بـــدءاً

تود نوافذ أن تحتفي وتحتفل بمجلس إدارة نادي جدة الأدبي الثقافي، الذي تم تشكيله مؤخراً. ونوافذ حين تهنئ النادي ومنسوبيه بهذا التشكيل، فإنها على يقين أن مزيداً من الجهد سيبذل، وأنشطة مغايرة يخطط لها، ورؤية ثقافية أكثر شمولاً، ستكون بارزة في المسيرة القادمة.

وفي ذات الوقت، فإن نوافذ تود أن تقدم خالص شكرها وتقديرها لمجلس إدارة النادي السابق، الذي آثر أن يمنح فرصة التغيير الأسرع، من خلال تقديم استقالته، ليفتح الباب واسعاً، لأسماء جديدة، لتأخذ دورها في خدمة الثقافة.

لقد لقيت نوافذ عبر سنواتها التسع دعما، ومساندة متميزة، جعلتها تتمكن من تحقيق كثير من أهدافها. ولذا، فإنها تقدم خالص التقدير لأعضاء مجلس الإدارة السابق. ولعل الشكر الأعمق، والتقدير الأوفر يتجه إلى أستاذ الأجيال الأديب الأريب عبدالفتاح أبو مدين، رئيس النادي خلال الفترة الماضية، الذي كان يرعى نوافذ بإشرافه، ويراعيها بدعمه. لقد كان يتابع أربع مطبوعات في آن واحد، ويضع برامج النادي، ويخطط لمستقبله، ويحضر فعالياته، ويساهم بمقالاته ومؤلفاته ومحاضراته، داخل الوطن وخارجه.

لقد غدا أبو مدين أنموذجاً للكفاح والإصرار والطموح.

وأصبح نادي جدة الأدبي علامة بارزة في المشهد الثقافي المحلي، من خلال مؤتمراته وندواته، وفي المشهد الثقافي العربي، من خلال مطبوعاته (علامات، جذور، نوافذ، الراوي). وهي دوريات تغطي جوانب ثقافية عديدة من نقد وإبداع، وتصل إلى أنحاء الوطن العربي الكبير.

ومع التحول الإداري، يتولى رئاسة النادي الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني، الأديب والناقد، الذي قدم للساحة العديد من المؤلفات، وأثراها بأطروحاته الثقافية. وسيعمل وفريق مجلس الإدارة على تقديم الأفضل المختلف.

تمنياتي لهم وللثقافة العربية بكل توفيق.

عبد العزيز السبيل

العدد الخامس والثلاثون صفر 1427هـ - مارس 2006

35

التكرار

LE PRINCIPE DE REPETITION

Littérature et modernité

ماريا لور باردیس

Marie Laure Bardéche

ترجمة أحمد حيزم

هل للمتكرّر سلطة الابتداء أم هو رجع صدى لأوّل يكرّره؟ كيف يكون التكرار شرطاً لازماً في الإبداع الأدبي والأصل في الخطاب والأساس في تكوينه والحال أنّ الأعراف تنزّله في المحلّ الثاني متأخّراً عن الأوّل؟ وبعد فالتكرار قضية الشعرية اليوم و مؤلّف هذه الدراسة متابع لتطوّراتها منذ مدّة: في إطار شهادة الدكتوراه بإشراف «جينيت» (1996) ثمّ في سلسلة من المقالات (التكرار، الرواية، الحداثة، 1997 –

فرانسيس بونج أو صناعة التكرار، 1999...) وهذا الفصل الذي نعرّب جعله المؤلّف مقدّمة لفصول نقدية درس فيها صاحبها تحقّق التكرار في نصوص أدبية متنوّعة.

التكرار تحت تسميات أخرى

ليس وصل التكرار بالإنتاج الأدبي أمراً جديداً دونما شكّ. فقد حظيت صورته الأسلوبية بمنزلة سنيّة في أقدم مصنّفات البلاغيين إلاّ أنّ وجه الإجراء فيه ليس هو ما يعنينا هنا ففهارس البلاغيين تعرض صيغاً شتاتاً من ضروبه لا تتجاوز حدود الجملة إلاّ أنّها محكمة التصنيف تضبط شروط الحسن ووجوه العيب فيه. ذلك شأن «فوجيلاس» VAUGELAS في القرن السابع عشر إذ حظر التكرار الرذل الّذي يجنح إليه المستعمل على غير الضرورة. إنّ التكرار بهذا المعنى لا يعدو أن يكون أداة يظلّ إعمالها ضيّقاً وآلياً وتظلّ نتائجها محدودة الفائدة.

التكرار هو أيضا ظاهرة خطاب شغل علماء اللسان وعلماء النقد الأدبي وقد تجمّعت في دائرة مفهومي «التناص» و«الكتابة المكرّرة» اللذين تبلورا منذ ثلاثين سنة الأدوات اللازمة لتعين علاقة التشابه إن في مستوى نصّ أو جملة من النصوص؛ أو تعلّق الأمر بالتعرّف على الظاهرة في مدوّنة تضمّ أعمالاً مؤلّفوها عديدون، أو نصوصاً عديدة موسومة بتوقيع واحد.

هذا السياق النقديّ يقدّم من العبر ما يدعونا إلى عرض مكوّناته على سبيل التذكير قبل الشروع في هذه الدراسة، بل إنّ ما يعرض من صعوبات في مبحث التناصّ ومايترتّب من النتائج يعنينا مباشرة. ذلك أنّ عملنا يتعلّق بمجال مخصوص منه وهو ما سمّي بالتناصّ الضيّق. سنوجّه عنايتنا إلى ظواهر التكرار النصّانيّ في أعمال الأديب الواحد لاسيما أنّنا نعلم ويعلم غيرنا أن ليس ثمّة من كَتَبَ إلاّ أن يكون قد أعاد الكتابة وليس ثمّة من قرأ إلاّ أن يكون قد أعاد القراءة.

1.1 حدود التناص

حدّت *جوليا كريستيفا* Julia kristeva التناص معتمدة أعمال *ميخائيل باختين* mikhail Bakhtine فقالت: «إنّ كلّ نصّ يتركّب من فسيفساء من ضمينات النصوص ويتشرّب نصّا آخر ويحوّله» (1969:146).

كانت أعمال الإنشائي الرّوسيّ تتعلّق بمنزلة الكلمة. وهو في ذلك يقابل الملفوظ المباشر ووظيفته التعيين والتعبير والتواصل والتمثيل، بالملفوظ الحامل لأسلوب وهو ملفوظ يعكس طبيعة فرد معيّن ونمطه ويعكس مقاماً اجتماعيّاً وكيفية أدبية (1963:245). في الحالة الأولى لا تكون للكلمة إلاّ وظيفة مرجعية أمّا في الأخرى فإنّ وظيفتها مزدوجة لأنّها تكون مشحونة بقيم يمكن أن نسمّيها إيحائية مصاحبة؛ لأنّها تنتقل

عابرة من متلفّظ إلى آخر، ومن سياق إلى غيره، ومن مجموعة اجتماعية إلى أخرى، ومن جيل إلى جيل. فهي لا تكون محايدة البتة. بل إنّ المتلفّظ لا يقع إلاّ على كلمات سكنتها أصوات الآخرين، كلمات معمورة. وقد كان *رابلي* Rabelais *وسويفت* Swift *ودوستويفسكي* dostoïevski يتوسّلون بظواهر التداخل في الرؤى ووجهات النظر وسمّى «باختين» دينامكية هذا التداخل *حوارية*. فبينما كانت الرواية الأحادية الصوت – فيما يرى باختين – أي رواية تولستوي Tolstoi وتورجانياف Tourgueniev وبالزاك Balzac لا تستعمل كلمة الآخر إلاّ لإخضاعها إلى هذا الصوت الفرد المهيمن الّذي هو صوت المؤلّف؛ فإنّ الرواية المتعدّدة الأصوات تتميّز بغياب نظام تراتبيّ بين الأصوات المتعدّدة أي أنّ المؤلّف لا يظهر فيها ظهور وعي أرقى يؤلّف و ينظّم ما تعدّد من الخطاب. هذه الكتابة التي «نقرأ فيها الآخر» والتي لا تتحمّل فيها جريرةَ الخطاب ومسؤوليته ذاتٌ فريدة ويبدو فيها الخطاب في الآن نفسه «فعلاً ذاتياً وفعل تواصل» تقترح *كريستيفا* لتعيينها تعييناً «أحسن» تسمية «التناص» (1969:149).

وهكذا فإنّ المفاهيم «الباختينية» أعني الحوارية وتعدّد الأصوات والازدواج قد وقع استئناف النظر فيها تحت تسمية جامعة تتفاوت ضوابطها بحسب الحدود التي تخضع لها. فالتناص في أوسع حدوده يُعرّف عند «كريستيفا» بكونه «القرينة التي تدلّ على الكيفية التي يقرأ بها نصّ التاريخَ

وينخرط فيه». أمّا العناصر التي تقع إعادة استعمالها فتكون ذات أصول مختلفة: أثر أدبيّ خاص أو جنس أدبيّ مادامت الكتابة تفهم على أنّها امتلاك للمدوّنة السالفة وتصرّف فيها.كلّ نصّ إذاً هو في علاقة تناصّ «يتشرّب نصّاً آخر ويتصدّى له» فيما يحاور في غير انقطاع الكتابة السالفة. عندئذ يمكن القول إنّ مجمل الإنتاج الأدبيّ المكتوب يمثّل خلفية النصّ و يظلّ التعرّف على هذه الروابط مرتهنا بكفاءة القارئ الثقافيّة.هذه الروابط إذ يعاد فتلها يمكن أن تتجاوز الخطّية التاريخية، بل إنّ بعض الدارسين يعلن في غير تردّد أنّ النصّ السالف يحمل الآثار التي تدلّ على استشرافه النصّ اللاحق. من ذلك أنّ *رولان بارط* roland Barthes وهو يحاول أن يحدّ النصّ ويتدبّر مفهومه دعا إلى قراءة «أوديب سوفوكل» في ضوء «أوديب فرويد» أو قراءة «*فلوبير*» Flaubert في ضوء «*بروست*» Proust. وحديثاً اقترح «*بيار بايار*» P. Bayard قراءة لا تخلو من مفارقة وأعاد إلى نصّ"فرويد"صنواً تناصيّاً افتراضيّاً أعني آثار «*موباسان*» Maupassant حتّى يتخيّل صدى ذلك في نظريّة قد تكلّست اليوم في مسالك تحليل الأنا الباطن.

وعلى هذا النحو تبدو حدود التناص عرضة لتصوّرات لا تنفكّ عن المراجعة. فنحن نعلم أنّ العناصر المتعالقة في التّناص هي عند *كريستيفا* و*بارط* ليست ذات أصول نصّانية ضرورة. «فالذي يكون فاعلاً في الكتابة ويزدحم في صدر الأديب» بعبارة «بارط» ليس مجمل قراءته فحسب وإنّما هو

بشكل أعمّ التاريخ والثقافة والمناخ الاجتماعيّ الذّي يندرج فيه النصّ.

«إنّ مفهوم التناص من وجهة نظر إيبستيمية هو الذي يقدّم لنظرية النصّ البعد الاجتماعي الذي تفتقر إليه. ذلك أنّ تراكمات التجربة اللغوية برمّتها، السالفة منها والمعاصرة، هي التي تحلّ في النصّ وهي لا تحلّ فيه عبر مسالك انتساب واضحة أو بسبب من محاكاة اختيارية وإنّما باعتبارها بذوراً تزرع في رحمه. هذه الصورة تكسب النصّ منزلة الناتج المنتِج لا منزلة المستنسخ» (1973:1015).

إنّ مفهوم التناصّ إذ يتمثّل على أنّه علاقة تفاعل يفضي إلى حدّ جديد لقطبي التفاعل. «فخلفية النص، أي بعده الاجتماعي و تراكمات التجربة اللغوية والتاريخ»، جميعها تغدو موضوع قراءة، وهي منتسبة على الحقيقة إلى نصّ. وعلى هذا النحو بدت «كريستيفا» محمولة على أن تعتبر «منظومةً نصّانية» مجملَ المضامين الثقافية والأجناسية والسنن الأدبية التي لا تتجلّى ضرورة في شكل مكتوب، وأن تراجع وجه الامتداد في مفهوم النصّ، حتّى يشمل نتاجات «تاريخية» و«سياسية» و«دينية» فضلاً عن النتاجات «الأدبية». إنّ هذا يعني أن «النصّ»، اعتباراً لهذه الديمومة الإنتاجية ولهذا الاشتغال الدائم للدّال منكفئاً على ذاته، يقابل الأثر «المغلق» أي الوحدةَ النهائية أو الجزء من المجموع المعدود.

ولّما كان التوسّع التدريجيّ لمفهوم التّناص يمكن أن يفضي إلى تقلص نجاعته الإجرائية فإنّ بعض النقّاد أحسّوا بالحاجة إلى تقديم حدود بديلة ضيّقة أو هي تضبط على الأقلّ مجالاته ورهاناته.

هل إنّ انتساب نصّ إلى جنس أدبيّ مبرّر كاف لعقد علاقة تناصّ بينه وبين سائر النصوص المنتسبة إلى الجنس الأدبي ذاته؟ يرى «*ريفاتار*» Riffaterre أنّ تضمّن نصّ ما عناصر يُتعرّف فيها على وجه القرائن الأجناسية يدعو ضرورة إلى مقارنته بنصوص تناظره أجناسياً، بل هو يذهب إلى أنّ بعض النصوص ليس لها من وجود خارج التوجّه المقارنيّ. ذلك شأن «الهايكو» الياباني وكلّ الآداب الكلاسيكية. وهكذا فإنّ «العلاقات الخطرة» هي في علاقة تناصّ لا مع عمل خاصّ فحسب هو «إيلويزا الجديدة» بل مع جنس أدبيّ خاص هو جنس الترسّل وجملة النصوص التي تظهر استئناف هذا الشكل المقنّن.وهو يرى أيضا أن إعادة استعمال شكل ثابت مثل «موشّح السونيت» يحكم العلاقة التي تنعقد بين جملة النصوص التي تجري في هذا الشكل.

أما جريماس Greimas فإنه لّما كان يأمل تهذيب تجليات علاقات التناص التهذيب الذي يكسبها مزيدًا من الدقة؛ فإنه قد ذهب، خلافًا لما ذُكر آنفًا، إلى أن تضمّن النصوص العديدة الأبنيةَ الدلالية أو النحوية الواحدة المشتركة في نمط أو جنس

من أجناس الخطاب لا يمثّل قرينة تناص بينها. إنّ ادعاء نقيض هذا يؤدّي في نظر جريماس إلى نفي وجود خطاب اجتماعي أو خطاب سيميائي يتعالى على التواصل بين الأفراد. فإذا ما كنّا لا نتحدث عن تناص عندما يستعمل متخاطبان اللغة ذاتها بدعوى توسلهما بنظام مشترك، فإن استثمار الأبنية المشتركة، يعلن فحسب انتسابَ صنوف من الخطاب مختلفةٍ إلى جنس واحد. ولذلك فإن جريماس يؤكد في حد التناص على ضرورة تحويل النموذج المشترك.

والحقيقة أن مفهوم التناص في النظرية الأدبية قد أثار تحفظات النقاد الذين استعملوه وحيطَتهم. فقد نبّهوا إلى ضرورة ميز هذا المفهوم الجديد عن الدراسة التقليدية للمصادر والمؤثرات، بل إن تحفظات بارط المطّردة الصارمة لَهي بالإنكار أشبه: «إن التناص شرط وجود كل نص أيًا كان إلا أنه لا يُختزل في مجرد مبحث المصادر والمؤثرات» (1973:1015). «ليس النص الراشح – نؤكد هذا مرة أخرى – مجرد مسبار تُختبر به المؤثرات والمصادر والأصول وتُتدبر في ضوئها أعمال» (1971:1015). وقد أبدى جريماس بدوره تحفظات شبيهة في معرض تنبيهه إلى ما يثير مفهوم التناص من الأهمية القصوى. وقد برّر هذا خاصة بكون الإجراءات التي يقحمها هذا المفهوم تبدو كبدائل منهجية عن نظرية المؤثرات. وهو يرى، أن ما اتسم به هذا المفهوم من قلة الدقة والضبط، قد أخرج المبحث عن

دائرته المفهومية وقاد الدارسين إلى إلباس مبحث المصادر والأصول لبوساً اصطلاحياً جديداً؛ ولاسيما متى تعلق الأمر بالتضمين الصريح المعلن أو التضمين الخفي. ونحن نعلم أن رولان بارط نفسه قد حدّ النص الراشح على أنه «حقل عام لصيغ مجهولة قلما يُتعرف على أصلها أو تضمينات آلية جرت في غفلة من وعي مضمِّنها فهي غير معلنة» (1973). أين يمكن والحال تلك أن ننزل الاختلاف بين المنهجين؟

يبدو أنّ النقد التّناصي يتّسم عند «بارط» بالاهتمام الموجّه إلى جملة المراجع غير الواعية التي تخترق النصّ إن بإرادة الكاتب أو بغير إرادته. بهذا المعنى، فإن النقد التناصي يتميّز عن نقد المصادر الأدبيّة المحكوم بهاجس تعيين المؤثّرات المعلنة تسليما أو اقتضاءً عبر اللجوء إلى علامتي التنصيص. بيد أنّ هذا التمييز دقيق، لا يُعتد به أو هو يكاد، لا يجلو فرقاً بين ما يُسمّى «مؤثّرات» أو «نقداً تنّاصياً». فالأمر يتعلّق في كليهما بدراسة، ما في نصّ، من أثر نصّ آخر. أماّ المنهج الّذي يتوسّل بكفاءة القارئ الثقافية، فإنّه يستند إلى تأويلية واهية. وبالفعل ما هي الشروط اللازمة لإنجاز دراسة يكون موضوعها، متى استعرنا عبارات بارط، «مقتطعات من السنّة» أو «صيغاً مجهولة» أو «نماذج إيقاعيّة» أو«نتفاً من الكلام المأثور»؛ تخترق النصّ في غفلة عن المؤلّف ذاته، وليس ثمّة من قرينة (إحالة صريحة أو علامة تنصيص أو أية أمارة طباعية أخرى) تسمح بالتعرّف عليها؟

اللوازم" الجريماسية"تتعلق بنقطتين: جلاء علاقة خطاب بنموذج وضرورة التحويل. ذلك أنّ التناص يفترض «وجود سيميائة (أو خطاب) مستقلّة يجري داخلها حدثان البناء وإعادة الإنتاج و التحويل لنماذج هي ضمنية على نحو ما». يتعلّق الأمر على الحقيقة إذاً بالتعرّف على التأثير. بل إنّ الحدّ «الجريماسي» موصول بمرجع ينزّله في هذا الأفق: «إنّ إعلان *مالرو* Malraux أنّ العمل الفنّي، لا يُبتدع انطلاقاً من رؤية الفنان وإنّما هو سليل آثار أخرى» ييسّر، في نظر «جريماس»، إدراكاً أفضل لظاهرة التّناص؛ إلاّ أنّ دراسة هذه الظاهرة، لا تنحصر في تعيين ما ينعقد بين النصوص المختلفة من علاقات شكلية، ولا يتعلّق الأمر بضبط علاقة نصّ بنصّ، أو تلميح من التّالي إلى الأوّل (ن 2 إلى ن 1)، أو تضمين صريح. فبينما يقتصر الأمر في البحوث المتّصلة بدراسة المصادر «على تسمية النصوص المتعالقة»، وهذا ما لاحظه *آريفي* Arrivé، فإنّ مفهوم التّناص يقتضي أن يُوجّه الاهتمام إلى «الأثر التحويليّ الّذي تخلّفه النصوص بعضها في بعضها الآخر» (1978.6046) ويمكن أن نعدّ في هذا الصدد، التضمينَ المباشر، وجهاً من وجوه التناص على الحقيقة؛ متى انصرفنا عن اعتباره مجرّد أثر حرفيّ للنصّ الأوّل (ن 1) في النصّ التّالي (ن 2) تنعقد له به علاقة سطحية، سريعة، عبر إحالة صريحة بالضرورة.

إذا ما كان حدّ التّناص موضوع توسّع أقصى في ما يتّصل بالأطراف المتعالقة فيه، فإنّه فيما يبدو، عرضة للانقلاب

ساعة يتّجه الدرس إلى ضبط المجالات الدقيقة الّتي يحدث فيها التّناص. لذلك تَرى النقّاد وهم يُحملون على ميز صنفين من العلاقات التّناصية بحسب ما تتحقّق به من تكرار شكليّ أو ترديد مفهوميّ، يتوسعون في المفهوم على نحويْن مختلفين. أمّا النحو الأوّل فمحدود وأمّا الآخر فحقيق بالتفريع. ولمّا كان جينيت مناصراً متحمّساً لهذا التقسيم، فإنّه قد اختار أن يضيّق مفهوم التناص، وحدّه في كتاب «بالامسيست» Palimpsestes؛ بكونه يتمثّل في «علاقة تعايش بين نصّين أو أكثر، تعايشاً حيّاً أو هو في الغالب حضور فعليّ لنصّ في نص آخر» (1982:8). وهذا يعني أنّ كلّ علاقة شكلية بين نصّين، ترتدّ إلى مقولة التّناص.. إلاّ أنّ الأمثلة الثلاثة التي عرضها تبدو مناقضة لصرامة الحدّ الأوّل الذي قدمه. هل أن التضمين الشاهد يخضع دائماً لاقتضاء الترديد الصريح الحرفيّ؟ لماذا ينبغي بغية التنزّل منزلة النصّ الراشح أن يَردَ المُضمّن بين معقوفين ضرورة، إن موسوماً بالإحالة المرجعية أو عارياً منها؛ وكأنّ غياب المعقوفات تعطّل الحضور الفعلي للنصّ المضمّن؟

إنّ التضمينات الشواهد، صريحة كانت أو ضمنية، حرفية أو محرّفة، موسومة بإحالات حقيقية أو زائفة، أو هي عارية من كلّ إحالة مرجعية، كلّها حالات مختلفة لا يتحقّق فيها بالكيفية ذاتها مبدأ الحضور المزدوج. إنّ مبدأ الحضور المزدوج، باعتباره مقياساً في التّناص يقتضيه «جينيت»، زئبقي الصفة إذ تتخرط فيه، فيما يرى «جينيت»، ضروب السرقة الخفية وما هو

أقلّ لطافة، أعني التلميح. وكأنّما النقل الحرفي لم يرتق إلى منزلة الخصيصة إلاّ ليقع تخطّيه.

بماذا يمكن أن نبرّر هذه الانزلاقات التدريجية؟ ربّما وجب أن نطلب في غير هذا الاتّجاه الأسباب الّتي دعت «جينيت» إلى ميز التّناص - وهو ليس موضوع درسه - عن تراشح النصوص؛ وهو عنده «التعالق الّذي يصل النصّ (ب) أي النصّ الراشح بالنصّ (أ) أي النص المُرشِح». ويضيف جينيت مدقّقاً أنّ النصّ (ب) ما كان ليوجد بهيئته لولا النصّ (أ). ففيه يُزرع ومنه ينبثق/ يُستلّ هذه العملية سُمّيت «تحويلاً». وهي تتميّز بكون (أ) يوحي به (ب) «إيحاءً لطيفاً في غير تسمية أو ذكر صريح له» (المرجع ذاته، ص 12). هذه العلاقة الظاهرة على نحو ما، لا تسلك سبل الترديد الحرفيّ وإنّما هي تفعل في «الكلّية البنيوية للأثر». هذا المسلك هو الّذي سمح *لجويس* Joyce، متوسّلاً بتحويل بسيط، أن ينقل أحداث «الأوذيسية» إلى «دوبلان» القرن العشرين. أمّا فيرجيل Virgile فقد توسّل، بتحويل غير مباشر، ليستلهم *الإنييد* Enéide من نمط أجناسي، أي التشكّل الصيغي - الدلالي الّذي بناه «هوميروس». هذه العمليات تفضي في صورتها الأولى إلى «أن نقول القول ذاته في صيغة أخرى»، وفي صورتها الأخرى إلى أن «نقول قولاً آخر في صيغة مشابهة». وهذا يعني أنّ تراشح النصوص يتّسم بسعة انفتاح مجاله على التحويل من (أ) إلى (ب) بينما علاقات التّناص لا يمكن أن تظهر إلاّ من خلال وحدات صغرى مادامت

تردّد بصفة حرفية ملفوظاً سالفاً. لذلك فإنّ الدراسة التناصية، لا يمكن أن تتدبّر إلاّ مدوّنة ضيّقة. ولمّا كان موضوعها الوقوف على الحضور الفعليّ لنصّ في نصّ آخر فإن تحاليل *ريفاتار* – فيما يزعم جينيت – لا يمكنها أن تمتدّ إلاّ إلى الأبنية «الدلالية – الأسلوبية» الصغرى، ولا يمكنها أن تتجاوز حدود الجملة، أو الفقرة، أو النصّ الوجيز. إنّ التشابه الشكلي (التضمين، الشاهد، السرقة، الإيحاء) لا يرتدّ إلى صور دقيقة، وعلى العكس من ذلك فإنّ التشابه المضموني (التقليد المعكوس، الاتباع المشوّه) أوسع. ويمكن أن يمتدّ إلى أثر برمته بحيث يكون الأثر (ب) سليل الأثر (أ).

2.1. في التكرار مرّة أخرى

أيّا كان التوسّع الّذي يحظى به مفهوم الّتناص فإنّ دراسة تجلّياتة الشكلية أو غيرها يثير الأسئلة ذاتها. زعم أصحاب الأعمال التنّاصية أنّ هذا المفهوم، يمثّل رهاناً نقدياً، إلاّ أنّه لايزال عرضة لعراقيل كثيرة تهدّد استمراره. كانت البدايات قلقة، ثمّ لم يلبث أن تعطّل. ثمّ إذ استأنفه الدرس، لبس لبوس الشكوى، وبدا كفاية منشودة يَخيب الفأل في وجودها. ويمكن القول إنّ مبرّرات الشكوى الراجعة الملحّة ثلاثة.

2.2.1. هاجس الأصول

يواجه تحليل العلاقات التناصية التي يمكن أن تقوم بين

نصّين مشكلة أولى: كيف يمكن التعرّف على أصل العناصر المردّدة؟ في غياب قرينة صريحة من المؤلّف تظلّ كفاءة القارئ وحدها هي التي تكيّف التشريح وتحوّله إلى ما يشبه عمل المخابرات فيما يحكمه من الحدس والشكّ والارتياب وخيبة الظنّ؛ لذلك اضطر ريفاتار إلى صياغة تناص «واهٍ» مرتهن بما لكلّ قارئ من كفاءة ثقافية.. بيد أنّ مجموع العلاقات الظنّية و«اللازمة» ليس نهائياً البتّة. والإجماع - للأسف - حاصل على أنّ التعرّف عليه، ليس شاملاً، وهو غير يقينيّ. ولذلك تحدّث لويس مارين L.Marin عمّا "في الإحالات النصّانية من تعابث لا نهاية له» (1971:49).

هل إنّ اطّراد هذا الانتقاد يشهد بصعوبة هذه المهمّة أم هل أنّ هذا العيب لا يتجدّد التذكير به إلاّ لفرض استمرار هذا التطواف الّذي لا ينتهي، والذي لا تنفكّ نتائجه عن التسويف؟ الحقيقة إنّ طلب النصّ «المرشح» أو «النصّ المصدر» ينتسب، في الحالة الراهنة، إلى البحث المستحيل أو الفنتاستيكي عن أسطورة اللحظة الأولى. لذلك صاغ مارين عبارة «النصّ الجامع» لتعيين «النصّ الأصلي لكلّ خطاب ممكن، الأصل والوسط الّذي يتأسّس فيه» (1974:167). وقد لاحظ لافون Lafon انتشاء النقد في متابعة بذور النصّ المرشح عند بورخيص Borges (1990:118) الأصل الّذي انبثق منه كلّ شيء (ذاته، ص 240). أمّا الوسيط النصّاني، فإنّه في غياب تحديد دقيق لمكوّناته وصيغ تجلّيه، فإنّه ينزع إلى اتّخاذ الصورة

الأسطورية «للكتاب الفريد»؛ هذا النصّ الّذي تحلّل من كلّ ظرف وعصر ومن كلّ كاتب مادام يشملها جميعاً.

2.2.1 هاجس التماثل

يتأسّس ضبط التعالقات الشكلية التي تظهر بين نصّين على مقياس غير صريح في كلّ الأحوال. ففي مجال التّناص على النحو الّذي يذهب إليه جينيت، لا يندرج في هذا الباب إلاّ التكرار الحرفي الّذي يتّسم بمماثلة المتكرّر الأوّل وترديده. وقد أقام لافون تحليله لمختلف صيغ إعادة الكتابة في التّناص «البورخيصي»، على مميّزات تظلّ ضمنياتها غامضة أحياناً. وسواء كانت الوحدة المستعارة كلمة، أو تركيباً جزئيّاً، أو جملة، فإنّ التكرار؛ ينبغي أن يكون دقيقاً، صحيحاً، أميناً. ذلك أنّ الانحراف اليسير يتخوّن الوحدة المستعارة ويجرّدها من كلّ قيمة. ولذلك اختار «لافون» أن لا يعتدّ، إلاّ بصور التكرار الّتي يبدو التماثل فيها غير قابل للنقاش (1990:111)، وتبدو «مادية النصّ المرشح محفوظة». هذا الترديد المثالي، لا يكاد يتجاوز حدود «المقطع» – وهو مصطلح لم يقع تدقيق الحدّ منه – لئلاّ تفضي «قيمة الترديد النوعية»، إذا ما تجاوزت المقطع، إلى الانحسار على قدر نموّ «أهمّيته الكمّيّة». فكلّ تكرار حرفي هو من قبيل النتفة، ولا يمكن أن يمتدّ إلى «النصّ في كلّيته» في غير ما تخوّن يعتريه. وأداة القياس في هذا واحدة لا ثاني لها،

هي درجة الدقّة فيه. وعلى هذا النحو تشكّلت صورة التكرار «المطلق» ويتمثّل في «إعادة إنتاج نصّاني» للعناصر المستعارة.

هذا الافتتان بالمماثل، حكمَ البحث الدؤوبَ على نصّ، يجلو «وفاءً مطلقاً» لنموذجه، إلاّ أنّ المعجزة لم تتحقّق البتة؛ وظلّ الخطاب التحليلي يروي غليله بالسراب المتتابع. ويمكن أن نذكر بشأن إعادة استعمال بورخيص الإنجيل وقصّة «لجريم» أعمال «روبو» و«بوريلو». فقد لاحظ لافون هزالة النتائج. فهي تختزل الدرس في بعض الأصداء، وتوارد الخواطر، أو وقع الحافر على الحافر؛ ولا يعدو الأثر فيها تراشح نصوص لا يرقى البتّة إلى «إعادة إنتاج النصوص». ولذلك فإنّ «لافون»، في معرض ما وجّه من نقد إلى أرباب المعاجم، في نزوعهم إلى اصطلاحات تقريبية، تكشف قصورهم عن الظفر بتكرار حرفي؛ انتهى إلى التساؤل عن جدوى هذا التفكيك والتشريح ونجاعته. ذلك أنّ أعمال «بورخيص» لن «تصمد» طويلاً، ولن تلبث، طال الزمان أو قصر، أن تخيّب الآمال. عندها يصطدم الماكف على التأويل بهذا السؤال الدرامي: «هل ينبغي الانصراف نهائياً عن طلب نصّ لبورخيص يكون في كلّيته إعادة كتابة حرفية لنصّ مرشح؟» (نفسه، ص 122). هذا التسليم عسير، ذلك أنّ المؤلّف وقد تصوّره، أخذ في استعراض فرضيات هي أبعد ما يكون عن المحتمل؛ وكأنّه يستعيد منها أو يتبرّأ. فهو لذلك يذكر «المقارنة المُغرية» الّتي عقدها «*كايوا*» بين

نصّ لبورخيص (الصبّاغ ذو القناع: حكيم ميرف، ضمن الحكايات الكونية للّؤم) وأوّل محاولة أدبية *لنابليون بونابرت* الموسومة بعنوان *القناع الرسول*)؛ إلاّ أنّ لافون، أضاف متحسّراً، أنّ *كايوا* سرعان ما بدّد هذا الحلم الجنوني الّذي كنّا سنكتشف فيه بورخيص، يعيد كتابة نابليون». وإذا ما كان قد تصوّر أنّ «الساحر المُسَوَف» يمكن أن يمثّل كتابة أخرى لنصّ إسباني من القرن الرابع عشر، يعود إلى *دون جون مانويال*، فلكي يبرهن على زيف هذه الفرضية. ومع ذلك فقد لاحظ *لافون* هذه المرّة، ما تميّزت به في نصّ بورخيص، جلّ المقاطع، من «وفاء مطلق» للنصّ المرشِح لمانويال إلاّ أن هذا الترديد ليس «حرفياً إلا على الإجمال» فقد اقترن بصنوف من التحويل (تحديث النصّ الوسيط، تكثيفه حيناً، نثره شذرات حيناً آخر). وأيّاً كان ارتيابنا في الأمر فإنّ الساحر المسوف ليس إعادة كتابة مباشرة للأثرالأوّل.

الترديد «المطلق» إذاً، و قد حُدّ على هذا النحو، لا يمكن أن يتحقّق إلاّ في صورة سرقة أو نسخ. والحقيقة أنّ خيبة ظنّ لافون، إذ أخفق في تقديم تكرار «دقيق» يتجاوز حدود المقطع، لا يخلو من مفاجأة. فقد أظهر بورخيص ذاته أنّ التكرار الحرفيّ يمكن أن يحكم قراءة جديدة تختلف كلّ الاختلاف عن الأثر المسروق. فإذا ما كان نصّ *مينار* «مماثلاً في اللفظ» لنصّ *سير فان تيس*، فإنّ «حظّه من الثراء أكبر» (1956:71) ولعلّ الاختلاف يعود إلى «اختلاف الهوية المؤلِّفة» الّتي تغيّر قراءة

الأثر: ففي حين يشهد أسلوب *سير فان تيس*، «باقتدار عفوي على اللغة الشائعة في عصره»، فإنّ أسلوب مينار، «متقادم، لا يخلو من بعض الأعراض» في نظر قارئ القرن العشرين. أن نعيد قراءة دون كيشوت من هذه الزاوية وبِنيّة إسنادٍ جديد أو خاطئ، ذلك هو النحو في تجديد النصّ ذاته.

3.2.1 منزلة الاختلاف

إذا ما تحسّرنا على صعوبة تطويق مفهوم التكرار المطلق فإنّنا لا نلبث أن نعيب بطلان فائدته. في واقع الكتابة الثانية، كثيراً ما نلاحظ قرائن تدلّ على شحّ في ينابيع الإلهام أو انحسار في عهد من العهود. وبغية أن يكون التكرار في مأمن من الاتّهام، ينبغي أن يجري في كنف الاختلاف؛ إلاّ أن منزلة هذا الاختلاف تظلّ غامضة و كذلك شأن العلاقة الّتي تنعقد بين التكرار والاختلاف. إنّ الاختلاف إذ يُتصوّر نتاج تصرّف لطيف في التكرار، يبدو من قبيل الأ ثر والفرع الزائد الّذي يَرِدُ مورد الزينة والحلية ويشهد بطرافة المبدع. ولذلك فإنّ التكرار، لا يمكن أن يتجلّى في غير مستوى النتفة؛ إلاّ أن تفضحه رتابته المُمِلّة أو ما يعتري الخطاب منه من دواعي الخوف على سلطته. وسواء تعلّق الأمر بالصورة البلاغية الّتي شاع تعيينها تحت هذه التسمية، أو بظواهر الترديد النصّاني الواسعة والمُشاهَدة في آثار الكتّاب المختلفين أو الكاتب الواحد؛ فإنّ التحفّظ إزاءها يبدو سائداً.

