

بدءاً

حين يتاح للتحريير فرصة زيارة عواصم ثقافية عربية، يشعر بكثير من الرضا؛ لما يجد من حضور بارز لـ **نوافذ** عبر منافذ ثقافية متعددة. ورسائل التواصل التي يحملها البريد يومياً، من أجزاء مختلفة من وطننا العربي، تجعلنا نبتهج، ويزداد حرصنا على تقديم مستوى أفضل من الأعمال المترجمة من ثقافات عالمية متعددة، على ضوء ما يزودنا به المتواصلون معنا من المترجمين والمترجمات، والتحريير يعتبر هؤلاء اللبنا، التي تشيد هذا الصرح الثقافي، الذي يتجه بقراء العربية إلى التعرف على عوالم جديدة لثقافات متنوعة، ربما لم يتح لبعضها الدخول إلى عالم العربية وقرائها.!

وفي الوقت الذي نحبي فيه أولئك الذين يبذلون جهداً كبيراً في سبيل تقديم ترجمات متميزة، فإن المسؤولية تكبر وتزداد في حق أولئك الذين يجيدون لغات الشعوب الإسلامية خاصة، وشعوب العالم الثالث بعامة. فالتحريير يؤمن بضرورة التواصل المعرفي، بين أبناء الثقافات المتعددة،

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

لمزيد من التلاقح الفكري، والتضامن المعرفي، وبالتالي
القدرة على فهم الآخر.

نواصل دعوتنا للانفتاح الأكبر على ثقافات شعوب
العالم الإسلامي، والعالم الثالث، خصوصاً تلك التي لم تحظ
بكثير من الاهتمام عبر الزمن السالف.
تحية لكل المتواصلين معنا، وكل عام وأنتم بخير.

رئيس التحرير

العدد الحادي والعشرون رجب 1423هـ - سبتمبر 2002

21

بيان الترجمة

أنطوان بيرمان

ترجمة عز الدين الخطابي

يحاول صاحب النص تحديد المسار الذي يمكن أن تأخذه النظرية الحديثة في الترجمة. وهو المسار الذي ينطلق من تاريخ الترجمة، مروراً بتحديد أخلاقياتها ووصولاً إلى ممارستها التحليلية.

هكذا، فبالإضافة إلى غنى القضايا التي يثيرها أنطوان بيرمان ووقوفه عند أبرز الأعلام والكتاب

الذين اهتموا بقضايا الترجمة، هناك إشارة جميلة من طرفه تخص ثقافتنا العربية. فقد تمت الإشارة إلى أن رواية دون كيخوطي قد ترجمت عن العربية، وذلك بشهادة سرفانتس نفسه. وما يهمننا من هذا الحدث، ليس مدى حقيقته، ولكن مدى التأثير الذي مارسته الثقافة العربية ولغتها على الثقافة الغربية ونهضتها - المترجم -.

ظل حقل الترجمة على الدوام، ميداناً لتناقض غريب. فمن جهة، اعتبرت الترجمة ممارسة حدسية خالصة، تتوزع بين ما هو تقني وما هو أدبي، ولا تستلزم في العمق أية نظرية ولا أي تأمل خاصين. ومن جهة أخرى، توجد - منذ شيشرون Ciceron وهوراس Horace والقديس جيروم St Jérôme على الأقل - كتابات غزيرة حول الترجمة، وهي كتابات من طبيعة دينية وفلسفية وأدبية ومنهجية، بل وعلمية كما هو الشأن في السنين الأخيرة. والحال، إنه بالرغم من كون العديد من المترجمين قد تحدثوا عن ممارستهم، إلا أن أغلب النصوص صدرت بدون شك،

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

عن أشخاص لا يمارسون الترجمة. فتحديد «مشاكل» الترجمة شكل مجال اهتمام الشيلوجيين والفلاسفة واللسانيين والنقاد. وهو الأمر الذي نتجت عنه ثلاث مسائل على الأقل: فمن جهة، ظلت الترجمة بمثابة نشاط سري، خفي، لأنها لا تفصح عن ذاتها بنفسها. ومن جهة أخرى، بقيت الترجمة مجالاً «غير مفكر فيه»، لأن دارسيها كانوا يعتبرونها أدباً ونقداً من الدرجة الثانية، ومجرد «لسانيات تطبيقية». ومن جهة ثالثة، فإن التحليلات التي يقوم بها بشكل حصري تقريباً، أشخاص لا يمارسون الترجمة، تتضمن حتماً، ومهما كانت قيمتها، العديد من النقاط الغامضة وغير الدقيقة.

غير أن هذه الوضعية عرفت تغييراً في القرن العشرين، حيث ظهرت إلى الوجود، العديد من النصوص حول الترجمة، أنجزها المترجمون أنفسهم.

أكثر من ذلك، فإن التفكير في الترجمة أصبح ضرورة داخلية بالنسبة للترجمة ذاتها، وهو الأمر الذي بدا جلياً في الفكر الألماني الكلاسيكي والرومانسي،

ولا يقدم هذه النظرة أو / الفكرة حتماً نظرية في الترجمة، كما يؤكد فاليري لاربو Valery Larbaud في كتابه «من وحي القديس جيروم»، إلا أنه يعلن عن وجود إرادة لدى الترجمة في أن تصبح ممارسة مستقلة، وأن تموقع ذاتها وتبلغ رسالتها وأن يتم تدريسها ومشاطرتها اهتماماتها.

1 - تاريخ الترجمة:

إن أول مهمة موكولة للنظرية الحديثة في الترجمة تتمثل في تأسيس تاريخ لهذه الأخيرة. علماً بأن الحداثة لا تعتمد الرؤية الماضوية، بل تستند على حركة استرجاعية تسمح بالتحكم في مسار الذات.

وبهذا المعنى تأمل الشاعر والناقد والمترجم باوند Pound في تاريخ الشعر والنقد والترجمة. وبهذا المعنى أيضاً، اقترنت الترجمات الجديدة في القرن العشرين، لنصوص دانتي Dante والعهد القديم وشكسبير واليونان إلخ... بتأمل في الترجمات السابقة لهذه الأعمال⁽¹⁾ ويجب أن يتسع مدى هذا

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

التأمل وأن يتعمق أكثر. لذلك لا يمكننا الاكتفاء بالتحقيقات غير المؤكدة، التي حددها جورج شتاينر G. Steiner في مؤلفه «ما بعد بابل»، بخصوص التاريخ الغربي للترجمة. فمن المستحيل الفصل بين هذا التاريخ، وتاريخ لغات وثقافات وآداب بل وأديان مختلف البلدان. ولا يتعلق الأمر هنا بخلط بين هذه التواريخ بل بإبراز كيف تتم فصل ممارسة الترجمة، في كل حقبة وضمن كل فضاء تاريخي، مع ممارسة الأدب واللغات ومع مختلف التبادلات بين الثقافات والألسن.

لنأخذ مثالا للتوضيح: فقد بين ليونار فورستر L. Forster بأن الشعراء الأوروبيين كانوا عند نهاية القرون الوسطى وبداية عصر النهضة، متعددي اللغات في الغالب⁽²⁾. فقد كانوا يكتبون نصوصهم بلغات عديدة، ويوجهونها إلى جمهور متلق، متعدد الألسن أيضاً. لقد كانوا يقومون بترجمة ذاتية بمعنى من المعاني. ولدينا كشاهد على ذلك، الحالة المؤثرة للشاعر الهولندي هوفت Hooft، الذي ألف عند موت

زوجته المحبوبة، سلسلة من المراثيات بالهولندية أولاً، ثم باللاتينية وبالفرنسية، ومن جديد باللاتينية، ثم بالإيطالية وبعدها بالهولندية مرة أخرى. وكأنه كان في حاجة ماسة إلى سلسلة متنوعة من اللغات ومن الترجمات الذاتية، ليعبر بدقة عن ألمه بلغته الأم.

ويبدو اضحاً من خلال قراءتنا لفورستر، أن شعراء تلك المرحلة، وسواء تعلق الأمر بالأوساط المثقفة أو الشعبية، كانوا يتطورون داخل محيط متعدد الألسن، أكثر مما هو عليه الحال في محيطنا الآن.

لكن وجبت الإشارة إلى أن اللغات كانت خاضعة لمنطق التمايز في تلك الفترة. فقد كانت هناك اللغات العاملة أو «السائدة» كما كان يقول سرفانتس Cervantes، مثل اللاتينية واليونانية والعبرية. وكانت هناك مختلف اللغات الوطنية الأدبية، كالفرنسية والإنجليزية والإسبانية والإيطالية، وكانت توجد إلى جانبها، اللغات الإقليمية واللهجات إلخ... فقد كان الشخص المتجول في أزقة باريس، وأنفر Anvers

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

يسمع من اللغات، أكثر مما قد يسمعه حالياً شخص متجول بشوارع نيويورك. فلم تكن لغة الشخص الأول سوى لغة من بين لغات أخرى، وهو ما كان يمنح لمفهوم اللغة الأم دلالة نسبية. وفي مثل هذا الوسط، فإن الكتابة أو شكت أن تكون متعددة اللغات جزئياً، كانت القاعدة في القرون الوسطى تخصص بعض الأنواع الشعرية لبعض اللغات: مثلاً كان الشعراء المتجولون [التروبادور Troubadours] بإيطاليا في الفترة ما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر، يقدمون القصيدة الغنائية باللهجة المحلية، والقصيدة الملحمية أو الحكائية بالفرنسية.

وفي هذا الإطار، فإن الشاعر ميلتون Milton كتب قصائده الغزلية بالإيطالية فقط، وهو ما أقره في إحدى قصائده الموجهة إلى سيدة إيطالية: "Questa é lingua di cui si vanta Amore" وغني عن البيان، أن هذه السيدة كانت تعرف الإنجليزية أيضاً، لكن هذه الأخيرة لم تكن لغة الحب.

إن معنى الترجمة والأدب بالنسبة لأشخاص

مثل هوفت وميلتون، مختلف عن المعنى الذي نفهمه. فبالنسبة لنا، تعتبر الترجمات الذاتية استثناءات، شبيهة باختيار كاتب لغة أخرى غير لغته الأم لكتابة نصوصه، كما هو حال كونراد Conrad وبكيت Beckett. بل إننا نعتقد بأن تعدد الألسن أو اللهجات، يجعل الترجمة صعبة التحقيق. ذلك أن العلاقة باللغة الأم وباللغات الأجنبية وبالآداب والتعبير وبالترجمة، يتم بناؤها بشكل مغاير.

إن القيام بتاريخ للترجمة، معناه إعادة اكتشاف هذه الشبكة الثقافية المحيرة والمعقدة بشكل لا متناه، والتي تتحدد عبرها عملية الترجمة في كل حقبة وداخل فضاءات مختلفة. وهو ما يسمح للمعرفة التاريخية المحصل عليها بالانفتاح على حاضرنا.

2 - وضعية غير مريحة:

يتعلق الأمر في التحليل الأخير، بمعرفة ما الذي تعنيه الترجمة اليوم في حقلنا الثقافي؟ ومعلوم أن حدة هذا المشكل تزداد الآن إلى درجة الإيلام. وأنا

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

أقصد بذلك مسألة لا يمكن إهمالها، وهي أن الوضعية المهمشة والمكبوتة والمرفوضة وغير المريحة للترجمة، تنعكس على وضعية المترجمين، إلى درجة أنه لم يعد ممكناً في أيامنا هذه، اعتبار ممارسة الترجمة مستقلة بذاتها.

إن وضعية الترجمة ليست فقط غير مريحة، بل تعتبر مشبوهة، سواء لدى الجمهور المتلقي أو لدى المترجمين أنفسهم. فبعد نجاحات كثيرة، وبعد بروز أعمال رائعة، وتجاوز عقبات كانت تبدو مستعصية، كيف يمكن اليوم استخدام المثل الإيطالي الشهير: «الترجمة خيانة traduttore traditore» للتشهير بالترجمة؟ صحيح أن مجال الترجمة لا زال يثير مسألة الأمانة والخيانة: «فأن نترجمه كما يقول فرانز روزنزيغ F. Rosenzweig معناه أن نخدم سيدين» وتلك هي استعارة الخادمة الموجودة في وضعية غير مريحة: فالأمر يتعلق بخدمة العمل، المترجم والمؤلف واللغة الأجنبية [وذلك هو السيد الأول]، وخدمة الجمهور ولغة الترجمة [وذلك هو السيد الثاني].

وهنا يبرز ما يمكن تسميته بمأساة المترجم. فإذا ما اختار هذا الأخير أن يكون سيده متمثلاً في الكاتب والعمل المترجم واللغة الأجنبية، وعمل على فرض هذه العناصر جميعها على فضائه الثقافي، رغم طابعها الأجنبي، فإنه سيبدو كغريب، بل كخائن في أعين ذويه. ومن المحتمل أن تنقلب هذه المحاولة الراديكالية التي يدعوها شلايرماخر Schleiermacher بـ «جلب القارئ نحو المؤلف»، رأساً على عقب، وأن تنتج نصاً غير مفهوم من طرف المتلقي.

أما إذا نجحت المحاولة، وتم الاعتراف بها لحسن الصدق، فإنه من المحتمل أن تشعر الثقافة الأخرى بأنها «سُرقت» وحرمت من عمل تعتبره ملكاً لها بدون منازع. وهنا تبرز مسألة غاية في الخطورة وهي العلاقة بين المترجم والكتاب الذين يترجم لهم.

بالمقابل، إذا ما اكتفى المترجم باقتباس العمل الأجنبي، وهو ما يدعو شلايرماخر بـ «جلب المؤلف نحو القارئ»، فإنه وإن كان سيرضي الجانب الأقل تشدداً ضمن جمهوره، إلا أنه سيخون حتماً العمل الأجنبي، وبالتالي سيخون جوهر الترجمة ذاته.

إن هذه الوضعية الإشكالية لا تعتبر بطبيعة الحال واقعة في حد ذاتها، لأنها تقوم على عدد لا يستهان به من الافتراضات الإيديولوجية. فجمهور القرن السادس عشر المثقف الذي تحدث عنه فورستر، كان يجد متعة في قراءة عمل ما بلغات مختلفة، وكان يجهل إشكالية الأمانة والخيانة لأنه لم يكن يقدس لغته الأم. ولربما كان هذا القديس هو مصدر المثل الإيطالي المذكور وكل المشاكل المرتبطة بعملية الترجمة. أما جمهورنا المثقف، فيطالب بأن تكون الترجمة منحصرة داخل مجال مثير للشبهات. وهذا سبب من بين أسباب إمحاء المترجم الذي يتوارى بتواضع كبير خلف الأعمال الأجنبية ويعتبر خائناً رغم كل الجهود التي يبذلها لنقل النص المترجم بأمانة. ونعتقد بأن الوقت قد حان للتأمل في هذا الوضع المكبوت للترجمة، وفي مجموع «المقاومات» التي تلاقيها هاته الأخيرة. وهو ما يمكن التعبير عنه بالصيغة التالية: إن كل ثقافة تقاوم الترجمة حتى ولو كانت في حاجة ماسة إليها. فالهدف الأساسي للترجمة - والمتمثل في إقامة علاقة مع الآخر على

مستوى المكتوب وفي إخصاب الثقافة الخاصة عبر تلاقحها مع الثقافة الأجنبية - هو خلخلة البنية الإثنية المركزية ethnocentrique لكل ثقافة حيث يسود نوع من النرجسية لدى المجتمعات التي تريد أن تجعل من ذواتها كيانات خالصة غير ممزوجة. والحال أن كل ترجمة تتضمن شيئاً من العنف الناتج عن عملية التهجين. وقد انتبه هردر Herder إلى ذلك، حينما شبه اللغة التي لم تخضع للترجمة بعد، بفتاة عذراء. طبعاً فإن عذرية ثقافة أو لغة ما تعتبر أمراً غير واقعي كما هو الشأن بالنسبة للعرق الخالص. ومع ذلك، فإن هذا الأمر يظل قائماً على مستوى الرغبات اللاشعورية. فكل ثقافة تسعى لكي تكون مكتفية بذاتها، حتى تتمكن من خلال هذا الاكتفاء المتخيل، من بسط إشعاعها وسيطرتها على الثقافات الأخرى. ولدينا أمثلة واضحة في الثقافة الرومانية القديمة والثقافة الفرنسية الكلاسيكية والثقافة الأمريكية الشمالية الحديثة.

إن وضع الترجمة، في ضوء هذه المعطيات، يبدو

غامضاً. فهي من جهة، تخضع لإلزام استحواذي واختزالي وتصبح عاملاً من عوامل هذا الإلزام، مما يؤدي إلى قيام ترجمات ذات نزعة إثنية مركزية أو ما يمكن تسميته «بالترجمة الرديئة». ومن جهة أخرى، فإن الهدف الأخلاقي لعملية الترجمة، يتعارض بطبيعته مع هذا الإلزام، لأن جوهر الترجمة هو الانفتاح والحوار والهجانة واللامركز. فالترجمة تستدعي إقامة العلاقة بين الذات والآخر، وإلا فقدت أساس وجودها. ويتجلى هذا التناقض بين الهدف الاختزالي للثقافة والهدف الأخلاقي للترجمة، على كل المستويات. فهو يتجلى على مستوى نظريات ومناهج الترجمة [ضمن التعارض الدائم بين أنصار الترجمة الحرفية وأنصار ترجمة المعنى مثلاً] كما يتجلى على مستوى ممارسة الترجمة ذاتها وتأثير ذلك على نفسية المترجم. وهنا تستدعي الترجمة، لكي تكون قائمة الذات، ممارسة أخلاقية وتحليلية.

3 - أخلاقية الترجمة:

تتمثل أخلاقية الترجمة على المستوى النظري،

في إبراز وتأكيـد الهدف الخالص للترجمة والدفاع عنه. وتقوم أيضاً على تحديد المقصود من «الأمانة» إذ لا يمكن أن تعرف الترجمة فقط بألفاظ التواصل وتبليغ الرسائل وتوسيع مجال التبادل. كما أن الترجمة ليست نشاطاً أدبياً وجمالياً خالصاً، رغم أنها مرتبطة أشد الارتباط بالممارسة الأدبية القائمة داخل فضاء ثقافي معين. فأن نترجم معناه أن نكتب ونبلغ ما كتبناه. لكن هذه الكتابة وهذا التبليغ لا يكتسبان معناهما الحقيقي إلا عبر الهدف الأخلاقي الذي ينظمهما. وبذلك تكون الترجمة أقرب إلى العلم منها إلى الفن. هذا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار غياب المسؤولية الأخلاقية في المجال الفني.

إن إحدى المهام الأساسية لنظرية الترجمة، تتمثل في تحديد هذا الهدف الأخلاقي بالضبط، وبالتالي في إخراج الترجمة من «الغيتو» الإيديولوجي الذي تتواجد فيه. لكن هذه الأخلاقية الإيجابية تفترض بدورها شيئين اثنين وهما: الأخلاقية السلبية والممارسة التحليلية.

فالأخلاقية السلبية تعني نظرية في القيم

الإيديولوجية والأدبية، وهدفها هو صرف الترجمة عن مقصدها الحقيقي. وتجدر الإشارة إلي أن نظرية الترجمة غير المتمركزة على ذاتها إثنياً، قد تصبح نظرية ذات نزعة إثنية مركزية وتؤدي إلى قيام ترجمة رديئة. وأدعو «ترجمة رديئة» تلك التي تقوم بنفي ممنهج لغرابة العمل الأجنبي بحجة التبليغ.

4 - الممارسة التحليلية للترجمة:

إن الأخلاقية السلبية في حاجة إلى متمم لها، وهو ما تمثله الممارسة التحليلية للترجمة. فالمقاومة الثقافية تنتج نسقاً للتشويه، يطال المستوى اللساني والأدبي ويخضع المترجم لشروطه، سواء أراد ذلك أم لم يرد وسواء كان على وعي بذلك أم لم يكن. وتبدو جدلية الأمانة والخيانة حاضرة لدى هذا المترجم، حيث تبين عن غموض وضعيته ككاتب. ذلك أن المترجم الحق هو الذي يحتاج إلى الكتابة، انطلاقاً من عمل ولغة وكاتب ينتمون إلى ثقافة أجنبية. وهذه الإحاطة جديرة بالاهتمام، إذ إن المترجم شخص متأرجح على

المستوى النفسي، فهو يريد ممارسة عمله على واجهتين: واجهة إلزام لغته على اكتساب الغرابة، وواجهة إلزام اللغة الأخرى على الاغتراب داخل لغته الأم⁽³⁾. فهو يريد أن يكون مؤلف بمعنى من المعاني، لكنه ليس مؤلفاً حقيقياً وهو الكاتب ولكنه ليس الكاتب الحقيقي. فنص المترجم هو نص ولكنه ليس النص الأساسي. وهذه الشبكة من التآرجحات، تنزع نحو تشويه الترجمة الخالصة والانضمام إلى النسق الإيديولوجي المشوه الذي تحدثنا عنه، وإلى تقويته. ولكي لا يكون الهدف الخالص للترجمة مجرد أماني أو «مبدأ ملزماً» بالمعنى الكانطي للكلمة، فإنه من اللازم أن تنضاف الممارسة التحليلية إلى أخلاقية الترجمة. فالمترجم مطالب بالقيام بممارسة تحليلية يكشف من خلالها الأنساق المشوهة التي تهدد بطريقة لاواعية، اختياراته اللسانية والأدبية. وتنتهي هذه الأنساق إلى سجلات اللغة والإيديولوجيا والآداب ونفسية المترجم، إلى الحد الذي يمكن معه الحديث عن تحليل نفسي للترجمة، مثلما كان باشلار Bachelard يتحدث عن تحليل نفسي للعقل العلمي، ففي الترجمة

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

مثلما في العلم، هناك نفس المجاهدة، ونفس العملية المتمحورة حول الذات. ويمكن التحقق من هذه الممارسة التحليلية من خلال التحليلات الشاملة والمحصورة التي يتم القيام بها. فإذا ما أخذنا رواية على سبيل المثال، فإن بإمكاننا دراسة نسق الترجمة الذي خضعت له. هكذا ففي حالة نسق الترجمة ذات النزعة الإثنية المركزية فإنه يرمي إلى هدم النسق الأصلي. وبإمكان أي مترجم أن يلاحظ التأثير الخطير لهذا النسق اللاواعي. ومن اللازم أن تكون هذه الممارسة التحليلية تعددية، لأن طبيعتها تستوجب ذلك. وهو ما يسمح لنا بالقيام بممارسة مفتوحة وغير معزولة للترجمة. كما سيسمح لنا بتأسيس نقد للترجمات يكون موازياً ومتكاملاً مع نقد النصوص. أكثر من ذلك، فإن هذه الممارسة التحليلية للترجمة يمكن أن تتعزز بتحليل نصي يتم في أفق الترجمة ذاتها: إذ إن كل نص معروض للترجمة يمثل نسقياً خاصة، تلاقيها حركة الترجمة وتواجهها وتكشف عنها. وبهذا المعنى أمكن لباوند Pound القول بأن الترجمة هي نوع من النقد المتولد ذاتياً Sui generis، وذلك بالقدر الذي

تكشف فيه عن البنيات الخفية للنص. ونعتقد بأن نظام هذا العمل، هو الذي يشير المقاومة ضد الترجمة، ويسمح في نفس الوقت بقيامها ومنحها معنى ما.

5 - الواجهة الأخرى للنص:

في هذا الإطار أيضاً، تبرز ضرورة تحليل نسق «الأرباح» و«الخسائر» التي تحدث في كل ترجمة، ولو كانت مكتملة. وهو ما ندعوه بالطابع التقريبي لعملية الترجمة.

إن نواليس Novalis بإقراره على أن الترجمة «تسحن» النص الأصلي، قد ساهم بشكل ضمني، في إشعارنا بأن الأرباح والخسائر لا تحصل بنفس الدرجة. ومعنى ذلك، أن الترجمة لا تتضمن فقط نسبة مئوية من الأرباح والخسائر، فإلى جانب هذا المستوى الذي لا يقبل الجدل، هناك مستوى أو شيء آخر، تظهره ترجمة النص الأصلي، علماً بأن لغة هذا الأخير لم تفلح في إظهاره.

فالترجمة تساهم في دوران العمل المترجم

وتكشف عن واجهة أخرى. فما هي طبيعتها ونوعيتها؟ ذلك ما يجب علينا إدراكه بدقة.

إن الممارسة التحليلية للترجمة مطالبة بتقديم معلومات عن العمل المترجم وعن علاقته بلغته الخاصة وباللغة عموماً. وهي أمور لا يمكن للقراءة وحدها ولا للنقد وحده أن يعمل على كشفها.

فبإعادة إنتاج نسق العمل كما هو موجود داخل لغته خاصة، تقلب الترجمة هذه اللغة رأساً على عقب، وبذلك تكون قد حققت ربحاً وعملت على «شحن» لغة النص المترجم.

وللإشارة فإن غوته Goethe كان قد توصل إلى نفس النتيجة، وبنوع من الحدس، حينما تحدث عن عملية «التجدد». ففي كثير من الأحيان، «يتجدد» العمل المترجم، ليس فقط على المستوى الثقافي أو الاجتماعي بل على مستوى منطوقه كذلك. ويتوافق هذا الأمر مع واقعة أخرى، وهي أن لغة الترجمة تساهم في انبعاث إمكانيات خفية وتعمل على استحضارها ونشرها بطريقة مغايرة لما يقوم به الأدب.

فهولدرلين Holderlin كشاعر فتح أمام اللغة الألمانية إمكانيات مساوية وليست مشابهة للإمكانيات التي فتحها ك مترجم.

6 - الهدف الميتافيزيقي والدافع إلى الترجمة:

أريد الآن القيام بفحص وجيز للكيفية التي يتم فصل من خلالها الهدف الأخلاقي الخالص للترجمة مع الهدف الميتافيزيقي لهذه الأخيرة ومع ما يمكن تسميته بالدافع إلى الترجمة. وأقصد بذلك رغبة المترجم في أن يكون مترجماً والتي يمكن تحديدها انطلاقاً من المفهوم الفرويدي للفظـة «الدافع». وكما يؤكد فاليري لاريو، فإن هذا المفهوم يحمل شحنة عاطفية في معناه الشاسع. فما المقصود إذن بالهدف الميتافيزيقي للترجمة؟

في نص له بعنوان «مهمة المترجم» والذي يعتبر على وجه التقريب مرجعاً أساسياً بالنسبة لكل مهتم بقضايا الترجمة، تحدث والتر بنيامين W. Benjamin عن هذه المهمة المتمثلة في البحث عن «اللغة

الخالصة» التي تتضمنها كل لغة، فيما وراء تعدد اللغات الإمبريقية، وكأنها صدى لمرحلة ولت. إن هذا الهدف المغاير كلياً للهدف الأخلاقي، يعتبر ميتافيزيقياً، وذلك بالقدر الذي يبحث فيه، وبطريقة أفلاطونية، عن «ما وراء» حقيقي للغات الطبيعية، وكما أشار بنيامين إلى ذلك، فإن الرومانسيين الألمان، وعلى رأسهم نوفاليس، هم الذين عبروا عن هذا الهدف بقوة، هكذا ستصبح الترجمة بمثابة نقيض لبابل أي لسيادة الاختلافات والتجريبية. والغريب أن هذا الأمر كان هو الهدف الأول المتوخى من الدافع الخالص للترجمة، كما برز مثلاً لدى شليغل A. W. Schlegel وأرمان روبين A. Robin فالرغبة في ترجمة كل شيء، بحيث يصبح عمل المترجم تعددياً وكلياً poly-omni traducteur يرتبط لديهما بعلاقة إشكالية إن لم نقل صراعية مع لغتهما الأم.

فاللغة الألمانية بالنسبة لشليغل، هي لغة ملتوية وجافة، وهي وإن كانت قادرة على «الاشتغال»، إلا أنها ليست قادرة على «اللعب». لذا، فإن الهدف من الترجمة التعددية هو إخضاع اللغة الأم للعب.

ويلتقي هذا الهدف ويتداخل مع الهدف الأخلاقي لدى همبولدت Humboldt الذي يعتبر بأن مهمة الترجمة هو «توسيع» أفق اللغة الألمانية. وفي الواقع، فإن الدافع إلى الترجمة، يحدد لنفسه هدفاً بعيداً عن كل مشروع إنسي. إذ إن الترجمة التعددية تصبح هدفاً في حد ذاتها، بحيث يتحدد جوهرها في تغيير طبيعة اللغة الأم بشكل جذري. فالدافع إلى الترجمة ينطلق دوماً من رفض ما يدعوه شلايرماخر بـ«الراحة الحميمة للغة das heimiches wohlbeinden der sprache». إن الدافع إلى الترجمة، يفترض دوماً بأن هناك لغة أخرى متفوقة أنطولوجياً على اللغة الأم. وهنا يطرح السؤال: ألا يشعر المترجم أثناء ممارسته الأولى للترجمة، بأن لغته ضعيفة وفقيرة أمام الغنى اللغوي للعمل الأجنبي؟

هكذا يخضع اختلاف اللغات، أي تباين اللغات الأخرى واللغة الأم، إلى التراتبية. فاللغتان الإنجليزية والأسبانية مثلاً، تعتبران أكثر مرونة وواقعية وغنى من اللغة الفرنسية! ولا علاقة لهذه التراتبية بالنظرة

الموضوعية، فمنها ينطلق المترجم، وهي التي يواجه أثناء ممارسته ويعمل على تأكيدها باستمرار. وتوضح حالة أرمان روبين بجلاء هذا الحقد تجاه اللغة الأم والذي يعتبر بمثابة الدافع إلى الترجمة. فروبين كان له لغتين / أم إن صح القول وهما: الفسيل Fissel [وهي لهجة سائدة بمنطقة البروطون] والفرنسية. وتستند الترجمة التعددية لديه، على هذا الحقد تجاه لغته الأم «الثانية» وهي الفرنسية التي يعتبرها مثقلة بالأخطاء حيث يقول: «إنني أحب اللغات الأجنبية أكثر، وأعتبرها خالصة ومتميزة. أما لغتي الفرنسية [لغتي الثانية] فلقد تواجدت فيها كل الخيانات. ففي إطارها تعلم الناس قبول الدناءة». إن الهدف الميتافيزيقي المتمثل في تجاوز غايات اللغات التجريبية واللغة الأم، وفي التوق نحو كلمة حقيقية تكون حسب تعبير روبين هي «كلمة الحقيقة وليست مجرد كلمات». يرتبط بالدافع الخالص إلى الترجمة الذي يروم تحويل اللغة الأم، عبر مواجهتها مع لغات أجنبية تعتبر متفوقة عليها، أي مرونة أكثر ولعوبة وخالصة أكثر.

