بـــدءاً

قبل صدور العدد الأول من **نوافذ** (سبتمبر 1997)، بذلت هيئة التحرير جهداً مضاعفاً؛ للحصول على مواد تتناسب وطبيعة توجهها، بصفتها دورية تعنى بترجمة الإبداع العالمي، من شعر وقصة ومسرحية، لاسيما إبداع شعوب العالم الإسلامي والعالم الثالث، والآن، وبعد مضي سبع سنوات، أثبتت **نوافذ** وجودها على الساحة العربية وخارجها، فإن هيئة التحرير تتلقى مساهمات عديدة من مختلف بلدان العالم، فاقت توقعات التحرير، الأمر الذي أصبحنا معه نعمل على زيادة صفحات بعض الأعداد، لتحقيق تطلع القراء، وطموح المترجمين، في نشر أعمالهم. وحجم هذا العدد أحد الشواهد على ذلك.

نود إعادة تأكيد سياسة وأهداف النشر، التي تتصدر كل عدد من أعداد **نوافذ**. فهدفنا الأساس من نشر هذه المطبوعة، الذي لم نحد عنه خلال السنوات السبع الماضية، يتلخص في حرصنا على توفير مصدر غني من مصادر المعلومات، يجمع بين ثقافة رغبات القراء في الاطلاع على إبداعات الشعوب الأخرى، ومن ثم تعزيز ثقافة التسامح المنبثقة من معرفة الآخر وثقافته، وبين إمداد المترجم ذاته بلمحات عن أحدث الدراسات العالمية في مجال الترجمة. ندرك حرص السادة المترجمين على اختيار نصوص إبداعية تعكس الثقافة الإسلامية وثقافة الشعوب النامية، ولكنا في ذات الوقت ندرك قلة، وربما ندرة، الدراسات النظرية في

مجال الترجمة، الصادرة عن ثقافات التخوم. أي أن الدراسات النظرية، غالباً، تصدر من المراكز؛ لتستهلكها التخوم، شأنها في ذلك شأن معظم النظريات المعرفية المختلفة.

وبما أننا بصدد تأكيد الهدف الرئيس من إصدار **نوافذ**، فلعلنا نؤكد على أهمية البعد النظري بنفس القدر الذي نؤكد فيه على البعد الإبداعي. وهذا ما نتمنى على المترجمين الحرص على ترجمة مواد تجيب على الأسئلة، التي غالباً ما يثيرها المترجمون أنفسهم، حول عمليات وآليات الترجمة، وترجمة القضايا المتعلقة بالمصطلحات ومصادرها. وكيف لنا دخول أسواق المعلومات واستيعابها، ومن ثم توطينها من خلال الترجمة، وكيف نستعمل التقنيات المعاصرة، ووسائل الإعلام الجديدة في مجال الترجمة، بل كيف نترجمها إلى اللغة العربية.

ودون شك فإن القضايا التي يمكن تناولها هنا لا يمكن حصرها، ولذا ندعو السادة المترجمين إلى العناية بالجانب النظري للترجمة حتى تصبح **نوافذ** مصدراً مهماً للمترجمين العرب كما هي مصدر مهم للإبداع المترجم

محمد الشوكاني

العدد السابع والعشرون محرم 1425هـ - مارس 2004

27

فن الترجمة

هورست فرنز
Horst Frenz

ترجمة فؤاد عبدالمطلب

تقديم

هورست فرنز هو أستاذ الأدبين الإنكليزي والمقارن في برنامج دراسات الأدب المقارن في جامعة إنديانا في أمريكا. دَرَس في جامعتي ويسكنسن ونيويورك وعدد من الجامعات الألمانية.

نشر العديد من الدراسات المقارنة كما ترجم أعمال جيرهارت هاوبتمان المسرحية من الألمانية إلى الإنكليزية، وقد عمل رئيساً لتحرير «كتاب الأدب المقارن والعام السنوي»، وحرر كتاب «آراء الكتاب المسرحيين الأمريكيين في المسرح»، وكتاب «محاضرات نوبل: الأدب ما بين 1901 و1967».

يعكف البروفيسور هورست فرنز في هذا البحث: «فن الترجمة» على مناقشة القضايا والمشكلات التي تتعلق بالترجمة الأدبية بمعظم أشكالها طارحاً آراءه التي تؤكد النظر إلى الترجمة الأدبية بوصفها فناً قائماً بذاته. وطالما أن دارس الأدب المقارن يظل مهتماً بمعرفة اللغات الأجنبية وبأعمال أدبية مترجمة عن لغات أجنبية، فإن قضية الترجمة ومشكلاتها تبقى من اهتماماته الدائمة وبصورة عميقة، إذ إنه يتوجب على هذا الدارس في حالات معينة أن يقوم بنفسه بقراءة أعمال مترجمة لإجراء مقارنات، كما أن ذلك سيجعله يعترف أن ترجمة أعمال أدبية مهمة من لغة إلى أخرى تشكل إحدى الأقنية الرئيسة للتأثير الأدبي. وفي الواقع، أنه قد ظهرت في السنوات الأخيرة دراسات تلفت الانتباه على نحو متزايد

إلى المشكلات الكثيرة التي تعترض مترجم الأعمال الأدبية في كثير من بلدان العالم.

المترجم

أثيرت عبر العصور شكوك كبيرة حول إمكانية ترجمة الأعمال الأدبية. وقد تم التأكيد مرات عديدة أنه من غير الممكن لأي شخص أن يترجم إلى لغة أخرى أفكاراً وعواطف وأسلوباً وشكل ملحمة أو قصيدة غنائية أو مسرحية شعرية أو حتى رواية نثرية. والحقيقة أن فن الترجمة لايزال يُمارس حتى الآن في جميع أنحاء العالم. فعبر هذا الفن وجدت إنجازات أدبية كثيرة في بلد ما أصداء لها أو أنها أصبحت «متطبعة» في بلدان أخرى. وقد أصبحت شعوب هذه البلدان قادرة على استيعاب التجارب والعواطف التي تعبر عنها تلك الأعمال، كما أنها تثير الأدباء وحتى تؤثر فيهم بعمق.

ينبغي على معظم القراء أن يعتمدوا على المترجم إذا كان عليهم أن يتعرفوا على آداب العالم ويقوموها. إن دور المترجم هام أكثر مما هو شائع عادة. ولعل أحد الأمثلة اللافتة للنظر هي الترجمة الألمانية لأعمال شكسبير التي

تُعرف عادة بترجمة شليغل وتيك. فقد نشر أوغست ويلهلم شليغل في الفترة الممتدة ما بين عام 1797 وعام 1810 سبع عشرة مسرحية من مسرحيات شكسبير، كما ترجم بقية المسرحيات الكونت فون بوديسن ودورثي تيك بإشراف والدها، لودفيغ تيك، وبالتعاون معه. واعتمدت هذه الترجمات على مبدأ الأمانة. وقد حافظ شليغل على أشكال سكسبير من خلال إدراكه ولع شكسبير في مزج عناصر شعرية ونثرية، كما فرق بين النثر البلاغي والنثر المحكي وحاول بطرق مختلفة أن يقدم نسخة عن النص الأصلي.

لقد جعلت ترجمة شليغل وتيك من شكسبير شاعراً ألمانياً كلاسيكياً يُقرأ ويُمثل ويُستشهد به مثله مثل الأدباء الألمان الكبار. وذكر ألوا براندل في محاضرته «شكسبير وألمانيا»[1] إحدى صفات هذه الترجمة وهي أن «الكلمات المنبوذة القديمة والمعاني الغريبة لكلمات شكسبير التي حيرت قراءه الإنكليز، والتي تطلبت أحياناً تعليقات، قد استبدلت بكلمات رائجة». ويتابع براندل قائلاً: «ففي ترجمتنا الكلاسيكية لشليغل وتيك،

يظهر المعنى ظهوراً واضحاً حتى إنه كان عليّ أن أعيد نشر الترجمة في طبعة شعبية، ولم يكن هناك أحياناً مقطع واحد في المسرحية كلها بحاجة لشرح، فعلى نحو مثالي تمت صياغة الكلمات التيودورية القديمة بلغة ألمانية واضحة وعصرية». لهذا كان القارئ والمشاهد الألمانيان أقرب من الشخص اللندني إلى فهم شكسبير، «الذي لم يكن لديه خيار آخر إلا أن يفهمه عبر الأصل». لقد قدمت موهبة شليغل الشعرية عملاً فنياً، مع أنه كان أميناً للنص الأصلي، غدا في ذاته عملاً أصيلاً. فقد كان شاعراً قادراً على استخدام قوى مخيلته بحرية وفي الوقت نفسه كان راغباً في تقبل الكاتب الإنكليزي بوصفه أستاذاً له.

يجب أن نتذكر هنا أن شليغل كان تلميذاً لشاعر عظيم هو غوته، ممثل حركة أدبية هامة، الحركة الرومانتيكية. لقد أحب الرومانتيكيون شكسبير لأنهم وجدوا فيه شمولية ليس في المضمون وحسب، بل وفي الشكل أيضاً. لقد وصل موضوع نقل أعمال شكسبير نقلاً كاملاً للألمانية حد النضج في ذلك الوقت، وكان شليغل هو المترجم المثالي لإنجاز هذه المهمة. وتوفر هنا

مجال لقيام تعاون - نشر غوته للغة الألمانية، واهتمام الرومانتيكيين بالكاتب الإنكليزي، وموهبة شليغل، بوصفه مترجماً. لقد استولت ترجمة شليغل على العقل الألماني استيلاءً مقنعاً حتى إنه لم تستطع أي ترجمة أخرى أن تحل محلها. فكل أولئك المترجمين الذين حاولوا منذئذٍ أن يترجموا شكسبير إلى الألمانية إمّا أفادوا من هذه الترجمة «النموذجية» واتخذوا نقطة انطلاق لهم وإمّا حصروا مهمتهم بتحسين مساهمات تيك[2].

إن اسم الشاعر الأمريكي بيارد تيلر معروف اليوم أكثر لترجمته عمل غوته «فاوست» وليس بسبب كتاباته. كان تيلر دارساً حقيقياً للشاعر الألماني، إذ قام بإنجاز مهمة ضخمة بترجمته لجزأي «فاوست» إلى الإنكليزية وبذلك كان أول أمريكي يحاول ترجمة الجزء الثاني. ولكي يكون منصفاً حيال النص الأصلي، غاص تيلر في أعماق الأسطورة اليونانية القديمة، ودرس بعض النظريات الجيولوجية، ووسع بحثه في النسخ المختلفة والأعمال النقدية الصادرة في جميع أنحاء العالم حول هذا العمل. وكان الفهم الواضح للعلاقات بين جزأي «فاوست»، مصدر ابتهاج تيلر بالجزء الثاني وذلك بسبب

«غناه بالأمثلة، وبسبب تنوع أشكاله الإيقاعية وجمالها التي لا حدود لها تقريباً»[3]. كان تيلر، مثل شليغل من قبله، مؤمناً بالإخلاص الكامل لمعنى العمل الفني الأصلي وبترجمة الأشكال الشعرية وحتى الإيقاع والقافية إن أمكن. وقد كان شاعراً في حد ذاته، راغباً في تسخير قواه الشعرية لصالح أعمال أستاذه، لذلك أبدع عملاً معيارياً استمر ردحاً طويلاً بعد أيامه. لم يُعترف بترجمته «لفاوست» بوصفها نتاجاً مهماً في أيامه فحسب بل غدت هذه الترجمة أيضاً نموذجاً احتذته ترجمات كثيرة لاحقاً.

كانت الآنسة آنا سوانويك تعتقد أنه من الضروري مراجعة ترجمتها الأولى «لفاوست» وتحسينها بوضع قوافٍ مؤنثة لها[4]. وقد اعترف البروفيسور فان در سميسن في مقدمة ترجمته بدَينه لآنا سوانويك وبيارد تيلر لأنهما غالباً ما كانا «يوحيان بقافية أو بتغيير عبارة أو لإشارتهما إلى مخرج لمأزق واضح ومتعذر»[5]. اتبع فان در سميسن الطريقة التي استخدمها تيلر في غير مناسبة كما وافق تيلر بخصوص المشكلات التي تتعلق بفن الترجمة. ومثلما رأى تيلر، يرى سميسن أن

المهمة تكمن في ترجمة النص الأصلي، المادة والشكل معاً «مع أقصى درجات الإخلاص للمعنى، والإيقاع، والبحر، والقافية، قدر الإمكان في عملية النقل من لغة إلى أخرى ضمن الحدود الضيقة التي يفرضها بيت الشعر»[6]. وفي ترجمته لجزأي عمل غوته «فاوست»، التزم جورج ماديسون بريست بمبدأ تيلر فحافظ على عروض النص الأصلي وقافيته. إذ كان بريست يهدف، مستنداً إلى القناعة السائدة أنه لا يمكن إجراء أي تحسينات بعد غوته، ألاّ يقوم «بأي تغيير، أو أي حذف، وقبل كل شيء، ألا يضيف أي شيء»[7]. ويلاحظ تأثير تيلر في ترجمة أليس رافاييل «لفاوست» الصادرة عام (1930). فبعد أن كتبت في بادئ الأمر أشعاراً ركيكة وغير مقفاة، بدا إدراكها العميق لرائعة غوته وكأنه يفرض عليها استخدام القافية والبحر الأصلي لعمل غوته. وتشير في مقدمة ترجمتها المنقحة الصادرة عام 1955[8] أنها «تعلمت الاستجابة للمتطلبات التي رسخها بايارد تيلر على نحو حاسم»، وهي تحديداً، ألاّ نضيف أو نحذف أبياتاً وأن نحافظ على «نطاق دقيق جداً... في البحث المضني عن المعاني الأساسية

للكلمات»، وأن نتبع الأوزان الأصلية قدر المستطاع. ومع ذلك فهي تحاول في الوقت نفسه أن تتجاوز تيلر بتقديم ترجمة تلبي حاجات القارئ والمسرح المعاصرين.

تماماً كما تحتوي ترجمات شليغل الشكسبيرية، بالنسبة إلى بعض الألمان المعاصرين الكثير من العناصر الرومانتيكية، كذلك يجد قراء أمريكيون معاصرون ترجمة تيلر لـ «فاوست» فيكتورية في مصطلحاتها وفي بلاغتها. وعلى أية حال فكلا المترجمين قدم خدمة جليلة عبر تقديم شخصية أدبية أجنبية عظيمة لأبناء بلديهما. وماتزال ترجمتهما حية حتى اليوم، حتى لو أنها غدت مجرد إلهام للمحاولات الترجمية الجديدة في ضوء البحث الأدبي الحديث والرؤى الجديدة، خصوصاً كما هو الأمر عند تيلر.

لقد تبوأ عدد من الترجمات مكانة مرموقة في إنكلترا أيضاً ومارس تأثيراً على مر الأيام. فبالإضافة إلى الترجمة المجازة للإنجيل يمكن أن نذكر ترجمة تشابمان لأشعار هوميروس، وترجمة بوب للإلياذة، وترجمة درايدن لفيرجيل، وترجمة إدوارد فيتزجيرالد لرباعيات الخيام في

القرن التاسع عشر. والعمل الأخير ممتع على نحو خاص، لأنه قدم شاعراً فارسياً مغموراً للعالم الناطق بالإنكليزية. لم تثبت مكانة فيتزجيرالد المهمة في تطور الأدب الإنكليزي بفضل أي عمل من أعماله الأصلية، بل عبر هذه الترجمة، التي هي حسب مرجع مهم «يُستشهد بها أكثر من أي عمل آخر في الأدب الإنكليزي»[9]. وفي هذا البلد، كان تشارلز إليوت نورتن، محرر «المجلة الأمريكية الشمالية» أول من تعرف على ميزة عمل فيتزجيرالد دون أن يعرف هوية المترجم. فتحدث عن «النقل الشعري للروح الشعرية من لغة إلى أخرى وإعادة تقديم أفكار النص الأصلي وصوره في شكل لا يختلف كثيراً عن شكلها الأساسي، ولكن بحيث تكون متأقلمة تماماً مع الظروف الجديدة للزمان والمكان والعرف وطراز التفكير التي تظهر فيه من جديد». ووصف الرباعيات أنها «عمل شاعر ألهمه عمل شاعر آخر، فهو ليس نسخة طبق الأصل عنه، بل إعادة تأسيس له، وليس ترجمة، بل ولادة جديدة لإلهام شعري»، واختتم قوله: إنه «ليس هناك على الأرجح في مجموع الترجمات الإنكليزية والأعمال المنقولة عن شعر الشرق ما يمكن

مقارنته بهذا المجلد الصغير من حيث قيمته بوصفه شعراً إنكليزياً»[10].

لم يهتم فيتزجيرالد بالمشكلات اللاهوتية أو الفلسفية ولكنه وجد في مقاطع الحكمة لدى الشاعر الفرنسي بعض الإجابات عن مشاعر الشك لديه، ولتساؤلاته التي تتعلق بالحياة بعد الموت، ولتعقيدات الحياة الحديثة. ويُجمع الرأي البحثي الحديث على أن معظم رباعيات فيتزجيرالد هي إما «شروح... أمينة» أو مقاطع «مركبة»، «يمكن تقصيها في أكثر من رباعية واحدة» وأن الشاعر الإنكليزي بعد إنجازه أول طبعتين حذف معظم تلك الرباعيات التي لا وجود لها في النص الأصل[11]. لقد قام باختيارات من شعر الخيام، وأعاد تجميع الرباعيات، فأعطى بذلك شكلاً معيناً لكل ما اختاره. ومع أنه أبدع جواً مختلفاً بعض الشيء، كما يقول بعض النقاد، فإنه ليس هناك مسوغ للمبالغة في استنتاجاتنا أن «الرباعيات» ليست بأكثر من «قصيدة إنكليزية فيها تلميحات فارسية»[12]. ومهما كانت التغييرات التي قام بها فيتزجيرالد في نقل «الرباعيات» من فارس إلى إنكلترا، ومهما كانت

الطريقة التي اتبعها في نقل أفكار الشاعر الشرقي وانفعالاته تبقى حقيقة أنه نجح في جعل هذا العمل معروفاً في إنكلترا وفي العالم الغربي كله أيضاً.

وتُظهر هذه الأمثلة عن المترجمين الثلاثة المستشهَد بها على نحو عشوائي بعض التشابهات الممتعة. ففي كل حالة، حاول شاعر ترجمة عمل شاعر آخر وحقق بذلك نجاحاً عظيماً. وأصبح الثلاثة أي شليغل وتيلر وفيتزجيرالد شخصيات معروفة على نطاق واسع في الأدب العالمي بفضل أعمالهم المترجمة. وبذل كل منهم جهداً تمهيدياً أو تكميلياً كبيراً يتعلق بالعمل الذي كانوا يترجمونه. وبينما قام المترجمان الأول والثاني بنقل عملاقين من عمالقة الأدب إلى بلديهما، لفت فيتزجيرالد انتباه مواطنيه إلى أديب قليل الشهرة من الشرق وأثبت كيف أن المترجم يستطيع أن يشق طرقاً جديدة في حركة السير الأدبية العالمية. وعلاوة على ذلك إن هذه الأمثلة ليست بأي حال استثنائية. لقد ازدهرت الترجمة خلال عدة عصور عظيمة للأدب، ويبدو أن هناك اتفاقاً عاماً على أن العصر الإليزابيثي، مثلاً«كان أول عصر عظيم للترجمة في إنكلترا »[13]. ويدين حشد كبير من الكتاب

بمكانتهم في الأدب العالمي للشهرة الدولية التي أحرزها عبر الترجمة، في حين أنه لم يكن لهم موطئ قدم ثابت في أدبهم وقتئذ. فالشهرة التي اكتسبها هين جعلت منه محترماً في ألمانيا، حتى لو على نحو متردد في بعض الأحيان، ومن دون شك أن منزلة إدغار آلان بو الأدبية قد ترسخت خارج أمريكا.

ومن الأكيد أن بعض البلدان قد اعتمدت على الترجمة أكثر من غيرها. وربما كان القول إن «الألمانية هي اللغة التي يمكن أن تترجم إليها لغات... بأمانة ونجاح أكثر من أي لغة أخرى»[14]، وإن «ألمانيا هي أكبر بلد مترجم في العالم»[15]. ولكن روايات كوبر وسكوت وديكنز على سبيل المثال في كثير من بلدان العالم هي أكثر شعبية من أي رواية محلية معاصرة. وقد أصبحت روايات بلزاك وزولا على نحو مباشر تعبيراً عن العالم الغربي «الحديث» تقريباً، إلى درجة تجعل من نمو رواية محلية إلى رواية عالمية في كثير من البلدان أمراً زائداً عن الحد المطلوب. كما أن شهرة إبسن في ألمانيا وأوروبا أسكتت الرأي المعارض له في الوطن، فإلى أي شيء يمكن أن تُعزى الشعبية العالمية لكتاب إسكندنافيين

من أمثال سترندبرغ، وجاكوبسن، ولاغرولوف، وأندست، وهامسن، إلى أي شيء تُعزى غير فعالية الترجمة؟ إن حالة الروائيين الروس الكبار تكشف عن ذلك السر على نحو مميز. وقبل أن تصبح اللغة الروسية مقروءة على نطاق واسع بوقت طويل تفوق تورغينيف وتولستوي وفي النهاية دوستويفيسكي على روائيين محليين في بعض البلدان المتطورة أدبياً.

ومازال القرن العشرين بعيداً عن تغيير هذا التيار. وقد أكد أحد المتخصصين الفرنسيين أن «القرن العشرين هو أروع عصر للترجمة»[16]. وحتى في فرنسا التي تشتهر بالاكتفاء الذاتي في القضايا الأدبية، فإن الترجمة تتجاوز الآن نسبة العشرة بالمائة من الإنتاج الأدبي الكلي المطبوع. وإنها ليست مبالغة أن نؤكد بأن «العالم الحديث يظهر وكأنه آلة عظيمة للترجمة»[17]. إن مهمة المترجم تزداد أهمية فهو يسهم إلى حد كبير في صياغة مفهوم العالم الواحد.

ويجب على المرء أن يعترف أيضاً أن المترجم قد يسبب كثيراً من الأذى وبطرق عديدة: أولاً، قد لا يصيب

في انتقاء الأعمال، أي أن يتجاهل من عدم معرفة أو قصد أعمال أدبية معينة جديرة أن تعرف بصورة أفضل. وهنا تلعب الميول العابرة والأهواء الدارجة دورها أيضاً، فقد يستسلم لها المترجم في اختيار موضوعاته. وكثيراً ما قيل إن للأعمال الأدبية العظيمة طريقتها في جذب الانتباه إليها في خارج بلدانها، ولكنها من المشكوك به تماماً أن وجهة النظر هذه يمكن تطبيقها على آداب مكتوبة بلغات غير معروفة كثيراً أو في مناطق قليلة الأهمية ثقافياً أو سياسياً. كما أن الحُجب الإيديولوجية من كل نوع، والحواجز السياسية والاقتصادية والتحاملات العرقية هي أمور هائلة لا يستهان بها تتدخل بمهمة المترجم التي يجب أن تسعى وقبل كل شيء إلى تعريف بلده بالأدب الأفضل الذي يكتب بلغات أجنبية.

ثم هناك الضرر الذي يمكن أن يوقعه المترجم الذي يشوه عملاً أدبياً وبالتالي يصبح مسؤولاً عن تقديم فكرة أو وجهة نظر أو مزاج لم يعبر عنه الكاتب الأجنبي حقيقة. فعلى سبيل المثال، أصبح رابيليه معروفاً في العالم الناطق بالإنكليزية على أنه «فيلسوف» مدمن

ونَهِم تهتز جوارحه من الضحك على حماقات الجنس البشري وعلى الغرور الأساسي للحياة[18]، وذلك بسبب ترجمة السير توماس أوركهارت. وحسب كلمات صموئيل بوتنام، لقد أوجد أوركهارت عن طريق إدخال «شكوكية لطيفة» وإضفاء مسحات شهوانية، لم تكن موجودة في النص الأصل، «مفهوماً كاذباً ومشوهاً على نحو كبير عن رابيليه». فقد أدى أسلوب أوركهارت الصعب الذي يعود للقرن السابع عشر إلى طمس رابيليه الحقيقي الذي كانت أعماله بعد كل شيء أكثر الكتب رواجاً، والتي استمتع بها «على حد سواء المتعلمون وغير المتعلمين في زمانه»، والتي كانت فيها بنية الجملة الكلامية «على نحو سائد قصيرة وبسيطة ومباشرة». لقد حال أسلوب المترجم الإنكليزي دون قراءة الكثيرين أعمال رابيليه، ولقي فقط «إعجاباً من النخبة القليلة»[19]. وصنع ذلك جواً لم يكن موجوداً في النص الأصلي.

ولا يسعنا القول في هذه الحالة الآنفة الذكر إن المترجم قد تعمد تحريف الأصل، بيد أن هناك كثيراً من الحالات الأخرى التي يكون فيها المترجم واعياً تماماً لما يقوم به. فعندما عرضت مسرحية الحرب الأمريكية «ثمن

المجد»، التي تحمل العنوان Rivalen بالألمانية، التي كتبها ماكسويل أندرسون ولورانس ستالنغر، في برلين عام 1929، ظن معظم النقاد وقتئذٍ أنها لم تحافظ على وجهة النظر الأمريكية. بدلاً عن ذلك، أصبحت مسرحية تستخدم حبكة أمريكية كوسيلة لنقل مشاعر كارل زوكمير ضد النزعة العسكرية، وللتعبير عن أفكاره حيال «المرحلة»، ولتقديم فهمه عن التجارب عن الخطوط الأمامية، ولرسم شخصيات فرنسية ويهودية حسب أهوائه الخاصة. كما أساء زوكمير للكاتبين المسرحيين بإدخاله أفكاره الخاصة في مسرحية الحرب الأمريكية. والأمر المثير هنا هو أن هذه المسرحية لم تحقق ذات النجاح الذي حققته مسرحية الحرب البريطانية «نهاية رحلة» عندما عرضت في ألمانيا في الفترة نفسها تقريباً، وذلك لأن هذه المسرحية قد ترجمت بأمانة كبيرة. وقد يجرؤ المرء على التفكير أن المشاهدين الألمان لم يجدوا في المسرحية الأمريكية شيئاً مختلفاً عما يجدونه في مسرحيات الحرب لديهم[20].

كان هناك في الماضي عادة سائدة لدى المترجمين وهي أن يحذفوا أو يضيفوا إلى عمل من دون تمييز، على نحو

يتوافق وانحيازاتهم الدينية أو لأن هناك عبارات صعقتهم أو أحرجتهم بوصفها غير أخلاقية أو بذيئة. فقد كان بيتر موتو الذي أكمل ترجمة رابيليه التي بدأها السير توماس أوكهارت «بروتستنتياً متعصباً» فأظهر تحيزه الديني عندما حذف بكل بساطة أحد المقاطع المهمة الذي يلقي أضواء سلبية على الكالفينيين[21]. وفي ترجمة إديث وارتن لمسرحية سودرمان «إنها تعيش الحياة»، هناك سطر لشخص نبيل يقوم فيه بالألمانية ما ترجمته إلى الإنكليزية «لو أنني أستطيع الزواج من فتاة ذات صحة جيدة تعمل في ملبنة». إن عرض الزواج من عاملة الملبنة يتم، وأعتقد هنا أنه لاعتبارات أخلاقية، لا يوحي أبداً بالمفهوم الاجتماعي الطبقي لدى النبلاء كما ورد في العبارة الأصلية[22].

إن مثل هذه التغييرات التي كانت تجري لأسباب دينية أو أخلاقية أصبحت إلى حد ما أقل شيوعاً في أيامنا هذه، بيد أن تاريخ العقود القليلة الماضية قد أظهر كثيراً من حالات التشويه الناجمة عن اعتبارت سياسية. وحسبي أن أشير هنا إلى الترجمات الروسية لمسرحيتي أوجين أونيل «كل عباد الله لهم أجنحة»، و«القرد

الكثيف الشعر» اللتين جرت عليهما بعض التغييرات كي تجعل منهما منسجمتين مع تيار الفكر الاجتماعي في الاتحاد السوفيتي آنذاك. ففي المسرحية الأولى تم تأكيد التضمينات العرقية والاقتصادية على حساب التأثير العاطفي. وفي مسرحية «القرد الكثيف الشعر» يصبح غياب فعل العمل الجماعي وليس الجيشان الداخلي الشخصي هو المسؤول عن سقوط يانك[23]. ومن البدهي القول إن مثل هذا النوع من الإعداد أو «التحسين» لا يمكن تبريره.

وعلى نحو مماثل، لا يمكن التغاضي عن الترجمات السيئة الواضحة الناجمة إما عن جهل باللغة الأجنبية وإما عن عدم اكتراث. إن ترجمة ميرفن سافيل الحديثة لرواية هرمان هيسة «لعبة كأس اللؤلؤ» التي تحمل عنوان «الأستاذ لودي» بالإنكليزية، تحوي العديد من الأخطاء التي يجري فيها غالباً تشويه معنى جملة أو فكرة تشويهاً كاملاً. وفي نهاية الفصل التمهيدي، على سبيل المثال، تتم مناقشة العلاقة بين لعبة الحبات والدين، ويقول لنا هيسة إن تلك اللعبة تشبه كثيراً المراسيم الدينية «ليس لها لاهوت خاص بها» عبارة تتعارض

تماماً مع الجملة الواردة في الترجمة والتي هي «إنها تحوي لاهوتها الخاص بها». فعلى كل مترجم أن يعرف أن العبارة الألمانية einespielsprache هي «لغة لعبة» وليست «لعبة كلام»[24].

ويُظهر زوكمير في ترجمته لمسرحية «ثمن المجد» وعلى نحو واضح عدم معرفته باللهجة العامية الأمريكية إذ يترجم الجملة «يدس قدميه في فراش فلاغ» ترجمة حرفية بعبارة «يترك كلابه تستلقي في سرير فلاغ» بدلاً من أن يدرك أن كلمة «كلاب» هي تعبير عامي يعني هنا «أقدام». إن النتيجة في هذه الحالة مثيرة للضحك، ولكن الخطأ في الترجمة أحياناً يمكن أن يكون له نتائج خطيرة إلى حد ما. فعوضاً عن أن تكون وسيلة للتقارب بين أمتين، قد يكون للترجمة الخاطئة تأثير معكوس وربما صنع شرخاً بينهما. ومن الناحية الجمالية، إن الترجمات الخاطئة بالإضافة إلى السيئة قد تضر بالمؤلف الأصلي وبسمعته وسمعة بلده. وكما عبر عن ذلك جيلبرت هايت بأن «الكاتب الرديء هو خطأ فادح، لكن الترجمة السيئة لكتاب جيد هي جريمة»[25].

ولعله يجب أن يضاف هنا أن الأخطاء الحقيقية في

الترجمة لا تنشأ عن جهل أو عدم كفاءة، التي لا تكمن في المترجم بقدر ما هي في الترجمة نفسها. وأن رواد الترجمة أنفسهم قد أوضحوا بأن أعمالهم هي أعمال تحتمل النقاش والجدل. فقد ذكر واضع ترجمة الكتاب المقدس إلى اللاتينية، وهي كتاب «الفولغيت» للقديس جيروم، والتي تُقرأ أكثر من أي كتاب آخر في العالم: «ليس كلمة كلمة، ولكن المعنى هو ما يجب إخضاعه للحواس»، واضعاً بذلك مبدأ عدم الحرفية الذي تم قبوله بالنسبة إلى جميع الترجمات الرفيعة. كما طرح مارتن لوثر، وهو أحد أكثر المترجمين فعالية بتصريحه «يجب على المرء.... أن ينظر إلى الإنسان الوضيع بوصفه بغلاً» المبدأ المعترف به على نحو واسع كدليل وكهدف: أي الوصول إلى اللغة الحية العامة للعصر. ولقد أثار كلا المبدأين مشاكل أكثر من التي تمكنا من حلها. ولطالما كانت المسائل الرئيسة تنحصر في: إلى أي مدى يمكن للترجمة أن تبتعد عن الحرفية؟ وكيف يمكن أن يتم النقل إلى اللغة الدارجة؟ وهذه هي الأسئلة التي أجاب عنها كل عصر بصورة مختلفة، إلا أن الأسئلة الأكثر أهمية بالنسبة إلينا هي تلك المطروحة في عصرنا نحن.

بما أن الترجمات الإنكليزية والأمريكية للأعمال الكلاسيكية الأدبية العالمية قد أخذت بالظهور بوتيرة متسارعة في السنوات الأخيرة، فإنه يبدو من المناسب أن ندرس تعليقات المترجمين المعاصرين بخصوص مشكلات الترجمة إلى الإنكليزية. ولحسن الحظ يشعر معظم المترجمين المعاصرين بأنهم مضطرون لتبرير محاولاتهم وبذلك أبدعوا كماً كبيراً من أعمال نقدية. لذلك دعونا نتفحص المبادئ المتنوعة لأكثر الترجمات قراءة في الوقت الحاضر، وهي الترجمات المتداولة على نطاق واسع بطبعات جامعية أو شعبية أو نسخ ذات غلاف ورقي - وربما كان المعدل الضخم الذي غزت به الترجمات كلّياتنا وصيدلياتنا يشكل ظاهرة هامة في حياتنا الثقافية الراهنة.

ويوجد هناك اتفاق كبير على أن الشعر ينبغي أن يُترجم إلى شكل شعري، لكن هناك اتفاق أقل حول مسألة فيما إذا كان يتوجب استخدام نفس شكل البيت الشعري والقافية الشعرية وغيرهما في الترجمة أم لا. وتشعر إدنا فينسنت ميلاي شعوراً قوياً في مقدمتها لترجمة أشعار جورج ديلون وترجماتها الخاصة لأشعار

بودلير[26]، أنه يجب أن يكون شكل القصيدة ذا أهمية حقيقية لدى معظم الشعراء: «بالنسبة إلى عدد كبير من الشعراء إن الخصائص المحسوسة لقصائدهم وإيقاعاتها وقوافيها وموسيقاها والأساليب التي تظهر بها الأشعار على الصفحات لها تماماً نفس أهمية الشيء الذي يرغبون قوله، ولها لدى بعض الشعراء أهمية أكبر بكثير». لذلك هي تشعر أنه ليس من العدل أن نفرض على شاعر أجنبي وزناً وشكلاً شعرياً مختلفاً لأن المترجم قد يكون معتاداً أكثر على ذلك الشكل الخاص.

وتختار دوروثي سيرز على نحو مماثل الموشح الأصلي في ترجمتها لشعر دانتي على الرغم من وجود اعتراضات معينة عليه، لأنها ببساطة تشعر أن ذلك الشعر غير المقفى، «على الرغم من إغرائه الذي يجنح بخفاء أن يكون حرفياً على حساب الشعر، له أفضلية صغيرة على النثر، مع أنه يسهل كتابته على نحو رديء فهو صعب الكتابة بشكل جيد». وتقبل الآنسة سيرز برأي موريس هيوليت بأن من يُترجم شعر دانتي عليه فقط أن يختار بين «الموشح أو لا شيء»[27].

ومن ناحية ثانية، لا يتبع جون سيباردي القافية المعقدة في شعر دانتي، لأنه يجد أنه قد يكون قادراً على المحافظة إما على القافية وإما على «نغمة اللغة»، وليس على كليهما ويستند في قراره هذا على الحجة القائلة إن اللغة الإنكليزية لا تنصاع بسهولة للقافية كما هي اللغة الإيطالية وبناء على ذلك «فإن اللغة يجب أن تنقلب رأساً على عقب، وتتشوه، وتترهل، وتغدو غير قادرة على التعبير كي تجبر البيت الشعري أن يبرز في البيت الثالث الذي يستنفد قافية المقطع الثلاثي كلها». ومع أن سيباردي يحيد عن الموشح ويستخدم أحياناً قوافٍ «ناقصة» - لكي لا يفرض «قافية محددة» على حساب الجانب الطبيعي - فهو يُبقي المقطع الشعري ذا الأبيات الثلاثة مع البيتين الأول والثالث مقفيين[28].

على أية حال، لا يتردد رولف همفريز في ترجمته «الإنيادة» في تغيير الوزن الشعري الخاص بفرجيل، لأنه يجب أن الوزن الأيامبي للبيت الخماسي التفعيلة غير الملتزم سيكون «الأداة الأكثر ملاءمة» لتحل محل الوزن اللاتيني السداسي التفعيلة[29]. ويبدو أن سي. دي لويس، وهو مترجم آخر للإنيادة، يُظهر على نحو معادل

اهتماماً ضئيلاً بالوزن وبالشكل طالما أن شكل الملحمة هو نظم شعري، فإنه، حسب رأيه، سيجعل المترجم أقرب قليلاً إلى الأصل[30].

ويكتب تيودور هاورد بانكس، الذي كان مهتماً في ترجمته لمسرحيات سوفوكليس «مسرحيات طيبة» على نحو خاص بالتركيز على «المصطلحات وإيقاعات اللغة المنطوقة وليس المكتوبة»[31]، معظم الحوار بالشعر المرسل، بينما يستخدم لبعض الأجزاء «الدوبيت البطولي، والرباعيات البطولية، أو مقاطع مقفاة غير منتظمة لكي يظهر تغير الوزن الشعري في الحوار الأصلي». ومن ناحية أخرى، تتم إعادة صياغة أغاني الجوقة وعدد من المقاطع الغنائية في الحوار على شكل أزواج من المقاطع الشعرية المقفاة. ويفيد بانكس «أن مقاطع الجوقة تتميز عن الحوار في ناحيتين مختلفتين. لأن هذه المقاطع هي شعر غنائي لا يقوم الناس فيه بالتحدث بقدر ما يقوموا بالغناء، لذا كانت مفرداتها إلى حد ما غنية وأكثر اتقاناً. ونجد فيهم أيضاً أن الترجمة بالضرورة تبتعد عن الأصل، نظراً لتوجب إعادة صياغة الفكرة والتوسع بها من أجل إعطائها قوافٍ مناسبة. ومع

ذلك تتباين المقاطع الشعرية المقفاة بوضوح مع الحوار ويزودنا هذا التباين بتأثير جمالي مشابه للتأثير الإغريقي». يحاول فيليب فيلاكوت، وهو مترجم مسرحيات يوربيدس، «أن يصور بأمانة وبوسيلة أو أخرى كل فكرة وصورة وارتباط ذهني عبَّرت عنها كلمات الشاعر الأصلية»[32]، ومع ذلك فهو لا يحاول أن يستخدم الأوزان الشعرية نفسها التي استخدمها يوربيدس، فعلى العكس هو يتأرجح بين النثر والشعر، مثلاً، كي يجعل التمايز واضحاً بين الحوار والمقاطع الغنائية أو يظهر تغييراً في البحور الشعرية الإغريقية عبر استبدال الأبيات المقفاة بأبيات غير مقفاة. وعلى نحو مشابه، يختار كنشن سميث النثر لترجمة الحوار في مسرحية «أنتجوني» - لأنه يعتقد أن النثر سيعطي إلى حد ما «أمانة أكثر للنص الأصلي» - ثم يترجم مقاطع الجوقة إلى شعر حر[33]. ومن خلال تصريحهما بأن هدفهما هو أن يصلا - وإذا أمكن أن يترجما بدقة - المعنى العاطفي المحسوس في كل حديث في المسرحية، يجد كل من دادلي فيتس وروبرت فيتزجرالد، مترجماً مسرحيتي «ألستس» و«أنجوني» أحياناً أن المعادل

الإنكليزي الأفضل يكمن في الحرفية التي تمتد في نسيج أسلوب التغيير الإغريقي وإيقاعه. ومع ذلك، فإنهما «لا يتبعان الإغريق حرفياً، وحينما يترتب عليهما أن يفعلا ذلك سيبدو الحوار ركيكاً وبالتالي مزيفاً. ولهذا فإنهما يشعران بأنه مبرر لهما استخدام «إعادة الصياغة بحرية قليلاً أو كثيراً كي يجيزا «التبديل، والطمس، والتوسع»[34].

وتؤكد المرجعيات كلها تقريباً بأنه يجب التقيد بالأمانة في عملية الترجمة، ولكنهم لا يعنون بالأمانة الشيء نفسه دائماً. وهم يتفقون أن الأمانة لا تعني ضمناً الترجمة كلمة بكلمة، ولكن عند هذه النقطة ينتهي اتفاقهم. لقد ذكرنا سابقاً أن البعض، مثل إدنا فينسنت ميلاي ودوروثي سيرز يصرون على المحافظة على وزن القصيدة وشكلها، في حين يجد الآخرون أن الأمر يكفي بأن تترجم القصيدة إلى أي شكل شعري يبدو أنه الأكثر ملاءمة لها. ويؤكد المترجم همفيرز بأنه قد حاول «أن يكون أميناً لمعنى القصيدة» كما يفهمه هو وأن «يجعلها تبدو» بالنسبة إلى القارئ حسب «الطريقة التي أحسها» هو نفسه. ولم يمنع ذلك همفريز من أن يأخذ «بكل أنواع

الحريات» مثل تبديل وضع الأبيات، وحذف «أسماء أعلام وتلميحات حيث... تؤدي بإفراط إلى إبطاء اهتمام القارئ»، مستبدلاً «بالعام الخاص وبالخاص العام»[35].

كما يؤكد مترجما «أغنية الإله: باغافاد - غيتا» * السوامي * براهفانندا وكريستوفر إشرود أن عملهما لم يكن إعادة صياغة وأنه «باستثناء مقاطع قليلة صعبة جداً، يجاري النص الأصلي بأمانة». ومع ذلك فإنهما يعترفان بحرية بأنهما قاما، دون وجود أي مبرر خاص لمثل هذا الإجراء في النص الأصل «بترجمة الغيتا بأساليب متنوعة، جزئياً نثر، وجزئياً شعر» وأن «الانتقالات من أسلوب إلى آخر كانت اعتباطية تماماً»[36].

«أن تترجم الشعر إلى نثر، مهما كانت درجة الأمانة وحتى البراعة في صياغة الكلمات، فإن ذلك يعني خيانة القصيدة»[37]. إن هذا الحكم الذي أطلقته الآنسة ميلاي ممتع في ضوء بعض المجادلات الحديثة الهامة لترجمة الشعر الإغريقي إلى النثر الإنكليزي. لقد قام ثلاثة

مترجمين مهمين لملحمة «الأوديسا»: دبليو. هـ. د. روس وإي. ف. ريو، وت. إي. لورانس بالدفاع أو التلميح أن النثر هو الأداة المناسبة للملحمة الكلاسيكية، نظراً لأن الرواية النثرية الحديثة تبوأت المنزلة الأدبية التي امتلكتها الملحمة فيما مضى. فمن خلال تأكيده أن معظم ترجمات هوميروس «مليئة بالتكلف وبمحاولات لتقديم لغة شعرية لم تكن موجودة عند هوميروس نفسه أبداً»، يعتقد روس أن المترجم يجب أن يتحدث بشكل «طبيعي» كما كان هوميروس يفعل: «لقد استخدمت هذه الحوارات، وفي معظم القصيدة كلمات هوميروس نفسها. لقد تركت شيئاً ما، لكنك إذا قرأت الكلمات الإغريقية دون تحيز، فإنك سترى أنها طبيعية وبسيطة مثل كلماتي. لا يوجد شيئاً مطلقاً من زخرفة شعرية في الكلمات، إنها نفس الكلمات التي يستخدمها الإنسان العادي في مثل هذه الظروف... إنك تجد بأبسط الكلمات الإنكليزية النبل، والجمال نفسيهما عندما تسمع شيئاً نبيلاً وجميلاً[38]. وعندما يقول روس بأنه يريد أن يتلقى حكماً على ترجمته «بوصفها ببساطة قصة»[39] فإنه من حيث الأساس يعطي نفس السبب

لاستخدام النثر كما فعل لورانس وريو. لقد اعتبرت «الأوديسا» رواية، «الرواية الأولى في أوروبا» (حسب لورانس)[40] وتم النظر إلى هوميروس بوصفه «أفضل قصاص في العالم» (حسب ريو)[41].

