بـــدءاً

يعتبر النقد النسوي أكثر النظريات تطوراً وأهمية في القرن العشرين. ليس فقط لأنه قدم مجموعة من الأسئلة من منظور جديد يمكن طرحها على كل النصوص، ولكن لأنه أعطى معنى دقيقاً لكلمة «نقد» التي أصبحت تعني المساءلة، أي القراءة بشكل مخالف، ومقاومة التأويل المبرمج. وقد كشف هذا النقد عن حقيقة أن الأدب النسوي بأكمله، قد عاني من الإهمال والتهميش لأنه مر على ناقد وسيط، اتجاهاته التقييمية ذكورية بحتة، جعلته يرى الكتابة النسائية مسترسلة وغامضة وغير متماسكة وتعاني من غياب الدفعة الذكورية القوية. تم حجب الكتابة النسائية؛ لأنها في التقييم الذكوري مجرد ترفيه ذاتي هزيل يتسم بالخصوصية واتباع الموضات وإثارة الجدل العقيم، أما الصمت الطويل للمرأة الكاتبة فيعود لقلقها من التعرض للاستخفاف والاستهزاء الذكوري المتململ والمنزعج.

تعتبر مراجعة النصوص محوراً أساسياً وفلسفياً لنظرية النقد النسوي، وتعتقد ساندرا جيلبرت وهي ممثلة رسمية لهذه المدرسة، أن التغريب الثقافي الذي عانت منه المرأة يستلزم ما تسميه بالضرورة التكريرية «revisionary imperative»، والتكرير هو تصفية النصوص وإعادة النظر في عرضها للحياة الخاصة للنصف الآخر من البشرية. وقد قامت المدرسة النقدية

بجهد شامل لإصلاح آلاف السنوات من الحضارة الأوروبية. وقاد ذلك إلى ملاحظة أن السلطة الثقافية قد حجبت النساء بشكل عام، وأن الكاتبات اللاتي قاومن الحجب تجاوبن مع الضغوط الاجتماعية الثقافية بتكوين نصوص رمزية تعبر عن شعورهن بالعزل والتقليص، والعزلة الثقافية الناتجة عن الإسكات والتهميش.

تقول شولتر: «هنالك بعض الدلائل الإثنوغرافية التي تشير إلى أن النساء في ثقافات مختلفة قد قمن بتطوير شكل خاص من التواصل اللغوي يقاومن به الصمت المفروض عليهن في الحياة العامة»، كما تشير شولتر إلى فكرة الطرس، «palimpsest» أي الرق الذي يمحى ويكتب عليه من جديد، والتي أطلقتها كل من جيلبرت وجوبار لتلفت الانتباه إلى القصة الخرساء، التي تختفي في حنايا القصة المهيمنة على السطح. فالكشف عن الأسلوب التعبيري الذي يحدد معالم التكوين الذاتي للأنثى في الأدب يتطلب أن نرى المعنى فيما كان فراغاً في السابق، أن نسمع القصة التي غرقت في المجهول.

لذا فإن الاستراتيجية القرائية النسوية تعنى بإعادة تعريف اللغة على أنها مفتاح دواخل الذات الأنثوية، التي تمثل وضعاً فريداً في المفاهيم والعواطف. فالنماذج الأدبية والاستعارات والمعنى بشكل عام يتأثر بالموقف الجندري للكاتب والقارئ على السواء. كما أن إدراك العمق الرمزي يعتمد على

الفهم المتبادل النابع من التجربة المشتركة. ولأن الرجل والمرأة لا يسكنان عالماً متماثلاً أو على الأقل لا يستوعبانه بنظرة متماثلة، فإن المعنى النسوي قد لا يكون في متناول الرؤية النقدية الذكورية التي تجهل أبجديات القضايا الجندرية وتكتفي بالمراقبة من الخارج بدلاً من الغوص إلى الداخل.

وضمن هذا الإطار الجديد نشأ التفكير في الترجمة كنشاط مجندر وبدأ الاهتمام بالنصوص النسائية المترجمة، وبإعادة إنقاذها من الضياع في الطبقية البطريقية. وتهدف الترجمة النسوية إلى إظهار المرأة في اللغة، وهذا الوعي اللغوي ينبه إلى مدى تأثير الموقف الجندري للمترجم في نقل مضمونات النص النسوي من خطاب إلى آخر.

والقضية الشائكة في هذا الصدد هي قضية سيمون دو بوفوار وكتابها الذي هو النص التأسيسي للحركة النسوية، الجنس الثاني (The Second Sex 1949)، حيث يعتقد العديد من النقاد أن قراء الإنجليزية ربما لم يقرأوا النص الحقيقي لبوفوار لأن الترجمة الإنجليزية قام بها غير متخصص، ظهرت على درجة من الرداءة بحيث شوهت فكر بوفوار وجعلته يبدو غير متماسك.

إن القراءة بمرجعية نسوية، تجعل القراء يتنبهون للشفرات الجنسوية المخبأة داخل النصوص، والتي هي تعبير لوعي مختلف بأن الفروق الجنسوية كبناء اجتماعي لها إيحاءات

أدبية تدور في نطاق الخصوصية البيتية، التي سكنتها المرأة حتى بدايات القرن التاسع عشر. والمترجم النسوي يجب أن يتعامل مع النص كما يتعامل مع النصوص الأجنبية ويراعي أجنبيتها وتاريخها وثقافتها ووضعها الاجتماعي ولغتها الخاصة، ولا يعبث بالسلطة الكتابية للمؤلفة فيحجم عن تذكير النص ونزع أنثويته وبيتيته.

لمياء باعشن

العدد الثالث والثلاثون رجب 1426هـ - سبتمبر 2005

ما هي الترجمة؟(❖)

جان رونيه لادميرال

Jean - René Ladmiral

ترجمة منذر عياشي

تمثل الترجمة حالة خاصة للتضافر اللساني، فهي تشير، بالمعنى العام، إلى كل شكل من أشكال «توسط التداخل اللساني» الذي يسمح بنقل المعلومة بين المتكلمين بلغات مختلفة،

(❖) أخذت هذه الدراسة من كتاب:

Jean - René Ladmiral: Traduire: théorèmes Pout la Traduction. Éd, Gallimard. Paris, 1994.

فالترجمة تقوم بتمرير رسالة من لغة الانطلاق (ل. ن) أو لغة المصدر إلى لغة الوصول (ل. و) أو اللغة الهدف.

وتشير الترجمة، في الوقت نفسه، إلى الممارسة الترجمية، وإلى نشاط المترجم (المعنى الدينامي)، وإلى نتيجة هذا النشاط، وإلى النص الهدف نفسه (المعنى الثابت). وتأخذ الكلمة أحياناً أيضاً المعنى الاستعاري الموسع بالتعبير على نحو مبالغ فيه، كما تأخذ معنى التقديم، والتأويل (مثلاً: تمثل هذه العصبية ترجمة لانزعاج معين...).

1 - مهنة المترجم:

تعد الترجمة نشاطاً إنسانياً كونياً. ولقد جعلها التماس بين مجتمعات تتكلم بلغات مختلفة، ضرورية في كل العصور وكل أطراف المعمورة، فليكن هذا التماساً فردياً أو جماعياً، عرضياً أو مستمراً، مرتبطاً بتيارات للتبادل الاقتصادي أو ليظهر بمناسبة الرحلات، أو ليكن موضوعاً للتقنين المؤسساتي (مثل اتفاقيات الثنائيات اللغوية بين الدول)، وإنه لمن النادر أن يوجد شعب، مهما كان قصياً ومعزولاً، يستطيع أن لا يلجأ إلى الترجمة. وتعطي أسطورة برج بابل قياساً لقدم الترجمة: لقد وجدت كل ضروب المترجمين قبل وجود مكاتب الترجمة لمنظماتنا العالمية. فهناك المترجمون المحلفون، وحملة الشهادة والبراءة، وهناك كتاب اللاتينية، وكذلك المترجمون - المؤولون

في البلاطات الفرعونية، إلى آخره. وإن هذا الوسيط بين شعوب تتكلم لغات مختلفة قد تطلب على الدوام إذاً، وجود أفراد ثنائيي اللغة، يضطلعون بوظيفة الترجمة والتأويل.

وسنميز التأويل، بالمعنى الضيق للتأويل، والذي عُمِّد قريباً بـ «تأويل» - يمكن لهذه «الترجمة الشفاهية» أن تكون متعاقبة أو متزامنة - «الترجمة» بالمعنى الحرفي للكلمة. وهي ترجمة تنصب على النصوص المكتوبة. وإذا كان ثمة عمق للإجراءات المتوازية التحتية لهذه العمليات المختلفة، فإن مدارس المؤولين والمترجمين تميز السلسلتين على الأقل بشكل واضح.

يجب على المترجم (كما يجب على المؤوِّل) أن يمتلك معرفة متينة بلغات عمله، وثقافة عامة موسعة. ويجب عليه، في حال الترجمة التقنية، أن يمتلك معرفة بالميدان الذي ينتمي إليه النص المترجم. ومن هنا، فإنه يقع على عاتقه أن يتزود دائماً بالمعارف. ويمكن لتكوين المترجم أن يكون مضموناً خلال فترة زمنية تدوم ثلاث أو أربع سنوات، وذلك من خلال مؤسسات جامعية مثل المدرسة العليا للمؤوِّلين والمترجمين بباريس، ومدرسة المؤوِّلين بجنيف، وإلى آخره. وهناك أيضاً منشآت خاصة. ويبدو أن الإجماع قد قرر أن اللغة - الهدف يجب أن تكون هي اللغة «الأم» حصراً (اللغة و)، وذلك لأن المترجم يستعمل لغتين مصدراً لعمله: «إننا نترجم بلغتنا»، ومع ذلك فإن بعضهم يتكلم عن ضغط الحاجات وضرورات التأقلم المرن مع

التنوع والتجدد السريع للطلب وذلك لكي نطلب الآن من مترجمي المستقبل «حركة» يكونون بفضلها قادرين على الترجمة باتجاه عدد من اللغات الهدف بلا تمييز (بما في ذلك إذاً لغة أو عدد من اللغات الأجنبية أو غير لغة الأم). ولكن ليس من الأكيد أن تكون رغبة المترجم (والمترجمة) بمردود التعدد «في صنع كل شيء» واقعية فعلاً، وأن تكون ممارستها لسانياً ممكنة إذا امتد سلمها بما يكفي.

أما ما يخص «الترجمة من اللغة الأم إلى لغة أجنبية» و«الترجمة من اللغة الأجنبية إلى اللغة الأم» الممارسة في الإطار المدرسي، فإنها تجعل عمليات الترجمة تبعاً للاستراتيجية العامة لتعليم اللغات، وهي تشتمل على مجموعة من الضوابط الخاصة. وتعد هذه الترجمات تمارين «تعليمية»، وتمثل حالة محدودة، وهي حالة عبثية بالنسبة إلى الترجمة بالمعنى الدقيق للكلمة. وأما هذه الأخيرة، فتهدف أن تترجم نصاً لجمهور ما، وليس أن تترجم نصاً من أجل مصحح. فالترجمة الحقيقية هي «فعل تواصلي»، تحدده اقتصادياً شروط إنتاج المترجم.

ويمثل المترجمون الذين لم يذهبوا إلى مؤسسات إعداد المتخصصين والذين كونوا أنفسهم «في الورشات» عدداً كبيراً. وتمثل الترجمة أيضاً بالنسبة إلى الكثيرين مهنة مساعدة. وأما المترجمون المتفرغون، فيستخدمون في مكاتب للترجمة، الخاصة والعامة، أو إنهم يمارسون هذه المهنة بناء على الطلب،

وكمهنة حرة، وإن لمستخدمي الترجمة، ولاسيما دور النشر، مصححيهم على وجه العموم، ويخضع لهؤلاء عمل المترجمين. وأما البعد القانوني الذي يمكن للترجمات أن تضفيه على نفسها (في إطار قضية أو معاهدة بين الدول مثلاً)، فقد أحيت وجود هيئات مختلفة للمترجمين الخبراء المؤتمنين، والمكلفين بالتصديق على صحة الوثيقة.

وإننا لنتفق على رثاء تأخر فرنسا في ميدان الترجمة إزاء إيطاليا مثلاً. فعدد من المؤلفات الأجنبية المهمة جداً تنتظر طويلاً ترجمتها إلى الفرنسية، باستثناء، ربما، النصوص بالإنكليزية المصدر. فالشروط الاقتصادية تأتي هنا لتلتقي تقليداً للمركزية الثقافية. وإن الناشرين ليشتكون من أن الترجمات لا تباع جيداً، كما يشتكون من النوعية السيئة للمترجمين. ثم إن المترجمين يعرفون أوضاعاً اقتصادية جد قاسية على الأغلب: كانت أجورهم متدنية، كما كانت مواعيد انتهاء عقودهم تضغط عليهم. ولذا كانوا في بعض الأحيان يهملون النوعية لكي يزداد ريعهم. وبالإضافة إلى هذا، فإن التميز الاجتماعي بالنسبة إلى مهنة المترجم كان جد ضعيفاً. ثم لا يبدو أن قانون العرض والطلب، والذي هو من حيث المبدأ في صالح المترجمين الجيدين لأنهم نادرون، بل أيضاً لأن سوق الترجمة مزدهرة، يكفيان لكي يعيدا للمهنة قيمتها.

إن الترجمة «خصوصية أدبية»، وهي بوصفها كذلك

يحميها القانون الفرنسي (قانون 11 آذار 1957). وللمترجمين نقابة وطنية (الجمعية الفرنسية للترجمة). وكانت هذه الجمعية هي الأصل في وجود (الاتحاد العالمي للمترجمين).

نميز تقليدياً بين الترجمة «الأدبية» والترجمة «التقنية». ولقد يتناسب هذا مع فارق بين نصوص الترجمة، وكذلك أيضاً مع انشقاق اقتصادي الطابع: يترجم «الأدباء» كتباً، ويكافؤون على نحو جد زهيد، وذلك تبعاً لنظام حقوق المؤلف (مع مقدَّم مالي جزافي تحت الحساب). وأما «التقنيين»، فيتلقون أتعاباً أكثر جوهرية. وإن إنشاء جمعية للمترجمين الأدبيين في فرنسا عام 1973 منفصلة عن (ج. ف. ث) ليعد صدى لهذا الانشقاق الاقتصادي. ونسمي ترجمة تقنية ترجمة النصوص القانونية، والعلمية، إلى آخره، ونسمي بذلك النصوص التقنية بالمعنى الدقيق. وأما ترجمة كتاب في العلوم الإنسانية، فيقال إنها «ترجمة أدبية».

2 - القضايا اللسانية للترجمة:

تُطرح قضية الترجمة غالباً بعبارات متناقضة في مناقشة أكاديمية: الترجمة الحرفية أو الترجمة الأدبية المسماة ترجمة «حرة»، وبقول آخر الوفاء أو الأناقة، اللفظ أو المقصد. هذان قطبان للتناوب نفسه، ويعاد تعميدهما إلى ما لا نهاية، وإنهما ليؤكدان على تاريخ الترجمة تبعاً لحركة التوازن بين «التعادل

الشكلي» و«التعادل الدينامي» (E. A. Nida, 1964, P. 159)، وبين الترجمة كلمة فكلمة وبين «الجميلات غير الوفيات» (انظر: G. Mounin, 1955).

ونجد في المصادر التاريخية للترجمة النصوص المقدسة أولاً، مثل الترجمة اليونانية للعهد القديم، والترجمة اللاتينية للتوارة التي قام بها القديس جيروم (Vulgate)، إلى آخره. وتطوِّر الآن أيضاً «جمعية التوراة الأمريكية» نشاطاً واسعاً للترجمة بكل الاتجاهات، وبدافع من اللساني «آ. نيدا» الذي اشتهر بذلك. ولقد اضطلعت أيضاً نصوص العالم القديم بدور كبير في تقاليد الترجمة في الغرب: إن عدد الترجمات التي تحسب بهذا الصدد للإلياذه والأوديسه ليبعث على الذهول، وإن كان لا يقارن مع عدد ترجمات التوراة. فرجال الأدب الوطنيون الأوروبيون قد بدأوا بترجمات من اليونانية واللاتينية، كما يبين التأثير الذي يتمتع به في فرنسا «Le Plutarque» والذي ترجمه أميوت. ولقد أظهرت أيضاً أعمال البلياد مثلاً نتابعاً يذهب من الترجمة بالمعنى الدقيق للكلمة إلى التكييف البسيط الذي ليس هو سوى استيحاء من الروائع القديمة. وهناك العديد من الكتاب الذين، مثل فاليري لاربود، تركوا لنا «فنوناً من الترجمة» (انظر: ف. لاربود. 1957).

وإنه لمن الواضح في أيامنا هذه أن حاجات مهنة الترجمة قد تنوعت جداً وبلغت حداً هائلاً لايزال يتصاعد وإن الإلحاح

وحجم هذه الحاجات فيما يخص الترجمات العلمية هي الأصل في أعمال الترجمة الآلية (ت. آ)، أو في «آلة الترجمة» المعمول بها منذ الحرب العالمية الثانية.

وتقضي الغاية من الترجمة «إعفاءنا من قراءة النص الأصلي» - وهذه هي العبارات المناسبة، كما نرى، لكي نعرِّف بها ما تكونه الترجمة على نحو دقيق. إذ من المفترض أن تعوض الترجمة النص الأصل بالنص «نفسه» في اللغة الهدف. وإن السمة الإشكالية لهذه الهوية هي التي تصنع كل الصعوبة لنظرية الترجمة: سنتكلم عن «التعادل».

وسنقترب، في مقاربة أولى، من ترجمة «Code - الشرعة»، حيث تصلنا الرسالة من خلال شرعتها المصدر (مثل الاندفاعات الكهربائية)، قبل أن تفكك شرعة ثم تعاد على شرعة (وذلك باستخدام شرعة - هدف لأبجديتنا الكتابية مثلاً). ولكن هذا يعني أننا نختزل اللغات الطبيعية إلى أبجديات (انظر الاشتقاق القاعدي)، أو نختزلها في أحسن الأحوال إلى مدونات لفظية بسيطة. وإن كان هذا هكذا، فإن الترجمة ستكتفي بوضع الكلمات الهدف موضع الكلمات المصدر وذلك تبعاً لتناسب ثنائي المشاركة بين هذه الكلمات وتلك الأخرى[1]. ولقد نجد، في الواقع، في الأصل المشترك للترجمة وللقاموس مثل هذه القائمة من الكلمات الثنائية، بل المتعددة اللغات، والمسماة «لوحة المطابقة» (انظر المعجم السومري الأكادي):

كذلك، فإن الأعمال حول «آلة الترجمة تبدأ بأبحاث تنصب على القاموس الآلي. بيد أن الترجمة في الواقع لا تستخدم الكلمات فقط، ولكنها تستخدم النحو أيضاً، وكذلك الأسلوبية والتعبير الاصطلاحي للغات المعنية. وهذا ما يجعل الترجمة الحرفية للشرعة مستحيلة.

وتواجه كل نظرية في الترجمة القضية الفلسفية الخاصة بالذات وبالآخر: إذا تكلمنا على نحو دقيق، فإن النص – الهدف ليس هو ذات النص الأصل، ولكن ليس هو أيضاً نصاً آخر تماماً ... وإن متصور «الوفاء» للنص الأصلي ليترجم هذا الالتباس، سواء تعلق الأمر بوفاء حرفي أم بوفاء للقصد.

ويفضي هذا الجدل التقليدي حول «الجميلات غير الوفيات» إلى تناقض أساسي آخر من تناقضات الترجمة، يتمثل في مشكل عدم القابلية للترجمة. والقضية هي أن كل شيء قابل للترجمة و/ أو: الترجمة مستحيلة. وتعد كل هذه القضايا متعذرة الحل بذاتها. وعلى وجه العموم، إننا لا نجد فيها إلا حلولاً جزئية تأتي لحظة بلحظة.

إذا استخدمنا متصوري سوسير «اللغة» و«الكلام» بدلاً من مصطلحي الشرعة والرسالة، وهما مصطلحان لسانيان تماماً ولا يتطلبان المستوى نفسه صياغة، فإننا سنستطيع أن نجمل نظرية في الترجمة. (تشير اللغة إلى مخزون من الافتراضات اللسانية، والتي تكون في حوزة الجماعة، وأما الكلام فيمثل

واقع النشاط الذي يستخدم اللغة). وينتج متصور التعادل الالتباس في الترجمة: سنحدد بأن المقصود هو هوية الكلام من خلال مختلف اللغات.

وسنطرح من حيث المبدأ أنه من الملائم أن نترجم – أي أن نمرر إلى اللغة الهدف – ما ظهر للكلام في النص المصدر، لأن هذا ما يقوله المؤلف الذي نترجم له. وأما ترجمة هذا الذي ينتمي إلى اللغة (أشكال الدال الصوتي والكتابي، الضوابط القاعدية، العادات الاصطلاحية...) فيكون على العكس من ذلك موضوعاً تحت علامة الاختلاف: بدلاً من عناصر اللغة المصدر، نضع فقط المعادلات في اللغة الهدف.

ولكن تطبيق هذا المبدأ العام، يخلق غالباً مشكلة في الممارسة. فنحن نترجم من غير تردد العبارة الإنكليزية: «I am sorry» إلى الفرنسية «excusez - moi» (اعذرني)، والسبب لأن هذه عبارات جاهزة وتنتمي إلى المخزون الجماعي، وهي تمثل في المحصلة وحدات تابعة للغة، وينظر إليها على نحو إجمالي. ولكن لا يبدو أننا نستطيع أن ندعي بأن الميل إلى إنشاء متصور جد متقدم يمتد إلى خطاب نظري «للغة الألمانية، وذلك ذهاباً إلى حد تخفيف جمل النص الألماني، الذي نترجمه إلى الفرنسية، من مضامينها على نحو آلي...»[2].

ليس صعباً فقط أن ننزع كلام المؤلف من اللغة المصدر التي توجد فيها صياغته، بل إن تضامن كل لغة مع «السياق

الثقافي» ليظهر أن ثمة ضرورة لإدماج متصور «خارج لساني» (أو متصور لساني موازٍ) للانتروبولوجيا في نظرية الترجمة، وفعلاً، كيف نترجم التعبير الفرنسي ordinateur أو التعبير Cassoulet en peul؟ أو المفردات اليابانية الخاصة بطقس شرب الشاي، بل فقط التعبيرات التقنية «base - ball» إلى الفرنسية؟

وهكذا، فقد أوضح «إ. آ. نيدا»، بعد كل من سابير ومالينوفسكي، أن حل قضايا الترجمة تبع لنظام إتنولوجي كما هو تبع لنظام لساني. وبهذا، فقد استطعنا أن نوسع المتصور اللساني «لغة» ليشمل أبعاداً «للغة – الثقافة» (هـ. ميشونيك – 1973، ص 308) أو لإعطاء موضوع «لما حول اللغة» الثقافية، والمقامية، والسلوكية التي تتضامن معها.

وإننا لننضم عموماً إلى الصيغة التي وضعها «ج. س. كاتفورد» الذي يرى أن الترجمة تكمن في هوية «المعنى السياقي» (وذلك في التوافق المبالغ بتوسعته للكلمة الإنكليزية Context – سياق، التي تشتمل على المحيط السياقي والمقام المرجعي في الوقت نفسه)، وبقول آخر فإنه تكمن في التعادل اللساني و/ أو في التعادل «الوظيفي»: إن للعبارة المصدر وللعبارة الهدف المعنى «نفسه»، وذلك عندما «تعملان في السياق نفسه» (ج. س كاتفورد، 1967، ص 49). وللحق نقول إن هذا

الجزء من «عالم الدلالة» يستدعي لسانيات الكلام، كما يستدعي وجود نظرية للتعبير.

وإنه ليؤكد أيضاً أنه في النظرية اللسانية الممارسة للترجمة، نجد أن العلاقة لا تتمثل بتطبيق خطي فقط، وهذا ليس أكثر من البيولوجيا في علم الطب. وهكذا، فإن اللسانيين ماداموا لا يمتلكون الممارسة الواقعية للترجمة (على الرغم من أن قليلاً منهم يمتلك الممارسة)، فإنهم ينتجون خطاباً نظرياً لا يكفي جذرياً بالنسبة إلى المترجمين لأنه غير ملائم لممارستهم. ولهذا، من جهة أخرى، فإننا لن نستطيع أن نتكلم بدقة عن «تقانات الترجمة».

3 - من النظرية إلى الممارسة:

ستكون الترجمة دائماً جزئية في الممارسة، كما هو بدهي. وإنها لتشتمل، مثلها مثل أي فعل تواصلي، على درجة معينة من «القصور»، أو تشتمل على قدر معين من اختلاس المعلومات. فمهنة المترجم تقضي باختيار السوء الأقل. ولذا، يجب عليه أن يميز بين ما هو جوهري وما هو ثانوي. وسيوجه اختيارات الترجمة هذه، اختيار أساسي يتعلق باكتمالية الترجمة، كما يتعلق بالجمهور الهدف، وبمستوى الثقافة، وبالألفة التي نفترض أنه يمتلكها مع المؤلِّف الذي يترجم له، ومع لغة الثقافة الأصلية. وهكذا، فإن الترجمة تتطلع إلى «اللون المحلي» تقريباً، وإلى

الاغتراب (في الزمان والمكان)، وستكون نظارات المترجمين على التوالي من «زجاج ملون» أو من «زجاج شفاف» (ج. مونان، 1955، ص 109): إننا نترجم كلمة الوطن الإغريقية إلى الفرنسية، مثلاً، إما بـ «المدينة» وإما بـ «الدولة».

ونجد تحت عنوان «الأسلوبية المقارنة للفرنسية والإنكليزية» أفضل كتاب وجيز للترجمة. وقد وضعه كل من «ج. ب. فينيي» و«ج. داربلين» (1968). ولقد حاول المؤلفان فيه أن يحددا متصور «وحدات الترجمة» التي تتناسب ليس مع الكلمات ولكن مع المجموعات التركيبية التي تصنع المعنى. ولقد اقترحا سبعة نماذج من الحلول لمشكلات الترجمة.

يستطيع المترجم إزاء فجوة لفظية في لغته الهدف (كلمة «غير قابلة للترجمة» أن يلجأ إلى الحل اليائس، وهو «الاستعارة»، فيستورد هذا الحل لمصطلح المصدر الأجنبي كما هو (الدال والمدلول)، أو يلجأ إلى هذا الاستيراد الأكثر خفاء والمتمثل في النسخ (استعارة المدلول من غير الدال). وغالباً ما تكون الكلمة في الحالين، ولكن الشيء أيضاً، مستوردين من اللغة الثقافية المصدر. وتستطيع الاستعارة أن ترتدي قيمة أسلوبية ذات «لون محلي»: يمكن للتعبير Feed - back أن يكون مستحباً في الفرنسية الهدف على بديله الأكثر تأخراً، وأن يبقى تقنياً أكثر من «rétroaction» – مفعول رجعي»[3]. ويوجد في بعض الجامعات الناطقة بالفرنسية منصب «أستاذ عادي»

ناسخة اللفظ الألماني Ordinarous، ويوجد أيضاً منصب «أستاذ فوق العادة». ولأن الاستعارة والنسخ يحملان المدلول المصدر، فمن الملائم أن يكون هذا الأخير موضحاً إما بملاحظات، وإما بالسياق الذي يشرحه (ولا جديد في ذلك). ولقد تكون الترجمة كلمة بكلمة (أو الترجمة الحرفية) ممكنة أحياناً. وهذا هو الوضع النهائي، المتفائل، حيث تميل الترجمة إلى الاختلاط مع البعد عن الشرعة، ولكن هذه الترجمة المثالية تعد استثناء.

ويقترح «ج. داربيلن» و«ج. ب فينيي» أربعة إجراءات «للترجمة المنحرفة» إلى جانب هذه الحلول الثلاثة المباشرة. فهناك «الإبدال» وهو الذي يبدل «أجزاء الخطاب» بأجزاء الفعل «aimer – أحب» (أحب أن يسبح، أحب الشوكالا...)، فإننا سنتابع غالباً جملة يوجهها الظرف «geen» في الألمانية والعكس صحيح، وهناك «التغيير» الذي يستخدم انعطافة في إعادة الصياغة الترادفية، وذلك لأن الفكرة عينها تجد نفسها معبراً عنها على نحو مختلف في اللغة المصدر وفي اللغة الهدف: الإنكليزية «Forget it!» تصبح في الفرنسية «n'y pensez plus... – لا تفكر فيه أكثر». وهناك «التعادل» حيث يأخذ العبارة المصدر بوصفها كلاً ويقترح «معادلاً – هدفاً» يتناسب مع الحل المرجعي نفسه (غير اللساني): سنترجم العبارات التالية الواحدة بوساطة الأخرى:

الفرنسية:

J'ai une fain de loup

«جائع جوع ذئب»

الإسبانية:

Tengo un hambre canina

الإيطالية:

Ho una fam da cavallo

وهناك أخيراً «التكييف». وهو يشير على نحو أقل إلى إجراء للترجمة التي لا تعيِّن الحدود. وهذه هي الحالة المحدودة، المتشائمة، للترجمة غير الممكنة تقريباً، حيث لدينا رسالة مصدر تحيل إلى واقع لا وجود له بالنسبة إلى الثقافة الهدف. ولقد أعطى «إ. آ. ندى» أمثلة عديدة بخصوص ترجمة التوراة: كيف نترجم رمزية شجرة التين إلى لغة لا تعرف هذه الشجرة إلا بنوعها الذي لا يؤكل والسام؟ وأما ما يخص اسم الله، فإن العقبات التي يصادفها المرء في ترجمته يبدو أنها تحيي هنا ممنوعات جد كثيرة.

إذا نظرنا عن قرب، فالحق أن هذا التصنيف للحلول السبعة المختلفة، التي يجب أن تحمل على مشكلات الترجمة، يبدو شكلياً هو نفسه، وذلك لأن الحلول الثلاثة الأولى المقترحة

تبقى دون ما هو عليه النشاط الترجمي فعلاً، وحيث الحل السابع والأخير يذهب إلى أبعد من ذلك. فالاستعارة، والنسخ، والترجمة كلمة فكلمة أمور لاتزال ليست من الترجمة. وكذلك، فإن التكييف لم يكن أصلاً من الترجمة. وبالإضافة إلى هذا، فإن لمتصور «التعادل» صلاحية جد عامة وتميل إلى الإشارة إلى كل عملية من عمليات الترجمة. وإنه لمن الصعب كذلك أن نشير بوضوح إلى ما يسمى «التغيير». ومادام الحال هكذا، فمن الملائم تحديد عملية الترجمة نفسها[4].

4 - آفاق الترجمة:

تُطرح قضية اللغة الواصفة بشكل عام، حيث لا يكون المدلول رهناً لأي مرجع آخر سوى نفسه. وإن هذا ليكون بعيداً عن العقبات الثقافية للترجمة، والتي تعيق النظرية «المقامية» للترجمة. وهكذا، فإن الفلسفة والشعر أيضاً يطرحان قضية الترجمة بكامل سعتها. ولذا، يجب، بالأحرى، على المرء أن يلامس هذا البعد اللساني باتجاه «شعرية الترجمة»، والتي تفترض وجود نظرية للأدبية (انظر: ميشونيك، 1973).

لم تعد القضية القديمة للترجمة شعراً تُطرح كما يبدو، وذلك لأننا نميل إلى الاتفاق أن لا نرى فيها إلا شكلاً أخرق لمحاكاة شكل القصيدة الأصلية الموضوعة في المدونة، والمختلفة تماماً عن اللغة الهدف. فنحن نصطدم «بعدم القابلية للترجمة»

على نحو مضاعف، فمرة بشكل الدال ومرة بالأشكال الأدبية، البلاغية، أو الوزنية، والتي تعد جزءاً من الخصوصية الثقافية.

سنلح على ضرورة ترجمة المعنى أو الوزن على نحو أقل من ترجمة «الوظيفة الشعرية»، والأثر الذي تثيره القصيدة فينا. ولكي نقول حقاً، فإن هذا لا يكون إلا بثمن يدفعه المترجم استثماراً «لذاتيته». وإذ ذاك يصبح، مذ تلك اللحظة، وجهاً للمؤوِّل، بل أيضاً وجهاً «لشريك المؤلف» أو «لإعادة خلق الكاتب». والسؤال الذي يبقى هو: هل يغيب هذا البعد الإنساني عن أي ترجمة من الترجمات؟ وإذا كان ذلك كذلك، أليس ثمة مجال للشك بأن لا تكون آلة الترجمة (الترجمة الآلية – ت. آ) سوى يوتوبيا مكلِّفة من الاستيهام والتقانة، أو أن تكون بقية باقية من الأسطورة البابلية[5]؟

الهوامش

1) هذا هو الخيال التبسيطي الذي تكلم عنه وارين وايفر، وذلك بالنسبة إلى أعماله الخاصة بمادة الترجمة الآلية، والتي شبه فيها الترجمة بقضية الكتابة المرموزة: لقد قرر في المقاربة الأولى أن يشبه نص ذلك المقال الروسي بنص كتب بالإنكليزية أصلاً، ثم جعلت له «شرعة – code» تبعاً لشبكة من الرموز الملفوزة والتي تبقى محتاجة إلى اكتشاف المفتاح. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الترجمة تصبح حينئذ فك الشرعة، أو، على نحو أدق، الانتقال إلى شرعة أخرى.

2) وهذا هو الميل الذي كان يراودنا أحياناً إذ كنا نترجم نصوصاً معينة لـ «ي. هابرماس»، و«ث. ف. أدورنو»، و«كانت»، وتتجسد الفلسفة والعلوم الإنسانية في أساليب كتابية مختلفة تماماً، وذلك تبعاً لتعاملنا مع كتاب باللغة الفرنسية، أو الألمانية، أو الإنكليزية، وتبعاً لتعاملنا مع تقاليد متبادلة ننتمي إليها. وثمة مجال هنا لفصل في البلاغة المقارنة للخطابات النظرية التي تستحق أن تضاف إلى كتب مثل كتب مالا بلائك (1966)، أو ج. ب فينيي، وج. داربلين (1968).

3) انظر إلى ملاحظتنا عن المترجم في «هابرماس» (1973) ص × 1.

4) ولكن ما إن تتم هذه الحدود تعيناً، حتى يبقى العمل الذي قام به «ج. ب. فينيي» و«ج. داربلين» مساعداً منهجياً جد ثمين. وليس هذا إلا بسبب العديد من الأمثلة التي يكشف فيها عن الأدوات المفهومية التي يستخدمها. ولا يستحق كتاب «الأسلوبية المقارنة للفرنسية والألمانية» الذي وضعه «آ. مالبلان» (1966) التقريظ نفسه. والسبب لأن هذه الأسلوبية لاتزال جد ملوثة بالإيديولوجيا اللسانية المثالية، والتي تميل، في إثر فلسفة هامبولدت، إلى تخيل «روحاً للشعوب» خلف «عبقرية اللغة»... ولكن يجب الاعتراف أيضاً أن «ج. ب. فينيي» و«ج. داربلين» لم يكونا بمعزل عن الانتقاد دائماً.

5) وبعيداً عن هذا المدخل إلى قضايا الترجمة، فإننا نجد فيما بعد عناصر السيرة لمرشد في القراءة، وذلك في الملحق 11.

نحو علم سرد نسوي

Toward A Feminist Narratoltgy

سوزان لانسر

Susan S. Lanser

ترجمة أحمد صبرة

(ما تختاره أو ترفضه نظرياً يعتمد على ما تحاول عملياً أن تفعله، وهذه هي الحالة دائمًا مع النقد الأدبي: إنها ببساطة حالة مقاومة لفهم الحقيقة، ففي أي دراسة أكاديمية نختار الموضوعات والمناهج التي نعتقد أنها أكثر أهمية، وتقييمنا لأهميتها محكوم بأطر اهتمامنا المتجذر بعمق في الأشكال العملية لحياتنا الاجتماعية، والنقاد الراديكاليون ليسوا مختلفين

في هذا الصدد، فهم لهم مجموعة من الأولويات الاجتماعية يميل كثير من الناس إلى عدم الاتفاق معها، وهذا هو السبب في استبعادهم كأيديولوجيين، لأن الأيديولوجيا أسلوب لوصف اهتمامات الناس الآخرين، وليس لوصف اهتمامات الناقد الخاصة).

تيري إيجلتون

النقد النسوي مثل علم السرد وربما كل النظريات الجيدة مشروع متفائل متلهف لتفسير كل العالم، وحتى عقدين ماضيين فإنه قدم أساليب جديدة لرؤية نطاق كبير من النصوص التي كتبها الرجال والنساء (واقعياً كل جنس ولغة)، كما أنه فحص أيضاً الفرضيات والنظريات والمناهج المستخدمة في النقد الأدبي: من السيرة الذاتية والتاريخ إلى التفكيكية والتحليل النفسي، من النقد البنائي إلى نقد استجابة القارئ، لكن النقد النسائي (وبخاصة بين المعالجات الأمريكية والفرنسية له) لم يقترب من المناهج الشكلية البنيوية، لذلك ظلت السرديات ذات تأثير محدود على الدراسة النسوية، في المقابل أهملت الدراسات النسوية أمر السرديات، من أجل ذلك ربما يبدو عنوان هذا المقال مخيفاً، إنني أبدو كما لو أني أحاول مواجهة التداخل بين خطين يرسمان اتجاهين مختلفين: الأول علمي ووصفي ولا أيديولوجي، والآخر انطباعي وتقييمي وسياسي

(التعارض الزائف الذي اقتبسته في المقدمة يمكن أن يحل الأمر).

وعلى الرغم من أن النسوية وعلم السرد ليس لهما تاريخ، فإن هناك إشارات قليلة عن علاقة جدلية بينهما، وبينما تغيب الدراسات السردية من كل المعالجات النسوية، فإن هناك كتابا متميزا عن «النساء واللغة في الأدب والمجتمع 1980» حاول أن يعرض المقالات النسوية ذات الميول البنيوية، أما الجهد المباشر الوحيد لربط النسوية بعلم السرد فهو ما فعلته ماريا مينيش برور Brewer Maria Minich في نقدها للسرديات، إن محاولتي هي صياغة شعرية نسوية تربط وجهة النظر بالفعل السردي بالمقالة الحديثة لروبين هول، لكننا نجد أنه حتى الناقدات النسويات اللاتي يقدرن الشكلانية أو البنيوية ينقدن بشدة محدوديتهما، مثلاً عاهدت ناعومي شور Naomi Schor نفسها ألا تمارس النقد النسائي على الإطلاق في ظل هذا الاضطهاد الماكر الذي تمارسه الشكلانية في عقيدتها، وتتحدث جوزفين دونافان Josephine Donovan من منظور أنجلوأمريكي رافضة الدراسة النقدية المفصلة كما لو أنها جمالية تشكل المفارقات والصور والرموز وغير ذلك شعرية، ويمكن القول إنه لا توجد نظرية معاصرة سواء أكانت أنجلوأمريكية أو أوربية كان لها تأثير ضئيل على النقد النسوي أو استبعدت تماماً من هذا النقد مثل السرديات البنيوية الشكلية.

هناك حالة من البرود ضد السرديات عبرت عنه بوضوح شلوميت ريمون كينان Shlomith Rimmon-Kennan في أحد كتبها، وقد صور تيري إيجلتون الموقف من الشكلانية في صورة مؤثرة حين قال إنها تريد أن تقتل الشخص من أجل أن تدرس الدورة الدموية عنده، ويرى ناقد ينتمي إلى التحليل النفسي مثل بيتر بروكس Peter Brooksأن السرديات – مع قيمتها – لا تستطيع تصور خبرتنا في قراءة السرد بوصفها عملية ديناميكية، ليس هناك أدل من الكلمة التهكمية التي قالها دافيد لودج David Lodge في سرديي السوربون: «هل مرت لحظتهم، إنني أعني أن هناك عشر سنوات مرت في تدريس الفاعلين والوظائف، وكل هذا الجاز، لكن الآن....»، هؤلاء الدارسون الأنجلوأمريكيون الذين لم يرتاحوا مع الشكلانية عامة، ولا مع السرديات خصوصاً لم يتدخلوا لمنع أفولها، بينما تحرك كثير من النقاد إلى نظريات ما بعد البنيوية التي تقدم افتتاحية مدهشة ضد ما تراه السرديات – آلياً وإمبريقياً – متعة النص.

سأحاول أن أتأمل السرديات من خلال موقف وسط، وسأحاول اكتشاف مدى الانسجام بين النسوية والسرديات، وهو طريق أتبين من خلاله ما يمكن أن تفعله السرديات، وما لا يمكن أن تفعله، ما المكانة التي يمكن أن تحتلها في المناخ النقدي المعاصر في الأقسام الأمريكية للأدب؟ وكيف يمكن أن تغني المشروع الهرمنيوطيقي للنقاد الذين هم أنفسهم ليسوا

منظرين للسرديات، والهدف الرئيسي لدي هو التساؤل عما إذا كان النقد النسوي وبخاصة دراسة النساء للسرديات يمكن أن تكون نافعة من خلال مناهج السرديات ورؤاها، وما إذا كانت السرديات بالتالي تستطيع أن تتغير من خلال فهم النقد النسائي، وتجربة النصوص النسائية، وأنا أرى أنه يمكن الإجابة بنعم على كلا السؤالين، وهذا هو هدف المقالة هنا، وإذا كان قارئ هذا المقال أكثر اتصالاً بالسرديات أكثر منه بالنسوية، فإنني سأركز على الإجابة عن السؤال الثاني.

هناك أسباب مفروضة تجعل النسوية (أو أي نقد سياسي واضح) والسرديات (أو أي شعرية شكلية) تبدوان غير منسجمتين، فالمفردات النقدية (التي غالباً ما تكون جديدة) للسرديات تعزل النقاد المنتمين إلى مذاهب مختلفة، كما تبدو في حالة تضاد تام مع هؤلاء النقاد ذوي الاهتمامات السياسية، ثم إن النسويات ليس لديهن ثقة في التصنيفات والتعارضات، وبخاصة التعارضات الثنائية التي تحول العالم إلى نماذج مضادة، عدم الثقة الذي يفسر جزئياً في انجذاب النقد النسوي إلى التفكيكية الدريدية، لكن هناك جوانب ثلاثة مهمة يمكن أن تختلف فيها النسوية عن السرديات: دور الجنوسة في تكوين النظرية السردية، وحالة السرد بوصفه محاكاة، وأهمية السياق في تحديد المعنى في السرد.

السؤال الواضح الذي تسأله النسوية للسرديات هو

ببساطة: على أي نوع من النصوص، وعلى أي فهم للسرد وللكلية المرجعية تبني السرديات رؤاها؟ من الواضح جداً أنه لم يؤخذ مفهوم الجنوسة في حقل السرديات سواء في التخطيط للمبدأ الأدبي، أو في صياغة الأسئلة والفرضيات، وهذا يعني مبدئياً أن السرد الذي هو الأساس للسرديات إما أنه سرد لنصوص الرجال، أو لنصوص عولجت مثل نصوص الرجال، وصياغة جينيت لـ «خطاب السرد» على أساس من رواية بروست «بحثاً عن الزمن الضائع» ومورفولوجيا بروب المتمركزة حول الذكر في دراسته لأنواع معينة من الفولكلور، ودراسة جريماس لموباسان، ودراسة إيزر للروائيين الذكور من بونيان حتى بيكيت، ودراسة بارت لبلزاك، وتودوروف لرواية ديكامرو، هذه النماذج تشكل دليلاً على الطريقة التي يقف بها النص الذكوري على أنه نص كلي، وتتجنب البنيوية السؤال عن الجنوسة تماماً، وهذا يعد مشكلة للناقدات النسويات في هذا البلد اللاتي لديهن اهتمام بالاختلاف أو الخصوصية في كتابة النساء (شوالتر: زمن النساء) ويقود إدراك هذه الخصوصية إلى إعادة قراءة النصوص المفردة، كما يقود إلى إعادة كتابة التاريخ الأدبي، وأنا أرى أنه يقود أيضاً إلى إعادة كتابة السرديات التي تهتم بإسهامات النساء بوصفهن منتجات ومفسرات للنصوص.

هذا التحدي لا ينكر القيمة الكبيرة لهيكل النظرية السردية في دراسة أعمال المرأة، وفي الحقيقة فإنه يمكن تطبيقها على أعمال بعض الروائيات التي درست الصوت

السردي في نصوص النساء، وهذا يعني أنه دون الاهتمام بكتابات المرأة ومعضلة الجنوسة ووجهة النظر النسوية، فإنه من غير الممكن معرفة عيوب السرديات، ويبدو لي بالمثل أن معظم المفاهيم المجردة والنحوية (مثل الحديث عن نظريات الزمن) سوف تثبت مدى ملاءمتها، ومن جانب آخر كما أقترح في هذا المقال فإن نظريات الحبكة والقصة ربما تحتاج إلى التغيير جذريا، وأنا أخمن أن التأثير الرئيسي للنسوية على السرديات سوف يطرح أسئلة جديدة، وسوف يضيف إلى المميزات السردية الموجودة فعلا فكرتي السياق والصوت كما سأناقش هذا الأمر بعد ذلك،أن السرديات بالنسبة للنقد النسوي يمكن أن توفق بين المعالجة السيميائية الأولية للسرديات وتوجه المحاكاة الأولي لمعظم التفكير النسوي الأنجلوأمريكي حول السرد، هذا الخلاف ينبهنا إلى أن الأدب هو نقطة اتصال بين نظامين، ويمكن أن يقول المرء عنه إنه عرض للحياة، و تفسير للواقع، ووثيقة محاكاة، وإنه نظام لغوي غير مرجعي، وبيان يفترض سارد وسامع، أو تكوين لغوي أولي.