ويمكننا القول، بأن الهدف الميتافيزيقي للترجمة هو بمثابة إعلاء رديء للدافع إليها، في حين أن الهدف الأخلاقي هو بمثابة تجاوز لها. وبالفعل، فإن الدافع إلى الترجمة يعتبر هو الأساس النفسي للهدف الأخلاقي، وإلا لكان هذا الأخير مجرد إلزام لا حول له ولا قوة. فعملية المحاكاة التي تقوم بها الترجمة دافعة بالضرورة، لكنها تتجاوز الفعل الدافع، لأنها تريد أن تكون مجرد مهدم ومحول سري للغة الأم، كما يأمل كل من الهدف الميتافيزيقي والهدف الأخلاقي. ففي إطار التجاوز الذي يمثله هذا الهدف الأخير، تبرز رغبة أخرى، وهي إقامة علاقة حوارية Dialogique بين اللغة الأجنبية واللغة الأم.

هكذا يعتبر تاريخ الترجمة وأخلاقياتها وممارستها التحليلية، بمثابة المحاور الثلاثة التي يمكنها تحديد تأمل حديث في ترجمة المترجمين.

7 - الترجمة وعملية التناص:

يمكننا أن نضيف محوراً رابعاً يهم مجال نظرية

الأدب وعملية التناس، ذلك أن العمل الأدبي الحقيقي يتم دائماً عبر أفق الترجمة. وتعتبر رواية دون كيخوطي أنصع مثال على ذلك. ففي هذه الرواية، يخبرنا سرفانتس بأن مخطوط مغامرات بطله قد ترجم عن العربية. كما زعم بأن النص الأصلي قد كتب من طرف مغربي يدعى السيد حامد بنجلي Cid Hamet Bengeli. إضافة إلى ذلك، فإن دون كيخوطي سيتباحث مع القس لمرات عديدة وبطريقة أكاديمية Doctement في موضوع الترجمة. هذا مع العلم بأن أغلب الروايات التي قرأها البطل والتي زرعت البلبلة بعقله، كانت مترجمة.

إن الأمر المثير للسخرية هو كون مؤلف أروع رواية إسبانية يعترف أمام القارئ بأن روايته مترجمة عن العربية، أي عن اللغة التي كانت مهيمنة على شبه الجزيرة الأيبيرية منذ قرون. وهو ما يمكن أن يقدم لنا درساً حول الوعي الثقافي الأسباني آنذاك، وأيضاً حول علاقة الأدب بالترجمة. وقد تم التحقق من هذه العلاقة على مدى قرون: من شعراء القرنين الخامس

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

والسادس عشر إلى هولدرلين ونرفال وبودليير
ومالارمي وريلكه وبنيامين وباوند وجويس وبيكيت.
فبالنسبة لنظرية الترجمة، يوجد حقل غني للبحث،
شريطة أن يتجاوز الإطار الضيق للتناص، وأن يرتبط
بالأعمال حول اللغات والثقافات بشكل عام. إنه حقل
متعدد التخصصات pluridisciplinaire، يسمح
للمترجمين بالاشتغال بشكل مثمر مع الكتاب
ومنظري الأدب والمحللين النفسانيين واللسانيين.

الهوامش

*) اقتطف هذا النص من كتاب: Antoine Berman, l'épreuve de l'étranger. ed. Gallimard, 1984, pp 11/24.

1) Cf. "Pourquoi retraduire shakespeare?" de Pierre Leyris. avant-propos aux Œuvres de Shakespeare. club du livre.

2) The Poet's Tongues, Multilingualism in literature, Cambridge uiversity Press, 1970.

3) يمكن مقارنة هذه الوضعية، بوضعية الكتاب غير الفرنسيين الذين يكتبون بالفرنسية. ويتعلق الأمر بأداب البلدان الفرنكفونية في المقام الأول، وأيضاً بأعمال مكتوبة بالفرنسية من طرف كتاب لا ينتمون إلى المناطق الفرنكفونية، كما هو الشأن بالنسبة لبيكيت. وتصنف هذه الإنتاجات في خانة «الفرنسية الأجنبية»، لأنها كتبت بالفرنسية من طرف أجنب، وتحمل علامة هذه الغرابة على مستوى اللغة والموضوعات. وحتى وإن كانت لغة هاته الإنتاجات شبيهة أحياناً بفرنسية الفرنسيين المتواجدين بفرنسا، إلا أن هناك هوة قائمة بهذا القدر أو ذاك، تفصل بين اللغتين، هوة شبيهة بتلك التي تفصل بين فرنسية الفرنسيين والعبارات الفرنسية الموجودة بروايتي «الحرب والسلام» و«الجبل السحري». وتربط بين هذه الفرنسية الأجنبية وفرنسية الترجمة علاقة متينة، حيث نكون من جهة، أمام أجنب يكتبون بالفرنسية ويطبعونها بطابع غرابتهم، ونكون من جهة أخرى، أمام أعمال أجنبية أعيدت كتابتها بالفرنسية، مما سيمكنها من السكن داخل هذه الأخيرة ووسمها بغرابتها.

ويعتبر بيكيت أبرز مثال على هذا التقارب بين الفرنسيين، مادام قد كتب بعض أعماله بالفرنسية، وترجم بنفسه بعض مؤلفاته المكتوبة بالإنجليزية إلى الفرنسية.

إن مثل هذه الأعمال تنتمي في العديد من الحالات إلى فضاءات لسانية ثنائية أو تعددية، تحتل فيها اللغة الفرنسية وضعاً خاصاً، باعتباره لغة الأقلية المهيمن عليها أو المهيمنة، والتي تواجه اللغات الأخرى وتدخّل في علاقات صراعية معها. وتختلف هذه الحالة عما هو عليه الأمر في فرنسا، إذ رغم وجود لغات محلية، إلا أننا نتلمس واقعاً أحادي اللغة. وستولد هذه الوضعية أعمالاً موسومة بعلامة مزدوجة: فهي تنزع، باعتبارها أعمالاً أجنبية تستعمل فرنسية «هامشية»، إلى اتخاذ طابع محلي vernaculaire متضمن لتعابير شعبية. وباعتبارها مكتوبة بالفرنسية، ولتأكيد انتمائها إلى ثقافة محددة ومعارضتها للغات المهيمنة القريبة منها. فإنها تنزع إلى استعمال فرنسية أكثر «نقاءً» من تلك الموجودة بفرنسا. ويمكننا أن نجد هذين النزوعين معاً في نفس العمل، كما هو الشأن في كتابة إدوار كليسان E. Glissant وسيمون شفارتز بارت S. Schwartz Bart.

وكيفما كان الحال، فإن النص الفرنسي الأجنبي يبدو «مغابراً» للنص الفرنسي بفرنسا. وهذان الاتجاهان المتصارعان يشبهان كتابة المترجم الذي يحاول أثناء مواجهته لنص أجنبي «آخر»، الدفاع عن لغته [تقوية لغته الفرنسية مثلاً]، وجعلها منفتحة على العنصر الأجنبي.

ولا غرابة في كون هدف المترجم، المتمثل في إغناء لغته، هو نفس الهدف الذي يتوخاه العديد من الكتاب. وقد صرح الشاعر الموريسي Mauricien إدوار مونيك E. Maunick بهذا الصدد قائلاً: «إنني أريد تخصيب اللغة الفرنسية». انظر، الكتابة، ولكن بأية لغة؟ جريدة لوموند le monde بتاريخ 1983/03/11.

* * *

اختفاء الأدب

موريس بلانشو

ترجمة رشيد مرون

يحدث أن نسمع البعض يطرح أسئلة غريبة
مثل: «ما هي الاتجاهات السائدة الآن في الأدب
المعاصر؟» أو «إلى أين يتجه الأدب؟» أجل. إن
الأمر يتعلق فعلاً بأسئلة غريبة. لكن الأكثر غرابة
منها هو وجود إجابة سهلة عليها: إن الأدب يتجه
نحو ذاته. نحو كنهه الذي هو الاختفاء.

والذين يحتاجون إلى أجوبة ذات صبغة عامة
يمكن أن يعودوا إلى التاريخ الذي سيوضح لهم معنى
القولبة الشهيرة لهيغل: «الفن بالنسبة لنا شيء
متجاوز». تلك القولبة التي واجه بها هيغل غوته بكل
شجاعة في أوج صعود المد الرومانسي، في الوقت
الذي كانت فيه الموسيقى والفنون التشكيلية والشعر
تنتظر جميعها ظهور أعمال هامة. لقد كان هيغل
الذي افتتح درسه حول علم الجمال (الإستطيقا)
بقولته الثقيلة العواقب هذه، يعلم أن الأعمال الفنية
لن تشهد انقطاعاً، وكان يقدر كل التقدير إبداعات
معاصريه ويفضلها على أعمال غيرهم (كما تجاهل
بعضها كذلك). ورغم ذلك فقد تجرأ على التصريح
بكون «الفن شيئاً متجاوزاً» لقد أصبح الفن عاجزاً
عن تلبية الحاجة إلى المطلق والمهم بعد اليوم هو تحقيق
العالم، هو جدية الفعل ومسؤولية الحرية الفردية. لم
يكن الفن يقترب من المطلق إلا في الماضي. ومكان
سلطته الفعلية لم يعد يتجاوز اليوم نطاق المتحف.
وربما ساء به الحال أكثر إلى درجة أنه قد يصبح

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

بالنسبة لنا مجرد متعة جمالية وعنصر تكميلي للثقافة.

لقد أصبح ذلك معروفاً والأمر يتعلق بمستقبل أصبح حاضراً. في عالم التقنية يمكننا أن نواصل كيل المدائح للكتاب ودفع مبالغ كبيرة مقابل أعمال الرسامين، يمكننا أن نكرم الكتب وأن نوسع رفوف المكتبات، يمكننا أن نخصص للفن مكاناً ما لأنه نافع أو غير نافع، يمكننا أن نسلط عليه الإكراهات، أن نقلص حجمه أو أن نتركه حراً طليقاً. وهنا يصبح حظه الحسن هذا هو الشيء الأسوأ بالنسبة له، وحسب ما يظهر فالفن لا يساوي شيئاً إذا لم يمثل سلطة أمره ناهية. والوظيفة المرحجة للفنان اليوم تترتب عما يلاحظه من اهتمام واحتفاء به في عالم يحس بلا جدوى ووجوده فيه.

بحث غامض / معذب

هكذا يتحدث التاريخ على وجه الإجمال، لكن إذا اتجهنا صوب الأدب أو الفنون نفسها، فإن رأيها

يختلف في الموضوع. والأمر كله يتم كما لو أن الإبداع الفني، يقترب من ذاته بواسطة رؤية أكثر إتقاناً وعمقاً كلما أعرضت عنه الأزمنة وخضعت لحركيات بعيدة عن الفنون والآداب. والمسألة غير ناجمة عن إحساس بالغرور، فالعنيد المندفع هو الذي يعتقد أنه يبتث في الشعر نفساً جديداً بأساطير بروميثيوس وغيره، فيما يبدو أن ما يُمجد هنا ليس الفن في حد ذاته لكن الفنان المبدع. أي الفردانية القوية، وفي كل مرة يُمجد فيها الفنان ويفضّل على العمل الفني فإن هذا الاحتفاء بالعبقرية الفردية يعني تدهور الفن، وتراجع أمام قدراته الذاتية وبحته عن أحلام تعويضية وتعتبر هذه الطموحات الرائعة غير المنتظمة كما يعبر عنها نوفاليس بغموض عند قوله: «أيها الشاعر الخالد، ابق في العالم ولا تغادره!» أو لينشدورف بقوله: «الشاعر هو قلب العالم» غير مشابهة للآراء التي وردت بعد 1850 هذه السنة التي سار العالم الحديث بعدها نحو قدره بدقة أكبر، والتي ظهر بعدها اسما ملارميه وسيزار إيداناً بقرب ظهور ما سيليهما من أسماء قادت حركة الفن الحديث.

فلا مالارميه ولا سيزان تبينا النظرة إلى الفنان كفرد أهم من باقي الأفراد، فهما لم يبحثا عن المجد الفني، عن هذه الهالة الحارقة المشعة التي تمنى القانون منذ عهد النهضة الأوروبية أن تكفل رؤوسهم. لقد كان مالارميه وسيزان فنانيين متواصفين لم يوليا نظرهما صوب ذاتيهما، بل صوب بحث غامض، وانشغال أساسي لا ترتبط أهميته بشخصيهما ولا بالتطور الذي شهده الإنسان الحديث. وهو انشغال عجز عن فهمه الجميع، وارتبط به الفنان بإصرار وقوة منهجية لم يكن تواضعهما الشديد إلاّ تعبيراً موازياً عنها.

لا يمجّد شخص الرسام ولا الرسم في حد ذاته وقد قال فان غوغ: «لست فناناً، وإنه لمن العيب أن يعتقد الفرد أنه كذلك». وأضاف: «إنني أقول لهذا لأبين غياب من يتحدثون عن فنانيين موهوبين وآخرين تنقصهم الموهبة». وأحس مالارميه بالمقدم الوشيك لفن لا يحيل البتة على من أنتجه. لقرار لا يرتبط بمبادرة شخص معين محظوظ، وخلافاً للرؤية التقليدية التي يقول الشاعر فيها لست أنا من يتحدث

ولكن الرمز هي التي تتحدث على لساني، فإن استقلال القصيدة لا يعني التعالي المغرور الذي يعتبر أن الإبداع الأدبي يعادل إبداع العالم، في حين أن ذلك لا يكفي حتى لضمان بقاء أو ثبات الحقل الشعري، بل يساهم على العكس في زعزعة القيم السائدة التي ترتبط عندنا بكلمة: «فعل» أو «وجود».

لقد حدث هذا التحول العجيب للفن المعاصر في اللحظة التي اقترح فيها التاريخ خلالها على الإنسان مهام أخرى، لذا يمكن أن يظهر هذا التحول كرد فعل إزاء هذه المهام والأهداف المقترحة، كمجهود فارغ من الثوابت والتعليقات. إن ذلك ليس حقيقياً. وإن كان له صلة بالحقيقة فهي صلة واهية. فقد يحدث أن يرد الكتاب والفنانون على نداء المجتمع باختيار متسرع للعزلة وبالإعراض عن العمل الجبار الذي يشهده قرنهم، ويتمجد ساذج لأسرارهم الفارغة في كل محتوى، أو بالتعبير عن يأس عميق يسمح بوضعهم في نفس الخانة التي يرفضونها، مثلما حدث مع فلوبيير، وقد يحاولون إنقاذ الفن بالتفوق على ذواتهم

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

معتبرين الفن حالة نفسية ترادف الشعرية فيها الذاتية.

ولكن مع ما لارميه وسيزان بالضبط، وأنا أستعملهما على سبيل المثال لا الحصر، أصبح الإبداع لا يبحث عن الملاذ الضعيف. فما يهم سيزان هو «الإنجازات» لا حالاته النفسية والذاتية. لقد أصبح الفن منكب الاهتمام بقوة على العمل الفني، وأصبح العمل والمنتوج الذي يجد جذوره في الفن مختلفاً تماماً عن ذلك الذي يكون مصدره هو العمل، أصبحت قيمهما مختلفة لكنها غير متناقضة. فالفن لا يجحد ولا ينكر العالم الحديث ولا إنجازاته التقنية ومجهوده التحرري والتحويلي الذي يركز على التقنية. لكنه ينجز ويعبر عن علاقات سابقة لكل تحقق الموضوعي وتقني.

إن الأمر يتعلق ببحث غامض، صعب، ومعذب. بتجربة أساسية خطيرة يصبح فيها الإبداع، والعمل الفني والحقيقة وجوهر اللغة عرضة للمساءلة. لهذا فإن الأديب فقد في ذات الوقت من قيمته وتمدد على عجلة إكسيون وأصبح الشاعر عدواً لدوداً لصورة

الشاعر. لذا يبدو أن هذه الأزمة قد نجمت عن إحساس بأن ذلك حقيقي ولكن، وبفعل صدف غريبة يستجيب هذا النقد الخارجي للمؤاخذات الموجهة للتجربة الخاصة بالأدب والفن. رغم أنهما يخوضانها وحيدين. وقد اشترك في الرد على هذه الانتقادات كل من العبقرية المتشككة لبول فاليري وصلابة مواقفه النظرية من جهة والمواقف العنيفة للحركة السورية من جهة أخرى. هكذا، وفي حين يبدو أنه لا وجود لأي قاسم مشترك بين فاليري وهفمانسطل وريكه فإن فاليري يكتب: «لم تشكل أشعاري بالنسبة لي شيئاً إلا لأنها سمحت لي بالتفكير في الشاعر». ويقول هفمانسطل: «إن النواة الداخلية لجوهر الشاعر هو إحساسه بأنه شاعر». أما ريكه فلن نخونه إذا قلنا إن شعره هو النظرية للفعل الشعري والإبداعي. في هذه الحالات الثلاث نجد أن القصيدة هي العمق المفتوح على التجربة التي تسمح بالشعر، على الحركة الغريبة التي تنطلق من المنتج الفني إلى مصدره، التي يصبح فيها العمل الفني نفسه مجالاً للبحث القلق والمتواصل عن هذا المصدر.

يجب أن نضيف أن الظروف التاريخية، ورغم أنها مارست ضغوطاً على هذه الحركات إلى حد أنها تبدو بمثابة الموجه لها، لا يمكن أن تفسر وحدها معنى هذا البحث، رغم أن البعض يصرح بكون الكاتب عندما يسلط عمله على الجوهر المنفلت لهذا العمل فإنه يعكس الوضع غير المريح لمكانته الاجتماعية: لقد استشهدنا بثلاثة أسماء تكاد معاصرة لبعضها البعض وتشترك في كونها عايشة تحولات اجتماعية كبرى. لقد اخترنا سنة 1850 لأن ثورة 1848 هي اللحظة التي بدأت فيها أوروبا تفتح على نضج القوى التي كانت تعتمل بداخلها. وكل ما قيل عن فاليري، هفمانسطل وريكله يمكن أن يقال بشكل أكبر عن هولدرين رغم أنه سبقهم بقرن من الزمان، فقد كانت القصيدة لديه شعراً حول الشعر مثلما أكد ذلك هايدغر. هكذا كان هولدرلين شاعر الشاعر، والشاعر الذي تتجلى فيه إمكانية واستحالة الكتابة وكان روني شار هو الذي رد عليه بعد قرن ونصف من الزمان. وأوضح في معرض رده هذا تصوراً جديداً للزمن مختلفاً عن الزمن الذي يتقصده التحليل

التاريخي وهذا لا يعني أن الإبداع والأعمال الإبداعية والمبدعين يتجاهلون الزمن ويصلون إلى حقائق تقع خارج نطاقه، فحتى «غياب الزمن» الذي تؤدي إليه التجربة الأدبية ليس منطقة لاوقتية. وإذا كان العمل الإبداعي يدعونا إلى مبادرة حقيقية. إلى تذوق لحظة متجددة للوجود فإن هذه البداية تتحدث إلينا داخل حميمية التاريخ. بطريقة يمكن أن تفتح المجال للإمكانيات التاريخية الأصلية. وبما أن كل هذه المشاكل غامضة فإن تقديمها على أنها واضحة أو قابلة للتعبير عنها بشكل واضح سيقود حتماً إلى نوع من بهلوانيات الكتابة وسيحرمننا من المساعدة التي تقدمها لنا هذه المشاكل نفسها عبر صعوبتها وداخل هذه الصعوبة نفسها.

لكن ما نحس به هو أن السؤال الغريب: «إلى أين يتجه الأدب؟» ينتظر ولا شك الإجابة عنه من التاريخ، هذه الإجابة التي قُدمت له بشكل من الأشكال، لكن يظهر كذلك أن الأدب سيستفيد من التاريخ بواسطة هذا السؤال فيستقبله ليسائل نفسه ولا يجيب، لأن الأهم هو طرح السؤال بعمق وقوة.

الأدب - العمل الإبداعي، التجربة

إننا نتحدث عن الأدب والعمل الفني والتجربة فماذا تعني هذه الكلمات؟ سيكون من باب الخطأ أن ننظر اليوم إلى الإبداع باعتباره مجرد مناسبة للتجارب الذاتية أو كملحق بعلم الجمال. ولكننا لم نتوقف رغم ذلك عن الحديث عن التجربة في ميدان الإبداع. سيكون من المناسب أن نرى في انشغال الكتاب والفنانين لا انشغالاً بالذات ولكن بالتعبير عنها بواسطة أعمال إبداعية معينة. يجب أن تلعب الأعمال الإبداعية دوراً أكبر إذن لكن هل الأمر كذلك فعلاً اليوم؟ لا - فما يثير الكاتب ويهز المبدع ليس هو المنتج الإبداعي، لكن البحث عنه والحركية التي تقود إليه والاقتراب مما يجعل الإبداع ممكناً: أي الفن والأدب وما تخفيه هاتان الكلمتان، وهذا هو الذي يجعل الفنان يفضل التأمل في المراحل المختلفة التي استغرقها رسم لوحة ما على التأمل في اللوحة ذاتها. والكاتب يرغب في عدم إتمام عمله أحياناً كثيرة ويترك البدايات والمشاريع التي بدأها ليهملها محاولاً تجاوزها إلى أبعد من النقطة التي وصل إليها. ومن

هنا ينبع كون كافكا وفاليري اللذان يختلفان في كل شيء يُجمعان في إطار صدفة غريبة فعلاً على قولة واحدة: «كل إبداعي مجرد تمرين».

هكذا ينزعج البعض عندما يكتشفون أن الأعمال الأدبية يأتي مصدرها من مجموعة كبيرة جداً من الوثائق والشهادات والكلمات في وضعها الخام، والتي لا تنتمي إلى عالم الإبداع في شيء. وقد يقول البعض إن ذلك لا علاقة له بالإبداع أو بأنه تعبير عن واقعية مزيفة. لكن ماذا يمكن أن نقول نحن عن مقارنة هذه المناطق التي لا تتوغل داخلها الثقافة العادية. لماذا لا تعبر هذه الوثائق والمكونات الأولى عن أي شيء هام من تلك الأشياء والمعاني التي يحدثنا عنها الأدب والإبداع؟ أليس من الغريب أن يصبح للأدب هذه الكلمة المتأخرة الظهور العارية من المجد التي لا تفيد حقاً إلا الكتب المدرسية والتي تواكب الانتشار الكاسح للنشر ولا تعبر عن الأدب بل عن عيوبه ومبالغاتة، أن يصبح الأدب الهم الأساسي الحاضر دوماً في أذهان كل من يكتبون، ويصبح هذا

الهم وهذا الانشغال هو ما يجب البحث في «جوهره». في الوقت الذي يتقوى ضده الاحتجاج ويتزايد انهيار الأجناس وتضعف حاجة العالم إليه ويصبح كل كاتب غريباً عن غيره وغير مبال بواقع أجناس الكتابة، وفي الوقت الذي يصبح موضوع الكتابة لا الحقائق الخالدة والطباع البشرية الثابتة ولكن المواضيع التي لا تتناول الجوهر من الأمور. ويتزايد فيه انتقاد الأدب كنشاط لغوي مفيد وكوحدة أنواع وكعالم تحتمي به المثل والقيم.

إن الأمر يتعلق بانشغال قد يشكل الأدب موضوعه، لكن لا كحقيقة بينة وواضحة، كمجموعة من الأشكال أو عالم من الأنشطة المفهومة، بل كشيء يُكشف ولا يمكن تعريفه أو تبريره مباشرة. كموضوع لا يمكن الاقتراب منه بالنظر إلى غيره ولا يفهم إلا بمقدار ما يتجاوز، بواسطة بحث عليه ألا يهتم بالأدب وبجوهره ولكن بتقليص مساحته وتحبيده. وبالنزول إليه في إطار حركية نغفل عنها ونهملها، وصولاً إلى النقطة التي لا يتحدث فيها إلا الحيات اللاشخصي.

الآداب

يتعلق الأمر هنا بتناقضات ضرورية. ما يهم هو العمل الفني وحده والرسالة التي يتضمنها هذا العمل سواء أكان قصيدة داخل فرادتها المتميزة أو لوحة في فضاءها الخاص. العمل الفني وحده يحظى باهتمامنا، لكن العمل الفني لا يمثّل أماننا هنا إلا ليقودنا إلى البحث عن أسراره. ويصبح هذا العمل هو الحركية التي تقودنا نحو نقطة الإلهام المحض، نحو مصدرها ومآلها، الذي لا يمكنها أن تصل إليه بالانتهااء والاختفاء.

الكتاب وحده يهمننا، كما هو، بعيداً عن التصانيف الأجناسية، وخارج لكل الخانات التي يرفض أن يقبع في إطارها والتي لا يعرف بمشروعية سلطتها عليه وعلى مكانته وشكله. لم يعد الكتاب محكوماً بالانتماء إلى جنس معين بقدر ما ينتمي إلى الأدب فحسب، كما لو أن هذا الأخير يمتلك وحده الأسرار والتراكيب التي تعطي لكل ما يكتب حقيقة ككتاب. هكذا يبدو كما لو أن انحاء الفوارق بين

الأجناس مكن الأدب من أن يحتل واجهة المسرح وحده محاطاً بهالة النور الذي ينبعث منه قبل أن يعكسه نحوه بشكل مضاعف كل إنتاج أدبي جديد. كما لو أن «جوهراً» الأدب شيء له وجود.

لكن الجوهر الفعلي للأدب هو إفلاته من كل تعريف ضيق ومن كل وصف يجمده أو يحققه، فالأدب لا يكون أبداً في متناول اليد في الوقت الذي تتحدث عنه فيه، بل يجب دائماً استعادته أو إعادة ابتكاره. كما أننا لسنا متأكدين تماماً من كون كلمتي أدب وفن تحيلان علي شيء واقعي، ممكن أو مهم وقد قيل من قبل أن تكون فناً هو أن نجعل أن ثمة فن سابق أو عالم ما. لا شك أن الفنان يذهب إلى متاحف الرسم ويكتسب بذلك إحساساً بواقع الرسم والتشكيل. إنه يعرف الرسم، لكن لوحته تجهل ذلك، بل تعتقد بأن الرسم مستحيل وغير قابل للتحقق. ومن يبيّن الأدب داخل الأدب نفسه لا يبيّن في الحقيقة أي شيء ومن يبحث عن ماهية الأدب فإنه يبحث عن شيء ينفلت من اليد باستمرار. ومن يعثر على شيء خلال هذا البحث فإنما يعثر على ما هو

أصغر من الأدب أو ما هو على ما هو أكبر منه. وذلك هو الأمر الأسوأ. ولهذا السبب فإن كل كتاب إنما يبحث عن اللأدب باعتباره جوهر ما يحب ويرغب في اكتشافه.

لا يجب أن نقول إذن أن كل كتاب ينتمي إلي الأدب، لكن كل كتاب يقرر في مصير الأدب. ولا يمكن أن نقول أن كل منتج أدبي يستمد واقعه وقيمه من قدرته على الانضباط لجوهر الأدب أو من حقه في تعرية أو تأكيد هذا الجوهر. لأنه لا يوجد عمل أدبي يستطيع أن يجعل موضوعه هو السؤال حول ذاته. ولا يمكن لأية لوحة أن تبدأ إذا كان هدفها هو توضيح طريقة الرسم، أجل يمكن أن يحس كل كاتب بنداء يدفعه ليرد وحده. غير جهله، على سؤال مستقبل الأدب الذي لا يعتبر مجرد سؤال تاريخي، ولكنه يظل مجمل التاريخ والحركية التي انتهجها الأدب نحو، ماهيته رغم أنه خاضها بالضرورة خارج ذاته. وربما أن الانتماء للكتابة يمر عبر الرغبة في الإجابة عن هذا السؤال، إذ يجب على من يكتب أن يطرحه بقوة وعمق وإتقان، رغم أنه لا يمكنه أن يصل

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

إلي التعبير عنه، ناهيك عن الإجابة عليه. وكل ما يمكن للكاتب عمله على هذا المستوى هو محاولة الإجابة عن هذا السؤال الكبير لعمله الإبداعي إجابة غير مباشرة، إجابة بواسطة عمل أدبي لا يتحكم فيه تماماً، هذا العمل الذي لا يرغب بدوره في الإجابة إلا عن سؤاله الخاص ولا يجعل الفن حاضراً إلا في مكان استتاره أو اختفائه، لماذا؟.

* * *

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

رفض فكرة البنى النصية(*)

رامان سيلدن

ترجمة عزيز يوسف المطلبي

عامل النقد الجدد النصوص الأدبية بوصفها أشكالاً عضوية يمكن تحليلها على نحو موضوعي واستثنوا من حساباتهم فعل القراءة الذاتي (فيما خلا آي. أ. ريجارد I. A. Richards ووليم إيمسن William

*) النص قصة أدغار ألن بو: «سقوط بيت أشر» النظريات (النقدية) «القارئ البنيوي» لجوناثان كلر و«الشفر» لرولان بارت.