وبينما يتوفر بعض التبرير لترجمة الشعر الملحمي الكلاسيكي إلى النثر الإنكليزي، فإنه من الصعب أكثر أن تقبل برأي ريو، الذي عبر عنه في مقدمة ترجمته «لقصائد فرجيل الريفية»، إننا نخسر أكثر مما نربح «بضغط فرجيل وإقحامه في قالب غريب التصميم»، وإن النتيجة ستكون «أقل شبهاً بفرجيل» إذ عمل المترجم على «أن يترجم تفعيلاته السداسية إلى بعض الأشكال التقليدية للشعر الإنكليزي»[42]. ولا يعتقد ر. هـ. هيوس، الذي ترجم عمل دانتي «الملهاة الإلهية»، بأن فقدان القافية والوزن الشعري هو أمر مهم جداً ويقترح أن «القافية وتقسيم الوزن إلى عدد معين من المقاطع اللفظية هو أقل حيوية من أسلوب وإيقاع العبارات»[43].

فمعظم أولئك الذين يفضلون ترجمة الشعر إلى نثر

إنما يقومون بذلك من أجل الوصول إلى معنى العمل الأصل. ويعتقد بايارد كوينسي مورغان أن الرسالة المهمة التي يقدمها غوته في عمله «فاوست» تستحق ترجمة «يتوجب عليها أن تحاول تركيز انتباه القارئ حصرياً، أو تقريباً بقدر ما تسمح به اللغة الإنكليزية، على معنى النص». ويقترح أيضاً أن ترجمة نثرية من شأنها أن تجمع بين الإخلاص للمعنى وحرية الأسلوب بيد أن الترجمة الشعرية تقريباً تسيء تمثيل «فكرة النص الأصل» وتؤدي إلى نتيجة مفادها أنه «في المقاطع الحاسمة.. قد يحدث تزييف فعلي لقصيدة الشاعر»[44].

لم نتحدث الآن سوى عن ترجمة الشعر إلى لغة أخرى. فماذا عن أدب النثر؟ أليس هناك أية مشكلات بشأن نقل الأعمال النثرية؟ يتحدث جورج بل، مترجم «السيرة الذاتية» بنفينتو سيليني، عن «إسراف النص الأصلي وتغيراته المتكررة في الإيقاع والتوكيد»، ويقتبس في النهاية عبارة المترجم الفرنسي لأعمال سيليني، يوجين بلون، الذي قال عن لغة سيليني إنها «لهجة سكان فلورنسا، صافية، وأصيلة، وذكية للغاية، حتى إنها تغدو عصية على الترجمة»[45]. ويجد ركس

ورنر كتاب ثوسايدايدس(*) «الحروب البولينيزية» صعباً - وفي الوقت ذاته ممتعاً - كي يُترجم إلى الإنكليزية «بسبب أسلوبه الخاص ذي الإضاءات المفاجئة، وقوته المفاجئة، الذي لا يمكن، كما أعتقد، أن يعاد إنتاجه باللغة الإنكليزية»[46]. ويعتقد ورنر أن ترجمة أعمال أفلاطون أسهل. وعلى أية حال، ففي ترجمته لكتاب أفلاطون «الجمهورية»، تعترض هـ. د. ب، لي مشكلة «الحفاظ على أجواء المحادثة في الحوار الأصلي» خصوصاً في المقاطع الطويلة جداً. ويواجه لي صعوبات في ترجمة مصطلحات أفلاطون. وطالما أن الترجمة الحرفية للمصطلحات الأخلاقية والمجردة يمكن أن تكون مضللة وسمجة على الأقل، فهو يشعر بأن المترجم «يجب أن يمضي إلى أبعد ما قاله أفلاطون وأن يكتشف ما يعنيه» وعندئذٍ يُعبر عن الفكرة كما ينبغي «أن يُعبَّر عنها اليوم»[47].

لقد رأى صموئيل يوتنام أن هناك مشكلتين أساسيتين تواجهان مترجم رواية «دون كيشوت»: «الأولى وهي الوصول إلى أسلوب، يكون كالأسلوب الأصلي، خالياً من التكلف، عامياً وعصرياً دون أن

يكون «محدثاً» على نحو واضح، والثانية هي الجمع بين الإخلاص النصي واللغوي وبين تقديم نثر قابل للقراءة. إنه يؤيد الرأي القائل بأنه يجب الابتعاد عن الأسلوب والمفردات القديمة في الترجمة الحديثة لرواية سرفانتس تماماً بقدر ما يجب أن تكون «أي حداثة من صلب المكان، وأن تحفظ نكهة الكلام». وبينما ينوي في ترجمته لأعمال رابليه، تقديم «عرض لكتابات رابليه بإخلاص قدر المستطاع»، فإنه يعارض هنا أيضاً، وجود «ترجمة محدَّثة بشكل مفرط». وهو يشعر بأن تعابير الحياة اليومية العادية واللغة العامية ستكون بعيدة عن مجاراة روح العمل، وستجعل الترجمة بسرعة كبيرة مبتذلة، وفي الوقت نفسه، هو يرفض «الكلمات المهجورة غير الضرورية المستخدمة فقط من أجل التأثير»[48]. وينظر جون بات، مترجم رواية «كانديد» إلى أن «الاختلاف في الاقتصاد والإيقاع بين الفرنسية والإنكليزية» هو المسؤول عن بعض الصعوبات في الترجمة. فهو يجب أن أسلوب فولتير يحتاج إلى توسيع هنا وهناك «كي لا يوقر الأذن الإنكليزية بجرأته المفرطة»، ويضيف: «إن تقليل فولتير من الروابط يؤدي

إلى تأثير مهم على إيقاعه، فيسمح له أن ينوع في عدد العبارات والجمل التي يمكن أن تربط مع بعضها البعض خلال فترة إيقاعية. ها هنا سيكون للترجمة الحرفية وقع سيئ، لهذا يجب على المترجم أن يترك شيئاً من إيقاع فولتير في محاولة لجعله يتحدث إنكليزية معاصرة»[49].

ويكشف مترجم أعمال بلزاك[*] ماريون آيتون كروفورد عن «أن ترجمة أعمال كاتب نثر حديث، مثل بلزاك، تفرض صعوبات معينة، فجمله الطويلة «مشحونة جداً بالمعنى، ومفعمة بالمجازات والتلميحات»، لدرجة أن «تفكيكها وإعادة صياغتها يتطلب جملاً أطول في اللغة الإنكليزية». وبهذا نخرج بنتيجة أن «ترجمة أعمال بلزاك كلمة بكلمة ستكون عصية على الفهم أكثر من معظم الترجمات الحرفية» لكتاب آخرين[50].

والسؤال الآن: ما الغاية الرئيسة للمترجمين الإنكليز والأمريكان المعاصرين؟ إنها، كما يبدو لي، أن يقدموا لقرائهم نماذج عصرية للأعمال الكلاسيكية العالمية، ونقصد بكلمة عصرية ببساطة أن يقرأها ويفهمها بسهولة

القارئ الإنكليزي أو الأمريكي. وكما يعبر عن ذلك ج.م. كوهن، قائلاً إن مهمة المترجم تكمن في «الجمع بين الأمانة لنص سرفانتس وبين أساليب الكتابة الإنكليزية المعاصرة»[51]. وسياردي يرغب في كتابة «لغة إنكليزية اصطلاحية»[52]. ويهدف توما س. ج. بيرغن للوصول إلى «القرائية»[53]. ويطمح ريو «إلى تقديم ترجمة «للأوديسا» للقارئ العصري تُقرأ بسهولة وتذوق»، وكما يشرح في موضع آخر، عندما يتحدث عن القراء المعاصرين، ينْصَب تفكيره أساساً على أولئك الذين ليسوا على اطلاع بالعالم الإغريقي»[54]. وفي مقدمته لترجمة «حوليات روما الإمبراطورية»، يعتقد مايكل غرانت أن المهمة الأولى للمترجم هي أن يترجم معنى النص الأدبي، «في أن ينقل بأمانة قدر المستطاع، الفكر الأساسي ودلالة ما كتبه تاسيتوس». ثم يضيف أن المترجم يجب أن يحاول أيضاً إعادة صياغة «التعبير» – في حالة تاسيتوس يعني أن يبين دقة أسلوبه – لكن النقطة الأكثر أهمية هي أن تكون الترجمة مقروءة وهو لا يرى هدفاً من تقليد أسلوب تاسيتوس، فيما لو أدى ذلك إلى «ترجمة غير مقروءة»[55].

وتكتب أونا إيليس فيرمر في مقدمتها لترجمة ثلاث مسرحيات لإبسن(*) بأن «كتابها يحاول تحقيق مهمة مستحيلة وهي الادعاء أن إبسن كتب مسرحياته بالإنكليزية عام 1950»[56]. ويذهب ل. دبليو. تانكوك، الذي يتبنى «مبدأ الإخلاص للهجة النص الأصل»، أبعد من ذلك عندما يذكر أنه «من واجب المترجم أن يحاول أن يحدث لدى القراء الإنكليز ذات التأثير الذي أحدثه النص الأصل في قرائه عند نشره»[57]. وطالما أنه يصعب - في بعض الحالات - تحديد مدى التأثير الذي تحدثه قصيدة ما في قرائها فإن هذا المعيار يصعب تبنيه بصورة جدية. ومهما يكن من أمر يبدو من الواضح أن المقصود، ببساطة، هو أن يكون العمل مقروءاً كعمل عصري، بمفردات وترتيب كلمات عصرية، وبمصطلحات أيامنا هذه، ولا ينبغي قراءتها على أنها ترجمة.

إذا كان إجراء هذا المسح للآراء المعاصرة التي يعتنقها أفضل من زاولوا الترجمة يبدو مضطرباً ومتناقضاً في الغالب فإنه يعكس فقط الحال الحقيقية لسشؤون الترجمة. وحتى الآن فهذه ليست تماماً الكلمة الأخيرة في موضوعنا. إذ يبدو أن نظرية الترجمة قد

بلغت نضجها في العقدين الأخيرين. ويمكن هنا إيراد بعض الكتب كأمثلة: «الترجمة في العالم المعاصر» لأدموند كاري (طبعة جنيف عام 1956)، و«فن الترجمة» لتيودور سافوري» (طبعة لندن عام 1957)، ودراسات مختارة بالألمانية بعنوان «مشكلة الترجمات» حررها هانز يوخايم شتورنغ (طبعة دارمشتات عام 1963)، ومناقشتين بعنوان «فن الترجمة» حررها ر. أ. برور (طبعة كمبردج، ماساشوستس، عام 1959)، و«حرفة الترجمة وسياقها» حررها وليام آروسميث وروجر شاتوك (طبعة كتب أنكر إ. 358 في نيويورك، عام 1964)[58]. ويبدأ أدموند كاري بعبارة بالفرنسية: «ليس هناك عمل مقدس في الترجمة». ولحسن الحظ فإن هذه هي العبارة الوحيدة الخاطئة بشكل كامل في كتاب يعد من الكتب العملية تماماً والموثقة توثيقاً جيداً، والذي يعير اهتماماً كبيراً للحقول غير الأدبية في الترجمة كما يليق بمدرسة المترجمين في جنيف.

ويجد المرء في كتاب سافوري عرضاً كاملاً معقولاً وبحثياً خصوصاً للمشكلات الأدبية المتضمنة، وللصفحة (49) فيه أهمية خاصة حيث يطرح المؤلف فيها ست

قواعد مع أضدادها، «لأن الأناس الوحيدين الجديرين بتشكيلها لم يتفقوا عليها فيما بينهم». اثنتان من النقاط المتناقضة تُقرأ كالآتي: «يجب أن تُقرأ الترجمة مثلما يُقرأ العمل الأصلي»، «يجب أن تُقرأ الترجمة كترجمة»، «يجب أن تكون ترجمة الشعر نثراً»، «يجب أن تكون ترجمة الشعر شعراً». إن السيد سافوري يأخذ حريته إلى حد كبير في السماح للمتناقضات وتبريرها جميعاً من خلال تلبية حاجات القراء من مختلف الأمزجة.

إن قصد هـ. ي. شتوريغ البرهنة على أهمية حقل الترجمة الأدبية عن طريق تقديم سبع وعشرين مقالة لكتّاب ومفكرين، نقاد ومترجمين من بلدان وعصور متنوعة (مرتبين من لوثر إلى أورتيغا. ي. غاسيت وهيدغر). ويمثل كتاب ر. أ. برور التنوع في الآراء حول الترجمة في أيامنا[59]. ويختتم برور كتابه «بثبت مراجع نقدية في الترجمة (أعده ب. ك. مورغان) والتي تقتبس حوالي مائتين من الفقرات ويكون بحد ذاته مؤلفاً تاريخياً شاملاً عن الترجمة. أما «المناقشة النقدية» لكل من أروسميث وشاتوك تُعد عملاً مهماً لأن المحررين على

علاقة مع معهد الترجمة الوطني في جامعة تكساس (الذي بدأ بنشر مجلة «ديلوس» عام 1968). ولا يعيد عملهما المناقشات المعتادة المتعلقة بالأسس ولكنه يشتمل على مقالات عن مشكلات الترجمة المختلفة، مثل مقالات روبرت دبليو. غوريغان «الترجمة للممثلين»، ومقالة جوزيف كيرمان «الترجمة للموسيقا» بالإضافة إلى التحليل الخارق الذي قدمه روبرت فيتزجرالد لمقاطع من ترجمته لأعمال هوميروس.

ويشارك السيد سافوري مبدأه اللامبدأي، القائل بأن الترجمة الجيدة هي تلك التي يتوقعها ويتقبلها القارئ المعاصر، أغلبية المشاركين في الندوات الأمريكية. وليس ذلك هروباً، إنه خط السماحة الضرورية ضمن حقل أوجده المترجمون الجيدون لأنفسهم. وعلاوة على ذلك، فإن الحرفة بكليتها هي التي تتمتع بهذه الميزة، وليس المترجم بمفرده. وتظهر من كل الجدالات الساخنة في الماضي والحاضر الحقيقة التالية: إن المترجم الفرد يستطيع أن يترجم عملاً واحداً فقط بطريقة واحدة هي عادة أفضل طريقة عنده، وإن أفضل طريقة لديه هي موضع تجاذب بين المصطلح الدقيق للنص الأصلي والمصطلح الشخصي

جداً الذي يستخدمه المترجم. ولا يمكن أبداً إلغاء المنافسة المحببة بين المصطلح الأصلي وبين المصطلح الجديد، أو بين التقليد وإعادة الكتابة، أو بين الدقة والطبيعة، أو بين الشكل والمعنى، أو بين الشعر والنثر. إن هذه الأشياء تُمثل مُثُلاً متباعدة، ولكن في الترجمة يجب التوفيق بينها، لأن الترجمة هي بالأساس مسألة مصالحة.

وعلى أية حال، فإنه ليس من الصحيح القول إن الحلول الوسطية هي الحلول الوحيدة. فحتى في هذا المجال أعطيت المُثل الأحادية الجانب نتائج جيدة، بالرغم من أنه كان صحيحاً أن الترجمة الحرة تستحوذ دائماً على الشعبية الأوسع، بيد أن الترجمات الدقيقة كان يقدرها كثيراً أولئك الذين يستطيعون قراءة النصوص الأصلية ذاتها. علاوة على هذا، فإن النزعة الحالية للأعمال المؤقلمة والمحلية ليست بالضرورة نزعة دائمة. إن أكثر الترجمات «معاصرة» يمكن أن تنضج حقيقة بسرعة بالغة. وبصورة عامة، تبني الترجمات تاريخ لنفسها بشكل أسرع من النصوص الأصلية. ولكن بمعزل عن هذا الأمر، فإن ثورة التذوق الطبيعية ستسمح لأجيال المستقبل أن يفضلوا الترجمات التي تنقل العناصر

التاريخية، أو الدخيلة، ليستمتعوا بالأصالة الغربية، لا بالأعمال المؤقلمة المصقولة (وقد برع الشاعر إزرا باوند في هذا النوع من التذوق).

لقد أصبحنا في العقود القليلة الماضية نهتم على نحو متزايد بالأحداث التاريخية السابقة وبالتعقيدات النظرية لعمل المترجم. ويبدو حتى في أيامنا هذه أن درايدن لايزال على صواب عندما شكا من أنه «ليس هناك سوى القليل جداً من الإطراء والتشجيع لقسم كبير من المعرفة». ولكن الاهتمام النظري قد ازداد بالتأكيد وبشكل كبير جداً من حيث الكم، بيد أن هذا التطور لا يقتصر على الغرب بأية حال من الأحوال[60]. وكأي شيء في مجال الفنون فليس هناك تقدم مباشر من حيث الكيف. وسيستغرق الأمر منا الكثير من مشاعر إرضاء الذات للتصريح بأن عصرنا ينتج أفضل الترجمات. وسيكون من الصعب أن نؤكد بأن الترجمة قد بلغت وضوحاً جيداً أو شرعية جديدة في صياغة نظرياتها. والانطباع هنا يوحي بوجود تنوع أكثر وتسامح أوسع في وجهات النظر.

وختاماً دعونا نسأل إن كان هناك أي مبرر لتسمية

الترجمة فناً. فمن الواضح أن على المترجم أن يكون متعاطفاً ومتفهماً للعمل الذي ينوي ترجمته. فعليه أن يكون الصديق الأكثر حميمية، والأكثر دقة تجاه المؤلف الأصلي، أي باختصار، عليه أن يكون أفضل قرائه. ولكن عليه أن يقوم بشيء ما أكثر من القراءة: أن يحاول رؤية ما يراه الكاتب، ثم سماع ما يسمعه، ثم الغوص في حياته الخاصة هو كي يمر بالتجربة ثانية كما مر المؤلف، فإن أمة لا تنظر إلى أبسط حادثة تماماً بنفس العين التي تنظر بها أمة أخرى للحادثة ذاتها، وكذلك المترجم عليه أن يظهر العبارة، والحدث، والحالة كما ينبغي أن تكون في لغة المترجم ذاتها. فقد يكون المترجم قادراً أحياناً على الاقتراب من الكلمة الأجنبية، ولكن ما هو أهم من ذلك هو أن يكون قادراً على تخيل الحالة - أي أن يفهم ما يطلق عليه أحد المترجمين الألمان «الصلة الحية»[61]. وينبغي أن يكون المترجم كالمؤلف حساساً تجاه التقاليد الاجتماعية والتاريخية والأسطورية التي تعكسها لغة ما، وأن يستخدم كلمات لتنقل ليس فقط الأصوات وإنما أيضاً الإيقاع، والإيماءة، والتعبير، واللحن، واللون، وتداعيات المعاني.

وعلى أية حال، ينبغي أن نشير إلى أن الترجمة ليست فناً خلاقاً ولا فناً مقلداً ولكن ما بين هذا وذاك. فالترجمة ليست خلاقة لأنها لا تتبع إلهام المترجم، بل تضطلع لتبدع على منوال ما تم إبداعه من قبل شخص آخر. وكذلك هي ليست فناً مقلداً، لأن مهمة هذا الفن ليست مجرد نقل فكرة العمل وإنما تحويلها[62]. ويجب أن يكون المترجم مبدعاً، و«صانعاً»، وفي الوقت نفسه عليه أن يخضع لواقع الكاتب الذي يترجم له. فالترجمة إذاً هي مسألة استمرار تداعي أفكار اللاوعي مع النص الأصلي، أي أنها مسألة تأمل. وتقترب أجواء لغتين من بعضهما البعض من خلال وسيلة المترجم لتلتحما في شكل جديد لحظة التماس فيما بينهما، لتعطيا صيغة جديدة. ونتعرف هنا على سمات عملية فنية. والحقيقة أن الالتحام التام الذي يمكن الوصول إليه دائماً يجب أن لا يمنعنا من أن ندعو الترجمة فناً. وبعد ذلك كله، فإنه يوجد في الفنون الأخرى الهواة والحرفيون، والأساتذة أيضاً.

ويعبر أندريه جيد عن وجهة نظر أن كل كاتب مبدع مدين لبلاده في ترجمة عمل أدبي واحد على الأقل،

يتناسب على نحو خاص وموهبته ومزاجه، وبهذا يقوم بإغناء أدبه[63]. دعونا نأمل أن كتابنا الحاليين سيشعرون بالتسليم لهذا المبدأ. فقط حينئذٍ سيغدو موقع المترجم أكثر احتراماً، وستتحسن نوعية ترجماته، وسنكون نحن أقل تردداً في الحديث عن الترجمة بوصفها فناً.

الإحالات

1) محاضرة الأكاديمية البريطانية السنوية الثالثة حول شكسبير (لندن، 1913)، ص 11.

2) انظر، مقدمة فريدرتش غاندولف لطبعته (برلين، 1920)، الجزء 1: ص 5-7.

3) فاوست، الجزء 2 (بوسطن، نيويورك، 1871).

4) فاوست (نيويورك، دون تاريخ)، ص 4.

5) دبليو. هـ. فان در سميث، فاوست لغوته: منقولة إلى الشعر الإنكليزي بالأوزان الشعرية الأصلية مع تعليق وملاحظات (لندن، 1926)، ص 18.

6) المرجع السابق، ص 18.

7) فاوست (نيويورك، 1941)، ص 4.

8) فاوست: الجزء 1، طبعة راينهارت رقم 75 (نيويورك، 1955)، ص 35.

9) ألفرد ماكنلي تيرهون، حياة إدوارد فيتزجرالد (نيوهافن، 1947)، ص 233.

10) المجلة الأمريكية الشمالية، 109 (تشرين الأول، 1869)، ص 575-576. يؤكد جون د. يوهافن ثانية، في مراجعته لترجمة «الرباعيات» التي قام بها روبرت غريفز وعمر علي شاه، على قيمة ترجمة فيتزجرالد عندما يحاول إثبات أنه «على الرغم من بعض التعابير اللبقة في لغتها الشعرية [هذه الترجمة الجديدة]، فإنها تفشل، كما فشل غيرها من ترجمات، في مضاهاة ألوان، حتي التي مرت عليها سنون، تلك الترجمة الفيكتورية الرائعة لعمل الخيام.

11) تيرهون، حياة فيتزجرالد، ص 222.

12) جورج سامبسون، تاريخ كمبردج الموجز للأدب الإنكليزي (كمبردج، إنكلترا، 1941)، ص 724.

13) تيودور سافوري، فن الترجمة (لندن، 1957)، ص 39). انظر أيضاً ف. و. ماتيسن، الترجمة، فن إليزابيثي (كمبردج، ماساشوستس، 1931).

14) سافوري، فن الترجمة، ص 101.

15) أدموند كاري، الترجمة في العالم المعاصر (جنيف، 1956)، ص 175. (بالفرنسية).

16) المرجع السابق، ص 165.

17) المرجع السابق، ص 62. قام إيفان أندريه، اليوغوسلافي الفائز بجائزة نوبل، بإبداء الملاحظة التالية التي وردت في خطاب له أمام الجمعية العامة للمترجمين والتي نشرت في مجلة «بابل»، العدد 9 (1963)، ص 175: «ما الترجمة على الإجمال، إنها القدرة والكفاءة على الأخذ بيد القارئ والمضي به عبر أقاليم وفضاءات لم يكن ليجوبها وحده أبداً. وهي التي من شأنها أيضاً أن تجعله يكتشف أشياء وظواهر ما كان له أن يراها على نحو آخر».

18) صاموئيل بوتنام، كتاب رابيليه المحمول (نيويورك، 1946)، ص 5.

19) المرجع السابق، ص 6-41.

20) قارن ترجمة شتاينو وهورست فرنز لمسرحية أندرسون وستايلنغز «ثمن المجد» مع ترجمة كارل زوكمير للمسرحية نفسها التي ظهرت بعنوان «Rivalen» في المجلة الألمانية الفصلية، عدد 20 (تشرين الثاني، 1947)، ص 235-251.

21) قارن مع «كتاب رابيليه المحمول» لبوتنام، ص 10، الإحالة.

22) هيرمان سودرمان، متعة العيش (نيويورك، 1902)، ص 56. قارن الإحالة فيما يتعلق بتهذيب أول ترجمة أمريكية (1890) لعمل جيوفاني فيرغا «المنزل قرب شجرة المشمَلة» التي قام بها مترجم في وقت لاحق وهو ريموند روزنشال، وظهرت في أعمال كلاسيكية مختومة C225 (نيويورك، 1964)، ص 8: «إن الحذوفات الكثيرة في هذه الترجمات [التي قامت بها ماري أ. كريغ، مع مقدمة كتبها ويليام دين هاولز]، والتي تبلغ أكثر من خمسين صفحة، تبدو وكأنها تمت بمقتضى حرص وحذر فيكتوريين. ولهذا تم بعناية استئصال كل الإشارات الصريحة وحتى الخفيفة للجنس، كل النغمات التهكمية والوحشية بصورة خاصة، هذا بالإضافة إلى كل التعابير المعادية لمشاعر رجال الدين أو الحكومة. ومما هو غريب تماماً، أن الترجمة الثانية إلى الإنكليزية التي قام بها إيريك موسباتشر، التي نُشرت عام 1953.... تحذو حذو تلك الحذوفات».

23) انظر مقالتي المعنونة «أوجين أونيل في روسيا»، تراث الشاعر، 49 (خريف 1943)، ص 242-247.

24) قارن مراجعة دوغلاس بب في «كتاب الأدب المقارن والعام السنوي»، 3 (1954)، ص 99-101. ففي مقالة نشرت في «هاربرز»، 232، (نيسان 1966)، ص 94-102. تحت عنوان «فن سوء الترجمة الخطر» يطرح أندرو أر. كاندور العديد من الأمثلة عن التشويه الحاصل في أعمال كتاب من أمثال سيلين، وتولستوي، ودوستويفسكي. وعلى سبيل المثال، بعد مقارنة

مقاطع من عمل دوستويفسكي «رسائل من العالم السفلي» قام بترجمتها كل من كونستانس غارنيت وديفيد ماغارشاك، يصل الكاتب إلى نتيجة مفادها أن «كلا المترجمين نقلا انطباعاً للقارئ بأن دوستويفسكي ليس بذلك الكاتب الكبير»، (ص 100).

25) مجلة كتاب نيويورك تايمز، 19 تشرين الثاني، 1950، ص 45.

26) أزهار الشر (نيويورك، 1936)، ص 7. قارن، رأي جاكسون ماثيوز حول هذه النقطة في كتاب «الترجمة» حرره ر. أ. برور (كمبردج، ماساشوستس، 1959)، ص 68.

27) دانتي، الملهاة الإلهية، الجزء الأول: الجحيم، سلسلة كتب بنغوين الكلاسيكية، ل 6 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1954)، ص 56.

28) دانتي، الجحيم، كتاب ميناتور م. د. 113 (نيويورك، 1959)، إحالة المترجم.

29) الإنيادة لفرجيل (نيويورك، 1951)، ص 12. يطرح جون كيرنكروس، في مقدمة ترجمته لمسرحيات راسين، مشكلته مع الأبيات الموجزة والمصقولة في لغة القرن السابع عشر الفرنسية عندما يقول إنه يجد من الضروري استخدام «الشعر الحر الذي يتألف من عشرة مقاطع كوسيلة لإنجاز ترجمة إنكليزية، بينما يتوفر لدى الشاعر الفرنسي اثنا عشر مقطعاً (الإسكندري). لهذا على المترجم أن يختصر عمل راسين بمقدار السدس ويجرد الترجمة من كل مقطع غير ضروري من حيث الأساس، أو يترك جانباً عملية النقل الحرفي وأن يوجد صيغة دقيقة تعطي جوهر البيت الراسيني». (فيدر ومسرحيات أخرى، كتب بنغوين ل 122 [بالتمور 1963]، ص 7).

30) الإنيادة، كتب أنكور أ. 20 (نيويورك، 1952)، ص 8.

31) مسرحيات طيبة (نيويورك، 1956)، ص 16.

32) يوربيدس، الستس ومسرحيات أخرى، سلسلة كتب بنغوين الكلاسيكية ل 31 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1953)، ص 24-25.

33) مسرحية سوفوكليس أنتيغون (نيويورك، 1951)، ص 7.

34) أوديب – مجموعة مسرحيات سوفوكليس، كتب هارفست هـ. ب 8 (نيويورك، 1949)، ص 239-240.

35) الإنيادة لفرجيل، ص 12.

*) أهم كتاب ديني لدى أصحاب الديانة الهندوسية. المترجم.

*) رجل الدين الهندوسي. المترجم

36) أغنية الإله: بهاغافاد – غيتا، كتب ميناتور م. 103 (نيويورك، 1951)، ص 10-11.

37) أزهار الشر، ص 7. قارن. المقطع الذي كتبه شتاينر حول عدم كفاية ترجمة النثر في مقدمة الطبعة التي صدرت بعنوان «كتاب بنغوين لترجمات الشعر الحديث»: «الموضوع ببساطة هو كالتالي: مع أن ترجمة الشعر دائماً تكون ناقصة، في عملية إعادة تقديم، وإعادة كتابة تلك القطعة اللغوية المختارة، وذلك الأسلوب والابتكار في تراكيب لغوية لا تنفصل عن طبيعة الإنشاء الشعري، فإن هذه الترجمة مسؤولة أكثر عن المغزى، وحركة الروح في النص الأصلي أكثر من أي نقل للنثر هابط أبعد ما يكون. (كتاب بنغوين للشعراء د. 94 [بالتمور، 1966]، ص 27).

38) هوميروس، الأوديسا، كتب ميناتور الكلاسيكية م. 21 (نيويورك، 1949)، ص 7. وص 278 على التوالي.

39) المرجع السابق، ص 7.

40) لورانس، الأوديسا لهوميروس (لندن، 1955)، ص 440.

41) هوميروس الأوديسا، كتب بنغوين رقم 613 (نيويورك، 1946)، ص 9.

42) فرجيل، الأشعار الرعوية، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 18 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1949)، ص 16.

43) دانتي، الملهاة الإلهية، طبعة راينهارت رقم 72 (نيويورك، 1954)، ص 13.

44) غوته، فاوست، الجزء الأول، مكتبة الآداب ل ل أ. 33 (نيويورك، 1954)، ص 13. وانظر أيضاً تعليقات ب. ك. مورغان على ترجمة فاوست، الجزء الثاني، لغوته في كتاب «الأدب المقارن والعام السنوي»، 10 (1961)، ص 33-38.

45) سيرة حياة بنفينيتو سيليني، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 49 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1956)، ص 13.

*) ثوسايدايدس: كاتب إغريقي ولد عام (400 ق.م)، عاصر سقراط ويوربيدس، اهتم بالكتابات التاريخية والسياسية. لمزيد من التفاصيل انظر: John H. Finely, JR., The Complete Writings of Thucydides (New York: The Modern Library, 1957).

46) ثوسايدايدس، الحروب البولينيزية، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 39 (هرموندسورث، ميدلسكس، 1954)، ص 9.

47) أفلاطون، الجمهورية، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 48 (هرموندسورث، ميدلسكس، 1955)، ص 48.

48) صاموئيل، بوتنام، (ترجمة)، السيد المخلص: دون كيشوت دولامانشا لسرفانتس (نيويورك، 1949)، ص 16-18.

49) فولتير، كانديد، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 4 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1951)، ص 13-14. قارن، إشارة فلاديمير نابوكوف إلى ترجمة بات بوصفها «ترجمة إنكليزية رديئة جداً لكانديد» في كتاب «في الترجمة»، ص 110.

*) هنري دو بلزاك (1799-1850) روائي فرنسي كبير، من أعماله «الكوميديا الإنسانية».

50) هنري دوبلزاك، غوريو العجوز، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 17 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1951)، ص 23.

51) سرفانتس، دون كيشوت، كتب بنغوي الكلاسيكية ل 10 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1950)، ص 11.

52) كتب ميناتور م. د. 113، إحالة المترجم.

53) الجحيم، كتب كروفت الكلاسيكية (نيويورك، 1948)، ص 11.

54) كتب بنغوين رقم 613، ص 7 وص 14 على التوالي.

55) تاسيتوس وروما الإمبراطورية، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 60 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1956)، ص 23-24.

*) هنريك إبسن (1828-1906)، كاتب مسرحي نرويجي يعتبر أباً للمسرح الأوروبي الحديث، من أعماله: «بيت الدمية» و«أشباح» و«عدو الشعب».

56) هنريك إبسن، ثلاث مسرحيات، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 16 (هارمونسورث، 1950)، ص 22.

57) إميل زولا، جيرمينال، كتب بنغوين الكلاسيكية ل 45 (هارموندسورث، ميدلسكس، 1954)، ص 14.

58) وفي الواقع أن الكتاب الذي صدر في سلسلة عن مجلس الكتاب البريطاني تحت عنوان «كتاب مع أعمالهم» قد تضمن كتيب ج. م. كوهن المعنون «المترجمين والترجمات الإنكليزية» الصادر في لندن عام (1962) يظهر أن تاريخ الترجمة يستحق مكانته ضمن سلسلة كتب تصدر حول أهم المؤلفين في هذا الحقل. ويمكن ذكر أعمال أخرى هنا مثل كتاب جورج مونين «نظرية الترجمة وتاريخها» (تورين، 1965)، و«الترجمة: محاضرات ومساهمات في المؤتمر الدولي للترجمة الأدبية»، حرره رولف إيتاليندر (فرانكفورت ام مين، 1965).

59) انظر، روبن أ. بروي، تحرير، في الترجمة (كمبردج، ماساشوستس، 1959)، ص 173، 141-196، 195-204.

60) «هناك مقالة مهمة حول نظرية الترجمة... وقد أدت ثمارها في الاتحاد السوفيتي» (كاري، الترجمة، ص 73، الإحالة).

61) اقترح هذا المصطلح كورت هاينريش هانسن مترجم عمل وليام فوكنر «قصة خرافية» وأعمال أمريكية أخرى إلى اللغة الألمانية.

62) هذا شرح لتعريف وضعه لودفيغ فولدا، «الفن المتبع في الترجمات»، من الأعمال المطبوعة (شتوتغارت وبرلين، 1904)، ص 162.

63) أندريه جيد، غواصون (باريس، 1931).

* * *

الصحة[1] وقصد المؤلف: نقد هرمنيوطيقا أ. د. هيرش

ديفيد كوزنز هوي

ترجمة خالدة حامد

ترى النظرية الهرمنيوطيقية التقليدية في القرن التاسع عشر، (شليرماخر ودلتاي) أن الفهم عملية استبناء [إعادة بناء] reconstruction سايكولوجي. إذ إن

1) لقد آثرنا ترجمة validity بـ «صحة» وجعلنا «صحيح» مقابلاً لـ -val id، لأننا نعتقد أن هيرش يستعمل مصطلحات منطقية والمناطقة العرب يستعملون مصطلح «الصحة» و«الصحيح» مقابلاً للمصطلحين آنفي الذكر. (**المترجمة**).

موضوع الفهم هو المعنى الأصلي للنص الذي يُسلمه إلى الحاضر ماضٍ أصبح من المتعذر الوصول إليه حالاً. وهذا الاستبناء، الذي يمكن أن يتولد عندما يكون ثمة جسر بين الماضي والحاضر، أي يربط بين النص والمؤول، وهذا الاستبناء يكون سايكولوجياً عندما يتألف الجسر من علاقة بين شخصين هما المؤلف والقارئ. ويرى دلتاي أن النص هو «التعبير» Ausdruck عن أفكار مؤلفه ومقاصده، وينبغي للمؤول أن يحلق في أفق المؤلف ليعيش الفعل الإبداعي مجدداً. وبغض النظر عن عظمة الاختلاف الزماني بينهما، تتمثل الصلة الأساس بين المؤلف والقارئ في أن كليهما يحمل صفة الإنسانية، أي: البنية السايكولوجية أو الوعي النشوئي generic المشتركين اللذين يشكلان أسس القدرة الحدسية على تقمص سائر الشخصيات[1].

وتستمر النظرية الهرمنيوطيقية التي تستخدم مفهوم الاستبناء بالاحتفاظ بقوتها في القرن العشرين. فالبحث الإنساني الذي يهدف إلى إعطاء صورة لشخصيات عظماء الناس وعقولهم، والتأويل الأدبي الذي تستهويه سيرة المؤلف الذاتية والتاريخ الأدبي التقليدي الذي يبين

الأحداث والمصادر الضمنية المؤثرة في تفكير المؤلف ضمناً يميل إلى أن يفترض أن مثل هذه النظرية وأنصارها الواضحين مازالوا شهوداً على ذلك. وقد عبر أ. د. هيرش عن تعاطفه مع مفهوم الشعور الداخلي Sichhineinfuhlen التقمصي عند دلتاي وإرجاع مبدأ الاستبناء السايكولوجي إلى نصابه[2]. ويهتم هيرش بالدرجة الأساس بصياغة نظرية تمكننا من التكلم على صلاحيات التأويلات. ويرى هيرش أن البحث عن معايير لتصحيح التأويلات ضروري للوقوف بوجه ما يراه ميلاً خطيراً معاصراً نحو النسبية في الهرمنيوطيقا الفلسفية والنقد التطبيقي. ومع ذلك يشعر بأن من الممكن تطبيق مثل هذه المعايير على وفق شرط مؤداه أن موضوع التأويل الأساس هو قصد المؤلف وينبغي لهذا الموضوع أن يكون الهدف الرئيس للفهم التأويلي. يقول هيرش:

إن الحقيقة القائلة إن هذه المعايير جميعاً تحيل في النهاية على استبناء سايكولوجي قلما تبعث فينا الدهشة حينما نتذكر أن التحقق من نصٍ ما يعني ببساطة الإقرار بأن المؤلف ربما

قصد ما نظن نحن أنه هو معنى النص، لا غيره. وتتمثل مهمة المؤول الرئيسة في أن يعيد، بنفسه، إنتاج «منطق» المؤلف واتجاهاته ومعطياته الثقافية ثانية، أي باختصار: أن يعيد إنتاج عالمه. وإن اتسمت عملية التحقق verification بتعقيد وصعوبة بالغين، يبقى الهدف النهائي لهذا التحقق بسيطاً جداً، وهو يتلخص تحديداً بالاستبناء الخيالي للذات المتكلمة[3].

ويعلم هيرش أن مفهوم الاستبناء السايكولوجي يولد صعوبات فلسفية خطيرة، وأن هرمنيوطيقا شليرماخر ودلتاي تشتمل على مشكلات إبستمولوجية كبرى. وهو يرغب بالدفاع عن بعض رؤاهما في ضوء ما قدمته النظريات الحديثة في اللسانيات وفلسفة اللغة. إن القصد من وراء لجوئه إلى لغة هذه النظريات الهرمنيوطيقية القديمة هو أن يأتي بوصفه نقداً للمواقف المعاصرة التي يرى أنها قد عميت عن رؤية الفوائد الجمة لتلك الآراء.

وتتسم المواقف الحالية التي ينكرها بالتباين التام، فهي تتراوح بين «النقد الجديد» الأنجلو-أمريكي الذي يصر على أن قصد المؤلف لا يمت بصلة إلى معنى النص الأدبي، والفلسفة الهرمنيوطيقية الهيدغرية التي تؤكد أن الفهم متجذر في الموقف التاريخي بالضرورة.

ويطلق هيرش على النظرية التي تشرك في صياغتها مثل هذه الأساليب الفكيرية غير المترابطة اسم «الاستقلال الدلالي» [السيمانطيقي] theory of semantic autonomy. وعلى الرغم من أن هيرش لم يعرّف أبداً هذه النظرية تعريفاً دقيقاً، يبقي الرأي السائد عموماً هو أن «على الأدب أن يفصل نفسه عن العالم الذاتي لأفكار المؤلف الشخصية ومشاعره» وأن «اللغة المكتوبة كلها تبقى غير محددة لهذا الميدان». (VI 1) ولأن الكثير من نقّاد الأدب والفلاسفة اليوم يجدون أنفسهم متفقين مع هذه النظرية المصاغة بهذه الطريقة، يغدو مشوّقاً أن نختبر إمكان أن تشكل اعتراضات هيرش سبيلاً مهيمناً في التفكير. ففي اعتراضه على نظرية الاستقلال الدلالي قدم هيرش زعمين رئيسين يخصان المعنى الأدبي قائلاً: «لا توجد موضوعية (في

التأويل) ما لم يكن المعنى ذاته غير متغير» (VI 214) ومن ثم يقول: «يعد المعنى شأناً من شؤون الوعي لا الكلمات» (VI 4). ولابد من شرح هذين الزعمين وفحصهما عن كثب لاختبار صحة محاولة هيرش الرامية إلى عصرنة الهرمنيوطيقا المتجهة صوب استبناء قصد المؤلف.

أولاً: المعنى والدلالة

تهدف محاولة إرجاع قصد المؤلف إلى مركز الصدارة في نظر النقاد إلى التغلب على الشكوكية في إمكانية التأويل الصحيح. وإذا علمنا أن القراءات و«المقاربات» تتوالد في الحقبة المعاصرة، يكون مفهوماً عندئذ السبب الذي يدفع النقاد إلى العناية، مجدداً، بالحاجة إلى الموضوعية في التأويل. وقد يذهب هذا التأكيد بالاتجاه المعاكس ويصبح دوغمائياً عندما تواجهه الشكوكية. وهناك اختلاف بين الموضوعية objectivity والموضوعانية objectivism. فقد تكون لدى أي مؤول هدف عملي في رؤية تأويله وهو يحظى بالقبول عند أكبر عدد ممكن من

القراء، وبذا تكون الموضوعية ضمن هذا المعنى نسبية. ومن ناحية أخرى تصر الموضوعانية النظرية على أن هناك معنى لا يتغير، من حيث المبدأ، ينبغي لنا افتراضه سلفاً بوصفه هدفاً لكل تأويل، إذا ما أريد الاعتقاد بأن بعض التأويلات حقيقية أو صحيحة أكثر من غيرها. ونظراً إلى استمرار ظهور تأويلات جديدة يقدم هذا الأساس الموضوعي بوصفه هدفاً غير محدد، قد لا يتحقق فعلاً أبداً. وينبغي لهذه الموضوعانية النظرية، عندما تنبذها النسبية الشكوكية، أن تبرهن على ضرورة وجود أساس موضوعي من غير أن تكون قادرة على أن تبين أن هذا الأساس يمكن معرفته، أو أنه رهين تأويلات معينة دائماً.

ويجازف هيرش بطرح مثل هذه الدوغمائية عندما يزعم بأن «الموضوعية غير موجودة ما لم يكن المعنى نفسه غير متغير» (VI 214). وقد جاء زعمه هذا رد فعل على «يأس» محتمل، بإزاء ما يراه «بلبلة التأويلات» babble of interpretations مشيراً بذلك إلى التوالد الراهن للكثير من التأويلات الجديدة ومناهجها (VI 129).

ويتمثل مشروعه الكبير في إظهار أن مثل هذه

البلبلة، من حيث المبدأ في الأقل، ليست سمة للتأويل الأدبي بالضرورة كما أنه في الوقت ذاته يقاتل، تحديداً، الشكوكية في الموضوعية التي يراها كامنة في «تاريخية راديكالية» شاخصة في أعمال هيدغر وغادامير. ويقدم هيرش الزعم المضاد المتمثل بقوله إنه في الوقت الذي قد تختلف فيه أهمية عمل ما مع مرور الزمن وضمن مختلف السياقات التأويلية لا تتغير الأهمية التي تشكل أساس معنى العمل. وهكذا يقال إن معنى النص - يمثل، بناء على هذا التفسير، المعنى الذي أراده المؤلف - متطابق مع نفسه ومحدد ويمكن إعادة إنتاجه (أي إنه قابل للمشاركة وليس خاصاً). ويعد الفهم الذي يقبض هذا المعنى المحدد وغير المتغير فهماً محايداً تماماً ولا تشوبه شائبة، لأنه لا يكون هدفاً من أهداف المؤول المعيارية أو رأياً من آرائه الخاصة بأهمية العمل. ويعتقد هيرش أن من الممكن الحديث عن صلاحية التأويل بناءً على هذا الأسس حسب.

