دورية تعنى
بترجمة الأدب
العالمي

المملكة العربية السعودية
وزارة الثقافة والإعلام
النادي الأدبي الثقافي بجدة

محرم
1433هـ
ديسمبر 2011م

الإشراف

عبدالمحسن فراج القحطاني

* * *

رئيس التحرير

عبدالعزيز السبيّل

* * *

هيئة التحرير

* لمياء باعشن
* سامي المرزوقي
* قدرية عوض

40

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

■ **مقـالات:**

* مبرهنات بين يدي الترجمة ..... جان – روني لدميرال 9
* التداولية والأدب ..... فيليب بلانشيه 27
* لقاء مع إيزابيل الليندي ..... فرحات افتخار الدين 33
* قراءة النصوص ..... فينسنت ب. ليتش 51

■ **قصـائد:**

* صورتي طفلة ..... آن سيكستون – أمريكا 93
* فتاة تبودر جيدها ..... كاثي سونج – أمريكا 97
* تحت الصنوبر ..... جيا داو – الصين 101
* وحيداً أرقب الجبل ..... لي باي – الصين 103
* رسالة زوجة تاجر النهر ..... إزرا باوند – أمريكا 105
* النوافذ ..... قسطنطين كافافي – اليونان 109
* الأسوار ..... قسطنطين كافافي – اليونان 111
* قصائد ..... ديريك والكوت – جزر الكاريبي 113

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (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 القديم.

4 - ترسل مواد النشر إلى رئيس تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

■ **قصص قصيرة**

الـــــــــــــشـــــــــــــرف 121

سيلينا حسين – بنجلاديش

افـــــتـــــح الـــــنـــــافـــــذة 137

سادات حسن مانتو – باكستان

مـــا ألـــذ هـــذه الحـــيـــاة المـــرة 143

خير الدين سلطان – أوزبكستان

مـــنـــحـــة لمـــدرســـــة داخـــلـــيـــة 163

فوروزان – تركيا

المترجمـــون

محـــمـــد الـــزكـــراوي

صـــــابـــر الحـــبـــاشـــة

عـــفـــت جـــمـــيـــل خـــوقـــير

مصطـــفى بيومي عبدالســـلام

فـــاطـــمـــة إلـــيـــاســـ

ربـــــيـــــع جـــــان

عـــــــــلي الأزوري

سـعـيـد سـلـمـان الخـواجـة

عـبـدالله ميرغـني عـبـدالله

سـمـير أحـمـد الـشـريـف

مـرتـضـى سـيـد عـمـروف

صـــــفـــوان الـشـلـبـي

رقم الأيداع 14/0513

نوافذ للترجمة			
البلد	السعر	البلد	السعر
السعودية	10 ريالات	الأردن	1.5 دينار
الإمارات	12 درهماً	مصر	5 جنيهات
قطر	12 ريالاً	المغرب	15 درهماً
البحرين	1 دينار	تونس	2 دينار
مسقط	1 دينار	سوريا	90 ليرة
الكويت	1 دينار	لبنان	2 دولار
اليمن	125 ريالاً		

قيمة الاشتراك في - نوافذ

* السعودية ودول الخليج العربي	(70) ريالاً أو ما يعادلها
* الأفراد في الوطن العربي	(30) دولاراً
* الأفراد خارج الوطن العربي	(45) دولاراً
* المؤسسات كافة	(50) دولاراً

ترسل قيمة الاشتراك على عنوان النادي ص.ب 9919 جدة 21432 فاكسميلي 6066695

البريد الإلكتروني:
info@adabijeddah.com

ثمن العدد عشرة ريالات سعودية أو ما يعادلها

الفلاح للطباعة والنشر والتوزيع
AL-FALAH Printing & Publishing

منطقة الجامعة العربية - خلف دائرة الثقافة - شارع الحسين
تليفاكس 01/856877
ص.ب 113/6890 - بيروت - لبنان
برقيا: الفجر

بالرغم من أن عالم اليوم يموج بوسائل التواصل الإلكترونية المتعددة، والفضائيات المختلفة، إلا أن التواصل الثقافي لا يأخذ نصيبا كبيرا من ذلك. وسائل الإعلام على اختلاف اتجاهاتها تسلط الضوء إما على الأحداث الكبيرة، أو على الغريب وربما المدهش في سياق ثقافات أخرى.

ولذا فإن الترجمة وهي التي تضرب جذورها في أعماق التاريخ، ستبقى واحدة من أهم ركائز التواصل المؤثر بين الشعوب.

فالترجمة الثقافية لا تبحث عن الإثارة أو التشويق لكنها تعمل على نقل أفكار وعادات وقيم ثقافية إلى ثقافات أخرى.

والهدف الأساس هو إغناء الثقافات الأخرى بمفاهيم جديدة، ورؤى مختلفة، وإحداث وعي جمعي عالمي بما ينتجه إنسان هذه الأرض، الذي يتساوى في عالم الإنسانية، ويملك حق الاستفادة من الحضارات الأخرى، ويسهم بما لديه لتقديمه للآخر.

وهذا ما يجعل نادي جدة الأدبي، ومؤسسات كثيرة في عالمنا العربي، وفي عوالم أخرى، على قناعة أن الترجمة أهم وسائل التواصل الثقافي، وهي لا تنقل المنتج المادي، لكنها تقدم المنتج الفكري والسلوك الإنساني.

وإذا كانت **نوافذ** تحتفي بعددها الأربعين، فإنها حين تحقق نجاحا وحضورا، فإن أصحاب الفضل هم الأساتذة المترجمون والمترجمات، الذين يبذلون جهدا كبيرا، ويفعلون ذلك عن قناعة وإيمان برسالتهم، لأنهم أصحاب رؤى متسعة لثقافات متعددة. والسادة القراء حين ينتظرون صدور **نوافذ**، فلأنهم يرون فيها ما يحقق بعض طموحهم للتواصل المعرفي والثقافي لشعوب الأرض المتعددة في عالم اليوم.

مواد متنوعة من مقالات ثقافية، وقصائد شعرية، وقصص قصيرة، تمثل ثقافات متعددة من شرق عالمنا وغربه، يحويها هذا العدد. أجزم أنها ستضيف قيمة معرفية لقراء وقارئات **نوافذ**.

تؤكد **نوافذ** عنايتها بتواصلكم ومساهماتكم، عبر التواصل الإلكتروني (nawafidh@hotmail.com)، وستعمل بجهود التحرير، ودعم رئيس وأعضاء مجلس إدارة النادي، على صدور منتظم إن شاء الله.

عبدالعزيز السبيل

مقالات

- مبرهنات بين يدي الترجمة
- التداولية والأدب
- لقاء مع إيزابيل الليندي
- قراءة النصوص

مبرهنات[1] بين يدي الترجمة

جان - روني لدميرال
ترجمة
محمد الزكراوي

ما الترجمة؟

الترجمة حالة خاصة من حالات تماس اللغات: فهي بالمعنى الواسع كلُّ صورة من صور «الوساطة اللغوية»، تمكّن من نقل الخبر بين متكلمين بلغات مختلفة. فالترجمة إنما هي نقل لرسالة من لغة أصل إلى لغة هدف.

وتطلق الترجمة في آن معا على أمرين: على عملية الترجمة، أي على نشاط المترجم (وهذا معناها الحركي)، وعلى حاصل ذلك النشاط، أي على النص الهدف (وهذا معناها السكوني). وقد يتسع معناها فتطلق مجازا على كل تعبير أو تمثيل أو تأويل (كأن يقال: وكان هذا القلق منه مترجما عن حرج أحس به...).

1. حرفة الترجمان:

الترجمة نشاط إنساني كوني، أمْلَتْه الضرورة في جميع الأزمنة وفي كافة بقاع

الأرض، لما بين الجماعات الناطقة بلغات مختلفة من الاتصالات، سواءٌ أكانت هذه الاتصالات فرديةً أم جماعية، عرَضيةً أم دائمة، ناتجةً عن معاملات تجارية قائمة أم عن رحلات أم مسطّرةً في مواثيق متّفَقٍ عليها (كالمعاهدات المكتوبة بلغتين بين دولتين...). وما من عشيرة – مهما بَعُدَ موطنُها فانطوت عن غيرها – في غنى عن الاستعانة بالترجمة. وفي أسطورة برج بابل[2] ما يشير إلى قِدمها: فقبل مكاتب الترجمة في منظماتنا الدولية بزمن سحيق كان المترجمون لا يُحصَون عددا، من محلَّفين ومرتسمين[3]، ومن كتبة باللاتينية، ومن مترجمين ناطقين بالنيابة[4] عن الفراعنة وغيرِهم. فهذه الوَساطة اللغوية بين جماعات ناطقة بلغات مختلفة جعلتها دوما في حاجة إلى أن تضم بين ظهرانيها أفرادا يعرفون لغتين، تُناط بهم الترجمة والنطق بالنيابة.

ولذلك يُحصَر معنى الترجمة، بإقامة الفرق بين النطق بالنيابة – أعني هذه «الترجمة الشفهية» التي تكون تارة بعدية وطورا فورية – وبين الترجمة بالمعنى الصحيح، أعني المشتغلة على النصوص المكتوبة. ولئن كانت هاتان العمليتان – على اختلافهما – تشتركان أصلا في مجموعة من الطرائق المتشابهة، فإن مدارس الناطقين بالنيابة والمترجمون يصرون على التمييز بين هذين الفرعين تمييزا واضحا.

والترجمان (كالناطق بالنيابة) لابد له من معرفة محكمة بلُغَتَيْ عمله، وأن يكون واسع الاطلاع في جميع المعارف، وتكونَ له اليد الطولى –

متى اشتغل على ترجمة «فنية» – في المجال الذي ينتسب إليه النصُّ المرادُ ترجمتُه؛ ولذلك عليه أن يكون دائب المطالعة كثيرَ النظر... وقد بدا الإجماع قائما على أن اللغة الهدف ينبغي أن تكون دائما هي «اللغةَ الأم»، لأن لكل مترجم لغتين أصليتين: «فالمتكلم يترجم إلى لغته أيضا!»[5]؛ غير أن بعضهم تعللوا بشدة الحاجة إلى المترجمين، وبضرورة مواكبة «مرنة»، استجابةً لتنوع الطلب وتجدده المتواتر، فاشترطوا اليوم في تراجمة الغد «مرونة» من شأنها أن تمكّنهم من الترجمة على سواء بعدة لغات هدف (أي بلغة أجنبية أو أكثر مما ليس بلغة أم). لكن هذا الربح المطلوب تحصيله من تعدد لغات المترجم (والمترجمة) «الصالح لكل شيء» ليس مطلبا معقولا ولا يستطيع الاضطلاع به جملة المترجمين.

أما «التعجيم» و«التعريب»[6] المعتمدان في المدارس فيدرجان عمليات الترجمة في خطة شاملة لتعليم اللغات، ويشتملان على مجموعة من القيود خاصة بهما؛ فهما تمارين تعليمية ليست سوى حالة شاذة، فيهما زَيْغٌ عن الترجمة بالمعنى الصحيح. وذلك أن الترجمة تتوخى إنتاج نص لجمهور، لا لمصحح. والترجمة الحقة (الحقيقية) فعل تواصل، يكون اقتصاده مشروطا بظروف إنتاج الترجمان.

وما أكثر المترجمين الذين لم يتخرجوا من معاهد التكوين المتخصصة، فنشأوا عصاميين. وكثير منهم يتخذون الترجمة حرفة ثانية يستيسرون بها. والمترجمون المنقطعون لها يُستخدمون في مكاتب الترجمة الخاصة والعامة، أو يزاولون حرفتهم عند الطلب، كأنها من المهن الحرة. أما مستعملو الترجمة، ولاسيما دور النشر (وهي بمثابة «المشغّل»)، فلها في

الأغلب «مُراجعٌ» خاص تُعرض عليه أعمال المترجمين. وقد اقتضى البعد القانوني للترجمات (ويتجلي مثلا في القضايا المرفوعة أمام المحاكم، وفي المعاهدات بين الدول) استحداثَ هيئاتٍ مختلفةٍ فيها مترجمون خبراءُ معتمَدون، مكلفون بالشهادة على صلاحيتها...

ويشتكي الناشرون من كون الترجمات لا تَنفُق في السوق، ومن رداءة بعض المترجمين. ويعيش هؤلاء أحوالا اقتصادية قاسية في الأغلب: فهم يُبخَسون أجورَهم وتقهرهم آجالُ العقود التي أبرموها، فيكون منهم أحيانا إهمالٌ للجودة استكثارا للربح. أضف إلى ذلك أن حرفة الترجمة ضعيفة الحظوة في المجتمع. والظاهر أن قانون العرض والطلب، وهو في المبدأ لصالح المترجمين المُجيدين، وأن سوق الترجمة، وهو في اتساع دائم، غيرُ كافيين لإعادة الاعتبار لهذه المهنة.

والترجمة ملكية أدبية محمية في القانون الفرنسي (بموجب قانون 11 مارس 1957). وللمترجمين (في فرنسا) نقابة وطنية (هي الجمعية الفرنسية للمترجمين)، وهي أصل الفيدرالية الدولية للمترجمين.

وقد جرت العادة على تمييز الترجمة الأدبية عن الترجمة الفنية (التقنية). ومرد ذلك إلى الاختلاف بين أنواع النصوص المراد ترجمتها، وإلى الفصل الواقع بين متعاطيهما لأسباب اقتصادية. وذلك أن «الأدبيين» يترجمون كتبا يؤجرون عليها أجرة زهيدة، تبعا لنظام حقوق التأليف (مع حصولهم في المعتاد على قدر من المال مقدّم جزافا)؛ وأن «الفنيين» يؤجرون عليها في الأغلب الأعم رواتبَ تكون أوفرَ من أجرة أولئك. وليس استحداث جمعية المترجمين الأدبيين بفرنسا، سنة 1973، بعد انفصالها عن

الجمعية الفرنسية للمترجمين، إلا نتيجةً لذلك التمييز. وتطلق «الترجمة الفنية» على السواء على ترجمة النصوص القانونية والعلمية وغيرِها وعلى النصوص الفنية المحضة؛ أما ترجمة الكتب المنتسبة إلى العلوم الإنسانية فتسمى «ترجمة أدبية».

2. القضايا اللغوية في الترجمة:

غالبا ما تعالَج قضيةُ الترجمة في جدال أكاديمي يكون أصحابه على طرفي نقيض: بين الترجمة الحرفية والترجمة الأدبية المسماةِ ترجمةً «حرة»، بين الأمانة والأناقة، بين اللفظ والمعنى. فهذان القطبانِ، وهما طرفان لا توَسُّطَ بينهما، ويعاد تسميتُهما بأسماءٍ لا نهاية لها، هما اللذان يتعاوران تاريخ الترجمة؛ فتارةً تَرْجُحُ كفّةُ «المعادلة الشكلية»، وطورا كفّةُ «المعادلة الحركية»؛ فإما ترجمةٌ حرفيةٌ وإما «خوائنُ حِسَان»...

ومن الأصول التاريخية للترجمة النصوصُ الدينية، لاسيما الترجمة اليونانية للعهد القديم (وتسمى «النقل السبعيني»)[7]، وترجمة هيرونيمس[8] اللاتينية للعهد الجديد وغيرهما. وما زالت اليوم جمعية الكتاب الأمريكية تنشط نشاطا واسعا مطّردا في الترجمة، يستنهضها إليه العالم اللغوي يوجين نيدا، وكان من المبرَّزين فيها. وللنصوص الأدبية المؤلفة في العصور القديمة نصيب وافر في تراث الترجمة في الغرب: فترجمات الإلياذة والأوديسة شاهدة على ذلك؛ لكنها – على كثرتها – لا تقاس بترجمات الكتاب المقدس. وعلى الترجمات من اليونانية واللاتينية قامت الآداب القومية (الوطنية) الأوربية، ويتجلى ذلك في ترجمة أميوط لمؤلفات

افلوطرخس[9]: فلها في فرنسا شهرة وحظوة. وتكشف أعمال مجموعة الثريا[10] عن خط متصل من الترجمة بالمعنى الصحيح إلى الاقتباس الذي لا يزيد شيئا على الاقتداء بروائع القدماء. وقد وضعت ثلة من الكتاب، مثل فاليري لاربو، كتبا في «فن الترجمة»، وصلت إلينا.

ولا يخفى أن الحاجة إلى الترجمة اليوم كثيرةُ التنوع واسعةُ النطاق مطّردة، لاسيما الترجمة العلمية؛ فلذلك تواترت الأبحاث في الترجمة الآلية، منذ الحرب العالمية الثانية.

وليست الغاية من الترجمة سوى أن تُغْنِيَ عن قراءة النص الأصلي – هكذا نرى أنه ينبغي تعريف الترجمة بالمعنى الصحيح. فالمفروض في الترجمة أنها تُحِلّ محلَّ النص الأصل النصَّ «نفسَه» في اللغة الهدف. وعدم تعيّن وجه هذا التطابق وكيفيته هو العقبة الكَؤودُ في سبيل وضع نظرية للترجمة؛ فلذلك سموه «معادلة». فقارنوا، في معالجة أولية منهم لهذه القضية، بين الترجمة والنقل، وهو الذي تصلنا الرسالةُ فيه بسَنن[11] أصل (هو مثلا ذبذبات المورس الكهربائية)، فنَحُلُّ[12] رموزه ونعيد صياغتها في سَنَن آخر (مستعملين مثلا صورَ حروف لغتنا سَنَناً هدفا). لكن في ذلك إزراءً باللغات الطبيعية واعتباراً لها مجردَ مجموعات من ألفاظ، وفي أحسن الأحوال مجردَ قوائمَ معجمية، بحيث لا يكون على الترجمة سوى إحلالِ الألفاظ الهدف محلَّ الألفاظ الأصل، وفقا للتطابق المفروض طردا وعكسا بينهما[13]. أجل، تشترك الترجمة والقاموس في أن أصلَهما معا مثلُ هذه القوائم اللفظية (بألفاظٍ) في لغتين، أو في أكثر من لغتين، تسمى اللوائح

المتطابقة (كالمعجم السومري الأكّادي مثلا)؛ وقد انطلقت الأبحاث في «آلة الترجمة» من دراسات في القاموس الآلي؛ لكن الترجمة في الواقع لا تقتصر على القوائم المعجمية وحدها، بل تشتمل أيضا على النحو (أي التركيب)، وعلى دراسة الأسلوب، وعلى كل ما في اللغات المستعمَلة من خصوصيات ذاتية. ولذلك يستعصي النقلُ الحرفي المجرد.

فنظرية الترجمة كيفما كانت تواجه مسألة فلسفيةً ضاربةً في الزمن، هي قضية الذات (ال»هو نفسُه«) والآخر (ال»هو غيرُه«): فعند التحقيق ليس النص الهدف هو النصَّ الأصلَ نفسَه، وليس أيضا هو غيرَه جملةً وتفصيلا... ومفهوم «الأمانة» للنص الأصل هو نفسُه مترجِمٌ عن هذا اللَّبس، بحسب ما كان المراد الأمانةَ للّفظ أو للمعنى.

وهذا الجدال القديم حول «الخوائن الحسان» يتمخض عن تناقض آخر أصيل في الترجمة، هو مسألة استحالة الترجمة: هل كل شيء قابل للترجمة؟ هل الترجمة مستحيلة؟ هل يصح الأمران معا أم أحدهما فقط؟ لا حل لهذه المسائل (في ذواتها ولا على وجه العموم)؛ إنما تصادَف حلول جزئية شيئا فشيئا عند كل عقبة.

لا يمكن إذن صوغُ نظرية في الترجمة بالاعتماد على السَّنن والرسالة، بل باستعمال مفهومي اللغة والكلام، وهما مفهومان من صميم اللسانيات ابتدعهما سوسور، يختلف مستوى صياغتهما الصورية عن الأوّلَين (واللغة هاهنا رصيد من الممكنات اللسانية بين يدي الجماعة؛ والكلام واقع النشاط المستعمِل للّغة). ولئن قال قائل: مفهوم المعادلة

يكشف هنا أيضا عن اللبس الملازم للترجمة؛ فالجواب أنها معادلة في الكلام عبر اختلاف اللغات.

وسنسلّم بأن ما هو جدير بأن يترجَم – أي بأن «يُنقَلَ» بلا لغة هدف – هو ما يتصل بالكلام في النص الأصل، لأننا إنما نترجم ما «قال» المؤلف. أما ترجمة ما هو من قبيل اللغة (أي شكل الدال الصوتي ورسمه الخطي، والقيود النحوية، والعبارات «المسكوكة» وغيرها)، فعلى العكس ميسَمُه الاختلاف؛ فلذلك إنما تُستبدل بعناصر اللغة الأصل معادِلاتُها في اللغة الهدف.

غير أن تطبيق هذا المبدأ العام متعذر في الواقع. نعم، لا يترددون في ترجمة قولهم بالإنجليزية: I am sorry، بقولهم في الفرنسية: excusez–moi، لأنهما عبارتان مسكوكتان، تنتميان إلى الرصيد الجماعي، أي أنهما وحدات من اللغة يجب اعتبارهما جملةً لا تفصيلا؛ لكن يبدو أنه لا ينبغي أن يكون التعلل بما في الخطاب النظري في «اللغة» الألمانية من نزوع شديد إلى التجريد سبباً في تعرية جملِ النص الألماني بانتظام – عند ترجمته إلى الفرنسية – من جزء من مضمونها النظري[14]...

قد يصعب استخلاص كلام المؤلف في اللغة الأصل التي صيغ فيها؛ وليس ذلك وحسب، بل تضافر (مظاهرة) كل لغة لسياق ثقافي برمته يبيّن أنه لا بد من أن يُدمَج في نظرية الترجمة البعدُ غيرُ اللغوي (أو «شبهُ اللغوي»)، ويُطلب في علم الإنسان (الأنثروبولوجيا). وإلاّ، فكيف السبيل إلى ترجمة حاسوب أو يخنة إلى اللغة الفولانية؟ أو مفرداتِ حفلِ

احتساء الشاي في اليابان، أو هذه العباراتِ الفنيةِ المتداولة في لعبة كرة القاعدة، إلى الفرنسية؟

وسار نيدا على درب سابير ومالنوفسكي، فبيّن أن حل قضايا الترجمة ليس لغويا خالصا، بل كثيرا ما يكون أيضا ذا طبيعة إثنولوجية. فلذلك توسعوا في مفهوم «اللغة»، وهو مفهوم لساني، حتى قالوا «اللغة الثقافة»، وحتى صاغوا مفهوم «اللغة المحيطة»، وفصلوا الموضوعات الثقافية والمقامية والسلوكية الملازمة لها.

والرأي – على وجه العموم – موافقةُ كتفُرد؛ فعنده أن الترجمة مشاكلة «المعنى المقامي» (بحمل معنى اللفظ الإنجليزي context على أوسع معانيه، بحيث يشمل على السواء مقتضى الحال والمقام الخارجي)، أي المعادلة اللغوية أو المقامية، وهي أن يكون للقول الأصل وللقول الهدف «نفس» معناهما عندما «يُطلقان في نفس المقام». غير أن هذا الاعتبار، وهو اعتبار «عالم الدلالة»، يقتضي لسانيات في الكلام ونظرية في القول.

وفوق ذلك يؤكد أن الصلة بين النظرية اللسانية ونشاط المترجم ليس أن هذه مجرد تطبيق لتلك، كما أن الطب ليس تطبيقا لعلم الحياة. ولن يفتأ اللسانيون – ما لم يخوضوا غمار الترجمة (وما أقل من تعاطاها منهم) – ينتجون خطابا نظريا ليس فيه البتة ما يُرضي المترجمين، لقصوره عن الوفاء بغرضهم. ولهذا السبب يبطل الحديث عن «تقنيات الترجمة» بالمعنى الصحيح.

3. من النظرية إلى التطبيق:

واقع الحال أن الترجمة لن تكون أبدا إلا جزئية. فهي فعل تواصل؛ وفي كل فعل تواصل سَقْطٌ معيّن – قلَّ أم كَثُر – في الخبر، أي أن بعضه يضيع. وحرفة المترجم هي أن يختار أقل الضررين؛ فعليه أن يميز الجوهري من العرضي. وخيارات الترجمة التي يرتضيها مشروطة بخيار آخر أساسي، هو الغاية من الترجمة، أي الجمهور الهدف، ومستواه الثقافي، ومعرفته أو جهله بالمؤلِّف المترجَم، وباللغة الثقافة الأصلية التي ينتسب إليها. فعلى الترجمة أن تراعي مثلا «اللون المحلي»، أو متعة الرحلة والاغتراب (في الزمان وفي المكان على السواء)؛ فتكون نظارات الترجمان تبعا لذلك إما «زجاجا ملوَّنا» أو «زجاجا شفافا»؛ مثال ذلك أن تترجم اليوناني ????? (polis، بوليس) بأحد هذين في الفرنسية: la Cité (المدينة)، أو l'Etat (الدولة).

وقد ألف فيناي وداربلنت (سنة 1968) كتابا سمياه الأسلوبية المقارنة بين الفرنسية والإنجليزية، هو من أجود الكتب التعليمية الموضوعة في الترجمة، سعى فيه المؤلفان إلى تعريف مفهوم وحدات الترجمة، وأنها ليست كلمات بأعيانها، بل مجموعات تركيبيةً ذاتَ (تعطي) معنىً؛ فاقترحوا سبعة أنواع من الحلول لعوائق الترجمة.

فإذا وجد المترجم ثغرة معجمية في اللغة الهدف (كأن يقع على كلمة «غير قابلة للترجمة»)، ففي وُسعه أن يلجأ إلى الدخيل الكلي[15]، وهو حل اليائس، لأنه يُدخل [في لغته] الكلمةَ الأصلَ الأجنبيةَ كما

هي (دالا ومدلولا)، أو إلى الدخيل الجزئي، وهو أخفُّ (لأنه إنما ينقل المدلول دون الدال). والأغلب في الحالين معا أن الذي يدخل من اللغة الثقافة الأصل ليس هو اللفظ وحسب، بل الشيء نفسه أيضا. وقد يكون للدخيل قيمةٌ أسلوبية في الدلالة على «اللون المحلي»: فقد يفضّل المعرِّب استعمال لفظ كمبيوتر على قسيمه حاسوب، لأن الأول أقدم، ولأن الثاني محصور الاستعمال؛ وفي جامعاتنا رتبة «أساتذة مساعدين»، منقولة على الاتساع (الدخيل الجزئي) من هذه الرتبة نفسها في الجامعات الأجنبية. وبما أن الدخيلين الكلي والجزئي يستوردان مدلولا أصلا، فمن المستحسن توضيح معناه، إما في حاشية وإما بسياق يجلوه (وهو التوضيح كذلك). والترجمة الحرفية (أي حرفاً حرفا) أيضا ممكنة أحيانا؛ وهي أقصى ما يلجأ إليه الترجمان اليائس، لأنها لا تكاد تختلف عن النقل الحرفي في شيء؛ غير أن هذه الترجمة المثالية نادرة جدا.

وبإزاء هذه الحلول الثلاثة «المباشرة» يقترح فيناي وداربلنت أربع طرائق في «الترجمة الموارِبة». الأولى الاستبدال، وهو يُستبدَلَ بأحد «أقسام الكَلِم» قسمٌ غيرُه[16]، كأنْ يستعمل الترجمان الفعل أحبّ (في عبارات مثل: أحب السباحة، وأحب الحلوى، وأشباهِها) في العربية ترجمةً للجملة الألمانية التي يقع فيها الظرف المخصِّص gern، وبالعكس. والثانية التصرف، وهو استعمال عبارة شارحة مرادفة، بحيث يكون المعنى المعبَّرَ عنه واحدا، مع اختلاف التعبير في اللغتين الأصل والهدف، كأنْ يقول بالعربية لا عليك! (أو لا تبالِ!) ترجمةً للفرنسي: n'y pensez plus!،

وللإنجليزي: forget it!. والثالثة المعادلة، وهي أن يؤخذَ القولُ الأصلُ برمته، فيُقترح له معادل هدف من شأنه أن يُستعمل مثلَه في الحالة غير اللغوية (أو شبه اللغوية) نفسها، ومثاله هذه العبارات المتعادلة: أنا أجوَعُ من زُرْعةَ (في العربية)[17]، و*j'ai une faim de loup* (في الفرنسية)، و *tengo un hambre canina* (في الإسبانية)، و*ho una fame da caballo* (في الإيطالية)...

أما الطريقة الرابعة، وهي الاقتباس، فليست من طرائق الترجمة بالمعنى الصحيح بقدر ما هي إشارة إلى حدودها، وذلك أنها الحالة الشاذة، حالة المتشائم، حالة شبهِ عدمِ القابلية للترجمة، حيث يكون الواقع الذي تحيل عليه الرسالة الأصلُ منعدِما في الثقافة الهدف. وقد أتى له نيدا بأمثلة كثيرة مستمدة من ترجمة الكتاب المقدس، منها تعذر ترجمة مثال شجرة الزيتون إلى لغة لا يُعرَف فيها من هذه الشجرة إلا نوعٌ مسموم لا يؤكل؛ أما اسم الله فالعوائق الحائلة دون ترجمته تحيي فيما يبدو محظورات ضاربة في الزمن...

والواقع أنك لو أنعمت النظر في هذه الحلول السبعة المصنفة لمواجهة عوائق الترجمة لانكشفت لك طبيعتها الشكلية؛ وذلك أن الحلولَ الثلاثة الأُوَلَ المقترحة تقع دون نشاط الترجمان في حقيقته وواقعه، وأن الحل السابع المختتم به يتعدى ذلك النشاط؛ وذلك أن التعريب والاتساع والترجمة الحرفية ليست ترجمة بعدُ، وأن الاقتباس لم يعُدْ بعدُ ترجمة. أما مفهوم «المعادلة» فله صلاحية مفرطة في العموم، بحيث يمكنه أن يدل على

عملية الترجمة كيفما كانت؛ ويتعذر على الخصوص فهم المراد بما سمي «الاستبدال» وما يميزه عن عملية الترجمة. وعملية الترجمة هذه هي التي ينبغي تعريفها[18]...

4. آفاق الترجمة:

وتقوم مسألة أخرى أعم، تتجاوز هذه العوائق الثقافية الحائلة دون الترجمة، لأنها تعترض سوى نظرية «سياقية» في الترجمة؛ وتلك المسألة هي قضية اللغات الواصفة، حيث لا يحيل المدلول على مسمّى غيرِه، بل يحيل على نفسه هو. وتتجلى قضية الترجمة هذه بطولها وعرضها في الفلسفة، ولاسيما في الشعر. فلذلك وجب في هذه الحالة تجاوز البعد اللغوي، والرقي إلى شعرية في الترجمة؛ وهذه تقتضي نظرية في «الأدبية».