(Empson). كان هناك، دائماً، رد فعل يتسم بحسن التقدير نحو موقف (الناقد) الموضوعي هذا. لا نستطيع، على وجه التأكيد، أن نصرف النظر عن ردود الأفعال الفردية تجاه نص ما. أنستطيع أن نستثني تداعيات أفكار القارئ نفسه أو حالته الذهنية في وقت القراءة؟ من الطبيعي أن اعتراضات كهذه تقلق النقاد المحترفين، خاصة، أولئك الذين لا ينظرون إلى «مجرد» بعد القراءة الشخصي أو الخاص بوصفه شيئاً مشروعاً للدراسة. تُعنى الأنماط النفسية لنظرية استجابة القارئ، أحياناً، في محض ردود الأفعال الشخصية التي يقوم بها القراء حين يقرأون. يعتقد ديفيد بليش David Bleich، مثلاً، أن جميع بياناتنا الموضوعية المفترضة عن الأدب مؤسسة على استجابة ذاتية تحث ما قد نصوغه من أحكام نقدية لاحقة.

لا يعامل التقليد البنيوي في النظرية الأدبية استجابات القراء بوصفها شخصية ليس إلا، بل يعاملها بوصفها محكومة بالقواعد، أساساً. فحين

نقرأ فإننا نتبع، على نحو صامت (وربما لاشعوري) إجراءات مشتركة معينة.

إن كتابي **بحث في علم جمال بنيوي** (1975) و**تعقب العلامات** لجوناثان كلر يستكشفان «بحثاً في علم جمال» لا «تفسيراً». فهو لا يؤمن بأن عمل البنيوي هو تقديم تفسيرات أكثر أو إقرار تفسيرات موجودة. وهو يرى أننا لا نستطيع أن نكتشف بنية نص معين لأنه واضح أن القراء المتباينين يكتشفون «بُنى» متباينة فيما يقرأون. وما يمكن ملاحظته هو حقيقة أن القراء يظهرون «قدرة أدبية» (تشبه القدرة اللغوية) في نشاطهم المفسّر: فهم، فيما يبدو، يعرفون ما يفعلون حين يواجههم نص أدبي. وقد أعطى كتاب **كلر الأول الانطباع أن القدرة الأدبية ظاهرة موحدة وعامة (انظر إلى بحث في علم جمال بنيوي، الفصل السادس)**. يقر الكتاب الثاني الرأي القائل بأن هناك «مجتمعات مفسّرة» مختلفة: فمجموعات قواعد وعمليات مختلفة تُنتج أنواعاً مختلفة من التفسير (انظر: **تعقب العلامات**) صفحة 51). يؤمن كلر بأن على بحث في علم جمال بنيوي أن يوضح الاستجابات

المتباينة التي يقوم بها القراء فيما يخص «نفس» النصوص. وهو يفترض أن التفسيرات المختلفة يفسرها وجود قواعد وأعراف مختلفة للتفسير. وهو يتجنب حسابان العوالم التاريخية التي تقرر أعراف القراءة لأن هذا قد يهدد المسعى البنيوي برمته. فالتشابه بين النظام اللغوي وبنية التفسير لا يمكن أن يقوم إلا إذا أدركت البنية، تاريخياً، بوصفها مجموعة من القواعد المستعدة للعمل. ولهذا السبب، يُضطر البنيويون إلى أن ينظروا إلى القارئ بوصفه بنية عقلية مثالية وليس بصفته فرداً يُتحكم به تاريخياً.

سأتجاهل هذه المشكلات في التطبيق الآتي لنظرية كلر.

مقطعنا للمناقشة هو الفقرة المفتوحة لقصة أدغار ألن بو «سقوط بيت أشر» (1840):

طوال يوم مضجر ومظلم وساكن في خريف السنة حين تتدلى الغيوم واطئة في السماء على نحو يبعث على الضيق، كنت ماراً وحدي، على ظهر

جواد، في طريق ريفي موحش، ووجدت نفسي، في آخر الأمر، وظلال المساء تزحف، على مرأى من بيت أشر الكئيب. لا أعرف كيف أصف الأمر، ولكن ساد روحي، من اللمحة الأولى للمبنى إحساس كآبة لا تطاق. أقول لا تطاق، إذ لا تريح هذه الأحاسيس.. تلك العاطفة نصف المبهجة، كونها شعرية، التي يتسلم بها الذهن، عادة، أشد الصور الطبيعية صرامة لما هو كالح أو مفزع. وتطلعت إلى المشهد (المائل) أمامي - إلى البيت ليس إلا وإلى ما هو منمق من سمات المنظر الطبيعي للمكان وإلى الجدران الكالحة وإلى النوافذ الفارغة التي تشبه العيون وإلى قليل من قصب طويل وإلى النزر من جذوع بيضاء لأشجار متعفنة، في اكتئاب روح كامل، اكتئاب لا أستطيع أن أقارنه بأي إحساس أرضي أكثر ملاءمة مما هو غب الحلم لمن يبهبه...: الارتداد المرير إلى الحياة اليومية، الإسقاط الشنيع للحجاب. كانت هناك برودة قارسة (وكان هناك) غوص (بل) سأم قلب - كآبة فكر لا يمكن إصلاحها، (فكر) لا يستطيع أي حس للخيال أن يجهد فيحيله إلى شيء مما هو سامق.

وتوقفت لأفكر - ما ذاك؟ ما ذاك الذي أفقدني
رباطة جأشي وأنا أتأمل بيت أشر؟ لقد كان لغزاً لا
يحل؛ كما أنني لم أستطع أن أفهم التصورات
الوهمية التي ازدحمت علي وأنا أمعن النظر.
واضطرت إلى أن أستند إلي الاستنتاج الذي لا يُقنع
وهو أنه في الوقت الذي يكون هناك، بلا ريب، مزيج
من الأشياء الطبيعية والاعتيادية، تماماً، التي لها
القوة لتؤثر فينا هكذا، فما زال تحليل هذه القوة يقع
ضمن ما لا تبلغه أعماقنا من حسابان. وفكرت ملياً
أنه كان ممكناً لمجرد ترتيب مختلف لما يفصل المشهد
ولما يفصل الصورة، أن يكون كافٍ لتعديل، أو ربما،
لاستئصال قدرته على (إثارة) الانطباع الحزين؛ وإذ
فعلت ما تمليه عليّ هذه الفكرة، أوقفت جوادي عند
حافة شديدة الانحدار من بحيرة سوداء، مريعة تقع،
في لمعان غير مُعكر، بجانب المسكن. وحدقت فيما
تحتي - ولكن في ارتجاف هو أكثر إثارة مما سبق -
في الصورة المقلوبة التي أُعيد صوغها، (صور)
القصب الرمادي والشاحب من سيقان الأشجار
والنوافذ الفارغة التي تشبه العيون.

(من القصص والقصائد الكاملة (لأدغار ألن

بو) (دبلدني، كاردن سيتي، نيويورك، 1966،
الصفحات 177-178).

واضح أنه لكي يقرأ القراء مثل هذا (المقطع)،
على أي نحو، عليهم أن يبنوا افتراضات جوهرية
وإلى حد كبير لاشعورية معينة. فعبارة «في خريف
عام» تجعلنا، من فورها، نعيد التكيف مع أعراف
«الزمن الروائي». «فالعالم» ليس محددًا، إنه العالم
الذي يُتحدث عنه - عام الوقت الذي يتحدث عنه
الراوي - زمن روائي غير محدد. والعبارة لا تقول
أكثر من «في خريف» ولكن إذا حُذفت «عام»،
فستكون فجائية الزمن العرفي غير المحدد أكثر
إدهاشاً وأصعب في التعامل معها. سنسأل (حينئذٍ)
«أي خريف؟» والحال أننا نمر على «في خريف عام»
من غير ما إزعاج وإن لم نُعط عامًا محددًا. على
القراء المحدثين أن يتكيفوا، من فورهم، لـ «على ظهر
جواد» بافتراضهم إما أنهم يقرأون رواية تاريخية
(مهاتها الماضي) أو أن الكاتب كان يكتب قبل

اختراع السيارات. فمن غير المحتمل أن يفترض القراء أن الراكب معاصر وأنه يقطع مسافة كهذه من أجل الرياضة أو التمرين ليس إلا أو بسبب تعطل سيارته. لا يستحق هذا النمط من تكيف القارئ أن نناقشه أكثر من ذلك وإن كانت هناك حاجة إلى الإشارة إليه؛ فكثير من النشاط الذي ينطوي على سلسلة من العمليات تستلزمها القراءة كلها وقراءة القصة، خاصة.

هناك زعم اعتيادي يوجه للقراءة وهو أن النصوص الأدبية تهدف، دائماً، للوحدة فنحن كثيراً ما نقرأ متوقعين أن العناصر المختلفة في النص ستكون نوعاً من الوحدة وأنها ليست مجرد عناصر مزوقة أو عناصر جاءت اعتباطاً. وعلى كل حال، هناك طرق كثيرة يمكن للقارئ أن يُنتج بها الوحدة من المادة النصية. والبنوي الذي يتوجه نحو القارئ، يفترض أن الوحدة ليست شيئاً موجوداً في النص وإنما هي نهج⁽¹⁾ ثابت أو عرف يمكن أن يستخدمه القراء حين يحاولون تفسير نص ما. فنحن قد نجادل (قائلين) إن الوصف المفتوح (لقصة) بو يؤسس وحدة

موضوع وحدة كون غامضة ومريعة. قبل ذلك، يجسد هذا الموضوع عنوان القصة ذاته: «سقوط بيت أشر». يشتمل «بيت أشر»، في رأي الفلاحين المحليين، على «العائلة ومنزلها كليهما». يحتدم (المقطع) المفتوح عرفاً أدبياً مألوفاً هو «إضفاء المشاعر البشرية علي ما هو جامد» pathetic fallacy، وهو عرف يفترض أن الأحداث الطبيعية تعكس أحداثاً بشرية. فتكوم، بلا هوادة الصفات المعتمدة: «مضجر، مظلم»، «واطئة على نحو يبعث على الضيق»، «موحش على نحو غريب» وهلم جرا. فالبيت وما يحيط به من منظر ينتظمهما الجو ذاته: «جدران كالحة»، «بحيرة سوداء مربعة»، و«الشاحب من سيقان الأشجار». والبنية نفسها لها سمات بشرية - «نوافذ فارغة تشبه العيون» والعممة تُركز، على نحو شديد، على ذات وعي الراوي فهو غير قادر على فهم سبب أحداث المشهد مثل هذا الانطباع الممرض. وما هو ظاهر هو **الوحدة الغامضة** التي تربط السماء (وتربط) المنظر الطبيعي. وكل شيء يبلغ ذروته في الجملة التي تنهي القصة، الجملة التي يُبتلع فيها البيت في البحيرة بعد

انهياره عقب موت أشر نفسه. (و) تتحد العائلة والمنظر الطبيعي والبيت في «سقوط» يمزج ما بين الإحياء الطبيعية (الخريفية) والمادية للانهايار.

حين تواجه القراء عوائق (تعيق) القراءة تسببها عناصر مفاجئة أو غير متوقعة في النص، يحتاج القراء إلي اختدام مناهج مختلفة. في فقرة (بو) عائقان واضحان يقدمان نفسيهما. فأولاً يقارن الراوي «اكتئاب روحه» بـ «غب الحلم لمن يبهجه... - الارتداد المرير إلي الحياة اليومية - الإسقاط الشنيع للحجاب». نحن نتوقع، في البداية، أن يمثل «غب الحلم» كابوس المدمن لكن هذا «الحلم» يصبح، في نهاية الأمر، «تيقظ» المدمن «للحياة اليومية». (هناك) نهج للتعامل مع المقارنات وهو البحث عن موازٍ ذي شأن بين العناصر في المقارنة. قد يُنتج هذا أكثر من نتيجة واحدة.

1. حلم الأفيون فيما يقابل غب الحلم

(الحالة) الطبيعية فيما يقابل اكتئاب الروح

2. الابتهاج في حلم الأفيون فيما يقابل الارتداد المرير للحياة اليومية

(الحالة) الطبيعية فيما يقابل اكتئاب الروح
نحتاج إلى اختتام نهج آخر سيساعدنا على
اختيار الموازي الأكثر احتمالاً في أن ينتج معنى
«طبيعياً» (عن «تطبيع (المعنى)»، انظر القسم 6).
فإذا ما التقطنا التضاد بين «الابتهاج» و«المرير»
فسنتمكن من أن نرى التشابه على وفق تحولٍ من
السعادة (الابتهاج) إلى الاكتئاب (الارتداد المرير).
وبكلمات أخرى، نجد منهجاً يزيل الإرباك؛ (هكذا)
نستطيع أن نُحمد الموازي الصعب بين إدمان الأفيون
و(الحالة) الطبيعية.

والعقبة الأخرى هي المقطع الذي يصف فيه
الراوي محاولته لإعادة ترتيب «تفصيلات» المشهد
وذلك بالنظر إليها في البحيرة بل إن الصورة
المعكوسة، وهي أبعد من أن تزيل الرعب، تُنتج
قشعريرة «أكثر إثارة».

ما من إيضاح لهذا التأثير غير المتوقع. لم يجب
أن تكون الصورة المعكوسة أكثر إفزاعاً من الصورة
عينها؟ والنهج الذي يمكن أن يتبع للتغلب على هذا

اللغز هو الافتراض أن المعنى الذي سينبثق في «البحيرة السوداء المربعة»، معنى غير ظاهر، حتى الآن. وبعبارة أخرى، فإننا نفترض أن ما لم يتضح سيوضح، تبرهن على صحة هذا النهج الجملة الأخيرة للقصة: «وأطبقت البحيرة العميقة، الرطبة، عند قدمي، في اكتئاب وصمت، على شظايا بيت أشر»، تحاكي «البحيرة العميقة، الرطبة» «البحيرة السوداء المربعة» محققة توقعات القارئ. قد يخفق هذا النهج، طبعاً (و) في هذه الحالة يستدعى نهج آخر.

طور البنيوي الفرنسي رولان بارت Roland Barthes في كتابه الشهير S/Z⁽³⁾ (1975) نظرية «الشفرة». تمثل الشفرة أنظمة معنى ينشطها القارئ استجابة للنص. لا تُوحّد هذه الأنظمة أو تُجمل: فهي «إثر» أو غب «ما قد كتب». ولا يفضي اكتشافنا لهذه السنن إلى كشف بنية في النص وإنما يفضي إلى إنشاء البنى structuration - وهو تنشيط دالات النص. لا تستطيع عملية القراءة هذه أن تُفضي إلى تفسير للمعنى أو تشبيته وإن كانت هذه العملية استجابة للنص لأن النص إن هو إلا جزء «مما كُتب»، منتظراً

توحيد القارئ لنصٍ ما مع «النص العام». هناك خمسة شفر: اللغزية hermeneutic، الاقترائية⁽⁴⁾ proairetic، الرمزية symbolic، الحديثة الحديثة proairetic، والثقافية cultural. سنوضح طريقة بارت بتطبيق ثلاثٍ منها علي نص (بو).

فشفرة الألغاز تُغنى «بالشيء المحير» enigma، أي بالمشكلة أو اللغز أو السؤال الذي لم يُجب عنه ويُشرع في تحريكه متى ما يمضي الراوي قدماً، يُشار إلى موضوع هذه الشفرة، على نحو مباشر، في قصة (بو): «لقد كان لغزاً لا يحل». تعمل القصص اللغزية والبوليسية (الباحثة عن الفاعل) (Who dunits) كلها بأن تُوضع هذه الشفرة. والشيء المحير في قصة (بو) يشير بضعة أسئلة: ما السبب الذي يجعل المشهد مخيفاً؟ ولم تكون الصورة المنعكسة في البحيرة أشد إفزاعاً مما تعكس؟ بعدئذ، يتجه السؤال نحو مصير أشر نفسه: مم يخاف؟ وما سيحدث له؟ تشتغل هذه الشفرة بتأخير حل المشكلة المحيرة وذلك بإعطاء مفاتيح حل زائفة أو بتقديم أجوبة جزئية أو

بإبهام المعنى أو إعاقته. فحين يصرح الراوي (قائلاً): «لا أعرف كيف أصف الأمر ولكن...»، «لقد كان لغزاً لا يحل»، «تحليل... لا تبلغه أعماقنا» فهو يعيق حل اللغز. والحدث الغامض للصورة المنعكسة المفزعة في البحيرة هو اختدام مُبهم لشفرة الأُلغاز (غير) أن هناك نصف إيماءة إلى حل اللغز: البحيرة هي القصد النهائي للبيت المحكوم عليه (بالانهيار). لا نُخبر بهذا مباشرة ولكنه يكاد يمهّد إلى حل عقدة الرواية⁽⁵⁾.

تخص الشفرة الرمزية الأضداد الثنائية binary oppositions (انظر القسم 7) المقترنة بمسائل جوهرية معينة للوجود - الجسم البشري، الجنس، الانقسامات الاقتصادية وهكذا. ففي قصة بلزاك «سارسين» Sarasine، التي تُناقش في S/Z، فإن لازمينا La Zambinella نحصي وهويته الجنسية الغامضة هي مركز لكثير من المحاكاة الرمزية وكثيراً ما تؤكد الشفرة الرمزية انتهاك الحدود الطبيعية. ففي قصة (بو)، يُنتهك الحد بين ما هو بشري وغير بشري. يبين

هذا في «النوافذ التي تشبه العيون»، نوافذ البيت الذي يشير إلى دمج ما هو بشري بما هو غير بشري. وللبيت «شق» يمتد من السقف إلى الأرض، شق يفغر مثل جرح حين يقع أشرف على الأرض. ويشير أشرف إلى تأثير «جسم» البناية المحبط. وتشخيصه البيت يرجع إلى اعتقاده فيما «تتسم النباتات به، جميعاً، من إحساس». وهو يرى أن ما يحيط البيت من جو فريد ومروع يشارك (البيت) هذا الإحساس. وهكذا تتصل القصة بالتجاوز التام للحدود بين صنفى «البشري» و«الجامد».

أما الشفرة الثقافية فتعنى بالإشارات إلى عموميات، فكرية وإلى الأنماط الثابتة والأمثال والأقوال وإلى كل ما يُزعم أنه حكمة اجتماعية يحتكم راوي (بو) إلى هذه الشفرة حين يقول: «لا تريحُ الشعور تلك العاطفة نصف المبهجة، كونها شعرية». والإشارة (هنا) إلى المفهوم الأدبي والجمالي لما هو «سام». يُذكر بوضوح بعد جمل قليلة). تُسجل كون هذه الشفرة «ثقافية» كلمة **تلك** في عبارة

« تلك العاطفة... نصف المبهجة ». فكلمة **تلك** تسم إشارة حري بالقارئ أن يكون قادراً على تمييزها.

منحى بارت هو منحى « من بعد البنيوي » في معنى أنه لا يؤمن بإمكانية تأسيس أية بنية للمعنى محددة في النص أو في القارئ. (و) فكرة كلر فيما يخص القارئ تضعه في منتصف الطريق نحو رأي « من بعد البنيوي » ذلك بأنه يرفض أيضاً، فكرة البنى النصية. فكلر يرى أن القراءة تعمل عملها لأن القراء يعرفون كيف يقرأون: إنهم يملكون قدرة أدبية. ويمكن أن يجعل منحاه متقدماً بأن يسأل أسئلة فيما يخص الأسس المؤسسية والعقائدية للقدرة الأدبية (ولقد اتجه مؤخراً لهذه الأسئلة) (أما) بارت فيرى القراءة نوعاً من الكتابة التي تشتمل على « إنتاج » دالات النصوص بأن تسمح (هذه الكتابة) لشبكة الشفرات إحكام الإمساك بهذه الدالات. ولقد كُيفت نظرية بارت في الشفر على أنماط متقدمة مختلفة من النقد تُزعزع، فيما يبدو، المفاهيم التقليدية للأدب والمعنى الموحد.

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

هوامش المترجم

- 1) اخترت هذا العنوان من سياق القسم الذي ترجمته وهو من كتاب رامان سيلدن: **ممارسة النظرية وقراءة الأدب: مقدمة** (ورستر، بريطانيا، 1989).
- 2) فضلتُ استخدام كلمة «نهج» أو «منهج» على «استراتيجية» أو «سياسة».
- 3) الحرف S في كتاب بارت هذا يرمز إلى القصة القصيرة «سارسين» Sarrasine لبلازاك balzac.
- 4) هكذا يسميها روبرت شول Robert Scholes في كتابه البنيوية في الأدب: مقدمة (جامعة يل، 1970) The connotative codes «الشفرة الاقتترانية» مثلما أثبتها وهي موضوعات القصة أو الرواية. وإذ تنظم هذه نفسها حول اسم علم معين فهي تكوّن «شخصية» وهي لا تعدو عن كونها الاسم عينه مصحوباً بالصفات نفسها.
- 5) كذا! ذلك بأن «سقوط بيت أشر» قصة قصيرة وليست رواية.

* * *

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

مهمة الهرمنيوطيقا(*)

بول ريكور

Paul Ricoeur

ترجمة خالدة حامد

تسعى هذه المقالة إلى وصف المشكلة الهرمنيوطيقية بالصورة التي ألقاها وأتصورها، قبل الشروع بتقديم إسهامي في الجدل الدائر عنها. ولن

(*) هذا الفصل مترجم عن كتاب (الهرمنيوطيقا والعلوم الإنسانية) Her- meneutics and the Human Sciences، تأليف: بول ريكور، أعده وترجمه إلى الإنجليزية، جون ب. تومبسون.

أقتصر هنا على توضيح عناصر الإقناع فيها فحسب، بل الركائز التي تجعل من المشكلة الهرمنيوطيقية معضلة *aporia*، لأنني أرغب بقيادة التأمل الهرمنيوطيقي إلى الموضوع الذي يؤدي، من خلال تلك المشكلة الداخلية المستعصية على الحل، إلى توجه مهم سوف يمكنه من خوض نقاش جاد مع علوم النص، من السيميولوجيا إلى التفسير - التأمل - الديني *exegesis*.

سأبنى هنا التعريف العملي الآتي للهرمنيوطيقا: إذ إنها نظرية عمليات الفهم-*under-standing* في علاقتها بتأويل *interpretation* النصوص. ولهذا فإن الفكرة الأساسية في الهرمنيوطيقا ستكون إدراك الخطاب *discourse* بوصفه نصاً. وهنا، ستكون الطريقة سالكة أمام محاولة حل المشكلة الهرمنيوطيقية المركزية وهي التعارض، الذي أراه يصل حد الكارثة، بين التفسير *explanation* والفهم. ولذا فإن أي بحث متكامل بين هذين المفهومين، اللذين تميل الهرمنيوطيقا الرومانسية

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

إلى تفكيكهما، سوف يقود إستمولوجياً إلى إعادة توجيه الهومنيوطيقا، بما يتطلبه مفهوم النص نفسه.

أولاً: من الهرمنيوطيقا الإقليمية إلى الهرمنيوطيقا العامة:

إن تقويم الهرمنيوطيقا على النحو الذي اقترحه يمتد باتجاه صياغة المشكلة المستعصية التي هي نفسها مثار بحثي. ولهذا السبب لا يكون هذا العرض محايداً، بمعنى أنه لن يكون متحرراً من الافتراضات المسبقة. وفي الواقع فإن الهرمنيوطيقا نفسها تحذرنا من وهم الحياد أو التظاهر به.

أرى بدءاً، أن تاريخ الهرمنيوطيقا الراهن تهيمن عليه مسألتان. تميل الأولى، باطراد، إلى توسيع هدف الهرمنيوطيقا بطريقة تندمج فيها الهرمنيوطيقا الإقليمية regional كلها في هرمنيوطيقا عامة واحدة. إلا أن حركة فك الأقلمة dregionalisation هذه لا يمكن الاستمرار بها إلى النهاية ما لم تخضع الاهتمامات الإستمولوجية للهرمنيوطيقا - أي جهودها الرامية إلى تحقيق مكانة علمية - إلى الاهتمامات

الأونطولوجية لكي يتوقف الفهم عن الظهور بصفة نمط من المعرفة فحسب، بل بوصفه طريقة كينونة وطريقة للارتباط بالكينونات الأخرى. ولهذا، ينبغي أن تصاحب حركة فك الأقلمة حركة تنظر في الأسس نفسها radicalization التي من خلالها لا تصبح الهرمنيوطيقا عامة فحسب، بل أساسية أيضاً. ولنحاول الآن تتبع هذه الحركات.

1 - موقع التأويل الأول:

إن أول قطاع محلي locality تسعى الهرمنيوطيقا إلى تعريته هو اللغة، وبتخصيص أكبر اللغة المكتوبة. ومن المهم إدراك حدود هذا القطاع المحلي لأن مشروع enterprise يمكن أن يعد محاولة (إعادة أقلمة) الهرمنيوطيقا من خلال مفهوم النص. ولهذا السبب من المهم أن نكون دقيقين بشأن أسباب ارتباط الهرمنيوطيقا بعلاقة امتيازية مع قضايا اللغة. ويبدو لي بالإمكان البدء بالسمة التي تميز اللغات الطبيعية والتي تستدعي فعل التأويل حتى عند مستوى الحوار الابتدائي والعادي جداً، وأعني

بها تعدد الدلالات polysemy، أي الخصيصة التي من خلالها يكون لكلماتنا أكثر من معنى واحد حينما يُنظر إليها خارج نطاق استعمالها في سياق محدد. ولن أهتم بمسائل الاقتصاد التي تسوغ اللجوء إلى شفرة معجمية lexical code معينة متعددة الدلالة. إن ما يعيننا في هذه المناقشة هو تعدد دلالات الكلمات يكافئه الدور الانتقائي للسياقات، الذي تحدد من خلاله قيمة الكلمات في رسالة message محددة يوجهها المتكلم إلى المستمع في موقف معين، أي إن حساسية sensitivity السياق هي التتمة الضرورية والمقابل الأساس لتعدد الدلالات. وهكذا فإن استعمال السياق يشتمل، أيضاً، على نشاط التمييز الذي يُمارس عند تبادل الرسائل الحسية بين المتحاورين ويتخذ من تفاعل السؤال والجواب نموذجاً له. ويطلق على نشاط التمييز هذا اسم «التأويل» فهو يتوقف على التعرف على الرسالة الوحيدة المعنى نسبياً التي بناها المتكلم بتعدد دلالي يستند إلى المعجم المشترك. وتتمثل مهمة التأويل الأولى والأساسية في إنتاج خطاب أحادي المعنى نسبياً بكلمات متعددة الدلالة،

ولتعريف قصد «أحادية المعنى» aunivocity في تلقي الرسائل.

وضمن حلقة تبادل الرسائل الواسعة، تشغل الكتابة حقلاً معيناً يسميه دلتاي Dilthy «تعبيرات الحياة التي تثبتها الكتابة»⁽¹⁾. وتتطلب هذه التعبيرات عملاً محدداً من التأويل ينبع من إدراك الخطاب بوصفه نصاً. ولنحاول أن نقول الآن إنه مع الكتابة لم تعد شروط التأويل المباشر عبر تفاعل السؤال والجواب، وهكذا عبر الخطاب، متحققة فعلاً، ولهذا السبب ثمة حاجة إلى تقنيات محددة لرفع سلسلة العلامات sings المكتوبة إلى الخطاب ولتمييز الرسالة بتشفيرات codification مفروضة غريبة عن إدراك الخطاب بوصفه نصاً.

2 - ف. شليرماخر:

تبدأ حركة فك الأقلمة بمحاولة استخلاص مشكلة عامة من نشاط التأويل التي يندمج في كل وقت بنصوص مختلفة. وقد تمثل إنجاز شليرماخر بتمييز هذه الإشكالية المركزية. فقبله كان ثمة

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

نشاطان تأويليان؛ النصوص الكلاسيكية، ولاسيما تلك التي تعنى بالتراث اليوناني - اللاتيني، وتفسير النصوص المقدسة للعهدين القديم والجديد. ونجد في كل من هذين الحقلين أن عمل التأويل يتباين مع تنوع النصوص. ولهذا السبب تتطلب الهرمنيوطيقا العامة من المؤول أن يرتقي فوق مستوى التطبيقات الجزئية ويميز العمليات التي يشترك بها فرعا الهرمنيوطيقا العظيمان. ولتحقيق ذلك ينبغي الارتقاء، لا فوق تجزئية particularity النصوص فحسب، بل فوق تجزئية القواعد rules والوصفات التي يتشتت فيها فن الفهم. إذ إن الهرمنيوطيقا قد ولدت مع محاولة رفع التفسيرات والفيلولوجيا إلى مستوى «التكنولوجيا» التي لا تقتصر على جمع العمليات غير المترابطة، فحسب.

إن هذا الخضوع، من جانب قواعد التفسير الجزئية والفيلولوجيا، لإشكالية الفهم العامة شكل تحولاً يقارن تماماً بالتحول الذي أحدثته الفلسفة الكانتية Kantian في موضع آخر، ولاسيما فيما

يتعلق بالعلوم الطبيعية. وهكذا يمكن القول إن الكانتية تشكل أفق الهرمنيوطيقا الفلسفي الأقرب. وتتمثل روح النقد critique العامة، كما نعلم، بقلب العلاقة بين نظرية المعرفة ونظرية الكينونة being. إذ ينبغي قياس القدرة على المعرفة قبل مواجهة طبيعة الكينونة. ومن السهل أن نشاهد، ضمن المناخ الكانتي أن بإمكان المرء بناء مشروع ربط قواعد التأويل، لا بتنوع النصوص، وتنوع الأشياء المذكورة في النصوص، بل بالعملية المركزية التي توجد مجالات التأويل المتنوعة، وحتى لو لم يكن شليرماخر نفسه واعياً إلى ما يحدث في الفلك التفسيري والفيلولوجي هو ثورة كوبرنيكية ينفذها كأنه في فلسفة الطبيعة. فلاريب في أن دلثاي كان يعي ذلك، وهو يكتب تحت تأثير المناخ الكانتي الجديد، أواخر القرن التاسع عشر. ولكن سيتوجب أولاً إجراء توسيع يحدث عن شليرماخر، وتحديدًا: إدخال علوم التفسير والفيلولوجيا في نطاق العلوم التاريخية، وعند ذلك فقط ستظهر الهرمنيوطيقا بصفة استجابة عالمية للفتحة الكانتية الكبرى التي أدركها للمرة الأولى

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

هيردر Herder واعترف بها كاسيرر Cassirer ومؤداها أنه ليس ثمة صلة بين الطبيعة والأخلاق ضمن الفلسفة النقدية.