ولكي نفهم مزاعم هيرش فمن الضروري فهم مصطلحاته [جهازه الاصطلاحي]. فالتمييز بين فهم النص subtilitas intelligendi وتأويل النص subtilitas

explicandi يعد حاسماً عند هيرش والهرمنيوطيقا التقليدية (VI 129). إذ يحيل المفهوم الأول على بناء معنى النص بمصطلحاته الخاصة بينما يشير الآخر إلى تفسير المعنى، وربما يكون ذلك بمصطلحات تختلف عن مصطلحات النص إلا أنها تكون مألوفة أكثر بالنسبة للمؤول ولجمهوره. وفي الوقت الذي تشير فيه كلمة «تأويل» عادة إلى كل من اللحظتين moments، يستعمل هيرش كلمة «فهم» مقابلاً لفهم النص subtilitas intelligendi، وكلمة «تأويل» مقابلاً لتأويل النص subtilitas explicandi (VI 136).

ولابد من تمييز «الفهم» و«التأويل» عن لحظتي العملية التأويلية الأخريين - أي: «الحكم» judgment و«النقد» criticism تمييزاً أكبر. فبينما يختلف الفهم عن التأويل من حيث إن الأول يشتمل على بناء المعنى ويشتمل الآخر على تفسيره، ويكون لكليهما معنى النص بذاته، بوصفه موضوعاً. وتأسيساً على العرض الذي قدمه هيرش، لا يكون للنص «معنى» meaning حسب، بل «دلالة» significance أيضاً (ويستعمل هيرش الكلمة الألمانية Sinn مقابلاً للمعنى وكلمة Bedeutung

مقابلاً للدلالة». أما المعنى اللفظي فهو ما يقصد المؤلف قوله، في حين تطلق تسمية الفهم على بناء المؤول لذلك المعنى، أما التأويل فهو تفسير ذلك الفهم. وكثيراً ما يحتجب التأويل وراء التقويم ويحكم على النص في ضوء الاعتبارات الخارجية. ومن الممكن عندئذ تفسير فعل الحكم هذا بذاته ومناقشته، لأنه يفسر العلاقة بين النص وشيء آخر. إن نشاط التفسير والمناقشة، تحديداً، هو ما يسميه هيرش: النقد. وفي حين يكون «المعنى» موضوعاً للفهم والتأويل، تكون «الدلالة» موضوعاً للحكم والنقد - أي أنها - بعبارة أخرى، أية علاقة متصورة بين المعنى اللفظي للنص وشيء آخر (VI 143).

وتستتبع علاقة الفهم والتأويل بالمعنى علاقة الحكم والنقد بالدلالة أيضاً. ومع وجود هذه الفروق يزعم هيرش أنه حتى التأويلات المتباينة لا تحتاج لأن تتصارع فيما بينها إذ يمكن القول إنها تفترض سلفاً فهماً مشتركاً للنص. وفي الوقت الذي قد يدفع فيه تفسير هذا الفهم بالمؤولين إلى التعبير عن أنفسهم على نحو مختلف، يكون عليهم، أساساً الحديث عن الشيء نفسه، أي فهم النص بلغته. ولهذا السبب لا يمكن أن يكون هناك سوى

فهم صحيح واحد لأن العكس لا يجعل النص مفهوماً بلغته، بل من طريق أخرى. وعلى هذا الغرار يمكن أن تتباين طرق التعبير عن النقد في حين يمكن أن يبقى الحكم الأساس على دلالة العمل كما هو (VI 144).

ويرى هيرش أن الخلط بين فهم النص وتأويله يعد خطأ فادحاً، وما نتج عن ذلك من شكوكية تتعلق بإمكانية الوصول إلى فهم صحيح valid للنص (متحرر من المنظور أو متحرر من القيمة) موجوداً أساساً - كما يرى هيرش - في الفلسفتين الهرمنيوطيقيتين عند هيدغر وغادامير بالدرجة الأساس. ومع ذلك تتمثل الصعوبة المرافقة لعرض هيرش في أنه بينما يعتقد أن الفرق واضح وضروري على نحو حدسي تقريباً، إلا أن الآخرين سيجدونه أقل وضوحاً بكثير. ويذكر هيرش أن الوظائف الأربع (الفهم والتأويل والحكم والنقد) جميعها موجودة في معظم الملاحظات التطبيقية على النصوص الأدبية، وستكون ثمة صعوبة في عزل الواحدة عن الأخرى (VI 130, 140). كما وجد أيضاً أن الفهم «صامت» في حين أن التأويل «مهذار» (VI 135). ولهذا فالفهم ليس ما

يكتب في فعل التعليق [الشرح] التطبيقي فعلاً، بل إن ما يظهر هو التأويل ويكون التعليق بلغة المؤول دائماً، لا بلغة النص.

وإذا علمنا أن هاتين اللحظتين من التعليق الفعلي ممتزجتان، تكون الحجج بشأن أولية الفهم «الصامت» على التفسير التأويلي للنص مرتكزة على اللجوء إلى الضرورة المنطقية لا على الممارسة الفعلية. ولهذا يؤكد هيرش أن مفهومه للفهم الموضوعي جوهري لأنه يرى ضرورة في أن تكون هناك بنية مشتركة تحيل عليها التأويلات المتباينة:

> **الحق أننا لكي نفهم ملفوظاً ما ينبغي لنا فهمه بلغته الخاصة، وذلك أمر لا مفر منه مطلقاً ولا يتعلق برغبتنا فقط. فنحن لا نستطيع، عادةً، صياغة معاني النص بلغة مختلفة ما لم نكن قد فهمنا النص بلغته أصلاً (VI 134).**

وقد تثير هذه العبارة دهشة بعض القراء الذين

يفترضون أن النص يُفهم أولاً بلغة مختلفة قبل أن يتم الكشف عن أن هذه اللغة مختلفة للغاية: فطلبة الكليات وأساتذة الجامعات يتفقون على تأويل النص بلغة تختلف عن لغته [الأصل]، إلا أن تأويلات الأساتذة ربما تكون، في أغلب الأحيان، أكثر ملاءمة من تأويلات الطلاب. وقد يبدو مفهوم فهم نص ما «بلغته الخاصة» مفهوماً مثالياً تماماً، بل ومتعذر التحقيق.

ومن المحتمل أن يكون هيرش قد رحب برد فعل كهذا وعدَّه علامة على الشكوكية التي يرثى لها. وتوجد، في الحقيقة، حدوس مشابهة تكمن وراء وجهتي نظر غادامير وهيدغر. ويقابل هيرش هذه «التاريخانية الشكوكية» بالنقض الآتي:

يستدل التاريخاني الشكوكي على الكثير من خلال حقيقة أن خبرات العصر الراهن ومقولاته وأنماط فكره لا تماثل تلك التي للماضي. فهو يستنتج أننا لا نستطيع فهم النص إلا بلغتنا الخاصة. إن هذه العبارة متناقضة نظراً إلى ضرورة تفسير

المعنى اللفظي بلغته الخاصة إذا ما أريد تفسيره أصلاً (VI 135).

ويقول أيضاً:

إن التاريخاني الشكوكي... يحول الفكرة المحتملة القائلة إن إتقان المعاني غير المألوفة يعد أمراً صعب المنال غير مؤكد إلى فكرة مؤداها أن علينا دائماً أن نفترض مواصفاتنا واقتراناتنا الغريبة. إلا أن هذا ببساطة غير صحيح، فنحن إن لم نفسر النص، سواء أكان تفسيرنا صواباً أم خطأ، استناداً إلى لغته الخاصة التي نفترضها، لن نفسره عندها أبداً. إذ إننا لا نفهم أي شيء يمكن أن نعيد صياغته لاحقاً بلغته الخاصة... (VI 135).

ومثلما توحي هاتان الفقرتان فالسؤال لا يتعلق بالكيفية التي يمكن من خلالها تمييز «الفهم» من «التأويل» في الممارسة الفعلية. بل يتعلق، بالأحرى،

بالتمييز، الذي يؤدي عمله بوصفه وظيفة قبلية a priori. هكذا، لا يكون الجدل الحقيقي بين هيرش وخصمه «الشكوكي» المتخيل عملياً بقدر كونه فلسفياً، فهل يتوجب على المؤول الاعتقاد بوجود فهم صحيح واحد للنص أم أن عليه الاعتقاد بعدم وجود فهم صحيح واحد، بل محض تأويلات ملائمة لا أكثر؟ واستناداً إلى هذا الخيار «الشكوكي» إلى حد ما، يمكن الاعتقاد أيضاً بعدم وجود شيء اسمه معنى النص (حتى ضمن المعنى الدقيق الذي يميزه هيرش للدلالة)، أي بعبارة أخرى، وبحسب ما يراه هيرش، أن المعنى النصي غير محدد بدقة.

ويرتكز جزء مهم من ثقل نظرية هيرش إلى حججه القائلة بأن المعنى يكون، في الحقيقة، محدداً وغير متغير. ولسوء الحظ تنبع هذه الاستنتاجات من اصطلاحاته الخاصة، لا من خبرات ملحوظة عموماً. ويرى هيرش أن من الضروري افتراض خصيصتين من خصائص المعنى إذا ما أريد جعل التأويل ممكناً: القابلية إلى إعادة الإنتاج التي تعني أن المعنى قابل للمشاركة، والتحديد.

ولا يعني هذا المصطلح الأخير الوضوح والدقة طالما أن هيرش يزعم أن المعنى يمكن أن يكون محدداً إلا أنه غامض (ينظر: 54-44 VI). وبدلاً من ذلك، يقصد بهذا المصطلح أنه ينقل فكرة مؤداها أن المعنى متطابق مع ذاته دائماً.

ومع ذلك ينبغي لنا ترسيخ هاتين الخصيصتين، لا بالتعريف حسب بل بالحجة إذا ما أراد هيرش البرهنة، وبنجاح، على أن المعنى النصي يعد، استناداً إلى التأويل الصالح، غير متغير أساساً. ولكن الواضح، ومنذ البدء بمناقشة المعنى اللفظي، أن هيرش سيبرهن على القابلية على التوليد في الوقت الذي يبرهن فيه على التحديد الذي وعد بتقديم برهان عليه.

تعتمد القابلية على إعادة توليد المعنى اللفظي (والقدرة على المشاركة فيه) على وجود شيء يمكن إعادة توليده. وسأفترض الآن أن أي معنى لفظي، بالصيغة المعرفة في أعلاه، يعد كياناً خاصاً له حدوده التي تميز ما يكون مما لا يكون (32-31 VI).

لكن حالما تبدأ مناقشة التحديد، بعد الفراغ من مناقشة القابلية على إعادة الإنتاج، ينكشف أن التحديد ليس مبرهناً إلا بالقدر الذي يظهر فيه أنه نابع من تعريف القابلية على إعادة الإنتاج:

إن القابلية على إعادة التوليد هي خصيصة المعنى اللفظي التي تجعل التأويل ممكناً. فلو لم يكن المعنى قابلاً للتوليد ثانية، لما استطاع أي شخص آخر جعله واقعاً، ولما كان مفهوماً أو مؤولاً بسبب ذلك. ومن ناحية أخرى يعد التحديد خصيصة المعنى المطلوب لتوليد شيء ما مرة أخرى. فهو صفة ضرورية لأي معنى قابل للمشاركة طالما أن من غير الممكن المشاركة باللاتحديد: فلو كان المعنى غير محدد لما كانت له حدود ولا هوية ذاتية identity ولما كان له، لهذا السبب، هوية لها معنى يتأمله شخص آخر (VI 144).

وتعد حجج هيرش الأخرى، الموجهة إلى صياغات المواقف النسبية التي تؤمن بإمكانية تغيير معنى النصوص، حججاً سلبية، ولا تعد مقولته الراهنة تمحيصاً للسؤال القائل: هل يتغير المعنى أم لا؟ إذ يبدأ بملاحظة مؤداها أن من غير الممكن وجود قابلية على إعادة الإنتاج من غير وجود معنى محدد، ويستمر بتأكيده هذا، إذ لما كانت القابلية على إعادة الإنتاج موجودة، يتبع ذلك أن المعنى لابد من أن يكون محدداً.

وتصر هذه الحجة، برأي هيرش، على ما يمكن تسميته بمغالطة سندريلا Cinderella fallacy(*). وتنبع هذه المغالطة من اعتقاد دوغمائي أننا إذا اعتقدنا بضرورة وجود شيء ما فإنه يكون، في الحقيقة، موجوداً حينها، وإن تعذرت رؤيته مطلقاً. ويتضح هذا المزيج من طرح الأسئلة والبحث الأونطولوجي المتعجل في الفقرة الآتية:

إذا كان بإمكان المعنى تغيير هويته،
وهو يفعل ذلك في الحقيقة، فعندئذ
ليس لدينا أي معيار للحكم على ما
إذا كنا نواجه معنىً حقيقياً على نحو

متغير أو معنىً زائفاً يتظاهر بأنه المعنى الذي نبحث عنه. وحالما يتم الإقرار بإمكانية تغيير المعنى لصفاته، لن توجد عندئذ طريقة لإيجاد سندريلا الحقيقية بين المتجادلين جميعاً، إذ لا يوجد حذاء زجاجي موثوق به يمكن استعماله في الاختبار طالما أن الحذاء القديم ما عاد ملائماً لسندريلا الجديدة. ويرى المؤول أن هذا الافتقار إلى مبدأ معياري ثابت يعد مماثلاً للاتحديد المعنى (VI 46).

ويبدو أن القصد من وراء الإصرار على التمييز بين الفهم والتأويل هو البرهنة على وجود فهم معين يلائم النص الأدبي بحيث يمثل معناه لا محض رد فعل للناقد على النص. أي أن القصد يتمثل بالبرهنة على وجود حذاء سندريلا الذي يضمن صحة الحكم على سندريلا الحقيقية. وتأسيساً على ذلك يعتقد هيرش أن هذا يفند مزاعم «النسبيين الشكوكيين» حتى لا يعود بمقدورهم الاعتقاد بإمكانية قولهم إن حذاءهم التأويلي يلائم

سندريلا الحقيقية. ومع ذلك لا يبدو أن عرض هيرش يخطو خطوة واعدة على طريق تفسير إمكانية ملاءمة الحذاء للقدم. ويرى هيرش أن «فهم» المؤول للنص، وفهمه لقصد المؤلف هما اللذان يوجهان التفسير. فلكي نجد سندريلا - أي التفسير الذي يمثل النص الأدبي حقاً - لا نحتاج إلا إلى اكتشاف الشخص الذي يلائمه الحذاء. ويبدو هذا الأمر رائعاً، حتى نتساءل: كيف يمكن لنا أن نعرف أننا اكتشفنا قصد المؤلف؟. وسيكون الجواب عن ذلك هو: حاول تجريبه على سندريلا. هنا سنعود ثانية من حيث بدأنا تماماً طالما أن المشكلة الأصل هي أننا لا نعرف من هي سندريلا. ولسوء الحظ يرتكز البرهان على إمكان وجود تعليق موضوعي وصحيح، في نظرية هيرش، على مفهوم تحديد المعنى، ويستند برهان الأخير إلى برهان الأول(**).

وتجعل هذه الحلقية أمر إمعان النظر في مصطلحات هيرش ضرورياً. فكيف يفسر «المعنى اللفظي»، وما الشكل الذي يبدو عليه «التحديد» في العملية التأويلية؟ وثمة صلة مهمة أيضاً بين أطروحة هيرش القائلة إن المعنى موضوعي وغير متغير وفرضيته الأخرى

القائلة «يعد المعنى شأناً من شؤون الوعي لا الكلمات». وعندما يركز هيرش على هذه النقطة، يكون هدفه الأساس هو مقاومة نظرية «الاستقلال الدلالي» لإعادة توضيح قصد المؤلف بوصفه المعيار التأويلي الرئيس. ويقال عن المؤولين عند فهمهم النص أنهم «مذعنين تماماً لإرادة (المؤلف) لأن معنى ملفوظه هو المعنى الذي يريدون نقله» (VI 142). ويفترض هيرش سلفاً، وعلى نحو واضح، نظرية للمعنى تربط المعنى بإرادة الفاعل agent السايكولوجي. وهذا الموقف يجعله في صراع مع النظريات الإبستمولوجية والنقدية الأدبية المهمة حالياً والتي تتحدى مثل هذه الصلة الوثيقة بين القصد والمعنى. لذا يحتاج مفهوم المعنى نفسه إلى تحليل دقيق.

فعندما يزعم هيرش أن «المعنى يعد شأناً من شؤون الوعي لا الكلمات» (VI 4) فهو يقدم، ضمناً، نظرية للمعنى[4]. إنه يعرف «المعنى اللفظي» بوصفه «كل ما يرغب شخص ما بنقله من خلال تتبع معين من العلامات اللغوية ويمكن نقله (المشاركة به) بوساطة تلك العلامات» (VI 31). وأن الصعوبة التي ترافق هذه النظرية تكمن في أنها تترك مصطلح «كل ما» من غير

توضيح فيما يتعلق بالقضايا الفلسفية المهمة، مما يؤدي إلى جدل سائب النهايات. ولأن «كل ما» مختلفة عن العلامات اللغوية أو «الكلمات»، لذا ينبغي لنا عدّها شيئاً متميزاً من الكلمات بحد ذاتها، أو حتى أن نعدها شيئاً مستقلاً أو محايداً لغوياً، لأن هيرش يرى أن معنى الملفوظ اللفظي يحدده استنتاج مقاصد المتكلم (ينظر: VI 4). إلا أن هذا الاستنتاج يخص سؤال هيرش عن المعنى. فعلى الرغم من أنه قد يوضح الكيفية التي نتوصل بها إلى اتخاذ القرار بشأن مختلف معاني الملفوظ الممكنة، لا يوضح لنا الكيفية التي تكون فيها لهذا الملفوظ مختلف المعاني الممكنة أصلاً، كما أنه لا يبرهن على الوعي بصفته محدد المعنى.

ويستمر هيرش في إشارته إلى أن المعنى اللفظي هو «النمط المراد willed type» (VI 51) - أي «المعنى كله» المراد (المقصود) والذي يتضمن، بسبب ذلك - معانٍ ثانوية، معينة، واعية، أو لاواعية (VI 49). ويخلص الملحق إلى القول إن النمط هو «موضوع ذهني» أو «فكرة» (VI 265). وفضلاً عن ذلك، تعد الفكرة التي يعبر عنها ملفوظ ما بمثابة «الجنس الجوهري»

intrinsic gander للملفوظ. فـ «الجنس الجوهري»، وهو مصطلح رئيس في نظرية هيرش، هو ذلك المعنى الذي يبقى كما هو على الرغم من إمكانية التباين في ترتيب كلمات معينة في الملفوظ أو اختيارها. ويجادل هيرش، من دون قدرة على الإقناع تماماً، في مسألة أن تتغير كلمة ما لا يغير المعنى، لاقتناع بمثال يعده بيِّناً بذاته: إحلال كلمة «سعيد» محل كلمة «مغتبط» في فقرة مأخوذة من ملتون (VI 84-85). ومع ذلك لا يكون هذا المثال مقنعاً لأن كلمة «سعيد» توحي بالرضا في حين أن «مبتهج» توحي بالغبطة أو النشوة. ولهذا فإن من المحتمل صياغة العبارات السابقة أيضاً في ضوء مختلف، ولا يبين المثال سوى أن الأفكار التي يتم التعبير عنها هي الأفكار نفسها، على وجه التحديد لا الدقة. والتشابه لا يعني التماثل[5].

وتنتج عن محاولة تثبيت مفهوم الجنس الجوهري حلقة غير ملائمة إذ يقال إن الجنس هو غرض الشخص، أي ما يريده أو يقصده (VI 99-101). ومع ذلك فإن الغرض في هذه الحالة هو إيصال فكرة ما. إلا أننا أُخبرنا بعدم ضرورة تفسير «الفكرة» على نحو عام أو تجريدي مفرط،

أي بوصفها متفردة بالنسبة للملفوظ، لذا فهي تمثل الجنس الجوهري للملفوظ. وتميل حلقية هذا التفسير، الناتجة من فراغها، إلى فسح المجال أمام الشك في أن هيرش قد وقع ضحية ما أسماه كواين Quine «فكرة الفكرة» idea idea[6]. فقد أخفق في إدراك أن معرفتنا للأفكار ليست مستقلة عن لغتنا، بل ترتكز على امتلاكنا للغة، ولاسيما اللغة التي تملك مصطلحات من مثل «فكرة» و«مفهوم».

ولتوضيح ذلك نأخذ بنظر الاعتبار موقف الشخص الذي لم يقصد ما قاله حينما تأمل عبارة ما أو تحداها. ويجادل هيرش (VI 78-88) في أن المعنى المقصود أو المراد في هذه الحالة، يكون كلياً (فكرة «النوع» أو الجنس الجوهري) وليس مستحدثاً فعلاً في كلمات العبارة. ويتفق التعديل revision اللاحق للصياغة الكلامية مع الجنس المقصود.

إلا أن هذه الحالة تحديداً هي التي كانت وراء الحاجة، عادة، إلى التمييز بين المعنى والمقصد لأنها تؤدي إلى الافتراض القائل بأن ما يعني شخص ما قوله («ما

يقصده») لا يشكل بالضرورة أهمية لمعنى ما يقال. فالكلمات لا تكسب معناها من المقاصد، بل يكون لها معنى مستقل وإلا لما كان ثمة صراع. ولا يفسر هيرش «المعنى» بهذه الطريقة بل يميز بين مختلف أنواع المعنى. والأمر بالنسبة له مسألة معانٍ نشوئية، أو أفكار، تكون متميزة من معان معينة - أي بعبارة أخرى ترتيبات معينة للكلمات. وهذا يتباين مع احتكامه إلى قصد المؤلف لغرض تفسير المعنى بوصفه وظيفة «الوعي لا الكلمات».

ويكون «التفسير» حلقياً ومفرغاً في أحسن أحواله: فقد وصل الأمر إلى القول «إننا نستخدم الكلمات بالصورة التي نقوم بها بذلك لأننا نملك المفاهيم التي لدينا»[7] - ويبدو أن هذه الجملة تفسر الأمر إلا أنها لا تقوم في الحقيقة سوى بتكرار الزعم. ويقر هيرش نفسه بذلك. وعلى الرغم من أنه يعتقد أن علينا التمييز بين الجنس الجوهري (المعنى النشوئي) والمعنى الخاص بملفوظات معينة، من غير الممكن النظر في ملفوظ محدد والقول «هذا هو الجنس الجوهري للمعنى، وذلك هو المعنى

في خصوصيته» (VI 82). إلا أن التفسير الذي تكون فيه معاني الكلمات أفكاراً، هو تفسير فاسد إذا تحول إلى القول إن الأفكار هي، ببساطة، تلك الكلمات نفسها.

وينطوي مفهوم المعنى عند هيرش على غموض حاسم آخر ينبع من حقيقة أنه يتغاضى عن الاختلاف بين الكلام وعلى المعنى انطلاقاً من العبارات ومناقشة ذلك انطلاقاً من النصوص. فهو لا يسوغ، مطلقاً، استنتاجه القائل إن الأمثلة والحجج، عند مستوى الجمل، تطبق أيضاً عند مستوى النصوص، والعكس صحيح. ومع ذلك يمكن أن يعني «المعنى» أشياء مختلفة في هاتين الحالتين. فقد تكون للجملة معان متعددة وقد اختار أنا واحداً من بينها من غير الآخر لأني أعرف «معنى النص» أو السياق ككل، أي بعبارة أخرى أنا أعتقد أني أفهم السياق أو الغرض الذي يعطي لمحات عن الكيفية التي أقصد بها تناول الجملة المعينة. وفضلاً عن ذلك واستناداً إلى مصطلحات هيرش الخاصة نفسها يكون معنى النص بناء، لذا يحدث ضمن امتداد زمني ملحوظ تفهم الجمل من خلاله فوراً. إلا أن هذا الافتقار إلى القياس [المماثلة]

analogy بين نوعي الفهم يبدع حالة انكشاف أولي لا يمكن للمرء فيها أن يستدل من حالة معينة على حالة أخرى من غير تقديم تفسير أكثر وضوحاً. ومن الممكن أن تؤدي الموازنة بين الحالتين إلى جدالات محظورة وإلى اضطرابات أساسية، مثلما يحصل في بداية محاولة هيرش الرامية إلى التوسع في صياغة تفريقه المهم جداً بين معنى النص (الذي لا يتغير) ودلالته (الاستعمال الذي يتوضح النص بموجبه والذي يكون متبايناً). ويزعم هيرش أن تفريقه بين معنى النص ودلالته قام به أيضاً فريجة Frege في مقالته الموسومة «**المعنى والدلالة**» uber Sinn und Bedeutung (ينظر: VI 211). إلا أن «النص» «الذي يناقشه هيرش لا يمثل سوى جملة واحدة مثل: «سكوت هو مؤلف رواية ويفرلي»[*] أو «نجمة المساء هي نجمة الصباح»، حيث يتم التعبير عن معنيين مختلفين («نجمة المساء» و«نجمة الصباح») مع محال عليه referent واحد هو (كوكب الزهرة). ولأن النصوص، أو مجموعات العبارت، كثيراً ما تكتسب معناها بدقة من العلاقات المتبادلة بين العبارات المتباينة كان الأحرى بهيرش أن يتوسع بصياغة جدله لينتقل من العبارة إلى

النص. وتقف حجج فريجة ضد مشروع هيرش. إلا أن ثمة دليلاً ضعيفاً على حدود علاقة بين تفريق فريجة بين المعنى والدلالة، (ومن الأفضل ترجمتها إلى «المغزى»(**) sense و«الإحالة/ المرجعية»)، وتفريق هيرش بين المعنى والدلالة. وإذ يعتقد هيرش أن المعنى (ويقصد به هنا المغزى، ينظر: VI 216) ثابت في حين أن Bedutung أو الإحالة قد تتغير، بينما يرى فريجة في هذه الدراسة أن Bedutung مرتبطة بقيمة الحقيقة (أي أنها مرتبطة في النهاية بـ «الصواب» أو «الخطأ». ومن المعروف تماماً أن فريجة يرى أيضاً أن الأفكار (أو Gedanken – أي، مغزى الجملة)، إذا كانت حقيقية فإنها تكون حقيقة أزلياً (أو لازمانياً). وبحسب تعريف فريجة، ليست القضية هنا هي أن الإحالة أو قيمة الحقيقة لفكرة ما قد تتغير، فالتغير لا يحدث إلا عند الاعتقاد بأن الفكرة صائبة أو لا[8].

ولعل فريجة، في الحقيقة، معارض تماماً لفرضيات هيرش الأساسية وتتمثل إحداها برفض التفريق، أساساً، بين النصوص الشعرية والنصوص الاعتيادية، أي اللاشعرية (VI 210, 248). ويرى هيرش أن انهيار هذا

التفريق نتيجة طبيعية للتفريق الفريجي المفترض بين المعنى والدلالة، أي أن «المعنى» هو ما أراده المؤلف. ومع ذلك يعتقد فريجة، وبوضوح، أن ثمة اختلافاً أساسياً بين اللغة الشعرية واللغة اللاشعرية (أو العلمية تحديداً). كما يعتقد أيضاً بما يسميه هيرش بنظرية الاستقلال الدلالي لأن فريجة يرى أن معاني العبارات (إذا كانت صائبة) تكون مستقلة عن «المفكرين بها». ولا يمكن لهيرش استعمال تفريق فريجة بين المغزى والإحالة لأن فريجة يُعرِّف الإحالة بطريقة لا تكون فيها للغة الشعرية أية إحالة بل مغزى فقط[9]. وانطلاقاً من هذا الرأي فإن اللغة الشعرية ليست صائبة ولا خاطئة لأن كلمة Moly (وهو نبات سحري وصفه هوميروس) بلا محال عليه، وربما لا يوجد أي محال عليه لكلمة «أوديسوس» Odysseus (على الرغم من أن للكلمات مغزى، قطعاً)[10]. زد على ذلك أن الفكرة – وهي الاسم الذي أعطاه فريجة لكلمة مغزى الجملة – لا تظل صفة خاصة بالمفكر، بل يمكن لكل من يرغب بفهمها (ومن يتكلم اللغة) أن يصل إليها، وهي بذلك تختلف عن الصورة الذهنية Vorstellung حينما تكون حقيقية. فالمعنى، إن

جاز لنا التعبير، يكون «مكتوباً على الجدار» ليراه الجميع، ويؤكد فريجة أن «معرفة من كتب ذلك لا تشكل أية أهمية للفهم، مطلقاً»[11]. وعندما يدعم فريجة هذا الموقف يؤكد أن المعاني (الأفكار الصائبة أو الكاذبة) إذا كانت أقل تجرداً عن الطابع اللاشخصي، لا يمكن القول عندئذ عن شخصين اثنين أنهما يفكران بالفكرة ذاتها، ولا يمن الجدال حول صواب عبارة ما (مثل: 2+2 = 4) طالما أنها قد تعني شيئاً مختلفاً لكل طرف في الجدال). ولهذا لا يتعاطف فريجة مع فرضية هيرش المركزية القائلة أن المعنى تحدده إرادة المؤلف.

وعلى الرغم من أن هيرش يزعم أن تفريقه بين المعنى والدلالة مرتكز على فريجة، استحالت المواقف التي تمنى دحضها بوساطة استعمال ذلك التفريق لتكون مواقف اشتهر بها فريجة وآمن بها أكثر من أي فيلسوف آخر، بشكل راديكالي. إلا أن السخرية لا تلقي ظلال الشك على وضوح تفريق هيرش الأساس حسب، بل أيضاً على نجاحه النهائي في تحاشي فخ النزعة السايكولوجية psychologism الذي حذر منه فريجة بوضوح. فإصرار هيرش على أن المعنى شأن من شؤون الوعي عند أشخاص

حقيقيين يكون إما ذا نزعة سايكولوجية، أو أنه محض إصرار لا طائل من ورائه طالما أنه لا يقول أي شيء عن المعنى سوى ربطه بالعبارات: كما أن «التفسير» الأعمق، الذي يتحقق من خلال ربط الجمل بالوعي، يكون إما تفسيراً يعوزه الترابط أو أنه يفسر شيئاً آخر، مثل أفعال الكلام أو النشاط العملي.

ولا شك أن الصعوبات المصاحبة لتوضيح مفهوم المعنى عند هيرش لا تبين أن نظريته في التأويل غير صحيحة. ولذلك نقول إن هذه النظرية إذا لم تخط خطوات مهمة، يبقى عرضها ناقصاً وغير واف. إذ تقفز النظرية من الزعم القائل إن «الفعل الذاتي للمؤلف أو المتكلم ضروري شكلياً للمعنى اللفظي» إلى استنتاج أن المؤلف أو المتكلم» محدد المعنى» (ينظر مثلاً: VI 225-226). ومثل هذه القفزة تغفل الكثير مما ينبغي لنا تسويغه. فضلاً عن ذلك أن هناك القليل جداً في أحسن أحواله، لأنه لا يقول شيئاً مؤداه أن حالات اللغة تنتجها مخلوقات قادرة على اللغة. وبذا لا تسهل مهمة توليد نظرية معنى أو حتى نظرية اتصال.

ويضع هيرش تفريقات بين المعنى والدلالة وبين الفهم والتأويل ليتحاشى نظرية التأويل الحلقية. والأمل في نظرية التعليق النصي textual commentary ذات الطابع الأكثر «خطية» linear – أي النظرية التي تفترض فهماً ضرورياً يكون أساساً شكلياً تنطلق منه الاستنتاجات التأويلية لاحقاً – ستولد أساساً موضوعياً لإمكانية التأويل الصحيح. ويؤكد هيرش ضرورة افتراض فهم صحيح واحد للنص، في الأقل، للجزم بأن تأويلات معينة تكون متفقة معه إلى حد ما. وتكون لهذا السبب صحيحة أو غير صحيحة، بحسب الدليل الحالي. ومع ذلك، ينبغي أن نستنتج أن الحدوس الموضوعانية عند هيرش هي التي جرفته بعيداً جداً نحو الدوغمائية. إن الجواب الوافي عن النسبية الشكوكية يؤكد إمكانية دحض بعض التأويلات في الأقل. وأن الزعم بإمكانية الدحض لا يستلزم الاعتقاد أن التحقق يمكن إحرازه بالضرورة. فحينما نفترض معنى غير متغير يكون أساساً للفهم الوافي يعني إضفاء خطوة أخرى. إن التنويه إلى صحة التأويلات – على الرغم من أنه زعم ضعيف لأنه

يتميز بنقص الدليل - يفترض سلفاً، في نظرية هيرش في الأقل، وجود هذا المعنى «غير المتغير» الذي لا يمكن الجزم به سوى دوغمائياً ولا يمكن إحرازه مطلقاً. وتقدم إمكانية الدحض، التي تأتي بوصفها شرطاً للتأويل، الموضوعية إلى حد ما في الأقل، وبذا فهو كاف للتغلب على النسبية الشكوكية، أما زج النسبية في قتال مع الموضوعانية النظرية التي تصر على مبدأ المعنى غير المتغير وعلى فهم ملائم واحد هو قتل فلسفي مفرط.

ويبقى السؤال قائماً عما إذا كان لموقف هيرش أية فوائد عملية على الرغم من الصعوبات الكامنة في صياغته النظرية. وإذا كانت الحال كذلك فإن المشكلات النظرية عندئذ تستحق مزيداً من التفكير قطعاً. إن الهدف من هذه النظرية - في الحقيقة - هو امتلاكها محصلة عملية تسهم في تغيير بعض الاعتقادات الحالية الخاصة بما يشكل دليلاً. وهكذا فإن إصرار هيرش على قصد المؤلف بوصفه محدداً للمعنى النصي قد حظي بترحيب واسع بوصفه أساساً جديداً لرفض الممارسة الشكلانية للنقد الأنجلو-أمريكي الجديد.

ثانياً: قصد المؤلف

لا يتحدد معنى المتكلم، في الخطاب اليومي الذي تؤدي فيه الكلمات أغراضاً أخر غير تلك التي تقدمها غالباً في الاستدلال الواضح والمميز، نجد أن معنى المتكلم لا يتحدد بمضمون ملفوظاته حسب، بل بقصده من أداء فعل ما أيضاً. ولذلك يظهر قصد الشاعر أو المؤلف بوصفه أساساً طبيعياً لشرح معنى النص الأدبي، وتبدأ الصعوبات الفلسفية عندما يصبح الأمر مسألة توضيح مفهومي «النقد» و«القصد» في الحالة الثانية. فاللغة الأدبية تكون أقل اعتيادية بكثير من الخطاب اليومي ويثير تحليلها عدداً من الأسئلة الإضافية المرتبطة بالجمالية الفلسفية. وقد كانت الهرمنيوطيقا الفلسفية دائماً مشروع يُعنى بتلك المشكلات التي تجعل الجمالية والإبستمولوجيا متداخلتين في التعامل مع طبيعة اللغة الأدبية والاتصال. ولهذا يقدم استعراض الجدل الدائر في النقد الأدبي خلفية وثيقة الصلة بأكثر المشكلات الهرمنيوطيقية العامة.

وتمثل «المغالطة القصدية»[12] interntional fallacy، وهي المقالة التي ربما مثلت البيان الأساس للنقد

الأنجلو-أمريكي الجديد، تعاون الناقد الأدبي وليام ويمزات والفيلسوف مونرو بيردزلي. فهما حينما انتقدا مفهوم القصد ما قبل الفتغنشتيني pre-wittgensteimian، ضمناً جادلا قائلين إن المغالطة الكبرى تكمن في الاستنباط الذي يستعمل قصد المؤلف معياراً للبرهنة على معنى النص الأدبي. وحاول هيرش في الآونة الأخيرة الدفاع عن القصدانية intentionalism بوصفها أساساً لمفهومه: الصحة في التأويل. ويلجأ في محاولته الرامية إلى التوضيح الفلسفي لمفهوم القصد إلى المفهوم الظاهراتي الشهير: «القصدية» intentionality الذي طوره أدموند هوسرل. ويتمثل الانطباع الأول لقصدانية هيرش الجديدة في أنها سوف تؤثر في التأويل العملي من خلال تسويغ اللجوء إلى مواقف المؤلف الخاصة واعتقاداته بصدد عمله، بوصفه خطوة جديدة. ولا يعد الصراع الدائر حول إمكانية الناقد الوصول إلى قصد المؤلف أمراً تافهاً كما يبدو، وقد بين ويمزات وبيردزلي، في الحقيقة، أنه «قلما تكون هناك مشكلة نقد أدبي لن يُعترف فيها بمشروعية مقاربة الناقد من خلال رأيه بـ «القصد» (Verbal Icon 3). وبقي أن نرى ما إذا كانت

قصدانية هيرش الجديدة تشكل فرقاً مهماً في اعتداد الناقد بالدليل المطلوب برهاناً لمعنى النصوص الأدبية.

وقد كتب ويمزات وبيردزلي في «المغالطة القصدية» أن «القصد هو تصميم design أو خطة plan في عقل المؤلف، وهو لهذا السبب ينطوي على «صلات واضحة بموقف الموقف من عمله والطريقة التي يشعر بها وما الذي دفعه إلى الكتابة» (Vrbal Icon 4) لذا يُنظر إلى القصد على أنه ذهني وخاص أساساً. وتميز الدراسة بين مفهوم القصد في الفكر التصميمي بوصفه علة العمل الأدبي ومفهوم القصد بوصفه معياراً. ولا تحدث المغالطة عند هذين الباحثين اللاقصدانيين إلا عندما يؤخذ القصد بوصفه معياراً وعندما يظن المؤلف أن القصد «غير متاح وغير مرغوب فيه بوصفه معياراً للحكم على نجاح العمل الفني الأدبي» (Verbal Icon 3) ويعد القصد، بوصفه معياراً، الأساس الذي ارتكز عليه القصداني هيرش في هجماته المزعومة على اللاقصدانيين ويمزات وبيردزلي.

وعلى الرغم من الاعتقاد السائد في أن النقد الجديد يستبعد الدليل البايوغرافي المتعلق بقصد المؤلف استبعاداً تاماً لا تنطوي «**المغالطة القصدية**» على مثل

هذا الاستنتاج. ويبين ويمزات وبيردزلي، بشكل لا لبس فيه، أن «لا حاجة لأن يقوم الدليل البايوغرافي بإقحام القصدانية لأنه في الوقت الذي يكون دليلاً على ما يقصده المؤلف، قد يكون أيضاً دليلاً على معنى كلماته والطابع الدرامي لملفوظه» (Verbal Icon 11). ونظراً إلى أن استعمال الدليل البايوغرافي كثيراً ما يفسح المجال أمام الاستدلال القصدي، يكون الدليل الجوهري هو المفضل للنص. ولا تحدث المغالطة إلا حينما يخلط الناقد بين القصد ومعيار تحديد ماهية المعنى الفعلي للنص الأدبي.

ينبغي للمرء أن يتساءل عن الكيفية التي يتوقع بها الناقد الحصول على جواب السؤال المتعلق بالقصد. وكيف يتأتى له اكتشاف ما حاول الشاعر فعله؟ فإذا نجح الشاعر في ذلك تُظهر القصيدة ذاتها ما حاول الشاعر القيام به. أما إذا لم ينجح فلن تكون القصيدة عندئذ دليلاً وافياً، وينبغي للناقد الخروج من القصيدة – لأن

دليل القصد لم يصبح فعالاً في القصيدة» (Verbal Icon 4).

وبذا ترتكز قضية القصد على نشوء القصيدة، أي عملية دخولها إلى حيز الكينونة. إلا أن قضية الناقد مختلفة نوعاً ما، فهي لا تتعلق بالنشوء بل بالمحصلة الفعلية - أي بنتيجة العملية وليس العملية نفسها - ولذلك تعد «المغالطة القصدية» تفسيراً آخر لـ «المغالطة النشوئية» التي تشتمل على خلط بين العملية والنتيجة.

ومع هذا لا تعد الاعتبارات النشوئية مقطوعة الصلة بذلك دائماً، كما أن مناقشة المحصلة والعملية في آن واحد لا تعد مغالطة دائماً. فمثلاً يمكن أن تكون معرفة خلفية ملفوظ ما أو سياقه من الخطاب اليومي وثيقة الصلة بفهم ما يعنيه الملفوظ (بوصفه فعلاً للكلام) في الحقيقة. وحتى وإن كان الملفوظ موجزاً جداً بحيث لا يشكل معنى بنفسه ولنفسه، فقد يُستدل على قصد المتكلم على نحو واضح. ومع ذلك لا تعد هذه حجة مضادة للاقصدانية، إذ يفسح ويمزات وبيردزلي المجال أمام مفهوم القصد في الكلام الفعلي. «فالشعر يختلف

عن الرسائل العملية التي تكون ناجحة، وفقط إذا، كنا نستدل على قصد المؤلف على نحو صحيح» (Verbal Icon 5). وهكذا تعد اللغة في الكلام الفعلي وسيلة لغاية، أي أداة لنقل المعنى. وفي مثل هذه الحالة يكون المعنى مرتبطاً على نحو وثيق بقصد الذات agent. ومن ناحية أخرى تكون اللغة الشعرية، بوصفها فناً، غاية بحد ذاتها. وإذا كان بالإمكان التمييز بين المؤلف وأعماله، أي إذا كان معنى المؤلف هو شيء آخر غير ما أبدعه يكون المؤلف قد فشل عندئذ. وبهذا المعنى يوحي التأويل القصداني الجيد، أي إظهار قصد المؤلف، بشكل حقيقي، بوصفه منفصلاً عن العمل، بأن القصيدة رديئة. ولن تصبح مثل هذه القصيدة كلاً كاملاً، أي: غاية بذاتها، بل لا يمكن أن تُفهم إلا من خلال معلومات إضافية تخص القصد الإبداعي.

إن مثل هذه الحجج لن تثني عزم القصداني الجيد، إذ بإمكانه، مثلاً وبشكل مشروع تماماً، رفض الاعتراف بمثل هذا الاختلاف الحاد بين الشعر واللغة الاعتيادية، أي بين الفن والحياة. وهذا ما يفعله هيرش بالضبط على الرغم من أن ذلك يتم من غير الجدال الضروري. فضلاً عن ذلك

يواصل هيرش استعمال حجج اللاقصدانيين ليجادل بقوله إن القصد لابد من أن يكون موضوع البحث النقدي. ولذلك يتفق هيرش القصداني مع ويمزات وبيردزلي اللاقصدانيين في أن من المتعذر الوصول إلى المقاصد الخاصة لذهن المؤلف، وأن المعاني العامة هي المتاحة حسب. وبينما يستعمل اللاقصدانيون هذه المسألة في الإعلان عن أن القصد غير وارد في الحسبان، يستدل القصدانيون من هذا على أن القصد هو ما يبحث عنه الناقد بالضبط. ويكتب هيرش قائلاً:

> **كلما تمكن التأويل من إقناع شخص آخر فإنه يبرهن بذاته على أنه يتجاوز الشك في أن بإمكان كلمات المؤلف أن توحي بمثل هذا المعنى علناً. ونظراً إلى أن المعنى المؤول قد نقل إلى شخص آخر، إلى شخصين آخرين في الأقل، لذا فالسؤال التأويلي المهم والوحيد هو «هل قصد المؤلف ذلك المعنى العام بكلماته حقاً؟» (VI 15).**

ولذلك يوحي القصداني أن قصد المؤلف هو الذي

سيقدم أساساً يفصل، بشكل سليم، بين تفسيرات النص المصطرعة.