والظاهر أن ترجمة الشعر بشعر مثله قد عفا عليها الدهر، لأن الإجماع يكاد يقع على أنها محاكاة رديئة لشكل القصيدة الأصلية في قالب مختلف تماما في اللغة الهدف. فيكون «عدم القابلية للترجمة» هنا مضاعفا بزيادة ترجمة شكل الدال على ترجمة الأشكال الأدبية، البلاغية أو العروضية، وهي من قبيل الخصوصية الثقافية. والمهم هنا هو أن على المترجم ألا يترجم المعنى أو العروض، بقدر ما هي أي، يترجم «الوظيفة الشعرية»، أي الأثر الذي خلفته فينا القصيدة؛ والحق أن ذلك لا يتم إلا بإقحام ذاتية الترجمان، فيصير عندئذ ناطقا بالنيابة، وأيضا «مؤلفا مشاركا» أو كاتبا مُعيدا». وبعدُ، فهذا البعد الإنساني، هل خلَتْ منه ترجمةُ أبدا؟ وإذا كان كذلك، أفلا الأَوْلى عدمُ الاطمئنان إلى «آلة الترجمة»، لأنها

ليست سوى سرابٍ مُهدِرٍ للمال، سوى استيهامٍ يدّعي التقنيةَ العالية، بقيةٍ من أسطورة بابل؟

الهوامش

(1) هذا هو الفصل الأول من كتاب لدميرال: Jean–René *LADMIRAL*، *TRADUIRE: Théorèmes pour la traduction*، Petite Bibliothèque Bordas، Paris، 1979، pp. 11–22. (المترجم).

(2) لا تخفى على أحد قصة برج بابل المذكورة في العهد القديم (في سفر التكوين، XI، 1–9). ففيه أن هذا البرج بناية عالية رفعها الناس تقربا من السماوات. لكن الرب أحب التفرد بعظمته فبلبل الألسن وجعلها أنواعا؛ فخاب سعي الناس، وتفرقت أجناسهم أيادي سبأ. وفي القرآن (سورة القصص، الآية 38): ﴿ **وقال فرعون يأيها الملأ ما علمت لكم من إله غيري فأوقد لي يا هامان على الطين فاجعل لي صرحا لعلّي أطّلع إلى إله موسى وإني لأظنه من الكاذبين** ﴾. (المترجم).

(3) المرتسم: شخص يوكل إليه الاضطلاع بأمر (هو هنا الترجمة)، بموجب عقد رسمي يسمى البراءة. (المترجم).

(4) ترجمنا بهذه العبارة قوله interprète؛ ويسمى اليوم المترجم الفوري، وترجمته تسمى الترجمة الفورية، لأنها ترافق الكلام المراد ترجمته. لكن في زمن الفراعنة لم يكن هذا النشاط كما هو اليوم. فلذلك آثرنا هنا هذه العبارة؛ ومنها أيضا عبارة النطق بالنيابة الآتي استعمالها، في مقابل interprétation. (المترجم).

(5) أي عندما يشرح ألفاظا في لغته الأم بألفاظ منها: فعندما لا يفهم عنك أحد لفظة أو عبارة تستبدل بهما غيرهما لتبلغه مرادك؛ فتكون قد ترجمت لغتك بلغتك.

(6) هذان اللفظان يقابلان ما يدعى في المدارس الفرنسية على التوالي thème وversion. وقد اتخذنا فيه لغتنا قياسا للغات العالم أجمع. فتكون كل ترجمة إلى اللغة الأم كيفما كانت تعريبا، وكل ترجمة منها إلى لغة أجنبية كيفما كانت تعجيما. (المترجم).

(7) راجع ابن العبري، تاريخ مختصر الدول، نشر الأب أنطون صالحاني اليسوعي، ط. 2، بيروت، 1958، ص 59. (المترجم).

(8) هو هيرونيموس Hieronymus (باللاتيني) وJérôme (بالفرنسي). من آباء الكنيسة وفقهائها. مولده سنة 347م؛ ووفاته سنة 420م. تنسّك مدة بالشام؛ وكان كاتب البابا داماس (385–382). وأشهر ما قام به مراجعته لكتاب العهد الجديد وترجمته إياه إلى اللاتينية ووضعه عليه شروحا. وقد صوره الرسامون تارة متنسكا وطورا معتكفا على العلم في خليته وتارة أخرى رفقة أسد كان خلّصه من شوكة تخز رجله. (المترجم).

(9) يعقوب أميوط Jacques Amyot من الإنسيين الفرنسيين. ولد سنة 1513 وتوفي سنة 1593. كان مؤدب أولاد هنري الثاني، ملك فرنسا. واشتهر بترجمته لمؤلفات افلوطرخس، وفيات الأعيان (1559) والمقالات في الأخلاق (1572). وافلوطرخس Plutarque هذا مؤلف واعظ يوناني ذائع الصيت، من أهل القرن الميلادي الثاني (مولده سنة 46 أو 49؛ ووفاته سنة 125). وصل إلينا من مؤلفاته مقدار ثلثها، صنفها أهل هذا الشأن في مجموعتين: التراجم والمقالات الأخلاقية. (المترجم).

(10) الثريا اسم الكوكبة المعروفة. وهو أيضا في الأساطير اليونانية اسم جوار سبع، أبوهن أطلس، وأمهن فليونة. وقد أحالهن زيوس، أبو الآلهة، يمامات، ضَنّاً بهن عن العملاق أُرْيون؛ ثم جعلهن في زمرة النجوم. وفي التاريخ الأدبي أُطلق اسم الثريا على مجموعات من سبعة شعراء يتنزلون من الشعر منزلة الثريا من السماء. وقد أطلق هذا الاسم أولا على سبعة شعراء اسكندرانيين (سكندريين) على عهد حاكم مصر المقدوني بطليموس الثاني مُحبّ أخته (في القرن الثالث قبل المسيح). وقد اختلف المؤرخون في أسماء هؤلاء. وفي سنة 1323 دُعي بهذا الاسم سبعةُ شعراءَ وسبعُ شواعرَ كلهم من الجنوب فرنسي. وأشهر من تسمى الثريا مجموعةٌ من شعراء أواسط القرنِ السادسَ عشرَ، تزعّمها رُنْسار. راجع لفظ Pléiades في قواميس الأعلام. (المترجم).

(11) هذا هو اللفظ الذي شاع استعماله ترجمةً للفظ code. وتُرجم في المنهل بالاصطلاح وبالرمز وبمجموعة الرموز؛ وفي المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات (تونس، 1989) بالنظام الرمزي (والمواضعة والوضع). (المترجم).

(12) في القفطي (128، في ترجمة ربن الطبري) قولُه: «وحل كتبا حكمية من لغة إلى لغة أخرى». فكأنه أراد: فكّ رموزها واستخرج منها الحكمة التي تنطوي عليها. (المترجم).

(13) هذا هو الوهم الساذج الذي توهمه وارن ويور Warren Weawer في أبحاثه في الترجمة الآلية: فقد عدّ الترجمة مسألة فك للمعمى؛ فقرر في مقاربة أولية أن نص مقالة روسية مثلا إنما هو نص كُتب أصلا باللغة الإنجليزية، ثم «عُمِّيَ» وفق مجموعة خفية من الرموز، ليس على المرء سوى اكتشاف مفتاحها. فلا تعدو الترجمة عندئذ كونها تفك ذلك المعمى، أو على الأصح تنقله.

(14) لكن هذا الصنيع استهوانا مع ذلك عندما ترجمنا بعض نصوص هابرماس وأدورنو وكنط. وذلك أن الأغلب في الفلسفة والعلوم الإنسانية أنها تتجسد في أساليب كتابية شديدة التباين لاختلاف اللغات التي ينطق بها المؤلفون: الفرنسية أو الألمانية أو الإنجليزية، ولاختلاف التراث الفكري الذي ينتسبون إليه. ولعل في هذا مادة لفصل في البلاغة المقارنة للخطابات النظرية، حقيق بأن يضاف إلى المؤلفات التي وضعها أمثال مالبلان (1966) أو فيناي وداربلنت (1968). راجع مفهومي «الزيادة» و«النقص»، وهما من المفاهيم «الصائغة للكلام».

(15) في لسان العرب (دخل): «وكلمة دخيل: أُدخلت في كلام العرب وليست منه. استعملها ابن دريد كثيرا في الجمهرة». وقد قلنا الكلي تمييزا له عن قسيمه الجزئي. فكلا المفهومين والعبارتين متقابلان. وفي المنهل: محاكاة لغوية. وفي المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات: اقتراض بالترجمة (الرقم 369) واقتباس بالترجمة (الرقم 1595). ووددنا لو قلنا في الأول «التعريب»، وفي الثاني «الاتساع»، لأن الأول «يعرّب» الكلمة على مقتضى القواعد الصوتية والصرفية في اللغة الهدف؛ وهذا صنيع من صميم اللغات جميعا؛ وهو بعدُ موافق لما قلناه عن «التعريب»، وأنه الترجمة مطلقا من اللغة الأجنبية إلى اللغة الأم؛ فيكون الأول فرعا خاصا تطبيقيا عن الثاني، وهو أصل عام نظري. أما الاتساع فإنما هو توسيع معنى اللفظة بزيادة معنى أجنبي؛ وهو أيضا قديم قدم اللغة؛ وأبرز مثال عليه المعاني الإسلامية التي دخلت اللغة العربية بعد ظهوره، والألفاظ التي نستعملها اليوم للدلالة على مستحدثات العصر (كالسيارة والطيارة والكلية والجامعة

وغيرها). (المترجم).

(16) أقسام الكلام في العربية ثلاثة: الاسم والفعل والحرف؛ وفي الفرنسية عشرة أقسام، هي: الاسم le nom والفعل le verbe والصفة l'adjectif والضمير le pronom والظرف l'adverbe وحرف الجر la préposition وأداة التعريف والتنكير l'article وأداة التعجب l'interjection وأداة الوصل la conjonction. راجع المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات. (المترجم).

(17) هذا من أمثالهم. ويقال أيضا في المعنى نفسه: أجوَع من كلبة حَومَل، وأجوع من لَعْوة، وأجوع من ذئب، وأجوع من قُراد. راجع الميداني، مجمع الأمثال، 1/186 (نشرة محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1412/1992)؛ والعسكري، جمهرة الأمثال، 1/268 (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1408/1988). (المترجم).

(18) لكن كتاب فيناي وداربلنت، مع ما قيدناه به من قيود، مساعد منهجي نفيس، للكم الهائل من الأمثلة التي يوضح بها الأدوات (أي المفاهيم) المستعملة فيه. أما كتاب مالبلان A. Malblanc، La stylistique comparée du français et de l'allemand (1966) فلا يستحق مثل هذا التنويه، لأنه ما زالت تشوبه إيديولوجية لغوية مثالية، موروثة عن فلسفة همبلت، تنزع إلى تخيل «روح الشعوب» وراء «عبقرية اللغة»؛ مع أنه ينبغي الإقرار أن فيناي وداربلنت لم يسلما دائما من هذا العيب أيضا.

* * *

التداولية والأدب(*)

فيليب بلانشيه
ترجمة
صابر الحباشة

إنّ مجال تدريس الحِجاج (argumentation) الذي يأخذ حيز التطبيق في المهارات الكتابية انطلاقا من السَّنَة الثالثة [من التعليم] قد استفاد أيّما استفادة من أعمال ديكرو (O.Ducrot). لقد استعادت البلاغة اهتمام الذوق العامّ بها اليوم.

ففي ميدان دراسة النص الأدبيّ، كانت التحوّلات المفهومية التي أحدثتها التداولية (وغيرها) مهمة جدّا بحيث تمّ أخذها في الاعتبار من قِبَل البرامج الرسمية التي وُضعت لتدريس اللغة الفرنسية سنة 1985 (مقدمة للقراءة المسمّاة «منهجية»).

(*) المصدر الذي أخذ منه هذا الفصل هو: Philippe Blanchet: La pragmatique: D`Austin a Gauffman، Paris، Bertrand Lacoste، 1996.

• خصوصيات النص الأدبي التداولية:

لقد شدّ النصُّ الأدبيُّ وتحديدا الخياليُّ(لا يمكن لإحدى التسميتين أن تختزل الأخرى) اهتمامَ أوستين الذي وسمه بكونه «ملفوظا غير جادّ»:

«هذه الشرور أيضا ـ التي يمكن أن نضعها في نظرية أعمّ ـ نودّ صراحةً أن نُقصيها عن اهتماماتنا الراهنة. [...] فعلى سبيل المثال يكون تلفُّظ إنشائيّ ما مليئا أو فارغا بشكل خاصّ مثلا إذا مثّله ممثّل على الركح أو وَرَدَ في قصيدة [...]. من الواضح أنّ اللغة في مثل هذه الوضعيات لا تُستعمَل بشكل جدّي، [...] ولكن يتعلّق الأمر باستعمال طُفيْليّ مقارنةً بالاستعمال العاديّ، يتعلّق هذا الضرب من الطفيلية، متى دُرِس، بعمليات ذبول اللغة.» («**أن نقولَ هو أن نفعلَ**»، ص55).

ويذكر أوستين (ص 108) الرواية والمطالعة العمومية. مثل هذا التعريف الذي قدّمه أوستين فتح مسلكا لسورل الذي أخذه عنه وعمّقه. وهو تعريف يقوم على جعل تحديد المواضعات اللاقولية الاعتيادية للنص الخياليّ تحديدا مُعلّقا تعليقا جزئيا. والواقع أنّ سورل يخصّص لهذا المشكل فصلا في كتابه «**المعنى والعبارة**» حيث يقول:

«إنّ الكاتب ينشئ شخصيات وأحداثا خيالية بإخفائه الإحالةَ على أناس و قصّ أحداث جرت لهم. و في خيال النزعة الواقعية أو الطبيعية[في السرد الروائيّ] يعمد الكاتب إلى الإحالة على أماكن و ظواهر واقعية مازجا تلك الإحالات بما هو من قبيل الخيال [...] . ويقيم المؤلف جملة

من التعاقدات مع القارئ تحدّد إلى أيّ مدى تقطع مواضعاتُ الخيال الأفقيةُ مع ترابطات الخطاب الجادّ العمودية. [...] أمّا ما يتعلّق بمقبوليته، فتعود أساسا إلى انسجامه [...]. إنّ ما يُعدّ انسجاما يعود في جزء منه إلى العَقد الحاصل بين الكاتب والقارئ في ما يتعلّق بالمواضعات الأفقية.

[...] وتبثّ أغلب الآثار الخيالية المعتبرة «رسالةً» أو «رسائل» تُمرَّر عبر النصّ لكنها لا توجد في النصّ. فقط في قصص الأطفال التي تنتهي بعبارات نحو «والعِبرة من هذه القِصّة هي...» أو لدى أدباء ذوي نزعة تعليمية بارزة مثل تولستوي (Tolstoï)، نجد تمثيلا صريحا للأعمال اللغوية الجادّة التي يستهدف النصُّ الخياليُّ تبليغَها (وقد يكون ذاك هدفه الأساسيّ) (118–119).

• الخطاب الخيالي عملاً لغوياً:

يقدّم سورل الخطاب الخياليّ بوصفه عملا لغويا غير مباشر(وهو تعريف سيعود إليه جيرار جينات (G.Genette) ضربا من الاستعارة القصوى (hypermétaphore). فدلالته تتجاوز الملفوظ ذاته، وترتكز على مواضعات(مُضمَرة) خاصّة وعلى عَقد (contrat) واقع بين الكاتب والقارئ. إنّها طريقة مخصوصة في اللعب مع العلامة، بما أنّ التلفظ ينشئ واقعا ومرجعا مكان الإحالة على واقع موجود (ما يسمّيه سورل «وجهة المعنى»).

وبالمرّة، فإنّ الكتابة الأدبية تلتحق بإطار التواصل، ومن ثمَّ بإطار التلفظ وحتى بالتلفظ المشترك. وفي الواقع فالقراءة تلفُّظ مُكمِّلٌ حسب

الرسم النظريّ الذي تضعه التداولية للدلالة، حيث يحتلّ المسار التأويليّ مكانا رئيسيا. فالكاتب ينضوي تحت التلفظ المشترك وهو مدين بمقصد تواصُليّ. وهذا الرسم يُلحّ على الاستدلالات نحو الضمنيّ، حيث تلتقي جميع ظواهر التناصّ (intertextualité) (دائرية التواصُل).

لقد تحدّد التحليل النصّي بشكل معمّق بما أنّه لم يعد مقبولا البحثُ فقط عمّا «أراد الكاتب قولَه» ولا إنجاز تحليل مستفرغ لنصّ من النصوص أو إيرادُ المعنى الذي أفاده النصّ. ما يمكننا القيام به بكل تواضع هو تعليل الدلالة أو الدلالات التي نبنيها تعليلا ما وراء لسانيّ(استدلالات، قرائن) بوصفنا متقبّلين للنصّ. وتُحلّل الوجوه البلاغية (الاستعارة خصوصا) التي تحضر بكثافة في الخطاب الأدبيّ، بوصفها أعمالا غير مباشرة أيضا.

ويهتمّ التحليل الأدبيّ في إطار علم المواضع السياقيّ بالعناصر الإشارية والروابط وحالات التبادل السَّنَنيّ والتصرّفات في الإحالة الداخلية(داخل النصّ) والخارجيّة(خارج النصّ) والمشترك الدلاليّ (polysémie)...

أخيرا، يبدو أنّ نمط النصّ الذي استأثر باهتمام التداوليين والذي يظهر أنّ التحليل التداوليّ له مفيد، هو النصّ المسرحيّ. ويتّسم النصّ المسرحيّ في الواقع بتلفّظ مزدوج ومتزامن، فالكاتب يتوجّه إلى الجمهور بواسطة نصّه، والشخصيات تتوجّه إلى بعضها البعض باستخدام النصّ.

• المسرح والتداولية:

فضلا عن ذلك، تتوجّه الشخصيات إلى الجمهور بطريقة غير مباشرة

(ويمكن أن يتوجّهوا إليه بشكل مباشر) والجمهور، كما عرّفه غوفمان، هو ذلك «اللاشخص» ذو الحضور الأكيد. فالنصّ المسرحيّ إذن، عملٌ غير مباشر بشكل مزدوج أو بشكل ثلاثيّ.

فالمسرح مزدوج عند البثّ، مزدوج عند التقبّل: والمتفرّج يتلقّى في الوقت ذاته كلامَ الشخصية ونصَّ المسرحية الذي يتفوّه به الممثّل.

ويقوم الضمنيّ بدور أساسيّ في المسرح. ففي قاعة العرض يُفترض في المتفرج أنّه يعيد بناء هويات الشخصيات وعلاقة بعضها ببعض مستندا في الاستدلال عليها على عدد قليل من القرائن المبثوثة وعلى عدد من المعطيات الخلفيّة (d'arrière-plan). وكثيرا ما تكون معرفة المتفرّج أكبر من معرفة بعض الشخصيات: فالضمنيّ يضطلع بدور مُضادّ لما هو معهود في طبيعة الأشياء.

تقع إذن كثير من الرهانات الفنية في المسرح بين هذين القطبين، بين هذين الاختراقيْن، بين هذين التلفّظين. وتوجد كثير من المسالك المتاحة للمؤلّفين المسرحيين و لكتّاب السيناريو تدور كلها حول التلفظ المزدوج: أنْ نتحدّث كما في المدينة لا مثل المسرح الكلاسيكيّ، أنْ نكلّمَ المتفرّجين، أنْ نتكلّمَ انطلاقا من القاعة، التصرّف في الستار/الستائر والتصرّف في الركح/ الأركاح أنْ نتواصل شارحين الحوار المسرحيّ ضمن الحوار نفسه.

أمّا الإشارات الركحية التي ينثرها المؤلّفون المسرحيون في النصّ المسرحيّ، فهي تشكّل خطابا شارحا (métadiscours) يتمّ نقلُه أساسا إلى

لغة الحركات و الإشارات على الركح. بهذا المعنى فالتوظيب الركحيّ هو تأويل بمعنييْه الاثنين: «صناعة المشهد» و«بناء دلالة خاصّة». فعمليتا توظيب مختلفتان، تؤدّيان دلالتين مختلفتين وتُثيران تأويلين مختلفين من جانب المتفرّج.

أخيرا أكّد مختلف التداوليين مثل غوفمان وغمبرز وديكرو على بيان أنّ كل سلوك –وتحديدا السلوك اللسانيّ– وكلّ تفاعل في الحياة اليومية وفي اللغة العادية، كل ذلك له خصائص مسرحية بمعنى مضادّ (مفهوم «الدور»، «التوظيب»، «العمل»، الخ.).

«التداولية اليوم هي مقاربة من مقاربات النصّ الأدبيّ [...] لها أفق داخليّ تُضطرّ سائر المقاربات إلى الانخراط فيه. فالمهمّ ليس أن نكون مع التداولية أو ضدّها في التحليل الأدبيّ ولكن علينا بالأحرى أن نحدّد أيّ صنف من التداولية نستخدم. ولكن علينا مع ذلك أن نحذرَ من مغبّة الارتداد إلى تصوّرات للنصّ سابقة للبنيوية [...]. ولكي تُستثمَر التداولية في دراسة الخطاب الأدبيّ، ينبغي أن تحدّد مسلكها وقد حفّ به مزلقان أحدهما النزعة النفسية و الآخر النزعة الشكلية [...] وسواء تعلّق الأمر بالتداولية أو بأيّ تصوّر آخر للغة، فإننا نجد أنفسنا إزاء معضلة: هل نعامل الآثار الأدبية بوصفها جنسا من الملفوظات كسائر الأجناس، أو إننا نضعها على حدة. والحال أنها ملفوظات ليست كسائر الملفوظات من جهة، وهي من جهة أخرى، ليست ملفوظات خارجةً عن قوانين اللغة.» (دومينيك مانغنو(D.Maingueneau): «**التداولية للخطاب الأدبيّ**»، باريس، بورداس، 1990).

لقاء مع إيزابيل الليندي

أجرى الحوار
فرحات افتخار الدين
ترجمة
عفت جميل خوقير

وُلدت الكاتبة التشيلية إيزابيل الليندي عام 1942م في مدينة ليمابيرو، وعملت بالصحافة ثم التدريس بجامعة فيرجينيا وتشارلوتسڤيل وكلية مونت كلير ونيوجرسي. وفي عام 1989م قامت بتدريس الكتابة الإبداعية في جامعة كاليفورنيا بمدينة بيركلي .

من مؤلفاتها الأكثر رواجاً في العالم: بيت الأرواح (1981م) The House of Spirits، خطة لا متناهية (1991م) The Infinite Plan، عن الحب والظلال (1984م) Of love And Shadow، إيڤالونا (1987م) Eva Luna، وقصص إيڤالونا (1990م) The Stories Of Eva Luna، وكان آخر كتاب لها هو باولا (1994م) Paula وهو عبارة عن مذكرات عن تجربتها الحزينة وهي ترقب ابنتها تصارع الموت لفترة طويلة.

حُولت بعض رواياتها إلى أعمال (أفلام) سينمائية،وتُرجمت أعمالها إلى سبع وعشرين لغة حيث كانت الأكثر مبيعاً في أمريكا اللاتينية وأستراليًا والولايات المتحدة الأمريكية .

حصلت الليندي على جوائز أدبية عديدة وتعيش حالياً مع زوجها في ولاية كاليفورنيا .

- **افتخار الدين**: أجرى النقاد مقارنات بين أعمالك و أعمال كتاب آخرين من أمريكا اللاتينية ووجدوا التشابه الواضح بين رواية **مائة عام من العزلة** One Hundred Years Of Solitude للكاتب جبريل جارسيا ماركيز و روايتك **بيت الأشباح**، التي يعتقد بعضهم أنها إعادة صياغة لرواية ماركيز مع استبدال السلطة الأبوية بحضور قوي لسلطة الأم، فما ردك على ذلك ؟

- **الليندي**: إنني أنتمي إلى الرعيل الأول من كتاب القارة، الذين نشأوا على القراءة لكتاب آخرين من أمريكا اللاتينية. يضم الجيل الأول ـ الذي نطلق عليه لقب «الجيل الزاهر» ـ كتاب مثل جارسيا ماركيز وخوسيه دونوسو وكارلوس فونتيه. بدأت ظاهرة «الجيل الزاهر» في برشلونة، ولقد تشرفت بأن أكون إحدى القارئات لأولئك الكتّاب، ونشأت على القراءة لهم، وعندما بدأت مرحلة الكتابة كانت كل تلك الكلمات الرائعة والصور والطابع القصصي لقارتنا قد ضربت بجذورها في أعماقي، فنبعت مني بشكل طبيعي، لم أقصد أبداً أن أخلق صورة هزلية (تهكمية) لرواية مائة عام من العزلة، لأنني جدَ معجبةَ بتلك الرواية

التي قرأتها منذ زمن طويل، ولم أعد أذكرها جيداً، ولكن ليس عدلاً مقارنتها برواية بيت الأشباح بتلك الطريقة.

- **افتخار الدين:** ماهي الأسباب التي دعتك إلى كتابة مجموعة «قصص إيقالونا» بعد رواية إيقالونا ؟

- **الليندي:** هناك عدة أسباب أولها أنني عند انتهائي من تأليف الكتاب تساءل كثير من الناس: إذا كانت إيقالونا هي الرواية، وهذه هي قصتها، فأين إذن القصص التي ترويها؟ لم أكن أفكر في كتابة القصة القصيرة كجنس أدبي، لأني أعتبر ذلك أمرا صعباً جداً. وفي ذلك الوقت كنت قد طُلقت من زوجي في فنزويلا ، وقمت برحلة مفعمة بالحماس لإلقاء المحاضرات، حتى وصلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وانتهى بي المطاف في شمال كاليفورنيا، حيث التقيت بشخص تعلقت به وهذا سبب آخر، فلقد كنت أتنقل في البلاد مدفوعة بعواطفي وكان وقتا عصيبا . والميزة الوحيدة للقصة القصيرة هي أنه بإمكانك أن تكتب مقطوعات صغيرة، ولذلك وجدت أنني لكي استمر في العمل ينبغي علي أن أكتب شيئاً مختصراً، فكانت فكرة جيدة أن أكتب القصص التي لم تحكها إيقالونا في ذلك الكتاب.

- **افتخار الدين:** معظم قصص «إيقالونا» تنتهي بصحوة مفاجأة للشخصيات، هل هذه مجرد صحوة أم أن الخاتمة تنطوي على رسالة اجتماعية سياسية؟

- **الليندي:** أنا لا أحاول أن أبث أية رسائل في كتاباتي، بل كنت أحيانا أفاجأ

بأن الشخصيات كانت تأتي بهذه النهايات، وتقوم بأدوار رغما عني . وفي بعض القصص كنت أعرف بالبداهة – وليس بشكل عقلاني– كيف ستكون الخاتمة، ولا أستطيع أن أحكي لك القصة قبل كتابتها، ولكن حال البدء في الكتابة، أجد أن الأحداث تتابع بصورة طبيعية حتى تنتهي بمفاجأة لي أنا شخصيا، ماعدا إحدى القصص وعنوانها «هايدلبيرج الصغيرة» التي قرأتها والدتي بعد الانتهاء من كتابتها، وقالت لي: «أعجبتني القصة غير أن نهايتها هشة». وأعتقد أنها محقة في ذلك،فلقد كان هناك خلل ما في هذه الخاتمة، لم تستطع والدتي أن تخبرني ماهو إلا أنني أدركت بأنني بدلاً من أن أُتبع الرغبات الطبيعية للشخصيات،حاولت أن أفرض نهاية سعيدة، ولكن ذلك لم يجد، لذا كنت أفسح المجال للشخصيات للتعبير عن نفسها، فحصلت على نهاية غريبة جداً يصعب شرحها، ولكنها رغبة الشخصيات الروائية.

– **افتخار الدين**: هل كانت تلك القصة الوحيدة التي فرضت فيها حضورك ككاتبة؟

– **الليندي**: نعم بالإضافة إلى قصة « ومن الطين ُخلقنا»، وهي آخر قصة في هذه المجموعة وأكثرها إتقاناً،وأحداثها واقعية . ففي عام1985م ثار بركان في كولومبيا أدى إلى احتجاز فتاة في الطين،ثم وفاتها بعد أربعة أيام من الألم الرهيب،شاهدتها في تلفاز فنزويلا،فكتبت القصة، وعند الانتهاء من كتابتها، وجدت أنني قد قدمتها من وجهة نظر عقلانية، لأني استخدمت العقل في كتابتها، وعلى الرغم من ذلك فقد جاءت

تزخر بالعواطف،وبعد ذلك اكتشفت أنها لم تكن قصة تلك الفتاة بل قصة الرجل الذي كان يحمل الفتاة،لذا وجدتني أعيد كتابة القصة مرة أخرى ، وعندما انتهيت منها، وجدت أنها لم تكن قصة الرجل الذي كان يحمل الفتاة بل قصة السيدة التي كانت ترقب المشهد عبر الستار،الأمر الذي يخلق بعض المسافة المصطنعة، من القرب الشديد لأنك تستطيع أن ترى مالا يمكنك أن تراه لو كنت هناك فعلا، وعليه فقد جاءت القصة تصور التغيير الذي طرأ على السيدة في مراقبتها للرجل الذي كان يحمل الفتاة وهي تحتضر!

- **افتخار الدين**: هل تعتقدين بأنه ينبغي على كتاب القصة القصيرة الواعدين أن يخلقوا مثل ذلك الستار، ليس فقط لينأوا بأنفسهم بعيدا عن أحداث القصة،بل لكي يكتسبوا المقدرة على أن يمحصوا أفكارهم دون أن يفرضوا حضورهم على القصة أيضا؟
- **الليندي**: أعتقد أن لكل كاتب طريقة مختلفة، وليس بالإمكان أن تعطي وصفة أو صيغة محددة لعدم جدوى ذلك، فالأسلوب الذي ينجح استخدامه في إحدى القصص ليس بالضرورة أن ينجح في قصص أخرى، وأرى شخصيا أن أهم نقطة في القصة القصيرة هي أن تتحكم في النغمة في أول ستة أسطر من القصة، فالنغمة هي التي تحدد الشخصيات، بينما في الرواية يكون الاهتمام بالحبكة والشخصيات والعمل والمبدأ(النظام)، وهناك أشياء كثيرة تتم فيها، أما في القصة القصيرة فقد تجد النبرة واللغة والإيحاءات والإلهام (الدامغ)، من دون وصفة معينة، ولذلك تجدني لا

أحبذ كتابة القصص القصيرة بل أمقتها.أحب قراءتها ولكني لا أحب كتابتها، وأفضل أن أكتب ألف صفحة من رواية طويلة على أن أكتب قصة واحدة، كلما قصرت كانت أصعب.

- **افتخار الدين**: هل بإمكانك التوسع في الحديث عما يجعل كتابة القصة القصيرة أمر عسير؟

- **الليندي**: هو كون كل شيء يرى بوضوح، فقد تجد في الرواية الكثير من العقد والخيوط الهشة،التي لحسن الحظ يمكن إغفالها بتأثير جمال الحكاية، حيث يقع القاريء في فخ زخم الأحداث– أشبه ماتكون بحفلة صاخبة، بينما الوقت في القصة القصيرة محدود جدا، والحبكة مختصرة ومكثفة كذلك– هذا إن كانت هناك حبكة– فإن حدة الذهن والإيحاءات أمور هامة، لأنك تخاطب خيال القارئ، ووسيلتك الوحيدة هي اللغة، وليس هناك مكان أو وقت لأي شيء آخر، كل شيء يظهر للعيان، وبمقارنة هذين الجنسين الأدبيين تجد الرواية أشبه ما تكون بقطعة كبيرة من نسيج مزركش حافلة بالتفاصيل، وقد تم تطريزها بخيوط مختلفة الألوان، وليس لديك أدنى تصور عما سيكون عليه الشكل النهائي لها، أما القصة القصيرة فهي مثل السهم، لك فيه رمية واحدة فقط، وهذا يتطلب منك الدقة والسرعة ومعصم ثابت للرامي، حتى يحسن التصويب (إصابة الهدف) ولذلك فعليك إما أن تبدأ بداية صحيحة، أو تترك الأمر بأكمله، إذ يجب أن تحسن الأداء من أول مرة، فكيف يمكن للمرء أن يفعل ذلك؟ هنا– على ما أعتقد – يأتي دور

الإلهام، ولأنني إنسانة غير ملهمة، فلا أرتاح لكتابة القصة، بل أعمل بدون كلل، ولا أمانع في أن أقضي إثنتي عشرة ساعة يوميا ولمدة سنة في كتابة الرواية، وأشعر بالأسى لأنني أفتقد الإلهام الذي أحتاجه.

