بـــدءاً

تواصل نوافذ فتح أذرعها لتحتضن ثقافات متنوعة، نشعر معها أننا في عالم صغير، لتقاربه، لكنه لا يبدو على تواصل ثقافي مع أجزائه. في كل عدد تنشر نوافذ ترجمات جديدة لمقالات تعكس رؤى متغايرة لثقافات مختلفة. وتحاول نوافذ عبر ما يصلنا من الأخوات والإخوة المترجمين أن تمنح مساحات أكبر لتلك الثقافات التي لم تحظ باهتمام كبير من قبل المترجم العربي.

ونحن في التحرير نريد عن قصد ألا ننساق ثقافياً، خلف الهيمنة الإعلامية العالمية، فيكون التركيز على آداب وثقافات الشعوب والدول، الأقوى إعلامياً واقتصادياً، بل يكون الجديد، والمختلف، والأقل حظوة في الاهتمام، هو الذي يأخذ مكاناً أكبر على صفحات نوافذ.

تحرير نوافذ، ونادي جدة الأدبي الثقافي على يقين أن الثقافة الأقوى ليست بالضرورة هي الثقافة الأفضل. والكاتب الأشهر لا يعني أيضاً أنه المبدع الأحسن. ولعلكم، قراءنا، تلاحظون أننا وإن كنا ننشر بعض الإبداع لكتاب مشهورين، فإننا نحتفي أكثر بالكتاب المعروفين في ثقافاتهم، الذين لم يحظوا بحضور يليق بهم في الثقافات الأخرى.

من جانب آخر، يلاحظ أن الكتاب الكبار على مستوى الحضور الإبداعي والإعلامي، لا يأخذون مساحة كبيرة في

نوافذ، لقناعة التحرير أن كثيراً من أعمالهم قد وصلت إلى القارئ العربي. فكثير من المؤسسات الثقافية، ودور النشر تحرص على نشر ما توجه به جائزة نوبل، وما تحتفي به وسائل الإعلام المؤثرة. ورغم أهمية هذا الأمر وضرورة التواصل مع الآخر، فإن نوافذ تنحاز للحارات الخلفية، وتحتفي بالإبداع ذي القيمة الكبرى، الذي لم تسمح له ظروف التواصل أن يكون في متناول القارئ العربي.

وهنا نود أن نتوجه إلى أصدقاء نوافذ من المترجمين، أخوات وإخوة، أن يحاولوا البحث عن الإبداع والأفضل، لدى الشعوب التي لم يمنح أدبها فرصة كبرى للدخول إلى عالم الثقافة العربية.

نؤكد أخيراً على ضرورة التفضل بإرسال النصوص الأصلية للمادة المترجمة مع نبذة موجزة عن الكتاب الذين يتم اختيار أعمالهم للترجمة. ونقدم اعتذارنا المتكرر لتأخر نشر كثير من الأعمال المتميزة، التي يتكرم الإخوة والأخوات فيخصون بها نوافذ.

نقدم عدداً جديداً بمواد متنوعة، ونظل نصغي باهتمام كبير، لآرائكم مترجمين وقراء، مقرونة بدعواتنا للجميع بالعون والتوفيق.

رئيس التحرير

العدد الحادي والثلاثون محرم 1426هـ - مارس 2005

31

مهمة الترجمة

مقدمة لترجمة كتاب بودلير

(صور من حياة الباريسيين)

والتر بنجامين

ترجمة فؤاد عبدالمطلب

لم تُفْض مسألة أخذ المتلقي في الحسبان في عملية تذوق العمل الفني أو الشكل الفني إلى نتائج مفيدة. إن أية إشارة لجماعة معينة أو لممثليها لن تكون مضللة فحسب، بل إن مفهوم المتلقي «المثالي» سيكون مؤذياً حتى للدراسة النظرية للفن؛ لأن كل ما يفترضه مفهوم المتلقي المثالي هو وجود الإنسان وطبيعته كما هو. ويفترض الفن، بالطريقة نفسها، وجود الإنسان روحاً وجسداً، لكنه لا يهتم في أي من أعماله بردود فعل ذلك

الإنسان. فلا يوجد هناك قصيدة موجهة إلى القارئ، ولا لوحة فنية إلى المشاهد، ولا مقطوعة موسيقية إلى المستمع.

هل الترجمة مُعَدة للقراء الذين لا يفهمون النص الأصلي؟ يبدو أن هذا السوال يفسر على نحو كاف اختلاف مواقف القراء في مجال الفن، وهو يبدو فضلاً عن ذلك السبب الوحيد المفهوم من أجل قول «الشيء نفسه» على نحو متكرر. فما الذي «يقوله» لنا العمل الأدبي؟ وما الذي ينقله؟ إنه «يقول» القليل جداً لأولئك الذين يفهمونه. فالصفة الأساسية له ليست ذكر المعلومات أو الإفصاح عنها. ولكن أي ترجمة تنوي إنجاز وظيفة النقل لا تستطيع نقل أي شيء سوى المعلومات – ولذلك، هي تنقل شيئاً غير أساسي. وهذه هي الصفة المميزة للترجمات السيئة. ولكن ألا نعتبر عادة – كما يعترف بذلك حتى المترجم الضعيف – أن المادة الأساسية لعمل أدبي هي ما يحتويه، فضلاً عن المعلومات، من أشياء غير مفهومة، وغامضة، و«شعرية»، لا يستطيع المترجم إعادة إنتاجها إلا إذا كان شاعراً أيضاً؟ وفي الواقع، هذه هي إحدى صفات الترجمة السيئة التي يمكننا تعريفها بأنها النقل غير الدقيق لمحتوى غير جوهري. وذلك سيكون حقيقياً عندما تتعهد الترجمة خدمة القارئ. على أي حال، إذا كانت الترجمة مُعدَّة من أجل القارئ، فإن الشيء نفسه يجب أن ينطبق على النص الأصلي. وإذا لم يكن النص الأصلي مُعداً من أجل القارئ، فكيف يمكن للترجمة أن تُفهم على أساس هذه الفرضية؟

إن الترجمة أسلوب. وكي نفهمها كأسلوب علينا أن نعود إلى النص الأصلي لأنه يحتوي على القانون الذي يحكم الترجمة: أي قابليته للترجمة. وهناك معنيان للسؤال عن قابلية عمل أدبي للترجمة. إما: هل يمكن العثور على مترجم مناسب من بين مجموعة قراء النص؟ أو، بعبارة أدق، هل طبيعة النص تعير نفسها للترجمة، ومن ثم نظراً لأهمية الأسلوب، تستدعيها؟ فمن حيث المبدأ، يمكن تحديد السؤال الأول على نحو احتمالي، ولكن الثاني بصورة قاطعة. إن التفكير السطحي وحده يتجاهل المعنى المستقل للسؤال الثاني ويعلن أن لكلا السؤالين الأهمية ذاتها.... ويجب الإشارة هنا إلى أن بعض المفاهيم المتلازمة تحتفظ بمعناها، ومن المحتمل بدلالتها الرئيسة، إذا أحيلت على نحو حصري إلى الإنسان. فعلى سبيل المثال، يمكن لامرئ ما أن يتحدث عن حياة أو لحظة لا تنسى حتى لو كان الجميع قد نسوها. وإذا كانت طبيعة هذه الحياة أو اللحظة تتطلب أن تكون غير قابلة للنسيان، فإن هذا لا يعني أنها شيء مزيف بل مجرد ادعاء لم يقم به الناس، ومن المحتمل أنها إشارة إلى عالم تم تنفيذه فيه ألا وهي ذاكرة الإله. وعلى نحو مماثل، يجب دراسة قابلية ترجمة الإبداعات اللغوية حتى لو كان الناس غير قادرين على ترجمتها. وإذا تم إعطاء مفهوم دقيق للترجمة، ألا يمكن لهذه الأعمال فعلياً أن تكون قابلة للترجمة إلى حد معين؟ بهذا المعنى يجب طرح السؤال حول ما إذا كانت الحاجة تستدعي ترجمة إبداعات لغوية معينة. لأن الفكرة الصالحة هنا هي: إذا

كانت الترجمة أسلوباً، فإن قابلية الترجمة يجب أن تكون صفة أساسية لبعض الأعمال.