كما يقلب هيرش مسألة أخرى يراها ويمزات وبيردزلي بدهية: وهي أن القصد لا يمكن أن يعمل بوصفه معياراً، بل لا يمكن أن يكون سوى علة في ذهن المؤلف ولهذا السبب يكون وثيق الصلة بنظرية النشوء الشعري، لا بنظرية التأويل. ويجادل هيرش بقوله إن «للـ «المعيار» معنى واحداً يجعل القصد عديم الصلة بمعنى النص - أي عندما يتحول الأمر إلى مسألة تقويم مدى فاعلية الطريقة الفعلية التي تم التعبير فيها عن القصد. وهو يعتقد أن من المغالطة اللجوء إلى القصد بوصفه معياراً فقط عند الحكم على القصيدة إلا أن هذا الأمر تافه، إذ لو كان صحيحاً لما تم الحكم على أية قصيدة حكماً سلبياً طالما كان لمعظم الشعراء مقاصد إيجابية لأنهم يقصدون جعل قصائدهم ناجحة. ولا شك أن المسألة التي جاء بها هيرش لم تستنفذ معنى كلمة «معيار» بالصيغة التي يستعملها بها اللاقصدانيون. لذا فإن هيرش عندما يستمر باعتقاده أن القصد ضروري لتحديد ما تقوله القصيدة (بنجاح أو بفشل) لا يكون معارضاً، على نحو متناقض، للفهم

العام «للمغالطة القصدية» حسب، بل للقصدانيين أنفسهم أيضاً. ولهذا السبب ينبغي الشك في زعمه بضرورة أن نعده «متفقاً أساساً مع اللاقصدانيين كالأمريكان» (VI 243). والحق أنه يستعمل حالة القصيدة الفاشلة لأغراض مضادة لأغراض اللاقصدانيين. وهم يستعملون هذه الحالة ليبينوا أن القصد ليس له أثر في الحكم النقدي، ويجادلون بقولهم بضرورة ألاّ يكون القصد موجوداً في القصيدة لأنه حتى وإن فشل الشاعر فقد توجب على المرء الخروج من القصيدة لإيجاد القصد. ومع ذلك، تُظهر هذه الخطوة المتمثلة بإيجاد تعارض بين القصد والإنجاز، تحديداً للقصداني الحاجة إلى الإبقاء على القصد بوصفه الموضوع السليم لتحديد ما تقوله القصيدة. لذا يجادل هيرش من خلال افتراضه قصيدة يقصد بها نقل معنى الخراب إلا أنها لا تترك لدى قرائها سوى انطباع مفاده أن البحر مثقل بالرطوبة، وأن الغبار يتساقط، يقول:

ليس للمغالطة القصدية أي تطبيق سليم على المعنى اللفظي. وفي المثال الوارد في أعلاه، يكون الإفقار هو

المعنى الوحيد الصالح على نحو شمولي. فإذا لم يكن الناقد قد فهم ذلك الأمر لن يتوصل إلى الحكم الدقيق - أي أن المعنى قد تم التعبير عنه على نحو غير كفء وربما لم يكن يستحق التعبير أصلاً (VI 26).

وفي الوقت الذي ينظر فيه اللاقصدانيون إلى القصد بوصفه شيئاً خارجياً extrinsic يعده القصدانيون داخلياً intrinsic ويتساءلون عما إذا كان واقعاً فعلاً على نحو واف أم لا.

وحينما تعاود الحجج المضادة للقصدانية الظهور بوصفها حججاً في مصلحة القصدانية نشك في أن مفهوماً مختلفاً للقصد قد شارك الآن. فعلى الرغم من أن هيرش يتحدث عن قصد المؤلف كما لو كان «مفهوماً عتيق الطراز» (VI 26)، كما يُفهم عادة وبذا يشكل المفهوم نفسه الذي يجادل فيه اللاقصدانيون، يقوم فعلاً بتغيير مفهوم القصد تغييراً ملحوظاً. ويرى هيرش أن القصد مصطلح لساني، أي أنه المعنى اللفظي القابل للمشاركة أساساً، وليس مصطلحاً سايكولوجياً، أي

المعنى الخاص الموجود في ذهن المؤلف. ويعد مفهومه للقصد أقرب إلى ما يعنيه الظاهراتيون بمصطلح «القصدية» - أي، عملية الوعي التي على وفقها «تقصد مختلف الأفعال القصدية (من مختلف المناسبات) موضوعاً قصدياً متطابقاً» (VI 218). وبذا يحدث القياس بأفعال الإدراك الحسي تقريباً، على الرغم من أن المدرك لا يستطيع شيئاً سوى رؤية الموضوع - مثل الشجرة - من منظور معين، وعلى الرغم من أن مختلف المدركين يرون جوانب مختلفة من ذلك الموضوع لا يبقى موضوع مدرَك. وفضلاً عن ذلك، يكون الموضوع هو نفسه في مختلف أفعال الإدرك الحسي لمختلف المدركين سواء أكان ذلك في أزمنة مختلفة أم في الزمن نفسه.

ويأمل هيرش تحاشي النزعة السايكولوجية من ناحية، ونسبية النزعة التاريخية الراديكالية من ناحية أخرى من خلال اللجوء إلى التحليل الظاهراتي للقصدية وإظهار أن للنص معنى واحداً يبقى كما هو على الرغم من مرور الزمن أو على الرغم من اختلاف مناهج الإدراك الحسي التأويلي. وثمة جوانب متعددة يكون فيها لجوءه إلى مفهوم القصدية غير واضح فلسفياً. هكذا يذكر

هيرش في هامش أحد الملاحق (VI 218) أن مصطلح «قصد»، كما يستعمله نقاد الأدب ليعني غرض المؤلف، يعد مختلفاً عن المعنى الذي يستعمله الظاهراتيون بصفته وصفاً لنشاط الوعي، إلا أنه، شخصياً، لا يوضح في إطراداته اللاحقة للمصطلح في أي معنى يستعمله هو. وانطلاقاً من المفهوم الفلسفي ذاته هناك القليل الذي يمكن أن يخدم أغراض النقد الأدبي العملي، ويعلق هيرش نفسه بخصوص ذلك قائلاً: «في الاستعمال الأدبي الذي ينطوي على مشكلات البلاغة يمكن التحدث عن قصد متحقق منه، في حين يكون مثل هذا التعبير من غير معنى، بحسب استعمال هوسرل» (VI 218). إن ما يُناقش في الظاهراتية هو نشاط أي فعل وعي، لا مسألة المعايير التي يمكن من خلالها تقويم أحكام معينة. وفي الحقيقة هناك مشكلة ذات صلة بذلك تصاحب عرض هوسرل تعلق بالصعوبة التي واجهها عند تفسير ثقة القارئ بأنه يرى شجرة حقيقية لا مجرد شجرة خيالية. ومايزال موضوع هوسرل القصدي ذهنياً وغير معرف تعريفاً دقيقاً شيء حقيقي لأن الوصف يحدث ندماً يتم

تعليق suspend «الموقف الطبيعي» (الذي يفترض فيه سلفاً وجود أشياء حقيقية في العالم.

وعلى صعيد آخر يتسم بعمومية أكثر، نجد أنه من الممكن أن يكون القياس بالتفسير الهوسرلي للإدراك الحسي - قياساً مضللاً لأنه لا يصل إلى آفاق بعيدة جداً، فإدراك الشجرة حسياً عد فعلاً فورياً للوعي في حين أن فهم معنى النص يعد إجراءً انعكاسياً. ويوضح هيرش علناً: عدم وجود فورية في الفهم، «وغالباً ما يصر على أن المعنى المتضمن في فهم النص يعد «استبناء» (VI 43, 136). ومع ذلك فإن الذي يصح على نشاط ما يكون فيه الموضوع حاضراً فوراً لا يصح بالضرورة على نشاط آخر لا يوجد فيه موضوع معطى فوراً.

وفضلاً عن ذلك، يصبح معظم الجدل الدائر حول المعنى اللفظي، بوصفه موضوعاً قصدياً، مبهماً حينما يتم التغاضي عن الفرق بين «معنى» الجمل الفردية و«معنى» النصوص. أما الزعم الذي يُطرح هنا هو أن المؤول لا يقوم الجدل الدائر حول هذا الزعم، مرة أخرى، على جملة واحدة تظهر بعد ذلك عزلتها بحيث تمتلك

نطاقاً واسعاً تماماً من التأويلات. ولا يعد مثال هيرش مقنعاً عندما تتم المراهنة بالنص كله، لا على محض جمل معزولة، لأن الجمل المكتوبة عندما تتفاعل في النص فإنها تضيق نطاق التأويلات الممكنة.

وهكذا، تكتنف محاولة هيرش الرامية إلى ربط القصد والقصدية شكوكاً خطيرة تكمن في أنها تبقي معظم سمات مفهوم القصد قائمة في الجدل الدائر حول صلاحية النقد القصداني. وفضلاً عن ذلك، لا يدحض هيرش ما ذهب إليه اللاقصدانيون حقاً، طالما أنه يغير معنى المفاهيم المتضمنة. من هنا، يرغب نقاد الأدب بمعرفة ما إذا كانت قصدانية هيرش الجديدة تقدم دليلاً ذا نوع آخر، أو تسمح بإيجاد تركيز مختلف في مجال تحديد معنى النصوص عما تفعله لاقصدانية ويمزات وبيردزلي، أو النقد الجديد عموماً.

ونجد توثيقاً، أولاً، لهذه الشكوك في أن الدليل لن يكون مختلفاً اختلافاً أساسياً عندما نسأل عن هوية «المؤلف» في نظرية قصد المؤلف عند هيرش. فعندما يؤكد هيرش أن اللجوء إلى قصد المؤلف هو الأساس

الوحيد لصلاحية التأويل، فهل يكون المؤلف هنا هو «الشخص البايوغرافي» أم البناء اللساني - أي، «الذات المتكلمة»:

ومع ذلك لا تعد الذات المتكلمة متطابقة مع ذاتية المؤلف بوصفه الشخص التاريخي الفعلي... إذ يمكن تعريفها بأنها مستوى الوعي النهائي والشمولي جداً الذي يحدد المعنى اللفظي. ففي حالة الكذب تفترض الذات المتكلمة أنها تقول الحقيقة في حين تحتفظ الذات الفعلية بالإدراك الخاص لخداعها. وعلى هذا الغرار يحتفظ الكثير من المتكلمين في خصوصيتهم المعزولة بإدراك واع ذاتياً لمعناهم اللفظي، أي إنه الإدراك الذي قد يتفق أو لا يتفق، يصدق أو لا يصدق، لكنه لا يشارك في تحديد معناها اللفظي. وبالنسبة للتأويل يكون هذا المستوى من الإدراك غير

ذي صلة بذلك طالما كان الوصول إليه متعذراً، وعند تفسير المعنى اللفظي والتحقق منه لا يؤخذ بالحسبان سوى الذات المتكلمة (VI 242, 244).

إن حالة الكذب تشير إلى أن الذات المتكلمة لا تكون محددة بوضوح إلا من معنى الكلمات ذاتها. لذا تبدو قصدانية هيرش متطابقة مع اللاقصدانية القديمة، إلا أنها تستخدم مفردات مختلفة وأكثر تعقيداً وفضلاً عن ذلك كله، تبدو الذات المتكلمة شديدة الشبه بما أسماه ويمزات وبيردزلي بـ «المتكلم الدرامي» dramatic speaker، وتعد هذه الذات دالة للنص ذاته أيضاً. وأن إحدى المسائل الرئيسة التي ركز عليها ويمزات وبيردزلي هي الآتية:

«ينبغي علينا نسبة أخطاء القصدية ومواقفها إلى المتكلم الدرامي فوراً وإن كانت تعزى إلى المتكلم عموماً، بوساطة فعل الاستدلال البايوغرافي فقط» (Verbal Icon 5).

ولا شك أن هيرش مصيب حينما يشير إلى أن معرفة المؤلف البايوغرافي وموقفه التاريخي سيؤثران في القارئ في عملية التوصل إلى فهم النص. ويمكن للاقصدانية أيضاً تقبل هذا الظرف من غير صعوبة، إذ إن صلاحية الفهم لا تحدد نشوءه بالضرورة. فإذا لم يتفق هيرش مع هذه المسألة يكون قد أحدث شرخاً في إمكانية الصلاحية في التأويل.

وتتجلى عند هذا الموضع ضرورة مناقشة نظرية هيرش على المستوى النظري والفلسفي لا على المستوى التطبيقي الفعلي للتأويل الأدبي. وتحدث مناقشة قصد المؤلف عادة على مستوى مناقشة ملاءمة أنواع معينة من الدليل. وبينما تكون مسألة أنواع الدليل المختلفة على مستوى الهرمنيوطيقا الفلسفية أمراً مهماً، ينصب الاهتمام العام مع ذلك، على الاعتقادات المتعلقة بطبيعة التأويل على نحو أكبر مما هو عليه في مختلف تقنيات التأويل الفعلي.

ويمكن لنا أن نمس عدم تمتع نظرية هيرش، وهي نظرية دليل، بقوة فعلية في الحقيقة التي تقول إنه من غير الممكن «تحقيق الفائدة» في حالة لجوئه إلى قصد المؤلف.

وعندما يتعلق الأمر بمعايير اتخاذ القرار بين تأويلات مختلفة، ومتصارعة أيضاً، يتحول إلى حالة لا تكون لدى المؤول أي شيء من الدليل - أي، قصد المؤلف بمعناه الاعتيادي - بحيث يمكنه الرجوع إليه ضماناً لليقين. وبدلاً من ذلك لا يبدو المؤول قد أمسك بالمعنى الذي قصده المؤلف إلا حينما يكون تأويله صالحاً فقط.

وتتضح هذه المسألة في الفصل الأخير من «**الصلاحية في التأويل**» إذ يجادل هيرش بقوله إن التأويلات، في أفضل أحوالها، محتملة ليس غير، وأن صلاحيتها تتوقف على الدليل الموجود. ولأن الدليل لا يكتمل مطلقاً، كما يسلم بذلك هيرش، لا يمكن الوصول إلى اليقين مطلقاً. والمسألة لا تخص ما إذا كانت بعض التأويلات صحيحة، بل ما إذا كان من الضروري الاعتقاد بفهم صحيح واحد للزعم بصحة تأويل ما. وهذه هي بالتحديد المسألة التي يتناولها هيرش حقاً، فهو يؤمن أيضاً بأن الفهم الصحيح سيكون متطابقاً، بالضرورة، مع المعنى الذي قصده المؤلف:

حالما يزعم أي شخص صلاحية

تأويله، (ولعل القليل يستمعون إلى الناقد الذي لا يفعل ذلك)، يقع على الفور في شرك الضرورة المنطقية. فإذا أراد لزعمه بالصلاحية أن يدوم فإن عليه أن يكون راغباً بقياس تأويله بمعيار تمييزي أصيل. إن المفهوم العتيق الطراز للفهم الصحيح الذي قصده المؤلف هو المبدأ المعياري الأخاذ الوحيد الذي لم يثر أية قضية أبداً (V126).

ومع ذلك، هناك سبب يدعونا إلى الشك في أن مفهوم القصد كما عرفه هيرش، هو «معيار تمييزي أصيل» يمكن استعماله للتمييز بين التأويلات. إذ إن زعم هيرش بعدم وجود طريقة «لتعريف طبيعة التأويل الصحيح مبدئياً» من غير قصد المؤلف (VI 226) يفسح المجال أمام التأويل النصي بامتصاص مثل هذه المعطيات بوصفها معلومات تتعلق بمواقف المؤلف النموذجية واستعمالاته، إلا أنه من غير الواضح أن تستبعد اللاقصدانية مثل هذه الوسائل الخارجية. والأهم من ذلك

أن المعطيات تنطوي بداخله على الحدود، وذلك لأن المواقف «النموذجية» لا تستبعد إمكانية حصول الاطراد غير النموذجي untypical أو اللانموذجي atypical في حالة معينة.

وبذا تكون فكرة هيرش المتمحورة على أن قصد المؤلف هو الأساس الوحيد لتعريف التأويل الصحيح، مسألة فلسفية أساساً وليست تطبيقية فضلاً عن أن قوتها الفلسفية تظهر شبهاً بالمبدأ التنظيمي، بالمعنى الكانتي. وهذا يعني بعبارة أخرى، أن هذا القصد يقدَّم بوصفه هدفاً مثالياً بسبب ضرورة بناء معنى للمؤلف في عملية الفهم، لا بسبب تعذر الوصول إلى اليقين مطلقاً. إن مثل هذا المفهوم يمنح المؤول الأسس التي يقف عليها للجزم بصحة تأويله - قدر ما يعتقد أن تأويله يقترب من الفهم الصحيح، وبأن هناك فهماً صحيحاً ينبغي لنا الاقتراب منه. بيد أن المبادئ التنظيمية يكتنفها خطر أن تكون فارغة. وفي أحيان كثيرة لا توضح الكيفية التي يرتقي بها الموقف التجريبي، أو لا يرتقي، إلى مستوى المفهوم الذي تم تحديده في المبدأ. وإذا كان مفهوم المعنى الذي يقصده المؤلف تنظيمياً فقط لا يكون عندئذ لدى

المؤول ما يرتكز عليه لنقد فهمه الخاص. فهو لا يملك ملاذاً يتجاوز آفاق الجزم الدوغمائي الذي يقول إن فهمه صحيح. ويتسم مثل هذا المبدأ الفارغ بالخطورة لأنه يستطيع إحداث شرخ في إدراك حدود التأويل ويؤدي إلى نسيان الحاجة إلى النقد الذاتي.

وضمن هذه الرؤية، تختلف مسألة أنواع الدليل عن المسألة الفلسفية لشكل النهج الصحيح في التأويل. فعلى الرغم من أن التأويل صحيح، من الممكن رفضه بوصفه غير صالح إذا كانت حججه مغلوطة أو إذا كانت صحيحة لأسباب خاطئة. وهكذا يمكن الفصل بين «الصلاحية» و«التحقق» بحدة أكبر مما فعل هيرش عندما تخلى عن المصطلح الثاني لصالح الأول. وحينما يؤخذ الدليل الوثيق الصلة بالموضوع كله بالحسبان، فعندئذ يقصد بالصلاحية أن التأويل متساوق باطنياً. فمن بين تأويلين مختلفين يعتمدان «قراءة» النص ذاتها، يكون أحدهما غير صالح والآخر صالح. ومع ذلك، فالقول إن التأويل صالح ضمن هذا المعنى لا يعني بالضرورة أنه حقيقي، على نحو يتجاوز المعنى التافه في الأقل. فالتأويل الذي على شاكلة: «إن العبارات الواردة في

قصيدة «قطط» Le Chat(*) جميعها باللغة الفرنسية» هو تأويل صالح إلا أنه واه. إذ ينبغي على التأويل أن يتضمن، فضلاً عن القيمة، العناصر التي تجعله قابلاً للدحض، إن لم يكن بالضرورة قابلاً للتحقق تماماً. وينبغي ألاّ تظهر القابلية على الدحض في ضوء الدليل الحالي، أي ينبغي أن يكون التأويل قابلاً للمناقشة في ضوء دليله، ولابد أن تكون هناك بعض الاعتبارات التي قد تقف ضده. وتتمثل مهمة المؤول باستباق هذه الاعتبارات - من خلال رد الحجج المضادة، مثلاً».

ومجدداً نقول لا تنطوي هذه اللغة على شيء يخص الصلاحية والقابلية على الدحض بحيث يجعل من الضروري الاعتقاد، مثلما استنتج هيرش، أن هناك معنى واحداً في النص يقابله فهم واحد. ويذهب مفهوم هيرش حول «الصحة» في التأويل إلى أبعد مما هو ضروري لتقديم نظرية الصلاحية. فهذا المفهوم يشير إلى أنه لم يتغلب على الخلط الأولي بين الصلاحية والتحقق، بل يتخلى عن المفهوم الأخير للتسليم بأن التأويل لا يكون صحيحاً على نحو محتمل، في أفضل أحواله، ولا يكون مؤكداً تماماً على الإطلاق. ومع ذلك يكتب قائلاً:

لا يشكل الفرق بين صحة التأويل الراهنة (التي يمكن تحديدها) وصحته النهائية (التي لا يمكن تحديدها مطلقاً) اعترافاً ضمنياً باستحالة وجود تأويل صحيح. فالصحة هي هدف التأويل بالتحديد وقد يكون بالإمكان تحقيقها وإن كان من غير المعروف أنه بالإمكان تحقيقها. فنحن نستطيع امتلاك الحقيقة من غير أن نكون متيقنين أننا نملكها. وفي حالة غياب اليقين، بإمكاننا امتلاك المعرفة - أي، معرفة المحتمل، على الرغم من ذلك (VI 173).

ويبدو زعمه بإمكانية أن يكون التأويل صحيحاً من غير معرفة المؤول زعماً ميتافيزيقياً قدر ما كان يوحي أن هناك موضوعاً ما أو كياناً ما (على سبيل المثال، الشيء بذاته، أو التأويل الصحيح تماماً الذي لا يمكن مقاربته) موجود خلف حجاب إدراكاتنا الحسية وفهمنا المتناهي، بطريقة يمكننا فيها تقديم المزاعم بشأنه - وهي مزاعم ربما

كانت صحيحة - من غير معرفته. فإذا كانت معرفة الحقيقة مستحيلة لا يكون عندئذ للزعم القائل إن «الحقيقة قد تحققت فعلاً» استعمالاً حقيقياً، بل ما هو سوى زعم باطل أو أنه دوغمائي ضمن المعنيين الاعتيادي والفلسفي للمصطلح.

وبذا لا يتمخض عن تحليل قصدانية هيرش الجديدة أية نتائج عملية إيجابية جديدة، بل على العكس من ذلك انطوت على نتيجة عملية سلبية، ربما يمكن أن تؤدي إلى تصلُّب hardening اعتقادات المؤول بصحة قراءاته للنص وتدفعه إلى نبذ القراءات الأخر. وإذا علمنا هذه النتيجة عند المستوى التطبيقي واللاوضوح المفهومي عند المستوى الفلسفي يصبح من المهم عندئذ تحدي النظرية وتقديم بديل إيجابي.

ثالثاً: المعنى والوعي

يرتكز الثقل الأساس في نظرية هيرش على قضية فلسفية وليست تطبيقية. إذ يضعه موقفه في خلاف مع الفلسفة اللاديكارتية للغة التي نجدها في هرمنيوطيقا

غادامير واللاقصدانية الفتغنشتينية عند ويمزات وبيردزلي، وإن كان ذلك بأساليب مختلفة. ويشعر هيرش أن هذين الموقفين قد أسيء فهمهما لأن من غير الممكن مطلقاً استنباط النص من المعنى نفسه، بوصفه نتيجة لوعي المؤلف القصدي الذي يخترق الكلمات وينفخ فيها الحياة. ويجادل قائلاً إن للنص معنى، وهذا راجع إلى أن المعنى شيء ينبعث من الوعي:

إذا كان لتحليلات هذا الفصل مغزى واحد فلابد من أنه المغزى الذي مؤداه أن المعنى هو شأن من شؤون الوعي وليس شأن الأشياء أو العلامات الفيزيائية. وبالمقابل يعد الوعي شأناً من شؤون الأشخاص، أما في التأويل النصي فإن الأشخاص المتضمنين هما المؤلف والقارئ. إن المعاني التي يجعلها القارئ واقعاً تكون مشتركة مع المؤلف أو تعود للقارئ وحده. وقد تنطوي هذه العبارة على إهانة لإحساسنا العميق الذي يقتضي بأن

اللغة تحمل معانيها المستقلة، إلا أنها لا تشكك في قدرة اللغة مطلقاً. بل على العكس، تسلم العبارة بأن المعنى الذي توصله النصوص كله يكون مرتبطاً باللغة إلى حد ما، وأن من غير الممكن للمعنى النصي أن يتعالى على إمكانية المعنى والسيطرة على اللغة التي تم التعبير عنه. إلا أن ما يُنكر هنا هو القول بإمكانية العلامات اللسانية التحدث عن معناها إلى حد ما - وهذه فكرة غامضة لم يتم الدفاع عنها على نحو مقنع مطلقاً (VI 23).

إن هذه الفقرة تمكننا من إبداء معارضة واضحة لهيرش وبذا فهي تدخلنا في جدال فلسفي حقيقي. وإذا واصل المرء رغبته بالتحدث عن القصد في لغة النص، فسينصب السؤال على ما إذا كان على المرء نسبة هذا القصد إلى شخص ما. ومن الممكن التحدث عن قصد النص ذاته بطريقة أكثر تحديداً. إذ إن مفهوم القصد مقيد

في التأويل ومن الضروري الإحساس بالكل لفهم الأجزاء، كما أن مفهوم القصد يحدد طريقة ارتباط الأجزاء بالكل عموماً. وتستخدم كلمة «بنية» في بعض الأحيان بهذا المعنى (على الرغم من أن البنيوية اللسانية الحديثة تستخدمها على نحو مختلف).

وعندما نؤكد أن من الأفضل التحدث عن قصد النص وليس بالضرورة عن قصد المؤلف، ينبغي لنا عندئذ أن نبين أن محاولة هيرش لربط المعنى بالوعي لا تعد مفيدة تماماً، بل، على العكس يعد مفهوم الوعي دخيلاً هنا. وعلى الرغم من أن الحجة البسيطة لن تقنع القصداني العنيد الذي سيحتاج إلى البرهان بمعناه الأقوى، إلا أنها ستقنع، في الوقت نفسه، أولئك الذين يرغبون بنظرية مفيدة تزيل النظريات غير الضرورية.

تشترك عدة اعتبارات في الاستدلال الذي يتجاوز آفاق النص ويصل إلى الوعي القاصد. إذ يشتمل مفهوم القصد التقليدي على رأي يكون فيه معنى ما ينبغي لنا قوله موجوداً قبل القول الفعلي (بوصفه «تصميم» أو «خطة» أو حتى هدف)، ولهذا يحاول الملفوظ «التعبير»

عن معنى أو فكرة تمثل بالمقابل ما يقصد قوله (على الرغم من أن القول الفعلي قد يخفق ويتحدث عن شيء مختلف). وبناء على هذا الرأي تكون اللغة غير ملائمة دائماً إلى حد ما. ومثلما تخفق اللغة المتعلقة بشعور معين في إنصاف الشعور الفعلي، تكون اللغة المتعلقة بفكرة معينة غير ملائمة لمدى أبعاد تلك الفكرة.

ويبدو صحيحاً القول إن عدم الملاءمة تكون مبنية في اللغة، لكن ذلك لا يعزى للأسباب التي يوحي بها مذهب القصد. إذ إن سبب عدم الملاءمة لا يتمثل بتعذر الوصول إلى شيء خارجي أو محايد بالنسبة للغة، بل إن عدم الملاءمة هي وظيفة اللغة نفسها بالقدر الذي تكون فيه منغلقة على ذاتها على الرغم من أنها نظام مفتوح النهايات دائماً. وتحدث الملفوظات في وقت معين إلا أن مدى أبعاد الملفوظ لا يصبح واضحاً إلا بعد ذلك، كما في حالة تحديد الشروط الضمنية سابقاً غير المعبر عنها، ويمكن تفسير عدم ملاءمة اللغة بطرق تختلف عن القصدانية السايكولوجية التقليدية من غير قبول الفرضية القائلة إن الكيانات المستقلة أو اللغة المحايدة تستحضر في اللغة لاحقاً.

إن القضية التي نناقشها هنا لا تتعلق، تحديداً، بمسألة ما إذا كانت هناك لغة ذاتية تكون «خاصة» - أي لا تصل إلا إلى الذات التي «**حدثت اللغة في ذهنها**» - بل إن القضية أعم من ذلك بكثير، وهي تتعلق بمسألة ما إذا كان الزعم بأن «المعنى هو شأن من شؤون الوعي» يفسر أي شيء حقاً وفيما إذا كان له أي استعمال فِعْلي أم لا. فهل يخبرنا الزعم القائل بأن المعنى هو نشاط «الوعي» بأي شيء حقاً؟ يتساءل فتغنشتين في «الأبحاث الفلسفية» philosophical Investigation قائلاً: «إلى من أوجه خطابي حينما أقول «أنا أملك وعياً؟» وما الغرض من ملاحظة أن تأويل ذلك الشخص الآخر لملفوظي يضاهي أو لا يضاهي، ما يجول في «ذهني» أو في «وعيي» ومن ناحية أخرى يستدل الشخص الآخر على معناه من لغتي، وعندئذ، هل يكون صحيحاً القول أن المعنى شيء يجول «في رأسي» إلا أني ربما لم أعبر عنه على نحو حسن حقاً؟ وما الذي يضفي على كلماتي أي مدلول لو لم يكن معناي؟» يشير فتغنشتين إلى أن مثل هذا الاستدلال هو «حلم لغتنا» (PI الفقرة 358) فلماذا يكون «حلماً؟» لا شك أن لدي

خبرة مؤداها أن ما قد قيل لا يعبر كلياً عما كان يُقصد قوله. وعندئذ ما الذي كان «يقصد» أن يقال؟ وما الذي كان «موجوداً» من قبل؟ هل هو المعنى؟ وهل خبرت شيئاً في وعيي لم أخبره في قولي؟

فإذا حللنا مفهوم «أن أخبر شيئاً في وعيي» إلى مكوناته، سيكون السؤال الأول هو ما المقصود بأن تخبر «الوعي» (PI الفقرة 418) إن مفهوم الوعي ينطوي على فكرة «الاستخبار» experiencing أصلاً، وأن خبرة الاستخبار هي محض وهم يرتكز على موضعه objectifying ما يجري حقاً ولا يماثل استحضار موضوع معين إلى الوعي استحضار الموضوع لعلاقة مع موضوع آخر. فالوعي ليس شيئاً، وعلى هذا الغرار لا يعد المعنى شيئاً. وإذا ظننا أن معنى الكلمة شيء نستخبره فقد تعتقد أن القصد شيء يتخذ موقعه في رؤوسنا ولا نجده في التعبير إلا بشكل عرضي، وبدلاً من ذلك يمكننا أن نطور المفهوم القائل إننا عندما نستدل على القصد من الكلمات فإننا نكتشف ما الذي «يستخبره» الشخص الآخر. ومع ذلك يمكن التساؤل: هل يعد هذا نموذجاً زاخراً بالمعنى؟ يقول فتغنشتين «سمِّه حلماً، فذاك لا يغير

من الأمر شيئاً» (PI الفقرة 216) وعندما نحاول اكتشاف ما تقصده الكلمات يقترح فتغنشتين أن ننظر في الطريقة التي تم بها استعمال الكلمات، وليس الطريقة التي «يُستخبر» بها استعمال الكلمات.

ولكن، ألم أقصد أنا فعلاً بناء الجملة كله (على سبيل المثال) منذ بدايته؟ إذ لا شك أنه موجود في ذهني قبل أن أقوله بصوت مرتفع! - وإذا كان موجوداً في ذهني، فلعله مايزال غير موجود عادة ضمن نظام الكلمات المختلف نوعاً ما، إلا أننا نرسم هنا صورة مظللة «للقصد»، أي بعبارة أخرى لاستعمال هذه الكلمة. فالقصد يتجسد في موقعه وفي العادات والأعراف الإنسانية. فلو لم تكن تقنية لعبة الشطرنج موجودة لما كان بإمكاني أن أقصد لعب هذه اللعبة. وقدر ما أكون قاصداً بناء جملة سلفاً

فإن هذا يتحقق بفعل الحقيقة التي مؤداها أن بإمكاني التحدث عن اللغة المعنية» (PI الفقرة 337).

فاللغة لا تعد ظاهرة تُستخبر، بل إنها تتمتع بالمكانة المنطقية نفسها التي تتمتع بها مفاهيم معينة مثل الوعي والخبرة طالما أنها ترمز إلى الطابع الذي تظهر فيه ظواهر معينة. كما أن اللغة تجعل شيئاً ما، مثل القصد، ممكناً، وليس العكس. ومن ناحية أخرى لا تعد اللغة ظاهرة غير مجسدة، بل إنها لا تظهر نفسها إلا في مواقع معينة. فعندما يتحدث أحدهم عن اللغة، يتحدث عن الاستعمال، كما أن هذا الاستعمال يحول، تقريباً، من غير الإفادة من مفهوم الوعي. ويعد ر. ريس R. Rhees محقاً تماماً بشأن ذلك حينما لاحظ خلال كتاباته ضد أ. ج. آير A. J. Ayer حول إمكانية ابتداع لغة خاصة، قائلاً:

لا شك أن بالإمكان ابتداع تعبيرات جديدة، وحتى لغات جديدة إلى حد ما. إلا أن الأمر يختلف بشأن ما إذا كان أي شخص قد ابتدع اللغة. فلو

كانت اللغة وسيلة أو منهجاً يتبناه الناس، لكان بإمكان الشخص عندئذ فعل ذلك. إلا أن الأمر ليس بهذه الصورة، فأنت تستطيع التحدث، بسهولة، عن ابتداع شخص ما لتجارة ما، والأمر يكون أكثر سهولة من ذلك في الحقيقة لأن هذا الشخص قد ابتدع ما يمكن تسميته بالاستعمال والمعنى. وأنا لا أغالي بقولي حدّ إن كلامي يكون خارج نطاق قدرات أي شخص، بل أنا أقول إن هذا أمر غير مفهوم[15].

ولا تعد هذه الحجة جديدة لأنها تتضمن الكثير من اعتراضات القرن التاسع عشر على فكرة تفسير «أصول» اللغة، إلا أنها تبين أن المكانة المنطقية التي يحظى بها مفهوم اللغة لا تماثل مكانة مفهوم المواضيع المفهومية في العالم. إذ يمكن القول إن ظهور اللغة متزامن مع ظهور العالم، أي أن اللغة جزء من العالم، ولابد من التمييز بين هذين المعنيين. إذ إن الفكرة القائلة أن اللغة تأخذ

«معناها» من الحياة التي تتنفس بالعلامات الصادرة عن «وعي» الأشخاص الفعليين، تخلط بين مفهومي اللغة هذين، إذ تختلط المسألة الاستخبارية مع المسألة النحوية مما يجعل الأولى دخيلة هنا.

وقد أشار كتاب «**الأبحاث الفلسفية**» بدقة إلى غرابة الخلط بين العلامة النحوية والمضمون الاستخباري في الفقرة (432): «تبدو كل علامة بحد ذاتها ميتة، فما الذي ينفخ فيها الحياة؟ - إذ إنها تكون حية عند الاستعمال، فهل تنفست الحياة فيها عند الاستعمال؟ - أو هل أن الاستعمال هو حياتها؟ إن مفهوم الوعي الذي ينفث المعنى في العلامات اللسانية التي يقول عنها هيرش إنها «ميتة» بحد ذاتها، يعد مفهوماً دخيلاً بسبب ذلك، ويكون أشبه بخنفساء يُفترض أنها موجودة في أحد الصناديق إلا أن من غير الممكن ملاحظتها. وطالما كان لكلمة «خنفساء» استعمال - يشير إلى ما هو موجود في «الصندوق - يظل معنى الكلمة كامناً في استعمالها وليس في ارتباطها بالشيء الخارجي» (ينظر: PI الفقرة 293). وبذا تكون خبرة معنى الكلمة أو الوعي

التي تمنح الحياة للعلامات اللسانية الميتة مؤلفة من بناءات نظرية عديمة النفع.

ولا تزعم حجج فتغنشتين هنا أن مفهوم القصد هو محض هراء. بل إن هناك حالات يكون فيها البحث عن القصد - كما هو الحال في المحكمة القانونية، مثلاً، صالحاً إذ يمكن الاستدلال على القصد، على نحو غير مباشر من الحقائق الملاحظة المختلفة ويمكن أن نستنتج بصواب أن «الفاعل قصد سرقة المصرف» (PI صفحة 214). وعلى هذا الغرار لا يوجد مجال للشك في أن بإمكان الكلام أداء الأفعال أيضاً، ويكون لهذه الأفعال معنى غير محدد بمعنى الكلمات. فعندما يقول الطفل إنه أصيب بأذى لا يمكن أن يكون قد طلب إلا الشعور بالتعاطف معه وكأنه إبلاغ حقيقي عن الألم. إلا أن لكلمة «معنى» مدلولاً آخر يرتكز، إذا تم تطبيقه، على معنى الفعل أو معنى الكلمات، وينبغي عدم الخلط بين هذه المدلولات. فقد يكون معنى الفعل الذي أراده المؤلف (بوصفه شخصاً بايوغرافياً وبوصفه فناناً) هو ابتداع عمل فني أدبي يمثل كلاً تاماً في ذاته. ومع ذلك لا يؤثر هذا القصد في معنى كلماته - ولا ينبغي أن يقوم بذلك،

لضرورة أن يكون العمل متمتعاً بوصفه الاستقلالية بفضل قصده المحدد. وعندئذ يمكن أن يقال إن العمل يمتلك مقاصده الذاتية.

وعلى العكس مما يعتقده هيرش، لا يحمل الأمر أي معنى عندما نتحدث عن قصد النص، ولاسيما التحدث عن قصد النص الأدبي أو القصيدة. فلكي نتعلم كيف تتلاءم أجزاء صورة ما، مثلاً، معاً، ينبغي لنا أن ننظر في شكل الصورة بوصفها كلاً واحداً. لذا فإن قصد المؤلف أشبه بشكل الصورة. وبناء عليه ماتزال عبارة فتغنشتين في عمله الموسوم «تراكتاتوس» tractatus تؤكد أن: «من غير الممكن للصورة أن تصور شكلها: بل تعرضه» (2.172). لذا، يعد القصد شيئاً مختلفاً عن القصيدة كما أنه لا «يصاحب» القصيدة. وهذا هو السبب الكامن خلف تطلع الناس في أحيان كثيرة إلى ما وراء النص بحثاً عن قصد المؤلف: فهم لم يشاهدوا ما تم عرضه.

إن للتحدث عن قصد النص فائدة نظرية كامنة تتمثل في تحاشي المفردات التقليدية الخاصة بفلسفة الوعي الديكارتية، وهو بذلك يتحاشى تناقضات لغة الذات –

الموضوع. وتتمتع فلسفة فتغنشتين، فضلاً عن فلسفة هيدغر، بهذه المزية. ومع ذلك، فحالما يلغي اللجوء إلى وعي المؤلف، تبقى عندئذ الأسئلة الأخر والتي من بينها السؤال الدائر حول الكيفية التي يحدد بها المؤول قصد النص. وقد قدمت نظرية غادامير الهرمنيوطيقة الجواب عن ذلك حين قال غادامير إن النص يشترك في الحوار التأويلي.

الهوامش

1) Wilhelm Dilthy, **Gesammelte Schriften**, Vol. VI (Leipzing and Berlin, 1927)، وقارن: H. - G. Gadamer, WM, P. 209 وقارن أيضاً: Wolthart Pannenberg. "**Hermeneutics and universal history**" in: istory and Hermeneuic (New York: Harper & Row, 1967), p. 129.

2) ينظر: E. D. Hirsch, Jr -, **Validity in Interpretation** (New Haven: Yale University Press, 1976), p. 242 (سنرمز له من الآن بالرمز VI).

3) المصدر نفسه، من مقالة سابقة ألحقها في كتابه Validity in Interpretation. وقد بين هيرش في هذا الكتاب أنه ما عاد بحاجة إلى الحديث عن التحقق من التأويلات بل عن الصلاحية فقط: «إن التحقق يعني إظهار أن النتيجة صائبة، في حين أن الصلاحية تظهر أن النتيجة صائبة تماماً

على أساس ما هو معروف» (VI 171). وستتجلى في القسم الثاني من هذا الفصل صعوبات هذا التفريق.

*) لقد رجعنا إلى كتاب هيرش «الصحة في التأويل» (**Validity in Interpretation**)، فلم نجد أنه استعمل مصطلح «مغالطة سندريلا»، ولكنه أوحى بذلك في النص المثبت في (p. 36). (المترجمة).

*) يرى هوي – مؤلف الكتاب – أن هيرش في الوقت الذي يريد فيه تحاشي الوقوع في مغالطة سندريلا، لا ينتبه إلى أنه يقع في الدور الفاسد، (المترجمة).

4) يعترف هيرش بأن مصطلح «الكلمات» يستعمل، بشكل تقريبي، ليعني لا مجرد الكلمات الفردية حسب، بل «تجمعات من الكلمات أشبه ما تكون بالجمل، ولكنها أكبر منها» (VI 85 n. 10).

5) ينظر: Gilbert Harman, **Thoight** (Princeton University Press, 1973), p. 10.

6) W. F. Quine, **Words and Objections**, ed D. Davidson and J. Hintikka (Dordrech: Reidel, 1969), p. 306. وينظر أيضاً: Richard Rorty", **Indeterminacy of Translation and of Truth**", Synthese .23 (1972), 448 and 461 n. 20

7) ينظر أيضاً: "**Indeterminacy**" .Rorty.

*) رواية «ويفرلي» ظهرت عام 1814، من الروايات التاريخية المهمة التي يقول جورج لوكاش في كتابه «الرواية التاريخية» أنها تكشف عن براعة سكوت في تصوير العظمة التاريخية لشخصية مهمة والدور التركيبي والثانوي الذي تلعبه الأخرى، ولهذا يقول عنها بلزاك أنها تحاكي فعل التاريخ، (المترجمة).

*) تترجم sense بـ «المعنى»، وحتى لا تختلط بمفردة meaning اقترح بعض المناطقة ترجمتها بـ «فحوى» أو «مغزى» (المترجمة).

(8) Gotlob Frege, "**Logik**" Schriften Zur Logik Und prachphilosophic, Aus dem Nachlass, ed. Gottred Gabriel (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1971), p. 49.

(9) Frege, "**uber Sinn und Bedeutung**", Kliene Scgriften, ed. Ignacio Angelelli (Darmstadt: Wissenschaflisch Vuchgesellschaft, 1967), p. 148-149 وهي في الأصل: p. 32 -33.

ينظر أيضاً: Scgriften Zur Logik und Sprachphilosophie, Aus dem Nachlass ولغرض الاطلاع على مزيد من المعلومات عن الشعر، ينظر الصفحات: p. 25, 32, 40-49, 84-89.

(10) Frege, "**Ausfuhrungen uber Sinn und Bedeutung**", Nachlass, p. 32.

(11) Frege, "**Logik**", Nachlass, p. 46-48.

(12) W. K. Wimsatt, Jr. and Beardsley, "**The Intentional Fallacy**", In: W.K. Wimsatt, Jr., The verbal Icon = Studies in the Meaning of Poetry (New York: Noonday Press, 1954, 1966)، (والذي سنشير له من الآن باسم «Verbal Icon» [الأيقونة اللفظية]).

ولغرض الاطلاع على إعادة تقويم Wimsatt للمغالطة، ينظر مقالته: The disciplines of Criticism: Essays in Literary theory, Interpretation, and History, ed. Peter Demetz et al (New Haven: Yale University Press, 1968) في "**Genesis: A fallacy Revisited**".

وعلى الرغم من أن هذه المقالة تذكر بعض أعمال Hirsch، إلا أنها اكتملت قبل ظهور "Validity in Interpretation" ويؤكد وبمزات مجدداً استنتاجه أن «قصد الفنان الأدبي، بوصفه قصداً، لا يعد أساساً صالحاً لتأكيد حضور

مزية أو معنى في حالة معينة من العمل الأدبي، ولا هو بالمعيار الصالح للحكم على قيمة ذلك العمل» (P. 195). وقد رد مونرو بيردزلي على نحو مباشر على كتاب "Validity in Interpretation". وفي مقالته: «**Textual Meaning and Authorial Meaning**» التي ظهرت جزءاً من ندوة حول كتاب Hirsch المنشور في ((Genre (I, no. 1)، يرى بيردزلي أن «ثمة شيئاً غريباً يخص مفهوم المعنى «المرغوب به» ويؤكد، على نحو دقيق ومحقق، نتائج موقفه الذي يجد فيه أن «النصوص تكتسب معنى محدداً عبر تفاعلات كلماتها من غير دخول إرادة المؤلف» (p. 172).

13) **Verbal Icon**, (p. 3). وفي: «Genesis: A Fallacy Revisited» يميز ويميزات بين الفهم والتقويم على نحو أكثر وضوحاً، وأعاد كتابة هذه الجملة تأسيساً على ذلك: «أن قصد المؤلف أو تصميمه ليس متاحاً ولا مرغوباً به بوصفه معياراً للحكم على أي من المعنيين أو على قيمة عمل الفن الأدبي» (p. 222).

