الرغم من أن مهرجان المسرح الوطني الأفغاني فعالية سنوية إلا أنه ينطوي على التزام مستمر طوال العام من جانب الأطراف الرئيسية، أي المانحين والفنانين وقبل كل شيء قسم المسرح والسينما في كلية الفنون الجميلة في كابول.

كانت الهشاشة التي تعاني منها البلاد هي ما يمكن أن يهدد أيّ التزام الفني، إذ تبقى الأولوية لدى العديد من الفنانين والمثقفين البحث عن سبل العيش لأسرهم أو مغادرة أفغانستان. وكان يبدو أن عظيم حسين زادة (Azim Hosayn Zâdah) مدير قسم المسرح والسينما الضامنَ لاستمرار التزام معيّن فقد تولى بشكل عفوي تنسيق فرق المسرح على المستوى الوطني والدولي.

◊ الجمهور

لولا اللقاء مع الجمهور لما شهد المسرح الازدهار الذي تمّ وصفه للتو. الأحاديث والمناقشات غير الرسمية التي تتبع العروض، يجد الفنانون تقديرًا في القراءات النقدية، وغالبًا ما يضعها زملاؤهم وهي فرصة لهم لمشاركة حكاياتهم وآمالهم ورغبتهم في المساعدة في تغيير مستقبل بلدهم. ويتألف جمهور المهرجان أساسا من فرق من الولايات، وفرق من كابول، وجمعيات ثقافية وإعلاميين وأسر

الفنانين، وطلاب جامعة كابول وتلامذة المدارس الثانوية وبعض المغتربين. ومع ذلك فقد يميل الأشخاص الذين يعيشون بالقرب من أماكن العرض إلى شغل مقعد بين الجمهور، لكن هذا لا يزال نادرًا جدًا.

◊ من هم الفنانون؟

من بين الفنانين ، هناك بالطبع ممثلون ومخرجون من الفرق الوطنية الأفغانية. يتمتع مديرو الفرق الذين هم أيضًا في معظمهم من المؤلفين والمخرجين بشهرة حقيقية مثل نعمة الله نالان (Na'matullâh Nalân) من قندهار ووكيل نكبين (Wâkel Nikbin) من مزار الشريف ورحمة الله خوستي (RahmatullâhKhos-ti) من خوست أو حتى محمد أنور راميش (Mohammad Anwar Râmesh) من فراه. وفي كابول يمكننا الاستشهاد بقدير فروخ الذي يدير المسرح الوطني كابول نندارى. توجد فرق أخرى مثل فرقة مسرح الأسد (Assad Theatre) التي يديرها أسد تاجزاي (Asad Tâjzây) وهي تتعاون بنشاط مع المسرح الوطني كابول نندارى لكنها تحاول تمويل نفسها بشكل خاص بفضل المسرح المتجول. يعمل الفنانون في فرق المسرح المتنقل في الغالب مع المنظمات غير الحكومية وتتطور قوانينهم الأساسية وفقًا للمشاريع، لكن العديد منهم يحاولون تقديم عروضهم الخاصة بهم.

بالإضافة إلى هذه الفرق المعروفة بصفتها «المحترفة»، ظهرت فرق شابة في جميع أنحاء البلاد بدافع الرغبة في المشاركة في المهرجان وبعضها يتمتع بمركز الجمعيات الثقافية أو الأكاديميات، كما أن أنشطتها لا تقتصر على المسرح فحسب بل تشمل أيضا السينما. في كابول ترتقي ثلاث فرق شابة إلى مستوى الفرق المحترفة، مسرح أفتاب (Âftâb)، ومسرح أزدار(Azdar) وفرقة بارواز لمسرح الدمى (Parwâz). إنّ غالبية الفنانين المشاركين في المهرجان الوطني للمسرح الأفغاني من الشباب الهواة الذين تتراوح أعمارهم بين 14 و30 عامًا ويمثل المهرجان محفلًا حقيقيًا لهم إذ يقدم الطلاب في قسم المسرح والسينما بكلية الفنون الجميلة وحدها ما يقرب من ثلث الإنتاج كلّ عام.

إنّ الزيادة في مشاركة المرأة كانت ملحوظة، فبينما كانت هناك خمس فقط في المهرجان الأول في عام 2004، شهد المهرجان الأخير وصول الفرق المكوّنة بشكل أساسي من النساء إلى ما يقرب الأربعين، أي ربع المشاركين تقريبًا، آتيةً من

هرات، قندوز، فراه، مزار شريف ولا يزال من غير المفهوم وجود عدد الكاتبات والممثلات والمخرجات الآتي من الولايات المختلفة أكثر من العاصمة.

هؤلاء الفنانات الجديدات اللائي كشف عنهنّ المهرجان بالأرقام، هززن الحدود بين المحترفين والهواة. إنهنّ يتعاملن مع الموضوعات الحسّاسة بجرأة، وتمثيلهنّ مقنع مثل تمثيل الفنانين ذوي الخبرة وتركّز مواضيعهنّ على العقبات التي تواجهها أفغانستان في تطورها: الفساد والظلم والدين والتقاليد الصارمة التي عفا عليها الزمن. تشير المسرحيات إلى الصدامات والتناقضات وهي تشجب عبثية التطرف والحرب والعنف كما تدعو إلى السلام وحقوق المرأة والوحدة بين مختلف عرقيات البلد ولا تتردد هذه الأعمال في الإعلان عن عدم ثقتها في الحكومة.

◊ الإبداعات وما تخبرنا به:

توضّح لنا هذه المسرحيات مدى رغبة قطاع كبير من الشعب في التصرّف والتأثير على تطوّر وتحسين الحياة في البلاد وتسير ردود فعل الجمهور في هذا الاتجاه إذ يأتي التصفيق بشكل عفوي للتأكيد على الاتفاق مع ما يشاهدونه ولا يتردد الرجال في الإشادة بالدفاع عن حقوق المرأة وتضحك النساء على عبثية التقاليد التي يغذّينها في بعض الأحيان.

هناك عدد قليل من المسرحيات المقتبسة من الريبرتوار العالمي أو حتى الوطني. وإذا كان هذا هو الحال فإنّ المؤلفين هم طلاب يشجعهم معلّموهم، أو جهات أجنبية معنية بالتبادل الثقافي ومعظم المسرحيات معاصرة وقصيرة زمنيا (في المتوسط 25 دقيقة).

◊ شكل في طور التكوين:

إذا كان الإخراج ظلّ في غاية الضعف أو غائب في بعض الأحيان فإنه لا يزال بإمكاننا تمييز شكل من أشكال التعبير بدأت في الظهور. يتم تقديم الموضوع بطريقة «واقعيّة» (manière réaliste) مع وجود الأشياء التي تخدم المَشاهد. يشير الستار أحيانا إلى تغيير المكان أو الزمان ولكن نادرا ما يكون هناك ديكور، يتم تقديم العروض في مقدمة الخشبة ولا يزال الفضاء غير مستغل بالكامل. يمكن أن تكون هذه المسرحيات تراجيدية مثل «سيء» (Mauvais) التي نظّمها اتحاد الفنانين وأكاديمية المسرح والسينما في مزار شريف أو مثل مسرحية

مسرح

«لماذا؟» (Pourquoi)؟ وهي مسرحية حول التضحية بالنفس تقدمها شعبة المسرح والسينما للفنانات في هرات، وتقترح أيضا مسرحيات كوميدية، فهي تقدم نقدا لاذعا للمجتمع على غرار «أفغانستان اليوم» (L'Afghanistan d'aujourd'hui) التي قدّمها المكتب الثقافي والاجتماعي «ميدوثيك» في قندوز.

طريقة أخرى للتعبير هي «الرمزية» (symbolisme): تترك المسرحيات مساحة كاملة للحركة والموسيقى والأشياء والكلمات المكتوبة على اللوحات، يقدم الممثلون أيضا شخصية ما أو دولة. يمكن أن تكون هذه المسرحيات بدون كلمات. إنها تستعيد تاريخ البلاد والسياسة الوطنية والدولية والوعي، الخير والشر. إنها تدعو إلى السلام وحب الوطن والصداقة بين الشعوب والمساواة بين الجنسين. في إحدى المسرحيات التي قدمتها فرقة من هرات يعبرُ ممثّلٌ يلعب دور المجنون المسرحَ ويضحك بصوت عالٍ للتأكيد على عبثية الوضع في البلاد والترميز إلى حالة الارتباك التي يجد كل أفغاني نفسه فيها. في مسرحية أخرى قدمتها الفرقة الوطنية في قندهار تمثل أزياء الممثلين شعوبًا مختلفة ينتهي بهم الأمر جميعًا إلى اكتشاف الكنز نفسه الذي ليس إلاّ خريطة أفغانستان. كانت عاطفة الجمهور وقتها في ذروتها.

◊ الكتابة الهشة:

إنّ الكتابة المسرحية المعاصرة هي أيضا في طور التكوين تأتي من لغة هي نفسها متطورة لغاية اليوم مادامت تمرّ بتغيرات بسبب الإصلاحات السياسية والنهضة الثقافية للبلاد وظواهر الهجرة، ومع عودة عدد كبير من المنفيين إلى البلاد تتغير اللهجات والمفردات والتعبيرات بسرعة ويمرّ البحث عن هوية مشتركة من خلال البحث عن لغة موحدة ومستقرة كما من النادر أن تستفيد المسرحيات المعروضة في المهرجان أو المكتوبة لفعاليات أو أسباب أخرى من النشر.

الخلاصة: ولادة جديدة مهما كانت هشة:

مكّنت الوسائل المرصودة لإعادة إعمار أفغانستان المسرحَ الأفغاني من أن يولد من جديد ويصبح بدوره لاعباً في إعادة الإعمار واستطاعت قوة المسرحيات أن تهز الجمهور بينما أفلتت من يقظة رقابة الدولة. يبدو أن تطور المسرح للأسف يعاني اليوم من صعوبات ونواقص هذه الدولة نفسها وبصرف النظر عن مهرجان المسرح الوطني الأفغاني الذي يعاني هو نفسه من صعوبات في الاستمرار فإنّ

هناك عدد قليل من الأحداث الثقافية التي تشجّع على الإبداع المسرحي ويواجه المسرح أيضًا عقبة التقاليد والأعراف التي يبدو أن السكان يتشبّثون بها لتأسيس هويتهم الوطنية.

كما يبدو أن تعليم المسرح (الضامن الوحيد لنقل هذا الفن والترويج له) قد ضعف. تجمعُ كلية الفنون الجميلة بجامعة كابول التابعة لوزارة التعليم العالي وليس وزارة الثقافة بين التخصصات التي هي في أدنى المستويات في التسلسل الهرمي للتدريب وبالتالي تستقبل الطلاب الأقل ذكاءً في امتحان القبول العام، كما أنّ العائلات بعيدة كل البعد عن تشجيع أطفالها ناهيك عن بناتها على السير في مثل هذا الطريق إضافة إلى أنّ طلاب المسرح يعانون من عدم وجود آفاق وظيفية.

بما أنّ المسرح هو شكل من أشكال التعبير والتواصل في متناول أكبر عدد من الناس فإن دوره لا يمكن إنكاره في تطور المجتمع. لقد استطاع المسرح الأفغاني في السنوات الثماني الماضية أن يترجم حقبةً ويثير مشاعرَ ويدعو إلى التفكير وعرف كيف يحشد المواهب ويزيد الوعي وحتى لو واجه هذا الدافع الإبداعي عقبات أمام تطوره فهو ليس على وشك الانقراض.

◊ مراجع المقال:

Hosayn Zâdah, Azim Mohammed, Va'z-e te'âtr dar Afghânestân, Kaboul, Sâzmân-e motâle'e va tadvin-e ketâb-e 'olum-e ensâni-ye dâneshgâhi, 2004.

Internationale de l'imaginaire, 13, Jeux de dieux, jeux de rois, Arles, Actes Sud, 2000 (Babel, 424).

Khân Âqâ, Sorur, Theatre in Afghanistan. Te'âtr dar Afghânestân, Kaboul, Châp-e Nasir, 2001.

Rashid, Ahmed, Asie centrale, champ de guerres, traduction L. Bury, Paris, Autrement Frontières, 2002.

Rashid, Ahmed, Le Retour des Talibans, Paris, Delavilla, 2009.

Ruffier, Arnaud, Samarcande, identités et espaces festifs en Ouzbékistan, Montreuil, Aux Lieux d'être/IFEAC, 2007.

http://www.hasardsdhasards.fr

http://www.afghandrama.com

http://www.azdar-theatre.org

http://www.arashabsalan.net

http://www.aftaab-theatre.com

◊ هوامش

(1) كتاب الملوك أو ما يعرف أيضا بالشاهنامة، كتاب للشاعر الفارسي أبي القاسم الفردوسي (توفي في طوس بإيران عام)1025 ملحمة فارسية ضخمة تقع في نحو ستين ألف بيت، من تصنيف أبو قاسم الفردوسي، و»تُعتبر أعظم أثر أدبي فارسي في جميع العصور». نظمها الفردوسي للسلطان محمود الغزنوي مصوراً فيها تاريخ الفرس منذ العهود الأسطورية حتى زمن الفتح الإسلامي وسقوط الدولة الساسانية منتصف القرن السابع للميلاد (المترجم)

(2) تستخدم الكاتبة لفظة les moudjahidin وهي اللفظة العربية كما هو واضح وقمن بنقلها كما هي تعريبا لا ترجمة.

(3) أمان الله خان (1892- 1960) أصبح أمير أفغانستان عام 1919 قبل أن يحولها إلى ملكية عام 1926، تنازل عن العرش عام 1929 بضغط من بريطانيا، وعاش في منفاه في سويسرا (المترجم)

(4) باغمان Paghman مدينة في أفغانستان بالقرب من العاصمة كابول غربا، وهي عاصمة المنطقة التي تحمل الاسم نفسه وتشتهر بحدائقها (المترجم)

(5)

(6) أفغانية غرب البلاد بالقرب من الحدود الإيرانية، تبعد عن العاصمة كابول أكثر من 800 كلم (المترجم)

(7) محمد داود خان 1909(-)1978 أول رؤساء أفغانستان، كان رئيس الوزراء من 1953 إلى 1963 إلى أن قام بالانقلاب على الحكم الملكي وأعلن نفسه رئيسا إلى أن تم اغتياله عام 1978 فيالقصر الرئاسي مع مجموعة من أفراد عائلته وتمّ العثور على الجثث عام 2011 بعد 36 سنة من الانقلاب عليه في قاعة عسكرية على مشارف كابول، عرف خان بسياسته التقدمية خاصة ما يتعلق بحقوق المرأة وتلا الانقلاب عليه احتلال سوفياتي وحرب أهلية ثم وصول طالبان إلى الحكم (المترجم)

(8) راديو وتلفزيون أفغانستان (المترجم)

(9) كورين جابر ممثلة فرنسية من أصول سورية، قدمت عشرات العروض المسرحية وعدة أفلام سينمائية والأعمال التلفزيونية كما أخرجت أكثر من عمل على المسرح، نالت عام 2001 جائزة موليير (أكبر جوائز المسرح في فرنسا) لأحسن ممثلة عن مسرحيتها «وحش على القمر» Une bête sur la lune (المترجم)

(10) لم تنبّه الكاتبة إلى أنّ العرض الذي أنجزته كورين جابر لصالح المسرح الأفغاني كان بعنوان «أخوات» (Sœurs) وهي تقصد بالاعتماد على كلمات النساء الاشتغال على كتابة جماعية للنص مع مجموعة من الممثلات أفغانيات (المترجم)

الشعر الصامت الرسوم الناطقة

ليونارد باركان

ترجمة: جهاد الأحمدية

شاعر ومترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

لنفترضْ أنَّك - في وقتٍ من الأوقات على الأقل - تقدِّمُ نفسكَ قارئاً جادّاً ومثقفاً تهتمُّ بالتاريخ والفكر والفن. قد تكون موظفاً لدى الحكومة أو محامياً أو أحدَ كوادر القطّاع الصِّحي، أو لنقل إنّكَ مشروعُ روائيٍّ أو موسيقيٍّ تتضور جوعاً، بالكاد تؤمِّنُ أسباب العيش. ولكنك بالتَّأكيد تقرأ كتباً غير تلك التي تحقِّقُ أعلى النسب في المبيعات. فأنتَ من وقتٍ لآخر تزورُ المعرضَ الوطني، وقد تذهبُ في ليلةِ الجمعة لمشاهدةِ عرضٍ مسرحي أو لحضورِ حفلةٍ موسيقية؛ باختصار، أنتَ تبذل قصارى جهدِك لكي تحافظَ على بقائك حيّاً فكرياً.

إنَّ كتابَ ليونارد باركان « الشِعرُ الصَّامتُ، الرسومُ النَّاطقة، « بشكلِه الظاهريِّ، موجَّهٌ لك. ومع أنَّه لا يوجد عنوانٌ فرعيٌّ يوصِّفُ الكتاب، فإنَّ بعضَ القراءِ على الأقل سوف يستخلصون أنَّ الكتابَ يعالجُ موضوعاً قديماً في النَّظريةِ الجمالية: وهي العلاقةُ بين الشَّفويِّ والبصري. أمّا عنوانُ الكتابِ، فإنَّ باركان يشتقُّه من قولٍ قديمٍ يُنسَبُ إلى (سيمونيدس أف سيوس): «الرسم شِعرٌ صامت، والشِّعرُ رسمٌ ناطق.» وفيما بعد صكَّ (هوراس) المقولةَ اللَّاتينيةَ التي حقَّقتْ انتشاراً أوسع «Ut pictura poesis, «وهي تعني: «كما هي اللوحة، هي القصيدة»

- **ليونارد باركان:** من مواليد 6 أكتوبر 1944) هو أستاذ جامعي للأدب المقارن في جامعة برينستون. حصل على جائزة برلين، في خريف عام 2009. وفاز بجائزة هاري ليفين لعام 2001. تقاسم باركان جائزة PEN/Architectural Digest للكتابة الأدبية عن الفنون البصرية لاكتشاف الماضي بالمشاركة مع ديبورا سيلفرمان في عام 2001.