2. التكرار مبدأ في الإنتاج الأدبي

1.2 في مسألة الإنتاج

إنّ التكرار، وإن كان لا يعدو أن يكون عنصرا كغيره من عناصر إنتاج الخطاب؛ فإنّه قد حظي، عند بعض البلاغيين والكتّاب و الفلاسفة، بمنزلة سنيّة لما توسّموا فيه من طاقة خاصة. ولهذا السبب نفضّل أن نصون هذه العبارة الدّالة على النوع من استعمال أقلّ منه صرامة، نعني «التناص» وأكثر تأهّلاً – بدعوى حياديتها الظاهرة – إلى استقبال ما أسند لها مختلف مُروِجيها من الدلالات.

وإذا ما كانت هذه الدراسة تحصر منذ البداية مجال البحث في تحليل تجلّيات التكرار في المدوّنة الأدبية، فإنّنا لا نريد أن نقيم مع ذلك التكرار مقام حجر الزاوية في النصّ الأدبي وركن التعرّف على أدبيته. ثمّ إنّ هذه الظاهرة واسعة الانتشار في الإنتاج غير الأدبي (نعني الإنتاج الصحافي والإشهاري والتعليمي...) ولا يمكن أن يُعتدّ بها خصيصة مميّزة لصنف خطاب فيه. بيد أنّ وظائف التكرار وآثاره تختلف ضرورة وتتنوّع بتنوّع سياقات الاستعمال. هل يُمثل الأدب شكلاً خاصا منه؟ وما هي الوظيفة التي ينهض بها التوسّل الكثيف بالترديد النصّاني؟

لا نعتزم الدخول في جزئيات المعارك التي أثارتها منذ

عشرين سنة مفاهيم مثل «النص» و«الأدب» أو التحديد المشكلي «للأدبي» و«غير الأدبي» باعتبار أنّ النصوص التي ستخضع للتحليل، قلّما وقع التشكيك في أدبيتها. بيد أنّه يمكننا أن نمهّد، بعرض بعض الاعتبارات المتّصلة بتمثّل الأدب على أنّه «إنتاج».

ولسنا نروم أن نعيد كتابة تاريخ هذا المفهوم إلاّ أنّ العبارة، لاقترانها بمعان مصاحبة لازمة، حقيقة، بأن بقع توضيح استعمالها بعض التوضيح.

عرف تطوّر هذا المفهوم وتبلوره النظري والمنهجي مرحلتين. كانت مجموعة لاف (جبهة اليسار الفنّي) هي الّتي تصوّرته في العشرينات، إلاّ أنّ مفهوم «الإنتاج الأدبي» مدين في مكتسباته النظرية إلى الشكلانيين الروس، نعني تركيزهم على «اشتغال» الأثر؛ وتقديمهم الكتابةَ، على أنّها «صناعة» تتّجه إلى «المادة اللفظية» (أبنية اللغة الصوتية والنحوية والمعجمية – الدلالية)، وإدراجَ مفاهيم «الإجراء» و«الفن» و«البناء». وقد رأت جماعة لاف في هذا أدوات صالحة لنقد إيديولوجيا «الإبداع» باعتباره يفصح عن عبقرية ملازمة للمؤلّف. بيد أنّ أفراد هذه المجموعة، وجّهوا نقدهم للشكلانيين، لعزوفهم عن مواصلة الجهد في المقارنة بين الإنتاج الأدبي وصنوف الإنتاج الأخرى.

إذا ما كانت النظريات الشكلانية، قد أسهمت في وضع حدّ جديد لمنزلة الكاتب، وجوّزت إمكانية مقاربة أخرى للأثر –

وإن كان المقصد المرجعي فيها نسبيً – فإنّها قد تدبّرت النص، باعتباره نتاجاً مكتملاً في غير ما ارتياب في انغلاقه أو في الكونية المجرّدة لمتقبله. وفي مرحلة ما بعد البنيوية، أي منذ الستّينات، توجّه النقد إلى التوغّل في هذين المسلكين. ونحن في ذلك، مدينون إلى كريستيفا كلّ الدَيْن، في الترسانة المفهومية الّتي طوّرتها لهذا الغرض. ولمّا كنّا سنعود إلى المسألة بالتفصيل فلنكتف الآن بالتذكير بما يتصل بتقديم النصّ على أنّه نتاج تفاعل المؤلف والقارئ، وأنّه تحويل لنصّ أو لبعض النصوص.

إنّ حدّ النصّ بكونه «فعل إنتاج» (1969 :208-245) يفضي إلى القول بالصيرورة والحدثان، حيث كان البنيويون يرون شيئاً مغلقاً ونتيجة وأثراً. في هذا «العمل»، يكون القارئ مدعوّاً إلى دور نشيط: فالتواصل بين المؤلّف والقارئ ليس هبة ينعم بها الأوّل على الثاني، وليس مجرّد فكّ لرموز يُختزل فيه عمل القارئ في تقبّل معنى أو معانيَ «ذاتِ وجود موضوعي». إنّ نشاط القارئ بهذا المعنى ينحصر في التعرّف على رسالة عارية من كلّ لبس (واع أو غير واع)، وتكون تأويلاتها المقبولة معدودة. وهذا يفترض – كما قال *أريفي* – (1978) أن يحدث التواصل حدوثاً مثالياً في غير ما عراقيل أو إتلاف إعلامي. أمّا إذا ما أُسندت إلى النصّ، خلافاً لما سبق، عديد المعاني «تعابثاً وتلاعباً»، فإنّ القارئ يسهم في إنتاجه، وتتطوّر لذلك منزلته. ولمّا كنّا نعتدّ بالتكرار «مبدأ إنتاج أدبيّ» فمن الضروريّ التساؤل في ظروف تقبّله وصيغ قراءته.

ثمّ إنّ مفهوم الإنتاجية مرتبط، فضلاً عن ذلك، بمفهوم «التدلال». وقد أمكن بفضله لكريستيفا، وهي تقتفي آثار *بينفينيست ولاكان*، أن تطوّر تصوّرها للنّصّ باعتباره «موضوعاً دينامكيا»، سليل عمل «اختلاف وتراكم وتفاوض»، لا ينقطع البتّة. هذا العمل الّذي يحدث في اللغة، دعا *كريستيفا* إلى الإقرار به في النصّ (1969:9). ذلك أنّ النصّ يحدث بفضل سلسلة من عمليات التحويل («التشرّب» – «التلاحق» – «التشظّي») التي تخضع لها مجموعة من النصوص، وعلى إثر هذه العمليات ينبني النصّ. هذه العملية سمّتها *كريستيفا* «باراجرامية»، قياسا على «البراجرام» عند *سوسور* وهي عملية تقيم بين النصوص علاقة «نفي» وقدّمت نماذج منها استعارتها من «*لوتريامون*» (1969:256) فهي ترى أنّ أنماط النفي ثلاثة: «تام» و«جزئي» و«تناظري»، تصل نتفاً من الأشعار إلى نصوص، مُصرّح بها أو تكاد، «*لباسكال*» و«*لاي روشوفوكولد*». أمّا النفي التّام فمثاله: «تنفلت الفكرة منّي أحياناً وأنا أكتبها بيد أنّ هذا يذكّرني بضعفي الّذي أنساه كلّ ساعة وإنّ هذا لَيعلّمني ضعفي المنسي لأنّي لا أنزع إلاّ إلى معرفة خواء النفس». (لاي روشوفوكولد).

«عندما أكتب لا تنفلت الفكرة منّي. هذا العمل يذكّرني قوتي الّتي أنساها كلّ ساعة فأتعلّم على قدر ما أعقل من فِكري لأنّي لا أنزع إلاّ إلى معرفة ما بين النفس والعدم من تناقض».

(لوترييامون). وأمّا النفي التناظري فمثاله. «إنّها لأَمارة على قلّة صداقتنا أن لا ننتبه إلى فتورها عند الأحباب». (لاي روشو فو كولد) «إنّها لأمارة صداقة أن ننتبه إلى تزايدها عند الأحباب» (لوتريامون) وأمّا النفي الجزئيّ فمثاله «ما أسرع ما تنقضي الأيّام سعيدة، بشرط أن نتحدّث عنها» (باسكال) «ما أسرع ما تنقضي الأيّام سعيدة، بشرط أن لا نتحدّث عنها» (لوترييامون).

إنّ "هذه الحركة المعقدة، حركة تزامن النفي والتقرير «الّتي ينبني بفضلها النصّ وهو «يتشرّب ما في مجال التناص من نصوص أخرى و يهدمها في آن»؛ هي، كما تقول كريستيفا، ظاهرة مشهودة باستمرار في التاريخ الأدبي. بل إنّ التضمين الصريح يمكن أن يقترن بعمل النفي الّذي يغيّر النصّ بما يعتري الحرف، أو يحدث من تنويع في الملفوظ. هذه الملحوظة الّتي قلّما وقع التصريح بها، تسمح بتدبر مفهوم التكرار على نحو آخر في غير ما حصر له في الاستئناف الأمين للمماثل. أن نكرّر الآخر أو أن نكرّر ذواتنا – كما سنرى – لا يعني ضرورة أن نقصي التنويع.

استتباعاً لهذا التحليل صاغت كريستيفا المصادرة التالية: «إنّ بعض القوانين السّارية في اللغة غير الشعرية لا تجري في اللغة الشعرية» (1969:258). وكان المثال الأول الّذي قدّمت يتعلّق بعدم احترام قانون تماثل المثلين: «إذا ما كان تكرار الوحدة الدلالية في اللغة اليومية لا يغيّر دلالة الرسالة

وإنّما يخلّف أثراً سقيماً من قبيل الركاكة وعدم المقبولية النحوية (وهو على كلّ حال لا يحقّق زيادة في معنى الملفوظ) فإنّ الشأن فيه ليس كذلك في اللغة الشعرية. فالوحدات هنا غير متكرّرة أو لنقل بعبارة أخرى إنّ الوحدة المتكرّرة ليست هي إياها البتّة بحيث يمكننا أن نزعم أنّ الوحدة إذ تتكرّر لا تلبث أن تغدو غير ما هي. إنّ تكرار أ أ لايعادل أ» (المرجع ذاته).

هذا الوصف لاشتغال التكرار في اللغة الشعرية، ليس في مأمن من أن يثير مشاكل عديدة. فالتقسيم الشائي الشائع للكلام إلى «عادي» و«شعري» سرعان ما يبدو مزعجاً. لذلك حاولت كريسيفا ذاتها تجنّبه: فإذا ما كانت الوحدة الدلالية المتكرّرة في الخطاب العادي، تُشحن بدلالة جديدة، ففي ذلك أمارة على ما شاب «صفاءها» من فساد إذ اشتغل الكلام العادي اشتغال الكلام الشعري. وهكذا نرى أنّ ما يطرأ على المقولات المنطقية من تصدّع ، يظلّ وقفاً على النصّ الأدبي بأثر من قوته الخارقة المتجدّدة.

وفضلاً عن ذلك، فإنّ التمييز القائم بين ضربين من التكرار، يفضي إلى التساؤل عن طبيعة «ما هو قابل للتكرار». فإذا ما سلّمنا بالحدّ السريع الّذي قُدّم إلينا، فإنّ «الوحدة القابلة للتكرار» هي الّتي إذا ما تكرّرت لم تتغيّر. إنّ تكرار المتماثل إذا ما خُصّ به الكلام العادي يُسترذل بدعوى الحشو أو عدم المقبولية النحوية. وعلى عكس ذلك، فإن «غير القابل

للتكرار» هو، إذا ما تكرّر، لم يكن هو إياه. هذا الضرب من التكرار مولّد للاختلاف وهو لا يُشاهد إلاّ في النصوص الشعرية (سواء كانت شعراً أو نثراً إذ لا فرق بينهما هنا عند كريستيفا) لأنّها تجري فيه على غير قوانين المنطق. (أي قانون تماثل المثلين والّذي نحصل بمقتضاه على أ أ = أ). فيما يتمثّل هذا التمييز الّذي تظلّ كريستيفا إزاءه ضعيفة الإفصاح؟

بقيت أخيراً - معلّقةً - مسألةُ «الأثر المعنوي» الناتج عن تكرار «غير القابل للتكرار»: ما عسى أن تكون عليه صيغه؟ فأن نميّز «تكراراً ظاهراً أ أ لا يكون موازياً لـ أ» يفترض أنّنا نستطيع أن «نقرأ في المقطع (المتكرّر) الشيء ذاته و سواه». ثمّ إنّ الصيغ التقريبية غير الدقيقة، وإن كانت تبرّرها طبيعة ظاهرة «غير قابلة للملاحظة» في المستوى الصوتي، فيما تصفها كريستيفا، لا تسمح بأن نميز في قصيدة «الشرفة»، البيت الأوّل عن ترديده في الدور الأخير.

بيد أنّه ينبغي أن نضيف، أنّ تكرار البيت، إذا ما كان يُجري تشاكلاً فونولوجيّا لأنّ سلسلة الوحدات الناجمة (باعتبارها مقاطع مجرّدة) تظلّ هي ذاتها، فإنّ التجلّي الصوتي على الحقيقة يبدو على خلاف ذلك في غاية من التنوّع: نعني الظواهر فوق المقطعية (النبر - التنغيم - المدى) جميعها قابلة للتكييف. بحيث تبدو هوية المقطع من وجهة نظر تقطيعية خارجة عن الإمكان.

أمّا الأثر المشاهد فيعود في نظر كريستيفا إلى كون «المقطع المردّد لا يبدو البتة حاملاً للدلالة ذاتها. هذه الظاهرة لئن حُدّت بكونها أثر المعنى الحاف/ المصاحب فإنّها لم توصف فيما بعد. وفي قصائد بودلير الّتي تمثّلت بها كريستيفا فإنّ تكرار البيت الأوّل، إذا ما كان يوفّر سبيلاً إلى التنويع، فإنّ عالمة اللسان لم تستخرج منه إلاّ قرينتين: الرتبة والتنقيط. وهذا يعني أنّ هذين المقياسين الشكليين وحدهما هما اللذان يجريان الاطّراد مجرًى خلافياً؛ إلاّ أنّهما وإن قُدمَا على أنّهما شرط لظهور المعنى الجديد، فإنّهما لا يسمحان مع ذلك بضبط القيمة فيه. ما هو إذاً هذا المضمون الحاف؟

انصرف اهتمام النقد التناصيّ انصرافاً كثيفاً إلى التفاعلات التي تحدث بين النصوص التي ينتجها كتّاب مختلفون. هذا المجال الذي وقع حدّه حدّاً مجملاً، يشمل جملة الأعمال المقلّدة التي ينخرط بها مؤلّف في سنّة متّبعة ،سواء انتسب إليها بصريح اللفظ أو عرّض بها عبر تأثّر مشوَّه، يقتضي حصافة القارئ. ويمكن أن يكون المصدر المُرشح موضوع إحالة صريحة. أمّا التضمين الشاهد فإنّه إذ يرد مقنّعا، عارياً من كلّ تنصيص، أّو عليلاً مُحَرفاً، يكون عرضة لعمل ينزع إلى محوه؛ إلاّ أنّه يفضح حضوراً غريباً يقتضي التشريح. ويمكن أن يتجاوز معرض الأثر حدود العبارة أو الجملة ويمتدّ إلى «التيمة» أو اللوحة أو المقطع السردي المعقّد. فأغاني «التروبادور»، والأساطير، والقصص الشعبي، والأدب ذو السنّة الشفوية،

جميعها تقوم على استثمار المعاني والمباني المنقولة عن السنّة؛ وترديدُها يمكن أن يكون مناسبة للاحتفاء بالسنّة وتمجيدها، أو فاعل تدهور فيها، بحسب ما يكون عليه شكل تحقّق التكرار من الاتباع أو النقل أو التصريف أو السلخ أو السرقة. ونحن نعلم أن جينيت قد فصّل القول في المسألة لذلك نحيل عليه (1982).

مثل هذه الظواهر، ليست في الأصل من مجال بحثنا. وأيّاً كان الأمر، علينا على الأقلّ، أن نحلّل كيفيات العلاقة، سواء كانت من أ إلى ب (المؤلّفان مختلفان) أو من أ إلى أ (المؤلّف واحد). إلاّ أنّ ثمّة فرقاً كبيراً يظلّ قائما تحدّده هوية المؤلّف. فعلى سبيل المثال يبدو من العسير الاعتداد بالتضمين الشاهد والتضمين الذاتي على أنّهما فعلان متكافئان على الحقيقة. فإذا ما كان غياب علامتي التنصيص أو الإحالة الصريحة، يعرّض المؤلّف في الحالة الأولى إلى تهمة السرقة فإنّ القانون لا يقرّ أيّة جنحة في الحالة الثانية. وفضلاً عن ذلك، فإنّ الأديب المفتتن بالتقليد الذاتي وسلخ كتابته لا يجنح إلى التكرار النصّي إلاّ بمقدار ثمّ إنّ التكرار النصّي ليس له غير دور هيّن في هذه الكتابة الثانية التي يمثّلها السلخ.

2.2 التكرار في السرد التخييلي

إنّ الدراسة القيّمة الّتي أنجزتها *مادلين فريديريك* (التكرار: دراسة لسانية وبلاغية، 1985) كانت موجّهة توجّهاً

لسانياً صرفاً، وهو ما سمح لها بأن تميّز أنماطاً مختلفة من التكرار: التكرار الشكليّ (خطاطي،صوتي، معجمي، نحوي، فوق مقطعي) والتكرار الدلالي (بالترادف أو تراكب المعنى أو استئناف التيمة) التكرار الصرفي – الدلالي (متمثّلاً في الترديد المزدوج لعنصر شكلي و مضمون دال). وقد أقصت من دراستها جملة من التوابع مثل علامة الجنس أو العدد في المركّبات الاسمية والفعلية لأنّها من مقتضيات اللغة الّتي لا ينتبه إليها المتكلّم؛ على خلاف التكرار الّذي يمكن أن يكون إرادياً ولا يحدث في غفلة عنه، أو المعطوفات والملفوظات البدلية ذات المرجع الواحد، من قبيل «أنا أعطيته لها هذا الكتاب إلى ماري». فبالرغم من كون الوحدتين (الاسم العلم والضمير العائد) تقعان في الوظيفة ذاتها، فإنّ التكرار لا يعدو أن يكون قرينة ظاهرة فيما يمثّل حالة من تفكّك الجملة. وقد تعلّق جزء من بحثها بظواهر تعرض في الكلام غير الأدبي إلاّ أنّها لا تحظى باهتمام في المصنّفات البلاغية التقليدية نعني التكرار المرَضي غير الإرادي (التكرار الآلي، التكرار القسري، التلعثم...) وهي قرائن تَرَدُّد أو انفعال عنيف إلاّ أنّها تتشكّل في ظواهر معيبة هي من قبيل الحشو والركاكة.

ثمّ إنّ الجانب الأدبي للمدوّنة قد اقتصر في جوهره على اللغة الشعرية. فقد لاحظت اللسانية في آثار *سان جون بيرس* مجالا لتجلّيات التكرار. إلاّ أنّها، وهي تقتحم الأعمال الروائية ،لاحظت أنّ للتكرار فيها أشكالاً خاصة، لم تقدّم منها إلاّ مثالاً

يتيماً، عرضته بصفة إجمالية تحت عنوان التغوير. نحن نعلم أنّ آثار هذا الضرب من التناظر الانعكاسي قد جلت الدراسات السردية أمرها. فهي على العموم، تتعلّق بكلّ استئناف لمظهر نصّي (بنية القصّ، الخيط الرئيس للأحداث، صيغة السرد المهيمنة، رؤية أحد الأطراف العاملة). ويتحقّق هذا الاستئناف عبر عنصر يدلّ عليه «بفضل تشابه يتردّد مرّة أو أكثر». وهكذا، فإنّ التغوير، يَحكُم انكفاء الأثر على ذاته، بفضل ضرب من الاستنساخ، عرض له *دالينباخ* تحليلاً في غاية من التفصيل.

وإذا ما كانت المقايسة بين التغوير والتكرار مغرية إلى حدّ كبير، فإنّها تدعو إلى التساؤل في مسوّغات تصوّر هذين الشكلين من التمثيل صنوين متعادلين. هل يجوز القول إنّ كلّ تناظر انعكاسي فعل تكرار؟ هل التكرار صورة خاصة بل استثنائية للتناظر الانعكاسي؟ هل يتوسّل التكرار في هذه الحالة بالقياس والتناظر والتشابه أم هل إنّ الحدثان فيه مغاير، لا تنحصر وظيفته – في الآثار الأدبية – في الوظيفة الانعكاسية أو ذاتية المرجع؟ سنعتمد أعمال روائيين فرنسيين من القرن العشرين نتقصّى فيها التكرار الحرفي حتّى نميزه عن فنون الازدواج الّتي تتأسّس على مجرّد التشابه، وحتّى نضبط آثار هذه المكوّنات في السرد التخييلي. وقبل كلّ شيء فإنّ نتائج التكرار جليّة في منزلة الشخوص. فأن تسند سمات غير مناسبة أو تسميات مختلفة إلى المجموعة الواحدة، أو على خلاف ذلك أن تسند السمات ذاتها والتسميات نفسها إلى

مجموعات مختلفة، يثير ضرورة مسألة تمثيل الكينونة في الرواية.

إنّ التكرار إذ يعتري بناء الرواية ومضمونها، فإنّه يخالف مبدأً أساسه أنّ كلّ رواية ينبغي أن تعرض على التتابع أحداثاً متمايزة. أمّا إذا ما تمّ الانصراف إليه انصرافاً فاحشاً وفي غير ما تبرير، فإنّه لا ينهض بالوظيفة ذاتها الّتي ينهض بها الخلط الزماني المعهود (إذ قلّما يتحقّق الاستباق أو الارتداد التراجعي في صورة ترديد نصّاني). يمكن أن يحدث هذا التكرار في مستوى السرد، عندما يقترن الترديد النصاّني بتكييف في وجهات النظر أو الأصوات الساردة، وهو تكييف يغدو معه التعرّف على هذه الأصوات عسيراً . إنّ التكرار إذاً، باعتباره قرينة تجسّم انعكاسا موضوعه الزمن والتاريخ، يثير مسألة انغلاق الرواية.

لا نزعم أنّنا نقترح جهازا نظرياً قادراً على أن يفصح عن كلّية الأشكال الّتي يتّخذها التكرار أيّا كان جنس النصّ وعصره. أمّا أن نلاحظ مختلف الوجوه في إعمال هذا الإجراء – البسيطِ في وجه – إذ ليس ثمّة أبسط من أن يكرّر المرء ذاته؛ ولكنّه أيضاً على قدر كبير من التعقيد في تحقّقه وفي آثاره؛ فذلك ما يبدو لنا كافياً . إلاّ أنّ هذا الهاجس لا يقصي إرادة التحليل الشمولي: فاختيار المدوّنة المتمَثَّل بها يجد تبريره في الرغبة في عرض أطرافها حتّى ينكشف في غاية الدقّة أثرُ

التكرار في تشكيل النصّ الأدبي. وإذا ما كانت هذه المدوّنة المعروضة للتحليل تتكوّن من نصوص لأدباء فرنسيين من القرن العشرين، فالمبرّر في ذلك إنّما هو البحث عن التجانس لا غير وليس من الضروري أن نستنتج أنّ التكرار صورة آسرة مطّردة عند أدباء ما بعد 1914. ذهبت *مارجريت دوراس* أنّ الحدث الأكبر في القرن العشرين إنّما هو «الهولوكوست» وزعمت أنّ الكتابة بعد «أوشويتز» يستحيل أن تكون مماثلة لما كان من قبل. هذا الاعتراف يسمح، دونما شكّ، بتأويل الاستعمال الانفعالي الرّاجع للتكرار الّذي تجلّى في أعمالها: (اجترار، مقاومة النسيان، محاولة تمثّل ما لا يُتمثّل) إلاّ أنّه من التعسّف أن نتوسّل به حجّة لتبرير اختيار المدونة، وأن نزعم أنّ التكرار خصيصة عصر أو جنس أدبي بعينه.

أمّا مقاييس انتخاب النصوص المدروسة فإنّها، على خلاف ذلك، تسمح بحدّ بعض النقاط المشتركة. هذه المقاييس هي ذاتها الّتي اختارتها *مادلين فريديريك* وهي تسمح، كما قد رأينا، برسم حدود ظاهرة التكرار. وهي، في هذه الأعمال الأدبية الخاضعة للتحليل، ظاهرة إرادية واعية. وإذا ما كانت العلّة في النزوع إليها غامضة لدى المؤلّف ذاته، فإنّ استثمارها المتّسق، يلابسه اقتضاء معيّن غير عار من الاستفزاز. وفي زمرة المؤلّفين الذين يناصرون بصراحة هذه الممارسة نجد طبعاً *دوراس* وروب جرييه ولكنّنا نجد أيضا *كينو* و*سيمون* و*لايريس* و*بيكيت* و*بوتور* وبدرجة أقلّ *بيراك* و*أوليا*. وهذا يعني، أنّ الولع

بالتكرار النصي لا يميّز، كما نرى، ممثّلي الرواية الجديدة. وإذا ما كان «دالنباخ» قد لاحظ، في عمله عن رواية التناظر الانعكاسي، العزوف النسبي عن التغوير، والانصرافَ إلى التكرار أكثر فأكثر في ما هو مشاهد من «الرواية الجديدة *الجديدة*» من سنوات الستينات؛ فهذا يدعو إلى أن نشمل بهذه المعاينة إنتاجا أوسع.

ليس التكرار في هذه الآثار مجرّد ظاهرة خارجية وإنّما هو ما يسمح باختبار مكوّناتها وهي تُصرَّف تصريفاً غير معهود ومتناقضاً أحياناً. وهكذا يجد القارئ نفسه مدعوّاً، إلى أن يحدّ على نحو جديد، منزلة «الشخصية» عند *دوراس*، أو صيغ السرد عند روب جرييه. فعند هؤلاء الأدباء الذين مارسوا التكرار ممارسة الاجترار، ولم يتبرّموا من تحمّل تبعاته الفاضحة؛ تقترن اللذة الشاذة الّتي يحدثها التشابه البغيض بالدعوة إلى قراءة غيرية، وإلى إعادة القراءة الاختلافية. ثمّ إنّ هذه الممارسة الآسرة تبلور، في غير ما تهيّب المعايب، تماماً كما هو شأن جسم مريض، ضرباً من تعدّد الأعراض، لا نظفر بخيوط تعالقها أو تشابكها؛ لاسيما إذا كان التكرار متقطّعاً محدود الانتشار خطّيا.

2.2 التكرار في الزمن

رأينا أنّ التكرار يطرح لغز المرّة الأولى. فأن نزعم أنّ

التكرار بدأ «في المرّة الأولى» هو أن نحدّ التكرار بأنّه هو ذاته الأصل. وفي معرض التعليق على تحليل فرويد لآليات الذاكرة وجعله فعل التراكب صيغة تكوّن الجهاز النفسي، ذهب *ديريدا* إلى أنّ النصّ غير الواعي «هو نسيج آثار صافية من الاختلافات يأتلف فيها المعنى إلى القوة، نصّ غير ذي ظرف وإنّما هو جماع أرشيف دائم النقلة» (1967:314).

وبغية الإفصاح عن هذا الحدثان، نحن مدعوون إلى أن نفترض تشكّلا للزمن، لا يعقد بين الماضي والحاضر والمستقبل، علاقة تتابع صرف. لذلك اقترح ديريدا أن يسمّي «كتابة – جامعة، أو أثراً – جامعاً أو اختلافاً ذلك *الحاضر* الذي يُتصوّر على أنّه صفوة الآثار والسمات المتشرَبة المتسرِّبة» (1972:14) ويمكن أن نحتفظ بهذا الحدّ حتّى نتدبّر في ضوئه الإنتاج الأدبي المنذور للتكرار، والذي ما قام إلاّ من أجله. إنّ اشتغال التكرار يجلو تمثّلاً خاصاً للزمن لا يعدم تأثيراً على حركة الدلالة ذاتها.

أمّا ريكور فقد اعتبر وهو يتعقّب فلسفة هيجل في الزمن أنّها «فلسفة تطمس مشكلة علاقة الماضي التاريخي بالحاضر أكثر ممّا تحلّه». (الزمان والرواية، ج 3، ص 1985:292) فهو يرى أنّ إحلال الماضي في الحاضر، نائباً عنه، والآخر في الذات، لا يمكن أن يفضي إلاّ إلى «الانتصار النهائي *للهو* هو». فهو لذلك يقابل التوسّط *الهيجيلي* بتوسّط منقوص غير مكتمل

يتوسّل في وصفه باستعارة «البرهنة المشجّرَة»، حيث لاينفكّ الاختلاف يسود الهوية؛ أو استعارة بنية تراكب الأوراق الّتي تجعل ترديد الماضي في منأى عن الخطّية الزمنية.

وعلى غرار ريكور لجأ *إيتالو كلفانو* إلى صورة التفريع النباتي ليقبض على «سرّ الديمومة» فلاحظ، وهو يتأمّل المباني القائمةِ رسومُها منذ قرون بكيوتو، أنّ قدامة أجزائها، تجلو للعيان شيخوختها الكلّية. فالذي يستمرّ إنّما هو «الشكل المثالي للمبنى» «مدى الزمن المتّصل الفريد الّذي لا ينتهي» أي ما هو في حاجة إلى نقيضه حتّى يستمرّ. إنّ معبد كيوتو باق في المسالك الجارية لهدم عناصر فانية وترميمها وكذلك شأن الشجرة؛ فإنّها إذ تكرّر رسالتها عديد المرّات، فهي تفرض «بنيتها الجوهرية» وتوَرّثها. وهكذا يبدو التكرار شرطاً لصيرورة الشكل وبثّه.

«لا تملك الواقعة أن تحدث فحسب وإنّما هي قادرة على أن تجدّد حدوثها وتكرّر ذاتها: الشمس تشرق كلّ يوم». قادت هذه الملاحظة جينيت إلى تحليل الأشكال التي يمكن أن يتّخذها التكرار في نصّ سردي. لن نبحث هنا فيما الذي في طبيعته أن يتكرّر: الأحداث أم الوقائع؟ فقد أظهر جينيت أنّ هذا التمييز غير مجد لأنّ التكرار عنده لا يعدو أن يكون «نتاج الفكر، يجرّد كلّ متكرّر ممّا ينتمي له بالأصالة ولا يبقي منه إلاّ ما هو في عداد المشترك الجامع للقسم» (1972:145). وهكذا فإنّه يدعونا

إلى أن نعتبر «*الهو* هو أي التكرار» وقائع مجرّدة «فالأحداث المتماثلة لم تُعتبر كذلك إلاّ لأنّها معدودة من حيث تماثلها».

ونظير ذلك فإنّ ملفوظاً سردياً يمكن أن يُعاد إنتاجه وتكراره عديد المرّات في النصّ الواحد: «لا شيء يمنعني من القول: جاء بيار مساء أمس، جاء بيار مساء أمس، جاء بيار مساء أمس» وقد لاحظ جينات أنّ هذه المتواترات ليست من واحدة منها مماثلة للأخرى. فهي تختلف مادياً (من حيث الصوت والخطّ) ومعنوياً لمجرّد «ما يترتّب عن التتابع وهيئة الحضور من تنويع يوزّعها إلى أوّل وتابع وأخير».

بين تكرار «الأحداث المسرودة في التاريخ» وتكرار «الملفوظات السردية في الرواية» يقوم نظام من العلاقات ردّه جينيت إلى أنماط أربعة: أن تروي مرّة ما حدث مرّة (الرواية المفردة) - أن تروي عديد المرّات ما حدث عديد المرّات (الرواية الترجيعية) - أن تروي عديد المرّات ما حدث مرّة (الرواية التكرارية) - أن تروي مرّة ما حدث عديد المرّات (الرواية الاختزالية). ضمن هذه الأنماط ثمّة النمط الترجيعي والنمط التكراري هما اللذان يحكمان التكرار النصّاني. ما هي إذاً المكتسبات الملموسة لهذه المقولات الافتراضية؟ لأوّل مرة لم يقدّم جيينيت مثالاً واكتفى بملاحظة ما يجد من الافتتان بالنمط المفرد، لأنّ التكرار السردي فيه، يناسب «تكراراً في التاريخ» (نفسه). أمّا النمط الثاني فقد لاحظ أنّ النصوص

الحديثة تستعمل أحياناً تنويعات أسلوبية (تنويع وجهة النظر في الصخب والفزع) أو اطّراد التكرار الحرفي (ترديد فصول من الغيرة). إنّ الخصائص المميزّة التي وضعها جينيت ناجعة إلاّ أنّها تنفتح على سلسلة من التساؤلات: فيما يتمثّل التكرار في التاريخ؟ كيف تجلو المتكرّرات الحرفية تعاود الأحداث المسرودة؟ ما هو دور التكرار النصّاني الذي لا يناسب تعاود حدث أو تكييفا لوجهة نظر أو صوت؟ أيّ تمثيلات للتاريخ تقحم هذه الأنماط من التكرار في مسالك اللغة؟ سنفرد القسم الأخير من هذه الدراسة إلى هذه التساؤلات.

سميولوجيا الأدب(*)

تأليف: جان ييف تاديه(**)

ترجمة سعيد بو عيطة

إن السميوطيقا (أو السميولوجيا) هي العلم الذي يهتم بالعلامات. حين بلور سوسير/ F. de. Saussue نظريته

❖) النص عن:

Jean-yves tadié, sémiotique de la littérature,(in), la critique littéraire au xxe siècle,, 2éme éd, belfond, 1997, paris, P: de: 209 à 229.

❖❖) جان ييف تاديه، من أهم النقاد في فرنسا. ولد عام 1936. يعمل أستاذاً بجامعة السوربون. أغلب أعماله تهتم بأعمال مارسيل بروست M. Proust وحول جمالية الأجناس. من أهم أعماله النقدية: بروست والرواية، القصة الشعرية، الرواية والمغامرات.

اللسانية، افترض بأنها ستندرج ضمن نظرية شاملة. تتجلى في السميولوجيا (انظر: السميولوجيا والتأويل – ضمن نظرية الأدب kibédivarga –). ومن جهة أخرى، شكل الفيلسوف شارل بيرس/ ch. S. Perice (1839-1914) مصدراً آخر للسميولوجيا. على الرغم من كونه لم يعرف في فرنسا إلا في حقبة متأخرة.

في – المعجم الموسوعي لعلوم اللغة –، حدد كل من ديكرو/ Ducort وتودروف/ Tordorov مصدراً فلسفياً آخر. يتجلى في كتاب – فلسفة الأشكال الرمزية – لكاسيرر/ Cassirer، ومصدراً منطقياً يرتبط بكل من فريج/ Frege، راسل/ Russel، كرناب/ Carnape وشارل موريس/ Ch. mouris (الذي يميز بين Designatum وdenatum) الأول عبارة عن قسم من المواضيع. أما الثاني فعنصر من هذا القسم. كما ميز بين الجوانب التالية للعلامة: السميولوجي، التركيبي، البرغماتي. يشير الأول إلى العلاقة بين العلامة le designatum أو le denotatum. أما الثالث، فيشير إلى العلاقة بين العلامة ومستعمليها.

عمل السميولوجي السوفياتي يوري لوتمان/ iouri lotman على تحديد اللغة. فكل لغة تتميز بواسطة علامات معينة. إنها عبارة عن نسق سميولوجي. إن العلامات التي تتبنى عليها لغة معينة من أجل تحقيق الوظيفة التواصلية، تشكل موضوع السميولوجيا. إذ يتم تحديد العلاقة بين العلامة

والموضوع الذي تنوب على ترابطات العلامات. كما ميز لوتمان – كذلك – بين العلامات المرتبطة (الكلمة، الضوء الأحمر – مثلاً –). والعلامات المجازية أو الأيقونية/ icônique . تفترض هذه الأخيرة بأن يكون للدلالة تعبير واحد: الرسم، إلخ.. خلال التاريخ البشري البعيد، نجد نوعين من العلامات الثقافية المستقلة والمتساوية في الوقت نفسه: الكلمة، الرسم، إلخ... ترتبط الأولى بالفنون اللفظية والثانية بالفنون المجازية. لكنهما يرتبطان – معاً – بالعلامات. وقابلاً للتأويل: يخلق الشعر والنثر الأدبي، بصورة لفظية ذات طابع أيقوني.