*) le chat (قطط) قصيدة شهيرة لبودلير في مجموعة «أزهار الشر» Les Fleurs du Mal، التي أصدرها عام 1875، والتي جاءت متضمنة مقطوعات تصور الأجسام المتحللة والحس المادي.. فرُفع أمره إلى القضاء الفرنسي فأدانه بغرامة مقدارها 300 فرنك. (المترجمة).

14) Ludwig Wittgenstein, **Philosophical Investigations** (New York: Macmillan, 1965) الفقرة 416، صفحة 125 (سنشير له من الآن بالرمز PI).

15) R. Rhees, "**Can There Be a Private Language?**" In: Wittgenstein: The philosophical Investigations, ed. George pitcher (Garden City, N. Y: Doubleday, 1966), p. 275.

*) تراكتاتوس: رسالة منطقية فلسفية Tractatus Logic Phylosophicus، ظهر عام 1922 – كتب مقدمته برتراند رسل، وعدّه جمهرة من المؤرخين النقطة التي التقت عندها حلقة فيينا (المترجمة).

في لقاء الآخر
حديث مع تزفتان تودوروف

حاوره: جاك لوكومت

ترجمة إبراهيم صحراوي

مقدمة المترجم

أ - تزفتان تودوروف لغوي ومنظِّر أدبي وكاتب فرنسي من أصل بلغاري. من مواليد سنة 1939. اشتهر بكونه أحد كبار منظِّري ودارسي النظرية البنيوية في مدرستها الفرنسية وما تفرَّع عنها من مناهج وتيارات. ألَّف في هذا المجال كتباً كثيرة معروفة

لدى نقاد الأدب ودارسيه خصوصاً منهم المهتمين بالتيارات الحداثية التي راجت في النصف الثاني من القرن المنصرم. معظم هذه الكتب مذكور في متن اللقاء. تحول في نهاية السبعينات إلى دراسة تاريخ الفكر والفن والأخلاق مهتماً بقضايا التقاء الثقافات (حوار الحضارات؟) والإنسانية والشمولية والاستبداد وما إلى ذلك. وفي هذه المجالات أيضاً له كتب عديدة مذكور بعضها في متن اللقاء كذلك. وهو مدير أبحاث في المركز الوطني للبحث العلمي في فرنسا **CNRS**.

ب - مجلة «**العلوم الإنسانية** - **Sciences Humaines**» هي مجلة علمية فكرية فرنسية شهرية، تهتم كما يدل على ذلك - اسمها بمجالات العلوم الإنسانية والاجتماعية والفكر المرتبط بها.

ج - «**فلسفات عصرنا** - **Philosophies de notre temps**» كتاب ظهر عن منشورات «العلوم الإنسانية» في فرنسا سنة 2000م. يلقي نظرات عامة على الفلسفة في فرنسا وفي الغرب عامة

بتياراتها وقضاياها وأعلامها، عبر استعادة مقالات لكتاب مختلفين سبق نشرها في المجلة المذكورة منقحة ومزيدة وكذا لقاءات مع مفكرين وفلاسفة معروفين، كما يضم الكتاب نصوصاً غير منشورة سابقاً،. يقع في 359 صفحة من القطع المتوسط موزعة على خمسة فصول ومقدمة وملاحق. الفصول هي: نظرات على الفلسفة المعاصرة، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، الفلسفة والسياسة، الفلسفة الأخلاقية، فلسفة العلوم، الروح والفكر، في البحث عن المعنى.

د - اللقاء الموالي الذي نقترحه على القراء العرب، أجراه الصحفي العلمي جاك لوكومت، ونشرته المجلة المذكورة في عددها رقم 72 لشهر مايو 1997م. ونشر في الكتاب المشار إليه في الفصل VII، الصفحة من 271 إلى 278. نتعرَّف عبره على المسار العلمي للرجل وبعض ملامح فكره.

بعد أن كان في واجهة الدراسات الأدبية لعشرين سنة، أصبحت تساؤلات تزفتان تودوروف تتعلَّق أكثر

فأكثر بقضايا مثل التقاء الثقافات، الشمولية، حاجة الإنسان للاجتماع.

العلوم الإنسانية: أنتم من أصل بلغاري وتعيشون منذ سنوات طويلة في فرنسا التي أمضيتم بها كل مساركم المهني. هل تستطيعون أن تصفوا لنا في كلمات مساركم الشخصي والجامعي؟

تزفتان تودوروف: كوني ولدت في بلغاريا، تلقيت كل تعليمي بما فيه الجامعي ضمن سياق شيوعي. في الجامعة درست الآداب السلافية بلغة البلد. حينها وكان عمري أربعاً وعشرين سنة جاءتني أول فرصة للقدوم إلى الغرب لمدة سنة. بدون تردد اخترت باريس التي كانت لها عندنا نحن البلغاريين - نوعاً ما - هالة لا نستطيع أن نعرف سببها بالضبط. جئت إذن لأمضي مبدئياً سنة واحدة من العمل بعد نهاية دراساتي الجامعية، لكن هذه الفترة امتدت، وفي النهاية بقيت في فرنسا وأسست فيها بيتاً عائلياً ومارست فيها نشاطي المهني، ثم اكتسبت الجنسية الفرنسية.

العلوم الإنسانية: كيف تم اندماجكم في الأسرة العلمية الفرنسية؟

تزفتان تودوروف: عند وصولي إلى فرنسا كانت شهادتي تعادل المنهجية التي تتناسب مع نهاية الدراسة الجامعية في بلغاريا. كنت أتوق حينها إلى دراسة النظرية الأدبية، أي الاهتمام بأشكال الخطاب الأدبي، لكن لم يكن يوجد شيء من هذا القبيل في الوسط الجامعي الفرنسي. كانت التحليلات الأدبية في فرنسا في هذه الفترة تتمثل في دراسة الإنسان والأثر متلازمين، بما أنه - أي الأثر - أداة أساسية في فهم الإنسان الذي أصبح بدوره في إطار دائرية جد معروفة أداة الفهم الحسن للأثر. لم يكن هناك إذاً فكر شامل خاص بالخطاب الأدبي، لكن هذا لم يمنع نقاداً كباراً من أن يؤلِّفوا كتباً جميلة. لكن السائد لم يكن التوجه الذي يهمني.

كانت عزيمتي إذاً مثبَّطة إلى أن تعرَّفت على رولان بارت، الذي تابعت درسه لأول مرة في خريف 1963م، ثم أنجزت تحت إشرافه دكتوراه الحلقة الثالثة وأصبحت أطروحتها فيما بعد كتابي الأول: الأدب والدلالة، المنشور سنة 1967م.

كان رولان بارت أستاذاً متحرراً (ليبرالياً) جداً، لم يكن يبحث إطلاقاً على التأثير فينا. بل كان على

العكس من ذلك يترك نفسه يتأثر بمستمعيه. تعلمت منه كثيراً إذاً، لكن ربما تعلمت منه في المستوى الإنساني أكثر مما تعلمت منه في المستوى العلمي البحت.

تمثَّل أول عمل جامعي لي بعد وصولي إلى فرنسا في ترجمة نصوص الشكلانيين الروس[1]، شكَّل هذا العمل مادة كتاب: نظرية الأدب، الذي عرَّف بنصوص كانت مجهولة في فرنسا. اشتغلت حينها بمعية أناس مثل جيرار جونات، كانت لنا في التفافنا حول رولان بارت، الرغبة نفسها في التفكير في نظرية للأدب لا تستهلك نفسها في التعرُّف على هذا الأثر أو ذاك. أنتجت هذه الرغبة العدد 4 من مجلة Communications الذي خُصص للسيميولوجيا، ثم العدد 8 من المجلة نفسها الذي خُصص للتحليل البنيوي للنصوص، وقد شاركت في العددين، ثم في أعداد أخرى: المحتمل، البلاغة... إلخ.

العلوم الإنسانية: هذا العدد الشهير رقم 8، الذي أعيدت طباعته في كتاب مرات عديدة فيما بعد...

تزفتان تودوروف: بالضبط. في هذا العدد عرَّفت بتقاليد أجنبية في التحليل الحكائي، مثلاً ما أنجز في ألمانيا

سنوات الـ 20 أو الـ 30، أو في الولايات المتحدة وفي انجلترا. بعد ذلك واصلت هذا العمل بالإشراف رفقة صديقي جيرار جونات على سلسلة *poétique* «الشعرية» عند دار سوي – Seuil للنشر. وهكذا عملنا على ترجمة آثار ألمانية وإنجليزية وروسية لجعلها في متناول الطلبة الفرنسيين.

بعد أحداث مايو/ أيار 1968م أنشئت جامعة باريس VIII، فكنت ضمن اللجان المحضِّرة لبرامج هذه الجامعة، التي استطاعت تنظيم برنامج تعليم الأدب بطريقة جد مختلفة. وشيئاً فشيئاً فرضت هذه الطريقة الجديدة نفسها في الكليات الفرنسية.

في بداية سنوات الـ 70، دارت أبحاثي حول القص، وجُمعت دراساتي في الموضوع في كتابين: شعرية النثر – *Poétique de la pros*، و: أنواع الخطاب *Les Genres du discours*، الذي صدر أيضاً في سلسلة كتاب الجيب بعنوان: مفهوم الأدب *La Notion de littérature*.

العلوم الإنسانية: فيم يتمثل بالضبط إسهامكم في هذا المجال؟

تزفتان تودوروف: سار إسهامي أساساً في اتجاهين. من جهة لعبت دور الوسيط بين تقاليد وطنية مختلفة (فرنسية، أنجلوأمريكية، ألمانية وروسية) لكن أيضاً بين مدارس فكرية مختلفة، كاللسانيات مثلاً علم الجمال، فلسفة اللغة، البلاغة، التأويل (الهرمينوطيقا).

من جهة أخرى انصب اهتمامي بصورة خاصة على نموذج من القص يتطور ليس بإضافة أحداث جديدة بل بتحسين معرفتنا بالأحداث نفسها. إضافة إلى هذا صحيح جداً ألا نتحدث عن نموذجين من القص، بل عن مبدأين يعملان في كل قص، مبدأ تتابع ومبدأ تحول.

اهتممت بعد ذلك كثيراً بتحليل المعنى بدراسة كيفية انتظام الجمل المختلفة في نص ما لإيجاد معناه. إنها قضية لا تخص فقط النصوص الأدبية بل أيضاً النصوص الفلسفية أو النصوص السياسية. بحثت في هذا الموضوع بضع سنوات مما أنتج كتباً مثل: الرمزية والتأويل – Symbolisme et interprétation و: نظرية الرمز – Théorie du symbole. اهتممت أيضاً بقضايا تاريخ النقد وتاريخ الجمال. كل هذا حتى نهاية سنوات الـ 70، الفترة التي حدث فيها تحول كبير في عملي.

العلوم الإنسانية: بالضبط، ابتداء من سنوات الـ 80 غيَّرتم على نحو محسوس مركز اهتمامكم. بعد أن كنتم منظِّراً للأدب أصبحتم تتناولون موضوعات اجتماعية وأخلاقية.

تزفتان تودروف: لفهم أصل تغير وجهة أبحاثي تنبغي العودة إلى ما حدثتكم عنه مما يتعلق بالإيديولوجيا القاسية التي كانت مهيمنة على التعليم في بلغاريا. لما جئت إلى فرنسا كانت إحدى محفِّزاتي الأساسية أن أقوم بدراساتي الأدبية خارج مجال الإيديولوجيا، أي بإبعاد الجوانب السياسية والأخلاقية وحتى الجمالية. لكن ومع السنين تركت فكرة أن كل ما يأتي من المجتمع لا يمكن إلا أن يكون اضطهاداً وكذباً. جعل مني الاندماج في فرنسا تدريجياً شخصاً آخر مختلفاً.

أحسست عندها إذاً بنوع من القلق، انتابني الإحساس فجأة أنني أمضي وقتي في صقل أداة لا أجرؤ على استعمالها. كنت أنادي بالتحليل البنيوي للنصوص دون أن أعرف حقيقة النتيجة التي يمكن الوصول إليها. منذئذ تساءلت عن موضوع الدراسة التي يمكن أن تُطبق عليه هذه الأداة. أعتقد اليوم أنه لا يمكن أن يوجد فصل

تام بين الذات الدارسة والموضوع المدروس. بعبارة أخرى لا يمكن التقدم حقيقة في العلوم الإنسانية إلا إذا كان قسم من تجربة الفاعل موجود أو متضمَّن في الموضوع المدروس، وهو ما لا يوجد بطبيعة الحال في العلوم الطبيعية لما تقوم بدراسة النباتات مثلاً أو الرخويات.

ابتداء من تلك اللحظة لم أهتم إلا بالموضوعات التي أحس أنها تحفِّزني وجودياً. أول عمل لي في هذا الاتجاه كان الكتاب الذي يحمل عنوان: غزو أمريكا – La Canquéte de l Amérique، يؤثِّر فيَّ هذا الموضوع بصفة خاصة بما أنه يتعلق بالتقاء الثقافات، إشكالية وحدة النوع الإنساني وتعدد الثقافات، الإشكالية التي أعيشها أنا في بلد له ثقافة تختلف بقدر كاف عن ثقافة البلد الذي نشأت فيه.

التفتُّ بشكل خاص إلى غزو المكسيك، لأن هذا التاريخ موثَّق جيداً. فلا توجد فقط حكايات الـ Conquistadores – الغزاة؟ وحكايات المبشِّرين والرحالة من كل نوع، ولا توجد أيضاً فقط نصوص الفلاسفة المبهورين بهذه المنطقة من العالم، بل هناك كذلك وثائق

عديدة مصدرها الطرف الآخر، وثائق تعبر عن نظرة المنهزمين على نحو ما.

العلوم الإنسانية: ما هي النتائج التي استخلصتموها من هذه القراءات؟

تزفتان تودوروف: أتطرق في هذا الكتاب إلى موضوعين كبيرين. يتعلق الأول بصيغ التواصل. لم تنصرف عناية المؤرخين الذين اهتموا بالثقافة والعقليات إلى كيفيات التأويل والتواصل إلا نادراً. لكن وأنا أقرأ حكايات اللقاء بين كورتس - *Cortés*(*) وموكتوزيما - *Moctezuma*(**) اندهشت بطريقتهما المختلفة جذرياً في التواصل. التواصل عند الأزتيك هو أولاً وقبل كل شيء خاضع لقواعد طقوسية، بينما هو أداة أو إجراء خالص، عند كورتس الذي هو إلى حد ما تلميذ عجيب لماكيافيللي، فالمهم هو الهدف فقط وهو مستعد للتحرر من كل القوانين الموجودة. يبدو لي أنه يمكن لهذا الاختلاف أن يلقي الضوء على الانتصار المذهل لحفنة من الإسبان على جيش الأزتيك الكبير.

الموضوع الثاني يتعلق بلقاء «الآخر»، كانت

أطروحتي هنا أنه يوجد طريقان مكمِّلان للقضاء عليه: نعترف باختلافه لكننا نحكم بدونيته، أو نحكم بأنه مساوٍ لنا لكننا عندها نتجاهل هويته. نتيجة الطريق الأول هي الاستعباد، ونتيجة الثاني هي الإدماج الاستعماري.

العلوم الإنسانية: سنوات بعد ذلك تناولتم مجدداً إشكالية «تعددية الثقافات - وحدة النوع الإنساني» في كتاب نحن والآخرون الذي هو كتاب في تاريخ الفكر الفرنسي.

تزفتان تودوروف: حقاً بعد أبحاثي حول غزو أمريكا، كنت أود تطوير البحث المفاهيمي للنظرة الملقاة على الآخر. لهذا الغرض اتجهت نحو الخطاب الذي تناول هذا الموضوع حاصراً اهتمامي بالتقاليد الفرنسية في هذا المجال فيما بين مونتانيي(***) وليفي ستراوس(****) اخترت خمسة عشر مؤلِّفاً بدوا لي الأكثر تمثيلاً بدراسة فكرهم عبر الموضوعات الكبرى مثل الأحلام الكونية أو النسبية، العرق، الأمة، الغرابة.

استخلصت من محاورة هؤلاء الكتاب فكرة أنه

لا يمكننا توبيخ الأنوار على تحول الفكر الإنساني (المتمثَّل في أحسن صوره من طرف مونتيسكيو وروسو) الذي حدث في القرن التاسع عشر خصوصاً عبر العلمية أو الوطنية أو الفردية المتطرفة. أُؤيِّد أيضاً أطروحة أكثر فلسفية وهي تحديد إنسانية جديدة والدفاع عنها، إنسانية نقدية، تحتفظ بالمرجعية الكونية دون تجاهل أهمية الثقافات أو المجتمعات الخصوصية.

العلوم الإنسانية: حديثاً، اهتممتم أيضاً بالشمولية.

تزفتان تودوروف: منذ تغيُّر وجهتي أخذت كل كتاباتي مكانتها في هذا المنظور الذي هو فهم السلوكات الإنسانية، لكن المتناولة من جوانب مختلفة. موضوع ثان أتى بعد موضوع التقاء الثقافات هو موضوع الشمولية. من جديد تفاعلت مع هذا الموضوع بفعل تجربتي الشخصية السابقة. سقوط جدار برلين سنة 1989م مكنني من إيجاد الفكاك اللازم لدراسة الشمولية كموضوع منفصل عني شخصياً. كنت طوال ما كان النظام الشيوعي قائماً أحسن أن جزءاً مني شخصياً كان مايزال تحت هذا النظام حتى وإن كان هذا الإحساس لا يعود إلا لكون والدي يعيشان دائماً في بلغاريا. ولم يكن

بإمكاني أن أعرف إن كان هذا الأمر مني فعل معرفة أم هو فعل نضال.

تركزت تساؤلاتي عن الشمولية على الحياة الأخلاقية للفرد ذلك أنني أعتبر أنه بإمكان الظروف القاسية في المعسكرات أن تلعب دور المنظار المكبِّر للبنية الأولية للحياة الأخلاقية. الكتاب الذي نتج عن هذه الدراسة وهو: في مواجهة القصي – Face à l extrême، يتموقع في الخط المستقيم لأعمالي الحديثة جداً لكنه بعيد كثيراً عما أنجزته سابقاً، ذلك أن الأمر لم يعد متعلقاً باللغة. في هذا الكتاب أوسِّع بداية تحليلاً للفضائل بالتمييز بين الفضائل البطولية والفضائل اليومية. هناك اختلافات كثيرة بينها خصوصاً وأن الصف الثاني منها هي بالضرورة في خدمة أناس آخرين واضحين متفردين. بينما يعمل الصنف الأول مبدئياً في خدمة تجريدات كالكمال الإنساني أو البطولة المثالية أو الوطن أو البروليتاريا العالمية.

أحاول أيضاً أن أجعل أطروحة «اعتيادية الشر – *la banalité du mal*» واضحة، وأحاول تحليل التصرفات التي تسهِّله: التجزيئ، نزع صفة الشخص، التمتع

بالسلطة، أتأمل أخيراً الاستعمالات الممكنة التي بحوزتنا للماضي: أنا ضد الجمود، أنا مع جعل الماضي أداة على نحوٍ ما. وواصلت هذا التأمل في كتيب صغير عنوانه: «تعسُّفات الذاكرة – *Les Abus de la mémoire*»، وقد حلَّلت من جهة أخرى حالة خاصة، قريبة من الحالات السابقة فيك «تراجيديا فرنسية – Une tragédie française».

العلوم الإنسانية: بالضبط، كتبتم في «في مواجهة القصي» أنه ليس بإمكاننا استخلاص جديد من موضوع الشمولية حول الإنسان. هنا يبدو لي سؤال موجَّه إليكم بالتدقيق: «من هو الإنسان حتى يتصرَّف كما يفعل الآن؟».

تزفتان تودوروف: سأكون وفياً لـ: روسو الذي هو هنا فيلسوفي المرجعي لما يقول إننا سيئون بالأشياء نفسها التي تقودنا إلى أن نكون طيبين، أي «اجتماعيتنا»، عيشنا بعضنا مع بعض وبحريتنا.

إذا كان هناك شيء يحدد الإنسان فهو ما يسميه روسو بـ: «قابلية الإتقان، القدرة على التغير. ليست

للإنسان طبيعة، له ثقافات فقط، وتكمن هويته في إمكانية أن تكون له هذه الثقافة أو تلك.

العلوم الإنسانية: في أحد كتبكم التالية: «الحياة المشتركة – La Vie commune » ينصب اهتمامكم على العلاقات بين الأشخاص.

تزفتان تودوروف: حقيقة، بعد تحليل العلاقات بين الجماعات، أردت تعميق جانب آخر للغيرية: العلاقات مع الآخرين. في هذا الكتاب أتطرق إلى هذا الموضوع بواسطة تاريخ الأفكار، لكن بتغذية فكرتي بعلم النفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا. يتعلق الأمر نوعاً ما بعمل في الأنثروبولوجيا العامة، تخصص قد لا يستحق أن يتواجد على نحو مستقل لكنه شيئاً ما المحور المشترك للعلوم الإنسانية التي تهتم بالتساؤل عما هو الإنسان. قولي هو أن الإنسان اجتماعي دائماً وإحدى نزوعاته الأساسية في علاقاته مع الآخرين هي الحاجة إلى الاعتراف. أواصل حالياً هذا العمل، لكن بشكل أكثر تاريخية بدراسة كيف شكَّل بعض المفكرين والكتاب نوعاً من الاستقلالية الإنسانية المثالية. أطرح على

الخصوص سؤالاً غرضه معرفة ما إذا كانت الإنسانية تمثل بالضرورة فردانية.

العلوم الإنسانية: ما الذي تريدون قوله؟

تزفتان تودوروف: يمكن أن يستعمل مصطلح «الإنسانية – humanisme» على أنحاء عدة. هو من جهة الفلسفة الخفية للديمقراطية. لكن استعمالاً مخادعاً لهذا المصطلح ساعد على تغطية السياسة الاستعمارية طوال القرن التاسع عشر. يمكن الحديث عن الإنسانية أيضاً بمعنى آخر: لمدح الإنسان، للتعبير عن الإيمان الشخصي بقيمة الكائن الإنساني. لكن هذه ليست وضعيتي ذلك أن الكائن الإنساني أظهر بعمق أنه قادر على إهانات أشد من هذه.

بالنسبة لي الإنسانية تصور يتعارض مع المذهب الملازم للمجتمع التقليدي في شرعية القانون. هل القانون أي قواعد الحياة في مجتمع ما، حسن وشرعي لأن التقليد أو التاريخ هو الذي أعطانا إياه؟ أم أنه حسن لأننا نحن الذين أردناه؟ لقد بدأت الديمقراطية منذ اللحظة التي انتقلنا فيها من الإجابة الأولى إلى الإجابة الثانية.

الإنسانية بالنسبة لي تكرِّس من دون شك مبدأ استقلالية الشخص والجماعة لكنها تضيف إلى هذا أن هذه الاستقلالية مرتبطة بالضررة بالحفاظ على البعد الاجتماعي وعلى القيم التي تتجاوز الفرد. إنها كما يقول الفيلسوف إيمانويل لوفيناس إنسانية الإنسان الآخر. أي أن الآخر هو فقط الذي بإمكانه أن يشكِّل قيمة عليا بالنسبة لي. هكذا تفترض الإنسانية أنه توجد قيم أسمى مني يمكنني أن أضحي في سبيلها بحياتي، كأن يتعلق الأمر بالوطن مثلاً أو بكائن إنساني آخر كابني مثلاً أو زوجتي.

بحثي الحالي ينصب على الموروث الإنساني الفرنسي من مونتانييي إلى بنجامين كونستان مروراً بديكارت وروسو. أحاول أن أبيِّن أن مطلب الاستقلالية لدى هؤلاء لا يعني تهديم النسيج الاجتماعي («الفردية») أو رفض كل قيمة متعالية (المادية).

الهوامش

أ – هوامش الأصل:

*) مدير أبحاث بالمركز الوطني للبحث العلمي CNRS نشر كتباً عديدة منها: في مواجهة القصي، سوي 1991، غربة الإنسان – L Homme dépaysé، سوي 1996م. الحديقة غير الكاملة، غراسيه 1998م.

1) جماعة من نقاد الأدب واللغويين العاملين في روسيا فيما بين 1915 و1930م، كانوا أول من درس بنية النصوص الأدبية، تطور العقدة مثلاً، وضعية السارد بالنسبة لما هو بصدد سرده أو النظام الإيقاعي للبيت.

أ – هوامش الترجمة:

*) كورتس (هرنان)، (1485-1547) مكتشف إسباني. غزا إمبراطورية الأزتيك في المكسيك وقضى عليها.

**) موكتوزيما الثاني، إمبراطور الأزتيك (نحو 1479-1520م)، على أيامه غزا الإسبان المكسيك وقضوا على الإمبراطورية الأزتيكية.

***) مونتانيي – Montaigne، (ميشال إيكام)، (1533-1592م) مفكر وفيلسوف فرنسي معروف. صاحب الكتاب الشهير Essais، معروف عنه انتقاده لبربرية الإسبان وفظائعهم أثناء غزوهم للقارة الأمريكية.

****) ليفي ستراوس (كلود)، من مواليد القرن العشرين. إنتروبولوجي فرنسي معروف. له أبحاثٌ ودراسات كثيرة في الأنتوبولوجيا، هو أحد أعلام النظرية البنوية. اشتهر بكتابه: الأنتربولوجيا البنوية – Anthropologie structurale.

* * *

الشعر الإيكولوجي

فيكتور بوستنيكوف(*)
Viktor Postnikov

ترجمة معين رومية

مقدمة

عندما نشأت الحركة البيئية المعاصرة (حركات

*) باحث ومترجم في مجال الشعر. ولد في سانت بطرسبرغ في روسيا 1949. بعد حصوله على الدكتوراه في الهندسة الإلكترونية من معهد البوليتكنيك في كييف، عمل كعالم وأستاذ جامعي لدراسات الطاقة. لكن، بعد كارثة تشرنوبيل النووية وضع حداً لسيرته العلمية التقنية وانتقل =

الخضر) في عقد الستينات من القرن العشرين، تأسس نشاطها على نتائج الدراسات البيئية التي استهلتها علوم مختلفة - الجيولوجيا، البيولوجيا، والجغرافيا.... - لكن هذه الدراسات توسعت وتعمقت فيما بعد لتصل إلى ميدان العلوم الإنسانية والاجتماعية وإلى مختلف المجالات الفكرية والفنية والأدبية. وقد ترافق هذا الأمر مع توسع ذي دلالة تمثل في الانتقال من الدراسات البيئية البحتة environment studies (دراسة الشروط المادية المحيطة بالكائن الحي) إلى الدراسات الإيكولوجية Ecological studies (دراسة العلاقات التبادلية بين الكائن الحي وبيئته، وظهرت منذ أواسط الثمانينات اتجاهات جذرية في الإيكولوجيا - أشهرها حركة الإيكولوجيا العميقة deep ecology - تردّ الأزمات البيئية المستعصية والمتزايدة إلى رؤية الإنسان الحديث للعالم التي تأسست فلسفياً على الفصل الديكارتي بين الأنا والعالم ونظر في سياقها إلى الطبيعة كآخر ينبغي

= إلى حقل الدراسات البيئية، وبدأ يترجم الأشعار ذات البعد الروحي من قبيل أشعار والتمان وطاغور وباشو، كما ترجم الشعر الروحي الروسي إلى اللغة الإنكليزية. والمقالة الحالية كتبها باللغة الإنكليزية ونشرتها مجلة The Trumpeter في العدد الأول من عام 2001.

استغلاله والسيطرة عليه والتحكم به. لذلك تدعو الاتجاهات الجذرية في الإيكولوجيا إلى تجسير الفجوة بين الأنا والعالم وإلى القضاء على الاغتراب بين الإنسان والطبيعة الذي يسم الحياة الحديثة وتطرح في الوقت نفسه قيماً أخلاقية وجمالية جديدة تتمثل في إجلال الحياة بكافة أشكالها والانسجام والتناغم مع الطبيعة وترى في الجهد والكفاح لتأسيس هذه الرؤية الجديدة سبيلاً إلى ظهور الإنسان الإيكولوجي باعتباره نقيضاً للإنسان الفاوستي.

تحاول الدراسة التي بين أيدينا أن تتحرى عن أصول لهذه القيم الجديدة في إبداعات شعراء العالم الكبار وتقدم أيضاً رؤية حول ما تسميه الشعر الإيكولوجي (أي الشعر الذي ينسجم مع القيم الإيكولوجية الجديدة).

المترجم

النص

«روح واحدة تسري في العالم».

غوته

ما هو الشعر الإيكولوجي؟

قادني عملي في ترجمة الشعر، وخصوصاً القصائد والمقاطع المفضلة لديّ التي جمعتها بين حين وآخر، إلى فكرة كتابة هذه المقالة الصغيرة. إنها ليست دراسة أكاديمية شاملة بأية حال من الأحوال، بل رؤية شعرية كونتها لنفسي وأرغب أن أشارك الآخرين بها. أريد أن أنقل الشعور الرائع بالوحدة مع الطبيعة الذي عبّر عنه شعراء مختلفون عبر العصور وفي مختلف القارات، هذا الشعور الذي يوحدنا سوية بغض النظر عن أممنا أو أعراقنا أو ثقافاتنا أو أديانا. «ليس للعالم سوى روح واحدة» هذه الكلمات للشاعر العظيم غوته أضحت بمثابة الحكمة التي يتردد صداها اليوم في الشرق والغرب بقوة وأمل جديدين لأنه لم يسبق للبشر عبر التاريخ أن كانوا بمثل حاجتهم الحيوية الراهنة إلى الوحدة الروحية. يعيد الشعر الإيكولوجي ecological poetry الوحدة إلى العالم. ويمكن وصفه جيداً بأنه محاولة حدسية لتناغم المرء مع العالم، «حديث مع القوى الخفية» نتكلمه عبر الطبيعة وقد عبّر عنه الشعر والأدب والرسم والفلسفة والموسيقى والعديد من «التقنيات» الروحية الأخرى،

التي تعين الأفراد على النمو الروحي والتغلب على ابتذال الحياة اليومية. وكي أكون دقيقاً أقول: إنه حديث يصلنا من خلال الطبيعة، وفي مثل تلك اللحظات، عندما نكون على يقظة لوجود الله نحاول أن «نستجيب» لذلك بالتعبير عن عواطفنا نحوه بواسطة الشعر. تتجاوز مثل هذه الاستجابة الفروقات الشخصية والثقافية وتعبر عن نفسها بلغة كونية. لهذا السبب نعي ونحب الأعمال الشعرية لعظماء الماضي التي ازدهرت في ثقافات متنوعة، ونصغي إليهم كما لو أنهم يخاطبوننا شخصياً.

ربما نتعلم بالتدريج، كوعي إنساني جمعي، أن ندرك الفجوة التي تفصلنا عن الكون. عندها، سوف يتجاوز الشعر الإيكولوجي نطاق الشعراء والفنانين ويؤسس ذاته كأسلوب طبيعي للسلوك البشري: كل تعبير يصبح عفوياً وجميلاً والحياة ذاتها سوف تصبح شعرية بالمعنى الواسع.

الفلسفات:

تجد الفلسفات التي تستبطن الشعر الإيكولوجي جذورها في الماضي القديم عند أسلافنا، كما قال طاغور،

«عاشوا حياتهم في كون متألق عجائبي، يموتون وإحساسهم بالروعة والتقوى مايزال بادياً في عيونهم لم يزل بكراً، عندما كانت كل لمسة في الكون تضرب على وتر في شغاف قلوبهم وتحدث ألحاناً وترانيم جديدة على الدوام. فيما بعد، ومع تعاقب الحضارات، فسد هذا الشعور بالروعة وحلت مكانه النظريات «العقلية». لكن رجع صدى الوحدة القديمة مع العالم مازال يُسمع في فلسفات وطرق روحية متعددة وعلى الأخص في بوذية - الزنّ Zen-Buddhism التي ترى إمكانية «الاستنارة enlightenment» التدريجية أو المفاجئة. أي تطهير الذهن والاتحاد مع الخليقة كلها.

ربما يكون اليابانيون من أنشأ فلسفة بوذية - زن التي أبدعت كي تستحث الشعور بالجمال والتلقائية المنتقدة طويلاً، والتي هي الأقرب إلى الشعر الإيكولوجي.

عندما تصل إلى الاستنارة تتلاشى الحدود بين العالمين الداخلي والخارجي وتختبر وعياً «أولياً» وتكون حراً، غير مقيد لا بجسمك ولا بأفكارك، وترى كل الأشياء حالاً دونما ارتباط معها. تصبح طبيعتك صافية،

تأتي الأفكار وتذهب دون أن تترك أثراً. تدعي هذه الحالة براجنا - ساماداهي السنسكريتية، إنها ليست حالة غياب العقل كما يظن البعض، بل هي يقظة مطلقة لا نستطيع اختبارها في الحالة الاعتيادية للوعي نظراً لتلوث الذهن بالصور الحسية.

الأساليب الفنية Techniques

على الرغم من أن الشرق والغرب أبدعا نماذج متنوعة من الشعر الإيكولوجي عبر العصور، إلا أن هذا النمط يتميز عن باقي الشعر بما يلي:

1) - الشعور بالانخطاف أو الافتتان.
2) - التركيز على الروحي أكثر من الحسي.
3) - البساطة والعفوية.
4) - العمق الفلسفي.
5) - التناغم والانسجام مع الأبدية.

ومن أجل التضلع والبراعة في هذه الخصائص تقدم العديد من المدارس الفلسفية طرائقها التي تتضمن تجارب أو ممارسات مادية وذهنية كالتأمل والشعر والرسم

وفنون الشجاعة والقتال.... وفي بعض الثقافات الشامانية shamanic يمارس الرقص أو الغناء لإحداث الغبطة الروحية. حتى في عالمنا الغربي الحديث، يمكننا عندما نقوم بأعمال جسمانية من قبيل السباحة أو التزلج، أن نصل أحياناً إلى حالة من العفوية اللاشعورية والوحدة مع الكون. يمكن لنزهة في الغابة أو لتأمل لوحة فنية أن يحدث هذه الحالة من الشعور الكلي wholeness أو dhyana عند البعض الذين يمتلكون حساسية خاصة للجمال.

آباء الشعر الإيكولوجي

باشو Basho

نشأ الشعر الإيكولوجي بشكل واضح في الصين القديمة، في حقبة التان (907-618) ووصل إلى أوجه في اليابان من خلال قصائد الهايكو Haiku(**) – وهي قصائد قصيرة جداً (17 مقطعاً صوتياً) تكتب كي تحدث الشعور بالحزن «sabi»، أو الشعور بجمال وسر العالم. عنى عظماء الهايكو، كما يقول ت. س إليوت:

«بالتقاط اللحظة أو الهوّة التي بين الزمن واللازمن...» المعنى السري للطبيعة والحياة البشرية. ويعد ماتسو باشو (1644-1694) أستاذاً في شعر - الزن وقد استخدم الـ sabi كي «يختلس النظر إلى العدم» بتكثيف الذات بحيث تصبح لا شيء تقريباً:

غراب صامت

على غصن أجرد

مساء الخريف الآن!

يعلق د. ت سوزوكي على هذه الهايكو: «هنا، ثمة ما هو أبعد غوراً من غراب صامت يجلس على غصن. كل الأشياء تنبثق من اللج الغامض، وعبر كل شيء على حدة، يمكننا أن نختلس النظر إلى الكل. لا حاجة إلى تدبيج مئات الأسطر الشعرية للتعبير عن شعور يولد من هذا التبصر. ما إن نصل إلى مثل هذا الشعور حتى ننخطف أو نخمد، لأن لا كلمات تستطيع أن تعبر عنه وحتى 17 مقطعاً صوتياً تبدو كثيرة. يحاول أساتذة الزن اليابانيون، الذين يعيشون في التاو Tao، أن يعبروا عن مشاعرهم بأقل قدر ممكن من الكلمات. عندما يكون

التعبير غنياً جداً، يكون الإيحاء كاملاً، وفي الإيحاء يكمن سر الفن الياباني، الشعور بـ «sabi» يخصّب الهايكو أي - الشعور الملازم بوهم الوجود وزواله وجماله في الوقت ذاته -. كل الارتباطات الشخصية تزول ولهذا يبدو الزن على علاقة بالحكمة wisdom أكثر من صلته بالكرب anguish. بكلمات أخرى، «sabi» هو الاتحاد مع اللاأنا «not-I».

أوصى باشو تلامذته قائلاً: «اتبع قلبك! بعد أن تختبر الـ satori - المستوى الأعلى من الاستنارة واليقظة - عد إلى العالم الدنيوي». الـ satori كما يقول سوزوكي «تشبه أياً من خبرات الحياة اليومية، إنها (إنشان) وحسب فوق الأرض». قد تقودنا الأشياء اليومية المعتادة جداً إلى الاستنارة، الطيران أو التجول على القدمين أو غراب ساكن على غصن، أو رشرشات مياه تخلفها وثبات الضفدع، في لحظة الـ datori، يضيء الذهن وتنفتح الروح على العالم ويرى كل شيء في فرادته. الزهرة في «زهريتها» والشجرة في «شجريتها».

وايتمان Whitman

على عكس اليابانيين، إذ أغلبهم لا يسترسل في

قصائدهم، ينتج والت وايتمان (1819-1892) الشاعر الأمريكي الكبير - وابلاً من الكلمات وبتلقائية ليست بعيدة عما هو عند أساتذة الزن. إنه لا يوجز أو يكثف شعره بل يبسطه ويسترسل فيه دونما قيود أو حدود. مجموعته الشعرية «أوراق العشب» لا تضارع في تعبيرها عن حرية وثراء الوجود وهي تحفة الشعر الإيكولوجي الذي أبدعه الغرب. يتولد الإيقاع الباطني لشعره من المشاهد الرحبة التي يفتحها وايتمان أمامنا، والأسئلة الأبدية التي يطرحها بإيحاء عميق تفتن وعينا كما تفعل كوانات(***) Koans الزن:

سألني طفل: ما هو العشب؟ وأحضره إليّ بكلتا يديه
كيف لي أن أجيب الطفل؟ أنا لا أعرف عن العشب أكثر منه
أحسب، لابد أن يكون راية لمزاجي
حيكت من نسيج الأمل الأخضر
أو أحسب أنه خلق الله،
نعمة عطرة وتذكار
سقط، وهو يواكب صاحبه، عمداً في المنعطفات

إذ ربما نلتقي به هناك ونعلق قائلين: لمن يكون؟

إنه يجلّ كل مخلوق على الأرض، كل تجلّ للحياة، ويعترف بأفضليته على مصنوعات البشر. الأسطر التالية من القصيدة ذاتها قد تخدم كترنيمة لكل الناشطين في حركة الإيكولوجيا العميقة deep ecological movement:

أؤمن أن ورقة من العشب ليست أقل من ضوء النجوم
وأن النملة مخلوق كامل تماماً
وأن علجوم الشجر تحفة الأعالي
وأن ثمر العليق المتسلق سو يزين ردهات السماء
وأن أصغر مفصل في يدي يزدري جميع الآلات
وأن البقرة التي تأكل محنية الرأس
تبزّ جميع التماثيل
وأن الفأر معجزة كافية كي تدحض ملايين الملحدين

إنه لا يستخف بالبشر، بل يقتفي آثار كل انعطافات التطور الذي أفضى أخيراً إلى خلق الإنسان منذ العصور السحيق. في ترنيمته التالية إلى الرجل والمرأة، نحن لا نسمع أية غطرسة معتمدة على مركزية الإنسان بل تأكيداً

وإلحاحاً على النسب الأصيل الفطري بين الكون والكائنات البشرية.

عظيمة كانت الاستعدادات لأجلي

وفية ودودة كانت الأذرع التي أعانتني

والعصور عبرت بي مجذفة مجذفة مثل ملاحين مرحين

لأجل غرفة لي، تنحّت النجوم جانباً في حلقاتها

من هناك أرسلت قواها الخفية كي تعتني بمن حملتني

وقبل أن تلدني أمي أرشدتني الأجيال

لم يخمد جنيني ولم يقدر شيء على خنقه

لأجله تجمع السديم في فلك

وطبقات الزمن الطويلة أعدت سريرها له

وكانت النباتات الكثيرة طعامه

والديناصورات العملاقة نقلته بأفواهها وأودعته عنايتها

كل القوى تضافرت بثبات كي تنجزني وتحتفل بي

الآن، في هذا الموضع،

أقف مع روحي العسيرة

استشهدت بتعمد بهذا المقطع الطويل كي أبين أن فلسفة وايتمان حول الوحدة بين البشر والكون تعاكس تماماً المركزية البشرية anthropocentrism التي تضع البشر على قمة الكون.

طاغور Tagore

مارس رابندرانات طاغور (1861-1941) تأثيراً عميقاً على الشعر الإيكولوجي في العالم، وعلى الأخص في آسيا. كان مفكراً عميقاً وكاتباً وموسيقياً. تراثه ضخم ويتكون من التراث اللغوي (بالبنغالية) والخيال والعواطف التي صوّرها. وبهزيمته للصراع الأبدي اكتشف أن الحياة هي نعمة الحب العظمى التي منحها الله. لذلك يقول: «خضرة العشب شعر السماء، وصورة الإنسان خلق الله». وقد كتب بعض روائعه باللغة الإنكليزية كما تُرجم إلى لغات عديدة.

أضع هنا بعضاً من قصائده التي تماثل فكرة وايتمان عن الوحدة، عندما يرجعها مباشرة إلى الله.

بينما أتحرى أحوال العالم

تنبعث في حياتي ذكرى

وتتراءى لي في كل شيء
الوحدة بيني وبينك بأشكال لا تحصى
مكثتُ مديداً في سرير السموات
نسيتُ الكثير عن ذلك
في الضوء الذي يتلألأ من نجم إلى نجم
أنا وأنت تأرجحنا معاً
ناظراً إلى الأرض المعشبة الراقصة
في الضوء العذب لشهر الحصاد
أرى أغوار روحي
والبهجة تغمر قلبي
يتراءى لي أنني أعرف هذا الكلام الجليل
في قلب الأرض الصامتة
إذ تعتلج عاطفة منذ الأزل
على تراب الحياة الحبلى
أنا وأنت قضينا وقتاً لانهائياً
في ضوء الخريف الذهبي

ارتجفنا سوية مثل تويجات العشب الغزيرة

.....

منذ ملايين السنين

عندما بزغ الفجر الأول على هذه الأرض

هل تناولت شرارة من أشعة الشمس كي تحوكها في نسيج حياتي؟

من يعرف كيف أتيتُ في ذلك الصباح؟

أي شكل خفي عن معرفتي منحتني إياه

كي أتفتح في الوجود ؟

آه أيها الخالد،

منذ زمان ما قبل الذاكرة

وأنت تصوغني متجدداً عبر العصور

ملازماً لي أبد الدهر

ستبقى معي دوماً

طاغور الذي يلتمس علاقات مع الله أكثر مما يفعل وايتمان (توليفة مدهشة من المسيحية والأوبانيشاد) مازال، وفقاً للتراث البوذي، يشعر بالتعاطف ذاته

والرحمة نحو كل شيء وكل مخلوق. لذلك فهو يعلق على شعره قائلاً: أشعر أنه منذ زمان سحيق، وعبر شروط غريبة منسية، نشأتُ متطوراً على يديه (الله) ووصلت إلى حالتي الحاضرة في التعبير. الذكرى العظيمة لتلك السلاسل من الموجودات التي تتدفق في تواترات الكون، تستلقي في داخلي في اللاوعي، لذلك لا أستطيع أن أشعر برباط قديم بالوحدة مع الأشجار والزواحف والطيور وكل الحيوان في هذا العالم. لذلك أيضاً، الكون الهائل المليء بالأسرار لا يبدو مخيفاً لي أو عدواً أخشاه.

فلسفة الدين عند طاغور كونية حقاً، لأنها تشمل عناصر من أديان العالم الرئيسية، كالبوذية والهندوسية والمسيحية والزن والتاوية. إنها تعني، بكلمات طاغور ذاته: «إدراك علاقة الحق التام بين الروح الأسمى وأرواح الخلائق جميعاً».