- **ديردا:** يستعرضُ كتباً في الـ «واشنطن بوست» كل يوم خميس - المترجم.

- **ليونيل ثريلينغ:** هو ناقدٌ أمريكي وكاتب قصة قصيرة وباحث ومعلم، وهو واحد من رواد النقد الأمريكي في القرن العشرين – المترجم.

والتي تتضمنُ حسبَ ما يلاحظُ باركان أنَّ القصيدةَ يجب أنْ تكونَ شبيهةً باللوحةِ أو من المفترض أنْ تشبهَها.» وفي القرن الثامن عشر انتقدَ المفكِّرُ الألماني (ليسينغ) بشدَّة ذلك التوازي المفترض بين الفنون، حسب ما وردَ في مقالته المؤثرة «لاوكون» وفيها نظرةٌ تأمليةٌ إلى التمثالِ الذي يمثِّلُ أباً وأبناءه وهم في كربٍ شديد، تحيطُ بهم ثعابينُ (البايثون) وتشدُّ على خناقِهم.

وفي السَّنواتِ القليلةِ الماضية، تم الاشتغال بدأب وهوسٍ شديد، في تاريخِ الفن ونظرياته على تقصِّي العلاقة المعقَّدة بين الصورة والأيديولوجيا، والأساليبِ التي نتَّبعها في نظرتنا وتفسيرنا للرسومِ والسَّردِ والمسرحَةِ في اللوحةِ وفي التصويرِ الأدبيِّ والأيقَنةِ والسيميائية في الفن، (فقد أصبح التذوق عند برنارد بيرينسون والتقييمات الحضارية عند كينيث كلارك في هذه الأيام نمطاً عفى عليه الزمن.) وكان الحيِّزُ المفضل في التقصِّي – في أنَّ النظرياتِ الأدبيةِ والفنيةِ متشابهة – هو الذي تجسَّدَ في النصِّ الخطابيِّ الإغريقي «إكفرازيس» الذي يعني حسب تعبير باركان «التمثيل الشفوي لموضوعاتٍ بصرية داخل العمل الأدبي.» فلو نظرنا إلى توصيفِ هوميروس لدرع أخيل المصنوعِ بإتقانٍ في الإلياذة، أو إلى توصيفِ أُودِنْ لـ (إيكاروس) في قصيدته «متحف الفن الجميل،» لبدا لنا واضحاً أنَّ هذا الترابط – التداخل أو التمازج – بين فنَّين مختلفين يمكن له أنْ يكونَ فاتناً وأخاذاً. وفي وقتٍ مبكر، على سبيل المثال، يطرحُ باركان سؤالاً «ماذا يحدثُ عندما يجتمعُ عملٌ فنيٌّ بصريٌّ مع توضيحٍ شفوي له؟» ومع أنه لم يتوسع في ذلك الأمر في حينه، فإنَّ عدداً من القراء سوف يستحضرون إلى أذهانهم مباشرةً (لوحة الغليون) لـ (رين ماغريت) التي كُتبت تحتها عبارة إشكالية "Ceci n'est pas une pipe" – «هذا ليس غليوناً.» حسناً، ما هذا إذن؟ إجابة وحيدة هي أنَّها محضُ صورة.

تأملْ أيضاً فيما يبدو أنَّه فارقٌ شبهُ ثابتٍ في الزمن بين الإبداع الشفوي والبصري، ولماذا سلَّط معاصرو بودلير الضَّوءَ على فنانٍ أكاديميٍّ نوعاً ما مثل (كونستانين غايز) كرسامِ الحياة الحديثةِ أكثرَ من تركيزهم على ثوريٍّ حقيقيٍّ معاصر مثل (مونيه). وعندما في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، كان (ج غ بالارد) و (أورسولا ك. لوغوين) و (صموئيل ر. ديلاني) ينشرون أعمالاً فاتنة وبارعة في الخيال العلمي، لماذا لم تتخلَّ الأفلام عن نمطِ الأحداثِ البسيطةِ

سهلةِ الوصولِ إلى المتلقي مثل «حرب النجوم» التي لا تختلف كثيراً عن مسلسلات «فلاش غوردون» في ثلاثينيات القرن الماضي إذا استثنينا بعضَ المؤثرات الخاصة المتطورة؟ لأنَّ اللَّوحات والموسيقى بشكلها الحداثي قد ظهرت في معظمها قبل الأدب الحديث بسنوات. لماذا؟ لنفترض إذن أنك ترغب في الاستزادةِ في الاطلاع على التداخلات المتشابكة بين الكلماتِ والصور، ويحدثُ أنك أمام هذا الكتابِ الجديد. فإنك ستتحولُ إلى الطيَّةِ الداخلية للغلافِ الأخيرِ وتتطلَّعُ إلى إشعاراتِ السيرة الذاتيةِ لتقرأ بأن ليونارد باركان هو أستاذٌ جامعيٌّ في عام 1943 متخصصٌ في الأدبِ المقارن في جامعة (برينستون)، وستلاحظُ بأنَّ هذا المجلدَ الأنيقَ بين يديك ما هو إلاَّ جزءٌ من سلسلة «مقالات في الفنون.» وهذا يبدو واعداً، إذْ يوحي بأنَّ العناوينَ ستكون مشابهةً لتلك الكتبِ الملخصةِ المفيدةِ عن سمك القُدِّ أو عن خطوطِ الطولِ أو عن أهميةِ (ليونيل ثريلينغ). وتقرأ توصيفاً للسلسلة: «مقالاتٌ في الفنون، عذبةٌ وأصليةٌ ومثيرة، وهي كتبٌ ملخصة مع وسائلَ إيضاحٍ أنجزَها روَّادُ الفنِ والعمارةِ والأدبِ والثقافة. تثيرُ هذه الكتب نقاشاتٍ حادَّةً ومواضيعَ مثيرةً وكتابات أنيقة متقنة تجتذبُ عمومَ القرَّاءِ أكثر من اجتذابِها المتخصصين.»

وهذا الأمرُ يبدو جيداً أيضاً. فمن ذا الذي لا يستمتعُ بالنقاشاتِ الحادةِ والكتاباتِ الأنيقة المتقنة؟

وبعد العشاءِ في إحدى الليالي، تفتحُ الكتابَ بلهفةٍ، ولكنَّك بكل أسىً، وعلى مهلٍ تتوقَّفُ كلياً، ففي الصفحة 12، يبحثُ باركان فيما رواه (فاساري)، وهو أحدِ كتَّابِ التراجم (السيرة الذاتية) في عصرِ النهضة، عن النَّحَّاتِ الفلورنسي (دوناتيللو) الذي كان يحثُّ أحد تماثيلِه النَّابضِ بالحياة على أن يتكلَّم:

وهذا بحدِّ ذاته هو الأقدمُ بين الموادِ التي تمجِّدُ عظمةَ الأعمالِ الفنية: إنَّها حقيقيةٌ تماماً لدرجةِ أنَّها تبدو وكأنَّها سوف تتكلَّم. ولكن علينا أنْ نفهمها على أنَّها أكثرُ من مجازٍ مرتجل؛ فهي ليست محضَ إثباتٍ على ارتباطِ اللُّغةِ بالتَّمثيلاتِ البصريَّة للشَّكلِ البشري، ولكنَّها أيضاً تقدِّمُ عنصراً مركزياً منافساً أو مقارناً في هذا الارتباط. وفي كل مناسبة يُحتفى بها بتمثيلٍ (صامت بالضرورة) للإنسان لاحتماليته العالية على التكلم، لا نتذكَّر النجاح الذي حظيت به الأعمال الخاصة مدار البحث فقط، بل نتذكَّرُ أيضاً كلَّ المحدِّداتِ المُهلِكةِ التي تنصاعُ لها عملياتُ

الفنونِ البصريةِ جميعها. « أمام لغة كهذه، من المحتمل أن يبقى القراء، فاغرين أفواههم من الدَّهشةِ إنْ لم نقل صامتين. ويمكن إعرابُ المعنى عند باركان: بأنَّ حثَّ التمثالِ على الكلام يكشفُ عن براعةِ الفنانِ الذي صنعه مشابهاً للإنسانِ النابضِ بالحياة، بينما هو في الواقع يؤكدُ على محدوديةِ فن النَّحت: فالحجر لن يتكلَّم. في الواقع، إنَّ كتاب « الشِّعرُ الصَّامت الرسومُ الناطقة» واسعُ الطيف، شاملٌ في ثقافته (مع أنه تركزَ بشكلٍ رئيسيٍّ على العصورِ القديمةِ وعصرِ النهضة)، ولكن وبدون أنْ نسرحَ في الخيال فإنه يمكننا القول بأنَّه مكتوبٌ بأناقةٍ وإتقان لكي يجتذبَ عموم القراء. إنَّها مادة أكاديمية، وهنا تكمن غايتها. فالمتلقُّون المعنيون يمكن حصرُهم في أساتذةٍ جامعيين في الآدابِ، متخصِّصون في غير تخصُّصِه، أو بعض أولئك الطلبة السَّابق ذكرُهم الذين يكرِّسُ باركان هذا الكتاب لهم.

ليس ذلك مشكلة في حد ذاته: فالنخبة، كالعلماء مثلاً غالباً ما يشتغلون على مستوى من الأفكار والتعبير يفوق قدرة الإنسان العادي. ومع ذلك فإنَّ الناسَ العاديين لديهم ظمأٌ للمعرفةِ ولكنهم لا يودُّون أن يكونوا مثل التماثيلِ حين يحاولون اكتسابَ المعارف. ويبقى قليلاً هو الجهد المبذول في هذا الكتاب لمخاطبة عموم القراء، الذين يزورون المتاحف ويستمتعون بسلاسل الكتب دون أن يكونوا قد درسوا نظرية النقد. وحسبما تجري الأمور، فإنَّ من يريدُ أنْ يستكشفَ العلاقةَ بين البصريِّ والشَّفوي قد يجدُ نفسَه أمام احتمال أنْ يبدأ مع (ماريو برا) في سلسلةِ محاضراتِ (بولينجين) الممتعةِ والمفيدة، رغم المآخذِ عليها، وكانت قد جُمِعَتْ في كتابٍ عنوانُه : «منيموزين: التوازي بين الأدب والفنون البصرية.»

وفي الختام: يسعدني أنْ أبيِّنَ أنَّ مجلدَ «الفن الحزين» لـ (مايكل آن هولي) - أحد مجلدات سلسلة برينستون المضطردة – أكثر قابلية للتلقي، ولو أنَّه لا يزال مطالباً بالمزيد. تتفحَّصُ (هولي) في كتابِها هذا الحالةَ النفسيةَ عند مؤرِّخي الفن، والحزنَ والتَّوقَ الشِّعريَّ المتوارثَ في أعمالهم: في الوقت الذي يمكننا فيه أنْ نرى إلى اللوحاتِ في متاحفِنا وندرسَها على أنها ليست أكثرَ من متروكاتٍ لأشياءَ من الماضي شاهدة على العوالم المندثرة التي لا نستطيع أنْ نلمَّ بها أو نعيشَها. فقد نصل إلى معانقتها ولكنَّها دائماً في النهاية تراوغُ قبضتنا.

ما الوعي

تيري ريبول

ترجمة: محمد الدنيا

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

من الواضح أن الثنوية، التي كانت مفهوماً سائداً فيما مضى، قد فقدت الكثير من زخمها. وما كف ضعف وزن الدين والتقاليد في ثقافتنا، وتنامي قوة التفسيرات العلمية التي يمتلك الفلاسفة ناصية التفكر فيها، عن كسْب مزيد من الحيز المفهومي الذي ازدهرت فيه الثنوية. أخيراً، في القرن الحادي والعشرين، كمَنَ ركْن مقاومة الثنوية فقط في ما بدا مرتبطاً على نحو لا انفصام فيه بالعقل وربما شكل خاصيتَها الأساسية: الوعي. لكن، ما الوعي؟.

تيري ريبول Thierry Ripoll: أستاذ علم نفس الاستعراف في جامعة Aix-Mar-seille / فرنسا، عن كتاب: De l`esprit au cerveau, Editions Sciences Hu-maines, Paris – France, 2018

يحيلنا الوعي، كما يراه كل واحد، أول وهلة، إلى شيء ما مألوف لدينا: أن يدرك المرء في الوقت نفسه حالاته الداخلية وحالات العالم المحيط به. وغالباً ما نستخدم هذه العبارة بالتقابل مع اللا وعي: حينما أنام، وعندما أكون مخدراً، لا أكون واعياً. أكون موجوداً بعد، لكن لا أعود واعياً بوجودي. تبدو أناي قد تلاشت وقتياً. إذاً، يعتقد كل واحد منا بأنه يعرف تماماً ما هو الوعي إذ نخوض تجربته منذ أن نستيقظ. يبدو الوعي مثل معطيات أولية لا نقاش فيها ومكوِّناً للعقل. ونتفق فضلاً عن ذلك بشكل عام على القول إن البشر واعون لكن بصورة متباينة. مع ذلك، يرى بعض الفلاسفة والعلماء، أن الوعي – مع التساؤل حول منشأ الكون دون شك – يشكل أعظم الأسرار التي تواجهنا اليوم؛ بل إن البعض يعتبر أنه لن يوجد أبداً تفسير علمي أو طبيعي للوعي. سيبقى الوعي ممتنعاً على العلم دائماً، إما بسبب تعقيد هذه الظاهرة الشديد، أو لأنها ليست ذات طبيعة مادية بشكل دقيق (تعود الثنوية [1] هنا من النافذة بعد إخراجها من الباب) ولا يمكن لها إلا أن تتفلت من علم يبقى قبل كل شيء علم الماديّ.

وربما وفقاً لهذا الإيضاح، قد حذف الوعي من تحقيقات واستكشافات القرن الماضي العلمية [2]. والسبب في ذلك بسيط. وسواء تعلق الأمر بعلم النفس أم بالعلوم العصبية، فقد كان من الضروري تفريغ هذه العلوم من كل إحالة إلى مفاهيم عقلية. وأعني بـ « مفاهيم عقلية « المفاهيم غير القابلة للإدراك إلا بالتأمل الباطني، وأن من الصعب جداً إذاً اعتبارها حقيقة موضوعية، وأنها فضلاً عن ذلك توحي بوجود كيانات لا مادية اختزالياً. إن إرادة تطبيع العقل، أي تفسيره مثلما نفسر مجمل الظواهر الطبيعية، لا تبدو متوافقة كثيراً مع المعنى الذي يعطى بشكل عام لمفهوم الوعي. يرى « واطسون «، مؤسس المدرسة السلوكية في علم النفس، أن « الوعي ليس شيئاً أخر سوى روح اللاهوت «، مشيراً بذلك إلى الطابع المشكوك فيه، إن لم نقل التهكمي، لمفهوم الوعي. وهذا السبب هو الذي دفع علماء النفس (مثل « فرويد « في سجل خاص، فضلاً عن ذلك) لأن يدرسوا العمليات اللا شعورية بسعي حثيث. ويمكننا حتى أن نعتبر أن إحدى المساهمات الرئيسية لعلم النفس هي أنها قد بينت أن حياتنا العقلية تحددها إلى حد كبير عمليات لا شعورية، على المستوى الاستعرافي كما على المستوى الاجتماعي والوجداني.

نستطيع أن نفهم بشكل تام هذا اللزوم الإبستيمولوجي، الذي عكف عليه علم النفس، إذ ابتعد عن إدراج مفهوم عادي وغير محدد جيداً، كمفهوم الوعي؛ لكن

هل يمكن فعلاً تفسير ما هو العقل البشري بالتخلي عن دراسة ما يمكن أن يشكل خاصيتَه الأكثر أساسية؟ من المحتمل، لا. ماذا يمكن أن يكون البشري إذا لم يعد لديه وعي؟ قد لا يعود بشراً. من جهة أخرى، الوعي أيضاً هو ما يبدو مرتبطاً بلا انفصام بما لدينا من رغبات، ونوايا، وأهداف، واعتقادات، وباتخاذنا قرارات. باختصار، نحن كائنات عاملة ونتمتع بقدر من استقلالية الذات والحرية ونتخذ قراراتنا عن وعي. كيف بوسعنا أن نحقد على كائن يمكن أن يتصرف دون أن يكون لديه وعي بما يفعل، مثل ما قد يحدث مع الشخص الذي يعاني من السير في أثناء النوم [3]؟.

◊ تصورات الوعي المألوفة

بما أننا نعي، ونعي أننا كذلك، وحيث أننا نختبر الأمر طيلة حياتنا اليقِظة، فمن الطبيعي أن نتميز بشي من تصور ما هو الوعي. المفهوم المعتاد، أو مفهوم الحس المشترك للوعي في العديد من النقاط هو ذاك الذي كانت قد أكدته فيما مضى غالبية الفلاسفة، خصوصاً « ديكارت «. وهاهي بعض الخاصيات التقليدية التي تعزى للوعي، الخاصيات المقبولة من العدد الأكبر منهم من حيث طابعها الحدسي.

◊ طابع وحْدية الوعي

كأفراد، لدينا وعي، وليس اثنين أو أكثر أيضاً. يمكنكم وعي رغبتكم في تناول الشوكولا، بل أيضاً الوعي بأنكم تجدون أن من الأفضل ألا تتناولوه، وكذلك وعي بالكثير من الأشياء، حتى بأشياء متناقضة. لكن هنالك أنتم، ذاتكم، المتوافقة مع وعي وحيد قادر على إدارة مجمل المعلومات الواصلة إلى عقلكم، سواء كانت معلومات آتية من العالم الخارجي (ما ترون وما تسمعون...) أم منحدرة من عقلكم أنتم (رغباتكم، اعتقاداتكم، مخاوفكم...)، إذاً فالوعي واحد وغير قابل للتقسيم.