ومع ذلك لم يكن الأمر محض ملء فجوة gap في الكانتية، بل كان أيضاً مسألة تشوير المفهوم الكانتي عن الذات subject. فالكانتية، بسبب اقتصارها على بحث الشروط الشمولية للموضوعية objectivity في الطبيعة والأخلاق، لم تستطع أن تجلب إلى دائرة الضوء سوى العقل غير الشخصي imper-sonal mind، حامل شروط إمكانية الأحكام الشمولية. ولم تتمكن الهرمنيوطيقا من الإضافة إلى الكانتية من دون أن تأخذ من الفلسفة الرومانسية قناعتها الأساسية جداً ومؤداها أن العقل هو اللاوعي الإبداعي الذي يعمل عند الموهوبين. ولهذا حمل برنامج شليرماخر الهرمنيوطيقي علامة مزدوجة: علامة رومانسية من خلال سعيه إلى العلاقة الحية مع عملية الإبداع، وعلامة نقدية من خلال رغبته بتوسيع قواعد الفهم الصالحة شمولياً. وربما تبقى

الهرمنيوطيقا متميزة بهذا الانتماء المزدوج: رومانسي - نقدي، ونقدي - رومانسي. فالاقترح المطروح ضد سوء الفهم في ظل القول الشهير «توجد الهرمنيوطيقا حيثما وجد سوء الفهم»⁽²⁾ هو اقتراح نقدي، أما الاقتراح الذي ينادي بـ «فهم المؤلف أفضل مما يفهم نفسه»⁽³⁾ فهو رومانسي.

وعلى هذا النحو نرى أن شليرماخر، في الملاحظات التي كتبها بصدد الهرمنيوطيقا والتي لم تتحول إلى عمل كامل، خلف لمن جاء بعده مشكلة مستعصية وخطاظة أولية schemata. فالمشكلة التي صارعها هي العلاقة بين شكلين من التأويل: التأويل (النحوي) والتأويل (التقني). وقد أبقى على هذا الفرق في عمله كله إلا أن دلالاته تغيرت مع السنين، إذ إننا لم نعرف قبل الطبعة التي قدمها كيميرل Kimmerle⁽⁴⁾ أي شيء عن ملاحظات سنة 1804 والسنوات التي أعقبتها. وهكذا فقد عزي لـ شليرماخر موقف سايكولوجي، على الرغم من أن شكلي التأويل كانا متساويين منذ البداية. ويعتمد

التأويل النحوي سمات الخطاب التي تشيع في ثقافة ما، أما التأويل التقني فيهتم بفردانية رسالة الكاتب، بل عبقريته. وعلى الرغم من أن التأويلين يتمتعان بمكانة متساوية، لا يمكن تطبيقها في الوقت نفسه. ويوضح شليرماخر هذا الأمر بوضوح تام: أن تأخذ اللغة المشتركة بنظر الاعتبار يعني أن تنسى الكاتب، في حين أنك حينما تفهم المؤلف فإنك تنسى لغته، التي تم تجاوزها، فنحن إما أن ندرك ما هو مشترك أو أن ندرك ما هو خاص peculiar. وتطلق على التأويل الأول صفة «الموضوعي» لأنه معني بالسمات اللغوية المتميزة عن المؤلف، لكنه «سلبى» أيضاً لأنه يشير فقط إلى حدود الفهم وتؤثر قيمته النقدية في أخطاء معنى الكلمات حسب. أما التأويل الثاني فتطلق عليه صفة «التقني» بسبب مشروع التكنولوجيا Kunstlrhre تحديداً. وقد تحققت مهمة الهرمنيوطيقا السلمية في هذا النوع الثاني من التأويل. أما الأمر الذي ينبغي الوصول إليه فهو ذاتية الشخص subjectivity الذي يتكلم اللغة التي يتم نسيانها، إذ تصبح اللغة هنا أداة لخدمة

الشخصية الفردانية. ويسمى هذا التأويل «إيجابياً» positive، لأنه يصل إلى فعل الفكر الذي أنتج الخطاب. فإن أحد شكلي التأويل لا يقوم بإقصاء الشكل الآخر، بل إن كل واحد منهما يتطلب مواهب متميزة، مثلما يكشف ذلك ما يقابلهما من غلو ex-cess الأول بسبب التحذلق، أما غلو الثاني فبسبب الضبابية nebuloosity.

ولم يتسيد النوع الثاني من التأويل الأول إلا في نصوص شليرماخر المتأخرة، وأصبح الطابع النقدي (اللاهوتي) للتأويل أساساً لطابعه السايكولوجي. لكن حتى ذلك الحين لم يقتصر التأويل السايكولوجي - وهذا المصطلح يعد بديلاً عن «التأويل التقني» - على إيجاد صلة بالمؤلف مطلقاً. فهو يشير إلى موضوعات نقدية في نشاط المقاربة: الشخصية الفردانية التي لا يمكن إدراكها إلا بالمقاربة والمضارعة. وهكذا فإن الهرمنيوطيقا الثانية تشتمل على عناصر تقنية واستدلالية. فنحن لا ندرك الشخصية الفردانية مطلقاً، بل ندرك اختلافها عن

غيرها وعن أنفسنا. وهكذا تعقدت صعوبة التوفيق بين نوعي الهرمنيوطيقا من خلال فرض زوج ثان من التضادات: (التقديس والمقارنة) على الزوج الأول (النحوي والتقني). ويقدم الخطاب الأكاديمي The Academic Discourse⁽⁵⁾ دليلاً آخر على هذه العقبة الخطيرة التي يواجهها مؤسس الهرمنيوطيقا الحديثة. وأنا أرى أن الطريقة الوحيدة التي يمكن بها أن نتخطى هذه العقبة هي توضيح علاقة العمل بذاتية المؤلف وتغيير التركيز التأويلي على البحث المكثف عن الذوات الخفية إلى التركيز على مغزى sense العمل نفسه ومرجعه reference.؟

إلا أن من الضروري، أولاً، دفع مشكلة الهرمنيوطيقا المستعصية إلى أبعد من ذلك من خلال دراسة التطور الحاسم الذي حققه دلتي عندما أخضع إشكالية الفيلولوجيا والتفسير إلى إشكالية التاريخ. إذ إن هذا التطور، يعني الشمولية العظمى، هو الذي يمهد الطريق أمام إزاحة الإستمولوجيا وصولاً إلى الأونطولوجيا، بالمعنى الراديكالي الأعظم.

3 - ف. د. دلتاي

يقع دلتاي في نقطة تحول الهرمنيوطيقا النقدية التي يتم فيها تصور شدة المشكلة التي مازالت تفترض في ضوء الجدل الإبستمولوجي الذي يميز الحقبة الكانتية الجديدة بأسرها.

لقد تم فرض ضرورة دمج المشكلة الإقليمية لتأويل النصوص مع حقل المعرفة التاريخية الأوسع على مفكر مهتم بتفسير الإنجاز الأعظم للثقافة الألمانية في القرن التاسع عشر، وأعني بها تحديداً تأسيس تاريخ بصفة علم من المقام الأول. وبين شليرماخر ودلتاي نجد مؤرخي القرن التاسع عشر من الألمان العظماء: ل. رانكة، وج. درويزن... إلخ. ومن ذلك الحين، كان النص المطلوب تأويله هو الواقع ذاته وارتباطاته مع أجزائه. كما أن السؤال عن الكيفية التي يمكن بها فهم نص من الماضي سبقه سؤال آخر هو: كيف يمكن تصور الارتباط التاريخي؟ إذ قبل انسجام coherence النص يأتي انسجام التاريخ الذي يعد الوثيقة العظمى للبشرية والتعبير الأساس عن

الحياة، وقد كان دلتاي مؤولاً لهذا الحلف pact بين
الهرمنيوطيقا والتاريخ. وإن ما يسمى اليوم بـ
«النزعة التاريخية» historicism بمعناها الضيق يعبر
في الدرجة الأولى عن حقيقة الثقافة: انتقال الاهتمام
من روائع البشرية إلى الارتباط التاريخي الذي
يدعمها. كما أن إبطال النزعة التاريخية لا ينتج من
العقبات التي خلقتها هي نفسها فحسب، بل من تغير
ثقافي آخر حدث في الآونة الأخيرة مؤخرأً وأعطى
الأسبقية للنظام system على التغيير، وللسنكرونية
synchrony على الدايكرونية diachrony. وتعتبر الميول
البنوية للنقد الأدبي المعاصر على إخفاق النزعة
التاريخية والدمار الهائل لإشكالياتها.

وفي الوقت الذي جلب فيه دلتاي مشكلة فهم
الموضوع التاريخي بذاته إلى حقل التأمل الفلسفي
كان ميالاً، بفعل الحقيقة الثقافية الثانية، إلى البحث
عن مفتاح الحل، لا من جانب الأونطولوجيا بل
بإصلاح الإستمولوجيا نفسها. وهكذا تم تمثيل
الحقيقة الثقافية الأساسية الثانية من خلال نهضة

الوضعية positivism بوصفها فلسفة، إذا فهمنا من ذلك، عموماً، الحاجة إلى أخذ أنموذج واضح من نوع التفسير الإمبريقي empirical السائد في حقل العلوم الطبيعية.

لقد اتسم عهد دلتي بالرفض الشامل للهيغلية والاعتذار للمعرفة التجريبية experimental وهكذا بدا أن الطريقة الوحيدة لإنصاف المعرفة التاريخية كانت تتمثل بإعطائها بعداً عملياً، مقارنة بما حققته العلوم الطبيعية. وهكذا فإن دلتي، خلال استجابته للوضعية، شرع بمنح العلوم الإنسانية منهجية وإبستمولوجيا تلقي الاحترام نفسه الذي لقيته علوم الطبيعة.

وبناء على هاتيك الحقيقتين الثقافيتين المهمتين يطرح دلتي سؤاله الأساس: كيف تكون المعرفة التاريخية ممكنة؟ بعموم أكبر، كيف تكون العلوم الإنسانية ممكنة؟ ويضعنا هذا السؤال عند عتبة التقابل الأكبر الذي نجده في عمل دلتي بين تفسير الطبيعة وفهم التاريخ. ويتميز هذا التقابل بأنه مثقل

بعواقب الهرمنيوطيقا التي تنفصل عن تعبير عالم الطبيعة، وتصيح في فلك الحدس السايكولوجي.

ونلاحظ أن دلتاي يبحث، في فلك السايكولوجيا، عن السمة المميزة للفهم، فكل علم إنساني - ويعني دلتاي بذلك كل أنموذج معرفي للإنسان يشير إلي علاقة تاريخية - يفترض، سلفاً قدرة أصلية على نقل ذات المرء إلى الحياة الذهنية للآخرين (وضع المرء لذاته موضع حياة الآخرين الذهنية) ذلك أن الإنسان، في المعرفة الطبيعية، لا يدرك سوى الظواهر المتميزة عنه، أي الأشياء الأساسية التي تفوته. أما في النظام الإنساني، فإن الإنسان يعرف الإنسان. ومهما كان الإنسان الآخر مغترباً عنا فإنه لا يكون غريباً، فمعنى أنه شيء مادي مجهول، فالفرق في المكانة بين الأشياء الطبيعية والعقل هو الذي يحدد الفرق في المكانة بين التفسير والفهم. فالإنسان ليس مغترباً عن الإنسان كلياً لأنه يقدم علامات على وجوده، وإن فهم هذه العلامات يعني فهم الإنسان. وهذا ما تتجاهله

المدرسة الوضعية وهو الفرق، بين العلم العقلي والعلم المادي، من حيث المبدأ. وربما يمكن الاعتراض بالقول إن العقل، أي العالم الروحي، ليس الفرد حتماً. أفلم يشهد عمل هيغل قبولاً على نطاق (فلك) الروح الموضوعية، روح المؤسسات والثقافات التي لا يمكن تحويلها، بأية حال من الأحوال، إلى ظاهرة سايكولوجية؟ إلا أن دلتاي مازال ينتمي إلى جيل الكانتين الجدد الذين يرون الفرد محور العلوم الإنسانية كلها في علاقاته الاجتماعية لكنه مفرد تماماً، وينتج من ذلك أن السايكولوجيا ينبغي أن تكون أساس العلوم الإنسانية، وأعني بذلك السايكولوجيا التي نعرف بأنها علم الفرد العامل في المجتمع وفي التاريخ. ويتم، في التحليل الأخير، بناء العلاقات المتبادلة والأنساق الثقافية والفلسفة والفن والدين على هذا الأساس. والأدق من ذلك القول إنه مثل النشاط، مثل الإرادة الحرة، مثل المبادرة المشروعة التي يسعى الإنسان وراء فهمها. ونتعرف هنا على القصد الراسخ المتمثل بالابتعاد عن هيغل وتخطي حدود المفهوم الهيغلي للروح العامة، وإعادة

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

الانضمام إلى كانت، لكن في الموضوع الذي توقف عنده كانت، كما قلنا آنفاً.

وينبغي العثور على مفتاح نقد المعرفة التاريخية، الذي كان مفقوداً للأسف في الكانتية، في ظاهرة الارتباط، وهي الأساس الذي يمكن من خلاله، أن نميز حياة الآخرين وأن نتعرف عليها في تجلياتها. إذن معرفة الآخرين ممكنة لأن الحياة تنتج أشكالاً، وتشخص ذاتها بصياغات ثابتة. أما المشاعر والتقويمات والانتهاكات فتميل إلى ترسيب نفسها بالاكْتساب المركب الذي يقدم للآخرين لغرض فك مغاليقه. أما الأنساق المنظمة التي تنتجها الثقافة على شكل أدب فتشكل طبقة ثانوية مبنية على هذه الظاهرة الأساسية. فنحن نعلم كيف حاول ماكس فيير حل المشكلة ذاتها بمفهومه عن الأنواع المثالية. وقد واجه كل من دلتاي وشليرماخر المشكلة ذاتها: كيف تتشكل المفاهيم في فلك الحياة، في فلك الخبرة المتذبذبة التي تعرض الانتظام الطبيعي كما يبدو؟. ويكون الجواب ممكناً لأن الحياة الروحية مثبتة

في كليات مركبة يستطيع الآخر فهمها. وبعد عام 1900 اعتمد دلتي على هوسرل في جعل مفهوم الارتباط الداخلي أكثر اتساقاً، وخلال الحقبة ذاتها أكد هوسرل أن الحياة العقلية تتصف بالقصدية intentionality، أي سمة قصد معنى معروف. ولا يمكن إدراك الحياة العقلية ذاتها لكننا نستطيع إدراك ما تقصده، أي المقتضى الموضوعي القصدي لدلتي من تعزيز مفهومه عن البنية العقلية المستمد من مفهوم المعنى الهوسرلي.

وضمن هذا السياق الجديد، ما الذي حدث للمشكلة الهرمنيوطيقية التي أخذناها من شليرماخر؟. إن الانتقال من الفهم، الذي يعرف بالدرجة الأساس في ضوء قدرة المرء على نقل ذاته إلى موضوع آخر، إلي التأويل، بمعنى فهم تغييرات الحياة المثبتة بالكتابة، قد فرض مشكلة مزدوجة. فمن ناحية نجد أن الهرمنيوطيقا قد أكملت السايكولوجيا التأويلية من خلال إلحاقها بمرحلة تكميلية. ومن ناحية أخرى قامت السايكولوجيا التأويلية بتحويل الهرمنيوطيقا إلى مسار سايكولوجي، وهذا يفسر

أسباب إبقاء دلتاي على الجانب السايكولوجي من هرمنيوطيقا شليرماخر، في الوقت الذي تعرف فيه على مشكلة الفهم من خلال التحول إلى مشكلة أخرى. وإذا انطلقنا من الحالة الأولى نجد أن الهرمنيوطيقا تحقق شيئاً محدداً، فهي تسعى إلى إعادة توليد الارتباط (الكلية المركبة)، من خلال استخلاص الدعم من فئة العلامات التي ثبتتها الكتابة، أو من خلال أية عملية نقش inscription تقابل الكتابة. وهكذا ما عاد بالإمكان إدراك حياة الآخرين العقلية في تعبيراتها المباشرة، بل صار من الضروري إعادة توليدها وبنائها، من خلال تأويل العلامات المكتسبة بعداً موضوعياً objectified. وتتطلب عملية إعادة التوليد قواعد محددة طالما أن التعبيرات متجسدة في موضوعات ذات طبيعة غريبة. وقد تمثلت عند شليرماخر بالفيلولوجيا - تفسير النصوص - التي تقدم مرحلة الفهم العملية. وهكذا فإن الدور الأساسي الذي تلعبه الهرمنيوطيقا عند كلا المفكرين [دلتاي وشليرماخر] هو:

«إنه ينبغي، من الناحية النظرية، توطيد دعائم

صلاحية validity التأويل الشمولية التي يركز عليها اليقين كله إزاء الإقحام المستمر للنزوات الرومانسية والذاتوية الشكوكية»⁽⁶⁾. وهكذا صارت الهرمنيوطيقا تشكل طبقة الفهم المتموضعة بفضل بنى النص الأساسية.

إلا أن نظير النظرية الهرمنيوطيقية الذي يركز على السايكولوجيا هو أن السايكولوجيا بقيت الموسوغ النهائي لها. فاستقلالية النص، التي ستكون في قلب تأملاتنا، لا يمكن أن تكون ظاهرة آنية وسطحية. وهكذا تتواصل إشكالية الموضوعية في عمل دلّتاي بصفة مشكلة لا يمكن تخطيها ويتعذر حلها، بسبب الدعوة إلى الاستجابة إلى الوضعية من خلال المفهوم العلمي الدقيق للفهم. وهكذا، فقد استمر دلّتاي بتنقيح وتكميل مفهوم «إعادة التوليد» وجعله ملائماً دائماً لمتطلبات الموضعة. إلا أن إخضاع المشكلة الهرمنيوطيقية للمشكلة السايكولوجية للمعرفة عند الآخرين دفعه إلى البحث وراء حقل التأويل للتفتيش عن مصدر الموضعة كله. ويرى دلّتاي أن الموضعة تبدأ بوقت مبكر جداً، من لحظة التأويل الذاتي. وإن ما أنا

عليه لا أستطيع الوصول إليه إلا من خلال موضوعات حياتي. فالمعرفة الذاتية تعد تأويلاً لا يمكن وصفه بأنه أسهل من غيره، بل إنه في الحقيقة أكثر صعوبة، نظراً إلى أنني لا أفهم نفسي إلا من خلال العلامات التي أمنحها من حياتي والتي تعود لي عن طريق الآخرين. فالمعرفة الذاتية كلها تتوسطها العلامات والأعمال. هذه هي الكيفية التي استجاب بها دلتاي إلى فلسفة الحياة التي كانت مؤثرة جداً آنذاك. وقد اشترك دلتاي مع هذه الفلسفة بالرأي القائل إن الحياة عبارة عن دينامية إبداعية، ولكنه يؤمن بأن الدينامية الإبداعية لا يمكن أن تعرف ذاتها ولا يمكن أن تؤول ذاتها إلا من خلال انعطافه العلامات والأعمال. وهكذا يتحقق الانصهار fusion في عمل دلتاي بين مفهوم الدينامية ومفهوم البنية structure. فالحياة تبدو كدينامية تبني نفسها. وبهذه الطريقة حاول دلتاي في النهاية تعميم مفهوم الهرمنيوطيقا، وترسيخه، بعمق أكبر، في غائية الحياة، أما المعاني المكتسبة والقيم الحاضرة والأهداف البعيدة فهي التي تبني دينامية الحياة بحسب الأبعاد الزمنية الثلاثة

للماضي والحاضر والمستقبل. فالإنسان لا يتعلم عن نفسه إلا من خلال أفعاله. وتخريج exteriorization حياته، ومن خلال تأثيراته في الآخرين. ولا يتوصل إلى معرفة نفسه إلا من خلال انعطافه الفهم الذي هو التأويل. وينبع الاختلاف الوحيد المهم حقاً بين التأويل السايكولوجي والتأويل الديني من حقيقة أن موضوعات الحياة تميل إلى ترسيب نفسها في الاكتساب المحتمل الذي يتبنى مظاهر الروح الموضوعية الهيجلية كلها. فإذا كان بمقدوري فهم العوالم المغيبة vanished فإن هذا مرده إلى أن كل مجتمع قد ابتكر وسيلته الخاصة في الفهم من خلال تأسيس العوالم الاجتماعية والثقافية بما يفهم به المجتمع ذاته. ولهذا السبب أصبح التاريخ الشمولي حقل الهرمنيوطيقا، فلكي أفهم ذاتي فإن universal هذا يستدعي مني القيام بانعطافة كبرى، عبر الذاكرة التي تحتفظ بما أصبح ذا معنى للبشرية كلها. فالهرمنيوطيقا تمثل ارتقاء الفرد نحو المعرفة، معرفة التاريخ الشمولي، أو تشميل universalisation الفرد. فعمل دلّتي يسلط الضوء، حتى أكثر من عمل

شيلرماخر، على مشكلة الهرمنيوطيقا المركزية المستعصية على الحل الذي يندرج تحتها فهم النصوص، ويعم قانون فهم الشخص الآخر الذي يعبر عن نفسه في تلك المسألة. فإذا بقي المشروع سايكولوجياً أساساً، فإن هذا يرجع إلى حقيقة أنه يشترط أن يكون هدف التأويل المطلق هو (من يقول النص) وليس (ما يقوله النص) وفي الوقت نفسه، يتحول موضوع الهرمنيوطيقا باستمرار مبتعداً عن النص، مبتعداً عن مغزاه ومرجعه متجهاً صوب التجربة المعيشة lived experience التي يتم التعبير عنها في ذلك الموضوع. وقد وضع غادامير الصراع الكامن في عمل دلتي (ينظر: TM, 192-195: WM 205-208): فقد ظهر من التحليل الأخير أن الصراع الكامن بين فلسفة الحياة، مع ما تنطوي عليه من العقلنة عميقة، وفلسفة المعنى التي لها الذرائع ذاتها التي نجدتها في فلسفة الروح الموضوعية عند هيغل. وقد حول دلتي هذه الصعوبة إلى بديهة: الحياة تحتوي على القدرة على تجاوز ذاتها عبر المعنى⁽⁷⁾. أو مثلما يقول غادامير: «الحياة تؤول

ذاتها، فهي تملك بنية هرمنيوطيقية» (TM, 213, 190: WM). إلا أن الزعم بأن هرمنيوطيقا الحياة هذه هي التاريخ، يبقى زعماً غير مفهوماً، لأن الانتقال من الفهم السايكولوجي إلى الفهم التاريخي يفترض أن الصلة المتبادلة بين أعمال الحياة ما عاد يحياها أو يجريها أي شخص، وهنا بالضبط تكمن موضوعيتها. ولهذا فإننا قد نسأل، لغرض فهم موضوعات الحياة والتعامل معها على أنها معطيات، ما إذا كان من غير الضروري وضع المثالية التأملية في جذور الحياة، أي بعبارة أخرى الاعتقاد بأن الحياة ذاتها عبارة عن روح spirit وإلا، كيف لنا أن نفهم حقيقة أن الحياة تستطيع، في الفن والدين والفلسفة، أن تعبر عن ذاتها بكفاءة قصوى من خلال موضعة ذاتها بالمرّة؟ ألا يكون سبب ذلك هو أن الروح في موطنها هنا؟ وألا يعني هذا الإقرار بأن الهرمنيوطيقا لا تكون ممكنة مثل الفلسفة المعقولة reasoned إلا من خلال استحضار المفهوم الهيجلي؟ ولهذا السبب صار من الممكن أن نقول عن الحياة ما قاله هيغل عن الروح: في هذا الموضع تحديداً نجد الحياة تدارك الحياة.

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

ومع ذلك، فقد وصل دلتاي، ببراعة، إلى صميم المشكلة: وأعني بها تحديداً أن الحياة لا تدرك ذاتها إلا من خلال توسط وحدات المعنى التي تعلو فوق المجرى التاريخي. وقد لمح دلتاي في هذا الموضوع نمطاً من التعالي على التناهي من دون المعرفة المطلقة... نمط ذو طابع تأويلي تماماً، وبذا فقد أشار إلى الاتجاه الذي تستطيع النزعة التاريخية من خلاله التغلب على ذاتها من دون إثارة التطابق الغالب مع نوع معين من المعرفة المطلقة.

لكن لغرض متابعة هذا الاكتشاف ينبغي التخلي عن الصلة بين مصير الهرمنيوطيقا والمفهوم السايكولوجي المحض المتمثل بالانتقال إلى حياة ذهنية أخرى، وعندئذ ينبغي أن يكون النص متفتحاً unfolded، ولا يكون هذا الانفتاح متجهاً نحو مؤلفه، بل نحو المغزى الحديث immanent ونحو العالم الذي يفتحه هو ويغلقه.

ثانياً: من الإستمولوجيا إلى الأونطولوجيا

لم تتمثل الخطوة الحاسمة، بعد دلتاي، بتحسين

إبستمولوجيا العلوم الإنسانية بل بالتساؤل عن
بدهيتها الأساسية، وتحديدًا: عن إمكانية تنافس هذه
العلوم مع علوم الطبيعة بواسطة منهجيتها. ويشير
هذا الافتراض المسبق، الذي نجده مهيمناً على عمل
دلتي، إلى أن الهرمنيوطيقا نوع من نظرية المعرفة
وأن الجدل بين التفسير، والفهم لا يمكن أن يستمر إلا
ضمن حدود النزاع المنهجي وثيق الصلة بالكانتية
الجديدة. ولم يتناول هيدغر وغادامير إلا هذا
الافتراض المسبق للهرمنيوطيقا المفسر إبستمولوجياً.
ولهذا السبب لا يمكن أن نعد إسهامها امتداداً بحثاً
ومبسطة لمشروع دلتي، بل ينبغي أن يعد محاولة
للغوص في المشروع الإبستمولوجي ذاته لكشف
شروطه الأونطولوجية على نحو سليم. وإذا كان
بالإمكان أن يتدرج الانتقال الأول من الهرمنيوطيقا
الإقليمية إلى الهرمنيوطيقا العامة بدرع الثورة
الكوبرنيكية فلا بد، عندئذ، من أن يكون الانتقال
الثاني، الذي نقوم به الآن، تحت رعاية التحول
الكوبرنيكي الذي يعيد وضع قضايا المنهج ضمن
حدود الأونطولوجيا أساساً. ولهذا علينا ألا نتوقع أن

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

هيدغر أو غادامير سيحسمان الإشكالية المنهجية المتولدة عن تفسير النصوص ... أو عن الفيلولوجيا، أو السايكولوجيا، أو نظرية التاريخ، أو نظرية الثقافة، بل على العكس يشار هنا سؤال جديد هو: (ما نمط كينونة تلك الكينونة التي لا توجد إلا في الفهم؟). بدلاً من السؤال عن: (كيف نعرف؟).

1 - هيدغر:

إن قضية «التفسير» أو «التأويل» تتطابق قليلاً مع قضية التفسير ... الذي يشترك مع قضية «الكينونة» التي غلفها النسيان⁽⁸⁾. كما يوضح هيدغر في مقدمة كتابه الكينونة والزمان. إلا أن ما يعيننا هنا هو قضية معنى الكينونة. لكننا حينما نطرح مثل هذه القضية فإننا نسير على هدي ما نبحت عنه تحديداً. ويبدو أن نظرية المعرفة قد تحولت، منذ البداية، من خلال التساؤلات التي سبقتها والتي تهتم بالطريقة التي تواجه بها كينونة ما كينونة أخرى حتى قبل أن تجابها بوصفها موضوعاً يواجه ذاتاً. وحتى إن كان الكينونة والزمان يركز، على نحو أثقل،

مما يركز عليه عمل هيدغر اللاحق، على الدازين Dasein^(*)... الكينونة هناك حيث نحن، فإن هذا الدازين لا يشكل ذاتاً لموضوعها بل هو كينونة داخل كينونة. فالدازين يشير إلى الموضوع الذي تنجم منه قضية الكينونة، أي موضع التجلي. وأن تركز الدازين هو بساطة تركز الكينونة التي تفهم الكينونة. وهكذا، يكون الحصول على فهم أونطولوجي مسبق للكينونة هو جزء من بنيتها ككينونة. وبالتالي، فإن إظهار بنية الدازين لا يعني إطلاقاً (الارتكاز من خلال الاشتقاق)، مثلما حصل في منهجية العوالم الإنسانية بل يعني (كشف الأساس من خلال العرض) (ينظر: SZ، الفقرة 3). ولهذا السبب ينشأ التعارض opposition بين التأسيس الأونطولوجي، بالمعنى الموصوف أنفياً، والأرضنة الإستمولوجية. ولعل الأمر سيبدو إستمولوجياً إذا كانت المشكلة تخص المفاهيم التي تتحكم بأقاليم regions مواضيع محددة.. إقليم الطبيعة، إقليم الحياة، إقليم اللغة، إقليم التاريخ. ومما لا شك فيه أن العلم نفسه ينتقل إلى مثل هذا التفسير لمفاهيمه الأساسية، ولاسيما في حالة وجود

(أزمة أسس). إلا أن مهمة التأسيس الفلسفية شيء مختلف: فهي تسعى إلى كشف المفاهيم الأساسية التي «تحدد الفهم القبلي للإقليم وتوفر الأساس لجميع مواضيع العلم الثيمية، وبذا فإنها توجه البحث الوضعي كله» (30 SZ 10 B T). ولن يضيف هذا التفسير أي شيء لمنهجية العلوم الإنسانية أكثر من أن يغوص في هذه المنهجية لغرض كشف أسسها. ولهذا فإن القضايا الرئيسة فلسفياً في التاريخ «لا تتمثل بنظرية تشكل مفاهيم علم التاريخ historiology، ولا نظرية المعرفة التاريخية historiological، ولا حتى نظرية التاريخ بوصفها موضوع علم التاريخ، بل إن القضية الرئيسة هي تأويل الكينونات بحسب تاريخانيتها historicity المحققة» (BT 31, SZ 10). ولا تعد الهرمنيوطيقا تأملاً في العلوم الأساسية، بل هي تفسير الأرضنة الأونطولوجية التي يمكن بناء هذه العلوم عليها. ومن هنا، فإن الجملة التي تبدو حاسمة لنا هي: إن الهرمنيوطيقا المفهومة على هذا النحو «تحتوي جذور ما يمكن أن نطلق عليه صفة (الهرمنيوطيقي) بالمعنى

الاشتقاقي فقط: أي منهجية العلوم الإنسانية» (BT) (62, SZ 38).