- **افتخار الدين**: هل تشعرين بأنه قد آن الأوان لكتابة قصة أخرى؟

- **الليندي**: لم أشعر بالرغبة في كتابة قصة أخرى منذ عام 1987م، ربما لأنني قد أجد الحافز للكتابة يوما ما وحسب الظروف، والقراء يطالبونني دوما بقصص قصيرة لسبب أو لآخر، أما الناشرون فلا يحبذونها لاعتقادهم بصعوبة تسويقها، والطلاب يفضلونها بشدة، وكثيرا ما أتلقى منهم رسائل بهذا الخصوص. هل تعلم أن صناع السينما يرغبون فيها لسهولة تحويلها إلى فيلم سينمائي إذا ما قورنت بالرواية؟

- **افتخار الدين**: لقد كتبت في قصتك «حياة لا متناهية» الآتي: « هناك أنواع مختلفة من القصص، بعضها يولد لحظة الحكي، وتكون مادتها اللغة ، وقبل أن نعبر عنها بالكلمات تكون قد أصبحت مجرد أثر (إشارة) للعواطف، مجرد نزوة عقلية، صورة، ذكرى غير ملموسة، والبعض الآخرعبارة عن كل جلي ملموس مثل التفاحة، ويمكن إعادته مرارا وتكرارا دون الخوف من تغيير معناه. بعض القصص تقتبس من الواقع وتساعد قوة الإبداع على تطويرها ، بينما تنبثق قصص أخرى من مجرد فكرة ملهمة، ثم تصبح حقيقية، بعد أن تتم روايتها(حكيها). ثم هناك القصص الغامضة (المبهمة) التي تختبئ في ظلال العقل– مثلها كمثل الكائنات الحية التي تنمو لها جذور وأطراف نموا غير طبيعي وتغطيها

الطفيليات، ومع الوقت تتحول إلى كوابيس ، ولكي تطرد الشيطان من الذاكرة ينبغي عليك أن ترويها على شكل قصة».

فهل هذا هو تعريفك للقصة القصيرة وأسلوبك (منهجك) في كتابتها أيضا؟

– **الليندي**: هذا ما أشعر به نحو كتابة القصص، فلقد عشت حياة طويلة تعسة، وكثير من الأمور يختبئ في زوايا سرية من قلبي و عقلي، ولا أعلم بوجودها هناك، ولكني أحس بالألم و بثقل تلك القصص التي أحملها معي أينما ذهبت،ثم عندما أكتب قصة أدرك أني أعطيت شيئاً مما في داخلي،وأن ذلك الشيطان قد أطلق من مخبأه، يحدث هذا دون وعي تام مني – سوى في بعض الأحيان – وعندما أشعر بالارتياح . وما أحس به نحو الفن الروائي هو ما يفعله بعض الناس في الجلسات العلاجية،أو في لحظات التأمل، أو في حالات الثمالة .بل إن طريقتي في التخلص من الألم وتطهير ذهني وفهمي للعالم هي كتابة القصص، وهذا ماقد يعنيه ذلك المقطع الذي استشهدت به في سؤالك، حيث الشياطين و الملائكة بداخلي ـ واللذين لا أدرك أنهم بداخلي ـ يجب عليّ أن أخرجهم إلى النور وأتحدث عنهم وأراهم في النور .

– **افتخار الدين**: من أي المصادر تستقين الخبرات التي تضعينها في قصصك؟

– **الليندي**: معظمها من أحداث قد وقعت فعلاً، فالصحف و التلفاز(الرائي) والمذياع هي من أعظم مصادر إلهامي، فمثلاً قصة «ومن الطين خلقنا»

– التي تحدثنا عنها سابقاً – استوحيت فكرتها من أحداث شاهدتها في الرائي. وأحياناً بعض الأحداث المقتضبة التي أشاهدها في نشرة الأخبار، تثير فيّ تساؤلات كثيرة عنها . إحدى قصص «إيڤالونا» لا أذكر عنوانها جيداً – تحكي عن سيدة اختطفها رجل وسجنها في زنزانة لمدة خمسين عاماً، لم تتحدث خلالها مع أي شخص وأصبحت كالحيوان في الظلام، وعندما أنقذت أخيراً، تحولت إلى ما يشبه الوحش المخيف. حصلتُ على معلومة من نشرة الأخبار في فنزويلا مفادها أن رجلاً غيوراً اختطف شابة، ووضعها في زنزانة لمدة خمسين عاماً، رأيتها عندما أحضروها مدثرة ببطانية، وهذا كل ما رأيته، حيث لم يذكروا عنها أية تفاصيل أخرى في الأخبار بعد ذلك، فبدأت أسائل نفسي : لماذا حدث ذلك؟ لماذا لم تصرخ؟ لماذا لم تحاول الفرار؟ كيف بقيت على قيد الحياة؟ وبتكرار هذه الأسئلة على نفسي وجدت الحافز لدي للكتابة، و اكتملت القصة. وفي أحيان أخرى أستوحي أفكاري مما يحكيه لي بعضهم معتقدين أنه حكاية، وعندما أفكر فيما يقولونه ملياً أدرك أنه ليس القصة، فالقصة في الواقع هي ما وراء ذلك، بل أبعد منه، إنها ما أقوم بتخمينه .

– **افتخار الدين**: كيف إذن تغلفين الأدب القصصي بالحقيقة و العكس ؟

– **الليندي**: لا يمكنني رسم الحدود بينهما بل أني أعتقد أن كل شيء حقيقة، وأن الأدب الروائي ماهو إلا وسيلة للقول بصدق الأمور منذ البداية، وما الأدب القصصي إلا مجموعة أكاذيب،ولكنه لن ينجح إن تنبع تلك

الأكاذيب من مصدر صادق أمين بداخلك . لماذا تريد أن تكتب تلك القصة ؟ لماذا تريد تلك الشخصيات دون غيرها ؟ لأنك تضرب على أوتار خبرتك الشخصية، مشاعرك، انفعالاتك، ماضيك، سيرتك الذاتية (حياتك الشخصية) أو روحك بمجملها، ولأنك تعمل من هذا المنطلق فستصبح قصتك حقيقة وتنجح، وإلا فإنك تكون قد خلقت عملاً روائياً زائفاً (متكلفاً) ولكنه مقنع ـ مثل الروايات الرومانتيكية وقصص المغامرات المثيرة والخرافية ـ وجميعها أجناس أدبية لا تتعامل مع الحقيقة، بالرغم من أنها تقع تحت مصنّف الأدب الروائي – أدب التسلية الذي لسنا بصدد التحدث عنه الآن، بل لدينا ماهو أعمق منه بكثير .

- **افتخار الدين:** هل مدينة آجواسانتا هي مدينتك الخيالية (الأسطورية) مثلما كانت يوكناباتوفا مدينة وليم فولكنر، أو واينسبرج – أوهايو مدينة شيروود أندرسون ؟

- **الليندي:** كلا، فأنا أرتاح أكثر في مكان وزمان غير محددين، يعجبني الغموض عندما تدور أحداث القصة في مشهد يقوم القارئ بابتداعه، وإن أمعنت النظر فستجد أن كل ما تعرفه عن مدينة أجواسانتا هو أنها شديدة الحرارة، ولكنك لا تعرف أين تقع، ولا كيف تبدو، ولا عدد سكانها، لأنني قصدت أن أجعلها مكاناً خيالياً للقارئ وليس لي أنا .وبنفس الطريقة أتعامل مع الشخصيات في قصصي ؛ نادراً ما أعطي وصفاً جسدياً لهم، لأنني أريد أن يقوم القارئ بخلق الشخصيات

بنفسه، ولذلك أصف فقط ما أعتقد أنه جوهري جداً للقصة، ولا أذكر تفاصيل مثل كون الشخص متخلف عقلياً أو ذا شفة أرنبية أو طويل جداً، إلا إذا كان ذلك مهماً للقصة، وإلا فلن أذكره، كما أنني لا أحدد عمر الشخصيات فلا تستطيع أن تجزم إن كانوا شباباً أم شيوخاً .

- **افتخار الدين:** يمتزج في قصصك الواقع مع الخيال مما يجعلك من ضمن كتّاب الواقعية السحرية، كما يُستشف من كتاباتك حسك الأنثوي المرهف ومحاكاتك لكل من بابلونيرودا وماركيزدوساد – هل يمكن تصنيفك على أنك كاتبة أنثوية؟

- **الليندي:** نعم ولكن ينبغي أن نتفق على مفهوم مصطلح «أنثوي – Feminist «، ففي الوقت الحاضر يعني هذا المصطلح لعدد كبير من الناس معانٍ سلبية كثيرة . لأنني امرأة ولأنني امرأة ذكية ـ عذراً لغطرستي ـ فينبغي عليّ أن أكون من المنادين بالمساواة بين الجنسين، أعي تماماً كوني امرأة، وأعي كذلك أن أكون امرأة وُلدت امرأة، فذلك يعتبر معوقاً لها في معظم أنحاء العالم ماعدا في المجتمعات المتميزة جداً، وفي النخبة من المجموعات، حيث حصلت المرأة على الحرية والوعي الكافي للمطالبة بحقوقها. ولكن في جميع الأحوال على المرأة أن تبذل ضعف الجهد الذي يبذله الرجل لكي تحصل على نصف التقدير الممنوح له، أتمنى أن تعيش ابنتي وحفيداتي و بنات حفيداتي في عالم معقول، وأن يعيش ابني وأحفادي وأبناء أحفادي في عالم أفضل، يكونون فيه شركاء ورفاق،

حيث يسود حبنا لأنفسنا وللآخرين ولكوكبنا، لذا أعتقد أن هذا ماتعنيه كلمة «أنثوي»: الوعي والقوة و الكفاح من أجل ما نؤمن به .

- **افتخار الدين:** المقدمة التي تصدرت روايتك بيت الأشباح وكانت أبياتاً لبابلونيرودا حيث يتساءل الشاعر: «كم يستغرق الإنسان من الزمن ليموت؟» قد يجيبه والد إيدي في رواية فولكز بينما احتضر قائلاً : «السبب في الحياة هو للاستعداد للبقاء ميتاً لفترة طويلة .» كيف يمكن أن يكون جواب آلبا أو إيڤالونا أو جوابك أنت ؟

- **الليندي:** لا أعرف عن إجابة آلبا أو إيڤالونا ولكني أعرف إجابتي، اعتقد أننا نعيش لنتعلم، نأتي إلى الدنيا لنتعلم عن طريق الجسد مالا تستطيع الروح اكتسابه بطريقة أخرى، لذا نحن بحاجة إلى هذا الجسد لنحوله إلى معقل (صرح) للمعرفة، وهذا عسيرلأن بيئتنا لا تشجع على ذلك، ولكني أحاول استخدام حواسي وخيالي وجسدي وعقلي و جميع ما أملك في هذه الحياة لأنمي الروح، ولهذا أتينا، وإن فكرت ملياً في الأمر فستجد صمتاً قبل ميلادنا وصمتاً بعد وفاتنا، أما الحياة فهي صاخبة جداً .

- **افتخار الدين:** في رواية إيڤالونا تخاطب ألڤرا صديقتها إيڤا قائلة : «أجزم بأن لرحم والدتك أكبر الأثر لمنحك القدرة الابتداعية التي تروين بها الحكايات ياعصفورتي الصغيرة». هل هذا هو مفتاح كتابة القصة القصيرة ؟

- **الليندي:** هو إحدى الحيل التي نستعين بها . إنه لشيء مذهل كيف

تحدث بعض الأمور أحياناً وأدونها غير معتقدة بأن يلحظها أحد، فمثلاً اختلق وصفة لطهي طبق معين بشكل عشوائي، فيتصل بي أحدهم و يخبرني أن الوصفة لم تنجح، وإذا ما قدمت وصفة للتجميل بقولي: (وإن فعلت كذا فستحصل على شعر أشقر)، وهذا غير صحيح، أجد الناس يصدقونني، وتلك هي إحدى الخدع.

- **افتخار الدين:** عودة إلى موضوع التأكيد على أنك كاتبة أنثوية، ما الأمر الذي لا ترغبين في أن يسيء القراء فهمه في أعمالك؟ أرجو أن لا يكون سلبياً، كأن لايرغبون في قراءة أعمالك بصفتها أدب نسائي ـ مما يقضي على روح الأدب.

- **الليندي:** لا أدري فلكل قارئ أسلوب مختلف، أرغب في تسلية قرائي واجتذابهم نحو القراءة، وأسعى إلى دعوتهم للدخول إلى هذا المكان الرائع، حيث نشترك في قصة أعطيهم نصفها، بينما يعيد القارئ خلق نصفها الآخر، وهذا هو الفضاء الذي نتقاسمه، وأحياناً تشتمل هذه القصص على عناصر سياسية أو اجتماعية أو أمور نسائية (أنثوية) أو بيئية، وأنا أفصح عن جميع المسائل التي أؤمن بها، ولكني لا أسعى إلى بث أية رسائل، وليس لدي إجابات أو حلول، كل ما لدي هو أسئلة أود إشراك الآخرين معي فيها، ومن ناحية أخرى فإن إطلاق مسميات معينة أمر لا يمكن تلافيه مع وجود النقاد، فالنقاد مخيفون، لأنهم يطلقون عليك ألقابا ويصنفونك كما يحلو لهم. لا أريد أن أصنف على أني كاتبة

أنثوية أو سياسية أو اجتماعية أو كاتبة رواية الواقعية السحرية أو كاتبة من أمريكا اللاتينية. أنا كاتبة وكاتبة روائية فقط.

- **افتخار الدين:** لم تُنقذ شهرزاد حياتها فقط عن طريق القصص التي روتها، بل حصلت على تقدير السلطان كذلك، خلاصة الأمر أنها قد بعثت نفسها إلى الوجود بقوة الكلمة، هل بطلتك إيڤالونا هي من بعثت «الأنثى» إلى الوجود بفعل الكلمة ؟
- **الليندي:** نعم، كما وبشيء من الغرابة أرى أن إيڤالونا هي أنا، وأنا إيڤالونا، إنها هي رواية القصة، وهي من خلقت نفسها، ولا يعلم القارئ أو القارئة إن كانا يقرآن قصة حياة إيڤالونا ولا ما الذي ابتدعته عن نفسها، ولا عن المسلسل التلفزيوني الذي تكتبه، وعليه فهناك ثلاثة مستويات لقراءة وفهم هذه الرواية، وهذا على ما اعتقد – ماكانت عليه حياتي الخاصة، فإن طلبت مني أن أروي لك قصة حياتي فسأفعل، وربما تكون قصتي مجموعة من الأكاذيب لأنني ابتدع نفسي باستمرار، وفي الوقت نفسه ابتدع الرواية، وعن طريق هذا القصص أظهر نفسي، لذا فحياتي تجري على ثلاثة مستويات، ولا أستطيع أن أحدد من أنا، فكما أسلفت – الحدود بين الواقع و الخيال غير واضحة .
- **افتخار الدين:** هل هذه المستويات الثلاثة هي التي ينبغي على القراء أن يضعوها في الاعتبار عند قراءتهم لمجموعة قصص إيڤالونا .
- **الليندي:** لا تضع في الاعتبار أي شيء، فقط استمتع بما تقرأ .
- **افتخار الدين:** أعتقد أنك تلمحين إلى الناقد هنا .

– **الليندي**: أيها الناقد استمتع فقط بما تقرأ .

– **افتخار الدين**: في نظرك ما الذي تفقده قصصك عندما تُترجم ؟

– **الليندي**: لقد تُرجمت كتبي إلى سبع وعشرين لغة، وهذا ما نما إلى علمي ولكن هناك ترجمات أخرى لم اعتمدها، مثل الترجمة إلى اللغة الڤيتنامية والصينية، وأنا لا أستطيع التحكم في الترجمات المرخصة، فمن باب أولى ألا يكون لي سلطة على تلك التي لم تُرخص. الترجمات الإنجليزية والفرنسية والألمانية جيدة جداً، وحالياً كلما أقرأ الترجمة الإنجليزية بصوت عال أشعر بعدم الارتياح . أعتقد أن الترجمة رائعة، بل و أفضل من التي كتبت باللغة الإسبانية وهي الأصل، ولكنها أصبحت قصة مختلفة، لأني لا أشعر بكينونتي سوى في رحاب لغتي، التي أحتاج لأن أعبّر عن نفسي بها . عندما أداعب أحفادي فيكون ذلك بالإسبانية لما فيها من الهزل والعذوبة، ولأنها تنبع بشكل فطري وعفوي لا يمكن حدوثه إلا في اللغة الأم، مثلها كمثل الأحلام .

– **افتخار الدين**: هل هناك أمر لا يمكنك الكتابة عنه ـ أقصد ـ « أحد شياطين الذاكرة» التي لا يمكنك «طردها»؟

– **الليندي**: لا أعرف، لأنني أحاول أن أطردها جميعاً وعلى مدى الزمن ربما أفلح في ذلك إن قُدّر لي أن أعيش مدة أطول، لدي الكثير من الأرواح الشريرة، وبعض الأشياء التي تظهر مراراً و تكراراً في كتاباتي ولا يمكنني تلافيها، مثل الحب والعنف لما لهما من تأثير قوي على حياتي .

- **افتخار الدين:** لقد كتبت أربع روايات ومجموعة قصصية بلغت بها قمة الشهرة ـ هل تعتقدين أنه حان وقت مجموعة قصصية أخرى ؟
- **الليندي:** لقد أكملت تواً كتاب سينشر قريباً وتتم ترجمته الآن، وهو عبارة عن مذكرات، وليس رواية، ولكن يمكن قراءته كرواية . وبعد انتهائي من الكتاب خارت قواي وشعرت بالإرهاق الشديد، فقررت أن لا أقوم بأي عمل لمدة ستة أشهر، ولنر ما سيحدث، ولكني ما ألبث أن يصرخ صوت ما بداخلي قائلاً: «لم لا تفكرين بكتابة قصص ؟» ولكن كما أخبرتك سابقاً ـ أحتاج إلى الحافز للكتابة، وإن لم يحدث هذا ....
- **افتخار الدين:** ماعنوان الكتاب الجديد ؟
- **الليندي:** پاولا Paula.
- **افتخار الدين:** هل لنا بكلمة توجهينها إلى كُتّاب القصة الواعدين حول كتابة القصة القصيرة ؟
- **الليندي:** لا تكتبوا القصة بل اكتبوا الرواية، لأنها أسهل بكثير ـ كلما طالت كانت أفضل، ستجدون ناشراً وعملاء، ومن السهل جداً كتابتها، أما القصص القصيرة فهي أقرب إلى الشعر وإلى الأحلام منها إلى الروايات، وتحتاج إلى المهارة في الكتابة، كم من القصص تستطيع أن تتذكر ؟ كم منها جدير بأن يبقى في الذاكرة ؟ كم منها قصص عظيمة؟ كم من كتّاب القصة اكتسبوا أهميتهم لمجرد أنهم كُتّاب قصص فقط؟ ذلك لأن القصة فن أدبي شديد الصعوبة، لذا فإني أنصحهم بأن يبدأوا

بكتابة الرواية، ومن ثم القصة، بعد أن يكتسبوا المهارة الكافية بكتابتها . بينما يعتقد بعضهم بعكس ذلك، وأنهم إن استطاعوا أن يكتبوا قصة ففي آخر الأمر سيتمكنون من كتابة رواية، وفي الواقع إن العكس صحيح؛ فإن استطعت كتابة رواية يوماً ما ـ وبكثير من الجهد وحسن الحظ ـ سيكون بإمكانهم أن يكتبوا قصة جيدة .

- **افتخار الدين**: هل أدت بدايتك كصحفية إلى سهولة كتابتك للأدب الروائي وخاصة القصة القصيرة ؟
- **الليندي**: نعم والدليل على ذلك أنني لا زلت استخدم الأساليب التي استخدمتها كصحفية، مثل إجراء الحوارات مع الناس . وككاتبة روائية أؤمن أن البحث عن طريق اللقاءات مع أشخاص حقيقيين خاضوا تجربة الحدث، ـ مهما كان نوعه ـ هو أجدى من الذهاب إلى المكتبة وتفحص الكتب . هذه اللقاءات تكشف لك عن أمور لن تجدها في كتاب، ترى الصحفيين في الشوارع جنباً إلى جنب مع الناس، يتحدثون و يساهمون ويشاركون. أما الأدباء فقوم منعزلون تحتمي حياتهم عادة تحت مظلة الجامعة، أو أية مؤسسة كانت، إنهم مفصولون عن الحياة الحقيقية (الواقع) في هذا العالم، وينتهي بهم المطاف إلى الكتابة للأساتذة و الطلاب والنقاد،فينسون أن العالم هناك، لذا تجد أن خلفيتي الصحفية قد ساعدتني بهذا الشكل، ثم إن الأمر الآخر الذي يساعد كثيراً هو أنك كصحفي لديك جملٌ قليلة تجتذب بها قراءك، وأنك تتنافس مع وسائل الإعلام الأخرى، ومع مقالات أخرى في نفس الصحيفة، أو أية وسيلة

إعلام تعمل بها، لذلك ينبغي عليك أن تكون متقناً للغة، وأن تتذكر أن أهم مافي الأمر أن يكون لك قراء. وبدون قارئ لن يكون هناك نص، ولكن الأدباء ينسون ذلك، ويكتبون لأنفسهم . أما أنا فأجدني صحفية أكثر مني أديبة، حيث إنني لم أكتب لنفسي فقط سوى ذلك الكتاب الذي كتبته مؤخراً ـ كتاب نبع من ألم بالغ، ولم يمكنني كتابة سواه، عندما كتبته لم أكن أفكر بنشره . لقد توفيت ابنتي منذ فترة وجيزة، وقد كانت في غيبوبة لمدة عام، وكنت أسهر على راحتها . خلال تلك السنة توقف كل شيء في حياتي فكان لدي عام كامل أراجع فيه أسلوب حياتي، وأطرح على نفسي أسئلة كنت دوماً أتجنبها، وأعاني من ألم مفرط . وأعتقد أنني لازلت في ذلك النفق من الألم، وحقيقة أنني إذ أنجزت تأليف الكتاب فقد كان لي بمثابة التنفيس من عدة أوجه، لذلك عندما بدأت كتابة باولا Paula كان هدفي الوحيد أن أبقى صامدة، وهذه هي المرة الوحيدة التي كتبت فيها دون وضع القارئ في الاعتبار .

* * *

قراءة النصوص(*)

فينسينت ب. ليتش
ترجمة
مصطفى بيومي عبدالسلام

ينطوي فعل النقد الأكاديمي على مهمات متنوعة، كتابية (literacy) والتحليل المؤسسي analysis institutional والتأويل، والتلقي، والإعجاب أو الإدراك appreciation، والاستجابة. إن جميع هذه الفاعليات عمومًا تستلزم نصوصًا ملائمة تمامًا (متقنة) بالإضافة إلى القدرة اللغوية والثقافية والأدبية. علاوة على ذلك، فإن بعضًا من جهود النقد هذه تفترض سلفًا قراءً يمتلكون حساسيات جمالية خاصة، أو يعتقدون بقيم متعارضة إمكانيًا مع قيم أخرى، أو يحتلون مواقع اجتماعية/ تاريخية خاصة.

وتعتمد القدرة المطلوبة لقراءة وكتابة (أو كتابية) literacy النقد

(*) هذه ترجمة للفصل السادس من كتاب: فنيسينت ب. ليتش: النقد الثقافي، النظرية الأدبية، مابعد البنيوية. Vincent B. Leitch (1992). Cultural Criticism، Literary Theory، Poststructralism. (New York: Columbia University Press).

الأكاديمي على التقاليد أو الأعراف، والقواعد أو الشفرات codes، والممارسات المتنازعة بطريقة متزايدة في وقتنا. إن المصير أو القدر destiny غير المحدد أو المبهم لـ «القراءة»، أي ذلك المصطلح متعدد القوي المخصص هنا إلى مهمات متعددة للنقد، يخلق شروطًا مرضية أو إيجابية لإعادة النظر في النظريات النقدية السابقة، وتطوير منظورات جديدة علي البروتوكولات أوالأنظمة الخاصة بالقراءة.

في هذه الدراسة، سوف أقيم مفهوميات conceptualizations معينة للقراءة، بنوع خاص الصيغ المتنوعة المؤثرة التي تم تقديمها من قبل النقاد الجدد، والهرمنيوطيقيين، والبنيويين، ومنظري استجابة القارئ، والفينومينولوجيين أو الظاهراتيين، والماديين، وما بعد البنيويين.

إن الممارسات السائدة للقراءة الأكاديمية تستمر في تأكيد الخضوع أو الإذعان النقدي، والموضوعية/الحيادية impersonality، والإخلاص للنص المفسر بدقة. فنادرًا ما يصفح المعلمون عن أي تقييم نقدي أو صريح للقيم والإيديولوجيات والمؤسسات، ولا يشجعون مساءلة عمليات اختيار النص وتقييمه، فإذا أراد المرء أن يلتزم بالمعايير التدريسية أو التعليمية pedagogical المتداولة للقراءة، فإنه يجب أن يتعلم أن يقلل الاستغراق أو الانهماك «الشخصي»، وأن يحترم عبقرية الكتّاب، وأن ينسق التضمينات النصية والانحرافات المجازية والتعارضات الموضوعاتية، وأن ينشغل بالمسكوتات النصية، وأن (يعيد) القراءة read (re) حتى يلائم الفحص والتدقيق النقدي الرؤية كلها وأيقونية النص، وأن يومئ، أحيانًا، ناحية

«السياقات» الاجتماعية التاريخية، وأن يشيد طرحًا وثائقيًا مترابطًا، أي مقالات نقدية مقنعة، وأن يطلق علي هذا النشاط جمعيه «قراءة نقدية». ربما ما يكون مفتقدًا في تشكيل القراءة هذا إلى حد بعيد هو أي شيء كان «نقديًا» علي وجه الخصوص في معاني الشك والمقاومة والمعارضة. وتشجع صورة القارئ النموذجي/ المثالي علي إنكار الذات والإعجاب بالكتّاب المتباينين، والإخلاص للنصوص المعقدة المشيدة بطريقة محكمة، والعناية القليلة بالمؤسسات الاجتماعية وأنظمة العقل regimes of reason. وربما ينبغي علينا أن نتوقف عن أن نطلق «النقد» criticism علي هذه المعابثة tinkering النصية الخانعة والمهذبة.

اضطرابات القراءة:

من بين بروتوكولات أو أنظمة القراءة البارزة بدرجة كبيرة في تزمتها الشديد، التي تم التنظير لها من قبل النقاد الجدد New Critics، هي تلك الانتقادات القاسية strictures الموجهة ضد كل من المقاربات التاريخية genetic والاستقبالية receptionist، مفضية إلى المبادئ الحاكمة للمغالطات القصدية والتأثيرية. فالنص الأدبي يتم عزله ذهنيًا عن المجموع العام للحياة الاجتماعية، والحيوات الشخصية للكاتب والقارئ. إن القراءات الاستعادية retrospective المتعددة تسعى إلى شرح أو وصف الشكل المكاني spatial المعقد والمركب للمنتجات المستقلة المتفردة في صناعتها الجيدة التي لديها قوى وتعارضات متضاربة ومتشعبة تكون متبادلة في علاقتها ومتوازنة عن طريق الأساليب المجازية أو الاستعارية

مثل: المفارقةparadox والغموض ambiguity والسخرية irony. إن «المعنى» في النص لا يكمن في مضمون أو محتوى يمكن إعادة صياغته ولا في فروض يمكن استخراجها، ولكن في تضمينات connotations وأساليب tones وصور ورموز متناسقة أو متوافقة، وملامح دلالية أخرى جوهرية داخلية intrinsic للنص. إن القراءة، بالنسبة للشكليين النقديين الجدد، تستلزم شرحًا مجردًا ودقيقًا للنصوص الشعرية العامة depersonalized والموضوعية، التي يظهر، من خلالها، الجهدُ النقدي التوازنَ الدلالي المعقد والقصدية purposiveness الداخلية. فالقيمة الرفيعة المفترضة مخصصة أو منتسبة للتعقيد الشعري، والتعارضات الكثيرة منسجمة مع العملية النقدية الجديرة بالتقدير إلى حد كبير.

ما يكون جديرًا بالملاحظة حول نظرية القراءة هذه هو أنها تسقط أو تتجاهل منهجيًا programmatically أشياء كثيرة جدًا، شاملة تأملات الاستجابة الشخصية، والتلقي الاجتماعي التاريخي، والتحليل المؤسسي والانتقاد الأخلاقي السياسي ethicopolitical، والتأويل لـ «المغزى» و»المعنى». وتصبح الموضوعية/ الحيادية impersonality، في هذه العملية المختزلة، منبثة أو منتشرة في جميع الأماكن وتطبيقًا نظريًا مجردًا. فالكتّاب والقراء يتم التضحية بهم لتمجيد الانفصال والنص المخلد. والمجموع الاجتماعي يتم التخلص منه في طريقة مماثلة لنظرية لاهوتية تقشفية زهدية محتقرة العالم الدنيوي. بالإضافة إلى التجربة الزمانية للقراءة يتم التغلب عليها من خلال إعادة القراءات التكرارية بالنتيجة التي ترى أن النصوص

لا تبدو فقط أيقونية ومكانية ولكن أيضا متعددة المعاني ومعقدة في مباغتتها all–at–onceness. هذه القراءة البصرية العامة panoptical تبدو كلية العلم أو ذات معرفة غير محدودة omniscient، وكأنها معنية أو قاصدة لذلك.

إن الأنواع الأدبية المنتشرة منذ عهد بعيد لا يمكن أن تتنافس تمامًا مع الأعمال المكتنزة أو المكثفة قصيرة الأمد. فأي معدل للقيمة premium يتم وضعه على أساس التوازن والتناغم والوحدة المتحققة، ويتم تقديره عن طريق التفككات discontinuities والتناقضات والفجوات خلال (إعادة) تشفيرها coding (re) بوصفها مفارقات وتعبيرات ساخرة وغامضة أو ملتبسة. و«المعنى»، المتكلف والأجوف والمزيف، يصبح واهيًا مخافة أن الأدب قد يتنافس، لولا ذلك، مع الدين والأخلاق والفلسفة والقانون والعلم والسياسة، الذي يجب (على الأدب) أن يتعالى عليها جميعًا.

إن النتيجة لهذا الاختزال هي أن النقد يوظف على الأخص بوصفه تملقًا أو تزلفًا، والمعارضة والمقاومة تلقى موضعًا صغيرًا. علاوة علي ذلك، فإن المرء لا يمكن أن يتلاعب بطريقة شرعية بالعناصر المنبوذة في النص ولا أن يغوص فيها من أجل المتعة/اللذة أو المعرفة. إن «القراءة» النقدية الجديدة تبدو مقموعة ودفاعية واستبدادية أو استحواذية obsessional. ومع ذلك فإن ما يمكن أن تسهم به هذه القراءة للنقد الثقافي المابعد بنيوي هو ميل لشرح بالغ الدقة للتعقيدات والتعارضات النصية المعاد تفسيرها في هذا المشروع الجديد بوصفها تعقيدات ومعارضات مادية ليست من أجل التناغم البلاغي ولكن من أجل التفكيك والتقييم التشخيصى.