تقمع السرديات البنيوية تقليدياً الأنماط المعروضة في الرواية، وتؤكد على السيميائي، بينما يفعل النقد النسائي العكس، وتميل الناقدات النسويات إلى الاهتمام بالشخصيات أكثر من أي أشكال أخرى في الحكي، وإلى الحديث عن الشخصيات كما لو أنها أشخاص حقيقية، وعلى العكس، فإن معظم السرديين يعالجون الشخصيات على أنها أنماط متواترة،

أو دوافع يعاد وضعها في سياق دوافع أخرى باستمرار، وهذا يعني أن الشخصية تفقد امتيازها ووضعها المركزي وتحديدها، هذا المفهوم يمكن أن يهدد واحداً من المقدمات المنطقية العميقة للنقد النسائي: أن النصوص السردية وبخاصة النصوص ذات التقاليد الروائية هي نصوص ذات مرجعية لا يمكن تجنبها، وذات تأثير في عرضها لعلاقات الجنوسة، والتحدي الذي تواجهه النسوية والسرديات هو إدراك الطبيعة المزدوجة للسرد، وإيجاد التصنيفات والمصطلحات المجردة والسيميائية التي تكون مفيدة بشكل كاف ومجسدة ومحاكية حتى تكون ملائمة تماماً لهؤلاء النقاد الذين تتجذر نظرياتهم في الأدب في الأحوال الحقيقية لحياتنا.

إن الميل إلى سيميائية محضة سبب ومؤثر في الوقت نفسه لميل أكثر عمومية في السرديات لعزل النصوص عن سياق إنتاجها واستقبالها، ومن ثم عزلها عما يعتقد النقاد السياسيون أنه أرضية الأدب في الوجود «العالم الحقيقي»، وهذا يعد جزئياً نتيجة لرغبة السرديات في الوصف المحكم العلمي للخطاب، لأن هناك أسئلة كثيرة تتعلق بعلاقة الأدب بالعالم الحقيقي، أسئلة تستحق التأمل، وهكذا فعندما تحاول السرديات أن تفسر السياق فإنها تفعل ذلك بمصطلحات التقاليد والشفرات السردية، علاوة على ذلك فإن قدرتها على تفسير الاختلافات الاجتماعية أو التاريخية أو السياقية تبقى محصورة بانغلاق الشكل الأصلي الذي تحددت داخله مثل هذه الشفرات

والتقاليد، وهو ما جعل بعض النقاد مثل ميدفيدف Medvedev وباختين في المرحلة المبكرة من تاريخ الشكلانية يدعوان إلى الشعرية الاجتماعية التي تكون من الناحية الجدلية ونظرية تاريخية: تمد الشعرية التاريخ الأدبي بالتوجه في تحدد مادة البحث والتعريفات الأساسية لأشكالها وأنماطها، وينقح التاريخ الأدبي تعريفات الشعرية جاعلة إياها أكثر مرونة وديناميكية وملاءمة لتنوعات المادة التاريخية، وتأكيدي على إدخال النصوص المكتوبة للنساء في المبادئ النقدية التاريخية التي جاءت بها السرديات هو هدفي في جعلها أكثر ملاءمة لتنوعات السرد.

وأخيراً فإن النقد النسوي يرى أن السرديات نفسها أيديولوجية، أو خيالية في الحقيقة، ولا يحتاج المرء إلى أن يتفق تماماً مع ستانلي فيش في أن الوحدات الشكلية هي دائماً وظيفة النموذج التفسيري الذي يحمله المرء ليدرك أنه لا يوجد نظام تفسيري محدود وموثوق به تماماً، ولكن كما ينبهنا فيش أيضاً فإن كل نظرية تعتقد أنها أفضل نظرية ممكنة، وربما يعرف الشكلاني البنيوي السرديات بأن تصنيفاتها ليست متجذرة في النقد الأدبي، لكنها تعمل كما لو أن هناك نصاً قابلاً للمعرفة مستقراً وقابلاً بشكل مباشر للعمليات التصنيفية التي هي محايدة وبريئة من التحيز التفسيري، ولا يملك النقد النسوي مثل هذه الرفاهية في نقده للتحيز الذكوري، ولذلك من

المهم اعتبار أن النظرية تقول أحياناً عن القارئ أكثر مما تقول عن النص.

والسرديات بالنسبة للنقد النسائي تبدأ بإدراك أن مراجعة المقدمات المنطقية للنظرية والممارسات مشروعة ومرغوبة، إنها يجب أن تكون حذرة في تكوينها للأنظمة وتفضيلها للتصنيفات المرنة أكثر من المجموعات المحددة، كما أنها يجب أن تفحص معاييرها كي تكون متأكدة مما هو معياري فيها، و يجب كذلك أن تتطلع بانفتاح على سؤال الجنوسة، وتشكل نظرياتها على أساس من نصوص المرأة كما فعلت روبين وارهول Robyn Warhol في بحثها (السارد المشارك)، وفي كل مفاهيمها ومصطلحاتها يجب أن تعكس تجربة المحاكاة مثلما تعكس التجربة السيميائية في قراءة الأدب، وتدرس السرد في علاقته بسياقه المرجعي الذي هو في الوقت نفسه لغوي وأدبي وتاريخي وبيوجرافي واجتماعي وسياسي، وافترض أن السرديات ترغب في التخلي عن بعض دقتها وبساطتها من أجل البحث عن الملائم والمقبول، وتطوير مصطلحات أقل التباساً من سلسلة من مصطلحات مثل: analepsis, prolepsis, paralepsis, metalepsisإن العمل الأكثر قيمة وتأثيراً في هذا الحقل هو الذي ينفتح على نقد يمكن من خلاله للمعضلات النسوية أن تفهم كي تسهم في إغناء السرديات وجعلها أكثر اكتمالاً، لأنني أعتقد أن السرديات التي لا تلائم نصوص المرأة لا تلائم كذلك نصوص الرجل.

إن السرديات التي أريد إعادة تشكيلها هنا يجب أن تهتم بالناقدات النسويات لأن الرواية هي الجنس المسيطر في دراسة النساء والأدب، وسوف تساعد الطبيعة السيميائية الضرورية للسرديات على توازن الطبيعة المحاكاتية الضرورية في النقد النسائي، ثم إن الشمولية التي تستخدمها السرديات في إقامة التمييزات يمكن أن تشكل منهجاً غير مفيد في التحليل النصي، وكما تقول ميك بال Mieke Bal فإن استخدام وسائل منضبطة وملائمة شكلياً ليست مهمة في ذاتها، بل في قدرتها على إيضاح أشياء أخرى، وكشف جوانب تظل غامضة بدونها، إن السرديات والنقد النسوي يمكن أن يتحدا ليشكلا قوة تكشف الأشكال الحكائية في السرد التي تهم سرديين مثل آن جيفرسون Ann Jefferson وماريانا تورجيفنيك Marianna Torgovnik وناقدات نسويات مثل راشيل بلاو Rachil Blau، إنني أستطيع أن أتخيل حواراً مثمراً بين ناقدين في تحليلهما للحبكة في إحدى الروايات، والفائدة الكبرى للسرديات أنها تقدم إطاراً مستقلاً نسبياً لدراسة مجموعات النصوص، على سبيل المثال إنها يمكن أن تعطينا أساساً قيماً نسبياً لاكتشاف أكثر المعضلات تعقيداً في النقد النسوي: هل هناك حقاً كتابة للمرأة ؟ و/ أو هل هناك تقاليد أنثوية ؟، وهل يكتب الرجال والنساء بطريقة مختلفة عن بعضهما؟ ولأن الأسئلة ذات طبيعة منفلتة فإن الأنظمة السردية الدقيقة والمجردة تقدم أماناً في الدراسة أكثر مما تقدمه النظريات الانطباعية، وهذا النوع من

البحث يظهر الاستجابة الجزئية للسرديات لمضلات معينة لا تستطيع نظريات أخرى أن تكون ملائمة لها، ومن ثم تبرز قيمتها المتفردة في الدراسة النسوية.

إنني سأبدأ بحركة نحو سرديات نسوية بتحدي بعض الأسئلة التي تطرحها القراءة النسوية على السرديات، لن أركز هنا على ما قدمته السرديات من أشياء مهمة، بل سأركز على الأسئلة التي لم تطرحها السرديات، ولم أختر عملاً نمطياً، بل اخترت عملاً غريباً لأنه يمثل جملة من التعقيدات في الكتابة النسائية وفي الكتابة عموماً، والنص عبارة عن رسالة كتبتها عروس شابة يراقبها زوجها، وقد ظهر عام 1832 في مجلة Atkinson's Casket محصوراً بين نقاش حول الملائكة، وأحاديث حول تدريبات الجمباز، ولا توجد إشارات تبين مصدر الرسالة، ولا من مؤلفها، وأنا أفترض افتراضاً ضعيفاً أن هناك شكاً في نسبته إلى شخص أو آخر، ومن ثم نحن لا نستطيع أن نحدد جنس كاتبه، وهذا هو النص:

براعة الأنثى

توافق سري - سيدة صغيرة متزوجة حديثاً مضطرة إلى أن تظهر لزوجها كل الرسائل التي أرسلتها لصديقتها.

لا أستطيع أن أكون راضية، صديقتي الأعز سعيدة لأني متزوجة –

إلا إذا سكبت في حضنك الصديق الذي هو في حالة انسجام معي

كل الأحاسيس المتنوعة العميقة التي تتزايد مع العواطف المنعشة

للبهجة، اسكب فيك قلبي المتفطر حزناً .

إنني أخبرتك أن زوجي أكثر الرجال لطفاً .

لقد تزوجت منذ سبعة أسابيع

ولم أجد سبباً واحداً للحسرة على اليوم الذي ربطني به،

إن زوجي بالذات ليس له نظير، فليس كئيباً ولا عجوزاً

ولا مشاكساً ولا وحشاً غيوراً، وهو يعطي ثقة لزوجته

ويعاملها بحنان وعطف وثقة، ولا يعاملها على أنها لعبة

أو على أنها عبدة حقيرة، لقد اختار امرأة لتكون شريكته

لم يقل مرة: يجب أن تطيعي أوامري.

بل إن كل واحد منا يتنازل للآخر في أشياء.

عمته عجوز قاربت السبعين ولم تتزوج

إنها سيدة ودود ووقورة ولطيفة، تعيش معنا في المنزل

إنها تثير البهجة وتتعامل بأدب مع الجيران،

كما أنها كريمة وعطوفة على الفقراء

إنني أعلم أن زوجي لا يحب أحداً في الدنيا أكثر مني، إنه يحبني أكثر من سواي

إنه يثني علي، ويشبع غروري، ونشوته العاطفية تجعلني أحمر خجلاً لأنه يفرط في تعبيره عن حبه

إنني أتمنى أن أكون مستحقة أن أحمل اسمه

وبكلمة واحدة عزيزتي، وفوق كل ذلك، فإن حبيبي الجميل أصبح الآن زوجي المتسامح، إن غرامي قد عاد

وإنني أمتلك الآن أميراً، وأنا أعيش معه في سعادة

وداعاً، وأتمنى أن تكوني سعيدة مثلما أنا في سعادة لا أتمنى أكثر منها.

ملاحظة: إن مفتاح الرسالة السابقة هو قراءة كل سطر فيها على حدة (هذا في الأصل الإنجليزي)

ولأغراض التحليل فإنني سوف أعيد إنتاج النص التحتي الذي تقدمه قراءة كل سطر على حدة.

إنني لا أستطيع أن أكون راضية صديقتي الأعز

إذا لم أسكب فيك قلبي المنفطر حزنا

لقد أخبرتك عزيزتي أنني تزوجت منذ سبعة أسابيع

وأتحسر على اليوم الذي ارتبطت فيه بزوجي

إن زوجي كئيب وقاس وعجوز ومشاكس وغيور

إن الزوجة – كما يراها – لعبة أو عبدة حقيرة يجب أن تطيعه

في كل شيء، والعمة العجوز ذات السبعين عاما، والتي لم تتزوج حتى الآن

تعيش معنا في المنزل، إنها مثل الشيطان بالنسبة للجيران حولنا، إنني

أعرف أن زوجي لا يحب شيئا في الدنيا أكثر من ....، ونشوته

تجعلني أحمر خجلا، لأنني لا أستحق أن أحمل اسمه، وفوق كل ذلك

لقد عاد حبيبي السابق، وأتمنى أن أعود إليه

وداعاً، وأتمنى أن تكوني سعيدة على غير الحالة التي أنا عليها.

هذا النص مكتوب لقارئين اثنين (الزوج الفضولي، والصديقة الحميمة).

يحتوي النص على مستويين: مستوى سطحي ومستوى تحتي، وقد صمم بهذا الشكل لأنه نص كتب تحت رقابة الزوج، يختلف كل مستوى عن الآخر في القصة والسرد، لذا يجب استخدام نظرية ملائمة تستطيع وصف كل من المستويين، كما

تفسر الإطار السردي بينهما، مثل هذه النصوص تنتج أسئلة للمناقشة حول الصوت السردي والحالة السردية والحبكة.

ربما كان أبرز خلاف في هذه الرسالة هو الخلاف بين صوتين : بعض اللغويين يرى أن هناك لغة للمرأة أو ما يسميه خطاب الضعف (11): الحديث الذي هو مهذب، عاطفي، حساس، مطيع، ثرثار، غير محدد، فاتر، عذب، في حالة تناقض مع أحاديث الرجال أو حديث القوة الذي هو قادر، مباشر، عقلاني، يبرز حساً فكاهياً، غير عاطفي، قوي في النغمة واختيار الألفاظ، وفظ، والرسالتان تبرزان عديداً من الاختلافات بين هذين النمطين من الحديث، فالنص السطحي مشابه للغة المرأة، (وهي تحلل هذه اللغة من واقع ما سبق، والتحليل قائم على لغة النص الأصلية) تقول في أعقاب تحليلها: إن النص ممتلئ بالشذوذ النحوي، وهو صوت الذي لا يستطيع أن يقول كل شيء في كلمة، ولا يستطيع أن يثبت نفسه إلا في عبارات فارغة وتراكيب سلبية، أما الصوت التحتي فهو على النقيض: حاسم وبسيط ومباشر، ولديه إدراك حاد بزوجها وعيوبه وبفرصها الضائعة، إن الساردة الثانية تظهر نفسها غاضبة وقوية وحاسمة ومتأكدة من حكمها، وأما الأفعال الكلامية (أنا أتحسر، أنا أعرف، إنها شيطان، أنا غير سعيدة) فهي أفعال الإيمان الراسخ، ومثل هذا الصوت يتطلب ثقة كبيرة، ووراء هذا الصوت النسوي فاقد الثقة بنفسه، والعاطفي يكمن صوت ذكوري يعبر عن السلطة، ولا يستطيع الكاتب أن

ينسبه بشكل واضح، إن النص التحتي يبرز أيضاً النص السطحي، ومن ثم فإن الصوت السطحي بوصفه حيلة سردية يجعل الأسلوب النسوي كاريكاتوريا، ويجعل الصوت الحقيقي مرتديا قناعا لأنه يريد إيصال صوت المرأة تحت رقابة الرجل، لكن هذا يعني أن الشكل عديم القوة الذي يسمى لغة المرأة يظهر على أنه أداة مدمرة باطنيا، وبالتالي فهو أداة قوة.

أرى أن الشعرية في الفعل السردي يجب أن تمضي إلى ما وراء التقسيمات الشكلية من أجل وصف الاختلافات المستقرة والحادة بين الأصوات مثلما سبق، ومن منظور المصطلحات البنيوية، فإن الصوتين متشابهان: كل منهما سارد شخصي يستخدم ضمير «أنا»، وكل ما يميز الصوتين يتحدد من خلال السرديات، على سبيل المثال يمكن أن يسأل المرء: ما أنواع الأفعال الأسلوبية الكلامية التي يقوم بها السارد، وكيف تقوم بها في خطاب الحضور أو خطاب الغياب، لو أخذنا الغياب ليشمل هذه الممارسات مثل «المفارقة والحذف وغيرها؟» هذا السؤال ربما يقود بالتالي إلى النظرية الأكثر احتياجاً التي تحدد وتصف النغمة في السرد، إن النغمة يمكن أن توصف على الأقل جزئياً كوظيفة للعلاقات بين البنية السطحية والبنية العميقة للأفعال الأسلوبية الكلامية (مثلاً العلاقة بين فعل الحكم واللغة التي يوصف بها هذا الحكم).

يقدم النص المزدوج درساً مهماً لموضوع الصوت السردي

الذي صاغه باختين :مؤداه أنه لا يوجد في السرد صوت مفرد، إنه في الأحوال المستقرة أكثر من صوت، صوت يرتطم بصوت آخر، يطوع البنية حيث ينشئ خطابات الآخرين والخطابات من أجل الآخرين، خطابات الذات كما يقول واين بوث «نحن ننشئ أصواتا متعددة»، وهذه الرسالة نموذج واضح لما أسميه الطبعة الأكثر حدة لتعدد الأصوات، لكل الأصوات، وبخاصة الأصوات الأنثوية في السرد النسائي، لأن شرط أن تكون امرأة في مجتمع ذكوري مهيمن أن يكون لها صوت مزدوج سواء من خلال ذريعة واعية أو من خلال نفي تراجيدي للذات مثلما يظهر ذلك في رواية «ورق الحائط الأصفر» لشارلوت بركنز جيلمان، فالساردة تحكي عن رغباتها تحت غطاء أسسه زوجها لها، وكذلك في رواية أخريلسوزان جلاسبيل «هيئة محلفين» وفيها تحكي امرأتان امرأة ثالثة من الإدانة في جريمة قتل، من خلال إيصال لغة النساء تحت رقابة القانون الغافلة، كما تؤسس جين أوستن في رواياتها صوتاً سردياً لا يعلن عن نفسه بوضوح، وكل واحد يستطيع قراءته من خلال رغبته الخاصة، ونفس هذا البناء المزدوج للصوت السردي نجده في رواية «تغييرات صغيرة» لمارج بيرس، إن السرديات الملائمة للنصوص النسائية – ومن ثم لكل النصوص – هي السرديات التي تعترف وتفسر تعددية الأصوات مثلما فعلت دراسة حديثة قام بها كل من جراسيلا رايس وميشيل أوين، لأن تعدد الأصوات ظاهرة موجودة في نصوص المرأة، وفي كثير من النصوص الأخرى..

ولو عدنا مع هذا الفهم لموضوع الصوت إلى الرسالة ذات النص المزدوج، فإن من السهل تحديد هذه السمات الشفوية التي تميز واحدا عن الآخر بفحص أشكال الإفراط التي قُلمت في العملية التشفيرية، إن الدلالة الأولى الأقل أهمية هي في امتزاج التكرار بالإفراط التي تستخدم بوصفها مصفة بعبارات الخضوع مثل عبارة «الذي هو في حالة انسجام معي» وعبارة «مع العواطف المنعشة للبهجة»، أما الدلالة الثانية الأكثر أهمية فهي التي تخلق مفاصل تركيبية تربط وتحول الكل تحويلاً نهائياً: سلاسل النفي التي يقلبها النص التحتي «إنني لم أجد سبباً واحداً للحسرة، إن زوجي بعيد عن أن يشبهه أحد، وحوش، زوجة، إن سلوكه في المعاملة.... لست لعبة، لم يقل لي مرة يجب أن تطيعي أوامري، أنا غير قادرة على أن أكون أكثر سعادة مما أنا عليه الآن».

إن النفي أكثر من مجرد رابط بين نصين، إنه وسيلة ينتج من خلالهما النصان نصاً ثالثاً، قصة، صوتاً ثالثاً، مستمعاً ثالثاً، لأن النفي يجعل الاحتفاء في النص السطحي بادعاء الساردة السعادة التي تعيش فيها غير ذات قيمة، بل تكشف كل جوانب النظام الاجتماعي، وفي الحقيقة ما الذي حاولت في النص السطحي أن ترسم صورة له في زواجها، ثم أرادت أن تمحوه في النص التحتي؟ إن كل عبارة نفي تمثل نقطة انطلاق من معيار اجتماعي معين، معيار تتحسر فيه العرائس على زواجهن، إن الأزواج وحوش، والنساء يعاملن على أنهن لعبة أو أنهن

عبدات، ولا يمكن التفكير في رغبات النساء: بكلمة أخرى يظهر النص السطحي من خلال ما ليس عبيه الزواج - المحيطات المرعبة التي تتوقعها الساردة من الزواج، وبينما يدين النص التحتي رجلاً واحداً، وتعول على قدرة امرأة واحدة، فإن الرسالة التحتية تدين المجتمع كله، عارضة - بوصفها نمطاً - الشروط التي يتضمنها النص التحتي حتى يكون فرديا، إن النص التحتي - عندئذ - يصبح مثالاً على النص السطحي، وليس نقيضاً له، ولا يكشف كلا النصين عن تعارض، بل عن حقائق مترابطة، وإنه من الملائم أنهما يلتقيان عند نقطة عدم الرضا في سطر واحد: السطر الأول الذي لا يتغير «لا أستطيع أن أرضى، صديقتي الأعز».

على ضوء هذه القراءة فإن لغة المرأة لا تصبح ببساطة حاملا ينشئ صوتا شرعيا (ذكوري سلطوي)، لكن لغة المرأة تصبح صوتا يُمارس من خلاله الأحكام الكونية على الممارسات البطريركية، إننا نجد هنا أن التصميم السطحي يصبح أكثر إدانة للخطاب من النص الذي يوهم أنه يحميه، إن النص المصمم للزوج يمحو النص التحتي (النص المصمم للموثوق بهم) لكن النص التحتي بالتالي يخلق قراءة جديدة للنص السطحي، ومن ثم يتخلق نص ثالث، إنني أرى أنه يُنتج من أجل متلق ثالث، هذا النص الثالث يتكون من خلال نص عام معروض، وهو النص الذي ظهر في المجلة، لكن متلقيه قارئ أدبي، إنه ليس ذكراً ساذجاً أو أختاً موثوقاً بها، إنه مسرود إليه عام غير متماه

مع أي جنس، يستطيع أن يرى ما وراء السياق الحالي للظروف التي كتب فيها الكاتب رسائله، وأن يقرأ خطاب النفي كغطاء للتحليل الثقافي، وهكذا فإن السياق الأدبي لهذا النص ينتج قراءة ثالثة ومختلفة تماما عن القراءات التي تمنح لقارئ خاص: الزوج أو الصديقة، وفي الوقت نفسه فإن معرفة النصين الآخرين، الدخول إلى النصوص الخاصة التي تفتح قراءة ثالثة هي ما يسميها جينيت النصية المبالغ فيها.

وحقيقة أن هذه الرسالة لها عدة مسرودين تجعلنا ندرك أهمية أن النص يمكن أن يحتوي على عدة مستويات سردية، وقد أسهم جيرار جينيت إسهاماً شديد الأهمية في تمييزه لمستويات القص diegetic الممكنة في النص المفرد، لأن السرد المفرد يمكن أن يغلق أو يولد سرداً آخر (خطاب الحكي) وتحدث جينيت عن المستوى الأبعد على أنه extradiegetic وعن السرد المندمج مع هذا المستوى على أنه intradiegetic، وعن المستوى السردي الثالث على أنه metadiegetic، وكما يقول جينيت فإن الساردين extradiegetic هم دائماً (المؤلف – السارد) الصوت السردي كما عند جين إير وجورج إليوت صوت الشخص الثالث، كما يحتلوا المستوى السردي نفسه، لكن لا ضرورة – كما جعل جينيت ذلك واضحاً – للربط بين السردية extradiegetic والجمهور العام، يمكن أن تكون الرسائل والمذكرات ذات ساردين extradiegetic، إن الساردين (metadiegetic) وintradiegetic كما في شخصية روشستر

عندما أخبر جين إير قصة بارثاماسون، وهما شخصيتان في رواية Middlemarch، وفي خطاب والتون – في رواية «فرانكنشتاين» – لأخته، ويكون هذا الخطاب سرداً extradiegetic، إن قصة «فرانكنشتاين» التي تقال لوالتون هي سرد intradiegetic، وقصة الوحش التي تحكى لفرانكنشتاين وتحصر داخل القصة التي يحكيها والتون هي سرد metadiegetic، وفكرة جينيت عن المستويات السردية تعطي أسلوباً دقيقاً في الحديث عن مثل هذه السرود المتضمنة، وتحدد هوية المسرود إليهم، وتصف الانتهاكات التي تحدث عند مستويات السرد مثلما نجد في رواية ديدرو «جاك القدري».

لكن جينيت نفسه يدرك أن المستوى السردي قد تم تبجيله أكثر من اللازم، وأنه في الحقيقة لم يأخذنا بعيداً، ففي «الخطاب الجديد» أوضح جينيت كم هو نسبي التمييز بين المستويات من خلال توليد مشهد خيالي يجلس فيه ثلاثة أشخاص: واحد يحكي فيه للآخرين قصة طويلة، ويبدأ فيها الحاكي «لزمن طويل تعودت أن أذهب إلى السرير مبكراً ...» ولو نظرنا إلى الرسالة من خلال مصطلحات جينيت فإننا يمكن أن نحددها على أنها إما أن تكون سارد extradiegetic أو أنها ببساطة منسق للصوت الذي يقدم الرسالة على أنها نموذج للإبداع الأنثوي، وتشرح كل من سياقها وشفراتها السردية للقراء في المجلة التي نشرت فيها، إن المستوى السردي للرسالة منسجم مع هذا القرار الاستهلالي، وويوجد كل من الرسالة

السطحية والنص التحتي على المستوى نفسه في حالة غير عادية من السرد diegetic المزدوج، وفكرة جينيت عن المستويات لا تسمح لنا أن نقول كثيراً عن الحالة السردية لهذا الخطاب لأنها تطبق فقط على العلاقات الداخلية بين أجزاء الخطاب، إنها لا تصف أي فعل سردي مفرد في ذاته، وهي تغلق النص عن أي اعتبارات خارجية وسياقية.

وكي أنجز تحليلاً أكثر اكتمالاً لمستوى السرد، فإنني أود أن أميز – كتحية لنظام جينيت – بين السرد العام والسرد الخاص، وأعني بالسرد العام السرد البسيط (ضمنياً أو صريحاً) موجه إلى مسرود إليه خارجي heterodiegetic عن العالم النصي، ويمكن أن يتساوى مع القراءة العامة، أما السرد الخاص، فعلى العكس فهو موجه إلى سارد مصمم بشكل واضح وموجود فقط داخل العالم النصي، ويستدعي السرد العام العلاقات المباشرة بين القارئ والمسرود إليه، وعلاقة القارئ بمؤلف الكتب غير الخيالية، بينما يبدو دخول القارئ في السرد الخاص غير المباشر كما لو أنه يأتي من خلال صورة الشخصية النصية، مثل هذا التمييز الذي يمتزج مع أفكار جينيت عن كل من مستوى السرد والشخصية سوف يكون مبرراً فيما يلي من تحليل.

إنني أضيف فكرة السرد الخاص والعام بوصفها تصنيفاً إضافياً يتلاءم خاصة مع دراسة نصوص النساء، لأنه بالنسبة للكاتبات – كما لاحظ ذلك النقد النسائي طويلاً – فإن التمييز

بين السياقات الخاصة والعامة مسألة حاسمة ومعقدة، وتقليدياً لايأخذ الحصار المضروب حول كتابات النساء شكل تحريم الكتابة في ذاتها، بل الكتابة لجمهور عام كما تعلق فرجينيا وولف «الرسائل لا تؤخذ في الحسبان، الرسائل خاصة ولا تزعج الكراهية الذكورية المدمرة للنساء»، وتأخذ ديل سبنسر هذا التمييز إلى مستوى أبعد حيث ترى أن أفكار العام والخاص لا تتعلق فقط بالسياق العام للإنتاج النصي، بل تتعلق أيضاً بالسياق الجنوسي، لأن الكتابة العامة تصبح مرادفة للكتابة للرجل ومن أجله، وتعلق سبنسر: إن ثنائية الذكر/ الأنثى والعام/ الخاص تصان من خلال السماح للنساء بالكتابة... لأنفسهن (المذكرات على سبيل المثال) وكتابة كل امرأة لأخرى في شكل رسائل، والقطع المصقولة والخطابات الأخلاقية والمقالات التي تهتم بأمور النساء وحتى الروايات التي تكتب من أجل النساء.... ولا يوجد تعارض في النظام البطريركي عندما تكتب النساء من أجل النساء، فهذا يظل في حدود المحيط النسوي الخاص، إن التعارض ينشأ عندما تكتب النساء للرجال.

تعكس رسالة العروس صيغة سبندر، وتتوسع فيها توسعاً مهما/ إن المستوى العام الوحيد في السرد هنا هو الرسالة التي تظهر في المجلة بوصفها معروضاً display لرسائل متبادلة، وارتباطا بهذا المستوى تصبح الرسالة نفسها نصاً خاصاً مصمما للقراءة الخاصة، أما الرسالة السطحية، فإنها تهدف من خلال ساردها إلى أن تكون نصاً عاماً بصورة بارزة في

علاقته بالنص التحتي الذي هو نص خاص، وهو نص تأمل صاحبته ألا يتاح للعام الذي هو زوجها، وبمصطلحات السارد الشخصي، فإن النص العام مصمم حقيقة لرجل، وأما النص الخاص (الذي هو نص سري) فهو مصمم لصديقة، عندئذ يجب علينا أن نعيد تحديد التمييز البسيط للخاص والعام لخلق فئة يكون السرد فيها خاصاً، لكنه يصمم كي يقرؤه شخص ليس هو المسرود إليه الذي صمم من أجله، إنني أسمي هذا الفعل السردي نصف الخاص Semi-private act، وللتوسع في اعتبار أن الرسالة السطحية عامة في شكل من الأشكال، فإنها تصوغ أسلوبا صياغة درامية يكون فيه الخطاب العام للنساء ملوثا من قبل الرقابة الخارجية أو الداخلية عليه، وهذا يساعد بالتالي على تفسير اختيار النساء تاريخياً للأشكال الخاصة من السرد أكثر من الرجال، أشكال خاصة مثل: الرسالة، اليوميات، المذكرات التي تخاطب شخصاً واحداً أكثر من اختيارهن الأشكال التي تخاطب القراء عموماً، ولماذا تكون السرود العامة والخاصة التي تكتبها النساء تقدم استراتيجيات سردية مختلفة،والفكرة يمكن أن تطبق بشكل مثمر على نصوص يكون فيها المستوى السردي غير واضح مثل نص «ورق الحائط الأصفر» ونص كريك «حياة للحياة» التي يبدو أنها تتضمن مسروداً إليه، بينما توهم ظاهرياً أنها مكتوبة بوصفها مذكرات خاصة.

وتطبيق التمييز بين الخاص والعام على النصوص الأدبية

يتطلب منا من التفكير بشكل أكثر تعقيداً في ثنائية الجنوسة التي مستها سبندر في الخطاب العام والخاص، وهنا مرة أخرى فإن الرسالة موحية لأنه إذا كان تحليلي مقنعاً في اقتراح وجود نص ثالث متاح فقط للقارئ الذي قرأ النصين الأول والثاني، وقرأ على ضوء الفهم المحدد لكل من النساء والنصية، عندئذ فإن النص العام الذي يتم توجيهه من خلال سارد خارجي أو موجه لأي شخص هو نص أكثر خفاء، صعب في رؤيته، ولا شيء يشير إلى وجوده إلا نفسه، وهو يتطلب قارئاً يجلب إليه أنواعاً خاصة من المعرفة، وحيث إن القراءة المثالية عند المستوى العام من السرد تصبح ممكنة، فإن الرسالة تعرض على أنها نص معروض وتهرب من فيها تداعيات الجنوسة في البنية الأصلية للسرد intradiegetic (حيث يبدو العام = الذكر والخاص = الأنثى) مقترحا نموذجا للقراءة (كامرأة) التي تشمل مشكلة الجنس sex، لكنها لا تتحدد من خلالها، وبالمثل عندما تكتب النساء روايات تستخدم أشكال السرد الخاصة، فإنهن مع ذلك يكتبن للعام، وهذا العام لا يمكن أن ينقسم كلية في مصطلحات الجنوسة، كيف يتعامل الكتاب الأفراد مع هذا السياق المعقد للجنوسة والعمومية؟ إن ذلك ينشئ منطقة أخرى مهمة للبحث.

إن الخلاف بين صياغة جينيت للمستويات السردية وصياغتي تبين - كما آمل - الخلاف بين المعالجات الشكلية المحضة والمعالجات السياقية للمعنى في السرد، وكما فهمتْ

نظرية الفعل الكلامي فإن الوحدة الصغرى في الخطاب ليست هي الجملة، بل هي إنتاج الجملة في سياق محدد، فكذلك نوع السرديات - كما أرى يجب أن يفهم في أن الوحدة السردية الصغرى هي السرد بوصفه منتجاً، في حالة الرسالة التي ظهرت في المجلة ترتبط مشكلات السياق ارتباطاً قوياً بالاحتمالات التفسيرية، لأن هناك قراءات مختلفة تظهر للخطاب اعتمادا على طريقة التعامل معه، فهل هو وثيقة تاريخية، أو نص مكتوب بتأن من أجل النشر؟ وإذا كان هو الاحتمال الأخير، فهل هو تقليد أو سخرية، وإذا كان النص وثيقة حقيقية، فهل كتبت الرسالة امرأة تعيسة وصلت بطريقة ما إلى المجلة، ويصبح النص حينئذ دليلاً تاريخياً مهما على الطريقة التي تكتب بها النساء تحت الرقابة، ولو كان النص منشأ بوصفه محاكاة imitation، فإنه يقف دليلاً على إدراك الرقابة إذا لم يكن حقيقة تاريخية، لكن الرسالة يمكن أن تكون تقليدا فيه مفارقة للأسلوب الأنثوي، وفي الحقيقة تشكل الرسائل السياق العام باحتمال مفيد، إن شكل «الرسالة» ارتبط تاريخياً بالنساء، وأصبح التفكير في الرسالة على أنها أسلوب النساء، أسلوب يتسم باللافنية والتسرع ونقص الرؤية، هذا الأسلوب في علاقته الذي ارتبط بنمط الرسائل، ولو كانت الرسالة حقاً نصاً معروضاً، فإنها تعرض الإبداع الأنثوي وحيله الذكية التي تكتشفها النساء للالتفاف حول الرقابة، كما تعرض أيضا لقدرة المرأة على خدمة الأشكال الأدبية والتصميم الأكثر

اتساعا للسخرية من الافتراضات حول الأسلوب الرسائلي النسوي عديم الفن، أو لكشف أن المرأة متساوية مع الرجل في القدرات العقلية، ولو كانت الرسالة مكتوبة من خلال كاتبتها الخاصة، فإنها تمدنا أيضاً برؤية آمنة لنقد السيطرة الذكورية، لأن الناشر ليس مسؤولاً عن النص الخاص

والتعقيدات البلاغية في الخطاب تذكرنا بأن المعنى السردي هو أيضا وظيفة للظروف السردية، فالسرديات لا تمنح أبدا لغة مقبولة يمكن من خلالها التمييز بين السياقات البلاغية، والنقد النسوي في اهتمامه بمشكلات الأصالة والإبداع ربما يجد ذلك صعباً حتى في الحديث عن نص ليس محددا في أصله، وربما تعترف السرديات النسوية بوجود نصوص متعددة، كل واحدة منها تتكون من خلال ظروف بلاغية ما، إن القول إن هذه المشكلات تحدد المعنى اللصيق بالسرد، فإن ذلك يعني أن هذه المشكلات هي مشكلات السرديات.

والمشكلة الأخيرة التي سوف أعالجها هنا هي مشكلة الحبكة، وبالمصطلحات التقليدية فإن النص السطحي - الذي كتبته المؤلفة لزوجها - يكاد يحتوي على حبكة، ويمكن أن يرى المرء بالطبع أنه ليس سردياً على الإطلاق، فلا يوجد زمن فعلي مفرد في النص، وكل محمول مستقل في حالة ركود وتكرار داخل النص، وكل الأفعال التي يتضمنها النص تسبق بلحظة سردية.

العنصر الأخير في مناقشتي للخلاف بين رسالتي العروس (مسألة القصة أو الحبكة)، وسوف أعالجها معالجة عامة هنا، لأنها تقع خارج دائرة خبرتي، وبالمصطلحات التقليدية فإن النص السطحي - الذي كتبته المؤلفة لزوجها - يكاد يحتوي على حبكة، ويمكن أن يراه المرء بالطبع نصاً غير سردي على الإطلاق، فلا يوجد زمن فعلي مفرد في النص، وكل محمول مستقل، في حالة ركود وتكرار داخل النص، وكل الأفعال التي يتضمنها النص تُسبق بلحظة سردية، ثم إن كل الصراعات تنحل من خلال زمن الكتابة، وهذه هي الفجوة بين التوقعات والواقع، إنها لا تنحل من خلال أفعال البطلة على الإطلاق، ويتم تصفية أفكار الحبكة والشخصية من خلال مثل هذه البنية التي يكون فيها الفاعل هو نفسه المتلقي، والتي لا شيء فيها يُحدث إشباعاً يصنع الحبكة التي تحددها السرديات، وعلى الرغم من أن المرء يمكن أن يرى هذا الركود بوصفه أساساً لحبكة تُترك لمخيلة القارئ، فإن النص السطحي يرفض احتمالية الحبكة «إنني غير قادرة على أن أكون أكثر سعادة».

وهكذا يخلق النص الأول ركوداً في الحوادث والشخصيات: أنشودة رعوية من الانسجام بين الزوج والصديقة المخلصة والعاشق الأنيق، كل الشخصيات - إلا البطلة - يتحدون في كل نموذجي، لكن النص التحتي يقدم عناصر لحبكة محتملة، إننا هنا أمام مثلث مكتمل: الزوج، العاشق، الزوجة الوفية، وفيه

تكون الحاجة إلى صديقة أمراً منطقياً، والحبكة في هذا النص التحتي ذات طابع تقليدي بحت: الزوج السكير، والعمة غير المتزوجة الشريرة، والعاشق الأنيق، وهنا فإن التوقعات تُستبعد من القصة التي تظهر، بينما يبقى حادث وحيد «إن حبيبي الأنيق السابق قد عاد «تقول الساردة» ربما أمتلكه مرة أخرى» عارفة أنه لا توجد إمكانية حقيقية للتغيير.

هل يمكن التحدث سرديا عن الحبكة، أو حتى عن القصة في هاتين الرسالتين؟ أو هل ندين ببساطة التعريفات السلبية للاحبكة أو للقصة التي بدون حبكة؟ إن السرديات غنية في جهودها في تثبيت الحديث عن طبيعة الحبكة، إن صياغات بروب وبريموند وتودوروف وكوستيلو وبافيل وبرينس، كل هؤلاء قدموا أساليب مفيدة للحديث عن عدد كبير من النصوص – تقريبا كل النصوص «خاصة نصوص ما قبل الحداثة» – لكن المخطط يفشل في حالة هذه الرسالة، فعلى الرغم من أن النص التحتي يصنف بوصفه أفعالا من السذاجة على سبيل المثال، فإن المرء لا يستطيع أن يقول كما قال بروب عن حكاياته الشعبية: إن كل فعل جديد ساذج، وكل نقص جديد يخلق حركة جديدة، ذلك ممكن وفق قوانينه الأدبية، أما هنا فلا، لأن أفعال الأبطال تؤسس أفعالا نصية تتكون من وحدات المشاركة والإنجاز، أو المشاكل والحلول التي تفترضها بنية الحبكة – طبقاً لمنظري السرديات –. وهؤلاء يفترضون في الحبكة التي تؤسسها كتبة المرأة قوة وإمكانية لا تنسجم مع تجربة المرأة

لا تاريخياً ولا نصياً، ولا حتى مع رغباتها الخاصة، إن ناقدة راديكالية مثل ماريا برور ترى أن الحبكة تُفهم على أنها «خطاب للرغبة الذكورية يعيد تفسير نفسه من خلال سرد المغامرات والمشاريع والغزو» خطاب الرغبة الانفصالي المهيمن.

وإذا لم تكن الأفكار السردية المعيارية عن الحبكة ملائمة لوصف نصوص المرأة، فإننا في حاجة إلى مراجعة لنظريات الحبكة لسبب واحد لاحظته كاثرين رابوزي «أن وجود النساء غير مصاغ قصصياً»، كما أن تجربة النساء - كما تقول دونوفان - عندما توضع في مواجهة الحبكة الذكورية تبدو راكدة، وفي حالة انتظار، إنها لا تبدو في حالة تقدم أو توجه نحو الحوادث التي تصنعها بالتوالي، أو تصل بها إلى الذروة كما في حالة الحبكة الذكورية التقليدية، هذا النص يمكن أن يتحدد على أنه نص بلا حبكة، كما أن هناك نصوصاً أخرى بلا حبكة، وهي تتكون من خلال محاولات النساء صنع حبكة تجعل لعالمهم معنى، إن الحديث المتكرر من دارسي الكتاب النسائية عن اللاحبكة يعني أن هناك شيئا خطأ في أفكار الحبكة التي جاءت بها مورفولوجيا بروب، ربما تكون السرديات مخطئة في محاولتها الوصول إلى تعريف متفرد وتوصيف للحبكة، ويمكن أن تعلمنا سرديات النساء وإنجازات نصوصهن كثيراً في القرن العشرين لو استطعنا إيجاد لغة تصف حبكاتهن بمصطلحات إيجابية وليست سلبية.

هناك مستوى آخر من الحبكة تقدمه لنا الرسالة التي نبحثها، فهناك في الحقيقة تتابعا من التوقعات والإنجازات ينشئها النص، وهي تقع في فعل الكتابة، وفي حالة كل من الرسالتين سواء كانت حياة الساردة سعيدة أو تعيسة، فالذي لا يجعلها راضية بدونه هو ببساط الحكي - السرد نفسه، ويصبح فعل الكتابة إنجاز للرغبة، ويصبح الحكي هو الفعل المسند الوحيد كما لو أن الحكي هو حل للأمر في نفسه، إن الحكي والتاريخ متقاربان، وليس عنصرين منفصلين، ولذلك يصبح الحكي متكاملاً مع إخراج القصة، ولا يصبح الاتصال والفهم وكونك مفهوماً مجرد موضوع للسرد، بل يصبح الفعل الذي يستطيع تحويل بعض أشكال العالم المسرود، في هذا العالم حيث يصبح الانتظار والكسل والتلقي والهيمنة والفعل هي الإمكانية الأقل، فإن الفعل السردي يصبح مصدراً للإمكانية، إن ما يحدث في الرسالة عندئذ أن الرغبة في سعادة الآخرين تحل محل إمكانية التغيير في حياة المرء الخاصة، وتكون تجربة الكاتبة في هذه الحالة (سواء أكانت إيجابية أو سلبية) مثيرة لقصة القارئ الخاصة، وهكذا تصبح الصديقة الحميمة مشاركاً نشيطاً في السرد، وكذلك في الحبكة نفسها، وهكذا تقدم الرسالة حبكة وراء السرد النسائي عديم الحبكة، الحبكة المدمرة للمشاركة في تجربة كي تكمل حياة المستمع قصة المتكلم، إنني متلهفة أن تتحدث السرديات عن هذا التقاطع لحبكة السرد مع حبكة القصة.

إن تحليلي لهذه الرسالة المشفرة يرى أن الأشكال السردية التي تؤسس للشعرية يمكن فحصها وتحديدها، والنظرية الشاملة للصوت (السردي) سوف تطور إطاراً لوصف العناصر التي تؤسس تعدد الأصوات، وسوف تصوغ نظرية لغوية للنغمة السردية، والالتفات إلى السياق البلاغي للسرد (حالته التوليدية أو مستواه العام أو الخاص في السرد) سوف يفهم فيه على أنه تحديد مهم للمعنى السردي، وسوف يعيد منظرو الحبكة والقصة البحث كي يجدوا خيارات لفكرة الحبكة ككسب نشيط، أو حل، ولدمج الحبكة التي ربما تتولد من خلال العلاقة بين السارد والمسرود إليه، وبمجرد أن يصبح واضحاً أن بعض النصوص النسائية لا تستطيع أن تتلاءم مع السرديات الشكلية التقليدية، فإننا سوف نبدأ في رؤية أن النصوص الأخرى بالمثل (نصوص ما بعد الحداثة، ونصوص الكتاب الأسيويين والأفارقة) ربما تحتاج إلى إعادة تفسير، وكما أعتقد فإن مثل هذه السرديات الواسعة فقط هي التي يمكن أن تنجز الوعد الذي عبر عنه جيرالد بريتني في نهاية كتابه «السرديات» في أن السرديات يمكن أن تساعدنا على فهم كينونة الوجود البشري.

المرأة والنقد الأدبي

تيري كاسل

Terry Castle

ترجمة شكري مجاهد

هل للمرأة حق النقد؟ كان المتعارف عليه، خلال القرن الثامن عشر، أن الحكم الأدبي كان - أو ينبغي أن يكون - حكراً على الرجال. فكانت المرأة التي تعلن آراءها الأدبية أمام الناس كأنما تعرض حماقتها أو وقاحتها. فالنساء، حسبما يقول جوناثان سويفت *Jonathan Swift* «جنس عقيم الحكم، وكأنهن الصدى، يجدن سعادتهن في تكرار صخب منفر، أكثر مما

يجدنها في تغريد العندليب»[1]. أما هنري فيلدنج *Henry Fielding*، الذي يؤدي دور «الرقيب» في «إمبراطورية الأدب العظمى»، يحظر، في صحيفة كوفنت جاردن – Covent Garden Journal على كل «سيدة راقية» أن تدخل «عالم النقد السامي». ويقول فيلدنج في اشمئزاز إن «المرأة لا تتحدث إلا لغة نقدية ركيكة، لغة غريبة دارجة، بها تكرار إلى حد الملل، تحتوي على عبارات مثل «محتوى كئيب»، «محتوى ضعيف»، «محتوى كريه»، «محتوى قذر»... وهكذا. إن النساء قراصنة «قوطيين» في جمهورية الأدب يسلبن السلطة دون معرفة كلمة واحدة من القوانين القديمة، والدستور الأصلي لهذه الجماعة التي يدعين العضوية فيها»[2]. وفي خمسينات القرن الثامن عشر، تبادل *أوليفر جولدسميث Oliver Goldsmith* و*توبياز سموليت Tobias Smollet* الأدوار في سب *إيزابيلا جريفث Isabella Griffiths* زوجة *رالف جريفث Ralph Griffiths* عندما تجاسرت وقامت بتنقيح أعمال *جولد سميث*، ونشرت مقالات نقدية باسمها في المجلة التي كان يصدرها زوجها بعنوان *مراجعات شهرية Monthly Review*. فيفتخر سموليت بأن صحيفته *المراجعات النقدية The Critical Review* تخلو من سرقات «عجائز» مثل جريفث، التي يتجاهلها باشمئزاز جنسي صريح، باعتبار أنها «ناقدة شمطاء»[3]. وفي عام 1769، عندما نشرت *إليزابيث مونتاجو Elizabeth Montagu* عملها النقدي الوحيد عبقرية *شكسبير وكتاباته The Writings and Genius*

of Shakespeare، أعرب جيمس بوزويل *James Boswell* عن قلقه من مشاعر الاستياء التي قد تثيرها امرأة «تقحم نفسها في عالم النقد»، وكان حريصاً على الدفاع عن أستاذه صامويل جونسون *Samuel Johnson* ضد اتهامه بالتحامل على غريمته مدعية الثقافة. لكن نفور جونسون من «أمازونيات»[❖] القلم المعاصرات له لم يكن خافياً دون شك؛ ففي أحد أحاديثه يقول: أنا مغرم جداً بصحبة النساء، أحب جمالهن، وأحب رقتهن، وأحب حيويتهن، وكذلك أحب صمتهن». فالمرأة تصبح ألطف، في رأي جونسون، عندما «تمسك لسانها»[4].