إن نص الشاعر عبارة عن علامة مجازية. لكن الرسم يفرض الحكي. (يوري لوتمان، الجمالية وسميائية السينما، 1973 الترجة الفرنسية عن المنشورات الإجمالية، 1977). وأخيراً عمل على المقارنة مع أنساق العلامات الأخرى. لكن اللغة الأدبية والفنية، لا تؤدي إلى نفس العلاقة بين العلامات ومحتواها. «اللغة – هنا – عبارة عن مضمون. لأنها تصبح – أحياناً – موضوع الرسالة/ Message . إن هذه التعريفات، تقود إلى تناول مدرسة باريس للسميولوجيا . تهدف إلى بناء نظرية عامة لأنساق الدلالة المرتبطة بكل من: جريماس/ Grimas، أريفي/ Arrivé، كوكي/ coquet، كورتيس/ courtés (السميولوجيا، مدرسة باريس، هاشيت 1982، سميولوجيا المعجم الاستدلالي/ Dictionnaire Raisonné نظرية اللغة لجريماس وكورتيس، هاشيت 1979).

في إيطاليا، عمل إمبرطو إيكو/ umberto eco، على تطوير نظريات أقل اختلافاً (البنية الغائبة 1968، الترجمة الفرنسية 1972، نظرية السميوطيقا/ Atheory of Semiotics 1976).

إن السميولوجيا الأدبية، أو علم علامات اللغة الأدبية، تتقاطع مع حقل مناهج أخرى، أنظمة أخرى، تتناول – كذلك – علامات – اللسانيات التي تتضمنها وتتفرع عنها. كالسوسيولوجيا في إطار الممارسة والتطبيق. سنعمل على تتبع تطور السميولوجيا الأدبية ضمن تدرج تاريخي. رولان بارط/ R. Barthes، أمبرطو إيكو/ U. ECO، جريماس/ A. J. Greimas. فقد تم تحديد مؤشرات عدة. وفي الوقت نفسه، فإن أغلب هذه الأعمال، تقدم بنوع من الارتباط المزدوج: السميولوجيا والشعرية التي تتداخل عند تحليل السرد.

هذه الظاهرة الدائرية، تعلن على أن السميولوجيا، تتضمن اللسانيات. لكن قد نعتبر (– كما يذهب رولان بارط في كتابه – عناصر السميولوجيا –) بأن السميولوجيا عبارة عن فرع من اللسانيات. كما يتضمن = معجم السميولوجيا = لجريماس وكورتيس، تحليلاً للسرد. وقد عمل أمبرطو إيكو/ U. Eco – كذلك – على تحليل رواية إيان فلايمن/ IAN Fleming (ضمن: اتصالات/ commuincations - 8 – 1966). حيث طبق المنهجين معاً.

أمبرطو إيكو/ Umberto Eco:

يعد كتابه – العمل المفتوح/ œuvre ouverte – (1962، الترجمة الفرنسية ساي 1965). من أهم المحاولات الهامة لهذا العالم والكتاب الإيطالي. يقوم هذا الكتاب على تحليل العمل الفني عامة: الأدب، الفن البلاستيكي أو الموسيقي. باعتبارها نسقاً من العلامات مترجمة بشكل غير محدد (كل عمل فني عبارة عن شكل كامل ومغلق في حالة اكتماله العضوي والمعياري. مغلق – على الأقل – حين يكون التأويل بطرق مختلفة بدون خلخلة وحدته غير القابلة للتجزيء. تؤول من خلالها الكتابة (الشعر والفنون المجازية) التي سماها أورباش/ Auerbach في محاكاة/ mimésis تبعاً لأربعة معاني مختلفة: حرفي، استعاري، أخلاقي، تماثلي. لكن قواعد التأويل هاته، كانت مبنية من قبل. ومحافظة على المعنى نفسه. لكنه موازٍ لعالم منظم ومرتب انطلاقاً من عقل مبدع. لكن العمل الفنيً الحديث (عكس ذلك). يحتوي على منظورات مختلفة ومتعددة. خاصة تلك التجارب التي تسترجع رؤى جد مختلفة ومتباينة للعالم، ابتداء من العصر الباروكي/ Baroque . فملارميه/ Mlalarmé، لا يبحث عن التأويل الوحيد. عمل كافكا/ Kafka على بناء عمل مفتوح. فكانت المعاني عنده بارزة ومتعددة. لا تستند إلى أي نظام للعالم: التأويلات الوجودية، اللاهوثية، السريرية، النفسية للرموز الكفكاوية، لا تعرقل أي جزء من

إمكانات العمل. لأنها بروز لانهائي. ومفتوح لكونه غامضاً. إن العمل المعاصر، يرتبط بعالم من القوانين العالمية. يكون عالماً خاصاً لمراكز التوجيه، يخضع لسؤال سرمدي من القيم والتقنيات. جويس/ Joyce، بريشت/ Brecht. عند هذا الأخير، يفتح العمل صراعاً يعمل على إبراز التمكن من وعي عام.

ثمة مقولة أخرى للعمل. حيث يساعد القارئ على بناء العمل: موسيقى قبل سلسلية Post-séruelle، منقولات كالدر/ Calder، الفن الحركي، الرسم الصناعي، هندسة منقولة، كتاب ملارميه/ Mallarmé الذي لا يبيد أو لا ينتهي. يتكون من أوراق متحركة. لكينو/ de queneau. يستنتج من خلال هذه التحليلات، بأن الأشكال الأدبية ليست للمعرفة. لكن تمكن من التحكم فيما هو واقعي. لكن استناداً إلى المحمولات المنطقية. إن وظيفة الفن، لا تنحصر في التعريف بالعالم. لكن يحاول إنتاج نواقص العالم. حيث ينتج أشكالاً مستقلة تضاف إلى الأشكال الموجودة. إن العمل الفني ليس سوى مجاز إبستمولوجي، صورة، علامة سرفة معينة. فبنية كل حقبة ولكل شكل فني، تعود إلى الطريقة التي يرى من خلالها العلم والثقافة المعاصرة.

(تيمة عمل الفيلسوف ميشال سيري/ M. Serres على الأخذ بها في: Feux et signaux de brume: لزولا/ Zola) غير المحدد، المتقطع يرتبط بتيمات المنطق والفيزياء المعاصرة.

بمعنى أن الكاتب يمنح للمؤول العمل قصد إنهائه. لكن يبقى على الكاتب اقتراح إمكانيات عقلية موجهة ومحددة بواسطة مجموعة التزامات. هذا الانفتاح، يعمل على بناء نمط جديد من العلاقات بين الفنان والجمهور عن طريق استعمال إدراك جمالي جديد.

لقد قام بذلك رولان بارط/ R. Barthes في كتابه – عناصر السميولوجيا/ éléments de sémiologie . في حين عمل إيكو/ ECO، في – اللغة الشرعية/ Langage poétrique – على تحليل مفاهيم المرجع، الاقتراحات (أو المفاهيم). مبيناً بأن الشعر عبارة عن استعمال انفعالي للمراجع... والاستعمال المرجعي للانفعالات.

نلتقي – هنا – بنظرية العلامة التي تغتني بوساطة المعنى الجديد (المحاكاة الجديدة). كما هو الشأن عند جاكبسون Jakobson حيث غموض المرجع في النص الشعري. والانفتاح الجديد للعمل المعاصر. عكس ما نجده من محدودية في العمل الكلاسيكي الذي يحدد انطلاقاً من تدريج الخبر.

إن السميولوجيا – بهذا المعنى – تقترب من نظرية الخبر. لكن الخبر الفني يرتبط بنوع من نمط السلبية في النظام العادي والمتوقع. ويجب ملاءمة الانفتاح مع حدود التأويل. بالنسبة لنا تبقى المسألة مرتبطة بجدلية بين الشكل و – الانفتاح – بين التعدد القطبي الحر ومداومة العمل على

تنوع القراءة الممكنين. هذه الإمكانية، تنحصر في حقل المتلقي/ المستهلك. هذا الأخير يعرف بدوره متعة مفتوحة للعمل الفني الذي يرفض المجهود السيكولوجي. فثمة فقط سيكولوجية أكثر ارتباطاً (تطلباً) بتكوين الأشكال وبنيتها الموضوعية. تساعد على فهم انفتاح الأعمال المعاصرة والانتظار غير المتوقع. إن للفن الحديث وظيفة تربوية. بيداغوجية. لكونه يحطم الأشكال القديمة، البنيات المكتسبة، ويفتح الطريق للحرية. هكذا فالعمل المفتوح، يمدنا بنموذج افتراضي لتحليل العلامات الأدبية والفنية المعاصرة. إن للعمل الكلاسيكي نفسه، نوعاً من الانفتاح لكنه أكثر تحديداً . عمل إيكو/ ECO – كذلك – على تطوير مجموعة من المبادئ في أعماله اللاحقة. مثال: البنية الغائبة/ structure Absente (1968، الترجمة الفرنسية 1975). وفي مقالته – جيمس بوند/ James bond السردي – (تواصلات – 8 – 1966).

رولان بارط/ R. Bathes (1915-1980):

خلال خمس وعشرين سنة، برز هذا الكتاب اللامع والمتعذر إدراكه. ارتبط اسمه في الفكر النقدي واللساني الفرنسي بكل ما هو جديد/ معاصر. إنه كما قلنا عن جان كوكتو/ Jancocteau . الذي ثبت العلم. شكل ذلك عملته الصعبة إلى حدود إلقاء درسه الافتتاحي في كوليدج دي فرانس 1977. «ليس هناك عدو يساري. يسار أدبي من طبيعة الحال». في

سنة 1964، نشر في مجلة تواصلات - عناصر السميولوجيا/ éléments de Sémiologie.

(نأخذ هنا الكلمة بالمفهوم السوسيري للسميولوجيا) إنها أولاً ترتيب واضح للتصورات التي استمدها بارط من سوسير، جاكسون، يالمسليف/ hjemslev، ومارتنيه/ A. Martinet وعلى الرغم من كونه لم يعمل على تطبيقها في الدراسة الأدبية، فإنه سيقوم بذلك في كتابه - س/ز - S/Z -. يميز باربط بين أربعة عناوين رئيسية: 1 - اللسان/ langue والكلام/ parole، الدال signigiant والمدلول/ Signidié، 3 - النسق/ Systéme والتركيب/ Syntagne، 4 - الإشارة/ Dénotation والمفهوم/ Connotation.

يبرز التقسيم الأول على شكل: الشفرة/ Code والرسالة/ Message (جاكسون). إن هذه المقولة تتلاءم مع جل الأنساق الدلالية. لكونها أساس التحليل اللساني. أما الزوج الثاني: الدال والمدلول، فيشكل حسب سوسير أهم مكون العلامة/ Signe. وقد أقحم بارط ضمنه المبدأ المحدد من طرف مارتنيه. والمتعلق بـ الترابط المزدوج. الذي يفصل بين الوحدات الدلالية (الكلمة أو الوحدة الدلالية الصغرى). كل واحدة تعطي معنى معين.

والوحدات المميزة والمختلفة (الصوت، الوحدة الصوتية الصغرى) ترتبط الدوال بمستوى التعبير والمدلولات بمستوى

المضمون. كل هذه المستويات – حسب – يالمسليف لها؛ شكل ومادة. إن شكل التعبير ينظم الدوال فيما بينها. أما مادته فترتبط بالمظاهر الانفعالية، الإيديولوجية ومعنى الدال. إن هذا الأخير، ليس سيئاً معيناً، لكنه تشخيص نفسي للأشياء، في حين تشكل الدلالة العقد الذي يجمع المدلول والدال. ويشكل العلامة.

أما الزوج الثالث، – التركيب والنسق – يوازي محوري اللغة. يتعلق الأول بالتركيب (ترابط العلامات). تكون داخل اللغة خطية ولا تنعكس. يتعلق الثاني بالترابطات التي تسمى اليوم نسقية/ Systématique . تعرف تقارباً وتشابهاً عند جاكبسون. والتي تعادل بدورها الكناية والمجاز. تلتقي عناصر الحقل الجمعي أو النموذجي. وأخيراً – الإشارة والمفهوم – يحتمل – حسب يالمسليف – أن يكون مجموع النسق: التعبير/ المحتوى المحدد سلفاً، بمثابة تعبير أو مدلول لنسق ثاني. إن الأول هو مستوى الإشارة أما الثاني فمرتبط بمستوى المفهوم. إنها أحد المتون التي تتناولها السميولوجيا من الداخل بعد أن اختارتها: عريضة، متنوعة، سانكرونية. إن هذا ما قام به بارط نفسه. حيث قام بدراسة خطاب الموضة في عمله.

– أنساق الموضة/ Systéme de la mode – 1967 –، فن التصوير، (الغرفة المضيئة 1980)، الحضارة الصينية (إمبراطورية العلامات 1970). إن الأدب في – الدرجة الصفر

للكتابة 1953 – عبارة عن نقد سوسيولوجي يتعلق بـ ماشولي/ Michelet نفسه (1954). التيماتية والبشلارية، س/ز (ساي 1970) ويقترح سميولوجية للسرد، أكملها بارط في دراسته – مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد – (اتصالات – 8 – 1966) وسنتناوله في الفصل المخصص لتحليل السرد وشعرية النثر/ la poétique de la prose في كتابه س/ز – S/Z بقي بارط وفياً للتمييز بين الإشارة والمفهوم لتحديد الدوال ضمن وحدات المتن (سرازين/ sarrasine، حكاية بالزاك/ Balzac) والكناية. إن الشفرات التي حددها بارط، توازي – كذلك – المستويات المحددة من طرف يالمسليف. لكن من غير تراتبية، مثلاً: شفرة الأفعال، شفرة التأويل (أو المتعلقة بالحقيقة)، الشفرات الثقافية، الحقل الرمزي.

ومن جهة أخرى، تجلى تصوره السميولوجي لهذه النظرية النقدية في محاولته – نقد وحقيقة – (ساي 1966). كان في الأصل عبارة عن جدال نقدي مع ريموند بيكار/ R. Picard حول راسين. لقد رفض بارط الموضوعية. وأبدل يقين اللغة بلغة ثانية. تتميز هذه الأخيرة بـ العمق، الشساعة، الرمزية بالمعنى التعددي. إذ يتعذر علينا الوصول إلى بنية عمل أو جنس أدبي بدون الاعتماد على نموذج منهجي (كالذي منحته اللسانيات). ويعود إلى خلاصة عناصره حيث يقرر بأن كل موضوعية في النقد، لا تهتم باختيار الشفرة. لكن الانسجام الذي يقوم به الجانب التطبيقي، عبارة عن نموذج مختار.

لقد أعادت حقبتنا الاكتشاف، تحت تأثير التحليل النفسي البنيوية، اللسانيات، الطبيعة الرمزية للغة. إن تعدد المعاني لا يرتبط بمسألة النسبية، لأن العمل يحتوي (في الوقت نفسه) معاني عدة ترتبط بالبنية، ولا يتعلق ذلك بعجز القارئ.

يرتبط الرمز بتعدد المعاني، فيما تعمل الفيلولوجيا على ضبط المعنى الحر في اللفظ اللساني أو السميولوجي. ويعطي لتمظهرات المعنى حالة علمية. إن العمل هو مكان التقاء خطابات مختلفة. كالذي يرتبط بـ - علم الأدب - الذي يبحث عن كل المعاني التي يكشف عنها. يرتبط - كذلك - بالنقد الأدبي الذي يهتم بأحد هذه المعاني.

يتناول - علم الأدب - تلك التنويعات المختلفة التي تحيط بها الأعمال، قصد بناء نموذج لساني تكويني. لكن الخطاب عبارة عن دراسة الوحدات الدنيا والعليا للخطاب. بعدها تلك المرتبطة بالجملة. بعمل علم الأدب على تبيان كيفية تولد المعاني. بطريقة يقبلها المنطق الرمزي للإنسان. إن النقد لا يختلف كثيراً عن النموذج السميولوجي. لكن العمل عبارة عن نسق من المعاني. هذه الأخيرة التي تبقى فارغة لأن الكلمات تعجز عن ملء ذلك. إن التعميم الإيجابي الذي يحدده النقد، يقحم كل مصطلح في مجموعة عامة من العلاقات المنبثقة من التعارض. على الرغم من أن التمييز بين - النقد - وعلم الأدب - يتميز بالهشاشة. لكونهما قد يرتبطان بمنهج واحد. المتمثل

في السميولوجيا (السيميائية). انطلاقاً من اللحظة التي يتناول فيها عملاً أو متناً معيناً. باعتباره مجموعة من الدوال/ Signifiants تخضع هذه الأخيرة لتحولات معقدة حسب تعارضات المنطق الرمزي.

أ – ج غريماس/ A. J. Greimas وبروب/ Propp:

لا يمكن أن نفهم أهمية وقيمة السميوطيقا عند غريماس إذا لم نتحدث عن مورفولوجيا الخرافة/ Morphologie du conte للسوفياتي فلاديمير بروب (1928، الترجمة الفرنسية 1970). يبدو أن بروب يقدم دراسة لأشكال الخرافة. إن العنوان – هنا – يحيل إلى الفصل المعنون بـ – تحليل السرد –. في الحقيقة فإن الهدف الأساسي لتحليله، يتكرر أكثر، يتطور ويتغير. ويعد الآن كلاسيكياً. يرتبط بترتيب الدلالات. وبهذا المعنى يعلن عن السميولوجيا. يسعى بروب إلى الكشف عن خاصيات الخرافة باعتبارها جنساً أدبياً. يبحث في الأشكال والقوانين التي تتحكم في بنيتها. لهذا يستبدل الرؤيا التكوينية بوجهة نظر بنيوية. في هذا الإطار، يقوم بروب بدراسة أربعة قوانين كبرى: الأسماء – تتغير صفات الشخصيات وليس وظائفهم.

يعبر الاسم – بدرجة أقل – عن الفعل (المنع، الاستفهام، الهروب). يحدد الوظيفة انطلاقاً من فعل الشخصية المرتبطة لوجهة نظر ذات دلالة داخل الحبكة:

- إن عدد الوظائف المتضمنة في الحكاية محددة.
- يكون توالي الوظائف دائماً متشابهاً.
- استناداً إلى بنيتها، ترتبط جل الحكايات العجيبة بنمط واحد.

أما الوظائف فمحددة في واحد وثلاثين:

1. تبدأ الخرافة من الحالة الأساسية (وصف العائلة).
2 – يتبع الانفتاح بإحدى الوظائف: الإبعاد، المنع.
3 – يخرق الممنوع.
4 – يحاول المخادع الحصول على المعلومات.
5 – يحصل على المعلومات.
6 – يحاول المخادع خيانة الضحية: الخدعة.
7 – تساق الضحية وراء الخدعة: التواطؤ.
8 – إساءة المخادع.
9. تشاع الإساءة: نتوجه إلى البطل: وساطة، تحول.
10. يقبل البطل التصرف.
11. بداية الفعل وينطلق البطل.
12. الوظيفة الأولى للمانح.
13. رد فعل البطل.
14. يعطى موضوعاً سحرياً للبطل.

15. التنقل: يصل البطل قرب موضوع البحث.

16. يدخل البطل والمخادع في صراع.

17. يمنح البطل علامة معينة.

18. يهزم المخادع.

19. يتم إصلاح ذلك السوء، النقص، الملأ.

20. عودة البطل.

21. يتبع البطل.

22. يُنقد البطل.

23. يصل البطل إلى مكانه أو مكان آخر.

24. يتقدم بطل مزيف.

25. يقترح على البطل عملاً صعباً.

26. يقوم البطل بالعمل. ويتعرف على البطل الحقيقي.

27. معْرفة البطل.

28. يكشف البطل المزيف.

29. يمنح البطل مظهراً جديداً.

30. يعاقب البطل المزيف.

31. يتزوج البطل الحقيقي ويجلس على العرش.

توزع هذه الوظائف بين الشخصيات حسب حقل اختصاصها.

إن حقل اختصاص المخادع يتضمن الإساءة/ الشر (الوظيفة الثامنة)، الصراع مع البطل (16). حقل اختصاص المانح يتضمن إيصال الشيء السحري (12)، وضع الشيء السحري في المتناول (14). حقل اختصاص المساعد: يتضمن نقل البطل عبر الفضاء (15). إصلاح الضرر (الإساءة) (19)، المساعدة أثناء البحث (22)، القيام بالأعمال الصعبة (26)، تحويل البطل (29)، حقل اختصاص الأميرة: موضوع البحث. يتضمن طلب إنجاز العمل الصعب (25)، فرض علامة معينة (17) اكتشاف البطل المزيف (30) الزواج (31). حقل اختصاص الموكل: يتضمن، إرسال البطل (9). حقل اختصاص البطل يتضمن: الانطلاق نحو البحث (11)، التصرف تجاه شروط المانح (13). حقل اختصاص البطل المزيف: الانطلاق نحو البحث (11)، التصرف تجاه شروط المانح (13)، الادعاء الكاذب (24).

انطلاقاً من هذه الأفعال/ الوظائف وحقول الاختصاص فإن الفعل ينظم الحكاية العجيبة عن طريق الأحداث التي نعمل على تشكيلها مع نقص أو تكرار. يشكل الموضوع المتضمن داخل البنية. إن المكون نفسه، قد يشكل قاعدة المواضيع المختلفة: وحش اختطف أميرة، جن اختطف بنت فلاح أو كاهن. إن هذه الحالات متساوية من وجهة نظر بنيوية. لكن هذه الحالات تؤخذ انطلاقاً من مواضيع مختلفة.

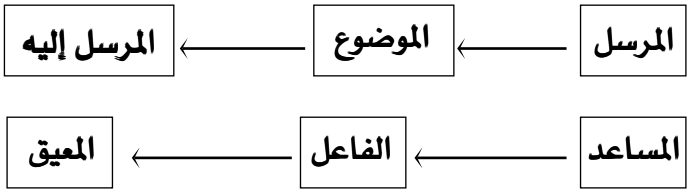
السميولوجيا – البنيوية: غريماس (1966):

لا يندرج ضمن اهتمامات هذه الدراسة، تعريف السميولوجيا، تاريخها، وظيفتها باعتبارها فرعاً من – علم – آخر. لكن تبين مدى أهميته في الدراسة الأدبية. يقترح غريماس وصفاً علمياً للدلالة. بمعنى إعطائها أصلاً ومفردات يمكن من بناء نموذج للوصف السميولوجي، بل التحليل الأسلوبي. يقحم غريماس – هنا – مفهوم العامل/ Actant. استند في ذلك تصورات بروب وتحليلات سوريو/ Souriau المتعلقة بالمسرح (مائتي ألف حالة درامية).

يقوم العامل بوظيفة تركيبية أكثر من أداء دور معين: إنه الفاعل/ le sujet يتعارض مع العوامل على شكل أزواج:

- ❖ الفاعل – الموضوع.
- ❖ المرسل – المرسل إليه.
- ❖ المساعد – المعيق.

من هذا المنطلق، جاءت البنية أو النموذج العاملي الذي يساعد على تحليل السرد الخرافي. إن بساطته تكمن في كونه يتمحور جله حول موضوع الرغبة، مستهدفة من طرف الفاعل. وتؤخذ باعتبارها موضوع تواصل بين المرسل والمرسل إليه. تتغير رغبة الفاعل حسب تدخلات المساعد والمعيق. تبين هذا النموذج كالتالي:



بعد أن أخذ الأدوار عن بروب/ propp، عمل على تحويلها إلى عوامل. عمل غريماس - على إثرها - على اختزال هذه الوظائف في عشرين وظيفة (السميولوجيا البنيوية، ص: 194). كما ميز بين مجموعتين من السرد: تتقبل الأولى هذا النظام المعمول به، فيما ترفضه الثانية. في الحالة الأولى، كان تغيير العالم على عاتق الإنسان. تمتد خطاطة السرد باعتبارها معياراً للنمط أو لوساطة معينة.

تعد هذه النظرية أكثر تعقيداً وتقنية، على الرغم مما يظهره هذا الوصف. وقد عمل غريماس على تطبيقه على عالم برنانوس/ Bernanos. متجلياً في المحاولة النقدية حول - متخيل برنانوس -. مطبقاً بذلك نقداً من الدرجة الثانية. وقد شكل خطاباً بدون نقطة انطلاقة. تجلى في التواتر الثنائي اللفظي: حياة/ Vie (V.S)، موت/ Mort (باعتبارها عاملاً) يتعارض مع لا حياة/ non vie - ولا موت/ non mort. نموذج ثاني يتجلى في تعارض = الحقيقة والكذب = الأول دلالي والثاني وظيفي. يشمل كل واحد للدلالة. مرتبط بوحدات دلالية صغرى. تعمل عى إيجاد جدلية عند برنانوس. هي عبارة عن صراع لأن الأساس يتجلى في تنظيم محتوى الدلالات. إذ يعمل

السرد على تحويل البنى الدلالية. لكونه يجري – زمنياً – كالتالي:

– ح/ V: تعريف إيجابي للحياة.

– م/ M: تعريف إيجابي للموت.

– لاج/ N.V: تعريف سلبي للموت.

– لا. م/ N.M: تعريف سلبي للحياة.

أما علامة – الكذب –، فتقودنا إلى ثلاث عمليات:

❖ نفي الحياة وإثبات لا حياة.

❖ إثبات الموت ونفي لا موت.

يقترح وجود علاقة بين لا موت + حياة إيجابية. ترتبط بعلامة – الحقيقة – التالية:

❖ نفي الموت لإثبات لا موت.

❖ إثبات الحياة لنفي لا حياة.

لنقر بوجود علاقة بين لا موت + حياة.

إن بنية المفارقة باعتبارها الأصل المتجلي في – الوجود –، هما:

البنية الجديدة المحصل عليها: – الموت – و – الحياة –. يمكن تلخيص التحليل الشكلي فيما يلي: إن الدلالة الإيديولوجية للتحول التعاقبي، يصب على التمكن من معرفة محتوى الوجود. كما يبرز في تشابك عناصره المتضاربة

(الحياة، الموت). قصد تحويلها عن طريق تفجير بنية المحتوى المعطى. سواء اتجه نحو حياة مثالية أو نحو موت تام. ذلك بواسطة تحطيم هذا الفصل (الخلط الداخلي).

تشتغل سميولوجيا غريماس – أولاً – على السرد (عناصر من أجل نظرية التأويل السردي للأسطورة)، (تواصلات – 8 – موبسان، سميولوجيا النص، ساي 1976). وكذلك بالنسبة للشعر (محاولات السميولوجيا الشعرية، لاروس 1972). وكذا في مجموعة محاولات سميولوجيا/ E. Semiologique (Dusens II، ساي/ Seuil 1983).

بعد سبعة عشر عاماً يعرف تراجعاً عن طريقته وتغييرات حول الموجه الأساسي والفاعل في تطبيق سميولوجي يتجاوز الجهود الخاصة. لقد عملنا – أولاً – على تحويل تتابع الأحداث من خلال خطاطة سردية/ Schéma narratif. تقوم على مجموعة تكرارات معينة لبناء نحو معين باعتباره نموذجاً لتنظيم وتفسير هذه الانسجامات. إن هذه الأخيرة عبارة عن نماذج يتم إسقاطها على المحور التركيبي للخطاب. بعد ذلك، تم التمييز بين: الحدث، الوصف، الفعل. عن طريق العامل/ l'actant الخارجي عن الفعل المرتبط بالفاعل. إن هذا الأخير عبارة عن فاعل أو مساعد، مرسل موكل أو قضائي. يرتبط هذا – كذلك – بخطاطة بروب/ Proop. وفي الوقت نفسه، بدل الحديث عن البطل أو الخائن، نجد السرد قد عمل وضع

فاعلان في موقف مواجهة. إن العلاقات بين الفاعل والموضوع، تتكشف حسب الأنماط المعطاة.

لنعمل على بناء: سميولوجية الحدث، سميولوجية التحكم، سميولوجية الفعل = ثمة = كذلك = مقابل سميولوجية الفاعل، سميولوجية الموضوع التي تهتم بإدارة وتحول العالم. وأخيراً سميولوجيات الصيغ. تهتم بالواجبات وممنوعات المنفعلين ترتبط بالسلطة، المعرفة. إن النموذج التركيبي الأساسي، يكون - حسب غريماس - أساس كل وصف للمعنى قصد التطور والملاءمة الزمنية. لكن هذه المسألة المرتبطة بالمعاجم، البلويوغرافيا لا تخطئ. فعمل كل مفكر لا يقوم على الاجماع ولا يرتبط بالسميولوجيا بقدر ما له محمولاً سميولوجياً.

مجموعة تيل كيل/ Telquel، كرستيفا/ J. Kristeva:

حين تأسست مجلة - تيل كيل - عام 1960، كان على رأسها - لمدة طويلة - فيليب سولرز/ ph. Sollers. بعد ذلك جاءت مراحل كل من: رولان بارط/ R. Barthes، ميشال فوكو/ M. Foucault جاك دريدا/ J. Derrida. اهتمت نظرياً وتطبيقياً باللسانيات، التحليل النفسي، أعمال ألتوسير/ Althusser وقد تزامنت أوج المجلة مع نشر نظرية المجموعة (ساي 1968). أبرزت تصوراتها الأساسية. إن أول مسألة عمل فيليب سولرز تتعلق بالنص. وقد عمل خلال هذه الحقبة على

تبيان مفهوم الكاتب والعمل. ويفضل الحديث عن الناسخ. والنص يرتبط بمحدد تاريخي ونمط الإنتاج. إن النص ملك للجميع. وفي الوقت نفسه لا يملكه أحد. إذ لا يمكنه أن يكون إنتاجاً كاملاً. إن الأدب ينتمي إلى حقبة كاملة. لكنه يترك المكان إلى – ميلاد علم – يتعلق بالكتابة. إن الكتابة النصية، هي مكان الاشتغال بين ممارسة نسخية ونظيرتها. هذه العبارة ذات البعد الماركسي، ميزت جيلاً تحدث – كذلك – عن النص. أما الكتابة، فتعمل ضد المقولات المحكومة، – لاهوتية –، المعنى، الفاعل، الحقيقة التي تمنع تعدد الأبعاد – النصوص المحدودة. كما هو شأن بارط/ Barthes وجينيت/ Genette، تمرد سولرز على البنية الممتلئة. وقد استعار من ميخائيل باختين/ M. Bakhtine مفهوم التناص الذي سنتناوله مع جوليا كرستيفا (نص يدخل في علاقة مع مجموعة من النصوص الأخرى التي تعمل قراءتها في الوقت نفسه، على التشكيل، التكثيف، التحويل والعمق). ومن جهة أخرى، يترابط كل من الجنس والكتابة. الواحدة كناية عن الأخرى. وأخيراً الكتابة والثورة، يشكلان سبباً موحداً.

الواحدة تعطي للأخرى التبعية الدلالية. والتحضير باعتباره سلاح أسطورة جديدة.

ضمن – نظرية المجموعة –، قدمت جوليا كرستيفا السميولوجيا باعتبارها علم نقد أو نقد علم. فقد انطلقت من التعريف السوسيري/ Saussurienne للسميولوجيا. التحقت

جوليا كرستيفا بماركس/ Marx وألتوسير/ Althusser. وأبدلت – كما عمل ماركس ومايشري/ Macherey مفهوم الإبداع بمفهوم الإنتاج الذي يرمز إلى العمل والعلاقات الاجتماعية انطلاقاً من فرويد/ Freud وهوسرل/ Husserl – بدرجة أقل – وهيدجر/ Heideger، تحدثت كرستيفا عن الإنتاج قبل التشخيص. وتسعى إلى وضع نمذجة للممارسات الدالة انطلاقاً من نماذج خاصة ومرتبطة بإنتاج المعنى الذي يقوم ببنائها. بالنسبة للسميولوجيا، لا يوجد أدب. بل ينظر إلى النص باعتباره إنتاجاً لكتابة معينة. إنتاج يتعذر تشخيصه. في تناولها لمسألة بناء النص، عملت كرستيفا على تطبيق نموذج تحويلي على الرواية. استعارته من شومسكي/ chomsky وسامجان/ saumjan.

تفترض تساوي الدوال على الرغم من اختلاف المدلولات. تساوي المعنى بعد التحويل: مثلاً Jehan de saintré – هو أولاً ورقة، ثم فارس مشهور. هذا التحول في نظام المدلول السردي، لا يصل إلى الدال: أخلاق الكاتب ورسالة الخطاب. إن هذا ما يجعل النقد يُقر بأن توازن المعنى المرتبط بالرواية (البرنامج والمحدد). يعود إلى بداية التحولات الداخلية. والجانب الأساسي للدينامية الروائية. ليصل إلى تلك الدينامية التشخيصية التعبيرية، الأدبية. هذه الأخيرة تجاوزت مسألة إنتاج المعنى، (من إنتاج الخطاب).

هذه الثنائية المتعارضة للرواية بين الدال والمدلول، قد وجدته جوليا كرستيفا في التعارض بين الإيجابي والسلبي (حياة وموت، حب وكراهية. إلخ...) تؤخذ في إطار أطروحة متساوية الأجزاء (نعم، لا، القناع، الخيانة، إلخ...) للسعي إلى تطوير يرتبط بالمدلول). تشكل - غالباً - نوعاً من الغموض. ليصبح التحليل التحويلي، تلك المرآة العملية لهذا الخطاب. يقوم هذا التحليل السميولوجي في الآن ذاته على وصف الأعمال السابقة. ويأمل إنتاج النصوص الحديثة، ما هو - إذن - نمط النص الذي يجسده لنا تصور كرستيفا؟ في هذا الإطار، عملت كرستيفا على نشر - ثورة اللغة الشعرية، 1974 - حول ملارميه/ Mallarmé، لوتريامون lautréamant وراسل/ Roussel، لا تعبر عن ذلك بواسطة التحليل التحويلي. لكن تقترح نموذجاً سميولوجياً جديداً حيث يتعارض تخلق النص/ génotexte (مستوى إنتاج النص). وخلقة النص/ phénotexte.

إن المستوى التام للنص المرتبط بتخلق النص، يرتبط بالعوامل (التي توازي الكلمات داخل الجملة). أما على مستوى خلقة النص، فيرتبط بالتناص والمركبات السردية (عبارة عن متتالية مرتبطة بالتركيب التعبيري للرواية). يوازي مختلف الحالات السردية.

يؤخذ السرد - هنا - باعتباره جملة كبيرة، تتطور من خلالها هذه التصورات.

يحدد تحول المركبات السردية بواسطة ملحق تركيب سردي يضاف إلى العامل، ليحدث نوعين من التحولات. إما يكون العامل مؤهلاً قبل أن يبدأ الحدث (شأن النعت داخل الجملة). وكذا - الفعل - المرتبط بالسرد ويعمل على إقحام الحدث السردي. وأحياناً أخرى يعمل على عكس السرد وإعطائه دلالة تقابل (تعارض) التي كانت في البداية. ومن جهة أخرى تنعت المركب السردي البياني (المرتبط بالمكان والزمان) بنمطية السرد. والمركب السردي المصحح، حيث يبرز لفظ المرسل باعتباره موضوعاً للملفوظ، يعمل على تنظيم السرد سواء استمر أو توقف.

يعد التناص التصور المفتاح الذي (مستعار من باختين/ Bakhtine)، أقحمته جوليا كرستيفا في أعمالها، لكونها ترى بأن التحليل التحويلي ناقص (متضمنة فكرة العلامة). وكل تفرع عن ذلك، لا قيمة له سوى عبر بنية مغلقة لا تتحكم في تداخل هذه البنية في نص اجتماعي أو تاريخي. تقترح كرستيفا طريقة تحويلية مختلفة. إن مختلف أحداث بنية نصية معينة تعرف تحولات أكثر من أحداث مرتبطة بنصوص أخرى. إنه من الشفرات: السكولاستية/ Scolastique، الشعر، الأدب الشفوي، الكرنفال. مما يجعل البنية الأدبية، تتموقع داخل المجموعة الاجتماعية التي تؤخذ باعتبارها مجموعة نصية. إن التناص هو ذلك التلاقي النصي الذي يحدث داخل نص واحد. إنه مؤشر على طريقة في قراءة التاريخ، إذ يعطي الميزات الكبرى

لبنية نصية. في جوهان الصغير لسانتري، تشير جوليا كرستيفا إلى الرجوع إلى السكولاستية (التنظيم في الفصل التعليمي). من الشعر (السيدة/ la dame)، من المدينة (يصرخ التجار، نص اقتصادي لهذه الحقبة). من الكرنفال (لعب أدوار الأقنعة).