إن المسعى الفيلولوجي لـ «هيرش» Hirsch، لمواجهة تحريمات taboos النقاد الجدد لقصد المؤلف auctorial intention واستجابة القارئ والنقد التاريخي، هو مفيد وإشكالي في وقت واحد. ففي نظرية «هيرش» الهرمنيوطيقية، تنطوي النصوص على معنى بوصفه نتيجة لمقاصد الكتّاب، التي تكون مع ذلك عامة وليست خاصة، ويجب أن تكون مثبتة أو مؤيدة validated باستخدام معايير الاحتمالية. علاوة على ذلك، فإن المقصد، المدمج أو المتجسد في النص، يرسخ المعنى إلى الأبد. فالمهمة الرئيسية للتأويل هي إعادة التشييد الأثرى antiquarian لقصد الكاتب، بما يتوافق مع التفاصيل النصية التي يمكن التحقق منها، ومعايير الآفاق horizons التاريخية. بالإضافة إلى هذه التناسقات regularities التاريخية، فإن تقاليد النوع الأدبي تخدم بوصفها تقييدات في عمل التأويل. إن التداعيات الفكرية والاهتمامات والقيم، التي قد تمتلكها النصوص للقراء المعاصرين والمستقلين، تشيد «المغزى» الخاص بها (وليس «المعنى»)، الذي يشتغل «النقد» (وليس «التأويل» اللائق) على تفصيله أو تعيينه. فالمغزى متنوع، والمعنى ثابت أو راسخ والنقد يكون ذاتيًا، والتأويل يكون موضوعيًا. المتقدم يتعامل مع القيم، والمتأخر يتعامل مع الحقائق. والأول يعترف أو يقبل استجابات القراء، والآخر يثق بمقاصد الكتّاب. إن المسعى الأساسي للتحليل الأدبي، بالنسبة لـ «هيرش»، هو التأويل الذي لا يقبل الجدل وليس النقد.

إن النظرية الكاملة للقراءة المشيدة من قبل «هيرش» تعتمد على

التفصيلات الشاملة المنشغلة بالثنائى المشكوك فيه المنقسم بين «العام/ الخاص»، من حيث إن المصطلح الأول يلقى منزلة رفيعة سائدة تصنيفيًا. وتكون المهمة الرئيسية للتحليل الأدبي هي التأويل وليس بالأحرى النقد، أي أن التفسير يهيمن أو يسيطر علي التقييم والانتقاد الثقافي. فالآفاق والأنواع الأدبية، أي التشييدات العامة المنظمة، تطوق أو تحدد التحقيق/ البحث السيري والبحث التناصي. وخلاصة القول إن ما يكون عامًا هو كل من الراسخ/ الثابت والمحدد، وما يكون شخصيًا/ ذاتيًا هو كل من المائع وغير المحدد. وعلي الرغم من هواجس «هيرش» حول العام والراسخ، فإنه يصف التأويل بأنه مرحلتين أو طورين للعملية تتحرك من الاستعراف identification التكهني الحدسي إلى التأويل الفكري اللائق.

إن وظيفة الناقد هي أن تخضع إعادة القوننة أو التقنين reenactment التأملية السابقة prereflective للنص إلى «قاعدة قاسية» (x)، لإعادة التشييد التأملي موظفة اختبارات التحقق ومعايير الاحتمالية. وتختزل أو تنقص سلسلة الأفكار هنا إلى مجموعة من الآراء القلقة المرغوبة: أي تقمع الذاتي، وتتغلب على المناطق العمياء blind spots والأحكام المسبقة، وتقلل من أهمية القيم، وتقيد أو تحدد المتميع، وتؤمن الضبط أو الصحة، وتروج الانضباط. إنه ليس غريبًا على ضوء هذه الأفكار أن ينتهي الأمر بـ «هيرش» إلى مناصرة الكتّاب البارزين والآفاق المهيمنة، متجاهلا المختلف والهامشي والمعارض. ولكن تدرس تفصيلا أية نقطة مهمة معروضة في هذا

المقام.... فإن القراءة لأي نص، من البداية، تتضمن أو تشتمل عادة، في الوقت ذاته تقريبًا، على الإدراك، والانتقاد، والتفسير، والتقييم، والشرح، والتحليل المؤسسي، والتلقي، والاستجابة. فلا أحد من هذه النشاطات يحتاج إلى أن يقوم بخدمة الإكمال للنشاطات الأخرى أو النص.

إنه يكون صحيحًا أن طلاب الأدب في الجامعة يواجهون مرارًا دروسًا مفروضة أو واجباتٍ محددة متتابعة، منطلقين، ولنفترض ذلك، من الشرح النصي إلى الاستجابة الشخصية ومن ثم إلى التقييم، الذي يفترض أن فاعلية أو نشاط الشرح يسبق حتميًا ومنطقيًا الاستجابة والتقييم. إن التنظيم التدريسي، المألوف والمعياري، يخلق انطباعات خاطئة أو أنماطًا للقراءة يمكن مساءلتها. قد لا يكون غريبًا لقارئ ما، قارئ معارض من الأقلية minority علي سبيل المثال، أن يبدأ بانتقاد ما أو تحليل مؤسسي بعد استجابته إلى صفحات معدودة فقط من رواية ما. فقد يجد القارئ كلا من الحبكة plot والتخيلات مصورة لشخصية نسائية مهانة بطريقة عنيفة. عندئذ قد يتابع أو يلاحق تأملات أولية للناشر، ومكان وتاريخ النشر، وإهداء الكتاب، وسمعة الكاتب، وتأسيس الغلاف الورقي للكتاب، وتصميم الغلاف الواقي لجلدة الكتاب، فجميع هذه التأملات تلتمس وضع العمل في تداخل أو تشابك ما لشبكات المؤسسات وأنظمة العقل. إن النقطة المهمة أو المفتاح هي أن المبدأ الأول للقراءة ليس غيريا selfless، وليس نزيها، وليس شرحًا أو تفسيرًا منعزلا متبعًا الاستجابة الشخصية والمهتمة والناشطة،أو الإدراك، أو التقييم، أو الانتقاد. فالقراءة لا تتقدم من

الموضوعي إلى الشخصي، ومن العام إلى الخاص، ومن الحيادي neutral إلى الإيديولوجي. وليس المبدأ الأول للقراءة من ناحية أخري، ذاتيًا، أو استجابة حدسية، أو إدراكا، أو تلقيًا متبعًا شرحًا أو تفسيرًا أو تأويلا موضوعيًا فكريًا.

فمن خلال تصوير القراءة بوصفها عملية تتقدم من الاستعراف إلى التأويل ومن ثم إلى النقد، يعلي «هيرش» منزلة التفسير الموضوعي على الاستجابة (التي لا يمكن تجنبها) والانتقاد (الاختياري). إن ما ينتج عن هذا الطرح المفترض أو الخيالي للقراءة هو الاحتفاء بالنص والتضحية بذات الناقد. ومثلما يتم توظيفه (أي الطرح) في هرمنيوطيقا «هيرش» الفيلولوجية، فإن المفاهيم الخاصة بـ «المعنى»/«المغزى»، و«التأويل»/ «النقد»، و«المقصد»/ «الأفق» توظف بطريقة ارتداتية أو نكوصية، معززة ممارسات تبجيل أو تمجيد الشاعر، وتوثين idolatry النص، وذرائعية النوع الأدبي والمونولوجي، ووضع القارئ في مرتبة أدنى أو تابعيته، والإخلاص إلى التماسك النصي.

إن نظريات القراءة التي تم تطويرها من قبل «بوث» Booth و«شولز» Scholes و«ميلر» Miller... تُظهر أو تُبدي مشكلات متشابهة عندما تفسر فينومينولوجيا أو ظاهراتية القراءة. ويطري «بوث» على الانتقاد الأخلاقي ethical (المعروف بـ overstanding) شريطة أن يكون مسبوقا بـ»الفهم» وكأنه تتابع يكاد أن يكون حتميًا. ولكن عندما يقرأ المرء نصًا ما، فإن الانتقاد قد ينبثق ليشكل «الأساس» للفهم. إن «بوث» يفسر

خطأ القراءة ليس فقط في شرحه للفهم/الانتقادoverstanding، ولكن في معالجته لـ»الفهم» بوصفه معيارًا شاملا أو كليًا. فالجماعات التأويلية المناضلة تقوض هذه القيمة.

إن صيغة «شولز» الخاصة بـ «القراءة»، و«التأويل»، و«النقد» – على وجه التقريب: الشرح، والتفسير، والانتقاد الثقافي– تتضمن بطريقة خادعة أو مضللة أن تلك الفاعليات الثلاث تحدث تباعًا في نطاقات أو دوائر منفصلة مشتملة علي عمليات متميزة. فتأملاته، في كتابيه: «بروتوكولات القراءة» Protocols of Reading و«القوة النصية» Textual Power، ترسخ الانطباع impression بأن الانتقاد يشكل الذروة ونقطة النهاية للمسعى النقدي وليس بالأحرى، ويمكن أن تقول ذلك، نقطة انطلاق أو وجهة عامة للقراءة. ويعرض أو يقدم «شولز»، مثل «هيرش» و»بوث»، الانتقاد بوصفه اختياريًا optional، على الرغم من أن كلا من «بوث» و»شولز» يريدان أن يزداد استخدامه بين الطلاب والأساتذة. إن الطور التمهيدي للنشاط النقدي – غير معروف بالنسبة لـ «شولز»، وسابق على الشرح فيما يبدو – يحدث «ارتباكًا» bewilderment يجب على القارئ أن يتحرر منه لكي ينقل القراءة نحو النقد. وما يميز الأطوار المتنوعة للقراءة هو انفصال متوالٍ أو تصاعدي، متقدمًا من الانغمار immersion المفتون والمطيع للتفاصيل النصية والألغاز والأحجيات التفسيرية، إلى التقييم المتباين للموضوعات والشفرات المكفول لمصلحة جماعة ما. ويقتضي الانتقاد بطريقة مهمة بذل الجهد للاهتمامات والقيم الجمعية والطبقية ضد

الاهتمامات والقيم في النص، وضد الارتباك المكتشف من قبل القارئ الفذ.

إن ذاتية القارئ مشتركة socialized ومتفردة في وقت واحد. ويصف أو يصور «شولز»، في النهاية، القراءة بأنها تقدمًا من «الخاص» إلى «العام»، مشابهًا «ميلر» في هذا الخصوص. يطرح «ميلر»، للتمييز بين «القراءة» و»النقد»، الأول بوصفه «خاصًا» وافتتاحيًا (مدشنًا)، وظاهرة لغوية تقود، بطريقة لا مفر منها، إلى الآخر: النشاط العام، متجليًا في الكتب المطبوعة وحوار حجرة الدراسة، ومنشغلا بالسياسة والتاريخ والايبستيمولوجيا أو نظرية المعرفة والمؤسسات الاجتماعية. فالقراءة تكون أولا وبعد ذلك يكون النقد، الخاص يسبق العام. إن «الخاص»، بطريقة غريبة، في هذا المقام يكون أساسيًا وسابقًا نفسيًا prepsychological ، متصلا بالحتمية اللغوية وضلالها errancy الذي لا مفر منه. وهكذا فإن «القراءة» (أو بالأحرى «القراءة الخاطئة»)، بطريقة بعيدة الاحتمال، تحدث أو تجري غير ملوثة بالاهتمامات (الشخصية) أو الأحكام المسبقة أو القيم أو المناطق العمياء. إن ثمة سؤالا عن المصير أو القدر اللغوي الذي يشكل الذاتية في سبيلها إلى ولوج الفضاء الاجتماعي. إن هذه الصيغة المتلاحقة أو المتتابعة الخاصة بالنشاط النقدي تكرر اضطرابات شائعة للعديد من النظريات المعاصرة للقراءة، بنوع خاص في تجنبها للانتقاد.

إن قراءة النصوص، فيما أرى، تعتمد إلى حد بعيد على تقاليد وممارسات لغوية وثقافية وأدبية مكتسبة. فقراءة النصوص هي نشاط

متعلق بطريقة يتعذر اجتنابها بالتركيب syntax والنحو والمجاز tropology والايبستيمولوجيا أو نظرية المعرفة والأخلاق وعلم النفس والتاريخ والاقتصاد والسياسة والتاريخ الأدبي والمؤسسات الاجتماعية بلا طريقة مؤكدة لتحديد الأولويات priorities الراسخة أو الثابتة. إن أي بعد أساسي للقراءة هو ذاتية القارئ، أي عملية متقدمة باستمرار يتم تشكيلها بمداخل إلى اللغة والنظام الاجتماعي وارتباطات بهما، اللذين يشتملان نفسيهما على أوضاع متغيرة للمجموع، وتشكلات متغيرة للوعي، واستجوابات interpellations متغيرة في أنظمة العقل. فالقارئ، فيما أتصور، يمتلك كلا من حقائق «الوجود» being العامة والخاصة بلا إجراءات ضامنة أو كافلة لهذه الأبعاد المنفصلة بطريقة محكمة. وهكذا لكي تدرك القراءة بوصفها عملية متسلسلة مؤلفة من مراحل أو أطوار منفصلة تتقدم من القضايا والشؤون الخاصة إلى العامة أو العكس، فيمكن أن تخلق نموذجا تدريسيا تخطيطيا مفتقرا مضللا في بساطته التحليلية الملفقة. إن القراءة، بتوسع جدير بالتقدير، نشاط منظم regimented. إن البروتوكولات أو الأنظمة الخاصة بالقراءة، كما تبدو في جميع الأنظمة السائدة، يمكن أن تكون متزمتة أو قاسية تقريبًا، وقيمة أو تعزيزًا حياتيًا life–enhancing تقريبًا، وتقييدية تقريبًا. فأوضاع الذات المخصصة أو المعزوة إلى القارئ بطريقة متسقة تصدمني أو تستوقفني بوصفها أوضاعًا مغلوطة وخطيرة في المقام الأول، لأن أية قيمة أو فائدة تكون مرتهنة بالخضوع أو الإذعان والطاعة واللغز المحلول، وليس بالأحرى بالمقاومة وتقرير المصير. إن ما يقلقني حول ارتحال القراءة بوصفها عملية تسير من الارتباطات الخاصة إلى العامة

أو من الارتباطات العامة إلى الخاصة هو (اللا) وضع non (status) الناتج للانتقاد فيما يتعلق بمهمات أخرى للقراءة. إنه يكون «إيديولوجيا»، بالمعني السيئ للكلمة أن تصف الانتقاد الثقافي بأنه في غير محله، أو اختياري، أو تكميلي supplementary، أو هامشي tertiary، أو مصاحبة ظاهرية epiphenomenal. فليس كافيًا أن تؤدي بدهاء واقتدار خدمة مطيعة لوظائف النقد الأدبي. وأن تقمع الانتقاد الثقافي كثيرًا جدًا.

قضية التقييم:

تعد ممارسة التقييم evaluation شكلا مهمشًا طويلا للنقد بين المفكرين الأكاديميين. إنه يتم، ولنبدأ بذلك، التغاضي مرارًا عن أن الكتابة نفسها تتضمن أفعالا مستمرة أو متصلة للحكم في اختيار وتشكيل الكلمات، والجمل، والصور، والمجازات، الخ... فالأفعال المتعددة الناتجة من الاستحسان أو عدم الاستحسان ليست شخصية بطريقة بسيطة، مفترضة أو مسلمة بأن الجماهير audiences والمؤسسات المتنوعة تضع ضغوطًا على الكاتب وتخلق نتائج أو تأثيرات إرجاعية feedback. علاوة على ذلك، فإن العناصر اللاواعية في هذه العمليات تخترق أو تتخلل تدفقات الأحكام. إن عملية القراءة لنص ما، بطريقة متشابهة، تحرض على استجابات تقييمية متأثرة، بطريقة واعية أو لا واعية، بالجماهير والمؤسسات المتنوعة. إن التقييم، بوصفه نتيجة ما، يكون متعددًا، متصلا أو مستمرًا، عامًا communal/ شخصيًا، مؤسسيًا، مشروطًا. وتشتمل القوى/العوامل agents المؤسسية الواقعة في شرك النشاطات التقييمية على المحررين،

والناشرين، والقراء، والمراجعين reviewers، والموزعين، وأصحاب محلات بيع الكتب، والمكتبات، والمعلمين، والطلاب، والجامعيين المتخيرين anthologists، والمترجمين، ومحكمي الجوائز، والباحثين، والذين يعيدون طباعة الأشياء من غير تعديل reprinters، والمقلدين imitators، وهكذا دواليك. دعني أبالغ أو أضخم كي أصنع نقاط متعددة: زمن التقييم يكون دائمًا، والمكان يكون في أي مكان، والأشكال هي حشد غفير، مرتبة من التكشيرات grins المشفرة وصورة الجماعات clusters المشيدة في المستويات الصغرى، إلى الدراسات «المجردة» impartial والمصادرات condemnations الأخلاقية الوحشية في المستويات الكبرى. إنه ليس ثمة تقييم متملص أو آبق، على الرغم من أشكال معينة يتم تفضيلها على أشكال أخرى.

إن أي شرط أو متطلب أساسي واضح لأشكال التقييم الأكاديمية هو الوجود لقراء «مؤهلين» و»مصقولين» ثقافيًا متموقعين بين المؤسسات وأنظمة العقل. إن الذين يقومون بعملية التقييم evaluators، في أي زمان ومكان وتحت أي شروط معينة، يحتلون مواقع خاصة، التي يمكن أن تقول إنها ليست فقط معرفة ومهارة ثقافية ولكن اهتمامات شخصية وأحكام مسبقة تشيد شروطًا للإمكانية من أجل التقييم الأكاديمي. إن «بربرا هرنستين سميث» Barbra Herrnstiein Smith تصور بطريقة مسرحية هذا الاحتمال للقيمة عن طريق ملاحظة أنه «بأي كيفية يتم تسليمه بطريقة جازمة ومهما كانت الادعاءات الملازمة أو القناعات الشمولية، أو المطلقية

unconditionality، أو الحيادية، أو الموضوعية، فإن أي تأكيد لـ»القيمة» لموضوع ما يمكن أن يكون دائمًا مفرغًا بوصفه حكمًا لقيمته الممكنة ويتم تخصيصه وفقا لذلك» (97). إن هدف هذه الملاحظة هو علم القيم axiology التقليدي بزعمه أو ادعائه الراغب للصحة/ الشرعية validity الموضوعية والشمولية من أجل معاييره وأحكامه التقييمية. فالذين يمارسون التقييم متورطون في أنظمة العقل، التي تقدم نطاقًا ما لصحة أو شرعية ورسوخ الأحكام الثقافية. وأيضا العضوية في الجماعات communities التأويلية تساعد علي تعليل الاتفاقات والتنازعات. وتنتج الأساليب الليبيدية libidinal الشخصية للتطويق investment ثوابت ومتغيرات في عملية التقييم من خلال الاشتغال بطريقة لاواعية. إن إمكانية القيمة، بطريقة نهائية، تجعلها (أي القيمة) حتمية إلى حد أن الأحكام التقييمية المتعددة الجوانب المتضمنة في الاستجابة والتفسير والتحليل المؤسسي والانتقاد تكون متميزة ومتضاربة أو متعارضة confictual. أن تقرأ يمكن أن تتخذ مواقف أو مواقع، ومع ذلك فإن هذه المواضعات positionings الكثيرة قد تكون عرفية أو لاوعية أو آلية.

مشكلات في نظريات استجابة القارئ:

يشرح البنيويون المهتمون باستقبال أو تلقي القارئ، بطريقة مفيدة، ومن خلال تعين الشفرات/السنن والتقاليد المتعددة للتأويل الأدبي، المعرفة العامة/الخاصة الضمنية التي تشيد أنظمة وممارسات القراءة. فمن بين الشفرات والتقاليد المتعددة، يفرد أو يفصل «كولر» Culler، علي

سبيل المثال، ست نقاط تالية (115–116): تقر «قاعدة أو مقياس المغزى أو الدلالة» بأن أي عمل أدبي يعبر عن موقف دال على الإنسان أو العالم. وينص «تقليد أو عرف التماسك الاستعارى» علي أن المضامين والأدوات الاستعارية متماسكة أومتناغمة دائمًا. وتمد «شفرة التقاليد الشعري» أي مصدر للرمز والأنواع بالمعاني المتوافقة معه. ويقدم «تقليد أو عرف النوع الأدبي» مجموعات ثابتة للمعايير التي يتم تقييم النصوص طبقا لها. ويعلن «تقليد أو عرف الوحدة الموضوعاتية thematic « أن التعارضات الدلالية والمجازية تتوافق في القوالب أو الأشكال الثنائية النسقية. وأخيرًا، تتطلب «قاعدة أو مقياس المجموعية أو الكلية totality» أعمالا تكون منسجمة على مستويات متعددة ممكنة. فإذا انشغل الكتّاب بالتقليد المنكسر أو كسر التقليد convention–breaking، فإن القارئ يفهم هذه الإجراءات في سياق التقاليد الثابتة. وعلاوة على ذلك، فإن الفجوات أو الفراغات النصية تنبثق بالتحديد في علاقة بتوقعات المجموع أو المجموعية. فقواعد النحو تشرح الظواهر اللانحوية. إن الدفع الرئيس للقراءة النقدية، من هذا المنظور المؤثر، يمكن أن تجعل النصوص الأدبية اتصالية بطريقة كاملة: أي أن «الغريب والشكلي والخيالي يجب أن يتم استعادته أو تطبيعه» (134)، كما ينص «كولر» في توصيف الطرح البنيوي لاستجابة القارئ.

ثمة مشكلات في المشروع البنيوي، ومع ذلك سوف أمتنع عن تكرار الانتقاد المابعد بنيوي العريض المتسع للبنيوية. دعني أتخير موضوعات رئيسة أو مفتاح قليلة مرتبطة بنظرية استجابة القارئ. إن

بروتوكولات أو أنظمة القراءة، طبقًا لما يطرحه البنيويون، تيسر التأويل الشامل. فالقراء، في أفضل الحالات، قد يمتلكون سيطرة (أو تمكنًا) تامة على الشفرات والتقاليد والممارسات، التي تكون سببًا فيما يطلق عليه «كولر»: «القراء النموذجيين أو المثاليين» ideal readers و«ريفاتير» Riffaterre: «القراء السوبر أو المثاليين» superreaders. إن ما يكون موضوعًا للبحث في التنظير البنيوي الذي يدور حول القراء ليس ذاتية ولا تجربة أو خبرة ولا مهارة القراء «الفعليين» real، ولكن القدرة/الكفاءة competence النسقية الكاملة لنموذج القراء المفترضين. فلا شئ يغيب أو ينفلت، افتراضًا، عن القارئ الأمثل المتسلح بالقدرة أو الكفاءة الكاملة أو القوية المتمكنة من منح أية فوضى ungrammaticality نصية مغزى أو هدف. والمهمة هي الاتصال الكلي من خلال التأقلم naturalization الكامل أو التام. إن النظرية المابعد بنيوية لـ «القراءة الخاطئة» أو «إساءة القراءة» misreading، التي يتم مناقشتها بطريقة موجزة، تتجه علي نحو مضاد أو معاكس إلي كل عنصر تقريبًا في صيغة القراءة هذه، بنوع خاص عرضها للالتزامات المستحيلة للتمكن أو السيطرة الهرمنيوطيقية المفرطة heper–hermeneutic، والقدرة، والاتصال، والتأقلم، والاتحاد، والتنظيم grammatization، والكلية أو الإجمالية totalization. فالعديد من الأعراف أو التقاليد المهملة والمبجلة من قبل البنيويين تمت مناقشتها من قبل ما بعد البنيويين، على سبيل المثال: تقاليد الوحدة الموضوعاتية، والتماسك الاستعاري، والمعايير الشاملة. إن السطوة أو السيطرة mastery

على النصوص التي تستخدم هذه الوسائل التأويلية والتقييمية هي بمثابة الاختلاق أو الافتعال storytelling، التي كانت سببًا في أن يشخص «كولر» مؤخرًا هذه القراءة كذلك في كتابه «في التفكيك» on Deconstruction، حيث يبعد نفسه عن البنيوية.

ثمة وجوه متعددة للنظرية الذاتية المبكرة لاستجابة القارئ الخاصة بـ «بليتش» Bleich التي تستأهل أو تستحق الاهتمام في السياق الحالي. ففي الجانب السلبي، يشكل أو يصوغ «بليتش»، بطريقة حاسمة، القراءة بالقياس على الأسباب البيداغوغية أو التدريسية الواضحة بوصفها عملية تنطلق من استجابة خاصة صادقة أو معتمدة إلى التأويل العام المزيف. وفي الجانب الإيجابي، يأخذ بعين الاعتبار، بوصفها جزءًا من القراءة، كلا من «الانحرافات» distortions النفسية التي يتعذر اجتنابها والمتطلبات المؤسسية المتعينة للمعرفة discipline. إن «الانحراف» في الاصطلاح النفسي لا يتضمن بالطبع إمكانية التصحيح أو التقييم: أي أن العمليات اللاواعية للتكثيف condensation، والاستبدال، والترميز symbolization، والمراجعة الثانوية أو الخافية secondary، والدفاع، تشكل المواد من خلال طرق معينة، التي لا تكون الذوات حرة في السيطرة عليها أو ضبطها. إن القراءة لأي نص، في نظر «بليتش»، تحمل علامات الكشف والانحرافات ذات القيمة، أي التداعيات associations والمبالغات exaggerations والإسقاطات omissions والإقحامات insertions و«الأخطاء» errors. فهذه الأشياء تعين أو تقدم الدليل على الارتباط القوي أو الوثيق بالنص.

إن ما يأسى له «بليتش» هو أية محاولة لمحو أو تجاهل «الخصوصيات» idiosyncrasies النصية المفترضة سلفًا باسم الموضوعية أو الكمال أو التنظيم. بالإضافة إلى أن «بليتش» ينتقد المتطلبات أو الشروط التي يتم تحزيم packaged القراءات في بحوث نقدية (طبقًا لها) عارضة جدالات أو أطروحات مفترضة – مثبتة، تلك الشروط أو المتطلبات توظف لإبطال المختلفات eccentricities و«الانحرافات». يقارب «بليتش» هنا قضية تم تطويرها بطريقة بارزة من قبل «هارتمان» Hartman الذي يبرهن بطريقة جازمة على أن الأشكال الإبداعية للكتابة النقدية متجاوزة البحث/المقال الأكاديمي المعياري. إنني أجد «بليتش» مفيدًا في تنظير «الانحرافات» الخاصة بالقارئ، لأنني أعتمد «الذاتية» الخاصة بالقارئ في مشروع النقد الثقافي. وأضيف إلى هذه الأشياء أنواعًا أخري من أخطاء الأداء misprisions، كما سوف نرى لاحقًا. فالقراءة بالنسبة إلى «بليتش» تبدو وكأنها «قراءة خاطئة» بلا سبيل غير قسري لكي تعالج الموقف من حيث تأمين اتساق أو تشاكل الاستجابة. إن بروتوكولات أو أنظمة المعرفة السائدة تنمذج normalize (أي تجعلها طبق قاعدة) وتدحض القراءة في الاهتمام بأي تشاكل أو اتساق بديل ersatz. ما أريد أن أناقشه في طرحي عن القراءة هو تعيين القراء المرتبكين واللامادیین bodiless والمذعنين أو الخاضعين والغفل الذين يبحثون عن تأدية ما يتكلم به الكتّاب والأشخاص. إن ذلك يكون سببًا في أن عمل قراء الأقلية المعارضين وظاهرة الانحراف يكونان مهمين، لأنهما يظهران الأشخاص أو الذوات المعارضة الذين يمتلكون رغبات واهتمامات وقيم تشكل القراءة

إن القضية المهمة للصفة الدنيوية temporality للقراءة تستوجب النظر في هذه المناقشة. بالمغايرة مع القراءات الاستعادية retrospective والموضوعية والمكانية spatialized التي دافعت عن المواجهات الحوارية مع النصوص، مركزة على العمليات الكاشفة unfolding للقراءة كما تحدث، والتي تم بحثها من قبل الشكلانيين والبنيويين والفينومينولوجيين/ الظاهرتيين المتنوعين والهرمنيوطيقيين ونقاد استجابة القارئ. إن القراءة تخضع لعملية بطيئة الحركة، وتصبح حدثًا، فعلا، أداءً محفوفًا بالمخاطر، مستعدًا أن ينظر إلى الاحتمالات أو الإمكانيات التأثيرية والتعليمية. هذا الاهتمام بالاستجابة والتلقي ينظم «التأويل» interpretation ليس بوصفه جهدًا للتحقق verification النصي أو بالاستجواب المنهجي، ولكن لاكتشاف قدرة القراء المتحولين. فالشكل النصي، من خلال هذه النظرة الجزئية للقراءة، يظهر بوصفه تشييدًا استعاديًا، انغلاقًا كليًا مفترضًا بالقوة، وإذا كان ثمة «شكل» form، فإنه يجب أن يكون متسلسلا، متعاقبًا، زمنيًا.

إن المشكلة العامة للنظرية الفينومنيولوجية/ الظاهرتية المقترحة لاستجابة القارئ هي فشلها أو إخفاقها في أن تعتمد العمليات متعددة القوى والأبعاد المتعددة للقراءة. ولكي تدرك القراءة بوصفها ارتباط conjuncture الوعي والصفة الدنيوية بطريقة جوهرية فإنه يعني أن تتغاضى عن أشياء كثيرة. إن المشهد الأساسي للقراءة في هذا السيناريو scenario يخاطر أو يجازف بالتأملات الباعدة excluding، علي سبيل المثال،

للشفرات المحددة (بكسر الدال) وتقاليد «القدرة على الكتابة والقراءة» literacy، وانحرافات اللاوعي، والطرق المتعددة التي تشكل أنظمة العقل عند الكتّاب والقراء، والممارسات الخاصة بالقراءة adhx ; edvm أشياء كثيبس العدائية المعارضة. إن القارئ يبدو بطريقة غريبة وكأنه وعيًا خاصًا غير محدد ومنفصلا أو متحررًا من الجسد disembodied مؤديًا وظائف أنطولوجية عامة. وليس ثمة مجال أو نطاق عام نتحدث عنه. فالاستغراق preoccupation والتماثل مع النص الكاشف يميل إلى أن يقمع اتخاذ مواقف ضد النص، إذا لم يلغها أو يسقطها. إن المؤسسات، مثل المدارس والعائلات والكنائس ومواقع العمل، تبدو غير موجودة. فالإجراءات الفينومنيولوجية/الظاهراتية للحصر والإنقاص أو الاختزال تنتهي بالأمر إلى جعل الخطاب الأدبي شكلا لـ«الكلام الحقيقي أو الموثوق به» لنوع بريء أو مطهر بطريقة متفردة، ولا يتم تعقيده، بطريقة واضحة، من قبل الانحرافات أو الاضطرابات aberrations اللغوية العاجزة والتضمينات التناصية المتاهية labyrinthine. إن فعل ربط الصيغ معًا، من خلال عمل القراءة هذا، ينتج أو يولد العجب أو الحيرة والتبصر وليس النضال الاجتماعي والسياسي كما يصوره «ليوتار» Lyotard بطريقة مقنعة. إن ما يمكن أن تضيفه، مع ذلك، أية نظرية فينومينولوجية/ ظاهراتية للقراءة، بوصفها عملية، إلى نقد ما بعد البنيوية هو فهمًا للقراءة بوصفها أداءً معقدًا منشغلا بطريقة احتمالية بمخاطر كبيرة للقارئ. إن الرسالة الأولى هي أن النصوص تشكل الحيوات والدرس الآخر هو أن ظواهر الصفة

الدنيوية تمزق الممارسة المكانية spatializing. إن الكثير عن هذه النقطة يأتي لاحقًا.