◊ الوعي يتدارك الاستحالات المادية

مما لا نقاش فيه أن كل واحد منا يشهد تطوراً بدنياً وسيكولوجياً كبيراً طوال حياته. لكن رغم كل شيء، لدينا يقين بأن شيئاً ما فينا يبقى متماثلاً، هو نفسه. ويترافق شعور وحدة الوعي بانطباع ثبات كينونتنا: ما كنته بعمر 10 سنوات، ما

كان يشكل أناي الأعمق حينها، أكُونه بعدُ، حتى الآن. أشعر بأني باق أنا نفسي بغض النظر عن كل التغيرات التي مررت بها. ذلك كما لو أني كنت قد تغيرت دون أن أتغير فعلاً. وحتى عندما أحتسي الكحول بإفراط وينال السّكْر مني أظل أفكر بأني أبقى ذاتي: أنا في حالة استحالة خفيفة ربما، بنتيجة وجود الكحول في دمي. يبدو الأنا الواحد، وعي ما أكونه، أنه يقاوم كل الاستحالات، التبدلات الفيزيائية التي لا تكف عن جعلنا نتحول، كموضوع مادي على الأقل.

◊ الوعي كمقر لقراراتنا

يبدو أن قراراتنا تتخذ عن وعي. ذلك أننا نعي وأن قراراتنا نتخذها إرادياً، وأن لدينا الشعور بأننا فعالون مستقلون ذاتياً ومسؤولون، أحرار في أن نفعل أو لا نفعل. ربما تكون حالات وعينا سبب أفعالنا مثلما قد تكون منشأ أهدافنا ونوايانا.

الوعي كنقطة اتصال وحيدة بين العالم وبيننا

هنا تكمن فكرةٌ بأن شيئاً ما جوهرياً موجود فينا، ربما في دماغنا، يقوم بتحليل ما ندركه، ويتعرف إليه، ويتصرف أو يفكر على أساس معلومة تصل إليه. هذا الشيء الجوهري هو الوعي. في الواقع، ذلك تقريباً كما لو أن كل ما تلتقطه حواسنا يظهر على شاشة تلفاز، وأن هيئة بمستوى أعلى، مركز وعي كموجِّه عام، يمكنه أن يفتكر في ما يظهر على الشاشة.

◊ الوعي ليس دماغي

هذه الخاصية الأخيرة ناجمة عن الخاصيات الأخرى جميعها. الوعي شيء أكثر من دماغي، شيء يقع « فوق «، ومن غير الممكن رده إلى نشاط بضعة مليارات من العصبونات الغبية. في الواقع، يبدو الوعي غير قابل للتجزئة، بينما يمكن أن يكون دماغي قابلاً لها. الوعي ثابت في الزمن، بينما دماغي المادي يشهد تطوراً، يشيخ وينتهي حتى بالموت. وعيي مصدر قراراتي في حين لا يستطيع دماغي أن يقرر أي شيء كان، حيث لا تقدر العصبونات التي يتشكل منها أن تكون مقر نوايا حقيقية ولا يمكنها أن تشكل مركزاً وحيداً للوعي. باختصار، الوعي مرتبط بالدماغ، والوعي يعالج المعلومات الآتية من الدماغ، ويمكن للوعي أن يستخدم الدماغ في التصرف ويجعل قراراته عملياتية. مع ذلك، لن يكون الوعيُ الدماغَ؟ لكن، هل الوعي فعلاً هو ما نعتقده؟ يتناقض تصورُ الحس المشترك للوعي، ذاك الذي يتبناه كل واحد تلقائياً على أساس تحليل استبطاني بسيط، وإلى حد كبير، مع تحليل العمل الاستعرافي والعصبوني.

◊ الوعي ليس وحْدياً

إن كان « ديكارت « قد مَوْضعَ مكان الالتقاء بين الوعي والجسد بمستوى الغدة الصنوبرية [4]، فذلك لأن الغدة الصنوبرية بنية عصبونية صغيرة وحيدة تقع في قلب الدماغ. لقد لزم فعلاً، بغرض تفسير وحدة الوعي، إيجاد بنية وحيدة غير ظاهرة في نصفي كرة المخ: بنية مادية فريدة بقدر ما تبدو أنها هي الوعي نفسه.

من المؤكد أن لاستئصال الغدة الصنوبرية نتائج مخيفة، لكن دون أن يكون لذلك علاقة مباشرة بالوعي. وعلى نحو أعم، ليس أي موضع في الدماغ، ولا أي باحة، ولا أي بنية خاصة هي مقر للوعي. ليس للوعي مكان محدد. يمكن أن تسرّ هذه الكلمات المؤمنين والثنويين المقتنعين سريعاً جداً. إذا لم يكن للوعي، « النتاجِ المشتق « من النفس حسب رأي من هو ثنوي ديكارتي، مكان محدد، إذاً فهو لا مادي. يبدو مثل هذا الاستنتاج متناسقاً تماماً: لماذا تحتاج نفسٌ أو وعي لا مادي لأن يكونا محددين في مكان ما؟ للأسف، ليس للوعي مقر في أي مكان. إنه قائم في الدماغ كله وفي مجمل جسدنا بشكل أعم. تشارك أقسام الدماغ جميعها، بدرجات مختلفة، في إدارة حالات الوعي. وانطباع وحدة الوعي إياه ناجم في الواقع عن التنشيط المتزامن للعديد من الباحات الدماغية مستتبعةً على نحو مواز تنشيطَ مليارات العصبونات.

متلازمة « كابغراس « [5] هي من المرضيات التي تقود المصابين بها إلى التعرف إلى الأشخاص المألوفين بالنسبة لهم لكنهم ينكرون في الوقت نفسه أنهم هم الأشخاص الذين يعرفونهم. ولدى هؤلاء شعور قوي ولا يقهر بأن المحيطين بهم هم بدائل، نوع من الروبوتات حلوا محل الزوج أو الزوجة أو الولد. وتلاحظ هذه الحالة المرضية بشكل خاص في داء « باركنسون «، و» ألزهايمر « أو بنتيجة أذيات دماغية بؤرية. يتعرف الزوج زوجته تماماً لكنه لا يبدي نحوها أدنى عاطفة أو محبة من حيث أنه يدرك الزوجة على أنها صِنوة، شبيهة بالشخص المألوف لديه. وهكذا، فإن وعي الآخر كشكل فيزيائي في متلازمة « كابغراس « يبقى قائماً لكن وعي الآخر كشخص مألوف يتلاشى. الوعي بذلك مفتت أو مجزأ بسبب تبدلات دماغية محددة.

هنالك شكل بارز آخر من اضطراب وعي الذات يلاحظ عقب الإصابة بآفات دماغية توصِل المصاب إلى عمه العاهة [6]: عجز المريض عن وعي اضطرابه الاستعرافي. الأشخاص المصابون بحالة الإهمال الحيّزي النصفي [7] غير قادرين

على معالجة المعلومة البصرية الواقعة بشكل عام في نصف الساحة البصرية الأيسر. ينتج الإهمال الحيّزي النصفي بمستوى نصف الكرة المخية الأيمن. وهؤلاء المصابون هم أسوياء من الناحية الاستعرافية: ليسوا معتوهين، وجهازهم الإبصاري سليم، وغير عميان إزاء نصف المجال البصري المهمل. مع ذلك، حينما يتناولون طعامهم، لا يأكلون إلا مما يقع في النصف الأيمن من الأطباق. وعندما يحلقون ذقونهم، لا يمكنهم أن يحلقوا إلا نصفاً واحداً من الوجه. ولما يرسمون ساعة حائط، لا يرسمون

سوى نصف واحد من مينا الساعة. عدا ذلك، عندما نوضح لهؤلاء الأشخاص أنهم لم يعالجوا المعلومة الإبصارية الواقعة إلى يسارهم يمكنهم أن يتجاوبوا ويفهموا الأمر، لكن لا يمكنهم أن يعوه. يبقون مقتنعين أن هذا خطأ. ليست المسألة هنا مسألة إنكار أو امتناع سيكولوجي، بل عدم قدرة على وعي عجزهم بنتيجة التعرض لأذيات عصبية محددة جيداً. إذاً فجزء من وعي ذاتهم تالفٌ. إن حالات عمه العاهة شائعة جداً وذلك بمستوى العديد من ميادين النشاط النفسي؛ وهي تدل على أن أذيات عصبية صغيرة يمكن أن تشوش وعينا، الذي يغدو عندئذ مجزّأً. ويعتقد الشخص المصاب بعمه العاهة أن وعي ذاته سليم؛ ولديه شعور بوحدة وعيه الذي يبقى قوياً جداً، لكن ليس ذلك سوى وهم.

تكشف الحالات المرضية المشار إليها عن أن الوعي تحدده بدقة بالغة حالاتُنا الدماغية، وتشير إلى أنه أكثر تقطعاً وتجزؤاً بكثير من حدسنا بخصوصه. وتتيح دراسة الأدمغة المنشطرة إيضاح ذلك [8] بأن تُظهر بأنه لا يوجد وعي واحد بل وعي متعدد قد تدخل أشكاله في تنازع أحياناً.

نتحدث عن دماغ منشطِر عندما يغدو الجسم الثفني corps calleux تالفاً أو لا وظيفياً عقب عملية جراحية أو بنتيجة أذيات طبيعية. والجسم الثفني هو مجموعة من الحزم العصبونية الواقعة عند قاعدة ووسط دماغنا يمكّن نصفي كرة المخ لدى الثدييات المشيمية من التواصل أحدهما مع الآخر. ومن شأن اختفاء الجسم الثفني أن تكون له انعكاسات وخيمة خصوصاً من حيث معالجة المعلومات البصرية. في الواقع، المعلومة البصرية تسلك مساراً خاصاً في المخ. ما ندركه في ساحة بصرنا اليسرى (إلى يسار مكان تثبيت النظر) يعالجه نصف كرة مخنا الأيمن، وما ندركه في ساحة بصرنا اليمنى يعالجه نصف كرة مخنا الأيسر. وفي الأحوال العادية، تنتقل المعلومات البصرية التي يعالجها أحد النصفين إلى النصف الآخر مباشرة

حتى أننا لا نعي البتة أن نصفي كرتنا المخية يعالجان معلومات مختلفة. ويؤدي اختفاء الجسم الثفني إلى استحالة هذا الاتصال بين نصفي الكرة المخية، أما نتائج ذلك فمذهلة.

لنأخذ مثالاً على ذلك شخصاً ذا جسم ثفني مقطوع ونعرض عليه كلمة تقع إلى يساره: كلمة مطرقة مثلاً. الكلمة يعالجها نصف المخ الأيمن بنتيجة تقاطع الدارات العصبونية للجهاز الإبصاري. وإذا سألنا هذا الشخص ما هي الكلمة التي عرضت عليه سيجيب أنه لم تعرض عليه أي كلمة وأنه بالتالي لم ير شيئاً. في الواقع، نصف المخ الأيسر هو الذي يتحكم بنشاطنا اللغوي، ولم ير هذا النصف الأيسر كلمة، من حيث أن الكلمة قد عالجها نصف المخ الأيمن وحده. ولو أننا كنا قد قدمنا الكلمة لهذا الشخص ماثلة أمامه من جهته اليمنى لما كان قد وجد أي صعوبة في تحديد الكلمة التي عرضت عليه، لأن الكلمة يكون قد أدركها النصف الأيسر من المخ الذي يشكل أساس المعالجات اللغوية. وانطلاقاً من هذا السلوك الغريب، قد يمكننا أن نستخلص أن الوعي يقع في نصف المخ الأيسر. وهذا غير صحيح؛ فالمخ الأيسر يمكنه « التكلم « عن حالاته الواعية من حيث أنه قادر على إنتاج اللغة. وأنْ لا يقدر المخ الأيمن على أن « يروي « لغوياً ما أدركه فذاك لا يتيح لنا أن نستنتج أنه لم يعِ ما أدركه. يعي حيوان الشمبانزي تماماً ما يراه ولا يتكلم. الشخص المصاب بالحُبسة، المحروم من اللغة إثر حادث قلبي وعائي، لا يعود قادراً على الكلام غير أنه يبقى واعياً تماماً.

أية معلومة نستشف عندئذ كي نستنتج أن المخ الأيمن قد وعى الكلمة المعروضة وأنه بالتالي قد رأى فعلاً الكلمة التي قدمت في نصف ساحة البصر اليسرى. إذا طلبنا من هذا الشخص أن يجسّ عدة أشياء موجودة خلف ستارة بيده اليسرى وأن يخبرنا أي من هذه الأشياء يتوافق والكلمة التي قدمت له فإنه سيقول إن من المستحيل أن يجيب لأنه لم ير كلمة أصلاً. وإذا ما أُلزم بالإجابة فسيختار المطرقة مع ذلك. وإذا أخبرناه أنه اختار الإجابة الصحيحة فسيرد بأنه إنما فعل ذلك بالمصادفة، فهو لم يكن قد رأى الكلمة. كيف نفسر هذا الأمر السلوكي الغريب؟ كان جسّ الأشياء قد حصل باليد اليسرى؛ إلا أن اليد اليسرى تتفعل عبر نصف المخ الأيمن. وأن يكون المصاب قد اختار الشيء بالشكل الصحيح فذاك يوضح بأن نصف المخ الأيمن كان يعي فعلاً إدراكَه الكلمةَ. وبالتالي فهو قادر بالجسّ على تمييز الشيء المطابق للكلمة المدرَكة. لكن، بما أن نصف المخ الأيمن غير قادر على

« الكلام «، فإنه لا يمكنه قول أي شيء. إن نصف الكرة المخية الأيسر هو وحده الذي « يتكلم «. إلا أنه ليس لنصف المخ الأيسر منفذ إلى المعلومات التي يعالجها النصف الأيمن: لا يعلم (لا يعي) ما هي الكلمة التي أدركها النصف الأيمن. يبدو بذلك أنه يوجد سبيلان اثنان منفصلان من الوعي وموجودان في كل واحد من نصفي الكرة المخية. لا وجود لوحدة الوعي.

لنأخذ توضيحاً آخر لهذه الظاهرة. إذا وضعنا فرشاة أسنان في اليد اليسرى للمريض نفسه، وطلبنا منه أن يحدد ما هو الشيء الذي وضع في يده فإنه لن يستطيع الإجابة لأن اليد اليسرى مرتبطة بنصف المخ الأيمن غير القادر على «التكلم»: نتحدث هنا عن حُبسة التسمية الإبصارية [9]. بالمقابل، سيبقى متمكناً من أداء حركات تنظيف الأسنان بالفرشاة، وهذا ما يُظهر جيداً أنه يعرف ما هو الشيء الذي وضع في يده. وإذا ما سئل عن سبب تنظيفه أسنانه بالفرشاة سنجده عاجزاً عن الإجابة لأن نصف المخ الأيسر لا يعرف لماذا أحدث النصف الأيمن هذا السلوك. لكن، إن أجيز للمريض أن يتناول فرشاة الأسنان بيده اليمنى (المرتبطة بنصف المخ الأيسر) فسيجيب مباشرة أنها فرشاة أسنان.

يمكن أن تحدث منافسة بين نصفي كرة المخ وحالات الوعي الموافقة. وهكذا، لنفترض أننا وضعنا فرشاة في اليد اليسرى وملعقة في اليد اليمنى لمريض منشطر الدماغ. سيعي كل نصف مخي وجود هذين الشيئين، وتكون المعلومة مختزنة في ذاكرة كل من النصفين. الفرشاة في النصف الأيمن (بالارتباط مع اليد اليسرى) والملعقة في النصف الأيسر (بالارتباط مع اليد اليمنى). بعد ذلك، يطلَب من نمط هؤلاء المرضى السعي إلى جسّ الأشياء التي سبق أن تداولوها بعد أن أخفيت خلف ستارة. سيستعملون من أجل ذلك اليدين كلتيهما. لنفترض أن اليد اليمنى جست الفرشاة بالصدفة. ستقوم اليد اليمنى بصدّ الفرشاة، لأن اليد اليمنى يتحكم بها نصف المخ الأيسر الذي يبحث عن الملعقة، في حين تبحث اليد اليسرى بنشاط عن الفرشاة، فهي مضبوطة بنصف المخ الأيمن. يحدث كل شيء إذاً كما لو أن شخصين، وعيين متمايزين يعملان دون تعاون.

يمكن حتى أن يتحول غياب التعاون إلى التنازع في حالة متلازمة اليد الغريبة [10] . بما أن نصف المخ الأيسر يتحكم باليد اليمنى ونصف المخ الأيمن باليد اليسرى فمن الممكن أن يطور كل نصف نوايا واعية متضاربة. وهكذا، يمكن جداً ليدٍ أن تشعل سيجارة لوضعها في الفم بينما تمسك بها اليد الأخرى بعد وضعها

بين الشفتين وتقوم بسحقها في منفضة. ويروي أحد جراحي الأعصاب مثلاً بأن شخصاً مصاباً بهذه المتلازمة كان يمكن أن يغلق بعنف دُرْجاً بيده اليسرى بينما تكون يده اليمنى تبحث فيه بعدُ عن شيء ما. يوضح المصابون بهذا الاضطراب أنهم يشعرون بوجود عراك داخلي حقيقي، حيث يشرع طرفٌ من كيانهم بأفعال لا يريدها طرف آخر منهم أنفسهم.

وفيما خلا الطابع المدهش لهذه المرضيات، ورغم وجود تفسيرات دقيقة أحياناً سنتجاهلها هنا، يظهر بوضوح أن ليس لفرضية وجود وعي موحد معنى يعتد به كثيراً. إن الشعور بامتلاك وعي موحد ناجم عن تضافر وتقاسم معلومات آتية من المعالجات العصبونية المنحدرة من مختلف نواحي الدماغ. الوعي ككينونة مستقلة ذاتياً ومتمايزة عن الدماغ هو مجرد وهم. هنالك تغيرات دقيقة في التنظيم الدماغي تؤدي إلى ذوبان وعينا.