تؤخذ في إطار البنية الجديدة، هذا اللفظ المتنوع، يعرف اختلافاً على مستوى الدلالة، ليكون مجموعة متساوية الحدين. يمكن ربطها بنصوص حقبة أخرى، من أجل تشكيل - الوحدة الحوارية. تسمى هذه الأخيرة إيديولوجيم/ idéologeme تعمل وظيفته بربط بنية ملموسة (الرواية مثلاً)، بالبنى الأخرى (خطاب العلم مثلاً). في النص من خلال المجتمع أو التاريخ (باعتبارهما نصيب). إن الرمز/ Symbole عبارة عن إيديولوجيم أو ممارسة سميولوجية. يرتبط بالتكوين الأولي، يعود إلى أصل عالمي غير مقدم. إن الرمز لا يشبه الموضوع الذي يرمز إليه لكون الفضاءان: الرمز/ Symbolisé والمرموز له/ Symbolisnat مفترقين. فالفكر الأسطوري (الملحمة، الحكاية الشعبية، رقصات الحركة).

تحدد عن طريق الوحدات الرمزية المحددة بالنسبة للمرموزات العالمية. إن العلامة - كذلك - عبارة عن إيديولوجيم ثنائي وتراتبي. كما هو الشأن بالنسبة للمرموز يرتبط أفقياً بعناوين أقل اتساعاً لكن أكثر تجسيداً من الرمز بالنسبة للبعد العالمي. يصبح مواضيع (ظواهر، شخصيات)، مصطلحات

متعارضة، تؤخذ في إطار تداخل انزياحات متعددة، يتحول السرد (مثلاً) إلي اللانهائي.

لقد أخذت جوليا كرستيفا بجل هذه النظريات. وضمنته كتابها – Recherches pour une Semanalyse/ أبحاث في التحليل السميائي – (ساي 1969). ذات ثقافة وتصورات مستعارة من مجموعة أنظمة استندت إليها كرستيفا لتحديد الأمارات الكبرى للسميولوجيا الفرنسية الحديثة.

إن هذا ما انطلقت منه نظرية مجموعة تيل كيل/ telquel . وكذا تحت تأثير جان ريكارد،/ jean Richardou باعتباره منظر وممارس للرواية الجديدة تكمن أطروحته الأساسية، في العلاقات بين النص والعالم. إن الأدب – حسب ريكاردو –، لا يشكل مكوناً، صورة، تقديماً للعالم، لكن يقدم نسقاً آخر من العناصر والعلاقات. يملك فعلاً إنتاجياً ووظيفة نقدية. نميز ثلاثة اتجاهات: الخدعة الشخصية (بلزاك/ Balzac)، التشخيص الذاتي الذي يضع لبنة الرواية الجديدة، اللاتشخيص (سولرز/ Sollers، تيل كيل/ tel quel). في هذه الأخيرة، لا يصبح المدلول مرفوضاً نهائياً . لكن يضع كلمة تلو الأخرى بواسطة الكتابة. لقد توصل جان لويس بودي/ jean louis baudy إلى النتائج نفسها (من خلال المجموعة) المرتبطة بكل تصور للنص (الكتابة، الخيال، الإيديولوجيا) لأن الكتابة ليست إبداع فرد واحد منعزل. لكن التمظهرات الخاصة للكتابة

(بصفة عامة). لا يوجد كاتب. لهذا نجد هذا الرفض المتعلق بالشخص، الإنسان، الفاعل الذي ميز مرحلة من مراحل الفكر المعاصر. من لاكان/ lacan إلى بارط/ R. barthes وصولاً إلى فوكو. يحمل أكثر من حقيقة، أكثر من تشخيص. إن الكتابة لا تشخص شيئاً سوى نفسها، باعتبارها عملية هدم. إنها لا تتعلق بإبراز النتائج السلبية المفروضة لموت الرمز (من موت الفاعل). هكذا يتم تحطيم سياج (حدود) النص، المكونات، المعنى، إلخ...

إن النص المعاصر غير مقروء، ونظريات بارط/ R. barthes في هذا الإطار - جد متطورة. حجمها هام لهذه المدرسة. على الرغم من هيمنة تفكير جوليا كرستيفا. إذ تقترح نوعاً من التحليل السميولوجي/ Sémanalyse. عبارة عن سميولوجيا جديدة (تفكير يرتبط بالدال الذي ينتجه النص). بمعنى أن الإنتاج السطحي للدلالة، يقترب من التحليل النفسي ويبتعد عن السميولوجيا التقليدية. إن النص المبنين قد يتم هدمه لصالح وجود ثابت.

إن الحصيلة المؤقتة لأبحاث السميولوجيا الفرنسية قد عرفت نوعاً من التوجيه (السميولوجيا، مدرسة باريس، هاشيت، 1982). من طرف كوكي/ J. C وأخصائيين آخرين أقرب إلى غريماس/ Greimas ميشال أريفه/ M. Arrivé. تناول السميولوجيا الأدبية بطريقة تمكننا من الوصول إلى خلاصة. حيث يكون - على الأقل - على النظام مفتوحاً. يفصل

بين نظريات تكون – أحياناً – أكثر غنى – بالنسبة للبرامج – من التطبيق. إن هذه الصراعات – حسب أريفي/ Arrivé، تدور أساساً حول تصور الأدبية/ La littératité (المقترح من طرف جاكبسون. jakbson عام 1921). السؤال الثاني يرتبط بمرجع: الموضوع الواقعي؟ التصور؟ إذا كانت طاولة معينة موجودة في الواقع، فماذا يكون موضوعها الحقيقي؟ إن هذا ما سجله لويس مران/ louis marin في عوليس/ ulysse في إيطاكة – أما السؤال الثالث، فغالباً ما تناوله رولان بارط/ R. barthes يتعلق بالمفهوم الدلالي/ connotation. هذا المعنى الثاني المقترح من طرف النص، متضمناً المعنى الأول الإشارة/ démonation.

أما السؤال الرابع، فيتعلق بالانزياح/ ECART داخل النص الأدبي بالنسبة لمعيار معين لقد طرح مسألة الأسلوبية أكثر من مرة. لأن الإقرار بذلك، يجعلنا نقترح – كما هو شأن غريماس – الأدبية/ littérarité. إيحاء سوسيوثاقافي، يتنوع حسن الزمن وفضاء الإنسان. ثمة سميولوجيا تتناول هذه المسألة (الأسئلة) آخذين بعين الاعتبار النص باعتباره تمظهرات حوارية لنسق من العلامات أو نسق من الدلالات. بمعنى نسق ذا وحدات لا تتداخل مع التي ترتبط باللسان الطبيعي. لكنها تتكون من الطبيعة نفسها. ويمكن أن توصف بواسطة إجراءات المقارنة التي ترتبط باللسانيات. أو كذلك نقول مع كوكي/ j. c. coquet بأن السميولوجي يحدد طبيعة التأطير اللساني للنص. يعمل على تحليل حالة المعنى الأولى للسان. قبل أن يعكس

لامحدودية الدلالات. تبقى دائماً ثانوية. لكن بما أن تصميم المحتوى (الحكاية المسرودة – مثلاً –) لا يوازي تصميم التعبير (يمكن أن تحكي الحكاية بطريقة مختلفة وبلغات متعددة). نفترض تماثل الأشكال بين المستويين. بمعنى أن التصميمين قد نظما بشكل متشابه. فهل يصبح كذلك على مستوى تصميم المحتوى بين الإشارة/ dénotation والمفهوم/ connotation؟

إن السميولوجيا الفرنسية عبارة عن فن معقد. يبرز – غالباً – على شكل مقولات. نسجل ذلك – خاصة – في – محاولات السميولوجيا الشعرية – التي يشرف عليها غريماس (لاروس 1972). أعمال لويس مــوران/ louis mouran – سميولوجيا الانفعال – (أوبير 1971)، – سميولوجيا الأمثال – لأنطوان لومبانيون (ساي) – دراسة حكاية من ألف ليلة وليلة – لأندريه ميكال (فلامريون 1977)، حيث يقوم بدراسة العجيب انطلاقاً من اسم شخصيتين أساسيتين. وكذلك بالنسبة: للفضاء، الزمن، الحدث، والخطاب. يعمل من خلالها على تبيان مقولات بروب باعتبارها الانطلاقة.

السميولوجيا السوفياتية (يوري لوتمان/ iouri lotman):

ضمن منشورات – الدراسات السميولوجية من أجل نظرية الفن –، برز كتاب – يوري لوتمان – بنية النص الفني – (الترجمة الفرنسية، غاليمار 1973). اهتم بمجالات عدة وتميز

بوضوحه. لا يعد – فقط – من أهم المؤلفات التي أنتجتها لنا السميولوجيا، بل من أهم كتب هذا العصر. انطلق لوتمان من نظرية التواصل. وقرر بأن الفن عبارة عن وسيلة للتواصل. «لغة منظمة بطريقة خاصة». إن الأعمال الفنية، تواصلات داخل اللغة. تؤخذ باعتبارها نصوصاً تنقل (توصل) خبراً فنياً خاصاً، لا يمكن فصله عن بنية النص الفنية بصفة عامة. يتعلق الأمر، بشرح كيفية أن بنية نص معين ترتبط ببنية فكرة معينة. إذ نعمل أولاً على دراسة الفن باعتباره لغة.

رجع لوتمان إلى موروث الشكلانيين الروس، لوصف الفن باعتباره نصاً داخل هذه اللغة. نربط تركيبة البنية وتركيبة الخبر: الخطاب الشعري، يمثل بنية تركيبية كبرى. ومن جهة أخرى، فإن دراسة لغة الأعمال الفنية؛ لا تعطينا فقط معياراً فردياً لعلاقة جمالية، لكنها تنتج نموذجاً لعالم في محيطه الأكثر شمولية داخل بنائه الرئيسي: مع الزمن، تصور العمل المتطور: يتصور أولاً باعتباره رسالة ثم باعتباره شكلاً.

إن العمل عبارة عن نسق من العلامات المتداخلة. تدخل في علاقة فيما بينها. إن اللغة الفنية عبارة عن – تراتبية مركبة من لغات مترابطة – بشكل يجعل كل مجموعة من القراء تعطي النص خبراً مخالفاً. في كل قراءة جديدة، نصل إلى مجموعة جديدة من المعلومات. فنظرية التواصل تقود إلى السؤال حول تعددية الشفرات الفنية: حين يعمل المانح أو المستقبل على

استعمال شفرة مشتركة أو شفرة مختلفة. في كل الحالات، فالشاعر لا يعمل على وصف فاعل ضمن مجموعة أخرى ممكنة في هذا العالم. والمرحلة التي يختارها، تصبح نموذجاً آخر للعالم يبرز هذا النموذج داخل النص. ويعرف عن طريق التعبير، البنية. يحمل تراتبية داخلية للمستويات أو النصوص الصغرى (الفونولوجيا النحوية، إلخ...).

يمنح متعة فكرية (الفهم) ومتعة أكثر طولاً. يفترض هذا نسقاً لعبياً ونسقاً منطقياً. إنه خيال، لكنه يؤدي إلى البكاء، في حين يبرز اللعب (بالنسبة للفن) بدون محتوى إن النص يصمت على مستويات عدة، ليقترح مجموعة أنساق، عليها أن تفهم أفقياً وعمودياً. هذه النظرية المرتبطة بالمبادئ المكونة للنص، هي أقرب إلى نظرية جاكبسون/ jakobson الذي يقرأ – كذلك – النص حسب المحور التركيبي والمحور النموذجي.

لقد عمل لوتمان على دراسة العلاقات بين الشعر والنثر. وحدد مسألة التكرارات والبيت، التقطيع، وبعد هذه المستويات النموذجية المحور التركيبي للبنية، ليصل أخيراً إلى بناء مكون العمل الفني اللفظي بدون الفصل الجديد في هذا الكتاب. يقترح – أولاً – إطاراً يفصل فيه بين النص الفني ولا نص/ non texte. يحدد النص وينمطه في الوقت نفسه بين موضوع غير محدد وعالم واقعي. فأنا كرنينا/ Anna Karénine، تعطي قدراً محدداً لكل امرأة وكل رجل. داخل مرحلة محددة ثم لكل

مرحلة. فالمظهر الميتولوجي للنص، يوجه العالم كله نحو مظهر أسطوري، يرتبط بحقيقة معينة يبين ذلك نهاية النص. تكون هذه الأخيرة تراجيدية. ونتحدث عن القدر المأساوي للبطولة. يتحدث الكاتب عن مأساة العالم في مجمله. وإذا كانت المرحلة النهائية هي نقطة انطلاق لسرد جديد، فإنه يؤخذ باعتباره حكاية جديدة (إنها حالة بروست على الرغم من أن لوتمان لا يذكرها). تعمل بداية النص على تشفيره لإعطاء القارئ أكبر عدد من المعلومات حول الجنس، الأسلوب، الشفرات الفنية. إن النص عبارة عن فضاء «نموذج لبنية فضاء العالم». الأعلى والأسفل: مفهوم الحدود من خلال الخرق للسياج. والانفتاح ينظم النص. إن هذا التصور الفني للفضاء، يرتبط مباشرة بتصور الموضوع، لذا فإن الحدث (باعتباره الأصغر في بناء الموضوع وتحريك الشخصيات عبر حدود الحقل الدلالي) يعمل على خرق أحد الممنوعات. إنه فعل موجود في وقت يتعذر هذا الإيجاد. إن البطل أو العالم يتحرك داخل الحقل السميولوجي الذي يحيط به، ويتجاوز الحدود ليدخل إلى حقل سميولوجي مضاد.

إن هذه الملاحظات قد تطبق على نص فني. لذا يتساءل لوتمان عن خصوصيات العالم الفني، لأنها تكون في إطار – الحضور المتزامن لمجموعة الدلالات المرتبطة بكل عنصر من الموضوع – الوجود المزدوج للتناقضات المستحيلة داخل نص

علمي «توجد الحقيقة الفنية متزامنة داخل مجموعة من الحقول السميائية». لهذا يمكن للنص - كما رأينا - أن يكون مماثلاً لجزء من العالم. وفي الوقت نفسه لكل هذا العالم. نميز إذاً بين: جمالية الهوية - وجمالية التعارض، الصورة، أو المفاجأة. لكن يتعارض كل من الكاتب والقارئ. يتمنى هذا الأخير أن يحصل على خبر (مع أقل الجهود). في وقت يعمل الكاتب على تعقيد هذه الخصائص، وإن كان النص سهلاً، فإنه يفترض غنى لعلاقات ثقافية نصية قوية. تتناول سميولوجية لوتمان النص باعتباره نظاماً قريباً مما هو حي. وتحتوي دراسته دلالة علمية عامة. اختار الكاتب لغة نصه، لفك شفرته، التي تعطي خبراً أو أكثر لكن أكثر صعوبة.

ويرتبط النص بلغتين أو أكثر من لغة متزامنة. ويمكن - كذلك - أن تخرق المعايير البنيوية المنتظرة.

إن للنصوص وظيفة معينة، لكن يمكن للكاتب أن يخرقها كما هو شأن دوستوفسكي/ dostoÏevski الذي يوظف بنية الرواية البوليسية. كما هو - كذلك - شأن شاعر النثر أو العكس. ففحص كل نص فني، يعني التحكم في مجموعة البنى التي يتمركز فيها: الوصف التام لهذه المستويات ذا قيمة تساعد على الكشف. وقد لا يتحملها القارئ أحياناً . نصل إلى أطروحة - تأويل نهائي للعمل الفني - تشكل السمات الكبرى للسميولوجيا الأدبية حسب لوتمان. ليخلص إلى إشكالات عدة:

الأمثلة التي يعطيها تبقى دائماً محللة بكل عناية. أما التجاوزات الواقعية فشبه منعدمة، انطلاقاً من أعمال الشكلانيين الروس، ارتبط لوتمان بالواقع. مبيناً كيف أن العمل له: معنى، رمز، ينمط نسقه والعالم في الوقت نفسه، لأنه جزء من الكون تصبح العلامة كل شيء. وتنفلت السميولوجيا من اللعب الخالص للأشكال.

البراغماتية: لأي شيء تصلح الأفكار؟(*)

بقلم: جون - فرانسوا دورتييه(**)

JEAN - FRANCOIS DORTIER

ترجمة إبراهيم صحراوي

لا توجد بالنسبة للبراغماتية التي طبعت الفلسفة بعمق في الولايات المتحدة حقائق مطلقة، بل توجد معارف مفيدة بدرجة تقل أو تكثر. وبقدر ما ينسحب هذا الأمر على المعتقدات العادية ينسحب على المعارف العلمية وعلى القيم الأخلاقية وعلى المذاهب السياسية.

(*) مجلة العلوم الإنسانية، العدد 93، أفريل 1999م.

(**) رئيس تحرير مجلة «العلوم الإنسانية».

من سنة 1871 إلى سنة 1876 في فترة كان فيها «الفلاسفة في أمريكا أكثر ندرة من الثعابين في النرويج»[1]، كان يجتمع بانتظام في كامبردج (ماساشوستس) قريباً جداً من جامعة هارفارد، ناد صغير من المفكرين (فلاسفة نفسانيون، حقوقيون، مناطقة) يناقشون فيه موضوعات فلسفية وأخلاقية وسياسية وقضايا علمية مختلفة. يوجد بين أعضاء هذه الجماعة الصغيرة شارل ساندرس بيرس (1839-1914) وهو عالم منطق وفيزيائي يشتغل في معهد مسح الأراضي. والظاهر أن شارل ساندرس بيرس كان القائد الفكري للجماعة. أما صديقه ويليام جيمس (1842-1910) فكان أحد الوجوه البارزة في النادي وهو ابن لأحد الأساتذة المعروفين وأخ الكاتب هنري جيمس. بعد طول تردُّد فيما بين الطب والرسم، أصبح ويليام جيمس أستاذاً لعلم النفس في هارفارد. وهناك أحدث أول مخبر لعلم النفس التجريبي.

«روح المخبر»
لـ: شارل ساندرس بيرس

النقطة المشتركة الأولى بين أعضاء هذه الجماعة الصغيرة التي سموها في شيء من السخرية «النادي الميتافيزيقي» هي بالضبط نقدهم للفكر الميتافيزيقي، أي فلسفة تأملية تزعم امتلاك الحقيقة «النهائية» عن العالم.

شارل ساندرس بيرس ووليام جيمس وأصدقاؤهما متفقون على قبول فكرة أن إجراءً جديداً ضروري لإخراج الفكر من غطائه الميتافيزيقي. إن «الحقيقة» المعتبرة توافقاً تاماً بين الفكرة والعالم هي سراب أو وهم من أوهام الفكر. ينبغي التخلص من الأفكار العامة الضعيفة الواهية في أغلب الأحيان التي ينتجها الفكر الميتافيزيقي (أي الفلسفة التأملية) للوصول إلى معارف أكثر وضوحاً وفي الوقت نفسه يمكن التأكد من صحتها بالتجربة.

في نص بعنوان «كيف تترسَّخ معتقداتنا»[2] يعرض ش. س. بيرس للمرة الأولى مبادئ البراغماتية. أفكارنا ليست حقائق كونية، بل هي أدوات موجهة لحل مشاكل عملية. المعتقدات – من الأفكار المشتركة إلى النظريات العلمية – هي أدلة (من دليل بمعنى قائد) الحركة. تثبُت وتستقر لما تكون متوافقة جيداً مع محيط ما. لكنها سرعان ما تعود محلاً للشك والمراجعة عندما تظهر مشاكل جديدة. عندها تأخذ معتقدات وأفكار جديدة أحسن توافقاً، مكانها بصورة مؤقتة. هذا هو التصور التكيفي للفكر كما تقترحه البراغماتية.

في «كيف نجعل أفكارنا واضحة؟»[3] الذي نُشر سنة من بعد، يستخلص شارل ساندرس بيرس من نظرته للمعرفة خلاصة منهجية مهمة. لا يمكن للأفكار أن تتقدم إلا إذا اتخذت شكلاً عملياً بالإمكان إخضاعه للتجربة وقيادة الفعل. إن العمق

الحقيقي لفكرة ما يقاس بالمقترحات التي يمكن تأكيدها بالتجربة. إن قوة معرفة ما مرتبطة بفعالية الأفعال التي توجهها توجيهاً صحيحاً.

التفكير الصحيح هو إذاً تعلم تحويل الخطابات الرجراجة العامة إلى مقترحات تتحدد مجالاتها بوضوح وتكون نتائجها خاضعة للقياس. هذا هو حسب ش. س. بيرس «كيف (يمكننا) جعل أفكارنا واضحة». هو إذاً يحدد البراغماتية كـ: «روح مخبرية» عمق فكرة أو معتقد بالنسبة له «يكمن فقط في الآثار المحسوسة القابلة لإحداثها على سير الحياة».

براغماتية وليم جيمس

يقاسم وليم جيمس صديقه ش. س. بيرس قسماً كبيراً من أفكاره التي جعل من نفسه ناشراً لها عبر محاضرات ومطويات وكتب منشورة في الولايات المتحدة كما في أوروبا. وبهذه الطريقة نجح في أن يكسب لمذهبه معتنقين جدداً. لكن هذا التبسيط لن يتم دون إعادة صياغة وتشويه للطروحات البدئية لشارل ساندرس بيرس، الذي وضع بطريقة مهذبة مسافة بينه وبين طروحات صديقه. فبينما نراه ذا عقل صارم حتى الورع لاينفك يراجع فكره ويشتغل عليه، نرى وليم جيمس أكثر اهتماماً بنشر الطروحات منه باكتشاف آفاق البراغماتية وزواياها. يقدم في: مبادئ علم النفس (1890) و: البراغماتية

(1907) وهي مطوية صغيرة لاقت نجاحاً كبيراً، عرضاً مبسطاً وراديكالياً للمذهب البراغماتي.

متأثراً بدارون يقترح و. جيمس للفكر نظرة تكيفية ومنفعية صارمة. يجعل هذه النظرة للأفكار تمتد لتشمل معارف العالم الطبيعي وتشمل كذلك المفاهيم الأخلاقية والدينية. لا يوجد «خير» مطلق بقدر ما لا توجد «حقائق» نهائية. الأفكار الأخلاقية هي دعامات للفعل. إنه على ضوء نجاعتها يمكن قياس قيمتها. يرفض و. جيمس إذاً واضعي المنظومات الذين يزعمون إنشاء منظومة أخلاق أو عدالة أو نظام سياسي كامل انطلاقاً من بعض المبادئ الأولى الكونية. من نتائج مذهب وليم جيمس البراغماتي الذي وُصف بـ «التجريبي الراديكالي» التعدد. فإن كان لا يعترف بإمكانية بلوغ «حقيقة» مطلقة، فإنه يوجد بالمقابل عدد من الحقائق الجزئية ذات البعد أو المنفعة النسبية، حقائق مقبولة بحسب السياق.

جون ديوي:
الفكر في حركة

عندما كان وليم جيمس وشارل ساندرس بيرس يضعان مجتمعين أسس البراغماتية، اخترع مفكر آخر، جون ديوي (1859-1952م)، في الوقت نفسه تقريباً فلسفة قريبة منها سماها «الأداتية – Intrumentalisme». تقوم على المبادئ نفسها: نقد

الميتافيزيقا، دور التجربة في تشكيل الأفكار، رفض كل دوغمائية وقبول التعددية في المستوى الأخلاقي والسياسي والتربوي.

مثله مثل ش. س. بيرس و و. جيمس كان جون ديوي فيلسوف ميدان. جاء إلى جامعة شيكاغو سنة 1896م ليدرِّس بها الفلسفة ثم سرعان ما ضم إليها درساً في علم النفس التجريبي، وآخر في التربية. ثم أنشأ أول مدرسة تجريبية (سميت فيما بعد مدرسة ديوي). بالإضافة إلى أنه كان ذا عقل موسوعي، ومتأملاً متأنياً للعالم المعاصر ورحالة كبيراً، كان جون ديوي كذلك مفكراً ملتزماً. اعتنق الليبرالية بتأثير من زوجته (بالمعنى الأنغلوسكسوني لـ «التقدمي») وكان مدافعاً متحمساً عن حرية الرأي وعن الديمقراطية وعن التقدم الاجتماعي. كان يشارك في النقاشات السياسية الكبرى في عصره ويتحمل مسؤوليات نقابية وجمعوية. أوقف سنة 1937م تحرير كتابه: رسالة في المنطق – *Traité de logique*، ليترأس لجنة التحقيق الموجهة لتبرئة تروتسكي من اتهامات ستالين. كل فلسفة جون ديوي مرتبطة بالتجربة المعيشة. والحياة كلها مصممة على شكل تجارب متتالية. من هنا نتج تصوره للفكر وللتربية وللحياة السياسية.

في: *How we think* (1910م)، يدعم جون ديوي فكرة أن فكر رجل الشارع مثل فكر رجل العلم يتزاوج مع مسار تجريبي

(تجاربي؟) متواصل. في حالة الراحة ليس الفكر في حاجة إطلاقاً للدخول في حركة. في مواجهة مشكلة ما (نظرية أو عملية) ينبغي لنا أن نشغِّل تفكيرنا. وبينما يتبع الحيوان غريزته يستدعي الكائن البشري فكره الذي هو مساعد للفعل. يحلل الوضعية (إنتاج المعطيات)، يشكِّل الفرضيات (الأفكار)، يجربها (عملياً أو ذهنياً)، يتأمل النتائج. إذا لم تكن ملائمة عليه إذاً أن يبحث عن إجابة أخرى. هكذا تولد الأفكار وتعيش وتموت.

كانت لنظرته التجريبية هذه للفكر آثار على تصوره للتربية. ينبغي أن يكون التعليم مصمَّماً وفق نموذج «التفكير المخبري» هذا. ينطلق كل شيء من تصوره الفكر باعتباره مواجهة الفرد للمشاكل. كتب يقول في: *Credo pédagogique*: المدرسة ليست «تحضيراً للحياة، إنها الحياة». المدرسة إذاً مخبر عليه أن يقوم أساساً على قاعدة التجارب والأسئلة – الإجابات التي يطرحها الطفل على نفسه (التعلم بالتجربة – *learning by doing*).

يعني هذا أن بيداغوجية جون ديوي لا تشكل وصفات بيداغوجية عالمية. يجب ترك المجال للتربية اليدوية بقدر ما يجب تركه للتربية الفكرية. يجب أن تختلف الممارسات البيداغوجية بحسب سن الأطفال وبحسب المادة المدرَّسة وبحسب الهدف المرجو... المدرسة لا تعلِّم إجابات نهائية: عليها

أن تعلِّم على العكس من ذلك المواجهة غير المنقطعة لتجارب جديدة.

في المستوى السياسي تؤدي براغماتية جون ديوي إلى تبرير الديمقراطية، ليس باعتبارها نظاماً مثالياً بل نظاماً يسمح بتصحيح الأخطاء، وتجريب حلول ثم تعديلها عند الضرورة. المشكلات الاجتماعية مثلها مثل الفكر ينبغي ألا تعالج انطلاقاً من نموذج معَد سلفاً. بل يجب تصور حلول جديدة انطلاقاً من مشاكل الزمن الحاضر وإخضاعها للنقاش. يحتل التجريب وكذلك النقد ومواجهة الآراء بعضها ببعض مكانة مهمة في هذه النظرة البراغماتية للسياسة.

تراجع البراغماتية وتجدُّدها

في خط ش. س. بيرس و و. جيمس وج. ديوي طوَّر جيل ثان من المفكرين البراغماتيين البراغماتية في مختلف المجالات: في المنطق كلارنس لويس (1883-1964م)، في السيميولوجيا شارل موريس (1901-1979م)، في الفلسفة السياسية سيدني هوك (1902-1989م).

لم تكن للبراغماتية في أوروبا أصداء كثيرة. فالفكر الأوروبي عموماً مناهض لنظرية يراها نفعية كثيراً وأدائية ومبتذلة لا مثالية فيها... ولم يتردد برتراند راسل في أن يتلفَّظ بحكم نهائي: «الخصلتان اللتان اعتبرهما مهمتين هما حب

الحقيقة وحب القريب. وأجد أن حب الحقيقة قد حُجب عنه الضوء في أمريكا بفكر تجاري، البراغماتية هي شكله الفلسفي، وأن حب القريب قد عرقلته الأخلاق المتزمتة».

عرفت البراغماتية في الولايات المتحدة بعض التراجع بعد الحرب العالمية الثانية. فقد فرضت الفلسفة التحليلية الناتجة عن أعمال حلقة فيينا نفسها ابتداء من سنوات الـ 50 كفكر مسيطر في الولايات المتحدة. احتفظت من البراغماتية بصياغة لغة واضحة ورفض الميتافيزيقا. بمعنى ما مع أنها قريبة بعيدة للبراغماتية. في هذه الحالة يمكننا اعتبار «كل الفلسفة الأنغلوسكسونية المعاصرة في هذه الحالة وريثة غير مباشرة للبراغماتية» كما كتب جيرار دولودال[4].

ابتداء من سنوات الـ 80 ازدهرت في الولايات المتحدة «براغماتية جديدة». المهندس الأساسي لهذا التجديد هو ريتشارد رورتي Richard Rorty (المولود سنة 1931م) بلا منازع. هو أستاذ بجامعة فيرجينيا. يعتبر اليوم من الأسماء الكبيرة في الفلسفة الأمريكية. جعل من نفسه مدافعاً عن التقاليد البراغماتية التي يفسرها بمرونة كافية. استطاع في بضع سنوات أن يجعل جزءاً معتبراً من النقاش الفلسفي الأمريكي يدور حول طروحاته وأحدث شيئاً من التأثير في أوروبا.

يحتفظ من جيمس وبيرس وديوي بالفكرة العامة التي مفادها أنه لا حقيقة مطلقة في مجالات الفلسفة والعلم

والأخلاق. تقترح البراغماتية نظرة سياسية وأداتية للفكر. خاصية العلم ليست أن يقول «الحقيقة» بل على العكس أن يقدم الفرضيات المقبولة التي ستُنتقَض وتُرفَض في يوم ما. «*الحقيقة تعيش بالتقسيط*» كما كان يقول وليم جيمس. لكن رورتي كان يدافع على البراغماتية خصوصاً في مجالي السياسة والأخلاق. في مجال الأخلاق يقول لنا أنه غير مجدٍ أن نرغب كما رغب كانط في إيجاد تبريرات كونية لإثبات ضرورة التضامن بين الناس.

من هنا هل يجب الغوص في النسبية، وفي الشك بل حتى في الوقاحة؟ لا، يؤكد رورتي. فعل الخير هو فعل حر لا يمكن أن يُبرَّر إلا بذاته. ولا يمكن إشاعة التضامن بين الناس بفعل أية طبيعة إنسانية أو حقيقة كونية. يضيِّع الفلاسفة وقتهم في البحث عن حقيقة نهائية تجمع بين كل الضمائر. التضامن والعدالة والأمل في عالم أفضل لا يمكن أن تأتي إلا من فعل حر. وإذا ظهرت في يوم ما مُثُل العدالة والتضامن فإن ذلك لن يكون إلا اختياراً حراً من الناس، مدعوماً بأحلام الشعراء والروائيين والمثاليين الذين يظهرون إمكانية ذلك وليس بأمثلة وتوضيحات الفلاسفة التي تبرهن على ضرورته. باعتبار البراغماتية نظرية للمعرفة نالتها انتقادات كثيرة. اتهمت خصوصاً بتناقضها الداخلي وقلة وضوحها الذاتي. إضافة إلى ذلك يرى كل المراقبين أنه لا يوجد مذهب براغماتي موحَّد، بل

عائلة فكرية تجمع كتَّاباً تتناقض طروحاتهم أحياناً. أما ش. س. بيرس فلم يكن يرى البراغماتية فلسفة جديدة بل كان يرى فيها منهجاً يحث على التخلص من الأفكار العميقة والعامة، لصياغة مقترحات قابلة للتأكد منها بصرامة. هي بالنسبة لرورتي وضع مضاد للأصولية، نداءً لاسترجاع الفرد حريته الفكرية إزاء كل واضعي النظُم. من ناحية أخرى تستمد براغماتيته سحرها من برودة اللهجة التي تطبع كتاباته، ومن جنوحه إلى السخرية والمرح أكثر مما تستمدها من صرامة مقولاته.

الهوامش

هامش من المترجم:

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

ب - «فلسفات عصرنا - Philosophies de notre temps» كتاب ظهر عن منشورات «العلوم الإنسانية» في فرنسا سنة 2000م. يلقي نظرات عامة على الفلسفة في فرنسا وفي الغرب عامة بتياراتها وقضاياها وأعلامها، عبر استعادة مقالات لكتاب مختلفين سبق نشرها في المجلة المذكورة منقحة ومزيدة وكذا لقاءات مع مفكرين وفلاسفة معروفين، كما يضم الكتاب نصوصاً غير منشورة سابقاً. يقع في 359 صفحة من القطع المتوسط موزعة على خمسة فصول ومقدمة وملاحق. الفصول هي: نظرات على الفلسفة المعاصرة، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، الفلسفة والسياسة، الفلسفة الأخلاقية، فلسفة العلوم، الروح والفكر، في البحث عن المعنى.

وهذه المقالة مأخوذة من الفصل الرابع من الكتاب: الروح والفكر.

1) كما كتب ج. هـ. هال (J. H. Hall) سنة 1879م.

2) مترجَم في: C. S. Pierce, Textes anticartésiens, Aubier, 1984.

3) المرجع السابق.

4) ج. دولودال. الفلسفة الأمريكية De Boek، 1993.

❖ ❖ ❖

أدباء من التايلاند

فردريك موريل

FREDERIC MAUREL

ترجمة عز الدين الخطابي(*)

في الفترة الممتدة ما بين القرن الثالث عشر ونهاية القرن التاسع عشر الميلاديين، كان الشعراء الكلاسيكيون التايلانديون يميلون كثيراً إلى النظم القائم على اللعب بالكلمات [كالتماثيل الصوتي والجناس والبديع إلخ...] وإلى الاستعارة من اللغات الأجنبية [مثل البالي، السنسكريتية، ولغة الخمير إلخ...] وإلى المواضيع النمطية [كالبوذية والعادات والتقاليد والملاحم...].

❖) عضو اتحاد كتاب المغرب.

وعلى مدى سبعة قرون، ظل هؤلاء الشعراء متواجدين أساساً بالبلاط الملكي، حيث كانوا يقومون بخدمة العاهل السائد بشكل مطلق[1].

غير أن القرن العشرين يتحرر من كل هذه الممارسات، ليشكل مرحلة مغايرة تماماً. وإذا ما أردنا إيجاد منبع للأدب المعاصر فيجب علينا أن نحدده دون شك، ما بين 1874 و1875 تقريباً، إذ خلال هاتين السنتين، ستعمل ظاهرتان متجاورتان، على تغيير ملامح الفضاء الأدبي للمملكة بشكل عميق. فمن جهة، ستعرف المطبعة – التي أدخلت إلى التايلاند سنة 1835 بفضل مبشرين أمريكيين – تطوراً هائلاً، ومن جهة أخرى، سيتم لأول مرة، إصدار منشورين مكتوبين بلغة الطاي THAI، ويتعلق الأمر بأول مجلة تايلاندية وهي مجلة Darunowat الصادرة سنة 1874[2] وبأول جريدة تايلاندية أيضاً وهي جريدة Court الصادرة سنة 1875[3]. وسيساهم هذان المنشورات لاحقاً، في تطور عملية النشر بالتايلاند. وفضلاً عن ذلك، فهناك عامل أساسي يتمثل في إقرار نظام تربوي فعال من طرف الملك شولا لونكورن Chual longkorn (1868-1910) سيعمل على محو الأمية وسيساهم بالتالي، في انبثاق البذور الأولى لفئة القراء. ويشكل نشر نص بعنوان «متعة الابتكار Sanuk Nuck» سنة 1885، بجريدة لم يكن قد مر وقت طويل على تأسيسها، وهي «جريدة المكتبة الوطنية Nangsue Wachirayan Wiset»، نقطة الانطلاق الحقيقية للنثر الحديث. فهذا النص غير المكتمل، ذو

التوجه الغربي والموقع من طرف الأمير فيشيت بريشاكورن Phichit Prichakorn، يعتبر بالفعل أول عمل نثري تخييلي أصيل، ويمكن اعتباره نصاً مؤسساً بشكل عام. وعند بداية القرن العشرين، وتحديداً سنة 1901، صدر مرسوم ملكي يتعلق بحماية حقوق المؤلفين، وسيساهم هذا المرسوم في تزايد عدد الدوريات التي سيعبر الكتاب التايلانديون من خلالها، عن آرائهم، والتي نذكر من بينها مجلة Lakwithaya الشعرية، التي سبق أن صدر عددها الأول سنة 1900.