إن نظرية استجابة القارئ تستمر في أن تكون متجددة أو منشطة عن طريق مفهوم «فيش» Fish لـ «الجماعات التأويلية»، وهي فكرة مفيدة وناقصة أو ضعيفة wanting في الوقت نفسه. فطبقًا لـ «فيش»، «الجماعات التأويلية تكون مشكلة من هؤلاء الذين يشتركون في استراتيجيات أو طرائق تأويلية ليس من أجل القراءة (في المعني التقليدي) ولكن من أجل كتابة النصوص، من أجل تأسيس خصوصياتهم أو آداب مجتمعهم وتحديد مقاصدهم. في كلمات أخري، وتوجد هذه الاستراتيجيات أو الطرائق سابقة على فعل القراءة وبناء عليه تحدد القالب shape لما تتم قراءته وليس بالأحرى طريقًا آخر حوله، كما يكون مفترضًا عادة» (171). فكل جماعة من المؤولين يفسرون النصوص من خلال طريقة يتم توجيهها من قبل استراتيجياتها أو طرائقهم التأويلية. ولأن القراء يمكن أن ينتمون إلى جماعات متنوعة، فإن تأويلاتهم يمكن أن تختلف. إن «فيش» يعين لنا القراء المشتركين أو الطائفيين Communal الميالين إلى خلق معانٍ خاصة، ويؤسس، من خلال هذا الفعل، للنظر فى الأسئلة التي تدور حول بروتوكولات أو أنظمة إعادة الكتابة، والمجموعات المؤسسية، وسياسات التأويل، وميكانيزمات أو آليات الاحترافية professionalism. وينهى «فيش» أو يضع حدًا، فى الوقت نفسه، للطرح البنيوى الجامع لتقاليد القراءة. إنه يكون واضحًا أن «فيش» ينظر إلى العقلانية بوصفها مشروطة

أو متوقفة على أشياء كثيرة مثلما ينظر إلى الجماعة المؤسسة –community based والبحث النقدي. إن القراء لا يتجاوزون المعتقدات والاهتمامات والافتراضات ووجهات النظر والولاءات allegiances؛ إنهم متموقعون فى طرق خاصة إلى حد بعيد.

إن الأدب الثانوي العدائي المنتج أو المتولد عن طريق نظرية «فيش» فى القراءة يكون أيضا شاملا لكي يفحص هنا. فمن بين هؤلاء المرتبطين بالأشكال المتنوعة للنقد المادي materialist criticism، أجد نفعًا أو فائدة للاعتراضات التى تم إقرارها من قبل «كاين» Cain و«إيجلتون» Eagleton و«لينتريتشا» Lentriccia و«مايلوكس» Mailloux و«برات» Pratt و«سعيد» Said، الذين يصفون جميعًا نظرية «فيش» بأنها ناقصة أو ضعيفة من خلال طرق متشابهة. دعني أجمل بعضًا من الاعتراضات البارزة المنتزعة من نقاد «فيش» ومن تأملاتي الخاصة. يتوقف «فيش» قليلا في تحليل السياسات الاجتماعية sociopolitics للجماعات التأويلية؛ والقراء الأدبيون عند «فيش» يصورون ذاتيات غير محددة عن طريق القوى العرقية والاجتماعية والسياسية المتسعة. إنه يعزل الجماعات المحترفة من العمليات التاريخية والبنيات الاجتماعية؛ ويتجنب التحليل الإيديولوجى بأنواعه جميعها؛ ويصور الجماعات التأويلية أيضًا بطريقة مثالية بأنها متحررة من الاختلافات أو التعارضات، والصراعات، ونزاعات القوة؛ ويوظف «الإجماع»consensus بوصفه النتيجة للجهد المشترك أو الطائفى؛ ويصل العلاقات بين المجموعات باسم مساواة وأخوية وحرية تهليلية cheerful

إلى حد بالغ الإفراط؛ ويروج لنظرة استهلاكية consumerist للأدب غافلة عن مشكلات الإنتاج الثقافي ومشكلات صناعة الكتابة أو الإبداع؛ ويقصر التحليل المؤسسي بطريقة ضخمة على مسائل المعرفة الاحترافية؛ ولا يضع في حسبانه بطريقة كافية ظواهر مثل الانحراف، والتناقض، وعدم القدرة القرائية؛ ويقلل العملية الخاصة بالإستراتيجيات المهيمنة العبر طائفية cross-communal للقراءة؛ ويعالج بطريقة غير واقعية بروتوكولات/ أنظمة القراءة بوصفها موضوعًا للاختيار الحر وخضوع طوعي willing في الوقت نفسه. إن القوة الدافعة thrust لهذا النقد تعطي مزيدًا من القوة والتأكيد على مناطق الضعف العامة والمتعددة. و«فيش» ينقص التعقيدات المتضمنة في الإنتاج، والتوزيع distribution، والمحافظة على الأدب، ويبسط التشابكات intricacies الخاصة بالذات ومجموع الجماعة، بنوع خاص الملامح المتنازعة agonistic. ويتغافل «فيش» أو يصرف النظر عن العديد من فاعليات أنظمة العقل. إن ما تؤول إليه نظرته فى تبسيطها هو: أن أي نص هو ما تقرر أن تصنعه أو تنتجه أية مجموعة متجانسة بطريقة حرة.

إن العمل على استجابة القارئ، على الرغم من تحديداتها أو تقييداتها، ينفع نظرية القراءة من خلال طرق مهمة متنوعة. إنه يقوض أي تصور بسيط عن القراءة «الصحيحة أو الصائبة»، وأية فكرة عن القراءة بوصفها مسحًا آليًا أو فك شفرة. إن ذاتيات القراء وثبات أو رسوخ النصوص تصبح إشكالية، والشكر يعود على نظرية التلقي. فإعادة تحديد

الاهتمام بنشاطات أو فاعليات القراءة لحظة بلحظة وبالمعايير المؤسسية للكتابة يعقد المفاهيم الهرمنيوطيقية للزمن والتاريخ، وللذات أو النفس والمجتمع. إن نظرية الاستجابة، فى النهاية، تُظهر القراءةَ على أنها شكلا أو طريقة للكتابة مميزًا أو متباينًا وملائمًا بطريقة ملازمة أو متأصلة، وسبيلا أو وسيلة للبحث تتم ممارستها بطريقة منتجة أو مثمرة من قبل «مابعد البنيويين» مثل «بلوم» Bloom و«جيمسون» Jameson، كما سوف نرى.

صيغتان للقراءة الخاطئة :

إن نظرية القراءة الأدبية بوصفها قراءة خاطئة أو إساءة قراءة، التي تم تطويرها من قبل «دى مان» de Man وتنسيقها أو ترتيبها من قبل «بلوم»، تتحدى الأطروحات المتنافسة للقراءة على أساس نظرية اللغة في المقام الأول. ففي محاولة نقدية عن «فيش» وآخرين، يعلن «دى مان» أن «الخصيصة الفاصلة للغة الأدبية هي في الواقع مجازية figurality، بالمعنى المتسع للبلاغية rhetoricity، ولكن تلك البلاغة، بعيدًا عن تشييد أساس موضوعى من أجل الدراسة الأدبية، تتضمن التهديد المستمر أو الدائم للقراءة الخاطئة» (BI،285)، وأن «خصوصية اللغة الأدبية تكمن فى إمكانية القراءة الخاطئة أو التأويل الخاطئ» (280) بطريقة واضحة للغاية... إن «دى مان» يسوي درجات الأدبية literariness بدرجات البلاغية. وتنتج المجازية لنص أدبي ما انحرافات مرجعية، جاعلة الإهمال أو الخطأ في الأداء النقدي لا مفر منه. فإذا كانت «القراءة» الأدبية تنتج القراءة الخاطئة، فإنه ليس غريبًا أن يميز «دى مان» بين القراءات الخاطئة الجيدة والرديئة. إن أية قراءة

خاطئة جيدة تخلق أو تنتج نصًا يولد بنفسه قراءة خاطئة وهكذا في سلسلة إنتاجية. فالكتّاب، مثل النقاد، يقرؤون خطأ نصوصهم الخاصة. إن الخطأ لا يقطن مع القراءة ولكن مع اللغة. وتعتمد الكتابة النقدية نفسها، من خلال قص تجارب القراءة المرتبكة، على اللغة المجازية، خالقة «استعارات/ مجازات القراءة» Allegories of Reading. فى كلمات أخرى، إن النقد لا يمكن أن يصف أو يكرر أو يمثل نصًا ما، لأنه لا توجد لغة شارحة أو ميتالغة غير بلاغية أو علمية ومتعالية transcendental. وكذلك الصياغة الجديدة للنص paraphrase أو الشرح المدقق إلى حد بعيد يضبب (أي يجعله ضبابيًا) الانحرافات النصية في التجانسات القسرية لأدائه أو لتمثيله المجازي/ الاستعاري للقراءة (الخاطئة). إن النصوص، فى النهاية، طبقًا لما يطرحه «دى مان»، تقرأ نفسها خطأ على الرغم من مقاصد النقاد والكتّاب: «إن أي نص أدبي يؤكد وينكر في الوقت نفسه سلطة أسلوبه البلاغي الخاص» (AR.17).

وغني عن القول إن نظرية «دى مان» للقراءة الخاطئة لا تضع نهاية للقراءة والكتابة النقدية؛ إنها تقوض، مع ذلك، الادعاءات المعززة للقراءة من قبل النظريات النقدية الأخرى. إن بروتوكولات/أنظمة القراءة المتنوعة للشكلانيين والبنيويين والهرمنيوطيقين التي توجه أو تقود النقاد، على سبيل المثال، للتوفيق بين العناصر النصية، تؤسس تناغمًا أو تماسكًا، وتوحد المواد الموضوعاتية، وتجمع المستويات النصية العديدة بقدر ما يمكن، وتنجز الاتصال الأقصى، وتصل المعنى بالمقصد الخاص بالمؤلف الذي يبدو

ملتبسًا على ضوء تنظير «دى مان». ففي طرح «دى مان» تواجه القراءة، على نحو مميز، الفجوات discontinuities والتفككات أو التنافرات incoherencies والخلافات disunities والمتعارضات incompatibilities النصية التي لا يمكن تقريرها بسبب التقلبات أو التذبذبات والفوضويات ungrammaticaties المجازية، التي تحبط القدرة والسيطرة التأويلية، موفقة بطريقة تامة المرجعية والاتصال. إن القراءة تواجه الإمكانيات المتقلبة للانحراف.

إن النتيجة لتنظير «دى مان» يمكن أن تجعل القارئ مشوش الذهن فيما يتعلق بمسألة الخضوعية submissiveness، محتاج إلى جهد سيزيفي (نسبة إلى أسطورة سيزيف) فقط لكى يرتقي إلى قراءة ما (خاطئة) ومقرًا بأنه لا مجال للمقارنة والانتقاد الأخلاقى السياسى. وحيث إن «ليوتار» يفسر فاعلية العبارات الرابطة في تشكيل أي تأويل بوصفها قوى اجتماعية وسياسية مدشنة (بكسر الشين)، فإن «دى مان» يخص هذا الجهد بوصفه خيالات متآلفة composing بعيدة عن الجزافية أو العشوائية randomness. إن القراءة، بالنسبة لـ «دى مان»، متوقفة بطريقة مستمرة على التحير أو الارتباك التفسيرى. فكل شيء غير ذلك يذهب سدى إلى حد بعيد. إنه لا يكون غريبًا، إذن، أن يعيب «لينتريتشا» «دى مان» من أجل إهمال أو تجنب الحقيقة التى ترى أن البلاغة هى قوة أساسية للفعل والتغيير الاجتماعي، لاعبة دورًا رئيسيًا في حفاظ ودوام الإيديولوجيا السائدة. فالنصوص تشكل الحيوات والتنظيمات الاجتماعية. وعلى الرغم من الإلحاح على

القوى الإقناعية للبلاغة، فإن «لينتريتشا»، مع ذلك، يمر بطريقة سريعة جدًا على إشكاليات الخداع duplicity المجازى. إن أى نقد، فى رأيى، قاطع إلى حد بعيد لـ»دى مان» ينشغل أو يختص بإهماله أو اجتنابه الغريب للتناص والتداخل اللغوي heteroglossia، فكل منهما يربط النص بالنص الاجتماعي والمؤسسات متضمنة أنظمة العقل. فـ «دى مان» يتجاهل أو يتغافل عن الوجوه المشاعية أو المشتركة للبلاغة والقراءة النصية، من حيث كونه منشغلا بالمعميات enigmas المجازية وقراءاتها (الخاطئة). إن الاتهام المبالغ فيه بأن نظرية «دى مان» فى القراءة تؤسس تجديدًا للنقد الجديد هو مبرر بطريقة جزئية.

إن نظرية القراءة الخاطئة، كما تم تطويرها من قبل «دى مان» تستبقى أو تحتفظ بالتحريمات النقدية الجديدة ضد القصدية والتأثيرية. فالقوة agency، يتم إخضاعها أو قمعها من قبل «دى مان» الذي يظهر اهتمامًا قليلا بالذوات الخاصة بالكتّاب أو القراء. إن قوى اللاوعى والجسد هي خارج الاهتمامات الواضحة لـ«دى مان». ويجب على المرء أن يتحول إلى «بلوم» لأن أية نظرية للقراءة الخاطئة منتبهة إلى مسألة الذات، وفي هذه الحالة تكون ذاتية الكتّاب القلقين فقط هى القادم الجديد، وليس القراء النقديين. إن ذلك هو نقطة النقاش بطريقة أساسية. يلاحظ «بلوم» بطريقة قوية فى كتابه: «قلق التأثير» The Anxiety of Influence أن «تأويلات الشعراء الخاطئة أو القصائد هى أكثر تطرفًا أو عنفًا من تأويلات النقاد الخاطئة أو النقد، ولكن هذا اختلاف في الدرجة وليس في النوع على

الإطلاق، فليس ثمة تأويلات ولكن فقط تأويلات خاطئة» (94–95). إن المرء يصل، من خلال ملاحظة «بلوم» المتسعة، إلى مفهومية للقراءة النقدية بوصفها نشاط يكون من خلاله التكرار لنص شعري معتمد canonical والتماثل معه مستحيلا. هذه الأهداف أو الغايات، على أية حال، خادعة ومخدرة. ولكي يؤكد بطريقة دفاعية بقائه الخاص والاستقلال والانتصار، فإن الناقد المتمكن يقمع بطريقة لا واعية النص القوى السالف. إن (الانحراف) النقدي هو انحراف سيكولوجي وبلاغي في تلك الحالة. وتقتضي أو تتطلب القراءة (الخاطئة) القوية لنص ما التعدى أو الافتئات والتأكيد الذاتي، التي تفهم تمامًا أن القراءة الخاطئة البلومية Bloomian (نسبة إلى «بلوم») تحدث ليس بسبب القصور slippage اللغوي الذي لا مفر منه، ولكن بسبب الدفاع النفسي الضروري المعلن (بكسر اللام) عن نفسه من خلال الانحراف البلاغي.

إن موضوع القراءة الخاطئة القوية، كما تم تصويره من قبل «بلوم» يكون تنافسيًا وانتقاميًا ومجبرًا ومنعزلا. فالدرجة أو المدى على وجه الضبط للرغبة أو الإرادة المهددة التي تشتغل هي غير واضحة، ومع ذلك فإن الإرادة أو التصميم على القوة will–to–power النقدية يبدو جديرًا بالتقدير. على أية حال، إن الوعي يولد أو ينتج القراءة الخاطئة. إن «بلوم»، حصريًا، يمد تقاليد الإعجاب والتقديس لـ«شكسبير» بحكمه الشامل بأن قراءات الشعراء الخاطئة هي أكثر تطرفًا أو عنفًا من قراءات النقاد الخاطئة. وحين تفحص «جيلبرت» Gilbert و«جوبار» Gubar ما طرحه

«بلوم» في تنظيرهما النسوي الذي يدور حول «قلق الإبداع» anxiety of authorship، فإنهما تصفان أو تصوران دونية الذاتية النسوية بأنها مشيدة اجتماعيًا. بطريقة مشابهة، يعرض «جان محمد» Jan Mohamed الكيان النوعي generic المفترض بالقوة للذوات المستعمرة بوصفه مفترضًا بطريقة ثقافية. إن صيغة «بلوم» للذاتية تتعارض مع أطروحات الأقلية، محرضة على لاوعي «اجتماعى قبلي» presocial منعزلا ومتحررًا من الجسد disembodied ضد نفس مشكلة بطريقة مشتركة. وإذا كان هناك «مجتمع» ما بالنسبة لـ«بلوم»، فإنه يكون مؤلفًا من خصمين متمايزين إلى حد بعيد، أي السلف والخلف. أما الشخصيات الثانوية minor فإنها تبقى أو تظل غير متصلة بالموضوع. ونتيجة لذلك، فإن القراءة هى مقاومة بالنسبة لـ«بلوم» ولكن هذه المقاومة تحدث دائمًا بين مقاتلين جريئين (واحد ضد آخر). إن النقد سواء كان انتقادًا ثقافيًا أو تحليلا مؤسسيًا هو غير ملائم لهذا السيناريو المنقوص بطريقة متجهمة. فالنقاد والشعراء يبرزون أو يعرضون صلات محددة للغاية بأنظمة العقل، التي تكون مقيدة بطريقة ضخمة عند «بلوم» بالنماذج أو الآثار الأدبية القليلة المتبادلة في علاقتها المقتلعة تمامًا من النص المتداخل ثقافيًا الأكثر اتساعًا. ويغفل «بلوم» تكوين المهارات اللغوية والاجتماعية والأدبية المطلوبة والتقاليد الضرورية للتمكن من قراءة الشعر وكتابته. إن السياسات الأخلاقية ethicopolitics للثقافة المشتغلة هنا يمكن أن يتم صياغتها بهذه الطريقة: إن التقاليد legacies الخاصة بالخنوع meek هي الانتصارات الخاصة بالراسخ أو الأقوى.

القراءة بوصفها إعادة كتابة استعارية مجازية:

إنني في هذه النقطة أريد أن أفحص نظرية القراءة المطورة من قبل «جيمسون» في كتابه: اللاوعي السياسي The Political Unconscious، التي تكون متضادة مع كثير من التنظير الذي تم فحصه حتى الآن في هذه الدراسة. في كتابه: «الماركسية والشكل» Marxism and Form روج «جيمسون» لطريقة وجودية للنقد الجدلي الديالكتيكي الماركسي الذي نقل الوعي الذاتي من تحليل العمل الفني الخاص للوعى الفردي إلي الحقيقة أو الواقع العام للتاريخ الجمعي؛ مطلقًا على تغير المستويات وأهمية الترابط «المجموعية أو الإجمالية» totalization، أي العمل على «توفيق أو تصالح الداخلي والخارجي، الجوهري والعرضي، الوجودي والتاريخي» (331–330). هذه الصيغة المبكرة، المتكسرة أو المقطعة scrapped في «اللاوعى السياسى»، تركز على استقطابية polarity الخاص/ العام التي تقسم الوجود إلى واقعين لا يمكن فصلهما، مدركة القراءة بوصفها تدرجًا أو تقدمًا تتابعيًا من أحد المجالات إلى الآخر: أي أن القراءة تحجب أو تغلق الصدع وتجسد الوعي (أو تجعل الوعي ماديا) materializes، رابطة أو مزاوجة الاستاطيقي الجمالي والاجتماعي. إن المفهومية المتأخرة (أي قريبة العهد) للنقد الثقافي الماركسي تختص بثلاثة آفاق دلالية يتم تفسيرها بوصفها شبكات متحدة المركز متسعة للتحليل بطريقة متدرجة.

يعالج الأفق الأول للتأويل في مشروع أو مخطط «جيمسون» النص بوصفه فعلا رمزيًا يقدم حلولا تخيلية للتناقضات السياسية والاجتماعية

الحقيقية. (ليس ثمة خصوصية privatization أولية للنص هنا). هذا المبحث التأويلي، المشتق من عمل «ليفى–ستراوس» Livi–Strauss و«جريماس» Greimas، يطرح بطريقة واضحة استاطيقا العمل بوصفها مسعى سياسيًا. ويفحص الأفق الثاني النص بوصفه منطوقًا (كلامًا parole) لخطابات (لغة langue) طبقية حوارية متضادة. هذا الإطار للتحليل، المتأثر بـ «باختين» Bakhtin ، يلتمس إبراز foreground وإعادة التقييم للأصوات المتعارضة بالإضافة إلى الأصوات المهيمنة hegemonic مصورة النص بوصفه وثيقة اجتماعية متداخلة heteroglot. ويدرس الأفق الثالث النص بوصفه وضعًا أو أزمة خاصة تستدعى وتظهر جميع الأشكال التاريخية المتصارعة للإنتاج. هذا الأفق، المدين إلى عمل «بولانتزاز» Poulantzas ، يفسر أو يشرح الوجود الثقافي بوصفه «ثورة» باستمرار من حيث إن الأشكال المتعايشة للإنتاج تتعارض أو تتضارب، ولذلك فإن النص الاستاطيقى الجمالي المتناص يظهر التاريخ بمعنى خاص ومتسع أيضًا. إن كل عملية من العمليات الثلاث للنقد، طبقا لما يطرحه «جيمسون»، تنطوى على إعادة كتابة مجازية/استعارية تأويلية للنص مستخدمة أنظمة مشفرة. بالإضافة إلى أن «أية هرمنيوطيقا سلبية ماركسية، وأية ممارسة ماركسية لتحليل إيديولوجى مميز، يجب في التأثير العملي للقراءة والتأويل أن تتم ممارستها مع هرمنيوطيقا إيجابية ماركسية في وقت واحد، أو اكتشاف decipherment الدوافع اليوتوبية لتلك النصوص التي لا تزال نفسها نصوصًا إيديولوجية وثقافية» (296).

هناك عوائق خطيرة لمشروع «جميسون» الطموح من أجل القراءة. فعندما يصور بطريقة مفيدة النص بأنه متداخل heteroglot ومتناص على السواء، فإنه بطريقة واضحة يقصر هذه المفهومات على الأفكار الماركسية التقليدية الجامدة. إن التداخل اللغوي heteroglossia للنص، ولنبدأ بذلك، يكون بطريقة مؤكدة مرتبطًا ومقيدًا بنظرية الطبقة الماركسية: «بالنسبة للطبقات الماركسية يجب أن يتم إدراكها دائما علائقيًا... والشكل النهائي (أو المثالي) للعلاقة الطبقية والكفاح الطبقي هو دائما منقسم إلى قسمين. فالشكل الأساسي للعلاقات الطبقية هو دائمًا بين طبقة مسيطرة وعاملة... ولكي تقدم تعريفًا للطبقة في هذا السياق يعني أن تميز بوضوح النموذج الماركسي للطبقات من التحليل السوسيولوجي التقليدي للمجتمع إلي طبقات، وجماعات ثانوية ونخبويات مثقفة، وما شابه ذلك» (83–84). والنقطة الأساسية هي أن التداخل اللغوي للنص «يجب» أن يظهر أو يعرض «دائمًا» العلاقات المتضادة بين الطبقات والوظائف الطبقية: أي أن التكريس لميتافيزيقا العمل ولطبقة العمال أو البروليتاريا تحرك أو تدفع هذا النص أو النسخة version المحدودة للتداخل. والنتيجة هي أن الأفق الثاني للتأويل يكون مجازيًا/ استعاريًا بالمعنى الخاص المقرر إلى حد كبير. و«التناص» التاريخي للعمل الفني، بطريقة متشابهة، «يجب» أن تتم إعادة كتابته «دائما» بلغة النظرية الماركسية لأشكال الإنتاج المتعاقبة والمتداخلة، جاعلة الأفق الثالث للتأويل عملية تفسير مجازى/استعاري مكتسب أو مألوف بطريقة متساوية. فالتاريخ الاجتماعي يظهر أو يثبت تعاقبًا أو

تقدمًا غائيًا teleological منجزا أو محكما بالنكوصات أو الارتدادات regressions المؤقتة، من المجتمعات القبلية إلى مجتمعات القرابة الهيراراكية التراتبية إلى الحكم المطلق despotism إلى مجتمعات العبودية المستغلة إلى الإقطاعية والرأسمالية والاشتراكية/الشيوعية. وعلى الرغم من أن الفكرة التى ترى أن أشكال الإنتاج تتعايش في أية حالة أو أزمة تاريخية واحدة، تغني مشروع التأويل الماركسى، فإنها تربط هذه القراءة بالطرح الثنائي المحدد للتشكيلات الاجتماعية، كما يثبت بودريار Baudrillard وآخرين بطريقة مقنعة.

إن نظرية القراءة الخاصة بـ «جيمسون»، بوصفها إعادة كتابة مجازية استعارية، تقول شيئا قليلا حول الانحرافات والقراءات الخاطئة الناتجة من الاستجابات الشخصية والانحرافات البلاغية. إنه (أى «جيمسون») يفسح مجالا لطرح غير كاف للذاتية، الذى يشرح أو يعلل جزئيا إهمال أو إغفال نظرية الاستجابة. فحول الأبعاد المجازية للخطاب، يعلن بإيجاز أن أي «مذهب للمجازية يجب أن يكون غامضًا بالضرورة، فأي تعبير رمزي لحقيقة ما هو أيضًا، وفي الوقت نفسه، تعبيرًا منحرفًا ومخادعًا، وأية نظرية للتعبير المجازي هي أيضا نظرية تعمية أو غموض ووعى زائف أو مضلل» (70). وعلى الرغم من أن «جيمسون» يثق بـ»انحرافات» الذاتية والمجازية، فإنه لا يضعها جديًا في حسبانه في نظريته للقراءة. إن القراءة ليست قراءة خاطئة، إنها «تكون مفسرة هنا بوصفها فعلا مجازيًا/استعاريًا بطريقة جوهرية، التي تنطوى على إعادة كتابة لنص ما محدد بلغة شفرة خاصة تأويلية سائدة» (10). فالقراءة بالنسبة لـ «جيمسون» على مستوى

القواعد grammar والبلاغة تبدو غير إشكالية نسبيًا. ويلاحظ، بطريقة دالة، «أنه وجدها (أي القراءة) ممكنة بدون أي تضارب كبير يتعلق بكل من المتضمن المنهجي الأساسي (الذى يتعذر اجتنابه) فى مفهوم الكلية totality أو المجموعية الإجمالية totalization، والاهتمام المختلف تمامًا لتحليل «تشخيصي» symptomal للتفككات أو الفجوات، والتصدعات، والأفعال المبعدة، داخل أي نص ثقافي متحد في الظاهر بطريقة مجردة» (56–57). إن النصوص متغايرة الخواص، ومتناقضة، ومنفصلة disunified بالنسبة لـ «جيمسون» بسبب الإيديولوجية المتنافسة أصلا، وبالتحديد لديها القدرة على إعادة التوحيد/الإجمالية الهرمنيوطيقية، مستخدمة الآفاق الدلالية الثلاث بوصفها أساليب مجازية استعارية مراوغة transcoding. ويقدم «جيمسون» حول استخدامه الخاص لنظرية النص المابعد بنيوية، مقولة كاشفة تؤسس استجابة محتشمة لـ «دى مان»:

«إن نمط التأويل المقترح هنا يتم إداركه على نحو مرض للغاية بوصفه إعادة الكتابة للنص الأدبي بصورة قد تتم رؤية الأخير نفسه بوصفه إعادة كتابة أو إعادة بنية restructuration نص فرعى subtext تاريخي أو إيديولوجي سابق، ويتم فهمه دائمًا (أو كونه يفهم دائمًا) على أن النص الفرعي ليس موجودًا أو حاضرًا بطريقة مباشرة، وليس ثمة إدراك مألوف للحقيقة الخارجية... وبناء على ذلك، فإن الفعل الأدبي أو الاستاطيقي يضمر علاقة نشطة أو فعالة ما بالحقيقى، ولكى يفعل ذلك أيضًا، فإنه لا يمكن أن يجيز أو يسمح بطريقة بسيطة لـ «الحقيقة» أن تدوم أو تستمر بطريقة غير

فاعلة في وجوده الخاص، وخارج النص، وفي البعد عنه. إنه يجب أن يجتذب الحقيقي نحو نسيجه texture الخاص، ويمكن أن تكون المفارقات الجوهرية والمشكلات اللغوية المزيفة، ومعظم الدلالات على وجه الخصوص، مرتدة إلى هذه العملية، التى بها تتمكن اللغة أن تحمل داخل نفسها الحقيقيبوصفه نصها الفرعى الجوهري أو الملازم/ المتأصل» (81).

لأن الحقيقة تأتي إلينا مكتوبة نصيًا textualized، ولأن الأدب يعيد كتابة النص الفرعى للحقيقة نصيًا، فليس ثمة شك فى موت المرجع. إن النصوصية textualization تحدث أو تمثل enact الأشكال الإيديولوجية. وهكذا فالمعميات المجازية تخفي/تعلن التناقضات الاجتماعية الدالة على الطبقات المتصارعة وأشكال الإنتاج. إن مهمة الانتقاد الإيديولوجى هى بطريقة محكمة أن تقرأ بعيدًا عن هذه الصراعات. وجدير بالملاحظة أن هذه القراءة لديها شيئًا قليلا تفعله ليس فقط بسيكولوجية القراء والمعضلات المجازية، ولكن أيضًا بتاريخ التلقي ودور المؤسسات. إن جميع هذه الإبعادات exclusions تحد المجال المؤثر لمشروع أو مخطط «جيسمون» من أجل التحليل الثقافى.