إن أول تحول نجده في الكينونة والزمان يستدعي تحولاً ثانياً. فقد ربط دلتاي قضية الفهم بمشكلة الآخر، إذ كانت قضية الوصول إلى ذهن آخر مشكلة هيمنت على العلوم الإنسانية كلها، من السايكولوجيا إلى التاريخ. وإن ما يلفت الأنظار الآن هو إنه في الكينونة والزمان تحررت قضية الفهم من مشكلة الاتصال مع الآخرين تحراً كلياً. وثمة فصل يحمل عنوان (متسين Mitsein) أي (لكينونة مع being-with). إلا أن قضية الفهم لا تظهر في هذا الفصل على النحو الذي قد نتوقعه من موقف دلتاي، بل ينبغي البحث عن أسس المشكلة الأونطولوجية في مجال العلاقة مع العالم، وليس في مجال العلاقة مع الآخر. ويكون الفهم بمعناه الابتدائي، متضمناً في العلاقة مع موقفي أنا، أي في الفهم الأساس لموقعي داخل الكينونة، وإنه لمن المثير حقاً أن نتساءل عن الأسباب التي دفعت دلتاي إلى التوصل على هذا النحو. فقد طرح إشكالية العلوم الإنسانية على

أساس الجدل الكانتي. فمعرفة الأشياء تصطدم بالمجهول، أي الشيء ذاته، لكن في حالة الذهن لا يوجد شيء قائم بذاته: إذ إننا نمثل ما هو عليه الآخر، ولهذا السبب تتمتع معرفة الزمن بأفضلية، لا يمكن نكرانها، على معرفة الطبيعة. ف هيدغر، الذي يقرأ نيتشه، ما عاد بريئاً لأنه يعرف إن الآخر، بالضبط مثلي أنا، هو أكثر مجهولية لي من أية ظاهرة من ظواهر الطبيعة. وهنا، تتجلى المواردية أعمق مما في أي مكان آخر. فإذا كان ثمة إقليم تتحكم به اللاموثوقية inauthenticity فإن ذلك يحصل ولا ريب في علاقة كل شخص بكل آخر. وهنا يصبح الفصل الخاص بـ(الكينونة مع) جدالاً مع الـ(هو)، بوصفه مركز المواردية وصاحب موضع الامتياز فيه. ولهذا السبب لا غرابة في أن يبدأ أونطولوجياً الفهم بالتأمل في (الكينونة في Being-in) بدلاً من (الكينونة مع) وهذا لا يعني الكينونة مع الآخر الذي يستنسخ (يكرر) ذاتيتنا بل الكينونة في العالم. ويتمتع هذا التحول في الموضوع الفلسفي بالأهمية نفسها التي يتمتع بها الانتقال من مشكلة المنهج إلى مشكلة

الكينونة، وتحتل قضية (العالم) مكان قضية (الآخر). ومن خلال جعل الفهم كونياً يعمد هيدغر إلى فك سكلجته.

وقد أسيء فهم هذا التحول إساءة تامة فيما يسمى بتأويلات هيدغر الوجودية. فقد عرت تحليلات الرعاية care والقلق والكينونة إزاء الموت بوصفها سايكولوجيا وجودية أكثر نقاء يمكن تطبيقها على حالات الذهن غير الشائعة، ولم يلاحظ أن هذه التحليلات إنما تمثل جزء من التوسط في عالمية worldiness العالم، وإنها تهدف بالدرجة الأساس إلى تدمير ادعاء الذات العارفة بأنها مقياس الموضوعية. وبدلاً من هذا الادعاء، علينا أن نعيد التأكيد على شرط (الإقامة في العالم)، ذلك الشرط الذي جعل من ثلاثية الموقف - الفهم - التأويل ممكنة. وهكذا، ينبغي أن تكون نظرية الفهم مسبوقه بالاعتراف بعلاقة الأرضنة التي تثبت النظام اللغوي بأكمله بما في ذلك الكتب والنصوص، في شيء لا يمكن أن نعده ظاهرة تمفصل articulation في الخطاب على نحو بدائي. وعلينا أولاً أن (نجد أنفسنا) بأحسن الأحوال

وأسوأها. وأن نجد أنفسنا (هناك) وأن (نشعر) بأنفسنا (بطريقة معينة)، حتى قبل أن توجه أنفسنا. فإذا كان الكينونة والزمان يستثمر مشاعر معينة مثل الخوف والقلق فإن القصد من ذلك ليس (التوجه نحو الوجودية)، بل لكشف الصلة بالواقع، من خلال هذه الخبرات الكاشفة، صلة بالواقع تتميز بأنها أساسية أكثر من علاقة الذات - الموضوع. ومن خلال المعرفة، نجد المواضيع المواجهة لنا، إلا أن شعورنا بالموقف يسبق هذه المواجهة من خلال وضعنا في عالم ما.

وهكذا يتولد الفهم، لكنه لحد الآن ما عاد حقيقة اللغة أو الكتابة أو النصوص. وينبغي وصف الفهم أيضاً في البداية، ليس في ضوء الخطاب، بل في ضوء (القدرة على الكينونة power-to-be). فالوظيفة الأولى التي يقوم بها الفهم هي توجيهنا في موقف ما. ولهذا فالفهم غير معني بإدراك حقيقة ما، بل بتفهم إمكانية الكينونة. وعلينا ألا نوقف البحث في هذه المسألة حينما نتوصل إلى نتائج منهجية من هذا التحليل: سنقول إنه لكي نفهم النص فإن هذا لا يعني إيجاد معنى فاقد الحياة محتوي فيه، بل

كشفت إمكانية الكينونة التي يشير لها النص. ولهذا سنبقى مخلصين لمفهوم الفهم الهيدغري الذي هو بالدرجة الأساس استنباط projection أو إذا تحدثنا عنه على نحو أكثر دياكتيكية ومفارقة فنقول إنه استنباط ضمن انوجداد كينونة being-thrown (*) سابقة. وهنا نلاحظ مجدداً أن النبذة الوجودية مخادعة. إذ ثمة كلمة صغيرة واحدة تفصل هيدغر عن سارتر، وهي كلمة أصلاً [مسبقاً] already «فالمشروع لا يمت بصلة لخطة السلوك التي ابتدعتها دلتي، والذي سيبنى كينونته بالانسجام معها، إذ طالما أنه يعد دازين فإنه قد استنبط ذاته أصلاً، ويبقى في حالة استنباط مادام هو كذلك» (BT 185, SZ 145).

إن المهم ليس لحظة المسؤولية أو حرية الخيار الوجودية بل بنية الكينونة التي تكمن تحت مشكلة الخيار. ولا تعد علاقة (إما... أو) علاقة رئيسة بل إنها مشتقة من بنية المطروح thrown project ولهذا السبب فإن اللحظة الأونطولوجية التي تعم المفسر... لا تظهر إلا في الموقع الثالث من... أي الموقف -

الفهم - التأويل، لكن قبل التفسير ... exegesis للنصوص يأتي التفسير ... للأشياء، لأن التأويل يرقى على كل تفسير، فهو (تطوير) للفهم الذي «لا يحوله إلى شيء آخر، بل يجعله يصبح ذاته» (BT 188, SZ 148). ولهذا السبب تعاقب أية عودة إلى نظرية المعرفة. وإن ما يتم تفسيره هو «ال (في حد ذاته as such) الذي يتم إلحاقه بتمفصلات التجربة، إلا أن (التصريح) لا يجعل ال (في حد ذاته) يظهر بل يمنحه تعبيراً فقط» (BT 190, SZ 149).

فإذا كان تحليل الدازين لا يستهدف مشكلات التفسير على نحو واضح فإنه يعطي، مع ذلك، معنى لما قد يبدو فشلاً على الصعيد الإبستمولوجي، بمعنى أنه يعيد ربط هذا الفشل الواضح ببنية أونطولوجية لا يمكن التغلب عليها. وكثيراً ما تم التعبير عن هذا الفشل في ضوء الحلقة الهرمنيوطيقية The Hermeneutic (*). ولوحظ كثيراً أن الذات والموضوع يشار إليهما في العلوم الإنسانية على نحو متبادل. وتسهم الذات نفسها بمعرفة الموضوع، وبالمقابل تتحدد الذات ضمن ذاتيتها المحضة، بالسلطة التي يمارسها

الموضوع عليها، حتى قبل أن تتوصل الذات إلى معرفة الموضوع. ولهذا السبب عند تفسير الحلقة الهرمنيوطيقية في ضوء الذات والموضوع فإنها لا يمكن أن تظهر بصفة حلقة فاسدة Vicious circle (**). وتتمثل مهمة الأونطولوجيا بكشف البنية التي تظهر بصفة حلقة على المستوى المنهجي. ويطلق هيدغر على هذه البنية اسم (الفهم المسبق pre-understanding). لكننا قد نقع في خطأ فادح إذا استمررنا بوصف الفهم المسبق في ضوء نظرية المعرفة، أي بعبارة أخرى ضمن مقولات الذات والموضوع. فعلاقات الألفة familiarity التي تربطنا بعالم الأدوات، على سبيل المثال، يمكن أن تعطينا فكرة أولية عن معنى (الامتلاك المسبق fore-having)، والذي على أساسه أوجه نفسي نحو استعمال جديد للأشياء. وبشكل هذا الطابع الاستباقي (الحدسي) جزءاً من طريقة كينونة أية كينونة تفهم تاريخياً. ولهذا السبب ينبغي فهم القضية الآتية بحسب تحليل الدازين: «يرتكز تفسير شيء ما بالدرجة الأساس علي الامتلاك المسبق، والتصور المسبق (BT 191, SZ)

150). ولهذا السبب يشكل دور الافتراضات المسبقة في التفسير النصي حالة خاصة من قانون التأويل العام. وإذا فحصنا الفهم المسبق في ضوء نظرية المعرفة ومعناه إزاء زعم الموضوعية نجد أنه ينطوي على دلالة حكم مسبق prejudice. ومع ذلك ترى الأونطولوجيا الجوهرية أن الحكم المسبق لا يمكن فهمه إلا في ضوء بنية فهم الاستباقية. وهكذا ما عادت الحلقة الهرمنيوطيقية سوى ظل إذا نظرنا إليها من الزاوية المنهجية... ظل لبنية الاستباق هذه. وإن كل من يفهم ذلك يعلم، من الآن أن «المسألة الحاسمة لا تتمثل في الخروج من الحلقة بل الدخول فيها بالطريقة السليمة» (BT 195, SZ 153).

لقد لاحظنا أن ثقل هذا التوسط لا يتركز على الخطاب، ولا على الكتابة. إذ إن فلسفة هيدغر، أو على الأقل فلسفة الكينونة والزمان ليست بالدرجة الأساس فلسفة لغة لا يتم فيها تقديم اللغة إلا بعد قضايا الموقف والفهم والتأويل. إذ إن اللغة، في مرحلة الكينونة والزمان تبقى في مستوى ثان من

التمفصل، أي تمفصل التفسير في التوكيدات assertions (الفقرة 33). فاشتقاق التوكيد من الفهم والتفسير يعدنا لأن نقول إن وظيفة الأساس ليست الاتصال بالآخر، ولا عزو المحمولات predicates إلى الذوات المنطقية، بل (الإشارة)، (الإظهار)، (التجلي) (BT 169, SZ 145) إذ إن هذه الوظيفة العليا التي تقوم بها اللغة أصبحت الآن ثيمتنا theme لأول مرة إلى أن هذه الظاهرة تمتد جذورها في الهيكل الوجودي لانفتاحية الدازين» (BT 203, SZ 160). ويسترسل قائلاً أيضاً: «إن الخطاب تمفصل الفهم» (BT 203-204, SZ 161). ولهذا السبب ينبغي أن نضع الخطاب في بنيات الكينونة بدلاً من وضع بنيات الكينونة في الخطاب، لأن «الخطاب يمثل المتمفصل (الزاخر بالمعنى) لبنية الكينونة في العالم القابلة للفهم» (BT 204, SZ 161).

ونجد، في هذه الملاحظة الأخيرة، الانتقال إلى فلسفة هيدغر اللاحقة التي ستتجاهل الدازين وتبدأ مباشرة من قدرة اللغة على التجلي. لكن ابتداءً من

الكينونة والزمان فصاعداً، يظهر القول saying متفوقاً على التكلم speaking. إذ إن (القول) يعين البنية الوجودية في حين أن (التكلم) يشير إلى الجانب الكوني الذي يتحول نحو التجريبي. وهنا نجد أن المحدد الأول للقول هو ليس التكلم بل هو ثنائية الاستماع/التزام الصمت. وهنا مجدداً يعمد هيدغر إلى قلب طريقتنا المعتادة، بل اللسانية، التي تمنح الأولوية لسيرورة التكلم (العبارة، الحوار). فأن تفهم يعني أن تسمع، أي بعبارة أخرى إن علاقتي الأولى بالكلام لا تتمثل بالكلام الذي أنتجه أنا بل الكلام الذي أتلقاه: «الاستماع شرط أساسي للخطاب» (BT 163, SZ 206). وتعد هذه الأولوية المعطاة للاستماع علامة على العلاقة الجوهرية بين الكلام والانفتاح على العالم وعلي الآخر. وتتعدد النتائج المنهجية من ذلك: إذ إن اللسانيات والسيميوولوجيا semiology وفلسفة اللغة ترتبط بقوة بمستوى الكلام ولا تصل إلى مستوى القول. وبهذا المعنى ما عادت الفلسفة الجوهرية تحسن اللسانيات بقدر ما أنها تضيف

للتفسير. وبينما يشير فيه التكلم إلى الشخص الذي يتكلم، يشير القول إلى الأشياء التي قيلت.

إن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا الموضوع تحديداً هو: لماذا لا نتوقف هنا ونعلن أننا هيديغريون؟ أين تكمن المشكلة المستعصية التي تم الإعلان عنها سابقاً؟ ألم نبطل مشكلة الفهم المستعصية عند دلتاي وشجبتها بوصفها تعارض التفسير الطبيعي والتنازع معه بخصوص الموضوعية والعلوية scientism؟ ألم نتغلب عليها من خلال إخضاع الإستمولوجيا إلى الأونطولوجيا؟ أنا أرى أن المشكلة المستعصية لم تحل، بل انتقلت إلى مكان آخر، وتفاقت بسبب ذلك. إذ إنها ما عادت بين نمطين من أنماط التعرف (داخل) الإستمولوجيا بل أنها (بين) الأونطولوجيا والإستمولوجيا ككل. وحينما نكون مع الفلسفة الهيدغرية فإننا نرجع دائماً إلى الأسس لكننا نظل عاجزين عن البدء بحركة العودة التي تؤدي من الأونطولوجيا الجوهرية إلى القضية الإستمولوجية السليمة المتعلقة بمكانة العلوم الإنسانية. فالفلسفة

التي قطعت حوارها مع العلوم الآن ما عادت تهتم بأي شيء، عدا ذاتها. وفضلاً على ذلك، فإننا لا نستطيع البرهنة على الزعم بأن قضايا التفسير... والنقد التاريخي عموماً في اشتقاقية، إلا في طريق العودة. ومادمننا لم نجد هذا الاشتقاق، إلى الآن فإن تجاوز هذه القضايا لصالح قضايا الأساس يبقى إشكالياً، ألم نتعلم من أفلاطون أن الديالكتيك الصاعد ascending هو الأسهل وأنه على طريق الديالكتيك النازل descending يعلن الفيلسوف حقاً عن ذاته؟ أنا أرى أن القضية التي ظلت دون حل في عمل هيدغر هي: كيف يمكن تفسير قضية النقد عموماً ضمن إطار الهرمنيوطيقا الجوهرية؟.

2 - ه. ج. غادامير:

لقد أصبحت هذه المشكلة المستعصية المشكلة المركزية في فلسفة هانز - جورج غادامير الهرمنيوطيقية في الحقيقة والمنهج. إذ يقترح فيلسوف هيدلبيرغ خوض الجدل الخاص بالعلوم الإنسانية من خلال الأونطولوجيا الهيدغرية، بل في ضوء التوجه

الجديد في هذا الأونطولوجيا الذي اتضح في الأعمال اللاحقة للشعرية poetics الفلسفية. فالتجربة الأساسية التي انتظم عمل غادامير بأكملها حولها، والتي منها أثارت الهرمنيوطيقا زعمها بالشمولية، هي الفضيحة (أو الافتراء) التي تأسست، عند مستوى الوعي الحديث، من خلال نوع من الإبعاد التغريبي alienating distanciation الذي بدا له أنه الافتراض المسبق لهذه العلوم. ونظراً إلى أن الاغتراب هو أكثر من محض شعور أو مزاج يبدو الافتراض الأونطولوجي المسبق هو الذي يدعم موضوعية العلوم الإنسانية. ومما لا شك فيه أن منهجية هذه العلوم تبعاً لما يراه غادامير، تشير إلى اتخاذ المسافة (البُعد) distance التي تعبر، بالمقابل، عن تدمير علاقة الانتماء الأصلية التي من دونها لا توجد علاقة بما هو تاريخي بذاته. ويتابع غادامير الجدال بين الإبعاد التغريبي وتجربة الانتماء عبر أفلاك (مدارات) التجربة الهرمنيوطيقية الثلاثة: الفلك الجمالي (الإستيطيقي) والفلك التاريخي وفلك اللغة. ونجد في الفلك الجمالي أن تجربة الكينونة التي

يدركها الموضوع تسبق، وتمكن، ممارسة الحكم النقدية التي كتب فيها كانت نظرية تحمل عنوان «حكم الذوق» judgement of taste. أما في الفلك التاريخي فإن وعي الكينونة الذي يحمله التراث الذي يسبقني هو الذي يجعل أية ممارسة للمنهجية التاريخية عند مستوى العلوم الإنسانية والاجتماعية ممكنة. وأخيراً، نجد في فلك اللغة، الذي يتداخل أحياناً مع الفلكيين السابقين، إن أية معالجة عملية للغة بوصفها أداة، وكل زعم بهيمنة التقنيات الموضوعية على بنية نصوص ثقافتنا تكون مسبوقه بانتمائها المشترك إلى الأشياء التي قالتها أصوات الإنسانية العظمى، كما أن هذا الانتماء المشترك هو الذي يجعلها ممكنة. وهكذا فإن الأطروحة نفسها تتجلى في أجزاء الحقيقة والمنهج الثلاثة.

ولذلك تعبر فلسفة غادامير عن تركيبة الانتقاليين اللذين وصفناهما آنفاً، من الهرمنيوطيقا الإقليمية إلى الهرمنيوطيقا العامة، ومن إبستمولوجيا العلوم الإنسانية إلى الأونطولوجيا. ويعبر مصطلح (التجربة الهرمنيوطيقية تعبيراً رائعاً

عن طبيعة هذه التركيبة. وفضلاً عن ذلك يتمير عمل غادامير، فيما يتعلق بهيدغر، بدايات حركة العودة من الأنطولوجيا إلى المشكلات الإبستمولوجية. وسأناقش إسهاماته هنا تحت هذا الضوء تحديداً. إذ إن عنوان العمل يمثل مواجهة بين مفهوم الحقيقة عند هيدغر ومفهوم المنهج عند دلتي. ويشار سؤال هنا بصدد الدرجة التي يستحق بها العمل تسمية الحقيقة والمنهج، وفيما إذا كان من الضروري تسميته بدلاً من ذلك الحقيقة أو المنهج. لأنه إن كان هيدغر قد تمكن من التملص من الجدل مع العلوم الإنسانية من خلال حركة التجاوز العليا، لا يستطيع غادامير إلا أن يخوض جدالاً أفضل، ذلك لأنه يتخذ قضية دلتي بجدية. وبهذا الصدد نجد أن القسم المخصص للوعي التاريخي هو الأهم من بين أقسام الكتاب الأخرى. إذ إن الرحلة الطويلة التي يقوم بها غادامير قبل عرض أفكاره تشير إلى ضرورة أن تبدأ الفلسفة الهرمنيوطيقية من خلال تلخيص صراع الفلسفة الرومانسية ضد فلسفة الأنوار، وفلسفة دلتي ضد فلسفة الوضعية وفلسفة هيدغر ضد الكانتية الجديدة.

وقد نتج عن التأثيرات، التي أثارت تحديات وافتراضات متباينة، نظرية الوعي التاريخي التي تعد علامة على أوج التأمل الغاداميري في أساس العلوم الإنسانية. وقد وضع هذا التأمل تحت عنوان: وعي التاريخ الفاعل وما عاد هذا الصنف يخص المنهجية، أو البحث التاريخي بل يخص الوعي التأملي لهذه المنهجية. إنه وعي الكينونة المعروضة للتاريخ وفعالها بطريقة لا يمكن فيها موضوعة هذا الفعل الواقع علينا لأنه يشكل جزءاً من الظاهرة التاريخية ذاتها.

إن مفهوم الفاعلية (التأثير) efficacy يوفر المهاد الذي أطرح عليه مشكلتي وهي: كيف يمكن إدخال لحظة نقدية في وعي الانتماء الذي يمكن تعريفه على نحو واضح من خلال رفض الإبعاد؟ أنا أرى أن ذلك ممكن فقط بالقدر الذي لا يسعى فيه الوعي التاريخي وراء التنكر للإبعاد بل بافترضه وبهذا الصدد تنطوي هرمنيوطيقا غاداميري على سلسلة من الاقتراحات الحاسمة التي ستكون نقطة انطلاق لتأملي. إذ علي الرغم من التعارض العام بين

الانتماء والإبعاد التغريبي فإن وعي التاريخ الفاعل يشتمل في داخله على عنصر المسافة، كما أن التاريخ الفاعل هو بالضبط مما يحدث تحت شرط المسافة التاريخية، إنه الاقتراب من البعيد، أو أنه الفعالية (أو التأثير) من بعد. ولهذا السبب نجد مفارقة الأخرية otherness، أي التوتر بين القرب والبعد، والتي هي أساسية للوعي التاريخي. أما مفهوم انصهار الآفاق fusion of horizons فيمثل مؤشراً آخر لديالكتيك المشاركة والإبعاد، WM 289ff, 356, 375, 358 وذلك لأنه تبعاً لما يذكره غادامير فإنه كان شرط المعرفة التاريخية المتناهي يقصي أية نظرة متطرفة، أي تركيب نهائي بالمعنى الهيجلي، لا يطوقني هذا التناهي في وجهة نظر واحدة، إذ كلما كان ثمة موقف يكون ثمة أفق يمكن تضيقه أو توسيعه. ونحن مدينون لـ غادامير بفكرته هذه عن الاتصال عن بعدين واعيين متموقفين على نحو مختلف وذلك عن طريق انصهار آفاقهما، أي نقطة التقاطع بين نظريتهما هي في البعيد والمفتوح. وتارة أخرى يتم افتراض عنصر الإبعاد داخل القريب

والبعيد المفتوح. ويدل هذا المفهوم على أننا نعيش لا داخل آفاق مغلقة ولا داخل أفق واحد متفرد. وقدر ما كان مفهوم انصهار الآفاق يقصي المعرفة الكلية والمتفردة، فإنه يشير إلى التوتر بين ما هو خاص بالمرء وما هو مغترب، عنه، بين القريب والبعيد. وبذا يتم إدخال لعبة الاختلاف في سيرورة التقارب.

وأخيراً، فإن أدق إشارة إلى تأويل الإبعاد التغريبي الأقل سلبية نجدها في فلسفة اللغة التي تتأوج في عمل غادامير. فاللسانية linguisticality (*) الشمولية التي تسم الخبرة والإنسانية تعني أن انتمائي إلى تراث ما أو أكثر من تراث، عموماً، تمر عبر تأويل العلامات والأعمال والنصوص التي ينغرز فيها التراث الثقافي ويعرض نفسه أمام مهمة فك مغاليقه، علماً أن كلمة «اللسانية» هي الترجمة الملائمة للكلمة. ومما لا شك فيه إن غادامير في اللغة يتوجه ضد تحويل عالم العلامات إلى أدوات نستطيع معالجتها كما نشاء. ويعد الجزء الثالث من الحقيقة والمنهج اعتذاراً مؤثراً عن الحوار الذي نحن عليه، وعن الفهم المسبق الذي يدعمنا. إلا أن الخبرة اللغوية

نوافذ (22) ، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

لا تمارس وظيفتها التوسيطية إلا بسبب أن المتحاورين يتلاشون بوجه الأشياء التي تقال والتي، إن جاز لنا التعبير، توجه الحوار. والآن، أين يتضح ميدان الشيء الذي قيل بخصوص المتحاورين بجلاء أكبر، إن لم تصبح اللسانية لسانية حقاً، أي بعبارة أخرى حينما يصبح توسط اللغة توسطاً من خلال النص؟ إن الذي يمكننا من الاتصال عن بعد هو مادة النص التي لا تنتمي إلى مؤلفها ولا إلى قارئها. كما إن هذا التعبير الأخير، أي مادة النص، يقودني إلى عتبة تأملي.

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

الهوامش

(1 ينظر: د. دلتاي **Origine et Development de Monde de** **L'Esprit Lheremencutique** (باريس: أوييه، 1947)، ولاسيما p. 319-322 أما الترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب فهي **The Development of Hermeneutics**، في **Selected Writings** تحرير وترجمة هـ. ب ريكن (كامبرج: مطبعة جامعة كامبرج 1976).

(2 ف - شليرماخر **Hermeneutik und Kritik** الجزء الرابع من **Summthiche Werke** تحرير: ف - ليوك (برلين: ريمير 1938) ولاسيما (15-16) وسنرمز له من الآن بالرمز WM p. 173، أما الترجمة الإنجليزية له فهي: **Truth and Method** (لندن: شيد ووارد 1975)، وسنرمز لها من الآن بالرمز TM، (p. 163).

(3 ف. شليرماخر، **hermeneutik**، تحرير، هـ. كيميرل (هيدلبيرغ: كارل ونتر، 1959)، p. 56.

(4 ظهرت هذه الطبعة في: **Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften Phil-hist, Llass, 2** (1959).

(5 **Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften** في: **Schliermachers Werke**، تحرير: و. بروموج. باور (لايبزغ: ف. إيركات 1911) p. 374ff.

(6 د. دلتاي، **The Development of Hermeneutics**, p. 260.

(7 **Histoire de l heremeneutique de Schleirmacher a mps** **kpirs**, p. 27-30. ترجمه عن الألمانية ت. نيردين وم. ماسار (باريس: سير، 1972) p. 27-30.

(8 مارتن هيدغر، الكينونة الزمان **Sein and Zeit** (توينغن: ماكس

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

فيمييه (1927)، وسنرمز له من الآن بالرمز SZ (p. 2) 5FF أما الترجمة الإنجليزية فهي: **Being and Time**، ترجمة: جون ماكوري وإدوارد روبنسون (Basil Blackwell, 1978)، p. 21, 25ff. سنرمز له بالرمز BT.

*) الدازين: مفهوم جاء به مارتن هيدغر في **الكينونة والزمان** (1972) يشير فيه إلى أن الوجود الإنساني يجسد في بنيته الوجودية فهماً أو نطولوجياً مسبقاً للذات وللعالَم الذي تجد فيه الذات نفسها. ولهذا السبب يعمل الدازين إسقاط نفسه في فعل الفهم وصولاً إلى إدراك الذات التي تمثل انجلاء هذا الفهم أو انكشافه، وبالتالي يكون التأويل المتجذر في الفهم مستمداً من هذا الدازين (الترجمة).

*) إنه يتكلم عن الفهم وكأنه شيء حاصل، مطروح سابقاً يظهر داخل الذهن ضمن عملية التفهم، وهذا ما يدعو لاستعمال لفظة projection ومشتقاتها التي تعني البروز والنشوء والإلقاء والإسقاط والرمي، بضمنها الظهور المفاجئ. ولو قاربناه من معاني thrown، وهي المرمي والمطروح والملقى، لعرفنا أنه يريد للحظة الوجودية لظهور القصد بذاته كموجود يتجلى للذهن (الترجمة).

*) تجسد الحلقة الاعتقاد بأن الأجزاء والكل يعتمد أحدهما على الآخر، وأنهما يرتبطان بعلاقة عضوية ضرورية. ومن خلال تفسير التأويل بهذه الطريقة، تصبح الفجوة التاريخية التي تفصل العمل الأدبي عن الناقد أو القارئ سمة سلبية ينبغي التغلب عليها من خلال الحركة المتذبذبة بين إعادة البناء التاريخي من جانب، والناقد أو القارئ من جهة أخرى. وهكذا، فإن هذه الحلقة الهرمنيوطيقية التي تسلم بضرورة تواجد الكل وأجزائه، وتلغي تبعاً لذلك إمكان بداية مطلقة، تشهد وحدها على ضرورة تعدد التأويلات. ينظر: **التأويل والقراءة** المنشورة في مجلة الأديب المعاصر، عدد 49، خريف سنة 1998. (الترجمة).