في مواجهة هذا الازدراء القاسي، لا عجب أن كثيراً من كاتبات القرن الثامن عشر، وفيهن من نشرت أعمالاً نقدية – كانت قد داخلتهن شكوك مؤلمة في قدراتهن على التذوق والتمييز. ففي السنوات الأولى من حياتها الزوجية، قامت *ماري ورتلي مونتاجو* *Mary Wortley Montagu* (بناءً على طلب زوجها الذي لم يكن يريد إلا أن يلهيها عن آلام الحمل) بكتابة مقالة نقدية مطولة عن الحبكة والأسلوب في مأساة *أديسون* *Addison* *كاتو* *Cato* (التي لم تكن قد عرضت بعد). ولقد انبهر أديسون بملاحظاتها النقدية التي اتسمت بالدقة واللماحية؛ لدرجة أنه أعاد مراجعة المسرحية في ضوء اقتراحاتها. وعلى الرغم من هذا الامتحان الضمني، أحست *مونتاجو* أنها مضطرة للاعتذار عن أنها تولت مهمة «أعلى كثيراً من قدراتها». ففي رسالة منها لزوجها ترجوه أن يذكر أنها إنما فعلت ذلك بناءً على

«نصيحته». أما المقالة نفسها (التي لم تنشر أبداً بناءً على طلب *أديسون*) فتتصدرها عبارة تقلل فيها *مونتاجو* من نفسها: «كتبت هذه المقالة نزولاً على رغبة السيد ورتلي *Wortly*، ومنع نشرها نزولاً على رغبة السيد *أديسون*»[5].

وفي مفارقة أكبر، نجد حالة من احتقار الذات حدثت في أواخر القرن، إذ كانت الكاتبة التربوية *هنّا* مور *Hannah More* (التي كتبت أيضاً رسالة في المسرح) ترى أن النساء لسن مؤهلات عضوياً للتفكير النقدي. فقد كتبت في *تحفظات على النظام الحديث في تعليم المرأة* *Strictures on the Modern System of Female Education* (1799). أن النساء «بطبيعتهن أقرب إلى الحساسية الوجدانية منها إلى الحساسية النقدية؛ فإنهن يقرأن ويسمعن بروح نقدية أقل من الرجال، دون أن تكون لديهن اليقظة اللازمة لاكتشاف الأخطاء. فكل غرضهن هو التعلم من النص، ولا تكاد النساء يملكن الصلابة الضرورية التي لا تكتسب إلا بمغالبة الكتب التي تموج بآراء متباينة؛ بل إنهن أميل للاستغراق في الكتب التي تنمي مشاعر الولاء والإخلاص، أكثر من تلك التي توقظ روح الشك والارتياب». وتسلم مور بامتلاك المرأة القارئة «دقة الفهم وسرعته» و«تغلغل فطري» إلى أعماق الشخصيات. غير أن هذه الملكات انفعالية، تشبه «ما تملكه بعض الحيوانات المسالمة من أعضاء رقيقة حساسة». وهبتها إياها العناية الإلهية، «بوصفها شكلاً من أشكال الحماية الطبيعية تحذرها من اقتراب الخطر». فالنساء يفتقرن إلى

«الكلية العقلية» اللازمة للحكم النقدي، كما أن نصيبهن ضئيل من ملكة لا غناء عنها وهي «مقارنة الأفكار وجمعها وتحليلها والتمييز بينها»[6].

ربما نحتاج دراسة منفصلة لنفسر بدقة لماذا كان احتمال ظهور ناقدات كان يثير هذا القدر من القلق، لدى أهل النقد في القرن الثامن عشر. كانت المخاوف من تمرد النساء، التي مردها العداء الذكوري التقليدي، مسؤولة عن ذلك جزئياً. فالمرأة التي تتولى سلطة في «جمهورية الأدب» العظمى (طبقاً لمصطلح فيلدنج السياسي) ستتشجع على ممارسة ملكاتها النقدية في العالم الكبير، خارج نطاق الأدب. إن المحرم الثقافي الراسخ taboo ضد نقد المرأة للأدباء الرجال بصفة خاصة – وهو تحامل مازال يؤثر على الممارسة النقدية حتى يومنا هذا – قد يكون مدفوعاً بعوامل قلق ذكورية أعمق تجاه أحكام «أمازونية» يخشى أن تطلقها الناقدات المتحررات.

وفي الوقت ذاته، كانت الكاتبات (لأي نوع من الكتابة) يمثلن قوة جديدة مقلقة في سوق الأدب للقرن الثامن عشر. وقد كان الترتيب التقليدي أن تمنح النساء دوراً رمزياً في الإنتاج الأدبي: ففي صيغ البلاغة الكلاسيكية عبر التاريخ، تدين العبقرية الشعرية الذكورية بانطلاقتها إلى الوحي المستمد من ربات الشعر. أما النساء الحقيقيات، بالمفهوم القديم السائد، لا يفترض أن تمسك أصابعهن بقلم. وفي القرن السابع عشر،

ارتفعت أصوات بعض أنصار حقوق المرأة ترفض هذا الاستبعاد. فقد كانت باتسوا ماكين Bathsua Makin (1612؟ – 1674؟) ترى أن مجرد الاعتقاد في ربات الشعر يثبت أن النساء كن ومازلن قادرات على الإبداع في الكتابة بأنفسهن. فقد كتبت، في عام 1673، أن الفنون كانت تمثل على «هيئة أشكال نسائية»، وأن النساء كن «المبدعات» الحقيقيات لهذه الفنون، و«الناشرات» الأول لها في التاريخ القديم. «فمنيرفا وربات الشعر التسع كن نساءً معروفات بالعلم في حياتهن؛ حتى عبدهن الناس بعد وفاتهن»[7]. وغيرهن من النساء، كن على الدرجة نفسها من الشهرة في عصرهن، ابتدعن الأشكال الشعرية: «فما كان للأخوات سيبل Sybil أن يبدعن الشعر البطولي، ولا للشاعرة صافو *Sappho*[❖] أن تبدع الجنس الشعري الذي يحمل اسمها، لو كن أميات»[8]. فقد حان الوقت، كما تقول *ماكين*، لأن تسعى لاستعادة ريادتهن في «فنون» الحضارة و«لغاتها».

وقد بدأ تحقق أمنية *ماكين* جزئياً مع نهاية القرن السابع عشر؛ إذ بدأت نسبة تعليم النساء تزداد ببطء، لكن بشكل ملحوظ. مع انحسار رعاية الأمراء للأدب، واكتساب النشاط الأدبي بعداً تجارياً في جميع أنحاء أوروبا الغربية؛ زاد، عن ذي قبل، عدد النساء اللاتي يمارسن الكتابة ويتقاضين عنها أجراً. ومع بداية القرن الثامن عشر، في لندن (وبعد ذلك في باريس وأمستردام وبرلين) بدأ ظهور تجمع فئة ثقافية من المهتمات

بالأدب - أو طبقة جديدة من «اللاهيات بالقلم» - بينهن روائيات ومحررات وصحفيات دخيلات وناشرات، وما إلى ذلك، وكان وجود هذه الفئة يتنامى. وتحت ضغط المنافسة غير المتوقعة مع الغريمات الوافدات غير المرحب بهن، كانت استجابة المؤسسة الأدبية الذكورية تتسم بالانزعاج والرفض. والأرجح أن العداوة التي تغذي الهجوم على الناقدات لا تنبع من اختلاف الجنس فقط؛ بل من شعور قوي بالغيرة المهنية؛ ومن هنا يصور أصحاب المذهب التقليدي المرأة الناقدة، على أنها مثال صارخ للتطلعات الأدبية النسائية الجديدة والمفرطة. فقد كان من السهل عليهم أن يجعلوا منها رمزاً للتطلع غير المشروع للسلطة. مما يدل على وجود توترات جنسية عميقة في ثقافة وفكر القرن الثامن عشر، أن *سويفت* يرجع انهيار القيم الجمالية التقليدية إلى تأنيث الذوق المعاصر له؛ وذلك في حملته ضد فساد التعليم في كتابه معركة الكتب **The battle of the Books** (1704). فقد خلق هذا الكاتب الساخر عالماً رمزياً كابوسياً، تجسد فيه ربة النقد الشريرة صورة أنثى ثائرة بشعة المنظر، تحكم أبناءها المحدثين حكماً فوضوياً، وهم يرضعون فظاظتها وقذارتها:

> إنها تسكن على قمة جبل جليدي في نوفا زمبلا، هناك تجد *مومس Momus*(*) راقدة في كهفها، فوق الغنم، وهي عدد لا يحصى من أشلاء الكتب التي شرعت في افتراسها. عن يمينها جلس الجهل، وهو أبوها وزوجها، وقد كف بصره من

الهرم. وعن شمالها الكبر وهو أمها وقد كستها بقصاصات الأوراق التي مزقتها بنفسها. وكانت أختها «عناد» حاضرة، خفيفة الحركة، ملثمة، متحجرة العقل؛ مع ذلك متقلبة، ديدنها التبدل. ويلعب حولها عيالها «صخب» و«تطاول» و«غباوة» و«غرور» و«غفلة» و«تحزلق» و«وقاحة». أما .... نفسها فكانت لها مخالب كالقط، ورأسها وأذناها وصوتها يشبهون الحمار: برزت أسنانها للأمام، وغارت عيناها كأنما كانت تنظر لنفسها فقط. كان غذاؤها النتيحات التي تتدفق من جسمها، وكان طحالها ضخم وقد برز وكأنه حلمة ثدي قوية. ذلك غير النتوءات التي تأخذ شكل الحلمات حيث توجد مجموعة من الوحوش القبيحة تمتصها بنهم. أما الأمر الذي يصعب تخيله فهو أن حجم الطحال ينمو أسرع مما يمكن للامتصاص أن يزيله.

هل يمكن أن نتصور صورة أفظع من ذلك لنقد يقرع طبول الحرب، وتغذيه الكراهية للنساء[9].

فمثل هذه الكراهية العنيفة بلا شك صرفت العديد من الأدبيات عن مجرد محاولة الاشتغال بالنقد. لكن حتى في حالة النساء اللاتي قدمن بالفعل كتابات نقدية، وبخاصة فيما بين عامي (1720-1780)، لا يملك المرء إلا أن يلاحظ أن أعمالهن تحوي دائماً آثار تشويه أحدثه التحامل الثقافي. منها الوعي المفرط بالذات، وهو الذي ينعكس في إبراز المؤلفة للهجة الاعتذارية أو الحط من الذات، وهذا يصم الكتابات النقدية النسائية في القرن الثامن عشر. ولقد لاحظت *فرانسيس بروك*

Frances Brooke في تقديمها لمراجعاتها المسرحية ومقالاتها النقدية في كتاب *العانس The Old Maid* في عام 1755، بلهجة اعتذارية، أن هذه الكتابات يمكن أن تبدو «محاولة غريبة على امرأة». وفي تصديرها لدراستها عن شكسبير والتي ترجع لعام 1769، أقرت *إليزابيث مونتاجو* «بتفوق مواهب وثقافة» محرري ونقاد شكسبير من الرجال. وتبرأت من أي محاولة من جانبها لتصحيح أي نصوص لهذا الأديب الشهير. حتى الكاتبة المعروفة بصراحتها *ماري جين ريكوبوني Marie - Jeanne Riccoboni*، عند شروعها فيما كان سيتطور إلى مناظرة شهيرة بالرسائل مع *كوديرلوس دو لاكلوس Choderlos de Laclos* عن روايته *Le Liaisons dangereuisees*، تنازلت عن أي حق لنقد لاكلوس بوصفها أدبية مثله، وقالت إن رواياتها شخصياً لم تكن سوى «كلام فارغ» فلم تستطع الحكم على أعماله، بوصفها امرأة، إلا بكل حياء. وفي السياق نفسه، ثمة موضوعات وقضايا معينة تتكرر في النقد النسائي. على سبيل المثال، أنهن يبدين اهتماماً شديداً بالجوانب الأخلاقية للأعمال الأدبية؛ مما يشير إلى إحساس عميق بعدم الثقة في الذات. إذ عوضت الناقدات إحساسهن العميق بعدم الأمان المهني عن طريق الاهتمام المبالغ فيه بقدر الورع – الموجود أو غير الموجود – في الأعمال التي كن يقمن بفحصها. ومنذ *إليزا هايوود Eliza Haywood*، ومن بعدها، جعلت الناقدات في القرن الثامن عشر من الالتزام الخلقي عقيدة تقدس، وظل هذا الوضع قائماً حتى نهاية

القرن. ومع ظهور شخصيات أدبية كاريزمية مثل جيرمين دي ستايل *Germaine de Stäel* واستيفاني دي جينيليه *Stephanie de Genlis* في فرنسا، أو ماري وولستونكرافت *Mary Wollstoncraft* وإليزابيث إنتشبولد *Elizabeth Inchbold* في إنجلترا، بدأت تظهر صورة أكثر حرية للناقدات – وهي صورة المرأة الواثقة في قدرتها العقلية بقدر يكفي لإصدار حكم على الأعمال العظيمة الماضية والمعاصرة، دون تردد زائد.

ومع هذه المعوقات، ما نوع النقد الذي قدمته النساء بالفعل؟ لقد استعملت الناقدات مجموعة متنوعة من الصيغ البلاغية، التي تعكس تنوع السياقات التي كانت عملية ممارسة النقد عموماً تسعى إليها في تلك الفترة، والتي لم تكن قد تحددت بعد في اصطلاحات مهنية أو أكاديمية محددة. فقد عمل نقاد القرن الثامن عشر، بصفة عامة، في خليط من الأساليب والأجناس الأدبية. وكانت المقالة النقدية التقليدية، ونموذجها الأمثل مقالة في *القصص On Fiction* لصامويل جونسون المنشورة في مجلة *رامبلر Rambler*، أو مقالة تأملات في الكتابة الأدبية الأصيلة *Conjectures on Original Composition* لإدوارد ينج *Edward Young* صيغة واحدة من صيغ عديدة في ذلك الوقت. فكان التصدير والإهداء والخاتمة والرسائل اللغوية والترجمات والمراجعات النقدية وكتب المختارات الأدبية والسير في شكل مذكرات والرسائل الشخصية والأعمال الأدبية نفسها (من ذلك ملاحظات *أوستن*

Austen على فن الرواية داخل نص روايتها *Northanger Abbey*)، كانت كلها تمثل سياقات تتيح للخطاب النقدي أن يزدهر خلالها.

كان من الأساليب والأجناس الأدبية ما هو أيسر من غيره وأكثر شيوعاً؛ وبصفة عامة، كانت الأشكال النقدية الرصينة المتخصصة – مثل الرسالة الفلسفية والحوار العلمي والرسالة الشعرية عالية الثقافة – أقل انتشاراً بين النساء عن غيرها من الصيغ المحددة وأسباب هذا واضحة. فبسبب التعليم المعيب للنساء في تلك الفترة، كان نادراً ما تتكون لدى النساء خلفية في الأدب واللغات الكلاسيكية الضرورية للمشاركة في المناقشات واسعة الثقافة، والمناظرات التي تتناول أمور فقه اللغة مثلاً. على الرغم من أنه حتى في هذا الميدان يجدر ملاحظة أن هناك استثناء لبضعة نساء نجحن في ترك علامة بارزة. فقد كانت السيدة الهولندية المثقفة *آنا ماريا فان شورمان* *Anna Maria Van Schurman* في القرن السابع عشر (1607-1678)، والمعروفة لمعاصريها بلقب «نجمة أوتريخت»، وكانت تشتهر عبر أوروبا بإنجازاتها اللغوية غير العادية – فإلى جانب تعلمها كل اللغات الحديثة، علمت نفسها العبرية، واليونانية، واللاتينية، والعربية، والكلدانية، والسيريانية، والأثيوبية، كما ألفت بحثاً في قواعد عدة لغات – وقد ألهمت أعمالها الفذة عدداً من باحثات القرن الثامن عشر. فباحثة الآداب الكلاسيكية الشهيرة *آن ليفيفر داسيه* *Anne Lefevre*

Dacier (1654-1720) على سبيل المثال، قامت بترجمة الإلياذة والأوديسا إلى الفرنسية عام *1711*، كما شاركت مشاركة قوية في (المعركة بين القدماء والمحدثين querelle des Anciens et des Modernes) وذلك بنشر (*Homere defendu contre L'Apologie du R. P. Hardouin; ou suite des causes de la corruption du goust* عام *1716*. (وقد اشتهرت ترجماتها اليونانية لدرجة أن فيلدنج نفسه بعد نحو ثلاثين سنة من وفاتها، قدم التقدير والثناء «للسيدة *داسيه*» العظيمة في روايته توم جونز *Tom Jones*)[10] وكانت الإنجليزية المعاصرة لها *إليزابيث إلستوب Elizabeth Elstob* (*1683-1756*) يطلق عليها أحياناً «الربة الساكسونية الملهمة» *Saxson Muse*[❖] من الباحثات المميزات كذلك: فبعد ترجمة كتاب *إيلفريك Aelfric* *محاضرة إنجليزية ساكسونية في يوم ميلاد سان جريجوري English-Saxson Homily On the Birthday of St. Gregory* (1709)، أصدرت أول كتاب في القواعد النحوية الإنجليزية الأنجلوساكسونية *مبادئ القواعد النحوية للغة الإنجليزية الأنجلوساكسونية... مع دفاع عن دراسة الثقافات الشمالية القديمة* Rudiments of Grammar for the English-Saxson Tongue... With an apology for the study of Northern Antiquities. وإلى جانب أنه كشف عن معرفة *إلستوب* الواسعة بالشعر الإنجليزي، فإن كتاب المبادئ يستحق التقدير بسبب دفاعه عن الدراسات الأنجلوساكسونية

ضد الثقافات النقدية *لسويفت*، الذي كان يرى أن هذه المعرفة تحذلق لا طائل من ورائه. وهناك طائفة أخرى من النساء الموهوبات سرن على درب *داسيه* و*إلستوب* مثل *كونستانتيا جريرسن Constantia Grierson* (1706-1733)، فعلى الرغم من ميلادها في أسرة أمية فقيرة، فإنها أجادت اليونانية واللاتينية، وأعدت للنشر كتب *فيرجيل Virgil* و*تيرنس Terence* و*تاسيتوس Tacitus* في عشرينات القرن الثامن عشر. أما *إليزابيث كارتر Elizabeth Carter* (1717-1806) وهي صديقة *لصامويل جونسون*، فأصدرت طبعة محققة من *الإيبكتوتس Epictetus* عام 1758. وفي عام 1781، نشرت *آن فرانسيس Ann Francis* (1738-1800) ترجمة شعرية كاملة *لأنشودة سليمان Song of Solomon*، مع هوامش تاريخية ونقدية عن العبرية القديمة.

كذلك أصدرت العديد من النساء في النصف الثاني من القرن، كتباً رفيعة المستوى عن شكسبير. فقد نشرت الروائية *تشارلوت لينوكس Charlotte Lennox* (1729؟ – 1804) دراسة في مصادر مسرحيات شكسبير بعنوان «*شكسبير مفصلاً* Shakespeare Illustrated» عام 1753. ولقد أعجب صامويل جونسون بصفة خاصة بهذا العمل، واعتمد عليه بشدة (دون الإشارة له) في كتابه *المدخل إلى شكسبير Preface to Shakespeare* أما كتاب *مونتاجو عبقرية شكسبير وكتاباته The Writings and Genius of Shakespeare* (1769) فكان في

الأساس هجوماً على *فولتير Voltair*، الذي اعتبر شكسبير في مستوى أدنى من الكلاسيكيين الجدد الفرنسيين، كما أنه، في رأيها، أساء ترجمة مقاطع هامة معينة في المسرحيات. وفي عام 1775 نشرت *إليزابيث جريفث Elizabeth Greffith* (1720؟ – 1793) دفاعها المطول عن شكسبير في كتابها *دراسة الأخلاق في مسرحيات شكسبير The Morality of Shakespeare's Drama: Illustrated*.

مع ذلك، تبقى حقيقة أن هذه الرسائل المطولة كانت نادرة. أما الرسائل الشعرية، والحوارات النقدية، والمقالة التقليدية نفسها (في مقابل المراجعات النقدية أو التصديرات) فكانت في تلك الفترة ذكورية في الأساس. وقد نشرت *جوديس مادن Judith Madan* (1702-1781) *تطور الشعر The Progress of Poetry* عام 1731 وهي مقالة شعرية من 264 بيتاً عن تطور الشعر من *هومر Homer* إلى *أديسون Addison*، وقد سبقت بها، بنحو عشرين عاماً قصيدة *جراي Gray* عن الموضوع ذاته والتي تحمل عنواناً مماثلاً، ولكن يبدو أنه لم تحتذ بها كاتبات أخريات. كان عمل *إليزابيث مونتاجو* القصير *حوارات ثلاث بين الموتى Three dialogues of the Dead* عام 1769 (والذي يضم حواراً رائعاً بين *بلوتارك Plutarch* وبائع كتب حديث عن اختلاف الذوق) وعمل *كلارا* ريف تطور الرومانسية (1785) هما العملان الأدبيان الوحيدان، بين الأعمال الأدبية التاريخية التي كتبتها نساء في تلك الفترة في شكل حواري.

وعلى فترات متقطعة، كانت النساء تنشر مقالات نقدية منفصلة أو مقالات هجومية عنيفة، لكن ذلك كان نادراً وكانت تنشر بلا توقيع. فقد نشرت *إليزابيث هاريسون Elizabeth Harisson* (1756) كتيباً للدفاع عن جاي بعنوان *خطاب للسيد جون جاي عن مأساته المسماة «الأسرى» A Letter to Mr. John Gay On His Tragedy Call'd "The Captives"*، عام 1724 مستخدمة الخطاب الخاص ستاراً لعرض آرائها. كذلك الروائية *سارة فيلدنج Sarah Fielding* (1710-1768) نشرت عملها الهام *ملاحظات على رواية كلاريسا Remarks on Clarissa* عام 1749 بدون توقيع. أما الناقدة المحررة *آنا لاتيتيا باربولد Anna Laetitia Barbauld* (1743-1825) فقد اشتركت، قبل زواجها، مع أخيها جون *آيكن John Aikin* في إصدار مجموعة مقالات بعنوان «*قطوف نثرية متنوعة*» *Miscellaneous Pieces in Prose* (1773)، كانت تضم مقالات قصيرة عن الكوميديا والرومانسية، ومقالة أطول عن مسرحية *دافينانت Davenant جونديبرت Gondibert*، وهي تأملات ذات صلة غير واضحة بفكر *بيرك*، عن اللذة المستمدة من الأشياء المخيفة. كما يحتوي الكتاب على تعليقات على *ألف ليلة وليلة Arbian Nights*، وقلعة *أوترانتو The Caslte of Otranto*، ونصوص أخرى تمثل الذوق المعاصر آنذاك. مع ذلك لم تميز باربولد إسهاماتها عن إسهامات أخيها وظهر اسمها على الغلاف بالحروف الأولى *أ. ل. آيكن A. L. Aikin*. ولم تجرؤ

امرأة على كتابة شكل المقال المستقل أو إنتاج عمل بالغ الأهمية إلا مع نهاية القرن. فمقال جيرمين دي ستايل *Germaine de stäel* مقالة في القصص *Essai sur Les Fictions* (1795) ويتناول ما تملكه الرواية من قوة على تقديم الوجدان الإنساني وفهمه بدقة. وتظل هذه المقالة من أثرى ما كتب في نقد الأجناس الأدبية فكراً وأبعدها أثراً. مع ذلك كانت معظم الكتابات النقدية النسائية مرتجلة – أو حتى عشوائية – أسلوباً وموضوعاً؛ وقد فقد معظمها بلا شك. وتميل النساء إلى العمل في فروع النقد الهامشية؛ فالمراجعة النقدية القصيرة أو المقالة المرتجلة – التي تنشر دائماً بلا توقيع – من أكثر أنواع النقد الأدبي النسائي شيوعاً خلال القرن. فنشرت *إليزا هايوود* مقالات متفرقة عن شكسبير وغيره من الشعراء في مجلة *المراقِبة Female Spectator* في أربعينات القرن الثامن عشر، وقدمت فرانسيس بروك مراجعات نقدية لعروض حية في العانس *The Old Maid* في خمسينات القرن الثامن عشر (وبمراجعتها لرؤية جاريك – تيت *Garrick-Tate* المهذبة تهذيباً مغالى فيه للملك لير *King Lear* عام *1756*، إذ كانت بروك من أوائل النقاد الذين نادوا بالعودة لنصوص شكسبير الأصلية).

أما تشارلوت لينوكس فقدمت مراجعات نقدية للكتب لمجلة متحف المرأة *Ladies Museum* بين عامي 1760-1761، وكذلك فعلت ماري وولستونكرافت (من 1759-1797)، وماري هيز *Mary Hays* (1760-1843) لمجلات: المراجعة التحليلية

Analytical Revieur والمراجعة الشهرية في نهاية القرن. وعلى *Monthly Revieur* مستوى القارة نجد *لويز أدلجوندا فيكتوريا جوتشيد Luise Adelgunde Victoria Gottsched* (1762-1713)، وهي زوجة الناقد النيوكلاسيكي neo-classical الألماني الأشهر *يوهان كريستوف جوتشيد Johan Christoph Gottsched*، قد شاركت، حتماً مع زوجها، في صحيفته الأدبية *Die Vernünfligen Tadlerinnen* (*على غرار المراقب The Spectator*) في عشرينات القرن الثامن عشر وتسعيناته، مرة ثانية في ألمانيا، أصدرت كل من *صوفي فون لاروش Sophie Von La Roche* (1807-1731) و*صوفي ميريو Sophie Mereau* (1806-1770) ملاحظات نقدية دورية لإصداريهما الهامين *Tochter Pomona Fur Teustchlands* (*187401783*) و*Kalathiskos* (1802-1801).

وكان التصدير الذي يكتب عادة للمجموعات الأدبية الشهيرة أو للمترجمات، تخصص نسائي آخر. وباعتباره ثانوياً أو تابعاً، يظهر أن التصدير – مثله في ذلك مثل المقال النقدي غير الموقع – يتيح للمرأة الكاتبة مساحة لنوع من التدخل النقدي الهجومي، الذي قد لا يتيحه شكل آخر. كان التصدير شائعاً بصورة خاصة في الأعمال المسرحية – وربما يرجع ذلك إلى أن العديد من النساء محترفات الأدب قد دخلن مجال العمل كممثلات أو كاتبات للمسرح. فقد قدمت *آفرا بين Aphra Behn* (1689-1640) تصديرات لا تنسى للطبعات المنشورة

لمسرحيات في سبعينات القرن السابع عشر، وتحتوي مقدمتها لمسرحية العاشق الهولندي *The Dutch Lover* (*1673*) على مقارنة رائدة بين جونسون وشكسبير. وقد سارت الممثلة والكاتبة المسرحية *سوزانا سينتليفر Susannah Centlivre* (توفيت عام 1723) على درب بين، فقدمت عدداً من الكتابات التصديرية والإهداءات القوية خلال عملها؛ منها واحد لترجمتها لمسرحية *موليير Moliere* *حيلة الحب Love's Contrivance* (1703) والتي قامت فيها بتحليل الاختلافات بين الذوق الفرنسي والذوق الإنجليزي. وقد اختارت ريكوبوني الموضوع نفسه فيما بعد، على الضفة الأخرى من القناة الإنجليزية، في مقدمة كتاب *المسرح الإنجليزي الجديد Nouveau Theatre Anglais*، وهو يضم مجموعة من المسرحيات الكوميدية الإنجليزية المعاصرة، قامت هي بتحريره عام 1768.

كان عدد الكتابات التصديرية للأعمال الشعرية والروائية قليل؛ ولكن يمكن الإشارة إلى عدة أمثلة هامة لها. ففي عام *1737* قدمت *إليزابيث كوبر Elizabeth Cooper* (التي ازدهرت أعمالها بين عامي 1735-1740) مقدمة منهجية مطولة لكتاب *مكتبة ربات الشعر The Muses Library*، وهو مجموعة قصائد من الشعر الإنجليزي؛ قامت خلالها بتتبع نظم الشعر الإنجليزي منذ شكله القوطي البدائي عند *تشوسر Chaucer* حتى تصل إلى مرحلة التطوير مع *سبنسر Spenser* و*دانييل Daniel*

(ويعتقد أن *تشاترتون Chatterton* عرف عمل كوبر، ورجع إليه أثناء حادثة تلفيق مخطوطات *راولي Rowly* الشهيرة)[11]. أما *آنا باربولد* فقد بذلت جهداً كبيراً لإنتاج عدد من الكتابات التصديرية في نهاية القرن؛ إذ قامت بتحقيق شعر *أكنسيد Akenside* و*كولنز Collins* في عامي 1795 و1797، كما كتبت مقدمات نقدية وسيرية لمراسلات *رتشاردسن Richardson's Correspondence* عام 1804، ووضعت مقدمات لسلسلة *الروائيين البريطانيين* المكونة من خمسين مجلداً *British Novelists* عام 1810. وقد شكلت هذه الأخيرة، مع مقالة رتشاردسن، نوعاً من الكتابة التاريخية المبكرة؛ حتى أن *سير والتر سكوت Sir walter Scott* اعتمد بقوة عليهما معاً في كتابه *حياة كتاب الرواية Lives of the Novelists* (*1821-1824*). وبالمناسبة يجدر الإشارة إلى أن الروائيات قد كتبن تصديرات لأعمالهن الروائية: مثل *النشرة Avertissement* المتحمسة التي كتبتها *فرانسوا دي جرافيني Francoise de Graffigny* (1747) والتي توضح فيها أن موضوع قصصها مناهض للاستعمار. وكذلك تصدير *فرانسيس بيرني Frances Burney* لروايتها *إيفيلينا Evelina* (1778) الذي تدين فيه المحاكاة الرخيصة لدى بعض الأدباء، هذان العملان يستحقان أن يكونا عملين نقديين منفصلين بارزين دون النظر لما يقدمان له.

في عام 1798، قدمت الكاتبة المسرحية الإسكتلندية *جوانا بابيلي Jonna Baillie* (1762-1851) مقدمة نقدية طموحة

ومطولة بصورة غير عادية لمسرحيتها *اللعب على المشاعر* *Plays on the Passions*، قامت فيها بتحليل «المشاعر» المختلفة التي تثيرها المأساة والملهاة، كما قدمت تفسيراً نفسياً موجزاً في سياق الدفاع عن المشاهد المسرحية المثيرة. وكتبت أن المأساة كانت تثير «الفضول المتعاطف» لدى المشاهد، وتقدم «رؤية أكثر اتساعاً للطبيعة الإنسانية». بينما تكشف الملهاة، بتركيزها على الحب، عن «القلب الإنساني» بكل تعقيداته؛ فالمسرح في حد ذاته هو المدرسة التي يجب تعلم الحكمة الأخلاقية فيها. أما المعاصرة اللدود لبايلي، هنّا مور *Hannah More* (1745-1833)، فلم تتفق معها في أي من هذه الآراء. إذ إن مقالة مور ذات المنحى الأخلاقي الشديد ملاحظات حول تأثير العروض المسرحية فيما يتعلق بالدين والأخلاق *Observations on the Effect of Theatrical Representations with Respect to Religion and Morals* تدعو إلى حظر جميع العروض المسرحية. ومن المفارقات العجيبة، أن هذه المقالة ظهرت لأول مرة كتصدير لمجموعة الأعمال المسرحية لمور نفسها عام 1804. إلا أنها؛ بالرغم من غرابة السياق، تبقى دعوة عنيدة لمناهضة الكتابة المسرحية. أما ملاحظات مور حول الفروق بين قراءة المسرحيات ومشاهدتها معروضة على خشبة المسرح فلها أهمية خاصة؛ إذ نراها تقر بأسى بأن قوة التمثيل من شأنها أن تجعل الأداء المسرحي «أقرب ما يكون للحقيقة»،

مما يخلق نوعاً من الافتتان. ويكون من أثر ذلك إحداث حالة من «النشوة المذهبة للهمة لدى المشاهدين»[12].

غير أن أكثر الكتابات التصديرية الافتتاحية وضوحاً وتمثيلاً لهذه الفترة، كانت بلا شك أعمال إليزابيث إنتشبولد (1753-1821)، التي كتبت أكثر من مائة مقالة تمهيدية لسلسلة *المسرح البريطاني British Theatre* التي نشرتها لونجمان في خمسة وعشرين مجلداً بين عامي (1806-1809). هذه الملاحظات السيرية والنقدية لا يعرفها إلا قلة الآن، لكنها أمثلة للنقد التطبيقي، يمكن مقارنتها - في دقة الملاحظة - والأسلوب، والاتساع الفكري - بالكتابات التصديرية *لجونسون*. كانت *أنتشبولد* متشبثة برأيها مثل هنّا مور؛ فقد كتبت: «*هنري الرابع*» *Henry IV* مسرحية يعجب بها كل الرجال وتكرهها معظم النساء؛ أما مسرحية *أديسون كاتو Cato* فمع أنها مسرحية وطنية بلا شك، تعيبها بشدة مشاهد الحب «التافهة». وكان *لإنتشبولد* منحى أخلاقي كأسلافها؛ إذ كانت ترى أن *أوبرا الشحاذ The Beggar's Opera*، برغم أنها ملهاة ممتازة، إلا أن بها توجه مهلك يغري بالشر؛ لكن خبرة *أنتشبولد* الشخصية كممثلة مسرح قادتها إلى بعض الأحكام الطريفة غير التقليدية. فكانت ترى أن مسرحيات *سينتليفر* أكثر نجاحاً عند عرضها على خشبة المسرح من مسرحيات *كونجريف Congreve*. أما عمل *كولي سيبر Colley Cibber* فكان هناك إصرار على بخس قيمته، فقد كتبت *أنتشبولد* أن «العديد من النقاد المعروف عنهم

حسن التمييز يفتخرون بمعرفتهم بلون المسرح الذي ينبغي على الجمهور أن يحبه، أما سيبر فكان الكاتب المسرحي المحظوظ الذي:

> يعرف عموماً ما كان يمكن أن يحبه الناس، بغض النظر عما ينبغي عليهم أو لا ينبغي. وإذا كان سيبر يقدم لجمهوره ما يحبون؛ فإنه كذلك يقدم لهم ما يحفز عقولهم، وهو في المشاهد التالية يشغل قلوبهم تماماً في كل حدث؛ حتى إن العقل لا يفكر أبداً في الأحداث غير المنطقية التي تتابعها الحواس في شغف[13].

إذا أخذنا عينة عشوائية من مقالات *إنتشبولد* فإننا نادراً ما نجد واحدة منها تقصر عن جذب الاهتمام، وإذا أخذناها مرتبة زمنياً نجد أنها تمثل إنجازاً فكرياً بارزاً - فهو بحق، في جوهره، أول تاريخ نقدي للمسرح الإنجليزي من عصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر.

إن ما عرضنا له حتى الآن هو الأشكال «الرسمية» للنشاط النقدي - الكتب المنشورة، المراجعات النقدية، التصديرية وغيرها - مع ذلك ينبغي أن نلاحظ أن العديد من الإسهامات النقدية النسائية المتميزة خلال القرن، كانت في سياقات غير رسمية وأكثر تلقائية. فهناك تأملات وتحليلات حول الكتب والأشعار يمكن أن نجدها، على سبيل المثال، متناثرة بين الرسائل الشخصية النسائية، والصحف والأوراق الخاصة. هذا النوع من التعليق الارتجالي الخفي المعاصر، على الرغم من

طبيعته المؤقتة فيما يبدو، يكون له أحياناً أثر فوري مدهش. كما يمكن اعتبار المراسلات في حد ذاتها شكلاً من أشكال التدخل النقدي. على سبيل المثال كانت القارئات يكتبن أحياناً للأدباء مباشرة، وتكون لرسائلهن نتائج مثيرة. ففي عام 1749، فور نشر الطبعة الأولى من *كلاريسا*، كتبت *الليدي برادشي Lady Bradshaigh* (*دورثي بيلنجهام Dorthy Bellingham*) إلى *صامويل رتشاردسن* تشكو من سهولة توقع أحداث الرواية، وتنصحه باستبدال نهايتها المتوقعة بأن تتزوج البطلة ممن اغتصبها بدلاً من أن تموت. وقد رفض *رتشاردسن* هذا الاقتراح الذي يستدعي تغييراً جذرياً، لكنه قام بعمل تغييرات عديدة في الطبعات اللاحقة من الرواية، حتى يحبط بعض أوجه النقد الأخرى التي أثارتها برادشي. وقد أثارت ريكوبوني معركة أكثر شهرة مع *لاكلوس Laclos* مؤلف *Les Liaison Dangeruses*؛ عندما كتبت له عام 1782 تدين شخصية في الرواية هي *مدام دي ميرتيول Madame de Merteuil* على أسس أخلاقية ونسائية. وقد أجاب عليها إجابة مطولة، ونشر – دون إذن منها – ما تبع ذلك من رسائل بينهما في طبعة عام *1787* من روايته (وقد احتجت ريكوبوني على ذلك، غير أنها ربما استمتعت بالمناظرة سراً: إذ إنها قامت بمناقشات مماثلة بالمراسلة مع *ديدرو Diderot* و*جاريك Garrick*). كان شكل «خطاب للمؤلف» يبدو وكأنه قد أطلق لدى عدد من الكاتبات العنان لرغبة دفينة لإعادة كتابة النصوص «الذكورية». ولقد تحقق هذا الخيال

أحياناً على أرض الواقع. فقد قدمت *إليزابيث – الليدي إيشلين – Lady Echlin* (1704-1782)، وهي شقيقة *الليدي برادشي*، نسخة معدلة من *كلاريسا* (لم تنشر قبل عام 1982) وفيها تحاشت البطلة أن تغتصب ونجحت في هداية من حاول خداعها. وفي أواخر القرن، أعادت الروائية *آن إيدين Anne Eden* (حوالي عام 1790) كتابة رواية جوته *آلام فرتر The Sorrows of Young Werther* من منظور الزوج ألبرت، مؤكدة على صفات التعاطف فيه. على حين نشرت *آن فرانسيس Ann Francis* رسالة شعرية من تشارلوت إلى فرتر *A Poetical Epistle from Charlotte to Werther* (1788) بتركيز على وجهة نظر بطلة جوتة.

وأخيراً، يجب ألا ننسى أن بعضاً من أهم الكتابات النقدية النسائية في هذه الفترة لم تدون على الإطلاق. فقد كان نساء القرن الثامن عشر «يتحدثن» عن الأدب إذ لم يكن متاحاً لهن دائماً أن يكتبن عنه. فالصالونات الأدبية ونوادي المثقفات انتشرت وزاد تأثيرها بمرور سنوات القرن. ففي إنجلترا، كانت *إليزابيث مونتاجو* تُعرف بين معاصريها بأنها *ملكة المثقفات The Queen of the Blues* إذ كانت على رأس باقة أدبية متميزة خلال ستينات وسبعينات القرن الثامن عشر. كذلك كانت *إليزابيث كارتر Elizabeth Carter* و*ماري ديلاني Mary Delany* (1700-1788) و*هيستر مولسو شابون Hester Mulso Chapone* (1727-1801) و*كاثرين ماكولي Catherine*

Macaulay (1731-1791) وهنّا مور، من الرائدات المثقفات النشيطات. أما عن أهم رائدات الصالونات الفرنسيات فلدينا: *كلاودين – ألكسندر جوريه دي تينسن Claudin-Alxandre Guerin de Tencin* (1682-1726)، *ماري – تريز جوفريه Marie-Therese Geoffrine* (1697-1777)، *إميلي دو شاتيليه Emili du châtelet* (1706-1749) *جولي دو ليسبيناس Gulie de Lespinasse* (1732-1776)، *سوزان نيكر Suzanne Necker* (1739-1794)، وأخيراً ابنة نيكر جيرمين دي ستايل. وقد نشأت الصالونات، بشكل أو بآخر، لاحقاً في ألمانيا؛ ومع ذلك، كما تشير خطابات ويوميات *صوفي فون لاروش ودوروثي شليجل Dorothea Schlegel* (1763-1839) *وكارولين* (شليجل) *شيلنج Caroline (Schlegel) Schelling* (1763-1809) *وراحيل فارناجين Rahel Varnhagen* (1777-1833)، بدأ النساء في خلق مكانة مماثلة لأنفسهن في مجتمع الأدب الألماني بحلول نهاية القرن.

وعلى الرغم من أنه ليس نقداً بأي معنى تقليدي إلا أن الدعوة غير الرسمية لدى نساء الصالونات كان لها دورها في تشكيل الذوق الأدبي. فمثلاً دائرة المعجبات بأدب رتشاردسن (بينهم *هيستر شابون وماري ديلاني*) ساهمت إسهاماً كبيراً في نشر وتوطيد المكانة الأدبية لهذا الأديب في أربعينات وخمسينات القرن الثامن عشر. وكانت *سوزان نيكر* من أكبر مويدي *روسو*. وفي ألمانيا كانت شخصية *راحيل فارنا* جين

الكاريزمية، التي أدارت واحداً من أهم الصالونات الأدبية في برلين في نهاية القرن نفسه، من أرست وحدها المكانة الأدبية لجوتة بوصفه العبقرية المهيمنة على الأدب الأوروبي بعد صدور كتابه سنوات التكوين الأولى *لويلهلم مايستر Wilhelm Meister's Apprenticeship* في عام 1796. إذاً؛ عندما تعذر دخول النساء إلى «جمهورية الأدب» الرسمية، كانت حوارات الصالونات هي متنفسهن، أي وسيلتهن في تفريغ طاقتهن الفكرية العدوانية. وقد اعترف *صامويل رتشاردسن*، كارهاً، بمكانة *إليزابيث مونتاجو*، خصمه في عدد من المعارك الكلامية، فقال إنها «إمرأة فذة، ذات حديث مسترسل ثري بالمعاني»[14].

إذا أردنا صورة كاملة للنقد النسائي في القرن الثامن عشر، فلن يكفي أن نعدد «أنواع» ما أبدعته النساء من نقد. إذ يلزم أن نعلق على ما يمكن أن نسميه بالمشكلة النظرية في النقد النسائي. كان وجود النساء في «جمهورية الأدب» جديداً وضعيفاً، فكيف تشكلت آراءهن النقدية؟ وما أوجه الاختلاف في القيم الأدبية بين النساء والرجال؟ وأي أثر أحدثه نقد هذه الأقلية في التطورات الكبرى في الفكر النقدي المعاصر لها. ونبدأ بفحص بعض الثيمات المميزة للنقد النسائي في القرن الثامن عشر. وسنولي أهمية خاصة لتلك السمات التي تميزه عن عموم النقد «من إبداع الرجال». وفي الخاتمة سنحاول تناول موضوع أشمل، وهو الأثر التاريخي.

منذ أواخر القرن السابع عشر، كان الموضوع الأثير لدى النساء هو الاحتفاء بالعبقرية الأصيلة «غير المتعهدة»، مع رفض تعلم ما سبق (من قواعد وتراث) والزخرف التعبيري. وليس هذا بغريب في تلك الفترة، إذا علمنا أن عدداً كبيراً من الناقدات لم يتلقين تعليم القواعد الأدبية على يد معلم ولا درسن أصول البلاغة الكلاسيكية. ومن ثم، حولت الكاتبات نقص المعرفة إلى فضيلة تحكي مرجريت *كافندش Margret Cavendish*، دوقة نيوكاسل (1623-1673)، عن سني عمرها الأول فتقول «لست أندم على أني لم أنفق وقتي في تعلم التراث، لأن تنطق كتابتي بالبصيرة خير من أن تنم عن ذاكرة حافظة»[15]. وتكاد تجمع كل كاتبة على أن العبقرية الشعرية الحقيقية لا تتبع من معرفة بالكتب أو الإسراف في الاهتمام بما يصح وما لا يصح، بل من الفيض التلقائي للماحية الأصيلة وسعة الخيال.

وتدفع *آفرا بين A]hra Behn* بالقول نفسه فتقول إن «مسرحيات *شكسبير* الخالدة أسعدت الدنيا أكثر من أعمال *جونسون* لأن *شكسبير* (بخلاف *جونسون*) لم يتعلم اليونانية واللاتينية»، فلم «يكن نصيبه من هذا الوزر بأكثر من نصيب النساء»، إذ إن «قواعد الوحدة الصارمة» المستقاة من الأدب الكلاسيكي كانت عديمة النفع، كما تقول بين التي كتبت بنبرة ساخرة «أرى أنه خير لمن يشغلون عقولهم بأي قواعد للمسرحية بخلاف ما يجعلها ألطف وما يجنبها البذاءة، أن يوجهوا جهدهم

لاستكمال ما نقص من المعرفة الإنسانية باللعبة الإنجليزية القديمة «لونج لورانس»(*)»[16]. وفي الفترة نفسها كتبت *سوزانا سنتليفر* أن نقاد الكلاسيكية الجديدة لهم أن «يهتموا ما شاء لهم الاهتمام بالزخارف وأن يجعلوا قواعد أرسطو أهم مكونات المسرحية، ولكن هيهات أن يقنعوا الناس بهذا الرأي؛ فليس أحب للناس من الفكاهة المحلاة باللماحية والمكسوة بالبساطة والحيوية»[17].