غوتة Goethe

يعد الشاعر الألماني فولفغانغ غوته (1749-1832) بلا ريب، «الإيكولوجي» الأفضل بين شعراء أوروبا

وأكثرهم «علمية» أيضاً بالمعنى الغربي. يقول في وصفه لملاحظاته حول تغيرات مناخ الكرة الأرضية: «أشبه الأرض بمخلوق حي هائل، يشهق ويزفر باستمرار». كان غوته عميقاً لا يسبر غوره، كما هي الأرض ذاتها. لم يعترف في الحياة الاجتماعية بتلك القوانين الشيطانية التي تحكم العالم. ولم يوافق على الثورة الفرنسية بل تبنى موقفاً محافظاً. كان يرى أن العنف مضاد للطبيعة والجدال حول أصل الأنواع كان موضوع اهتمامه أكثر من الاضرابات الاجتماعية. «أن تعرف الطبيعة هو أن تشعر بالنَفَس الروحي، كل اكتشاف علمي هو في الآن ذاته حدث ديني». لم يشعر غوته بالتنافر بين المعرفة والإيمان ذلك الذي يحاصر ويخنق الإنسان الحديث، كان أول (وربما الأخير) من نجح في حل ذلك التعارض. «كنت على ثقة دائمة بأن العالم لم يكن ليستمر طويلاً لو أنه لم يكن بسيطاً». هذه إحدى التبصرات العميقة لغوته. بساطة العالم أمر مدهش غامض ومحيّر. «جميعنا، نتجول وسط الأسرار، وأقصى ما يمكن أن يصل إليه الإنسان في وعيه للعالم هو الشعور بالدهشة». ما قلناه، يضم غوته إلى الشعراء السابقين الذين ذكرناهم. إنه

يؤمن أيضاً ببقاء الروح باعتبارها مشتقة من الطبيعة الدائمة: «لن يكون هناك، وتحت أي ظروف، مَحْق أو إبادة للقوى الروحية في الطبيعة، لأن الطبيعة لا تهدر كنوزها عبثاً...».

فتنت أجيال لا تحصى في الغرب بمنظور غوته الذي قدمه عن الفكر، وأصبحت قصيدته الرئيسية فاوست ذروة جهاده المعرفي حيث قدم فيها الجواب الذي طال انتظاره للإنسانية المعذبة. أمر مدهش جداً، أن جوابه ذاك، يتناغم وينسجم بشكل لافت مع الحركة البيئية المعاصرة (لكنه، وللمفارقة، يتناقض مع مذهبه الاجتماعي المحافظ). إشارته المجازية إلى «الطين الفاسد» تخص بالطبع النقائص البشرية.

يتسلق المستنقع الهضاب
والطين الفاسد ثخين نتن
ومهمتي الأخيرة
أن أجفف هذه البقاع الميتة!
سوف أصنع أرضاً جديدة رحبة
يعمل الجميع فيها أحراراً

ويبتهج فيها الوحش والبشر
وتتفتح الجنان
في حقول قمحها
وهناك في البعيد
حيث تغضب البحار
خلف الجدران الصلبة
سوف نصلح الأضرار
إنني مكرّس لهذه الفكرة
لم تذهب سنواتي عبثاً
لأنني أرى عمق الحكمة القائلة:
يستحق الحياة على هذه الأرض
فقط من يجهد في تحرير الناس والعالم
عندها سوف أقول:
امكثي أيتها اللحظة العابرة
لن تقوى العصور
على محو آثاري

مبشراً بهذه اللحظة المدهشة،
تملؤني غبطة الأيام

الشعراء الإيكولوجيين في العالم:

تعد الأعمال الإبداعية للكثير من شعراء العالم مصدراً غنياً للشعر الإيكولوجي. نلاحظ فيها تنوعاً في الاتجاهات والأساليب والأشكال الفنية. بالفعل، الشعر متنوع كما هي الحياة ذاتها. يشبه غوته تاريخ الحضارة بمعزوفة فخمة كل أمة لها فيها صوتها المميز وللحفاظ على هذه السيمفونية البشرية ينبغي أن يكون لكل صوت جرسه ونغمته الخاصة. هكذا نسمع أشعار Emily Dickinsans (1830-1886) والقصائد الحزينة لـ رورت فورست (1874-1963) والقصائد الحكيمة لـ وليم بليك (1757-1827) والشعر الغنائي الذاتي لـ وليم ووردورث (1770-1850) والمقالات الصوفية لموريس ميترلينك (1862-1949) والقصائد الإيكولوجية الأعمق لـ فيودور تويتشين (1803-1873)..... هؤلاء بضعة وحسب من أولئك الكلاسيكيين الذين ضفروا ألوانهم وأصواتهم في

النسيج الكوني الإيكولوجي. ثمة الكثير من الثقافات المحلية التي أينعت شعراءها الإيكولوجيين الذين لم يسمع بهم العالم الخارجي البعيد لكن على الرغم من اختلاف الثقافات فإن جميع الشعراء الإيكولوجيين يتحدثون اللغة ذاتها وهي بالطبع اللغة الكونية للطبيعة، وقد قال أحد أساتذة الزن اليابانيين:

لا غرباء في هذا العالم

جميعنا أخوة

تحت شجرات الكرز الزاهرة

هل ينقذ الجمال العالم؟

ما هو الجمال؟ هل ثمة مقياس كوني له؟ ثم ما الذي كان يعنيه دوستويفسكي عندما قال: «الجمال سوف ينقذ العالم؟». أعتقد أن الشعر الإيكولوجي يجيب إلى حد ما عن هذه الأسئلة ويتيح فرصة للبشرية لتحقيق ذاتها بإنجاز معناها.

في البداية نقول إن الجمال ليس «اختراعاً» بشرياً،

إنه موجود ، وهو قانون كوني بدأنا لتونا - نحن البشر - في إدراكه (لأن البشرية مازالت في مرحلتها الأولى من النضج العقلي والجسمي) ولا يمكن تصويره عبر التأمل المجرد أو المنطق أو اللغة فحسب. يمكنني أن أشدد على أن ما نفتقده هو الكلانية wholeness. كل الجهود الثقافية التي اختبرت جميعاً هي مقاربات باردة وحسب لهذا الجمال، حضارتنا ذات المركزية البشرية العنيدة أبدعت جمالاً زائفاً عبّر عن نفسه في «الأشياء» و«المنتجات» الصنعية حيث «الوظيفة» المحدودة و«الشكل» [البهرجة] تحل محل المعيار الطبيعي الأصل للجمال. تطورت الجماليات عبر العصور وكانت بالضرورة محابية للمركزية البشرية. حتى أوسكار وايلد الفنان العبقري صاحب الذهن المتأنق في تصويره للطبيعة رأى الجمال في المادة غير العضوية فحسب. يمكننا أن نلاحظ بسهولة اتجاهات مشابهة اليوم في «تجميل» الحقيقة الافتراضية للفضاء السيبراني. إن عدم فهمهم للطبيعة وبالتالي عدم قدرتهم على محاكاتها ، جعل البشر يتخيلون أنفسهم في نمط من العالم يستطيعون التلاعب به وتدجينه.

لنأمل إذاً، أن البشر ليسوا جميعاً متبلدي الإحساس (إنهم في النهاية نتاج الطبيعة)، وربما تذكرهم المشكلات أو الكوارث البيئية، بطريقة أو بأخرى، بالشعر الذي يتعرض للفقد. سأضع في الختام في هذا المقطع الشعري لطاغور:

لأجل الوحدة بيني وبينك

ثمة ضوء في السماء

لأجل الوحدة بيني وبينك

تتزين الأرض بالأخضر الغامق

لأجل الوحدة بيني وبينك

يهجع الليل ساكناً

والعالم مضموم بين ذراعيه

يبزغ الفجر فاتحاً الباب الشرقي

والهمسات الحلوة في صوته

قارب الأمل يبحر عبر تيارات الأبدية نحو الوحدة

وتصطف أزهار العصور

كي تغني شعائرها الاحتفالية

الهوامش

**) الهايكو شعر ياباني تتكون القصيدة فيه من 17 مقطعاً صوتياً تنتظم في ثلاثة أبيات 5/7/5. ويعد باشو أكبر شاعر هايكو في الأدب الياباني. للتوسع حول هذا الشعر يمكن الرجوع إلى: واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، كينيث ياسودا، ترجمة: محمد الأسعد، سلسلة إبداعات عالمية، العدد 316 الكويت، فبراير، 1999.

***) ألغاز أو مسائل غير حسية يستخدمها أساتذة الزن كي تساعد الأتباع على الاستنارة.

* * *

سونيا سانشيز
Sonia Sanchez

بقلم:: جويس آن جويس

ترجمة حسين عيد

وُلدت في برمنجهام بولاية آلاباما بالولايات المتحدة الأمريكية عام 1943. درّست الكتابة الإبداعية والأدب الأفرو-أمريكي فيما لا يقل عن ثمان جامعات عبر الولايات المتحدة. وتعمل الآن أستاذاً للغة الإنجليزية في جامعة تمبل. قدّمت قصائدها وشاركت في حلقات دراسية في أستراليا، إنجلترا، كوبا، نيكاراجوا،

وإفريقيا، مثلما فعلت في الولايات المتحدة. وليست هناك أمريكية أخرى جسّدت أدوار الأم، المدرس، الشاعر، السياسي، بشكل أكثر نشاطاً، وإخلاصاً، وبذلاً للطاقة، من سانشيز.

أظهرت قصائدها ربطاً روحياً بين الفن والسياسة. ولابد أن يكون القارئ، الذي أثنى على قصائدها المبكرة، قد نسي كل مفاهيم ما يدعى «شعر»، وأنصت بانتباه لها وهي تهاجم السياسة الأورو-أمريكية، الاجتماعية، وأسسها الجمالية. كان عملها، عن قصد، غير عقلاني، غير أكاديمي، وضد الطبقة الوسطى. وما نجده في قصيدة «إلى السود، مشترين مسجّلين» هو تشخيص لعملها، الذي يهدف إلى تعليم جماهير السود؛ كي يعرفوا أنفسهم، كي يكونوا واثقين بأنفسهم، وأقوياء. وهي تهاجم في هذه القصيدة الأخوة الصالحين بسبب أسلوبهم الغريب، الذي اتبعوه مع العمال السود مثل جيمس براون. إن ما يمكن أن يظهر كقائمة أنشطة، في مجتمعات الحضر السوداء، خلال أكثر من ثلاثمائة عام من تاريخ السود، تحتوي على: لغة، ردود على أشياء بمثلها، مشروبات، مواد حرب ساخرة، جريمة، ودين، هي

مهدئات استخدمها السود من أجل راحتهم. وتنتهي قصائد سانشيز بكلمتي «آآآه، آاااه، آاااه، ييه»، اللتين تثبتان معاً وجهة نظرها وأصداء أسلوب الفنانين الشعبيين من أمثال آرثا فرانكلين وجيمس براون.

تستمد سانشيز لغتها من محيطاتها الحالية من لهجات أسلوب حياة شخصياتها. كما يعتبر رفضها أن تستخدم مستوى من اللغة الإنجليزية الأكاديمية، جزءاً من خطابها السياسي، الذي يخوّل استخدام اللغة أداة للمعارضة.

هناك فكرتان رئيسيتان تعتبران أكثر أهمية لسانشيز، هما اهتمامها بالعلاقة بين الرجل الأسود والمرأة السوداء واهتمامها بالأطفال السود. وقد كتبت اثنين من كتبها للشباب، هما: «يوم جديد»، و«حصار صوت»، اللذين هدفت من خلالها إلى أن تعلم البشر السود أن يعرفوا أنفسهم، وأن يكونوا أنفسهم، وأن يحبوا أنفسهم.

قرب نشر كتاب «إنه يوم جديد»، أصبحت سانشيز عضواً في جماعة اليجا محمد الإسلامية. وقد

انعكس فكرها الإسلامي على ديوانيها الرابع والخامس: «قصائد حب» و«كتاب أزرق من أجل نساء زرقاوات ساحرات سود». حين عبّرت فيهما عن طبيعة نفسها ذات المعنى الروحي الخفي. كما أصبح شعرها، تحت هذا التأثير، ذا معنى روحي أكثر، أكثر إيحاءً، وأثراً فنياً تجريدياً. وفي حين جربت في مجموعاتها المبكرة إمكانات استغلال فضاء المكان، فقد قدمت في ديوانها الشعري السادس «بنات البيت والقنابل اليدوية» قصائد نثرية عديدة، مثل تلك القصيدة المؤثرة: «فقط لا تسلّمي أبداً في أمر الحب»، التي تشبه النثر، لكن فيها عديد من تشخيصات الشعر. أما ديوان «تحت سماء منداّة»، آخر ديوان لها - حتى إعداد الكتاب عام 1994 - فقد تجلّت فيه بوضوح حقيتان: الأولى أن سانشيز قد شحذت مهاراتها تماماً التي حققت شهرتها من غلو وهجاء، والثانية أنها قد أصبحت أكثر سيطرة على أصوات اللغة واستخدام الاستعارة والمجاز.

أعمالها الأساسية:

- «عودة للوطن» 1969.

- «قصيدة للتحرير» 1970.
- «نحن بشر سيئون» 1070.
- «أنا أتحدث عن أمة الإسلام» 1972.
- «كتاب أزرق من أجل نساء زرقاوات ساحرات سود» 1973.
- «قصائد حب» 1973.
- «كنت امرأة: قصائد جديدة ومختارات» 1981.
- «بنات الوطن، قنابل يدوية» 1984.
- «تحت سماء مندّاة» 1987.

* كما أن لسونيا سانشيز أيضاً مسرحيات، كتب أطفال، ومقالات.

في ذكرى «و. ب. ييتس»

W. B. Yeats

و. هـ. أودن
W. H. Auden

لقد اختفى بين موتي الشتاء،
كانت الغدران متجمدة، والمطارات شبه مهجورة
وكان الثلج قد غيّر ملامح تماثيل الميادين العامة
وكوكب «عطارد» قد غاص في جوف النهار الآفل
إن ما أجمعنا عليه كلّنا
هو أن يوم رحيله كان يوماً بارداً وكئيباً.

* * * *

بعيداً عن مرضه
كانت الذئاب تركض خلال الغابات دائمة الخضرة
والنهر الريفيّ لا تغريه المراسي الأنيقة.
بالألسنة الناعية
يظل موت الشاعر شيئاً بعيداً عن قصائده.

* * * *

كانت تلك آخر ظهيرة له
كانت ظهيرة مليئة بالممرّضات والإشاعات،
وكانت أقاليم جسمه في حالة تمرّد
وميادين عقله خالية
فالصمت قد اجتاح كل المناطق
وتيّار شعوره قد انقطع
وأصبح هو أحد معجبيه!

* * * *

هو الآن مشتّت بين مائة مدينة
ومتوقّف تماماً عن المشاعر غير المألوفة

علّه يجد سعادته في نوعٍ آخر من الغابات
ويخضع لدستور غريب للضمير
إن كلمات رجل ميّت
سرعان ما تتغيّر في أحشاء الأحياء.

* * * *

ولكن في أهمية وضوضاء الغد
عندما يزأر المضاربون كالحيوانات على أرضية «البورصة»
وتكون للفقراء المعاناة التي اعتادوها
وكل واحد في زنزانة نفسه مقتنع غالباً بحريته،
عدّة آلافٍ فقط ستفكّر في هذا اليوم
مثلما يفكّر المرء في يومٍ ما، صنع فيه شيئاً نادراً نوعاً ما.
إن ما أجمعنا عليه كلّنا
هو أن يوم رحيله كان يوماً بارداً وكئيباً.

(2)

لقد كنتَ ساذجاً مثلنا، لكن موهبتك هي التي بقيت بعد كل شيء:

دائرة النساء الثريّات، الوهن الجسدي، وأنتَ نفسك!
لقد هِمْتَ في شعرك حبّاً في «أيرلندا»
والآن ماتزال «أيرلندا» هائمة بك، ومازال طقسها المعتاد..
ولأن الشعر لا يحقق شيئاً
فإنه يبقى في وادي إلهامه - حيث كبار الموظفين لم يعودوا يرغبون في التلاعب -
ويتدفّق على الجنوب من عند مزارع العزلة والأحزان المتراكمة،
والمدن الساذجة التي نؤمن بها ونموت فيها،
إنه يبقى وسيلة لإحداث شيء وفماً معبّراً.

(3)

****

الأرض تستقبل ضيفاً عزيزاً
إنه «ويليام ييتس» يرقد الرقدة الأخيرة
فلينكفئ القِدر الأيرلندي
خالياً من الشعر.

****

في كابوس الظلام
تعوي جميع كلاب أوروبا
والأمم الحيّة تنتظر
كل منها منعزلة في صدمتها.

* * * *

الحرمان الثقافي
يطلب من كل وجه إنساني
وبحار الحسرة تمتد
متجمدة ومغلقة عيونها

* * * *

تقدم أيها الشاعر! تقدم مباشرة
إلى قاع الليل
بصوتك الحر
الذي مازال يدعونا إلى البهجة.

* * * *

بزراعة قصيدة من الشعر

اجعل كرمة الحظ السّيئ
تغني للفشل الإنساني
في غمرة الحزن.

* * * *

وفي صحاري القلب
دع النبع الشافي يتفجّر
وفي سجن أيامه
علّم الإنسان، المطلق السراح، كيف يعبّر عن امتنانه...

ترجمة يوسف عبدالعزيز علي

لقاء مع سونيا سانشيز

أجرى الحوار: دانيال أليس روم

ترجمة حسين عيد

تعتبر سونيا سانشيز كاتبة أفرو-أمريكية. أصدرت كتباً عديدة، تتضمن: شعراً، مسرحيات كثيرة، أدب أطفال، وقصصاً قصيرة. يمتد تأثير أدبها من الجانب السياسي لأعمال مثل «مالكولم إكس»، إلى الموسيقى بتأثيرات لبيلي هوليداي وجون كولتران. أما المواضيع الرئيسية لكتاباتها، فهي تلك التي توحّد أعضاء الجماعة البشرية مع جماع التجربة الإنسانية.

*** قرأت تعريفك للشعر كابتكار لقيم اجتماعية، ومعالجة لرموز وصور لغوية. هل يتوافق هذا التعريف، بالمثل، مع قدرتك على فهم كُتّاب وفناني الأجناس الأدبية الأخرى؟**

سانشيز: أُؤمن حقاً أن الشعر ابتكار لقيم اجتماعية، وأستطيع أن أدلل على أن ذلك ينصرف إلى الأجناس الأدبية الأخرى أيضاً. فالكتّاب يعتبرون، بالتأكيد، معالجي كلمات وصور اللغة. كما يستطيعون أن يدعّموا أيضاً مكانة تلك الصور والكلمات أو أن يتحدثوا حول تأثير متغيّر لها. وهو ما أسميه أيضاً، وفق ما أعتقد، حواراً لاشعورياً. إنه العمل، الذي كلما كثر عمل الذين يكتبونه كلما كثر عدد من يسمعونه. لذلك لن تكون مصادفة أن تسمع الناس تقول «أم هام، نعم صحيح». ذلك هو حوار اللاشعور. نحن نتعامل مع صور اللاشعور تلك التي تمت زراعتها في نفوس الناس بواسطة مجتمع أو ثقافة شعب ما؛ كي يستطيع القراء أن يطلقوا نداءً، ثم يجيبون عنه، قائلين نعم أنا أفهم ذلك، فقد انفعلت به، أو أنهم سيصرخون في الليل حين يجلسون بمكان ما وهم يقرأون شعرك. ولقد وصلتني خطابات من أفراد، يقول إحداها أنه قرأ كتابي في منتصف الليل، ثم بدأ

البكاء. جاءني ذلك الخطاب من الهند، وآخر من إيطاليا، وثالث من فرنسا. لقد جاءت تلك الرسائل من أماكن يقول أفرادها نعم. وما يقولونه هو نفس ما يقوله الكاتب فعلاً؛ لأن لدينا جميعاً خبرة مشتركة، وإن كان وجهي شديد السواد، أو أن وجوهنا شديدة البياض، أو شديدة الحمرة، أو صفراء، أو بنية، أو مهما تكن. لذلك يكون لدينا جميعاً من خلال تلك التجربة، وتلك الثقافة، خبرة مشتركة، تمثل جانباً من الإنسانية، جانباً من الحب، جانباً من الترفع، جانباً من الاحترام؛ وذلك هو فرح الكتابة العظيم. أنت تمنح قصيدة للعالم، فينظر الناس فيها ويقولون: نعم، أنا أفهم تلك التجربة؛ لقد مررت بها. إنني أفهم قصيدة الحب تلك. أفهم صرخة الاستغاثة تلك، أفهمها، فقد عشتها وتذوقتها. وذلك هو السبب في أنني شخصياً أعتقد أن الشعر هو أعظم جنس أدبي على كوكب الأرض.

*** حين تكتبين جنساً أدبياً آخر، ولنقل قصة قصيرة أو دراما. هل يختلف مدخلك إلى الكتابة؟**

سانشيز: لا أظن ذلك، رغم أن المعالجة يمكن أن تكون مختلفة حين أكتب مسرحية أو قصة قصيرة؛ لأنني حين

أكتب مسرحية أعتني بشخصياتي. أعتني كثيراً بتحركاتهم على خشبة المسرح. كما أدرك جيداً جداً القصة التي سأحكيها بشكل مختلف، ولذلك يكون الناتج كتابة مختلفة. كما يكون التركيز أساسياً في الحوار، حتى يقود الحوار ويحرك الناس. إنني أعي أكثر كثيراً جداً دور الكذب حين أكتب مسرحية، عنه أثناء كتابة قصة. حدث ذات مرة، في فصل دراسي درّست فيه كتابة المسرحية، أن طالباً كان عليه أن يحضر لي قطعة من حوار، فأحضر حواراً لوالدين يتشاحنان ويتصارعان سمعه حين كان طفلاً. وحين قرأ القطعة بكى، لكننا - نحن من سمعناها - لم نبك؛ لذلك نظر إلى عيوننا الجافة ولم يفهم، وتساءل «لماذا لم تحزنوا؟ لماذا لم تبكوا؟». أجاب الطلاب «حسناً؛ لأننا لسنا متورطين بالأمر»، فتساءل ثانية «كيف يمكن ألا تكونوا متورطين؟»؛ لأنه كان يبكي فعلاً، لكن ذلك يرجع إلى أنهما كانا والداه، ولأنه كان فعلاً هناك. لكن الطريقة التي كتب بها ذلك لم تظهر ذلك التورط؛ لذلك لم نبك أبداً. أخيراً قال «كان ذلك ما حدث فعلاً في تلك الظهيرة». فقلت له «كان ذلك إلى حد ما هو المشكلة؛ لذا اكتب بشكل آخر،

مستحضراً خيالك، واكذب قليلاً، وربما سنصبح متورطين فيها عندئذ».

*** هل تشددين على إرسال الحقيقة؛ كي تنتقل أو تصبح أكثر تركيزاً من شكل إلى آخر؟**

سانشيز: أعتقد أن ما سمعته عن المسرحية ينصرف أيضاً إلى القصة القصيرة. يحدث معي أحياناً؛ لأنني أكتب قطعة بضمير «أنا» من البداية حتى النهاية، أن يفترض الناس أنه أمر شخصي، لكنها الـ «أنا» الجماعية، التي أتكلم عنها. الأنا الجماعية لعديد من النساء، أو الأنا الجماعية لثقافة ما، أو الأنا الجماعية لكل الرجال، أو لأي فرد آخر؛ لأنه ليس لها أي ارتباط بي شخصياً. فأنا أستخدم ضمير الأنا، كي أحضرك - كقارئ - إلى القصة، محققة آنية استدعائك إليها، وأنا أقول «ادخل وتذوّق هذا حالاً». نعم، غالباً ما يحدث حين أكتب قطعة، أو حين أقرض شعراً وأكتبه، أن أقول ذلك هو ما جرى فعلاً. لكن حين أكتب أدرك أن ما حدث ليس بالضرورة هاماً. لذا يجب عليّ، بإحساس ما، أن أعود وأزخرف وأخترع أو أستحضر الخيال؛ كي يجلو القطعة.

وقد لا يكون الخيال بالضرورة مرتبطاً بالأمر سواء كان ذلك حقيقياً أو لم يكن.

*** هل تحافظين بثبات على نفس مستوى الصدق مع نفسك في كتابتك؟ وبغض النظر عن الجنس الأدبي، هل تناضلين فعلاً من أجل إحلال وجهة نظر الأنثى الأفرو-أمريكية في كتابتك؟**

سانشيز: إنني أفعل ذلك بأساليب عديدة، لكنه ليس دائماً شيئاً ضرورياً، أن تكون دائماً شخصاً «مشاركاً». أعني أننا حين نتكلم عن الصدق، يجب علينا أن نبدو جيّدين دائماً، أو يجب أن نكون «مشاركين» كمقابل للبطل. لذلك فإن الصدق ينبغي أن يوجد حين أعرض وجهاً مؤذياً لتجربة أفرو-أمريكية. يدعى كتابي الجديد «مجروح في بيت صديق»، فيه قصيدة تدور حول شابة أفرو-أمريكية. تأخذ هذه الشابة السوداء ابنتها ذات السنوات التسع من عمرها إلى منزل مهدّم قيد الإصلاح. إنه صدق مرعب، ذلك الذي يوجد هناك. لكنني إذا تجاهلت ذلك الصدق، وقلت أنني سأتناول في هذه القصة تلك المرأة وهي تأخذ ابنتها ذات السنوات التسع إلى

حديقة الحيوان؛ لأنه يوجد نساء تأخذن بناتهن إلى حديقة الحيوان، ورجال يأخذون بناتهم إلى حديقة الحيوان. لكن هناك أيضاً، الآن، نساء يتبعهن الانهيار عبر التاريخ، الأسرة، الأمومة، الشعوبية، وأياً كان. قرأت تلك القطعة على مجموعة سيدات لا بيوت لهن، من اللاتي يمكثن الآن في هذا المنزل الصغير في فيلادليفيا، وبعد أن قرأت قالت إحداهن «إن هذا صحيح، لن تستطيعي أن تضيفي إليها شيئاً آخر». وذلك ما أدى إلى انهيار عقلي. إنها لم تقل، واو، ليس ذلك شيئاً، انصتي إلى تلك القصة، وهي ليست مسلية، لكنه قالت «إنني لا أستطيع أن أضيف إليها شيء آخر»، انهار عقلي، وجلست هناك باكية؛ لأنني عرفت أن ما عثرت عليه بالصدفة وما كتبته كان صادقاً جداً. لا يمكن أن تتعامل مع أشياء مثل الإدمان والانهيار، وأن تتوقع أن تظل إنساناً أو أن تكون لديك أفكار إنسانية. يرجع كل الأمر إلى السماح للناس أن يصبحوا مدمنين لهذا الشكل، وهو ما يعني أن تمزق إطار الأمومة، وأن تمزق إطار أن تكون إنساناً.

*** قرأت كثيراً أن النقاد يعتبرونك راديكالية. هل تعتبرين نفسك راديكالية أم واقعية؟**

سانشيز: لا أعرف ماذا يعني أن تكون راديكالياً. يدعوك الناس في هذا القطر راديكالياً؛ كي يحطّوا من قدرك، لكنهم سرعان ما يستديرون ويستدعون كاتباً لاتينياً أو كاتباً راديكالياً من قطر آخر، ثم يكون الأمر على مايرام. أعتقد أنني كاتبة تحاول أن تتعامل مع ما يعني أن تبقى آدمياً، مع مايزال يعني كائناً بشرياً، وأحياناً أفعل ذلك بأسلوب صعب، وأحياناً بأسلوب غنائي، وأحياناً بلكمة في العين، تقول «انتبه، انتبه، لا يجب أن تمشي هذه المشية». يمكنك أن تقول راديكالية إذا أردت ذلك. يمكنك أن تقول غنائية إذا أردت ذلك. يمكنك أن تقول متورطة إذا أردت ذلك. يمكنك أن تقول أي شيء؛ لأن جوهر الأمر أنني أكتب لأنني يجب أن أكتب. إنني أكتب؛ لأنني يجب أن ألفت الانتباه إلى ما يحدث في العالم. إن القطعة الجديدة التي بدأتها تواً، تتحدث حول الأجسام الطافية على نهر رواندا، ثم أضع شيئاً، في نفس الوقت، بجانب الآخر، لتأتي تالياً تلك الأجسام الطافية على سطح نهر شارع 125، والمتوجهة إلى المخدرات. إنها ميتات مختلفة، لكنه نفس الموت.

*** أنت تشخصين في كتابتك الأشياء، التي تكون حقيقية**

جداً ومتداخلة ثقافياً في ذات الوقت. هل يكون هاماً أن يخص ذلك جماعة بعينها، أو مجرد الجماعة الإنسانية نفسها؟

سانشيز: الجماعة الإنسانية، هي المقصودة.

*** هل يكون مدخلك إلى كتابة القصة القصيرة مختلفاً عن مدخلك إلى تناول الشعر، أو إلى أي جنس آخر تكتبينه؟**

سانشيز: أقول لطلابي دائماً أنهم إذا كانوا يستطيعون كتابة الشعر، فإنهم يستطيعون كتابة القصة القصيرة، ومن ثم يستطيعون كتابة الرواية أو المسرحية. لذا يجب أن تسمي نفسك كاتباً، وليس فقط مجرد شاعر أو كاتب قصة قصيرة أو روائي. أعتقد أننا نستطيع حقيقة أن نفعل ذلك. ربما يعتمد الأمر على الموقع الذي تريد أن تشيّد فيه. لقد جئت إلى كتابة القصة القصيرة؛ لأنني كنت أكتب قصيدة طويلة، أدركت أنني أريد أن أقول أكثر فيها، وهذا هو مبرر تحولي إلى جنس القصة القصيرة. أحياناً أسمّي قصصي القصيرة قصائد نثر؛ لأنها تستهلك ست صفحات وأكتبها شعرياً. قد آخذ

قطعة من حياة فرد ما في لحظة معينة، وأضعها علي الورق. لذلك أستفيد من الحكاية القصيرة أو القصة القصيرة، حين تناسب غرضي، ويكون لديّ شيء لأقوله وأحتاج أن أقوله بشكل أنجذب إليه. ولا أعرف دائماً لماذا أفعل ذلك، لكنني أفعله.

*** هل تجدين أن أي جنس أدبي يزوّد نفسه بتجل أكثر للقوة أمام أي جنس آخر؟ لديك في الشعر آنية أكثر ويمكنك أن تقولي ما تريدين بسرعة وتأثير أكبر، فهل ترين أن القصة القصيرة تقلل من قوة الكتابة؟**

سانشيز: لا، لا أظن ذلك. ولم يكن لديّ أبداً أي مشاكل، أي مناقشات أو أي مشاحنات حول ما هو الأسهل، ما هو الأحسن، وما هو الأكثر قوة. لقد قرأت بعض قصص قصيرة قوية هزتني بعنف. وفي نفس الوقت قرأت بعض قصص قوية، أيقنت أن كل بيت منها هو فقرة قلبت حالي. أنا أحب الأدب، ونتيجة لذلك يجب أن نعلم طلبتنا وأنفسنا أنه ليس هناك جنس أدبي أفضل من الآخر. نحن أحياناً نثبّت أنفسنا على جنس أدبي بعينه؛ لأننا اعتدنا عليه، علقنا به، مقطوعين هناك، مفترضين

أننا ننتمي إليه. لكن من المحتمل أننا جميعاً، نساء ورجال النهضة، نستطيع أن ندخل ونخرج من الأجناس الأدبية المختلفة بسهولة ويسر.

*** عند إبداع قطعة جديدة من الأدب، ماذا يأتي إلى ذهنك أولاً بالنظر إلى أي قطعة معينة؟ هل هناك رسالة تقدمينها، كي تتخلل قطعتك؟**

سانشيز: لقد أنهيت كتابين. قصيدة طويلة إلى أخي، تشبه تقريباً قصة قصيرة، ولها كل زخارفها؛ لأنك حين يكون لديك قصيدة بطول كتابك فلابد أن تحكي قصة. إنها قصيدة قصصية، نظم شديد الفخامة. أنت تحكي قصة، وعليك أن تجذب انتباه الآخرين، بالأسلوب الذي اعتادت عليه القصة خلال نفس عدد الأسطر. وكي أفعل ذلك، شعرت أن عليّ أن أجزّئ تلك القطعة كما لو كنت أكتب قصة قصيرة. وأحياناً بالشروط نفسها. كانت القصة حول أخي الذي مات من مرض «الإيدز» ووجدت نفسي أقسمها إلى ما يشبه فصول قصة قصيرة. هذا قسم، وهذا قسم آخر. هنا ذروة، هنا مواجهة، هنا المرحلة التي يتم فيها حل العقدة، وهنا كيف أنهيها. ودخل كل ذلك إلى الأداء في هذه القصيدة الطويلة. ووجدت أنه كم

كان مثيراً، كيف أشدت بنيان هذه القطعة. لقد كانت قطعة صعبة في كتابتها؛ لأنني أظن أنه كانت هناك تداخلات مع النظم شديد الفخامة. وقد بزغت كل خبراتي الأدبية أثناء الأداء، رغم أنني كنت قد قيدت نفسي بالنظم؛ لأن النظم شديد الفخامة يتطلب أن يكون هناك شكلاً خاصاً له يجب التعامل معه. وكنت، في نفس الوقت، معنية بسرد القصة من خلال النظم؛ لذلك يظل هناك دائماً - من أجل سرد القصة - إنجاز الشكل الشعري. وحتى يتدفق النظم يستمر أحياناً صراع حقيقي مثير للدهشة. إنني شديدة الامتنان للأشكال المختلفة، التي تدفعني إلى أن أرى أوجه التداخل في عملي. لقد قرأت عدداً من أعظم الروايات أو القصص القصيرة، التي كانت شاعرية جداً، غنائية جداً، وقد جعلتني تلك الروايات أتألم، كما تعاملت مع روايات أخرى بكثير من المجاز. وهناك قصص قصيرة جعلتني أفكر، ولم تخبرني أنني في هذه النقطة الآن وأنني يجب أن أفكر بهذا، أو أنني في الذروة الآن وأن عليّ أن أجرّب هذا. تلك الأعمال هي التي سمحت لي بالتجول الحر في تيار الوعي، وهي التي استمتعت بها.

*** بمجرد أن تخرج إحدى قطعك من أطوارها الأولية، ما هي عملية المراجعة التي تستلزمها ؟**

سانشيز: هذا هو دائماً العمل الصعب. يكون العمل الأسهل أحياناً هو وضعها على الورق، ثم تأتي عملية المراجعة، التي قد تنبذ فيها سطوراً تعجبك، أو تضعها في كتاب آخر؛ لأنك تعرف أنها لا تؤدي الغرض هنا، لكنك تحبها جداً لدرجة أن تقرر الاحتفاظ بها. المراجعة هي أمّ. أعلّم طلبتي باستحضار واحدة من قصائدي، ما بين الاندفاعة الأولى حتى المنتج النهائي. تجرى المراجعة الثانية على ورقة بيضاء، ثم الثالثة، الرابعة، الخامسة، السادسة، السابعة، والثامنة حيث كتبت لماذا لم أتوقف مع المراجعة الأولى للقصيدة، لأنني عندئذ كنت قد اكتأبت. لقد أمتصت كل العصائر. لكن مع المراجعة الثامنة أو التاسعة يحدث شيء ما، وعند نقطة معينة تتدفق العصائر. يُعاد تدفقها ثانية، ليولد الناتج النهائي. لذلك يكون هناك اختلاف بين الاندفاعة الأولى والأخيرة، كما تكون هناك تشابهات أيضاً. يحتاج الطلبة إلى أن يعرفوا أنه خلال تلك المراجعات، أكون قد استعدت أخيراً إكمال الدائرة، إلى ما تحتاج أن تحتفظ

به، وما تحتاج إلى أن تنبذه، وكيف تجعل العصائر تتدفق. حدث نفس الأمر مع القصة القصيرة، فقد كتبت قصة أسميتها «بعد ليل السبت يأتي الأحد». بدأت القطعة بصوت مختلف، صوت ذكر، ثم أدركت في منتصف الطريق أنه صوت خاطئ، وأنه يجب أن يكون صوت أنثى. كنت قد جعلت صوت الذكر يحكي قصة معارضة للممنوعات، وكيف أثّرت على الأطفال، وكان صوتاً خاطئاً، وكان عليّ أن أعود ثانية وأغيّره، وجعلت صوت أنثى تحكي القصة، على الرغم من أنها قصة رجل. أحياناً، في كتابة القصة القصيرة، قد يكون الصوت خاطئاً، فليس مطلوباً الضمير الأول للمتكلم، ولكن الضمير الثالث للشخص الغائب، ثم، وكما لو بمفاجأة، ينصلح الحال حين تفعل ذلك. يحدث ذلك أحياناً، حين تكون قد أنهيت كل العمل، ولا شيء يتماسك، ولا شيء يعمل. ثم، كما لو بمفاجأة، بتغيير في الصوت، ينصلح الحال.

*** لاحظت واحداً من الأشياء التي تستخدمينها في كتابتك، وهو الحروف الإنجليزية السوداء. ما هو شعورك**

إزاء هذا الشكل؟ وهل تشعرين أنه يمنحك واقعية أكثر لما تريدين أن تقولي؟

سانشيز: ينتج ذلك أحياناً، حين أستطيع أن أنسجه بحرية، أحياناً تتحدث الشخصيات، تتحدث بالحروف الإنجليزية السوداء. ماذا يمكنك أن تفعل، هل تبيّضها؟ هل تغيّرها أو تعمل على إضاءتها؟ هل تعلّمها؟. وحتى حين تفعل ذلك لا يمكنك أن تنكر أن الناس يتحدثون بهذا الشكل، ثم تقول إن هذا الأمر لا يستحق مكاناً في الأدب. في كتاب «عيونهم كانت تراقب الله» تجد هناك حروف اللغة الإنجليزية السوداء، وهو كتاب عظيم. وحين تفهم أنك تكتب أدباً، تجد أن الناس الذين يتحدثون بحروف إنجليزية سوداء لهم أيضاً أفكار عظيمة، وهم يستحقون أن يصبحوا شخصيات في روايات وقصص قصيرة وقصائد أيضاً، فتضعهم هناك، وتقول «انظروا إلى هذا. هذا هو كيف أتكلم، وعلى عكس ما تظن، فأنا إنسان. بهذه الأفكار والظنون الإنسانية. هكذا أكون، فأنصت إليه، إنه أسلوب قابل للتطبيق، على الحديث والكلام».

*** هناك حاجة ضاغطة على الناس، كي يصطفوا بأنفسهم، خلال الأيام الحالية، في معسكرات نظرية بشكل خاص. إنه نوع لما يجب أن يُعمل. هل تصطفين بنفسك بشكل خاص في أي من هذه المعسكرات؟**

سانشيز: ما هي هذه المعسكرات النظرية التي تشير إليها؟

*** ما بعد الحداثة، التثقيف المتعدد، العرقية.. إلخ؟**

سانشيز: ليس عليك أن تصطف بنفسك؛ لأن الناس سوف يتجاذبونك إلى معسكرهم، فتذهب وتحكي لهم ما تعتقده. رأيي حول ذلك، هو الآتي: أظن أننا راغبون جداً في أن نضع اقتباسات زخرفية. وأنا حين أدرّس شيئاً ما، لا أضع اسماً عليه غالباً حتى نهاية الفصل الدراسي. ترجع كل الفكرة إلى أن الطلاب يعتقدون أنهم لا يستطيعون أن يفهموا قصة أو قصيدة. لذا نقرأ معاً قصيدة وأسألهم «ما رأيكم في هذا؟» ويكون لدينا حوار طويل، ثم أقول اذهبوا واقرأوا ما قالته جين سكمّو حول ذلك، فيعودون ويقولون إنها قالت نفس الشيء الذي سبق أن توصلنا إليه. نعم، حسناً، يمكنك أن تفكر،

يمكنك أن تفهم قصيدة، يمكنك أن تقول نفس الشيء. ثم نفترض، حين نعطي قصيدة أو فصلاً أدبياً، ونقول اقرأوا ذلك وانظروا ماذا قالت جين وجو سكمّو حول ذلك، فإننا نفترض أن الطالب لا يستطيع أن يفهم، وأنا لا أستطيع. أنا لا أضع فروضاً، فأنا أعرف على الأقل أن طلبتي ليسوا نقاداً محترفين، وأعرف أنهم يستطيعون أن يفكروا؛ لأنهم عاشوا ثمانية عشر عاماً. وحين يكون لديّ طلاباً في الثامنة عشرة أو التاسعة عشرة والعشرين في فصلي، فإنهم مناورو فيلادليفيا، أو كاليفورنيا، ل. أ، مدينة ن.ي، وأن عليهم أن يفكروا في ذلك. إنهم لم يفعلوها بسهولة؛ لأنه ليس سهلاً الحياة في زمن المجتمع الحديث لذلك كان عليهم أن يكتشفوا أساليب، كي يتعاملوا مع أمهات وآباء، أو أن لا يتعاملوا معهم في حالة عدم وجودهم. وهو ما يعني أن عليهم أن يفكروا بشكل نقدي قبل أن يصلوا إلى الجلوس في حجرتي الدراسة. لذا أتوقع منهم أن يفكروا حين أعطيهم شيئاً؛ كي نعود ونناقشه، أقول بشكل غير رسمي، هذا شخص محدد قال نفس الشيء وأنا أقرأ، فينظرون إلى أنفسهم، ويقولون «ها، ها، لقد فهمت بنفسي». وهذا هو الأمر

الممتع في التدريس، بقدر ما أهتم به. فلا شيء تقوله في حجرة الدراسة يمكن أن يعتبر غبياً، أو يمكن أن يعتبر أعجمياً. ولن يعتبر أمراً بعيداً جداً، لدى بعض الطلبة الذين مضوا بالنقد إلى أبعد من ذلك، كان تحليلهم لبعض الأشياء قد جنح بعيداً جداً، فتوقف الجميع، وفكروا، لكنه أمر ممكن. ولأنه أمر ممكن، ولأن كل نقد هو فكرتك عمّا يدور حوله الكتاب، أقول إن هذا ممكن، وهو قابل للتطبيق. ثم تسمح لهم أن يفهموا، وأن يحترموا ما قاله الآخرون، وأن تحترم هذا الناقد، الذي هو ناقد مكافئ بامتياز لك. وماذا تظن في تلك الأفكار؟. ثم، ولأنهم أدركوا كل الفكرة، يقولون «حسناً، إن الأمر على مايرام، لكنه ليس جيداً مثل نقدي». وأنا أحب ذلك، لأنه هو ما يجب أن يكون عليه الأمر، يجب أن يعرفوا ما يقوله النقاد الآخرين، لكنهم لا يجب أن يحطوا من قدر شعورهم الخاص لما يدور حوله ذلك الكتاب. ذلك هو كل ما يدور حوله أمر التعلّم.

* * *

قصيدة غنائية

و. هـ. أودن
W. H. Auden

- أوه... ما ذلك الصوت الذي يهز الأذنَ بشدة،
في أسفل الوادي حيث طبلٌ يَقرعُ، ويقرعْ؟
- إنهم الجنودُ القرمزيون يا عزيزي، ليس إلاّ،
الجنودُ قادمونْ.

- أوه... ما ذلك الضوءُ الذي أراه يومضُ بوضوحٍ شديدْ
على المدى يلتمعُ، ويلتمعْ؟

- إنها الشمسُ على أسلحتهم يا عزيزي، ليس إلاّ،
حينما يَخطون ببطءْ.

- أوه... ماذا يفعلون بكل هذه التروسْ؛
ماذا يفعلون هذا الصباحَ، هذا الصباحْ؟
- إنها المناوراتُ المعتادةُ يا عزيزي، ليس إلاّ،
أو ربما يُنذرونْ.