إن قابلية الترجمة هي صفة أساسية لأعمال معينة، ولكن هذا لا يعني أنه من الضروري ترجمتها؛ بل يعني أن ثمة أهمية خاصة متأصلة في النص الأصلي تظهر نفسها في إمكانية ترجمتها. ومن الواضح أنه لا توجد ترجمة، مهما كانت جيدة، لها دلالتها أكثر من النص الأصلي. لذلك بموجب قابلية الترجمة تلك يرتبط النص الأصلي بالترجمة على نحو وثيق. ويمكننا أن نسمي هذه العلاقة علاقة طبيعية، أو بمزيد من التجديد، الارتباط الحيوي. تماماً كما أن أحداث الحياة تتصل على نحو حميمي بظاهرة الحياة دون أن تكون مهمة بالنسبة إليها، فإن الترجمة تصدر عن النص الأصلي - ليس كثيراً خلال فترة حياته بل في فترة ما بعد حياته. وبما أن الترجمة تأتي بعد النص الأصلي. وبما أن الأعمال المهمة في الأدب العالمي لا تجد مترجميها المناسبين في نفس وقت ظهور النصوص الأصلية، فإن ترجماتها تشير إلى مرحلة حياتها المستمرة. إن فكرة الحياة وما بعد الحياة في الأعمال الأدبية يجب أن يُنظر إليها بموضوعية غير مجازية تامة. حتى في عصر الأفكار الأشد تحيزاً كانت هناك فكرة بسيطة بأن الحياة لم تكن تقتصر على الوجود الجسدي العضوي. ولكنها أيضاً لا يمكن أن تكون قضية توسيع لمجال نفوذها تحت السلطة الضعيفة للروح، كما حاول فيخنر أن يفعل، أو على نحو معاكس،

بوضع تعريف لها على أساس يشمل حتى العوامل الحيوانية الأقل إقناعاً، مثل الإحساس، الذي يميز الحياة من حين لآخر. إن مفهوم الحياة يأخذ حقه فقط إذا كان لكل شيء تاريخه الخاص، لا أن يكون مجرد خلفية للتاريخ، عندئذٍ ينتسب للحياة. وبالتحليل النهائي يمكننا القول: إن مدى الحياة يجب أن يحدده التاريخ وليس الطبيعة، وأقلها أبداً العوامل غير الواضحة المعالم مثل الإحساس والروح. وتكمن وظيفة الفيلسوف في فهم الحياة الطبيعية من خلال حياة التاريخ الأكثر شمولية. وبالفعل، أليس التعرف على الحياة المستمرة للأعمال الأدبية أسهل بكثير من التعرف على الحياة المستمرة للجنس الحيواني؟ إن تاريخ الأعمال الأدبية العظيمة يطلعنا على أسلافها، وعلى أفكارها في عصر الأديب، وعلى حياتها الأبدية التالية الكامنة عبر الأجيال المتعاقبة. وعندما تُظهر هذه الحياة الأخيرة نفسها، فإنها تدعي الشهرة. إن الترجمات التي هي أكثر من مجرد نقل للموضوع تبرز إلى حيز الوجود عندما يصل أي عمل إلى الشهرة في أثناء محاولته الاستمرار في الحياة. ولذلك، على عكس ادعاءات المترجمين السيئين، إن ترجمات كهذه لا تخدم العمل الأدبي كثيراً بقدر ما تكون مدينة بوجودها له. إن حياة النصوص الأصلية تصل عبر هذه الترجمات إلى ازدهارها الأكثر ألقاً وتجدداً على الدوام.

وبما أن هذا الازدهار هو شكل خاص ورفيع من أشكال الحياة، فإنه محكوم بهدف سامٍ وخاص. إن العلاقة بين الحياة

والهدفية تبدو واضحة ولكنها غالباً ما تكون فوق إدراك العقل، تُظهر نفسها فقط عندما يتم البحث عن الهدف النهائي الذي تميل إليه كل الوظائف المتفردة ليس في مجالها الخاص بل في مجالها الأسمى. إن جميع مظاهر الحياة الهادفة، بما في ذلك معانيها الخاصة، يكون هدفها بالتحليل النهائي ليس في الحياة، بل في التعبير عن طبيعتها وفي تمثيل دلالتها. لهذا كانت الترجمة تخدم في النهاية هدف التعبير عن العلاقة المركزية المتبادلة بين اللغات. ومن المحتمل أنها لا تستطيع أن تظهر أو تؤسس هذه العلاقة الخفية ذاتها؛ بل تستطيع تمثيلها من خلال إدراكها في صيغة جنينية أو مكثفة. وهذا التمثيل للدلالة الخفية من خلال محاولة جنينية لجعلها مرئية له طبيعة فريدة نادراً ما تُصادف في مجال الحياة غير اللغوية. ولا يمكن لهذا، بتناظراته ورموزه، أن يؤدي إلى طرق للإيحاء بالمعنى غير الإدراك المركّز – أي الإدراك التوقعي التلميحي. أما بالنسبة إلى العلاقة المهمة المفترضة بين اللغات، فإنها تمتاز باندماج واضح، فاللغات ليست غريبة بعضها عن بعض، ولكنها ترتبط على نحو أولوي ارتباطاً وثيقاً فيما تريد التعبير عنه، بمعزل عن كافة العلاقات التاريخية.

وتبدو دراستنا، بمحاولة التحليل هذه، كأنها تسعى للانضمام إلى النظرية التقليدية للترجة وذلك بعد عدة دورات عديمة الفائدة. فإذا كان على الترجمات أن تظهر علاقة التقارب بين اللغات، كيف لذلك أن يتم إلا عن طريق نقل شكل

النص الأصلي ومعناه نقلاً دقيقاً قدر الإمكان؟ من المؤكد أنه سيكون من العسير على هذه النظرية التعرف علي طبيعة هذه الدقة لذلك لن تستطيع تسليط الضوء على ما هو مهم في الترجمة. إن علاقة القرابة بين اللغات يمكن على أي حال إظهارها فعلياً وبعمق ووضوح أكثر من عملية إظهار التشابه السطحي وغير المحدد لعملين أدبيين. إن فهم العلاقة الأصلية بين النص الأصلي وترجمته يتطلب بحثاً مناظراً لعملية المناقشة التي يحاول فيها نقد المعرفة إثبات استحالة نظرية الصورة نفسها. وهكذا فهي مسألة إظهار أنه ليس في المعرفة موضوعية، ولا حتى مطالبة بها، إن هي تعاملت مع صور الواقع؛ وهذا يمكن إثبات أنه ليس هناك ترجمة ممكنة إذا كان همها الأساسي السعي لإيجاد نص شبيه بالنص الأصلي. لأن النص الأصلي يخضع لتغيير في فترة حياته التالية التي لا يمكن تسميتها بذلك إن لم تكن تحويلاً أو تجديداً لشيء ما حي. حتى الكلمات ذات المعاني الثابتة يمكن أن تخضع لعملية إنضاج. إن السمة الواضحة في الأسلوب الأدبي لكاتب ما تتلاشى مع الوقت، لتفسح المجال أمام نزعات جديدة في عملية الخلق الأدبي. فما كان حديثاً ذات يوم يمكن أن يكون مبتذلاً فيما بعد؛ وما كان شائعاً في يوم من الأيام يمكن أن يكون غريباً في أيام أخرى. إن السعي إلى جوهر تغييرات كهذه، وكذلك إلي التغييرات الدائمة في المعنى على حد سواء، وفي ذاتية الأجيال القادمة عوضاً عن حياة اللغة نفسها وأعمالها سوف يعني –

حتى مع السماح للسيكولوجية غير المصقولة بالوجود - خلطاً بين السبب الجذري للشيء مع جوهره. وبمزيد من الدقة، إن ذلك يعني رفض إحدى أهم العمليات القوية والمثمرة عن طريق عجز الفكر. وحتى لو حاول المرء أن يجعل ضربة القلم الأخيرة هي ضربة الرحمة الأخيرة، فإن ذلك لم ينقذ تلك النظرية القديمة للترجمة. لأنه مثلما يخضع الفحوى العام للأعمال الأدبية العظيمة وأهميتها إلي تحول كامل عبر العصور فإن اللغة الأم للمترجم تتحول أيضاً. فبينما تستمر كلمات شاعر ما بالحياة في لغته الخاصة، فإن الترجمات حتى العظيمة منها مقُدر لها أن تصبح جزءاً من نمو لغتها الخاصة وفي النهاية يمكن تجددها، إن الترجمة بذلك تنتقل من مجرد كونها عملية معادلة عقيمة للغتين ميتتين، فهي من بين جميع الأشكال الأدبية معنية بمهمة خاصة هي مراقبة عملية نضج اللغة الأصلية وآلام مخاضها الخاص.