إن هذا التمثل غير الواعي لنموذج *شكسبير* – بوصفه المثال الأعظم للعبقرية «غير المتعهدة» – يسري في الكتابات النقدية النسائية في القرن الثامن كخيط من الذهب. إذ ترى *إليزابيث مونتاجو* مثلاً أن مسرحيات *شكسبير* تحتشد بلحظات العبقرية حتى «لا نكاد نحتاج إلى دليل على أن *شكسبير* لم يستعن في إبداعها بشيء يتضمنه أي كتاب في «فن الشعر»». إن عدول الشاعر عن القواعد جعله [يرقى] إلى أخطاء لا يجرؤ ناقد حقيقي أن يعدلها»[18]. وذهبت تلميذة *مونتاجو*، *إليزابيث جريفث*، إلى أبعد من ذلك فقالت إن شكسبير فاق الكتّاب اليونانيين والرومان مجتمعين، سواء في الأخلاقي والملحمي والمسرحي والوعظي والتاريخي جميعاً. «ورغم التسليم لتفوق اللغات الميتة على لغتنا، فإن أديبنا، في جانب اللغة قادر على مضارعة ما كتب بأي من «الأساليب» القديمة بما لديها من نعوت مركبة أو مفككة، وعبارات الوصف أو المجاز». فإن «حيوية المشاهد» في مسرحيات *شكسبير*، حسب قول *جريفث*،

تفوق «اللغة الميتة»، كما يقدم الحدث المعروض على كلمات الوعظ، أو التمثيل على الخطاب»[19]. وكانت جريفث تهتم اهتماماً خاصاً بجوانب التنوع الشكلي، بل الجوانب النسوية في إبداع شكسبير: فقد كتبت، قبل كيتس *Keats* بخمسين سنة أن «أديبنا» لم يستطع فقط أن يتمثل جوهر الشخصيات فحسب؛ بل نوعياتهم، أنوثة، وذكورة»[20].

وقد غذى وجود عبقريات أخرى غير متعهدة خطأ مماثلاً من كتابات المديح. فعلى سبيل المثال، في نهاية القرن نجد إصراراً من الناقدات على تفضيل رتشاردسن على فيلدنج، ويعود جانب من ذلك إلى أن رتشاردسن كان معروفاً بأنه أقل تعليماً، ومن هنا كان أقرب للنساء من غريمه. فقد كتبت *أنّا باربولد* في مقدمتها لمراسلات رتشاردسن أن هذا الأديب يجسد «المواهب الطبيعية التي شقت طريقها للتميز، برغم ضغط الظروف الصعبة ومعوقات النشأة المتواضعة والافتقار للتعليم الليبرالي». وتشير الكاتبة بفخر إلى أن رتشاردسن لم يتحدث من اللغات سوى الإنجليزية، «وحتى الفرنسية» لم يكن يعرفها. ولأسباب مماثلة، امتدحت ناقدات لاحقات على أنّا باربولد، روبرت بيرنز *Robert Burns* وغيره من الشعراء «الريفيين».

ولا عجب ألا تميل النساء إلى الكتّاب أصحاب الأساليب الفخمة التي تنبئ عن تصنع في إظهار المعرفة. فقد أسرت

إليزابيث مونتاجو في سلسلة من الخطابات إلى *إليزابيث كارتر* أن نثر *صامويل جونسون* trop recherché كما أنه يكتب وكأنه Parnassian beau. إذ يحشر في مقالاته الكثير من «الزخارف العلمية» حتى إن خير تسمية لما يكتب هي «افتعال الكتابة» وليست كتابة. وينبغي أن نذكر هنا أن هذا الهجوم على استخدام المفردات اللاتينية غالباً ما كان يبلغ حد الشوفونية. إذ تؤكد *ماريا إدجورث Maria Edgeworth* (1768-1849) في مؤلفها رسائل إلى الأديبات *Letters of Literary Ladies* (1795) أن كتابات النساء أبهى من كتابات الرجال ذلك أنها «براء من أدوات التعليم الكئيبة».

وفيما يخص الأجناس الأدبية كانت النساء أميل إلى تفضيل القصة والمسرحية والمقال السيار على الشعر – ذلك أن الأساليب الشعرية السائدة كانت متشربة بالإيحاءات الذكورية والنخبوية. ولم تبد الناقدات اهتماماً يذكر بالملحمة وغيرها من الأجناس الأدبية الكلاسيكية ذات المكانة الرفيعة. ورغم ارتباطهن بفكرة العبقرية، فإنهن لن يشاركن معاصريهن من الرجال الولع بالسمو الشعري؛ (فقليل من نساء القرن الثامن عشر من كتبت شيئاً عن شاعر مثل *ملتون Milton*). وعلى وجه العموم، كانت النساء تفضل «الذكاء الفطري» والسهولة – أو ما يمكن تسميته بالرؤية الشعرية المروضة – على الشطحات الخيالية والعاطفية. فدعوات الوحي والرؤى الغيبية والكهنوتية كان تثير فيهن الريبة. وهذا الرفض للصيغ الكهنوتية سيكون له

نتائج مثيرة في نهاية القرن: فعلى خلاف المتوقع، كانت النساء يجدن أنفسهن في الغالب غير متوافقات مع العناصر الحالمة والطنانة في الرومانسية. وثمة منطق جنسي في هذا النفور؛ فالنساء كرهن الأنانية والغرور الذكوري في الخطاب الرومانسي عالي النغمة – مثل تقديس «السمو المرتبط الأنا» عند وردزروث. فلم يكن بوسع النساء أن يقبلن ما ينطوي عليه من «لاعقلانية». فإن كن، غالباً، موضع اتهام بالشطحات غير العقلانية، فلا حاجة لهن بأسلوب شعري يعلي قدر هذه الجوانب على غيرها.

أما الأجناس الأدبية الأقرب للناس والأشيع، كالمسرحيات والمقالات والقصص النثري، فقد حازت مطلق القبول النسائي. فالمسرح، كما تقول *جوانا بايلي*، يخاطب «طبقات المجتمع الدنيا» مباشرة أكثر من أي جنس آخر فيما عدا الموال الشعبي، ومن هنا تأتي قيمته بوصفه أداة للتوجيه الأخلاقي. ولم تكن *بايلي* ترى فائدة ترجى من كتابة المسرحية المقروءة التي تخاطب نخبة معينة، وتقول لو أن مسرحياتها تم أداؤها على نحو أوسع «لوصلت كلمات الإعجاب التلقائية غير المثقفة الصادرة عن المتفرجين من العامة وغير المتعلمين إلى قلبي، واحتلت منه مكانة ليست بالدنية»[21]. ولأسباب مشابهة، احتفت النساء بالمقال السيّار؛ فقد كان لأسلوب المقال المرح غير المتكلف جاذبية خاصة للكاتبات، وقد وصل هذا الأسلوب إلى حد الكمال على يد *أديسون وستايل* في مجلتي *تاتلر وسبكتاتور*[22].

وكما هو متوقع، حازت الرواية أكثر الدعوات النسائية حماساً - فهي الشكل الأدبي الأشد ارتباطاً بالخبرة الحياتية اليومية، وكانت الناقدات من أول من أرسى فكرة أن هذا الجنس الأدبي الجديد يتميز «بالصدق في تصوير الحياة». ترى *كلاراً ريف* في كتابها «*تطور الرومانسية*» أن الرواية أرقى من شكل الرومانسية القديم بسبب تصويرها الصادق للحياة. وتقول إن «الرومانسية قصة بطولة خيالية تعرض لشخوص وأشياء من عالم الحواديت»، بينما الرواية «صورة من الحياة المعاشة وأخلاق الناس في العصر الذي تكتب فيه». ويكمن «تميزها» في تصوير مشاهد الحياة، بأسلوب بسيط وتلقائي [يجعلها] تبدو مقبولة حتى يتوهم أنها حقيقة (على الأقل أثناء القراءة)، ويجعلنا هنا نتفاعل مع أفراح شخوصها وأحزانهم، كأنها تحدث لنا»[23]. وتؤيد *باربولد* هذا الرأي فتقول، في مقالها عن رتشاردسن، إن الرؤية نشأت عن الرغبة في «محاكاة أدق للطبيعة». ورغم احتفاظ الرواية «بالوجدانيات العالية والعواطف الرقيقة المميزة للرومانسية القديمة»، فإنها تفوقها لأنها تصور «أشخاصاً يتحركون في محيط الحياة نفسه الذي نتحرك فيه، وما تأتيه من أفعال إنما هي من وقائع حياتنا اليومية». وعلى خلاف الرومانسية، لا تصرف الرواية اهتمامها نحو «العمالقة والجنيات» أو حتى «الأمراء والأميرات»، بل نحو «من حولنا من الناس»[24].

كذلك كان للناقدات السبق في استكشاف الجوانب الفنية

للجنس الأدبي الجديد. ونعود إلى *باربولد*، التي استبقت اهتمامات فنون السرد في القرن العشرين، وحددت ثلاثة أنواع للسرد القصصي: النوع الأول يحكي مؤلفه المغامرة كلها (كما في *سيرفانتس وفيلدنج*)، والثاني هو المذكرات، أو سرد القاص عن نفسه، (كما في *ماريفو Marivaux وسموليت*)، وأخيراً صيغة الرسائل حيث تتخاطب الشخصيات عن طريق الرسائل المكتوبة. وقد وجدت *باربولد* أن لكل طريقة نقائصها. فأسلوب قص المؤلف يفتقر إلى الدرامية، إلا أن يورد حواراً؛ ورواية المذكرات تثير شك القارئ في قدرة هذا «الراوي المختلق» على أن يتذكر بهذا القدر من الدقة، أما مشكلات رواية الرسائل ففي مرحلة العرض أو التقديم. ولكنها انتهت إلى تفضيل النوع الأخير على النوعين الأولين. وتقول إن الخطابات الشخصية تصور مشاعر الشخصيات كما يجدونها في أنفسهم «في لحظتها»، ولهذا فهي تملك إمكانية أن تصبغ «العمل كله بالدرامية»[25].

كان الشكل الروائي مرتبطاً في أذهان العامة بسرد الفضائح والاهتمام بالتفاهات، ولقد كافح النساء لتخليص الرواية من هذه التداعيات. فإن قوة الرواية، كما تقول جيرمين *دي ستايل*، تكمن في قدرتها على «تحريك القلوب». وهذه القدرة على مخاطبة المشاعر تلقائياً، تجعل الرواية، كما ترى *ستايل*، قادرة على إحداث تأثير أخلاقي واجتماعي يفوق ما قد تحدثه الفلسفة الخالصة. وتؤكد *ستايل* أن:

الفضيلة ينبغي أن تبعث فيها الحياة، فتشاهد وهي تغالب الشهوات وتنتصر عليها، وهذا يخلق مشاعر سامية تجعلنا ننجذب إلى التضحيات - وباختصار تُجمل المصائب - حتى تكون أحب إلينا من المتع الحرام. والقصص الذي يحرك فينا المشاعر النبيلة يجعلنا نألف هذه المشاعر حتى نجد أننا، بلا تفكير، نعاهد أنفسنا على ألا نرتد على أعقابنا[26].

وكأن الرواية عند *باربولد* نوعاً من العلاج الأخلاقي: فبعد التعايش مع عمل قصصي جاد «نخرج أكثر استعداداً لمواجهة شرور الحياة بعزم، أو لأداء أدوارنا على مسرح الحياة الكبير»[27].

لم تكن هذه الدعوات من باب الاستعراض البياني. فقد كان الاهتمام بالآثار الأخلاقية والاجتماعية للأدب أحد السمات المميزة لنقد النساء طوال ذلك القرن. ومما يدخل في باب المفارقات أن الناقدات كن يظهرن ميلاً متحمساً للوعظ الأخلاقي في نقدهن للأدب، يفوق ما يظهره الرجال (على الرغم مما عُرف عنهن من اتجاهات فكرية متمردة في غير النقد الأدبي). وربما يعود شيء من ذلك، كما أشرنا سابقاً، إلى الشعور بعدم الأمان المهني، فكان الطريق الآمن لتجنب هجوم الرجال واتهامهم بالتعدي على أملاك الغير في «جمهورية الأدب»، هو التظاهر بأنه ما من غرض لديهن سوى «تعزيز مكانة الدين والفضائل». والحق أن الأذواق الأدبية غير التقليدية للنساء، اضطرتهن إلى تأكيد المحافظة التقليدية لخلق

توازن مفقود. بيد أن الناقدات لم يسلمن من تشرب قوالب جنسية نمطية تأثرت بها كل نساء ذلك الزمن: كان يفترض أن النساء هن الجنس الأرق والأطهر، وعلى ذلك فمن واجبهن أن يدافعن عن القيم الثقافية المتمثلة في الحشمة والتقوى. والمثال المحدد لذلك هو معارضة النساء للوصف الصريح للرغبات الجنسية، رغم تأكيدهن على أهمية «الصدق في تصوير الحياة». فلقد سارعت الناقدات بإدانة الأعمال التي يخالطها أي فظاظة أو تلميح غير أخلاقي. كتبت *إليزابيث إنتشبولد* عن رواية *فانبرو Vanbrugh الزوجة المستفزة*، أنه حتى «بعد طي أسوأ صفحاتها، يظلل قدر كبير من القبح جو الرواية»[28]. وترى *كلارا* ريف أن روايات فيلدنج مليئة «بالمشاهد المثيرة للحفيظة»، وأن رواية *روسو إلويزا الجديدة La Nouvelle Heloise* «خطيرة وغير مهذبة»[29]. ولم يسلم *شكسبير* من الهجوم؛ فشخصية دول تيرشيت Doll Tearsheet، في رأي *إليزابيث مونتاجو* «مبتذلة» – «لا مبرر بل لا عذر لابتذالها»[30]. وتقول *هنّا* مور «هل ينكر أحد أن كل فضيلة أسلوبية أو غيرها لدى *شكسبير* يطفئ بريقها فقرات بذيئة فجة؟» فمسرحياته، في رأيها، بها من الإباحية ما يمنع عرضها، ولا ينبغي أن يقرأها إلا «القارئ الحصيف الواعي الحريص» – وتقصد بهذا «ألا تُقرأ أعمال *شكسبير* إلا بشكل فردي وبعد تهذيبها»[31]. لم تكن هذه الآراء التطهرية مقصورة على الناقدات البريطانيات؛ ففي كتابها أثر النساء في الأدب الفرنسي *De L'infuence de*

femmes Sur la Litterature Francaise عن تاريخ الأديبات الفرنسيات وصدر عام 1811، تدين *ستيفاني دي جنلس* *Stephanie de Genlis* (1746-1830) كتاب *أميرة كليف* *La Princesse de Cleves*، بدعوى تصوير «غريزة إجرامية». فهذا الكتاب لا يجانب الأخلاق فحسب بل يمثل خطراً إن وصل إلى الشباب»[32].

من السهل التهكم على هذه الآراء؛ إذ تحمل بذور أشد درجات الاحتشام الفيكتوري غلواً. ولكن ثمة تفسير أعمق لمقاومة النساء لما هو «عيب»؛ فأغلب اعتراض النساء لم يكن على التصوير الجنسي في حد ذاته، بل على كراهية النساء التي تتخلل كثيراً من التصوير الصريح للموضوعات الجنسية. وخير مثال على ذلك نقد ريكوبوني لرواية *لاكلوس* *Les Liasons dangereuses*؛ إذ هاجمت العمل لأنه يقدم صورة «متمردة» للأخلاقيات الفرنسية، وتولي الناقدة اهتماماً خاصاً بشخصية دنيئة هي مدام دي ميرتل التي تمثل الشخصية الشريرة المحورية في العمل. فهذه الشخصية، كما قالت ريكوبوني للمؤلف، لا تفتقر للمصداقية فحسب بل تمثل إهانة لجمهور القارئات. فما قدمه *لاكلوس* ليس إلا صورة كاريكاتورية للرذيلة الأنثوية. ولم يكن *لاكلوس* يخلو من تعال عندما قال إنه قدم الطبيعة «بدقة وأمانة»، وإنه من النفاق أن ندّعي عدم وجود مخلوقات فاسدة مثل ميرتل[33].

ويعد رد *لاكلوس* على ريكوبوني دفاعاً بطولياً يبرئ ساحة مبادئ الواقعية. ولكن نقد ريكوبوني، إن أخذناه بجدية ووضعناه في إطار رؤية نسائية، سيطرح علينا عدداً من التساؤلات النظرية والتاريخية التي تستحق النظر؛ نحو: إلى أي مدى يمكن أن نعد «الواقعية» نفسها مفهوماً محدداً نوعاً؟ وما مدى ارتباط الكتابة الأمينة المطابقة للواقع أو «الطبيعانية» بأصول نبتت عن انحيازات ضد المرأة في نسيج الثقافة الغربية؟ وهل من شك في أن كثيراً من أشهر ممثلي الأسلوب الصريح – مثل *سويفت* في قصائده الإباحية و*فلوبير* *Flaubert* في *مدام بوفاري* *Madame Bovary*، و*زولا* *Zola* في *نانا* *Nana*، و*إرنست هيمنجواي* *Ernest Hemigway*، و*د. هـ. لورانس* *D. H. Lawrence* أو *هنري ميللر* *Henry Miller* في أي رواية لهم – قدموا في كتاباتهم ما يدل على إصرار على تصوير المرأة في صورة المخادعة والمتسلطة والفاسدة جسداً وخلقاً. وإن رفض المرأة «لصدق» هذه الكتابة، لا يعني أنها تدّعي الحشمة على غير حق. وفي حالة ريكوبوني نرى أن دافعها ليس ادعاء الحشمة بقدر الرغبة في خلق نوع جديد من التصوير الأدبي – واقعية أكثر دقة، لا يلوثها التحيز الجنسي، فتأتي مصادقة لخبرة كل قرائها.

ويصل بنا هذا، ولو أن به مفارقة، إلى أشد جوانب النقد النسائي تمرداً في تلك الفترة: وهو مضمونه المعارض. فقد سبق أن أشرنا إلى وعي الناقدات بأنهن دخيلات على

«جمهورية الأدب» وكان ذلك يضعف موقعهن أحياناً. مع ذلك كان منهن من تغلبت على الشعور بالتهميش فحولته إلى مقاومة فكرية مستترة. ومع تسليمنا بأن هؤلاء الناقدات لم يكن داعيات للحركة النسائية بالمعنى الحديث - رغم دعوة عدد منهن إلى مراجعة شاملة للأدوار الاجتماعية الذكورية والأنثوية - فكثير من ناقدات القرن الثامن عشر كن يرفضن التحيز الذكوري الذي يصم الخطاب النقدي التقليدي، وقد صرحن بهذا. وثمة خيط من الاحتجاج الجنسي الكامن كان يسري في كتاباتهن، ثم أخذ في الظهور الصريح مع نهاية القرن.

اتخذت هذه الحركة النسائية الناشئة عدداً من الصور، على صورة شفرة أو كلام عارض حيناً - كما في مدح *إليزا هايوود* للقراءة في مجلة *Female Spectator*. ففي هذه المقالة تعرض *هايوود* حواراً دار بينها وبين صديقتين من محبات الكتب. «لولا القراءة لكنا مجرد كتل من تراب لا قيمة لنا». وتتفعل الكاتبة حتى تضع جملتها في صيغة التعجب فتقول «كم نحن جاهلات بكل شيء وراء موضع أقدامنا». وتوافقها الرأي *ميرا Mira* و*يفروساين Euphrosyn*؛ فللقراءة = بقدرتها على «تغذية العقل وتهذيب السلوك وتوسيع الأفق» - «ندين بكل ما يميزنا عن الوحوش»[34]. رغم أن هذا المديح أعطى شكلاً تقليدياً، فإنه يحمل حساً «نوعياً»: فهل يمكننا أن نسكت الإحساس بأن الموضوع الحقيقي لما كتبت هايوود هو «تعليم الإناث»؛ إذ كان ظاهرة جديدة غير شائعة بعد في أربعينات

القرن الثامن عشر. وكان ما ألهب خيال الكاتبة هي فكرة ممارسة النساء للقراءة. ومن هنا يمكن أن نقرأ هذه الفقرة بوصفها دفاعاً غير واع، بالمعنى النفسي، عن السيادة الأنثوية؛ فإن قراءة المرأة للكتب تعني دخولها، أخيراً، إلى عالم المعرفة وفهم الذات.

وفي أحيان أخرى، كانت العواطف النسوية تأخذ شكلاً أكثر صراحة – كما في تكرار الشكوى، مثلاً، من لهجة التعالي في كتابات الرجال. ففي نهاية مقالها التقريظي عن رتشاردسن، لم تستطع *باربولد* إلا أن تستدرك على نفسها وتقول بانزعاج غير خافٍ إن مؤلف *كلاريسا* لم يعط النساء صاحبات الفكر قدرهن. ورغم اعترافها بأن «التحيز ضد أي مظهر للتثقيف غير المعتاد للنساء، كان في تلك الفترة شديداً، فإن ما أظهره *رتشاردسن* من «تعالٍ واحتقار كان أعلى صوتاً وأبقى أثراً». وتساءلت «هل من شيء مهين أكثر من لزوم ادعاء الجهل؟» وتختتم كلامها بأن «النتيجة الطبيعية لمثل هذا التحيز أنه يقدم «للعبقرية الأنثوية» شيئاً تتجاوزه». ومن هنا نفترض أن على «المرأة قبل أن تخرج عن دروب الحياة المعتادة أن تملك ناصية المهارات المطلوبة لذلك وأن يكون حبها للأدب قد استقر عندها حتى غلبها»[35].

ومن أشد ما كان يؤلم الناقدات ذلك المعيار المزدوج الذي يجدنه يحكم الآراء النقدية لدى الرجال؛ فالكتاب الذكور يُحتفى

بهم مهما قلت موهبتهم، أما الكاتبات فنصيبهن التجاهل. ففي نبرة شاكية تقول *ستيفاني دي جنلس* أن الرجال وحدهم يملكون منح المكانة الأدبية؛ ومن هنا تظل العبقرية الأنثوية في الظل ويبقى المديح قصراً على الرجال، ومنهم أصحاب مواهب متواضعة. والنموذج الأمثل، في رأيها، للموهبة المتواضعة – التي أعطيت فوق مكانتها – الكاتب *دي لامبيرت D'almebert* فما كان ليعد كاتباً هاماً لولا دعم الأكاديمية التي يهيمن عليها الرجال. ولو وجدت أكاديمية من النساء لكان ما يصدر عنها أحكم وأعقل[36].

وفي محاولة لتصحيح هذا الغبن، عمدت الناقدات إلى إبراز أعمال أخواتهن من الكاتبات. فكاتبة مسرحية مثل *سوزانا سنتليفر Susannah Centlivre*، في رأي الناقدة *إنتشبولد* «مكانها في الصفوف الأولى لكتاب المسرح الكوميدي». كما أن مسرحية *خطة الفاتنة The Belle's Strategem* «شديدة الجاذبية» ومفعمة «بالأحداث المرحة القوية»[37]. أما روايات *سارة فيدلنج*، كما تراها *كلارا* ريف، فتضارع عن جدارة روايات أخيها هنري؛ فإذا لم تساويها فيما تحويه من «لماحية ومعرفة» فإنها تفوقها في «مميزات هامة أخرى، أفيد للقارئ من غيرها»[38]. وشمل تقريظ ريف قصص *تشارلوت لينوكس Charlotte Lennox* و*فرانسيس بروك*، و*إليزابيث جريفث*، و*فرانسيس شريدان Frances Sheridan*، و*ماري جين*

ريكوبوني، *وستيفاني دي جنلس*. أما سلسلة *روائيون بريطانيون* التي أصدرتها باربولد؛ ففي حد ذاتها عملاً من أعمال الدعوة للحركة النسائية: تحوي السلسلة اثنتا عشرة رواية للنساء من بين روايات السلسلة العشرين.

وقد أسبغت الناقدات على بعض «العبقريات الأنثوية» ما يشبه التقديس. ومن ذلك الهالة التي رسمت حول رأس كاتبة الخطابات *مدام دي سيفيني* *Madam de Sevigne* وهي تنتمي للقرن السابع عشر، فإن موقف الناقدات منها دونه تقديس الأبطال. فقد كتبت *جنلس* عنها أن ثمة عملاً واحداً في اللغة الفرنسية لم يجرؤ أحد على نقده «وقد كتبته إمرأة». إن خطابات *سيفيني* تقدم «النموذج الكامل» للأسلوب الذي يسمو «روحاً وخيالاً وحساسية» على ما سواه في فن كتابة الرسائل[39]. وتثني *إليزابيث مونتاجو* على هذا الرأي فتقول إن قلم *سيفيني* قد طبع شخصية من تمسكه «على كل عقل له حساسية فهم إبداعات الفضيلة والماحية». وفي حديثها إلى إليزابيث كارتر تقول «إنها أكثر النساء استحواذاً على حب الناس ولا شك، وإنني مهتمة بكل ما يتعلق بها»[40]. وقد ظهر ما يوازي هذا المديح في أعمال المعاصرات الألمانيات – ومن أبرزها خطابات *صوفي فون لاروش* – وهي كاتبة خطابات مُجيدة، وصاحبة أسلوب مميز.

هذه المدائح التي كتبت في أديبات متفرقات، مهما بلغ

حماسها، لم تحدث الأثر المطلوب في رأي بعض الناقدات، فسعت اثنتان منهما في نهاية القرن إلى إثبات أن دور النساء في تاريخ الأدب نفسه كان دوراً محورياً. تطرح *جنلس* هذا الرأي في كتابها *أثر النساء في الأدب الفرنسي*، فتقول إن النساء، لا الرجال، كن وراء حركة تطور الأدب الفرنسي. ولم يردع *جنلس* عن هذا الرأي حقيقة أن عدد النساء اللاتي مارسن الأدب قبل القرن السابع عشر كان قليلاً، إذ ترى في دور راعية الأدب أهمية لا تقل عن التأليف الفعلي. فلقد بذلت النساء جهداً كبيراً لترقية الثقافة؛ وعندما كانت النساء تملك السلطة والنفوذ الاجتماعي، كانت العبقرية تزدهر ويرقى الذوق. لهذا اعتبرت *جنلس* أغلب الملكات والأميرات الأول بين صناع الأدب الفرنسي، وكذلك الراعيات الحديثات مثل *مدام دي منتون Madame de Maintrnon* و*المركيزة دي رامبوليه Marquise de Rambouillet*. كل هؤلاء النساء، في رأيها، أعلن نفوذهن ومكانتهن لإرساء دعائم «الأدب» ونشر الفنون: ولولاهن ما كان الأدب الفرنسي.

وهناك رأي مماثل تطرحه *جيرمين دي ستايل* (1766-1817)، أعظم ناقدات ذلك العصر، ففي رأيها، كانت النساء – بحكم الطبيعة – من يقرر معايير الذوق. ومن هنا كانت الفنون تتقدم في المجتمعات التي تنزل النساء منزلة عالية. وفي تحفتها المبكرة *De La Litterature consideree*

dans ses rapports avec les institution socials (*1800*) تجد *ستايل* ارتباطاً مباشراً بين مكانة النساء وتطور الأجناس الأدبية. فالرواية تطورت في إنجلترا لأن «النساء يجدن المحبة الحقة» في ذلك البلد»:

> إن القوانين المستبدة والرغبات المبتذلة والأفكار المتبلدة هي التي تحكمت في مصير النساء في الجمهوريات القديمة أو في آسيا أو فرنسا جميعاً. ولم تجد النساء في بقعة من الأرض ما وجدت في إنجلترا من سعادة أفرختها مشاعر المحبة الأسرية[41].

أما في فرنسا فالواقع هو العكس. وبرغم زلزال الثورة، ظلت النساء تعامل بازدراء. «فقد رأى الرجال أنه من المفيد سياسياً وأخلاقياً أن يضعوا النساء في درجة من الوضاعة يأباها العقل» كما تقول الناقدة في نبرة شاكية. «لم يكن لدى النساء من دافع لتطوير عقولهن؛ ومن هنا لم ترتق أخلاقهن»[42]. ولهذا تخلف الأدب الفرنسي. ورغم اعترافها بأن رواية «*روسو إلويزا* الجديدة «قطعة من الأدب المفعم بالمشاعر والبلاغة»، فإنها ترى أن «كل الروايات الفرنسية التي نعجب بها مجرد نسخ مقلدة من الأصول الإنجليزية»[43].

وفي سياق دفاعهما عن كتابة النساء، تنبأت كل من *جنلس* و*ستايل* بأن دور الكاتبات – وخاصة الناقدات – سيتزايد حتى يشغل مكانة بارزة في أدب المستقبل. تقول *جنلس* إن النساء لسن قادرات على إبداع أعمال عظيمة فحسب؛ بل إنهن يتمتعن

«بقوة الملاحظة» الطبيعية، ورشاقة الأسلوب مما يجعلهن خير من يحكم على أعمال الآخرين. وترى *ستايل* أنه مع تطور المجتمع واقترابه من الاستنارة الأخلاقية والاجتماعية وتزايد عدد النساء اللاتي يشاركن في الحياة الأدبية، سيتطور الأدب نفسه ويأخذ اتجاهاً نسوياً. وبينما كانت كوميديا «العصر القديم» تركز على «التصرفات غير الأخلاقية للرجال تجاه النساء» بهدف وحيد هو «السخرية من النساء المخدوعات»، فإن دراما المستقبل المتقنة ستجعل من خداع الرجال أنفسهم هدفاً للسخرية والتهكم. «فرعاة الرذيلة من فسدة الرجال» سيقدمون بوصفهم «كائنات بائسة منبوذة معرضة للإهانات والاستخفاف حتى من الأطفال»[44]. وستؤدي الناقدات، كما يفهم من كلام *ستايل*، دوراً كبيراً في هذه التطورات المحمودة. فقد أوردت لاحقاً في كتابها *De L'Allemagne* (1813) فكرتها بأن «الطبيعة والمجتمع قد زودا النساء بقدرة عظيمة على المثابرة حتى ليصعب على أحد أن ينكر أنهن اليوم أكثر استحقاقاً للتقدير من عامة الرجال».

وكما هو متوقع، لم تلق هذه الأفكار العاطفية المتسرعة صدىً سريعاً ملحوظاً في مجمل الحركة النقدية. ولم تلق الناقدات في العقود التالية القبول التي تنبأت به *ستايل* و*جنلس* بروح تفاؤل مبالغ فيها. بل إن ما حدث هو العكس، فلقد أخذ النقد اتجاه أكثر منهجية وحرفية وتخصصاً وظل النقد الأدبي في أغلب القرن التاسع عشر نشاطاً ذا طابع ذكوري بحت:

وسرعان ما طوى النسيان المساهمات المبكرة للنساء في الفكر النقدي. وصار كل من دريدن *Dryden* وبوب *Pope* وبوالو *Boileu* وديدرو *Diderot* وردزورث *Wordsworth* وكولريدج *Coleridge* وغيرهم من النقاد الرجال، الآباء المؤسسين للتراث النقدي الحديث. أما أعمال بين *مونتاجو* و*ريكوبوني* و*إنتشبولد* و*باربولد* و*جنلس*، وكذلك ستايل (بالطبع من كن أقل مكانة) فقد طواها النسيان[45].

ولكن هل يعني ذلك أن تأثير نساء القرن الثامن عشر على المراحل الأولى للنقد الأدبي الحديث كان ضئيلاً نسبياً؟ ولا نملك هنا إلا أن نختلف مع الآراء الذكورية المتحيزة التي نجدها في تاريخ الأدب التقليدي. فليس معنى أن النسيان قد طوى سريعاً أسماء الناقدات أن تأثيرهن في الذوق المعاصر لهن كان ضئيلاً. بل إننا نجد ما يبرر روية «تعديلية» نافذة ترى أن النساء كن يمثلن الطليعة النقدية في تلك الحقبة. فكما رأينا كانت الناقدات ينجذبن إلى الموضوعات المحورية في عصرهن، مثل «قوة العبقرية الأصيلة ورفض النماذج الكلاسيكية وتفوق القصة على الدراما والدراما على الشعر. فقد كن ينفرن من الأساليب والأجناس الأدبية المنقولة جيلاً عن جيل ويتجهن إلى الأشكال الأحدث مثل الرواية التي كانت تعبر في رأيهن بقوة وسلاسة عن الهموم الفكرية والأخلاقية لجمهور القراء من الطبقة الوسطى (التي تتنامى نسبة النساء فيها). فإذا استعرنا لغة القرن الثامن عشر نفسه، نقول إن الناقدات كن في الأغلب

في صف «المحدثين» - أي يفضلن التجديد والتجريب والأساليب الشعبية ودمقرطة القراءة والكتابة.

في القرنين التاليين سيكون لهذه القيم الأدبية الغلبة تدريجياً كما هو معروف. فإن تاريخ النقد الحديث، فيما نرى، هو تاريخ تأنيث الذوق. ومع انتشار تعليم النساء في القرن التاسع عشر، اصطبغ الأدب بالصبغة الأنثوية مع ظهور كاتبات شهيرات مثل جين أوستن وجورج إليوت *George Eliott* وجورج ساند *George Sand* والأخوات برونتي *the Brontës* و إميلي ديكنسون *Emily Dickinson* (وبعدهم إديث وارتون *Edith Wharton* وفيرجينيا وولف *Virginia Woolf* وويلا كيثر *Willa Cather* وكوليت *Colette* و جرودستاين *Gertrude Stein*). حتى بدا أن «جمهورية الأدب» تتطور، وإن لم تتحول إلى مقاطعة تهيمن عليها النساء، فإنها تحولت إلى مجتمع تستطيع النساء فيه أن تمارس سلطة تكافئ سلطة الرجال. وكذلك فإن ما يمكن تسميته بالقيم الأدبية «الأنثوية» - مثل عدم الرسمية وروح التجديد والسلاسة - اكتسبت مكانة جديدة وأهمية. كما أن الاتفاق على أن الرواية هي الجنس الأدبي الأبرز في الحياة الحديثة لشهادة على تنامي الأثر النقدي للنساء.

ويمكننا القول بأن ناقدات القرن الثامن عشر - اللاتي يمثلن قطاعاً أكبر من القارئات، استشرفن هذا التحول الأنثوي في الذوق الأدبي. ورغم عجزهن عن انتزاع اعتراف بشرعية

كتاباتهن، فإنهن، ولأول مرة طرحن بديلاً للقيم الأدبية التقليدية التي يمليها الرجال ويرعونها ومن الطبيعي أن العملية التي بدأنها ستؤدي في القرن العشرين إلى الاعتراف بدور النساء في تاريخ النقد الأدبي نفسه – وإن مقالنا هذا نفسه ليمثل شاهد إثبات على هذا الدور.

هوامش

1) **Wwift**, *The Battle of the Books*, p. 257.

2) See **Fielding**, *Govent-Garden Journal*, pp. 18 and 96.

3) **Todd**, *Dictionary of Women Writers*, p. 143.

❖) نساء الأمازون Amazon نساء من عرق خرافي من المحاربات، زعمت الأساطير الإغريقية أنهن كن يقمن قرب البحر الأسود. وتطلق أيضاً على المرأة الطويلة القوية المسترجلة. (المترجم).

4) تأتي عبارة «أمازونيات القلم» مما نشره جونسون في المغامر *The Adventurer* العدد 115 (11 ديسمبر 1754) فرغم أن جونسون كثيراً ما شجع كاتبات عرضن له، فإن ذلك لم يثنيه عن مهاجمتهن علانية.

5) **See Halsband**, "Addison's Cato and Lady Mary Wortley Montagu", pp. 1123-4.

6) **More**, *Structures on Female Education*, in Works, IV, pp. 196-7 and 200-1.

7) **Makin**, *Essay*, p. 9.

❖) صافو شاعرة في حوالي القرن السابع ق. م ابتدعت شكلاً شعرياً سمي باسمها Sapphics وهو مكتوب على شكل مقاطع رباعية لها بحر محدد. وبرغم صعوبة هذا الشكل، استخدمه عدد كبير من شعراء أوروبا.

8) **Makin**, *Essay*, p. 9.

❖) مومو*س* إلهة السخرية والنقد عند الإغريق.

9) **Swift**, *Battle of the Books*, p. 240.

من الاستثناءات القليلة للمشاعر المعادية للنساء نجد: جورج بولارد وجون دانكوم.

George Ballard (1706-55) and John Duncombe (1729-86).

فكلاهما كان محتفياً بمساهمة النساء في عالم الأدب. وكذلك توماس سيوارد Thomas Seward وهو والد الشاعرة وكاتبة الخطابات آنّا سيوارد فقد نشر قصيدة بعنوان ملفت «حق النساء في الأدب» The Female Right to literature في الجزء الثاني من كتاب دودسلي Dodsley المنشور عام 1748 Miscellany.

10) **Fielding**, *Tom Jones*, bk 7, ch 12, p. 372.

❖) ميوز إحدى الربات التسع الشقيقات اللاتي يحمين الغناء والشعر والعلوم في الميثولوجيا الإغريقية. (المترجم).

11) **Todd**, *Dictionary of Women Writers*, p. 93.

12) **More**, "Oreface of the Tragedies", p. 23.

13) **Inchbald**, preface to Cibber's *Love Makes a man, in British Theatre*, XIV, p. 4.

14) **Blunt**, *Queen of the Blues*, II, p. 166.

❖) تقصد الكاتبة أن ما يفعلون ضرب من العبث فاللعب في لونج لورانس، حسب معجم رايت للهجة الإنجليزية، يعني ألا تفعل شيئاً. والقديس لورانس هو القديس الذي يرمز للكسل.

15) Cited in **Mahl and Koon**, *The Female Spectatore*, pp. 136-7.

16) **Behn**, *preface to the Dutch Lover* (1673).

17) **Centlivre**, *preface to Lover's Contrivance*. (1703).

18) **Montagu**, *Writings*, pp.xxii-xxiii

19) **Griffith**, *Mordity*, pp. 525-6.

20) **Griffith**, *Morality*, p. 481.

21) **Baillie**, *preface to play on the Passions* (1798).

22) **في موضوع أثر ستيل** Steele **بشكل خاص انظر:** Adburgham, pp. 53-66**.**

23) **Reeve**, *Progress of Romance*, I, p. III.

24) **Barbauld**, *Richardson's Correspondence*, I, p. xvi.

25) **Barbauld**, *Richardson's Correspondence*, I, p. xxvi.

26) **Staël**, *Essai sur les fuctions* (1795), in *Oeuvers completes*, II, p. 207.

27) **Barbauld**, *Richardsons Correspondence*, I, pp. xxi-xxii.

28) **Inchbald**, preface to Vanbrugh's *The Provoked Wife*, *in British Theatre*, LX, p. 9.

29) **Reeve**, *Progress of Romance*, I, p. 140 and II, p. 14.

30) **Montagu**, *Writings*, p. 105.

31) **More**, "preface to the Tragegies", in *Works*, II, p. 24.

32) **Genlis**, De l'Infuluence des femmes, p. 114.

33) "Correspondence de Laclos et de Madame Riccoboni", p. 759.

34) **Haywood**, *Female Spectator*, II p. 39.

35) **Barbald**, *Richardson's Correspondece*, p. clxiv.

36) **Genlis**, *De l'Influence des Femmes*, p. x.

37) See **Inchbald**, preface to Centlivre's *The Wonder*. A Woman Keeps a Secret, in *British Theatre*, XI, p. 3' and her preface to Cowley's *The Belle's Sttratagem*, *in British Theatre*, XiX, p.s.

38) **Reeve**, *Progress of Romance*, I, p. 142.

39) **Genlis**, *De l'Influence des femmes*, p. 134.

40) Cited in **Blunt**, *Queen of the Blues*, II, p. 98.

41) **Staël**, *De la litterature*, II, p. 228.

42) **Staël**, *De la litterature*, II, p. 335.

43) **Staël**, *De la litterature*, II, p. 230.

44) **Staël**, *De la litterature*, II, p.350.

45) **Staël**, *De l'Allemagne*, I, p. 64.

❖ ❖ ❖

كتابة الجسد: محاولة فهم الكتابة النسوية

Writing the Body: Toward an Understanding of L'Ecriture Feminie

آن روزاليند جونز

Ann Rosalind Jones

ترجمة أحمد صبرة

اهتمت الحركة النسوية بالجسد، وكانت فرنسا هي المكان الذي ظهر فيه اهتمام كبير بالجسد، وكان طبيعياً أن تركز الحركة النسوية الفرنسية على الجسد، ففرنسا كما تقول آن روزاليند جونز في بحثها عن «كتابة الجسد» تعد الآن معقل النسوية، وتنمو فيها كل يوم حركة تحرير المرأة، وعلى الرغم من اختلافات الفرنسيات فيما بينهن، وعلى الرغم من مقاطعة

بعض الصحفيات والكاتبات للحركة النسوية، وانسحاب بعضهن الآخر منها، كما انسحبت جوليا كريستيفا بعد إسهاماتها المتميزة داخلها، فإنهن أسهمن فيها إسهامات عميقة، ووجهن نقداً حاداً وقوياً لأنماط التفكير الغربي الذي يعتقدن فيه أنه قام على قمع منظم لتجربة المرأة، ومن ثم فإن تأكيداتهن على الطبيعة الأنثوية الأساسية مثلت نقطة بدء لتفكيك اللغة والفلسفة والتحليل النفسي والممارسات الاجتماعية واتجاهات الثقافة البطريركية التي تحيا فيها النساء وتقاومها.

تهتم روزاليند بأعمال بعض الكاتبات مثل جوليا كريستيفا ولوسي إريجاراي وهيلين كيكوكس ومونيك ويتنج، وهؤلاء اشتركن في تحليل الثقافة الغربية بوصفها تمارس هذا القمع المنظم ضد المرأة «إنني الرجل الكامل مركز الكون، الرجل الأبيض الأوربي من الطبقة الحاكمة، وبقية العالم أحدده على أنه (الآخر) وليس له معنى إلا في علاقته بي، بوصفي رجلاً/ أبا مالكا لرمز الذكورة ولا يدعم الدين أو الفلسفة فقط مركزية الرجل، بل تدعمه اللغة أيضاً» ولكي تتكلم أو تكتب خاصة من هذا الموقع، فيعني أنك تستولي على العالم، وتظهره من خلال سيطرتك على اللغة، كما يعد الخطاب الرمزي (اللغة في سياقات متنوعة) وسيلة أخرى يموضع بها الرجل العالم، ويختصره إلى مصطلحاته، فيخضع له كل الأشياء والأشخاص بما فيها المرأة.

كيف يمكن إذن مقاومة هذه المؤسسات والممارسات الدالة (الكلام والصور والأساطير والكتابة والطقوس) في مثل هذه الثقافة؟ ترى النسوية الفرنسية أن مقاومة ذلك تأتي من خلال استعادة المتع الجسدية الطفولية، ومن بعد ذلك المتع الجسدية التي قمعها قانون الأب، لكنه لم يستطع محوها، وعلى المرأة أن تعيش تجربتها الجسدية في ضوء معطيات جديدة لا تفرضها مركزية الرجل.

لقد وجدت جوليا كريستيفا - إحدى مؤسسات المجلة السيميائية الماركسية «تل كل» وصاحبة الكتابة الرائدة في عديد من فروع اللغة والفلسفة - في التحليل النفسي مفهوم «الدوافع الجسدية» الذي أعطته اسم (الخطاب السيميائي) وهو اللغة الإيمائية الإيقاعية المميزة لكتاب مثل جيمس جويس ومالارميه وأرتود الذين تأثروا بطفولتهم وبعلاقاتهم بأمهاتهم، وأظهروا ذلك إظهاراً غير واع فيما كتبوه من نصوص ضد السنن السائدة، وضد الانتظام الذي عليه اللغة التقليدية، تستطيع المرأة أن تفعل مثل ذلك وأن تكتب كتابة سيميائية فيها نوع من التحدي للنظام الرمزي القائم وللثقافة الذكورية المتسلطة، على الرغم من أن كريستيفا تتشكك في قدرة النساء على الكتابة خارج الخطاب السائد، لكنها ترى أن هذا هو السبيل للتحرر من الوضع الهامشي الذي تعيش فيه.

وعلى النقيض من كريستيفا تدعو لوسي إريجاراي المرأة أن

تميز نفسها تمييزاً حاداً عن الرجل، لقد فصلت لوسي من عملها بالجامعة بعد أن كتبت تهاجم فرويد هجوماً شديداً في تحيزه الذكوري ضد المرأة، وفي دراستها «تأملات في الكتابة النسوية» كشف عميق وبارع وتهكمي للأساليب التي عرف بها أفلاطون وفرويد المرأة على أنها رجل لاعقلاني خفي غير كامل...، وقد استمرت في مقالاتها الأخيرة تجادل في أن النساء ليس لديهن أي معرفة بأنفسهن بسبب أنهن يعشن في عالم يتمركز حول الرجل، و ترى أن نقطة البدء في معرفة المرأة بنفسها تتمثل في الوعي الذاتي الأنثوي بالحقائق حول جسد المرأة وبالمتعة الجسدية النسوية لأن هذه الأشياء غائبة أو أُسيئ عرضها في الخطاب الذكوري.

وتمضي هيلين كيكوكس خطوة أبعد من إريجاراي في أهمية أن تعى المرأة جسدها، وأن تستمتع به، وتكتب عنه، ولعل مقالتها الشهيرة «ضحكة قنديل البحر» أهم ما كتب في موضوع «كتابة الجسد»، وقد عدتها روزاليند «مانيفستو الكتابة النسوية».

في تحليل أعمال هؤلاء الثلاثة نرى أن ما حاولن أن يفعلنه هو موازنة الخبرة الجسدية لدى النساء بالأنماط الذكورية/ الرمزية المستقرة في الفكر الغربي (أو كما في حالة كريستيفا التأثيرات الجسدية النسائية كأمهات)، وعلى الرغم من أن كريستيفا لم تمنح النساء امتياز خطاب ما قبل مركزية الرجل،

فإن إريجاراي وهيلين ذهبتا إلى أبعد من ذلك، فقد رأين أن النساء لو أردن أن يكتشفن أنفسهن، وأن يعبرن عن هذه النفس، وأن يُظهرن من أنفسهن ما حاول التاريخ الذكوري أن يقمعه، فعليهن أن يبدأن باكتشاف جنسيتهن، وهذه الجنسية تبدأ بأجسادهن، وبما هو مختلف لديهن عن الرجال.

إن هناك تركيزاً شديداً في الكتابات الفرنسية وكذلك في بعض الكتابات في الولايات المتحدة الأمريكية على أن الجسد الأنثوي يجب أن يُرى كمصدر للكتابة الأنثوية، وهو خطاب قوي ممكن لأن الكتابة من خلال الجسد يعني أنك تعيد رؤية العالم.