قراءة نقدية للقراءة الدقيقة أو الفاحصة:

إنه يبدو ساخرًا أن بعض منظري الأقلية للقراءة يشكون من تسييس politicization القراءة المكفولة لمصلحة آداب الأقلية التي يتم إغفال التعقيد

اللغوي والغنى الاستاطيقى الجمالي بطريقة مفترضة في تلك القراءة. دعني أنص على أمثلة عديدة: إن «جاتس» Gates يشرح بطريقة واعية ذاتيًا الكثافة density المجازية للنصوص الإفريقية–الأمريكية في محاولة لدفع النقد الأسود criticism black بعيدًا عن الجدل السياسى الانفصالى، وناحية القراءة الدقيقة/ الفاحصة المتطلبة عناية فائقة من خلال نمط جدير بالتقدير. «بسبب هذا التثبيت valorization اللافت للنظر للوظائف الاجتماعية والجدلية للأدب الأسود، فإن بنية النص الأسود كانت مقموعة، ومعالجة كأنها تكاد أن تكون شفافة... أو كأنها تكاد أن تكون خفية، أو حرفية، أو وثيقة ذات بعد واحد» (5–6). إن المجازية الملحة أو اللافتة للنظر للأدب الأسود تجعل القراءة مهمة شاقة، هذه المهمة مكفولة بطريقة حسنة من قبل نقاد الأدب، وليس من قبل علماء الاجتماع، والأنثروبولوجيين، والمشتغلين بالفولكلور، الذين يتجنبون البيوطيقا فى السعي وراء جمع المعلومات أو البيانات والتوثيق أو الوثائقية العلمية للسلوك والعادات القبلية، والبنيات الاجتماعية والممارسات السياسية. وإذا استمر الإخفاق أو القصور في قراءة نصوص النساء السوداء، طبقًا لما تطرحه «كرستيان» Christian فإن «كتّابنا سوف يتم إنقاصهم أو اختزالهم إلى أمثلة أو شواهد توضيحية للمسائل أو المعضلات dilemmas المجتمعية، التي يكون الناس مهتمين بها في زمنها المتعين، ولا يتم تقييمهم بالنسبة لحرفتهم ورؤيتهم وعملهم بوصفهم كتّابًا» (149). هذا التأكيد الشكلاني الجديد على الأدبية، والمجازية، والقراءة الاستاطيقية الجمالية الدقيقة، يهدف إلى

مواجهة الميل أو النزوع إلى اختزال آداب السود، والنساء، والشعوب المستعمرة، إلى وثائق أنثروبولوجية وسياسية وليس بالأحرى أعمالا للفن. إن المسألة، عند «جاتس» و«كريستيان» وآخرين، ليست التأكيد إما على الدلالة الاجتماعية التاريخية أو الصنعة الاستاطيقية الجمالية، ولكن عليهما معًا؛ إنها تكون أيضًا، بطريقة مؤكدة للغاية، أمرًا للتسليم أو الاعتراف بالقوة المستمرة من قديم الزمان للمعايير المؤسساتية للقيمة الأدبية وللقراءة الدقيقة أو الفاحصة.

ولكى تقرأ «بطريقة دقيقة أو فاحصة» على وفاق مع نسق أو تشكيل القراءة الأكاديمية فإن ذلك يقتضي أو يتطلب تعليمًا كبيرًا.

ولكي تقرأ كذلك، فإنه يجب على المرء أن يتعلم أن يقرن التداعيات associations «الشخصية» بأخرى مثل «الانحرافات»، وأن يشرح أو يكشف الفوضويات والتناقضات والفجوات أو الثغرات النصية، وأن يشيد أطروحات أو تقريرات واضحة تنسق عناصر الحبكة، وسمات الشخصية، وتفاصيل مكان وزمان المشهد، والمواد الموضوعاتية، إلخ. إن ما تحتاج أن تفعله ممارسة القراءة الأكاديمية المعاصرة، مع ذلك، هو تمكين القراء من انتقاد القيم والإيديولوجيات التي تم ترويجها عن طريق النصوص، ومساءلة اختيارات النصوص وعمليات الاختيار، واكتشاف «الانحرافات» و«الضلالات/الاضطرابات» المؤكدة بوصفها مواد ضرورية وقيمة، ودراسة الصفات الدنيوية المعقدة والمختلفة المتضمنة في القراءة، وفحص بروتوكولات/أنظمة القراءة المتعددة المستخدمة بطريقة

متسعة. إن القراءة الأكاديمية المعيارية، على ما يبدو، تكون متمركزة بطريقة متزمتة narrowly في هذه الأيام عادة، وخاضعة أو مدغنة على نحو غير ملائم، ومطيعة أكثر مما ينبغي، ومجردة بطريقة مفرطة، وتقبل أيضًا الوضع المؤسسي الاجتماعي الراهن. فى رأيي يجب أن يزدهر، مع ذلك، عهدًا لقراءة نقدية.

ببليوجرافيا:

- Bloom، Harold. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. (New York: Oxford University Press، 1973).
- Christian، Barbra. Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers. (New York: Pergamon، 1985). – Culler، Jonathan. Structuralist Poetics: Structuralism، Linguistics and the Study of Literature. (Ithaca: Cornell University Press، 1975).
- De Man، Paul. Allegories of Reading: Figural language in Rousseau، Nietzsche، Rilke، and Proust. (New Haven: Yale University Press، 1979).

———————————. Blindness and Insight: Essays in Rhetoric of Contemporary Criticism، 2d rev. ed. (Minneapolis: University of Minnesota Press 1983).

- Fish، Stanley E. Is There Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities. (Cambridge: Harvard University Press، 1980).
- Gates، Henry Louis. Jr. “Criticism in the Jingle”. In Black

literature and Literary Theory. Edited by H. L. Gates، Jr.، pp. 1– 24. (New York: Methuen، 1984).

– Hirsch، E. D.، Jr. Validity in Interpretation. (New Haven: Yale University Press، 1967).

– Jameson، Fredric. Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature. (Princeton: Princeton University Press، 1971)

———————————————. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. (Ithaca: Cornell University Press، 1981).

– Smith، Barbara Herrnstein. Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory. (Cambridge: Harvard University Press، 1988).

* * *

قصائد

- صورتي طفلة
- فتاة تبودر جيدها
- تحت الصنوبر
- وحيداً أرقب الجبل
- رسالة زوجة تاجر النهر
- النوافذ
- الأسوار
- قصائد

صورتي طفلة

آن سيكستون(*)
ترجمة
فاطمة إلياس

في قلب حبات العنب
تكمن تلك الابتسامة.
في ربطة الوداع على الشعر
تكمن تلك الابتسامة.
في الياقة الكهنوتية للرداء
تكمن تلك الابتسامة.
أية ابتسامة؟
ابتسامة عامي السابع،
المخبأة هنا
في الصورة المرسومة.

ها هي الآن تتقشر،
فقد جلب لها الزمن
ما يشبه السرطان
الذي أصاب الخلفية

(*) آن سيكستون (1928–1974)، شاعرة أمريكية من الشعراء الاعترافيين الذين عبروا بواقعية كبيرة عن تجاربهم العاطفية والنفسية. وقد كانت موضوعاتها عن الإجهاض والمخدرات مثار جدل النقاد.

والملامح المتسقة.
لتبدو وكأنها علمٌ مهترئ
أو خضرواتٍ خارج الثلاجة
أتلفها العفــن.
إني أتقدم في العمــر
بصمت حثيث،
نحو ظلام الظلام .
آن،
من أنتِ؟

أفتح الوريــد
يهرع دمــي
يجلجل كلوح تزحلق.
أفتح الفــم
أسنانــي جيشٌ غاضــب
أفتح العينين
فتمرضــان كالكلاب
من جرّاء ما رأتاه.
أفل الشعر

فيتساقط متفرّقاً
كذرّات الغبـــار.
أفتح الفستان
فأرى طفـلةً منحنيةً
علـى مقعد مرحاض.
أظل جاثمةً هناك
أربض كخرساء
وأنا أخرج الحقنة
كآيس كريـم،
وأدع العالم البنـي كله
يتحول إلى حلوى.
آن،
من أنـت؟
مجرد طفلةٍ على قيد الحياة.

* * *

فتاة تبوح جيدها

كاثي سونج(*)
ترجمة
فاطمة إلياس

الضياء هو البريق الداخلي
لمحارة استحمّت بإسفنجٍ
من التالك والبخار
وبلل المياه

خفي حمام
مرتبين على عتبة بابٍ
من ورق الأرز
تنحني على طاولة منخفضة
داخل الغرفـة
بينما هي جالسة على وسادة
محشوة بحبوب الحنطة السوداء
وساقاها ملتفتان تحتها

(*) كاثي سونغ (1955–)، شاعرة أمريكية من أصول صينية وكورية. تتأرجح قصائدها بين عالمين متناقضين؛ آسيا القديمة موطن أجدادها، وهاواي الحديثة التي ولدت وتربت فيها.

شعرها أسود
مائلٌ للاحمرار
ذاك هو لون العشب البحري
المتناثر فوق الصخور

يعلن الصباح
بدء طقوس الجسد،
تجميل البشرة نصف الشفافة
كعادتها تستمتع
بضغط أناملها الثلاثة
وهي تفرش البودرة
بصمات أصابع من غبار الطلع
ويد أخرى
ستقتفي أثرها

الكيمونو الخوخي
المنقوش برسوم أوراق القيقب

يتموج فوق الحرير
ليرتمي من اليمين إلى الشمال
في خط قطري
كاشفاً عن مؤخرة عنقها
وانعطافة كتف
تشبه انحدار تلّةٍ
نصبت فوق الثلوج
في أرض طيور عملاقة
بيضاء مقدسة

يطل وجهها من المرآة،
صورة منعكسة في بركة شتوية،
تنهض للقاء ذاتها.

تغمس طرفاً من أكمامها
في الماء كما الفرشاة
لتمسح المرآة؛

توشك أن تتبـرج
تضيق العينان
ويتسع الفـمُ
كأنما ترغب في إزعاج هذا الوجه
البرقوقي الهادئ
وكسـر تناظر هذا الصمت
لكن الشفاه الملطخة بالتوت،
المرسومـة تحت قناع الجمال
تظل صامـتة

زهرتا أقحوان
وسط البحيرة تتلامسـان
ثم تنجرفان

* * *

تحت الصنوبر

جيا داو(*)
Jia Dao
ترجمة
ربيع جان
وعلي الأزوري

سألت
الصبي
عن سيده
فأجاب:
ذهب يجمع عشبا
لا أدري أين، سوى
أنه فوق هذا الجبـل
لكن لكثافة الغيوم،
لا يمكن تحديد مكانه.

وحيداً أرقب الجبـل

لي باي (*)
Li Bai

ترجمة

ربيع جان
وعلي الأزوري

كل الطيور هبـت
وغادرت
إلا سحابة وحيدة
ظلت تسبح فوقنا
وكلانا
لم نسأم النظر
إلى بعضنا
أنا وذاك الجبل.

رسالة زوجة تاجر النهر

إزرا باوند(*)
Ezra Pound

ترجمة

ربيع جان
وعلي الأزوري

بينما كان شعري يقص
بمحاذاة جبيني،
كنت ألعب حول المدخل الأمامي
وأنزع الأزهار
أقبلتَ ممتطيا
صهوة عصي البامبو
تدور حول مقعدي
وتلعب بالبرقوق الأزرق
بعدئذٍ رحلنا
للعيش
في قرية تشوكان
ونحن صغيران
لا نحمل كرها أو شكاً.

وعندما بلغت الرابعة عشرة
تزوجتك سيدي
لم أضحك أبدا
كنت خجلى
أطاطيء رأسي
وأنظر للحائط
نوديت
آلاف المرات
لم أنظر خلفي
لكني، في الخامسة عشرة
توقفت عن تقطيب جبيني
تمنيتُ
أن يمتزج ترابي بترابك
إلى أبـــدِ الآبدين
ماذا أريد أكثر من ذلك؟

فا رقتني
لما بلغــتُ السادسة عشرة

ذهبت إلى (كو تو ين) البعيدة
على النهر
ذي الدوامات الغادرة
خمسة أشهر مضت على غيابك
و السعادين فوق رأسي
تصدر أصواتا حزينة
كنت تجرجر قدميك
و أنت تغادر البيتَ
نما طحلب المدخل
وطحالب مختلفة نمت
لا أقوى على إزالتها.

هذا الخريف
تتساقط الأوراق باكرا
مع الرياح
وزوج الفراشات
إصـــفـــرّ معَ آب
فوق العشب في الحديقة الغربية

يؤلمانني
والعمر يتقدم بي.

إذا كنت ستأتي
عبر مضائق نهر «كيانج»
أتوسل إليك
أن تخبرني قبلا
لأخرج لاستقبالك بعيدا
قرب تشوفوسا.

* * *

النوافذ

قسطنطين كافافي(*)
Constantine P. Cavafy
(1863-1933)

ترجمة
ربيع جان
وعلي الأزوري

في حجرات مظلمة
أمضي أيام ظلمي
أذرع الحجرات بحثا
عن النوافذ
حين تفتح نافذة
أشعر بالراحة
إنما لا توجد نوافذ
أو أني لم أجدها
لعله من الأفضل
أن لا أجدها
ربما غدت الأنوار ظلما جديدا
من يدري عن ماذا ستكشف الأشياء الجديدة.

الأسـوار

قسطنطين كافافي(*)
Constantine P. Cavafy
(1863-1933)

ترجمة

ربيع جان
وعلي الأزوري

دونما اعتبارٍ أو عطفٍ أو عار
أقاموا أسوار عظيمة عالية من حولي

فأنا الآنَ اجلس هنا ويأسي
لا أفكـر سوى في قـدَر ينخر رأسي

وذنبي أن لدي أشياء كثيرة أعملها في الخارجِ
لماذا لم أنتبه حين كانوا يقيمون الأسوار

لكني لم أسمع ضجيج البناء وأهازيج البنائين
لم أدر إلا وقد عزلت عن العالم الخارجي.

قصائد

ديريك والكوت (*)
ترجمة
سعيد سلمان الخواجة

(1)

«كتابة في صحيفة جورجتاون»

بدأت مع حركتها المرعبة..
خطوطها صدئة..
مع أنها لامعة مثل سكة الحديد
داخل مدينة بيضاء..
بدأت.. مع طائر «مالك الحزين»..
ترد السؤال سؤالا..
أي طائر هذا؟؟
من تلك المرأة؟؟
ماذا حل بموطنهم؟
لو أن مالك الحزين يشجب السؤال..

(*) الشاعر ديريك والكوت: ولد في جزيرة سانت لوسيا سنة 1930 وهي إحدى جزر الإنديز الغربية. التحق بجامعة الهند الغربية في جامايكا سنة 1950، عمل كاتباً ومخرجاً مسرحياً مع جماعة مسرح ترينداد، ثم عمل مدرساً وكاتباً صحفياً في الولايات المتحدة الأمريكية. تتميز كتاباته بالقوة والبساطة بسبب ارتباطها المباشر مع قضايا الشعب. من أهم أعماله: مسرحية «المسافر» ومسرحية «آه يا بابل». كما أصدر عدة دواوين شعرية منها «قصب سكر البحر». نال جائزة نوبل للآداب سنة 1992م

لو تبقى المرأة صامتة..

لو لم يهرب أحد..

لم يبق لنا شيء إلا باقة أزهار..

مالك الحزين صامت..

يصدأ القطار.. امرأة لا تمل الانتظار..

أنسى ما يدعى بـ «الوقت»

مثل سمكة ترقص حول شباك الصياد..

ناسية أن هنالك موتا..

لن أنفخ قلبي إذا ما ذوت القصيدة..

لن أخجل من ذكر اسمي وعمري، وعنواني ..

فالعمر لا يخجل من اسمه الحقيقي..

إذا أجبرك مالك الحزين

على الخروج إلى حياة أخرى..

ثم أعادك سيرتك الأولى

لتصير ضعيفا..

وستصحو يوما

لتجد امرأة رحلت

وسماء بيضاء..!

(2)

النجـــاة

عين جائعة تلتهم البحر
بحثا عن كسرة من شراع
حاكه الأفق ذات يوم دون قصد
إني أبحر مستلقيا
في ظل موج داكن اللون
وأخشى أن تتوزع خطواتي..
يرتحل الرمل بعيدا..
كدخان شاحب
مل الموج من الكثبان
تعب الطيف
تعب الموج المتكسر على حضن الشاطئ
شبك يصطاد اللاشيء
ملح أخضر يأخذ لون كروم اللوز
لا شيء يملأ الشبكة
لا رمل يملأ رأس ذبابة..
شيخ هرم ينشد متعة

صبح يشرب من أمل فارغ
كم أحلم برغيف جاف..
ننتهي من حيث بدأنا
ترحل الأرض
ينشق الصمت بصوت الرعد
هاج الموج فأرغى زبدا
زبدا أبيض مثل يدي..!

(3)

قصب سكر البحر

سأجعلكم أصدقائي الجدد
لأن نصف أصدقائي ماتوا
هكذا قالت الأرض..
لا....
****
سمعتهم يتحدثون ذات ليلة
لم أستطع السير
شجيرات المحيط وحدها
كانت تعانق الثلوج
وتطفو على أفق الحلم....
****
أيتها الأرض..
إنك تخبئين الكثير
من أصدقائي
ماذا تركت لأعشق..؟
****

يتعانق قصب السكر والصخر
يتعانق لون فضي مع لون أخضر
كانوا جميعا أصدقائي
كانوا قدري
لكن لن يرجع يوما ما قد ضاع...
****
حجر يحتمل بصبر ضوء البدر
لا يشعر بالإحباط
إنه أقوى من ريح تقلع قصب البحر
فتعيد الأحبة
بكل أخطائهم
مثلما كانوا..!

* * *

قصص قصيرة

- الشـــــــــــــــــــرف
- افـــــتـــــح الـــــنـــــافـــــذة
- مـا ألـــذّ هـذه الحيـاة المـــرّة !
- مـنـحـة لمـدرســـة داخـلـيـة

الشـــرف

سيلينا حسين (*)
بنجلاديش
ترجمة
عبدالله ميرغني
عبدالله

قتل لطيف زوجته مليكة وفصل جسدها إلى جزئين ثم ألقى بأجزاء جسدها في مستنقعات النهر القريب من القرية. ترك الجثة تتقاذفها الأمواج ومضى فى سبيله. استقرت الأموج بالجثة في قاع النهر، ثم ما لبثت أن طفت الجثة مرة أخرى على سطح النهر. بعد يومين أثنين أصبح الجثمان نهبا للجوارح والوحوش، وبعدها بأيام قليلة امتطى أخوا مليكة قاربهما إلى عرض النهر وأوثقا ما تبقى من جسدها الى قاربهما لأجل التبليغ عن الحادثة لدى مركز الشرطة. لكنهما وجدا أن الجسد قد تحلل تماما على نحو لا يسمح بإقامة جنازة ودفنها على النحو المعهود. لذلك تخلى الأخوان عن هذه الفكرة وألقيا ما بقي من حطام جسدها إلى النهر مرة أخرى.

(*) سيلينا حسين كاتبة ومؤلفة موسوعية من بنغلاديش. كتبت أكثر من 30 رواية من الروايات المشهورة والقصص القصيرة، كما شاركت فى تأليف أكثر من 15 كتاباً عن المرأة، وقد ترجمت كثير من أعمالها للغة الإنجليزية. حصلت المؤلفة على عدد من الجوائز المحلية و العالمية، كما حصلت على الدكتوراة الفخرية فى الآداب سنة 2010 من جامعة رابندرا بهاراتى.

أحس الأخوان بشيء من الحزن، ولكن سرعان ما تبدد ذلك عندما عادا إلى دارهما. غير أن رائحة الجثة المتعفنة ما برحت تطاردهما وهما في الدار.

لم تحظ مليكة بجنازة امرأة مسلمة ولم تدفن جنازتها كبقية الجنائز.

عندما كانت مليكة في صغرها تعلمت قراءة القرآن على يدي أحد الشيوخ، كما أنها كانت تختم القرآن بانتظام في أيام رمضان وهي تصوم الشهر ولا تفطر يوما، كامرأة ملتزمة قوية الإيمان. إذن ما الذي حدث لمليكة؟ أيقظت مياه النهر الباردة روح مليكة، فأدركت أنها لا ترى أمامها جنة ولا نار، إنها فقط مياه النهر الذي تحبه، نهر صمشوارى، وأشلاؤها تطفو فوق سطحه الآن. الحيتان الكبيرة والصغيرة تحاصرها وتأتيها من كل حدب وصوب وهي تنهش جسدها المتحلل بشهية ونهم عجيب. وتسأل مليكة نفسها، هل أنا مازلت على الأرض؟ وإذا كان ذلك واقعاً فأين جسدي الآن؟ جسدي الذي أكلته ألسنة الناس قبل أن تأكله الوحوش والحيتان؟

تأتي مليكة وتقف أمام دار قاتلها، زوجها. أشرفت الشمس على المغيب.

بارو باو، زوجة لطيف الأولى، تجلس أمام الموقد وهي تصنع وجبة الأرز، ولطيف يتشاغل بالرسم على «الحقة» في انتظار وجبة الأرز الساخنة، فهو لا يستسيغ الأكل البارد بأى حال من الأحوال.

بعد موت مليكة تغير حال بارو باو تغيرا واضحا. فهي ما عادت تطيق النظر في وجه زوجها لطيف، وكلما طالعت وجهه تحس أنها ترى جسدا بلا وجه ولا رأس بين الكتفين، ذلك أنه أصبح شبحا بلا رأس. ومن ثم تنتابها حالة من الذعر والغضب فى آنٍ معاً. وأصبحت سرعان ما تنهمر عيناها بالدموع لأتفه الأسباب. وعلى الرغم من كل ذلك، فهي لا تنبس بكلمة واحدة، بل أضحت تحبس ما يعتصرها من هم وألم بين جوانحها وهى تعانى ليل نهار. لم تستطع أن تطرد ذلك الهاجس الذي ظل يلازمها بأن البنت قد قتلت وأن جريمة قتل قد حدثت فى دارها.

لا يوجد تبليغ رسمي عن الحادثة ولا تقرير لدى الشرطة. لذلك ظلت بارو باو مرعوبة وخائفة من قدوم الشرطة بين الفينة والأخرى، ثم أخذ يتلاشى هذا الهاجس بمرور الأيام. ولكن كيف لها أن تتخلص من الرعب الذي تملّكها وظل يلازمها في كل الأوقات؟ فهي خائفة ولم تعد تجرؤ على الذهاب إلى أي مكان إذا ما غابت الشمس أو أشرفت على المغيب.

تقترب بارو باو من حظيرة الأبقار، وهي تحمل العلف، وفجأة تصرخ مذعورة ويسقط قدر العلف على قدميها. يسرع جميع من في الدار فى جلبة وخوف شديد على صوت الصراخ المفزع.

ماذا دهاك؟

ماذا دهاك؟ تستمر بارو باو في صراخها، مليكة! مليكة! مليكة! بلا وجه ولا رأس.

ويصيح لطيف في وجهها، اهدئي. اصمتي.ويصيح الآخرون، أين هي؟ أين هي؟

ترد بورو، هنالك، هنالك، انظروا إلى تلك الزاوية. انظروا إلى تلك الزاوية.

يقفز لطيف ويمسك بشعر زوجته بارو، ويعاجلها بلكمتين قويتين حتى سقطت أرضا وهي فاقدة الوعي.

ظل لطيف قابعا في الصالة الخارجية بمنزله طوال الليل، وفجأة سمع همسا غريبا.. ماذا كانت جريمتي حتى تقتلني؟ بأي ذنب أقتل؟

أحس لطيف بدوار شديد، وكلما حاول النهوض ارتطم رأسه بالجدار، وما أن يهدأ قليلا حتى يعاوده ذلك الهمس الغريب وبصوت أعلى وأقوى، وأضحى يحس أن ذلك الصوت يأتيه من كل مكان.

أجاب لطيف، وهو يغالب نفسه: لماذا اقتربت من مينكا؟ هل كنت تظنين أنني أصبحت عاجزاً؟ أو أني أكبرك ولا استحقك؟ أليس هذا ما كنت تفكرين بـــه؟

لا.. لا، ما الذي يجعلني أفكر بهذه الطريقة؟ أنت لست عجوزاً، ولكنك تكبرني أنا كثيرا، فهنالك فارق اثنين وثلاثين عاما بيننا.

وهل كان عمر الرجل قضية في يوم من الأيام!

تتردد قهقهات عالية في الهواء، ويدلف لطيف سريعا إلى داخل غرفته ويُحكم إغلاقها. أحس لطيف بقشعريرة بعد أن رأى شبحا يتحرك

في فناء المنزل، نفث على جسده واستعاذ من الشيطان، وهمهم في سره: «كانت الخائنة سيئة ومزعجة في حياتها وهي كذلك حتى بعد مماتها».

تركت مليكة المكان بعد منتصف الليل والقمر يملأ الأرض نورا وضياء، وهي لم تر في حياتها مثل هذا النور والضياء ومثل ذلك المساء. آه.. ما أجمل الحياة، وأخذت نفسا عميقا وأرسلت زفرات حرّى تلاشت رويداً رويداً مع النسيم الحزين.

جلست مليكة تحت شجرة النخيل في وسط الحقل. وكم من مرة حلمت بأن تجلس ولو للحظات تحت ظل هذه الشجرة. كانت تتمنى أن تعرف كم تمتد هذه الشجرة لتعانق عنان السماء.

ما كان في استطاعتها أن تغادر الدار إلى أي مكان. كان عالمها محصورا بين فناء الدار والجدران.

اليوم أصبح كل شيء مضيء وساطع أمامها، وهى تطالع السحب مثل كرات القطن الأبيض المنفوش.

تستطيع هنا أن تمارس لعبة الاختباء. حلمت بأن تلعب وتلهو وتمرح، وتجرى مع الأطفال الصغار.

لكنها ويا للأسف لا تستطيع ذلك، فالكل يرفضها هنا.

على بعد مسافة قصيرة من هذه الشجرة تشاهد مليكة دار مينكا.

كان يحدوها الأمل أن تفوز بحب مينكا، حبا عذريا حقيقيا، لكن

مينكا، يا للأسف، لا يفهم الحب وإنما كان يلهث وراء غريزته. إننى أرفض ذلك. ماذا يعني الجسد دون حبٍ؟ وهل أصبح الجسد هكذا رخيصا حتى يبلغه كل من يطلبه؟

طالعت مليكة صورتها تحت ظل الشجرة وانتفضت، لا.. لا.. ليس بهذه السهولة. أن تتلاقي الأجساد دون حب، هو الذنب والخطيئة نفسها، لكنني مازلت فى حيرة من أمرى، ما الذي يجذب مينكا إلى؟

هل كانت تلك جريمتي؟ هل هذا كل شيء؟

لطيف لم يحتمل ذلك. أبلغ كل من عرفه أنني امرأة خائنة بل إنني بنت فاجرة.

ما هي الخطيئة؟ وما هي الفضيلة؟ ما هذا العالم؟ وماذا بعد الممات؟ وهنالك الكثير من الأسئلة مما لا تعرفه مليكة، وهي لا تزال كذلك. لكن عقلها، وهي بنت السادسة والعشرين، مازال يطرح مثل هذه الأسئلة. كيف يمكن أن يتزوج الرجل أربع نساء ولا يفقد احترامه؟ وإذا كان الأمر كذلك فإن الرجل تعلو مكانته ويزيد قدره كلما ازداد عدد نسائه، أليس كذلك؟

لكن المرأة التي تبحث عن الحب والتي لا تود أن تكون إحدى الزوجات الأربع، أو التي تود أن ترتب حياتها بطريقة مختلفة، وتتحمل كل الأوزار! هي التي تمرغ شرف العائلة وتستحق الموت!

حلقت مليكة فوق الشجرة من علٍ وأخذت تطالع قريتها والقرى المجاورة لها والفضاء الفسيح الممتد من حولها، ثم جعلت تسأل نفسها، أين الناس؟ لا أراهم.. أين أجدهم؟

فجأة تذكرت مدير المدرسة الذي يقطن في قريتها. هل أذهب لأراه، هذا الرجل الذي حاول إنقاذي من إخوتي ورتب زواجي من لطيف؟ لا.. لا أود أن أقلقه مرة أخرى. المهم فى الأمر أنه حاول أن يساعدني ولكن تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن.

ومن فوق الشجرة أيضا تنظر مليكة تجاه قرية باروجترى، فقد كان أبوها يملك أراضٍ واسعة في هذه القرية، وهو قد توفي قبل خمس سنوات مضت. فقدت والدتها عقلها بعد موت زوجها بوقت قصير، وهي ما عادت مستقرة بدارها، تهيم على وجهها في شوارع وأزقة القرية ولا أحد يعلم ماذا تأكل أو أين تبيت. إخوان مليكة فقراء يعملون باليومية وبالكاد يحصلون على ما يسد رمقهم. كما أن مليكة كانت حملا ثقيلاً على رقابهم. وبالرغم من كل ما طرأ للعائلة فإن أخويها لم ينسيا أن والدهما كان يملك الأرض، وأنهما مهما بلغ بهما الفقر سيظلا يفخران بأنهما ينحدران من عائلة كبيرة ومحترمة. ولعل ذلك ما جعلهما يستنكفان من جلب جثمان أختهما الوحيدة خوفا من الفضيحة والعار.

لم يسألا نفسيهما كم من الشرف سوف يعود عليهما عندما تأكل الجوارح والوحوش جسد أختهما المظلومة. لم يسألا نفسيهما كم من

الشرف عاد عليهما عندما لم يواريا جسد أختهما الثرى، ويكفناها ويدفناها وفق تعاليم الدين الحنيف!

كل ما كانا يفهمانه هو الشائعات المغرضة والشبهات التي كانت تحوم حول أختهما.

أخذت مليكة نفسا عميقا مرة أخرى وأطلقت زفرات في الهواء.

ترجلت مليكة من أعلى الشجرة ونزلت إلى الأرض. طلع الفجر، لكن الشمس لم تشرق بعد. توقفت مليكة بالقرب من كوخ أخويها. رمقت زوجة أخيها الأكبر وهي تضع العلف بالقرب من حظيرة الأبقار. أم مليكة، وهي فاقدة العقل شعثاء، متسربلة بقطعة من الكتان بالية، تلتقط حبات الأرز المتساقطة وتضعها في فمها لتطعم نفسها. الدجاجة وصغارها العشرة يحومون حول أم مليكة ولا يأبهون بها. وعندما تحاول أن تطرد الصيصان من حولها تلتفت الدجاجة لمقارعة الأم وحماية الصغار منها. وسرعان ما تتراجع أم مليكة وتنزوي، فتسرح الدجاجة وتمرح مع صغارها السعداء! وهكذا ترى مليكة أمها وما بلغ بها من الضعف والهوان، فهي اليوم لا تستطيع حماية نفسها حتى من الدجاج. وينفطر قلب مليكة ويصيبها الهذيان، وتهمهم.. أمي والدجاجة، الدجاجة وأمي.

ثم تعود مليكة لرشدها، وتقول لنفسها: أأبناء مثل هذه المرأة يشغلون أنفسهم بالعائلة وشرفها؟ أوشكت مليكة أن تنفجر ضاحكة ولكنها لم تفعل.

رأت مليكة أخاها الأصغر وهو يجلس مع زوجته في الصالة الخارجية وكانا يتحدثان عن مليكة. الزوجة (رحيمة) على قدر من الجمال ولكنها عصبية وحادة المزاج. وعندما كانت مليكة معهما في الدار كانا يعاملانها معاملة سيئة جدا. لم تكن رحيمة تطيق مليكة أبدا، وهي إلى الآن تتشدق ولا تستحي وتقول إن موتها خير من حياتها وأنها قد نالت ما تستحقه.

عبد الجبار يردف قائلاً: نحن سعداء بموتها، لكن المشكلة أنها لطخت وسودت وجوهنا. فاليوم لا نستطيع أن نمشي ورؤوسنا مرفوعة. كل الناس يقدحون فينا ويرموننا بأقذع أنواع الكلام.

واذا سكتنا عما يقوله الناس في القرية، فكيف يمكنني أن أذهب إلى دار والديّ وأنا ملطخ بالعار، ألا أستحي من ذلك.

فجأة ترى رحيمة شبحا غريبا في فناء الدار، وتأخذ في الصراخ والزعيق وتصيح وهي مذعورة ذعرا شديدا، أماه أنقذيني!

ماذا دهاك؟ ماذا دهاك؟ يصيح عبد الجبار.