◊ وهْمُ وعيِ الذات لا يتطور مع الزمن

لدينا جميعاً انطباع بأن الذات، الوعي بأننا ذاتنا، لا تتطور مع مرور الزمن. إن بين ما كناه في عمر 10 سنوات وبين ما نكون عليه اليوم وما سنكونه عشية موتنا، ثمة فروق استعرافية لا جدال فيها مع ذلك. نعرف أشياء في عمر 30 سنة أكثر مما كنا نعرفه في عمر 15 سنة، ولدينا قدرات استعراف أعظم في عمر 40 سنة مما يكون لدينا منها في عمر 80 سنة. يعرف كل منا ذلك وكل منا يعيشه وسيعيشه. ورغم كل شيء، لدينا انطباع باستمرارية كينونتنا. هنالك شيء ما فينا، الذات الأكثر حميمية والأعمق، التي تبدو لا متغيرة وغير خاضعة للتطور الطبيعي فيما نحن عليه. في الواقع، ذلك كله ناتج عن وهم قوي جداً مرده إلى عمل ذاكرة سيرتنا الذاتية [11] التي تؤمّن على الدوام رابطاً بين الماضي والحاضر والمستقبل. تتوافق ذاكرة السيرة الذاتية هذه وتراكم ذكريات تقوم عصبوناتنا بترميزها. ومع أدنى تغير يطرأ على حياتنا وكلما حدث تعديل في كينونتنا، تعمل هذه الذاكرة على دمج هذه التغيرات وتمحو ذكرى مما كنا عليه، بشكل ما، وجزئياً. إنها تقريباً نفس ظاهرة عدم وجود صور فوتوغرافية في متناولنا، ما يجعل من الصعب جداً أن نتصور التغيرات الفيزيائية الطارئة على وجوهنا مع مرور السنوات.

ومن المحتمل جداً أنه لو كنا نتمتع بإمكانية عيش الحالات الواعية التي كانت حالاتِنا منذ 20 أو 30 سنة لكنا تفاجأنا للغاية، كما لو أننا واجهنا شخصاً غريباً بغتة. وهْم ثبات الكائن الزمني إياه ناجم ببساطة عن أن دماغنا لا يتغير أبداً

إلى درجة تمكيننا من بلوغ انقطاع تام في كينونتنا. وحتى المرضى الذي يشهدون تطوراً جذرياً في شخصيتهم، كما هو الحال بالنسبة للمرضى الذين يتعرضون لآفات دماغية جبهية [12]، فإنهم يبقون على إدراكهم بأنهم متماثلون. إلا أن ذلك يعود جزئياً إلى وهمٍ مرتبط بواقعة أن شمولية الدماغ بقيت كما هي، لم تتغير، رغم الأثر الذي تركته الآفة في شخصية الفرد. إن ما يبقى ثابتاً لا يتغير في الدماغ هو الذي يتيح لنا بأن ندرك أنفسنا مطابقين لها. إلا أن القريبين من مثل هؤلاء المرضى يدركونهم بشكل عام على أنهم أشخاص آخرون غير أولئك الذين كانوا يجاورونهم من قبل.

◊ ليس الوعي موطِن قراراتنا دائماً

الوعي مرتبط بلا انفصام بالاعتقاد الذي يفيد بأننا كائنات حرة من حيث أن منشأ قراراتنا هو نوايانا الواعية. وهنا يطرح سؤالان نفسيهما: السؤال حول حرية الإرادة، والسؤال حول الدور الحقيقي للوعي في اتخاذ قراراتنا. وبهذا الصدد، الإجابة صريحة ومصدرها آلاف الدراسات التجربية التي أنجزها علماء النفس: نحن نعاني من وهمِ أن قراراتنا نتخذها بكل وعي.

لنوضح ذلك بالمثال التالي، ومصدره دراسةٌ أتمها « جوهانسون « Johansson ، و» هال « Hall، و» سيكستروم « Sikström، و» أولسون « Olsson عام 2005. عرض مختبِرٌ على أشخاص صورتيّ وجهين. وكان على هؤلاء الأشخاص أن يحددوا الوجه الذي يفضلونه. وينبغي بعد الاختيار أن يشرحوا للمختبِر أسباب اختيارهم. وعرض المختبِر عليهم من جديد الصورة التي اختاروها كي يمكّنهم من أن يفسروا أسباب اختيارهم بأدق طريقة ممكنة.

قام المختبِر، في 20% من الحالات، بعكس ترتيب الصورتين بمهارة بحيث يدلي الأشخاص بأسباب خيارهم بعد أن عرض عليهم الصورة التي لم يكونوا قد اختاروها. والشيء الذي لا يصدق هو أن الحيلة لم تكتشَف في 74% من الحالات. وكثيرة حتماً حالات هذا النوع؛ وتوضح بشكل لافت أن الوعي غالباً جداً حكايةٌ نرويها لتسويغ قراراتنا، أو من أجل وسْمها بأنها عقلية لكن غالباً بعد أن يكون الأوان قد فات.

◊ تساؤل حول الوعي كنقطة اتصال بين العالم وبيننا:
◊ استعارة المسرح الديكارتي

إن بدا أن الثنوية الديكارتية قد رفضها المجتمعان العلمي والفلسفي فإنها تركت لنا كميراث تصوراً حول الوعي أسماه الفيلسوف « دانيال دينيت » [13] استعارة المسرح الديكارتي [14]. وهذا التصور للوعي مغرٍ جداً لأنه يتوافق وحدسِنا. إلا أنه لا يقل عنه خطأ بالكامل وغير مقبول مفهومياً.

الفكرة العامة هي التالية. تنهال على دماغنا باستمرار معلومات آتية من بيئتنا أو أنه يولّدها تلقائياً، مثلما هو الحال عندما تجلسون في هدوء صالونكم وتفكرون بكل شيء وبأي شيء. ووفقاً لهذه الاستعارة، تصل هذه المعلومات إلى مكان خاص من الدماغ حيث يوجد ما يشبه المُشاهِدَ، نوعاً من المراقب أو القائد العام الذي يمكنه أن يحلل على مهل تلك المعلومات التي تصله وتغدو شعورية لحظة وصولها إلى ذاك المكان. يراقب هذا المُشاهد التنبيهات الآتية من بيئتنا والتي تبدو كأنها ماثلة على خشبة مسرح. هذا المشاهد هو في النهاية الذات، ذاتنا الواعية، وبالنتيجة عقلنا. هنا تبرز فكرة وجود مكان وحيد للوعي، ووحدة وعي، وهذا كما رأينا لا يعدو أن يكون مجرد وهم. ربما تتمثل وظيفة هذه الهيئة العليا – التي يمكن إدراكها على أنها عقل بالنسبة لأعتى الثنويين أو على أنها بنية عصبونية خاصة بالنسبة للآخرين – في تفقّد أو تحليل ما ينتهي إليها عبر الدماغ. ومنذ أن تبلغ المعلومات مستوى هذه البنية يمكن أن تعْبر عتبةَ الشعور.

لا يتمتع هذا التصور، المغري بقدر ما هو حدسي، بأي نوع من المصداقية للأسف. أولاً، وكما سبق أن أشرنا، لا يوجد أي مركز للوعي في الدماغ. ثانياً، يوحي مثل هذا التصور بأن المعلومات تكتسب صفة الوعي أو لا تكتسبها وفقاً لوصولها أو عدم وصولها إلى هذه الهيئة. في الحقيقة، ثمة تدرّج كامل في مستويات الوعي. لا يعمل الدماغ بطريقة كل شيء أو لا شيء.

تدحض أبحاث علم النفس العصبي والعلوم العصبية الحديثة إلى حد كبير هذا النمط من التصورات بخصوص الوعي. وسنوضح ذلك بدءاً من تحليل العمليات المؤدية إلى الوعي الإدراكي؛ ففي حالة الوعي الإبصاري، تتبع المعلومات التي تلتقطها خلايا شبكية العين مساراً محدداً جداً قبل وصولها إلى القشرة الدماغية القَذالية حيث تتوضع القشرة البصرية. وتتشكل هذه القشرة من عدة طبقات متمايزة من العصبونات: نعني بها الباحات V1، V2، V3 إلخ.. . وبتنا نعرف اليوم

أن كل باحة تؤدي وظيفة خاصة جداً وتساهم في صياغة وعي إدراكي كامل. وهناك باحتان معروفتان جيداً بشكل خاص: الباحة V4 المسؤولة عن إدراك الألوان والباحة V5 التي تتولى مسؤولية إدراك الحركة. والأشخاص الذين يعانون من إصابة في الباحة V4 أو الباحة V5 لا يعودون يدركون الألوان (عمى الألوان achromatopsie) أو لا يعودون يدركون الحركات (تعذر إدراك الحركة akinétopsie). نجد هنا أن الإصابات الدماغية ذات الموضع المحدد تتمخض عن اضطرابات في الوعي الإدراكي وهي نفسها محددَّةُ الموضعِ جداً ذلك أن جوانب الوعي الإدراكي الأخرى غير متأذية أبداً. إذاً، الوعي مجزأ للغاية: إنه فسيفساء من حالات الوعي المكروية المستندة إلى أجزاء محدودة من منظومات عصبونية، أجزاء هي نفسها مندمجة كي تشكل وعياً تاما وكاملاً بنتيجة تدخل منظومات عصبونات أخرى بمستوى أعلى تقوم على تأمين دمج هذه الصور المجزأة.

وعلى الصعيد النظري، يعاني مفهوم وعي المسرح الديكارتي من المشكلة الشهيرة المسماة مشكلة السلسلة أو التسلسل اللانهائي، وتظهر مشكلة التسلسل اللا نهائي هذه حالما يثير حلٌّ متصور لمشكلة ما المشكلةَ نفسَها التي من المفترض أن ذاك الحل قد أجاب عليها. وفي الحالة الراهنة، التسلسل اللا نهائي مرتبط بالتأويل القزمي، تأويل القَزَم للوعي. وسنوضح ذلك مجدداً على أساس الوعي البصري.

حسب استعارة المسرح الديكارتي، تقدم منظومةُ إبصارنا صورة إلى الهيئة العليا التي تشاهد مشهداً من العالم وتتيح حالة الوعي. وهذه الهيئة العليا اسمها القزم، بمعنى نوع من الكائن الصغير الذي يقوم على تنسيق العمل المقدم من الدماغ. وهكذا، يعمل هذا الكائن الصغير، قزمُ الدماغ، على تفسير المدخلات الحسية البصرية، ويعطيها معنى، ويجعلها شعورية، ويمكنه إن لزم الأمر استخدامها في أية معالجة أو قرار تالٍ. وتتمثل مشكلة التسلسل اللا نهائي في أنه يتوجب تفسير ما يفعله الكائن الصغير، دون استبعاد أن تكون قد نسبت إليه قدرات سحرية غير قابلة للتفسير. وحينها لا بد من افتراض وجود كائن صغير آخر مهمته تفسير عمل الأول وهكذا إلى ما لا نهاية. إذاً، يثير الافتراض بوجود هيئة بمستوى أعلى تقوم بتحليل الفيلم أو المسرحية التي تقْدر حواسُنا ودماغنا على تقديمها مشكلةً غير قابلة للحل. في الحقيقة، لا وجود لكائن صغير، قزم، ذكي وواع. لا يوجد سوى عدد كبير من الباحات الدماغية وعدد هائل من العصبونات التي تنتج حالات وعي قابلة للتجريب الذاتي. ويظلّ ما تبقى، خصوصاً النشاط العصبوني،

غير متاح لاستبطاننا بمقدار ما هو غير متاح وصولُنا إلى التفاعلات الأنزيمية الجارية في مِعانا. في الواقع، ليس من شأن تفسير الوعي بتوسيط كائن صغير، هو نفسه واع، سوى أن تُرَدّ مشكلةُ الوعي إلى مستوى ذلك الكائن الصغير وهكذا إلى ما لا نهاية.

في الحقيقة، لا يمكننا تفسير الوعي بالوعي، ذلك دون أن نستبعد ظهور تطور تفسيري. وكما رأى « دينيت «، يجب تفسير الظواهر الواعية بشيء آخر غيرها نفسها. ينبغي تفسير الوعي دون الاستناد إلى الوعي، لأن ذلك سيكون بلا أي معنى، كأننا نفسر أن شيئاً ما ثقيلٌ بسبب ثقله.

السؤال المثير للاهتمام هو أن نعرف لماذا استعارة المسرح الديكارتي جذابة إلى هذا الحد في حين أنها تثير مزيداً من المشكلات من حيث يفترَض أنها تحل مشكلات، عدا عن أنها ضئيلة التوافق مع كل ما بتنا نعرفه بخصوص عمل الدماغ. السبب في نهاية الأمر بسيط جداً. في الواقع، من المتعذر جداً أن نتصور، بل ولا حتى أن نقبل، أنه يمكن للوعي أن ينبثق من النشاط اللا واعي لمليارات العصبونات. إن في ذلك ما يتحدى قدراتنا في الفهم والتفكير. لدينا القناعة إذن، بشيء من الإصرار، بوجود شيءٍ ما مثلنا، يشبهنا (القزم، ذاك الكائن الصغير الشهير)، أو على كل حال يماثل تصورنا حول ما نكون نحن، شيءٍ مختبئ في دماغنا ويمكّننا من الوصول إلى الوعي. قد لا يكون الدماغ سوى أداة عادية في خدمة عقل الكائن الصغير. لكننا بذلك كما لو أننا نعبر عن عدم قبولنا بفكرة أن الوعي يمكن أن يتماهى مع العقل الباطن، ومع العمل الفيزيائي الكيميائي والكهربائي الذي ينجزه كل عصبون. نحن نتصور الدماغ قياساً إلى ما نعتقد أنه يكونه. إلا أنه لا يوجد في الدماغ شيء آخر سوى النشاط المعقد لعصبونات لا واعية. وليست أنانا من شيء أكثر من الدماغ؛ وهي ليست ذاك الكائن الصغير العجيب الذي ينظر إلى العالم من خلال مشهد يعرضه علينا المسرح الديكارتي: أنانا هي الدماغ. والسؤال بمجمله عندئذ، بعد تخلصنا من هذا الحدس الخاطئ، هو معرفة كيف يمكن للوعي، والشعر، والعلم، والفن، والدين، والحب، والأريحية، والغيرية، أن تنبثق من تنشّط مليارات من الكينونات الصغيرة الغبية، التي هي العصبونات؟ هنا يكمن أحد أكثر أسرار عالمنا إبهاراً.

◊ أشكالُ وعيٍ مختلفة

لعل إحدى أكبر صعوبات مفهوم الوعي تتمثل في اشتراك اسمه [15]. يلزمنا هنا إذن إيضاح مختلف المعاني الخاصة لهذه العبارة. لكن قبل ذلك، من المناسب أن نلاحظ أن لدى البشر حاجة لا تقهر إلى التعريف والتصنيف. نميل جداً إلى ما يسمى فئات محددة جيداً: تلك التي تتيح القول « هذا ' أ ' وهذا ليس ' أ ' «، وفي حالتنا الراهنة، الفئة مثلما يمكننا أن نقول « هذه ظاهرة واعية وهذه ليست ظاهرة واعية «.

غالباً جداً ما نطبق فئاتنا على العالم حتى ننتهي إلى رؤيته من خلال المرشِّح الفئوي الذي أعددناه. وكثيراً ما يفضي ذلك إلى أغلاط وخيمة، وهذا ما يمكن أن يحدث بالنسبة للوعي، إذ أن الوعي شيء تدرّجي للغاية لا يتلاءم كثيراً مع المعاني الضيقة لما نرغب في فرضه عليه من فئات صارمة.

الوعي ظاهرة طبيعية، نتيجة ملايين من سنوات التطور. وينجم عنه عدد لا يحصى من أشكال الوعي ومستوياته، التي تتيح بصعوبة تحديد أين يبدأ وأين ينتهي. ونسأل - مع الاحتفاظ بحق قبول مركزية الإنسان [16] ، غير المبررة تماماً، والتي تجعل من الإنسان وحده كائناً واعياً - عند أي مستوى من مستويات الكائن الحي يتوجب علينا الكف عن الحديث عن كائنات واعية؟ ما هو تصورنا حول وعي حيوانات الشيمبانزي، والدلافين، والكلاب، والجرذان، والزواحف، والحشرات... ولماذا أيضاً ليس حول وعي خلايا، وجزيئات، وذرات؟ ليس من بلاهة في هذه التساؤلات، بل حتى أنه، على العكس، يمكن دمجها في فلسفة أكثر عمومية.

سنعرض ثلاثة مستويات من الوعي، مع مراعاة أن هذا التصنيف هو قبل كل شيء أداة وصفٍ للعالم، وأن أنماط الوعي هذه مندمجة بعضها في البعض الآخر. ونعني بذلك الوعي التفكري وتمهيدياته، ووعي الوصول أو الإتاحة، والوعي الظاهراتي.

غالباً ما ينظر إلى الوعي التفكري على أنه الوعي الأكثر تطوراً. إنه بشكل ما نوع من وعي المرء بأنه واع. كما أن القدرة نفسها على كتابة هذه السطور حول الوعي، وفهمكم لها، إنما تنم عن قدرة وعي وعيكم. ما ينبغي فهمه جيداً هو أن هذا المستوى النهائي من الوعي قد ابتنى، على الصعيد النشوئي كما على الصعيد تنشّؤ الفرد[17]، على مستويات وعي أكثر قدماً. ويعود الفضل في وصف مختلف مستويات الوعي إلى «داماسيو»[18]، خصوصاً كتابه Le sentiment même de oi.

في المستوى الأول، هنالك الذات البدئية proto-soi، أي بعبارة أخرى الوعي القديم جداً الذي يتجلى في القدرة على التمايز عن البيئة؛ وهذا ينتج عن معالجة معلومات حسية وتفاعلات فيزيائية مع بيئتنا. إنه نوع من ما قبل الوعي البيولوجي الذي بنيت عليه مستويات الوعي الأكثر تطوراً. ويمكننا أن نعتبر أن كائنات بسيطة كالضفادع أو الحشرات كانت قد بلغت هذا المستوى من الوعي. وهذا بشكل خاص ما أتاح لها تحاشي مفترس قد حددته هذه المخلوقات ككائن مختلف عن الذات. وثمة نقطة هامة تماماً هنا، بداية الوعي هذه هي قبل كل شيء وعيٌ للجسد أو للذات المادية؛ فبدون جسد، وبلا تفاعل بين هذا الجسد والبيئة المادية لن يكون هناك وعي. وعلى أساس هذا المستوى القديم، ستتراكم مستويات وعي أعلى ظهرت في أثناء التطور بنتيجة تعقد الجهاز العصبي في مجمله، حتى مستوى الوعي النهائي الذي هو وعينا. وعي الذات، وعي الماضي والحاضر والمستقبل مترسخ إذن على مستويات وعي أبسط يندمج فيه جسدنا وقدرتنا التفكرية وانفعالاتنا.