لكن النسوية الفرنسية وكذلك الكتابة النسوية فيها تشكل معضلة من جانب، كما أنها تحتوي على مفاهيم محكمة من جانب آخر، هناك نقد كثير وجه للنسوية الفرنسية، لعل أهمه أن فيها تشوشاً نظرياً واضحاً، لكن النسوية الأمريكية يمكن أن تستفيد من هذه النسوية، وكذلك من النقد الموجه لها لإدخال عناصر إيجابية في النسوية الأمريكية، ولعل أهم ما يجب على النسوية الأمريكية أن تجيب عنه هو: هل يمكن أن يكون الجسد مصدرا لمعرفة الذات؟ هل الجنسية الأنثوية توجد سابقة على الخبرة الاجتماعية، أم أنها توجد بالرغم منها؟ هل تكتشف النساء أجسادهن خارج دائرة المثاقفة الضارة التي حُللت تحليلاً عميقاً في فرنسا وفي أماكن كثيرة؟ والإجابة هي لا، حتى باستخدام مصطلحات نظرية التحليل النفسي التي تعتمد عليها

كثيرا النسوية الفرنسية. لقد أعادت النسويات الأمريكيات قراءة فرويد وجاك لاكان، واكتشفن من خلال ذلك طريقة بحث جديدة في إنشاء النسوية التي يتفق الجميع على أنها ليست شيئا متأصلا في النساء أو الرجال، بل إنها تتكون من خلال مواجهات المرء مع عائلته الصغيرة أولا، ومع الأنظمة الرمزية التي يكون لها تأثير كبير على نظرة الفرد إلى الموضوع الجنسي.

يحمل علم نفس النساء معان مهمة عنهن في مختلف الثقافات، ومن الضروري لنا – كما تقول روزاليند – أن نعبر عن هذه المعاني، بدلاً من الخضوع لتحديدات الرجال لجنسية النساء، وترى النسوية الأمريكية في هذا الصدد أنه من الصعب – كما ترى النسوية الفرنسية – أن يكون الجسد هو أفضل مكان يمكن من خلاله الهجوم على القوى التي تحاول عزل النساء، وتأطير التجربة الجنسية لديهن، لأن المفاهيم التي تطرحها النسوية الفرنسية لا يمكن جعلها مفاهيم عالمية، مع تجاهل الخصوصيات الثقافية في كل مكان في العالم، لأنه يجب أن نضع في الاعتبار اختلافات الطبقة والجنس والثقافة بين النساء، وكذلك نضع في الاعتبار التغيرات عبر الزمن داخل المرأة نفسها في موقفها من الجنس بكل أشكاله، لذلك لا يمكن لهذا الصوت الشهواني الواحد الذي تدعو له إريجاراي أن يكون صوتا لكل النساء.

إن ما يبدو موقفا مقنعا سواء على المستوى الفلسفي أو التداولي هو الخروج بعيداً عن مركزية الرجل، وعن منطق التعارض بين الرجل و المرأة، و ما تحتاج إليه النسوية ليس السؤال عن كيفية اختلاف المرأة عن الرجل، على الرغم من أن السؤال : كيف تختلف المرأة عما يعتقده فيها الرجل سؤال مهم، بل تحتاج إلى معرفة الكيفية التي أصبحت عليها الآن عبر التاريخ الذي هو تاريخ الاضطهاد ضدها، مارسه الرجل وكون فيه مؤسسات ذكورية تتحكم فيها. ولا يمكن وضع نهاية لهذا الاضطهاد إلا من خلال تحليل علاقات القوى بين الرجال والنساء، وتحليل الممارسات بينهما، وعندئذ سنكتشف كينونة المرأة، أو الكينونة التي يمكن أن تكون عليها، والأكثر أهمية استراتيجيا هو معرفة ما إذا كانت الطبيعة المشتركة الأنثوية كما تقول بها النسوية الفرنسية يمكن أن تساعد في إنجاز عدة أهداف مختلفة منها: إمكانية العمل على الهامش، أو اكتشاف طرق جديدة للعمل من المركز، أو لا تعمل في العالم على الإطلاق؛ والدعوة إلى الحرية في اختلاف الممارسات الجسدية، والحق في الأمومة، أو عدم الإنجاب، و رفض كل الممارسات النسوية التي فرضها المجتمع البطريركي على النساء.

يبرز اسم مونيك ويتنج بوصفها من أهم من وجهوا نقداً للنسوية الفرنسية، وهي تستخدم القاموس الماركسي الذي يبدو مألوفا للنسوية الأمريكية أكثر من ألفة أطر الفلسفة والتحليل النفسي التي سادت في فرنسا عند إريجاراي وسيكوكس، تقول:

يبقى القول «إن النساء طبقة» يعني القول إن تصنيف المرأة مثل تصنيف الرجل هو تصنيف سياسي واقتصادي، وليس تصنيفا أبديا، وذلك كي نعرف اضطهادنا في مصطلحات مادية، ومهمتنا الأولى هي تفكيك النساء كطبقة نقاتل من داخلها، وتفكيك المرأة كأسطورة، لأن المرأة لا توجد من أجلنا، إنها مجرد تكوين متخيل، بينما النساء هن نتاج علاقات اجتماعية، وهي توجه نقداً حاداً للنسوية الفرنسية، وترى أن أفكارها لا يمكن تعميمها على كل نساء العالم.

وهي ترى لذلك أن النسوية الفرنسية في حاجة إلى مزيد من العمق النظري والطاقة الجدلية كي تكون فكرة مختارة، لكن الاستجابات التاريخية والوحدة القوية بين النساء تأتي من استمرارهن وممارساتهن المشتركة وخبراتهن في العالم المادي وضد هذا العالم، وتبدو النسوية الفرنسية والكتابة النسائية مهمة أهمية جزئية من الناحية الاستراتيجية، إن النساء في حاجة - بالتأكيد - إلى التخلص من الأخطاء واتجاهات الازدراء ناحية الجانب الجنسي في حياتهن، وهو ازدراء يتخلل الثقافة واللغات الغربية في مستوياتها الأكثر عمقا، وكذلك في الثقافات الأخرى، كما أنهن في حاجة إلى اكتشاف حضور ذاتي قوي يواجهن به الخطاب الذكوري المركزي كجزء مهم في الصراع الأيديولوجي معه، ولم تكتف النساء في ذلك بالحديث النظري، بل بدأن في اكتشاف أساليب لإنتاج المعنى في الشعر والرواية والفيلم والفنون المرئية (في الحقيقة، بعض الباحثين

في النسوية يرون أن النسوية الفرنسية ربما تكون قد تعجلت في ادعائها أن النساء قد بدأن الآن في تحدي النظام الرمزي)، لكننا حتى لو أخذنا الكتابة النسائية بوصفها فكرة يوتوبية، أو أنها أسطورة منشطة أكثر منها نموذجا لكيفية كتابة المرأة، أو ما ينبغي للمرأة أن تكتبه، فإن هناك مشكلات نظرية تظهر مرة أخرى : هل يمكن أن يكون الجسد مصدراً لخطاب جديد؟ هل يمكن الانتقال مباشرة من حالة الإثارة الجسدية اللاواعية إلى النص الأنثوي المكتوب؟

بعض النسويات الفرنسيات يرين ذلك ممكناً، وإحداهن – وهي مادلين جاجنون – تقول «لسنا سادة لأنفسنا، ولا لغيرنا، ولا نواجه أنفسنا كي نستطيع تحريرها، ولا نبقى متطلعين إلى أنفسنا كي نفهم أنفسنا، كل ما نملك أن نفعله هو أن ندع الجسد ينساب من الداخل، وكل ما نملك أن نفعله هو أن نمحو كل ما يمكن أن يعيقنا أو يضرنا في سبيل إنشاء أشكال جديدة من الكتابة، فنحن نستبقي ما يمدنا بالقوة، وما هو ملائم لنا، وهذا سيخلخل وضع الرجل المتمركز حول ذاته».

لكن كلاً من نظرية التحليل النفسي والخبرة الاجتماعية يرى أن القفزة من الجسد إلى اللغة مسألة شديدة الصعوبة بالنسبة للنساء، وتعتقد النظرية اللاكانية أن بدء تعامل الفتاة مع اللغة (هذا النظام الرمزي الذي يعرضه الأب، والذي يتمثل في التعارض الثنائي بين (رمز الذكورة/ اللاذكورة) مسألة

معقدة، لأنها لا تستطيع التماهي مباشرة مع القطب الموجب لهذا النظام، وفي كثير من الثقافات الشفاهية أو المكتوبة،فإن هناك تابوهات أحاطت بأحاديث النساء: نصائح بتفضيل الصمت، الاستهزاء بثرثرات النساء، وبما يكتبنه، مجتمع تعيش فيه النساء حتى داخل أمريكا في فترة ما يكون فيه للرجل الكلمة الأولى والأخيرة.

على النساء أن يتجاوزن مرحلة الشفاهية، وأن يدخلن إلى عالم الكلمة المكتوبة، صحيح أن تقنيات السرد التقليدي وكذلك اللغة بما فيها من نحو وتراكيب تحمل في النهاية وجهة نظر الرجل ورؤاه تجاه العالم، لكن الأنماط الأدبية واللغة نفسها ليست هي الهدف الوحيد الذي تعمل النسوية على تغييره، إن سياق الخطاب النسوي يجب أن ينفتح على العالم، فالمرأة يمكن أن تكتشف المتعة الحسية في علاقتها الخاصة بجسدها، لكنها تكتب للآخرين، وهنا تبرز أسئلة مهمة: من يكتب؟ من يقرأ؟ من يجعل نصوص النساء متاحة لهن؟ وعلى الشاعرة أو الروائية التي تكتب من خلال جسدها أن تنتبه إلى أنها تواجه معضلات السلطة والجمهور وأنماط النشر والتوزيع، وتصور الروائية كريستيان روشفورت هذا الصراع الحرج داخل الكاتبة الفرنسية بين قوى المجتمع الذي تكتب له، وبين رغبتها في أن تكتب ما تريد:

حسناً، أنت الآن جالسة على مكتبك، وحيدة، لا تسمحين لأحد ولا لأي شيء أن يعيقك، فهل أنت حرة الآن؟

أولاً، بعد هذا التحقيق الطويل، أنت تسبحين في حساء مرعب من القيم، ولكي تكوني آمنة، عليك أن ترفضي ما يسمى بالقيم الأنثوية التي هي في حقيقتها ليست أنثوية، بل هي مخطط اجتماعي، وعليك أن تتماهي مع القيم الذكورية التي ليست ذكورية، بل إن الرجال استولوا عليها، وأعطوها سمة القيم الإنسانية، عليك أن تمزجي كل هذا بقيم مضادة من القهر والعنف والسيطرة وما يشبهها، في هذا الخليط، أين توجد هويتك الحقيقية ؟

ثانياً، يفترض أنك تكتبين في شكل محدد، أعني شكلاً محدداً تشعرين فيه أنك لم تفتصبيه من أحد، روايات أو شعر موجه لجمهور محدود، وفي هذه الحالة سيسمك الجمهور بالشويعرة أو الروائية الضعيفة، ولا تستطيع كل امرأة أن تتحمل هذا.

ويفترض أنك تكتبين في أشياء معينة: المنزل، الأطفال، الحب، حتى خرج من فرنسا ما يسمى الآن الكتابة النسائية.

ربما لا تريدين أنت أن تكتبي عن، بل أن تكتبي فقط، وحينئذ فليس عليك أن تطيعي النظام الاجتماعي، وعليك أن تأخذي رد فعل ضده، وهذا أمر ليس بسيطاً كي تحققي الأصالة لنفسك.

ومهما كانت الصعوبات، فإن النساء قد اكتشفن أنواعا جديدة من الكتابة، لكن كما أظهرت إريجاراي فإنهن فعلن ذلك

بتأن، على مستوى النظرية النسوية، وعلى مستوى الوعي الأدبي بالذات الذي تجاوز الجسد، وتجاوز اللاوعي، وقد أظهر ذلك مدى حاجتهن إلى أن يُقرأن قراءة مختلفة، لقد حاولن التعرف بشكل كامل على الصور الأساسية الذكورية في الثقافة الغربية كي يعرفن الألعاب التناصية التي استخدمها هؤلاء الكتاب من الرجال، ثم يقاومنها مستخدمين أجزاء وقطع من داخل الثقافة نفسها، إن الاستجابة للكتابة النسائية الفرنسية فطريا ليس أكثر من إنتاج لها، وعلى الكتابة النسائية أن تكون مقبولة للكتاب والقراء لو عرفناها على أنها استجابة واعية للحقائق الاجتماعية الأدبية، وليس أن نقبلها على أنها تيار متدفق لاتصال المرأة مع جسدها، وحقيقة فإن ممارسات الكاتبات سوف تغير ما يمكن أن نراه أو نفهمه في النصوص الأدبية، لكن حتى ابتعاد المرأة عن الكتابة عن جسدها فسوف يحدث بوصفه موقفا ضد أمهاتهن في الأدب أو في المجتمع وأخواتهن، ونحن نحتاج أن ندرك أنه لا شيء عالمي في الطبعة الفرنسية من الكتابة النسائية، إن الحديث و الغناء وسرد الحكايات وكتابة المرأة تحتاج إلى أن يُنظر إليها، وأن تُفهم في سياقها الاجتماعي لو أردنا أن ننشئ صورة حقيقية وأصيلة عن إبداع المرأة.

لكن بعد كل هذا، فأنا أخاطر بالمبالغة ضد النسوية الفرنسية والكتابة المنبثقة عنها، لأن النسوية الأمريكية يمكن أن تستفيد من عنصرين مهمين في هذه النسوية، الأول هو نقد مركزية (الذكورة) في كل أشكاله المادية والأيديولوجية التي

أخذها، والثاني هو الدعوة لطرح جديد لوعي المرأة، فليس كافيا اكتشاف البطلات القديمات، أو تخيل بطلات جدد، ومثل الفرنسيين، فنحن في حاجة إلى اختبار اتجاهات الكلمات والتراكيب والأجناس والمهجور والسامي نحو اللغة التي حصرت معرفة الذات النسائية والتعبير عن هذه الذات خلال قرون طويلة من السيطرة البطريركية، ولو تذكرنا أن ما تشترك فيه النساء هو الاضطهاد على كل المستويات، ولو استطعنا أن نترجم النسوية الفرنسية إلى هجوم مركز على اللغة، وكذلك على الأنظمة الاجتماعية والجنسية التي باعدت بيننا وبين أنفسنا، وكذلك باعدت بين النساء، فعندئذ ندرك أننا في الطريق الصحيح لأن نصبح مولودين جدداً.

لغة الجسد: أيقونة الجسد في الشعر النسائي

أليشا أوسترايكر

Alicia Ostriker

ترجمة فاطمة إلياس

في البدء دعونا نقرأ ثلاثة مقاطع هي على التوالي: ملاحظة حول الكاتبات ومن ثم شرح لتلك الملاحظة على هيئة حكاية رمزية، ثم بعد ذلك صوت شاعرة تنصح ابنتها.

في كثير من الأحيان كان المبدع الأمريكي يتجنب (أنوثتها) من خلال إخضاعها لعملية استئصال لرحم عقلها في فترة مبكرة. فهي غالباً لن تتحدث في صالح التجربة الأنثوية حتى

وإن فعلها الرجل حيث ستظل ذلك الملاك – الفنان بأعضاء سفلية مجللة بصمت علوي سماوي. وأحياناً، وفي أي من الفنون التي يظل فيها العمل الأنثوي جميلاً من حيث اتسامه بالأناقة اللفظية، أو ثانوياً فإن ذلك قد لا يكون بسبب نسويته ولكن بسبب افتقاره إليها.

(هورتنس كليشر، «ما من كاتبة مهمة»)

(Hortense Claisher, "No important Woman Writer")

جلسنا حول المائدة.

قال: اقطعي يديك.

فهما دائماً ما تضربان الأشياء بحدة.

ولربما تلمساني.

قلت: نعم.

برد الطعام على الطاولة.

قال: احرقي جسدك.

فهو نجس، وتفوح منه رائحة الجنس.

إنه يثير تفكيري على نحو مزعج.

قلت: نعم.

وقلت: أحبك.

فقال: ذلك لطيف جداً

يعجبني أن أكون محبوباً.

لأن ذلك يسعدني.

ألم تقطعي يديك بعد؟

(مارج بييرسي، «الصديق»)

(Marge Piercy, "The Friend")

آه؛ يامحبوبتي، اسمحي لجسدك بالدخول،

دعيه يلفك،

براحة تامة....

كل ما أود قوله يا ليندا،

هو أنه ليس ثمة شيء في جسدك

يكذب.

(آن سكستون، «فتاة صغيرة، مخلوقي النحيل، إمرأتي الفاتنة»)

(Anne Sexton, "Little Girl, My String Bean, My Lovely Woman")

أجزاء سفلية صامتة. احرقي جسدك. لا شيء يكون. إن إحدى الطرق التي نستدل بها على شاعرة ما من الماضي «poetess» هي تحاشيها ذكر التركيب التشريحي للجسد، كما أنه من الممكن التعرف على شاعرة ما في الوقت الحاضر عند ملاحظة كيف تبدأ أعضاؤها الصامتة في شرح نفسها.

خلال العقدين الأخيرين، انهمكت الشاعرات الأمريكيات في استخدام التصوير التشريحي للجسد وتوظيفه رمزياً بتكرار وحميمية أكثر من نظرائهن الذكور. وتستمتع جماهيرهن من

الإناث بذلك. ومن غير المدهش أن يميل القراء الذكور إلى الشعور بعدم الارتياح إلى صراحة الأنثى، وإلى النظر إليها على أنها غير إبداعية. وبطبيعة الحال فإنه يصعب على أي منا تجنب المعيار الفكري الذي يبدو وكأنه قد أسدل من السماء كسلم يعقوب ليحكم آلاف السنين من الدين، والفلسفة، والأدب، والذي يعلي من شأن الروح، ويحقر الجسد، إذ يعتبر الروح الخالدة الطاهرة سجينة لدى الجسد الفاني المنحرف. وإذا ما كان التركيب التشريحي للجسد هو قدرنا، فإننا جميعاً ننشد الخلاص منه. ومنذ إفلاطون إلى فرويد، وما بعد فرويد وحتى سيمون دي بوفوار، كانت الحضارة تعني الحركة التصاعدية أي التعالي، وبناءً عليه فإن على المرء أن يسمو بالجسد ليظفر ببعض التقدير الاجتماعي. أما المرأة: المرأة في أساطيرنا هي الجسد عندما يكتب الرجل عنها، ولم يكن بمقدورها أن تكتب عن الجسد بنفسها؛ ومع ذلك فهي تدور E pour, il mouve حسب العبارة الشهيرة التي أطلقها غاليلو عن دوران الأرض في إشارة إلى نموذجها الترابي أي الطراز البدئي للأنثى «Prototype» والمرتبط بالأرض Earth.

وأنا هنا بصدد فحص ثلاثة أنواع من المواقف التي تعبر عن نظرة المرأة إلى الجسد، التي يمكن ملاحظتها عند الشاعرات اللاتي وضعن على عاتقهن مهمة سبر أغوار تجربة الأنثى ألجسديه، ومن ثم ربط هذه المواقف مع ثلاثة أنواع من الإستراتيجيات اللفظية. وفي العمل الذي أتناوله اختفى معيار

التسامي vertical standard أو التعالي المألوف بحيث لم يعد من المفترض أن يكون الجسد أدنى مرتبة من أصل ما، ذي منزلة أعلى. وهذه المواقف هي: الرفض rejection، والتأرجح ambivalence، والتأكيد أو الإقرار affirmation. أما الأدوات اللفظية فهي: السخرية irony، والكوميديا (الفكاهة) comedy، والرمزية التنقيحية revisionist symbolism. وبالنسبة لي فأنا مهتمة بالعواطف، والقوالب المستخدمة، وتغيرات الأمور الأخرى الناتجة عن شرح الجسد.

يا له من سخف.

أن تهلك كل عقد من السنين

وبال هذه الملايين من الشعيرات.

(سيلفيا بلاث، «السيدة لازاراس»)

(Silvia Plath, "Lady Lazarus")

وهؤلاء الشعراء الذين عادة ما يحرقون الجسد، إنما يفعلون ذلك لسببين متلازمين: فالجسد فاسد منحرف، كما أنه معرض للانحلال في آن واحد، مما يعني أنه مجبول على الخطيئة، وأنه معرض للتحول والفناء. ويعبر عن المثلية الأولى عن طريق التوجيه الأخلاقي، أما الثانية فيعبر عنها من خلال الشعر الغنائي الذي يصدح بالشكوى - مع الأخذ بعين الاعتبار أنه مع ثورة الشباب وعنفوان الحياة يصبح الجسد مصدراً للمتعة.

ومنذ الستينات بدأ وكأن الكثير من الشاعرات ينظرن إلى الجسد كمصدر أساسي للألم، وليس للمتعة. لذا فإن قصائد كتلك التي تدور حول الإجهاض، واستئصال الثدي، والاغتصاب، قد باتت جزءاً لا يتجزأ من الذخيرة الشعرية النسائية. ويوجد هناك جنس فرعي من القصائد التي يكون فيها جسد المرأة تحت رحمة طبيب عطوف يتولى علاجه. ومن هنا فإن الأجساد النافقة في الحروب، والأجساد الجائعة في المجاعات، تمثل صوراً وأيقونات مهمة في شعر إدريان ريتش Adrianne Rich، وموريل روكيزر Muriel Rukeyser ودينيس ليفرتوف Dennis Levertov. بالإضافة إلى أن هؤلاء الشاعرات يبدين وكأنهن منجذبات نحو استخدام مصطلحات وتعابير جسدية لوصف وتصوير الأذى النفسي:

يخبرني أنني مملة.
يجوف فراغاً داخل صدري
كما يمكن لحفارة أن تصنع،
بدقة وبرود،
محدثة صفيراً متناغماً
يعرفه ويحبه كل شخص.

(لين سوكينيك، «الملصق»)

(Lynn Sukenick , "The Poster")

تخيط أختي زيها التذكري الخاص بالمسيرة
حيث ستخطر كما المرأة الشفافة
وستبين كل عروقها
وكذلك أختي الثانية
فهي هنالك على مشارف قلبها
تخيط ندبة لم تلتحم كلية بعد
على أمل أن يتوقف أخيراً
هذا الضيق الجاثم فوق صدرها

(إدريان ريتش «نساء»)

(Adrienne Rich, "Women")

قالت السكين: توقف عن النزيف
فرد الجرح: ليتني أستطيع
توقف عن النزيف ياهذا
فأنت تربكني بهذا الدم
رد الجرح: أنا آسف

(مي سوينسون «نزيف»)

(May Swenson, "Bleeding")

وقد يصبح الطبيعي وغير الطبيعي في حياة الأنثى حبساً واعتقالاً، كما في قصيدة"حياة ملكة «للشاعرة ليزل ميولر Lisel Muller»، التي تلخص فيها الدورة البيولوجية لفصيلة مماثلة:

(«يبنون حجرة متدلية/ من أجلها، ويحشونها بالحلوى..... وتفكك عصابة/ زنزانتها الملكية») أو كما في افتتاحية قصيدة «بياض الثلج» «Snow White» لآن سيكستون Anne Sexton:

ليس مهماً نوع الحياة التي تعيشها
فالعذراء خانة محببة
خدان رقيقان كورق السيجارة
وذراعان وساقان مصنوعان
من يورسلين ليموج Limoges
و..... نهر الراين
تقلب عينيها
الزرقاوين كالخزف
تفتحهما وتضمهما

ولكي نفهم العلاقة الوثيقة بين نقص حصانة الجسد وحساسيته، وبين رفض الذات التهكمي لدى الشاعرات، فإنه يمكننا تناول الشاعرة سيلفيا بلاث Silvia Plath التي يحفل شعرها بصور وأيقونات الجسد سواءً الداخلية منها أو الخارجية مثل البشرة، والدم، والجمجمة، والأقدام، والأفواه والألسن، والجروح، والعظام، والرئتين، والقلب، والأوردة والساقين، والذراعين. وهي تكتب عن الجسد في كل من الذكر والأنثى، ثم تعمد إلى تسليط الضوء على التركيب التشريحي للجسد لتسقطه على عالم الطبيعة. فالقمر «في حقيقته وجه/

أبيض كبرجمة (مفصل الأصبع)، وكئيب بشكل موجع» وبرك السمك الذهبي بعد تجفيفها «تتقلص كرئتين» وتثرثر شجرة الدردا كامرأة حامل، أو ناجية من السرطان – لا يمكن للمرء تحديد الفارق:

مرعوبة من هذا الشيء الغامض
القالع داخلي
طوال اليوم أجس
التواءاته الرئيسية
بل هو خبثه

وتتنفس أزهار التوليب عند دخول الشاعرة إلى المستشفى:

برفق بين قماطاتها
كرضيع خائف
تتحدث حمرتها إلى جرحي
وهاهو ينسجم...
وهي تتفتح كفم قطة أفريقية
ضخمة وفريدة.

وبالنسبة لبلاث فإن العضوي (اللحم الحي) هو العذاب تقريباً أو يتطابق معه. لذا فإن شعرها لا يقدم شخوصاً متكاملة، بل أشلاءً من الكائنات. وحسب ملاحظة أحد النقاد فإن:

الجسد الحي يصبح كـ... ألم فقرة العنق، وسكاكين الجزار، والسم، والثعابين، وقرون الحشرات، والأحماض، ومصاصي الدماء، والعلقات والخفافيش والسجون وأدوات التعذيب الوحشية تذبح الحيوانات الصغيرة ثم تؤكل، ويتعرض جسم الإنسان للمهانة عندما يتم تقطيعه إرباً ليستخدم كشيء... الأسماء والاستعارات تتضمن تقطيعا ورضوضا، ومأساة مخدر التاكيدوميد المنوم، وحمى، وحادث، وإصابة وشلل، ودفن، وقربان حيواني وبشري، وحرق المهرطقين، والأراضي المنكوبة بالحروب ومعسكرات الإبادة: فشعرها عبارة عن «حديقة عذابات» حافلة بشتى صنوف البتر والفتك بأشكاله الكابوسية المتلونة.

كذلك فإن عدداً من الأفكار الرئيسية الملحة في شعرها هي أنثوية بشكل خاص. فتصوير الاختناق يتضمن بدرجة قصوى المرأة المسجونة والمخنوقة بين أردان الجسد على نحو مهلك. وتوحي هجمات لأعداء متناهية الصغر بالفكرة التي تصور جسد المرأة على أنه كائن طفيلي يستمد غذاءه من وجودها. والأطفال عندها عبارة عن شراك عالقة بالجلد ومتشبثة به، ويهدد كل من المشيمة والحبل السري الشاعرة في قصيدة «ميدوسا» Medusa. والأكثر ألماً هو تصويرها للقطع والتقطيع بحيث يدل على وضع المرآة التشريحي المخجل لدرجة يصعب معها تحمله أو حتى الاعتراف به كما في قصيدة «قطع Cut» التي تستعرض فيها الشاعرة سلسلة من الاستعارات

الذكية تصف فيها الإبهام الذي انتهت للتو من تقطيعه إلى شرائح «عوضاً عن البصلة» وجل هذه الاستعارات هنا ذكورية عسكرية «الرحاله الصغير... الجنود البريطانيون... القزم.... الطيار الفدائي الياباني» قبل أن تختمها بقولها:

وكيف تغفلين

كمحارب قديم قوي،

أيتها الفتاة الآثمة.

جذعة الإبهام

وماذا بعد في ثقافتنا ما هو أحقر من فتاة سوقية تزف؟ وفي نفس الوقت فإن الحرب والبتر في قصيدة مثل «نجاح» Getting There، والإشارة إلى اليهود والنازيين في قصيدتي «بابا Daddy»، «والسيدة لازاراس Lady Lazarus»، وإلى رماد هيروشيما في قصيدة «حمى 103، Fever 103» وحتى كوميديا الإعلان اللاذعة في قصيدة «المتقدم لوظيفة The Applicant» التي تباع فيها الزوجة كأي أداة منزلية، والتي يمكن فيها للرجل المبتور فقط أن يكون طبيعياً لدرجة يستطيع معها الزواج، تعزز جميعها رؤية بلاث للوجود الدنيوي على أنه هولوكوست في أسوأ الحال، واستعراض مبهرج في أحسنها. ومن هنا فإن الأحداث المأساوية في الحياة الإجتماعية والسياسية تمثل حتى النهاية مشهد اضطهاد الجسد بدرجة مروعة هي أشبه بالكابوس. وتظهر بلاث عزماً على التحرر من الجسد

والانفصال عن العالم بوسيلتين أولهما الإبداع - أي عزل التجربة من خلال المعالجة الشعرية. فشعرها المبكر يرتكز على تراكيب أساسية محكمة، وصياغة كئيبة مستخرجة من بطون الكتب، واسلحة وعتاد من الإشارات إلى أعمال فنية وأدبية مجازة، واستحضارها، كما يتميز بإنتفاء الذاتية والهوية الشخصية من نبرة الأسلوب وروح النص بصورة ثابتة، وعلى نحو تهكمي ساخر، مما ينتج عنه التحليق بعيداً عن التجربة بدلاً من التوقف عندها وإعمال الفكر فيها. ومن زاوية أخرى، فإن الأشكال الفضفاضة والأقل تقليدية في شعرها الأخير يعمق من إحساسنا بسيطرة الشاعرة بدلاً من تبديده. فهي تطوع بشيء من المناورة كلاً من الشعر المقفى وغير المقفى والوزن الشعري المنتظم والشاذ، غير مبالية بما يمكن أن تحدثه نصال سكاكينها المتلاعبة والمتقلبة كيفما اتفق. أضف إلى ذلك تحكمها الناضج والمدروس في المصطلح العامي الذي يصور كرهها للعلاقات الاجتماعية السوقية القاسية والتي تولد مثل هذا المصطلح، مما يدفعها للسخرية من تلك اللغة الدارجة مستخدمة اللغة ضد نفسها عن طريق خلق لغة متضادة بحيث توحي بأكثر من معنى:

تتدافع الحشود المكتظة
من السوقيين الثملين
ليشاهدوهم
وهم يجردوني

تماماً من ملابسي

ذاك هو التعري الكبير

(السيده «لازاراس» Lady Lazarus)

كل إمرأه تهيم بفاشستي

كما الرفسة على الوجه

(«بابا» Daddy)

ولكن «الموت/ فن كأي شيء آخر» وتتضح هذه المعادلة الكامنة في مرحلة مبكرة جداً، كما في قصيدة «نظرتان لمشرحة» حيث يوضع مشهد لحياة واقعية بمحاذاة «مشهد بانورامي لدخان ومذبحة» في رسم لبروغل Breughel. وفي قصيدة «ربات الشعر المزعجات» تنبذ بلاث أغنيات أمها المرحة، وحكاياتها من أجل ثلاث شخوص صلعاء لا وجه لها ترحب بهن كمرشدات وكمصدر للإلهام المغدق. أما في ديوانها «إرييل Ariel» وفي القصيدة تلو الأخرى، لا تجرد الشاعرة نفسها من جسدها فحسب، بل تدعه يتقطع إلى رقائق، ويقشر بالقشارة، ومن ثم تبيد وتدمر «حثالة» الجسد تلك المنفرزة فيها لكونها ستجعلها من نفس طينة أولئك الرعاع بنظراتهم التي تحاصر جسدها - ذلك لأنها تحول نفسها من جسم غريزي فاضح إلى «عذراء أثيريه طاهرة» ترقى إلى السماء أو إلى الندى المتبخر وقت شروق الشمس - والتسامي أو التعالي دائماً ما يعني الموت، وهي إذا ما كانت تخاف الموت وتنظر شزراً إلى

مثاليته («الكمال مرعب، فهو لا ينجب»، «هذه هي عاقبة الكمال، كم هو فظيع») إلا أن تدمير الذات ومحقها يمثل في النهاية ذروة رد الفعل على الذل والتحقير في قالب فني ساخر. والحقيقة أن نموذج بلاث مبالغ فيه. كما أنه يمكننا النظر إلى عملها جمالياً على أنه امتداد راديكالي (متطرف) لنمط الاغتراب والانتماء المتحرر من الوهم، والذي تتبناه سلسلة إليوت – أودن – لويل (Eliot - Auden - Lowel line) ويمثل خط تفكيرها. وقد يحلو لنا النظر إليه أخلاقياً على أنه إستسلام للضعف وانغماس في الذات، وربما يكون الاثنين معاً. وفي كل الأحوال فإن التباهي بين المرأة والجسد، وبين الجسد وإنعدام الحصانة، وبين إنعدام الحصانة وبين السخرية – والذي يستجيب في الواقع للامبالاة العالم المتعسفة أو وحشيته من خلال جعله ذاتياً= يعتبر ظاهرة شائعة في الشعر النسائي خلال العشرين سنة الأخيرة.

II

أقنعتنا دائماً في خطر

كارلوين كيزر «مناصرة الأنوثة»

Carolyn Kizer " Pro Femina"

كما جعل وليام بتلر ييتس «W. N. Yeats» امرأته الرقيقة الجميلة (وهي في الحقيقة شقيقة مود جون Maud Gonne) تلاحظ في قصيدة «..... آدم»:

أن تولدي امرأة هو أن تعي أمراً

حتى ولو لم يجاهروا به في المدرسة

على النساء أن يكدحن في سبيل الجمال

ورداً على ذلك فيمكن للمرء أن يتخيل ثلة (Chorus) من الشاعرات ممن لا يتمتعن بدرجة عالية من الرقة واللطف، وهن يرددن بصوت واحد: أنتم من قالها ذلك لأن الجمال وعنت اكتسابه لم يكن من المواضيع المتعارف عليها في الشعر خلا حملات كره النساء تلك، وهجومها على بذاءة المرأة المتبرجة الملونة بأصباغ الزينة، كما في قصيدة سيليا «Celia» للشاعر «سويفت Swift». ولكن مثل هذه المواضيع أخذت تشيع الآن وبشكل مرح. فقصيدة «هونر موور Honor Moor» «شنب أمي My Mother's Mustache» تحدثنا بإسهاب وسخرية مفرطة عن البلوغ وبدون مستحضرات إزالة الشعر. أما «كارن سوينسون Karen Swenson» فهي تتحدث عن صدر لن يتسنى له أبداً أن يحرز ذروة النجومية السينمائية، أو أن يحقق مرتبة النجم السينمائي، وتأمل من خلال استعارات شفوية للتراث والتقليد الأدبي من عهد «سبنسر Spenser» إلى عهد «كيتس Keats» أن تجد رجلاً يقبل بحلوى الزلابية من وليمة الحياة. وتكتب «كاثلن فرايزر Kathleen Fraser» قصيدة بعنوان "قصيدة تم فيها قبول «سيقانيA Poem in which my legs are accepted» وتفتتح «ديان واكوسكي

Diane Wakoski» مجموعتها «قصائد خيانة على دراجة نارية Motorcycle Betrayal Poems» بقصيدة تضج بالشكوى من «هذا الوجه السخيف/ المكسو بلحاء شجر الليمون/ والمتشبع بزجاجات الخل» وتنهار «نيكي جيوفاني Nikki Giovanni» ويتكسر صوتها تفاعلاً مع صوت السواد الأعظم من النساء في «قصيدة امرأة" حيث تختصره بقولها:

لو كنت جميلة
يصبح الجنس هدفاً
بلا حب
أو حب بلا جنس
لو كنت بدينة...

إن الجمال، حين تتوقف المرأة عن التفكير فيه لا يعدو أن يكون قيداً وعبودية، وهذا ما نستشفه من قصيدة «قطعة من الخداع الفني A Work of Artifice» للشاعرة «مارج بيرسي Marge Piercy» التي تقارن فيها بين قدر الأنثى وقدر شجرة البانساي القصيرة a bansai tree والتي يتم تشذيبها وتزيينها ليصنع منها نموذجاً منمنماً ومصغراً تقول بيرسي مخاطبة شجرة البانساي:

إنها طبيعتك أن تكوني صغيرة ومستكينة،
داخلية وضعيفة،
يالحظك أيتها الشجرة الصغيرة...

فمع الكائنات الحية
يجب على المرأة أن تبدأ مبكراً
في إضعاف نموها:
القدمان المربوطتان،
والذكاء المعاق
والشعر المقوص
واليدتان اللتان
تعشق لمسهما.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن اقتباس لغة الدعاية والإعلان في السطرين الأخيرين تكشف بصراحة عن سببين: تجاري - اقتصادي، و عاطفي يقفان وراء استعباد المرأة. فوجهها ليس إلا مصدراً لثراء أناس آخرين. ولكن ماذا في يدها؟ هي المحتاجة للحب. وتتحدث «كارلوين كزر Carolyn Kizer» في «مناصرة الأنوثة Profemina» ولكن بمرارة أخف قليلاً عن «النساء المثقفات لأنني أنا نفسي منغمسة في صخب هذا السلوك المخل بالقانون I'm in the racket» ونتحدث عن المعضلة الفريدة التي تعاني منها السيدة ذات الطموح والعقل والذكاء:

أقنعتنا دائماً في خطر
عرضة التلطخ والتشقق

وفي حاجة ملحة لضبطها وفحصها
باستمرار أمام المرأة
وآنية المائدة الفضية
ودائماً ما تسجننا
تجعلنا عبيدا لأنفسنا.
يسكننا الهلع والخوف
على جمال وجهنا
وشكلنا الخارجي

أما الرجال، فهم من وجهة نظر كيزر لا يعانون من هذه المشكلة البتة، ذلك لأن الأزياء الذكورية خشنة الألياف... ومصممة خصّيصاً للوصول إلى مرحلة انكار الذات ونسيانها:

لذلك انسَيْ يا أختاه نفسك لمرات قليله
وفكري إلى أين تأخذك:
إلى أعلى الجدول، وحيدة مع موهبتك
بدون أي شيء آخر
أو يمكنك الانتظار لحين بلوغ سن اليأس
لتلحقي بركب القراءة

وبالرغم من أنه من المؤكد أن هذه القصائد الساخرة، التي تعالج موضوع الجمال الخارجي مقابل الحقيقة أو المظهر مقابل الجوهر من خلال تطرقها إلى إشكالية الماكياج ومستحضرات

التجميل، سوف لن يكون لها عظيم الأثر في غالبية المقاييس الأدبية، إلا أنها إجمالاً تجسّد مذهبين أسلوبين مثيرين للإنتباه. أولهما هو أن هذه القصائد ليست فقط «سير ذاتيه autobiographical» وتمس الواقع بشكل ظاهر للعيان، بل إنه يمكن تجريدها من أي صبغة أدبية وحتى جمالية، بسبب أنها تلغي المسافة الشكليه الأساسية بدلاً من تكريسها والاحتفاء بها. فلا شخصية متكلم Persona تكون بمثابة قناع للمؤلف، وتؤدي دوره ضمنياً، ولا ملاحظات هامشيّة ذات ثقافة ونقاء لفظي ليقفوا حائلاً بين الشاعرة وإحساسها بالعجز الشخصي، أو بينها وبين جمهورها. كما أنه لا يوجد هنا «انطفاء للشخصية» من أي نوع كان، بينما نحن كقراء مطالبون بالتورط ذهنيّاً في مأزق امرأة ما تود أن تكون جميلة لكنها في نفس الوقت تتحدى سرّاً وعلانية كل مقاييس وقيم الجمال لدى الأنثى، وبدون حتى أن تكلف نفسها عناء تجاوز الموقف. إنه والحالة هذه لمن غير اللائق خلق قصيدة جميلة جداً.

غير أنه يمكن لقصيدة كهذه أن تكون هزلية لأن الكوميديا تتيح لكل من الكاتب والقارىء الاتفاق على أن هذه الحالة لا تعدو أن تكون ضرباً من العبث الفطري، واللامنطق المتأصل، وأنها ليست مسألة حياة أو موت، أم تراها كذلك؟ إذن فالتهريج يدل على أننا نملك رؤية محددة. ولربما نضحك لإخفاء خطوط التقطيب وتعابير التجهم عن المرآة، فالإيقاع الجذل والنبرة التي تراوح بين المرح والوعيد في قصيدة

«مناصرة الأنوثة Profemina» وخلافاً لأسلوب كيزر Kizer والذي عادة ما يكون أكثر غنائية، يؤديان نفس الدور الذي يلعبه ماكياج المرأة المبهرجة إذ أنهما يصنعان قناعاً لعاطفه عارية، وطلاءً لوجه أنثى عار.

أما القصيدة الأطراف والأكثر عنفاً في هذا النوع من الشعر فيمكن أن تكون قصيدة «التقدم في العمر Aging» لايريكا جونج Erica Jong، وهي قصيدة سافرة قوية، ولها عنوان فرعي هو «بلسم لعيد الميلاد السابع والعشرين» وقد نشرت عام 1968. في البداية تصور جونج نفسها على أنها:

عالقة ومنذ سنتين في كريمات التجاعيد
تجاعيد قدم الغراب
خطوط بشعة (حتى وإن وجد واحد فقط!)
أي دهان معطر من تلك التي
تبشر بجمال الشباب
كاذب... لكنه
هو كل ما أحتاج
على ظهر البسيطة
ولقد كنت منهمكة في دراسة
كيف تتَقدّم النساء في العمر
هذا اللغز المحيّر

كيف

تبدأ حول العينين

وهنا يأتي لنا تمييز

امرأة الـ 22

من أخرى في الـ 28

بملاحظه تلك الخربشة الباهتة

قرب الجفون

مجرد تغضن لطيف

وعلى مدى عدة مقاطع شعرية تتخيل الشاعرة مسيرة التجاعيد الزاحفة «كهدم يواصل انحداره باطراد». أما الوجه فيبدأ بالتشكل ليصبح «كقناع مأساوي» وهنا تشتط وتيرة انفعالها وتحتد نبرتها أكثر فأكثر. لكن القصيدة تخضع لتحول ذاتي نابع من داخلها، تحول من ذعر ذي صبغة تهكمية وسخرية ذاتية إلى تقبل للذات وحب لها، حتى ولو كانت «الرقبة ستتخلى عنك» و«الذقن، رغم كل عمليات شد الوجه، سوف لن تحب عظامك كما أحبتها سابقاً».

من الممكن الابقاء على البطن مشدودة

لعدة مرات من الحمل

باللجوء إلى أوضاع الجلوس الصحيحة،

وممارسة العدو... والرقص

(فكري في راقصات الباليه الروسيات).

الأنثى الخليعة الداعرة

على حد علمي لا تشيخ، ولربما هي باقية

لكونها ببساطة أكثر انفتاحاً وأسرع فهماً

وعيناها أكثر جفافاً مما كانتا عليه في سن الـ 22

الذي

هو في نهاية الأمر جل ما كنت تستميتين من أجله

(من بعد أن بطشت ودمرت جزر السلاحف... خلايا

النخل... مهاد المحار... أثداء البقر...)

وأنت تتحرقين لمراقبتها، وتجاهدين لمحاربتها

تلك التغيرات التي سمحت لها ببساطة أن تتلاعب

بك بينما أنت مستلقية تتصتين وتكشفين

عن ذاتك تاركه للسنين حرية جعل الحب

السبيل الأوحد (مخطؤون تعسون)

إنهم يدركون

وإذا كانت المرأة نرجسية بطبيعتها، فإنها حتماً ستكرّس جهدها لإنجاز ما تعمله وتتفنن في إتقانه، فالجمال هو ما يصنعه الجمال. هذا ما تذكرنا به الشاعرة جونج Jong . لذا فإن القارئ يجد نفسه خلال الجزء الأول من القصيدة مشدوهاً

بالفكاهات العرضية مثل تلاعبها بكلمتي «خطوط lines» و«تآمر plotting» سواءً في وجه المرأة أو كتابتها والتي توحي كل منها باحتماليه «التعمق deepening» كما أن المصطلح، ذا الأربعة أحرف عند المنعطف الحيوي للقصيدة قد أعد له بدهاء ليوحي بفكره أن الأفول في جانب قد يجلب النفوذ والرفعه في جانب آخر. وبكياسة وظرف تختتم الشاعره القصيدة بالتلاعب بجملة «ما كنت تستميتين من أجله» لتنهيها بانقلاب رشيق على تقليد شعري يمتد لعدة قرون. فالزمن، وهو العدو الأزلي للحب في الشعر الغنائي منذ الأنتولوجيا اليونانية، غدا في نهاية القصيدة سلسلة متتابعة من العاشقين - المخطئين، على افتراض أنهم عاشقين يافعين تنقصهم الخبرة - حيث يمكن لامرأة كبيرة وناضجة أن تعطف عليهم وتتلطف بهم. إلا أن كتابة جونج تصبح أقلَّ توهجاً عندما تحاول الشاعرة من جانبها أن تسمو بالنرجسية وترفعها إلى مصاف كل ما هو علوي متسام بدلاً من إظهار تفاهتها وسخفها. لذا فإن القصائد التي تتصدى لتحليل الذات وفحص دوافعها بهذا المفهوم السطحي لن يتأتى لها الخلاص من روح الدعابة تلك أو مقاومة الأسلوب الكوميدي، أو الهرب منه بسهولة. وبما أن بإمكان الدعابة أن تسلط الضوء بفاعلية على المشاكل والتناقضات المؤرقة في حقيقتها، وإن بدت في ظاهرها تافهة، فإن الأسلوب الكوميدي السيريذاتي قد أصبح خياراً رئيسيّاً في الكتابة النسائية.

III

إنه عالم الحلم ذلك الذي تتحدث عنه أنيس Anais

ذلك المكان الهلامي المظلم

حيث تطغي الأنوثة على كل شيء

حيث تفتح باب الدار

لتجدها تنتظرك في الأعلى

كما هو عهدك بها

وشعرها طاف فوق العالم

حتى تطلع كما لو أنها خرجت من البحر

هذه المرة ليست على ظهر نصف محارة

وليست فاتنة كما تخيلها هو

بل امرأة بوركين كبيرين،

جميلة وشرسة

شارون باربا «حلقة من النساء»

Sharon Barba "A Cycle of women"

حين تكتب النساء للثناء على الجسد و مدحه بدلاً من الهجوم عليه أو التندر منه، فإن الرمزية تغدو الأسلوب الأكثر دلالة في شعرهن. ومن ثم يشكل الماء والقمر والأرض والكائنات الحية، أي كل ما هو طبيعي مقابل الصناعي، أقوى مصادر التصوير التي تنهل منها الشاعرات المشتغلات بتمجيد جوهر

الجسد، تماماً مثلما هي بالنسبة للرجال الذين يسخرون كتاباتهم لوصف المرأة.