في نفس الآن، سيصبح النص الأدبي المنشور على شكل حلقات، أكثر شعبية وسيكسب عدداً أكبر من القراء. وفي سنة 1902، ستظهر أول رؤية مكتوبة بلغة الطاي لماي وان Mae Wan [فرايا سورندراجا F. Surindhraja] وعنوانها «الانتقام Khawan Phayabat»، وهي مقتبسة بتصرف عن رواية Vendetta، للكاتبة الإنجليزية م. كوريلي M. Corelli (1855-1924)[4].

وانطلاقاً من هذا التاريخ، أي في سنة 1902، ستتسع عملية نقل النماذج الغربية، هكذا، ستظهر روايات بوليسية مثل: «مخبر البصمة الثانية 1912، Nasuep Roi thi Song» المقتبسة عن مغامرات شرلوك هولمز The adventures of sherlock Holmes، وقصص مثل «العقد المفقود Sroi khi thi Hai سنة 1916، والمقتبسة عن الحلية la parure لغي دوموباسان Guy

de Maupassant[5] وروايات الجاسوسية، مثل «جاسوس القيصر Sapai Khong phra chao 1916»، وحكايات الفروسية مثل «الوردة السوداء tulip dam ،1917» إلخ...

غير أن الملك راما السادس Rama VI (1910-1925)، لم يكن ينظر بعين الرضى إلى عملية الترجمة والاقتباس هاته. وكرد فعل على هذه الظاهرة، سينشئ سنة 1914، «الحلقة الأدبية Wanna khadi Samosorn» التي سيكون هدفها المعلن «الكتابة بأسلوب الطاي الجيد وليس بأسلوب يحاكي اللغات الأجنبية». وسيجد هذا الطموح صداه، ابتداءً من العشرينات[6]، خصوصاً لدى لوانغ سارنوبرافان luang Saranupraphan الذي سيحاول من خلال رواية «الحرير الأسود، Phrae Dam 1922-1923» وعبر رفض لكل مرجعية أوروبية، إقرار كتابة رصينة مقترنة بالعالم الحسي ومعبرة عن الخصوصية التايلاندية كما رغب الملك في ذلك.

وعند نهاية العشرينات، شرعت الأنتلجنتسيا التايلاندية التي تلقت تكوينها بالغرب، في الرجوع إلى الوطن الأم، وقد كان الأفراد المكونين لها، يأملون بشكل عام، في نشر الأفكار الديمقراطية الأوروبية بالمملكة. وهنا ستحدث المواجهة بين التقدميين والمحافظين، والتي سينتج عنها في مرحلة أولى، انقلاب سنة 1932 الذي سيستبدل الملكية المطلقة بملكية دستورية، وفي مرحلة ثانية، إقامة نظام تايلاندي وطني

متعصب سنة 1938، يستلهم نموذجه من الدول الكليانية التي كانت معروفة في تلك المرحلة. وستؤدي الرقابة التي وضعها هذا النظام لمناوءة المثقفين، وهي الرقابة التي ستستمر إلى حدود سنة 1944، إلى انتشار الأسماء المستعارة بكثرة بين الكتاب.

ولن تمنع هذه الظرفية من انبثاق جيل جديد من الكتاب الموهوبين، بل إن العديد منهم سيعمق المسلك الذي دشنه الرواد، حسب الإرادة التي عبر عنها الملك راما السادس، وذلك بالتحرر من التأثيرات الغربية. وسيعرف هذا المسلك إشاعة مع ثلاثة روائيين، ازدادوا جميعهم سنة 1905، وهي سنة زاهرة بالنسبة للأدب التايلاندي. وأولهم هو سري برافا Sri Burapha (1905-1974) الذي سيبين في رواية «رجل Luk Phuchais» الصادرة سنة 1928، بأن بإمكان الإنسان أن يفرض وجوده بفضل عمله، حتى ولو لم يكن منتمياً إلى طبقة النبلاء. وستعبر الرواية الثانية والهامة لهذا الكاتب وعنوانها «الوجه الآخر للسبورة Khang lang phap» (صدرت سنة 1937)، عن ميل تحرري مشابه، حيث سيوازن بين الطبقة الحاكمة والطبقة المتوسطة الصاعدة. أما الكاتب الثاني، وهو الأمير أكا تدام كونغ رفيفات Akatdam koeng Raphiphat (1905-1932)، فسيتساءل من جهته، عن عبث الحياة وعن التقابل بين الغرب والشرق. وستتكرر هاتان الموضوعتان في أعماله، خصوصاً في رواية «سيرك الحياة Lakhorn Haeng Chiwit» (الصادرة

سنة 1929) و«بشرة صفراء، بشرة بيضاء Phiw luan Phiw Khao» (الصادرة سنة 1930). أما الكاتبة الثالثة فهي امرأة واسمها دوكماي سوط Dokmai Sot (1905-1963)، وقد كانت مشبعة بالتعاليم البوذية وكانت تدعو إلى إتيقا متلائمة مع التقاليد، ولكنها كانت في نفس الآن، واعية بضرورة إجراء بعض الإصلاحات لتحديث المملكة. وبالرغم من أن أسلوبها يعتبر اليوم بسيطاً، إلا أن عملها يتميز بوضوحه وتلقائيته وقابليته للقراءة. ومن أبرز أعمالها نذكر روايتين وهما: كارما الذي مضى Kam Kao (صدرت سنة 1932) و«كائن جيد Phu di» (صدرت سنة 1937).

وإلى جانب هؤلاء الكتاب الثلاثة يجب أن نضيف اسم سورانغ خانانغ K. Surang khanang، هذا الروائي الذي سيعالج في روايته «فتاة سيئة السمعة Ying khon chua» (صدرت سنة 1937)، ولأول مرة في تاريخ الأدب التايلاندي، موضوع الدعارة، وهو الموضوع الذي سيحظى باهتمام أكبر فيما بعد.

ولأن المملكة عانت من ويلات الحرب العالمية الثانية، فإنها سترغب في العودة إلى حياة عادية. هكذا سنلاحظ ميلاً قوياً لدى الكتاب، نحو العوالم المتخيلة [الشعور التقديسي، الفكر السحري، القصص ذات المنحى الأخلاقي، قوى الشر، الأشباح إلخ...] ويمكن الاستشهاد على هذا الميل، برواية «فيل

ماليوان Phlai Maliwan» (الصادرة سنة 1946) لمؤلفها تانوم ماها بازرايا Thanem Maha Paoraya، ويؤثث فضاء هذه الحكاية ثلاثة أبطال وهم: سكير وابنه وفيل.

بموازاة ذلك، وغداة الحرب العالمية التي أثرت بعمق في النفوس، أصبح المثقفون مطالبين وباستعجال، بقطع الصلة نهائياً عن النظام الكليانى. ولأجل ذلك، تم في سنة 1950، تأسيس «نادي الكتاب Chomrom Nakpraphan» الذي حدد لنفسه هدفاً، تمثل في توضيح مسؤوليات الكاتب داخل المجتمع ونشر الأفكار التقدمية. ومن أشهر ممثلي هذا النادي نذكر، مالاي شوفينيت Malai Chuphinit (1906-1963)، هذا الكاتب الغزير الإنتاج، الذي ألف أكثر من ثلاثة آلاف أقصوصة وروايتين متميزتن وهما: «مملكتا Paending khong Rao» (صدرت سنة 1951) و«ميدان الكبار Thung Maharet» (صدرت سنة 1954). وستطرح أيضاً مسؤولية الكاتب والتزامه، ولكن بشكل «أخف من الشكل الذي طرحه مالاي شوفينيت، وذلك من طرف كاتب مشبع بالثقافة الفرنسية وهو سيني ساوافونغ Senee Sawaphong، ومن أبرز مؤلفاته المعبرة عن هذا التطوير، نذكر روايتين وهما: «حب وانلايا Khwamrak khong wanalya» (صدرت سنة 1952)، وتحكي عن مغامرات شبان تايلانديين بباريس في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، و«الأشباح Pisat» (صدرت سنة 1953)، وهي حكاية ذات منحى سياسي – ثقافي.

هكذا، وانطلاقاً من سنة 1953 تقريباً، ستعرف الرواية، هذا الجنس الأدبي الذي «يسمح ببلورة الحبكة والخيوط المعقدة»[7]، ازدهاراً لا مثيل له باعتبارها أكثر دقة من جنس الأقصوصة، في وصف المشاكل الاجتماعية.

وقد كانت التايلاند في هذه الفترة، عرضة لصعوبات اقتصادية خطيرة، انضافت إليها حالة من الارتباك على المستوى السياسي. وفي هذا السياق، سيصدر كوكريت براموج Kukrit Pramoj (مزداد سنة 1911) عملين أصليين متتابعين وهما: «حكم أربعة ملوك Si phaendin» (سنة 1954) وهي رواية تاريخية تقع أحداثها في فترة حكم أربعة ملوك: بدءاً براما الخامس (1868-1910) وانتهاءً براما الثامن (1935-1946)، ورواية الخيزران الأحمر Phai daeng (صدرت سنة 1954 أيضاً) وقد تحدث فيها كوكريت براموج عن المشاكل السياسية والاقتصادية التي كانت تواجه البلد والتي كان من الممكن، في نظره، حلها جزئياً بتطبيق التعاليم البوذية وليس أبداً بالاعتماد على الاقتصاد من النمط الاشتراكي.

وسيجد الجيل الجديد من الكتاب = المزدادين في الثلاثينات – نفسه معنياً بالدرجة الأولى بكل هذه المشاكل. ولأن هذا الجيل كان على وعي باللامساواة الاجتماعية التي تنخر جسم المجتمع، فإنه سيشرع في إدانة غياب العدالة داخل المجتمع التايلاندي. وهو ما ستعبر عنه كريتسانا أسوكسين

Kritsana Asoksin (مزدادة سنة 1931) والتي ستقوم برد فعل عنيف ضد لا أخلاقية المجتمع، خصوصاً ضمن روايتها: «الحياة لنا Chiwit Pen Khong Rao» (الصادرة سنة 1953)، وأيضاً رونغ وونغ سوران Rong wong Sawarn، المزداد سنة 1932، الذي وصف في روايته «صدأ العقد Sanim Soi» (الصادرة سنة 1961)، الوضع الميؤوس منه لعاهرات بانكوك، وكذلك لا وخاموم Lao Khamhom المزداد سنة 1930، والذي تطرق لمصير الفئات الاجتماعية المحرومة، خصوصاً ضمن عمل يشمل مجموعة من القصص والكتابات المختلفة، اختار له كعنوان «السماء ليست حاجزاً FaBo kan» (صدر هذا العمل سنة 1958)[8].

ولتجاوز عيوب النظام، فإن كاتباً ماركسياً اسمه شيت فوميساك Chit phumisak (مزداد سنة 1930)، سيقدم إجابة جذرية مخالفة تماماً للإجابة التي قدمها كوكريت براموج .K Promoj، حيث طالب بإصلاحات عميقة لفائدة المحرومين. وسيتم التعبير عن هذه المطالب الإيديولوجية، ضمن عمل مستفز بعنوان: «الفن من أجل الحياة، الفن في خدمة الشعب Silpa Phua Chiwit Phua Pracha Chon» (صدر هذا العمل سنة 1957). وفي سنة 1959، في عز الحرب الباردة، قام النظام المناهض للشيوعية والذي كان يتذرع «بالتهديد الأحمر»، بعملية إحراق رمزية للكتب ببانكوك (في يوليوز 1959)، حيث أتلفت العديد من المؤلفات التي اعتبرت مناوئة للنظام القائم.

وقد نعتت هذه الفترة بـ «المظلمة Yuk muet»، وتم خلالها إيداع العديد من المثقفين داخل السجون، ومن تمكن منهم من الهرب، التحق بالأدغال أو فر إلى الخارج. أما أولئك الذين أرادوا الانفلات من عقاب السجن أو النفي، فإنهم اضطروا إلى إنتاج أعمال غير ذات أهمية ولا أثر فيها للالتزام من أجل الديمقراطية.

وقد ساهمت هذه الظروف التي انعدم فيها الوعي السياسي، في ميلاد الروايات الجماهيرية التي عرفت نجاحاً كبيراً، وبرز في هذا الإطار تياران: فمن جهة، وانطلاقاً من سنة 1958، ظهر تيار القوة الداخلية Kamlang Phainai الذي يستعمل العناصر الأساسية للرواية الصينية الشعبية (مشاهد من المعارك، سرقات، أمثال إلخ...)[9]، ومن جهة ثانية وانطلاقاً من سنة 1959 تقريباً، سيظهر تيار «أدب الماء الراكد Wannakam Nam Nao»[10] والذي تقترب جماليته من الروايات التي ندعوها بالعاطفية.

وعلى مستوى آخر، سيقرر أوتسانا فلونغتام Utsana Phleunghtham المزداد سنة 1920، تجاوز الأنماط السائدة في تلك الفترة، حيث سيستلهم الكتابة الإيروتيكية السيامية بالتايلاند Siamongraphie érotique وسيصدر سنة 1966 رواية ذات نكهة شهوانية تحت عنوان: «حكاية جان دارا Ruang khong Jan Sarra»، ويعتبر هذا العمل الذي ينتمي إلى

المدرسة الكلاسيكية الجديدة، من أفضل الأعمال التي كتبت ضمن هذا الجنس الأدبي[11].

وعبر المسار الطويل الذي أشرنا إليه، والمتعلق بإدانة غياب العدالة، سيتم التقدم خطوة أخرى في هذا الاتجاه، مع ظهور رواية «صخب المعدن Siang Riak Muang Rae» سنة 1966، لمؤلفها أشين بنشفان Achin Panchaphan (المزداد سنة 1927)، وهي الرواية التي سترسم الحياة القاسية لعمال المناجم وللناس الفقراء.

وفي سنة 1969، ستمنح أهم جائزة أدبية في تلك المرحلة – وهي جائزة OTASE – لكاتبة مزدادة سنة 1945، اسمها بوطان (صوفا سيرسينغ) (Botan (Supha Sirising، والتي تعتبر بدون شك، من أكثر الكاتبات التايلانديات موهبة، بعد دوكماي صوت Dokmai Sot. وقد نالت الشهرة بإصدارها سنة 1969، لمجموعة رسائل تحت عنوان: Chotmai chak Muang thai»، تعكس فيها مشاكل التعايش، في تلك الفترة، بين الطوائف التايلاندية والصينية.

ويبدو أن الثورة الطلابية لسنة 1973، قد ساهمت في انتصار القوى الديموقراطية، حيث سيطالب الكتاب المنتمون إلى هذه القوى، بنوع أدبي ملتزم سيأخذ اسم «الأدب من أجل الحياة Wannakam phua Chiwit». لكن، بعد ثلاث سنوات على هذا الحدث، وتحديداً في أكتوبر 1976، ستحن السلطة

التايلاندية إلى عادتها القديمة، حيث سيبسط الجيش هيمنته من جديد وسيمارس قمعاً دموياً على المعارضين. هكذا، وفي ظل هذه الأوضاع، ستبرز شخصيات أدبية متميزة ومدفوعة بنفس الرغبة في الحرية ونفس المثل الأعلى في العدالة. ومن بين هذه الشخصيات نذكر: سيداوروانغ Sidaoruang المزدادة سنة 1941، والتي نالت الشهرة بعد نشرها لأقصوصة مستوحاة من حياتها الخاصة بعنوان «كرة من الزجاج Kaew yot Diaw» ·صدرت سنة 1975)، وصفت فيها الوضع الاجتماعي للمحرومين بالمملكة، من منظور امرأة. وخامفون بنتاوي Khamphun Bunthawi، المزداد سنة 1928، الذي أصدرت سنة 1977 رواية بعنوان «ابن إيسان Luk issan»[12]، وصف فيها بؤس فلاحي الشمال الشرقي، وأسيري تاماشوط Assiri Thammachot، المزداد سنة 1947، مؤلف مجموعة قصصية صدرت سنة 1978، تحت عنوان: «خون تونغ، سترجع عندما تضاء السماء Chaokhum Thong cha klap Mua Fa sang» سيثير فيها المشاكل السياسية لتلك الفترة[13]، وخمان خونخاي Khamman khonkhai المزداد سنة 1937 والذي اكتسب الشهرة بفضل «رسائل معلم بالقرية Chotmai chak khru Bannok» الصادرة سنة 1978، وهي مجموعة رسائل تحمل خطاباً تحررياً موجهاً إلى الساكنة المحرومة بمنطقة الشمال الشرقي، وسكسان براسرتكون Seksan Prasertkun المزداد سنة 1949 الذي أصدر سنة 1989 سيرة ذاتية تحت عنوان: «في

الأدغال، بحثاً عن الحياة الحقيقية Doen la Soha Chiwit ching»، حكى فيها عن تجربته في العمل السري مع أعضاء من الحزب الشيوعي التايلاندي. وقد سجلت حقبة السبعينات على المستوى الكمي، عدداً غير مسبوق من المنشورات، فقد تم سنة 1975 مثلاً، وحسب إحصائيات اليونسكو، إصدار 2419 عنواناً بالتايلاند[14].

بموزاة مع ذلك، وعلى المستوى النظري والنقدي، أصدر بنلوا تيبایاسوان M. L. Bunlua سنة 1974، عملاً في النقد الأدبي، هو نتاج لتأملاته في هذا المجال، اختار له كعنوان: «تحليل نكهة الأدب التايلاندي Wimkhro Rot wannakhadi thai»[15]. وقد كان هناك هاجس أساسي يشغل فكر المؤلف في هذا العمل، وهو إعادة اكتشاف جذوره داخل زمنية أسطورية – تاريخية وطنية (أو إقليمية). وهذا المثال النموذجي الذي يبدو بالنسبة لبنلوا تيبایاسوان كأعلى درجة من درجات الذكاء الشاعري، سيعرف أتباعاً كثيرين، خصوصاً ضمن الجيل الجديد من الكتاب.

وللرقي بمستوى الأدب الوطني، تم إقرار جائزتين تباعاً وهما: PEN literary Award سنة 1977 وSEA Write Award سنة 1979 والتي كانت معروفة رسمياً تحت اسم «جائزة كتاب جنوب شرق آسيا» Southeast Asia Writers Award، بحيث كانت تمنح كل سنة، لكاتب ينتمي إلى أحد البلدان المنضوية تحت مجموعة «آسيان ASEAN»[16] وكانت

ثلاثة أجناس أدبية تحظى بالتقدير بالتناوب وهي: الرواية والشعر والأقصوصة[17].

وفضلاً عن ذلك، فقد ظهرت مجلتان أدبيتان ممتازتان وهما: «عالم الكتب Lok Nangsue»[18] التي أسسها سوشات سواتسي Suchat Sawatsi[19] سنة 1977 و«مسالك الكتب Thanon Nangsue» الصادرة سنة 1984. غير أن هذين الإصدارين لم يعد لهما أثر حالياً[20].

وحسب رجال الاقتصاد، فإن الفترة ما بين 1985 و1997، تعتبر بمثابة العصر الذهبي Yuk Thong للمملكة. فقد عرفت التايلاند في تلك الفترة نمواً اقتصادياً كبيراً، لكن ثمار هذا النمو لم توزع بشكل عادل. وعلى المستوى السياسي، فإن عملية الدمقرطة عرفت سيراً بطيئاً. هكذا، سيعالج الكتاب مواضيع جديدة ذات صلة بمشاكل عصرهم، مثل السيدا وانحطاط رجال الدين البوذيين ومشاكل البيئة ونمو الرأسمالية وانحراف المجتمع والفردانية الشرسة وتعسف الأقوياء وسلطة المال إلخ... وقد سيطر على المشهد الأدبي في هاته الفترة، روائيان وهما: من جهة نيخوم رياوا Nikhom Rayawa المزداد سنة 1944 والذي تتميز جمالية كتابته بنوع من التجريد وبالبحث عن عالم داخلي وبالعلاقة الوثيقة بالكونية ورفض كل ما هو مبتذل، ومن أبرز مؤلفاته نذكر: «عظاءة الإغوانا والغصن المتعفن Takuat kap kop Phu» الصادرة سنة 1983، «والضفاف العالية والكتل

الثقيلة Taling Sung Sung Nak» الصادرة سنة 1984. ومن جهة أخرى، هناك شاركوربجيتي Charkorbjitti المزداد سنة 1954، وهو كاتب ذو ميولات وجودية ولديه ثلاثة مؤلفات مشهورة وهي: «الحكم Khamphiphaksa» الصادرة سنة 1981 ويحكي فيها قصة إنسان بريء ضحية الشائعات، و«كلاب مسعورة Pan Ma Ba» الصادرة سنة 1988، وهي حكاية شبه ملحمية حول جيل «الخنافيس التايلانديين»، و«الزمن wela» الصادرة سنة 1993، ويتعلق الأمر بتأمل في موضوعة الزمن الذي يمضي وفي الإبداع الفني.

وخلال هذه الفترة الغنية بشكل خاص، سيحظى العديد من الكتاب الموهوبين بالنجاح والاحترام، وإن كانت شهرتهم لم تبلغ المدى الذي وصلت إليه شهرة الكاتبين السالفي الذكر.

ولأن هؤلاء الكتاب كانوا مقتنعين بأن المملكة تسير نحو أزمة حادة، فإنهم أجمعوا على إدانة عادات مجتمع ينخره الرياء. ونذكر من بينهم، وفي المقام الأول، برافتسورن سويكون Praphatsorn Seiwikun الذي وصف في روايته «زمن القارورة Wela Nai Khuat Kaew» الصادرة سنة 1984، أزمة الشباب البرجوازي ببانكوك، أثناء سنوات السبعينات العاصفة. وأيضاً ويمون سانيمنوان Wimon Sainimnuan الذي رسم في روايته المثيرة «الثعابين Ngu» (الصادرة سنة 1984)، لوحة قاتمة عن الممارسات الدينية البوذية حالياً، مديناً بشدة القيم الزائفة

التي أصبحت سائدة. وكذلك وانيت شارنغيت أنان Wanit charungkit anan صاحب رواية «عندما يحضر الصل mae Bia» (الصادرة سنة 1987)، وهي قصة غرامية ستنتهي بمأساة[22]. وأخيراً، سيلا خومشاي Sila khomchai[23]، الذي دعا في روايته «بصمات النمر Thang Seua» (الصادرة سنة 1989) إلى تحقيق السكينة النفسية من أجل فهم الطبيعة الحقيقية للأشياء. ويذكرنا هذا العمل في بعض جوانبه، برواية «العجوز والبحر» لهمنغواي Hemingway، وقد تميزت هذه المرحلة أيضاً، باهتمام متجدد بالسرد القصير، وتحديداً بالأقصوصة، هذا الجنس الأدبي الذي يحظى بتشجيع الناشرين. ومن أبرز القصاصين نذكر: أنشان Anchan، وانيت شارنغيت أنان Wanit charungkit anan، شارت كوربجيتي Chart Korbjitti، أجين بانجفان Ajin Panjaphan، سكسان براسرتكون Seksan Prasertkun، نيخوم رياوا Nikhom Rayawa، كانوك بونغ سونغ سومبان Kanok pong sompan، أسيري تاماشوت Assiri Thammachot، بيتون تانيا Paithoon thanya، واط وان لايانغ كون Wat wan Lyang kun، برابدا يون Prapda yun وسيلا خومشاي Sila khomchai.

وبالنسبة للعديد من النقاد، فإن أبرز كاتب للقصة القصيرة في هذه المرحلة، هو بدون منازع وين لياو وارين Winliao Warin، المزداد سنة 1956. فقد تمكن عبر كتابة

تجريبية، تستخدم العديد من الأساليب الشكلية (التبسيط على مستوى تركيب الجمل، اللعب الصواتي، البحث عن بنيات جديدة إلخ...)، من تحقيق إبداع نادر، يجمع بين رشاقة الكلمات والطموح المتمثل في إبراز مشاكل المجتمع.

وسيتجلى هذا الميل إلى اللعب الشكلي بالكلمات، في مجموعته القصصية الصادرة سنة 1999 والتي اختار لها كعنوان: «هذا الشيء الحي المسمى إنساناً Sing Mi chiwit thi Riak wa khon».

بعد الفترة الذهبية التي تحدثنا عنها، وتحديداً في سنة 1997، حدثت بالتايلاند أزمة مالية، تبعها انكماش اقتصادي قوي المفعول. هكذا، فإن الشعب الذي فقد توازنه بسبب هذه الأزمة المتعددة الأوجه (أزمة اجتماعية، أزمة مؤسساتية، أزمة القيم التقليدية)، سيحاول البحث عن معنى لوجوده. وفي هذا السياق الذي سيواكبه تقهقر الإيديولوجيات، سيظهر تيار ذو اسم مستفز وهو: «النفايات Trash». وترجع بوادر هذا التيار، الذي تمثله شخصيات لها أهميتها، إلى بداية التسعينات، حيث سيختار العديد من الكتاب المنتمين لهذا التيار والمحررين من كل رؤية نسقية مسبقة والمستعدين أيضاً لكل الاحتمالات، موضوعتين أساسيتين وهما: اضطراب السلوك الجنسي والدم. بالنسبة للموضوعة الأولى، يمكننا الإشارة إلى قصة قصيرة صدرت سنة 1996 تحت عنوان «المنزل الأصلي Bank Kent»

بمؤلفها كانوك بونغ سونغ سومبان Kanok pong song sompan، الذي لا يضاهيه أحد في وصف العلاقات العاطفية، وبالنسبة للموضوعة الثانية، وجب ذكر اسم أرنوادي أرونمات Arunwadee Arunmat، وهي كاتبة شابة، مؤلفة رواية «صوت الدم» سنة 1997[24] وتحكي فيها حياة فتاة تايلاندية تائهة، مصيرها الانحطاط، ونظراً لافتقادها إلى الحب الإنساني، فإنها ستشعر بانجذاب قوي إلى كل ما له علاقة بالدم (استعمالها لدمها في ألعاب قذرة، ممارستها لقساوة لا مثيل لها تجاه الحيوانات إلخ...)، وهو الانجذاب الذي يشكل مبرر بقائها على قيد الحياة.

غير أن الممثل الحقيقي والشهير لتيار «النفايات Trash»[25] الذي كان ذائع الصيت في بداية التسعينات والذي تاخم أحياناً العدمية الثقافية، هو الروائي سانح سانكسوك Saneh Sangsuk المزداد سنة 1957. ففي الرواية الوحيدة التي أصدرها هذا الكاتب سنة 1994، وعنوانها «الظل الأبيض Ngao Si khao»، ستختفي الأفكار التقدمية التي دافع عنها الكتاب السابقون، بشكل تام، وستترك المكان لميولات هدامة، يدعو إليها متهتك شاعري، خائر القوى وعلى عتبة الجنون. هكذا سيتم انتهاك كل المحرمات (التعاطي للمخدرات، الاغتصاب، العلاقات العنيفة، الذكريات الشخصية الأكثر حميمية إلخ...)، وهو ما يعتبر كنشيد جنائزي ينذر بانهيار المجتمع التايلاندي في القرن الواحد والعشرين.

الهوامش

ملحوظة المترجم:

اقتطف هذا النص من العدد الخاص الذي أنجزته مجلة Europe، حول كتاب التايلاند واللاوس. وقد ظهر تحت عنوان:

- Ecrivains de Thailande (Fréeric Maurel), Revue Europe, n° 885/886 Janvier/ Février 2003, pp. 195/205.

1) كانت القاعدة المتبعة في البلاط، تتمثل في نظم الشعر، لكننا نجد مع ذلك عملاً نثرياً بعنوان Sam kok لمؤلفه فراخلانغ هون Phranklang Hon، وهو عمل مقتبس عن رواية تاريخية صينية، عنوانها: «الممالك الثلاث». وسيكون لهذا المؤلف الذي يرجع تاريخه إلى سنة 1802 والذي صدر وتم توزيعه سنة 1865، أهمية بالغة في تطور النثر بالتايلاند.

2) بالنسبة لسنة 1874، وجبت الإشارة أيضاً، إلى صدور أقصوصة مجهولة المؤلف بعنوان «حكاية الصيادين الأربعة Nitham chaw Pramong Sikhon»، تم نشرها بمجلة Darunawat، ويعتبرها العديد من النقاد بمثابة النص الذي سيرسم الطريق أمام القصاصين التايلانديين في بداية القرن العشرين.

3) يجب أن نوضح هنا، على سبيل التدقيق، بأنه تم تأسيس دورية بلغة الطاي منذ سنة 1857، تحت اسم Patchakit chanubeksa.

4) على إثر نشر رواية «الانتقام»، صدرت رواية مضادة لها بعنوان «لا انتقام khweam Mai Phayabat» سنة 1915، لمؤلفها خروليام Khruliam (لوانغ ولات باروات luang wilat pariwat) والتي أراد منها المؤلف، أن تكون مستوحاة من الثقافة التايلاندية. غير أن قراءة متمعنة لهذا النص، تبرز أثر البصمات الأوروبية القوية عليها.

5) بخصوص تلقي الأدب الفرنسي بالتايلاندي، انظر الببليوغرافيا التي أصدرناها سنة 2001.

6) يمكننا الإشارة في هذا الإطار، إلى واحد من الرواد المسمى ناراتيب برافان فونغ K. P. Narathip Praphanphong (براسور اكسورن Prasent Akson) الذي أصدر سنة 1908 رواية بعنوان Darahwan بأسلوب تقليدي لا جودة فيه. وهذا الأسلوب هو عبارة عن رد فعل تجاه النموذج الغربي.

7) (انظر بونسري تابسناند Poonsri Tapasanandh: «الأقصوصة التايلاندية في الفترة ما بين 1932 و1957، متابعة لتطورها داخل المجتمع التايلاندي»، أطروحة دكتوراه، باريس 7، 1982، ص 347.

8) لاو خاموم Lao Khamhom هو أيضاً مؤلف رواية هامة تحت عنوان «الأسوار Kamphaeng»، وقد صدرت سنة 1975.

9) لقد كانت الروايات من نوع «القوة الداخلية»، تحظى بالإقبال في الثلاثينات من القرن العشرين، خصوصاً لدى القراء الذكور.

10) إن عبارة «أدب الماء الراكد» لم تظهر في حينها، بل اقترحت فيما بعد، من طرف أبرز ممثلي النقد المعاصر.

11) صدرت هذه الرواية على شكل حلقات منذ سنة 1964.

12) توجد صيغة أولى وأصلية لهذه الرواية المنشورة سنة 1969 من طرف دوانغ كامول Duang Kamol.

13) إن أسيري تاماشوت Assiri Thammachot هو أيضاً مؤلف رواية عرفت الشهرة أواخر الثمانينات وعنوانها «البحر والزمان Thale lae Karn wela» حيث تعرض فيها للحياة الصعبة لطائفة الصيادين، وقد صدرت سنة 1985.

14) لإدراك أهمية هذا الأمر، يتعين علينا ذكر رقمين في الثمانينات والتسعينات، ففي سنة 1985 تم إصدار 2419 عنواناً، وفي سنة 1999 بلغ الرقم 8142 عنواناً. لمزيد من التفاصيل انظر:

- L'état du monde, la Découverte, 2002, p 310.

15) أصدر بنلوا تيبايا سوان أيضاً، روايتين متميزتين وهما: «الكنة الغربية Saphai Maem» وذلك سنة 1961 و«توتيا ويست Tutiya wiset» سنة 1966.

16) وهي مجموعة بلدان جنوب شرق آسيا.

17) في تلك الفترة أي في سنة 1979، كانت جائزة SEA Write Award تمنح للكاتب المزدادين بالدول الست التالية: بروناي، إندونيسيا، ماليزيا، الفلبين، سنغافورة والتايلاند. وبالرغم من أن هذه الجائزة أصبحت ذائعة الصيت مع مرور السنوات، إلا أنها أصبحت عرضة في الوقت الراهن لانتقادات عنيفة بسبب عدم حيادها. لكن يمكننا نفي هذه التهمة عن المنظمين وعن هيئة التحكيم، المكونة من كتاب ونقاد وأساتذة جامعيين، من منطلق أن كل جائزة، بما فيها تلك الممنوحة في الغرب، تخضع لمعطيات ذاتية ولما يعرف بلوبي الناشرين.

18) أنشأة مجلة Lok Nangsue أيضاً، وتحديداً سنة 1978، جائزة هامة تمنح لأفضل أقصوصة، وهي جائزة شوكراكيت Chokaraket.

19) فضلاً عن نشاطاته المرتبطة بالمجلة التي اختفت حالياً كما قلنا، فإن سوشات سواتسي هو أيضاً قصاص وتعتبر بعض قصصه ذات منحى وجودي.

20) بالإضافة إلى هذين الإصدارين، لابد من ذكر مجلة Writer Magazine التي صدرت أعدادها الأولى سنة 1992، لكنها اختفت في الوقت الراهن.

21) يكتب اسم شارت كربجيتي، بأشكال متعددة، وقد اخترنا الاسم الموجود بالقائمة الدولية للكتاب، التي تصدر سنوياً.

22) ظهرت هذه الرواية أولاً على شكل حلقات منذ سنة 1985، وذلك بالمجلة النسائية Lalana.

23) إن أسماء الكتاب، الواردة في هذا المقال، تتطابق مع الأسماء المستعارة المستعملة من طرف النقاد المعاصرين، مثلاً: سيلا خومشاي Sila khomchai، هو الاسم المستعار لوياي بونشواي Winai Bunchuai.

24) هذا العنوان مجازي، إذ إن عنوان الرواية بلغة الطاي هو:

"karn Lom Salai Khong Sathaban khrophrua thi khwamrak Mai Al Yiao Ya".

وهو ما يعني حرفياً: إفلاس مؤسسة الأسرة بسبب غياب الحب.

25) على هامش هذا التيار، يتعين علينا الإشارة إلى كاتب موهوب يصعب تصنيفه، وهو براشاخوم لونا شاي Prachakhom lunachai، مؤلف رواية «ما وراء الحلم Khon kham Fan» الصادرة سنة 2000 وهي رواية واقعية تحكي عن النهب الذي تتعرض له مياه خليج سيام Siam من طرف مراكب الصيد.

لا سلام عالميّ
دون سلام ديني

هانس كنغ

ترجمة ثامر الغزي

مقدمة المترجم:

يجدر التنويه إلى أن هذا الفصل المترجم هو خاتمة يحمل عنوان «المسيحية وديانات العالم» تناول فيه كل من هانس كنغ Hans küng وفان إيس Van Ess أساساً، (مع كل من فون ستيتنكرن Von stietencron وبشر Bechert)، مجموعة من القضايا المركزية في مختلف الديانات (الإسلام والمسيحية والبوذية...) للبحث عمّا هو مشترك بينها. ويمثل هذا الفصل أم النتائج التي توصل إليها الباحثان من خلال تداول طريف في

تناول نفس القضايا أشبه ما يكون بالحوار (ولذلك يبدأ كنغ هذا النص بالإشارة إلى «هذا الحوار») ولئن وردت هذه القضايا هنا مجملة فقد سبق تفصيلها بين فصول الكتاب. ونلفت النظر إلى أننا أغفلنا ترجمة الفقرتين الواقعتين بين السطر التاسع والسطر الثاني والعشرين نظراً لتركيزهما على التكهّن بردود الأفعال المنتظرة على هذا الكتاب مفضلين الاهتمام بترجمة ما يحمل مواقف وأبعاداً فكرية وظيفية.