وقد بلغنا اليوم مرحلة محاكاة وعي الذات إياه بتطبيقه على الروبوتات. في الواقع، ينبغي أن يتمكن الروبوت من تمييز ذاته عن بيئته كي يقدر على التنقل فيها. وبالتبادل، فلأنه بوسع الروبوتات التنقل في بيئتها يمكنها أن تتفاعل، وبمقدورها أن تصبح واعية، وهذا ما لا يمكن أن يتحقق بالنسبة للحاسوب، الذي هو أشبه بدماغ بلا جسد. لقد أخطأ « ديكارت « حين طرح عبارته الشهيرة « أنا أفكر إذاً أنا موجود « كأساس للثنوية. يبدو أوضح فأوضح أن الأمر هو « أنا أتفاعل إذاً أنا موجود «: أعي وجودي انطلاقاً من تفاعلات فيزيائية مع بيئتي.

توصل اختصاصيو العلوم العصبية هم أيضاً إلى تحديد العمليات الدماغية الضالعة في هذا الوعي، خصوصاً وعي جسدنا الخاص، أي أن نعرف في كل لحظة، ودون الاضطرار إلى بذل أي جهد، أين جسدنا وأين تتوضع أجزاء جسدنا. هذا الوعي ناجم عن تكامل عدد كبير جداً من المعلومات الحسية. وتكفي إعاقة هذا التكامل، أي بصورة عرضية أو إرادياً، حتى يتلاشى هذا الوعي للجسد الخاص الذي يبدو لنا طبيعياً جداً. وحينها يمكن أن تظهر مشاعر خروج من الجسد تشبه تلك التي تعاش في تجارب الموت الوشيك، خصوصاً شعور المرء بوجوده إلى جوار جسده.

من الأصعب تفسير وعي الذات بمستواه الأسمى: الوعي التفكري. مع ذلك، لا يبدو الأمر بعيد التناول بالضرورة. في الواقع، إذا افترضنا أن جموع عصبونات قادرة على إنتاج حالات وعي حول البيئة (وتلك هي حال الحيوانات كلها حتى أكثرها أولية) فليس من غير المنطقي أن نتصور جموعاً من العصبونات التي تعالج مخرجات عصبونات المستوى الأدنى، خصوصاً العصبونات الضالعة في إدراك جسدنا الخاص أو في إدراك بيئتنا، قادرةً في الوقت نفسه على إنتاج وعي بمستوى أعلى: أن نعي أننا نعي. وبشكل عام، يشابه هذا الوعي للذات شكلاً خاصاً من وعي الإدراك الشعوري الذي سندرسه الآن.

◊ وعي الإدراك الشعوري

وعي الإدراك الشعوري أو الواعي أو وعي الإتاحة [19]، كان قد عينه ومفهمه « بلوك » [20] (1995) الذي ميزه بشكل أساسي عن الوعي الظاهراتي [21]. يتوافق وعي الإدراك الشعوري والقدرة التي نمتلكها (وكذلك عددٌ كبير من الحيوانات) في إمكان الوصول إلى معلومات باطنية أو خارجية نستطيع أحياناً استخدامها في ضبط سلوكنا. مثلاً، بما أنني أعي أن البعوضة على وشك أن تلسعني أقوم سريعاً بتحريك يدي. ولأنني أعي رؤية إشارة المرور قد أصبحت حمراء، أتوقف. تؤدي حالات الوعي هذه دوراً جوهرياً في تنظيم حياتنا: تتيح التوافق بفعالية مع الأوضاع المعقدة كثيراً أو قليلاً، تلك التي تصادفنا. والسؤال الرئيسي الذي يطرح نفسه دائماً هو معرفة إن كان ممكناً دراسة العمليات العصبونية التي يرتكز إليها هذا الوعي.

ومن هنا، المبدأ العام بسيط نسبياً، « تكفي « مقارنة ما يتوافق في الدماغ مع معالجة لا شعورية وما يتوافق مع معالجة شعورية. ومن شأن المقارنة أن تتيح تعيين ارتباط وعي الإدراك الشعوري العصبوني.

دعونا نوضح ذلك بمثال.

إذا عرضنا كلمة أو صورة على شاشة لوقت وجيز جداً، أقل من 50 ملّيثانية، فسيعبّر الأشخاص عن أنهم لم يروا شيئاً؛ فهذا الوقت أقصر من أن يتيح وعي الكلمة أو الصورة المعروضة. بالمقابل، ما فوق 50 مليثانية، وعلى نحو منتظم بعد 80 مليثانية، يعي الأشخاص ظهور مثل هذه المعلومات تماماً، ويمكنهم دون صعوبة ذكر مضامينها. وثمة نقطة مهمة: بالرغم من أن الأشخاص لم يكونوا

قد وعوا رؤية كلمة أو شيء ما حينما قلت مدة العرض عن 50 مليثانية، فإننا نعرف أن الدماغ قد عالج المعلومة مع ذلك. فضلاً عن ذلك، هذا ما يشكل أساساً لظواهرَ إثارةٍ محتجبةٍ دون العتبة. في الواقع، إذا عرضنا كلمة (الكلمة المثيرة) على نحو دون العتبي (أقل من 50 مليثانية) وأُتبعت هذه الكلمة بكلمة ثانية (الكلمة الهدف) يتوجب على الشخص أن يحددها بأسرع ما يمكن، فحينها سيحدد الكلمة الهدف بصورة أسرع إذا كانت كلمات الإثارة والكلمات الأهداف متقاربة دلالياً (chien - chat = كلب - قط) مما إذا كانت متباعدة دلالياً (table - chat = طاولة – قط). وهكذا، فإن بوسع الدماغ فعلاً معالجة كلمة تعرض على نحو أدنى من 50 مليثانية. إنه قادر على أن يستخلص منها الشكل كما الدلالة، لكن لا يمكنه أن يكسب منها إتاحة واعية. ونقع هنا على الشروط المثلى كي نميز ما الفرق بين دماغ واع ودماغ ليس كذلك.

واستناداً إلى تقنيات التصوير الدماغي، وخصوصاً التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي، أمكن ملاحظة أن باحات المعالجة البصرية العليا كانت خلال حالات الإدراك اللا واعية ناشطة جيداً. وهذا ما يتساوق مع واقعة أنه حتى في حالة الإثارة تحت العتبية فإن المعالجة التي تكون قد نتجت عنها تبدو واضحة جداً. بالمقابل، حينما يتمكن الأشخاص من بلوغ الكلمة بلوغاً واعياً تكون هناك إثارة حقيقية للدماغ، وتتنشط بشكل خاص مناطق إضافية من الدماغ، لكن فقط في هذه الحال: النواحي الجانبية من فصوص المخ الجدارية والجبهية وكذلك التلفيف الحزامي. يبدو ذلك أنه يحدث كما لو أن التنشّط العصبوني يتلاشى سريعاً ولا يتمكن من الانتشار على مناطق واسعة من الدماغ في حالة الإدراك دون العتبي، بينما يتوسع التنشط العصبوني زمنياً وينتشر ضمن قسم كبير من الدماغ في حالة المعالجة الواعية. من جهة أخرى، يبدو أن التزامن العصبوني (أي تنشُّط مناطق دماغية على نحو متواقت) كبيرٌ خلال هذا الطور من اشتعال الدماغ، موحياً بذلك أن الوعي ينتج عن تبادلات عصبونية معقدة بين مختلف النواحي الدماغية.

يتيح التحليل الذي غدا ممكناً بفضل تخطيط كهربية الدماغ تحديد زمنية هذه العمليات. ينبسط النشاط العصبوني، خلال الـ 200 مليثانية التي تلي ظهور كلمةٍ تعرض إبصارياً، على مناطق المعالجة البصرية المسؤولة عن تعيين الكلمات، سواء أُدركت هذه الكلمة على نحو تحت عتبي أم لا. وهذا ما يؤكد أنه حتى لو لم تدرَك الكلمة على نحو واع فإنها تعالَج بشكل كامل بمستوى الباحات البصرية. لكن، بعد

بضع مئات من المليثواني، يتضاءل النشاط العصبوني بالنسبة للتجارب اللا واعية ويزداد منتشراً في الوقت نفسه على مناطق أخرى من الدماغ بالنسبة للتجارب الواعية. وحوالي مدة الـ 400 مليثانية، يغدو فارق التنشط العصبوني كبيراً جداً، وفقاً لما هي تجارب لا واعية أو واعية. وبشكل أوضح، كي تصبح المعلومة البصرية شعورية، يجب أن يزداد التنشط العصبوني زمنياً وأن يصل إلى الباحات العصبونية الأخرى غير تلك الضالعة في المعالجة البصرية وحدها.

لقد كُشف، استناداً إلى طرق تقوم على مقارنة نشاط الدماغ خلال حالات إدراك تحت عتبية أو شعورية، عن العديد من بصمات الوعي العصبونية، حتى أنه إذا حللنا الصور الدماغية وحدها يغدو من الممكن معرفة إن كان الدماغ قد ولّد أم لا حالةَ وعي. يبدو الوعي مرتبطاً من جهة بامتداد النشاط العصبوني إلى مناطق دماغية واسعة متمايزة عن تلك التي كانت مشاركة بمستوى الباحات الحسية، ومن جهة أخرى باشتداد التنشيط العصبوني، الذي يتسم بترددات تنشّطٍ خاصة، وزمنية معينة، وتواقت بمستوى النشاط العصبوني في مناطق بعيدة من الدماغ.

◊ تطابقات وعيٍ / نشاطٍ دماغي أوضح أيضاً

حتى لو كان الأمر مبهراً للغاية أن نرى كيف تتوالد حالات وعينا في دماغنا، فإننا لم نصف شيئاً آخر سوى توافقات أولية بين نشاط عصبوني وحالات وعي. لكن هل من الممكن الحصول على تطابقات أوضح وأكثر دقة، على حالة وعي خاصة مثلاً (وعي رؤية برج « إيفيل «) يمكن أن تكون مرتبطة على نحو منتظم بتنشيط عصبونات معينة؟ ذلك هو ما بات عليه الواقع اليوم، غير أنه يتطلب تقانة معقدة للغاية تتيح بشكل دقيق تعيين ما هو العصبون المنشَّط خلال عرض صورة ما. وإن كان هذا الواقع ما يزال في بداياته، فذاك يعني أنه من غير المستبعد أن نتمكن من معرفة ما هي حالة الوعي التي يوجد فيها الفرد، من خلال تحليل النشاط العصبوني. وبالتبادل، بمقدورنا أن نتصور أن من المستطاع، عبر تنشيط بعض زمر العصبونات اصطناعياً، إحداثُ حالات وعي في غياب التنبيهات الطبيعية المرتبطة بحالات الوعي هذه. إنه تطبيق لقواعد سيناريو فيلم « ماتريكس «[22]، لا أكثر ولا أقل.

لقد بات ذلك ممكناً بنتيجة تقنية الإثارة / التنبيه عبر الجمجمة. وتقوم هذه التقنية على إطلاق تيار كهربائي في موضع محدد من القشرة الدماغية بهدف

تنشيط قسم معين من الدماغ. وهذا الأمر ممكن أيضاً من خلال غرس مساري كهربائية مكروية تعمل على تنبيه عصبونات محددة. والحال كذلك، من الممكن أيضاً إطلاق حالات وعي خاصة وفقاً للمناطق التي يجري تنشيطها. مثلاً، عند إثارة الباحتين البصريتين V4 و V5 الضالعتين في معالجة اللون والحركة، يمكن بسهولة توليد إحساسات لون وحركة في غياب وجود أي لون أو حركة على أرض الواقع. وهكذا، ليس من المستطاع فقط بالتحديد ربط حالات واعية بحالات عصبونية نوعية جداً، بل بالإمكان أيضاً إطلاق حالات واعية ذاتية اصطناعياً. بذلك، اجتيزت خطوة مفهومية هامة لأن المسألة لم تعد مسألة ترابط بين حالات عقلية وحالات عصبونية: بات الموضوع موضوع سببية حقيقية، بدؤها في النشاط العصبوني ونتاجُها حالاتٌ عقلية.

◊ الوعي الظاهراتي

منذئذ، لم يعد بمقدور حتى أشد مؤيدي الثنوية الشك بالعلاقة القوية جداً القائمة بين حالاتنا العصبونية وحالات وعينا. ليست هذه الأبحاث إلا في بدايتها بعد، ومع ذلك باتت تتيح بدقة مذهلة إيضاح كيف تحدد حالاتُنا العصبونية حالاتِنا العقلية بشكل مباشر، خصوصاً تلك التي تتوافق ووعي الإدراك الشعوري. إلا أن الطابع المذهل لهذه الأبحاث لا يمكن أن يكفي لإقناع ألطف أنصار الثنوية، وذلك لثلاثة أسباب بقوة حجةٍ مختلفة. وسنشير على عجالة هنا إلى هذه الأسباب الثلاثة. اعتراض الثنويين الأول هو في الوقت نفسه طبيعي وفارغ من المعنى؛ ويقوم على النظر إلى الدماغ على أنه عضو في خدمة الوعي، مثلما هو الحال في نظرية المسرح الديكارتي. وإجمالاً، قد يكون الوعي كياناً روحياً، روحاً أو نفساً تدرِك، وتعبر عن نفسها وتتصرف بفضل العضو المستعبَد، التابع، الذي هو الدماغ؛ لكن، عندما يصاب الدماغ بآفة ما لن يعود بإمكانه التعبير عن نفسه بشكل سوي، وإذا ما كان النشاط الدماغي مترابطاً مع الوعي ككيان لا مادي، فذلك بكل بساطة لأن الدماغ يستجيب بشكل منتظم لإيعازات الوعي: للكائن الصغير، القزم الشهير. وقد يشبه الوعيُ قائدَ أوركسترا سامياً يدير مختلف الباحات الدماغية.

يتميز هذا المفهوم الحدْسي للعلاقة عقل / دماغ بأنه يُبقي وظيفة جوهرية للدماغ مع حفاظه في الوقت نفسه على وجود كيان عقلي بمستوى أعلى طالما حبذه الثنويون. لكن للأسف، لا فائدة البتة في هذا التصور، وغير منطقي في الوقت نفسه.

أولاً، يجب من أجل ذلك أن يتمكن الوعي من التفاعل مع الدماغ. إلا أننا كنا

قد رأينا في مواضع سابقة أن التفاعل عقل / مادة يثير مشكلة أساسية ولا حل لها. عدا ذلك، أن نقول، بالنسبة للمرضى الذين يعانون من حالات شذوذ في الوعي (دماغٍ منشطر، متلازمةِ « كابغراس «، عَمَهٍ إبصاري، عمهِ العاهة...)، بأن وعيهم يبقى سليماً لكن لا يمكن أن يعبر عن نفسه بشكل صحيح بنتيجة وجود أذيات دماغية، فذاك قول بلا معنى كلياً. إن كان الشخص المصاب بمتلازمة « كابغراس « يعاني من حالة الوعي الخاطئ بأن زوجته ليست زوجته، فكيف يمكن القول أيضاً بأن وعيه قد يكون شيئاً ما يقع خارج الدماغ؟ إن في وعيه ضعفاً لأنه يعاني من عيب في الدماغ. لا وجود لوعي من مستوى أعلى غير خاضع لطابع النشاط الدماغي الجبري. ماذا يمكن أن يكون هذا الوعي إذاً؟ هذه النفس، المتوقفة على المادة كي تتحقق تماماً، لكن حتى غير المتاحة لدى الأشخاص الذين يعانون من اضطرابات في الوعي؟ من جهة أخرى، نتساءل بماذا يفيد الدماغ وهو على هذا القدر من التعقيد إن كانت قدرات الوعي كبيرة إلى هذا الحد: لماذا لا يتبوأ الوعي ببساطة مكانة الدماغ؟ أخيراً، ليس من فائدة في افتراض وجود وعي خارج ماهية الدماغ، إذ ليس في هذا الأمر ما يضيف جديداً إلى معرفتنا إلا ما سبق أن أتاحت دراسة النشاط الدماغي فهمه.

الاعتراض الثاني على الموقف الذي يفيد بأن الوعي ناتج عن العمليات الدماغية وحدها هو أكثر دقة وإثارة للاهتمام. ويقوم هذا الموقف على ملاحظة أنه إذا لم ينعدم كل شك في أن الدماغ هو فعلاً منشأ حالاتنا الواعية فلن يمكننا أن نفسر لماذا هو كذلك. مثلاً، لا أحد قادر على تفسير لماذا يرتبط توقُّد الدماغ بالحالات الشعورية. يتبين لنا ذلك، لكن دون أن نملك تفسيراً لهذه الظاهرة. هنالك ترابط حقيقي بين حالات دماغية وحالات عقلية، إن لم نقل سببية الأولى للثانية، لكن علاقة الترابط أو السببية هذه تبقى غامضة بشكل أساسي. الحجة لطيفة، لكنها قوية. وتوحي بكل بساطة أن التفسير المادي لا يمكن أن يتيح فهم الوعي بشكل كامل، خصوصاً في بعده الذاتي.

الاعتراض الثالث مرتبط إلى حد كبير بسابقه غير أنه يتبدى على نحو مختلف. حينما نكون في حالة وعي، مثلاً عندما نشعر بشكل واع بالمتعة، بألم ما، بالطعم الحلو، أو نحس بوجود اللون الأحمر، فإنما نحس في ذلك بأثر ما: « ما هو شعورك « الشهير. إلا أن كل وصوفنا العصبونية والوظيفية لهذه الحالات الواعية لا تمكّننا من أن نفهم لماذا تُنتج هذه أو تلك من الحالات العصبونية أو الوظيفية هذا الأثرَ أو ذاك على الذات.