تواصل رحيمة صراخها، مليكة، مليكة، مليكة بلا وجه ولا رأس.

عبدالجبار: ما هذا الكلام الفارغ! مستحيل.

رحيمة: هنالك، هنالك. انظر، انظر.

عند سماعها للصراخ والعويل، تخرج أم عبد الجبار مسرعة لتشهد ما يجرى، وهى فى انشداهها تنزلق قدماها وتطيح في فناء الدار.

تبدأ المرأة في الوحيح والأنين، تزوغ عيناها وتجحظان، تواصل وحيحها والأنين ثم تصيح: مليكة، بنتي مليكة.

بعد دقائق معدودة تلفظ المرأة العجوز، أم عبد الجبار، أنفاسها وهي تحتضر.

هرع الجيران من أكواخهم وتوافدوا إلى دار أم عبد الجبار وأخذوا يصبون الماء البارد على المرأة المسكينة العجوز علّها تفيق... لكن هيهات، لقد ماتت المرأة العجوز.

وقفت مليكة مذعورة وهي تشهد النهاية المحزنة لوالدتها لكنها استرجعت ثم انتشت وأدركت أن الموت خير لها من الحياة.

وهي فى حبورها، تواصل مليكة رحلتها إلى منزل مدير المدرسة، قانو. المنزل جميل تحيط به الزهور والأشجار.

تقف مليكة عند حظيرة الأبقار. الحظيرة خالية من الأبقار، إذن فقد أخذها الراعي لترعى فى البطاح.

المدير يجلس على سجادة في الصالة الخارجية ينتظر وجبة الصباح من الأرز، وأبناؤه الثمانية من حوله. بعد قليل سوف يذهبون جميعا للمدرسة ما عدا واحدة، أليمون. سوف تبقى أليمون في الدار وحدها، تقوم بتدبير شؤون المنزل. تسأل نفسها: ترى هل هناك نهاية لأعمال البيت؟

أليمون امرأة طيبة. وهي بخلاف نساء القرية الأخريات لا تقول أن

مليكة تستحق الموت لأنها بنت سيئة كما يقلن. ودائما ما تسأل نفسها: لماذا يقتلونها هكذا. فإذا كانت مليكة بنت سيئة فالسيئات مثلها كثيرات، القضية قضية اختيار. وهل يعني اختيارها لطريقتها في الحياة أن تقتل؟

كانت أليمون حزينة لموت مليكة، وهي كثيراً ما تناقش ما حدث لمليكة مع زوجها فيقول: لا يستطيع أحد أن يأخذ القانون في يديه، فإذا كان لا يريدها كان عليه أن يطلقها، أو أن يتركها تعيش حياتها على طريقتها. وإذا هي أحبت أحداً غيره فذلك من حقها. لماذا تقتل!

لم يذهب الأخوان للبحث عن مليكة إلا بعد إن وبّخهما ونصحهما المدير. لم يكونا يأبهان ولا يشفقان عند سماع أنباء قتل أختهما إلا بعد أن استمعا لما قاله المدير وهو يزمجر: كيف يمكن للبشر أن يستبيحوا دماء بعضهم بعضا بهذه القسوة والسهولة.

يسمع عبد الجبار صوتا محرضا يأتيه من جنبه: أنت شاة، أنت لست رجلا وستظل بقرة كما كنت. إنه صوت حنيف شيخ.

فرح عبد الجبار أن ارتقى في هنيهة من مرتبة الشياه إلى سُدّة البقر، وهو قد ازداد بذلك رفعة وشرفا.

خاطبهم المدير قائلا: يوجد شرف واحد للجائع وهو أن يحصل على وجبتين كاملتين في يومه. هذا هو شرفه. لا يوجد شرف مع الجوع، وشرف الجياع في بطونهم، يستوى فى ذلك المرأة والرجل.

عبدالجبار وجماعته لا يفهمون مثل هذا الكلام وليس لديهم

الاستعداد ليفهموه. نعم، إن عددهم أكثر والمدير وحده، وهم لا يستمعون إليه إلا قليلا. غير أن المدير ما كان يمل أن يردد مثل هذا الحديث والأفكار أينما حلّ وكان.

ظلت مليكة خائفة ومذعورة. فالدهماء ممن يحملون السلاح سوف يقتلون المدير عندما يزعجهم بمثل هذا الحديث والأفكار. الموت؟ الموت؟ كلمة مخيفة يتردد صداها في جميع الأنحاء.

تذهب مليكة وتقف أمام أليمون تلاحقها بنظراتها أينما حلّت لكن أليمون لا تأبه لها وتواصل أعمالها كالمعتاد. فهي لا ترى شبحاً حتى تخاف أو تصرخ.

بعد أن تمكث مليكة بعض الوقت تغادر الدار بكل هدوء وسلام.

تذهب مليكة للسوق وتقف عند مقهى كالومولا. المقهى يعج بالناس والأخبار. يبادر أحدهم: ماتت أم عبد الجبار، ويردف الآخر ماتت العجوز المجنونة. كلمة من هنا وكلمة من هناك، وسرعان ما يتمحور النميم المكرور حول مليكة.

أتى الشرطي مسلم هولادار لقضاء إجازته السنوية بالقرية وهو يعمل بشرطة درقايور.

يتمتع مسلم هولادار بصوت جهوري وهو أحد أكبر المنافحين عن الفضيلة والشرف. يقول: كلكم تعلمون أن مثل هذه الحادثة قد سبق أن حدثت في درقايور، إذ جاءنا مرة رجل يحمل رأس زوجة أخيه الأكبر،

وعندما حققنا معه قال إنه فعل ذلك ليحمي شرف العائلة ؛ فأنتم بحق أناس شرفاء.

يصيح فيه أحدهم: لا تتحدث عن ذلك الوغد. لقد حاول إغواء زوجة أخيه وعندما رفضت ذبحها وأتى برأسها.

استنكر مسلم هولادار ما سمعه وقال:

من الطبيعي أن يفعل الرجل الحر مثل ذلك، إن واجب حماية الشرف...

قاطعه أحد الحاضرين قائلا وبحماس شديد: نعم. إن ما دفعه لارتكاب ذلك هو حماية شرف العائلة ولا شيء غير ذلك.

فيردف أحدهم قائلا: المهم أن الرجل قد نال جزاء ما اقترفت يداه، لقد أُعدم.

أحس مسلم هولادار بحرج عظيم وهو يدافع عن الرجل فسارع قائلاً:

ماذا كنت تتوقع غير ذلك؟ ألسنا عبيدا للقانون البريطاني؟ الا توجد نهاية لهذا القانون الذي خرب حياتنا من جميع الوجوه. إن القانون البريطاني لا يقيم وزنا لعاداتنا والشرف.

وافقه في كلامه كثير من الحاضرين، لكن حرجه لم يذهب بعد، إذ أن هولادار ما كان يتوقع يوماً أن يخالفه أحد من أهله في رأيه.

وهو يهم بمواصلة حديثه: فجأه يرى شبحا أمامه. صرخ الرجل صرخة مدويّة. وانهار تماما ثم ارتمى على الطاولة القريبة منه وأخذ يئن ويئن.

ماذا حدث؟ ماذا حدث؟ ترتفع أصوات جميع الحاضرين.

هولادار: مليكة، مليكة، مليكة بلا وجه ولا رأس.

الحاضرون: أين مليكة؟ أين هي؟

هولادار: هنالك، هنالك. انظروا، انظروا.

قهقهات تنطلق بصوت مرتفع وضحك يشارك فيه جميع من بالمقهى واحدا تلو الآخر. ويعلق أحدهم متندراً: من المؤكد أن الشرطي مهووس بالأشباح.

أحس هولادار بالانهزام التام، ولم يعد يستطيع أن يقول كلمة واحدة، وما عاد يدرك مالذي قاله على وجه التحديد.

سأل نفسه: ماذا قلت؟

كل ما استطاع أن يتذكر من كلامه أنه قال: إن على المرأة أن تكون عفيفة وشريفة. ما عاد الرجل يفهم ما الذي يحدث وما عاد يتمتع بشجاعة الشرطي المعروف.

كان خائفا من أن يرى ذلك الشبح مرة أخرى.

مليكة ما فتئت فى حنقها. تدور حول القرية فى كل الأوقات ولا

تتوقف. أليست هذه القرية (بكالجورا) مسقط رأسها وبلدها المحبوب؟ فهي إذن لا تود أن تغادر هذا المكان، مهما كانت الظروف، لا سيما وهى لا تستطيع أن تطفئ رغبتها الجامحة في أن تعود للعيش فيه، كما كانت، مرة أخرى.

* * *

افتح النافذة

سادات حسن مانتو(*)
باكستان
Sadat Hasan Manto
ترجمة
سمير أحمد الشريف

القطار الذي غادر «أمريستار» عند الثانية مساء، وصل «ماغالفرا» بعد ثماني ساعات. بعض الأشخاص كانوا قد قتلوا على الطريق، بعض المحظوظين كانوا قد جرحوا فقط، والبعض قد هربوا لأكثر من اتجاه.

عندما فتح «سراج الدين» عينيه في المخيم عند صباح العاشرة ورأى جموع الرجال والنساء والأطفال مبعثرة حوله، ضاع منه الاستيعاب، حملق في السماء طويلا. كان المخيم متوهجا بالضجيج رغم أن أذنيّ «سراج الدين» كانتا مغلقتين، لم يسمع شيئا، كل من يراه يدرك أن «سراج الدين» يغرق في تفكير عميق،بدا فاقد الشعور، معلقا في الهواء.

(*) من أشهر كتاب القصة في التراث الكشميري. ولد في سمارلا عام 1912 وتوفي في لاهور عام 1955. إشتهر إضافة لكتابة القصة بكتابة السناريو التلفزيوني والإذاعي والسينمائي، ترك خلال عمره القصير ما يزيد عن 20 مجموعة قصصية قصيرة.

بينما كان «سراج الدين»يحملق مذهولا في السماء، رأت عيناه الشمس التي اخترقت أشعتها مساماته. فجأة، نهض وقصاصات صور تتحرك على صفحات عقله.. سطو..حريق..نجاة..إطلاق نار.. ليل.

وقف «سراج الدين» فجأة، وكرجل مسيّر، بدأ يمشط بحر الناس من حوله.

فتش يائسا لثلاث ساعات بحثا عن ابنته «سكينة»، نادى اسمها، لم يجد أثرا لوحيدته، انطلق في الاتجاهات جميعا باحثا عمن يساعده بالبحث مع الذين يبحثون عن أمهاتهم و أزواجهن وأولادهم.

جلس «سراج الدين» متعبا، محاولا أن يتذكر أين ومتى غادرته «سكينة»، ما تذكره كان جسد زوجته الميت دون أن يستمر في تفكيره أكثر.

كان وابنته يركضان بأقدام حافية بعد أن انزلقت زنوبتها فجأة، وعندما انحنى لالتقاطها، صرخت: «لا تفعل» ومع ذلك رفعها.

عند هذه اللحظة من التفكير، انزلقت كفه إلى جيبه المنتفخ، كانت زنوبة ابنته التي لا يعرف عن مصيرها شيئا.

حاول أن يتذكر !

هل وصل وسكينة إلى المحطة؟ هل صعدت معه القطار؟ أم ضاعت عندما توقف القطار في الطريق ودخل المشاغبون، وفقد لحظتها شعوره بعد أن أخذوا سكينة معهم؟

لم يستطع «سراج الدين» أن يقرر شيئا، كان دماغه يضج بالأسئلة دون أن يجد جوابا. كم يحتاج للشفقة وللمساعدة «سراج الدين» ! تمنى لو بكى، رغب بذلك، لم تطاوعه دموعه التي جفت فجأة.

ستة أيام مضت بعد أن تعافى «سراج الدين» من صدمته، قابل بعض الشباب ممن كانوا مستعدين لتقديم العون ولديهم عربة وأسلحة، شكرهم وقدّم لهم وصفا لابنته، جميلة تشبه أمها، في الرابعة عشرة، وشعرها أسود وعلى وجنتها اليمنى شامة.

أكد الشباب «لسراج الدين» أنهم سيفعلون ما وسعهم الأمر إن كانت ابنته على قيد الحياة، حاولوا بكثير من المخاطرة، ذهبوا الى «أمريستار» نجحوا في انقاذ بعض الرجال والنساء والأطفال، لكنهم بعد عشرة أيام من البحث، لم يجدوا سكينة!

بينما كانوا في طريقهم يوما إلى «أمريستار» رأى الشباب فتاة على جانب الطريق قرب «كيرهات»، صوت اقتراب العربة أثار انتباه الطفلة التي بدأت بالركض.

أوقف المتطوعون العربة، ركضوا خلفها، أمسكووا بها داخل أحد الحقول، وجدوها جميلة وعلى خدها الأيمن شامة أجمل.

قال أحد الشباب: لا تخافي، هل اسمك سكينة؟

أصاب الشحوب وجه الطفلة ولاذت بالصمت.

تلاشى خوفها عندما طمأنها الجميع، أخبرتهم عن حقيقتها، كانوا

لطيفين، قدّموا لها الطعام والحليب وحملوها في العربة، قدّم أحدهم لها معطفه، بعد أن كانت تغطي صدرها بيديها.

مرت أيام لم يطمئن فيها «سراج الدين» على ابنته، سيتجول حول المخيم خلال اليوم لربما يعثر على دليل أو أثر، سيصلي في عتمة الليل، ويدعو أن يمنح الله المتطوعين عزما.

رأى «سراج الدين» شبابا يجلسون في عربة، ركض نحوهم، كانت العربة على وشك التحرك، صرخ بلوعة: أيها الأعزاء...هل وجدتم سكينة؟

رد الجميع بصوت واحد: نعم، لقد نجحنا.

سمع «سراج الدين» في ذلك المساء ضجة، أربعة رجال كانوا يحملون طفلة على نقالة.

مملوءا بحب استطلاع طاغ، إقترب «سراج الدين» بوجل، وجدها ملقاة بلا وعي قرب سكة الحديد، تبعهم بعد أن أدخل الشباب الطفلة إلى ردهة المستشفى وغادروا.

وقف سراج الدين بالخارج بعض الوقت معتمدا سارية ثم زحف ببطء يدفعه فضول قاتل، شاهد غرفة وحيدة ونقالة موضوع عليها جسد بلا حراك، تقدم بخطوه مترددا، أشعل أحدهم الضوء فجأة، تسلل الضوء إلى قسمات الوجه الشاحب...

صرخ بلهفة: سكينة!

سأل الطبيب الذي أشعل الضوء: من هي ومن تكون أنت؟

– أنا...أنا والدها.

حاول أن ينطق، وجد صعوبة، جف حلقه.

نظر الطبيب للجسد الملقى، جس نبضه ثم أمر «سراج الدين» أن يفتح النافذة.

تحركت الجثة قليلا فوق النقالة... اليد المتيبسة فكت الحزام...

– إنها حية ترزق...ابنتي لم تمت....

صرخ «سراج الدين» بكل ما في طبقة صوته من ضعف ورجاء لونته الفرحة بعد أن اجتاحت الطبيب موجة من العرق البارد.

* * *

ما ألذّ هذه الحياة المرّة!

خير الدين سلطان (*)
أوزبكستان
Khayruddin Sultan
ترجمها عن الأوزبكية
مرتضى سيد عمروف

كانت قربان جان دادخاه – ملكة آلاي – قائدة المقاومة المسلحة من عام 1865م حتى عام 1880م، وقد جمعت الشعب حولها وهي تحمل بيدها سيفا وتجاهد ضد الجنرال فون كاوفمان، ولقد كانت شجاعة جسورة حتى أنها جاءت إلى الساحة التي سيعدم فيها ابنها بأمر من الجنرال فون كاوفمان الذي تمكن من أسره، وخاطبت ابنها قائلة:

– وداعا يا بني، لقد استشهد جدك وأبوك في يد العدو، وورثنا الاستشهاد، وإني راضية عن تربيتك وما أرضعتك!

ثم لكزت حصانها وغادرت ساحة تنفيذ الحكم تاركة ابنها لمصيره.

غفور غلام

* * *

(*) قائد الفريق العقيد لوساروف، وصاحب الريح 1979.

سنة ألف وثمانمائة وست وسبعين، اليوم السادس والعشرون من شهر فبراير، مدينة مرغلان.

يكاد ينتهي هذا اليوم الحزين القاهر الرطب الذي لا يختلف عن بقية أيام الشتاء العادية، لقد استيقظت المدينة في هذا اليوم في ظلام الضحى على أصوات المؤذنين، واتجه السكان المسلمون إلى المسجد بعد أن توضؤوا بسرعة وهم يرتعشون من البرد. كانوا يمشون على الممر حيث تسمع صوت حبات الثلج التي تدوسها أقدامهم. وفي هذا اليوم ظهر ضباب أزرق خفيف فوق سُقُف البيوت التي كان بعضها عاليا وبعضها منخفضا، وأضاءت الشمس لفترة قصيرة، وكانت مثل قطعة عملة معدنية قديمة، وكأنها تشعر بالبرد، ثم اختفت خلف الغيوم الرمادية الكثيفة. وفي هذا اليوم أيضا انتشر بعض الناس الذين يبحثون عن لقمة العيش متجولين في شوارع المدينة الخالية، وهم يرسمون على وجه المدينة الحزينة نوعا من الحركة والانتعاش.

خلاصة القول، في هذا اليوم التعيس الهادئ الذي يغرق في الفقر مثل آلاف الأيام التي تشهدها المدينة، علت فجأة ضوضاء لا مثيل لها، وامتلأت ساحة السوق بأناس يأتون أفواجا من الجهات الأربع.

لم تشهد ساحة السوق مثل هذا الحشد من الجمهور منذ أن أنشئت، مع أن البرد القاهر كان ينخس وجوه الناس وعيونهم كالإبر، وكان يدخل في العظام، أما الثلوج المعلقة في ميزاب السقف فقد كانت تلسع بأسواطها جميع الكائنات الحية وتطردها إلى أعشاشها، ولكن المكان كان يضج

بالجمهور الذي احتشد مثل النمل في الساحة الواسعة المجاورة لسوق الخيل، وبينهم أصحاب المحلات والحرفيون الذين أغلقوا محلاتهم على عجلة خائفين من الجنود الروس ذوي الشوارب الطويلة والعيون القاهرة. وكانت النساء اللواتي حضرن إلى هنا –و قد تركن بيوتهن الدافئة– لا يفهمن لماذا جُلِبن إلى هذا المكان، وكانت العجائز يسبّحن ويحوقلن بلا انقطاع، وكذلك الشيوخ العابسون ذوو الصدور المكشوفة، ويكاد الأولاد يبكون وأنوفهم تسيل من شدة البرد.

كانت عبارة «سيعدم قَمْجِي بيك شنقا» تدور على ألسنتهم، ويتسلل الخوف إلى قلوب الجميع.

حاصر الجنود الفرسان الروس الساحة بشكل حلقة، وهنا نُصبت المنصة المؤقتة من الخشب، وأخذ فيها مكانه كل من الجنرال فون كاوفمان حاكم تركستان، والجنرال الرائد تروتسكي رئيس البعثة العقابية، وهو أبيض الشعر أسود العينين والحاجبين، والأمير بويارسكي كامل الجسم ولطيف التعامل، والعقيد الأعرج لوساروف، وكبار الشخصيات في الإدارة العسكرية في منطقة فرغانة، وعبد الرحمن (آفتابتشي)[1]، وكذلك بعض الموظفين الكبار المرتعشين إما من البرد وإما من الخوف، وقد جلسوا في أماكنهم بانتظام.

وبدأت الرياح تهب بشدة.

(1) آفتابتشي: «مقدم المغسل»، وظيفة في بلاط الأمراء في دول آسيا للعصور الوسطى.

ودخلت الساحة سريتان من الجنود الروس، واصطف الجنود بشكل مربع وفقا لأمر الضابط عريض الصدر الذي كان في أول الصف، واقترب هذا الضابط عريض الصدر – واسمه لياخوف – من المنصة، وأدى التحية العسكرية للجنرال كاؤفمان وقال:

– كل شيء جاهز، يا صاحب السيادة، هل تسمح لنا بأن نبدأ؟

نظر كاؤفمان إلى الساعة وقال:

– لحظة، أيها الرائد، أرادت زوجتي أن تحضر، لننتظر قليلا، ها هي آتية، كما يبدو.

دخلت الساحة عربة زرقاء يجرها حصانان وهي تصلصل، فأسرع أحد المساعدين الواقفين بجانب المنصة إلى العربة وفتح بابها، ونزلت من العربة امرأتان تلبس كل منهما معطفا ذا ياقة من جلد الثعلب، وفستانا أزرق ذيله ذو ثنايا، واتجهت المرأة الأولى، وهي كبيرة السن شيئا ما، ولكن قدها المستقيم لا يكشف ذلك، إلى المنصة وكانت تقول لصاحبتها شيئا ما، وتقدم فون كاؤفمان منها بعض خطوات، وتابعه كبار الشخصيات الذين كانوا بجانب الجنرال بابتسامة.

قالت المرأة التي كانت في الأمام:

– معذرة يا عزيزي، تأخرنا قليلا، لا تغضب، وأنت تفهم النساء، والمرآة هي مغناطيس...

وابتسمت للضباط الموجودين، وقالت لهم بلطف:

– مرحبا، أيها الضباط.

اقترب كل من تروتسكي ولوساروف ولياخوف والأمير بويارسكي وقبّلوا أناملها الرشيقة البيضاء مثل الثلج.

وخاطبت زوجة كاؤفمان الأمير بويارسكي وهي تهز رأسها وتزمّ شفتيها:

– يا أمير، نسيتنا إطلاقا، أيها الأمير، هذا أمر ليس جيدا، وحق ربي، ليس جيدا، ستنتهي إقامتنا قريبا.. هذه السيدة هي زوجة العقيد شيرباكوف الدوقة أنّا إبّاليتوفنا، تقول إنها تريد أن تتعرف إليك، إنك خطير أيها الأمير.

ويقف مساعد الجنرال مبتسما قليلا.

ثم التفتت زوجة الحاكم إلى لوساروف وقالت:

– إني لست مشتاقة إلى رؤية مثل هذه المشاهد المخيفة، سألت يوم أمس زوجي: «من هم الذين قاموا بالعصيان؟» فقال لي: «إن حضرت الساحة غدا سترينهم بنفسك». قل لي من فضلك، يا عقيد، هل هم مخيفون بهذا القدر؟

ابتسم لوساروف وبدأ يحكي شيئا ما وهو يغمز بعينه، وكانت زوجة الحاكم تفكر في شيء آخر ولكنها تظاهرت بالاستماع إلى كلام لوساروف.

وهنا أمر كاؤفمان لياخوف:

– ابدأ! أحضره!

خلع الجندي المسن ذو الحذاء الأحمر واللحية الكثيفة معطفه العسكري، وحرّك كرسيا تحت المشنقة، وفحص عقدة الحبل بدقة، ونفض الثلج عن حذائه ثم اتجه إلى جانب آخر من الساحة.

وارتفعت الضجة بين الجمهور في حين كان أربعة من الجنود الروس الأقوياء يجرّون شابا يرتدي معطفا ممزقا وعلى وجهه آثار التعذيب والدم، ويداه مربوطتان.

– أهذا هو؟ سألت الدوقة مستغربة وهي تنظر بعيونها السماوية الجميلة.

– نعم، أيتها الدوقة! أجاب بويارسكي.

– يا له من مسكين!

– يا مسْيو، يبدو أنني لا أستطيع أن أتحمل رؤية هذا المشهد، قالت زوجة الحاكم متأوهة، وأضافت: هل زاد اليوم بردًا؟

فقال كاؤفمان:

– يا عزيزتي، من الأفضل لك أن تعودي إلى البيت، فقد تؤثر عليك الرياح وتصابين بالبرد، لقد قلت لي أمس إن رأسك يؤلمك، وعلى كل حال، إن هذه ليست سانت بطرسبورغ.

– لا بأس، سأنتظر قليلا! همست زوجة الحاكم.

سلّم العقيد لوساروف ورقة كانت بيده للرائد لياخوف، وتقدم الرائد إلى الأمام وبدأ يعلن الحكم بصوت مرتفع وواضح:

– «...قد نظرت المحكمة العسكرية المتنقلة لمنطقة فرغانة في قضية المتهم قمجي بيك عالم بيك أوغلي، وهو بيك محلي من قومية سرتية (أوزبكية)، وتهمته عبارة عن نشاط إجرامي ضد سلطنة جلالة الإمبراطور، وعلى أساس الدلائل الكثيرة جدا وشهود العيان ومنهم عبد الرحمن (آفتابتشي)، فقد ثبت أنه شخص شديد الضرر، وأنه ألحق أضرارا جسيمة بجلالة الإمبراطور وسلطنته، وبنظام أقامه مندوبو الحكم العسكري، كما قام المتهم قمجي بيك بن عالم بيك مع إخوانه عبد الله بيك، ومحمود بيك، وحسن بيك – وهم قادة الجماعات المسلحة– بعدد من الأعمال التخريبية في وادي آلاي، وحرض السكان المحليين ضدّ النظام المستقرّ الذي أقامته وأرست قواعده إدارة الجنرال العسكرية، وخلال السنوات الثلاث الأخيرة على وجه التحديد ألحقت جماعات قاطعي الرؤوس التابعة له – وهم مجرمون بحق الدولة – أضرارا جسيمة بفصائل الجيش النظامي وقواته البشرية ومصادر التغذية، وقد رفض قمجي بيك بن عالم بيك عدة تحذيرات وجهت إليه ولم يهتم بها، ونتيجة لعمليات البطش والاعتداء من هذه الجماعات الوحشية، والتي استمرّت خلال ثماني سنوات...».

وهنا اقترب ضابط قصير القامة من الجهة الخلفية من المنصة وهمس شيئا ما في أذن العقيد لوساروف، وإبيضّ وجه العقيد، وأسرع يهمس للحاكم كاؤفمان:

– يا صاحب الفخامة، يا صاحب الفخامة، إن قربان جان دادخاه قادمة...

– يعني كيف؟ أما عيّن الحراس في الطرق؟

– بلى، يا صاحب الفخامة، هناك حراس كثيرون، وتقوم كتيبة الأمير بويارسكي وكتيبة المشاة الثالثة بحراسة جميع البوابات والطرق الرئيسية... ولكن الدادخاه آتية وحدها!

– ماذا؟

– نعم، يا صاحب الفخامة.

– إذن هي في المدينة، وأنا لا أفهم، هل هذه المرأة قد جنت؟ ربما لا تعلم أنه تم إعلان مكافأة قدرها خمسة عشر ألف روبل مقابل رأسها؟

فقال كاؤفمان وقد تمكن من ضبط نفسه:

– طيب، يا عقيد، استمرّ، ولنر تطورات الأحداث.

– إذن، هل آمر بحبسها؟

– لماذا؟ في وسط النهار، وفي ساحة المدينة، نحبس امرأة عجوزا بلا سلاح... لا يا عقيد، عليك أن تأمر بمراقبتها فقط، ربما جاءت لتودع ابنها، ولماذا نحرمها من ذلك؟ كن إنسانا، يا أيها العقيد!

– أمركم، يا صاحب الفخامة!

– «...وقد نظرت المحكمة العسكرية المتنقلة للإدارة العسكرية لمنطقة فرغانة في قضية المتهم قمجي بيك بن عالم بيك، وهو بيك محلي من قومية سرتية (أوزبكية)، ونظرت في نشاطه الإجرامي الموجه ضد

سلطنة الإمبراطور، وقد أصدرت حكم الإعدام شنقا بحقه، والحكم نهائي، ولن تقبل الشكاوى والاعتراض.

الجنرال الحاكم فون كاوفمان رئيس المحكمة العسكرية المتنقلة، مدينة مرغلان الجديدة.

26 فبراير، سنة 1876م».

أنهى الرائد لياخوف قراءة الحكم، وهزّ رأسه وهو ينظر في جهة كاوفمان. وأتى الجنود الروس بقمجي بيك إلى المشنقة. ونادى كاوفمان المترجم سبغاتولين وهو بلباس الرقيب، وأمره قائلا:

– اسأل، هل هناك طلب أخير لدى المحكوم عليه؟

لم يستطع المترجم أن يسأل، ضاع صوته في ضجة ارتفعت فجأة؛ لقد جاءت قربان جان دادخاه مسرعة وهي على حصانها، تلبس بدلة شعبية من المخمل الأزرق، وعلى رأسها شال من القطن.

كان بينه وبين قربان جان دادخاه مسافة طولها ثلاثون قدما، وفي وجوه الجميع علامات الحيرة والتعجب والتردد والخوف...

نادى كاوفمان العقيد لوساروف ملوحا بيده وقال:

– انظر أيها العقيد إلى الدادخاه وهي آتية بلا خوف، من الأفضل أن يتعلم كثير من ضباطكم من هذه المرأة الشجاعة والجسارة، ومن الممكن أن تأتي رصاصة طائشة من زاوية ما وتقتلها، أليس كذلك؟

وظلّ لوساروف ينظر إليها.

– انظر، يبدو أنها لا تخاف أبدا، ولكن الرصاصة الطائشة هي رصاصة طائشة! ما رأيك، يا لوساروف؟

– فهمت، يا صاحب الفخامة، في فصيلتي يوجد قناص، هو الجندي بيبفانوف.

– جيد، أيها العقيد، ولكن لا بد أن تغادر الدادخاه هذه الساحة سليمة، إنما قد تصيبها الرصاصة الطائشة في مكان آخر، هل فهمت؟

– فهمت، يا صاحب الفخامة.

كرّر المترجم سؤاله متمتما للمرة الثالثة، ولم يجب قمجي بيك، ونظر في جهة أمه وعيناه مليئتان بالحسرة والألم والشوق، وصاح بصوت عال:

– يا أمي! يا عزيزتي يا أمي!

كانت الفارسة تقترب شامخة هادئة قوية في مشهد مهيب، وحصانها يخطو خطوات منتظمة، وتنعكس على وجه الدادخاه وعلى شفتيها إفادة صامتة ومطمئنة عظيمة، كأنها لا ترى ابنها القابع بين مخالب الموت، ولا تسمع تأوهه المؤلم، ترفع رأسها عاليا بشعرها الأشعث، وهي مطمئنة فوق ظهر حصانها القوي.

وتحرك الجمهور مثل أمواج البحر، وضج غاضبا، وظل الجنود والضباط مشدوهين، لا أحد يعرف ماذا يفعل أو ماذا يقول، حتي إن الجنرال كاوفمان بدأ وكأنه تمثال يعبس بالوحشة.

واقتربت الدادخاه من حلقة الجنود، وسحبت لجام حصانها على بعد خمسة أقدام، وساد الصمت الثقيل والصلب مثل الحجر.

قالت الدادخاه «يا بني»، وارتعش صوتها لحظة، ولكنها في نفس اللحظة أخذت نبرة بطولية قاهرة، وتابعت:

– يا بني، نحن ورثنا الاستشهاد، وقد استشهد جدك وأبوك بين يدي العدو، وداعا يا ولدي، وإني راضية عن تربيتي لك وعمّا أرضعتك!

قالت قربان جان دادخاه هذه الكلمات، ثم وقفت وهي على ظهر الحصان واضعة قدميها في الركاب، وضربت ظهر حصانها بالسوط، فقفز عاليا وجمح ثم مضى بالفارسة البطلة مسرعا.

– أمي، ارضي عليّ، يا أمي! قال قمجي بيك.