النص المترجم:

قد لا يكون هذا الحوار إلا حصيلة مؤقتة، وكما ذكرنا يبقى محاولة وتجربة جريئة، ولا يعود الحكم بنجاحه إلينا. وقد أبان هذا الحوار نقاطاً للتقارب وأخرى للافتراق بين الأديان. ولو كنا قد نجحنا فقط في إثارة ما لم يعد موضوع نقاش بين الديانات وما يجب أن يكون أكثر من أي وقت مضى موضوع نقاشات، فإن النتيجة لن تكون بالهيّنة.

[...]

لِمَ ينبغي أن يتواصل الحوار؟ أولاً لنفهم أفضل فأفضل الآخرين الذين يعاصروننا، أولئك الذين أصبحنا نعيش معهم جنباً إلى جنب، ولكن أيضاً لنفهم أنفسنا أكثر. وهو فهم يمر بالضرورة عبر المقارنة والمواجهة فـ «من لا يعرف إلا أنقلترا لا يعرف أنقلترا». وأخيراً، فإن الحوار بين الأديان ليس مسألة

خاصة أو شخصية أو محلية أو جهوية، وأبعاده الإجمالية بيّنة تماماً كانعكاساته على الوجود المشترك وطنياً وعالمياً بين الشعوب. لا أحد يجادل اليوم جاداً في أن السلام في العالم مرتهن إلى حد بعيد بالسلام بين الأديان. وفي زمن، حيث «الهولوكوست النووي» ممكن تقنياً، فإن هذا المظهر من الحوار بين الأديان صار أكثر أهمية في كثير من المماحكات الأكاديمية ومن الحجج اللاهوتية والجدل الفكري الخاوي.

ثمة إذاً تعالق دال بين تقريب الأديان[1] والسلام العالمي، وكل من يعترف بواجبات تجاه المعمورة[2]، وكل من يأخذ من محمل الجد هشاشة القوانين البشرية وكل إمكانات العجز البشري والتقني، يعلم ما هو الرهان هنا: يعلم أن التهديدات التي تضغط على السلام والقوانين التي تسعى إلى حمايته لم تعد منذ، أمد بعيد، متعلقة بأبعاد الصراعات الجهوية المعزولة، وإنما أصبحت تتعلق بمشاكل السياسة العالمية الإجمالية التي بها مناط حياتنا جميعاً.

إن الخيار اليوم هو إما *السلام في كل المعمورة* أو إبادة *المعمورة نفسها*.

لكن بم يمكن أن يساهم اللاهوت التقريبي في عالمنا دون سلام؟ إنه لن يستطيع حتماً تقديم أجوبة مباشرة لكل الأسئلة المعقدة التي تطرحها الاستراتيجيا والصناعة العسكرية وتقنيات نزع التسلح، فهذا ليس دوره الخاص. إن المجال الخاص لتفكير

اللاهوت التقريبي واشتغاله العملي هو بالأحرى والأخلاق والدين. والعلماء والسياسيون أنفسهم وهم يتكاثرون مجدداً، يأخذون بعين الاعتبار هذا البعد الأخلاقي - الديني. ويمكن في *هذا المجال* للاهوت تقريبي أن يساعد على كشف وإظهار الصراعات التي تكون الأديان أو العقائد أو الملل سبباً لها. وبؤر الصراع العقائدي والديني التي يجدر إخمادها كثيرة في أرضنا.

لا أحد يجهل المآسي التي كان *الانقسام بين المسيحيين* على الصعيد السياسي سبباً لها، ويكفي لإدراك ذلك أن نذكّر في الحاضر بالصراعات في أيرلندا الشمالية. أوليست حرب المالوين الخرقاء نفسها ناتجة، في جانب منها وإن يكن ذلك دون وعي، عن عداء بين الكاثوليك والبروتستانت؟ تماماً كما حمل الشعور بالتفوق وطموحات السيطرة لدى تنظيم إلينكي[3] البروتستانتي في أمريكا الجنوبية وأمريكا الوسطى الكاثوليكيتين وردود الأفعال إزاءه، دائماً سمة ثقافية - دينية.

كيف تصرفت الكنائس؟. لا شك أنها، في الوقت الحاضر على الأقل شرعت في *الكلام* لصالح السلام لا لصالح الحرب، وهذا جيد، فضلاً عن أنه في هذا الوطن فقط كان هذا الكلام دون خطر. ولكن هل *فعلت* الكنائس ما يكفي من أجل السلام في فيتنام ولبنان والأرجنتين وبريطانيا وألمانيا وأوروبا وأمريكا ولكن أيضاً في أفريقيا وآسيا؟ ولنكرر حتى

لا يسيء أحد الظن: لا يمكن للأديان ولا للمسيحية ولا للكنائس أن تفض كل صراعات العالم ولا أن تمنعها، ولكنها تستطيع أن تساهم في تخفيف البغضاء والكراهية والتشدد. وهذا يكون في مقام أول بالعمل فعلياً على التفاهم والتصالح بين الشعوب المتعادية، كما فعل مثلاً المجلس الكنسي الإنجيلي[4] في ألمانيا بشأن العلاقات بين ألمانيا وبولونيا، وفي مقام ثان بالقيام، على الأقل، باستبعاد الصراعات التي كانت هي نفسها سبباً فيها أو التي كان لقوتها المتفجرة نصيب فيها: فاختلافاتها المذهبية مصدر للانقسامات بين الكنائس كما هي مصدر للاختلافات في الممارسات التي تنتج عنها.

كلا فالمطلوب من الأديان ومن الكنائس ليس مستحيلاً على البشر، إن المطلوب منها هو العيش طبقاً لبرامجها الخاصة وتوجهات الحياة الأساسية فقط، وألا تُوجَّه نداءاتها للسلام نحو الخارج فقط (على أهمية هذا)، بل نحو الداخل بإنشاء حركات مصالحة وإشارات سلام في المجال الخاص بها. ولنثق أن حركات المصالحة هذه،، وإشارات السلام لن تفقد شيئاً من قوة إشعاعها على بؤر الصراع «في الخارج».

ومن جهة أخرى من ذا الذي يمكنه إنكار أن الملل المسيحية أو الإيديولوجية شبه الدينية ليست وحدها المسؤولة عن *بؤر التوتر الأكثر شهرة في السياسة العالمية* بل إن *الأديان*

الكبرى نفسها لها نصيب من المسؤولية؟ كيف لا نرى من الشرق الأقصى وحتى الشرق الأدنى:

- أن العوامل الدينية في حرب فيتنام نفسها لم تكن غائبة (العداء بين الرهبان البوذيين والنظام الكاثوليكي).

وأن الصراع بين الهند وباكستان، وفرض تقسيم ترابي رغم إرادة المهاتما غاندي، مازال يتغذّى على الشحناء بين الهندوس والمسلمين التي تؤدي إلى مجازر جديدة دون انقطاع (لكي لا نذكر شيئاً عن العداوة بين الهندوس والسيخ).

- وأن الحرب بين إيران والعراق ليست خلواً من التنافس التاريخي، ضمن الإسلام بين السنّة والشيعة؟

هذا دون أن نتحدث عن الصراع في الشرق الأدنى الذي يقابل، كما نعلم، مسلمين ويهوداً ومسيحيين مدججين بالسلاح مزّقتهم حرب خامسة خلال بضعة عقود فقط.

إن المعارك السياسية الأكثر تعصباً ووحشية هي تلك التي تصبغها وتدفع إليها وتشرّعها الأديان. إن هذا الكلام لا يعني اختزال بؤر الصراع في معارك دينية، وإنما أن نأخذ بجدية المسؤولية المشتركة بين الدين والتقريب في تهدئة عالمنا الخالي من السلام والممزّق. ونفس المسؤولية تقع هنا على المسيحيين واليهود والمسلمين والهندوس والبوذيين.

ما أكثر الآلام التي كان يمكن أن تجنّبها الشعوب المعنية

وباقي العلوم لو أن الأديان لم تتأخر كل هذا الوقت في تحمل مسؤوليتها عن السلام وحب الجوار وعن عدم العنف وعن المصالحة والتسامح، ولو أنها عوض أن تذكي الصراعات فضّتها مثلما فعل المهاتما غاندي الذي كان ينتسب إلى الهندوسية، والمسيحي داغ هامرسكيولد Dag Hammarsköld والمسلم أنور السادات والبوذي يو ثانت U Thant الذين قادوا سياسة سلام بقناعة دينية عميقة.

والحصيلة أن الحوار التقريبي بين الأديان لم يعد اليوم مسألة من اختصاص رجال الدين المؤمنين بسلام دائم، الغرباء عن العالم الذي يعيشون فيه، ولكنه لأول مرة في التاريخ ضرورة عاجلة بالنسبة إلى السياسة الدولية، فهو يستطيع أن يجعل أرضنا أكثر قابلية للسكنى لأنها ستصبح أكثر هدوءاً وإخاءً.

لا سلام بين شعوب الأرض دون سلام بين أديان العالم، ولا سلام بين أديان العالم دون سلام بين الكنائس، ذلك أن التقريب الكنسي جزء مكمل للتقريب العالمي.

إن التقريب *الداخلي* المركَّز على العالم المسيحي والتقريب *الخارجي* الموجَّه نحو كامل المعمورة مترابطان. إن السلام لا يحتمل التجزئة. إنه يبدأ من الداخل.

الهوامش

1) تقريب الأديان ترجمة لـ œcuménisme التي تعني في اللغة الفرنسية حركة التقريب بين الكنائس والمذاهب المسيحية المختلفة. وواضح أن المؤلف هنا يوسّع من دلالاتها لتشمل كل حركة تقريب بين الأديان كلها.

2) ترجمة لـ oikoumenê التي تعني في الإغريقية «الأرض المسكونة» أو مجمل العالم المعروف، لذلك اخترنا هنا ترجمتها بـ «المعمورة» لتقربها من المعنى المراد.

3) ترجمة لـ establishment yankee التي تعني تنظيمات العنصريين الأمريكيين. وكلمة yankee هي تسمية تهجينية أطلقها سكان أمريكا الجنوبية على الأمريكيين الشماليين.

4) Le Conseil de l'eglise évangélique.

خـــوف

غابرييلا ميسترال - تشيلي(*)
GABRIELA HISTRAL

أنا لا أريدهم أن يجعلوا

ابنتي الصغيرة سنونوة

ستطير عالياً في السماء

ولن تطير قط إلى سرير القش

أو تعشش في الطنف

حيث لا أستطيع أن أمشط شعرها

لا أريدهم أن يحولوا

ابنتي الصغيرة إلى سنونوة

لا أريدهم أن يجعلوا
ابنتي الصغيرة أميرة
إذ كيف تلعب في المرج
بأخفاف ذهبية صغيرة
وحينما يحل الليل
لن تنام قط بجانبي
لا أريدهم أن يحولوا
ابنتي الصغيرة أميرة

وأقل من ذلك لا أريدهم
أن يجعلوا منها ملكة يوماً
فيجلسونها على عرش
حيث لا يمكن أن أراها،
وحينما يحل الليل
لا يمكنني أبدا هزهزتها

لا أريدهم أن يجعلوا

ابنتي الصغيرة ملكة

ترجمة: الحسان الرزاقي

طائر الصمت المسافر

حوار مع الشاعرة الأمريكية: سوزان عطيفات بيكهام

SUSAN ATEFAT - PECKHAM

ترجمة وتقديم علاء الدين رمضان

سوزان عطيفات بيكهام Susan Atefat - Peckham (1970م – 2004م) مؤلفة كتاب (ذلك النوع من النوم) الذي فاز بجائزة سلسلة الشعر الوطنية عام 2000 ونشرته مطبعة دار المقهى. وهي أيضاً مؤلفة الكتاب الإبداعي السردي «طائر أسود العين»، الذي كان ينافس على جائزة بيري مارخام من صحافة محور القصة، والاختيار في نهاية الدورة لمواصلة برامج الكتابة المشاركة في الجائزة. عملها تم اختياره للتضمين في المختارات

الأدبية (قاعة برينتايس، 2001) والعمل الجديد قد ظهر أو يوشك على الظهور في عدد من الإصدارات، منها: بوردر لاند (الحدود)، مراجعة شعر تكساس، مراجعة الشعر الدولية، المجلة الفصلية الدولية، المراجعة الأدبية، ماكجوفين، مراجعة من الشمال الغربي، في الحافلة، مركبة المرج، بويرتو ديل سول، مراجعة الشعر الجنوبية، مراجعة التين، ومراجعة تكساس.

ذاع صيتها الإبداعي في العديد من بلدان العالم؛ لدى ثقافات متباينة وذلك يرجع لكونها تنتمي إلى الجيل الأول أمريكي المولد لوالدين إيرانيين؛ عاشت معظم حياتها في فرنسا وسويسرا ومع ذلك عاشت أيضاً في الولايات المتحدة وإيران. وقد حصلت على الدكتوراه من جامعة نبراسكا في 1999، حيث درست الكتابة المبدعة، والأدب، والإنشاء، وكانت مساعدة رئيس تحرير مجلة «مركبة المرج». درست الكتابة الإبداعية في كلية الأمل في هولندا، وميتشجان، حيث كانت محررة ومؤسسة مشاركة لمجلة مراجع ميلكوود. وقد درَّست في كلية جورجيا وجامعة ولاية مليجيفل، وحيث عملت أيضاً محرراً شعرياً لمجلة الفنون والآداب. بالإضافة إلى الكتابة، أيضاً كانت موسيقية ورسامة تعبيرية تجريدية. آخر ما عكفت عليه مؤخراً هو إنجاز مجموعتها الثانية من القصائد، وكتاب سيرة طويلة، بالإضافة إلى كتابي مختارات أدبية لكتاب أمريكيين من أصول شرق أوسطية.

في السابع من فبراير 2004، توفيت إثر حادث سيارة، مع

ابنها سيروس، بينما كانت تضطلع بزمالة فولبرايت للتعليم في عمَّان بالأردن. حيث تعيش مع زوجها جويل بيكهام وابنها داريوس، اللذان أنجاهما القدر من الحادث نفسه؛ بينما الشاعرة سوزان عطيفات بيكهام وابنها البالغ من العمر ست سنوات قد قتلا في غور صافي بالأردن.

سوزان عطيفات عملت أستاذاً في برنامج MFA في كلية جورجيا وجامعة الولاية، وانتقلت للشرق الأوسط بصفتها عالمة ببرامج فولبرايت تُعلِّم الكتابة الإبداعية في جامعات الأردن.

وقد توفيت عن عمر يناهز ثلاثة وثلاثين عاماً. وهذا الحوار التالي الذي أجراه معها جودي أيرن، ونشرته مجلة الشعراء والكتاب الأمريكية في 12 من أكتوبر عام 2001، بعد نشر كتابها «ذلك النوع من النوم»؛ ويعد من أهم لقاءاتها الصحفية الساخنة التي تحدثت عن انتمائها الصريح للثقافة الفارسية الإيرانية بوصفها الأصل العرقي وللثقافة الأمريكية بوصفها مواطنة أمريكية.

تناقضات طائر السرب

مواطنة من نيويورك من الجيل الأمريكي الأول الذي ولد لأبوين إيرانيين، سوزان عطيفات بيكهام؛ قامت بجولة وطنية لترويج مجلدها الشعري «ذلك النوع من النوم»، الذي اختاره فيكتور هيرنانديز كروز بوصفه الكتاب الفائز في مسابقة

سلسلة الشعر الوطنية للعام 2000 وقد نشرته مطبعة دار المقهى في تلك السنة. عطيفات بيكهام كانت تعمل معلمة للكتابة الإبداعية والأدب في كلية الأمل في ميتشيجان، حيث كانت تعيش مع زوجها الشاعر جويل بيكهام، وابنيها الصغيرين سيروس وداريوس.

مجلة الشعراء والكتاب الأمريكية قد لحقت برحلة سوزان عطيفات بيكهام الترويجية في مينيبوليس، حيث كانت تقدم قراءات وعروض ترويحية من خلال راديو مينيسوتا الوطني، وسألتها عن رد فعلها حول الفوز بجائزة سلسلة الشعر الوطنية.

❖❖ سوزان عطيفان بيكهام: ساخرة، علمت بالجائزة في الحادي عشر من سبتمبر السنة الماضية، وبالطبع أنا قد تأثرت جداً؛ لقد كان يوماً سعيداً جداً بالنسبة لي.

❖ أين تكلمت في جولتك الترويجية لكتابك وكيف استُقبلت قراءتك؟

❖❖ القراءات استقبلت استقبالاً حسناً. فالصحافة كانت رائعة. بعد الهجمات أنا كنت قلقة بشأن كيفية استقبال عملي. فالعمل قد أُخذ على معنى مختلف جداً بالنسبة لي. أنا كنت قلقة لأنني عندما أقرأ عن محبة تراثي الشرقي الأوسطي، ربما يشعر الأمريكيون أن ولائي يجب أن يكون فقط لأمريكا؛ إلا أنني مازلت أحب تراثي وأحب عائلتي. أنا شعرت بتمزق حقيقي

ينزل الوسط. وجدت أنني حقاً كنت أحاول أن أبني جسراً بين التراثين. أنا يمكن أن أقول: «هذا تراثي. هذا الذي هو أنا. أعرف أن هناك العديد من الأمريكيين الآخرين يحبونني». فالثقافة الإيرانية، من منظوري، ليست تلك الأحادية التي تُقدمها وسائل الإعلام، هناك اختلاف مهم بالنسبة لي بين الحكومة والناس. أنا أتمنى أن نتمكن من عرض ذلك في الشعر.

❖ حتى كما نتكلم، الأحداث انكشفت في الشرق الأوسط بوصفها نتيجة لهجمة الحادي عشر من سبتمبر؛ سوزان، أنت أمريكية، مواطنة من نيويورك نشأت في أوروبا، من التراث الإيراني والإسلامي. أنت تعلمين الأدب الإنجليزي في كلية مسيحية. أنت حقاً تمتلكين منظوراً فريداً . رجاءً أخبرينا كيف تشعرين.

❖❖ أنا أشعر بشعور رهيب. عندما رأيت الهجمات على التلفاز، مثل الآخرين أنا شاهدت الطائرة تتخلل البناية وتلك صورة لن تتركني. مثل العديد من الأمريكيين أنا كنت غاضبة، منزعجة، باكية لأغلب الأيام القليلة التالية؛ أنا لم أكن أعمل ذلك اليوم، لكني في اليوم التالي دخلت الفصل وتحدثت عن الهجمات مع الطلاب، كلنا كنا نصرخ؛ كلنا كنا غاضبين، والداي كانا في طهران وقت حدوث الهجمات، لذلك أنا كنت متحمسة لمحادثتهم وسؤالهم، «ما هو الشعور هناك؟ ما الذي يتحدث

الناس عنه؟ ماذا يفعلون؟» أخبراني أن كل الناس كانوا منزعجين جداً؛ كان هناك سهر على ضوء الشموع [بالنسبة للضحايا الأمريكيين] في ميدان المدينة؛ العديد من الناس يراقبون لحظات الصمت لدى الأمريكان، أنا قد تحركت بذلك الدافع، اعتقدت أن «هذه الأمور لن تغطيها وسائلنا الإعلامية؛ فليس هناك من طريق ليعرف الناس هذا»، أشياء أخرى قد نقلتها الوسائل الإعلامية تلك التي كانت أقل مجاملة إلى شعوب الشرق الأوسط. نحن كنا نسيطر على ما تعرضه وسائلنا الإعلامية لنا، شعرت بأني يجب أن أقول شيئاً ما إن استطعت، لدرجة أني أستطيع بأكثر مما يمكن، إن هناك الكثير من الأسى على مناطق المسلمين وشعوب الشرق الأوسط من أجل المآسي التي تحملناها نحن [الأمريكيين]، وبطريقة مماثلة، نسمع عن قصف أفغانستان، شعوري كان مختلطاً جداً . كيف يمكنني أن أستمر في عمل واجباتي اليومية على نحو طبيعي بينما أعرف أن الناس يموتون في أجزاء أخرى من العالم؟ عندما سمعت عن الهجمات [في أفغانستان] قلبي انهار، في المضمار نفسه تقريباً، عندما سمعت عن الهجمات على أمريكا .

❖ أنت كنت سابقاً متحفظة فيما يختص بإجراء مقابلات صحفية، لكن منذ الحادي عشر من سبتمبر أصبحت نشطة في ترويج التفاهم الثقافي المشترك بشكل عام. هل يمكنك أن تخبرينا عن تلك النشاطات وكيف تشعرين الآن حول التصريحات؟

❖❖ أنا بطبيعتي شخصية خجولة جداً. كبرت في السبعينات المتأخرة. نحن كلنا نتذكر أزمة الرهينة ولحقتها أزمة أخرى في الحقبة التي دامت خمس عشرة سنة. كبرت في ذلك العصر وأنا أتذكر بوضوح بأنه على الساحة لم يكن جيداً أن أكون من إيران أو من سلالة الإيرانيين. وبوصفي شابة صغيرة أنا بدأت أدرك أن هذه ليست مشكلتي؛ إنها قضية أكبر كثيراً مني. تعلمت أن أعمل حولها. أنا كنت سأصبح طبيبة، لكن ذلك لم يحدث حتى دخلت مجال الكتابة الذي اكتشفت بواسطته صوتي الخاص. بعد الحادي عشر من سبتمبر، شعرت أن شيئاً ما انفلت طليقاً في صدري. في حوالي نصف دقيقة عرفت أنه إذا لم أتكلم، إذاً أنا غير مسؤولة عما حدث؛ لقد تكلمت إلى السكون، إلى مجموعة مكتب التربية الدولية عند الحرم الجامعي؛ تكلمت إلى مدرسة ثانوية؛ مؤخراً زرت مدرسة ثانوية صغرى. أعتقد أن الصغار كانوا أحد الذين يستطيعون أن يستمعوا، الذين يمكنهم أن يستمعوا أكثر؛ أنا وجدت أسئلتهم هاربة من القلب: أحد الأطفال سألني: «ماذا فعلنا؟ لماذا يفعلون هذا لنا؟» وآخر قال: «اعتقدت أن الإسلام دين مسالم، هل هذا الأمر ليس حقيقياً؟» لكن الوسائل الإعلامية كسبت الرهان. بعد حادث أوكلاهوما، كانت بوضوح سيئة، عندما كان العرب الأمريكيين مستهدفين مباشرة. في هذا الوقت الوسائل الإعلامية كانت حذرة. إنهم قد طرحوا قدراً من الجهد في سبيل القول بأن الاعتداءات [اللاحقة] على الأمريكيين ذوي

الأصول شرق الأوسطية ليست صحيحة؛ إنهم ليسوا عادلين. فهناك الكثير من الجهود الوقائية التي لم تكن هناك لست سنوات مضت.

❖ أنت شاعرة، ومعلمة، وفنانة بصرية، وموسيقية. ماذا تعتقدين أن يكون دور الشعراء والفنانين في غمار الأسى الاجتماعي والاضطراب؟

❖❖ أنا لا أعرف إذا كان هذا الدور واعياً، لكنني أراه يشبه الدور الذي نلعبه في النهاية، فالأدب، والفنون البصرية، والموسيقا هي طريقنا من أجل الاتصال بالآخرين. فالفن تعاطف. التعاطف والشفقة هما ما نحتاجه أكثر في أوقات الأسى. أنا أخبرت طلابي، «لنحاول أن ندع لنأخذ بعض الأشياء الحميدة فيما وراء ذلك، حتى لو بدا ذلك محالاً». أتذكر أنني سمعت على التلفاز امرأة من نيويورك تقول: «أنا لا أرى بلداً آخر يرهبني دون تفاهم. ماذا يود أن يشعر». التعاطف الإنساني هو دور الفن. الفن يمكن أن يبني جسوراً للناس من أماكن مختلفة جداً.

❖ مجموعتك الشعرية كانت لوحة حميمة لنسيج محكم، حياة عائلية متعددة الأجيال ضمن ثقافة لم يألفها العديد من القراء الأمريكيين. أنا وجدت القصائد دمثة وعطوفة فيما يتعلق بالأفراد، لكن تنتقد الممارسات الثقافية التي تقمع النساء.

بوصفك امرأة متعلمة إلى حد كبير، ما الذي تحبين عندما تزورين إيران؟

❖❖ تجسد إيران الكثير من التناقضات، أنا أعتقد أن هذه نتيجة كبرى لكون الناس مختلفين جداً عن حكومتهم، الناس في عائلتي متعلمون جيداً، إن النساء طبيبات، محاميات قاضيات، تلك النساء متعلمات جيداً. على أية حال، هناك مجموعات من الناس الذين يضطهدون النساء ويسيئون معاملتهن. وقد حدث خلال الحقبة المؤلمة في الغالب في تاريخنا فقط بعد الثورة. حالياً تلك الأفعال تقع على نحو أقل غالباً. القصائد في كتابي كانت بشكل كبير عن حقبة ما بعد الثورة فقط، التي بدأت في 1978. إن الحقبة الزمنية التي كتبت عنها كانت خلال الثمانينات. خلال زيارات أمي، هي أخبرتني ما يشبه ذلك. فأنا لم أتمكن من زيارة إيران لعدة سنوات بما أنني كنت مواطنة أمريكية.

❖ عناوين قصائدك تستعيد صور: الجلد المجعد للشيوخ؛ العقد على حد سواء طبيعة مادية وتجريدية؛ الأبصار، والأصوات، والشم، والذوق طقوس محلية وصفت في أسلوب حسي مدهش؛ صور الولادة والموت. هل يمكنك أن تتحدثي عن صورتك؟

❖❖ أنا دائماً أثق بتضايف الخبرة لدى القارئ. أريد القارئ أن يجرب العمل وأن يلحق به أو بها الأحكام الخاصة. لذا عندما أخلق المشاهد، أنا أهتم بأن أسمح للقارئ أن يجرب هذه

الثقافة المغايرة، هذا المكان الآخر، ومازال يبلغ حد الإدراك، بتفاؤل، هؤلاء الناس هم الناس. إن الخلافات هناك؛ أن ليس لأحد أن يكون نفسه. أنت لا تستطيع فقط أن تقول: «لماذا ليس بإمكاننا نحن كلنا فقط أن نتقدم؟» ذلك أسلوب ساذج جداً لرؤية العالم. جوهرياً أملي أننا يمكننا أن نفكر»، نعم، نحن كلنا مختلفون، وهذا مكان مختلف جداً، والآن أنا سأحاول أن أفهم ماذا تكون تلك الخلافات، وأين أقف من تلك الخلافات». أحب حقاً أن أعطي القارئ مكاناً ليقف في المشهد ويلاحظ من أجل نفسه أو من أجل نفسها ويشارك في الفعل.

❖ أنت تنقلين مشاعر الحب العالمية بين أعضاء العائلة كما تمتد في حياتهم اليومية. هل هذا العنصر العام الأكثر أهمية لكل الثقافات؟

❖❖ إنه عنصر العديد منا يمكن أن يتماثل معه. إنه العنصر الذي يكون أكثر أهمية للثقافة الإيرانية. العائلة – والأطفال بخاصة – تكون الجزء الأكثر أهمية في ثقافتنا، بالإضافة إلى الدين. فالدين يبرز الترابط العائلي تماماً. لأنني كنت أكتب بلا انقطاع، شعري اجتذب الناس أنا لم أر في زمن طويل دعماً لي. في القصائد أنا يمكن أن أجعلهم يرجعون للحياة. أنا أستطيع أن أضع الكلمات في أفواههم؛ أنا أستطيع أن أراهم يتحركون مرة أخرى. شخص ما في كل حين يقرأ تلك القصيدة، كل حين أنا أقرأ تلك القصيدة، هؤلاء الناس هناك. بأساليب

متعددة أنا أعتقد أني كتبت هذا الكتاب ليملأ الفراغات بيننا.

❖ يتجلى تبجيلك الأجداد وأجداد الأجداد. هل تلك قيمة خصبة في الثقافة الإيرانية؟

❖❖ أوه، نعم. الأجداد، والشيوخ هم محترمون جداً، وموقرون، ومحبوبون في عائلتي على نحو خاص. أنا كنت أول عضو أمريكي في عائلتي، والعديد من أعضاء عائلتي الكبيرة لا يتكلمون الإنجليزية. لنذهب إلى الوراء، كان هناك العديد من المسافات - الفروق الثقافية، المسافات اللغوية. عندما أكتب القصائد أنا أحاول إن اجتذبنا معاً في فضاء ما يكون مقدساً بالنسبة لي. كلنا نحيا في أسلافنا وأرواحنا كثيرة جداً في أسلافنا. أنا أهتم باكتشاف ما ذلك الذي يفرقنا إنه من الماضي.

❖ قاموس التعبيرات الإيرانية في ديوانك «ذلك النوع من النوم» مغر؛ فقد كانت الأسماء ممتعة بشكل غير مسبوق وأوصاف حلًوى الأطفال، ذلك يبدو مؤثراً وعالمياً، هل تعلمين اللغة الإيرانية لأبنائك؟

❖❖ أنا أود أن أعلم الأطفال اللغة الفارسية، لكننا نعيش في أمريكا؛ زوجي ينطق الإنكليزية، وقبضتي على الفارسية واهنة في أحسن الأحوال، أنا أتمنى أن أهيئ لأبنائي واصلة تربطهم بإيران، إنهم يعرفون أسماء الحلوى الإيرانية تلك التي تجلبها أمي لهم.

❖ ما الذي تعكفين على عمله حالياً؟

❖❖ المجموعة الشعرية الثانية، تقريباً تتمة للقصيدة الأخيرة في المجموعة الأولى. إن الكتاب مؤقتاً يسمى الصامت. السياق القصصي الأكبر هو موت جدي من سرطان المريء. وقد كان صورة للتوافق في جاليتنا. أنا أتحدث عن موت الصوت، سرطان الصمت. أنا أيضاً أراجع بروفة كتاب مقالات، طائر أسود العين. أنا أعكف على موسيقى المحيط، سيرة غير قصصية حول النساء في عائلتي والأساليب التي تربطنا. كما أعمل على إعداد مختارات أدبية من الكتابات المعاصرة للأمريكيين ذوي الأصول شرق الأوسطية. أتمنى أن الذين يقرأون ذلك النوع من النوم يكونون قادرين على أن يرتبطوا بالناس المختلفين في وقت مختلف، وإنه يعرض بعض مقاييس السلام.

❖❖ المترجم: للحوار أضواء تنير زوايا التجربة أسئلة تنطلق من الملاحظة وإجابات تدفعها التجربة وترتبط أكثر بمدى الصدق مع النفس، وكلها أمور باقية إلا ما يسقطه الزمن على الرغم منا ومن هنا يسقط عبر مسيرة الوقت السؤال الأخير فلات هنا ذكر ما تفعله الشاعرة وليس بمَلكِنا التخمين أو التوقع فرحمة الله أشد اتساعاً مما نعتقد.. كل ما نُقره أن للدكتورة سوزان عطيفات عمل غير مقطوع بعد أن انقطعت هي عن أعمالها في رحلة راجلها لا يركب وغائبها لا يعود.

الجيـــــاد

بابلو نيرودا - تشيلي(*)
Rablo Neruda

من نافذتي رأيت الجياد

في برلين ذات شتاء

النور بلا نور ولا سماء في السماء

الجو ناصع كخبز طري

ومن نافذتي رأيت نوعاً من حلقة سيرك:

*) بابلو نيرودا (1904-1973) واحد من أشهر شعراء أمريكا الجنوبية. اسمه الحقيقي: ريكاردو باسوالتو. ولد في بارال بالشيلي وفاز بجائزة نوبل وألف عشرين ديواناً شعرياً أغلبها يحمل طابعاً سياسياً.

حلقة عضتها أنياب الشتاء في الثلج
فجأة خرجت عشر جياد يقودها رجل
إلى الثلج في الخارج
نادراً ما اهتزت أو تحركت أثناء خروجها
كالنار، لكن في عيني ملأت العالم
الخالي سابقاً، كاملة متقدة
كانت كرموز عشر بحوافر كبيرة نظيفة
وأعرافها كحلم من أمواج بزبد مالح
أرادفها مستديرة كعوالم أو برتقالات
ألوانها عسلية كهرمانية نارية
أعناقها كالحصون
محفورة بفخر في الصخر،
وبنشاط يشع
من عيونها الثائرة كالسجين
وهنا في هذا الصمت في منتصف النهار
في شتاء قذر ومرتبك
أضحت الجياد القوية دماً

صارت إيقاعاً، صارت كنز الحياة النابض.

نظرت إليها ونظرت فانتعشت!

لم أكن أعرف لكن هو ذا النبع،

الرقصة الذهبية، السماء، النار الحية في الجمال!

نسيت ذلك الشتاء الحالك في برلين.

ولن أنس قط النور الذي شع من الجياد.

ترجمة الحسان الرزاقي

❖ ❖ ❖

قصائد من الصين

زهي دونرو
ZHU DUNRU

براعم البرقوق

في الأيام الخوالي
كنت أحتسي الشراب
وأسير على وجهي هائماً
من أجل براعم البرقوق،
أهيم في البلدان
أللم أطراف ثوبي

وأكلم الفتيات

عن أغنيتي الجديدة.

بالحبر الأحمر كتبتها

على أحزمتهن المطرزة

فملأن كأسي الأخضر الشهي

المصنوع من البللور

صرت عجوزاً

وتغيرت معاني الأشياء

بين الورود أمسك قدحي

وعلى ثوبي تسيل دموعي

ولا أريد سوى

أن أغلق على نفسي

باب حجرتي

وأنام

غير عابئ

ببراعم البرقوق

التي تطير

كالثلج

❖ ❖ ❖

انفـراد

زيـانج جـــو
XIANG GAO

تحت النافذة المضيئة

من جلسا معاً؟

اثنان منا –

ظلّي وأنا.

وعندما تنطفئ الشمعة

وأذوب بعيداً

سيموت ظلي أيضاً

ياللبؤس!

كم أنا وحيد!

❖ ❖ ❖

حب بطول النهر

لي زهايي
LI ZHIYI

أعيش عند الطرف الآخر للنهر
وعند هذا الطرف تعيشين أنت
كل يوم أحن لرؤياك
لكني لا أستطيع أن أفعل
رغم أننا نشرب من نهر واحد.
متى يجف النهر؟
متى ينتهي الحزن؟
فقط عندما يصبح قلبي مثل قلبك،
لن يذهب حبي لك سدى.

❖ ❖ ❖

المهرجان

لي كينجز هاو
Li QINGZHAO

سحب كثيفة وخيوط رفيعة من الضباب
تملأ أوقات النهار حزناً
خطوط البخور تتلوى
خارجة من المبخرة الذهبية
مرة أخرى يأتي المهرجان
وعند منتصف الليل
تعبر الرجفة الستار
وتستقر على الوسادة الخضراء
بلون الزمرد.

أحـــــلام

لي كينـجز هاو
Li QINGZHAO

زهرة اللوتس الباهتة وقطعة الحصير الباردة
تعلنان مجيء الخريف
بخفة أنزع تنورتي المصنوعة من القطن
وأقفز في قارب من أعواد (الماجنوليا)
هل يعود الأوز البري بأية رسائل؟
عندما يملأ البدر أركان الحجرة الغربية
تسقط الأزهار في اتجاه
ويفيض الماء في الاتجاه الآخر
وحب واحد يجلب الأحلام
في مكانين مختلفين.
أنا لا أنوي أبداً أن أبدد حزني
فلن يلبث أن يسيل فوق جبيني
ثم يستقر في قلبي.

ترجمة هاني حجاج عبدالمبدئ

الرجل الشجاع

والاس ستيفنز(*) - أمريكا

الشمسُ، ذلك الرجل الشجاع،
يأتي عبر الأغصان التي ترقد في انتظاره،
ذلك الرجل الشجاع.

العيون الخضر والموحشة
في تشكيلات العشب المعتمة
تهرب.