يبدو أن هناك فجوة لا يمكن لأي تفسير فيزيائي اختزالها. وتلك هي مشكلة الوعي الظاهراتي العسيرة.

◊ هوامش

(1) الثنوية أو الإثنينية أو الثنائية **dualisme** هي الاعتقاد بوجود حقيقتين مستقلتين أو متقابلتين سواء كانت بينهما علاقة أم لم تكن، مثل الاعتقاد بوجود خالق ومخلوق، أو عقل ومادة، أو معقول ومحسوس، أو واقعي وممكن، ومن أمثلة الثنوية في المعرفة التفرقة بين الشيء الخارجي في ذاته وإدراكنا له. والثنوية خلاف الواحدية أو الوحدانية أو التوحيد.»المترجم «

(2) لزم انتظار نهاية ثمانينيات القرن العشرين كي ينظر إلى الوعي على أنه موضوع دراسة علمية معتبرة.

[الوعي، الشعور **conscience**: للوعي أو الشعور معان واستعمالات وتعاريف متعددة، منها إحساس الإنسان بما يجري في نفسه وما يحيط به من الأشياء؛ أو أيضاً إدراك المرء لذاته وأحواله وأفعاله إدراكاً مباشراً، وهو أساس كل معرفة، وله مراتب متفاوتة في الوضوح، وبه تدرك الذات أنها تشعر وأنها تعرف ما تعرف.»المترجم «]

(3) السّير في أثناء النوم / السير النَّومي / السرنمة / الجولان النومي **somnambu-lisme** حالة مرضية يصنفها البعض ضمن أشكال الهيستريا ويصنفها البعض الآخر ضمن أشكال الصرع، حيث يسير فيها المريض ويتجول وهو نائم، بسبب بقاء القوى الحركية نشطة، وتعطل الشعور أثناء النوم. وتتصف هذه الحالة بالنسيان بعد اليقظة.»المترجم «.

(4) كثيراً ما نجد حتى اليوم، خصوصاً بين السخافات والعبثيات والسذاجات الموجودة على الإنترنت، ما يفيد بأن الغدة الصنوبرية هي القلب الروحي لدماغنا، نوع من الهوائي الروحي أو العين الثالثة التي تحتضن الوعي الأسمى والروحانية الحقيقية: تلك هي الحماقة بأغلظ صورها عندما تلتقي بالجهل وعدم الخبرة بأوضح أشكالهما. تؤدي الغدة الصنوبرية دوراً مهمًا في ضبط إنتاج عدد من الهرمونات..ليس أكثر من ذلك.

(5) متلازمة كابغراس **syndrome de Capgras** / هذيان وهْم صُنْوان كابغراس / اضطراب نفسي يؤكد فيه المريض، رغم قدرته التامة على التعرف إلى ملامح الوجوه، أن الأشخاص في محيطه مستبدَلون بصنوان، بأشخاص آخرين يشبهونهم تماماً.»المترجم «

(6) عمه العاهة **anosognosie** حالة تصيب بعض المرضى بالأمراض العصبية يتجاهل فيها المريض إصابته أو لا يكون مدركاً لها.»المترجم «

(7) الإهمال الحيّزي النصفي **héminégligence** (أو **négligence spatiale unila-térale**) شذوذ ناشئ عن أذية في أحد نصفي الكرة المخية يدفع الشخص المصاب إلى إهمال، « نسيان « نصف الحيز المحيط به. وتمنع هذه الأذية الدماغ من الاستجابة للإشارات أو التنبيهات التي تأتيه من الجانب المقابل للجانب المتأذي. وفي أغلب حالات الإهمال الحيزي النصفي يكون نصف الكرة الأيمن هو المتأذي. وحينها يهمل المصاب النصف الأيسر من ساحة بصره (نتحدث هنا عن إهمال حيزي نصفي أيسر): يصطدم المصاب بالعقبات الواقعة على يساره، ولا يقرأ سوى النصف الأيمن من نص ما، قاطعاً الجمل من منتصفها، ويرد على الشخص الموجود إلى يمينه عندما يكون من يحادثه موجوداً إلى يساره... « المترجم «

(8) أضحت هذه الدراسات شعبية جداً وكانت قد مهدت لها أعمال « سبيري « **Sperry** و « غازانيغا « **Gazzaniga**.

[تنجم متلازمة الدماغ المُنْشطِر **syndrome du cerveau divisé** عن انفصال نصفي كرة المخ. والسبب في ذلك هو انعدام وجود الجسم الثفني (الذي يربط بين النصفين) عند الولادة أو بنتيجة تخرُّبه إثر حادث أو عمل جراحي. وحينها لا يعودان يتواصلان، فيبدو المرضى وكأن لديهم وعيان أو شعوران. « المترجم «]

(9) حبسة التسمية (فقْد التسمية) الإبصارية **anomie visuelle**: تشير هذه العبارة إلى عجز المصاب عن تسمية الشيء الذي يعرض عليه في ساحة بصره. وقد تكون الإصابة ناشئة عن أذية في الجسم الثفني أو عن حالات خرف منتشرة (دلالية أو تنكّسية عصبية...) وكثيراً ما تلاحظ مع وجود حبسة. ولا يشير انعدام القدرة على التسمية إلى أن المريض لا يقدر على تعرّف الأشياء أو استخدامها ولا على أن هذا العجز ناتج عن اضطراب في الكلام بدقيق العبارة. « المترجم «

(10) متلازمة اليد الغريبة **syndrome de la main étrangère** مرض

غير شائع كثيراً يدفع المصابين إلى الشعور بأن يدهم تتحكم بها إرادة غريبة عنهم.

(11) تمثل ذاكرة السيرة الذاتية في اللغة الدارجة مجمل المعلومات والذكريات الخاصة بكل منا، والمتراكمة منذ الولادة والتي تمكننا من بناء شعور بالهوية. « المترجم «.

(12) يُذكر حول هذا الموضوع « فينس غيج « **Phineas Gage** (الفصل الرابع) الذي شهد تطوراً جذرياً ليس بمستوى قدراته الاستعرافية بل على صعيد شخصيته، ذلك عقب آفة دماغية عرضية في القسم الجبهي الأيسر من دماغه.

[« فينس غيج « (1823 – 1860) رئيس عمال في الخطوط الحديدية الأمريكية تعرض لتغير عميق في شخصيته عقب إصابة جمجمية هامة مما جعل منه حالة درسية في طب الأعصاب. « المترجم «]

(13) « دانيال دينيت « **Daniel Dennett** (1942 -) فيلسوف أمريكي متخصص في فلسفة العقل وفلسفة العلوم. « المترجم «.

(14) المسرح الديكارتي **théâtre cartésien** عبارة استهزاء أطلقها الفيلسوف « دانيال دينيت « للإشارة علانيةً إلى جانب حاسم في بعض التصورات حول العقل، التي وصفها بالثنوية الديكارتية. يؤكد « ديكارت « أن الوعي يتطلب نفساً لا مادية تتفاعل مع الجسد عبر الغدة الصنوبرية في الدماغ. ويؤكد « دينيت « أنه إذا ما أزيلت الثنوية الديكارتية فإن ما يتبقى من النموذج الأصلي لديكارت يتلخص في تخيلنا وجود مسرح صغير في الدماغ حيث يجلس قَزَمٌ أو كائنٌ صغير يقوم بمراقبة كل المعطيات الحسية كما لو أنها تتحقق على خشبة أو كما لو أنها تعرض على شاشة. وهذا القزم، حسب الاستعارة، هو الذي سيتخذ القرارات بعدئذ ويرسل الأوامر. « المترجم «

(15) اشتراك الاسم أي وقوع اسم ما على كثرة مختلفة من الماهيات، ويقال أيضاً الاشتراك اللفظي، تعدد المعاني للفظ الواحد « المترجم «

(16) مركزية الإنسان هي كل رؤية أو نظرية تجعل الإنسان مركزاً للعالم وغاية يخضع لها كل شيء. إلا أن بعض مكتشفات العلم الحديث أوجدت مكان هذا تصوراً جديداً للإنسان زالت معه هالة القداسة التي كانت تحيط به. « المترجم «.

(17) النشوئي صفة مصدرها علم نشوء النوع **phylogénèse** أي تاريخ النوع التطوري، في حين تشير عبارة تنشؤ الفرد **ontogénèse** إلى قصة الفرد النمائية.

(18) « أنطونيو داماسيو « **António Damásio** (1944 -) طبيب وأستاذ علوم عصبية وعالم نفس برتغالي. « المترجم «

(19) وعي الإدراك الشعوري أو وعي الإتاحة أو وعي الإدراك الواعي **conscience d`ac-cès** أو **conscience d`aperception** درجة سامية من الإدراك والتصور، وقد أراد بها « لايبنتز « وعي الذات لما تدرك، فهو إدراك واضح يصاحبه الشعور به والالتفات إليه. ويعرّف أيضاً بأنه وعي التفهم والاستيعاب، وهو آخر مراحل الإدراك الانتباهي، حيث تتضح المدركات الحسية في الذهن؛ كما يقصد به العملية الذهنية التي تؤدي إلى ذلك. « المترجم «.

(20) « نيد بلوك « **Ned Block** (1942 -) فيلسوف تحليلي أمريكي. « المترجم «

(21) الوعي الظاهراتي **conscience phénoménale** هو في سياق فلسفة العقل ما يميز « المُعاش « أو «المحسوس « لدى الفرد. وخلافاً للوعي الذي يعرف على أنه «استعراف / معرفة « **cognition**، فإن الوعي الظاهراتي مرتبط بتجارب كيفية، كإدراك اللون، والإحساس بالحرارة أو البرودة، والشعور بالقلق. «المترجم «.

(22) «ماتريكس « **Matrix** (المصفوفة) فيلم خيال علمي أسترالي – أمريكي ظهر عام 1999 من تأليف وإخراج الأختين «واتشووسكي « **Wachowski**، ونلمس فيه وصفاً لمستقبل خيالي؛ أما الواقع الذي يدركه هناك معظم البشر فهو في الحقيقة محاكاة افتراضية اسمها «ماتريكس « توجِدها آلاتٌ موهوبة بالذكاء بغرض إخضاع البشر، دون علم منهم، واستخدام حرارة ونشاط أجسادهم الكهربائي كمصدر للطاقة. وحينما يعلم المبرمِج المعلوماتي الخيالي «نيو « بهذه الحقيقة، تظهر بدايةُ تمرد.»المترجم «

نوافذ
على الأدب والثقافة
في العالم

ترجمة وإعداد: منير الرفاعي

مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

- **رحيل (رفعت عطفة): شيخ المترجمين عن الإسبانية**
- **جوائز غونكور وغونكور السجناء ورينودو**
- **وفاة الفرنسية (فرانسواز بوردان)**
- **جون شتاينبك: قصة إبداع كاتب أميركي**
- **وفاة (خافيير مارياس) أحد أبرز الروائيين الإسبان**

شيخ المترجمين عن الإسبانية

رفعت عطفة

يودعنا بعد أكثر من مئة كتاب

عن عمر يناهز 76 عاماً، وبعد مسيرة فكرية غنية بالكتب والترجمات، غيب الموت الكاتب والمترجم السوري رفعت عطفة.

ونعى اتحاد الكتاب العرب في سورية الراحل بوصفه صاحب البصمات المضيئة في المشهد الثقافي والإبداعي السوري والعربي والعالمي بعد أن أغنى المكتبة العربية بعشرات المؤلفات والترجمات التي شكلت إضافة نوعية لها. وقد كان له حضوره المميز في الاتحاد من خلال دوره الفاعل فيه وخصوصاً في مجلة الآداب العالمية التي كان عضواً في هيئة تحريرها سنوات كثيرة.

وشغل الراحل منصب مدير المركز الثقافي العربي في مصياف منذ عام 1987 وحتى عام 2004، وعضوية هيئة تحرير مجلة الآداب الأجنبية (العالمية) -1990 2004 ثم من 2010-2013 وعضو هيئة تحكيم جائزة دِسييدِريو ماثيّاس سيلبا المكسيكية الدولية للشعر في دورتها الرابعة لعام 2009، كما عمل منذ عام 2004 حتى عام 2008 مديراً للمركز الثقافي العربي السوري في مدريد، وكان محاضراً في الأدب والتاريخ الإسباني والامريكواللاتيني في إسبانيا وفرنسا والمكسيك ولبنان والأردن والجزائر ومصر وسورية.

ويعد الراحل من أبرز المترجمين العرب الذين نقلوا أهم الأعمال من الأدب الاسباني والأمريكو - لاتيني، وهو حاصل على ماجستير في الأدب الإسباني.

واستطاع عطفة أن يترك بصمته الخاصة في الترجمة عن الإسبانية، إذ إن الدراسة في مدريد مدة 6 سنوات فتحت له آفاق الأدب الإسباني ومكنته من الغوص في أدب أشهر أدباء العالم مثل فيدريكو غارثيا لوركا وبابلو نيرودا وأيضاً إيزابيل الليندي، وأنطونيو غالا، وميلان كونديرا، وغابرييل غارسيا ماركيز، وميغيل دي ثربانتس.

افتَتح عطفه مسيرته عام 1978 حينما أصدر، لدى مطبوعات وزارة الثقافة السورية، ترجمته لـ»كتاب التساؤلات» للشاعر التشيلي بابلو نيرودا، والذي كان قد

صدر في الأصل الإسباني قبل 4 أعوام. وساهم في نقل أكثر من 100 عمل أدبي من اللغة الإسبانية إلى العربية.

وركّز عطفة، في السنوات التالية، على ترجمة المسرح، حيث نقل على وجه الخصوص أعمالاً للكاتب الإسباني رامون دل باليه - إنكلان، من بينها «أضواء بوهيمية» (1979) وثلاثية «الكوميديا البربرية»، التي أصدرها في ثلاثة عناوين عام 1982 («وجه الفضّة»، «النسر»، «نشيد الذئاب»)

ومن أبرز أعماله المترجمة: رواية «البيت الأخضر» و»دون كيخوتة» وترجم السيرة الأخيرة التي كتبها غارسيا ماركيز «عشت لأروي»، إلى جانب العديد من أعمال الروائية للتشيلية إيزابيل أللينديي، من بينها «ابنة الحظّ».

ومن العربية ترجم عطفة عدداً من المؤلفات منها «مختارات شعرية» لأدونيس، و»الفرح ليس مهنتي» لـمحمد الماغوط.

يذكر أن في رصيد الراحل رواية ومجموعتين شعريتين ومجموعة قصصية.

بدا رحيل رفعت عطفة (1947ــ 2023)، مأتماً جماعياً. فقد كان من المثقفين القلائل الذين ينتسبون إلى سلالة المثقف العضوي. فعدا اشتغاله في الترجمة من الإسبانية إلى لغة الضاد، لعب دوراً حيوياً أثناء عمله في إدارة المركز الثقافي في مدينة مصياف، إذ حوّل هذه المدينة الصغيرة وسط سوريا إلى فضاء ثقافي عربي باستضافة أبرز المثقفين السوريين والعرب بما يشبه مضافة بدوية، ونسخة شخصية من حاتم الطائي لجهة الكرم.

اعتنى المترجم الراحل باكراً بلغة سرفانتس راسماً خريطة شاسعة للأدب الإسباني تربو على نحو 70 عنواناً، أبرزها إعادة ترجمة «دون كيخوته» رائعة سرفانتس برؤية عصرية، كما أنجز ترجمة موازية لمذكّرات غابرييل غارسيا ماركيز «نعيشها لنرويها»، فيما كان المترجم الراحل صالح علماني اختار عنواناً آخر للمذكّرات هو «عشتُ لأروي». وسنقع على عشرات العناوين الأخرى في إعادة توطين كتابات ماريو فارغاس يوسا «البيت الأخضر»، وإيزابيل الليندي «صورة عتيقة» و«الخطة اللانهائية»، وأنطونيو غالا «المخطوط القرمزي» و«الوله التركي»، وبابلو نيرودا «كتاب التساؤلات».تميّزت ترجمة رفعت عطفة بالأمانة والدقة أكثر من عنايتها بالمعمار البلاغي، بناءً على معرفته باللغة الإسبانية عن كثب، نظراً إلى دراسته هذه اللغة في جامعة مدريد المستقلة، بالإضافة إلى إدارته للمركز الثقافي السوري في مدريد لسنوات.

جوائز غونكور ورينودو وغونكور للسجناء

عن روايتها «العيش سريعاً» (Vivre vite) »

بريجيت جيرو Brigitte Giraud

باتت المرأة الـ13 الفائزة بجائزة غونكور في 120 عاماً

فازت الكاتبة الفرنسية المولودة في الجزائر بريجيت جيرو بجائزة غونكور الأدبية، عن روايتها «العيش سريعاً» (Vivre vite) الصادرة عن دار «فلاماريون»، وفيها تستعيد الأحداث غير المتوقعة التي أفضت إلى مقتل زوجها في حادث دراجة نارية.

وباتت جيرو أول امرأة تنال المكافأة الأدبية الفرنسية الأرفع منذ فوز ليلى سليماني بها عام 2016، عن روايتها «أغنية هادئة» (Chanson douce)، والثالثة عشرة منذ إطلاق غونكور قبل 120 عاماً.

وحصلت جيرو على الجائزة خلفاً للسنغالي محمد مبوغار سار، بعد تنافس

حاد مع الإيطالي السويسري جوليانو دي إمبولي، إذ أدى صوت رئيس أكاديمية غونكور ديدييه دوكوان إلى ترجيح النتيجة لصالحها في الدورة الرابعة عشرة من التصويت.

وباختيارها كاتبة غير جماهيرية ولا تحقق مؤلفاتها مبيعات كبيرة، واصلت أكاديمية غونكور توجهها التجديدي.