– إني راضية ألف مرة! قالت الدادخاه ثم دعت له: سنلتقي يوم القيامة، ثم التفت وراءها وأسرعت بحصانها إلى جهة الشرق.

وسقطت دمعتان ساخنتان على شعر الحصان، وأحرقت هاتان الدمعتان كل وجود الحصان العربي، وارتفعت ضجة الجمهور.

غرق كاؤفمان في التفكير وقال لنفسه:

– نعم، عجبا!

– سألته زوجته:

– هل هذه «ملكة آلاي»؟ ولكن قالوا إنها امرأة مسنة جدا؟ أما هذه فتقود الحصان بكل سهولة! قل لي يا عزيزي، لماذا لم يمسكوها؟

قال كاؤفمان مبتسماً:

– ليس لنا حاجة بها، إنها... ستأتي مستسلمة، وسأجبرها على ذلك!

وقالت زوجة كاؤفمان وهي تعدل ياقة معطفها:

– اسمع يا مسيو، أعرف أنك لا تحب من يتدخل في أمورك، ولكن ألا يوجد هناك مخرج لعدم قتل هذا الشاب، إنه شاب صغير، والإنسان يرحم، وطبعا، أنا لا أريد أن أقول إنه لا بد أن نتركه بلا عقاب، ولكن، أليس هناك عقاب آخر، كأن تنفيه إلى سيبيريا أو تسخره في الأعمال الشاقة.. قال كاؤفمان مقاطعا:

– لا! لقد سمعت الحكم، ليست هناك أي شفقة على العدو.. يا لوساروف!

– نعم، يا صاحب الفخامة!

– أسرع!

– طيب!

– من ذلك الجندي؟ هل هو يبيفانوف؟

– نعم، يا صاحب الفخامة، إنه يبيفانوف!

– طيب.

– أشار لوساروف إلى لياخوف بالإيماء، ولوح لياخوف بمنديل كان بيده، ورجع إلى الخلف.

ودقت الطبول، وعلق الجنديان طويلا القامة والقويان حبل المشنقة

على رقبة قمجي بيك، وقف جندي عجوز بلا معطف، وقد غطى وجهه وعينيه بنقاب أسود، ومدّ يده إلى الحبل وهو يقف خلف قمجي بيك..

ابيضّ وجه الدوقة شيرباكوفا، وأمسكت بأصابعها الباردة يد الأمير بويارسكي، وقالت بنبرة خوف:

– يا ربي، كم هو مخيف هذا المشهد! – لا تخافي، أيتها الدوقة، لا تخافي، إنها لحظة واحدة فقط، – قال الأمير بويارسكي وهو يمسك بذراعها.

– (Ach، mein Gott، das is schleht! Ach، mein Gott!)! قالت زوجة الجنرال الحاكم، وأغلقت عيونها.

وبدأت رِجْلا قمجي بيك ترتفعان عن الأرض، وندت من صدره تنهيدة مليئة بأمنيات غير محققة:

– أشهد أن لا إله إلا الله..

وتحرك الجمهور في قلق فجأة، وصرخ بعضهم.

وركل الجندي ذو النقاب كرسيا من تحت رجلي قمجي بيك بقوة..

واهتزّ الجسم الشاب القوي لحظة في المشنقة ثم سقط على الأرض.

وارتبك لياخوف لحظة، ثم أخرج سيفه من غمده وأسرع إلى المشنقة ووقف قرب المحكوم عليه، ونظر كاؤفمان إلى لوساروف عابسا بعينيه الممتلئتين بالغضب، وبدأت أصوات الناس ترتفع:

– يا إلهي، هذا من قدرتك!

– ماذا حدث؟ يا محمد كريم، ماذا حدث؟

– عندما لا يحب الله..

– أيها الناس، إلى ماذا تنظرون؟

– يا أنت، ابتعد قليلا!

– أنت ابتعد، يا غبي!

وجاء صوت تروتسكي مرتفعا من بين أصوات الجمهور:

– سكوت! اسكتوا! وإلا سنطلق عليكم النار من المدفعية! اسكتوا!

وصوّب الجنود المدافع إلى الشعب كأنهم يصدقون هذا الكلام.

وغطت صيحة شاب نحيف على صوت تروتسكي:

– أيها الناس! هل هنا رجال يلبسون حزاما؟

ونظر كاؤقمان إلى لوساروف بعينيه الزائغتين وقال:

– يا لوساروف، ما هذا؟

– يا صاحب الفخامة..

– أسألك ما هذا؟

– اسمح لي، يا صاحب الفخامة..

– كفى! يا للعار! يا لها من خيانة!

– يا صاحب الفخامة، سامحنا، إنها صدفة..

– صدفة؟ هل هذه صدفة؟ من الممكن أن تشنق أنت هنا الآن! ولكن هذه الصدفة لن تحدث آنذاك! يا للعار! هذا خداع! انصرف!

– ماذا حدث؟ قولوا لي ماذا حدث؟ اسمع، أيها الأمير، ماذا حدث؟

سألت زوجة الحاكم هذه الأسئلة وهي تنظر وتتلفت حولها حيرى. امتعض بويارسكي، وقال بفظاظة وغلظة:

– ماذا من الممكن أن يحدث؟ لقد انقطع الحبل!

ونظرت السيدة إلى زوجها وهي تقول:

– آه، أما قلت لكم؟ انظروا، لعل قتله لا يُرضي الله! قال كاؤفمان:

– يبدو أنك قد تعبت يا عزيزتي، من الأفضل أن تذهبي إلى البيت. أيها الأمير، أرجو أن ترافق زوجتي.

– لا، لا! لن نغادر دون أن نرى النهاية، أليس كذلك يا أنّا إيبوليتوفنا؟

مسحت الدوقة بمنديلها عينيها وجبينها ووجهها الذي ابيضّ مثل قماش من القطن.

ما يزال قمجي بيك مستلقيا فاقد الوعي تحت المشنقة، ومسح أحد الجنود وجهه بالثلج، ففتح عينيه، ونظر حوله مستغربا بعض الشيء، ومسح الدم الذي نزف من فمه وقال هامسا:

– إنه تعفن، – ثم نهض واقفا وصاح بقوة– إنه تعفن!

تغيّر وجه الجندي المسن من الخوف والغضب، وعلق المشنقة على رقبته مرتعشا من جديد..

ودقت الطبول وارتجت الأرض والسماء.

ابتلع قمجي بيك ريقه، وتنفس تنفسا عميقا. إنه النفس الأخير!

إنها آخر لحظة!

إنه آخر العذاب!

ما ألذ هذه الحياة المرة!..

ويسبح الضباب الأبيض عاليا في السماء، ويأتي النسيم الصافي بعبقه الأخير والمليء بالآمال غير المحققة من جهة جبال أروان.

ثم لم يبق لا ضباب ولا نسيم ولا سماء.

نزل كاؤقمان من المنصة ووقف لحظة ليودع زوجته، وكانت البارونة تتمتم بلا انقطاع، ولبست قفازيها اللذين يغطيان يديها حتى الذراعين، وقالت:

– يا له من أمر مؤسف! إنه إنسان! إنه إنسان!

ثم نظرت إلى بويارسكي وأضافت:

– طيب، مع السلامة أيها الأمير، قل لي، بالمناسبة، هل ستأتي اليوم مساء إلي بيتنا لنلعب الورق؟ لا بد أن تحضر طبعا، سننتظرك! سامحنا، أيها الأمير، هذه اللعبة هي التسلية الوحيدة لنا هنا، سنفتقد إنسانيتنا قريبا في هذا البلد الوحشي؛ لا موسيقى ولا مسرح هنا.. يا ليتنا نعود إلى طشقند قريبا، أليس كذلك أيها الأمير! إذن، سننتظرك اليوم مساء،

وستتعرف على الدوقة شيربكوفا عن قرب! إنك خطير أيها الأمير! طيب، (Orivoir monsier!).

تحركت العربة، وذهب كاؤفمان برفقة الضباط في اتجاه بوابة السوق، وقد أحضر له مساعده جوادا تركمانيا أسود، ولكنه رفض أن يركبه، ودلف إلى طرف زقاق ضيق في نهاية الساحة.

وساد الصمت على الجميع، ومشي لوساروف أيضا صامتا.

وبعد أن قطعوا مسافة ثلاثين قدما، نظر كاؤفمان إلى العقيد بنظرة تساؤل:

– العقيد لوساروف؟

– نعم، يا صاحب الفخامة!

– الجندي...

– نعم، يا صحاب الفخامة، إنه بعد هذه الزاوية، سنراه الآن..

بعد زهاء خمسة عشر قدما في زاوية الزقاق الضيق ظهر الجسم الطويل للجندي يبيفانوف الذي كان يمشي حزينا، ولما وقعت عيناه على القادة وقف جامدا في مكانه!

قال لوساروف متسائلا وهو يقترب منه:

– نعم، يبيفانوف؟

وارتعشت لحية يبيفانوف الطويلة السوداء، ولكنه ظل صامتا.

فسأله كاؤفمان بصوت لطيف وهو يضع كفه على كتف الجندي:

– لماذا تصمت، يا يبيفانوف؟

– يا صاحب الفخامة... تمتم يبيفانوف وكأن لسانه لا يطاوعه على الكلام: ياصاحب الفخامة...

– ألم تصبها؟ وامتلأت عيون لوساروف بالدم.

وأمسك يبيفانوف البندقية بكل قوته حتى شعر بالألم تحت أظافره، وقال:

– لم أستطع أن أطلق النار عليها، يا صاحب الفخامة... وحرّك شفتيه الكبيرتين وهمس بصوت شبه مسموع: لم أستطع أن أطلق النار..

– لماذا لم تستطع أن تطلق النار، يبيفانوف؟

– سأله كاؤفمان وصوته ما زال لينا ولطيفا.

– يا صاحب الفخامة، بحق ربي سامحني، يا صاحب الفخامة.. نظر يبيفانوف إلى الحاكم نظرة رجاء، وأردف قائلا: لم أعرف بنفسي، لقد كان كل شيء واضحا من بين تلك السقف.. ولكن لم أستطع، يا صاحب الفخامة، تذكرت أمي.. سادت لحظة عصيبة من الصمت الثقيل، ثم صاح لوساروف بوحشية:

– أ... أمّك... يا... وهجم لوساروف على يبيفانوف يريد أن يبطش به والغضب يكاد يعمي عينيه.

ورفع كاؤفمان أصبعه وأوقف العقيد، ثم اقترب من يبيفانوف، ونظر إليه من رأسه حتى أخمص قدميه وقال أخيرا بصوت مرتفع:

– أحسنت، أيها الجندي يبيفانوف، أنت قمت بتصرف الجندي الحقيقي!

ووضع كفه على كتف الجندي الذي استغرب الأمر، ثم دار إلى الخلف وركب الجواد الذي كان يمسكه مساعده بسرعة، وذهب الفرسان تاركين الجندي مشدوها.

ونظر الجنرال كاؤفمان إلى لوساروف وهو يترجل أمام مقر الجيش وقال: – يا لوساروف، أنا أرى أنه لا بد من مكافأة الجندي يبيفانوف لخدمته هذه! هل فهمت؟.. لا بد أن يكافأ، بالطبع! وكانت نظرته تحمل معنى معينا.

– مفهوم، يا صاحب الفخامة! وحنى لوساروف رأسه مطيعاً.

بعد شهرين دق حوذي سكران جالس في عربة البريد باب أحد الأكواخ في قرية غريبوبو التابعة لمنطقة أرلوف، وسلّم لامرأة مسنة تلبس شالا أسود قطعة ورق وصلت من مسافة تبعد عنها آلاف الكيلومترات وكادت تضيع في الطريق، وقرأت العجوز رسالة وسقطت على الأرض، وفتحت الريح الباردة التي تهب أمام الكوخ رسالة جاءت فيها:

«...نفيدكم بألم وحزن عميق بأن ابنكم يبفيم يبيفانوف قد قضى نحبه في خدمة القيصر والوطن.

* * *

منحة لمدرسة داخلية

فوروزان (*)
تركيا
ترجمها عن التركية
صفوان الشلبي

– عند خروجك بعيد انتهاء عملك، سنذهب سيراً على الأقدام إلى سوق الحبوب، لنتناول طعام الغداء عند بائع الفطائر ذي طيور الكناري المفضل لدينا. ليكن ولو مرة واحدة بالعمر. لن يكون شاقاً علينا الذهاب إلى هناك من حي «جال أوغلو» سيراً على الأقدام. أليس كذلك يا ابنتي؟ إذا ما رغبنا، سنأكل الحلوى أيضاً. ثم نعود بالسلامة عبر الجسر.

(*) اسمها الأصلي فيروزة تشرتشي. ولدت في استانبول عام 1935. توفى والدها الحِرفي وهي صغيرة السن. لم تنه سوى تعليمها الابتدائي، لكنها ثقفت نفسها إذ كانت تهوى المطالعة منذ نعومة أظفارها. عملت في المسرح فترة قصيرة. بدأت مسيرتها الأدبية بنشر قصص قصيرة في المجلات الأدبية التركية المختلفة. ومن اللافت للانتباه أنها حصلت عام 1972 على جائزة «سعيد فائق للقصة القصيرة» عن أول كتاب نشر لها عام 1971 بعنوان – منحة لمدرسة داخلية –. وفي عام 1974 حصلت على جائزة «المجمع اللغوي التركي للرواية» عن روايتها – جيل السابعة والأربعين –. ثم توالت أعمالها الأدبية في مجالات القصة القصيرة والرواية والمسرح والشعر والرحلات. كما أعادت بناء العديد من أعمالها لتعرض في صالات المسرح والسينما، وحصلت على العديد من الجوائز. ترجم العديد من أعمالها إلى اللغات الألمانية والفرنسية والإنجليزية والإيطالية والإسبانية واليابانية والفارسية والروسية والبلغارية والبوسنية، كما قامت بكتابة عدة كتب باللغة الألمانية.

في الصباح، كانت الأم وابنتها تسيران مسرعتين وسط الزحام. الأم تتحدث بلا انقطاع. تثرثرتها على هذه الشاكلة سبق أن حدثت مرة واحدة في الماضي. كان ذلك يوم تعيينها في المستشفى. في ذلك الحين، كانت الطفلة في الصف الثالث. مئزرها كان ملطخاً بالسخام، فالشتاء كان قد أقبل، وابتدأ معه تموين الفحم من عند الفحّام الذي عند الناصية. أجادت إشعال الموقد. تشعل أولاً خارج البيت العيدان الخشبية، ثم تركّز فوقها قطع الفحم. وعند نصب المدخنة يتصاعد صوت طقطقة مصحوب بانتشار شرارات صغيرة في الأنحاء. وعندما تحمر قطع الفحم وتتأجج النار، كانت تنسى كل شيء، من جلوس في المقاعد الخلفية وتناول وجبات الطعام الممنوحة من قبل الهلال الأحمر إلى حرمانها من إلقاء الشعر في المناسبات القومية، فتنتظر أمام باب البيت لحين ذبول زرقة اللهب لتحمل الموقد إلى الداخل ويتلاشى خوفها، ثم تجلس إلى طاولة الجوز القديمة التي كانت من جملة الأشياء العزيزة على أمها. كان منظر الموقد المتأجج محبباً إلى قلبها، لكن أمها أوصتها بضرورة طمر الجمرات بالرماد لتحتفظ بحرارتها حتى اليوم التالي. لذا كانت تدفن الجمرات البراقة الجميلة وتحتفظ بواحدة مكشوفة هي أكثرهن احمراراً وزرقة، لتتابع الموقد بنظراتها أثناء توقفها عن الدراسة بين الفينة والأخرى، فتأنس بتلك الجمرة الوحيدة تشاركها وحشة الغرفة.

وهكذا، شيء ما تغير، يوم عُيّنت أمها في المستشفى، إذ دخلت أمها وكانت بحال لم تره أو تعرفه من قبل، تتحدث وتثرثر بلا انقطاع.

تمت الموافقة على تعييني. سأباشر العمل خلال يوم أو يومين. قابلت رئيسة الممرضات. امرأة ضخمة. لقد سألت عن كل شيء. «هل سبق لكِ واشتغلت؟ متى توفى زوجك؟ هذا عمل شاق، لكنه لا يحتاج لخبرة طويلة، الالتزام واجب، ترتيب الأسرّة، تفريغ أوعية البلغم، مطلوب إجادة تنظيف البطَات. قد تجيدين مع الوقت قياس درجة حرارة المرضى. لديك يومي عطلة في الأسبوع، وتعودين مساء الأحد. هل عندك أطفال؟ هل من أحد تتركين عنده طفلتك؟ تقولين إنها قادرة على الاهتمام بشؤونها، لكنها مازالت صغيرة. هل سبق ورسبت في المدرسة؟ مرحى لها. أنت امرأة شابة وجميلة. توقعي حدوث أي شيء هنا. كوني منضبطة. أريدك أن تخبريني بكل ما يجري. معروف مقولة «[لا تقترب] ما لم تهز الكلبة الشرسة ذيلها». لا اسمح بالتزين. هل لون وجنتيك وشفتيك هذا، طبيعي؟ لست أدري. ممنوع التودد للأطباء ولا لأحد آخر. من يود الاستمرار في عمله عليه إطاعة رؤسائه. هل نومك خفيف؟».

فكّري، أخيراً وجدنا عملاً. سأشتري من راتبي الأول قنطاراً من الفحم وحذاءً مطاطياً لكِ. قد نذهب خلال عطلتي إلى السينما. كل شيء ممكن. سأؤدي عملي على أكمل وجه كي لا يجد أحد مبرراً للومي. عليَ إخبار صاحبة البيت. يجب أن لا تغلق الباب ليلاً بشدة أثناء أخذ اللبن. أنا امرأة عاملة.. ونومي خفيف.. لقد اعتدت منذ سنوات على النوم المتقطع!

ما إن باشرت الأم عملها حتى شرعت تردد «عملنا في مستشفانا

تلك». في الليلة التي سبقت مباشرتها العمل، اشترتا حلاوة طحينية من البقال. خلطتا الجبن بالدبس، وفرشتا الطاولة بالمفرش ذي الأزهار الزرقاء. هذا المفرش بقي من أيام حياة والدها، ذكرى من أيام السعادة والإحساس بالأمان. لماذا اعتقدتا أن والدها سيعيش للأبد؟ لم يبدو أنه سيموت يوماً. كان رجلاً مستقيماً وحازماً، خطفته يد المنون دون سابق إنذار. المنزل بدون رجل تُنتظر عودته مساءً متأبطاً خبزاً، يبعث إحساساً بالوحدة، وفراغ موحش يملأ أرجاء البيت. «لم يكن مسناً» قالت أمها. كيف لطفلة في الثامنة من عمرها أن تعيش بدون أب؟ مسحت الأم المفرش مرتين دون مبرر. الدبس لم يخف صوت قطع الجبن في الصحن، وسكّر الحلاوة الطحينية تراخى وتبلور.

– تحدثت مع صاحبة البيت. لا تخافي مطلقاً. أغلقي ليلاً باب البيت بإحكام، ونامي. عندما تقوم لصلاة الفجر، ستطرق الباب لتوقظك. قلت لها «هي طفلة، ونوم الأطفال عميق. لا تستيقظ من تلقاء نفسها». كلي كل صباح، خبزاً وحلاوة. أنت لا تحبين الشاي. تقولين تحترق أصابعي. عندما تعودين من المدرسة، أشعلي الموقد وتدفئي. غطي النار ليلاً بغطاء الموقد. ها يا ابنتي، حذارِ! لا تنسي. لا تُقلقيني عليكِ. أنتِ بنت عاقلة. لا تخافي ليلاً. أنتِ لستِ وحدك، كما أنكِ لستِ خوافة. ترقبي ما سأحضر لكِ. يقدمون طعاماً خاصاً لشديدي المرض. يفيض عنهم دجاجاً مسلوقاً. سأحتفظ به، ليس ذلك بممنوع ماداموا سيتخلصون منه. سنولم وليمة لأنفسنا.

– أنا، لا أريد من ذاك الطعام يا أمي. لكن حدثيني عن تلك السيدة التي قالت «يجب إجادة تنظيف البط» وعن بطاتها.

صمتت الأم. تراجعت عن قولٍ كاد يخرج من بين شفتيها.

عند دخولهما الفراش ليلاً، إذ كانتا تنامان في نفس الفراش منذ أمد بعيد، كانت قد نسيت أن أحد دروس الغد هو درس التربية الرياضية. على أية حال، فهي لم تكن تشارك بدروس التربية الرياضية. كمثيلاتها غير المشاركات، كن ينتظرن في الممرات أو في الطابق الأرضي ذي الساحة السماوية، يستمعن لصوت صنابير المياه، أما في الشتاء، فكن يتابعن في الظلمة أبنية المدينة من خلف الزجاج.

– يلزمكن قميص كتاني أبيض وبنطال قصير وحذاء رياضي وجورب أبيض. يستحسن توفر قطعتين اثنتين من لوازم الرياضة تلك، لاستبدالها عند التعرق. يجب أن تكن جميعكن كالزهرة النضرة، نظافة وأناقة، وذلك أثناء أعياد 23 نيسان و29 تشرين الأول.

لِمَ لا نقدر، ما دمنا نريد، فالإرادة أساس النجاح. الجمعيات الخيرية تعنى بشؤون أطفالنا. لكن الأولوية للألبسة الأشد احتياجاً. سيشاركن بالمئزر. مئزر مكوي جيداً. الفتيات بأشرطة قماشية. يجب عليكن جميعاً أن تكن نظيفات جداً. النظافة الشخصية واجب كل طفلة تركية. ماذا كنت أقول لكن؟ يجب تنظيف الأسنان يومياً. لا أريد رؤية أُفٍ أصفر يسيل من الآذان، كما لا أسمح بالتمارض، ستنلن عقوبة.

سبب عدم إغلاق صنابير المياه في الطابق الأرضي غير معروف. كانت الطالبات يتحلقن بين الحصص عند صنابير المياه. العطاش وغير العطاش كن يشربن متدافعات. وبينما كن يرشفن الماء بأكفهن، تسيل المياه داخل أردانهن. كما كان الصياح من ضرورات المرح في الحديقة.

احتضنت ظهر أمها. «سأفعل كل ما تقولين يا أمي، لاتبتئسي. كالعادة، فأنا أتناول طعام الغداء في المدرسة. لا تقلقي ولا تشغلي بالك بأمري». لم تحرك أمها ساكناً. لكنه كان بادياً عدم نومها، فجسدها لم يكن مرتخياً. التصقت بظهر أمها لتشعر بدفء رائحتها. أصغت لهدوء الليل مدة طويلة. لم تشعر برغبة بالنوم. بدأت ولأول مرة تشعر بطول الليل.

استيقظت صباحاً على صوت قرع الباب. لم تكن أمها موجودة. كان مئزرها المدرسي ورداؤها الصوفي وجوربها السميك مرتبين فوق الكرسي. نهضت من فراشها بعدما أدركت أن قرع الباب كان لإيقاظها. «أنا خالدة يا خالة». صاحت قائلة. كانت صاحبة البيت تصب الماء من الدلو في دورة المياه. كن يستخدمن دورة المياه نفسها. ارتدت ملابسها وجلست إلى الطاولة. كان ضوء الصباح الشتوي يتسلل من طرف الستارة ناشراً الإحساس بالبرودة. حملت حقيبة المدرسة وهمت بالخروج على الرغم من عدم تناولها الطعام هذا الصباح، لكنها رجعت وجلست على الكرسي، ثم شرعت دموعها بالانهمار بصمت.

– لقد أنهيت الدراسة بتقدير جيد جداً. ليس سهلاً أن ينهي الأطفال المعوزون المرحلة الابتدائية بتقدير جيد جداً. يتم إعفاؤكم من رسوم

المنامة الداخلية في المدارس. هذا ما قيل لي. أثناء إخراجي لشهادة إثبات عوز لدى المختار، امرأة لا أعرفها قالت لي «أنا أيضاً أريد تسجيل ابني في المدرسة العسكرية، لكن قيل لي أن الموافقة مشروطة بوجود كفيل أو تقديم وثيقة رهن عقار، وها أنا قد أُسقط في يدي يا سيدتي». من نحن؟ وعن أي عقار يتحدثون؟ لو كنا نملك عقاراً، ما كنا لنريق ماء وجهنا على عتبات الآخرين. لن يحصل هذا لنا. تلك المرأة تجهل الأنظمة. أخذت شهادة العوز وخرجت. لم أستفسر من أحد. المدارس العسكرية مكلفة. لا سلاح ولا ألبسة عسكرية، أليس كذلك؟ لم استفسر يا مهجتي. لا حاجة لذلك. يكفي أن تشاركي اليوم بالامتحان وستجيبين بكل طلاقة على جميع الأسئلة. من المؤكد أن آلاف الطلبة سيشاركون اليوم، وقد يُقبل منهم من مئة إلى مئة وخمسين طالباً. لكنك ستنجحين، أنا واثقة من ابنتي العاقلة الذكية. إذا ما طُلب رهن أو أي شيء من هذا القبيل، سيكون ردّي أن لا حاجة لذلك، فابنتي لن ترسب في الصف، ولن تهدر مال الدولة سدى. سأوضح الأمور بالتفصيل لمدير المدرسة. من المؤكد أنه سيتفهّم وضعنا، فهو يا مهجتي إنسان يملك مشاعر مثلنا. «ابنتي تستيقظ كل صباح منذ سنوات وحدها». هذا ما سأقوله. «لم يصدف أن اشتكت أو تذمرت مطلقاً». كما سأقول أيضاً «لم تتصرف كطفلة مطلقاً».

أثناء صعودهم المنحدر، بدأ المطر بالهطول على رزم الورق المحمولة على ظهور الحمالين. كان ذلك مطر حزيران الخفيف. انتظرت البنت

وأمها أن يوقف رجل الشرطة حركة السير ريثما تعبران إلى الجهة المقابلة. ازداد هطول المطر. كانتا في أحسن هندام لديهما. الأم قد عقدت وشاحاً حريرياً حول عنقها، والفتاة قد عقصت شعرها بملقط شعر مرصع بالخرز.

– هل أنت خائفة؟ لم تنبسي ببنت شفة منذ الصباح. لا بأس عليكِ. سأشتري لكِ ملقط شعر آخر مرصعاً بالخرز من سوق الثلاثاء. سيتم تعييننا عندما تنهين دراستك وتصبحين معلمة. سأتوقف عن العمل في المستشفى. سنخرج للنزهة معاً. سنشتري أرائك، وأخيط لها أغطية من قماش مزخرف بالزهور. عندما نقبل، سأُعد، إن لم أكن قد نسيت، كعكاً بالأنيسون تكريماً للضيوف المهنئين. قد نشتري سجادة صغيرة. سأرتاح من تنظيف قاذورات المرضى ومسح الممرات، وسأتخلص من رائحة المعقمات الخانقة التي تزكم الأنوف. كما سأتحرر من التفكير الدائم بالموت. ليتنا نملك مكاناً عند سفح جبل يا ابنتي. الجميع يرغب بالبقاء في استانبول.

استفسرت واستعلمت جيدا من جميع أصحاب المعرفة. تعيينك أكيد. ماذا سنفعل في استانبول؟ نحتاج إلى بيت وفحم في الشتاء. وسيكون لنا مطبخنا الخاص، أليس كذلك؟ وإذا ما سئلنا عن كفيل؟ وإن كنت أشك في ذلك، المرأة غير محقة في ما زعمت، كما أنها لا تثق بابنتها. لم استعلم سوى عن أنك ستصبحين معلمة. سنذهب حيثما مكان تعيينكِ، أليس كذلك؟ –هل جميع من سيُقبل في هذه المدرسة هم مثلي من الأطفال المعوزين يا أمي؟ هل تأكدتِ من ذلك؟

– هو هكذا، الامتحان فقط للأطفال المعوزين لتقديم منحة لهم وإعفائهم

من رسوم المنامة الداخلية.

– إذن سأفوز بذلك. لا تبتئسي. سأتخرج بتقدير جيد جداً. كما سيكون لي أصدقاء هنا. أنت ستخرجين يومين في الأسبوع من المستشفى، وأنا من المدرسة، ونعود جميعا إلى البيت. سأشتري لكِ، في أيام استقبال الضيوف، كعكاً من عند البقال.

وصلتا إلى الجهة المقابلة للمدرسة حيث سيعقد الامتحان. اجتازتا بحذر الشارع الرئيسي مرة أخرى، ثم سارتا في شارع جانبي، حتى توقفتا أمام بابٍ لسور مرتفع، هو باب جانبي لدخول الطلاب إلى المدرسة. صوت جلبة يصدر من الداخل. الأعشاب النامية بين حجارة السور تلمع بفعل المطر.

– يبدو أن هناك من سبقنا بالحضور مبكراً. أخشى أننا قد تأخرنا؟

تقدمت امرأة، ترتدي زي المستخدمين نحوهما عبر ممر حجري. بدت واهنة وأنظارها نحوهما شاردة.

سألت الأم باحترام:

– هل تأخرنا ياترى؟ يبدو أن معظم الأطفال قد وصلوا.

المرأة المستخدمة بدون اكتراث:

– دائما يصل الأطفال المتقدمون لامتحان منح المدارس الداخلية مبكرين. لا يتأخرون أبدا.

انفصلت البنت مبتعدة عن أمها، ومضت تسير عبر ممر حجري محاذٍ للسور. خطت المرأة إلى ركنها وجلست على كرسي وشرعت بحياكة الصوف.

عند الانعطاف حول المبنى نظرت الفتاة خلفها. بدت الأم مبتسمة وهي تقف تحت المطر عند الباب الخارجي.

* * *

موزعو دوريات النادي في السعودية والوطن العربي

● الشركة المتحدة لتوزيع الصحف
صندوق بريد 6588 حولي
رمز بريدي 32040
دولة الكويت
تلفون 2412820 - 2421468

● دار العروبة للصحافة والطباعة والنشر
قسم التوزيع العربي
صندوق بريد 633 - 988
الدوحة - دولة قطر
تلفون 425727

● شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
صندوق بريد 60499
دبي - دولة الإمارات العربية المتحدة
تلفون 623920

● الشركة الشريفية للتوزيع والصحف (موتبس)
صندوق بريد 13683
الدار البيضاء 20300 - المغرب
تلفون 2400223 (2-212)

● الشركة التونسية للصحافة (موتبس)
3 نهج المغرب
تونس 1000 - الجمهورية التونسية
تلفون 322463-322499

● دار القلم للنشر والتوزيع والإعلان
صندوق بريد 1107
صنعاء - الجمهورية اليمنية
تلفون 272563

● وكالة التوزيع الأردنية
صندوق بريد 375
رمز بريدي 11118
عمان - المملكة الأردنية الهاشمية
تلفون 630191-2

● مؤسسة الأهرام للتوزيع
14 شارع الجلاء
القاهرة - جمهورية مصر العربية
تلفون 5786200 - 5786100

● مكتبة الأيام
صندوق بريد 3262
المنامة - دولة البحرين
تلفون 7166113

● دار الكتاب العربي
حي المناصر عمارة 309 رقم 03 الجزائر
س. ت 97 A 0355
تلفون 291094 (02)

● كنوز المعرفة
جدة، شارع الستين

● مكتبة المتنبي - الدمام

● مكتبة دار الزمان - المدينة المنورة

● مكتبة الشرق - المدينة المنورة

● المكتبة التراثية - الرياض

● و مكتبات أخرى