**) يؤكد هيدغر أن مثل هذه الحلقة تشكل ركيزة للفهم كله وأن المثال المنهج للموضوعية العلمية هو محض مثال ثانوي لا يلائم إلا نطاقاً محدوداً

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

من الإدراك، ولهذا يقول: «لو نظرنا إلى هذه الحلقة وكأنها شيء مفروق منه وبحسنا عن سبيل تحاشيها حتى وإن شعرنا أن ذلك نقص لا يمكن اجتنابه، سنسيء عندئذ فهم الأساس الذي يستند إليه الفهم، فالقرار الذي ينبغي لنا اتخاذه هو ليس الخروج من الحلقة بل دخولها عبر الطريق الصحيحة. كما ينبغي لنا أيضاً أن لا نُحول حلقة الفهم هذه في مستوى الحلقة الفاسدة، أو حتى مستوى الحلقة التي تحتل القبول، لأن هذه الحلقة تخبيء الإمكانية القطعية لأكثر أصناف المعرفة أصالة». (الترجمة).

* التلسين [اللسانية] linguisticality: يشير غادامير إلى ضرورة أن نرى الفهم تأويلاً، وبما أن التأويل هو شكل الفهم الواضح، لا يمكن تصور انصهار الآفاق [الذي يعده غادامير الإدراك التام للحوار الذي يندمج فيه أفق المؤول في معنى النص، على نحو يتم فيه التعبير عن شيء لا تعود ملكيته للمؤول أو للمؤلف، بل يكون مشتركاً] من دون وسيلة اللغة. وهكذا، ما عادت الفلسفة الهرمنيوطيقية الآن محض نظرية بل وسيلة التأويل ذاته، ولا يتضح مركز نشاطها في فهم الوجود بل في ضوء فهم اللغة. ويرتكز السياق هنا على الصلة بين اللغة والفهم. فاللغة لا تولد صياغة لشيء قد فهمناه سابقاً، كما أن الفهم كله لساني وأن «تلسين الفهم يعني إضفاء صفة التجسيد على الوعي التاريخي الفعال». ومن الجدير بالذكر أن شليرماخر كان أول من أشار إلى هذه الظاهرة، فهو يرى أن الفهم فعالية تناظر فعالية الكلام، كلتاهما مستمدتان من لسانية الإنسان أو قدرته على الكلام، بمعنى أن معرفته باللغة، وإتقانه للكلام. واعتقد شليرماخر أن كل إنسان مجهز بنزعة لسانية تتحقق عن طريق اكتساب لغة معينة في لحظة، وعن طريق تذويت قواعدها النحوية. فحتى الجانب القصدي المحض من الكلام - أي الكلام بوصفه ظاهرة ذهنية - غير متحرر من اللغة بل مشروط دائماً بشكلها اللساني (الترجمة).

* * *

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

المناهج الإحصائية في علم الأدب

يو آخيم تيليه

ترجمة محمد فؤاد نعناع

مقدمة:

لا تقف المناهج الإحصائية في علم الأدب
متساوية مع أساليب التأويل الأخرى، وإنما هي وسيلة
لوصف الخصوصيات الشكلية للنصوص.

إن استعمال الأساليب الإحصائية في مجال

العلوم الإنسانية مازال يلاقي ارتياباً خطيراً حتى اليوم، ولاسيما لدى علماء الأدب. ويستخدم علماء الاجتماع والنفس واللغة الإحصاء بنجاح منذ وقت طويل، كما يبين ثبت مستخدمى مراكز الجامعات للحاسوب.

إن المسألة الأساسية للتحليل الأدبي الإحصائي تكمن في مداه. فهل تقوم علاقات بين المحصلات المكتسبة أسلوبياً بمضمون أحد النصوص ومغزاه وقيمته الجمالية؟ والحقيقة أنه من المحتمل أن خصال الشكل تؤثر في الدلالي، بحيث إن الصفات الشكلية تطابق القيمة الدلالية. ويمكن القول إن البحوث التي تستطيع أن تبرهن هذا برهاناً كافياً من خلال عدد كبير من الأعمال لا تتوفر حتى الآن. وما يُعد أكثر صعوبة هو ربط مسائل التقويم بالبيانات الإحصائية. ويمكن أن يسمى التجانس الشكلي للعمل بوصفه القيمة الوحيدة التي تكون أكثر دقة من الحكم الذاتي الاعتيادي أسلوبياً للكشف، كما تكون ذات أهمية للمسائل الجمالية.

قصة الأسلوب الإحصائي في علم اللغة

يصف جوناثان سويفت عام 1725 في رحلات غوليفر آلة تحتوي على المتن الكامل للغة اللابوتان، ويتم بمساعدتها تحقيق الحسابات المضبوطة حول ذلك، وما هي العلاقة التي تسود في الكتب بين عدد الأدوات والحروف وأسماء الذات وأجزاء الجملة الأخرى. فهو يسخر من علم عصره بوصفه علاجاً للاشتغال، ومن علماء اللغة بوصفهم عداوي مقاطع.

جُرِّبَت مناهج الإحصاء لوصف التطورات اللغوية بشكل جدي أواسط القرن التاسع عشر إلا أن التحاليل اللغوية الإحصائية اكتسبت أهمية عملية أولاً منذ إعداد المنشآت التحويلية الكبيرة للمعلومات مع القدرة التخزينية الكافية. وبداية منذ الستينات في القرن العشرين تم بحث فرضيات حول الشروة اللغوية والخصوصيات الشكلية للعمل أو جنس النصوص بأسلوب إحصائي بحثاً دقيقاً، وباحتمالات محددة للتحقق من صدقه أو دحضه وتفنيده. فقد ظهر عام 1852 بحث فورستمان حول «العلاقات الصوتية

العديدية في اليونانية والرومانية والألمانية». وهذه الحسابات العديدية قام بمواصلتها في التسعينات كل من فالريو وكيدنج.

ومن الأعمال الجديدة الرائدة تُذكر الحسابات العديدية التي قام بها كل من تسفيرنر حول العلاقات الصوتية في لغات مختلفة وتسييف في «علم الأحياء النفسي للغة». لقد أشار تسييف بوصفه الأول إلى العلاقة بين تردد كلمة في الثروة اللغوية لنص ورتبتها في قاموس الكثرة (حيث تحتوي الكلمة الأكثر تردداً المرتبة الأولى والكلمة التالية المرتبة الثانية إلخ). وأول من قدم مادة وفيرة حول إحصائية طول الجمل يولي وويليامز.

وفيما يلي وصف استعمالين للأسلوب الإحصائي في مجال اللغة وصفاً مختصراً، وهو ما يسمى بالأسلوب الوصفي للنص وإحصائية الثروة اللغوية. وهنا لا يمكن الإسهاب في معالجة أساليب علم اللغة الحسابي.

أوصاف النص:

إن قاعدة «أوصاف النص» للأعمال الأدبية أُجريت أولاً من قبل الفيزيائي المنحدر من مدينة آخن فيلهلم فوكس، فهو يصف عناصر النص المكونة: الحروف والمقاطع والجمل وخصوصياتها وروابطها. ويكمن هدف التحليل الإحصائي النصي في الأقوال حول البناء الشكلي للنص. ومن الطبيعي أن هذه الأسباب بوصفها وسيلة وصفية ضرورية تركز فقط على النصوص التي تحمل مركز ثقل قولها في الأشكال. ويقدر ما يزداد اهتمام أعمال هذا النوع بالأدب كله، فإن المنهج البحثي الإحصائي يكتسب أهمية. فلا جدال في أنه سُجلت مثل هذه الزيادة منذ مستهل القرن الجديد، وهناك أمثلة تُذكر، مثل نصوص كريستيان مورجن شتيرن، وأعمال التعبيريين، ومؤلفي جماعة العاصفة ولاسيما أوغست شترام، ومؤلفي مذهب البدائية، وفي مجال الأدب الإنجليزي يذكر غومينكز وغيتراد ستين. وتقدم أعمال هلموت هايسنوتل ومؤلفي القوة الدافعة من الأدب في العصر الحاضر. ودائماً ما نجد نصوصاً

كثيرة لم تُنصف إنصافاً كاملاً بالتحليل في إطار المناهج التأويلية الاعتيادية لعلم الأدب.

ويبحث فوكس بشكل خاص أوصاف الأسلوب التي تنشأ عن مقاطع النص: عدد المقاطع المتوسط في كل كلمة والمقاس العددي من ذلك وهو الذي يُسمى بـ «مقاس النصوص». (قياساً على المقاس في الديناميكية الحرارية بين مقاس النصوص درجة التنسيق لعناصر النص المدروس). إن أوصاف النص الأخرى هي طول الجملة المتوسط (في المقاطع) والطول المتوسط لسلاسل الكلمات ذات العدد المتشابه من المقاطع في النص الواحد. وفوق هذا تعرض الأساليب الإحصائية تحليلاً للأوزان الشعرية.

وهذه بعض الأمثلة لطول الجملة المتوسط (في المقاطع): ريلكه، كورنيت 15، 5؛ غوته رحلة إيطالية 38، 6؛ ماركس، رأس المال 65، 4؛ بعض المقالات في جريدة بيلد في شهر إبريل 1968، 20، 5.

وتوجد أطوال السلاسل للغاية عند بعض المؤلفين الجدد الذين يكادون يستخدمون كلمة واحدة من مقطع فقط في نصوص مختلفة.

إن المحاولات التي تستخدم أوصاف النص لحل مسائل نسبة النصوص لم تكن ناجحة في النطاق المأمول. والراجح أنه تم التوصل إلي نتائج في القضية الخلافية المتعلقة بمن هو مؤلف (نوبة الحراسة الليلية في بانوفينتورا 1805) من بين الكتاب الخمسة الذين دخلوا في الحسبان - أغلب الظن أن مقارنة أوصاف النص تقود إلى أن الكاتب هو ف. فيتسل - إلا أنه يفترض لدى ذلك أن تُظهر أعمال مؤلفة مضافة إلى الجنس الأدبي نفسه لأحد الكتاب في الوقت نفسه في المتوسط قطعاً مفردة للقيم النصية الثابتة المتشابهة. إن سريان مفعول هذه الفرضية لا يمكن البرهان عليها، فهي مؤيدة بلا شك من خلال نتائج عدد كبير من التحاليل الإحصائية لأعمال مؤلفين من مراحل مختلفة جداً.

وينتج عن أبحاث نصوص لمؤلفين مختلفين وأجناس أدبية مختلفة أن طول النص يتسع من 300 كلمة إلى 400 كلمة تقريباً، كي تبعد التقلبات المصادفة في نتائج تحديد القيم الثابتة للنص. ويعطي

تناثر قيم المقاطع المفردة لنص من النصوص مقياساً لوحدته الشكلية.

وتكمن النتيجة المؤكدة للتعداد دائماً في بيان التجانس أو اللاتجانس فيما يتعلق بالأوصاف في أجزاء العمل، وبالارتباط بالبيانات حول انحرافات معدل الأوصاف المذكورة في أعمال أخرى للمؤلف وأعمال مؤلفين آخرين مع مؤلفات مقارنة. وفي نص نشري تجيز تقلبات القيم لعدد المقاطع المتوسط بكل كلمة بحوالي 0,01 إلى 0,02 التصنيف بأنه «متجانس جداً» فيما يختص بهذا الحجم، وغالباً ما ترد في المقاطع انحرافات حوالي 0,02 من المقاطع بكل كلمة من المعدل المتوسط للنص الكامل، بشكل مستقل عن الترتيب. ويطور فوكس على قاعدة الأسلوب الإحصائي نظرية تركيب الكلمة في اللغات الفطرية، ونظرية حسابية للأسلوب اللغوي.

إحصاء الثروة اللغوية

في الخمسينات ظهرت أعمال لـ بيير غوراود

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

وغوستاف هيردان اشتملت بقدر الإمكان على الثروة اللغوية للنصوص الأدبية بأساليب إحصائية إجمالاً، وحاولت إعداد معلومات وصفية للثروة اللغوية لبعض المؤلفين بالمقارنة مع بعضهم الآخر.

لقد عيّنت لدى هيردان قبل كل شيء الأوصاف التالية:

- 1 - علاقة طول النص (عدد الكلمات) بعدد الكلمات المختلفة الواردة فيه، وبالثروة اللغوية.
 - 2 - توزيع التردد للثروة اللغوية المفردة.
 - 3 - «نسب النمو» الثروة اللغوية مع طول النص المتزايد.
 - 4 - حصة فئات محددة من الكلمات في النص كله.
 - 5 - حصة كلمات نادرة (الصياغة الجديدة للمؤلف) في الثروة اللغوية.
 - 6 - تصنيف الثروة اللغوية حسب أصل الكلمات من اللغات الأخرى.
- وأشار هلموت ماير إلى أهمية البحوث التي

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

تعتمد على إحصاء الثروة اللغوية بالنسبة إلى مجالات البحث العلمي المختلفة الأخرى وإلى تعليم اللغة. وفي هذه الأثناء توفرت بيانات إحصائية حول المؤلفين الدارسين. ويُعد ما قام به ماكس بيتري عندما وصف نصاً من نصوصه بطريقة إحصائية مثلاً يحتذى به.

إمكانية تطبيقية أخرى

تبدو الأساليب الإحصائية مناسبة لتوضيح فروق دقيقة في شكل نصوص الجنس الأدبي، وإثبات خصوصيات بنيوية لم يتطرق التحليل لها حتى الآن، وتقديم بيانات عن مكانة أحد الأعمال في ضوء قانون أشكال المرحلة، وضبط خطوط التطورات الشكلية، ووضع معايير للحكم على جودة الترجمات.

هامش

* المقال فصل من كتاب (مناهج علم الأدب) لمؤلفه مانون مارين - غريسباخ، توبنغن 1922، وهو مكتوب باللغة الألمانية.

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

عزف الليل

أليكس لا قوما (*) - جنوب أفريقيا

Alex la Guma

ترجمة أريج محمد القويقلي

جلس ثلاثة رجال على طاولة بجانب النافذة،

وفي ذلك الوقت من الظهيرة، كانت (دوكس هيد)

(*) كاتب وناشط سياسي. ولد من أبوين إفريقيين في كيب تاون في جنوب أفريقيا 1925. كتب خمس روايات وأكثر من 12 قصة. تدو معظم كتاباته حول جنوب إفريقيا، ويركز على الصراعات العرقية. منح العديد من الجوائز منها جائزة اللوتس. ترجمت أعماله إلى عدد من اللغات.

هادئة، وكان النادل البدين يمسح الطاولة أمامه، التي عليها آثار كؤوس الشراب. يجلس في آخر الحانة رجل نحيل يشرب كأسه ببرود وكأنه شخص وحيد في كنيسة خالية. وفي مكان ما من الشارع المقابل، شخص يعزف على البيانو. وكان الثلاثة الذين يجلسون على الطاولة يشربون، ويتكلمون بصوت منخفض. قال مووس: إنه سهل، فروغ سيكون بالخارج للمراقبة، وأنا وأنت ياهاري سندخل ونضرب الحارس.. هاري.. هل تسمعي..؟

كان هاري يستمع إلى العزف الصادر من الشارع المقابل، الذي يأتي من خلال النافذة المفتوحة. فهو كالماء المتساقط بلطف على طبق ناعم، أما الآن فقد علا وامتزج بأصوات طبول جيدة الصنع، فهو يختفي ثم يعلو في موجات رائعة. وعندما انتهى العزف نهاية لطيفة، قال هاري: يا إلهي، ياله من عزف، هل سمعتم ذلك أيها البلهاء؟ أجابه مووس: إنها مزعجة، أفضل (واكر جول) وأزاح ذلك من ذهنه برفع كأسه وقال: والآن اسمعوا، لنراجع الخطة مجدداً.. قاطعه هاري: أعرف أعرف، فروغ سيبقى

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

بالخارج للمراقبة، ونحن سنكون بالداخل لنتصرف مع الحارس. والآن في أي وقت سنلتقي؟ قال مووس: التاسعة، سأحضر فروغ، وسنخرج عليك من أمام المودرن. سأل فروغ: كم تتوقع أن نأخذ؟ أجابة مووس: حوالي مائة وأربعين أو خمسين.

لاحظ فروغ العزف مجدداً، لكنه لم يستمع إليه، هاري فقط هو الذي استمر في ذلك وهو يشرب كأسه ببطء وهدوء، وأرخى العنان لعقله ليتذوق اللحن. فلقد لامست تلك الألحان الرقيقة شيئاً ما في داخله، أحس بشيء غريب ولكن لم يحاول أن يفهمه واستمر في الاستماع. حاول أن يردد العزف بلطف لنفسه لكنه بدا ككلب ينقض على حذاء غال الثمن. توقف عن الغناء بعدها واستمر في الاستماع. كانت الألحان تعلو وتنخفض، فعندما تمر سيارة يختفي الصوت للحظات، ثم يعلو بعدها مجدداً. لقد كان العزف رقيقاً كأنهمار الدموع. كانت تلك معزوفة تشوبن الحاملة رقم 2، لكن هاري لم يكن يعرف ذلك.

بدأ فروغ ومووس بالحديث عن أشياء أخرى بينما انتقل العزف إلى (الموسيقى الارتجالية) بدا

هاري غارقاً بها، فقد أسرته بسحرها وقيدته بسلاسل من الأصوات الرخيمة ودفعت بعقله إلى النوم. استمرت الألحان وكأنها لا تكل أبداً. (فالملحمة الهنغارية) لسيزت تضرب وتحبط، و(الحزن) لتشيكوسكي تبكي بهدوء ومقاطع بتهوفن تخطو بغموض، و(الرقصات الأسبانية) كانت تضرب الأرض، أما (السيريناد) لشويرت فهي تنادي محباً مجهولاً في غرفة مظلمة، وبعدها عادت (المعزوفة الحاملة) مجدداً وكأنها خطأ الأطفال على عشب في ضوء القمر.

بدأت (دوكس هيد) بالازدحام بجموع الساعة السادسة، وتاهت الموسيقى بين الأصوات المتعالية، نهض هاري وبدأ يتجول داخل الحانة. فلقد انفك السحر الذي كان يقيده، وأخذ ينفخ من تحت أسنانه محاولاً أن يتذكر بعض الألحان لكن عقله لم يحتفظ بها لوقت كاف. انضم بعدها إلى الواقف أمام طاولة المقهى محاولاً أن يشق طريقه حتى يستطيع أن يطلب القليل من الشراب. اتكأ على الخشب الرطب وأخذ يشرب بهدوء محاولاً أن يتذكر. كان بجواره رجال

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

يتناقشون في كل شيء بصوت عال: العمل، السباقات، الحكومة، النساء، الأطفال، السينما، الدين. ثم دخل الحانة رجل نتن بملابس رثة يبيع أنواع رخيصة من الأطعمة. بدأ عراك في أحد أركان الحانة، وفي غضون دقائق أصبح هناك ضجة رهيبه أنهاها صاحب الحانة.

لمس شخص كتف هاري، التفت إليه فوجده مووس، قال له: التاسعة، لا تنس، رد هاري: حسناً حسناً، أراك لاحقاً، لم يشاهد هاري مووس وفروع عندما خرجا، بل أنهى كأسه وهرب من زحام الحانة دافعاً بالباب المتأرجح إلى الخارج. توقف هناك للحظات فالوقت أصبح مظلماً وأضواء الشارع مضاءة، ومازالت الموسيقى تعزف في الشارع المقابل. لاحظ هاري أنها تأتي من منزل قديم من ضمن صف من المنازل على أحد جانبي الحي الفقير. توقف هناك لبرهة ليستمع، ثم سار ببطء نحو جانب الطريق وهو ينظر إلى ذلك المنزل. كان منجذباً إلى الألحان كما تنجذب قطط الشوارع إلى رائحة السمك واللحم.

يجلس في الطرقات أناس متسخون وحزينون

وكأنهم تماثيل صخرية محطمة في كنيسة قديمة ومهجورة، فهم نصف مستمعون أو متكلمون بكسل. بينما الأطفال الهزليون يصبون المسدسات الخشبية على بعضهم البعض. أسرته الألحان مجدداً، تلك التي تأتي من نافذة نصف مفتوحة في الطابق الأول. كانت تنساب وكأنها تيار ماء بارد يصب في صحراء. وفجأة غير رأيه وصعد السلالم الأمامية المكسورة ودخل إلى المنزل. كانت الردهة مظلمة وتفوح منها رائحة طبخ قديم وماء وصابون. كان الصوت آتياً من الطابق العلوي، وكان ينزل من السلالم، وينسحب من الزوايا والأركان المظلمة والأسقف العالية المغبرة.

صعد هاري السلالم ببطء وصاحبته (رقصة البوليرو) لرافل، ثم وقف خارج باب الغرفة وهو مضطرب وخائف بعض الشيء، لكن اللحن ما زال يستحوذ عقله. وقف هناك حتى انتهت المعزوفة بإيقاعها الطبلي، ثم أتى الصوت مجدداً ودون كلل، مثل انعكاس ضوء القمر على مياه ساكنة، والأشجار والأعشاب النامية على طول مجرى النهر تنادي حباً لها. وضع يده على مقبض الباب وأداره، عندها

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

اختفت وتلاشت الألمان كجفاف مجرى الماء في واد صغير، والتفتت إليه الفتاة، التي كانت تعزف بذهول واستغراب.

قال هاري وهو لا يزال ممسكاً بمقبض الباب: آسف، لقد أخفتك! لقد كنت استمع إليك من الشارع المقابل. عزفك رائع. قالت له الفتاة: شكراً لك، هل أعجبك؟ قال هاري: أنا لا أعرف شيئاً عنه ولكنه جميل. عندها قالت له: تعال واجلس إن كنت تريد الاستماع، يأتي الكثيرون أحياناً ليستمعوا إليّ. قال هاري: شكراً لك يا آنسة. دخل هاري وكأنه طفل صغير مدعو إلى حفلة شاي في كنيسة. وتذكر فجأة رائحة الشراب في نفسه، ثم جلس على كرسي معتدل، أحس بأنه سينهار به.

كانت الغرفة مرتبة ونظيفة ومشرقة. الطاولات الموجودة كانت مغطاة بأشياء صغيرة وجميلة كصورة الملكة فيكتوريا وصور حفل زفاف، ويوجد في الغرفة باب يؤدي إلى الغرفة المجاورة، فالمكان بأكمله كان يحاول أن يناضل ليبدو نظيفاً خلاف ذلك الشارع

القدر، الذي يبدو مثل قطة ثمينة تسبح في نهر من الطين.

سألها هاري وهو يبدو خائفاً من أن يسمعه أحد: هل تعلمت ذلك بنفسك؟ قالت: لا، تعلمت في مدرسة الكنيسة. سألها: وبماذا ينفعك ذلك؟ إنه جيد، ولكن بماذا ينفعك؟ بالمال؟.. أجابت الفتاة: المال ليس كل شيء. يأتي الناس إلى هنا ليستمعوا ابتسمت، ثم وضعت أصابعها على مفاتيح البيانو. كان وجهها داكناً وناعماً. سألته: ماذا تريد أن أعزف لك؟ سئل هاري ثم قال: المقطوعة التي كنت تعزفينها عندما دخلت، إنها جيدة. قالت له إنها معزوفة (ضوء القمر).

وبدأت الألحان من جديد تتساقط عليه كطلّ لطيف. اعتدل هاري في جلسته واستمع، أحس بعدها بارتياح جسمي وذهني، وغرق في كرسيه... عندما انتهت قال هاري: لم تتح لي الفرصة من قبل لأستمع إلى مثل هذه الألحان، فالأغنياء يذهبون إلى حانة المدينة ليستمعوا إليها. ثم وضع يده على فمه وقال: هناك مقطوعة أخرى سمعتك تعزفينها، تقول هكذا..

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

وحاول تقليد بعض المقاطع، بينما هي تستمع إليه، ثم حاول مرة أخرى بمقاطع أكثر، لكنه يئس ولم يستطع إجادتها. عندها هز رأسه وابتسم في خجل. لكن الفتاة عرفت اللحن وبدأت تعزفه رقيقاً كسقوط الشعرة، والألحان تنساب من بين أصابعها. قالت له: أنت تقصد (المعزوفة الحاملة) لتشوبن. قال هاري: هل هذا هو اسمها؟ أجابت: نعم هذا هو. استرخى هاري في مكانه وأغلق عينيه، وبدأ يغني معها لكن دون صوت. عزفت الفتاة اللحن مرتين وهو يوميء برأسه مع الألحان.

لفت انتباهه الساعة القديمة الموضوعة على الطاولة، وتذكر وهو يقفز من كرسيه أن مووس وفروغ ينتظرانه، فنهض بسرعة وقال: لن أطيل عليك أكثر من ذلك، يجب أن أذهب على أيه حال. قالت له: هل استمتعت؟ أجاب هاري: نعم بالتأكيد، وأود الحضور مرة أخرى في وقت لاحق. قالت له: بالطبع يمكنك الحضور في أي وقت تشاء. قال هاري: شكراً لك يا أنسه وحظاً سعيداً. قالت له: الوداع وشكراً لحسن استماعك.

خرج هاري بسرعة إلى الشارع المظلم مرة أخرى.
الناس الذين كانوا يفترشون الطرقات ذهبوا، ونوافذ
البيوت أصبحت مصفرة من ضوء المصابيح، والأطفال
يبكون هنا وهناك ، والشباب يتسكعون حول الجدران،
والعشاق يحاولون التخفي في الطرقات. وفي مكان
ما، هناك لوحة إعلانية كهربائية تصدر أضواء جاهرة
في السماء وكأنها المدن بعد هجوم القنابل.

كان مووس وفروغ ينتظرانه بفارغ الصبر تحت
مصباح المحل، وكانا يدخان ويشتمان لتأخره. قال
مووس بغضب: أين كنت بحق...؟ لقد كنا
ننتظرك.. أجاب هاري: حسناً حسناً أنا هنا الآن،
دعونا نذهب. وساروا بعدها في الشارع وهاري مازال
يفكر بعازفة البيانو. إنه حتى لا يعرف اسمها، وأخذ
يغني بلطف، وقال لنفسه: لقد قالت إن اسم
المقطوعة... شئ ما، اسم مضحك. كم هو جميل أن
يكون لديك فتاة تعزف البيانو مثلها... كانت فكرة
لطيفة وجميلة.

* * *

نوافذ (22) ، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

اللجنة

آرثر كلارك (*) - بريطانيا

Arthur C. Clarke

ترجمة منذر بن عادل العبسي

كانت المدينة الصغيرة والتي طبقت شهرتها
الآفاق لمدة تزيد عن الثلاثمائة عام تقبع هناك عند

(*) آرثر كلارك، كاتب بريطاني، من أشهر كتّاب الخيال العلمي المعاصرين. فهو صاحب أكثر من ستين كتاباً في هذا المجال. وقد طبع منها أكثر من خمسين مليون نسخة حتى الآن. نال العديد من الجوائز المحلية والعالمية. ومن أشهر كتاباته نهاية الطفولة The Childhood End وأوديسيا الفضاء Space 2001: Obyssey ومن هذا العمل الأخير نقتطف القصة القصيرة التالية:

منعطف النهر. لقد اعترها بعض التغيير وأثرت بها عادات الزمن قليلاً. شهدت عن بعد كلاً من مجيء الأمانة The Armada وسقوط الرايخ الثالث The Third Reich؛ كما أن حروب البشر جميعاً قد مرّت بها.

أما الآن فقد أصبحت أثراً بعد عين، كأنها لم تغن بالأمس. لقد دُمّرت فيها جهود الأيام وكنوز القرون. ولكن مازال بالإمكان تتبع آثار الشوارع وقد بدت كعلامات باهتة على الأرض المحترقة وكأن زجاجاً أذيب عليها. أما البيوت فلم يبق منها أي شيء، كل ذلك الحديد والإسمنت المسلح والجص وأشجار السنديان العتيقة تلاشى تماماً. ففي لحظة الموت وقفوا جميعاً بلا حراك أمام وهج القنبلة التي انفجرت فجأة. عندما - وحتى قبل أن يتحوّلوا إلى رماد - كانت موجات الانفجار قد أحاطت بهم وقد أسلموا الروح إلى بارئها. وامتد لهيب النار الجامحة أميالاً بعد أميال فوق المزارع المستوية وقد ارتفعت في قلبها أعمدة الطواطم المجدولة التي استحوذت على عقول الرجال زمناً طويلاً ولغرض بسيط جداً.

كان صاروخاً طائشاً وكان آخر صاروخ يمكن

إطلاقه. كان من الصعب تحديد الهدف الذي أطلق عليه ذلك الصاروخ. بالتأكيد لم يكن الهدف لندن، ذلك أن لندن لم تعد هدفاً عسكرياً وفي الحقيقة فإن لندن لم تعد أي شيء على الإطلاق. فمنذ عهد بعيد حسبَ بعض أصحاب الواجب والمسؤولية أن ثلاث قنابل هيدروجينية سوف تكون كافية لمثل ذلك الهدف الصغير. ولكن يبدو أن الحماس قد أخذ بهم أكثر مما ينبغي فأرسلوا عشرين قنبلة بدلاً من ثلاث.