إذا كانت علاقة القرابة بين اللغات تُظهر نفسها في الترجمة فإن ذلك لا يتم عن طريق تشابه غامض بين النسخة المُعدّلة والنص الأصلي. ومن المقبول منطقياً أن هذه القرابة لا تتضمن بالضرورة التشابه. إن مفهوم القرابة المستخدم هنا يتوافق مع استخدامه الشائع والأكثر تحديداً. وفي كلتا الحالتين لا يمكن تعريفه بمطابقة مع النص الأصلي، مع أن مفهوم النص يظل لا غنى عنه في تعريف الاستخدام الأكثر تحديداً. إذاً أين

تكمن العلاقة بين لغتين اثنتين بغض النظر عن الاعتبارات التاريخية؟ بالتأكيد لا تكمن في التشابه بين الأعمال الأدبية أو الكلمات. ولكن كل علاقات القرابة فوق التاريخية بين اللغات تكمن في الهدف الكامن في كل لغة إجمالاً - وهو هدف لا تستطيع أي لغة تحقيقه فقط باجتماع أهدافها التي يكمل بعضها بعضاً: ألا وهو الوصول إلى اللغة النقية. على الرغم من أن كل العناصر الفردية للغات الأجنبية مثل - الكلمات والجمل والتراكيب - هي حصرية بصورة مشتركة، فإن هذه اللغات يُكمل بعضها بعضاً بأهدافها. وبدون التمييز بين الغرض المقصود وبين صيغة الهدف لا يمكن الوصول إلى فهم ثابت للقانون الأساسي لفلسفة اللغة. إن الكلمتين «Brot» تعني شيئاً مختلفاً للألماني عما تعنيه كلمة «Pain» للفرنسي؛ ولذلك فإن هاتين الكلمتين غير قابلتين لتحل إحداها مكان الأخرى لأنها في الواقع تسعى إحداهما لاستبعاد الأخرى. أما بالنسبة إلي الهدف المقصود فإن الكلمتين لهما نفس المعنى تماماً. وبينما تصطرع صيغتا الهدف في هاتين الكلمتين، فإن الهدف وغرض الهدف يتممان كلاً من اللغتين اللتين أشتقّتا منهما؛ إذاً فالعرض مكمل للهدف. إن المعنى في اللغات المستقلة، والتي لا يكمل بعضها بعضاً، لا يوجد في حالة استقلال نسبي، كما في الكلمات أو الجمل الفردية؛ بل يكون في حالة توافق دائمة - حتى يصبح قادراً على الظهور على شكل لغة نقية من خلال انسجام كافة صيغ الأهداف المتنوعة. فحتى ذلك الحين يبقى

مختبئاً في اللغات. على أية حال، إذا استمرت هذه اللغات في النمو بهذا الشكل حتى نهاية فترة بقائها، فإن الترجمة هي التي تشكل النار في الحياة الأبدية للأعمال وفي التجديد الدائم لغة. إن الترجمة تواظب دائماً على وضع ذلك النمو المبجل للغات قيد الاختيار؛ لمعرفة كم ابتعدت معانيها الخفية عن التجلي، وكم تستطيع المعرفة تقريبها من هذا البعد؟

هذا بالتأكيد يعني الاعتراف بأن جميع الترجمات ليست إلا طريقة مؤقتة بمعنى ما للتوصل إلى التفاهم مع المظهر الأجنبي في اللغات. إن حلاً فورياً ونهائياً غير الحل المؤقت للتعامل مع المظهر الأجنبي لايزال بعيداً عن متناول البشر؛ وعلى أية حال، فإنه يفلت من أي محاولة مباشرة لإنجازه. ولكن نمو الأديان على نحو غير مباشر يُنضج البذور المختبئة لتصل إلى مستويات لغوية أكثر تطوراً. مع أن الترجمة، خلافاً للفن، لا تستطيع ادعاء الاستمرارية لأعمالها، فإنه لا يمكن الإنكار أن هدفها هو الوصول إلى مرحلة نهائية وحاسمة وفاصلة على مستوى الإبداعات اللغوية كلها. ففي الترجمة يعلو النص الأصلي إلى جو لغوي أرقى وأنقى، كما كان. ولكنه بالتأكيد لا يستطيع العيش في هذا الخير إلى الأبد كما أنه لا يبلغه كلياً. بيد أنه يشير على الأقل وبطريقة فريدة وأخّاذة إلى الطريق المؤدي إلى هذه المنطقة: عالم التوافق بين اللغات وتحققها المحتوم الذي لم يتوصل إليه أحد حتى الآن. إن النقل لا يمكن أن يكون كاملاً أبداً، ولكن الذي يصل إلى هذه المنطقة هو ذلك

العنصر في الترجمة الذي يتجاوز عتبة مجرد نقل الموضوع. وهذه النواة يمكن أن تُعرّف على أفضل وجه بأنها العنصر الذي لا يمكن ترجمته. وحتى عندما يتم استخلاص المحتوى السطحي ونقله كاملاً فإن الهم الرئيس للمترجم الحقيقي يبقى أمراً محيراً. فهذا العنصر، على خلاف كلمات النص الأصلي، غير قابل للترجمة لأن العلاقة بين المحتوى واللغة في النص الأصلي تختلف عن العلاقة بين المحتوى واللغة في الترجمة. فبينما يشكل المحتوى واللغة وحدة معينة في النص الأصلي، مثل الفاكهة وقشرتها، فإن لغة الترجمة تغلق محتواها كثوب ملكي كثير الطيات. إذ إنها تعبر عن لغة أرفع من لغة النص الأصل وهكذا تبقى غير متناسبة مع محتواها ومفرطة في قوتها وغريبة. هذا الانفصال يقف في وجه الترجمة وفي نفس الوقت زائدة عن اللزوم. لأن أي ترجمة لعمل ما ينشأ في مرحلة معينة من التاريخ اللغوي تمثل، فيما يتعلق بناحية معينة من مضمونه، ترجمة إلى جميع اللغات الأخرى. وهكذا فإن الترجمة تنقل النص الأصلي، بصورة تدعو للسخرية، إلى عالم لغوي أكثر تحديداً لأنه لم يعد بالإمكان استبداله بترجمة ثانوية. ويمكن إحياء النص الأصلي من جديد فقط هناك وفي أوقات أخرى من الزمان. وليس مجرد صدفة أن كلمة «السخرية» هنا تذكرنا بالرومانتيكيين. فهم أكثر من غيرهم، كانوا يتمتعون بنظرة ثاقبة في حياة الأعمال الأدبية تظهر بأرقى أشكالها عبر الترجمة. ومما لا ريب فيه أنه كان من الصعب عليهم أن يعرّفوا

الترجمة بهذا المعنى، لكنهم وجهوا معظم اهتمامهم للنقد، وهو عامل آخر، إن لم يكن أقل شأناً، في الحياة المستمرة للأعمال الأدبية. ولكن بالرغم من أن الرومانتيكيين أهملوا فعلياً الترجمة في كتاباتهم النظرية، فإن ترجماتهم الخاصة العظيمة تشهد على إحساسهم بالطبيعة الأساسية لهذا الأسلوب الأدبي وسمّوه. وهناك بيّنات كثيرة على أنه ليس من الضروري ظهور هذا الإحساس تماماً لدى شعر ما؛ فالشاعر، قد يكون، في الواقع، أقل الناس انفتاحاً لهذا الإحساس. ولا حتى التاريخ الأدبي يؤيد الفكرة التقليدية أن الشعراء العظام كانوا مترجمين بارزين وأن الشعراء الأقل مرتبة منهم كانوا مترجمين عاديين. فعدد من أبرز الشعراء مثل لوثر وفوس وشليغل تبرز أهميتهم إلى حد كبير كمترجمين أكثر من كونهم كتّاب مبدعين؛ كما أن بعضهم من البارزين من أمثال هولدرلين وستيفان جورج لا يمكن تصنيفهم بين الشعراء ببساطة، ولا يمكننا ذلك بشكل أدق خصوصاً إذا اعتبرناهم مترجمين. وبما أن الترجمة أسلوب أدبي قائم بذاته، فإن مهمة المترجم، أيضاً، يمكن اعتبارها متميزة ومختلفة تماماً عن مهمة الشاعر.