غير أن هنالك اختلافات، منها على سبيل المثال ما يتعلق بتشبيه المرأة بالزهور والذي هو قديم قدم قصائد «غراميات الوردة The Roman de La Rose». كما أجمع شعراء العصر الإليزابيثي على أن «الجمال ليس إلا وردة/ ستبيدها التجاعيد» أما كيتس Keats فقد «ألح على عاشق الحزن أن يغمر ويغرق بألمه الورده، وأعواد الصليب المكورة الوفيرة»، أو عيني عشيقته النادرتين، الذين يرفلون جميعاً في جمال زائل. ولطالما نظر الشعراء إلى كل من المرأة والزهرة من الخارج سواءً أكان ذلك في الشعر الماجن، أو شعر الإغواء الظريف، أو الشعر الذي يغلب عليه طابع التأمل والتفكير في زوال وتقلبات الحياة. ولكن عندما تقارن ديان واكوسكي Dian Wakosky في عام 1968 باقة ورود تملأ الذراعين بالبشرة أولاً ثم بالأعضاء الداخلية، فإن التركيز هنا يتغير:

تلك الورود الطافحة مع جميع بتلاتها
التي تشبه تغضنات الضحكة
على وجهك بينما أنت تتحنين
لتقبيل شخص ما
تنفجر في أرجاء الأيكة
تدمى ذراعي وأنا أحمل

حزمة منها لأصدقائي
فتبدو وكأنها هي قد خرجت من جلدي
في هذه الليلة الزكية
وأتخيل جسدي من الداخل متوهجاً، فوسفورياً
مع وجوه غريبة على شكل زهرة
تطل من الإثنى عشر
أو من الكبد الرخوة
بيضاءَ كبطني، بينما العيون تحدق
غير مصدقة أبداً
كم هي قبيحة تلك العمليات التي
تغذي الجسد، وتصنع الحياة

وهذه الزهور في تفاصيلها الاستثنائية المحددة – اللون والنسيج التركيبي – بالاضافة إلى طبيعتها الدرامية، تشبه زهور الخشخاش والتوليب عند سيلفيا بلاث Silvia Plath، فنحن لا نشعر بأي «جمال» ولكن بقوة ساحقة وطاقة، ورعب إزاء الإحساس بالنفس ككائن حي. كما أن التحولات الجذرية الخاطفة في بؤرة التركيز عند واكوسكي Wakoski تضفي غموضاً على التمييز المكاني بين الليل والورود والوجه والذراع، وباطن الجسم، حتى ليبدو كل شيء، وبنفس الدرجة، متفرجاً، وهائجاً، وعطراً وفي حالة تدفق مستمر. وهذه الحيوية المفرطة

والجامحة لكل من الزهور والجسد تقترب من الإباحي، أي أنها تنحو منحًى خلاعياً، بينما هي عند بلاث تلامس كنه الافتراس وتقترب من مفهوم الضراوة. وعلى الرغم من تغضنه، إلا أنه ما من ثمة تضعضع أو خور يشوب زهر كل من الشاعرتين. ومن ناحية أخرى، فإنهً عندما تكتب إيدريان ريتش Adrianne Rich عن الغوص نحو الحطام، أو شارون باربرا Sharon Barbra عن الولوج إلى ذلك المكان المائي فإن كلا الشاعرتين تقبلان بتشبيه المرأة بالماء أي بصورة المرأة – الماء التي نسجت على غرار صورة كليوباترة حين شبهها شكسبير بنهر النيل الخصب والمتقلب في آن واحد، وصورة حواء ميلتون – الذي أفرد الفصل الأول من الفردوس المفقود Paradise Lost للخضوع والنظر إلى صورتها في الماء، بينما كان آدم لحظة خلقه ينحدر رأسيّاً ليقف شامخا ينظر إلى السماء. ونستحضر هنا أيضاً صورة البحر – الأم في قصيدة «خارج المهد Out of the Cradle» للشاعر الأمريكي ويتمان Whitman، وحوريات الماء في رحلة بروفروك Proufrock التي يقتحم فيها الذاكرة وعالم الخيال السحري، وتلك الهنيهة القصيرة التي شعر فيها بالسعادة والطمأنينة كما لو أنها الرحم، قبل أن يستيقظ ويغط بالهواء المميت. وفي كل الأدب الغربي، يدل النزول إلى الماء أو السقوط فيه على الخطر أو الموت، مع اقترانه بالأنوثه على نحو متناغم وثابت. وعندما يوصي من يسمي بكونراد Conrad: «في المادة المهلكة أغطس (تعمد)» فإنه لا يقصد إنقاص وتقليل طبيعته

المغايرة والدخيلة. أما النساء اللاتي يقمن بنفس عملية الولوج إلى الماء فإنهن أيضا يستحضرن الخطر والمجهول، ولكنهن في نفس الوقت يعمدن إلى استحضار الإحساس بالثقة. فهذا العنصر المدمر هو عنصرهن their element، وهو دخيل، إلا أنه الوطن والمثوى حيث لن تضار أي منهن أو تشعر بأسى. وحسب ريتش Rich فإن الاسترخاء مطلوب هنا أكثر من الشد، من أجل المناورة، وهي على ثقة بأنها ستجد تقديراً كما أنها ستجد تحطيماً. لذا فإنها في أعمق أعماق القصيدة تتحول إلى كينونتها الأعمق، الخنثى: «أنا هي... أنا هو». أما باربا Barbra فهي تتنبّأ بميلاد فينوس جديدة من رحم هذه الأمواج، أقرب إلى الطبيعة من تلك التي رسمها بوتيسيلي Botticelli. ولكن أيضا إذا كان رمز المرأة الأكثر ذيوعاً واحتفاليّة بالنسبة لنا هو الأرض earth، المعبودة كأم، والمبجلة كعذراء، فإن الأرض Earth بطبيعة الحال هي دائماً غير المحتفل the Celebrant؛ فهي على الدوام أصل الحياة المادية السلبية المنشطرة عن الروح أو العقل. وهي أبداً معرضة للغزو، ومع ذلك فإنه يوجد من بين النساء من تقبل بهذا الرمز وتتماهى معه. ومن هؤلاء الشاعرة مارجريت أتوود Margret Atwood في قصائد «سيريز/ الطين Circe/Mud» حين تعنف أوديسياس Odysseus قائلةً له: «ألا تتعب من التسامي في حديثك؟ Don't you get tired of saying onward?» ويوسانا أكيكو Yosana Akiko في قصيدة «يوم زحزحة الجبال Mountain Moving Day» التي تجعل

فيها الجبل رمزاً لكل أجساد النساء وإدراكهن المستيقظ. وتظهر فكرة الوعي الذي لا يمكن فصله عن الجسد الترابي أو المخلوق من طين the earthy body في قصيدة آن سيكستون Anne Sexton الجريئة والذائعة الصيت «احتفالاً برحمي In Celebration of my uterus» والتي كتبتها على أثر إنقاذ طبي مؤقت أطاح بكل التشخيصات المنطقية. وتتسم افتتاحية سيكستون هنا بالمرح والخفة مع شيء من الغلو أو المبالغة:

أرادوا استئصالك
لكنهم لن يفلحوا
قالوا إنك كنت مريضاً تحتضر
كم هم مخطؤون
فها أنت تغنّي
كتلميذة

ويقارن المقطع الأساسي في القصيدة بين الرحم و«تربة الحقول...» وفي خلط خلاب وممتع بين ثقة في النفس لا مبالية وبين الكرم، تعلن الشاعرة:

لكل خلية حياة
يوجد هنا ما يكفي
لتغذية أمّه
يكفي أن تملك عامة الناس

هذه السلع

وسوف يود أي فرد، وأي جماعة

قول شيء حوله،

«من الجيد هذا العام أننا ربما

نزرع مرة أخرى،

وننتظر حصاداً».

بعد ذلك يطرأ تحول آخر حين تصرخ الشاعرة بأن:

كثيراً من النساء يغنين معاً بشأن ذلك

واحدة في مصنع للأحذية تلعن الآلة،

واحدة في حوض السمك تعتني بفقمة،

واحدة واجمة متبلدة على مقود سيارتها الفورد،

واحدة تقبع عند بوابة تحصيل رسم الدخول،

واحدة تربط حبل عجل في أريزونا،

واحدة ممددة وفاتحة ساقيها على جانبي كمنجة كبيرة (تشيلو) في روسيا،

واحدة تضع القدور على الموقد في مصر،

واحدة تدهن جدران غرفة نومها بلون القمر،

واحدة تموت، وهي تتذكر وجبة الفطور،

واحدة تتمدد على حصيرتها في تايلند،

واحدة تمسح مؤخرة طفلها
واحدة تحدق خارج نافذة قطار
في وسط وايومينج Wyoming
وواحدة في أي مكان والبعض في كل مكان
والجميع يبدو وكأنه يغني رغم أن بعضهن
لا تحسن غنـاء نغمة واحدة.

إن ثراء وخصوبة خيال الشاعرة، كما يظهر جليّاً في ابتداعها لجوقة من النساء من كل الأطياف، ومن كل الأديان التي على وجه الأرض، يجب أن يفهم على أنه مواز لـ أو امتداد لـ عافية وازدهار رحمها. أضف إلى ذلك، أن هذه الترنيمة من النساء المبعثرات في شتّى الأصقاع لا يمكن استشعارها من الخارج؛ والسبب تحديداً هو أن حيوية الرحم وخصوبته المتدفقة تحاشت الإدراك الخارجي وانحصرت في محيطها الحسي. كما المادة، كذلك الروح. فكلاهما حسب هذه القصيدة، يقع ضمن الملكوت الباطني الذاتي عوضاً عن المتعال. فوظيفة الروح هي الإحتفال بالمادة لا إخضاعها أو التخلص منها. وهنا تصبح هؤلاء النسوة كائنات متصلة ومرتبطة تبادلياً بفضل اشتراك الروح في أصل و مذهب الجسد الذي يمثل القاسم المشترك بينهن. وقد استخدمت سيكستون Sexton رمزية الخصوبة – و – الحصاد التقليدية لتستدرجنا إلى مجموعة من القناعات – ممثلة هنا بمدركاتٍ حسية واعية –

مناقضة تماماً لتلك المحلقة عالياً التي تنبع من فلسفة الاستعلاء والسمو.

وبالنسبة للمرأة فإن أصعب ممارسة تقوم بها قطعياً لربما تكون نظرتها لنفسها على أنها قويه أو على أنها أقوى من الرجل، وأنه يمكنها التأثير في العالم المادي من حولها بدون التضحية بأنوثتها. أما الشاعرة التي أصرت على أن بيولوجية الأنثى توازي القوة، ووجدت مجموعة من الرموز التي تحدد طبيعة هذه القوة، فهي روبن مورغان Robin Morgan. ففي سلسلة قصائدها الموسومة بـ «شبكة الأم الخيالية The Network of Imaginary Mother» تصف مورغان تحولاً من حالة مقت الجسد (اللحم الحي) والتقزز منه إلى حالة الإعتراف به، وتقبله. وقد اعتراها هذا التحول بينما هي تمرّض أمها المحتضرة، حيث تحدد قدراتها البيولوجية من منظور يتعلق برمز الآلهه - كالي، إيزيس، مادونا الأفريقية ومادونا ما قبل أمريكا - لتصور لنا انتصار إرادة الحب والرعاية. وزوجها في هذه القصيدة هو أوزيريس، «رفيق»، بينما ولدها هو من يدرِّس «السر البسيط» للبهجة. فبالنسبة لمورغان، إنما هي المرأة المرضعة، وليس رسول الأناجيل ومبشرها الفاضل، من يحدث ولدها، ومن ثم جميع الأطفال، متخيله عالماً مطمئناً غير مهدد بالعنف والمجاعة:

امسك. تغذى. ذاك هو جسدي

وهذا هو الحليب الحقيقي،
خفيفاً، حلواً، ومزرقّاً،
أعطيه ليحيا العالم...
إن تغذية صادقه
لقادرة وحدها على إعالتك.

هنا يصعب التفريق بين الحقيقة البيولوجية والتفسير الروحي، إذ أن تخيلات الشاعرة عن سياسة الأمومة وأساليبها تبدد عبء التناقض بين الإنسانية والطبيعة، وبين الفرد والنوع، وبين جسد المرأة والتحول الاجتماعي.

IV

ألا تتعب من السعي للبقاء
ألا تضجر من التسامي في حديثك؟

(مارجريت أتوود (سيريز/ الطين)
(Margret Atwood (Circe \ Mud)

ولقد شغل الشعراء بشكل متواصل باكتشاف أوجه التناظر بين العالم الكوني الكبير، وعالم الذات الصغير. وبالنسبة لكثير من الشاعرات في وقتنا الحاضر فإن العالم الصغير يعني بكل تأكيد ذاتاً حسّيه من غير الممكن، بل ومن غير المستساغ فصل الوجود العقلي أو العاطفي عنها. وقد أدى اجتهاد استثنائي في فكر القرن العشرين إلى التساؤل حول ماهية التمييز بين الحياة

الخاصة والحياة العامة لفهم كيفية تأثير كل منها على الآخر وانعكاسه عليه. وهنا أيضاً، تبدو الشاعرات مصرات على البدء بالجسد كمدخل لفهم سياسة الجسد. غير أنه لا يظهر على أي منهن الميل نحو الإكتراث بعالم السلوك العلني العام الذي يجنح إلى السمو أو والاستعلاء والاحتفاء به على حساب التقليل من الذات الحسية. وبالنسبة للبعض، فإن المعاناة هي السمة الغالبة على تجربتنا مع الجسد في هذه الحياة. وبالكاد يمكننا إنكار الشرعية الاجتماعية لهذا الهاجس في ضوء المعطيات التاريخية. أما بالنسبة لكتاب آخرين، فإن العلاقة بين الخاص والعام تعكس تناقضاً بين ما اتفق على تسميته بالمظهر الخارجي والحقيقي بالمظهر والجوهر. نتجمل أو لا نتجمل؟ تلك معركة تدور رحاها في كواليس البشرة، وأيضا في حقول اكثر مهابة ووقاراً. ولايزال آخرون ينظرون إلى الجسد على أنه دعامة راسخة، نوع من النسيج الضام الذي يوحد البشر عند مستوى تحت خصوصيات وتفاصيل الأنا الفردية وظروفها، بل هو مجموعة من القدرات القيمة اجتماعياً وشخصياً على حد سواء. ومع مقارنتها مع تنوع وثراء الكتابة الأنثوية في هذا المجال، فإن معظم كتابات الرجال في السبعينات تبدو مكبوته وغير إبداعيه، فيما عدا بعض الكتابات الشبيهة بتلك المنسوبة إلى جينسبيرج Ginsberg، وبلاي Bly، وكينيل - Kinnell الذي يتضح فيها جلياً هذا الإختلاف العام بين قطبي الكتابة من الجنسين. وإذا ما أردنا القول بأن النساء قد تحايلن لخلق

مشهد عالمي من رحم أسرار الحدائق التي تقوقعن فيها على غير إرادتهن ردحاً من الزمن فإنه يمكننا القول وبنفس الوتيرة بأن الرجال أيضاً قد تكبدوا نفياً ذاتياً من نوع خاص. فلازالت «المسافة» فضيلة وحصانه في الصياغة الشعرية الذكورية، كما لو أنها نتيجة منطقية لتدريب مبكر سيحدد هوية الجسد الذكوري فيما بعد وبصوره على أنه أداة أو سلاح، ويمنعه من إظهار الضعف أو التعبير عن الألم، وبالتالي يحرمه من غالبية الإحساس الكامن بالمتعة – فالرجل الحسي هو رجل «أنثوي» بخلاف تلك المتعة المقترنة بالقتال والنزال أو الغزو. ويشتق خطاب الرابطة الذكورية من خرجات القنص و ألعاب الصيد بكافة أنواعها، وملاعب التنس، أو من تلميحات وإشارات مبهمة حول استجابات النساء في المخدع. تلك إذاً هي المواضيع الآمنة، والمعقولة، والمضادة للخجل والتي يمكن أن يخوض فيها الذكور. والرجال ينظرون إلى المرآة أيضاً، ويتعرضون للمتاعب، ويشعرون بالإثارة، ويساهمون في تكاثر النوع البشري، ويبحرون في خضم العواطف المتأثرة بإفرزات الغدد الهرمونيه. إنهم يمرضون، ويشيخون، ويذبلون. إنهم باختصار ينحدرون من الطبيعة تماماً كالنساء. فهل سيأتي الوقت الذي يقرون فيه بذلك، ويجاهرون بهذه الحالة؟ وهل ستبدأ النساء بمقارنة أجسام الرجال بالزهور؟ وهذا ييتس Yeats، في مواجهته مع الشيخوخة، يقسم نفسه إلى كائنين اثنين: رجل هرم ينشد الخلاص من الجسد، وعجوزٌ شمطاء Crazy Jane تعلن بصوت

أجش قناعتها بالجسد ورضاها عنه. وهذا ما يحملنا على افتراض أن ما ستكتشفه الشاعرات عن التجربه الجسدية بكل معاناتها وأبعادها،وكذلك التكتيك اللغوى الذي يوظفنه لتسمية اكتشافاتهن، لسوف يعمم ويصبح مشاعاً في متناول الرجال كما هو لدى النساء. إن جين المجنونة Crazy Jane. تقف عند أسفل البرج، تدعو الرجل للنزول.

قصيدتان

زينج لينج(*) - الصين

(1) أغنية الحورية الصغيرة

عزيزي

هل سمعت صوتي

أتيت عبر طريق طويل من دموعي

أنا حوريتك الصغيرة.

(*) ولدت في عام 1931 بمقاطعة «چيانج چين». لها العديد من الدواوين مثل: الغابة وقت الشروق، أغنية الحورية الصغيرة، فراشة في العاصفة، الزوال المفاجئ للضوء.

قلعتك تصل على البحر حيث أعيش،
كل صباح أعجب بشكلك الرائع،
مشاعري العميقة تدور حولك،
كالأريج يرفرف فوق الغابة.

ذات يوم، سأخرج من الأعماق،
وأقرر أن أذهب إلى العالم الرائع حيث تسكن،
ولكن، للأسف أنا مجرد حورية،
فكيف أستطيع أن أمشي حتى بيتك؟
بفضل النصيحة التي تلقيتها من «أندرسن»
تحملت الألم وفصلت ذيلي،
غير مبالية بما يمكن أن يكلفني ذلك،
وهكذا حصلت على قدمين تستطيعان السير.

عندما مشيت نحو قصرك،
رأيتك تتنزه تحت السحابات البيضاء.
وقررت أنني يجب أن أغني لك أغنية،
تتناسب مع أغلى حب في العالم،
غنيت، وحاولت أن أغني ثانية.

لكني لم أستطع أن أُخرج صوتاً.
الأنغام التي وهبني إياها الإله أصبحت خرساء،
لساني العذب فقد قدرته على الحديث.
لا أعلم من أين أتت هذه الكارثة غير المتوقعة،
التي حطمت متعتي في طرفة عين.
نعم، تذكرت،
يا لها من فظاظة!
لابد أنها الساحرة الشريرة،
التي عرفتها من حكايات آندرسن.
لقد ظهرت من تحت منعطفات السلالم
في اللحظة التي دخلتُ فيها القصر،
وعباءتها السوداء المخيفة تتدلى على الأرض،
وأظافرها الحمراء الدموية نصف مختفية.
وثبتت عينيها الشريرتين عليّ،
وعندها لمست شعري بشيء ملون.
إنه سحرها البشع
هو الذي جعلني خرساء فوراً.

فقدان صوتي منعني من التعبير عن حبي،

ولكن قلبي مازال مملوءاً بالحب،
رغم أن الحب الحبيس يعتصر قلبي،
كيف يكون هذا مفهوماً؟
نظراتي الحنونة، دموعي،
يمكنني أن أحبس كل رغباتي
بين جفوني المغلقة بإحكام.
إخلاصي، قلبي الضعيف،
فقط أستطيع أن أتنهد تنهيدة صامتة
نحو الجنة المفقودة.

لكن في قصرك،
كان هناك صخب هستيري فقط،
في كل مكان جلبة الأكاذيب، الاتهامات والافتراءات،
في كل مكان صرخات وحشية للبوم والذئاب والنسور.
وبعد أن صنعت الشراب المسموم لقتل البشر،
نثر طائر الشر ريشه المسموم
كنت أعاني، كنت ساخطة،
فكيف أتحمل رؤية،
تألقك وعزتك،

تطأهما بقسوة أقدامهم القذرة!
شعرت بحزن، شعرت بقلق عميق،
كيف أستطيع أن أتحمل رؤية
أعمدتك الرخامية البيضاء
ملطخة بدماء وفائك!

الطائر الشيطاني رأى خلال أحاسيسي الداخلية،
من اتهمني بأنني «لدي بواعث خفية»
بعثوا بي إلى المنفى،
وسألوني أن أبقى بعيدة عنك للأبد.
في مكاني المهجور لم أكن أستطيع أن أرى ضوء نافذتك،
ليلاً ونهاراً كنت أتعذب بأشواقي الملتهبة.
عندما أنتزع جذور النباتات لأسكن جوعي،
أسأل الأوز البري عن أحوالك،
عندما أذهب لجمع أخشاب التدفئة وأسقط مغشية عليّ
أصلي للسماء أن تكون آمناً في اللحظة التي أعود فيها إلى وعيي.
حقاً أريد أن أجازف بالعودة إلى ركن في شارعك،
حتى لو استطعت فقط أن ألمحك على الدرجات الرخامية.

بفضل الطائر العملاق من البحر الجنوبي،
الذي طار عبر الرياح فوق آلامك
بأجنحته الكبيرة كالسحابات المعلقة
شتتت الرذاذ السام ورياح الشر.
كنت مبتهجة، كنت مثارة
صوتي عادَ لي ثانية
أول جملة قلتها
كانت رسالة حارة إليك:
عزيزي، سوف أعود قريباً،
وسوف ألقي بنفسي بين ذراعيك!

أخذت أدور وأنظر خلسة في المرآة،
خشية أن يكون رونق شبابي قد ذهب؛
آه، الدماء الشابة التي كانت تجعل خذي ورديين
تحولت إلى لون زهرات الخوخ في الرياح!
لذا، دع النسيم الرقيق تثيره المروحة
تُطير إخلاصي العميق إليك،
كنت أتمنى أن أقضي أمسيات حياتي وآخرتي في الجبال،
مع الغيمة الوحيدة في قيظ الظهيرة.

أوه، لا، كان هذا خطأ،
شعرت بالخزي لأني فكرت بهذه الطريقة،
الرجل ذو العقل النبيل لا يعجب بالأشكال!
منذ عرفت ذلك وحبي لك يزداد روعة،
لماذا يجب أن أتردد ولا أجرؤ على حبك؟
كان يجب أن أحزم أمتعتي وأرحل على الفور،
وأبذل كل ما في وسعي لأنهي هذه الرحلة الطويلة.
وألمع سيفك الصدئ بقبلاتي،
وأنظف جروحك بدموعي،
وأطرد هواء غرفتك الفاسد بحبي الجميل،
وأعيد بناء قاعتك الرائعة على ذوقي.
حسناً، يا عزيزي، إنني أسير نحوك،
هل سمعت صوتي؟
لقد أتيت عبر طريق طويل من دموع الفرحة،
إنني حوريتك الصغيرة.
ربما مايزال هناك زوج من العيون الغيورة
تنظر بحقد لسعادتك،
يا أعز الأحباب، يا محبوبي الأثير!
إنني مستعدة للموت ألف مرة من أجلك.

عندما تصبغ الدماء الحمراء شعري الأشيب،
سأجعلك تستمتع بالربيع في قلبي.

(2) الحب والموت

البحيرة هناك
الحمير الوحشية الصغيرة تتبع أمهاتها
تعدو بمرح مثل هبة ريح
والخطوط في أجسامها تومض كالكهرمان
وتندفع خارجة من البستان الأحمر.
العديد من الأسود الضارية
تخترق المشهد الجميل في الفجر
وحشيتها تتلهف للوثوب كالإعصار
الوحوش الإفريقية تفتح أفواهها.

الحمير الوحشية الكبيرة تتفوق في العدو
وتبدو رشيقة كقطرات من زئبق
وهي قادرة أن تتلاشى وتختفي في الحال
ولكن يا للغرابة

وكأنها قيدت بالحبال
لا ينتوي أي منها أن ينشق عن القطيع
مجموعة تلو الأخرى،
يشكلون بسرعة ثلاث دوائر
تحيط كل منها بالأصغر بإحكام.

باطمئنانهم على صغارهم،
يبدأون في العدو طويلاً
ليحتفظوا بأبنائهم أحياء
يعلقون أهمية كبرى على حياتهم
ثمة ما يعيق حلقات الحب هذه
حوافر الصغار مازالت هزيلة وضعيفة
يصبحون أبطأ وأبطأ في اتصالهم بالحياة والموت.
الأسود تخمش ظلال الرمال والحصى بمخالبها
تواصل أداءها على دقات سحرية
جادة في مطاردة الضحية
إنهم يمثلون هلاكاً مفاجئاً
الكالامي تحطم
التيوليب سحقت

الزهور تشع في الغابات، عندما تتطفئ
كل الأصوات تختفي
بدون مجازفة، العالم يختبئ بعيداً.

في اللحظة الحرجة، القلب دائماً يفتح نوافذه
الحمير الوحشية الكبيرة تخرج عن الطوق بغتة
ماذا تفعل؟ في وقت الخطر الداهم
كيف يتسنى لها الاهتمام بحياتها – فقط –
وإلى أين يقودها تدافع الأفكار.
ظلال الرمال والحصى تصنع لها طريقاً
إنها تندفع نحو الأسود، تلفت انتباههم
وتتحول إلى هضبة عالية
تسد طريق الأعداء
برؤوسها المرتفعة عالياً
وأعرافها المنتصبة
إنها تصهل لتنبه الحمير الأخرى لتتفادى المأزق
وكأنها طوال حياتها تدخر قوتها
فقط من أجل هذه الصرخة العالية الطويلة.

قاطعت هذه الصرخة الأسنان الحادة لحيوانات وحشية،
ولكن الصدى المتردد يطفو في الأفق كالسحاب
وعندئذ يتحول إلى عين كبيرة
تحدق بعطفٍ خلف الهاربين
عندما تكون الخطوط المميزة من نفس السلالة
تندفع الموجة خلف أخرى وتختفي في الأفق
تضيق العين الكبيرة وتُغلق
وتترك قوساً جميلاً في السماء الزرقاء
لا أحد يدري هل رأت
أجسادها تتمزق إلى أجزاء
وتتسرب الخطوط الناعمة الكهرمانية في الدماء
التي تنتثر بين عناقيد الكوجون.

وبعد وقت طويل، عادت الحمير الناجية
وتجولت بعبوس في المكان
ماذا يمكن أن تجد هناك
ليس هناك أي أثر للوحوش
ليس هناك شيء سوى الرماد
ولكن، الرماد فقط يستطيع فهم

ماذا يعني التوهج في الماضي
أوه، إفريقيا
إنك حقاً كضوء الشمس الحارق.

ترجمة نانسي أحمد سمير

«انفجار» الأدب الإسباني - الأمريكي:
الواقعية السحرية

أنجيل إستيبان

Angel Esteban

ترجمة محمد الداهي

في إطار اقتفاء أثر الأجناس الأدبية التي أسهمت في إضفاء الطابع الأمريكي على الأدب والثقافة وإعطائهما بعداً دولياً وكونياً، فإن عقد الأربعينات يعتبر حاسماً لتفسير بروز العهد الجديد الذي دشنه الأدب الإسباني-الأمريكي إلى حدود سنة 1980 وخاصة بفضل رواية «الانفجار Boom». تميز هذا العقد بالمجهودات التي بذلت للتعبير عن الرؤية للعالم، وبلورة

لغة أدبية، واستعمال تقنيات جديدة، والاستفادة من الإسهامات الثقافية الأجنبية، خصوصاً من أعمال الرعيل الأول الذي أبدع في الرواية المعاصرة على نحو كافكا (1883-1924)، وبروست (1871-1922)، وطوماس مان (1875-1955)، ودوس باسوس (1896-1970)، وجويس (1882-1941)، وفولكنر (1897-1962)، وفرجنيا ولف (1882-1941)، وهمنغوي (1898-1961)؛ وعموما مما نسميه «الجيل المفقود» في أمريكا الشمالية، ومن الأعمال الإسبانية النادرة التي تبحث عن جمالية مختلفة، وذلك على نحو روايات بابي إنكلان Valle-Inclan.

جعلت هذه الإسهامات الخارجية كل أديب يعود إلى ثقافته الخاصة بمنظور يكشف عن سحر الواقع وعناصره الأسطورية. وأصبحنا نعاين سيرورة تمثل التأثيرات وخرقها وتحويلها لبلورة مادة خاصة وخطاب جديد كلياً. حلت الأسطورة محل الطابع الجهوي، أو بالأحرى تمت إعادة ابتكارها لكونها منبع عالم متفجر ومبهم ورمزي. أبدت لوثاما ليما Lezama Lima الملاحظات الآتية سنة 1957 بصدد ما أصبح يعرف منذ سنة 1944 بالأدب المتميز والجذاب والوافر والموحي والمفعم بالخيال والابتكار:

«كل شيء ينبغي أن يبنى ويبتكر من جديد. لما تظهر الأساطير القديمة، فهي تقدم لنا بوجهها المجهول سحرها

وألغازها يتم إضفاء الطابع التخييلي على الأساطير (أساطير جديدة) بجهد جديد ورعب جديد»[1].

كلما استحضرنا «الانفجار» ينبغي الاعتراف بتأثير بعض كتاب أمريكا الإسبانية، الذين انخرطوا في الكتابة سنة 1940. ويمكن أن نذكر منهم: فلسبيرطو هرنانديث، ماسدونيو فرنانديث، روبرطو أرلت، وبورخيص طبعا (وإن اعتبر من عباقرة «الانفجار»، فهو لفت الأنظار إليه قبل هذا التاريخ)، ونيرودا (الساكنة وأملها 1926)، وأونيتي (البئر 1939)، وأدلفو بيو كازاريس (اختراع موريل 1940). وقد كون لفيف آخر من الكتاب في نهاية سنة 1940 أول جيل «للانفجار». ويمكن أن نذكر منهم: ميجيل أنجيل أستورياس (إنسان الدرة 1949، السيد الرئيس 1946)، وليبولدو مارشال (أدان بوينوسيريس 1948)، وإرنستو سباطو (النفق 1948)، وأليخو كاربونتيير (مملكلة هذا العالم 1949)، وخوصي ماريا أركويداص (في أعماله الأولى). وفي سنة 1950 أضيفت أسماء جديدة على نحو كابرييل غارسيا ماركيز، وخوليو كورتثار، وكارلوص فونتيس، وخوصي دونوزو، وأغستو راو باستوس. وفيما بعد انضم إلى الكوكبة أدباء آخرون نذكر في مقدمتهم: موخيكا لاينز، وفارغاس لوسا، ولوزاما ليما.

إن الكلام عن «الانفجار» يحيل إلى الواقعية السحرية أو الواقع العجائبي. فمثل هذين التعبيرين يسعفان على تحديد

المميزات العامة ليس لمرحلة الرواية الإسبانية – الأمريكية فقط، وإنما أيضاً لجزء من النقد، ولمجموع الأدب الإسباني – الأمريكي.

لاحظ إنريك أندرصون إمبير أن مفهوم الواقعية السحرية قد ظهر في مجال نقد الفنون التشكيلية قبل أن يطبق، بعد عقود من الزمن، على الأدب، وخاصة على الأدب الإسباني – الأمريكي. ويعود الفضل في ابتداع المفهوم إلى الناقد الألماني فرانز رو Franz Roh الذي استخدمه سنة 1925 لتمييز جماعة من الرسامين الطليعيين الألمان. ينطلق في مؤلفه «ما بعد الانطباعية (الواقعية السحرية)» من مبدأ أن الانطباعيين يرسمون ما يرونه، ويحاولون أن يكونوا أمناء مع طبيعة الأشياء وتلونها. في حين أن التعبيريين – في نطاق رد فعلهم على مبادئهم، وتمردهم على طبيعة الأشياء – يرسمون الأشياء غير الموجودة أو الموهمة على نحو ما نجده عند مارك شاكال Marc Chagall. تشكل هاتان الحركتان الأطروحة ونقيضها (يستمد روه إشكالاته من المثالية الهيجيلية)، وقد تجاوزهما – حسب وجهة نظره – الرسامون المابعد تعبيريون (التركيب) الذين رجعوا من جديد إلى رسم الأشياء الواقعية. ونذكر منهم ماكس بيكمان، وجورج كروز، وأوطو دي.

[...] «أكثر من رجوعهم إلى الواقع، يتأملون العالم بعيون مذهولة، كما لو ظهروا من العدم بارتكاسة سحرية. بمعنى أن

المابعد تعبيريين - بعد اندحارهم العجيب - يرون الأشياء صافية ومغلفة في الضوء الصباحي، وفي تكون جديد. أطلق فرانز اسم الواقعية السحرية على فن الواقع والسحر»[2].

لم يبق لنظريات رو أي صدى في جنوب أوروبا، رغم اهتمام جماعة أورتيكا وغاسي Ortega y Gasset بها (1883-1955)، واضطلاعها بترجمة مؤلفه إلى اللغة الإسبانية سنة 1927. بعد عقود، استحوذ بعض النقاد على التسمية وطبقوها على الأدب. ومع ذلك توجد مرحلة وسطى بين ناقد الفن الألماني ونقاد الأدب نهاية الأربعينات. إن بورخيص - الذي عبد الطريق منذ سنة 1930، لم ينشغل إلا قليلا بالشعر ليكتشف مسارب وعوالم جديدة في مجال الحكي المقتضب والمقالة - نشر هو الآخر دراسة نقدية موسومة بـ «فن الحكي والسحر». ولما اعتمد على أفكار فريزر Frazer في الغصن الذهبي أثبت أن الجنس الحكائي له علاقة مع السحر، ويرى إنريك أندرصون إمبير أن تعبير الواقيعة السحرية كان معروفا منذ نهاية العشرينات في الدوائر الأدبية ببوينوس أيريس، ولقد سمع أنيبال سانشيز روليت يطبقه لأول مرة سنة 1928 على الأدب. ولم يطبق، إذاً، على الأدب الإسباني - الأمريكي وإنما على بعض الكتاب الأوروبيين، وذلك على نحو جون كوكتو (الأطفال المزعجون)، أو جلبير كيت شسترتون (هذا العظيم المنسي الذي أعاد بورخيص له الاعتبار معترفاً بعبقريته في التناقض) وفرانز كافكا (الذي لا مفر منه لقدرته على بناء

المنطق الداخلي للسرد ودفع القارئ على المشاركة النشيطة في عالم يجمع بين الاضطراب والعبث)، وماسيمو بونتمبلي، وبنجمان خارنيص. أبرز إنريك أندرسون إمبير أيضا كيف اضطلع بالدور المزدوج بصفته مبدعاً وناقداً فقال:

«أنا الذي نشرت منذ سنة 1927 قصصاً لاواقعية، كنت واعياً جداً بدرجات احتمال الوقوع التي تمتد من المحتمل إلى المستحيل. لم تخطر أبداً على بالي فكرة الخلط بين الواقعية السحرية في قصتي «قمر الرمد» التي تفسر وفق القوانين النفسية والطبيعية موحية بنهاية محتملة للعالم وبين قصتي الاستيهامية (EL Leve Pedro) حيث البطل، المتحرر من قانون الجاذبية بطريقة غامضة، يطير في الهواء ويتيه في الفضاء. لقد كنت متعوداً على هذا النوع من التميزات، ولما طبقت مفهوم «الواقعية السحرية» سنة 1956 على كاتب إسباني أمريكي كنت أحترم المعنى الذي منحه له روه. وفي هذا السياق أحيل إلى قصص أرتورو أوسلار بييتري».

وفي إطار تتبع النظام الكرنولوجي، أشار أرتورو أوسلار بييتري نفسه سنة 1948، إلى أنه – نظراً لاستحالة وجود مفهوم آخر – لا يمكن التحدث عن الواقعية السحرية في موضوع سلسلة القصص الفنزويلي المعاصر دون الإحالة على الناقد الألماني. بعد انصرام سنة، وضع أليخو كاربونتيير في مقدمة

روايته «مملكة هذا العالم» قائمة المواضيع المصطنعة التي طورها الطليعيون وحلل ما يسميه بالواقع العجائبي:

«أصبح العجيب على هذا النحو من دون إبهام، لما نجم عن تغيير مفاجئ للواقع (المعجزة)، واكتشاف متميز للواقع (الذي يدرك) في كثافة فريدة نتيجة إثارة النفوس التي تفضي إلى الحالة القصوى. إن مباشرة الإحساس بالعجيب تفضي إلى الإيمان. وقد ظهر ذلك جلياً إبان إقامتي بهايتي، حيث كنت يومياً على اتصال مع شيء يمكن أن نطلق عليه الواقع العجيب [...] إنه يمثل تراث أمريكا برمتها [...] لكن ما معنى تاريخ أمريكا برمتها إن لم يكن أخبارا عن الواقع العجيب»[3].

نشر أنجيل فلوريص مقاله الشهير «الواقعية السحرية في الرواية الإسبانية – الأمريكية» سنة 1955 في مجلة (إسبانيا)، ويعتبر فيه بورخيص مؤسساً للجمالية الجديدة في السرد، لكنه لا يشير إلى من سبق رو إلى حد أنه لما تطرق من جديد إلى الموضوع نفسه سنة 1959 استبدل تسمية الواقعية السحرية بالأدب الاستيهامي.

أفضى مفهوم الواقعية السحرية والواقع العجيب إلى تمييز الجنس الحكائي الإسباني – الأمريكي برمته في النصف الثاني من القرن العشرين، وإن تزامن إدخالهما مع تشكيك ثلة من النقاد في قدرتهما على تيسير فهم مجموع الأدب الإسباني – الأمريكي منذ نشأته. يرى أليخو كاربونتيي في مؤلفه المشار

إليه سابقاً أن الواقع والعجيب لا ينفصلان عن بعضها البعض منذ النشأة إلى يومنا هذا.

فهاتان التسميتان تعتبران طريقة جديدة للتعبير عن جوهر الأدب الإسباني - الأمريكي، وإيجاد خصوصيته الأصلية المشتركة في منأى عن التقليعات والتأثيرات والعصور التاريخية. ويرى كاربونتيير أيضاً أن هذه الميزة تخص المجال الإسباني - الأمريكي، وتضفي عليه قيمة خاصة تميزه عن الأدب الأوروبي. ويتمنى تجاوز التعارضات الموروثة عن القرن التاسع عشر بين الحضارة والبربرية، والتخلي عن مساربها التي تستهوي عدداً من الكتاب الإسبانيين - الأمريكيين. لا يهم من الآن فصاعداً معرفة معنى الحضارة أو البربرية، وإسناد إليهما قيمة إيجابية أو قدحية. فكل الأشياء توجد مدمجة، ومعبراً عنها، ومركبة في مفهوم الواقع العجيب. لقد وجدت نظريات أليخو كاربونيي صداها مباشرة لدى المثقفين الإسبانيين - الأمريكيين إبان نهاية الأربعينات، وإن كان مصطلحه «الواقع العجيب» أقل إشعاعاً من مصطلح «الواقعية السحرية» بعد نشر فلوريص لمقاله.

تعتبر هاتان التسميتان من بين محاولات كثيرة لتحديد الأدب اعتماداً على الروح الخاصة بشعب، وطبيعته، وطريقته في الوجود. يمكن أن يعبر عن ذهنية الإنسان الأمريكي، وتقلبات حياته اليومية، وعلاقته بالطبيعة والمجتمع، والطابع الخاص الذي يجمع بين أفراد جماعة يتكلمون اللغة عينها

بواسطة الرموز والأساطير. يقدم غارسيا ماركيز المناخ السحري نفسه، لما يحكي في روايته (Doce cuentos pergrinos) ما وقع للشخوص الإسبانية – الأمريكية من مغامرات في أوروبا، وذلك لأن الطبيعة (بوصفها جوهر الأشياء) تتحول من الداخل، وحتى ولو أن الطبيعة (بوصفها فضاء ملموساً للانتماء) لا يظهر لها أثر. فالوقائع التي يسردها صاحب جائزة نوبل الكولمبي لا يمكن أن تتحقق إلا بفضل الإسبان – الأمريكيين.

يتسم أغلب الكتاب، بالإضافة إلى الواقعية السحرية، بخصائص مشتركة تعطي نظرة كاملة عن " الانفجار". وفي هذا الصدد، ميز دونالد شو في كتابه(السرد الإسباني–الأمريكي الجديد) بين السمات الآتية[4]:

أ – إحلال محل البنية السطرية المنظمة والمنطقية التي تميز الرواية التقليدية (انعكاس العالم المدرك بوصفه منظماً وقابلاً للفهم على وجه التقريب) بنية مشيدة على التطور الروحي للبطل أو بنية تجريبية تعكس تعدد الواقع.

ب – النزوع إلى تدمير مفهوم الكرنولوجية السطرية.

ج – النزوع إلى التخلي عن الفضاءات الواقعية للرواية التقليدية، وإحلال محلها الفضاءات الخيالية.

د – النزوع إلى استبدال السارد الدائم الحضور المشخص في ضمير الغائب بساردين متعددين ومبهمين.

هـ – اللجوء إلى توظيف العناصر الرمزية بكثرة.

وبعبارة أخرى، ابتداء من لحظة «الانفجار» استوعبت الرواية الإسبانية - الأمريكية المكتسبات التي راكمها الرواد في أوروبا وأمريكا الشمالية، وذلك لإنتاج خطاب مستقل وخاص (أمريكي)، لكنه، بدوره، موسوم بالمدى العالمي. لا توجد في الرواية حقيقة واحدة وذلك حتى تثير قراءات متعددة. ربما يكون خوليو كورتثار هو من اشتغل أكثر من غيره في هذا المنحى، ليس فقط في روايته Rayuela (1963) حيث يوجد تواطؤ مطلق مع القارئ، وإنما في مجموع قصصه القصيرة. ونجد،من جهة أخرى، في الرواية الإسبانية - الأمريكية لـ «الانفجار» ما يسميه روفينيلي بـ «الصوغ الموضوعاتي للشكل»، بمعنى إضفاء الطابع التخييلي على الرواية أو مناقشة الحكي داخل الشكل الحكائي نفسه. وهكذا،

أصبح الشكل يكتشف من خلال الخطاب الروائي، وبدأ يظهر صراع داخله، أحياناً يكون كذلك مع قوة درامية وكثافة تعادل مثيلاتها في عرض الشخوص[5].

لم يتطرق دونالد شو إلى الجيل القادم في كتابه الذي ظهر سنة 1981[6] يضطلع جيل الثمانينات باختزال جزئي للأبحاث التجريبية التي كانت جوهرية عند لفيف من الكتاب السابقين. وقد تميز هذا الجيل بظهور عدد كبير من الكاتبات اللواتي دخلن عالم الكتابة بعد سنوات من «الانفجار» وأثرن شهية النقاد والقراء (وكذلك كتاب السيناريوهات السينمائية) إلى حد

أصبح فيه الكلام على «انفجار» الرواية النسائية، على نحو ما تكتبه إزابيل أليندي، وأنجيلا ماستريتا، وكرستيانا بيري روسي (مع العلم أن هذه الأخيرة كتبت في نهاية الستينات)، ولورا إسكيبيل، ولويزا فالنزويلا. بعضهن يشهدن بالتأثير الذي مارسته عليهن ثلة من كتاب «الانفجار»، وخاصة غارسيا ماركيز. في حين أن أخريات يبحثن عن فتح مسارب جديدة تجنبا من إعادة إنتاج الخطاطات والأساليب المعروفة، وسعياً إلى إنتاج أدب مختلف عن أدب الرجال، يتسم بكونه نسائياً ومتحرراً بشكل جذري. وعدد كبير منهن انخرط في الخطاب النسائي المنتشر عالمياً من خلال كتابات سيمون دو بوفوار وأصوات التجمعات النسائية بالولايات المتحدة الأمريكية[7].

فيما يخص المسرح المعاصر، يعتبر، بدون شك، الجنس الأقل انتشاراً وتقديراً. يتسم بمميزات الأجناس الأخرى تقريبا. بدايته الحقيقية كانت على يد فلورنسيو سانشيز (191091875) الذي ظهر في مرحلة أزمة مسرح gauchesco. استفاد من تجربة إبسن وهتمان وزولا، واستطاع أن يضفي الحيوية على الجنس الدرامي بأعماله التي تلتها أعمال أخرى لغرغريو دو لا فرير، وروبرطو إيباريو وألبرتو غيرالدو من بين الإتجاهات الأكثر التصاقا بالجنس نذكر واقعية القرن التاسع عشر، والطبيعانية، وفرع شعبوي. وقد أضحت الثورة المكسيكية موضوعا هاما في الإخراج المسرحي. حظي المسرح التجريبي باهتمام الناس بدءاً من سنة 1930 سواء في المكسيك (وجود

بعض أفراد مجموعة «المعاصرون» على نحو فيلوروتيا وغوروستيزا ونوبو) أو في الأرجنتين (ليونيدا برليتا) أو في التشيلي (يسير بدرو دو لا برا «المسرح التجريبي في جامعة التشيلي»، الذي يحظى بأهمية كبيرة، وترتبط به زمرة من الأدباء نذكر من ضمنهم: بودانوفيك، وهرمان، وديبيزا. معظم الدول تملك مسرحاً تجريبياً يسهم فيه مجموعة من الكتاب المحليين. ومع ذلك ظلت الواقعية مهيمنة على الإبداع في منأى عن مختلف الأنماط التي ظهرت بموازاته في القرن التاسع عشر. وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى إنتاج رونيه ماركيز وبابلو أنطونيو وبعض أعمال كارلوص غوروستيزا.