وهذه القنبلة التي سقطت لم تصب الهدف المنشود بدقة. كان هدفها ومصدرها مجهولين، ولم يكن أحد ليعلم إن كانت قد جاءت عبر قارة القطب الشمالي المعزولة الخاوية أم من بعيد فوق مياه الأطلسي، كما أن عدد المهتمين بذلك لم يعد كبيراً. وفي الماضي كان هناك رجالٌ يعرفون أشياء كهذه، ممن كان يراقب عن بعد انطلاقة وطيران هذه القذائف العظيمة كي يرسل صواريخه المضادة لملاقاتها. ولقد كان عليهم تذكر وحساب مواعيد انطلاق تلك الصواريخ عالياً فوق الأرض حيث السماء سوداء

وحيث تشاطر النجوم الشمس في الفضاء الكوني الرحب. وعندما كانت تلاقي الصواريخ المضادة الصواريخ المقذوفة كان يحدث ثمة انفجار للحظات ثم ينطلق من خلالها لهيب يفوق الوصف، لهيب كان يرسل في الفضاء رسالة من شأن عيون أخرى غير عيون البشر أن تراها وتفهمها لقرون متتالية.

ولكن ذلك كله كان في الماضي، وبالتحديد في بداية الحرب. ومنذ ذلك الحين تم تجاهل المدافعين، حيث كانوا يعلمون أنه سوف يتم تجاهلهم، ولقد تمسكوا بالحياة لفترة كانت من الطول بحيث مكنتهم من أداء واجبهم. ولقد تعلم العدو من خطأه ولكن بعد فوات الأوان. فهو لن يطلق المزيد من الصواريخ؛ وأما تلك التي ماتزال تتساقط فهي التي كانت قد أطلقت منذ ساعات مضت على حاملات صواريخ كان من شأنها أن ترم بها بعيداً في الفضاء. وهاهي هذه الصواريخ تعود الآن إلى الأرض جثة هامدة من غير تحكم أو توجيه عبثاً تنتظر الإشارات التي سوف تقودها إلى حتفها. كانت تسقط الواحدة تلو الأخرى

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

بشكل عشوائي على عالم لا تستطيع أن تؤذيه بأكثر مما فعلت.

وأما النهر فقد فاضت مياهه حول ضفتيه، قد كان من أثر تلك المطرقة الهائلة أن انحرف في مكان ما من مجراه الأصلي وأصبح طريقه إلى البحر غير سالك. كانت ذرات الغبار ماتزال تتساقط كرهاذ المطر، وسوف تستمر كذلك لعدة أيام، في حين عادت مدن الإنسان وكنوزه إلى عالمها الأصلي من الأرض. ولكن السماء لم تعد داكنة بشكل كلي، وفي الغرب بدت الشمس وكأنها تستقر بين ضفاف من الغيوم الغاضبة.

عند حافة النهر هناك تقع كنيسة. ورغم أنه لم يبق من بنائها أي أثر إلا أن حجارة القبور التي جمعتها السنون من حولها هي التي دلّت عليها. أما الآن فقد اصطفت شواهد القبور تلك في صفوف متوازية وقد انتزعت من قواعدها وكأنها تشير بصمت إلى الخطوط الناجمة عن الانفجار. وبعضها كان نصف غائر في الأرض وبعضها الآخر قد تخدش

وتشوه بسبب الحرارة المروعة. ولكن معظم هذه الشواهد ظلت تحمل الرسائل التي دُوت عليها عبر القرون ولكن عبثاً..

اختفى النور في الغرب وتلاشى اللون القرمزي غير الطبيعي من السماء. ومع ذلك كان ما يزال بالإمكان قراءة الكلمات على هذه الشواهد بوضوح، ذلك أنه كان هناك انبعاث لضوء مستمر وثابت ناجم عن الإشعاع. ورغم أنه لم يكن بالإمكان رؤية هذا الضوء خلال النهار ولكنه كان من القوة بمكان بحيث كان يبدد ظلمة الليل. كانت الأرض تحترق فقد كانت الغيوم تعكس نشاطها الإشعاعي لمسافة أميال عدة. وخلال ذلك المنظر الطبيعي المومض التف شريط النهر الداكن والذي اتسع في مجراه على نحو منتظم. وبما أن المياه قد غمرت الأرض فإن ذلك الومض المमित استمر دون تغيير في تلك الأعماق. ربما يخبو ذلك الومض وينحسر بعد جيل أو جيلين، ولكن قد تمر مائة عام قبل أن تعود الحياة بأمان من جديد إلى هذا المكان.

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

بحياء لامست مياه النهر شاهدة القبر المتآكلة
والتي بقيت جاثمة هناك أمام ذلك المذبح المندثر لمدة
تزيد عن الثلاثمائة عام. فالكنيسة التي كانت
تحتضن ذلك الضريح لهذه الفترة الطويلة من الزمان
قد حتمته في النهاية، وما دلّ على مرور النار من
هناك سوى التغيير البسيط في اللون الذي طرأ على
شاهدة ذلك القبر. في ضوء جثمان الأرض التي كانت
تحتضر كان بالإمكان تتبع الكلمات القديمة على
الشاهدة بينما ارتفعت المياه من حولها وهي تتكسر
في موجات صغيرة من على الحجر. غمرت ماء النهر
النقش المحفور في الشاهدة سطراً بعد سطر، ذلك
النقش الذي طالما حملق به الملايين وهم يقرؤونه لدى
زيارتهم لذلك الضريح. كان ما يزال بالإمكان رؤية
الحرف ولو بشكل باهت ولكن لفترة قصيرة قبل أن
يغوص الحجر وللأبد:

يا صديقي الطيب أسألك بالله

أن تمسك عن نبش تراب هذا الضريح

وليبارك الله بمن يستبقي ركامي

وليغضب الله من يحرك عظامي (*)

نوافذ (22) ، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

لن يُقضى مضجع الشاعر بعد اليوم حيث أصبح
بمقدوره أن يرقد بسلام الآن: ففي غمرة السكون
والظلام من فوق رأسه كان نهر أيفون Avon يبحث عن
مخرج جديد ليصب في البحر.

*) أربعة أبيات من الشعر على ضريح الشاعر الإنجليزي وليام شكسبير William Shakespeare (1564-1616) بناء على وصيته. وماتزال هذه الأبيات على شاهدة قبره حيث يقرأها كل من يزور بلدة ستراتفورد أبون أيفون شمالي لندن حيث يرقد الشاعر. والأبيات بالإنجليزية القروسطية التي أصبحت تعد قديمة الآن:

Good frend (freind) for leavs (Jesus) sake forbeare (forbear),
To digg (dig) the dvst (dust) enclosed (enclosed) heare (here)
Blest (blessed) be ye man yt (that) spares thes (these) stones
And cvrst (cursed) be he moves my bones.

قصائد من شبه القارة الهندية

ساغر صديقي (*) - الهند

1 - حزن الأيام

أين يا ترى كان مولد هؤلاء الناس
الحائرين من داخلهم
المصابين بالوسواس؟!

(*) محمد أختار الذي عرف باسمه الأدبي بساغر صديقي، ولد في مدينة أمرتسر بالبنجاب (الهندي) وعاش حياة شقاء وذنك، بدأ قول الشعر وهو في الخامسة من عمره وذاعت شهرته عام 1944م. بعد قيام باكستان استقر في لاهور، وبدأ في نشر أشعاره في الصحف والمجلات الأدبية. في يناير عام 1974م أصيب بالفالج، وتوفي صباح يوم 19 يوليو من العام نفسه. جاءت أشعاره معبرة عن معاناته الشديدة في الحياة.

لعلهم فقدوا صحبة الرائد
حين غلبهم النعاس

لحن أغنية .. برعم متفتح
نجمة تتلألأ في السماء
وقدح مملوء بالشراب
يا حزن الأيام واللحظات
إليك سلامي
أرسله في قرطاس
أرسم فيه صورة شوقي
في شكل ...
ولا تعجب
فأنا المبدع للأفكار
وإمام النقش فوق الأوراق
دون فخار ..

وعد من إنسان لا يعرف معنى للوفاء
ما الذي لا يحدث من النجوم التي تملأ

نوافذ (22) ، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

الليالي في السماء
لم ينل السباح جزاء مواجهة
تلاطم الأمواج في البحار
والسفين لم يعد لها
الريان والملاح
وكل شحاذ متسول
يعجز عن نيل مقام الغنى
حتى بالصياح
لن ينال حزنك
كل من هب ودب
يا لها من غربة!
إذ لم أعد أدري عن نفسي شيئاً
يا له من عالم!!

القلب لا يزال لاصقاً بي
فلا تلق باللوم على الزمان
يا من جهلت مرامك
يا من غبت عن هدفك
نحن أنفسنا أعين الزمان

ونحن أنفسنا مسار الزمان!!

اللف والدوران

هنا وهناك

دون ما هدف

ليس عيباً

نلنا ذوق النظر

فعرفنا أن هذه الدنيا

ليست رديئة

فكلها عبر وعظات

يقولون: إن خصلات الشعر

الهائجة علي كتفك

هي الحياة..

يا حبيبي!

إن الرغبة في الحياة

ليست بالأمر السيئ

والحديث عن ... أحيانا

والاستماع إلى ما يدور في ... أحيانا

ليس بالأمر السيئ

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

كل ما أرجوه ..
وأستحلفك بالله
أن تتذكر قبر عبدالله
فأنت مدين لي بأربع وردات
فضعها عند قبري بعد الممات!

محمد إقبال(*)

2 - رؤيا أم فقدت طفلها

نمت ذات ليلة فرأيت رؤيا
زادت من قلقي واضطرابي
رأيتني أمضي إلى مكان
لا أدري ماذا بي؟
فقد لفتني الظلمة
أفقدتني طريق ذهابي
ويايبي
فأخذت أرتعش
واقشعر بدني خوفاً
وزاد عذابي

1) من ديوان إقبال «بانك درا» أي صلصلة الجرس أو رنين الجرس. هذه الأشعار وردت بإشارة تفييد إلى أنه استلهم هذه الأشعار من شاعر لم يرد ذكره، مع الإشارة إلى أن الأشعار كتبت للأطفال وقد أشار إقبال صراحة إلى أنه أخذ بعض الأشعار عن إيرسن وعن وليم كوبرو لكنه لم يذكر أسماء كثير ممن أخذ عنهم الشعر ونقله إلى الأردية.

صار من الصعب أن أرفع قدمي
فالخوف يشل أقدامي، يفتت أعصابي
لكنني رغم الخوف، وجدت الهمة
حاولت المشي كأنني أصعد قمة
فرأيت صفاً من أطفال كالحور
كأطفال الجنة
عليهم أردية خضراء
مثل أحجار الزمرد الكريمة
مخضبة بلون الحنة
يحمل كل منهم سراجاً وضاًءً
يمضون الواحد منهم تلو الآخر
في صمت وسكون
والله الواحد يعلم
إلى أين هم ذاهبون

بينما كنت أفكر فيما أرى
وقع نظري على ولدي
يمضي فوق الثرى
يتعثر، يتأخر..

وضوء القنديل بيده ذوى
وانطوى
فصحت بعد أن عرفته
قلت: يا روجي..
لقد تركتني ومضيت، فأين أنت؟
أنا في اضطراب ولوعة من فراقك
فأين أنت؟
أبكي كل يوم..
أنظم من دموعي عقداً كل يوم
بينما أنت لم تهتم أبداً بحالي
تركتني ومضيت
فهل هذا هو الوفاء أم تُراك عصيت؟!
فلما رأى الطفل قلقي ولوعتي واضطرابي
أدار وجهه قائلاً: تريدني جوابي
« لا خير لي في بكائك، في نحيبك، في اضطرابك
لا خير لي في كل ذلك »
قال هذا، ولاذ بالصمت برهة
أشار بعدها للقنديل وقال:
« هل تدرين يا أماه

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

ماذا أطفأ ضوء القنديل؟
هل تدرين يا أماه؟!
أطفأته دموعك المتساقطة
وا حسرتاه».

ترجمة محمد إقبال

شهير قوادري (*) - بنغلاديش

3 - أحبيك يا حبيبتي

لا تخافي يا حبيبتي
سوف أرتب لك كل شيء
سوف يحمل جنود الجيش
باقات الورود على أكتافهم
ويسرون بمحاذاة بعضهم البعض
ويحيونك أنت وحدك يا حبيبتي
لا تخافي
سوف أجعل العربات المصفحة
تعبر المستنقعات والأسلاك الشائكة والمتاريس

(*) ولد الشاعر البنغالي «شهيد قوادري» عام 1942 وقد تأثر في ثقافته بقراءته للشعر الأمريكي والإنجليزي المعاصر وكان واحداً من أكثر الشعراء البنغاليين ثورية وتحراً في شعره وحياته. لم يكمل تعليمه الرسمي وعمل في عدة مواقع منها تليفزيون العاصمة «دكا» وإحدى السفارات الأجنبية فيها. بدأ شهيد الكتابة عام 1960 وطبع له أول مجموعة شعرية بعنوان «الإرث» عام 1969 ومجموعته الشعرية الثانية «أحبيك يا حبيبتي» ظهرت عام 1974.

وندوب الحروب ماتزال على سطحها
وسوف أجعلها تتجه نحو بابك
بابك أنت فقط يا حبيبتي
وهي محملة بآلات الكمان

لا تخافي
سوف أرتب كل شيء
كل شيء. طائرات ب 52 و«ميج» 21
سوف تحلق عالياً وتُسقط
نعم يا حبيبي
سوف تسقط الحلوى والشيكولاتة والطوفي
على فناء بيتك مثلما تُسقط المظليين

لا تخافي
لا تخافي أبداً
سوف أجعل شاعراً يقود الأسطول البحري
في الخليج. وفي الانتخابات الوشيكة، العاشق
المرشح أمام رجل الحرب
سوف يكسب الأصوات جميعها.

الصراعات المحتملة سوف تنتهي
لا بد أن تصل إلى نهاية
وسوف أجعل مطرباً زعيماً للمعارضة
والخنادق التي على طول الحدود
سوف تحرسها الأسماك الحمراء والزرقاء والذهبية
وسوف يكون محظوراً تهريب أي شيء
ماعدا تهريب الحب

لا تخافي
سوف أعالج هذا التضخم المالي
والعملة سوف تكتسب القوة
ومن ثم سوف تزيد القصائد البديعة كل يوم
وسوف أنظم كل شيء
فبدلاً من الهياج العام
سوف يتبادل الجماهير القبلات حتى أن القاتل
سوف يهدأ روعه ويُلقي الخنجر من يده، يا حبيبتى

لا تخافي لا حبيبتى
سوف أرتب كل شيء

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

المدافعون عن الحرية سوف يندفعون عبر المدينة
مثلما يهجم الربيع فجأة
على الحديقة الجافة فتخضر
وهم يعزفون على آلات الأوكرديون

لا تخافي يا حبيبتي
سوف أرتب كل شيء بدقة
حتى إنه يمكنك أن تضعي في حسابك بالمصرف
مليون «تكا» على الأقل مقابل ما لديك من ورود
وأقحوان
وسوف تكون «الليلكة» الواحدة قادرة على شراء
أربع سترات صوفية
سوف أجعل القوات البرية والبحرية والجوية
جميعها تقف من حولك يا حبيبتي
وتقدم إليك تحية السلاح
تحية السلاح

ترجمة رمضان عبداللطيف حامد

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

ميزان آل باليك

هاينريك بول (*) - ألمانيا

ترجمتها عن الإنجليزية نادية عبدالوهاب خوندنه

كان معظم الناس في المنطقة التي ترجع أصولنا إليها يكسبون قوتهم من العمل في مخازن الكتان

(*) ولد هاينريك بول في كولن بألمانيا وعمل في الجيش الألماني أثناء الحرب العالمية الثانية على الجبهة الروسية وجرح أربع مرات. وبعد إطلاق سراحه من معسكر لسجناء الحرب عام 1945 رجع إلى مسقط رأسه فوجد عملاً حكومياً، وبدأ بممارسة الكتابة، فتناول في رواياته وقصصه القصيرة طبيعة المجتمع الألماني. حصل على جائزة نوبل في الأدب لإسهاماته ودوره في تجديد الأدب الألماني وقد أشاد النقاد بنزعتهم القوية نحو الفكاهة التهكمية التي ظهرت بصورة رئيسية في أعماله الجادة وقد خلع عليه أحد النقاد الألمان لقب أفضل كتاب ألمانيا حيث إن أعماله تمتاز بالعمق وتحقق أكبر المبيعات.

الخشبية وعلى امتداد خمسة أجيال كان أولئك الكادحون يستنشقون الغبار المتصاعد من جذوع الكتان المسحوقة سامحين لأنفسهم بالموت البطيء. وعلى الرغم من هذه المعاناة الطويلة المدى فقد كانوا أناساً مرحين، تراهم أثناء اليوم يحملون جذوع الكتان إلى المكائن القديمة وذلك بدون أدنى حماية من الغبار أو من حرارة أفران التجفيف الشديدة التي تلفحهم دون رحمة بينما يقضون المساء في بيوتهم سعداء وهم يغزلون ويحيكون الصوف ويغنون ويشربون الشاي بالنعناع ويتناولون البطاطس والخبز المصنوع من حليب الماعز ومن حين لآخر كانوا يأكلون أرنباً. لقد كان كل مسكن يحتوي على سرير واحد فقط شديد القرب من الجدار ويكون مخصصاً للوالدين، بينما كان الأطفال ينامون على نضد موجودة على محيط الحجرة. في الصباح كانت الحجرة تمتلئ برائحة الحساء الخفيف وفي كل يوم أحد تقدم اليخنة وفي أيام الاحتفالات كانت وجوه الأطفال تشرق بالبهجة وهم يراقبون قهوة جوزة البلوط السوداء وهي تصبح فاتحة

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

أكثر فأكثر بسب الحليب الذي كانت أمهم المبتسمة تضيفه إلى أكوابهم.

بينما اعتاد الوالدان على التبكير في الذهاب إلى مخازن الكتان الخشبية، فقد كانت الأعمال المنزلية تسند إلى الأطفال فيكنسون الحجرة ويرتبونها ويغسلون الأطباق ويقشرون البطاطس تلك الفاكهة الأثيرة ذات الصفرة الفاتحة والتي كان عليهم بعد ذلك أن يعرضوا قشورها على الوالدين حتى لا يتركوا أي مجال للشك بالإهمال أو التبذير. وحالما كان الأطفال يخرجون من مدرستهم يتجهون إلى الغابة وتبعاً للموسم يشرعون في جمع نبات الفطر والأعشاب مثل الجويسئة والزعتر والكرابية والنعناع والقمعية الأرجوانية وفي الصيف عندما كانوا يحضرون القش من حقولهم الهزيلة يجمعون زهور القش التي تبلغ قيمة الكيلو منها قرشاً واحداً ويبيع في صيدليات المدينة بعشرين قرشاً للسيدات اللاتي يسهل خداعهن.

أما الفطر فكان ذا مردود عالٍ فيدفع للكيلو منه عشرون قرشاً وتصل قيمته في حوانيت المدينة

إلى مارك وعشرين قرشاً، ومن أجل جمعه كان الأطفال يزحفون إلى عمق الغابة التي اشتدت خضرتها حتى استحالت إلى ظلام وفي فصل الخريف عندما تدفع الرطوبة الفطر إلى الخروج من باطن التربة كان لكل أسرة تقريباً أماكنها الخاصة المتوارثة جيلاً بعد جيل، التي تجمع منها هذا النبات.

لقد كانت تلك الغابات مثلها مثل مخازن الكتان الخشبية في قرية جدي تخص آل «باليك» الذين يملكون قصراً كبيراً وكان لزوجته كبير العائلة حجرة مجاورة لمعمل الألبان يوزن فيها الفطر والأعشاب وتدفع قيمتها لأصحابها حيث كان ينتصب على الطاولة ميزان آل «باليك» الشهير: ميزان ذو طراز قديم وغريب يزينه طلاء برونزي وقد اعتاد أجداد جدي على الوقوف أمامه، متهدجي الأنفاس منذ أن كانوا أطفالاً صغاراً تحمل أيديهم المتسخة سلال الفطر الصغيرة، وأكياس زهور القش الورقية وهم يراقبون عدد الأثقال التي كانت السيدة «باليك» تضعها على الميزان قبل أن يستقر المؤشر المتأرجح على الخط الأسود تماماً، خط العدالة الرفيع

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

الذي يعاد رسمه كل عام وبعد ذلك كانت السيدة «باليك» تأخذ الكتاب الكبير ذا الغلاف البني فتكتب الوزن ثم تدفع النقود... بضعة قروش أو عشرة قروش أو بعض قطع من ذات العشرة قروش و نادراً جداً ما كانت تدفع ماركاً كاملاً.

عندما كان جدي صغيراً، كان يوجد إناء زجاجي مملوء بحلوى الليمون من النوع الذي تبلغ قيمة الكيلو منه ماركاً واحداً، وعندما تكون حجرة الميزان تحت إمرة السيدة «باليك» وهي في مزاج جيد، فإنها تعطي كل طفل حبة حلوى؛ فتشرق وجوه الأطفال بالحبور، بنفس الطريقة التي تضيء بها وجوههم في أيام الأعياد عندما تضيف أمهاتهم لأكواب القهوة حتى تصبح فاتحة اللون أكثر فأكثر مثل أطراف شعر الفتيات الصغيرات التي تشبه الكتان بلونها الشاحب.

لقد كان من ضمن القوانين التي فرضها آل «باليك» على القرية عدم السماح لأي شخص بامتلاك ميزان في منزله وهو قانون جد قديم بحيث إن أحداً لم يتساءل ولو لبرهة متى أو كيف استن هذا

القانون الذي فرضت طاعته فكل من تسول له نفسه بمخالفته كان يطرد من القرية ولا يستطيع أن يبيع ما جمعه من الفطر أو الزعتر أو الزهور البرية ولأن نفوذ آل «باليك» كان كبيراً فإن من يطرد من القرية لن يجد في القرى المجاورة من يعرض عليه عملاً أو يشتري منه أعشابه، ومنذ زمن سحيق حين كان أسلافي أطفالاً صغاراً يجمعون الفطر ليشتريه أثرياء مدينة براغ لإضفاء نكهة على أطباقهم من اللحم أو ليخبز في الفطائر، لم يجرؤ أحد قط على خرق هذا القانون، فالدقيق يمكن وزنه بالأكواب والبيض يمكن عده وما يغزل يمكن قياسه بالياردة وفوق هذا كله لم يكن يبدو على ميزان آل «باليك» العتيق أنه قد أصابه خلل يمكن أن يعيقه من أداء مهمته فان خمسة أجيال متعاقبة قد استأمنت ذلك المؤشر الأسود. حقيقة كان هناك بعض الناس الذين يخالفون هذا القانون ولكن بهدوء، فالصيادون كانوا قادرين على كسب مبلغ من المال في ليلة واحدة مساوٍ لما يمكن كسبه خلال شهر كامل من العمل في مخازن الكتان

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

الخشبية ولكن حتى هؤلاء الناس لم يفكروا بشراء أو صنع ميزان خاص بهم.

لقد غدا جدي أول إنسان على قدرٍ كافٍ من الجرأة ليختبر عدالة آل «باليك» تلك العائلة التي تعيش في القصر الكبير وتمتلك عربتين وتحرص دائماً على كفالة غلام من القرية فتنفق عليه ليتمكن من دراسة علوم الدين في معهد التعليم العالي في براغ وهي ذات العائلة التي اعتاد القسيس أن يلعب مع أفرادها لعبة «التاروك» كل يوم أربعاء، ويزورها رئيس المجلس البلدي يوم رأس السنة الجديدة راكباً عربته وهي في كامل زينتها العسكرية الإمبراطورية، وهي أيضاً نفس الأسرة التي منحها الإمبراطور لقباً مع إطلالة أول يوم من عام 1900.

لقد كان جدي إنساناً ذكياً ومجتهداً يزحف في عمق الغابة أكثر مما كان يقوم به أنداده من أطفال عائلتنا، وقد وصل في إحدى المرات إلى المنطقة التي تكثر بها الأشجار الكثيفة الملتفة، التي تقول إحدى الأساطير أن العملاق «بيليقان» كان يعيش فيها

حارساً لكنز مدفون هناك، لكن جدي لم يخف من ذلك العملاق، بل كان يشق طريقه إلى غور المنطقة حتى عندما كان مجرد صبي صغير فقد كان ينجح في جمع كميات كبيرة من الفطر بل أنه أحضر مرة نصف كيلو من الكما فدفعت له السيدة «باليك» ثلاثون قرشاً.

اعتاد جدي على كتابة كل ما يأخذه لآل «باليك» وذلك على صفحة منزوعة من التقويم: كل رطل من الفطر وكل غرام من الزعتر، وعلى الجانب الأيمن كان يكتب بخطه الطفولي المبلغ الذي يأخذه لقاء كل شيء، كان يسجل كل قرش منذ أن كان عمره سبع سنوات إلى سن الثانية عشرة وقد تزامنت ذكرى ميلاده الثانية عشرة مع بداية عام 1900، ولأن آل «باليك» قد انضموا إلى الطبقة الأرستقراطية بقرار إمبراطوري فقد قرروا منح كل أسرة في القرية ربع رطل من القهوة البرازيلية الأصلية إلى جانب مشروب مجاني وبعض التبغ للرجال وأقيم احتفال ضخم في القصر الكبير واصطففت العربات في طريق أشجار خشب الحور الممتد من البوابات الأمامية إلى القصر.

وزعت القهوة في اليوم الذي سبق الاحتفال الكبير وذلك في الحجرة الصغيرة التي تحتوي على ميزان آل «باليك» الذين أصبح لقبهم رسمياً «باليك فون بيليقان» لأنه وفقاً للأسطورة السابق ذكرها فإن العملاق «بيليقان» كان يملك قلعة عظيمة في نفس الموقع الذي توجد عليه أملاكهم الحالية.

كان من عادة جدي أن يحكي لي كيف أنه بعد خروجه من المدرسة ذهب ليحضر القهوة لأربع عائلات: «البروتشيرز» وهي أسرته و«تشيكس» و«فايدلرز» و«فولاس» حيث إنه كان عصر يوم عيد السنة الميلادية الجديدة والعمل جارٍ على قدم وساق من تزيين غرف استقبال الضيوف إلى خبز الحلوى والكعك، ولأن هذه العائلات لم تكن لتستغني عن أربعة صبية ليذهبوا إلى القصر لإحضار ربع رطل من القهوة.

مكث جدي ينتظر وهو جالس على المقعد الخشن في الحجرة الصغيرة بينما كانت «جيرترود» تعد أربعة من أكياس القهوة المغلفة، نظر جدي إلى الميزان فوجد أن ثقل الرطل لا يزال موجوداً على الكفة اليسرى، ولأن السيدة «باليك فون بيليقان» كانت

مشغولة بالتجهيزات للاحتفال، فعندما كانت «جيرترود» تهتم بإدخال يدها في إناء حلوى الليمون لتعطي جدي واحدة منها اكتشفت أنه كان خالياً إذ إنه يعبأ مرة واحدة في السنة بكيلو واحد ثممه مارك واحد، ضحكت الفتاة قائلة: «انتظر هنا بينما أحضر القهوة».

كان جدي يقف أمام الميزان، الذي يوجد عليه ثقل الرطل فأخذ أكياس القهوة الأربعة التي عبئت وختمت في المصنع ووضعها على الكفة الخالية، وتسارعت دقات قلبه وهو يراقب إصبع العدالة ذا اللون الأسود وهو يستقر على جهة اليسار فإذا بالكفة ذات الرطل تنزل إلى الأسفل ويظل رطل القهوة مرتفعاً في الهواء وتسارعت دقات قلبه أكثر مما لو كان مختبئاً خلف شجيرة في الغابة خوفاً من العملاق وأخذ يتحسس الحجارة الصغيرة الموجودة في جيبه التي اعتاد على حملها ليستعملها في إطلاق النبل على العصافير، التي تنقر ما تزرعه والدته من خضروات الملفوف فوضع منها ثلاثة، أربعة، خمسة

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

بجانب الأكياس إلى أن رجحت الكفتان وانطبق المؤشر
أخيراً على الخط الأسود.

أخذ جدي القهوة ووضع الحجارة الخمسة في
منديله وإذا «بجيرترود» يعود بمؤونة سنة كاملة من
حلوى الليمون من أجل أن تشرق وجوه الأطفال
بالسعادة وشرعت تجعل حبات الحلوى تجلجل في
الوعاء الزجاجي بينما كان الطفل الصغير الشاحب
لا يزال واقفاً في مكانه ولا يبدو أن أي شيء قد تغير.

أخذ جدي ثلاثة فقط من الأكياس فنظرت
الفتاة إليه بدهشة وقد رمى حبة الحلوى على الأرض
وسحقها تحت قدمه قائلاً: «أريد رؤية السيدة
باليك».

«السيدة باليك فون بيليقان من فضلك».

«حسناً، السيدة باليك فون بيليقان».

ولكن «جيرترود» ضحكت فقط فعاد إلى
القرية، وأعطى القهوة إلى «تشيكس» و«فايدلرز»
و«فولاس» وحمل حجارتها الصغيرة في منديله وأخذ
يغذ السير في الظلام واضطر أن يمشي مسافة طويلة

قبل أن يجد شخصاً يملك ميزاناً - أو على الأصح -
سمح له بامتلاكه. ولأنه كان يعلم أن لا أحد في
قريتي «بلاوقاو» و«بيرناو» يملك ما يطلبه، فقد سار
خلالهما مباشرة، حتى وصل بعد ساعتين إلى
«ديلهام» المدينة الصغيرة، التي يعيش فيها
الصيدلاني «هونيش» الذي كانت تنبعث من بيته
رائحة الفطائر الطازجة حتى أنه حينما فتح «هونيش»
الباب للصبي الذي كاد البرد أن يجمده كانت رائحة
الطعام تخرج مع أنفاسه وهو يدخن سيجاراً رطباً بين
شفتيه الرفيعتين، لوهلة أمسك الرجل بقوة يدي
الصبي الباردتين وسأله: «ما الأمر هل ازداد صدر
والدك سوءاً؟».