تكمن مهمة المترجم في إيجاد التأثير المقصود (الهدف) في اللغة التي يترجم إليها ويخلق فيها صدى النص الأصلي. وهذه هي إحدى سمات الترجمة التي تميزها تمييزاً أساسياً عن عمل الشاعر، لأن الأخير لا يوجّه مسعاه أبداً نحو اللغة بذاتها، بكليتها، بل مباشرة نحو مظاهر لغوية سياقية فحسب. وعلى

خلاف العمل الأدبي، لا تجد الترجمة نفسها وسط غابة اللغة ولكن خارجها قبالة الحافّة المشجّرة؛ فهي تمر عليها دون الدخول إليها، ساعية نحو تلك البقعة المتفردة حيث يصبح الصدى قادراً على أن يكون بلغته الخاصة رجع صدى العمل باللغة الغريبة. لا يختلف فقط هدف الترجمة عن هدف العمل الأدبي، لكونها تقصد اللغة كشكل متخذة عملاً مفرداً بلغة غريبة كنقطة بداية، ولكنها أيضاً جهد مختلف في مجملها. إن هدف الشاعر تلقائي وأصلي وتصويري؛ أما هدف المترجم فهو اشتقاقي ونهائي وذهني. لأن فكرة تمازج عدة ألسنة في لغة واحدة حقيقية لاتزال تفعل فعلها. إن هذه اللغة هي واحدة لا تتواصل فيها الجمل المستقلة، والأعمال الأدبية، والأحكام النقدية أبداً – لأنها تبقى معتمدة على الترجمة؛ ولكن تنسجم فيها اللغات نفسها، التي تتكامل وتتوافق في أسلوب دلالتها. وإذا ما وُجد شيء مثل، لغة الحقيقة، أي التراكم الساكن وعديم التوتر للحقيقة المطلقة التي يسعى إليها الفكر كله، عندئذٍ تكون لغة الحقيقة هذه هي اللغة الحقة. وتستتر هذه اللغة ذاتها، التي هي بروعتها وصورتها الكمال الوحيد الذي يطمح الفيلسوف في الوصول إليه، في نمط مركّز من الترجمة. ليس هناك مصدر وحي للفلسفة ولا للترجمة. لكن على الرغم من ادّعاءات الفنانين الوجدانيين، فهما ليستا ضيقتا التفكير. ذلك أن هناك عبقرية فلسفية تتصف بتوق لتلك اللغة التي تُظهر نفسها فيها عبر الترجمات. يقول مالارميه: «يكمن عدم كمال اللغات في

تعدديتها، فاللغة الأسمى ناقصة: التفكير كتابة بلا أدوات، أو حتى همس، وتبقى الكلمة العظيمة صامتة؛ إن تنوع المصطلحات على الأرض يمنع كل شخص من نطق الكلمات التي ستتجدد بطريقة مختلفة بضربة واحدة مفردة». إذا كان ما يثيره مالارميه هنا يمكن أن يستوعبه الفيلسوف تماماً، فإن الترجمة بمبادئها الأولية عن لغة كهذه تقع في منتصف الطريق بين الشعر والعقيدة. إن نتاجاتها محددة بصورة أقل وضوحاً، ولكنها لا تترك أثراً أقل من ذلك في التاريخ.

إذا تم النظر إلي مهمة المترجم في ضوء هذا الكلام، فإن السبل نحو حل ما تبدو جميعاً أكثر غموضاً ولا يمكن اختراقها. وبالفعل، إن مشكلة إنضاج بذرة اللغة النقية في ترجمة ما تبدو غير ممكنة الحل، وغير محددة في أي حل. ألا يعني في حال امتناع إعادة إنتاج المعنى أن يكون حاسماً، أنه قد تم نسف الأساس الذي يقوم عليه هكذا حل؟ فمن وجهة نظر سلبية، هذا هو فعلاً معنى كل ما سبق. إن المفاهيم التقليدية في أي مناقشة لقضايا الترجمة هي الأمانة والتصرف، حرية النقل الأمين، وفي خدمته، الأمانة حيال الكلمة. ويبدو أن هذه الأفكار لم تخدم نظرية تبحث عن أشياء أخرى في الترجمة غير إعادة إنتاج المعنى. ولتأكيد ذلك، إن الاستخدام التقليدي لهذه المصطلحات يجعلها تظهر كأنها في صراع دائم مع بعضها. فماذا بإمكان الأمانة أن تفعل حقاً في عملية نقل المعنى؟ إذ إن الأمانة في ترجمة الكلمات المفردة تقريباً لا يمكنها أبداً إعادة إنتاج معانيها

كما وردت في النص الأصلي بشكل كامل. لأن الحس في دلالته الشعرية لا يقتصر على المعنى، ولكنه يُشتق من الدلالات التي تنقلها الكلمات المختارة للتعبير عنه. ونقول عن الكلمات بأن لها دلالات عاطفية. إن الترجمة الحرفية للتركيب اللغوي يدمر نظرية إعادة إنتاج المعنى ويشكل تهديداً مباشراً لعملية الفهم. فقد نظر القرن التاسع عشر إلى ترجمات هولدرلين لسوفوكليس على أنها أمثلة مخيفة عن حرفية كهذه. وفي النهاية، يوضح الأمر نفسه كم تعوق الأمانة نقل الحس في أثناء إعادة إنتاج الشكل. وهكذا لا يمكن لأية حالة حرفية أن تبنى على أساس رغبة في الحفاظ على المعنى. وتتم خدمة المعنى بشكل أفضل إلى حد بعيد - والأدب واللغة بشكل أسوأ إلى حد بعيد - عن طريق الحرية غير المنضبطة للمترجمين السيئين. إذن يجب انطلاقاً من الضرورة أن نفهم أن مطلب الحرفية، ذات التسويغ الواضح، وذات الأساس المشروع الغامض تماماً، يتم في إطار أكثر دلالة. إن كسرات الإناء يجب أن تتناسب أثناء إلصاقها ببعضها في أدق التفاصيل، على الرغم من أنها لا تحتاج أن تكون مثل بعضها. وبنفس الطريقة، يجب على النص المترجم أن يجسد بطريقة محببة ومفصلة أسلوب تعبير النص الأصلي، بدلاً من أن يشابه مغزى النص الأصلي، وهكذا يجعل كلاً من النص الأصلي والترجمة مميزة ككسرات من لغة أعظم، تماماً كما الكسرات هي أجزاء الإناء. ولهذا السبب تحديداً، يتوجب على الترجمة أن تُحجم إلى حد بعيد عن الرغبة في

توصيل شيء ما، وعن نقل الحس، وبذلك يكون النص الأصلي مهماً بالنسبة إليها في كونه يُعفي المترجم من عناء تجميع ما سيقوم بنقله والتعبير عنه فقط. وفي مجال الترجمة أيضاً، ينطبق الكلام القائل (في البدء كانت الكلمة). ومن جهة أخرى، وفيما يتعلق بالمعنى، يمكن للغة النص المترجم، وفي الحقيقة، يجب عليها، أن تدع نفسها تنساب لتعطي صوتاً لقصد النص الأصلي وليس كإعادة إنتاج، بل كانسجام، كتعزيز للغة التي تعبر بها عن نفسها، كنوع خاص لقصدها. وبناء عليه، ليس مدحاً عظيماً للنص المترجم، خصوصاً في أيام نشوئه، القول إن هذا النص يُقرأ كما لو كان كُتب أصلاً بتلك اللغة. بل إن دلالة الأمانة التي تؤمنها الحرفية هي أن العمل يعكس التطلع الكبير للكمال اللغوي. إن الترجمة الحقيقية شفافة، لا تُعطي النص الأصلي، ولا تحجب ضوءه، ولكنها تسمح للغة النية أن تسطع على النص الأصلي بشكل كامل أكثر، كما لو أنها معززة بأسلوبها الخاص. وقبل كل شيء، يمكن إنجاز هذا بترجمة حرفية للتركيب اللغوي والتي تبرهن أن الكلمات لا الجمل هي العنصر الأدبي بالنسبة إلى المترجم. لأنه إذا كانت الجملة حائطاً أمام لغة النص الأصلي، فالحرفية هي ممر مسقوف إليها.