- أوه... لماذا تركوا الطريقَ هناك أسفلاً؟
لماذا فجأةً ينعطفونَ، وينعطفونْ؟
- لعله تغييرٌ في الأوامر يا عزيزي؛
لماذا تجثو؟

- أوه... لماذا لم يتوقفوا ليرعاهُمُ الطبيبْ؛
لماذا لم يكبحوا جماحَ خيولهمْ، خيولهمْ؟
- لماذا، لم يُجرحْ أيٌّ منهم يا عزيزي،
ولا واحدٌ من تلك القواتْ.

- أوه... هل يريدون الكاهنَ ذا الشَّعرِ الأبيض

هل هو الكاهنُ، هل هو، هل هوْ؟
- لا، هم يعبرون بوابته يا عزيزي،
دون زيارة.
- أوه... هل هو المزارعُ الذي يعيش قريباً جداً؛
هل هو المزارعُ شديدُ المكرِ، شديدُ المكرْ؟
- لقد تجاوزوا المزرعة تماماً، يا عزيزي،
والآن هم يركضونْ.

- أوه... أين أنتِ ذاهبةْ؟ ابقي معي هنا!
هل كانت الأيمانُ التي أقسَمتِها لي خادعة، خادعة؟
- لا، وعدتُ أن أحبكَ يا عزيزي،
لكنْ عليَّ أن أغادر.

أوه... تكسرَ القفلُ، وتشظى البابْ
أوه... إنها البوابةُ حيث ينحرفونَ، وينحرفونْ؛
أقدامُهم ثقيلةٌ على الأرضْ
وعيونهم تقدحُ شرراً.

ترجمة ماجد المحمد

الكسـول

جاك بريفير - فرنسا

يقول لا برأسه
وبقلبه نعم
يقول نعم لما يحب
ولا للأستاذ
يقف
يُسأل عن كل شيء
يذهب في قهقهات مجنونة
ويمحو كل شيء

الأرقام والكلمات
التواريخ والأسماء
الجمل والتمارين
رغم تهديدات المعلم
وضجيج الأطفال وسخريتهم
وبكل ألوان الطباشير
وعلى لوح التعاسة الأسود
يرسم وجه السعادة الأبيض

ترجمة جساس أنعم

الفـار من الخـدمـة

بوريس فيان - فرنسا

أكتب إليكم خطاباً
سيدي الرئيس
ربما تقرؤونه
إن اتسع لكم الوقت
استلمت للتو
أوراقي العسكرية
للذهاب إلى الحرب
قبل يوم الأربعاء

سيدي الرئيس
لا أريد الذهاب
لست على الأرض
لقتل الأبرياء

سيدي الرئيس
لا أريد إغضابكم
فقط أخبركم
أن قراري هو الفرار

سيدي الرئيس
منذ ولادتي
شهدت موت أمي
وموت أبي
ودموع أبنائي
عانت أمي الكثير
وهي الآن في مرقدها
تسخر من أسلحتكم
ومن أبياتي

سيدي الرئيس
حين كنت سجيناً
سُرقت زوجتي
وروحي
وكل ماضيّ العزيز

وغداً صباحاً
أغلق بابي
في وجه السنين الميتة
وأمضي في الطرقات
أشحذ حياتي بين أروقة البلاد
من شرقها إلى غربها
وأقول للناس:
تمردوا
لا تذهبوا إلى الحرب
وإن كان لابد من إسالة الدماء
فلا بأس بدمكم
سيدي الرئيس
فأنتم قدوتنا

ولا تلحقوا بي سيدي الرئيس
فإن فعلتم
أخبروا جنودكم أني أعزل
وأن بإمكانهم إطلاق النار

ترجمة جساس أنعم

قصيدتان

رسول حمزاتوف(*) - داغستان

(1)

أراك يا حبيبتي ترتعشين وترتجفين
اجلسي إذاً إلى جوار النار وامنحيني يدك
لماذا تتمنين حلول شهر مايو والصيف
لماذا تنأين عني؟ أنا لا أفهمك

*) (1923-2003). ولد في إقليم تسادا شمال شرق القوقاز، في عام 1945 سافر إلى موسكو حيث درس في معهد جوركي. رأس اتحاد الكتاب الداغستاني ونال جائزة لينين للشعر. أصدر العديد من الكتب ومنها «بلدي داغستان» وعدداً من الدواوين الشعرية. كان والده شاعراً ملحمياً شهيراً.

لماذا تعتقدين أنني طائر كل غايته
أن يبهجك في وقت الربيع بالأغاريد
أنا لست مثل الشمس التي تؤدي واجبها وتدفئنا
فقط في أوان الصيف والربيع
حبيبتي إنني أحبك في كل المواسم
في منتصف الشتاء القارس وفي مايو الرائع
وأغني لك أناشيد الحب من أجل إسعادك
وأجوب العالم مردداً هذه الأنغام العذبة
فإذا كانت أغنيتي المبهجة غير قادرة على تدفئتك
وإذا كانت أطرافك ماتزال متجمدة في هذه الليلة الشتوية الباردة
إذن فليس هناك أي شيء – لا الربيع ولا الصيف –
سيكون قادراً على إبداع مثل هذه الأغنية لإسعادك

(2)

أخاف من كل الأشياء
يتملكني القلق فربما
لا أكون قادراً على حجب الأذى عنك
الأذى الذي قد يسببه لك أحد العابرين أو واحد ممن نعرفهم
حينما يستخف بك أو يسيء معاملتك ويسبب لك الفزع

إنني أخشى أن تهب عاصفة مفاجئة
فتمزق الرابطة الجميلة التي تجمعنا
أخشى أن تتحول سعادتنا إلى قطعة من الكرستال
ليست بأكبر من كوب سهل التهشم
أخشى أن يأتي طوفان من الحزن والغم
ويغرقك في دواماته المجنونة
أخشى أن تسقط في هياج الأمواج المالحة
دمعة واحدة من عينيك

ترجمة عن الإنجليزية
رمضان عبداللطيف حامد

قصـــائـد

رفاييل ألبارتي
Rafael Alberti

ويرحل الناس...

الناس يرحلون، أتصبح هذه القُرى
مهجورة ذات يوم؟
ليس هناك سيِّد ولا خدم،
فقط بعضُ المزارعين العجزة
يخدشون سفُوح

الجبال وهم يروْن
الأبناءَ راحلين إلى البعيد.

لا أغني لأحد

فيلهالم إكلوند

Vilhelm Ekelund

لا أُغني لأحدٍ
إنَّما للريح الراحلة
وللمطر الباكي:
كالشمس أُغنيتي
همسة تقطع
ليل الخريف الداجي
وتتحدث للأرض
لليل وللمطر.

زمن وماء

ستين ستنار

Steinn Steinerr

نهار صحْو طالع
وليل أبكم،
رتبتُ سريري
في عين البقاء
النصف مغلقة.
عوالم بعيدة تنمو
كأزهار غريبة
من جسدي إلى نوم عميق.
أحسّ الظلمة الدوّارة
كعجلة معدنية
حول محور الزمن.
في عذوبة الماء
أحس مقاومة الزمن
تسقط واهنة

بينما عينُ البقاء
تعلق
حلمي العقِّيد

لو كنت بالقرب...

كنوت أوديكار

Knut Odegard

لو كُنت بالقرب مني الآن
لربَّما استطعتُ أن أبكي
وحدتي
في حضنك
كما تتصدع زخة المطر
في البحر.
... لربَّما استطعتُ أن آخذك
بين ذراعي
كما تضم الشجرة
ثقْل المساء.

و... لربَّما استطعتُ أن أعطيك
نُجومي والغابات
والبحر.
لكنَّك رحلت بعيداً
والعاصفة
محتْ آثارك في الثلج

غـــداً

روبرت داسنوس

Robert Desnos

عمري مائة مليون عام، وستكون لديَّ القوة
أيضاً لانتظارك
آه يا غداً مستشعراً بالأمل
الزمن الطاعن المكابد من التواءات مُتعددة
يستطيع أن يتحسَّر: الصبح بِكْرٌ؛ بكْرٌ هو المساء
لكن منذ شهور عديدة ونحن نعيش في اليقظة،
نسْهر، نحرس النور والنار.

نهمس ونسترق السمع
للعديد من الصَّخب المخنوق حيناً والضائع
كما في اللعب.
في عمق الليل والحالة هذه، نشهد مرة أخرى
بِبهاء النهار وبكل عطاياه.
إذاً نحن لم ننَمْ فلأجل ترقُّب الفجر
الذي سيبرهنُ أخيراً على أننا نعيش في الحاضر

ترجمة صلاح انياكي أيوب

أقنعة

سونيا سانشيز - أمريكا

(ليس لدى السود قدرة عقلية على النجاح)

وليام كورس

يجري النهر نحو النهار
ولا يتوقف أبداً.
كما تصل الحياة إلى البحيرات
.....
.....

يفيض النهر
تغدو الأيام قصيرة
ننتظر أن نغيّر أقنعتنا
ننتظر أياماً أدفأ
وينابيع دون قوّة
ننتظر فصولاً دون سلطة.

اليوم
آه من اليوم
فقط عصفور صاخب يلتمس السماء
أيامنا مبنى ضخم.
نتطلع إلى معابد تمنح ميلاداً لكائنات حيّة مجازة.

أُو فلتحضر القناع الأبيض
ممتلئاً بالطباشير السماوي

داخلاً المعبد
ذات يوم من أيام الأحد
أسمع الكلمة المنطوقة

بواسطة المتحدث غير المتعجل
الذي يتحدث كاشفاً النقاب عن عينيه.

أُو فلتحظر القناع الطباشيري
ممتلئاً بارتفاعات

ممدداً في هذا الكرسي
طويلاً في دور لم أدرّب عليه
أبتهج ابتهاجاً عظيماً
وتغوص الروح في شفق
روائح بعيدة.

أُو فلتحضر القناع
ممتلئاً بدم جاف.

«في، فاي، فو، فوم
أشمّ الدم
لرجل إنجليزي»

أُو يا شعبي
فلترتدوا الأقنعة البيضاء
لأنهم يتحدثون دون أن يتحدثوا
ويسمعون كلمات منسية تماماً

أُو يا شعبي

ترجمة حسين عيد

الحقيبة

بزرك علوي(*) - إيران

ترجمة صادق إبراهيمي كاوري

في صباح يوم الأحد من شهر يوليو، كان الجو في

*) من أشهر الروائيين الإيرانيين ولد عام 1903 في «طهران» وترعرع في أسرة عريقة. سافر عام 1920 مع أبيه إلى «برلين» درس هناك. علوي في أغلب قصصه يمثل شخصية شاب درس في أوروبا وتعرّف على معالم الحضارة الجديدة فبدأ يحارب العادات القديمة ويطالب بفتح الأبواب على مصاريعها لإدخال معالم الحضارة الجديدة إلى البلد. وأما في كتاباته فينتمي إلى المدرسة الواعية. توفي بزرك علوي عام «1995» في مدينة «برلين» وخلّف عدداً من المجموعات القصصية منها «الحقيبة» و«الميرزا» و«الأرضة» و«الغول، الغول». ومن أشهر رواياته «عيناها».

مدينة برلين مغبّراً وخانقاً. كان يتقلّب في سريره من شدة الحر ويرشح جسمه عرقاً، ولكنه لا يريد أن يبرح مكانه. اندمج دخان المصانع بالضباب المتصاعد من الغابة ودخل من الشباك وكأنه يريد أن يثقل على الرجل أكثر في تلك الآونة كنت أكمل دراستي في برلين. منذ نصف ساعة، وضع صاحب البيت كوب الشاي على طاولة غرفتي ثم خرج وكلّمني من خلف الباب قائلاً: «سيدي، قد اتصل والدك يطلبك»، فلم أرد عليه بكلمة.

في التاسعة، «طُرق باب غرفتي ودخل أحدهم مسرعاً، في البداية ظننته صاحب البيت عاد مرة أخرى، فلم أبال ولكن فجأة سمعت صوت أبي فقفزت من مكاني وسلّمت عليه. جلس في زاوية على الكرسي وأخرج علبة سجائره الذهبية ثم ولّع سيجارة وقال: «لِمَ غرفتك مبعثرة هكذا؟ لِمَ لا تجمع هذه الكتب؟ انظر، صابونة، قلم، مشط، ربطة عنق، مبسم وماذا أيضاً، صور، وكل شيء مبعثر».

الدقة والنظام والمواظبة عليهما، وأضف إليهما الوقار والنفس الكريمة، جميعها قد ورثها عن آبائه وأجداده، ولكن حالي لن تتطابق مع هذه الصفات الكريمة

ولن تتفق مع نفسي الدنيئة أبداً. في بيت والدي لكل شيء مكانه، درج للصابون ودرج آخر للسجائر وغرفة خاصة للكتب والمطالعة. أما اليوم فقد أهين أبي أكثر من باقي الأيام لأن أبي الوقور قد ذل نفسه وجاء شخصياً لزيارتي. جاء إلى بيت ابنه الذي ترك البيت بعد شجار عنيف معه وكل ذلك حدث لأني لم أرد أن أتناول الغداء في الواحدة وأكون في الحادية عشرة في سرير نومي وفي السابعة صباحاً أجلس على الطاولة لتناول الشاي.

بينما كان أبي يدخن سيجارته، غسلت وجهي وجلست إلى جنبه. سألني: «ألا تريد السفر في هذا الصيف؟» لم أعرف ماذا يقصد أبي من وراء سؤاله هذا؟ أكان يريد مني أن أسافر لوحدي أم أسافر معه؟ لكي أجيب سؤاله بصراحة، قلت:

- ليس لديّ نقود. أضف على نقودي في هذا الشهر.

- من حسن حظك أني أتيت إلى هنا.

- إن كنت لم أرك، كنت أقترض من الآخرين.

وبما أني أعرف أن أبي لا يحب الدَّين، قلت هذه العبارة الأخيرة متعمداً كي لا يمن عليّ بدنانيره.

بعد لحظات من السكوت - هذا السكوت الذي اعتدت عليه - حدق بعينيه الكبيرتين وتمنى لو استطاع حرقي. كنت أرى من وراء تلك العينين علامات الظلم الأبوي في عصر التوحش - أخرج دفتر الشيكات من جيبه ووقّع لي شيكاً بمبلغ 100 مارك، ثم قال: سأسافر وأذهب إلى «سيتو» إحدى المصايف على حدود التشيك. (قد نسيت اسم المكان). سيغادر القطار المحطة في الحادية عشرة. اذهب إلى بيتي وابق هناك حتى يأتي ابن صاحب البيت بحقيبتي، وإذا أردت أن تأتي بنفسك، فأتِ بحقيبتي لنسافر معاً. من غير أن أنظر إليه، أجبته: «حسناً».

- حسناً ماذا؟ تأتي بنفسك أو يأتون بحقيبتي؟

- لِمَ لا تأخذ حقيبتك بنفسك؟

اشتعلت نار الغضب في عينيه، ولكن تماسك كما كانت عادته وقال بهدوء كامل: «لديّ عمل في التاسعة والنصف وقبل الذهاب إلى المحطة لديّ عمل آخر، والآن الساعة التاسعة».

- حسناً، سأشرب الشاي ثم أذهب إلى المصرف ومن ثم

إلى بيتك وسأبقى هناك حتى يأخذ الولد حقيبتك إلى المحطة.

- إن ذهبت إلى المصرف سيفوت الوقت.

- آسف. ليس معي أية نقود.

ارتسمت ضحكة على فمي وعلى فمه ثم أعطاني 10 ماركات أخر.

شكرته. ذهب أبي فتأثرت قليلاً بما جرى، كان أبي خير ممثل للأيام الماضية لدنيانا. لم يكن مظهره ولا عطره ولا ربطة عنقه عصرية. وأما طريقة تفكيره. ففي الحادية عشرة يتناول العشاء.. وإلا.. كان يختل روتين حياته... فوقاره فعائلته تُدمر كلها. عليك أن تحترم المبادئ الثابتة للبيت. ما أجمل أن يجتمع الأولاد والبنات في مكان واحد ويتكلمون معاً، والأب - كبير العائلة - يجلس في أعلى مكان في الغرفة ويأمر بالإياب والذهاب. الأب هو رب البيت. وهكذا كان البيت صورة مصغّرة من حياة مجتمعنا فيما مضى. ارتديت ملابسي وخرجت. كانت شوارع برلين داكنة اللون - تكثر رؤية هذه الحالة في المدينة في شهر أغسطس - والجو الحار في الصيف كاد

يقتلني. أذهب مع أبي إلى المصيف؟ لم تكن حلاقة وجهه ورائحة العطر وذهابه إلى حدود التشيك من غير سبب؟ سأذهب معه، ولكن تلك المرأة الروسية قبل أيام... ما اسمها؟ كاتوشكا... كاتوشكا... أو سالوونا... بعد أن سحبت يدها البيضاء، الناعمة، ذات الأصابع العظمية الطويلة، برقّة من بين يدي وهي تودّعني: «سنلتقي مرة أخرى، أنا ذاهبة إلى «سيتو»، فتعال إلى هناك». في تلك الليلة وضعت وجهها الأبيض العظمي في قلبي، كانت تتمتم ببعض الأشياء. كانت تجاملني! لا لم تكن مجاملة. في تلك اللحظات يصعب على الشخص مجاملة الآخرين أو قول الكذب، إذاً ماذا كانت تفعل؟ تدخل أصابعها بين شعري وتشده، ثم تقول: «أنت تختلف عن الآخرين». فجأة شرعت بالضحك بصوت مرتفع وسط الشارع، ولما انتبهت لنفسي وجدتني قضيت ساعة كاملة في الشوارع بلا جدوى. كنت قد اجتزت منزل أبي، فمرت سيارة أجرة فأوقفتها وركبت. تحركت السيارة بفتور وأنا بداخلها كأني طفل في مهده قد أثقل النوم جفنيه، ولكن في نوم كثرت أحداثه. كاتوشكا... أو سالوونا... أين تذهب، إلى «سيتو»؟ إلى سيتو؟ قد سمعت هذا الاسم

اليوم مرة أخرى. نعم هذا نفس المكان الذي سيذهب إليه أبي. من الأفضل أن أذهب معه. ولكن لا، أذهب مع أبي إلى سيتو لألتقي بكاتوشكا أو سالوونا.. لهذا الاسم إيقاع جميل، كاتوشكا.. أو سالوونا. لا يندم الإنسان على وقته الذي يقضيه مع هؤلاء الروس المهاجرين! كانت تكلمني عن أشياء كثيرة، عن الدوق، عن البرنس، عن البلاط، راسبوتين، التزار، تولستوي وعن سيبريا، على رغم أنها تعرف أن أفكاري لا تتفق مع أفكارها. كانت تعرف بأني أحب ذاتها فقط، لا المجوهرات التي تلمع على صدرها. فإذا خالفتها في رأي ما، كانت تضغط بإصبعها على فمي لكي لا أستمر بالكلام. كانت تعلم جيداً بأنني لا أعترف بما تتفوه به وأميز الكذب في كلامها من الصدق، مع هذا كله كانت تحبني، متأكد!

سألني السائق: «أين أذهب، سيدي؟».

- كم الساعة؟

- العاشرة والنصف.

- أذهب إلى «اولاند إشتراسه».

عزمت على السفر إلي سيتو، ولكن، لن أصل إلى

أبي. فذهبت إلى بيته أولاً وأتيت بحقيبته ووضعتها في السيارة ثم ذهبت إلى المصرف وعند الواحدة! اتجهت إلى نفس المحطة التي ذهب منها أبي وحقيبته معي.

بما أن السيارة قد توقفت في «كورليتس» ساعة واحدة، وصلت مساءً إلى سيتو. ركبت القطار للذهاب إلى المصيف. وضعت الحقيبة عند المحطة واتجهت نحو الفندق وبحثت عن كاتوشكا قالوا: إنها تقطن في فندق «البيت الأخضر». حجزت غرفة في الفندق نفسه. كاتوشكا وأمها وامرأة أخرى كنّ يقطنّ في غرفتين من نفس الفندق. بعد ساعة كتبت على بطاقتي: «عزيزتي كاتوشكا قد وصلت تواً، حبذاً لو أراك، فاختاري الساعة والمكان. فاء».

قرع الجرس ودخلت خادمة في التاسعة عشر، ذات شعر أشقر وعينين سودواوين. أعطيتها البطاقة، ابتسمت وقالت: «سيدي، ألست بالسيد فاء؟ هذه الآنسة منذ أربعة أيام تأتي وتبحث عنك كل يوم».

- لِمَ تسألك أنتِ؟

- لأنني أحب الآنسة، في السنة الماضية كانت هنا ومنحتني كتاباً، وتوجد أشياء أخرى فيما بيننا.

سألتها وماذا أيضاً؟

- تبوح لي ببعض أسرارها.

- ما اسمك؟

- فريدل.

- حسناً فريدل، والآن ألم تقولي أي نوع من الأسرار؟

- لا تلح كثيراً.

- حسناً، إن لم تريدي فلا تتكلمي.

فكرت قليلاً، ثم قالت: «سأتكلم لأني أعرف أن الآنسة كاتوشكا تحبك أنت فقط. منذ دخلت الآنسة الفندق تبحث عنك كل يوم، أتى اليوم رجل عند الآنسة، في المرة الماضية أيضاً كان هذا الرجل معهما. ولكن الآنسة لا تحبه، أظنه فُرض عليها. عند المساء كانت تقول لي: متى يأتي السيد فاء.

أخرجت ماركين من محفظتي ووضعتهما على مهل

في يد فريدل، ثم سألتها: «جيد، فريدل، كيف وجدت هذا الرجل؟».

- والله، لا أعرف عنه الكثير، لم أره من قريب.

- شكراً، فريدل، الآن اذهبي وأوصلي هذا الظرف للآنسة وحاولي أن لا يعرف الأمر أحد.

وكأن ماء ثلج صُبَّ على رأسي... فكرت في الذهاب إلى حيث يقطن أبي. دون شك أن جميع النساء من طينة واحدة. بكاؤُهن كذب، ضحكهن كذب! فإن كانت كاتوشكا كاذبة فكل النساء كاذبات.

كيف استطاعت أن تكذب عليّ بتلك العينين اللامعتين؟ ولكن ما الفرق بيني وبينها... بم أفوقها، لربما حقاً تحبني، لكنه يملك النقود والأموال الكثيرة وهذا هو الركن الأساس لبناء البيت العائلي.

من الأفضل أن أحتفظ بالظرف ولا أبعث البطاقة، خسارة. أن يحط الرجل من قدره. ولكن الخادمة كانت تعرف كل شيء. بعد قليل عادت فريدل وأتت ببطاقة تحمل اسم كاتوشكا أو سالوونا، وكتب عليها: «تطلب

أمي أن تتعرف عليك فتكرّم علينا بمجيئك إلينا لتناول العشاء».

كان عليّ أن أغير ملابسي وأتكلف بعض العادات الرسمية وأن أقبّل يد السيدة الوالدة... جئت إلى هنا لأرى كاتوشكا وأنظر إلى عينيها سأعتذر منها وأقول بأن عليّ أن أذهب لرؤية أبي، لأنني قد واعدته من قبل كاتوشكا أو سالوونا، حين صرخت بهذا الاسم... فتح الباب فجأة ودخلت كاتوشكا غرفتي وأتت نحوي وقالت: «وأخيراً جئت؟ كدت أفقد أملي بمجيئك». فلمّا سمعت صوتها العذب نسيت كل ما كنت أفكر فيه. قبّلت يدها وأجلستها عندي على الكرسي وقلت: «ها أنا قد أتيت».

جلست على حافة الكرسي ووضعت يديّ حول عنقها، كانت تنظر إليّ وتقول: «كنت يائسة».

- لماذا؟

- لماذا؟ أعرفك جيداً، أنت دائماً تحلم ولست في حالة صحوٍ، وربما ما أقوله لك الآن أيضاً، لن تسمعه أبداً.

كانت محقة، قد سرحت في الورود الحمر المنقوشة

على قميصها الأبيض وكنت أتمتع بالنظر إلى رقبتها المطوّقة بلفاعة سوداء. وأنظر إلى رموشها التي كادت أن تغطي عينيها، فلم أستمع لكلامها لأنه كان كلاماً عادياً ولم تفارق عيناي لحظة عينيها. ثم قالت: «أتيت بنفسي لأطلب منك ألا ترفض دعوة أمي لتناول العشاء».

- وكيف عرفتي بأني لم آتِ.

عقدت كاتوشكا حاجبيها فوق الجبين وقالت: «أعرف بأنك لا تحب هذا الروتين».

- كيف عرفتني هكذا جيداً؟

سؤالي هذا كان إهانة لها، لأنها كانت ذات أحاسيس مرهفة جداً، أحاسيس حقيقية غير مزيفة.

- أتظن أنني تعرفت عليك منذ شهر فقط، كلا، إني أعرفك منذ عرفت نفسي، أين التقيت بك أول مرة؟ في المنام! نعم في المنام، أظن كنت في الخامسة عشرة، دائماً كنت أعشق العيون السود كعيونك. والشعر الأشقر الذهبي. أتتذكر ماذا قلت لك في تلك الليلة التي تعرّفنا على بعض؟ كنت عاشقة خيال، والآن أرى ذلك الخيال

تحقق فيك، في أفكارك المتشتتة، في حياتك، في روحك المعذبة. أنت تعرف حياتي كيف كانت، أنتم - الإيرانيين - نوع خاص من البشر.

أعرف جيداً بأنك لا تستمر في حبي وهذه موجة عابرة تغدو وتروح، الموجة ترجع إلى البحر ولكن المياه تبقي أثرها على الشاطئ. أليس كذلك؟ ولكني لن أنسى. أنا حققت أملي، لن تمضي حياتي سدى.

حتى اليوم عشت في خيالات هذا الحب وبعد اليوم سأعيش في ذكريات هذه الأيام. أنت لا تستطيع أن تتزوجني، كيف تستطيع أن تقضي حياتك معي؟ ولكن في تلك اللحظة التي أكون معك... في تلك اللحظة... فأجهشت بالبكاء: «عليّ أن أستمر بحياتي، يجب أن أتزوج».

الآن عرفت قصدها، من المحتمل أن الرجل الذي تعرفت عليه أخيراً هو الرجل الذي يجب أن تتزوجه ولو كان لكاتوشكا الاختيار ولم تُفرض عليها الظروف، لما اختارت إلا العيش معي ولن تقبل بغيري زوجاً.

وفي هذه الظروف، لا الأم ولا الأب ولا أي أحد آخر

أجبرها على الزواج بل الذي فرض عليها الزواج، عفريت مُرعب، مخيف، أو ربما النقود أو المجتمع أو أي ظرف آخر حتى أجبرت على أن تعرض نفسها للبيع مدى العمر من أجل العيش فقط. النساء كلهن يبعن أنفسهن.

البعض بثمن بخس لبضع ساعات أو يوم والأخريات كل عمرهن، مقابل ضمان لحياتهن.

- لا تبك كاتوشكا، عرفت الآن لِم أكره عالمه.

لم تعرف من أعني بكلامي، فسألتني: «متى نلتقي؟» أجبتها: «بعد العشاء نخرج للتنزه».

- حسناً، بعد العشاء.

* * *

تناولت العشاء مع والدة كاتوشكا والسيدة الأخرى. كان عشاءً مملاً. بعد العشاء خرجت مع كاتوشكا، تمشينا أكثر من نصف ساعة. كان المكان مظلماً، تجاوزنا الحديقة والأشجار. كانت الطرق هادئة وخالية فكنا نسمع نباح كلاب القرية من بعيد.

كاتوشكا كانت تقرأ عليّ قصيدة روسية فأستمع

إليها وبعد نصف ساعة من المشي، وجدنا عضادة باب فوق تلٍّ. قد تعبت كاتوشكا، فسألتها:

- ألا تريدين أن نجلس قليلاً؟

- لا بأس.

- إذن، فلنجلس فوق العضادة.

- أخاف أن أسقط فوقها.

- لا تخافي، سأمسك بك، هنا أحس بضيق فلنصعد إلى الأعلى. فلمّا وضعت قدمها صوّتت العضادة. ساعدتها فصعدت كنا وسط أشجار يمر الهواء عليها فتتموج مثلما تفعل أمواج البحر. شرعت كاتوشكا مرة أخرى تتمتم عليّ الأشعار الروسية بجميع حواسها وضمّت يدها في يدي.

- كاتوشكا!

بدلاً من الرد عليّ، أسندت رأسها على كتفي، آه، لو كان يستمر هذا الهدوء، فبعد لحظة سألتني:

- لِمَ أتيت إلى هنا؟

- أولاً، لأنني وعدتك.

قاطعتني وقالت: و«ثانياً... ».

- ثانياً قد جاء أبي إلي هنا، فأتيت لرؤيته.

- لِمَ لم تقل هذا من قبل؟

- لم أر سبباً لذكره. أنت تؤمنين بوالديك كثيراً وتعرفين جيداً بأنني لا أتفق معك في هذا الشيء ولا في جميع الأشياء.

- عرّفنا على بعض! ها... أتخجل؟

- مِمّ أخجل، أنا لا أحب ذلك، ولكن إذا أردت، غداً... وضعت رأسها بجواري وقالت: «غداً، لا... ».

- ولِمَ غداً لا؟

وضعت يديها حول عنقي وبكت. أبعدت يديها من حول عنقي ونظرت في الظلام إلى عينيها وقلت: «لا تبك، كاتوشكا، أعلم، فهمت كل كلامك، هذا هو عالمك، أنا أيضاً أحبك. أنا أحبك لكني لا أستطيع أدفع ثمن حبك. من الأفضل أن نكتفي بهذا القدر من الخيال، لا بأس بهذا الخيال، فليبق لنا قوت قلب وأمل، غداً ستخرجين مع ذلك الرجل، لا بأس سنلتقي في ليلة الغد».

لن أكون معه بمفردي، ستكون أمي معنا. في الليلة القادمة نحل ضيوفاً عنده في فندق «الفرس الأبيض»، تعال إلى هناك، سأعرفكما على بعض، إن كنت تحبني حقاً تعال وقل لي رأيك فيه.

- حسناً، كاتوشكا، غداً أذهب لرؤية أبي وفي الليل سأكون في فندق «الفرس الأبيض» عندك.

خيّم السكوت علينا، طلع القمر قليلاً قليلاً وتأخر الوقت علينا. فنزلنا من فوق العضادة. الطيور التي أطربها ضوء القمر بدأت بالإنشاد، كنّا، نستمع لإنشادها ونطرب.

في الحادية عشرة عُدت إلى غرفتي وطلبت من فريدل أن تأتي بالشراب. بعد حين سمعت صوت الجراموفون من الغرفة المجاورة. شربت الشراب ودخنت السجائر.

في اليوم التالي، خرجت في التاسعة من غرفة نومي ومشيت قليلاً في القاعة. قد عصبت فريدل رأسها بمنديل أبيض وكانت تنظف الغرف. قالت فريدل بأن كاتوشكا وأمها وتلك المرأة خرجن من الفندق قبل قليل. ذهبت إلي المحطة واستأجرت عربة ووضعت حقيبة أبي فيها واتجهت

العربة نحو الفندق الذي كان يقطن فيه أبي، فندق «الفرس الأبيض». كانت المسافة بين الفندقين نصف ساعة. في العاشرة والنصف وصلت، ولكني لم أجد أبي. قالوا بأنه خرج مبكراً. أعطيت الحقيبة للنادل وخرجت أبحث عن أبي هنا وهناك. في المغرب عُدت إلى فندق «البيت الأخضر»، لم تكن كاتوشكا هناك.

مرة أخرى رأيت فريدل، ولكن في هذه المرة قد ارتدت ثوباً جميلاً، خلافاً للسابق:

«سيدي، النساء أتين ثم ذهبن».

- فريدل، أصبحت الليلة جميلة وبهية.

- شكراً، الليلة أنا في إجازة وسأذهب مع خطيبي للرقص.

تناولت العشاء واتجهت نحو فندق أبي راجلاً. وصلت هناك عند التاسعة. ذهبت إلى غرفة أبي، قالوا: إنه نزل إلى القاعة. نزلت من السلم ثم فتحت الباب فإذا... بأبي يجلس جنباً إلى جنب كاتوشكا والنادل يعوّض زجاجة الشراب الفارغة بزجاجة مملوءة. أبي قد حلَق وجهه وكاتوشكا قد ارتدت ثوباً أزرق اللون حيث أصبحت

أجمل بكثير مما كانت. خرجت مسرعاً وكتبت على بطاقتي الجمل التالية وأعطيتها للنادل ليوصلها لكاتوشكا:

«عزيزتي كاتوشكا، طلبت مني أن أعرّفك على أبي، هو هذا الرجل الجالس جنبك وأردت أن أبدي رأيي في خطيبك الذي اخترته، إنه رائع وتأكدي أنه سيُسعِدك. فاء».

قلت للخادم: «أوصل هذه الحقيبة لذاك الرجل الجالس جنب الآنسة».

* * *

وادي المـوت

نور الهدى شاه - باكستان

ترجمة علي محمد محاسنه

كل الطرق تقود إلى الموت.. وعليها تمشي الحياة حافية القدمين.. الطريق مظلم ورمضاؤه تتوقد.. السماء ألسنة من اللهب.. الدنيا بؤس ووحشة.. وعليها جنباً إلى جنب تدب الأقدام المكدودة للرجل والمرأة في مسيرتهما معاً..

لا مأوى لك.. إذ تضيق أمامك الأرض بما رحبت.. فقط انظر حولك.. لا.. لا مكان.. و.. لكن لماذا تنظر

إليّ هكذا..!؟ لا.. لا.. لا تفعل ذلك فنظراتك إليّ بجفون لا ترف.. تخيفني فكأنها سهام الموت.. قالت ذلك وهي تمسك يده.. وصمتت.. أما هو فكان رده مجرد التفاتة باردة.. أبرد من الجليد.. وأشد تذكيراً بالموت..

كانت تحس الموت يخترق كيانها.. ويسري في عروقها مع كل نقطة دم.. كلماتها ترتعش.. - لقد عشت طويلاً أحلم ببيت صغير يملأه الأمان.. على أمل أن يتحقق ذلك ذات يوم -... وتكاد الكلمات تموت في فمها قبل أن تكمل العبارة.. «بيت..!» - قال بمرارة كأنها السم.

- عجيب..! وهل يمكن لأي جدار أن يصنع مأوى..؟ وهل في كل بيت أناس يسكنوه..؟ كم من البيوت تشغله حيوانات بشرية ووحوش على شكل بشر..! وهل هناك جدران لها من العلو ما يكفي للوقوف في وجه الموت وإبعاده عنا؟ أجيبي الآن.. لماذا لا تجيبين..؟ قالها وملء عينيه ألوان قاتمة كئيبة..

جلس الاثنان تحت شجرة عارية من الأوراق خارت أغصانها وتهدلت.. لم تصمد تحت الشمس.. الرجل خائر

القوى يغطي عينيه براحة كفه.. وران بينهما الصمت.. إلى أن أخذت يده بعد لحظات السكون ومرت عليها بشفتيها تهمس له..

«هل.. هل.. هل تعلم أن.. أنني.. أنني حامل!».

أزاح كفه عن عينيه ونظر إليها وتسمرت نظراته على عينيها..

«لا..».. قالها كلمة واحدة فقط..

«وكيف لا..؟ ألسنا زوجين؟» قالت بألم وغضب وعيناها تدمعان بينما بدا الرجل صامتاً كتمثال من حجر.

«تبدو كأنما جاء هذا الخبر صدمة لك.. أليس كذلك؟».. قالتها وبكلمات باكية أيضاً «نعم..» قال وهو يزفر من العمق وقد بدأت تخبو أمام ناظريه صورة وجهها..

- لكنك كنت دوماً تقول إن عملية تكوّن الجنين في رحم أمه هي أعذب إبداعات الخالق في هذا الكون.. ألم يحدث ذلك..؟».

«بلى» قالها وعيناه تائهتان في الفضاء البعيد بنظرة متعبة شاردة لا حياة فيها..

«ولماذا يصدمك خبر حلمي بهذا الطفل إذاً؟ ألا تدري أن الحلم بأن يكون لي طفل كامن في كل قطرة دم في جسدي..» قالت هذا وهي تغطي عينيها تداري الدموع.

ومرة أخرى ران صمت طويل بينهما.. بينما ظلت نظراته تحدق فيها.. «اسمعي.. اسمعيني..

- ولم ترد المرأة بشيء (سوى تنهيدة حزينة) وأمسك بيدها التي كانت تخفي عينيها وهمساتها..

- اسمعيني..! إنه في هذا البؤس من حولنا حيث يشقى الإنسان لاهثاً.. وحيث يفرد الموت جناحيه في كل الأرجاء.. ما الذي يغرينا لكي ننجب مولوداً يضاف إلى هؤلاء..؟

كانت عيناها تمتلآن استغراباً وحيرة.. كأنما لم تكن تفهم شيئاً مما قال.. لكنه استطرد..

«.. أنا أفكر في مصير ذلك الطفل في أحشائك.. هل سيولد ليموت في أتون حرب رهيبة في هذا العصر المتفجر..؟.. ألا ترين هذا الجوع في عالمنا الآن..! هل تريدين أن تضيفي اسماً آخر إلى قائمة موتى المجاعات من الأطفال..!

«عليك منع حدوث هذا..! وغصت المرأة بشهقة من الألم وحرقة الغضب المستعرة في جوفها - دعيني أقول لك.. أنت غير مدركة كيف أن هذا العالم في طريقه للتحول إلى شقاء وكيف سيكون الموت فيه بلا أي ثمن وفي منتهى البشاعة..! سيكون علينا أن نعيش حياة هي نوع من تسمم بطيء ولن نجد على الأرض مكاناً آمناً نهرب إليه على أقدامنا الشقية الدامية.. فلا مهرب أمامنا..! هل فقدت عقلك لتقولي ذلك..!.. هل جننت.. لن يكون أمام من لا يستطيع التكيف مع الرقصة الوحشية لهذا الشقاء إلا أن يجن أو ينتحر.. ومع ذلك تريدين أن تنجبي طفلاً..! هل تسمعينني..!

- «كم أنا بحاجة لامتلاك القدرة على الإصغاء لما تقول..! ولا أزعم أنني أملك هذه القدرة..!».

ضحك الرجل ولم يكن في جوابها ما يضحك... ومرت لحظة تأوهت أثناءها المرأة متألمة.. وقالت «.. وأنا أيضاً لست متحمسة لذلك.. وربما كان هذا سبب اعتقادك بأنني مجنونة.. ولكن عليك ألا تلقي به إلى الموت..».

«إذاً.. ما الحل..؟» قالت المرأة بصوت كأنما كان ينبعث من أعماق الهاوية.. وساد صمت للحظات..

«عليك أن تجهضي حملك..!» قال وهو يزفر متنهداً.. أحست المرأة وكأنها في وسط دوامة لا تكف دوائرها المتتابعة عن التوسع مثل تلك التي يحدثها حجر حين يلقى في بركة ماء راكدة.. وإن هذا السيل من النار بلا نهاية..

«لا.. لن يكون ذلك أبداً..» قالت بكلمات كأنما أرادت لها أن تكون بكل ما في الأرض والسماء من قوة ترفض.. بينما بدا في عينيها غضب كأنه ريح الصحراء..

«إيه.. - قال متنهداً بمرارة - أنت امرأة ذات بصيرة.. فلماذا لا تفهمين ما أقصد..؟ هناك قنابل ملتصقة بنا.. ولا أحد يدري متى ستنفجر ومعها كل شيء ينفجر.. أنت.. وأنا.. وهو أيضاً معنا..!».

«المسألة هي أن الأشياء الجميلة بداخلك قد ماتت - قالت بأسي وبصوت منكسر - أما أنا فأكاد أحس قدميه الصغيرتين تخطوان على مهل في كل ذرة من جسدي..

وبكفيه الصغيرتين تتلمسان جوانحي.. بل وبشفتيه.. بثغره الصغير يرضع من صدري..!

«القضية هنا.. هي أنك رغم كل شيء مازلت تواصلين دفعه عميقاً أكثر فأكثر في فم الموت.. ـ قال بضحكة كلها ألم وكراهية.. ـ.. المجاعة.. البطالة.. الشقاء.. غضب الله..! الهزائم المتلاحقة.. الموت والدمار..! عليه أن يأتي إلى هذا العالم شحاذاً بيده صحن يتسول به..! يركع ذليلاً أمام القوى المتجبرة.. يتسول أسباب البقاء.. يتسول الطعام.. يتسول حتى حرية التنفس.. نعم.. يستجدي كل شيء..!

أخذ المرأة بين ذراعيه.. كان ألم الفراق يجتاح كلا الجسدين... وهو يحبس الدموع في عينيه.

أما هي فكانت تسري في دمها كالسم نيران الأسى والكراهية والتمرد الرافض.. مثلما كانت تتأجج في عينيها أيضاً..

وفجأة انتفضت من بين ذراعيه ونهضت قائمة.. وفي عينيها بدل النظرات المحبة التي كانت.. بدت دموع من كراهية على رموشها..

- لقد فقدت قلبك.. لم يعد في صدرك قلب.. بل حجر صلد.. أنا أكرهك.. أكرهك.. أكرهك.. قالت وهي تنشج وترتعد..

- «إذاً.. فقد اخترت الفراق».. قال والنار في أعماقه.

- «نعم..!» قالت بدموعها.. لكن بعضاً يسيراً من بقية أمل ظل في عينيها..

- «حتى ومع علمك أن لا أمل في ملاذ آمن في هذا العالم..!؟

- الملاذ الآمن يكون في القلب... إذا سكن الأمان القلب جعل الدنيا من حولك أماناً..!

ومع حركة قدمها في أول خطوة في رحلة الخروج.. كان هناك شيء ما يتحطم داخل قلب ذلك الرجل.. ويقوم يعترض طريقها..

- لا.. لا تتركيني.. أرجوك وأتوسل إليك..!

- ما الذي بقي بعد هذا.. لكي أبقى هنا من أجله..! لقد مات كل ما كان في قلبك من أشياء جميلة.. أصبح قفراً لا دفء فيه.. وأصبحت لا تفوح منك إلا رائحة

الانفجارات والمتفجرات.. دعني.. لا تنظر إلي هكذا بعيون ليس فيها إلا الموت...

كان يلهث في سباق معها يريد منعها من إنجاب طفل له.. كان يغذ الخطى راكضاً لعله.. يقهرها.. فيمنعها من ذلك.. كلاهما مكدود الأنفاس متعب.. أما هي فتمضي تريد الابتعاد عن ناظريه..

- لا.. مهما جرى.. لا.. لن أجهض حملي.. أبداً لن أفعل.. أبداً.. أبداً..!

كانت الشمس على وشك المغيب خلف الأشجار الظليلة الباسقة.. وأوراقها المتهالكة الصفراء تتساقط على الطريق المعتم الموحش.. قالت وهي تحدق في الفضاء البعيد.. «.. لم يعد لك قلب.. لقد تحول قلبك إلى حجر صلد.. ولكن لا بأس.. إنني أرى في هذا الكثير الكثير من الجمال.. وعندما ألده سيبدو كل شيء أكثر جمالاً!!

- «.. ومتى وقعت الكارثة وتفجر العالم شقاءً.. سينتهي كل هذا الجمال الذي تتحدثين عنه في لحظات.. سيدمر في لحظات..».

قال ذلك بكلمات كأنها سهام غضب مسمومة..

- لا.. بل ستظل الشمس تشرق.. وكل طفل جديد يولد هو شمس جديدة.. اتركني.. دعني أذهب فأنت تريد قتل براعم الجمال التي تتكون في أحشائي.. ولكن عليك أن تفهم أنه إذا مات هذا الطفل قبل أن يولد فإن نيران الانفجار والشقاء التي تتحدث عنه سوف تأتي بقوة أشد مما كنت تتصور.. ولن يبقي من البشر أحياءً ليطفئوها.. ».

- «يالأحلامك هذه..!» قال وهو يبتسم بوجه كله أسى..

- «أنا أدرك هذه الحقيقة»..