*) والاس ستيفنزا (1879-1955م) شاعر أمريكي حصل على جائزة بوليتزر للشعر عام 1955م.

النجوم الطيبة،
والخوذات الشاحبة
والأشواك الناتئة
تهرب.

مخاوف فراشي
ومخاوف الحياة والموت
تهرب.

ذلك الرجل الشجاع يطلُع
من الأرض ويمشي دون تأمُّل،
ذلك الرجل الشجاع.

ترجمة بشير رفعت

❖ ❖ ❖

الزنبقة

أولوغ بيك حَمْدَم(*) - أوزبكستان

Ulug'bek Hamdam

ترجمة مرتضى سيدعمروف

أمامي قمة الجبل الضخمة ذات الحافة الحادة المستقيمة، والكل يسعى بنفسه إلى الزنبقة الخفاقة الحمراء الأسطورية الجمال التي توجد على هذه القمة. والسماء في لباسها من

*) أولوغبيك حَمْدَم - كاتب أوزبكي شاب، وُلد عام 1968م درس في جامعة طشقند، حصل على الدكتوراه عام 1997م في الجامعة نفسها، نشرت له روايات ومجموعات قصصية، منها رواية «التوازن»، ورواية «الإنسان والإطاعة»، ومجموعة قصصية «الانفراد»، وكتاب المنظومات بعنوان «الوردة» وغيرها.

السحب الحمراء والسوداء والبيضاء. إنه ليس ليلاً ولا نهاراً، الوقت مختلط. وكل هذا يشكل منظراً مدهشاً خلف الزهرة التي تهتز فوق القمة العالية التي تؤثر في القلوب عندما تنظر إليها من الأسفل. وفي رأيي، كأن السماء وصلت إلى حلمها الأعلى فهي تدور مزينة حول الزهرة. وماذا يجري في الأسفل؟ كم من الناس يتسلقون الجبل ويصعدون إلى الزهرة الساحرة، وكم منهم يقع إلى الأسفل على الأحجار على عمق مئات الأمتار ويتبعثر. ولم يصل أحد إلى منتصف المسافة بعد. هناك شعاف ودّع فيها حياة أفراد قليلون عبروا شعافاً غيرها. ولكن، ياللعجب، لماذا لا يتراجع ابن آدم عن حلمه الهوائي وهو يرى كل هذا. أقرّ ويقرّ ألف مرة، بل مليون مرة باستحالة الصعود إلى القمة والوصول إلى الزنبقة من خلال مصير الآخرين؟! ولماذا يرمي نفسه إلى هذا الجحيم الذي لا يمكن الصعود إليه، وهو يرى ويعرف كل هذا؟ ويأمل أن يعبرها سليماً؟.. واقترب من المتسلقين الذين يصعدون إلى القمة ولا يتنازلون، لكي أسأل عن هذا. أمسكت أحدهم من كتفه وأدرت وجهه إليّ وقد وضع قدمه على حجر ضخم، وأكثرت عليه الأسئلة. ولم يقل شيئاً، بل ابتسم باستهزاء وأشار بأصبعه إلى الزنبقة! ثم تسلق الحجر متحركاً كالنملة وانخرط في الفوج الذي يتقدم إلى الأمام واختفى. أما أنا فلم أر شيئاً إلا ناساً لا حصر لهم تحركاتهم غير منظمة. ثم ابتعدت قليلاً عن الشعفة ونظرت إليها من جديد:

الزنبقة!.. تذكرت الكعبة - بلا إرادة - وملايين الناس الذين يسعون إليها من الأطراف الأربعة.. فالزنبقة مثل الشمس والآخرون مثل الكواكب - يدورون حولها.. وعدلت عن ملاحظاتي قبل أن تأتي إلى نهايتها، لأن الزنبقة تدعوني... تدعوني أنا فقط! وكأنها ترفض الآخرين، وتنتبه إليّ فقط، وتدعوني أنا فقط إليها! آه، كم هي جذابة، وكم يفيض قلبي بالسعادة!.. إنها اختارتني من بين هولاء الناس، إذاً، هي تعرف أنني أستطيع أن أصعد إليها بلا ضرر، وأنني أستطيع أن أنفذ هذه المهمة! إن هذه الفرصة ليست من نصيب أحد غيري، فعليّ أن أستفيد منها. ياه، كم أنا سعيد!..

أسرعت ووضعت قدمي على ذلك الحجر الكبير، ومسكني أحدهم وأدارني إلى مواجهته. نظرت إليه ورأيت شاباً. يسألني تلك الأسئلة التي سألتها رجلاً تقدم منذ زمن. ونظرت إلى الشاب فترة ما، ووجدته غريباً جداً أمامي - أمام إنسان سعيد مدعو لحضرة الزنبقة، أشفقت عليه لحظة، ولكنني لم أقل شيئاً، ولا أعرف كيف ابتسمت له بمعنى ما، ثم أشرت إلى الأعلى - إلى الزنبقة - وواصلت طريقي.

كان الصعود صعباً. تارة تجد بعض الأحجار والحفر التي تضع عليها الأقدام، وتارة لا تجد لا حجارة ولا حفرة. حين أتمسك بالأحجار المسطحة وأعبر مسافة مهلكة ثم أنظر إلى الخلف أندهش. ولكن في قلبي ذكر الزنبقة، والتفاتها لي، لي

شخصياً... عندما أتخيل ذلك، أستعد أن أرمي نفسي في الجحيم. ذات لحظة وقع رجل، كان يصعد متسلقاً في مسافة باعين أمامي، وقع إلى الأسفل، في قعر السحاب والضباب، وهو يصيح ويلوح برجليه ويديه مثلما تخفق الفراشة بجناحها. في داخلي تحرك شيء ما إلى الأسفل - كأن صوت الموت لامس قلبي. «ألا يكون هذا درساً لك، يا غبي؟ هل أنت تفكر في أنك ستصل إليها؟ أما المنزل فبعيد جداً... إنه بعيد جداً لن يصل إليه بصر عيوني؟..».

استفاد شخص من شرودي وتفكيري، ووضع رجله على كتفي ودفع نفسه مستنداً عليّ وثبت يده على حجارة في الأعلى. نتيجة دفعه تحرك الحجر الذي كانت عليه رجلي وبدأت أقع إلى الأسفل متزلجاً - وداعاً! - وشعرت طعم كلمة جاءت على بالي، وسمعت صوتها... لكن، الحمد لله، تعلقت يداي بحجر آخر في مكان ما وأنقذت من موت محقق. أما في الأسفل فيختلط الحجر الذي ينزل من تحت رجلي بالأحجار والناس وتحدث فاجعة... أغلقت عينيّ. وشعر قلبي كم من الناس هلكوا، ماذا سيحدث الآن؟ وأين الاطمئنان الذي كان قبل قليل؟ وبأي ضمير سآتي إلى حضرة الزنبقة؟ عندما أصل إليها تأكل ذكرى الناس الأبرياء طرف قلبي!..

ولكنني لم أفعل ذلك عمداً، وعلاوة على ذلك فقد دفعني ذلك الرجل. فهو المذنب الحقيقي، ولست أنا! وأبحث عما يبرر

عملي. ثم نظرت إليه، فإذا هو يتابعني ويبتسم. أستغفر الله! لم أعتد على أحد، ولم أظن شخصاً يعاديني، وماذا يريد مني؟ «منافسي» بدأ يرمي حجارة عليّ - يا إلهي، ما هذا؟ أفكر في ذلك، ووقعت الحجارة على وجهي، وتكاد تشعل النار في عيني، كان الألم شديداً بدرجةٍ ما، وصحت من شدته: «يا الله، لن أرضى إن لم تعذب هذا المعتدي!..».

لماذا أضمرت سوء النية، وطلبت موت إنسان ما؟ لن أسامح نفسي. إن ذنوبي السابقة التي ارتكبتها قبل قليل لا تساوي شيئاً أمام ذنبي هذا. لماذا حدث هذا؟ وقبل قليل هلك مئات من الناس بسبب الحجارة التي خرجت من تحت رجلي، أما الآن هذا الشخص فهو مثل حيوان... ولا تسكن الملاحظات في قلبي، أحزن فقط وبسبب ما أريد أن أغطس في ماء شلال، وأريد أن أسبح حتى أشبع. وفي هذا الحين لقد سقط «رقيبي» إلى الأسفل وهو يمسك الحجر الذي تحرك من مكانه، وغرق في قعر الضباب في الأسفل...

أتجمد بلا حركة فترة طويلة. وأخيراً، يصحّي الوقت شغلي الشاغل. أتذكر الزنبقة من جديد، دعواتها ووعدها. يرتعش قلبي من جديد. وأفهم أن القدرة التي تسعى إلى الحياة والسرور تتملك جسمي ووجودي وعليّ أن أطيعها وأتبعها مثل ما يتبع الكلب صاحبه. يترك شغلي وعذابه قلبي رويداً رويداً، ثم يعود فيزعج ذكره قلبي أحياناً.

الآن انحصر تفكيري في الزنبقة، وأنا أسعى إليها بألم مجهول مختلط بسرور. وماذا يمكن أن تتخيل عند قياس درجة الحس في باطني. ولكن لن أستطيع أن أقايس السرور عندما أصل إلى حلمي. أما سلكت الدرب لأجلها؟ أما عانيت العذاب لأجلها؟ أما قدمت ضحايا من أجلها؟ إذاً، إلى الأمام وإلى الأمام من جديد!..

أخيراً، تلك القمة الرأسية! ألتفت حولي: لم يبق من الذين كانوا يأتون كالنمل إلا قليل. «إنه مصيرهم!» ألاحظ بهدوء. وبعد قليل أترك أفكاري وأكرس نفسي للوصول إلى القمة. حينها يقع القليلون الذين صمدوا مثل النجوم التي قطعت من السماء، وأتردد في نفسي: هل يستطيع إنسان ما أن يتجاوز هذا الحاجز؟ ولكن، يا إلهي، أقف أمام القمة لوحدي. إذاً وعد الزنبقة صحيح! تلهمني ذبذبات قلبي وتقوي يديّ ورجليّ. ويتسلق كل جسمي الصخر اللماع المسطح، وعلاوة على ذلك إنه رأسي مثل الألف. لم أبذل نفسي لأمر مثل هذا من قبل، كأنني أتحول إلى نملة. ويسيل العرق مثل الماء. والخوف يتملك قلبي عندما تكون الوضعية صعبة، ولكنني أعرف أنني لن أتراجع عن طريقي وإن مت، وأعرف أن ذكر الزنبقة لا يسمح بذلك. وأزحف مثل العنكبوت. عليّ أن أعبر هذا المعبر فقط، وأجتاز المرحلة الأخيرة! وأصل إلى السعادة التي لم يحلم بها إنسان! ويتوقف نفسي في حلقي وأختنق بالسعادة... يالله العجب، لعل السعادة في الدنيا مثلها وهي من نصيبي!..

إن الأفكار اللذيذة جيدة، ولكنها بدأت تعرقل وصولي إلى الهدف، وتزيد مشقتي. أجمع أفكاري وأوجه كل قوتي التي كنت أصرفها للتفكير في عبور المعبر. والآن يتوحد كل جسمي – عقلي وجسدي وروحي *وأتجاوز* القمة الخطيرة وإن كانت هنالك صعوبة! يا إلهي، لقد انتصرت! الحمد لله! ومن فرحتي أقفز دون انقطاع على القمة التي وصلت إليها. وأخيراً، أنام في ذلك المكان من التعب وأنا أحضن الأحجار... وأحلم. ورأيت في حلمي هذا المعبر ومشقاته. وصلته من جديد. ولكن عندما عبرت رأيت ما لم أتصور فهناك قمم رأسية متتالية بلا عدد لا يستطيع إنسان أن يتخيل بلوغها. وأستيقظ من حلمي وأنا أصيح ولا أنظر إلى الأعلى، لا يجرؤ قلبي. ولسبب ما أتابع السحب التي تسبح في الأسفل. وأشتاق إلى الأرض، ومشاكل الحياة والناس. أما الآن فأفهم جيداً أن الطريق إلى الخلف مسدود. ويعتصر الألم صدري. أتلمس وأجس، ولا أستطيع أن أنسى أنني محكوم بالنظر إلى الأعلى ومعرفة الحقيقة هناك. نعم، حان الوقت للاستناد على «عسى ولعل»: إما الحياة أو الموت! أخيراً، أجمع كل قدراتي وقوتي وأرفع رأسي إلى الأعلى وعيوني مغلقة. يا الله، يا رزاق! وينبض قلبي ويتوقف في حلقي وأفتح عينيّ...

واه، واه، واه! . . .

عزيز نسين - تركيا
AZIZ NESIN

ترجمة صفوان الشلبي

كان رشيد، عامل نسيج، يعمل في مشغل نسيج في حي محمود باشا(*). كان المشغل في المستوى الثاني تحت سطح أرض أحد المباني. ثلاث آلات نسيج في غرفة واحدة، ورشيد يعمل على إحداها لأربع سنوات خلت.

قد يستطيع المرء ارتداء نفس الثياب طيلة عشر سنوات،

*) أحد أحياء مدينة استانبول القديمة.

أن يسد رمقه بكسرة جافة من الخبز المغموس بالماء. لكن أجرة السكن كانت تقصم ظهر رشيد. كان يتحامل على آلام مفاصله منذ إصابته بالروماتيزم قبل ثماني عشرة سنة، ويعمل أربع عشرة ساعة يومياً بما فيها الآحاد، حتى تجمع لديه مبلغ بسيط من المال، فاشترى هيكلي شاحنتين. كانا صندوقين كبيرين جداً، فحملهما على عربة يجرها حصانان وأنزلهما في أرض منبسطة قليلة الرياح خلف هضبة بأطراف حي أوكميداني(*).

انقطع عن المشغل أربعة أيام ليعمل على إنشاء بيت. وفي اليوم الخامس أكمل بناء كوخ من غرفتين. نقل أمتعته، ثم اصطحب زوجته وأمه وابنه ذا السنوات الثلاث.

لقد تخلص أخيراً من التنقل بين البيوت المستأجرة وجور المؤجرين. العيب الوحيد لمسكنه الجديد. بعده عن مكان عمله. اضطر إلى العمل ثمان ساعات يومياً فقط. إذ كان يخرج مبكراً من عمله ليعود ويكمل نواقص مسكنه.

كانوا يقضون حاجتهم في الخلاء إلى أن استطاع رشيد وبعد خمسة عشر يوماً إنشاء حمام من علب الصفيح على بعد خمسين قدماً من البيت.

أقام إلى جوار البيت ركناً من الطوب وجعل منه مطبخاً، ثم غطى سطح البيت بورق القطران. وبعد أن أقام قنا للدجاج. اشترى أربع دجاجات.

*) حي بيوت الصفيح في أطراف مدينة استانبول.

لكن هذه السعادة لم تدم سوى شهرين اثنين. بعد شهرين اثنين من الرحيل، سقط رشيد طريح الفراش من شدة آلام مفاصله. لقد اعوجت أصابعه كقشرة برتقال محمص على النار. لم يعد رشيد قادراً على الحركة بعد أن تقوست عظامه واعوجت.

لم تحتمل زوجته شدة الفاقة، فاضطرت للعمل في مصنع للجوارب، ثم هربت من البيت إلى غير رجعة بعد أن أخذت معها ابنها ذا السنوات الثلاث. الأم العجوز ورشيد المقعد بقيا في البيت وحيدين بلا معيل.

أخلت أم رشيد، زهرة هانم، إحدى غرفتي الكوخ الاثنتين وأكرتها بخمسين ليرة. الأم وابنها كانا يتعايشان من هذه الخمسين ليرة.

المستأجرة، كانت امرأة عجوزاً وحفيدها. ابن هذه المرأة العجوز كان قد خرج في صباح أحد الأيام ولم يعد. ثم غادرت زوجته إلى مكان مجهول، وبقيت المرأة العجوز وحفيدها وحيدين. لكن الأم كانت تتردد عليهما من حين لآخر لتترك بعض المال لابنها. كان يبدو أن هذه المرأة الشابة تعمل في مكان مشبوه.

ساد التفاهم والوئام على العلاقة بين المستأجرة وصاحبة البيت مدة شهرين اثنين، لكن الخلاف دب بينهما في الشهر الثالث وذلك بعد أن بدأت المستأجرة بالمماطلة في دفع الأجرة،

إذ إن أصحاب البيت الذين لا إيراداً آخر لهم لا يستطيعون الانتظار ولا حتى ليوم واحد.

وبعد أن تخلفت المستأجرة عن سداد أجرة البيت شهراً ونصف، قالت صاحبة البيت للمستأجرة:

- أختي هاجر هانم. لن أطالبك بالأجرة المستحقة، لا أريد منك سوى أن تخلي الغرفة...

وتوسلت المرأة المستأجرة قائلة:

- لولا هذا الطفل لهان الأمر... ولكن أين أذهب يا أختي زهرة هانم؟

وفي نهاية الأمر، وصل الخلاف إلى المحكمة، وأخليت هاجر هانم وحفيدها من البيت عن طريق الأجراء، وتم حجز سريرها الحديدي ذي الطبب الصفراء وطاولتها الخشبية ومرآتها ذات الإطار، وأودعت لدى أصحاب البيت مقابل الأجرة المستحقة.

التقطت هاجر هانم أشياءها الملقاة أمام الباب كما تلتقط القطة جراءها ونقلتها قطعة قطعة حتى تكومت على قارعة الطريق. احتضنت حفيدها الباكي واتخذت لها فوق متاعها مجلساً. قبعت وحفيدها يبكيان.

منقل فحم معدني، مدفأة معدنية قديمة، خزانة من

المنخل، أواني طبخ مختلفة، وفي وسط هذه الخردوات امرأة عجوز تحتضن طفلاً ...

يمر من الطريق رجلان يتجاوران. يتوقفان أمام كومة المتاع، ويسأل أحدهما قائلاً:

- ماذا حدث يا خالة؟

تمسح المرأة العجوز دموعها بطرف غطاء رأسها وتجيب قائلة:

- طردوني من البيت.

- لماذا؟

- لم ندفع الأجرة...

التفت الرجل الذي تحدث مع المرأة إلى زميله قائلاً:

- ويجهم... تعساً للظالمين!

وتمتم الرجل الآخر قائلاً:

- واه، واه، واه!...

- ويل لقساة القلوب!... واه، واه، واه!...

هز الرجلان رأسيهما يمنة ويساراً وأخرجا من بين أسنانهما أصواتاً تعبير عن الأسى: تشك، تشك، تشك، وابتعدا قائلين:

- واه، واه، واه!...

وأقبل ثلاثة أشخاص من الناحية الأخرى، امرأة ورجل متقدم في العمر وشاب يافع.... توقفوا أمام كومة المتاع، وسألت المرأة هاجر هانم:

- ماذا حدث يا خالة؟

روت المرأة العجوز ما حدث، فقال الشاب:

- ويل لقساة القلوب. لم يتبق شفقة في قلوب البشر.

وتمتم الرجل:

- واه، واه، واه!...

وتمتمت زوجته:

- واه، واه، واه!...

وابتعد الثلاثة قائلين:

- واه، واه، واه!...

مرت سيارة رمادية مسرعة. وسمع صوت كابح العربة بعد أن تجاوزت كومة المتاع. لم تتمكن العربة المسرعة من الوقوف إلا على بعد خمسين متراً. نزل من العربة شاب وفتاة يتطاير بفعل الريح شعرها الأصفر. وسألت الفتاة:

- ماذا حدث يا خالة؟

وروت هاجر هانم لهما أيضاً ما حدث. وصاحت الفتاة:

- واه، واه، واه!...

أحاط الشاب الفتاة ذات الشعر الأصفر المتطاير بذراعه قائلاً:

- يا إلهي. ويل لعديمي الوجدان...

فقالت هاجر هانم:

- لكننا لم ندفع الأجرة.

فقالت الفتاة:

- وماذا دهاهم؟... أيلقى الناس هكذا إلى الشارع؟ وما ذنب هذا الطفل؟ واه، واه، واه!...

ركب الشاب والفتاة السيارة. هز الشاب رأسه أسفاً من خلف المقود متمتماً:

- واه، واه، واه!.....

وتوارت العربة عن الأنظار.

ثلاثة أشخاص من المارة الذين شاهدوا المرأة العجوز وحفيدها. اتصلوا بالصحف كل على حدة، ورووا هذه الحادثة المفجعة. قدم مصورو الصحف على عجل والتقطوا عدة صور للمرأة العجوز وحفيدها وأشيائها الملقاة في وسط الشارع لنشرها في صحف اليوم التالي، ثم غادروا مبتعدين وقد بدا عليهم الحزن الشديد قائلين:

- واه، واه، واه!...

أقبل المساء وحل الظلام:

- هذه أنا...

تلك كانت صاحبة البيت زهرة هانم... وردت هاجر هانم بحدة:

- ما الأمر. ماذا تريدين؟ ها قد ألقيت بنا في وسط الشارع وحجزت أشياءنا. ماذا تريدين أكثر من ذلك؟

وردت زهرة هانم بصوت آسف قائلة:

- هوني عليك يا أختي. أتعتقدين أننا أردنا أن ينتهي الأمر هكذا..... ألا تعلمين بحالنا يا أختي؟ ليس هذا ما أردناه، ولكن ماذا نفعل؟ والله لم نعِ ما فعلناه، فالحاجة أفقدتنا صوابنا... هيا تعالي، هيا...

- إلى أين أذهب؟

- إلى البيت... إلى بيتك. هيا، هيا... المعذرة لما بدر منا ياهاجر هانم. هيا...

- لتصاب عيناي بالعمى إذا ما عدت.

- لأُقتلن إن لم تعودي. أستحلفك بالله.

- لا تجبريني على القسم باسمه جل شأنه... قسماً بالله لن أعود. لتصاب عيناي بالعمى إذا ما عدت.

- تعالي يا امرأة... لن أتركك هنا مهما يكن. ها قد دفعتني إلى حلف اليمين.

- لن أعود يا أختي، ألست أنت من طردني من البيت؟ لن أعود إلى ذلك البيت حتى لو انخسفت الأرض.

استمر هذا النقاش مدة تقارب من نصف ساعة إلى أن قالت زهرة هانم:

- سندفع كفارة يمينك. غداً نشتري خبزاً، ونقطعه فوق رأسك، ثم نطعمه للكلاب...

وبعد أن أنهت كلامها، حملت المنقل المعدني بيد والخزانة باليد الأخرى وسارت. أعادت المرأتان في الظلام بقية المتاع إلى البيت. ثم قالت زهرة هانم:

- صدقيني إن كنت مسلمة، والله لا يوجد لدينا ما نأكله...

في اليوم التالي، اشترت هاجر أربع سمكات. أعطت زهرة هانم اثنتين منها. إلا أن زهرة هانم تمنعت قائلة:

- والله لن آخذها.

- بالله عليك يا أختي أن تأخذينها... لأموتن إن لم تأخذيها...

- قسماً عظماً لن آخذ.

وبعد طول نقاش، أخذت زهرة هانم السمكتين. وفي نفس اليوم، باعت هاجر هانم طستها النحاسي واشترت بثمنه بعض المواد التموينية، أعطت زهرة هانم قليلاً من الأرز والسمن.

بعد أيام جاءت زوجة ابنها وأعطتها بعض المال، لكنها لم تتمكن من تسديد سوى أجرة شهر واحد من المستحق عليها.

لم يستمر هذا التفاهم والوئام سوى شهرين. بعد شهرين وبسبب الأجرة، وصل الخلاف مرة أخرى إلى المحكمة، وألقيت هاجر هانم من جديد إلى الشارع عن طريق الأجراء. وهكذا تكومت أمتعتها مرة أخرى أمام الباب.

سريرها الحديدي ذو الطيب الصفراء ومرآتها ذات الإطار وطاولتها الذين كانت قد استعادتهم، حجزوا مرة أخرى. لم يكن لديها أشياء أخرى للحجز. ما تبقى كالفراش واللحاف وبضعة أشياء أخرى لا تحجز. أما الأشياء المحجوزة، فقد أودعت كالسابق لدى صاحبة البيت.

وكما تحمل القطة جراءها، حملت هاجر هانم متاعها مرة أخرى إلى قارعة الطريق. احتضنت حفيدها الباكي واتخذت لها مجلساً فوق المتاع وشرعت بالبكاء. استفسر القادمون والغادون.

- ماذا حدث يا خالة؟

وروت لهم ما مر بها.

ابتعد المستفسرون مرددين:

- واه، واه، واه!...

أقبل المساء وحل الظلام..

- ها..... يا أختي، هاجر هانم!...

كان المطر قد بدأ بالهطول، وكان الصوت لزهرة هانم صاحبة البيت:

- ما الأمر؟ ماذا تريدين؟ ليقع بيتكم فوق رؤوسكم!...

- هيا تعالي... أنحن السبب فيما حدث؟... هيا يا أختي، تعالي!...

- إياك واليمين، هذه المرة لن أعود.

- أمجنونة أنت يا بنت؟ إن كنت لا تبالين بحالك، فمن أجل هذا الصغير البريء... أقسم بالله إن لم ترجعي لن أكلمنك أبداً. لقد فقدنا صوابنا يا بنت ولم نعد نعي ما نفعل.

اعتذرت زهرة هانم وتوسلت. وأخيراً حملت المرأتان العجوزان الأشياء معاً مرة أخرى وأعادتاها إلى البيت.

في اليوم التالي، باعت هاجر هانم معطفها القديم، وأعطت لصاحبة البيت بعضاً مما اشترت لنفسها من الطعام، مائتين وخمسين غراماً من اللحم المفروم وكيلو غرماماً واحداً من الفاصولياء الناشفة.

وقالت زهرة هانم:

- لا أخذ... لن آخذ منك بعد أي شيء...

- خذي يا بنت... هل أنا غريبة؟ إن لم نُعن بعضنا فلا معين لنا، والله بالله سأقاطعك العمر كله إن لم تأخذي.

وبعد طول تمنع، أخذت زهرة هانم ما قدم لها واستعادت هاجر هانم ما كان قد حجز من أشيائها.

وبعد أشهر ثلاث، وصل خلافهما مرة أخرى إلى المحكمة، إذ إن هاجر هانم لم تستطع دفع الأجرة، فطردت عن طريق الأجراء من جديد من بيتها. نقلت متاعها مرة أخرى إلى طرف الطريق، وجلست وحفيدها في حضنها يبكيان. وسأل المارة:

- ماذا حدث يا خالة؟

وروت ما حدث.

- واه، واه، واه!... ياللأسف، وماذا ستفعلين؟

- لا شيء... وماذا أفعل؟

- واه، واه، واه!... ألديك مأوى آخر تلتجئين إليه؟

- يا حسرة!

- واه، واه، واه!... كيف ترمى هذه المرأة العجوز وهذا الطفل الصغير إلى وسط الشارع؟ أناس بقلوب متحجرة. واه، واه، واه!...

كان الوقت شتاءً والجو بارداً. حل الظلام، وجاءت زهرة هانم مرة أخرى لإعادة المستأجرة إلى البيت. كانت في حالة غضب شديد، وتمنعت بالعودة. لكنها عادت كالسابق. وفي اليوم

التالي، قدمت بصعوبة قبضتي عدس وزجاجة كيروسين لإنارة المصباح.

استمر الحال على هذا المنوال ما يقرب من سنين ثلاث، طُردت خلالها هاجر هانم من البيت ثمان مرات عن طريق الأجراء، وذلك لعدم مقدرتها على الاستمرار في دفع الأجرة. كما أنها كانت تعود في كل مرة إلى البيت تحت إلحاح صاحبة البيت.

وفي الصباح الباكر لأحد الأيام، جاء الحراس ورجال الشرطة وعمال الهدم. قامت البلدية بهدم بيت الصفيح المخالف. البيت الذي احتاج بناءه إلى سنين من عرق وجهد وصحة رشيد. لم يحتج هدمه لأكثر من خمس عشر دقيقة.

حملت المرأتان العجوزان رشيدا المقعد وأجلستاه إلى جانب الطريق، ومن ثم جمعتا أشياءهما ومتاعهما في كومة قرب الرجل العاجز عن الحركة.

وسأل اثنان من المارة:

- ماذا حدث؟

روت هاجر هانم ما مر بها، وأكمل المارة سيرهم مرددين:

- واه، واه، واه!...

السراويل المرقعة

تأليف: رسول پرويزي - إيران(*)

ترجمة فؤاد ساعة

كانت اللهفة تسابق الفرح بفناء المدرسة الغارق في الضحك والجري. عبر تلميذ كئيب رواق المدرسة المسقف؛ وحينما بلغ وسط الفناء حاصرته أمواج فرحة الأطفال، فضحك حينها مثل كافة الأطفال. كانت تلك القهقهات الصاخبة على رقع الملابس.

*) ولد پرويزي، رسول سنة 1298هـ، الموافق 1919م في (دشتستان) وتوفى عام 1354هـ بطهران، أنجز دراساته الابتدائية والثانوية بشيراز، ثم انتقل إلى طهران، وشغل منصباً هاماً بوزارة البريد والاتصال. صدرت له مجموعتان قصصيتان: *شلوارهاي وصله دار* (1334هـ) (السراويل المرقعة) التي انتخبت منها هذه القصة، ومجموعة أخرى تحت عنوان *لولي سرمست* (1394)، (الفجري الثمل).

ماذا حدث؟

لقد حث الناظر التلاميذ مئات المرات على ارتداء السروال والمعطف، دون أن يستجيب له أحد. فكان التلاميذ يأتون إلى المدرسة لابسين الجلاليب والعمائم والطرابيش القاجارية. وفي ذلك اليوم جاء الناظر إلى المدرسة متضايقاً، فوضع مسطرة ومقصاً فوق طاولة بعتبة باب المدرسة، وشرع يعاقب كل تلميذ يفد إلى المدرسة، غير لابس للسروال والمعطف والطربوش البهلوي، بتمزيق عباءته أو جلبابه أو جبته في الفور. ودون أن يعير أي اهتمام لأصول الخياطة؛ كان يضع المسطرة ومن ورائها المقص، فيشرع في تمزيق العباءة والجلباب والجبة مباشرة، ويدخل التلاميذ مذلولين إلى المدرسة آسفين على ملابسهم الممزقة. فمن جهة، مارست المدرسة ضغوطاً لارتداء السروال والمعطف؛ ومن جهة ثانية قام أهل المدينة بالفوضى ضداً على ارتداء السروال والمعطف. لم يرضخ عامة الناس لقانون اللباس الموحد. فعمت الفوضى أرجاء المدينة. وظهر هنالك علي الدرازي، الذي كان كما يقال، يثير الفتنة ويخل بالنظام. فكان كلما أراد الناس إثارة البلبلة في المدينة، والمطالبة بتيسير سبل العيش وعزل الحاكم إلا ونادوا على علي الدرازي. كانت طريقة علي الدرازي أن يحمل عصا أطول من قامته، ويقف في مدخل الحارة، وينشد شعراً أو زجلاً وهو يصفق بين الفينة والأخرى. وما أن يجتمع حوله الأوباش حتى ينطلق في مسيرته. وحينما دخل الطربوش البهلوي والسروال والمعطف إلى

شيراز، وفرضت هذه البدلة على الجميع، وطرق المعارضون جميع الأبواب ومنها باب جماعة علي الدرازي. تحرك علي الدرازي على رأس جماعته وهو يصفق وينشد شعراً، نقتطف منه هذين البيتين:

لا نريد المنديل الأزرق ولا نريد الحاكم البهائي

لا نريد الطربوش الإفرنجي!

وما أن يلتقي بشخص يرتدي الطربوش البهلوي، إلا ويضربه بعصاه بقوة، ويخطف طربوشه من على رأسه، ويمزقه. أنا بنفسي شاهدته بأم عيني عندما قبض في شارع الملاه على شخص محترم من الموظفين، فمزق طربوشه إلى ست قطع. ولشدة خشيتي أخفيت طربوشي بين رجلي، وعدوت مسرعاً حتى كادت أن تزهق روحي من شدة الخوف.

في الحقيقة، كان علي الدرازي شريراً وخطيراً للغاية. فبعد عدة أيام من مرور الجنود على المدينة، وفرض حظر التجول، قبضوا عليه وجلدوه أمام الملأ. ورغم وطأة السوط، لم يتخل عن السخرية والانتفاض، فبدأ ينشد شعره:

لا نريد المنديل الأزرق ولا نريد الحاكم البهائي

لا نريد الطربوش الإفرنجي!

لقد ابتُلي الموظفون والتلاميذ بمشكل عجيب: أجبروا على ارتداء البدلة الموحدة داخل المدرسة والإدارة؛ أما خارجها

فلا يعرفون ما يفعلون. وبذلك أجبروا على أن يعيشوا حياتين في آن واحد. فالبعض منهم يضع العمامة على رأسه ويرتدي السروال والمعطف تحت العباءة، ويلُف الطربوش في المنديل أو يضعه في صرة للملابس، وحينما يصلون إلى الإدارة أو المدرسة، يخلعون ملابسهم كالمُعَزين، ويغيرون هندامهم. ينزعون العباءة ويضعون الطربوش البهلوي على رؤوسهم. أما حالنا فقد استحال في مثل هذه الأيام إلى مسرحية. فقد صار الأطفال كالحيوانات المبتورة أذنابها. يلبس أحدهم نصف عباءة ويحمل الآخر نصف جلباب. ولما كان الناظر يقطع بالمقص فقط؛ دون رتق الثقوب، فإن بطانيات الملابس والسراويل الداخلية، كانت ظاهرة للعيان. وصار حزام سراويل التلاميذ الذي كان مستوراً تحت الجلالبيب أو العباءات من قبل، بارزاً يتحرك يميناً وشمالاً كلسان الساعات القديمة. برزت رقع البطانيات المختلفة، وكانت هذه الخرق عجيبة وغريبة أحياناً. فسروال كريم مثلاً، صنع من قماش أبيض. وهذا القماش عبارة عن بقايا سروال أبيه الذي أنقصوا منه، مع مرور السنين، ليرتديه كريم. وكانت في هذا السروال، وبالضبط عند المؤخرة رقعتان: إحداهما بيضاوية الشكل مصنوعة من ثوب الكاكي الذي يرتديه الجنود، والثانية سوداء دائرية الشكل من جنس القماش الصوفي القديم.

تخيلوا الآن أن يُلبَس حزام قطني أبيض ومتسخ، ورقعة سميكة وأخرى صوفية. الأولى صفراء والثانية سوداء، أي منظر

مثير للشفقة! وكان بقية الأطفال على نفس هذه الهيأة تقريباً. كان يوم قيامة كبرى ذلك اليوم. صارت فيه العيوب المستورة، مكشوفة. وكان لكل ذلك أثره العكسي على سلوك التلاميذ الصغار: فعوض أن يتحدوا ويندبوا حالتهم المزرية، ويعتبروا من سراويلهم المرقعة؛ كانوا يضحكون كالحَجَل الملكي، ويصفقون ويسخرون من بعضهم البعض.

أفسد قرع جرس الدخول إلى القسم جو المسخرة، وانصرف التلاميذ قطعاناً إلى الأقسام صفاً صفاً. كان الوقت وقت ظهيرة – في ظهيرة ربيعية – وبقدر ما كان النشاط يملأ صحن المدرسة بالهيجان والحركة، بقدر ما كان الخمود والهدوء يسود داخل القسم. إن الأشخاص الذين رأوا المدارس العتيقة، يعرفون جيداً أقسامها المظلمة والضيقة. فهي أشبه بالزنزانة منها إلى أقسام الدراسة. يجلس التلاميذ في هذه الغرف بلا رغبة، وخاصة عند الظهيرة في فصل الربيع بمدينة كشيراز.