تقليدياً كان يُنظر إلى الأمانة والحرفية في الترجمة بوصفهما اتجاهين متعارضين. إن التفسير العميق لأحدهما ظاهرياً لا يخدم عملية المصالحة بينهما؛ في الواقع، يبدو وكأنه

يرفض كل المسوغات للاتجاه الآخر. فما المقصود بالحرية، أليس أنَّ نقل المعنى لم يعد الأمر الأهم؟ فقط لو أن المعنى المحسوس في إبداع لغوي يمكن معادلته بالمعلومات التي ينقلها ألا يبقى هناك عنصر حاسم وجوهري بعيداً عن عملية التوصيل كلها - قريب تماماً وكذلك بعيد بصورة لامتناهية، مخفي أو واضح، متناثر أو متماسك. ويبقى في اللغة والإبداعات اللغوية كلها، بالإضافة إلى ما يمكن نقله، شيء لا يمكن توصيله؛ شيء يعتمد على السياق الذي ظهر فيه، وهو يرمز إلى شيء أو مرموز له. إنه يرمز إلى شيء فقط في النتاجات المحددة للغة، ومرموز له في عملية نمو اللغات ذاتها. وإن الشيء الذي يسعى لتمثيل نفسه وإنتاجها في عملية نمو اللغات هو الجوهر الحقيقي ذاته للغة النقية. وعلى الرغم من أنه مخفي ومتناثر، لكنه قوة فعالة في الحياة بوصفه الشيء المرموز ذاته، بينما يستقر في الإبداعات اللغوية فقط بالشكل المرموز. وبينما يرتبط ذلك الجوهر الأساسي، اللغة النقية في الألسنة المتنوعة فقط بالعناصر اللغوية وتطوراتها، فإنه يُثقَل بمعنى عميق وغريب في الإبداعات اللغوية. أن يعفى من ذلك كله، وأن يتم تحويل الترميز إلى المرموز، وحياة اللغة النقية من جديد والمتشكلة كلياً من خلال التدفق اللغوي، تلك هي القدرة الوحيدة والعظمى للترجمة. في هذه اللغة النقية - التي لم تعد تعني أو تعبر عن أي شيء - سوى أنها «كلمة» إبداعية غير معبرة، وهي تفيد أن اللغات كلها، وفي النهاية تواجه طوراً عليها

فيه أن تخمد. ويقدم هذا الطور بذاته مسوغاً جديداً وراقياً للترجمة الحرة؛ ولا يُستمد هذا المسوغ من المعنى المراد نقله، لأن التحرر من هذا المعنى هو مهمة الأمانة. فضلاً عن ذلك، من أجل اللغة النقية، تضع الترجمة الحرة المقياس على أساس لغتها الخاصة. إنها مهمة المترجم بل يحرر بلغته الخاصة تلك اللغة المحبوسة في عمل ما بإعادة إبداعه لذلك العمل. فهو يخرق الحواجز البالية للغته الخاصة من أجل اللغة النقية. فقد وسَّع كل من لوثر، وفوس، وهولدرلين وجورج حدود اللغة الألمانية – وماذا عن المعنى وأهميته فيما يخص العلاقة بين الترجمة والنص الأصلي؟ وقد يفيد التشبيه هنا. تماماً كما يلامس مُمَاس(*) الدائرة قليلاً وفي نقطة واحدة فقط، فبموجب هذا التماس وليس النقطة يتم تحديد المسار الذي سيتابع عليه طريقه إلى اللانهاية، كذلك تتلامس الترجمة قليلاً النص الأصلي فقط في النقطة اللامتناهية في الصغر من المعنى، وعليه فهي تتابع مسارها الخاص وفق قوانين الأمانة في حرية الدفق اللغوي. لقد ميّز رودولف بانويتز، بدون تسمية أو تدعيم بالحجج، الأهمية الحقيقية لهذه الحرية. وظهرت ملاحظاته في كتاب «أزمة الثقافة الأوروبية» وتستوي مع ملاحظات غوته على كتاب «مجموعة أشعار من الغرب والشرق» بوصفها أفضل تعليق يظهر في ألمانيا على نظرية الترجمة. ويكتب بانويتز: «تنطلق ترجماتنا، حتى أفضلها، من فرضية خاطئة. فهي ترمي إلى تحويل الهندية والإغريقية والإنجليزية

إلى الألمانية بدلاً من تحويل الألمانية إلى هندية وإغريقية وإنكليزية. ولدى مترجمينا تقدير لاستخدام لغتهم الخاصة أكبر بكثير من تقديرهم لروح الأعمال الأجنبية.... يكمن الخطأ الأساسي للمترجم في حفاظه على الحالة التي تظهر بها لغته الخاصة بدلاً من السماح لها بالتأثر الأساسي للمترجم في حفاظه على الحالة التي تظهر بها لغته الخاصة بدلاً من السماح لها بالتأثر بقوة اللسان الأجنبي. وبشكل خاص، عند الترجمة عن لغة بعيدة جداً عن لغته الخاصة يجب على المترجم العودة إلى العناصر الأولية للغة نفسها والنفوذ إلى النقطة التي يتلاقى فيها العمل مع الصورة والنغمة. وعليه أن يوسع لغته ويعمقها عن طريق اللغة الأجنبية. ومن غير المعروف عموماً إلى أي مدى يكون هذا ممكناً، وإلى أي حد يمكن تحويل أي لغة، والطريقة التي تختلف فيها لغة عن لغة أخرى تقريباً هي الطريقة ذاتها التي تختلف فيها لهجة عن لهجة أخرى؛ على أية حال، تصبح النقطة الأخيرة، إذا أخذ المرء اللغة على محمل الجد بما فيه الكفاية، وليس إذا أخذها بخفة».

يتحدد مدى نجاح الترجمة في مجاراتها لطبيعة هذا الأسلوب بصورة موضوعية حسب قابلية النص الأصلي للترجمة. فكلما كانت نوعية اللغة ووضوحها أدنى، كان مدى كونها معلومات أكبر، وصارت حقلاً أقل خصوبة للترجمة، حتى يجعل الرجحان الكامل لمحتوى الترجمة مستحيلة، بعيداً عن كونه الرافع لترجمة ذات أسلوب مميز. وكلما ارتقت نوعية

العمل، ظل قابلاً للترجمة حتى لو تمت معالجة معناه على نحو خاطف. وهذا، بالطبع، ينطبق على النصوص الأصلية فقط. فمن جهة أخرى، تثبت الترجمات عدم قابليتها للترجمة ليس بسبب صعوبة متأصلة بها، ولكن بسبب تقلقل المعنى الذي يلتصق بها. وتقدم ترجمات هولدرلين تأكيداً لهذا وكذلك لكل عنصر مهم آخر، وخصوصاً ترجمته لمسرحيتين مأساويتين لسوفوكليس. إن انسجام اللغات فيها عميق جداً بحيث إن اللغة تلامس المعنى فيها فقط بالطريقة التي تلامس فيها الريح قيثارة عولس(**). إن ترجمات هولدرلين هي نماذج أولية في نوعها؛ حتى إنها بالنسبة إلى أكثر الترجمات كمالاً لنصوصها الأصلية مثل النموذج الأولي بالنسبة إلى الطراز. ويمكن توضيح ذلك بمقارنة ترجمات هولدرلين ورودولف بوركهارت لعمل الشاعر بندرا «قصيدة بيتيان(***) الثالثة». ولهذا السبب بالذات فإن ترجمات هولدرلين تحديداً تخضع للخطر الكبير المتأصل في الترجمات كلها: ذلك أن بوابات لغة ما التي اتسعت وتعدلت يمكن أن تنغلق وتلف المترجم بالصمت. فقد كانت ترجمات هولدرلين لسوفوكليس هي آخر أعماله؛ وفيها يدخل المعنى من متاهة إلى متاهة إلى أن يتهدد بالضياع في أعماق اللغة السحيقة. ومع ذلك ثمة حد، يتم التنازل عنه فقط للكتاب المقدس، حيث يتوقف فيه المعنى عن كونه الخط الفاصل بين تدفق اللغة وتدفق الوحي. فحيث يتماهى النص مع الحقيقة أو العقيدة، وحيث يفترض أن تكون «اللغة الحقيقية» بحرفيتها كلها