يعتبر تاريخ أمريكا من المواضيع الكبرى التي استأثرت باهتمام المسرح المعاصر، كما تشهد عليه مسرحيات غلوريا مرينو، وماريا أسونثيون ركينا، وراول سالمون، وكليرمو فرانكوفيتش، و ردولفو أوزيكلي، ووسيزار رنجيفو وخوصي. وربما يعد المكسيكي أوزيكلي هو أبرزهم؛ فميله إلى المادة التاريخية يتجاوز الخبر ويحل محله الاستبطان النفسي والنقد الاجتماعي. ومن أشهر أعماله نذكر أساساً: «ثاج الظل» (1947)، «ثاج النار» (1960)، «ثاج النور» (1965). ظهر المسرح العبثي مبكراً مع مسرحية «الإنذار الخاطئ» (1949) للكوبي فرخليو بنييرا. اقتفي مواطنه خوصي تريانا أثره في مسرحيته «ليلة القتلة» (1964). ومع ذلك يعتبر هذا النوع من المسرح امتداداً للمسرح الوجودي الذي ظهر قبل عقود في أعمال

روبرتو ارلت «ثلاثمة مليون سنة» (1932)، «سافييرو القاسي» (1936)، «صانع الاستيهامات» (1936) «الجزيرة المقفرة» (1938)، واستثمره أيضاً مسرحيون آخرون نذكر من ضمنهم: روني ماركيث، وكزافيي فيلوروتيا، وكارلوس غوروستيثا. ويمكن أن نتحدث، في نطاق معين، عن الواقعية السحرية التي طبعت عمل Soluna (1955) لميجيل أنجيل أستورياس وعمل «الجحيم الأسود» لدمتريو أكويليرا مالطا. وفي عقد الستينات استثمرت تقنية التغريب البريختي في أعمال مسرحية أصيلة. وإن ارتكزت على عنصر اللعب، انتقدت بشدة اختلال العالم المعاصر في مختلف البلدان الإسبانية – الأمريكية على نحو ما نعاينه في أعمال أوسبالو دراغون أو إكون ولف.

الهوامش

Ángel Esteban, Introduction a la litterature hispano-americaine, tr Julie Amiot et Julien Roger, ellipse. 2000, pp 77- 86.

1) Mitos y cansancio clasico« , Expresion americana, dans Obras Completas, Madrid, Aguilar ,1977, tome1, p286.

2) Anderson Imbert BVCL. E, Elrealismo magico y otros ensayos, Caracas, Monte Avila,1976, p 7 et sq.

3) Carpentier , A, El reino de este mundo, La Havane, Arte

y literatura, 1976, prologue, p 9 et sq.

4) Shaw, Donald, Nueva narrativa hispano - americana, Madrid, Catedra, 1981.

5) Rufinelli ,J "Tendencias formalistas en la narrativa hispanoamericana", Boletin de la Asociacion de profesores de Espqnol , Madrid XI, 19 (1978), p101.

6) إن عمل دونالد شو يرسم خطاطة تمتد من سنة 1940 إلى آواخر سنة 1960. ويحدد ثلاثة أنواع من التحولات التي حدثت خلال هذه الفترة. ربما يمثل الأول أقدمها،وظهر من قبل، وتندرج ضمنه الأسماء الآتية: رفائيل أريبالو مارتنيز، وروبرتو أرلت، وماسيدونيو فرناندیث. وبعد ذلك ظهرت مجموعتان: مجموعة ريو دو لابلاتا (بورخيص،و مارشال، ومااليا، وسباطو، وأونيتي) ومجموعة الأهالي الجدد الذين يقترن بهم مفهوم الواقعية السحرية (ميجيل أنجيل أستورياس، خوصي ماريا أركويداص واليخو كاربونيير). ويقسم «الانفجار» إلى مجموعتين: أ) خوليو كورتثار، وكارلوص فونتيس، وغابرييل غارسيا ماركيث وماريو فارغاس لوسا. ب) خوان رولفو، وأغستو راو باستوس وخوصي دونوزو. وأنهى كتابه بفصل عن «الانفجار»، مبينا فيه قيمة فرناندو ديل باصو، وغوستافو ساينز، وسلفادور إليزوندو، وسرفيو ساردوي، ورنالود أرينـاص، وسلفادور غارمندیا، وأدريانو غونزاليس ليون، وإنريكي كونغري مارتان، وألفريدو بريس إشونيك، ودافيد فنياس، ومانويل بويك، ونستور سانشيز، وخوخي إدودارد. وكما نرى غابت أسماء أخرى سواء في فصل «الانفجار» وفي الفصل المخصص للكتاب الشباب.

7) أنظر في هذا الصدد إلى الفصل العاشر.

قصائد من نهر النجوم

أكيكو يوسانو(❖) - اليابان

Akiko Yosano

1

مبللاً بمطر الربيع،

حبيبي يأتي أخيراً

(❖) ولدت عام 1878، في ساكاي بالقرب من أوساكا، تزوجت وأنجبت إثنى عشر طفلاً. قضت زمناً في باريس وعادت محملة بأفكار جديدة حول القضايا السياسية والإنسانية. كتبت كثيراً حول السياسة والاقتصاد وحقوق المرأة. نشرت خمسة وسبعين كتاباً منها عشرون مجلداً من الشعر، تحتوي على الآلاف من قصيدة تانكا، وخمسمائة قصيدة من الشعر الحر، ونشرت العديد من الترجمات من الأدب الياباني.

إلى داري المتواضعة مثل إمرأة عاشقة
تحت أشجار الزهور الوردية.

2

بعد حَمَّامِهِ،
أعطيتُ حبيبي الوسيم
عباءتي الأرجوانية الأحلى
لتحميه من البرد.
فاستحى، وكَان جميلاً.

3

همستُ، «ليلة سعيدة»
وانسللت بصمت من غرفته
في مساء الربيع.
وتمهلت عند عباءته
وجربتها عليّ.

4

وحيد جداً
بجانب جرس المعبد:

خرجت خلسة
لأقابلك هنا سراً.
لكن الضباب الآن انجلى.

5

جرس المعبد
يدق خافتاً هذا المساء
الآن تعال
ورتل ترانيمك
من أجل تفتح أزهار الخوخ في شعري.

6

يمكن أن أعطي أوامر
لهذه النسائم كيف تتهادى،
أنا سأقول لها:
«هناك شجرتها وحيدة
من أيهما عليك أن تبقى بعيداً.

7

دموع في عينيك

تستجدي عطفاً.
وأنا أرقُبُ الشحوب
انعكاسَ القمر
على البحيرةِ الوحيدةِ.

8

كانت ألفاً
السنوات التي مضت أو فقط
بالأمس افترقنا؟
حتى الآن، على كتفي،
أشعر بيدك الودودة.

9

«أنا يجب أن أتركك الآن،
وداعاً!» قال الطائف الليلي،
وعلى مقربة
من حافة ردائه الذي يمر ماضياً
قطرات الرطوبة تبلل شعري.

10

بلا أسف:

السّيف المكسور، صمد منكساً
بغمد مختنق؛
فالمثالي المطلق يجب أن يكون
زهرة بلا أشواك.

ترجمها عن الإنجليزية: علاء الدين رمضان

قصائد فرنسية

فرانسيس چام(*)

(1) أُفكّرُ فيكِ

أفكر فيكِ
حينَ تروحُ العينُ إلى
بسْتانٍ من ورْدٍ

(*) ولد في مدينة تورناي أعلى جبال البرانس عام 1868 وتوفى عام 1938. من دواوينه: ست موشحات (1891)، ذات يوم (1895)، حداد أزهار الربيع (1901)، ينابيع ونيران (1914). ومن كتبه النثرية: حكاية الأرنب البري (1903)، الشاعر الريفي (1920).

أوْ باقةٍ زهْرٍ بيْضَاءَ وبرّاقةْ

آملُ أن تَبْصركِ عيوني ثانيةً
حين ينام العنب المسكيُّ
جوار الملكاتْ

منذُ بدأْتُ حياتي
وأنا أشْعرُ من قاعِ فؤادي
ثمّةَ
أتعجّبُ من أيِّ طلاسمْ

أعلنُ قدّامكِ أنّ:
الوردةَ وقعتْ فوْق الرملِ
الدّوْرقَ – مازالَ – على المنضدةِ
وأنّ فتاةً قد لبسَتْ صَنْدلها
والجْعرانةَ أثْقلُ مِنْ زهْرةْ
لكنْ...
هَلْ يذبلُ هذا العشبُ قريباً؟!
آهٍ.. يا هذي

قيلَ بأنّ غناءَ عصافيرٍ يَذْوي
والقبلاتُ ستذْوي
كالكلأ المترنِح أعلى قدمٍ حمارٌ
أمّا قبلاتي لنْ تَخْبو قَطُّ

لا شكَّ العشبُ سيذْبلُ
لكنّ القبلاتِ ستبْقى دوماً
يا هذي

جان كوكتو (*)

(2) فتاة نائمة

المْوعدُ خلْفكِ يا أشجار الحلمِ
لابدَّ وأنْ نعرفَ أن نذهبَ
في الحين إليهِ
لكنَّ – هنالكَ – أحْياناً مَنْ يأتي
ليعرْقِلَ خطوَ ملائكةٍ
صِرْنَ ضحيّة أشجارِ الموتْ

.....

لن نرقد نحنُ بلا جَدْوى

فلنرقدْ
مَهْما كان بحجّةِ أنْ

(*) (1889-1963). صدر له: شعر (1916)، وردة فرانسوا (1923)، صرخة مكتوبة (1925)، أوبرا (1927)، أقارب مزعجون (1938).

نخْتلسَ الحلمَ
وأنْ نَصْطفَّ على شكلِ خماسيٍّ
لنفاجئ كلَّ مواعيدي
النومُ سيصنْعُ لك شَعْراً
كفتاةٍ بذراعٍ مُتوانٍ
الآنَ..
الحلم يناديك؛ وفي أكبرِ مشْهدْ
ثمّة
لا شيءٌ سيغريكِ

جيلوم أولينير(*)

(3) جسر ميرابو

انْصبْ مصيْدةً
أسْفل جسْرِ ميرابو
يا أحبابي
هل يَلْزمُ أن نَنْدمْ؟
الفرحةُ جاءت بعْدَ الحزنِ
فهلْ تأتي – اللّيلة – كي تُقْرعَ جرسَ السّاعاتْ؟!

الأيّامُ تمرُّ سريعاً
وأنا أمْكثُ

وجْهاً ولوجْهٍ تبْقى الأيدي في الأيدي
فيما تمْضي أسْفل جسْرِ الأذْرعِ

(*) (1880-1918). أصدر شعراً: (1913)، قصائد تصويرية (1918). من كتبه النقدية: رسامون تكعيبيون (1913)، نقد (1908).

نظراتٌ أبديّةٌ
واليمُّ المُتْعَبُ جدّاً
هل تأتي – الليلة – كي تقرع جرس الساعات؟!

الأيّامُ تمرُّ سريعاً
وأمْكثُ وَحْدي
الحبُّ يفرُّ كهذا الْماءِ الجّاري
يَهْربُ حقّاً هذا الحبُّ
كحياةٍ مُتمهّلةٍ جداً
أو أملٍ يَمْلؤه العُنْفُ
هَلْ تأتي – الليلة – كي تقرع جرس الساعاتْ؟!

الأيّامُ تمرُّ سريعاً .. أنا أمْكثُ
أمْكثُ وَحْدي

ترجمة عاطف محمد عبدالمجيد

المفاجأة(*)

محمد مانكد - الهند

Mohammad Mankad

ترجمة هند السديري

حين اقترب القطار من قرية رامبار، كان مانسكو ينظر من النافذة. عادت به الذاكرة عشرين عاماً، وتذكر حين اضطر لاقتراض قيمة تذكرة القطار للذهاب إلى مدينة أحمد أباد. في تلك الأيام كان يعرف باسم مانسكو وغالباً بتصغيره إلى مانسكيو. لقد تغيرت الأحوال كثيراً منذ ذلك الحين. لا أحد

(*) كتبت باللغة الكجراتية (إحدى لغات الهند) وترجمت إلى الإنجليزية.

الآن يجرؤ على مناداته بمانسكيو، فهو الآن سيث مانسكو رجل الأعمال الغني. نظر سيث حوله بارتياح في مقصورة الدرجة الأولى، وراح يفكر "كم هو ممتع أن يعود الإنسان إلى مسقط رأسه. لا يهم أين يرحل الإنسان أو مقدار غناه ,فالشئ الذي يعنيه له مسقط رأسه أكثر من ذلك بكثير. قريته هي مرتع طفولته ورفاق شبابه".

كان يتطلع إلى الوصول إلى رامبار بشوق. أخذ يتخيل مشاعر الإعجاب والدهشة، التي سوف يستقبل بها معارفه القدامى أخبار نجاحه، الذي حققه في عقدين من الزمن، مدة غيابه عنهم.

لقد كتب منذ مدة لشانتي جردار، يخبره بعزمه على زيارة رامبار، ونيته فعل شيء لمساعدة سكانها. أحدثت رسالته رد فعل طيب حين كتب جردار رداً هو خليط من الحماسة والتذلل. لقد كتب «إنك تشرفنا بزيارتك يا سيث». غير أن شانتي جردار ربما يكون هو الشخص الوحيد في رامبار، الذي يعرف مدى أهمية زيارة سيث مانسكوي لقريتهم، والوحيد الذي لديه تصور طفيف عن ثرائه. فكر سيث بأن الغموض الذي يلف وضعه المالي هو لمصلحته، فهو يريد أن يفاجئ أصدقاءه وجيرانه السابقين بوضعه الحالي، وبكرمه تجاه مدينته السابقة. وكان يدرك أن اسمه سوف يخلد للأبد في رامبار، حين ينفق بلا حدود من

أجلها. هذه المدينة التي غادرها وهو مانسكيو المعدم، ستعرفه الآن بسيث مانسكو ولي نعمتها.

من الطبيعي أن يكون جيردار قد أخبر الجميع بعودة سيث وثروته الجديدة. ولكن جردار لا يعرف إلا النزر القليل عن قوة سيث وثرائه. فهو لا يعرف نفوذه في المدينة وأعماله المتعددة.

شانتي جيردار لم ير مانسكو سوى مرة واحدة في نيودلهي منذ عشر سنوات. ومع ذلك فإن جيردار قد فتح عينيه على اتساعهما من الدهشة حين توقف مانسكو بسيارته المكيفة ليوصله.

لقد رأى مانسكو صديق الدراسة واقفاً على الرصيف مع زوجته وطفله وطلب من سائقه أن يتوقف ليقلّ صديقه وعائلته. كان جيردار وعائلته في زيارة لعاصمة الشعب، وشعر بأنه محظوظ لركوبه سيارة مكيفة ومريحة، تطوف به معالم المدينة. وبدا السرور واضحاً عليه لرؤيته صديقه القديم يرفل بالنعم حين ودعه قائلاً "أوه لقد نجحت يا مانسكو".

كلمات الإعجاب هذه حركت في نفس مانسكو رغبة عارمة لزيارة رامبار ليرى أهلها، ويترك فيهم أثراً، من خلال إقامة عمل اجتماعي لهم. خاطب مانسكو نفسه «سوف يندهش سكان القرية من قدرة حفنة من النقود على عمل الكثير... ومن المؤكد أنني أستطيع شراء القرية بأكملها إذا أنفقت بشيء من الأريحية».

رغبة مانسكو بزيارة مدينته سرعان ما غيبها النسيان وسط مشاغله الكثيرة. مرت أيام وشهور وسنين ونادراً ما فكر بالزيارة، فأعماله والنجاح الذي حققه كان يأخذ كل وقته.

في عيد ميلاده الأربعين أخذته الذاكرة مرة أخرى إلى رامبار. دخوله سن الواحدة والأربعين جعله يفكر بماضيه «ألم يقولوا بأن الحياة تبدأ في سن الأربعين». فكر بأعماله الناجحة والمستقرة وبسمعته الطيبة، لكن ليس لديه زوجة أو أطفال أو عائلة يتكلم عنها. ربما أتى الوقت الذي يجب فيه أن يفكر في هذا الجانب من حياته.

فجأة بدأت ذكريات الماضي تنبض كجرح قديم في ذاكرته. تذكر كيف فسخ راسكلال جاقفان خطبته لابنته أرونا وزوجها لشخص آخر من كلكتا. لم يكن الأمر مفاجئاً فمانسكو لم يكن بإمكانه الحصول على أي عمل أو أي نقود. بالإضافة إلى أنه استنفذ كافة الوسائل للحصول على سلفة مالية. لم يتبق صديق أو قريب لديه الاستعداد لإقراضه بعد اليوم، ماعدا رامش غاندي الذي أقرضه قيمة التذكرة ليغادر رامبار، كما أنه أيضاً ودعه في محطة القطار. حين احتاج مانسكو لقرض آخر، فإن غاندي لم يتوان في إرسال المبلغ إلى أحمد أباد. فشل مانسكو في بدء أي عمل ناجح في أحمد أباد، فانتقل إلى أجمر ومنها إلى دلهي، أملاً بحظ أوفر. غير أن الأمر كان صعباً في البداية. وكتب مرة أخرى إلى راماش طالباً العون، ولكنه أجابه بأنه

ليس أحسن حالاً منه، ولن يكون بمقدوره مساعدته. وبالرغم من ذلك، فقد استمرت المراسلات بينهما. وتدريجياً بدأت أحوال مانسكو بالتحسن، وتوسعت أعماله وعرف النجاح طريقه إليه، في حين كتب له راماش يخبره بأوضاعه السيئة، ولكن مانسكو لم يكن مقتنع كلياً بكلام راماش، وتساءل ألا يكون ذلك نوع من الحماية حتى لا يطلب منه قروضاً أخرى! ولكن مانسكو لم يعد في حاجة لذلك الآن.

وعلى غير توقع وصلته رسالة من راماش يطلب قرضاً سريعاً بمبلغ خمسة آلاف روبية، وقد صدمه حجم المبلغ، خمسة آلاف روبية مبلغ كبير! وعلى الرغم من أنه كان ناجحاً في أعماله، إلا أنه لم يكن قادراً على إرسال هذا المبلغ دفعة واحدة.

كتب راماش مرة أخرى، يؤكد حاجته إلى المبلغ حالاً. وقد طلب من مانسكو إرسال المبلغ سريعاً ليس من أجل استيفاء ديونه، ولكن كرمز للصداقة في وقت الحاجة. لم يصدق مانسكو مزاعم صديقه واعتبرها حيلة لاسترجاع ديونه. أغفل الرسالة وصمم على تسديد ديونه كلها لراماش ولكن ليس دفعة واحدة فهذا كان فوق مقدوره، بالإضافة إلى أنه لم يستدنها في وقت واحد.

مرت سنوات عديدة على ذلك وغدا مانسكو على استعداد لتسديد ديونه كلها لراماش، إضافة إلى منحه مبالغ إضافية فوق مااستدانه منه. حين التقى مانسكو بشانتي جردار سأله

عن راماش فأخبره أنه لايزال في وضع مالي سيئ. قرر مانسكو تحسين وضع صديقه المالي بلفتة مالية غاية في الكرم. سوف يسبغ عليه من نعمه. وكما تقول الأسطوره عن استجابة كرشنا لدعاء دروبيدا، حيث منحتها حللاً بعدد الخيوط التي تشكل قطعة القماش التي ضمدت بها جراحه كرد جميل لها ,فقد تمنى مانسكو أن يفعل نفس الشيء مع رامش شكرا له لكل المبالغ التي استدانها منه.

كان مانسكو في عطش لرؤية رامبار، وهي تعجب بشخصه، وتذكرها حيث كانت مدينة صغيرة لا يوجد فيها شيء وتفتقر إلى مدرسة ثانوية وإلى عيادة طبية مجهزة. لم يكن هناك حتى مكان نظيف لشرب الحيوانات. فكر بأن هناك الكثير من الأشياء التي يستطيع المرء أن يعملها لهذه القرية، إذا كان مستعداً لدفع بعض المال. ولأنه يصعب إيجاد بناء لائق في هذه القرية، فقد قرر مانسكو أن يبني لنفسه منزلاً هناك، فهذه على كل حال مدينته التي نشأ فيها. لا يهم إذا بقي البيت خالياً معظم أوقات السنة. سوف يبنيه في مكان مرتفع أعلى النهر وسوف يكون بناء أبيض جميلاً يطل على النهر وسوف يقيم خلفه بناءً صغيراً للحارس. وحين ينظر الناس إلى النهر فإنهم سيرون منزله مثل بيضة جميلة بجانب النهر. أسعدته هذه الأفكار بشكل كبير. وقف ونظر بنفاد صبر من خلال النافذة. كانوا على وشك الوصول إلى رامبار.

تخيل المنزل الذي سوف يبنيه هناك، وتخيل نفسه واقفاً في شرفة منزله والنهر يجري من تحته. وفكر في قلعة شاه جهان الحمراء في دلهي التي بنيت على نهر يامونا. سوف يبدو مانسكو مثل إمبراطور دلهي في أعين سكان رامبار البسطاء.

فجأة توقف القطار داخل محطة رامبار ولمح مانسكو شانتي جردار. عندما توقف القطار تقدم جردار مسرعاً للترحيب بمانسكو. غير أن مانسكو أحس بشيء من خيبة أمل، فسأله: «أجئت لوحدك؟» ابتسم جردار قائلاً:"لم توضح في رسالتك إن كنت تريدني أن أخبر أحداً بموعد قدومك، لم أكن أعرف إن كنت تود مني أن أخبر الناس بوصولك" وأضاف ضاحكاً: «وإلا لكنا أعددنا استقبالاً رسمياً لك».

فكر مانسكو بأن الأمر معقول على أية حال وأنه لا ضرر من مفاجأة القرية بقدومه. حمل خادمه بنوارلال الحقائب وسار إلى جوارهم، ثم سأل جردار إذا كان هناك عربات في الخارج لنقلهما، عندها أبدى جردار تعجبه: «عربات!» «لقد استأجرت سيارة أجرة. إنها تنتظرنا بالخارج. علي بهائي سليمان كريم يملك خمس سيارات أجرة، هناك الكثير من السيارات في رامبار، لقد أصبحت العربات شيئاً من الماضي الآن».

«هل ذلك صحيح؟» سأل مانسكو بتعجب!

قال شانتي جردار وهم خارجون من المحطة: «لقد حجزت

لك في نزل بانشيات. في البدء فكرت بنزل أوما ميشانيك ولكن توقعت أنك ستكون في راحة أفضل في بانشيات».

اندهش مانسكو: «أوما ميشانيك يملك نزلاً!».

«أجل ويملك أيضاً مصنعاً. مهندرا ابن شتور مستري إنسان ناجح فهو يصنع آلات النسيج، التي هي الأفضل في البلاد، فهي مطلوبة من مدراس إلى اسام». «حقاً!» قالها مانسكو وهو يخطو خارج المحطة. وحملق في الخارج، لقد تغير كل شيء. الطريق الترابي تحول إلى طريق مسفلت، والطريق الممهد يوصل إلى وسط المدينة. عربات الريكشا وسيارات الأجرة تصطف على جانب الطريق. خارج المحطة، حينما استقلوا السيارة تابع شانتي جردار حديثه: «أجل لقد تغيرت أشياء كثيرة في رامبار. هذا القطار الذي وصلتم عليه لم يكن يتوقف دائماً برامبار، ولكن الأهالي أخذوا يطالبون بذلك فاضطرت السلطات إلى الإذعان لهم. نعم أشياء كثيرة تغيرت، هناك نهضة جديدة في المدينة والحياة لم تعد كما هي».

هز مانسكو رأسه بشرود، وعيناه على المباني التي تلوح من بعيد. كانت هناك عدة مبان مُقامة بطريقة متقنة، ومن خلفها لمح مجمع مبان يبدو وكأنه مؤسسة كبيرة. التفت ليسأل شانتي جردار، الذي كان لا شعورياً ينطق بالجواب «هذه عيادة ك. ب شاه الطبية. أنت تتذكر كالديس بودر، أليس كذلك؟» لقد مر زمن على هذه العائلة لم تكن فيه تملك ما تشتري به تبغ

البيديس. كل ذلك تغير الآن، فابنه ذهب إلى بومباي واشتغل في تجارة الحديد التي جنى من ورائها ثروة. لقد جمع ثروة كبيرة حتى أنه احتار ماذا يفعل بها. في البداية بنى عيادة طبية صغيرة هنا في مدينته. وحين نجحت أخذ سنوياً يضيف إليها عدة تخصصات. يقولون إنه أنفق عليها ما لا يقل عن مليونين ونصف المليون روبية. والمركز الآن يعالج كل أنواع الأمراض ويقولون إنه أيضاً سوف ينفق خمسة ملايين هذه السنة لشراء أجهزة جديدة.

حدق مانسكو في وجه شانتي جردار وقال: «حقاً؟» «أجل، كالديس إنسان ناجح. كما أنه أقام سكناً له في رامبار، حيث يقيم فيه عندما يأتي إلى هنا، ذلك أنه يقيم في بومباي حيث استثماراته».

انحرف التاكسي ماراً ببستان يقوم في وسطه مبنى، وشرح شانتي جردار: «هذه المدرسة الجديدة»، وأكمل الجواب لسؤال متوقع: «لقد تبرعت ابنة أرملة شامباكباهي بثمانية ملايين روبيه لبنائها، وأنشأت وقفاً من أجل الصرف على المدرسة».

«إذاً هناك مدرسة ثانوية أيضاً؟ فهمت». «نعم. وماهندرباهي من ميكانيكي «أوما»، في الطريق لإقامة كلية تضم تخصصات متعددة هنا. لقد تغيرت المدينة كثيراً في السبع أو الثمان سنوات الأخيرة».

استمر شانتي جردار في الثرثرة، بينما كان مانسكو

صامتاً، إلى الدرجة التي جعلت جردار يتساءل فيما إذا كان قد تحدث كثيراً، ولذا فقد لاذ بالصمت هو الآخر.

وصلت السيارة إلى النزل، الواقع على أطراف المدينة، في مكان جميل، تحيط به الأشجار. نزل الرجلان من السيارة. نظر مانسكو حوله، فتذكر مجيئه هنا طفلاً لقطف التوت البري، الذي كان ينمو في هذا المكان. كانت هذه المنطقة غير مأهولة، والنهر يجري من هنا، بينما ترتفع الأرض حوله. هذا هو المكان الذي كان مانسكو يحلم بإقامة سكنه فيه. نظر إلى أعلى التل وفتح فمه ذهولاً، فهناك كان يرتفع مبنى، شخص ما بنى منزله هناك!

حدق مانسكو بالمبنى وهز رأسه غير مصدق. لا يمكن أن يكون حقيقة، إنها خيالات فقط! والتفت ليسأل شانتي جردار، ولكن جردار كان قد بدأ الشرح: «هذا الكوخ؟ إنه مكان رائع؟ لقد أقامه مؤخراً رامبشباهي...».

«رامبشباهي؟».

«نعم، صديقك رامبشباهي غاندي. لقد بناه في السنة الماضية. ذهب ابناه إلى الكويت منذ عدة سنوات، وفي سنوات قليلة أصبحت عائلته تملك الكثير من الأموال. لا يحتاج المرء إلى الكثير ليصبح غنياً، عندما يبتسم له الحظ». وتوقف جردار حائراً ماذا يقول حين رأى وجه مانسكو مسوداً، وتساءل عسى ألا يكون بغير قصد منه قد أعلن أخباراً سيئة، وما سبب صمت

مانسكو؟ إنه صامت وجامد مثل جذع شجرة؟ فهل هو مريض؟ أجل مانسكو لم يكن قادراً على نطق كلمة، وكأنه حظر عليه الحديث.

النافذة المشرعة

هكتور مونرو (*)

Hector Hugh Munro (Saki)

ترجمة نادية عبدالوهاب خوندنه

لم يبد على فرامتون نتل أي انزعاج من لفحات الهواء

(*) كاتب إنجليزي ولد سنة 1870 في بورما من أصول اسكتلندية. بدأ عمله صحافياً سنة 1893. وكان يكتب تحت الاسم المستعار ساكي (Saki). اشتهر بأسلوبه التهكمي ونزعته الساخرة سواء في كتاباته السياسية الصحافية أو في قصصه القصيرة. صدرت مجموعته القصصية الأولى سنة 1904، والثانية 1914. قتل في فرنسا عام 1914، خلال اشتراكه في الحرب العالمية الأولى.

البارد، التي كانت تدخل من النافذة المفتوحة، ذات الطراز الفرنسي. تكاد هواجسه و أفكاره أن تشغله تماماً عما حوله وكان يتساءل هل كانت أخته على حق عندما حذرته من جدوى هروبه إلى الريف؟ تخيل صوتها يتردد بقربه «لا أظنك ستجني أية فائدة، بل إنني أخشى أن تصبح أعصابك في حالة أسوأ مما هي عليه الآن». غير أن إصراره على المجيء إلى هنا كان مبعثة رغبة صادقة في تحسن حالته النفسية المتدهورة فربما ساعده جمال الطبيعة والسكون الذي يملأ الفضاء حوله على استعادة شيء من الاستقرار النفسي. يضاف إلى ذلك أنه كان يأمل أن تعود عليه معرفة أصدقاء جدد بفائدة معنوية كبيرة.

أعاده صوت الفتاة اليافعة فيرا إلى الواقع .. «ستأتي عمتي حالاً».

كان فرامتون يتمنى أن تكون صاحبة الدار، السيدة سابلتون عند حسن ظن أخته فقد وصفتها له بأنها تتمتع بشخصية رائعة ولكنها لم تذكر له شيئاً عن حالتها الاجتماعية. وإن صدق حدسه فستكون متزوجة. لابد أن هناك زوجاً يعيش معها في هذا المنزل.

كانت فيرا تحاول بلطف أن تزجي الوقت في تجاذب أطراف الحديث مع الضيف فسألته لتقطع الصمت الذي طال: «هل لديك الكثير من الأصدقاء هنا؟».

«كلا .... لا أحد ولكن أختي كانت تعيش هنا منذ حوالي أربع سنوات وسأتعرف على بعض أصدقائها».

«إذاً فأنت لا تعرف شيئاً عن عمتي؟».

«اسمها وعنوانها فقط».

«لقد وقعت مأساتها العظيمة منذ ثلاث سنوات».

ردد بذهول «مأساتها؟» في مثل هذا المكان المغمور بالسكينة يصعب تخيل حدوث أي مشاكل أو مصائب.

«ربما كنت تتساءل لماذا ندع هذه النافذة مفتوحة برغم برودة طقس الخريف».

«ولكن ما شأن النافذة بالمأساة التي تتحدثين عنها؟».

«لابد أنك شخص ذو حظ سيئ.. جاءه رد الفتاة وقد تلبد صوتها بنبرات حزينه «فاليوم هو الذكرى السنوية لذلك الحادث الأليم.. قبل ثلاث سنوات خرج من هذه النافذة زوج عمتي برفقة اثنين من أعمامي متجهين لصيد طائر البكاسين، ولكنهم لم يعودوا أبداً .. فقد أصبحت بعض الأماكن خطرة بسبب مياه الأمطار وغدرت بهم إحدى الترع فجأة و بدون سابق إنذار والمؤسف في الأمر أن جثثهم لم يتم العثور عليها بعد».

تناسى فرامتون همومه و بد ا مشدودا للصوت الفتي الذي بدا متهجداً «إن الحزن يعصف بقلبي لأن عمتي لم تسلم أبداً بالحقيقة المرة فلازال لديها اعتقاد راسخ أنهم سيعودون حتماً

في يوم ما يرافقهم كلبهم الصغير الذي فقد معهم وسيدخلون المنزل كما خرجوا منه، من خلال النافذة. ولك أن تتخيل أنه وبرغم مرور هذه السنوات، فقد ظلت عمتي الغالية تتذكر كل التفاصيل الدقيقة ولطالما أعادتها على مسامعي مراراً وتكراراً فهي لم تنس أبداً أن زوجها كان يضع على كتفه معطفه الأبيض المقاوم للمطر، وأن عمي الأصغر كان يمازحها بترديد أغنية يعرف جيداً أنها لا تحب سماعها».

صمتت الفتاة برهة ثم استأنفت سرد الحكاية بثقة أكبر «سأبوح لك بسر... يجتاحني إحساس مخيف بأن المفقودين عائدون وسيدخلون الدار من ذات الطريق التي خرجوا منها!».

لم تكمل الفتاة حديثها فقد كانت تحس برجفة ولحسن حظ فرامتون، فإن السيدة سابلتون حضرت أخيراً وأراحته من سماع تلك القصة المزعجة، وشرعت تعتذر له عن تأخرها وبادرته بقولها: «أتمنى أن تكون قد قضيت وقتاً ممتعاً مع فيرا».

«إنها فتاة لطيفة».

«أرجو أن لا تكون منزعجاً من هذه النافذة؟» و قبل أن يتمكن فرامتون من الإجابة وجد نفسه يعود ثانية إلى نفس الحكاية المرهقة للأعصاب حين سمعها تقول له: «إنني أنتظر بعض الأحبة العائدون من رحلة صيد، وقد اعتادوا دوماً على دخول المنزل من هذه النافذة بالذات، رغم أن ذلك يؤدي بالطبع

إلى اتساخ السجاجيد، ولكنهم لا يهتمون بالأمر وهذه هي عادة الرجال دائما، أليس كذلك؟».

أخذت السيدة سابلتون تحدثه عن الصيد وندرة بعض أنواع الطيور وتوقعات صيد البط في فصل الشتاء، بينما كان فرامتون يحاول جاهداً أن يغير مجرى الحديث، ولكنه لم يفلح إلا بقدر ضئيل. لقد كانت عينا السيدة متعلقتين بالنافذة وبما امتد من ورائها من مروج، ولم يكن بوسعه سوى أن يندب حظه الذي ساقه في هذا اليوم المشؤوم.

«لقد اتفق الأطباء على ضرورة إخلادي لراحة تامة مع تجنب أي انفعال أو مجهود». كانت هذه الجملة هي كل ما أستطاع فرامتون أن يتفوه به، واضعاً نصب عينيه حقيقة أن الغرباء هم عادة أقل الناس اهتماماً بما يصيبنا من أمراض أو عوارض صحية. وبالرغم من ذلك، فقد استمر في الحديث عن حالته قائلاً: «أما فيما يختص بالحمية الغذائية فليس هناك رأي محدد». أجابته السيدة سابلتون مجاملة له «حقاً؟» وقد غالب صوتها شيء من الفتور، الذي تحول فجأة إلى سعادة غامرة «هاهم أخيرا قد عادوا، في الوقت المناسب تماما لتناول الشاي، ولكن..».

وبدهشة واضحة أكملت عبارتها «يا الهي.. إنهم مسربلين في أكفان من الطين!».

ارتعد فرامتون قليلاً، والتفت ناحية فيرا ناظراً إليها

بتعاطف، فما أخبرته به من قبل جعله يتفهم الموقف ولكنه وجدها هي الأخرى تحدق برعب من خلال النافذة! لقد هاله ما رأى، مما جعله يشعر بصدمة يصعب وصفها، وسرت قشعريرة مخيفة في سائر أوصاله.

في حمرة الشفق القاني، لاح ثلاثة أشباح يسارعون الخطى بصمت باتجاه النافذة المفتوحة. كل منهم يتأبط بندقيته، بينما كان أحدهم يحمل معطفاً أبيضاً على كتفيه وبرفقتهم كلب صغير بني اللون تبدو عليه مظاهر التعب. وعند اقترابهم من المنزل ارتفعت عقيرة - من بدا أصغرهم - بالغناء في ظلمة الغسق. لم ينتظر فرامتون مفاجآت أخرى.. جذب قبعته وعصاه بسرعة متناهية، ومضى مهرولاً لا يلوي على شيء.

هتف السيد سابلتون وهو يدخل بيته من خلال النافذة: «ها قد عدنا يا عزيزتي، يغطينا الطين كما ترين ولكن لا عليك فان معظمه قد جف. بالمناسبة، من ذلك الرجل الذي انطلق كالسهم عند رؤيتنا؟».

أجابته زوجته: «إنه حقاً رجل غريب الأطوار يدعى السيد نتل وهو لا يعرف سوى التحدث عن مرضه وقد انسل خارجاً بدون أي كلمة وداع أو اعتذار عندما رآكم قادمين وكأنما قد رأى أشباحاً».

تدخلت فيرا في الحديث قائلة بكل هدوء: «أعتقد أن سبب هروبه المفاجئ هو رؤيته للكلب الصغير، فقد أخبرني إنه يخاف

من الكلاب كثيراً فهي تثير لديه ذكرى أليمه وخبرة موجعة، إذ حاصرته مجموعة من الكلاب ذات مساء بالقرب من النهر فاضطر إلى قضاء ليلته في المقبرة المجاورة في إحدى الحفر الرطبة. وقد ظل طوال الليل يسمع صوت الكلاب الغاضبة تزمجر وترغي وتزبد فوق رأسه، الأمر الذي كان سيحطم أعصاب أي شخص في مكانه بالطبع».

وردة إلى إميلي

وليام فويكنر(*) - أمريكا

ترجمة عبدالعزيز السالم

1

عندما ماتت الآنسة إميلي غريسون، خرجت مدينتنا بأسرها في جنازتها: خرج الرجال يحدوهم شعور بالاحترام لمعلم منهار، أما النساء فقد خرجن بدافع الفضول لرؤية ما تحويه دارها التي ما رأت باطنها عين منذ ما لا يقل عن عشر

(*) روائي أمريكي ولد سنة 1897، كتب القصة القصيرة إلى جانب الرواية وفاز بالعديد من الجوائز منها جائزة بولتزر، وجائزة نوبل للآداب سنة 1949. توفى سنة 1962.

سنوات، سوى خادم كان يعمل لديها قد جمع عليه عمل البستاني والطاهي.

كان منزلاً مربوع النواحي ذا لون كان في سالف الأزمان أبيض، قد وشي بقبب وشرفات لفيفة على أسلوب السبعينات الفخم الرشيق. أما موقعه فقد احتله في شارع كنا نعده أميز شوارعنا. لكن المرائب ومحالج القطن قد زحفت وطمست حتى الأسماء المهيبة لذلك الحي. بيد أن منزل إميلي قد هجر بإبائه وذوائه الجذاب شامخاً فو عربات القطن ومضخات البنزين. كان منظره وما يحيطه قذى للعين وعبرة للناظرين. والآن رحلت إميلي لتلتحق بأرباب تلك الأسماء المهيبة حيث يرقدون في المقبرة التي تحوم فيها الطيور اللاهية بين صفوف القبور المجهولة لجنود الاتحاد وجنود التحالف الذين سقطوا في معركة جيفرسون.

كانت إميلي في حياتها تشكل على المدينة عرفاً وواجباً ورعاية أشبه ما تكون بفرض موروث يعود تاريخه إلى ذلك اليوم من عام 1894 عندما أعفاها الكولونيل ستويرس من الضرائب وهو المحافظ الذي تبنى المرسوم القاضي بمنع المرأة الزنجية من الظهور في الشوارع بدون ارتدائها مريلة، كان إعفاؤه لإميلي يبدأ من وفاة والدها ويدوم إلى الأبد. ما كانت إميلي لتقبل الصدقة، إلا أن الكولونيل ستويرس اخترع حكاية ملفقة ترمي إلى أن والدها قد أقرض المدينة مالاً وأن المدينة بالمقابل تفضل

وللمصلحة التجارية أن توفي القرض بهذه الطريقة. ما كان ليلفق مثل هذه القصة إلا رجل من جيل الكولونيل ستويرس وفكره، وما كان ليصدقه في ذلك إلا إمرأة.

عندما تقلد الجيل التالي بأفكاره العصرية مناصب المحافظة والنيابة التشريعية، خلق لديهم هذا الإعفاء شيئاً من عدم الرضا، فأرسلوا لها رسالة ضريبية مع مطلع العام. وصل شهر فبراير ولم يصل منها جواب كتبوا لها رسالة رسمية؛ يسألونها زيارة مكتب العمدة متى ما واتاها ذلك، وبعد أسبوع كتب لها العمدة بنفسه عارضاً عليها زيارته أو أن يرسل إليها سيارته، غير أنه تسلم ورقة عتيقة عليها ملحوظة بخط نحيل متلاش تفيد بأنها ما عادت تخرج أبداً، وأرفقتها الرسالة الضريبية بدون تعليق.

دعا المجلس التشريعي في المدينة لاجتماع خاص. وأوفدوا لها مندوباً ليطرق بابها الذي ما جازه زائر منذ أن أحجمت عن إعطاء دروس الرسم الصيني لثمان أو عشر سنوات خلت. استضافهم الشيخ الزنجي إلى ردهة قاتمة يرتفع منها سلم إلى ظل أقتم. تفوح منها رائحة الغبار والهجر والرطوبة المطبقة. تقدمهم الزنجي إلى غرفة الجلوس المفروشة بأثاث ثقيل مغطى بالجلد. عندما فتح ستائر إحدى النوافذ، كان باستطاعتهم رؤية التصدعات في الجلد، وعندما جلسوا ارتفع غبار باهت يتصاعد بتوانٍ حول أفخاذهم، أخذت ذراته تحوم ببطء في

خيط أشعة الشمس اليتيم. وعلى حامل مذهب خافت، تقف أمام الموقد صورة كربونية لوالد الآنسة إميلي.

هبوا وقوفاً عندما دخلت إميلي - كانت إمرأة بدينة صغيرة، ترتدي سواداً مع سلسلة ذهبية نحيلة تنحدر إلى خصرها وتختفي تحت حزامها، وتتكئ على عصا خيزران ذات رأس ذهبي باهت. أما هيكلها فكان صغيراً هشاً وربما هذا هو سبب كون مجرد الامتلاء عند الآخرين يكون لها سمنة. كانت تبدو منتفخة شاحبة اللون وكأنها جسد غمس طويلاً في ماء راكد. تبدو عيناها الضائعتان في تجاعيد وجهها البدين فحمتين صغيرتين ضغطتا في كتلة عجين. كان هذا منظر عينيها وهي تنقلهما من وجه لآخر في حين كان الضيوف يلقون عليها رسالتهم الشفهية.

لم تطلب منهم الجلوس، وإنما وقفت بالباب منصتة بهدوء للمتحدث الذي انتهى من كلامه بسكتة متعثرة. عندها تسنى لهم سماع الساعة الخفية تدق في آخر السلسلة الذهبية.

تحدثت بصوت جاف بارس «ليس علي ضرائب في جيفرزسون. لقد أوضح ذلك لي الكولونيل ستويرس. ربما يستطيع أحدكم الوصول إلى سجلات المدينة والنظر فيها لترضوا أنفسكم».

«لقد فعلنا ذلك، نحن سلطات المدينة يا آنسة إميلي. ألم يصلك إشعار من العمدة وعليه توقيعه؟».

قالت إميلي «تسلمت ورقة، نعم. ربما يعتبر نفسه عمدة.... ليس علي ضرائب في جيفرسون».

«لكن لا يوجد في السجلات ما يثبت ذلك. علينا أن....».

«قابلوا الكولونيل ستويرس، ليس علي ضرائب في جيفرسون».

«لكن يا آنسة إميلي....».

«قابلوا الكولونيل ستويرس» (الكولونيل سارتورس قد مات منذ قرابة العشر سنوات).

«ليس علي ضرائب في جيفرسون، توب!» جاء الزنجي «اصطحب هؤلاء السادة للخارج».

2

وهكذا قهرتهم بخيلهم ورجلهم تماماً كما قهرت آباءهم من قبل بشأن الرائحة. كان ذلك عقب وفاة والدها بعامين وبعد فترة من هجر حبيبها لها الذي اعتقدناه سيتزوجها. كان قليلاً جداً خروجها بعد وفاة والدها أما بعد رحيل حبيبها فما عاد الناس يرونها إلا نادراً. قليل من النساء كان لديهن من الطيش ما يحدو بهن لزيارتها إلا أنهن ما وجدن استقبالاً، وما كان للحياة من أثر في ذلك المكان إلا الرجل الزنجي الذي كان شاباً حينها وكان يختلف إلى المكان داخلاً وخارجاً بسلة السوق.

قالت النساء في ذلك «ما نظن أن رجلاً - أي رجل - قادر على تعهد مطبخ كما ينبغي» لذلك لم يدهشن لتفاقم الرائحة. لقد كانت حلقة وصل أخرى بين العالم الضخم المائج وبين آل جريرسون الأشداء المتسامين. اشتكت جارة إلى العمدة القاضي ستيفنز البالغ من العمر ثمانين عاماً فقال «لكن ماذا تريدنني أن أفعل؟» قالت «كيف، أرسل لها خطاباً بإيقاف ذلك، أما هنالك قانون؟» فقال القاضي ستيفنز، «أنا متأكد بأن هذا لن يكون ضرورياً، فلربما كان مجرد ثعبان أو جرذ قتله زنجيها في الفناء، وسأتحدث إليه حول ذلك».

تسلم العمدة في اليوم التالي شكاتين أخريين، كانت إحداهما من رجل جاء مستنكراً باستحياء «يجب علينا في الواقع أن نعمل شيئاً حيال ذلك، إنني آخر شخص في العالم يريد إيذاء الآنسة إميلي لكن علينا أن نعمل شيئاً. وفي تلك الليلة اجتمع المجلس التشريعي وكان من بينهم ثلاثة شيب وشاب يتحدثون، وكان الشاب يقول وهو من أعضاء الجيل الصاعد «إن الأمر في غاية البساطة، أرسل لها إشعاراً بأن تنظف منزلها. وامنحها وقتها محدداً لتنجز ذلك فيه وإن لم تفعل....» فقال القاضي ستيفنز «تباً، وهل ستتهم إمرأة في وجهها بأنها منتنة؟».

في الليلة التالية وبعدما حل الظلام، عبر فناء الآنسة إميلي أربعة رجال وتسللوا حول منزلها كاللصوص، يتشقون

طريقهم إزاء جدران القرميد وعند فتحات القبو في حين كان أحدهم قد أعمل يده بحركة نثر منتظمة من كيس مطروح على كتفه. كسروا باب القبو ورشوا فيه الجير وفي ملاحق المبنى. وعندما ثابوا يقطعون الفناء، أضاءت نافذة كانت مظلمة وفيها جلس طيف إميلي الشاخص بلا حراك والنور من خلفه مشع مبدياً جسدها كالوثن. زحفوا خلال الفناء بهدوء ودبوا بين أفياء أشجار الخرنوب المصطفة على الشارع. بعد أسبوع أو أسبوعين ذهبت الرائحة.