«لا، فأنا لم آت من أجل الدواء، إنما أردت
أن.....» وفتح جدي منديله وأخرج الحجارة
الخمسة وقال «لهونيش»: «أريد منك أن تزنها لي».

أخذ جدي ينظر بقلق إلى وجه الرجل و لكن
حينما لم يتفوه بشيء و لم يغضب بل حتى لم يسأل
عن أي شيء فقال له جدي: «هذا هو المقدار المفقود من
العدالة».

لما دخل جدي الحجرة الدافئة أدرك كم كانت قدماه مبتلتين، فقد أغرق الثلج حذاءه الرخيص إلى جانب ما أمطرته به أغصان الغابة من الثلج الذي أصبح الآن سائلاً، كم كان متعباً وجائعاً وفجأة بدأ يبكي لأنه تذكر كميات الفطر والأعشاب والزهور، التي كانت توزن على الميزان الجائر وفكر في الأجيال السابقة من آباءه وأجداده الذين أجبروا إلى ترك ما يجمعونه من الفطر والزهور يوزن على ذاك الميزان فتملكته موجة عارمة من الإحساس بالظلم وازداد نحيبه وعلا. وبدون أن ينتظر أن يقول له أحد تفضل بالجلوس، جلس على كرسي متجاهلاً الفطائر وكوب القهوة الساخنة، التي وضعتها أمامه السيدة «هونيش» السميننة اللطيفة، ولم يتوقف عن البكاء حتى عاد «هونيش» من المحل في مؤخرة الدار وجعل الحجارة تتدحرج على كفه وقال لزوجته بصوت منخفض: «خمسة وخمسون غراماً بالضبط».

قفل جدي عائداً ماشياً خلال الغابة لمدة ساعتين، حتى بعد تعرضه للعقاب بالضرب لم يقل شيئاً، لم ينبس ببنت شفة حينما سئل عن نصيب

أسرته من القهوة، أمضى المساء كله يجري حساباته على قطعة الورق، التي كان مدوناً عليها كل ما باعه للسيدة «باليك» وعندما انتصف الليل وسمع المدفع وهو يطلق من القصر وجلجلت القرية بالصخب والضحك وقبلات أفراد العائلة واحتضان بعضهم البعض فإذا به يكسر هدوء السنة الجديدة بقوله: «إن آل «باليك» يدينون لي بثمانية عشر ماركاً واثنين وثلاثين قرشاً» ومرة أخرى فكر في كل أطفال القرية وأخيه «فريتز» الذي جمع الكثير جداً من الفطر وأخته «لودمیللا» فكر في مئات الأطفال الذين جمعوا الفطر والأعشاب والزهور لآل «باليك» وهذه المرة لم يبك بل أخبر والديه وأخوته باكتشافه.

عندما ذهب آل «باليك» فون بيليقان» إلى الاحتفال الديني الذي يقام بمناسبة بدء السنة الجديدة في عربتهم المغطاة بسترتهم الجديدة المزينة باللونين الذهبي والأزرق والمغطاة بالنياشين كعملاق رابض تحت شجرة تنوب، رأوا الوجوه الجامدة الشاحبة تحديق بهم بدل ما توقعوه من أن يجدوا أكاليل الزهور في القرية أو أغانٍ تنشد من أجلهم أو هتافات وتراحيب،

ولكن القرية كانت تبدو مهجورة بالكامل عندما كانت عربتهم تسير فيها، وعندما اعتلى الخطيب المنبر ليلقي خطبة السنة الحديدية أحس ببرود وإحباط هؤلاء القوم الذين كانوا عادة هادئين ومسلمين، فتعثر عدة مرات في كلامه إلى أن عاد إلى مكانه يتصبب عرقاً وعندما غادر آل «باليك» المكان مشوا عبر صف من الوجوه الصامتة الشاحبة ولكن السيدة الصغيرة توقفت أمام مقاعد الأطفال وبحثت عن وجه جدي، الصغير الشاحب «فرانز بروتشتر» وسألته: «لماذا لم تأخذ القهوة إلى أمك؟» فوقف جدي وأجابها: «لأنكم تدينون لي ما يساوي قيمة خمسة كيلو من القهوة» وأخرج حجارته الخمسة من جيبه وأراها إياها قائلاً: «إن هذا القدر، خمسة وخمسون غراماً ناقص من كل رطل من عدالتكم»، وقبل أن تتمكن السيدة من قول أي شيء رفع الرجال والنساء أصواتهم بالغناء مرددين «حكمت عليكم العدالة بالموت».

وفي أثناء تواجد آل «باليك» في الاحتفال اقتحم الصياد «فيلهم فولاً» الغرفة الصغيرة وسرق الميزان والمجلد الضخم، الذي قُيد فيه كل كيلو من

الفطر وزهور القش أي كل ما اشتروه من أهل القرية. وقد أمضى رجال القرية عصر أول يوم من السنة الجديدة في حجرة الاستقبال بمنزل أجدادي يجرون حساباتهم فحسبوا العشر من كل شيء باعوه إلى أن توصلوا إلى ألوف كثيرة من الجنيهات الفضية ولم يصلوا إلى نهاية بعد، وإذا ببعض قوات من الشرطة تصل وتقتحم المكان و تملأه بالصرخات والطعنات وتسترد بالقوة الميزان والمجلد هذا بالإضافة إلى مقتل أخت جدي الصغرى «لودميللا»، كما جرح بعض الرجال وطعن الصياد «فيلهم فولاً» أحد رجال الشرطة حتى الموت.

لم تكن قريتنا هي الوحيدة التي تمردت فقد تبعتها أيضاً «بلاوقاو» و«بيرناو» ولمدة أسبوع تقريباً لم يكن هناك أي عمل في مخازن الكتان، وانتشر الكثير من أفراد الشرطة يهددون الرجال والنساء بالسجن فعادوا إلى العمل كما أجبر آل «باليك» أحد رجال الدين على عرض الميزان على الجميع في مبنى المدرسة ليروا كيف أن مؤشر الميزان يعمل بدقة ولكن لم يذهب أحد إلى المدرسة فوقف

الرجل هناك بلا معين وحييداً مع الميزان و الأثقال
وأكياس القهوة. كما عاد الأطفال إلى جمع الزعتر
والزهور، ولكن في كل يوم أحد وبمجرد رؤية آل
«باليك» فإن الترنيمة كانت تبدأ «حكمت عليكم
العدالة بالموت» إلى أن صدر قرار بمنع غنائها في
جميع القرى.

اضطر والدا جدي إلى ترك قبر ابنتهم الصغيرة
ومغادرة القرية بأكملها و أصبحوا صانعي سلال
ولكنهم لم يستقروا في أي مكان لأنهم كانوا يتألمون
حينما يجدون أن العدل مفقود في كل مكان فإصبح
العدالة كان دائماً يتأرجح بطريقة خاطئة فكانوا يمشون
خلف عربتهم التي تزحف ببطء على الطرقات الريفية
أخذين معهم عنزتهم النحيلة وربما استطاع المارة في
بعض الأحيان أن يسمعو صوتاً من العربة يغني:
«حكمت عليكم العدالة بالموت» وكل من أراد أن
يصغي، وقليل ما هم، كان بإمكانه أن يستمع إلى
حكاية آل «باليك فون بيليقان» الذين نقص العشر
من عدالتهم.

* * *

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

دوت كوم

دورا اريه

ترجمة ماجد المحمد

كانت دوروتيا كومبفورت مستلقية في الأرجوحة الشبكية بحديقته في أحد مساءات الصيف الجميلة النادرة. كانت تعيد قراءة كتاب كثيراً ما قرأته خلال ثمانين عاماً - كتاب «أوراق بيكويك» لتشارلز ديكنز. لقد جعلها تشعر بالأمان والطمأنينة إذ عاد بها إلى الثلاثينيات من القرن

العشرين عندما قرأت لأول مرة الطبعة المختصرة التي وزعها مدرس اللغة الإنجليزية في المدرسة الثانوية.

صخب ازدحام السير على طول الطريق الرئيسة،
الذي تسرب إلى مسمعها رغم جدار القرميد العالي
الذي يفصل بينهما) زعزع أساساته وعكس صفو
تركيزها. وهكذا تمددت وأدارت المذيع وقد ضبطت
سماعتها لتلتقط آخر الأخبار. لقد كان ذلك حقاً عادة
من عاداتها. كلها أخبار سيئة، بلا شك - ساسة
فاسدون بمغلفات بنية (حول ماذا كانت، بالضبط؟)،
وزوجات قتلن أزواجهن (ألم يدركن أن عليهن أن
يصبرن إن تزوجت إحداهن رجلاً؟)، أما هي فلم تتزوج
أبداً - فلديها إحساس أكبر من ذلك - حتى ولو كان
أصدقائها القدامى في المدرسة يتهامون بشائعات
تقول إنها «وضعت على الرف». ومهما كان، فإن
كلماتهم قد فقدت معانيها إلى حد ما حينما كبروا
بسرعة، وكبرت عائلاتهم سريعاً.

ثمة أشياء لم تستطع دوروتيا استيعابها نهائياً
إذ كانت تجهد نفسها لتسمع الإعلانات بالمذيع. لم

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

تربك نفسها بالتلفاز - فهي على أي حال قد عاشت سنوات طويلة دون تلفاز ولم تشعر بالحاجة إليه الآن. كما أنها لم تكن لتعول كثيراً على عينيها؛ لكن شيئاً واحداً كان يقلقها دائماً - فما فتئت وسائل الإعلام تشير إلى موقع على شبكة الإنترنت «دبليو دبليو دبليو أي دوت كوم» «WWW ie dot com»، وبدا ذلك وكأنه يشير إليها بطريقة غامضة. ألم تكن معروفة دائماً بـ «دوت كوم» من محبيها من المقربين والأغزاء؟

خطوات على طول الممر المفروش بالحصى جعلها تبقى متيقظة. بيتر بايرنيز العجوز، الذي كان يعيش على بعد ميلين أسفل الطريق، قد خدعته باحثة اجتماعية كاذبة تسمى نفسها «آيرين»، دخلت من خلال بابه غير المقفل في أحد الصباحات الثلجة، بثيابها الأنيقة ويتودد وارتعاش من البرد. وذهب بيتير العجوز بلطف إلى المطبخ، وكان قد خرج مؤخراً من المستشفى، وذلك ليصنع شاياً، وللأسف. عندما عاد كانت قد اختفت، وهكذا أخذت مدخراته البالغة 300 جنيهاً!

«مرحباً عمتي دوت كوم....».

جاء صوت ابنة أخيها الأثيرة يداعبها! لقد نسيت أن ساندرًا كانت قادمة لتناول الشاي.

«.... لاتزالين تخرثين في كتب ديكنز القديمة، أليس كذلك؟ لا أحد يقرأ له الآن. فكتاباته طويلة جداً ومملة إلى حد بعيد. عليك ألا تجهدني عينيك بقراءة الأحرف الصغيرة. لاتزالين عظيمة قياساً على عمرك....».

«إذا تجرأت على قول ذلك ثانية، يا فتاتي، فسأصنع منك مربى فاكهة». استجمعت دوروتيا يدها النحيله بقبضة غضب ساخر. وتابعت قائلة وهي تنزل من أرجوحتها، وقد أخذت بذراع الفتاة لترافقها راجعة إلى المنزل: «ماذا يعني دبليو دبليو دبليو؟».

«حسناً، إنها تشير إلى موقع الشبكة طبعاً».

أومأت دوروتيا برأسها وقد اكتنفها الغموض. موقع الشبكة الوحيد الذي أحاطت به علماً كان زاوية معينة من سطح غرفة جلوسها - لقد أبقى الشتاء

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

على عنكبوت أسود كبير كانت تنظر إليه باحترام لسببين، الأول لأنه ساعد في التخلص من أعداد الذباب في الصيف، والثاني أنه كان لديها شيء من الإيمان بالخرافة القديمة من أن قتل أنواع العناكب يجلب الحظ السيء.

حصلت ساندرنا على الدرجة الجامعية في دراسة الكمبيوتر - حتى إنها حاضرت في هذا الموضوع، هكذا فهمت دوروتيا. في إحدى المرات شرعت تشرح كل ذلك لعمتها، لكن بسبب جدولها الزمني المحدود لم يسر الدرس قدماً إلى أبعد من «الفأرة».

دل ذلك على أن دوروتيا كانت تدرك أن كلمة «فأرة» في هذه الأيام لم تعد تشير بالضرورة إلى ذلك المخلوق الصغير الذي يدب تحت إزار الحائط ويأكل الجبن (وعلى كل، لم تكن متأكدة تماماً أنها تود نصب شرك لفأر العصر الجديد - لقد كانت الحياة أكثر بساطة قبل أن يظهر على الساحة).

وليس من المدهش، كما توهمت دوروتيا، أن تعتبرها ساندرنا غير متعلمة وغبية بالأحرى. كان

عليها أن تعترف بأنها، وبعيداً عما سببته التقنية الحديثة من فوضى في حياتها، قد أصبحت كثيرة النسيان باكراً. فالكلمات، وحتى الأسماء تهرب منها بعد برهة وبدت أحاديثها تميل إلى الرجوع للماضي - عن أحداث ليس للصغار اهتمام أو معرفة بها.

لكن غير متعلمة؟ استطاعت دوروتيا استذكار أيام دراستها كما لو كانت البارحة. فقد كانت هناك «نظرية فيثاغورث» بكل فقراتها الواضحة؛ ومسرحيات شكسبير؛ وذلك الكتاب «قلب الظلام» لمؤلفه جوزيف كونراد؛ وكل هاتيك التواريخ؛ والمجاميع الصعبة (التي بدا أنهم يحسبونها كلها بحاسبات صغيرة هذه الأيام). كانت هنالك الحياطة والحياكة - كل هذه الشباب للبحارة وصيادي أعماق البحار خلال الحرب العالمية الثانية. اعترف ساندرأ أنها لم تتعلم الحياكة أبداً. فلا ضرورة لذلك في هذا الزمن الذي توفرت فيه الألبسة الجميلة المصنوعة آلياً. رشفنا الشاي من فناجين دريسدين الخزفية الصينية التي أصرت دوروتيا على إخراجها؛ مكرهة

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

اعتادت على الشرب من الأكواب القبيحة التي جادت به أسرتها عليها. دقت ساعة الجد أجراس ويستمينستر وأعلنت الساعة الخامسة، مولدة شعوراً من الانسجام والأمن الذي كان يعيشه العالم القديم. تلاشى القلق الذي انتاب المساء وغدا التعانق العاطفي بين الإنسانين ملموساً.

نهضت ساندرا، وبعد أن تفحصت جهاز إنذار الحريق ورتاجات الأبواب، طالت بيدها كمنجعة من أعلى المزينة وأعطتها لعمتها.

«اعزفي لنا لحناً قبل أن أذهب يا عمته» قالت وهي تلاطفها تواقه، أخذتها دوروتيا بمحبة بيديها الضعيفتين.

وعندما شرعت تنبعث النغمات - قصائد غنائية أيرلندية قديمة، وموسيقى راقصة، وموسيقى اسكوتلندية، وموسيقى الرقصة المزمارية - أغمضت ساندرا عينيها عن حياة جيلها، حيث ملئت كل لحظة يقظة بعمل مجهد. في الغرفة الخلفية بدأ طائر الكناري بالغناء متعاطفاً، وعلي عتبة النافذة

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

العريضة صارت القطة تخرخر بمنتهى السرور. كان هذا
عالمًا سرمدياً.....

قطع الطنين المرتفع المنبعث من هاتف ساندر
النقال سحر الخلود وعاد الحاضر المزعج إلى الأذهان.
«عليّ أن أذهب يا عمته. شكراً على الشاي
والموسيقى. انتبهي لنفسك».

طبعت قبلة عجلي على وجنتيها وذهبت كعصفة
ريح حادة - تاركة دوروتيا مع غسيلها وتأملاتها.
دوت كوم دوت أي.

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

العربي المسكين البائس

وليام سارويان

W. Saroyan

ترجمة فتحي الجميل وسلوى النعيمي

كان خالي خوسروف رجلاً بالغ القوة دائم الحزن،
اتخذ في أحد الأعوام صديقاً قصيراً صامتاً كالصخرة

(* النص الأصلي:

“The poor and Burning Arab”.

(* المصدر:

william Saroyan: My Name is Aram Coedition ladder,
ed Neo - carthage. U.S.A and tunisia, 1987. PP 100-107.

جاء من بلد بعيد. وكان هذا الرجل عربياً يدعى «خليل». ولم يكن أكبر حجماً من طفل في الثامنة من عمره. لكنه كان كخالي خوسروف ذا شاربين كثيفين. ولعله كانت في بداية الستين من عمره. لكنه يبدو - رغم شاربیه - أقرب في طبعه إلى طفل منه إلى رجل. كانت عيناه عيني طفل لكنهما مليئتين بسنوات الذكرى، سنوات عديدة من الانفصال عمّا يحبه حباً جماً كوطنه ووالده ووالدته وأخيه وحصانه ربما، أو أي شيء آخر. وكان شعر رأسه ناعماً كثيفاً أسود مفروقاً إلى الجهة اليمنى كما تعلم الأطفال - الذين وصلوا أمريكا للتو من وطنهم - أن يفرقوا شعورهم.

وفي الحقيقة كان رأسه - باستثناء شاربیه - كرأس تلميذ، كما كان جسمه - باستثناء كتفيه العريضين - كجسم تلميذ. ولم يكن يستطيع التحدث بالإنجليزية، ولم يحفظ إلا بعض الكلمات الأرمينية، ولكنه لم يكن يتحدث كثيراً على أي حال. وعندما يتحدث كان يتكلم بصوت لا يبدو صادراً من ذاته بقدر ما هو صادر من بلده البعيد. كان يتحدث أيضاً

نوافذ (22)، شوال 1423هـ ، ديسمبر 2002

كما لو كان آسفاً لأنه يتحدث، وكما لو كان من المحزن محاولة قول ما لا يمكن التعبير عنه بالكلمات، وكما لو أنّ كلّ ما يمكن قوله لن يزيده إلاّ حزناً.

لم يكن أحد منا يعرف كيف كسب صداقة خالي خوسروف الرجل الذي كان عليه قول شيء ما على الأقل. كان هناك النزر القليل الكافي الذي نتعلمه من كثيري الكلام، وبصفة أقل ممن لا يتكلمون إلا ليطلبوا من شخص آخر أن يصمت - كما في حالة خالي خوسروف.

ومن الأرجح أن يكون خالي خوسروف قد التقى به في نادي «أراكس» حيث يلتقي الرجال لممارسة لعبة من ألعاب بلدهم الأصلي تسمى «الطاولة»، وكان خالي يكره الخسارة في اللعب، لكنه يكره أيضاً كل من لا يتقبل الخسارة، ويصيح في وجهه قائلاً: «ما الذي يغضبك؟ إنها لعبة. أليست كذلك؟ أخسرت حياتك بخسارتها؟ مع أنه يخسر هو نفسه حياته حين يخسر جولة، لكنه لا يعتقد أن أي شخص آخر يمكن أن يأخذ اللعبة مأخذ الجد كما يأخذها هو،

بل يعتقد أن اللعبة عند الآخرين ليست إلا مجرد لعبة. أما بالنسبة إليه فإن اللعبة هي الحياة نفسها.

لقد كان نادي «أراكس» مكاناً شهيراً في ذلك العهد، وما زال كذلك إلى اليوم رغم أن كثيراً ممن كان يرتاده قد مات منذ عشرين عاماً، وكان هذا المكان مليئاً بالأرمن غالباً، لكن آخرين كانوا يرتادونه أيضاً وهم كل من كان يتذكر وطنه ويتمتع بطعام الوطن وشرابه وأغانيه وحكاياته، وكل من يرغب في أن يحل بمكان شبيهه بيئته وإن بعد عنه آلاف الأميال.

كان خالي خوسروف - في معظم الأحيان - يصل هذا المكان في حدود الثالثة بعد الزوال. وقد يظل واقفاً برهة ملقياً نظرة عابرة على الحضور ثم يجلس في زاوية وحيداً، ويظل دوماً جالساً ساعة دون حراك، ثم قد ينصرف وقد اشتد غضبه رغم أن أحداً لم يخاطبه. وكان يقول: «يالللصغار المساكين، يالليتامي الصغار المساكين البؤساء». وكان منالمحال ترجمة عبارة «مسكين وبئس» إلى الإنجليزية، ورغم ذلك فلا شيء أكثر حزناً من «المسكين والبئس» في الحياة والعالم. والغالب على الظن أن خالي خوسروف

لاحظ - وهو جالس ذات يوم في النادي - العربي القصير، ورأى فيه رجلاً له قيمة ومكانة. ولعل الرجل كان جالساً وهو يلعب «الطاولة» واضعاً كتفيه العريضين على الطاولة برأسه الطفولي مفعماً بالفهم والحزن، ولعل خالي خوسروف قد رآه بعد انتهاء اللعبة ينهض ويقف، فلم يكن حجمه أكبر من حجم طفل.

ومن المحتمل أن يكون هذا الرجل قد جاء إلى نادي «أراكس» وهو لا يعرف خالي خوسروف، ولاعبه الطاولة وخسر ولم ينبس ببنت شفة. وكيفما كانت بداية صداقتهما، وكيفما كان التفاهم بينهما، وكيفما كان تشاركهما في بعض الأمور فإنهما التقيا أحياناً في منزلنا، وكنا مسرورين باستضافتهما.

نسي خالي خوسروف في المرة الأولى التي استضاف فيها العربي إلى منزلنا أن يعرفنا به. وظنت أمي العربي من أهل بلدنا أو ربما ابن عم بعيد القرابة، رغم أنه أقل سمرة وأقل حجماً من أغلب أفراد عائلتنا.

ولم يجلس العربي يومئذ إلا بعد أن طلبت منه أمي ستّ مرات أن يعتبر نفسه من أهل البيت، وقالت في نفسها: «لعله لم يتمكن من سماعي».

كلا، لا بد أنه قادر على السماع، فقد كان يجهد نفسه في الإصغاء، ولعله لم يفهم طريقتنا في التحدث بالأرمنية. وقد سألته أمي إلى أي مدينة ينتمي فلم يجب. وقال لها خالي خوسروف بصوت مرتفع: «إنه يتيم صغير مسكين وبأس».

وظنت أمي لوهلة أن العربي يود التكلم. لكن سرعان ما اتضح أن لا شيء يجرح إحساسه - مثله مثل خالي خوسروف - أكثر من التكلم. كان يستطيع التكلم إن كان ذلك ضرورياً، لكن - في الحقيقة وببساطة - لم يكن يوجد ما يُقال. وطلبت مني أمي مغادرة الغرفة قائلة: «إنهما يرغبان في التحادث».

قلت: «التحادث؟».

قالت: «إنهما يرغبان في أن يكونا وحيدين».

جلست عند الطاولة في الغرفة المجاورة، وبدأت أقلب صفحات كتاب قديم كنت قد قرأته سابقاً كلمة

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

كلمة، ولا بد أنني قد رحت أقلب الصفحات بطريقة سريعة نوعاً ما، إذ إن خالي خوسروف صاح قائلاً: «هدوءاً أيها الولد، هدوءاً».

وظل الرجلان جالسين هناك معاً طيلة ساعة، ثم غادر العربي المنزل دون أن ينبس بكلمة. فعدتُ وجلست حيث كان يجلس. وقلت: «ما اسمه؟». فقال خالي خوسروف: «اسمت».

قلت: «حسناً.. لكن ما اسمه؟».

كان خالي خوسروف شديد الغضب ولم يعرف ما يفعل. فصاح في أمي كما لو أن أحداً بصدد قتله: «مريم! مريم!» فهرعت أمي إلى الغرفة قائلة: «ما الأمر؟».

قال خالي خوسروف: «أخرجيه من فضلك».

- ما الخطب؟

- إنه يريد معرفة اسم العربي.

- حسن إنه طفل، وهو يريد معرفة الأشياء، فأخبره.

فصاح خالي خوسروف قائلاً: «حسناً.. أنت

نوافذ (22) ، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

أيضاً! أختي أنا، أختي أنا الصغيرة المسكينة
البائسة».

قالت أمي: «حسناً.. ما اسم العربي؟».

فقال خالي خوسروف: «لن أذكره. هذا كل
شيء. لن أذكره».

ونهبض من مكانه وغادر المنزل ففسرت أمي ذلك
قائلة: إنه لا يعرف اسم الرجل».

وقصدني خالي خوسروف بعد ثلاثة أيام حن أتى
إلى منزلنا مصحوباً بالعربي، وقال: «اسمه
«خليل».. والآن انصرف».

غادرت المنزل وانتظرت في الخارج وصول أحد
أبناء عمتي. وحين لم يأت أحد بعد عشر دقائق،
ذهبت إلى منزل ابن عمي «مراد»، وقضيت ساعة
أجاده حول من منا سيصبح أقوى من صاحبه خلال
الخمس سنوات القادمة.

وعندما وصلت المنزل، كان الرجلان قد انصرفا،
فسألت أمي:

- عمّ تحدثا؟
- لم أصغ إليهما.
- ألم يتحادثا البتّة؟
- لا أدري
- إنهما لم يتحادثا.
- بعض الناس يتحدث عندما يكون لديه ما يقول.
- وبعض الناس ليس كذلك.
- كيف تستطيعين التحدث إن لم تقولي أيّ شيء؟
- بأن نتحدث دون كلمات. إننا نتحدث دوماً دون كلمات.
- حسن.. ما فائدة الكلمات إذن؟
- هي ليست ذات فائدة في معظم الأحيان، وهي في الغالب لا تفيد إلا في إخفاء ما تريد قوله حقاً، أو ما لا تريد أن يُعرّف.
- حسن.. وهل تحدثا؟
- أظن أنهما تحدثا إنهما ما فتحا فميهما البتّة،

لكنهما ظلا يتحادثان كامل الوقت. إنهما يفهم أحدهما الآخر دون حاجة إلى الكلام، فليس لديهما ما يخفيانه.

- وهل يعرفان حقاً عمّ يتحادثان؟

- طبعاً.

- حسن.. عم يتحادثان؟

- لا أستطيع إخبارك، لأن ذلك لا يقال بالكلمات، لكنهما يعرفانه.

كان خالي خوسروف والعربي يأتيان إلى منزلنا طيلة عام بين الفينة والأخرى ويبقيان معاً مدة ساعة حيناً ومدة ساعتين أحياناً، وذات مرة صاح خالي خوسروف في وجه العربي قائلاً: «لا شيء.. قلت لك!» ورغم ذلك لم ينطق العربي بكلمة. لكن شيئاً لا يقال البتّة في معظم الأحيان إلى أن يحين وقت الانصراف، ثم قد يقول خالي خوسروف بهدوء: «يالليتامي المساكين البؤساء».

واكتشفت ذات يوم حين أتى خالي خوسروف إلي

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002

منزلنا بمفرده أن العربيّ لم يزر بيتنا خلال بضعة أشهر. فقلت: «أين العربي؟».

- أيّ عربيّ؟

- ذاك العربي القصير المسكين البائس الذي اعتاد المجيء معك إلى هنا. أين هو؟

فصاح خالي خوسروف قائلاً: «يا مريم!».

فقلت في نفسي: «أي خطأ ارتكبتُ الآن؟ ماذا فعلتُ الآن؟»

فصاح ثانية: «مريم! مريم!»

فأتت إلى الغرفة قائلة: «ما الأمر؟».

قال خالي خوسروف: «من فضلك! إنه ابنك وأنت أختي الصغرى. اصرفيه من فضلك. إنني أحبك جداً جداً. إنه أمريكي، وُلد هنا وسيكون رجلاً عظيماً ذات يوم، لا شك في ذلك. اصرفيه من فضلك».

فقالَت أُمي: لمَ؟ ما الأمر؟

- ما الأمر؟ ما الأمر؟ أنا أحبه، لكنه يطرح الأسئلة.

- آرام.

كان خالي خوسروف غاضباً مني وكنت أنا أيضاً
غاضباً منه.

قلت: «أين العربي؟»

التفت خالي خوسروف إلى أمي وقال: «أنت
هناك. هو ابنك، وهو ابن أختي من دمي. أليس
كذلك؟ إننا جميعاً مساكين وبؤساء إلا هو».

قالت أمي: «أرام».

قلت: «حسناً.. إذا لم تتكلم فلن أفهم. أين
العربي؟»

فغادر خالي خوسروف المنزل دون أن ينطق
بكلمة.

قالت أمي: «لقد مات العربي».

- متى أخبرك بذلك؟

- لم يخبرني.

- وكيف اكتشفت ذلك؟

- لا أدري. لكنه مات.

ولم يعد خالي خوسروف لزيارة منزلنا لعدة أيام، وظننت لوهلة أنه قد لا يعود لزيارتنا أبداً. وحين عاد أخيراً، جلس في الغرفة وقبعته على رأسه، وقال: «لقد مات العربي. مات يتيماً في عالم غريب بعيداً عن منزله بستة آلاف ميل. كان يرغب في العودة إلى بلده والموت هناك. كان يرغب في رؤية أبنائه مرة أخرى. كان يرغب في التحدث إليهم ثانية. كان يرغب في سماع أصواتهم، لكنه كان مفلساً، وقد تعود على التفكير فيهم دائماً. لكنه الآن ميّت.. فانصرف الآن. إني أحبك».

أردت أن أُلقي مزيداً من الأسئلة عن أبناء العربي، عن عددهم وعن مدة ابتعاده عنهم وغير ذلك. لكنني قررت زيارة ابن عمي «مراد» لأعرف من منا أقوى الآن من الآخر. لذلك انصرفت دون أن أنبس بكلمة، وهو ما قد أبهج خالي خوسروف ربما بهجة عظيمة، وجعله يشعر أن ثمة أمل فيّ على كل حال.

نوافذ (22)، شوال 1423 هـ ، ديسمبر 2002