ومن دون التفكير بالمعنى، فإن هذا النص قابل للترجمة دون شروط. ففي حالة كهذه تُستدعى الترجمات فقط بسبب تعددية اللغات. تماماً كما تشكل اللغة والإلهام في النص الأصلي وحدة كاملة على شكل نسخة تعبر عما بين السطور، تتحد فيها الحرفية والحرية. فكل النصوص العظيمة تحتوي إلى حد معين ترجمتها الكامنة بين السطور؛ وهذا صحيح إلى أعلى درجة في الكتابات المميزة. إن ترجمة تعبر عما بين سطور الكتاب المقدس من شأنها أن تكون النموذج الأولي أو المثالي لأنواع الترجمة كافة.

الهوامش

(❖) Tangent مُمَاس (خط مستقيم يمس منحنى دائرة ما ولا يقطعها). المترجم.

(❖❖) Acolian harp هارب ريحي (آلة وترية تُصدر أصواتاً موسيقية لدى التعرض للريح [مشتقة من اسم... الريح في الخرافات الإغريقية (Aeolus – عُولس)] . المترجم.

(❖❖❖) Pythian – بيتيان صفة من اسم يدعى Pytho – بيتو ويقع في فوسس – Phocis، التي أصبحت تدعى فيما بعد Delphi – دلفي، وهو مكان لمعبد كانت تعقد فيه ألعاب كل أربع سنوات Pythian Games، وهي الثانية من كل ألعاب أولمبية. انظر، معجم العبارات والخرافات لبينزر كوبهن برور، لندن 2001، طبعة وردزسورث، ص 891. (بالإنجليزية). المترجم.

مظاهر التلقي
من خلال الأجناس الأدبية

وولف ديتير إشتمبل(*)

ترجمة نزار التجديتي

من المعروف أن اللسانيات البنيوية اتخذت، أثناء سعيها

(*) وولف ديتير اشتمبل (Wolf-Dieter Stempel) من مواليد سنة 1929م. اشتغل أستاذاً بجامعة بون سنة 1963 حيث درس مادة فيلولوجيا الحكاية الغنائية، وانتقل للعمل بجامعة كونسطانس (Konstanz) عام 1967، وهو العام الذي قدم فيه هانس روبير ياوس (H. R. Jauss) الخطوط الأولى المريضة لـ «نظرية جمالية التلقي» الذائعة الصيت حيث اشتهرت جامعة كونسطانس بعد ذلك باحتضانها لمدرسة تأويلية ونقدية جديدة حملت اسمها (Konstanzer. Schule) وضعت أبحاث جماعة نظرية جمالية التلقي، ثم درس بجامعة هامبورغ ابتداء من سنة 1973، وأخيراً التحق بجامعة ميونيخ. من أعماله المعروفة: *مساهمة في اللسانيات النصية* (1971)، *نصوص الشكلانيين الروس*، الجزء الثاني (1972)، *الجشطالت، المنهج، البنية* (1978).

الحثيث لتصبح علماً، من «اللغة» - باعتبارها نسقاً - موضوعاً غالباً على تحاليلها. وكان يتضمن منطق هذا الاختيار الذي بدا وقتها بدهياً للغاية الشك في مشروعية قيام دراسة لسانية لـ «الكلام». ورغم ذلك، ظهرت محاولات عديدة لتصور لسانيات للكلام لفتت الأنظار؛ فإذا كان مجيء النحو التوليدي قد أثبت في البداية صحة الاختيار الذي قامت به المدرسة البنيوية وعززه، فإن ما يسمى أحياناً بـ «نظرية الإنجاز» غدت في الوقت الحالي برنامجاً واسعاً من الأبحاث؛ غير أن هذا البرنامج لا يمكن أن يساهم فيه كافة اللسانيين نظراً لأنه يؤدي - حتماً حسب رأي البعض، وضرورة حسب اعتقاد البعض الآخر - إلى التساؤل حول هوية اللسانيات نفسها.

ولم يحدث بالضبط عكس ذلك في ميدان التحليل الأدبي، غير أنه من البدهي أن كل محاولة لتجاوز ظاهر النص الفردي - وهو المستوى المفضل عند التحليل - قصد معرفة القواعد المتحكمة في النص، كانت تفترض مبدئياً التفكير في وضع البنية القابلة لاحتضان هذه القواعد. والحال أنه إذا كان يوجد، داخل اللسانيات، شبه إجماع حول «اطرادية» قواعد النحو رغم الصراعات القائمة بين مدارسها المختلفة، فإنه يبدو من الشاق إيجاد مقابل «أدبي» لهذا المفهوم العام للبنية اللغوية يرقى إلى نفس درجة التمثيل أو يستجيب لنفس الغرض الرئيس.

فإذا وقفنا عند الانعكاسات الأولى للفكر البنيوي على

نظرية الأدب أو على تحليل النصوص، لمسنا جلياً أن هذا الفكر كان بعيداً عن التأثر بهذه الإشكالية النظرية. غير أن هذه الإشكالية برزت مع ذلك على مستوى العواقب العملية التي عرفتها نظرية الأدب وتحليل النصوص: إذ يواجه المحلل في هذين المجالين عدة تصورات تتميز عن بعضها البعض، ليس بالمصطلحات المتبناة فحسب، ولكن أيضاً ببعدها البنيوي بوجه خاص. فنجد مثلاً تينيانوف (J. Tynianov) يجمع، وفقاً لترتيب متدرج ومن منظور متمحور حول مسألة التطور الأدبي، بين «نسق» النص و«نسق» الجنس الأدبي (Gattung) و«نسق» مجموع الأجناس الأدبية (أو «النسق الأدبي») التابعة لحقبة معينة[1]؛ ولكن من الملاحظ أن ما يسمى عند تينيانوف بالنسق يرجع أساساً إلى ترابط أجزاء مجموع ما فقط، بحيث إن التعارض الموجود بين النسق وإنجازه لم يراعه هذا الدارس إطلاقاً. وفي المقابل، وُظف هذا التعارض بصورة جيدة في الدراسة التي خصصها فلاديمير بروب للحكاية الفلكلورية الروسية، غير أنه من المعروف أن هذا العالم الذي يمكن اعتباره أب التحليل البنيوي للحكي لم يستوح تحليله من نموذج لساني ما، وإنما أخذه من الفكر المرفولوجي لجوته الذي كان وراء ميلاد سلسلة من الأبحاث ذات الاتجاه البنيوي بألمانيا في نفس الفترة مثل أعمال ج. موليز (G. Müller) وأندريه يولز (A Jolles)[2] تلك الأعمال التي كانت واضحة التأثر بالاتجاه الجشطالتي على نحو خاص.