في ربيع شيراز المُثمل يهب للإنسان استنشاق مثل هذا الهواء، فيصير معها القلب طافحاً بالعشق والأمل. وتُنسى فيه الأشغال الملزمة. فالأطفال يرغبون في الذهاب إلى البادية ليصدحوا بالناي بين سواقي القمح الأخضر والشعير. وينصرف الشباب إلى العشق، ويتحرق الشيوخ هوساً بالفتوة. في هذا الفصل، وفي هذه المدينة، لا طائل من التذكير بالعمل. أو

لا جدوى منه مع التلاميذ. في هذا الجو إذاً كنا جالسين داخل ذلك السجن الذي يسمى قسماً، بدون أية رغبة أو حماس. ماتت فينا حرارة ونشاط الساحة وكأن المدرسة في مأتم، أما أولئك الذين كانوا يقهقهون من عباءات رفاقهم، فكانوا يختلسون نظرات متحسرة من تحت الطاولات، وعبر نوافذ القسم الملونة إلى العصافير الطليقة. كانت الأقسام مكاناً للإهانة وليس للتلقين. إنها مكان للقسوة والتعذيب وليس للتربية والتعليم. المعلمون سليطي اللسان وسيئي الأخلاق، وكأن لديهم دعوى مع أعداء لهم وليس مع جماعة من الصغار الأبرياء. كانت عصا غليظة ومسطرة وسوطاً. لم تكن مدرسة، بل سجناً وقبراً دامساً. تتسم بالركل والرفس والضرب على القفا. يخال إليك أنهم إذا قاموا بأعمال مشينة، فإنما يُلَقنون الدروس أيضاً. أية دراسة مميتة، تقتل الرغبة في التحصيل والتعلم! بل هي ترهات تحشد بها الأدمغة وتصنع منها آدميين مذلولين ومقلدين. إنهم أناس غافلون وجهلة؛ لا يرضون فك عقال العصافير، إنما يدعون متظاهرين. كنا نخشى المدرسة ونرهبها. كنا نذهب كل صباح إلى الحبس ونعود منه في المساء. وبين كل هذه العذابات والآلام، لم نكن نأسى أو نحزن سوى على دروس ميرزا جواد خان.

كان السيد ميرزا جواد يدرس لنا التاريخ. كان بلسماً لذيذاً. وكانت حصة درسه بعد الظهيرة. كان السيد ميرزا جواد مدمناً على الأفيون، وقد عدل هذا المخدر الفتاك مزاجه؛ في

اللحظات الأولى، كان يسبح مترنحاً في فضاء خيالي. تدلى لسانه وشرع آنذاك في الحديث ملقناً لنا درساً في التاريخ القديم. وبقدر ما كان حديثه ممتعاً، بقدر ما سُحر وانتشى بقوله. ثم أخذ سيل من الكلمات الجميلة يتدق من فمه. وكلما كان إلقاؤه الدرس جذاباً، كلما نظر إليه التلاميذ مسحورين، وأفواههم فاغرة. يحلمون، على مسمع شلال من الكلمات البراقة، التي يتفوه بها السيد ميرزا جواد، بتاج كيكاووس، وحزام كسرى، ورقصات شيرين، وبلاهة الملك سلطان حسين المستملحة. كان حديث ميرزا جوا خان يزرع فينا غروراً وحماساً ينسينا نهائياً، الفصل وسوط الناظرة، وتسلط بقية المعلمين. ومن سخرية الأقدار أن عوقبنا في يوم درس التاريخ.

انتباه! وقف الأطفال، وولج السيد ميرزا جواد الفصل متمهلاً وجلس بهدوء خلف المكتب.

كان السيد ميرزا جواد يراعي قانون اللباس الموحد، إلا أنه تصرف معه بسبب فقره: فبدل أن يرتدي السروال والمعطف الجديد، كان يلبس سترة قديمة. لم يكن عُمُر سترة معلم التاريخ أكبر بكثير من عمر سروال كريم. حينما أرغمت المذكرة الجديدة المعلمين على ارتداء السروال والمعطف، لم يكن للسيد ميرزا جواد سوى أن يشتري قطعة من الثوب ويذهب بها إلى الخياط ليصنع له منها بدلة جديدة. إلا أنه بطبيعة الحال، اختار طريقاً أسهل: توجه إلى تل صناع الحصائر (سوق تجار

الأشياء المستعملة بشيراز)، واشترى من هنالك سترة قطنية ياقتها من الساتان اللامع. كانت السترة في ملك أحد الأرمينيين الذي كان يشتغل مترجماً في البنك الملكي، ولما رحل هذا الأرميني، باع سترته مع أثاثه القديم لأحد التجار. تعلمون أن العرق الأرميني من الجنس السمين. لهذا إذا كانت تلك السترة تناسب جثة المترجم الأرميني الضخمة، فإنها ما كانت لتناسب هيكل السيد ميرزا جواد النحيل والمولع بالأفيون. ولكن لم يكن له أي حل آخر. فالمذكرة تفرض على المعلمين ارتداء السروال والمعطف. وإذا مانع السيد ميرزا جواد خان، فإن سبل العيش سوف تقطع أمامه. لقد حطت هذه السترة من شأن وهيبة السيد ميرزا جواد، وهو بنفسه يعلم ذلك. لهذا، ما أن يلاحظ على عيون الأطفال اشمئزازهم من سترته، حتى يتجهم وجهه ويشرع في الدرس:

«أيها الأطفال، في البداية سأسألكم في الدرس السابق، وسألقي بعد ذلك درس اليوم. كريم! تعال هنا!» قام كريم من مكانه بذلك الهندام المضحك، ولم تكن لديه الجرأة على الخروج من الطاولة والتقدم نحو المعلم. وقف مكانه ولم يتململ، وأجاب المعلم من نفس المكان.

«كريم! قل لي كم يمتد تاريخنا؟»

«تاريخنا يمتد ألفي سنة، يا سيدي!»

لم أدر كيف حدث ذلك، فما أن خرجت من فم كريم كلمة

ألفين، وأنا الجالس وراءه، حتى وقعت عيناي على رقعتي سرواله المختلفتين، وانفجرت ضاحكاً.

«قل لي أي الملوك قطع رأس الأسدين؟»

«إنه بهرام گور، يا سيدي، توفي أبوه وهو لايزال صغيراً. أرادوا وضع الطربوش على رأسه عوض التاج، إلا أن الطربوش لم يناسبه! ولما كان شجاعاً؛ فكر وجهاء القوم أن يطلبوا من بهرام گور أن يبرهن لهم عن أصله الملكي. فوضعوا التاج بين أسدين وقالوا له إذا كنت نبيلاً، وتقول صدقاً بأن المملكة لك؛ اذهب وانتزع التاج منهما. لم يتهاون بهرام گور، بل استل سيفه من غمده واجتز به في البداية رأس أحد الأسدين، ثم تقدم إلي الأسد الثاني وجز عنقه. ولما قتل الأسدين انتزع التاج».

لم أدر أية علة أصابتني؛ فمجرد سماعي لكلمة أسدين وقعت عيناي على رقعتي كريم. وتهيأت لي الرقعتان على شكل أسدين؛ وكلما ركزت النظر فيهما أكثر إلا وتلاشى شكلهما أمامي، واشتد بي الضحك. وفي هذه اللحظة، وقف إبراهيم الذي كان مشاكساً، وسأل السيد ميرزا جواد:

«سيدي! هل كان هذان الأسدان طليقين أم مغلولين؟ إذا كانا طليقين فلماذا لم يفرا ويمزقا وجهاء القوم الذين كانوا يتفرجون؟ أما إذا كانا مقيدين في قفص، فليس من الشجاعة والمهارة في شيء قتل الأسود المغلولة!

حطم السيد ميرزا جواد غليونه على الطاولة غضباً من ضحكي ومن سؤال إبراهيم، وقال: «ما لك وهذا الفضول! يا حمار، وقح! أنت وذلك الطويل (كان يشير إلي) اغربا عن وجهي، واخرجا من القسم! أيها المسؤول ضع لكليهما صفرين!».

وما أن قال السيد ميرزا جواد: «صفرين»، حتى وقعت عيناي من جديد على رقعتي سروال كريم الذي كان لايزال واقفاً. وفي هذه المرة، كان شكل الرقعتين قد تغير وتخيلت أن شكل الصفرين قد صار كبيراً، فانفجرت بالضحك ثانية.

أغضب ضحكي السيد ميرزا جواد غضباً شديداً، حتى قام على الفور، وقبض أذني وجرني إلى مخرج القسم، وركلني هنالك على مؤخرتي بركلة محكمة، وألقى بي خارجاً. ثم فعل نفس الشيء بعد ذلك مع إبراهيم. ولما خرجنا أنا وإبراهيم، صاح ميرزا الذي صار بسبب دخان الأفيون كشبح حبلين:

«حيوان جاؤوا به إلى القسم، هذان الكسولان الوقحان، يجب عقلهما معاً في حقلين محل بغلين!».

ورغم أن المثنى قد ورد ثلاث مرات في قول المعلم «ربطهما، وحقلين، وبغلين؛ إلا أن هذه المرة كانت أذني تؤلمني، وكان موقع الركلة يوجعني إلى درجة نسيت معها رقعتي كريم تماماً، ولم تضحكني أية كلمة من هذه الكلمات.

كونغـــو

ستيورات كلوت - جنوب أفريقيا
STUART CLOETE

ترجمـة محمود منقذ الهاشمي

دعك من الذين سيصدّقون ما سأسرد؛ أما أنت، يارتيف، الذي تُكتب هذه القصة من أجله، فيجب أن تصدّقها، لأنها إذا وصلت إلى يديك ستكون حياتها في خطر. وأنا الذي قد رأيت هذا الشيء، وراقبته ينمو، وأصبحت مرتبطاً به، أولاً بوصفي مشاهداً ثم بصورة أشد حميمية. لذا فهي ليست حكاية من نسج الخيال بل جزءاً خاصاً من حياتي، لا يضفي على موقفي

التصديق أو التكذيب، وهو في آخر الآمر يغمرني. وكما أكتب، يظل الأمر مشكوكاً فيه حقاً.

كنت وأنا شاب تلميذاً للعالم الشهير «لوغران» في جامعة بروكسيل. وفي مصادفة محظوظة اختارني لمساعدته على تجربة صغيرة، ووجدني متعاطفاً معه. نظرت إلى ظواهر الحياة من زاويته. ورأينا الرؤية ذاتها، من خلال نظارات مختلفة؛ وكان مجال رؤيته هائلاً، يشمل موضوعاً بعد موضوع وكأن موضوعاته سلاسل جبلية؛ على حين أنني لم أر سوى جزء صغير منها، ولكنني فهمته بوضوح كبير وبشدة بالغة. وكانت هذه الموهبة هي بالأحرى التي حببتني إليه. لا أية ألمعية خاصة مني، وأفضتْ به إلى أن يختارني مساعداً له، وبهذه القدرة ذهبت معه إلى الكونغو. وكنا قد أجرينا تجارب كافية في «حدائق علم النبات الملكية» للحصول على مساعدة مالية من «جمعية البحث العلمي»، ومنحه من «المساعدة التجارية للمنتجات الاستوائية»؛ وهكذا مضينا، بما بدا للعلماء اقتصادية غير محدودة وراءنا، ونحن مسلّحان بكل نوع من السلطة، إلى ذلك البلد الفظيع لمتابعة أبحاثنا.

باختصار، كان عملنا معنياً بحليب الشجر، بنُسُغ شجر المطاط. وبرهن لوغران، بطريقة معينة في بيت زجاجي صغير، أن هذا السيل يمكن أن يتضاعف بالحَقن، الذي يكاد يماثل الآن الحُقن الوريدية بالمحلول الملحي في الأوردة البشرية، التي حلت

الآن محل نقل الدم بين أكثر أعضاء المهنة الطبية تقدماً. ولم تكن هذه التجربة، التي من شأنها أن تثوّر الصناعة المطاطية، أكثر من برهان على نطاق واسع على فرضية تم إثباتها الآن على نطاق ضيق.

وليس ممكناً بالنسبة إليّ أن أذكر اسم المكان الذي ذهبنا إليه، لأن للسرية في هذه الأمور أعظم الأهمية، فعلى الرغم من أن ذلك قد حدث قبل سنوات كثيرة، مازال الذين جاؤوا بعدنا يُبدون الملاحظات.

كان بلداً من الغابة، تُغَشّي أجزاءه الأشجار العظيمة – قال لوغران: إن بعضها لها من العمر ألف عام – فلا تنفذ الشمس إلى جذورها في الأرض. وقد تفتّحت الرَّحَبات، حيث أنجز سكان البلد شكلاً متقطعاً بعض الشيء من الزراعة. فنما الموز والذرة صغيرة الحب والذرة الصفراء والبطاطا الحلوة واليقطين والفول السوداني وعدة أنواع من الباقلاء. كانت الأرض خصبة، والغلال لا محال جيدة؛ وهي مدهشة على هذا النحو، إذا أخذنا بعين الاعتبار الطريقة التي تُهمَل فيها.

وفي بعض الأحيان كانت الأفيال تخرّب المنطقة، ولكن قرود الغوريلا كانت الإزعاج الرئيس وكان السكان الأصليون يخافون منها ويبغضونها معاً. وكانت إفساداتها لا تظهر دُفعة واحدة، لأنها بقدر كبير من الخبث لا تسرق إلا قليلاً كل مرة،

وأنها تسرق ببراعة إلى حد أنه إذا لم تُعَدَّ سنوف الباقلاء فلن يلاحَظ أي شيء إلى حين حصد المحصول.

وعندما أقول «ذهبنا»، فيجب أن يُفهم أننا كنا ثلاثة، لأن لوغران، قبل ذهابنا، كان قد تزوج شابة. كانت لديها معرفة بالضرب على الآلة الكاتبة والاختزال ومتمرنة على القيام بالكثير من عمل لوغران، لأنها واحدة من القلة التي استطاعت أن تفك رموز كتابته الاختزالية. كان اسمها هيلينا مَغْدرودّفاتا. وكانت من محتد يوناني – روسي، لها شعر أشقر، شديدة الإقلال من الأصباغ تكاد لا تصبغ وجهها إلا باللون الأبيض. ويقال إنها جميلة من دون نظّارة، وقد يكون زواج الأستاذ الجامعي بها النتيجة المنطقية لرغبة الرجل في أن يمتلك امرأة كهذه، أو قد يكون الزواج تجربة أخرى من تجاربه؛ ولم أجد أية ملاحظات حول هذه النظرية من شأنها أن تبددها، ولعلها كانت الأمر الوحيد الذي لم يناقشه معي.

عشنا في «بَنْكلة» Bungalow صغيرة [نوع من الدار أحادية الطبقة] طُليت ببياض الكلس وبُنيت من أجلنا، وفي الوقت المناسب أنجبت هيلينا ابناً. ولم يكن هناك عُسر في ذلك، فإن لوغران وأنا دكتوران في الطب، وهيلينا فتاة في صحة جيدة.

وكان بفضل الأستاذ أن عشنا جميعاً وحافظنا على صحتنا في ذلك المناخ الوبائي، وكنا من دون ريب أول الناس

البيض الذين يواجهون لدغات بعوض الأنوفيل فلا تزعجهم حمى البرداء ولا حمى الاستدماء البولي، وكان كلا النوعين من الحمى خبيثاً في تلك البقاع، يموت منهما السكان الأصليون بوفرة.

وسيكون مصل لوغران هو الذي سيفتتح في آخر الأمر، عندما يدخل السوق، مناطق واسعة من الأرض الرخوة كانت تُعد إلى الآن غير قابلة للسكنى. ومن الممكن أن يكون ذلك سبباً إضافياً لرغبته في الذهاب إلى الكونغو، حيث استطاع أن يجرب مُصوله الاختبارية على ثلاثة أشخاص مختلفين في الطراز والجنس والقومية.

لم نكن بخير وحسب، بل كنا في حالة سيصفها شخص غير مختص بأنها صحة نضرة؛ وكان مصل من المصول التي استخدمها يملك الخواص ذات النوعية الفعالة.

وترعرع الرضيع، وجسمه يزداد وزنه يومياً، وهيلينا مستطارة اللب به. وشغلتها الأمومة إلى حد أنها، باستثناء التقرير الأسبوعي الذي كان ملحاً، لم تُنجز عملاً آخر.

وبدا اهتمام الأستاذ الجامعي بالرضيع أكاديمياً أكثر منه أبوياً؛ بيد أنه عندما توفى قد أظهر أمارات الانفعال. كنا معاً في الخارج، نكيل ونزن حليب الشجر، عندما وصل إلينا عدَّاء من سكان البلد بنبأ مفاده أن الطفل قد لدغته أفعى. وبعودتنا إلى الدار، وجدنا الرضيع ميتاً وهيلينا على حافة الجنون. كانت

لا تتعزّى ولا يمكن أن تُترك وحدها. وحتى لوغران رأى ذلك بعد محاولتها الأولى للانتحار. ولم يكن هذا الاعتراض لوضعنا الاعتيادي بقليل. لأننا مادمنا نعمل في أقسام مختلفة من الغابة وكان الحقل والعمل المكتبي ممتزجين على نحو لا فكاك منه، لم يستطع أي منا أن يتولى عمليات الآخر بصورة كلية. على أية حال، لم يكن التعويق خطيراً وتواصلت تجاربنا. وتناوبنا على الخروج إلى مجالاتنا الخاصة، فالأستاذ يذهب يوماً، وأنا في اليوم التالي.

وبعد زهاء شهر، وبينما كنا نتناول فطورنا، وصل النبأ بأن غوريلا قد وقع في الفخ، فخرجنا لنراه، تاركين هيلينا التي كانت في الفراش.

لم تكن المسافة كبيرة، وسرعان ما بلغنا الموطن الأصلي الذي تم فيه الإمساك به. كان الفخ، وهو شيء ضخم مثل قفص من الأخشاب الضخمة يترابط مع الخطوط السلكية والجلدية غير المدبوغة، منصوباً بين غراس الذرة الصفراء التي حجبته ولكن تطؤها الآن أقدام السكان الأصليين الذين يحيطون بغنيمتهم. كان الطُّعم الذي أوقعته في الشرك هو نوع من الموز تولَع به هذه الحيوانات بصورة غير عادية. كان الغوريلا منذ آونة جريحاً بشدة في مواضع كثيرة وينزف كثيراً؛ وكان هذا التعذيب تسلية لدى هؤلاء الناس أقل من شعيرة دينية. فهم

يعتقدون أنهم بهذا العمل يطردون العفريت الذي يستولي عليه، ويقللون نهب أمثاله في الوقت الحاضر على الأقل.

وإذْ شققنا في طريقنا الزحام بالكد، دنونا من القفص. كان الغوريلا يجأر بغيظ وألم. وكان أنثى، مثقلة بالحبل؛ وكفت نظرة عجلى لترينا ذلك. وأقنع المزيد من التفحص كلينا أن الحادث كان يجب إلا قليلاً، وعندئذ وصل لوغران إلى فكرته.

قال: «يا آري»، لأنه في كل سنوات ارتباطنا، وعلى الرغم من معرفته الواسعة بالأدب الإنجليزي، ظلت أصوات الهاء في لغتنا تهرب منه.

«يا آري، سأخذ ذلك الصغير، فأمه لن تستطيع أن تعيش طويلاً».

كان ذلك واضحاً، فقد اخترقت حربةٌ رئتها اليمنى.

وأضاف، مستخدماً الكلمة بمعناها الفرنسي: «عد بسرعة وأحضر أدواتي، وكذلك الكلوروفورم. سأوقف هذا المشهد المزري».

وبتلك الطريقة تمت ولادة «كونغو»، كما صرنا ندعوه بعدئذ. فقد أفلح لوغران في حمل السكان الأصليين على تقييد أسيرتهم، وفي الوقت الذي عدت فيه كانت مفرشحة الرجلين والذراعين وقد استلقت تصرف أسنانها بغيظ. وتقييد غوريلا هو أمر ينطوي على البراعة، ولكن دخول القفص حيث هي

مقيدة هو أمر لم أفعله غير مرة واحدة، ولا أنوي أن أعيده مرة أخرى. فقوة هذه الحيوانات تفوق الحد، وهي تستطيع أن تأخذ بندقية وتلوي أنبوبها بأسهل مما نستطيع أن نحني دبوساً.

استلقت هناك تكشّر لنا، والدم واللعاب يسيلان من وجهها. وكانت أنيابها الكبيرة مكشّرة كأنياب كلب يهرّ وهي تطلق زعقة بعد زعقة. وكان بؤبؤا عينيها واسعين بقدر هائل تحت حاجبيها الغزيرين.

كنت قد رأيت تلك النظرة من قبل، على وجه مجنون قاتل؛ مجنون قتل عدة رجال. كانت مزيجاً من الوحشية والخبث. ويشعر المرء أنها على الرغم من أنها صارعت بقوة لم تبذل أقصى جهدها. وكان هذا ما فعلته عندما دخلنا. ارتجّ القفص كله بمحاولاتها، وبرزت العضلات القوية لبطنها المنتفخ كالحبال، ونفر الحليب من ثدييها.

وظننت هنيهة أنها ستحطم أغلالها؛ فلو فعلت ذلك لما استغرق وقتاً طويلاً أن تمزقنا أشلاء، بالمعنى الحرفي. وكنت أتصور حتى تلك اللحظة أنني قد تصلبت إلى حد عدم التأثر بأي شيء، لأنني قد رأيت الكثير من المشاهد الفظيعة؛ ولكن ذلك الحيوان الضخم المستلقي هناك، يزقح ويسعل بغيظ والمجلّل بالدم، قد كدّر خاطري.

كانت إلى جانبها ذراع رجل. جئنا أكثر تأخراً من أن نعالجه، فمات. كان سيصيبه ذلك على أية حال لأنه باقترابه

الشديد منها تمزقت ذراعه من نقرتها كما يمكن أن يُقتلع غصن من شجرة. ولم يكن ما تعوّد المرء رؤيته في مثل هذه الحال من الطرف المبتور بنظافة بل الكتلة المضرجة بالدماء؛ وكان لوغران، بمعطفه الأبيض وبيده أدواته، هادئاً كأنه موشك أن يفحص جرثومة بُرجمية من خلال المجهار.

لا أصدق أن قلبه قد زادت سرعته، أو حتى أنه كان يتأمل احتمال الكارثة. فكانت هذه القردة الضخمة الشبيهة بالإنسان هي مشكلة علمية بالنسبة إليه، ولكنني أحسست بخلاف ذلك. ربما، مع ذلك، عرفت أن الشر سوف يأتي من هذا الشيء غير الطبيعي.

وكنت قد رأيت في متابعة الحقيقة العلمية مناظر غريبة كثيرة، ولكن ليس من منظر يساوي عملية قيصرية أُجريت لغوريلا جريحة في قلب الغابة الكونغووية.

ولي أن أتردد في أن أقول كم استخدمنا من الكلوروفورم المخدِّر؛ ولا شك أن بعضه قد اندلق، ولكن لم يكن في قارورة نصف الليتر الكثير عندما أجرينا العملية. وغني عن القول إننا أخرجناها من عذابها. لم تستيقظ من ذلك النوم. ولُفَّ رضيع الغوريلا وُعطي لأحد مُلبسينا نصف المتمرنين؛ وكنا قد أسسنا نوعاً من المستوصف الطبي في مقرنا. وكان الأستاذ منحنياً فوق الأم الميتة، وفي يده المقياس الشريطي، وأنا أُجري بعض

التشريح الخشن قبل أن تدبّ نوبة قشعريرة، عندما شاهدت، لدهشتي لدى الالتفات، هيلينا وعلى صدرها رضيع الغوريلا.

ولا أستطيع إلا أن أخمّن التسلسل الدقيق للأحداث السالفة. أظن أنها عندما نهضت بحثت عنا وبوقوعها على ابن البلد وهو ممسك بالقرد الصغير، وكان وجهه المجعّد شبيهاً بوجه رضيع بشري، أخذته منه بحكم الغريزة. كان هو الاحتمال الأرجح ولاسيما أن سليمان - وكان ذلك هو اسمه - قد عمل ممرضاً لابنها، ولذلك كان تداعي الخواطر كاملاً، وتمسّك الغوريلا بها، وهو أقوى بكثير من الطفل البشري. وبمرود الوقت أخذت أنظر إليها على أن هذا ما حدث.

قلت للأستاذ، وقد وقف وفي يده عضلة منفصلة: «انظر!».

قال «هكذا، أخذتُه».

لم أعرف ماذا كان رأيه. هل أنجز تلك العملية المدهشة عن مجرد الفضول؟ ذلك ما أشك فيه. هل قصد أن يعهد بالطفل - وأنا لا أنفك عن تسميته بالطفل - إلى امرأة من السكان الأصليين؟ أم هل كانت نيته أن يقتله، ويحتفظ به عيّنةً؛ عيّنةً أخرى تضاف إلى مجموعته المشهورة الآن؟

وهل عرفت هيلينا ما فعلتْه؟ ومن جديد، ماذا نعلم عن هيلينا، بدمها الممزوج، وغرائزها القوية، وشراييها المليئة

بالمصل الاختباري؟ لابد أن لوغران قد اعتقد أنها مشكلة يمكن أن تعالج لاحقاً.

قال: «أعدّها، وأرسل إليّ بعض الزجاجات». لقد كانت لدينا غرفة تخزين مليئة بها من أجل العينات. وصاح من ورائنا ونحن نغادره: «ومحلولاً كحولياً».

وعندما عاد كانت الشمس تغيب، وتكلمت هيلينا مرة. قالت: «إنه لي».

وعلى ذلك النحو عدنا إلى بروكسيل بعد سنة. أستاذ جامعي ومساعده وزوجته وطفلها. لأن ذلك ما أصرّت عليه. لم يكن غوريلا، بل طفلاً، وكان مرتدياً مثل طفل. ولم ننجح في الحصول لهما على حجرة على ظهر السفينة إلا باستخدام النفوذ القوي؛ وبإصرار شركة الملاحة أنه حيوان امتقع لون هيلينا. وكانت تتناول الوجبات في حجرة النوم، لأنه إذا تركته يصبح شديد الضجيج ويصرخ بصوت مرتفع.

ومن الصعب وصف الرحلة، وخصوصاً بالنظر إلى الأحداث اللاحقة. وقد دعته هيلينا رضيعاً. وكذلك فعل الأستاذ أحياناً، في حين أنني لم أُشر إليه البتة ما أمكن ذلك. ولو احتفظت به بوصفه حيواناً مدللاً لكان الأمر مختلفاً، ولكنه كان ينام في سريرها، واشترك لوغران معي في حجرة النوم التالية. وفي ذلك الحين يجب أن تكون هيلينا في العشرين. وأنا سأقفز فوق الأعوام الثمانية التالية. فثمة أمور لا يمكن للمرء

أن يكتب عنها.

كان عملنا، الأستاذ، وأنا، ناجحاً يتخطى أبهج أحلامنا. ولن أقول شيئاً عن حياتنا المشتركة مع هذا «الشيء» الذي يقارب الآن التاسعة من العمر. وقد قلت منذ آونة إن هيلينا جميلة، والأستاذ لم يعد شاباً، وهو في بعض الأحيان غائب الذهن؛ في حين أنني لست كائناً مختلفاً في أية ناحية عن الرجال الآخرين. ولكن شيئاً واحداً كنت أعرفه: هو أنها كرهت كلينا؛ وهي الآن أقوى من رجل بكثير.

كيف بوسعي أن أسرد عنه؟ كان يتزيّن باللباس، في حلة بحار، ولا جورب وحذاء، ويأكل إلى المائدة معنا، ووجهه مثل وجه رجل عجوز. وظل ينام في الحجرة نفسها حيث كانت هيلينا، والأستاذ في غرفة اللباس الملاصقة. وكان له في زاوية الغرفة سرير نحاسي أصفر ذو شراشف ولُحُف. ولو كان طفلاً لما كان مثل هذا الأمر مباحاً، ولكن هيلينا وبمفارقة النساء تختار في تلك الأحيان أن تنظر إليه على أنه كلب كما يمكن للنساء الأُخريات أن ينظرن. ولكنه «هو» لم يكن كلباً. وكان كونغو في حبه وكرهه إنساناً بدائياً؛ لأنه إذا كان بالوراثة قرداً شبيهاً بالإنسان، فقد أجبرته هيلينا بيئياً أن يقوم بقفزة من حقبة جيولوجية إلى أخرى، ولابد أنه من الوجهة العقلية قد ناظر الإنسان النياندري على الأقل. وكان محباً لهيلينا.

وأنا أستخدم مصطلح «المحب» بعد ترو. فأن يحبها هو

أمر طبيعي، فهي أمه المربية وهي التي أنشأته، ولكن المصطلح يتجاوز هذا المعنى. فقد يكون تبكير نضجه العقلي ناشئاً جزئياً عن تغذيته، التي كانت مثل تغذيتنا، أغنى في البروتينات المركّزة بكثير مما من شأنه أن يكون نوع غذائه الطبيعي، ولكنه كان عملاً قبيحاً.

ظاهرياً كان موقفه من هيلينا موقف طفل حنون. كان يتعلق بيدها، ويتمسك بأطراف ثوبها، ويتسلق ركبتها، ويضع ذراعه حول عنقها راغباً في تقبيل شفتيها بفمه. ولم تكن الراحة تبدو في عينيه إلا عندما يعتقد أنه غير ملحوظ؛ وأنا مقتنع أن ثمة مرات يختبر فيها قوته. ولم يكن يقوم بذلك بتكسير الأشياء - فقد تغلّب على ذلك في طفولته الباكرة - بل بنقلها. وقد باغتّه ذات مرة وعلى رأسه صندوق مليء بالثياب؛ كان يمسك به وكلتا يديه مرفوعتان. ومن قبيل الفضول عرفت وزنه على ميزان المحطة، وهو خمسة وسبعون كيلو غراماً بالتمام. وشغَله بسهولة إنسان يطلب طرداً من الطرود. واحتفظنا بقيود دقيقة عنه؛ كان صدره في ذلك الحين أربعاً وأربعين بوصة، وارتفاع أقدامه الأربعة إحدى عشرة، ووزنه بالموازين الإنجليزية مائة وثمانون رطلاً. وهو الآن أضخم بكثير.

قالوا في البداية إنه كان حادثاً، برغم أنهم حاولوا أولاً أن يُظهروا أنني متورط. قالوا إن الدافع إلى ذلك الحسد، على زوجته ومكانته في عالم العلم، وكانوا لطفاء بما يكفي ليقولوا

إنني كنت أنافسه. ولحسن الحظ، كنت قادراً أن أُثبت أنني كنت في ذلك الوقت أحاضر بعيداً، وإلا فلا شيء كان من شأنه أن ينقذني، ولاسيما عندما اكتشفوا أنه قد جعلني مؤتمنَه الوحيد، وأنه ترك لي كل كتبه وعيّناته ومخطوطاته. وهكذا لم أخسر صديقاً وحسب، بل أوشكت أن أكون ساعياً في جناية قتل.

أما زواج هيلينا بي فكان أمراً محتوماً؛ في وقت من الأوقات الآن – ولكن لماذا أخوض في ذلك؟ هل كان بوسع أي إنسان عاش في تلك الدار، في ظل تلك الظروف الغريبة، ألا يتصرف مثلما تصرهفت؟ أشك في ذلك. وهل كانت هيلينا تستطيع أن تعمل من دون مرافقتي عندما كان لوغران المسكين حياً أو بوصفي دارئاً بين العالم وكونغو بعد وفاته؟ من جديد أشك في ذلك. أم هل يمكن أنني وقد عرفت هيلينا قد أحببتها سنوات؟ ولكنها كانت مجنونة حيال شيء واحد. ذلك القرد. ولا شيء يمكن أن يفصلها عنه، ولا حتى حبها لي.

لقد سقط لوغران من النافذة، وكانت الشقة السكنية التي اشتركنا فيها عالية في الدَّور الخامس. وكان بيده عندما سقط وعاء ماء من الصفيح. كنت قد شاهدته مائة مرة يومياً. والعجوز العزيز، لأنه يشيخ بسرعة، كان ينتزع الأوراق السوداء الميتة في صندوق الزرع على عتبة النافذة بأصبع فضولي. وحدث اقتراب تسللي، لأن كونغو استطاع أن ينتقل بهدوء هر

والشقة مكتظة بالسجاد. اليدان القابضتان عليه، الدفعة القوية، الصرخة، السقوط والتحطّم.

وأنا على يقين أن هيلينا قد حزرت ما حدث، ولكن أياً منا لم يقل كلمة. هي لمحبتها لكونغو، وأنا لرغبتي فيها. ولكن تعرف ذلك لاشعورياً وتخشى علي. وهي الآن لا تتركنا معاً وحدنا؛ ومع ذلك فهي تُحبط غاياتها بعض الشيء؛ لأن لديّ فكرة في طريقة لتسميمه، دقيقة إلى حد ما. وتنفيذ ذلك بالزرنيخ أو مادة من هذا القبيل سيعرّضني للافتضاح؛ فمعرفة هيلينا بالطب ليست قليلة. وعلى الرغم من أنها لن يكون لها تعويض قانوني، فمن الوجهة الأخلاقية ستنظر إليّ على أنني قاتل ابنها. سأستعمل الزلال؛ وخمسة سنتيمترات مكعبة ستكون كافية.

ولكنها كانت لعبة خطرة، سيؤدي فيها عامل الزمن الدور الرئيس. وأنا أذهب مسلّحاً بقدر الإمكان، وعذري هو الاضطراب في الأحياء العنيفة التي يأخذني عملي إليها في كثير من الأحيان. «لابد أن يكون ذلك المسدس متعِباً بالتأكيد في جيبك، ولكن لماذا تحمله في البيت؟ إنه يُفسد ثيابك». إنه من طراز براوننغ 32؛ وعلى الرغم من أنني متشكك في القوة الرادعة لهذه الرصاصات الصغيرة، فقد أصررت على حمله. واليوم أشعر أن أزمة تحيق بي؛ ولذلك أكتب هذه القصة. وهي كلها مُريعة جداً، ويداي تربطهما عاطفتي، ولكن شخصاً ما

يجب أن يعلم. وهي، الطفلة المسكينة، تقول: «يحبني مثل ابن لي».

لقد تركت الكتاب الذي أشتغل فيه، لأكتب هذه القصة. وليس لديّ إلا الأمل.

محتويات:

* التكرار
* سميولوجيا الأدب
* البراغماتية: لأي شيء تصلح الأفكار
* أدباء من التايلاند
* لا سلام عالميّ دون سلام ديني
* طائر الصمت المسافر

صدر

* خـــــــــــوف
* الجـــــــيـــــــاد
* قـصـائـد مـن الـصـين:

بـراعـم الـبـرقـوق، انـفـراد،
حب بطـول النهر، المهرجان، أحلام

* الـــرجـــل الـــشـــجـــاع

قصص قصيرة :

* الـــزنـــبـــقـــة
* واه، واه، واه! . . . . . .
* الـسـراويـل المـرقـعـة
* كـــونـــغـــو

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 المترجم.

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

■ قصص قصيرة :

الـــزنـــبـــقـــة 155
أولوغ بيك حَمْدَم

واه، واه، واه! . . . 163
عزيز نسين

الـــسـراويـــل المـــرقـــعـــة 177
رسول پرويزي

كـــــونـــــغـــــو 187
ستيوارت كلوت

المترجمون

أحمد حيزم
سعيد بوعطية
إبراهيم صحراوي
عز الدين الخطابي
ثامر الغزي
علاء الدين رمضان
الحسان الرزاقي
هاني حجاج عبدالمبدئ
بشير رفعت
مرتضى سيدعمروف
صفوان الشلبي
فؤاد ساعة
محمود منقذ الهاشمي

رقم الإيداع 14/0513

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

■ مقالات :

التكرار ..... ماريا لور باروديس 9
سميولوجيا الأدب ..... جان ييف تاديه 45
البراغماتية: لأي شيء تصلح الأفكار؟ ... جون – فرانسوا دورتييه 81
أدباء من التايلاند ..... فردريك موريل 93
لا سلام عالميّ دون سلام ديني ..... هانس كنغ 115
طائر الصمت المسافر ..... سوزان عطيفات بيكهام 123

■ قصائد :

خـــــــــــــــوف غـابـريـيـلا مـيـسـتـرال 137
الجـــــــيـــــــــاد بـــابـــلـــو نـــيـــرودا 141
قـــصـــائـــد مـــن الـصـــين زهـــــــي دونـــــــرو 145
الـــرجـــل الـــشـــجـــاع والاس ســـتـــيـــفـــنـــز 151