- إذا كنت مصممة وتصرين على الاحتفاظ بحملك هذا.. وأن تمضي في طريقك منفردة هكذا.. فعليك أن تقولي له فيما بعد أنني لم أكن موافقاً على مجيئه إلى هذه الدنيا.. لأنني.. لأنني.. لم أكن أريد له أن يعيش حياة شقاء ومكابدة مع كل نفس يتنفسه.. هل ستفعلين..؟ فتخبريه بذلك..؟ أنا أدري أنه بعد أن يولد ويجيء إلى هذا العالم سيأخذ ذلك المجيء حجة ضدك عندما يقف أمامك محتجاً على أنك أتيت به إلى هذا العالم وعلى قدره بأن يعيش ويموت في لظى هذا الشقاء..!

صمتت المرأة لحظات وحدقت في وجهه والدموع تتجمع في عينيها.. «اسمعني.. الآن في هذه اللحظة حيث يترعرع طفلك في أعماقي أحس بالأمان يجتاحني ويملأ الدنيا من حولي.. الأمان لن ينتهي على هذه الأرض.. أنا هنا التجسيد الحي للأمان والتوق إلى حياة آمنة في مأوى آمن مع طفلي.. وتملأني الثقة أنه رغم كل أسباب الفناء.. تظل هناك سلسلة لا نهاية لها من عجائب الحياة ومفاجآتها..».

ابتسم الرجل ابتسامة حزينة.. فهما الآن أمام مفترق يضع هذه المرأة على طريق آخر.. وحدها..

«وداعاً.. عليك الآن أن ترجع..! لا تحاول اللحاق بي..! أنا سأمضي إلى الأمام.. إلى حياة أمثل على هذه الأرض الرائعة.. ويوماً ما.. عندما يعود قلبك صافياً صادقاً كالمرآة.. وعندما ينتصر في ذاتك الإيمان بالحياة.. فقد نلتقي على أحد منعطفات المسيرة..».

ظل الرجل واقفاً.. صامتاً يتحسس الخريف الآتي.. وعيناه وراء المرأة التي راحت تختفي على مهل وراء المنعطف.. حتى غابت عن ناظريه.. وراح يغطي عينيه براحة كفه وقد غمره اليأس والحزن.. ومن خلفه وفي

مسامعه أصوات القنابل تنفجر.. وفي الأمام امرأة تلد طفلاً.. وتختلط أصوات الانفجارات بصرخات قوية لطفل جديد يولد في تلك اللحظة..

* * *

بائع الشمندر الصغير

صمد بهرنكي(*) - إيران

ترجمة فؤاد ساعة

مرت عدة سنوات منذ أن كنت مدرساً في إحدى

*) صمد بهرنكي Samad Bahrangi (1939-1968)، ولد بأذربيجان حيث جمع الإرث الفولكلوري. وعاش صراعاً مريراً ضد ديكاتورية عصره الذي اتسم بالظلم الاجتماعي. جعل من قلمه سلاحاً إيديولوجياً. وقدم كتاباته القصصية بالخصوص إلى الشباب الذي كان يخدمه بتفان كمدرس في مختلف القرى التي كان يدرس بها حول مدينة تبريز. ترك بصماته البارزة من خلال كتاباته البيداغوجية على العقليات الإيرانية ما قبل ثورة 60-70. توفي بهرنكي، في ظروف غامضة، وهو لايزال في عز الشباب. لهذا لم ينشر له الشيء الكثير. ومع ذلك فقد ترك لنا قصة رائعة «ما هي سياه كوجولو» (السمكة السوداء الصغيرة). وقد ترجمت إلى عدة لغات.

القرى. كانت مدرستنا تتكون من قسم واحد له نافذة واحدة وباب واحد. كانت تبعد بحوالي مائة متر عن القرية. كان بقسمي اثنان وثلاثون تلميذاً، خمسة عشر منهم في الابتدائي الأول وثمانية في الابتدائي الثاني وستة في الثالث وفي الرابع ثلاثة. نقلت إليها في أواخر فصل الخريف لما بقي التلاميذ قرابة شهرين أو ثلاثة بدون مدرس، فاستقبلوني بفرحة صاخبة.

تعثرت الدراسة أربعة أيام أو خمسة، وتمكنت في النهاية من لم التلاميذ المتفرقين هنا وهناك، في الحقول وفي معمل النسيج، واستدرجتهم إلى المدرسة. كان كل الأطفال الذين تعطلوا عن العمل قد شغلوا في معمل حاجي قلي، نساج الزرابي. وكان يتقاضى أمهرهم عشرة أو خمسة عشر ريالاً في اليوم.

جاء هذا الحاجي قلي من المدينة المجاورة إلى القرية، حيث وجد ضالته؛ لأن العمال في المدينة يطلبون مقدم الأجرة ولا يقبلون أجر يقل عن أربع تومانات. بينما لا يتجاوز أعلى أجر في القرية 25 أو 35 ريالاً.

بدأ الثلج يتساقط وغطى الجليد الأرض ولما يمض

على قدومي إلي القرية إلا عشرة أيام. أغلقنا ثقوب الباب والنافذة بالورق لصد البرد من الولوج إلى الفصل.

وذات يوم كنت أجري إملاء للسنة الثالثة والرابعة، وتلاميذ السنة الأولى والثانية خارج القسم. كان اليوم مشمساً والثلج آخذ في الذوبان. شاهدت الأطفال من النافذة وقد تحلقوا حول كلب شريد وهم يرشقون بكريات ثلجية إلى رأسه ووجهه. هكذا كانوا يفعلون، في الصيف يلاحقونهم بالحجارة والطين، وفي الشتاء بالثلج.

ولم تمض هنيهة حتى تصاعد صوت لطيف من وراء الباب:

- أيها الأطفال! لقد أحضرت لكم الشمندر!... إنه كالقند حلاوة ودفئاً!.

سألت المسؤول عن القسم: مش كاظم، من المنادي؟

أجاب مش كاظم؟

- ليس غريباً، سيدي... إنه تاري وردي، سيدي...، يبيع الشمندر المطبوخ في الشتاء... هل تأذن لي بدعوته للدخول؟

فتحت الباب ودخل تاري وردي بكيسه المليء بالشمندر المطهو. كان يغطيه بمنديل قطني عتيق. ويرتدي في إحدى رجليه حذاء مصنوعاً من الخشب والجلد وينتعل في الأخرى حذاء مما يلبس الرجال عادة. وكان معطفه الرجالي يصل إلى ركبتيه، ويداه مخفيتان في أكمام معطفه. أرنبة أنفه كانت محمرة من شدة القر. عمره يتراوح بين عشرة وإثني عشر عاماً. بادرني بالتحية ووضع الكيس على الأرض قائلاً:

- هل تجيز لي سيدي أن أدفئ يدي؟

جره الأطفال صوب المدفأة. وعرضت عليه مقعدي. جلس. قائلاً:

- لا يا سيدي. بإمكني الجلوس هكذا على الأرض.

ومع سماع صوت تاري وردي دخل التلاميذ الآخرون، وازدحموا داخل القسم، فأجلست كل واحد في مكانه.

وبعد أن أحس بشيء من الدفء سألني تاري وردي:

- أتريد شيئاً من الشمندر، سيدي؟

ودون أن ينتظر جوابي، راح يبحث عن شمندره وأزاح المنديل المتسخ ذي الألوان من فوق الكيس. تصاعد من الشمندر بخار لذيذ. وكان فوق الشمندر سكين ذات قبضة من قرن؛ اختار تاري وردي شمندرة وقدمها لي قائلاً:

من الأحسن أن تقشرها بنفسك، سيدي... يمكن أن تكون يداي... إذ نحن القرويين... لا نعرف المدينة.

كان يتحدث كرجل مسن ومحنك. ضغطت على الشمندرة بقبضتي، فانسخلت قشرتها المتسخة وكشفت عن حمرة قانية. قضمت منها قطعة. كانت في غاية الحلاوة. قال نوروز من آخر الفصل:

- سيدي،... لا أحد يطهو ألذ وأشهر من شمندر تاري وردي... سيدي.

وقال مش كاظم:

- سيدي، أخته هي التي تطبخه، وهو يبيعه... أمه مريضة، سيدي.

نظرت إلى تاري وردي وقد ارتسمت بسمة رقيقة ورجولية على شفتيه. كان قد أزاح عن عنقه شاله

القطني، وشعر رأسه منسدل على أذنيه. قال:

- لكل حرفته وطريقته في كسب رزقه، سيدي... أما نحن فهذا ما نسترزق به[1].

سألته:

- ماذا ألم بأمك، تاري وردي؟

قال:

- لا تستطيع تحريك رجليها إطلاقاً، شيخ القرية يقول إنها مشلولة، أما كيف ذلك فلست أدري جيداً، سيدي.

قلت له:

- وأبوك...

قاطعني وقال:

- إنه قد توفي.

- قال أحد الأطفال:

1) قد يستعمل المتكلم الإيراني صيغة الجمع عند الحديث عن نفسه تواضعاً.

- يلقبونه عسكر المهرب، سيدي.

قال تاري وردي:

- كان فارساً مغواراً، وفي النهاية، أصيب يوماً برصاصة في قمم الجبال ومات. رماه رجال الأمن. ضربوه وهو على صهوة الجواد.

تجاذبنا أطراف الحديث، وباع تاري وردي للأطفال قيمة قرانين[1] أو ثلاثة من الشمندر وانصرف. لم يتقاض مني. وقال:

- هذه المرة أنت ضيفي وفي المرة المقبلة ستدفع. لا تظن أننا قرويون ونجهل المجاملات، سيدي.

انصرف تاري وردي تحت الثلج في اتجاه القرية ونحن نسمع صوته يقول:

- إي! تعالوا، شمندر... حلو ودافئ، أيها الناس!

وكلبان يحومان حوله محركين ذيلهما.

حكى لي الأطفال أشياء كثيرة عن تاري وردي: أخته تدعى «سولماز». تكبره بسنتين أو ثلاث عندما كانا في

1) القران عملة إيرانية قديمة تساوي ريال.

كنف أبيهما كانا يعيشان حياة سعيدة. وبعد وفاته سقطا في شراك الفقر. في البداية ذهبت الأخت وبعدها الأخ إلى حاجي قلي الدراز. وبعد تشاجرهما مع حاجي قلي خرجا من العمل. قال رضى قلي:

- سيدي، كان حاجي قلي يؤذي بلا حياء أخته. كان ينظر إليها بنظراته المريبة، سيدي.

قال أبو الفضل:

- س... سيدي... تاري وردي كان سيقتل حاجي قلي بمشط النسيج، يا سي...

كان تاري وردي يأتي إلى القسم مرة أو مرتين يومياً. وحينما ينتهي من بيع شمندره كان يجلس أحياناً لسماع الدرس داخل القسم.

قلت له يوماً:

- تاري وردي، سمعت بأنك قد تشاجرت مع حاجي قلي. فهلا حكيت لي كيف تم ذلك؟

قال تاري وردي:

- كان هذا في الماضي، سيدي، لا أرغب في إزعاجك.

- قلت: لا بل يروقني كثيراً أن أسمع عنك قصة خصوماتك من البداية إلى النهاية.

ثم شرع تاري وردي في الحديث وقال:

- معذرة سيدي، كنا نشتغل أنا وأختي منذ الطفولة عند حاجي قلي. يعني أن أختي سبقتني إلى العمل هناك. كنت أشتغل تحت إشرافها. هي كانت تتقاضى تومانين، وأنا أتقاضى أقل منها بقليل. مر على ذلك عامان أو ثلاثة. كانت أمي قد مرضت من جديد. لم تكن تشتغل، ولم تكن قد أقعدت بعد. كان يشتغل في المعمل ثلاثون أو أربعون طفلاً - ولازالوا هناك - وكان على رأسنا خمسة أو ستة رؤساء. كنت أذهب وأختي في الصباح ونعود عند الظهر ثم نذهب بعد الظهر فنعود عند العصر. كانت أختي ترتدي الحجاب في المعمل ولكن دون أن تحتجب على أحد. فالرؤساء كانوا بمثابة آبائنا، وكان الآخرون أطفالاً وحاجي قلي رب العمل. أتدري، يا سيدي؟ كان حاجي قلي في الأيام الأخيرة يأتي وينتصب بوقاحة أمامنا نحن الاثنين. ولا يغادر أختي بنظراته، وكان يمرر يده على رأسها أو رأسي أحياناً، ويضحك بلا سبب وينصرف.

أنا لم أر في ذلك أي إساءة لأنه كان رب عملنا، وكنت أظن أنه يعطف علينا. مر على ذلك الحال بعض الوقت، وذات يوم خميس حيث نتقاضى أجورنا، منح لأختي تومناً[1] إضافياً وقال:

- أمكما مريضة، وهذا لمصاريفها.

وضحك بعد ذلك في وجه أختي بطريقة أثارت غيظي. لم ترد عليه أختي خفراً أو خوفاً. ودخلنا معاً، يا سيدي، على أمي. وحينما علمت أمي أن حاجي قلي قد منح أجرة إضافية لأختي، غرقت في التفكير وقالت:

- من الآن فصاعداً لا تقبلا أي أجر إضافي إطلاقاً.

في اليوم الموالي لاحظت أن رؤساء العمل والأطفال الكبار يتهامسون بينهم ويتبادلون كلمات وكأنهم لا يرغبون في أن أسمعها وأختي: أتدري سيدي؟ ذهبنا يوم الخميس الموالي لنتقاضى الأجر بعد الجميع. حاجي بنفسه قال لنا أن نذهب إليه بعد أن يخلو للهدوء. منحنا خمسة عشر ألفاً إضافية وقال لنا:

- سأقوم بزيارتكم غداً لأتحدث مع أمكما. ثم ضحك في

1) تومن: قطعة نقدية تساوي عشرة ريالات.

وجه أختي بشكل لم يرقني البتة. امتقع لون أختي وطأطأت رأسها. اعذرني، سيدي. لقد طلبت مني أن أقص عليك كل شيء - رميت حاجي قلي بالخمسة عشر ألف ريال وقلت:

- سيد حاجي، لسنا في حاجة إلى نقود إضافية، أمي لا يروقها ذلك.

رد علي حاجي ضاحكاً:

- لا ترتكب الحماقات، يا عزيزي. ليس لك ولا لأمك أن ينفركما أو يروقكما...

فالتقط حينها الخمسة عشر ألف ريال وحاول أن يدسها في يد أختي، إلا أنها تراجعت وخرجت مسرعة. أجهشت بالبكاء حنقاً، وكان فوق المكتب مشط. أخذته ورميته به، فجرح وجهه وانهمر الدم،. فصاح حاجي مستغيثاً. أما أنا فركضت كالمصاب خارجاً. وصلت إلى الدار. كانت أختي راكعة عند رجلي أم وهي تبكي. وفي المساء، يا سيدي، حضر رئيس القرية. لقد قدم حاجي شكاية ضدي، قال فيها: «إما أن أصاهرهم وإلا فسأودع الطفل السجن ليتربى». ثم قال رئيس القرية:

- لقد بعثني رئيس القرية لطلب الزواج. فهل توافقون أم لا ؟

واعلم سيدي، أن لحاجي زوجة وأطفال يسكنون في المدينة، بالإضافة إلى نساء حريم أخريات في أربع قرى أخرى. اعذرني سيدي، إنه خنزير؛ سمين وقصير، لحيته قصيرة يخالطها الشيب، أسنانه اصطناعية، بعضها من الذهب ولا تفارق يده سبحة طويلة. لا مجال للمقارنة بكم، إنه خنزير وطاعن في السن وحقير. قالت أمي لرئيس القرية:

- حتى وإن كان عندي مائة فتاة ما زوجت الواحدة منهن هذا الكهل المتهور. لقد بلغ السيل الزبى. أنت تعلم ذلك، السيد الرئيس، هذا النوع من الناس لا يرغبون في مصاهرتنا نحن القرويين.

قال الرئيس:

- معك حق، حاجي قلي يرغب في زواج المتعة. ولكن إذا لم ترضخي فسيطرد أطفالك من المعمل، وسيخلق لكم المشاكل مع الأمن... يجب أن تعلمي هذا كذلك...

كانت أختي جالسة القرفصاء خلف أمي فقالت مجهشة:

- لن أذهب إلى العمل ثانية... سيقتلني... أخشاه...

في اليوم الموالي لم تعد أختي إلى العمل. ذهبت لوحدي. كان حاجي قلي واقفاً عند الباب يقلب سبحته، انتابني الخوف، سيدي، ولم أقترب منه. نادانى حاجي قلي وكان قد ضمد جراح وجهه بقطعة من القماش، قائلاً:

- تعال يا ولدي، لا شأن لي بك. اقتربت منه مرتعداً وحينما هممت باجتياز عتبة الباب شدني من يدي وألقى بي داخل ساحة المعمل وانهال علي بالضرب والركل والرفس. تمكنت في النهاية من التخلص منه وعدوت صوب مشط الأمس. لقد أشبعني ضرباً حتى أنهكني. صحت في وجهه: «أيها الديوث الفاسق، سأريك ما لا تعلم، في الحال... أنا ابن المهرب عسكر... ».

- سيدي، كنت سأقتله تواً، لكن العمال اجتمعوا وحملوني إلى البيت. كنت أبكي لشدة غيظي وأتمرغ على الأرض شاتماً بينما الدم يسيل من جرح على وجهي... وفي النهاية عدت إلى رشدي. كنا نملك

عنزاً. اشتريتها وأختي بعشرين تومن. بعناها واستطعنا بما كنا قد ادخرناه من مال قليل أن نعيش لمدة شهر أو شهرين. وفي النهاية ذهبت أختي عند زوجة الخباز بينما كنت أقوم بما يعرض علي من أعمال.

قلت:

- تاري ورودي، لماذا لم تتزوج أختك؟

قال:

- إنها مخطوبة لابن الخبازة. ونحن نهيئ جهاز زفافها.

في صيف السنة الموالية، عدت إلى نفس القرية للنقاهة فوجدت تاري وردي يرعى أربعين أو خمسين رأساً من الغنم والماعز في الحقول. فقلت له:

- تاري وردي، هل تمكنت من جمع جهاز أختك؟

قال:

- نعم. لقد تزوجت، أما الآن فأنا بصدد جمع مهري أنا. ومنذ أن ذهبت أختي إلى بيت زوجها، بقيت والدتي وحدها. وهي في حاجة إلى من يعتني بها ويؤنسها... لقد ثرثرت كثيراً، فاعذرني، سيدي.

التغـيرات

جيانغ بيدي - الصين

ترجمها عن الفرنسية الحسان الرزاقي

يوجد على مقربة من المحطة الطرقية صف من البيوت القديمة بينها بيت على حافة الشارع تسكنه امرأة عجوز وحيدة. وهي تعيش وحدها وليس لها والدان ولا أصدقاء، ولحسن الحظ مازالت متماسكة ولذلك لا تعترضها صعوبات كثيرة في الحياة.

وكما يزعم فهي وحيدة، لكن لها في حقيقة الأمر ابن أخ في الريف غير أنه لا يأتي كثيراً لزيارتها. وبما أنها

تعودت على ذلك فقد رضيت بحياة الوحدة لكن دون إكراه.

وفي السنوات الأخيرة وبفضل سياسة الدولة أضحى الاستغلال التجاري نشاطاً مفتوحاً للجميع، فتضاعفت أسعار البيوت المطلة على الشارع فجأة. وبحكم موقعها الجيد أثار سكن العجوز طمع العديد من الناس الذين رغبوا في استبدالها ببيت أكبر مرتين منها أو شرائها بسعر مرتفع. لكن العجوز رفضت بعناد أن تنساق إلى آرائهم ولم تستطع أن تعمد إلى مبادلة أو بيع ذلك البيت العتيق الذي استحوذ على جزء من حياتها.

ذات يوم أتى ابن أخيها، الذي نادراً ما يزورها، لرؤيتها حاملاً في يده كيساً من الفواكه والحلويات. فأنبأته العجوز بأن أحدهم يريد كراء البيت لممارسة التجارة بمبلغ خمسمائة يوان شهرياً في المتوسط. وعند هذه الكلمات ضرب الشاب فخذه فوراً وصرخ:

«الأفضل لك أن تفتحي محلاً تجارياً صغيراً بنفسك من أن تقومي بكرائه للغير ولتعلمي أن لك موقعاً من ذهب تستطيعين أن تستغليه لجني الكثير من المال».

ووجدت العجوز أن ابن أخيها على حق «ولكن هل أنا قادرة لوحدي على ذلك؟ وهل سأجني المال هكذا بكل سهولة؟» فكرت العجوز. ولما رآها مترددة استمر الشاب في شرح حججه:

«من ذا الذي لا يسعى إلى كسب المال بكل الوسائل في أيامنا هذه؟ إن من الجنون تجاهل فرصة كهذه».

انتهى الأمر بالعجوز إلى اتخاذ القرار تحت تشجيع ابن أخيها. وفوراً هيأت واجهة البيت بواسطة النجارين والبنائين وساعدها ابن أخيها من جانبه بطلب رخصة تجارية من إدارة التجارة والصناعة. وبعد الحصول عليها افتتحت المحل رسمياً.

وبعد مرور بضعة أشهر جلبت لها هذه التجارة الصغيرة قدراً لا يستهان به من المال. ولم تسع العجوز الدنيا من الفرحة بعد أن أحصت الأوراق البنكية فوجدت صعوبة في الاستسلام للنوم. ونتيجة لغناها شهد بيتها نشاطاً متزايداً لأن جيراناً عديدين يأتون لزيارتها بين الفينة والفينة فتستضيفهم دائماً.

أما ابن أخيها فيأتي دائماً عندها لزيارتها. وعند

كل زيارة لا ينسى أن يأخذ منها علباً متنوعة. وتشعر العجوز دوماً بالسرور وهي تفتح حافظة نقودها لأنه لولا نصيحة ابن أخيها القيمة لما تمكنت من جمع ذلك القدر من المال.

وعندما تمتلئ حافظة نقودها تصبح العجوز سخية، وتكون على استعداد لمساعدة جيرانها المعسرين مادياً. وعلى سبيل المثال، فحينما علمت من المذياع أن فيضانات أصابت جنوب البلاد أرسلت فوراً ألف يوان مع شخص تثق به فمدحها المسؤول عن لجنة الحي على مساهمتها فسرت كثيراً لذلك.

ومع مرور الوقت بدأت العجوز تحس بأن شعوراً من الوحدة يغمرها فأحست برغبة لا تقاوم في شخص يهتم بأمرها وتعيش بصحبته. ولكونها ظلت عانساً لعقود من السنين فقد قالت في نفسها أنها لو عثرت على زوج في مثل عمرها لبقيت لها أيام سعيدة تحياها. وحينما فكرت في ذلك طغت حمرة لا تكاد ترى على وجنتيها ذواتي الأديم المتعب مدركين لهذا التغير في الموقف، عرض عليها الكثير من جيرانها التوسط لها فانتهى الأمر بالعجوز إلى أن اختارت رجلاً في عمر أبنائها. وكان هذا

الأخير متيناً غير أن له أبناء كثيرين. وتترك حالته العائلية انطباعاً بأن زوجته السابقة قد ماتت في عمر الشباب.

«حسناً. لماذا التفت إلى كل ذلك؟ فكرت العجوز «ما يهمني هو أن أجد رجلاً شريفاً».

وبعد لقاءات متعددة، استنتجت أنها في تفاهم مع الرجل الذي اختارته. وبمرور الوقت اعتاد أبناء هذا الأخير مرافقته إلى بيتها لـ «الاغتناء». ولم تكن العجوز تهتم بالمصاريف لأنها تعتقد أنها عندما تتزوج سيصبح هؤلاء الأطفال أبناء لها.

أصبحت العجوز موضع تقدير جيرانها لأن الحظ حالفها كما يدعون. لكن بعضهم أخذ يثرثر وراء ظهرها ويعتبرها امرأة عجوزاً كثيرة الدلال أو امرأة طائشة معرضة للتغير إلى الأسوأ. في غضون ذلك لم تلق أي بال لهذا القيل والقال «ليتحدثوا إلى الأبد» قالت العجوز، فلكل حياته الخاصة به».

ولكن، فكما أن العاصفة لا يمكن ملاحظتها مسبقاً فإن أفراح وأتراح الرجال متقلبة: ففي الوقت الذي

استعدت فيه للاحتفال بارتباطها بالرجل العجوز حدث فجأة حريق حول المحل الصغير وكل ممتلكات العجوز إلى رماد.

أصيبت الأخيرة بجروح طفيفة أثناء الحريق ووجدت نفسها دون ملجأ مع بيتها المحترق. حينها لم تشعر بحزن مفرط آملة فقط في أن يأتي إليها «أقرباؤها» بأسرع ما يمكن للتسرية عنها. لكنها انتظرت طوال أيام عديدة فلم تر ظل أي أحد منهم.

تفاداها الرجل العجوز عمداً معتزماً، كما يبدو، قطع صلاته معها. ولما أعيتها الحيلة، كتبت لابن أخيها في الريف لاطلاعه على وضعيتها لكنه تأخر في المجيء لرؤيتها. لهذا سقطت مرة أخرى في وهدة الوحدة. ولحسن الحظ، تمكنت بمساعدة لجنة الحي وبعض الجيران من إقامة خيمة حيث استقرت مؤقتاً.

وبعد مضي بعض الوقت على استقرارها، سمعت أحدهم يدق باب خيمتها. فتحت الباب فوقعت عيناها على مجهولين. ولم تفق من ذهولها حتى أطلعاها على بطاقتيهما العائدتين إلى شركة تأمين. فقبل اندفاع الحريق، قامت العجوز بتأمين ممتلكاتها لكن الكارثة

كانت كما كانت حتى نسيت هذه القصة تماماً، وقد كانت أبعد مائة فرسخ من أن تفكر بأن شركة التأمين تستطيع أن تأتي إلى بيتها لتسلم لها تعويضاً.

كانت العجوز منفعلة إلى درجة أن فاض وجهها بالدموع وتركت أيدي زائريها مشدودة بين يديها دون أن تنبس بكلمة.

وكأنما للجدران آذاناً في هذا العالم، انتشر الخبر بسرعة بين جيرانها. وبعد بضعة أيام وصل الرجل العجوز وهو يحمل في يده كيساً من القوت.

وبمجرد جلوسه ألف تعبيراً مفعماً بالندم وأخذ يردد بأنه أخطأ في التأخر في القدوم وتقديم مواساته. وبعد أن أتم أقواله أخرج منديله ليمسح عينيه وهو مضطرب الهيئة.

ولم تنخدع العجوز فخمدت حمية قلبها.

وأتى ابن أخيها بدوره فحث العجوز، وهو ينفث فيها الشجاعة بكل قوة، على استخدام تعويضاً كرأسمال لإعادة الانطلاق من الصفر والكفاح من أجل بحبوحة جديدة.

لكن في هذه المرة لم تتزعزع العجوز قط فلقد قررت بعد إصلاح بيتها أن تسلك حياة بطالة وألا تهتم بشيء بعد ذلك.

* * *

في الدراسات:

* فن الترجمة
* الشعر الإيكولوجي
* الصحة وقصد المؤلف: نقد هرمنيوطيقا أ. د. هيرش
* في لقاء الآخر حديث مع تزفتان تودوروف
* سونيا سانشيز
* لقاء مع سونيا سانشيز

صار:

* في ذكرى «و. ب. ييتس»
* قصيدة غنائية
* الكسول
* الفار من الخدمة
* قصيدتان
* قصائد
* أقنعة

قصص قصيرة:

* الحقيبة
* بائع الشمندر الصغير
* وادي الموت
* التغيرات
* فقط لا تسلّمي أبداً

فقط لا تسلّمي أبداً في أمر الحب

سونيا سانشيز - أمريكا

ترجمها حسين عيد

كنت أشعر بالتعب في ذلك اليوم؛ لذلك جئت إلى الحديقة مع الأطفال. وبينما كنت أستدير حول الركن، رأيتها، هناك، عجوزاً جالسة على مقعد طويل كجسد متهالك، وهي تستعيد بعضاً من ماض هادئ. فكرت «إلى الهلاك، لن تكون هناك اليوم ومضة من الجذور؛ لأنني أحتاج الحاضر في هذا اليوم، يوم الاثنين. إن هذا

اليوم من شهر يوليو يطويني تحت جناحيه، وأحتاج إلى جسمي أكثر من الكلمات القديمة، كي أعتصره».

جلست على الطرف البعيد للمقعد الطويل، ساحبة ساقيّ عبر حافته، صالبة ظهري إلى الوقت، الوقت المهدر. صرخت في الأطفال محذّرة؛ كي يحترسوا لدوراتهم المهددة لحياتهم خلال ركوب دراجاتهم ذات السرعات العشر، أثناء تواترهم في النصف الغربي.

فتحت كتابي وبدأت أكتب. عادت ثانية، تلك الكلمات العنيدة، بينما يدا الماضي تضربان في داخلي، مطالبتين بوقت ومكان له. استرخيت، بينما تحركت يداي عبر الورق كمن تمتلكه.

لم أكن متأكدة تماماً مما سمعته. في البداية، ظننت أن أحد الأولاد ينادينني، لذلك ظللت أكتب؛ لأنهم يعرفون الآن عملي المعتاد، كما أن الطوارئ تحتاج حضوراً ومواجهة وجهاً لوجه. لم تكن الصرخات من مسافات بعيدة، تلك التي عبرت الأشجار، الفضاء، وصرخات الأطفال الآخرين. لكن حين اخترق صوتها الأوراق، تطلعت حولي. وهناك كانت هي تدفع جسمها

النحيف المغضّن إلى جواري، وهي تكحّ ويقطّر لسانها حكماً كلمة كلمة:

«أتصور أنك تظنين أنني لم أقع في الحب أبداً، هه يا فتاة؟.. هئ.. هئ.. أتصور أن ذلك ما فكرت فيه، هه؟»

استدرت مجفلة من اقترابها وعدم لياقتها، وتمتمت «أنا، أنا، أنا.. ماذا تقصدين؟».

«هئ. هئ. أتصور أنك فكرت أنني عجوز هكذا منذ الأزل، هه؟» وانحنت باتجاهي «هه؟ كم كنت جميلة جداً لدرجة أن الرجال كانوا يحضرون لي الإفطار في الفراش، ولا يدعوني أفعل شيئاً إلا بصعوبة؟».

«هذا حسن يا سيدتي. إنني سعيدة أن أسمع ذلك» ورجعت ثانية إلى كتابي، فلم أكن أريد أن أسمع عن حب قديم تحمله داخلها، كما كان علي أن أنهي مراجعة هذا الكتاب للجريدة؛ لأنني كنت متأخرة فعلاً. وكنت آمل أن تكتفي بتلك الإشارة الخفية، وأن تظل فقط جالسة هناك. نظرت إليها من طرف عيني.

«كان يظهر غالباً محافظاً على مظهره في ملابس

متغيرة. كان جميلاً. كان زوجي الأول يبدو كما الشمس، وقد اعتدت أن أكرر اسمه مراراً وتكراراً حتى علق بأذني كالماس. هل أحببت أبداً رجلاً جميلاً، أيتها الفتاة؟».

رفعت عيني، مصممة على أن أحافظ على مسافة من هذه المرأة التي تزعج يومي:

«لا، يا سيدتي، لقد رأيت عدة رجال يتسمون بالجمال، ولم أعجب بهم غالباً؛ لأنهم يحفظون حبهم عالياً في مخزن البياضات الصغير، وأنا أقصر جداً من أن أطوله».

اهتز جلدها مع الضحك.

«إن لديك، يا فتاة، بعض الجرأة رغم كل شيء. تعال هنا قريباً مني. أريد أن أرى عينيك مسبلتين، فأنت تبدين في جلسة غير طبيعية هناك».

هل قالت غير طبيعية؟ هل قالت هذه العجوز البوذية التي تنضح موتاً، غير طبيعية؟ ألا يمكنها أن ترى أن لديّ عيناً أقصر من الأخرى، وأن تنفسي مرسوم على الصيني (البورسلين)، وإني مشوهة بالجدرية؟

تحركت باتجاهها. نحيت جانباً السنوات، التي جردتني حتى خصري، وتحركت باتجاهها، بعد أن طالبتني أن أتبدّى مثلما كنت فتاة، تلعب الاستغماية مع رجال جوف. لذلك استجمعت شتات نفسي من أجل اعترافاتها.

«هل تعرفين ماذا يعني أن تحبي رجلاً جميلاً، يا فتاة؟» دندنت في أذني «حين تجرين وراء رجل مثل ذلك يا فتاة، بينما هو يهتم فقط بخصوصياته، فلن يكون هناك فرح من رجل جميل باهت، وإنما يحدث ذلك فقط، حين يكون باعثاً على السرور، واهباً له».

أومأت برأسي، بينما أبحرت كلماتي في أذنيّ. هنا نبض امرأة، هزّت مؤخرتها السوداء العالم ذات مرة.

استطردت «من المثير للشفقة أن تبكي امرأة طوال الوقت. إنني أقول مثير للشفقة. لقد كنت مثيرة للشفقة وأنا أجلس بجوار النافذة كل مساء، مثل بقرة تمضغ طعاماً مجتراً في الحقول. أردت أن أصرخ. أردت أن أصرخ، حتى تشقّق فمي خارج حلقي، وافترضت عندئذ، أنه الوقت الذي يجب على كل النساء أن يزرن فيه المسلخ، وقد دامت زيارتي خمس سنوات».

لامسة يداها ، شعرت أن الصيف يتشظّى في صلاة.
لامسة يداها ، شعرت بعظامي ترتحل في ضجة حمراء.

تساءلت «متى رأيت الفراشات ثانية؟».

تجولت عيناها كحبتي رمل على وجهي، ثم ابتسمت «ألم تعرفي حتى الآن، أيتها الفتاة، أنه ليس عليك أن تسلمي في أمر الحب؟ ألم تعرفي أنك تمتلكين نبض الرياح؟ وضوضاء ذباب التنين؟». تحولت عيناها وهي تعلقهما ، ثم قالت «ذات صباح من تلك الصباحات، استيقظ وهو يناديني، لكني كنت قد ذهبت. كنت قد ذهبت جارية، والقمر يغمر كتفي. لم أنظر أبداً إلى أي طريق. كان بداخلي كفاية من السكاكين والملاعق، كي أقطّع/ أخرج الليل، وكنت أرتعش حين جاء الصباح».

كانت تقلّب ذاكرة سنواتها الأربع والثمانين، فأثارت جسدها وهي تتحدث «كانوا رجالاً ورجالاً. بعضهم جيد وبعضهم رديء، بعضهم يتنفسون الموت، وبعضهم يتنفسون الحياة. كان وليام هو البداية. جئت منهارة تماماً إلى زوجي الثاني، الذي التقطني وحفظني بداخله. وكنت أحبّه».

بدأت تدندن. ألم أتعرّف على الأغنية. كانت تراتيل. تراجعت وأنصتت إلى صوتها وهو يتماوج كالحرير. سمعت كاتدرائيات وسونيتّات. سمعت استقراراً وإعادة بعث، وامرأة سوداء تتلفظ رحيقاً أسود من بين حطامها.

«يجب أن نتذكر الموت بين الحين والآخر، أيتها الفتاة؛ لأنه ينتظر خارج الأبواب، محاولاً أن يدخل. مات وليام في عمله، بعد أن استدار الموت فقط، واختطفه خلال الطريق».

أصبحت دندنتها هي الصوت الوحيد المسموع في الحديقة، وهي تنتقل عبر المقعد الطويل كطفل مشوّه، فبكيت من أجل نفسي. من أجل هذه المرأة التي تتحدث عن الحب. من أجل كل النساء اللاتي فتشن دائماً أجسادهن باحثات عن رفقة متوقعة فوجدن حطاماً.

ثم جاء صوت صدام دراجات، غير مناسب أبداً للطقس الجاري، فنهضت واندفعت باتجاه الحادث. كان رجلاً. أيها الرجل الصغير. إلى أين تقود دراجتك بهذه السرعة الفائقة؟ أيها الرجل. ومرة ثانية، أيها الرجل

الصغير. خفف الوطء؛ لأن الحياة تنقضي كلها سريعاً جداً، على أي حال.

بينما كنت أتقدم مع الأولاد بعجلاتهم نحو المقعد الطويل، ابتسمت لهذه السيدة العجوز التي تنتظر عودتنا:

«أريد أن أظل مع السيدة العجوز، يا أولاد».

«هل هي كاتبة أيضاً، يا أمي؟».

«لا، يا عزيزي. إنها سيدة عاشت الحياة، بدلاً من أن تكتب عنها».

«بعد أن نرحب بها، هل يمكن أن نركب قليلاً وقتاً إضافياً؟ من فضلك!».

«لا بأس. لكن راقبوا سلوككم الآن، ثم راقبوا عظامكم بعد ذلك».

«هؤلاء هم أبنائي،و يا سيدتي.

«كيف حالكم يا أبنائي؟ أنا السيدة روزالي جونسون. وأنا سعيدة بلقائكم».

هز الأولاد يدها، وأنصتوا دقيقة لكلماتها، ثم انطلقوا مديرين دراجاتهم بصعوبة إلى المدينة المحايدة.

وبينما وقفت أراقبهم يسابقون الصباح، نهضت السيدة جونسون.

«لا تذهبي» صِحت «فأنت لم تنه قصتك بعد».

«سنتكلم عمّا قريب. إنني آتي إلى هنا يومياً تقريباً. وأجلس على نفس هذا المقعد الطويل كل يوم. وربما أموت جالسة هنا ذات يوم. إنه أجمل مكان يمكن تخيّله».

«هل أصاحبك يا سيدتي؟ لقد ساعدتيني كثيراً اليوم؛ فقد منحتيني القدرة على أن أستمر في البحث».

«لا. لا تذهبي أبداً بحثاً عن الحب، أيتها الفتاة. فقط انتظري. وسيأتي، كما المطر الهابط من السماء. سيأتي. فقط، لا تسلمي أبداً في أمر الحب».

تعانقنا، ثم مشت بعمرها البالغ أربعة وثمانين عاماً، مشت إلى عمق الشارع. تلك المرأة السوداء. ذهبية الأثر. حاملة بين أعطافها بيتين شعريين رائعين؛ لتجرح بهما الأرض جرحاً خفيفاً.

* * *

■ ليست هي «**نوافذ**» الصديقة العزيزة أميمة الخميس التي تشرق عنها شمسها الإبداعية في جريدة الجزيرة، لكنها شمس أخرى تشرق من «**نوافذ**» تنفح دورياً من نادي جدة الأدبي وهي مجلة تصدر عن النادي الأدبي بجدة، وتعنى بترجمة الأدب العالمي متزامنة مع مجلة «**الراوي**» التي تعنى بالأدب المحلي.

مجلة «**نوافذ**» ليست هي المشروع الثقافي المحلي الوحيد الذي يحمل بين طياته خلاصة جهود حثيثة، ومخلصة، لجمع أزهار المعرفة من كل بستان، وعصر ثمار التفكير، وزرع بذور الأسئلة في دورة أخرى لحياة معرفية أطول، لكنها بالتأكيد العمل الذي كلما وقع بين يدي تساءلت في دهشة هل هو إصدار سعودي؟، ليس احتقاراً لما يفعله السعوديون لكنه يأس من مناخنا السعودي الذي تكالبت عليه الأنواء، واقتلعت معاول الاحتطاب الجائر المعرفة، ومصادر تنوعها وصبتها في قالب واحد، وحرمتها من تعددية المشارب.

«**نوافذ**» مجلة تعنى بشق عيون الأدب العالمي، ومسارب الأنهار التي قد تحرمك، لغتها الأجنبية من

النهل من معينها، فتقرأ في العدد ليونج الفيلسوف والعالم النفسي من النمسا ولأدباء من الهند ومن إيران، وتركيا، وألمانيا، وبريطانيا، فكر وأدب متنوع بين دفتي كتاب ملون وأنيق، تجد نفسك بصحبة أصدقاء لم تخترهم، لكنهم طيبون واسعو المعرفة، تلتقي بهم من كل أنحاء العالم، دون أن تتكلف عناء السفر، ولا حضور صفوف تعلم لغة أجنبية عسيرة الفهم، مشروع الترجمة هذا لا يقدم لك نصوصاً أدبية وفكرية أجنبية، فقط بل يضيء أمامك مساحة شاسعة من كون كان غامضاً بالنسبة لك وبعيداً، وهي لا تعرفك فقط بالآخر بل هي تعيدك لمعرفة ذاتك مقابل هذا الآخر تماماً كما يقول المحلل النفسي الشهير يونج في واحدة من مقالاته المترجمة في العدد 25، هذا كله ما كان ليتهيأ لك دون عناية خبيرة، وعيون متبصرة، ولسان متعلم، يقود كوكبتها رئيس تحريرها د. عبدالعزيز السبيل بحماس رشيد.

إن أعمال وجهود مثل **نوافذ** و**الراوي** ومعظم إصدارات المؤسسة الثقافية الرسمية لا يمكن أن تنجح في منافسة سوق مكتظ بالورق وبتكاليف باهظة الثمن

واستهلاك مرير للمجلات التي جرى تسطيحها حتى صارت لا تعنى إلا بماذا تريد أن تأكل وماذا تريد أن تلبس، حتى باتت وجبتها مثل قرمشة رقائق بطاطس هشة، لكنها مسمومة..

نوافذ وغيرها من المجلات التي تعنى بصقل العقل وتنشيط دورته الفكرية تحتاج لكثير من الدعم المتعاون بين وزارة الثقافة، ووزارة التربية والتعليم، فتوزيع نسخها بأسعار رمزية بين الطلبة وتوفيرها في المكتبات المدرسية بأعداد كثيفة، ومناقشة موضوعاتها الغنية بالفكر والأدب والمعرفة، في النشاطات اللاصفية، هي أهم دعم تلقاه هذه المجلات الجادة، ليس فقط دعماً لاستمراريتها، بل وفتح باب بينها وبين جمهورها للتعرف على الأدب المحلي والعالمي وخلق مناخ صحي ومتوازن لا غلو فيه، ولا فقر معرفي، ولا تزوير لحقائق العالم واختصاره محلياً في قصص وأساطير!.

- **تقدير كريم من كاتبة كريمة وفية واعية، نقدر لها هذه اللفتة الغالية، ونشكرها.**

أسرة نوافذ

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الابداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.
2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.
3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.
4 - ترسل مواد النشر إلى تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

■ **قصص قصيرة :**

الحقيبة 233
بزرك علوي (إيران)

بائع الشمندر الصغير 252
صمد بهرنكي (إيران)

وادي الموت 266
نور الهدى شاه (باكستان)

التغيرات 278
جيانغ ييدي (الصين)

فقط لا تسلّمي أبداً في أمر الحب 286
سونيا سانشيز (أمريكا)

المترجمون

فؤاد عبدالمطلب
معين رومية
خالدة حامد
إبراهيم صحراوي
حسين عيد
يوسف عبدالعزيز علي
ماجد المحمد
جساس أنعم
رمضان عبداللطيف حامد
صلاح أنياكي أيوب
صادق إبراهيمي كاوري
فؤاد ساعة
علي محمد محاسنه
الحسان الرزاقي

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الادارة: حي الشاطئ – جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ **مقالات :**

فن الترجمة ..... هورست فرنز **9**
الشعر الإيكولوجي..... فيكتور بوستنيكوف **60**
الصحة، وقصد المؤلف: نقد هرمنيوطيقا أ. **د. هيرش** ..... ديفيد كوزنز هوي **85**
في لقاء الآخر - حديث مع تزفتان تودوروف.... حاوره: جاك لوكومت **158**
سونيا سانشيز ..... بقلم: جويس آن جويس **177**
لقاء مع سونيا سانشيز ..... أجرى الحوار: دانيال أليس روم **182**

■ **قصائد :**

في ذكرى «و. ب. ييتس» و. هـــــــــــــــــ. أودن **203**
قصيدة غنائية و. هـــــــــــــــــ. أودن **209**
الكسول جاك بريفير **212**
الفار من الخدمة بوريس فيان **214**
قصيدتان رسول حمزاتوف **218**
قصائد رفاييل ألبارتي **221**
أقنعة سونيا سانشيز **227**