وإذا ما استبعدنا فلسفة البنيوية الأدبية والجمالية لمدرسة براغ، فإنه يغدو من اليسير أن نلاحظ أن فكرة البنية تلتصق عند هذه المدرسة في هذه المرحلة الأولى بالجنس الأدبي في المقام الأول رغم المصطلحات المستعملة بغرابة على كل حال من طرف يولز. فليس من المستغرب إذاً أن نرى بعد ذلك بعض الكتاب يستخدمون الثنائية السوسيرية «لسان/ كلام» في وقت متأخر لتوضيح العلاقة القائمة بين النص والجنس الأدبي الذي يناسبه[3]. حيث إن أوجه التشابه بينهما واضحة بكل تأكيد. لأنه إذا كانت اللغة هي التي تجعل الكلام، على الصعيد اللغوي المحض، قابلاً مبدئياً للفهم، فإنه انطلاقاً من الجنس الأدبي وقواعده يتشكل النص ضمن وحدة مُتواضع عليها في الممارسة الاجتماعية. أما قضية أن تكون قواعد النص قابلة للاندماج في مجموعات أوسع (النسق الأدبي لحقبة من الحقب التاريخية: نسق شعرية عامة)، فإن ذلك مما يصعب نكرانه. يتعلق الأمر هنا بمظهر يصعب علينا تدقيق النظر فيه بسبب التأخر الذي تعرفه الأبحاث الجارية في ميدان نظرية الأجناس الأدبية في الوقت الراهن.

إن فضل عدد هام من الدراسات، المنشورة في السنوات الأخيرة حول الجنس الأدبي، إنما يكمن في إجلائها للطبيعة المعقدة للمشكل العام الذي تطرحه الأجناس الأدبية، وليس في تأكيدنا على هذه الحقيقة ما يبخس من قيمة هذه الدراسات. وأحد أسباب ذلك التعقيد أننا مضطرون، إن عاجلاً أو آجلاً،

لمواجهة أسئلة ذات طبيعة نظرية يبدو أن أهميتها تتجاوز حدود ميداننا: الأجناس الأدبية. ويكفينا دليلاً على ذلك تقديم هذا المثال الأول الذي يجتذب انتباهنا اجتذاباً شديداً: كل من سوف يهتم بمسألة تعريف جنس تاريخي لابد له أن يحدد موقفه من وضع النص الأدبي. وقد يبدو هذا التأكيد عادياً مادمنا، كما رأينا سالفاً، حينما نعتمد ثنائية من نمط «لسان/ كلام» فإن النص الفردي يبرز لنا وقتئذ كما لو أنه ينتمي إلى صنف المنجز، أو الظاهر، أو الملموس، إلى غير ذلك. وإذا كان يوجد تباين بين النسق وإنجازه، وهو التباين الذي تمحور حوله التصور الشكلاني للتطور الأدبي، فإن التشابه بين النص الفردي والكلام غير معرض للنقد إطلاقاً لأن نفس الشيء ينطبق على الاستعمال غير الأدبي للغة، إذ يُفترض أنه بواسطة هذا الاختلاف بين النسق وإنجازه تتطور اللغة الطبيعية.

غير أن هذا التشابه خادع. ربما ليس هناك ضرر من استغلاله عندما يتعلق الأمر بنصوص غير أدبية، أما داخل مجال الأدب فالأمور تختلف وتتعقد جداً بمجرد ما نراعي الأهمية التي توليها مختلف المدارس لوضع القارئ. لن أقف، في هذا المقام، عند تقاليد الاتجاه التأويلي التي تسلمها بألمانيا غادامير (H. G. Gadamer)، وطورها بوجه خاص ياوس (H. R. Jauss) الذي يرجع له الفضل في الاهتمام بمسألة فهم النصوص وتوضيح الظروف التاريخية التي يظل هذا الفهم خاضعاً لها. بل لننطلق من تصور مدرسة براغ التي تصلح

لنقاشنا بصورة أفضل نظراً لغنى جهازها المفهومي، ويكفي لذلك الرجوع إلى مبدأين من مبادئ هذه المدرسة يخصان كلاهما وضع النص الأدبي.

ففي نظرية الجماعية الأدبية حسبما طورها جان موكاروفسكي وتلامذته، نجد أن العمل الأدبي لم ينظر إليه باعتباره وحده بل باعتباره ينقسم إلى حالتين: أولاً «النص - الشيء» أو الصنعة (atrefact)، وهو يرمز إلى الجانب المادي والممكن للعمل الأدبي فقط، ثم بعد ذلك «الموضوع الجمالي» الناتج عن «عملية تجسيد» العمل الأدبي التي يقوم بها القارئ (Lesen)، ذلك القارئ الذي يمنح بفعل هذا التجسيد معنى لهذا العمل استناداً إلى معايير عصره أو أسننه. وإذا أضفنا إلى ذلك أنه وُجد من قاس هذا الازدواج النظري للعمل الأدبي - وهو رنيه وليك[4] - بالثنائية السوسيرية المذكورة آنفاً «لغة/ كلام»، فإننا سندرك فوراً أنه من الصعب الاحتفاظ بوجهة نظر سطحية مثل هاته تجعل الجنس الأدبي ينتمي إلي مستوي اللغة والنص ينتمي إلى مستوى الكلام. لأنه بمجرد ما نتبنى هذه الوجهة من النظر، نضطر إلى منح النص وضعاً مزدوجاً: فيما أن التجسيد هو الذي يأخذ الآن وضع الكلام، فإن النص، وهو «ينجز» الجنس التاريخي الذي يناسبه، يتمثل أمام التجسيد كبنية. زيادة على ذلك، فإنه من البدهي أن هذا الازدواج لن يتوقف عند هذا الحد، إذ يمكن النظر إلى الجنس التاريخي

كتحقيق للنسق الأدبي لعصر من العصور، ويمكن ربط هذا النص بدوره بنسق من العناصر الثابتة.

تدعو هذه الطريقة في النظر إلى الأشياء إلى القلق بعض الشيء، ليس لأننا لا نستطيع في الظروف الراهنة الحديث عن هذا التنظيم التراتبي بشكل أدق، ولكن ذلك راجع قبل كل شيء إلى الإشكال المترتب عن القياس بالنموذج اللساني نفسه. فلنعد إلى النص: إذا سلمنا بأن هذا الأخير ما هو إلا إخراج لجنس من الأجناس الأدبية، فكيف نتصور الوضع البنائي لهذا الإخراج نفسه علماً بأن هذا الإخراج يعتبر بالإضافة إلى ذلك نتيجة لـ «تفرد»؟

ينبغي التذكير، في هذا السياق، بالاختلاف الأساس الموجود بين تحليل نص أدبي وتحليل التواصل اليومي. فإذا كان التواصل اليومي يستخدم لغة إحالية لبلوغ هدف علمي يقع خارج اللغة (ومن هنا ينشأ ذلك الافتراض - التقني إلى حد ما - بأحادية الإرسالية)، فإن العمل الأدبي الذي يملك في الأساس طابعاً إحالياً ضعيفاً ومتحرراً من كل قيد ذي صبغة عملية لن يُستثمر إلا على الصعيد المجازي. وبعبارات أخرى، فإن إرسالية النص الأدبي (الإرسالية بمعناها الواسع) تأخذ، من منظور التلقي، مظهر نموذج ما، «نموذج الواقع» مثلما قيل. بحيث يمكن أن يتمثل نظرياً، من وجهة نظر التلقي، مسلسل «التفرد» المتصاعد الذي يصاحب نشأة العمل الأدبي كبلورة لنموذج يزداد

دقة ويتحقق في نهاية المطاف بفعل التجسيد. إذ بفضل هذا الفعل النهائي فقط، سيمكننا منح العمل الأدبي الوضع النظري للكلام، وإذا كنا مختلفين حول الوضع المناسب للصنعة، فإن وضع التجسيد لا يبدو أنه كان في يوم من الأيام موضع شك[5]. غير أنه يجب أن نعود هنا مرة أخرى إلى مسألة القياس المذكورة.

سنمر مر الكرام على واقعة أولى تقع على هامش المسألة التي نحن بصدد الحديث عنها. يوجد شكل من التجسد لا يدخل في التصنيف الذي وصفناه آنفاً باعتبار أن مظهر «الكلام» يوجد فيه على حالة من الوهن، فكل تنفيذ (أو إخراج) للعمل الأدبي موجه للتمثيل (مسرحية أو قطعة للإنشاد) هو نتاج لعملية تجسيد تحتفظ مبدئياً رغم طابعها الملتبس – فهي عملية تلق وإنتاج في نفس الوقت – بالمظهر الجسدي للنص، ولا ينحل هذا المظهر إلا عند عملية التلقي من طرف الجمهور. وفي هذه الحالة نواجه، إذاً، ازدواجية في عملية التجسيد، غير أن هذه الازدواجية لا تطعن بتاتاً في وضع التجسيد الأساس الذي أردنا الاعتراف به مادام بالإمكان اكتشافه مجدداً في الفعل النهائي لعملية التلقي.