ولجيرو التي ولدت في الجزائر وتقيم في مدينة ليون (وسط فرنسا الشرقي) نحو عشرة كتب بينها روايات أو قصص قصيرة.

وحصلت جيرو على جائزة غونكور للقصص القصيرة لعام 2007 عن مجموعتها القصصية L›amour est tres surestime. وفي العام 2019 وصلت إلى نهائيات جائزة «ميديسيس» عن «يوم شجاعة» (Jour de courage).

واختار أعضاء أكاديمية غونكور من خلال «العيش سريعاً» قصة رصينة وحساسة لقيت استحساناً كبيراً من النقاد.

واستلهمت الكاتبة من مأساتها الشخصية المتمثلة في مقتل زوجها كلود في 22 حزيران 1999 في ليون، بفعل سقوطه عن دراجة نارية ذات قدرة قوية وليست له أصلاً، كونه انطلق بها بسرعة فائقة وأكبر مما يفترض عند إشارة المرور.

أما منافس جيرو الإيطالي السويسري جوليانو دي إمبولي (49 عاماً) الذي رُشح عن روايته «ساحر الكرملين» (Le Mage du Kremlin) الصادرة عن دار «غاليمار»، فكان يُعد من بين المتنافسين الأوفر حظاً، لكنه سيكتفي الآن بالجائزة الكبرى للرواية التي حصل عليها في نهاية تشرين الأول من الأكاديمية الفرنسية.

وحضر أدب هايتي الغني للسنة الثانية تواليا في النهائيات، لكن الجائزة أفلتت منها مجدداً، إذ لم يتمكن ماكينزي أورسيل من الفوز بها عن روايته «مجموع إنساني» (Une somme humaine) الواقعة في 600 صفحة، ويتناول فيها عالم ما بعد الموت.

كذلك نافست على الجائزة كلوي كورمان عن روايتها «الأخوات تقريباً» (Les presque soeurs) الصادرة عن دار «سوي»، والتي تجري فيها تحقيقاً مع قريبات والدها اللواتي كن في طفولتهنّ ضحايا محرقة اليهود. وكورمان البالغة 39 عاماً هي مستشارة وزير التعليم الوطني الفرنسي باب نديای وتتولى كتابة خطاباته.

◊ جائزة رونودو

وجرياً على العادة، مُنحَت جائزة رونودو مباشرة بعد الإعلان عن الفائز بجائزة غونكور في مطعم «دروان» في باريس. وكانت الجائزة من نصيب سيمون ليبيراتي عن «أداء» (Performance)، وتدور قصتها حول مؤلف سبعيني يستعيد شغفه من خلال كتابة سيناريو عن فرقة «رولينغ ستونز» ويقيم علاقة مع امرأة أصغر منه بنحو 50 عاماً.

وحصل ليبراتي على ستة من أصوات أعضاء لجنة التحكيم.

وللجوائز الأدبية عموماً، وبينها غونكور، أهمية اقتصادية كبيرة لا تقل عن قيمتها المعنوية، إذ تُلهم الراغبين في اكتشاف رواية أو تقديمها هدية في موسم أعياد نهاية السنة. ويؤدي فوز كتاب ما بجائزة غونكور إلى تحقيق مئات الآلاف من المبيعات له.

وجرياً على التقليد، نالت جيرو أيضاً شيكاً بقيمة رمزية تبلغ 10 يورو يفضّل الحاصل عليه إجمالاً وضعه في إطار بدلاً من إيداعه حسابه المصرفي.

◊ جائزة غونكور للسجناء:

مُنحت جائزة «غونكور السجناء»، الوافد الجديد إلى عالم المكافآت الأدبية الفرنسية، بنسختها الأولى مع لجنة تحكيم مؤلفة من 500 سجين. ويتبع أعضاء هذه اللجنة الوطنية إلى 31 سجناً، وقد أنشئت هذه الجائزة تحت رعاية أكاديمية غونكور العالية.

ومُنحت الجائزة إلى سارة جوليان فارديل عن روايتها «Sa preferee» («المفضلة لديها»).

وفي هذه الرواية، تحكي سارة جوليان-فارديل المولودة في سويسرا والتي ألفت عملها الأول هذا في سن 51 عاما، قصة فتاة جبلية من منطقة فاليه تسعى لإعادة بناء نفسها بعد أن اضطهدها والدها طوال طفولتها.

وأُسست جائزة «غونكور السجناء» عام 2022، بدعم من المركز الوطني للكتاب وإدارة السجون، تحت رعاية أكاديمية غونكور العالية.

تخطَّت مبيعات كتبها 15 مليوناً

وفاة الروائية الفرنسية

فرانسواز بوردان
Françoise Bourdin

توفيت الروائية الفرنسية فرنسواز بوردان، وهي من أنجح الكتّاب في فرنسا حيث تخطت مبيعات كتبها 15 مليوناً، عن 70 عاماً، على ما أعلنت دار «إديتيس» الناشرة لأعمالها لوكالة فرانس برس. ألّفت فرنسواز بوران ما يقرب من خمسين كتاباً حققت نجاحاً كبيراً، واقتُبس بعضها إلى التلفزيون.

وقالت المديرة العامة لدار «إديتيس» ميشال بنبوبان في بيان أرسلته لوكالة فرانس برس «أتوجه بأصدق التعازي لعائلة فرنسواز بوردان، وابنتيها فابيان وفريديريك، وأحفادها، أفكّر بكل الفرق» التي «تتعاون معها منذ سنوات طويلة، إضافة إلى الملايين من القرّاء الأوفياء».

وقد كانت القصص العائلية في صلب نتاجها الأدبي، إذ نشرت أولى رواياتها سنة 1972 بعنوان «Les soleils mouilles» في أولى سنوات الشباب. وأصدرت في العام التالي روايتها الثانية «De vagues herbes jaunes» التي اقتُبست في عمل تلفزيوني من إخراج جوزيه دايان.

فرنسواز بوردان مولودة في باريس سنة 1952 في كنف عائلة فنية. فوالداها جورج بوردان وجوري بوويه كانا مغنيين معروفين في فرنسا وقاما بجولات في الخارج.

وطوال العقود الماضية، أظهرت فرنسواز بوردان إنتاجية كبيرة، إذ كانت تنكب في كل صباح على الكتابة، وتنشر رواية أو اثنتين سنوياً.

وآخر كتبها صدر مطلع عام 2022 عن دار «بلون» بعنوان «Un si bel horizon».

وأشارت ميشال بنبوبان إلى أن بوردان نجحت من خلال حوالى خمسين رواية كتبتها في «استقطاب قاعدة واسعة من القراء، مع قصصها العائلية ومآسيها وأفراحها، وكتابتها الشفافة والدقيقة».

"جون شتاينبيك"..

قصة إبداع كاتب أمريكي
تبدأ من حراسة عقار وتنهي بنوبل للأداب

تمر ذكرى الميلاد الـ 119 للكاتب الأمريكي "جون ستاينبيك" الذي ولد في مثل هذا اليوم 27 شباط من عام 1902م، وسط أسرة محدودة الإمكانيات، عرف بأنه ذكى وخجول، كما كان يعشق وطنه للغاية، وهذا واضح من خلال أعماله الأدبية.

ذات يوم قرر "ستاينبيك" أن يصبح كاتبًا عام 1919م، فصنع لنفسه طقوسًا خاصة عندما يبدأ في الكتابة، منها مثلا حبس نفسه داخل غرفة نومه لكتابة القصائد والقصص.

التحق "جون ستاينبيك" بالجامعة لتحقيق رغبة والده فقط، لكنه كان متخبط النتائج ورسب نهائيًا عام 1925، ليرحل عن جامعة "ستانفورد" بدون شهادة جامعية، بعد أن ترك الجامعة حاول أن يعمل ككاتب حر بـ "نيويورك"، فعمل مراسلاً صحفيًا، لفترة وجيزة ثم عاد مرة أخرى إلى مسقط رأسه كاليفورنيا، ليعمل كحارس مبنى، في تلك الفترة كتب "ستاينبيك" روايته الأولى، كأس من ذهب 1929م.

كانت أعمال "ستاينبيك" الأدبية تُعبر عن مدى حبه لبلده ومنها: روايته "عناقيد الغضب" التي صدرت عام 1939م، وركز فيها على القضايا الاقتصادية والاجتماعية، وتحولت إلى فيلم شعبي عام 1941، بالإضافة إلى روايته "مراعي الفردوس" عام 1932م، و"البحث عن إله مجهول في العالم التالي" ولم يكتب لهما النجاح.

لم تمثل هذه المرحلة عقبة في حياة "ستاينبيك"، حيث لم يستسلم لذلك فكتب عام 1935 روايته "شقة تورتيلا"، التي كتبها بطريقة كوميدية، وحققت نجاحًا باهرًا ليعرف من ذلك الحين، وكتب بعد ذلك ولكن بطريقة جدية رواياته "معركة مشكوك بها" عام 1936، "فئران ورجال" عام 1937م، والمجموعة القصصية "الوادى الطويل" عام 1938.

وفى النهاية، حصل على جائزة نوبل للآداب عن رواياته وأعماله العديدة، ورحل "جون ستاينبيك" عن عالمنا في 20 كانون الأول عام 1968م، نتيجة لإصابته بمرض قلبي.

وفاة
Javier Marías خافيير مارياس
أحد أبرز الروائيين الإسبان

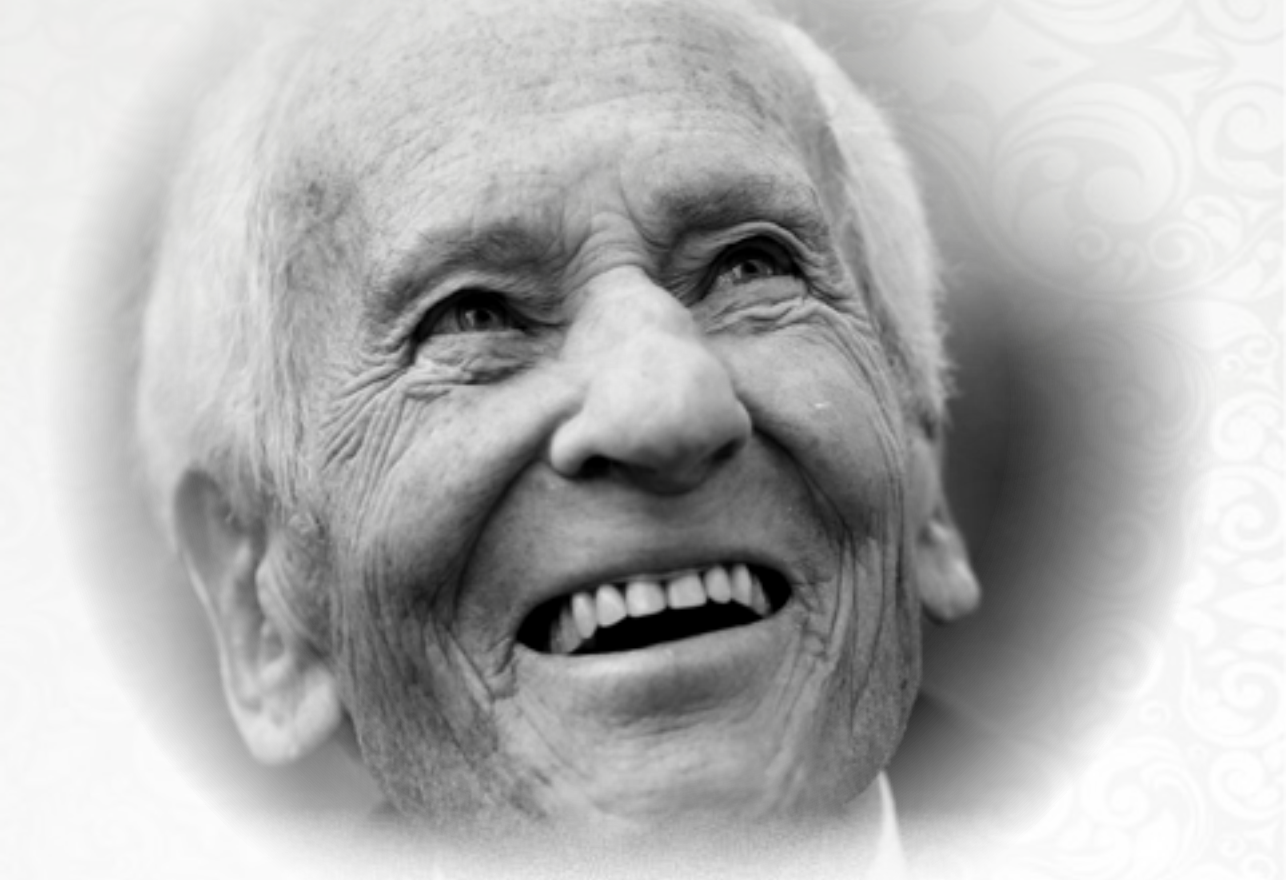
أعلن في إسبانيا وفاة الروائي الإسباني خافيير مارياس أحد أبرز الروائيين الإسبان خلال نصف القرن الماضي عن 70 عاما.

وأفادت وكالة الأنباء الإسبانية (إي إف إي) بأن مارياس توفي في المستشفى على إثر إصابته بعدوى في الرئة.

انتخب مارياس، عام 2006، لرئاسة الأكاديمية الملكية الإسبانية، وهي أرفع هيئة أدبية ولغوية في البلاد.

فاز مارياس بالعديد من الجوائز الدولية في مجال الرواية، وكان أستاذا للأدب الإسباني والترجمة في جامعة أوكسفورد وكلية ويلسلي في بولاية ماساشوستس الأمريكية في الثمانينيات.

ظل مارياس لسنوات مرشح إسبانيا للفوز بجائزة نوبل للآداب، وله أكثر من 15 رواية، وترجمات ومجموعات لمقالاته الصحفية الأسبوعية.



جان دورميسون...
أنا دائماً في دهشة أمام العالم

- د. سام عمَّار

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

جان دورميسّون صحافي وفيلسوف وروائيّ فرنسيّ كان حاضرًا بقوة في المشهد الثقافيّ الفرنسيّ على مدى ستة عقود سبقت وفاته. وضع كتابه الأول عام 1956 بعنوان: الحب متعة، ثم تتالت الكتب بعده. وفي عام 1974 عُيِّن مديرًا عامًّا لجريدة الفيغارو الفرنسية، وكتب افتتاحياتها طوال عمله فيها؛ لكنه استقال منها عام 1977، بعد تدخل المالك الجديد للصحيفة في التحرير، وانصرف إلى الكتابة والتأمّل: ترك ما يقرب من 40 كتابًا، في الرواية والتأمل الفلسفي: كتب عن الله، والوجود، والزمن، والخلود، والسعادة، والحرية والتسامح والعدالة، والحياة، والموت،..إلخ،

وكان له في هذين الأخيرين رأيٌ غير عاديّ، ومثير للجدل. غيرَ أن ذلك كان قناعة راسخة لديه. أما السعادة فكانت غايته من الحياة. لقد أحب الحياة واستمتع بكل لحظة فيها، وكان ينظر إلى الأشياء نظرة شاملة يرى فيها المسألة من وجهيها السيّء والحسن، ويرى الكأس في نصفيها الفارغ والملآن. قال: «قد أكون الوحيد، وربما مع سوليرس، الذي يدافع عن فكرة معينة للمتعة»؛ وهو الذي يقول: «إن هذه الحياة كارثية بلا شك، ولكنها أيضًا جميلة جدًّا». لقد كان متفائلًا على الرغم من كل شيء: «أنا الكاتب الذي يحاول إعادة الفتنة إلى هذا العالم». لم يخشَ الموت واستقبله برضا تامٍّ وقناعة راسخة: «الموت لا يخيفني. ومفتاح القضية هو أننا في وادٍ من الدموع، هو في الوقت نفسه وادٍ من الورود».

في عام 1950 تسلم دورميسّون مهام الأمين العام لمنظمة اليونسكو، وأصبح رئيسها عام 1992. وقد انتُخِب عام 1973 ليشغل المقعد الثاني عشر في الاكاديمية الفرنسية، خَلَفًا لجول رومان الذي توفي عام 1972، ثم انتُخِب عميدًا لها بعد وفاة كلود ليفي شتراوس في عام 200 . اشتهر دورميسّون بمؤازرته للقضايا اليسارية ودعمه لحركات المساواة والتقدم، ولذلك سُمِّي رجل الحق، والديغوليّ الأوروبيّ، كما عُرِف بدفاعه عن حق الفلسطينيين في تقرير مصيرهم وامتلاك وطنهم الخاص بهم.

وما سنقدمه الآن عن جان دورميسّون هو ترجمة لمقال كتبته الصحافية والأديبة الروائية اللبنانية كارول داغر في جريدة اللوريان لوجور اللبنانية يوم 2011/11/20، قبل وفاته بستة أعوام. وقد رصدت فيه انطباعات جان دورميسّون من خلال تطوره في إطاره الزمني. كتبت كارول داغر:

كان جان دورميسّون يشرح الأدب في كتابه الأخير [نُشِرَ عام 2010، وهو الأخير قبل كتابة المقال عام 2011]، والمستوحى اسمُه من شعر الشاعر الفرنسي أراغون، وعنوانه: العالَم أمر غريب في نهاية المطاف، بالعِلم، بعد أن سعى طويلًا إلى تفسيره بالأدب. إنه يستحضر إنشتاين أو نيوتن أو بلانك، كما يستحضر بالطريقة نفسها أفلاطون أو سانت أُوغستان أو كانت، لكي يجيب عن الأسئلة الأزلية: «من أين جئنا؟ وماذا يوجَد بعد الموت؟ وهل الله موجود؟».

إن الأكاديميّ والفيلسوف الخبير يتكلم عن «اكتشافاته» العلمية بحماسة شاب قد اعتنق دينًا جديدًا. لقد اعترف جان دورميسّون بتواضع، فيما يخص كتابه هذا،

قائلًا: «لقد اشتغلت قليلًا على هذا الكتاب الأخير [كان آخرَ كُتُبه عام 2010]. كنت أعرف أفلاطون وأرسطو وكوبرنيكوس ونيوتن مثل كل الناس، ولم أكن أعرف شيئًا تقريبًا عن داروين، ولا عن إنشتاين، ونظرية الكوانتا، هذا رائع!».