كان ذلك متزامناً مع بدء شعور صادق لدى الناس بالرثاء لحالها. يتذكر الناس في مدينتنا عمة والدها وكيف أنها قد بلغت من الكبر عتياً، وانتهى بها الحال ملتاثة العقل. يعتقد الناس أن آل جريرسون يزهون بأنفسهم ويذهبون بها مذهب التيه والكبرياء فوق ما هم عليه في الحقيقة. لا يوجد من بين الشباب من هو جيد بما فيه الكفاية ليكون جديراً بالآنسة إميي. لطالما خطروا ببالنا وكأنهم لوحة، في الخلفية الآنسة إميلي بقوامها الأهيف المتواري بالبياض وفي المقدمة والدها المعتم بالظل، وظهره إليها، قابضاً على سوط الخيالة، يتقدمهما الباب الأمامي المشرع إلى الخلفة. لذلك عندما نيفت على الثلاثين من عمرها ولم تزل عزباء، لم نكن بالضبط مسرورين وإنما متشفين. فحتى وإن كان للجنون عرق في العائلة لم تكن إميلي لترد كل فرصها لو أن شيئاً منها قد تجسد إلى حقيقة.

انتشر في أوساط الناس عندما مات والدها أنه ما ترك لها إرثاً إلا المنزل، فانتابتهم لذلك سعادة بطريقة أو بأخرى. حُق لهم أخيراً أن يشفقوا على الآنسة إميلي التي انهد إباؤها بعدما باتت وحيدة معوزة. آن لها الآن أن تعرف النشوة العريقة عند تحصيل الدرهم واليأس التليد عند فقده.

في اليوم الذي تلا وفاته استعدت كل النساء لزيارة المنزل لتقديم تعازيهن وعونهن كما هي عادتنا. بيد أن إميلي قابتلهن على الباب بلباسها المعتاد وما على وجهها أي أثر للحزن. أخبرتهن بأن والدها لم يمت. وما فتئت تصر على ذلك لثلاثة أيام، والكهنة والأطباء يختلفون إليها ويحاولون إقناعها بأن تدعهم يتخلصون من الجسد. حتى إذا أزمعوا اللجوء إلى القانون والقوة، انهارت قواها، ودفنوا أباها بسرعة.

لم نقل حينها بأنها مجنونة. كما نعتقد بأن ما حصل هو ما يتحتم عليها فعله. فإننا نتذكر كل الشباب الذين ردهم والدها على أعقابهم ونعلم أنها كأي إنسان فقد كل شيء سيتشبث بالشيء الذي حرمه تلك الأشياء.

3

ألم بها المرض ردحاً من الزمان، ولما رأيناها مجدداً كان شعرها مقصوصاً قصيراً مما جعلها كالفتاة التي يشوبها شبه طفيف بالشخوص المصورة على النوافذ الملونة للكنيسة - ضرب

من المأساة والجلال. كانت المدينة لتوها قد التزمت بعقود لرصف أكتاف الطريف. وقد ابتدأ العمل صيفاً بعد وفاة والدها. جاءت شركة البناء بالزنوج والبغال والمكائن، وكان على رأسهم رجل من ولايات الشمال يدعي هومر بارون ذا جسم ضخم، وبشرة سمراء، حاضر الذهن، له صوت أجس، وعينان لونهما أفتح من لون وجهه. يتبعه الصبية جماعات ليسمعوه يزجر الزنوج الذين يغنون لارتفاع وهبوط معاولهم. في وقت وجيز تعرف على كل من في المدينة. فحيثما كنت حول ميدان المدينة وكلما سمعت كثيراً من الضحك فاعلم أن هومر بارون يتوسط المجموعة. ومع ذلك الحين بدأنا نراه والآنسة إميلي يقودان في ظهيرة يوم الأحد عربة صفراء العجلات بفرسين كميتين صنوين من إسطبل تأجير العربات.

كنا في بادئ الأمر سعداء بأن الآنسة إميلي لديها ما يثير اهتمامها لأن كل النساء قد قلن «بالطبع لن يفكر بجدية أحد من آل جريرسون في شمالي أجير كادح». لكن هناك آخرون من المتقدمين في السن ممن يقولون بأن السيدة الحقيقية لا ينسيها حتى الأسى والحزن واجباتها تجاه نبل أصلها - بدون أن يسموه نبل الأصل. إنما قالوا «مسكينة إميلي، ينبغي على أقربائها المجيء إليها». لديها بعض الأقارب في ألاباما، إلا أن والدها منذ سنين قد تشاجر معهم بشأن عقار المرأة المجنونة السيدة العجوز وايت. وما عاد بين العائلتين اتصال. وما حضر منهم أحد حتى في الجنازة.

حالما قال المسنون «مسكينة إميلي» بدأ الهمس وقال بعضهم لبعض «هل تظن أن ذلك صحيحاً؟» «نعم، بالطبع، ماذا عساه أن...» كانت هذه نجواهم خلف حصائر الأبواب المغلقة من شمس ظهيرة يوم الأحد بينما يتهادى إلى أسماعهم الوقع الرشيق السريع تك - تك - تك لسنابك الفرسين الصنوين «مسكينة إميلي».

لقد كانت شامخة الرأس شمماً حتى عندما كنا ندرك بأنها تنهار، وكأنها تطالب أكثر من أي وقت مضى بتقدير عزتها لكونها آخر آل جريرسون. وكأنها اضطرت لتلك اللمسة الدونية الأرضية لتؤكد مناعة جانبها ورفعة شأنها. ومثل هذا عندما اشترت سم الجرذان (آرسناك). كان هذا في غضون زيارة ابنتي عمها لها وعقب سنة من بدء قولهم «مسكينة إميلي».

«أريد بعض السم». هذا ما قالته إميلي التي قد أربت على الثلاثين عاماً ولاتزال نحيلة بل وأنحل من ذي قبل، بعينين سوداوين فيهما كبر وبرودة، في وجه مشدودة بشرته نحو الصدغين وحول محاجر العينين. كالوجه الذي يتخيله المرء جديراً بمدبرة منزل. قالت إميلي «أريد بعض السم».

«حسناً، يا آنسة إميلي، أي نوع تريدين؟ للجرذان وما شابهها أوصي بـ.....».

«أريد أفضل ما لديك. ولا يهمني النوع».

ذكر لها الصيدلي العديد من الأنواع «إنها تقتل ما تشائين حتى لو كان فيلاً. لكن الذي تريدين...».

«آرسناك، هل هو جيد؟».

«ماذا... آرسناك؟ نعم، سيدتي. لكن الذي تريدينه هو...».

«أريد آرسناك».

نظر إليها الصيدلي فالتقاها تنظر إليه، متصلبة ووجهها كالراية المهترئة. فقال «ماذا، بالطبع، إذا كان هذا ما تريدين. لكن القانون يطلب منك الإخبار عن أي شيء تريدين استخدامه؟».

ما كان من إميلي إلا أن أخذت تحدق فيه، رافعة رأسها إليه مُثبتة عينها في عينه. حتى أشاح بنظره عنها وذهب وأحضر الآرسناك ولفه لها. أحضر لها الرزمة صبي التوصيل الزنجي، ولم يأت الصيدلي. عندما فتحت الرزمة في المنزل وجدت مكتوباً على العلبة أسفل الجمجمة والعظمين «للجرذان».

4

من أجل ذلك قلنا في اليوم التالي «ستقتل نفسها» وقلنا إن هذا سيكون الأفضل لها. وعندما ابتدأت رؤيتها برفقة هومر بارون قلنا «ستتزوجه» ثم قلنا «مازال عليها أن تقنعه» لأن هومر قد أشار بنفسه إلى أنه أمير الرجال، وكان معروفاً بمعاقرة

الخمر مع الغلمان في نادي إلكس، وأنه ليس ممن يرومون الزواج. وقلنا فيما بعد «مسكينة إميلي» ونحن نبصرهما من خلف حصير الباب وهما يجتازان في ظهيرة الأحد على العربة اللامعة، إميلي برأسها الأشم وهومر بارون بقبعته الناتئة كالعرف، وسيجارة في أسنانه، بقفازه الأصفر الذي جمع فيه الأعنة والسوط.

بعد ذلك بدأت بعض النسوة في القول بأن هذا مما يخزي البلدة وأنه بئس المثال لناشئة. أما الرجال فما أرادوا التدخل، لكن النساء أجبرن القسيس المعمد البروتستانتي على زيارتها. لقد كانت إميلي وذويها من البروتستانت. لم يفش القسيس حقيقة ما حدث في ثنايا تلك المقابلة لكنه حرم العودة ثانية. وفي يوم الأحد التالي، خرجا مجدداً يجوبان الطرقات، فكتبت من الغد زوجة القسيس إلى أقارب الآنسة إميلي في ألاباما.

بات أقاربها تحت سقفها من جديد فأسندنا ظهورنا لنرقب التطورات. في البداية لم يحدث شيء. فأيقنا بأنهما سيتزوجان. علمنا أن الآنسة إميي كانت في محل المجوهرات وأنها طلبت طقماً فضياً من أدوات الزينة الرجالية على كل قطعة منها حرفا الهاء والباء. وعلمنا ليومين خلت أنها اشترت تشكيلة متكاملة لملابس رجالية متضمنة قميص نوم فقلنا «إنهما متزوجان». وكنا مفعمين بالسعادة. كنا سعداء لأن ابنتي عمها كانوا على قدر من الحميّة لآل جريرسون فاقتا بها كل ما بلغته

الآنسة إميلي من ذلك.

لذلك لم تعروها الدهشة عندما غادر هومر بارون بعد انتهاء تشييد الشوارع بفترة وجيزة. مع أن رجاءنا قد خاب قليلاً لأنه لم يكن هناك انتباذ علني، غير أننا كنا على يقين أنه ذهب ليعد نفسه لقدوم إميلي، أو لإعطائها فرصة للتخلص من ابنتي عمها. (كانت مكيدة، وكنا جميعاً حلفاء الآنسة إميلي للمساعدة في مخادعة ابنتي عمها). ومما لا ريب فيها أنهما غادرتا بعد تصرم أسبوع. ووفقاً لما توقعنا على الدوام، قفل هرمون بارون وثوى بالمدينة في ظرف ثلاثة أيام. وفي غسق إحدى الأمسيات رآه أحد الجيران يستضيفه الزنجي من باب المطبخ.

وكانت تلك هي الرؤية الأخيرة لهرمون بارون. وكذلك للآنسة إميلي لبعض الوقت. كان الزنجي في ذهاب وإياب بسلة السوق غير أن الباب الأمامي ظل مغلقاً. كنا نراه بين الفينة والأخرى في النافذة للحظة، كما رآها الرجال في تلك الليلة التي نثروا فيها الجير لكنها مذ قرابة الستة أشهر لم تظهر في الشوارع. كنا نعلم أن هذا كان متوقعاً أيضاً، وكأن سجية والدها التي أحبطت مراراً حياتها الأنثوية ما عادت لتموت فيها من فرط قسوتها وشدتها. ولما رأينا الآنسة إميلي ثانية كانت قد ازدادت بها البدانة واشتعل رأسها شيباً. وفي أعطاف السنين التالية ازداد بها المشيب وكان وخطاً ثم خضاباً حتى وصل إلى لون حديدي رمادي ولم يتحول بعد ذلك. ظل شعرها رمادياً

حديدياً كثاً إلى يوم وفاتها في الرابعة والسبعين وكأنما هو شعر رجل يافع.

ظل بابها الأمامي مغلقاً من ذلك الحين ماعدا حقبة ست سنوات أو سبع كانت تعطي فيها دروساً في الرسم الصيني وكانت قد شارفت على الأربعين. كان لها معمل قد هيأته في إحدى غرف الطابق الأرضي حيث يرسل بها بنيّات وحفيدات معاصري الكولونيل سارتورس بنفس النظام والشعور الذي يرسلن به للكنيسة في أيام الأحد. وبرفقتهن خمسة وعشرون سنتاً من أجل إناء جمع النقود. كانت في غضون ذلك معفاة من الضرائب.

بات الجيل الجديد روح المدينة وعمودها الفقري، وشبّت طالبات الرسم عن الطوق، واستنكف هذا الجيل عن إرسال أطفالهن لها مع الفرش وعلب الألوان المملة والصور المقتطعة من المجلات النسائية. أُغلق الباب الأمامي خلف آخر طالبة وظل مغلقاً إلى الأبد. حين حصلت البلدة على خدمة توصيل البريد المجانية، رفضت الآنسة إميلي وكانت هي الوحيدة التي لم تسمح لهم بتثبيت أرقام معدنية فوق بابها وتثبيت صندوق البريد عليه.

ومع تتابع الأيام والشهور والأعوام رأينا الزنجي يزداد شيباً واحتداباً، ويختلف بسلة السوق داخلاً وخارجاً. ومع كل ديسمبر نرسل لها إشعار الضريبة، فيعود بها مكتب البريد بعد أسبوع

بلا دفع. وكنا نراها بين تارة وأخرى في إحدى نوافذ الطابق الأرضي – ومن الجلي أنها قد أغلقت الطابق العلوي – وكانت كتمثال وثن منحوت في محراب، تنظر إلينا ولا تنظر، ما كان بوسعنا أن نجزم. وهكذا رحل عنها جيل وحضرها جيل – وهي مقبولة لا مفر منها، أبية، هادئة، معاكسة.

وعلى هذا المنوال ماتت، حل بها المرض في البيت الذي حل به الغبار والقتامة وليس لها من يرعاها إلا الزنجي الهرم. ما كنا نعلم حتى بأنها مريضة فقد يئسنا منذ أمد بعيد من الحصول على أي معلومات من الزنجي. ما كان يتحدث إلى أحد وما أظنه حتى يتحدث إليها فإن صوته صار أجشاً أبحاً من عدم الاستعمال.

فاضت روحها في إحدى غرف الطابق الأرضي على سرير خشب جوز ثقيل محفوفٍ بستار ورأسها الرمادي مسنداً على مخدة صفراء بالية من تقادم العهد وقلة ضوء الشمس.

5

التقى الزنجي طليعة النساء عند الباب فأدخلهن مع أزواجهن بهسهسة أصواتهن وتلصص لمحاتهن ثم اختفى. سار مباشرة من وسط المنزل إلى الخارج ولم يُر ثانية.

قدمت ابنتا عمها على الفور. وكانت الجنازة في اليوم التالي، حضرت البلدة لرؤية الآنسة إميلي مدثرة بكومة من

الزهور، وفوق تابوتها صورة وجه والدها المستغرق في التفكير. كان يخيم على النساء هيبة وتنبو منها همسات، أما الرجال الطاعنون في السن الذين كانوا على الشرفة أو في فناء المنزل ويلبسون زي الجنود العتيق لجيش التحالف، فكانوا يتحدثون عن الآنسة إميلي وكأنها من معاصريهم ويعتقدون بأنهم راقصوها وربما غازلوها، دون حساب للوقت، كما هي سنة للكهول، فلا يبدو لهم الماضي كالطريق المتلاشي، بل كالمروج الفسيحة التي لم يعترها أبداً شتاء، والتي لا يفصلها عنهم الآن إلا عنق الزجاجة النحيل من عقد السنين الأخيرة.

كنا قد علمنا أن هناك غرفة في منطقة ما فوق الدرج ما رآها أحد منذ أربعين عاماً. كان من المتحتم خلعها، فانتظروا قبل فتحها أن تكون الآنسة إميلي قد استراحت واستقرت تحت الأرض.

إن عنف كسر الباب قد ملأ على ما يبدو هذه الغرفة بالغبار المتصاعد. حجاب قاتم رقيق وكأنه على ضريح يبدو ملتحفاً به كل شيء في هذه الغرفة التي كُسيت بأناقة وفُرشت كفرش الزفاف. ينسدل ذلك الحجاب على الستائر القصيرة الوردية الباهتة. وعلى المصابيح ذات المسحة الوردية. وعلى منضدة الزينة وعلى مجموعة الكرستال الدقيقة وأدوات زينة رجل ذات لون فضي باهت، أخفى من شدة لونه الحروف التي كانت عليه. وبين تلك الأدوات تنطرح ربطة عنق وياقة وكأنهما

لتوهما قد خلعتا، واللتان عندما رفعتا تركتا على السطح هلالاً من الغبار الشاحب. تتدلى على الكرسي بزة مطوية بحرص، وتحتها حذاءان أبكمان وجوربان منبوذان.

يرقد الرجل على السرير.

ما كان منا إلا أن وقفنا هناك لبرهة طويلة. نحدق في الابتسامة العميقة المجردة من اللحم. كان الجسد على ما يبدو مستلقياً في وضعية عناق، لكنه قد استحال الآن رميماً بفعل نومه الطويل الذي أبلى بطولة الحب وقهر حتى ابتسامته. ما بقي منه هو ما تعفن تحت ما بقي من قميص النوم الذي ما عاد لنزعه من السرير سبيل.

لاحظنا على الوسادة الأخرى أثر رأس. رفع أحدنا منها شيئاً فانحنينا نحوها، والغبار الباهت الخفي الجاف يهيج أنوفنا، رأينا خصلة شعر طويلة ذات لون رمادي حديدي.

حمام يناير

ضياء تشيلا(*) - ألبانيا

ترجمة عبداللطيف الأرناؤوط

حين أخبرتني أنها حامل، اصطبغت وجنتاها بحمرة الخجل، فانتابني شعور طريف ونبيل هزّ كياني.. رمقتها صامتاً، وخيّل إليّ أن صورة وجهي ترتسم مهتزة في سواد عينيها..

قلت لها: رأيته يا «مليتا»!

(*) يعد الكاتب الألباني ضياء تشيلا Zija Gela من أبرز كتاب القصة الألبانية. ولد عام 1942 بمدينة سرندا المطلة على بحر الأدرياتيك. تسلم رئاسة تحرير صحيفة دريتا Drita الأسبوعية. من مجموعاته القصصية: الحياة في بيتنا، 1974، حمامات يناير 1979، منشور الثلج 1984.

- ماذا رأيت يا «ميتسول».؟ سألتني بدهشة..

- رأيت طفلنا.

ازداد تورّد وجنتيها، وأشرقت طلعتها حتى وجدتُ نفسي مندفعاً إلى طبع قبلة على جبينها، وشعرت بأنفاسها الحارة تغمر وجهي.

- ما أشد حمرة وجهك يا «ميتسول».

وتمر الأيام، وجسد «مليتا» يتثاقل تدريجياً.. كانت زميلتي في التعليم بمدرسة القرية، وكنا نسكن في ملحقها قرب مستودعاتها وركنها الثقافي، ومن حولنا تنتشر بيوت القرية كالنجوم، وأمام المدرسة طريق تعبره السيارات إلى المنجم، وكثيراً ما كنا نخرج في أيام العطل للتنزه، فنمشي معاً فوق إسفلته المعبد، أو نمر بمحل لبيع الحلوى المطبوخة بالبيض والزبد والسكر. وكان لنا أصدقاء من عمال المنجم، نقضي بصحبتهم ساعات هادئة..

هكذا مرت حياتنا صافية، إلى أن أقبل شهر يناير بثلجه وبرده، فانقطعنا عن النزهات والتردد إلى المركز، ولم تعد «مليتا» بعد أن ثقل حملها قادرة على السير..

في كل نزهاتنا كان مدار حديثنا يقتصر على الأطفال، نتخيل طفلنا المنتظر وكأنه بيننا يسعى ويعبث ويتكلم، وكانت

«مليتا» تخترع حكايات خيالية عن مغامراته المقبلة، وتربط بين ماضي حبنا ومستقبل الطفل القادم:

- أتذكر يا «ميتسول» يوم قدّمت لك تفاحة خصصتك بها؟ أتذكر كيف قدّمتها لك على أمل أن أنال منك هدية أثمن؟ أذكر أنك وقتها...

وأقاطعها لأكمل الحكاية التي سمعتها مراراً حتى حفظتها.. فأقول:

- نعم، أذكر أنني أخذت التفاحة، وخرجت إلى حديقة المدرسة لحصاد البرسيم، فجاء «أزمير» وهو اسم طفلنا المرتقب، وبيده سطل من الماء، فشربتُ وقدّمت له التفاحة، وقلت له: كلها يا بني، فأنت صغير وجسمك أحوج إليها..!

وتضيف «مليتا» وكأنها تروي حادثة وقعت: «جاء طفلنا إلى البيت، فوجدني جالسة أصحح كراسات التعبير، فدار حولي ليلفت نظري، ولما تركت القلم من يدي قال:

- ماما، خذي هذه التفاحة هدية مني إليك.. فعرفت أنها تفاحتي التي أهديتها إليك.. بماذا شعرتَ يا «ميتسول» آنذاك؟

كنتُ و«مليتا» نبتكر الحكايات حول حياة طفلنا الوافد، ولم تكن كلها من نسج الخيال، كان بعضها منقولاً أو محرّفاً مما كنا نسمعه عن حوارات الآباء مع أطفالهم، فقصة التفاحة هذه

منسوبة إلى صديقنا «إيبش» ويبدو أننا كنا نود أن يكون لنا طفل مثل طفله.. ولكننا اليوم لا نعرف هل استعرنا تخيلاتنا من علاقة «إيبش» الأول بولده، أو «إيبش» الثاني.. فقد كان الأول رئيس قسم المحاسبة في التعاونية.. أما «إيبش» الثاني فكان فلاحاً بسيطاً طيباً في الأربعين من عمره، يحرس مستودعات التعاونية ليلاً، لكن منظره يوحي بأنه أكبر من سنه الحقيقية، فقد شاب شعر رأسه باكراً، وورث الشيب المبكر عن أبيه.. كان يزورنا في المدرسة، ويتابع برنامج بريد المستمعين الإذاعي باستمرار، ولم يكن يعرف اسمينا، فكان يناديا: يا معلم.. يا معلمة بلون من التقدير والاحترام.

لعل قصة التفاحة تلك وقعت لإيبش الثاني، فقد كانت له ابنة في الصف السادس، قصيرة القامة، بدينة خجولة، تدلّت غرّتها على جبينها، لكنها كانت ضعيفة الذاكرة، مقصّرة في مادة التعبير، فسألتها مرة أن تكتب موضوعاً عن الأم.. ومن الغريب أن الكلام تدفق من فمها بلا عسر، وكادت تبكي لفرط انفعالها، وظنت أن ما قالته لم يعجبني فأضافت:

- لا أعرف أن أعبر عما في نفسي يا معلمي..!

ويبدو أن «مليتا» اقتبست حكاية التفاحة من حياة «إيبش» وابنته، فطاب لها أن تنسبها لطفلها القادم.. فقد قص ذات يوم تلك الحكاية فقال:

- الطفل يا «ميتسول» عندليب البيت.. سأروي لك ما جرى لي ولابنتي، هي قصة عادية، لكنها عميقة الدلالة.

منذ سنوات زارنا رجل من «تيرانا» وقدّم لي برتقالة وهي في الجبال فاكهة نادرة.. أردت أن آكلها، لكنني آثرت أن أخص بها زوجتي، فقدمتها لها، وكانت في ذلك اليوم مرهقة تعبة، وذهبتُ لحراسة المستودعات، وفي طريق العودة إلى البيت، قابلت ابنتي «باكوشة» ومعها حقيبة كتبها..

فأقبلت إليّ وقدمت لي البرتقالة التي آثرت أمها أن تخصها بها.

- خذها يا أبي - فقد أهدتها إليّ أمي..

وأضاف «إييش»: هكذا نحن يا «ميتسول» نبني حياتنا بالحب والإيثار... قل لي أيّنا أكثر إيثاراً وتضحية.. أينا أكرم؟ الأب أم الأم أم الطفلة الحنون؟

نقلت هذه القصة زوجتي «مليتا» إلى عالم التقمص، فكانت تقوم بعملية إسقاط تتخيل فيها الواقعة كأنها حدثت لي ولها لطفلنا المنتظر.. وكان يطيب لي أن أراها تعبر عن أمومتها بهذا الأسلوب.

❖

هطل الثلج بغزارة في نهاية شهر «ديسمبر»، وأقبل شهر «يناير» وكان الجو فيه صافياً، والرياح ساكنة، لكن ندف الثلج لم

يكف عن الهطل، وجلست «مليتا» تنسج لطفلها المرتقب قمصاناً من الصوف، وطلبت مني أن أخرج وأصنع من الثلج تمثال رجل.

قلت: سأصنع تمثال حمامة بيضاء..!

قالت: لكن كتل الثلج تشبه الحمام الأبيض.. وأضافت:

- سأصنع من الثلج طفلاً جميلاً..

قلت: لا.. بل حمامة كالتي رأيتها يوماً في رحلة صيد..!

- وما حكاية الحمامة تلك يا «ميتسول».

تابعت: خرجت للصيد يوماً مع أحد الطلاب.. وكان الزمن ربيعاً، وأورق شجر البلوط، وفرش الأرض بخضرة فاتحة، ولم أكن قد اصطدت من قبل حماماً برياً، أو رأيته إلا في السماء يطير أسراباً فأحسبه طيور القمري.. وفوق مرج صغير بين الحراج رأيت حمامة برية تدرج نحونا، حتى أصبحت قريبة منا، كانت تمد عنقها، وترمقنا بعينين صفراوين كالكهرمان، تجولان كقطرتي زئبق.. وريشها الأبيض والأحمر كان مصبوغ بالحليب وعصير الكرز.

همس طالبي: ادفع المفجّر وسدد يا معلمي.. هيا.. أسرع.

كانت «مليتا» تصغي بجوارحها وقد افترّ ثغرها عن ابتسامة من شفتين كبرعمين ناضرين من شجر البلوط.

قالت: هيا.. تابع الحكاية.. ماذا حدث بعد ذلك يا «ميتسول».

- بعد ذلك سددتُ البندقية لأضغط لكن يدي لم تكن تقوى على الضغط.. أي مجرم أنا كي أقود حمامة رائعة ولطيفة إلى الهلاك.

❖

استلقينا معاً على السرير، وطال سهرنا، ثم غفوت و«مليتا» تضع يدي بين كفيها الدافئتين.. وفوجئت بها تضغط على يدي.. فأدركت أن المخاض فاجأها..

- حان الوقت يا «ميتسول».

خرجت مندفعاً لاستدعاء القابلة.. فاعترضني الحارس «إيبش» فأفهمته أنني أسعى إلى القابلة، وعندما عدت كانت نساء القرية يتحلقن حول زوجتي، فقد نشر «إيبش» الخبر في القرية كلها.. وطلبت مني القابلة أن أبقى خارجاً، فوقفت أنتظر قلقاً وبين الحين والآخر.. كانت إمرأة من النسوة تخرج فتراني قلقاً.. فتقول:

- اصبر.. وتجلّد.. سينتهي الأمر على خير..

بعد قليل.. أمرت القابلة النسوة بإخلاء الغرفة، فظننت أن الولادة غير طبيعية. وازداد قلقي، فدخلت المدرسة ورحت أنقل نظري بين المعروضات وصحف الحائط، وكانت إحداها

تنشر ثلاثة أبيات شعرية لأحد الطلاب تبدأ بعبارة (عندما أكبر..) وصحوت على صوت الممرضة.. وهي تنادي:

- أين أنت يا «ميتسول» لابد من نقل «مليتا» إلى المستشفى.

صحتُ: كيف أنقلها والطرق مغطاة بالثلج، وخطوط الهاتف معطلة.

قالت: بهذه العربة.. وعلى الطريق..!!

كانت العربة التي تشير إليها من النوع الذي يستخدمه سكان الجبال لنقل الأعشاب.

❖

آه.. ما أروع شهامة أهل القرية، فقد بدا أربعة من الرجال يجرّون العربة بحبال طويلة.

في تلك اللحظة، مرّ بذهني كالبرق صورة تلك الحمامة التي سددت البندقية إليها لصيدها ولم أطلق.. مددت يدي لأقبض عليها، لكنها استردت شجاعتها وفرّت، تاركة في يدي حفنة من الريش الأبيض امتلأ بها المرج.. لست أدري لماذا تذكرت تلك الواقعة.. لكن حمامتي الآن بيد الصياد.. فهل يسدد الموت سلاحه إليها. أو يكون رفيقاً بها كما كنتُ حين أطلقت سراح صيدي، وامتنعت بعد ذلك عن صيد حمام الشتاء..؟

قال أحد الرجال: لا تقلق يا «ميتسول» سنصل في الوقت

المناسب، كانت العربة تتدحرج وراء الرجال الذين يجرّونها في الجبال صعداً، ويحذرون خطر انزلاقها إلى الخلف أو إلى المنحدر. كانوا يعانون ويجرّون بحذر..

قال لي «إيبش» رئيس قسم المحاسبة: لا تقلق انقطع سقوط الثلج إلا بعض ندف متفرقة.

وكان نور القمر وأضواء الفوانيس التي يحملونها تنير وجوه الرجال المجهدة، وقد شكلوا حاجزاً بأجسادهم لمنع العربة من الانزلاق أو التراجع، أو التحرر من الحبال..

في تلك اللحظات وددت لو أهمس بأذن «مليتا»:

- أتذكرين ليلة عرسنا.. والوسائد المطرزة والملاءات البيض التي عطرتها أمي بماء الزهر، أتذكرين أننا لم ننم في تلك الليلة.. فالحياة طويلة فيها متسع للنوم، لكن ليلة العرس لا تأتي إلا مرة واحدة.. ظلي ساهرة فيها.. ولئن كان أريج ماء الزهر قد بددته الأيام، إن عطر الحب سيظل مدى العمر في أعماقنا.

وأضاع الحارس رئيس المحاسبة «إيبش» في الثلج أحد القفازين المصنوع من الفرو الثمين، كان عثر عليه ذات يوم، وأراد أن يتباهى به أمام المعلمين، ورفض أن يبيعه لمدير المدرسة حين عرض عليه شراءه - وقال:

- أنتم أيها المعلمون مصابون بداء العظمة..

ضحك المدير آنذاك.. وخيّل إليّ ونحن في سيرنا إلى المشفى أنني دعست على شيء أسود طرياً يبدو أنه القفاز الذي سقط من «إيبش» ومع ذلك لم يكف مدير المدرسة عن مساومته على القفاز على أمل أن يعثر عليه.

وتوقفت العربة على مسافة قريبة من المشفى، وتبادل الرجال مواقعهم ومهامهم، وصاح الحارس «إيبش»:

- ها قد وصلنا إلى المشفى.

كانت إحدى الممرضات تسعى بمحفة نحونا، بعد أن سمعت صيحة أرسلها «إيبش» تطلب النجدة، كانت صيحة مدوية كصوت الرعد واستمر ركضنا بلا توقف حتى نهاية الطريق.

اتكأت على الحارس لأتفادى السقوط، وكان يعيد على مسمعي حكاية التفاحة ثانية:

- الطفل يا «ميتسول» عندليب البيت، وسأحكي لك حكاية عادية لكنها ذات دلالة.

وعند باب المشفى، انحنيت على وجه «مليتا» وقلت لها:

- اصمدي كي تتفادي الغيبوبة أو الإغماء..

فالتفتت إليّ وقالت:

- لماذا لم ترتدِ قبعتك..

ثم غيّبها الباب الذي دخلت منه.. وأطبق في وجهي..

هبطت إلى صالة المشفى، وكان الرجال ينفضون الثلج عن ثيابهم، ورئيس المحاسبة يضحك سعيداً، ويخلع قفازه الذي أضاع أخته في الثلج، ومدير المدرسة يغريه بدفع ثمن له يعادل ما عرضه عليه ثمناً للقفاز كله، عسى أن يجد الزوج الآخر في طريق العودة.

بعد ساعة.. وضعت «مليتا» طفلها، ونقل إليّ الخبر دون أن يسمح لي بالدخول.. فكان أول ما قمت به في تلك الفترة أن خرجت إلى حديقة المشفى وقد غطاها الثلج، وصنعت تمثالاً لطفل.. ولم أكن أعلم أن «مليتا» قد فتحت النافذة لتزف إليّ الخبر بأنني رزقت طفلين توءمين حملتهما على ذراعيها ورأيتهما من بعيد.. وأكدت الممرضة التي كانت تواصل علك اللبان بأنهما سليمان معافيان وبصحة تامة، وكانا ملفوفين بقماط أبيض، فخيّل إليّ أنني أرى حمامتين كتلك التي كنت أطاردها في الصيد، وآليت على نفسي ألا أصيد حماماً.

الحلـــم

فرانك تلسلي(*) - بريطانيا

Frank Tilsley

ترجمة سميح أبو مُغلي

هل يمكن تحذيرنا - في أثناء الحلم - من حادث قد يكون خطيراً؟

(*) ولد سنة 1904، وظهر كتابه الأول عام 1933 وظهر له كتب عديدة منذ ذلك الوقت، يمكن أن نذكر منها (أكره أن أكون ميتاً I'd hate to be Dead) عام 1938، و(قصة حب جلبريت برايت Love Story of Gilbert Bright) عام 1940، و(السيدة ذات المعطف الفرو The lady in the Fur Coat) عام 1941 و(أكثف من الماء Thicker than Water) عام 1955، بالإضافة لمجموعة قصص ظهرت عام 1944 بعنوان (أولاد الساحل Boys of Coastal).

أعتقد أن من الصعب تصديق ذلك.

إن كنا نستطيع رؤية المستقبل - في أثناء الحلم - أو أن نحلم بالمستقبل، فإن المستقبل إذاً يكون موجوداً، وإذا كان كذلك، فليس لنا خيال فيما سيحصل، ولا نكون مسؤولين عن حيواتنا، وما أهمية أعمالنا إذاً بالنسبة لنا أو للآخرين؟

قبل أن أسرد عليكم الحلم، علي أن أقوم بشيء من التوضيح، كان ذلك في الصيف قبل أربع سنوات، كنت أقود السيارة بعائلتي راجعين من إيطاليا عبر جنوب فرنسا. ابني لم يكن قد تعلم السواقة بعد، وابنتي كانت صغيرة على ذلك، أما زوجتي فلا تسوق. كنت أسوق طوال ثلاثة الأسابيع الماضية، ربما أعياني التعب، وربما لم يكن بمقدوري التفكير بشيء غير السيارات. وأما المدينة التي أمضينا فيها ليلة الحلم فكانت تين اهرمتاج Tain I'Hermatage.

والآن سأسرد لكم الحلم: كنت جالساً في سيارة كبيرة قوية، لونها أصفر cream وكنت أسوق بسرعة فائقة عبر البلاد، وعندما اقتربت من منعطف على الطريق إذ فجأة أرى أمامي شاحنة ضخمة.

امتدت قدمي إلى الكابح، لكنها لم تلمس شيئاً نظرت إلى الأسفل، فلم أجد كابحاً، والأسوأ، أن يديّ تقبضان على الهواء، لم يكن ثمة مقود لتمسكا به، لم تتواجد وسائل سيطرة من أي نوع! وقد صرنا الآن وراء الشاحنة تماماً.

صرخت مذعوراً، صوت هادئ جاءني من جانبي الأيسر، فأدرت رأسي نحوه، شخص غريب يجلس هناك، شخص باسم في مقتبل العمر، يرتدي قميصاً من الحرير، وعلى رأسه قبعة حمراء، لم أستطع فهم ما قاله لي، إذ تكلم بلغة فرنسية سريعة، ولغتي الفرنسية ضعيفة. لم أكترث لما قاله لي، تسمّرت عيناي على يديه السمينتين النظيفتين، الممسكتين بالمقود. هذه السيارة مقودها على اليسار. هو، وليس أنا، من يقود.

لفّ المنعطف بأمان، ثم أدار المقود قليلاً لتكون السيارة وسط الطريق، وهمّ بأن يتجاوز الشاحنة. والطريق ممتدة أمامنا. تلتمع تحت وهج الشمس، فارغة تماماً من السيارات باستثناء سيارة واحدة تبدو في الأفق، امرأة تجلس على باب كوخ جدرانه بيض، تجلس إلى طاولة تنسق عليها باقة زهور مستديرة، تماماً كتلك الباقات التي نضعها عادة على القبور، فذكّرني ذلك بالموت.

في اللحظة التي صرنا على موازاة الشاحنة، وخلال بضع ثوان نوشك أن نجاوزها، إذ بالشاحنة بدأت تميل من جانب الطريق صوب سيارتنا، فعل سائقها ذلك متعمداً. أخذ الغريب الجالس بجانبي يشتم بصوت عال ويحاول الابتعاد، سمعنا صوتاً مدوياً خلف السيارة أعقبه انفجار. أخذت الدنيا تدور بي، وصوت الانفجار يطن في أذني، أفقت أتصبب عرقاً.

أزعجني هذا الحلم، ولم أقدر على معاودة النوم، يبدو لي أن تحذير من شيء ما، أردت لو أعرفه.

حتى لو كانت التحذيرات (من المستقبل) ممكنة، فهذا الحلم شيء غير معقول، ممّ يحذرني؟ أينبغي ألا أتجاوز شاحنة على طريق مكشوف؟ الطريق إلى باريس دائماً ما تعج بالشاحنات الضخمة، معظمها تكون قادمة من مرسيليا، وعليّ دائماً أن أتجاوزها، فأنا لا أستطيع أن أسوق على مهل لمدة طويلة. لا، هذا لم يكن ما يدل أن يرمي إليه الحلم. إنما أصل الحلم نابع من نوع من الخوف، ولابد لي من أن أجد مصدر أو سبب هذا الخوف، وعندئذ أستطيع نسيانه تماماً.

أخذت أفكر في سواقتي طوال الأسابيع الثلاثة الماضية، حاولت أن أتذكر كل الشاحنات وكل الأكواخ البيض، وفكرت بكل السيارات ذات اللون الأصفر (cream) فلم أتذكر شيئاً ذا أهمية. أخذت أفترض أن الطريق التي بالحلم لابد أن تكون في فرنسا، كانت طريقاً طويلة فارغة وممتدة، ولكن تذكرت أننا تجاوزنا شاحنة عن اليمين مما يدل على أن الطريق كانت في إنجلترا. ففي إنجلترا تسير كل السيارات على اليسار وفجأة تذكرت شيئاً:

قبل سنتين من الحلم، كنت مسافراً في شمال إنجلترا أنا وشخص أمريكي كنا نعد برنامجاً للإذاعة، وقد كان أحضر سيارته من أمريكا، وبالطبع كان مقودها على جهة اليسار،

وكذلك كانت المكابح وما إلى ذلك، غير أن سيارته لم تكن صفراء (cream). وكان هذا الأمريكي سائقاً لا مبالياً، أخذ يتجاوز السيارات رغم نصائحي له بأن لا يفعل ذلك. وعندما كنا على مسافة من مدينة نوتنهام Nottingham لعب لعبة الصوص.

ولعبة الصوص – كما تعلمون – يكثر لعبها على الطرقات في أمريكا، لأن الرحلات الطويلة تكون مملة ولذلك يقود السائقون سياراتهم في وسط الطريق، وعندما تظهر سيارة أمامهم، تكون هي الأخرى في الوسط، والسائق الذي ينتحي جانباً يكون (صوصاً)، وفي الغالب لا ينتحي أي من السائقين.

أفهمته رأيي بهذه اللعبة بلهجة إنجليزية شمالية صارمة، فلم يلعبها مرة أخرى ولكن من المحتمل أن هذه اللعبة هي التي تركت أثرها (أثر الخوف) في عقلي الباطن. وهكذا، عندما كنت نائماً رأيت تفاصيلها في الحلم.

في أحد الأيام عندما كنت أتناول الفطور، تذكرت شيئاً آخر وهو أننا عندما لعبنا لعبة الصوص تلك كان الطقس رديئاً شديد الرياح، وقد توقفنا في بلدة شسترفيلد Chesterfield واشترى صديقي الأمريكي قبعة ولكنها كانت سوداء وليست حمراء، غير أن التفاصيل في الأحلام لا تصدف بكل دقائقها.

ونسيت الحلم حتى عصر هذا اليوم، ففي عصر هذا اليوم كنا نسوق الآن وراء شاحنة فرنسية ضخمة، تصدر منها أصوات

مزعجة، والشاحنات الفرنسية غالباً ما تسير في وسط الطريق، ولا يستطيع المرء أن يتجاوزها، ويضطر للسير خلفها أميالاً طويلة مع أن الطريق تكون فارغة.

وعندما أطلقتُ بوق السيارة تنحى سائق الشاحنة التي أمامنا إلى جانب الطريق، ولكن إلى الجانب الخطأ، إلى اليسار بدل أن يتنحى إلى اليمين، وصار على اليمين متسع لي كي أتجاوز، ولكنني إذا تجاوزت أكون متجاوزاً من الجهة الخطأ، ولذلك فضلت أن أظل خلفها أقنع نفسي دائماً ألا أتجاوز، فقد قلبت الأمر على عدة وجوه: بإمكاني حتماً أن أحرك سيارتي بأسرع مما يمكنه، لأن شاحنته كبيرة وثقيلة، وقد أستطيع أن أتجاوزه بسرعة قبل أن يستطيع التصرف بعمل ما ولكن لو تحرك إلى اليمين فيمكنه أن يقتلنا بكل سهولة، وبحسب القانون يجب عليه أن يسير على اليمين.

ربما أراد أن يمزح، وربما أراد أن يصطنع حادثاً، فإذا قتلنا، لا أحد يدري ولا أحد يلومه، لأنه يسير على اليمين والحق معه. ولكنها شاحنة ضخمة ثقيلة يمكن أن أتجاوزها بأمان ودون أن يكون لديه وقت للميل نحونا. الطريق أمامنا فارغة وممتدة لأميال، أبطأتُ قليلاً في سواقتي حتى صرت على مسافة قصيرة من الشاحنة، ثم أسرعتُ بأقصى ما يمكن باتجاه محاذاة جانب الشاحنة، وكانت سرعة سيارتي تقارب السبعين ميلاً في الساعة. أصبحت مقدمة سيارتي تحاذي

مؤخرة الشاحنة وعندها رأيت شيئاً خلع أنفاسي، رأيت إمرأة تجلس إلى طاولة عليها زهور خارج كوخ أبيض، وكانت الطاولة على رصيف الطريق.

ولأول مرة في حياتي أغير رأيي في أثناء التجاوز، ضربتُ قدمي على المكبح بقوة، فجنحت السيارة وتلوحت، وسمعت بوق سيارة قادمة من الخلف، إنها سيارة أخرى ورائي قادمة بسرعة فائقة، عرفتُ لونها على الفور، لقد كانت صفراء (Cream).

ضغطتُ على المكبح بشدة، وملتُ بالمقود قليلاً، وتمكنت من أن أصير خلف الشاحنة دون أن ألمسها، بينما السيارة الأخرى مرت عني، والسائق يضغط على البوق بشكل مزعج، وعندما حاذت الشاحنة مالت الشاحنة نحوها.

اعتقدت للحظة أن السيارة يمكن أن تتجاوز الشاحنة بسلام، لأنها كانت مسرعة، ولكن مقدمة الشاحنة أصابت مؤخرة السيارة، كان إصابة بسيطة ولكنها كانت كافية لقذف السيارة إلى جانب الطريق، حيث تجلس المرأة إلى جانب طاولتها.

ولكن سائق السيارة كان سيد الطرقات، إذ تمكن بكل مهارة من رد السيارة إلى وسط الطريق، ولو كنت أنا بمكانه لما استطعت أن أفعل مثله كانت سيطرته على السيارة رائعة، وقد راح يلوح لسائق الشاحنة بيده مغضباً، ثم انطلق بسرعة وسط سحابة من الغبار حتى غاب عن أنظارنا.

ذهبنا للمبيت تلك الليلة في فونتانبلو Fontainebleau، رأيت سيارة تقف خارج الفندق، مؤخرتها قد خدشت حديثاً، ولونها أصفر cram فسعيت لألتقي سائقها، لم يكن يرتدي قبعة حمراء أو قميصاً من حرير. كان شاباً من باريس لا يشبه السائق الذي كان في حلمي، كان يتكلم الإنجليزية جيداً، وسألته إن كان يعرف رقم تلك الشاحنة، لقد لاحظت الرقم وأردت أن أعطيه له، ولكنه ضحك وقال بأن القانون لا يساعد من يتجاوز من الجانب الخطأ، واعتبر الأمر مجرد لعبة وقال: إنها اختبار مهارة، إذا كانت السيارة قوية، الأمر سهل، ولكن لو حاولت ذلك بسيارتك لأخفقت.

لم أخبره عن سبب ترددي في التجاوز، إذ لم يكن ثمة وقت، فقد كان متعجلاً يريد الوصول إلى باريس دون تأخر.

ولنفترض أنني لم أتردد في التجاوز، أنا لا أؤمن بالأحلام، ولكن الله سلمنا من موت ماحق.

محتويات:

* ما هي الترجمة
* المرأة والنقد الأدبي
* نحو علم سرد نسوي
* كتابة الجسد: محاولة فهم الكتابة النسوية
* لغة الجسد: أيقونة الجسد في الشعر النسائي
* انفجار الأدب الإسباني - الأمريكي: الواقعية السحرية

وصايا:

* قصائد من نهر النجوم
* قصيدتان
* قصائد فرنسية

قصص قصيرة:

* المفاجأة
* النافذة المشرعة
* وردة إلى إميلي
* حمام يناير
* الحلم

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 :

المفاجأة 207
محمد مانكد

النافذة المشرعة 219
هكتور مونرو

وردة إلى إميلي 227
وليام فويكنر

حمام يناير 245
ضياء تشيلا

الحلم 257
فرانك تلسلي

المترجمون

منذر عياشي
شكري مجاهد
أحمد صبرة
فاطمة إلياس
محمد الداهي
علاء الدين رمضان
نانسي أحمد سمير
عاطف محمد عبدالمجيد
هند السديري
نادية عبدالوهاب خوندنه
عبدالعزيز السالم
عبداللطيف الأرناؤوط
سميح أبو مُغلي

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 :

ما هي الترجمة ..... جان رونيه لادميرال 9
المرأة والنقد الأدبي ..... تيري كاسل 29
نحو علم سرد نسوي ..... سوزان لانسر 79
كتابة الجسد: محاولة فهم الكتابة النسوية .. آن روزاليند جونز 113
لغة الجسد: أيقونة الجسد في الشعر النسائي ..... أليشا أوستر ايكر 127
انفجار الأدب الإسباني - الأمريكي: الواقعية السحرية .... أنجيل إستيبان 163

■ قصائد :

قصائد من نهر النجوم أكيكو يوسانو 179
قصيدتان زينج لينج 185
قصائد فرنسية فرانسيس جام 197