إنه يستحضر الثورة الرومانسية (شاتوبريان، وفيكتور هوغو، ولامرتين)، والدور الذي أدته القصيدة في القرن التاسع عشر، ثم يتساءل مبديًا تعجّبه: «ما الذي أخذ مكان القصيدة؟! إنها الفيزياء الرياضية ونظرية الكوانتا، إن هذا لعجيب! هل تعرفون ستيفن هوكينغ، هذا الفيزيائيّ المنظِّر ذا الشهرة العالَمية، المشلول كليًّا، والذي لا يتواصل إلا بإصبع واحدة؟ إنه عبقريّ على مستوى العالَم كله».

أيّ حظ سعيد أن يمتلك جان دورميسّون أيضًا في خريف حياته هذه القدرة على هذا الاندهاشّ! وحين يفكّر هكذا، يبتسم: «العلم يمنحني الحماسة. ليس فقط سانت أُوغستان، وليس فقط بوسّيه، بل جدتي الكبرى أيضًا كانت تعتقد أن عمر الكون يصل إلى أربعة آلاف عام. لقد علّمنا العلمُ كلَّ شيء عن ماضينا، ولكنه لم يعلمْنا شيئًا عن المستقبل. نحن نعرف الماضي، ولكنّ المستقبل خفيٌّ. أين هو؟ لا مكان له. إنه آتٍ مع ذلك».

إن بإمكان جان دورميسّون أن يشرح عن الزمن إلى أجل غير مسمًّى، وأن يقول: «إن الماضي في الذهن، عبر الذكريات»، وإنّ «الحاضر هو الماضي في اللحظة نفسها التي أقوله فيها، إنها لحظة غير موجودة، تلك التي يتحوّل فيها المستقبل إلى ماضٍ. حسنًا، في هذه اللحظة غير الموجودة يوجد العالَم دائمًا»، إنه لأمر مدهش!». يقول جان دورميسّون ذلك كله بعناية.

والقدر هل يؤمن به جان دورميسّون؟ يقول دورميسّون: «أومن على وجه الخصوص بجهد الناس، وربما آمنت بالعناية الإلهية، ولكنني أومن على أية حال بعمل الناس. إن عمل الناس شيء مخيف، وكذلك عذاباتهم ومآسيهم، ولكن التقدم الذي تحقق خارق في الوقت نفسه. فحتى القرن الماضي [العشرين]، كانت امرأتان من بين كل أربع يمتن في الولادة. كانت مدة حياة المرأة ثلاثين عامًا. وكان سهلًا في هذه الحال أن تكون وفيّة. أما اليوم فنحن نعيش 90 عامًا، والنساء لم يعدن يمتن، فكيف تريد منهن أن يكنّ وفيّات؟!». النكتة تتخلل الفكر. وهذه موهبة فردية في إغراق لحظات الضيق لدى الناس في الابتسامة. وإذا كان جان دورميسّون يتأمل بإعجاب ما حققه التقدم العلمي للنوع البشري، فإنه ليس

أقلَّ وعيًا لأخطاره، فيما يخص الطاقة الذرية على وجه الخصوص، والبيولوجيا الجزيئية، والاستنساخ.

أوليس هناك خطرٌ من تجريد العالَم من إنسانيته؟ يقول دورميسّون حول هذا الأمر: «إن خطر العلم ليس في إخفاقاته، بل في نجاحاته. فكيف ذلك؟ إن الطاقة الذرية لن ينتهي، وسينتهي الأمر إلى استنساخ البشر، لأن كل ما يمكن للعلم أن يفعلَه سيفعلُه. إن هذا لأمر مرعب. لقد ناب الناس مناب الله، وهم يعتقدون أنهم يفعلون ما هو أفضل مما يفعله الله. إنهم يخطئون».

◊الله والسعادة والخلود

الله على وجه الدقّة، لنتحدث عنه. إنه أحد الموضوعات الأثيرة لدى جان دورميسّون. إن الله يسكن تفكيره، سواءٌ أتحدّث عن الزمن أم السعادة أم الحياة أم الموت. يقول جان دورميسّون: «إن الإنسان بحاجة إلى المعنى والأمل». ليس هذا أقل ما في مفارقات رجل الأدب الفرنسي، الكبير، الذي يُعرّف نفسه بأنه «كاثوليكي لا أَدْرِيٌّ» [مذهب فلسفي يؤمن بإنكار قيمة العقل وقدرته على المعرفة]. هذا تخصص فرنسي بالتأكيد. إن جان دورميسّون يبحث عن الله، كما لو كان يطلق كلَّ مرة نداء مختلفًا، ولكنه دائمًا النداء نفسُه. يقول: «إن الشيء الوحيد الذي أومن به بإرادة صادقة هو الله، ولكنني لا أدري إن كان موجودًا. لقد كتبت عنه دائمًا عنه: إن أحد كتبي الأولى كان اسمه: إرضاءً لله. وكان هناك أيضًا كُتُبُ: الله، حياته، عمله؛ وخَلْق العالَم؛ ولا شيء تقريبًا عن كل شيء تقريبًا؛ وتقرير جبرائيل ... حتى هذا الكتاب الذي ولد من شعور كنت دائمًا أحسُّ به هو: الدهشة أمام العالم، أمام عملية الخلق، إنني مندهش بأن أكون هنا».

«إنها هبة من السماء أن أستمِرَّ في الاندهاش أمام العالم». ويكمل دورميسّون: «نعم، أنا لست منهكًا. ربما كان ذلك من بقايا الطفولة، إلى جانب شعور غير عصري إطلاقًا هو: الإعجاب. فاليوم، ولا سيما في باريس، يجب عليك دائمًا أن تَسْخَر، فالقاعدة هي السُّخرية. أعرف كيف ألعب هذه اللعبة جيدًا، ولكنني أضاعفها بنوع من الإعجاب بالكتب والكُتّاب والفن والحياة بشكل عام. الناس جميعًا يائسون، ويمكننا أن نفهم لماذا: هناك حربان عالميتان، والطاقة النووية، والإيدز، والبطالة، و100 مليون حالة وفاة في القرن الماضي بسبب العنف، وهذا كلُّه لا يشجع على البهجة الصادقة. قد أكون الوحيد، وربما مع سوليرس، الذي

يدافع عن فكرة معينة للمتعة، والذي يقول: «إن هذه الحياة كارثية بلا شك، ولكنها أيضًا جميلة جدًا».

إن الاتجاه الحالي هو اتجاه هويلّيبك ...»أنا أحب حقًّا هويلّيبك، لكنه نقيضٌ لي، إنه كاتب العالَم المُحْبَط، أما أنا فالكاتب الذي يحاول إعادة الفتنة إلى هذا العالم».

إن دورميسّون يمتلك «أناقة السعادة، كما يقولون!» ... ويشرح هذا الكاتب الكبير: «لا تعتقدْ أنني لا أعرف أن العالم حزين. إنني محاط، ولا سيما في عمري، بأصدقاء ماتوا، بأشخاص مرضى فقدوا وظائفهم، ويعانون من وجع الحب، ومن مشكلات مهنية. لكنْ في هذا العالم الكئيب، يجب أن تحاول أن تكون سعيدًا قدر الإمكان. من الصعب جدًّا أن نكون سعداء لأننا نموت. حسنًا، أعتقد أنه يتعيّن علينا أن نعكس المشكلة ونقول: إننا لا نموت إلا لأننا عشنا. إذا كنت تعيش، فإنك توقّع عقدًا مع الموت؛ علينا التعامل مع ذلك. وما سيكون الأسوأ، على الأرجح، هو ألا نموت. سيكون ذلك كارثة. لقد كتب الكاتب الذي أُعجَب به كثيرًا، وهو خورخي لويس بورخيس، كتاب «الخالد»، الذي يحكي قصة اليهودي المتجول، وهو يبحث بيأس عن مصدر الفناء. وذلك لأن الموت مثل العمل. إن العمل لعنة، ولكنْ ألّا يكون لدينا عملٌ هو أسوأ. حسنًا، قد يكون الموت صعبًا للغاية، ولكنْ ألّا نموت سيكون أسوأ».

ينتهي كتاب جان دورميسون (الذي صدر عام 2010) بهذه الجملة: «كل شيء على ما يرام». «نعم، إنها جملة حزينة للغاية. كل شيء على ما يرام، لأن كل شيء ينتهي. هل تعلم، لو أن الله عرض عليَّ أن أبدأ حياتي من جديد، أنا الذي أحب الحياة كثيرًا، لرفضتُ؛ لأن حياة واحدة تكفي، عندما تعيشها بشكل جيد.

بالطبع، لقد كنت محظوظًا في حياتي ... الموت لا يخيفني. ومفتاح القضية هو أننا في وادٍ من الدموع، هو في الوقت نفسه وادٍ من الورود».

«في غربٍ يعترف أقل فأقل بفكرة الموت وحتى بالشيخوخة، وفي غربٍ نسي أن هناك فنًّا للشيخوخة مثل فنِّ أن تكون جَدًّا، «على طريقة فيكتور هوغو»، يوضّح جان دورميسّون إلى أيّ مدى يمكن للسعادة والصفاء أن تكونا من حظّ أولئك الذين يستقبلون مرورَ الوقت بروح الدعابة والفلسفة، وبنظرة إلى الحياة جديدة دائمًا».

الزمن الذي يمضي، إنه هو أحد الموضوعات الكبرى لكتابات هذا الكاتب. يقول جان دورميسّون: «طالما اعتقدت أن الأدب والفلسفة ليسا أكثر من تأمل في الوقت المناسب. هذا هو الحال مع أفلاطون، وسبينوزا، وهايدجر في كتابه الرئيس: الوجود والزمن، ومارسيل بروست في كتابه: البحث عن الزمن المفقود، وسانت أوغستان في كتابه: مارغريت يورسينار. ما الأبديّةُ؟ سأقول: إنها بالأحرى غياب الزمن. سنعرف ذلك جميعًا عندما نموت. والأمر برمته هو معرفة مكانة هذا الخلود: هل هو خلود من العدم أم أنه خلود له معنى».

والله؟ إنه في صميم تفكير جان دورميسّون. يقول دورميسّون: «نشأت في الديانة الكاثوليكية، وسأموت في الديانة الكاثوليكية. لكنني كاثوليكي خاص إلى حد ما، كاثوليكي لا أَدْرِيٌّ [سبق أن شرح المترجِم هذا المصطلح]. إنني محاط بأشخاص يعرفون أن الله موجود: شاتوبريان، وبيغي، وكلوديل، وجان غيتّون؛ وأشخاص يعرفون أن الله غير موجود: كارل ماركس، وفرويد، وسارتر، وصديقي بول نوريسييه الذي توفيِّ للتوّ. أنا مثل الغالبية العظمى من الناس، لا أدري. الشك متعايش معي. كنت سعيدًا جدًّا برؤية وفاة الأم تيريزا، وهي تقول: إنها قضت حياتها في الشك. وأنا ليس لدي حتى لحظات من اليأس، لأنني لا أَدْرِيٌّ».

«لا أعلم إن كان الله موجودًا، ولكنني أتمنى ذلك بشدة»، إذن؟ «حسنًا، نعم. هناك نوعان من الصيغ التي أحببتها دائمًا. الأولى هي صيغة يهودية على ما أعتقد، وهي تقول: «الأهم هو الله، سواءٌ أكان موجودًا أم غير موجود». والثانية مسيحية بالكامل، وهي: «إيماني هو شكل رجائي». أنا لست محظوظًا بما يكفي ليكون لديّ إيمان، ولكنّ لدي أملًا، وآمل بشدة أن يكون هذا الأمل شكلاً من أشكال الإيمان».

◊ المغامرة البشرية

وأين الإنسان من ذلك كله؟ يقول دورميسّون: «حسنًا، أنا لست ما يمكن أن تسميه إنسانيًا. والطريقة الوحيدة للحوار مع الله هي أن تمرّ عبر الإنسان، ويكون الإنسان في الوقت نفسه شيئًا عابرًا وحديثًا جدًّا. نحن نعلم أن الكون يبلغ من العمر ثلاثة عشر مليار سنةٍ ونصفًا، وأن عمر الحياة ثلاثة مليارات ونصف. أما بخصوص الناس، فمن الصعب جدًّا تحديد الزمن الذي لم يعد فيه الإنسان قردًا وصار إنسانًا. دعنا نقلْ ما بين 200000 ومليوني سنة. والفكر ربما كان عمره

50000 سنة. أما الكتابة فقد يكون عمرها 5000 سنة، ليس هذا شيئًا تقريبًا. وهذا الإنسان، يعتقد الناس أنه أبَدِيٌّ، لكنه سيموت. لقد اعتقد ليفي شتراوس أن الإنسان سيختفي بسرعة كبيرة. لا أعتقد أن ذلك سيكون في أي وقت قريب، لكنه سيختفي. وعندما يموت الناس، من سيتذكرهم؟».

والله؟ يقول دورميسّون: «الله، نعم، سيبقى. من المستحيل ألا يبقى شيء من المغامرة البشرية. ولكنّ هذا قد يكون موضوع كتاب جيد».

والارتباط بالأسرة والأرض والقيم هو موضوع آخر لهذا المؤلف ... يقول دورميسّون: «لقد عاملت الأسرة معاملة سيئة للغاية في كتاباتي. ولكنني مرتبط بها في الوقت نفسه. إنها مثل التقاليد. لقد صُنعَتْ من أجل ذلك: من أجل أن تتزعزع. أنا متشكك جدًّا في كلمة «قيم»، فالكثير من الناس يُقتَلون باسم هذه القيم. أنا مرتبط جدًّا بالتسامح. وغالبًا ما أميل إلى إعطاء سبب لخصمي وليس لي، وهذا هو السبب الذي من أجله لم أعمل بالسياسة. السياسة تقوم على قول: أنا على حق والآخرون على خطأ. أما أنا فأميل إلى القول: لست متأكدًا من أنني على صواب، قد يكون الآخرون على حق».

وما رأي دورميسّون فيما يحدث في العالم العربي اليوم؟ يقول دورميسّون: إن ما يجري «يعبّر عن الحاجة إلى الديموقراطية، علينا أن نرى إلامَ سيؤدي ذلك؟ أعتقد أننا يجب أن ندافع دائمًا عن الحرية، فالحرية هي التي تدافع على نحو أفضل عما تسميه القيم. عليك أن تثق بالحرية. ولكنّ الطريق صعب. يجب أن نضع في حسباننا فكرة الحرية، والتسامح، والعدالة.

يجب أن نعلم أننا لن نبلغ أبدًا الحقيقة والعدالة، وأننا نجد صعوبة بالغة في تحقيق الحرية، ولكنّ علينا أن نكافح دائمًا من أجل المزيد منها، مع علمنا بأننا لن نبلغها أبدًا. ليس هناك من عدالة وحقيقة إلا في الله».

نعود إلى الله ... يقول دورميسّون: «إن لم يكن الله موجودًا فلا معنى لشيء. وإذا كان الله غير موجود، فأنا لا أفهم أيضًا لماذا نحارب الطغاة؟ هذه الفكرة عن الخير والحقيقة هي التي تجعلنا نأمل في أن يتقدم الناس في طريقهم».

Table of Contents

Issue No. (192) - Autumn 2022

*** Editorial**		
Editorial	Editor-in-Chief: Dr. Jihad Bakfalouni	3
*** Studies**		
The raison d'être of the sociology of literature	Trans By: Dr.. Adel Daoud	5
One Thousand and One Nights: The Original and the Transmitted	Trans By: Dr. Ghassan Al-Sayed	13
A comparison between the Arabic and Persian poems	Trans By: Helena Atallah	27
Some of the features of the educational ethical trend in Western criticism	Trans By: Dr. Walid Qassab	39
*** Poetry**		
some of Russian poetry	Trans. Dr. Thaer Zein Eddin	53
Some of Latin American poetry	Trans. Badea Sakkour	57
Poems of the poet Faki Tiran	Trans: Munir Khalaf	79
First Tears: the Armenian poet Avitik Isakyan	Trans: Dr. Issa Shammas	87
*** Story**		
Sher Muhammad - by the Iranian writer Rasool Parvizi	Translated By: Dr. Buthaina Shamous	95
the shadow	Translated By: Abdul Karim Nassif	109
Frontal Center for Ascension - Joseph Conrad	Translated By Mohammed Ali Harfoush	121
*** Drama**		
The Renaissance of the Afghan Theater	Translated By: Yassin Soleimani	145
*** Reviews**		
Silent Poetry.. Speaking Drawings - Leonard Barkan	Translated By: Jihad Ahmadiyya	161
What is consciousness? Terry Ripoll	Translated By: Muhammad Al-Dunya	165
*** Follow ups**		
Some news of Literature and culture in the world	Translated & edited by Muneer Al-Refai	187
*** Last Page**		
I am always amazed before the world - Jean Dormison (2)	Dr. Sam Ammar	197

Issue No. 192 Autumn 2022

World Literature

Quarterly Magazine Issued By Arab Writers Union - Damascus

Concerned with publishing poems, short stories, plays and other creative works as well as literary criticism and research, translated from world literature.

General Manager

- **Dr. Muhammad Al-Horani**
  The President of Arab Writers Union

Editor-in-Chief

- **Dr. Jihad Bakfalouni**

Editing Manager

- **Muneer Al-Refai**

Editorial Board

- Ahmad Al-Ibrahim
- Ayyad Eid
- Huda Kailani
- Dr. Issa Al-Shammas
- Dr. Sam Ammar
- Dr. Wael Barakat
- Dr. Zubeida Al-Kadi

- correspondence is to the care of the Editor-in-Chief

- **Arab Writers Union** - Damascus - Mezzeh AutoStrade
P.O. Box 3230 - Tel: 6117240 - 6117241
awuworldliterature@gmail.com

Layout & Cover: Muneer Al-Refai