ولنقل بدءاً أننا لا نروم، في هذا المقام، النظر في الإشكال العام لعملية التجسيد لأن ذلك يتجاوز كثيراً إطار هذه الدراسة. سنعود مجدداً، في الملاحظات التالية، إلى مدرسة براغ، ولتكن

هذه المرة بخصوص المقاربة السيمائية التي أعاد صياغتها ميروسلاف صرفنكا (M. Cervenka) في دراسة حديثة[6] اقتفى فيها خطوات موكاروفسكي. إننا ندين إلى موكاروفسكي بهذه الجملة النيرة التي تقول إن «الوظيفة الجمالية تُحول كل ما تمسك به إلى دليل (= علامة)»[7]. فهذه الجملة هامة، ليس فقط لأنها تشير إلي الوضع الخاص الذي يعود إلى السيمائيات داخل الجمالية، ولكن أيضاً لأنها تفهمنا أن هذا الوضع يتحدد بالعلاقة التي يربطها الفن بالواقع. وذلك ليس لأن الواقع يفستخدم كمرتكز مرجعي لعملية إنتاج الدلائل الجماعية: فالدلائل (= العلامات) نفسها هي التي تمتد إلي الواقع بواسطة عملية التلقي وتُسقط عليه مراجعها. ولنترك جانباً كيفية تشكل الدلائل داخل العمل الأدبي حيث إننا لن نتأخر عن إعطاء المركبات السيمائية الرئيسة التي توجد به مُمثلة – كالشخوص والحركة والوسط، إلخ – صفة الدلائل الأيقونية[8]. بيد أنه يمكننا الافتراض بأن هذه الخاصية الأيقونية التي تستمد وجودها من المقصدية الرئيسة التي تشغل كلية العمل الأدبي تتأكد داخل التجربة الجمالية لتمتد في النهاية إلى التجربة العامة للقارئ.

إذا تبنينا هذه النظرة، وهي النظرة التي نجدها متمحورة في دراسات متأخرة حول مسألة التلقي، فلن يكون من التعسف أن نجد لها ما يعززها على الصعيد التاريخي. لا أحد يشك

مثلاً أن نهاية التقليد المحاكاتي يمثل، في تاريخ الإنتاج الأدبي للغرب، منعطفاً حاسماً، غير أننا قد نتردد في إعطائه نفس الأهمية على صعيد التلقي. من المؤكد أن الأدب الطلائعي حيّر، في العصر الحديث، الجمهور الذي لقي بعض الصعوبات لاستعادة دوره كمرسل إليه نتيجة لطبيعة الأعمال الإبداعية التي غالباً ما وجدها الجمهور «غريبة». ولكن إذا كان الاتصال بين الجمهور والأدب الطلائعي قد تحقق مجدداً، فلأن وساطة ما قد حدثت بين النتاج الفني وعالم تجربة المتلقي. إذ مهما كان قدر التغير الذي قد تعاني منه التشكلية السيمائية للنص كبيراً، فإن النص لكي يشتغل يجب أن يُحاسب من طرف التلقي الذي يربطه بعالم قارئه عبر جملة من التناسبات الخفية.

لنعد الآن إلى عملية التجسيد ولنحاول أن نكون أدق. من المقبول بوجه عام، بل إن ذلك يعد شرطاً ضرورياً بالنسبة لنظرية التلقي، إن كل عملية تجسيد، وإن كانت مُعاصرة لإنتاج النص أو كانت تقع في فترة لاحقة، لا يمكن أن تحقق أو تستنفد جميع الموارد التي يُفترض أن النص يتوفر عليها أو يتيحها. فهي، إذاً، دائماً عبارة عن عملية اختيار بالنسبة للطاقة السيمائية الكامنة في الصنعة، وهي في الآن ذاته عملية حصر لكونها تظل خاضعة للنسق الواسع المكون من الأسنن الجماعية التي تحدد الوضعية التاريخية للمتلقي (الأسنن اللغوية، والأدبية، والاجتماعية الثقافية، إلخ)[9]. وفي هذه

الحالة، لا شيء يمنعنا من الحديث عن تكييف «نوعي» للتجسيد نظراً لأن المعطيات التي تتحكم في التجسيد في البداية تحرك، على مستوى أعم، ما يدخل على شكل أعراف في تأسيس جنس تاريخي. غير أنه يمكننا التساؤل عما إذا كان الأمر لا يتعلق هنا بمظهر شكلي محض، بحيث إن الخاصية الجنسية لن ترتبط إلا بالظروف التاريخية لعملية التجسيد، بينما سيكون نتاجها (أي «المدلول» في اصطلاح مدرسة براغ التي تنسبه إلى الصنعة جاعلة من هذه الأخيرة «موضوعاً جمالياً») شيئاً ما فريداً. ولنذكر أن الموضوع الجمالي، في تصور موكاروفسكي، يجد مكانه داخل «الوعي الجماعي». ولما كان هذا الافتراض غامضاً بلا ريب، كان من المعقول جداً انتقاده[10]. ومع ذلك، هناك أسباب تدعونا إلى القبول بأن عملية التجسيد لا تطمس معالم الجانب الشكلي للمدلول الذي تتجه بل إنها على العكس من ذلك تبرزه إبرازاً.

لقد قلنا بأن «إرسالية» النص الأدبي، تلك الإرسالية التي تبدو متميزة من جهة تشكيلها الأفقي، تأخذ بسبب وضعها السيميائي الخاص بعداً عمودياً؛ ولذلك تأخذ وضع «النموذج» الذي اعتُرف لها به. بيد أنه من البدهي أن عملية التجسيد، وهي تُكيف هذا «النموذج» للشروط التي تتطلبها عملية التلقي، لا تغير شيئاً من وضعه، لأنها إذا توصلت إلى تحقيقه فإن ذلك لن يتم بتاتاً على أساس مطابقة عنصر من عناصر النص (شخص، فترة تاريخية، إلخ) بأحد معطيات العالم الموجود

خارج الأدب، وهذه الطريقة في ربط الأدب بالعالم الخارجي غير مناسبة لأن هذا النوع من المطابقة سيظل دوماً خادعاً. فعملية التحقيق تربط النموذج بكامله ببعض المعطيات الشكلية للعصر، وهي بذلك تفتح الباب أمام استغلاله أو «تطبيقه» حسب مصطلحات المدرسة التأويلية. ولنضف بأن هذا التحقيق قد لا يتم مطلقاً؛ كما هو الشأن بالنسبة للنصوص الأدبية التي تظل بدون جمهور في فترة لاحقة مثل نصوص بعض «الأدباء الكلاسيكيين»[11]. في هذه الحالة، يمكننا الحديث عن «تلق في الدرجة الصفر» لأن الأمر يتعلق هنا بظاهرة جنسية أيضاً – ولو بشكل سلبي – تماماً مثل عملية التلقي الفعلي.

إذا كان من الممكن إذاً القول بأن عملية التجسيد تنجز الوضع العمودي للإرسالية، فإنه يجب من جهة أخرى ألا ننسى أنها تتحقق عبر تجربة الشكل الخاص الذي يُقدم فيه النص. لأنه حتى وإن كان من الممكن أن نتصور سلفاً هذا الشكل وطريقة تأليفه لارتباطهما الشديد بجنس أدبي محدد، فإن هذا الارتباط لا يستنفد مطلقاً الطاقات التي تصاحب تجليهما الأول. ولنلاحظ أنه رغم ذلك، فإن هذا التجلي هو في حد ذاته مبني بناءً محكماً بحيث إن النص هو الذي ينتج سننه الخاص. ولا نحتاج للوقوف عند عملية البناء الذاتي هاته لكي نلمس أن الحرج الذي يمكن أن تثيره مسألة الشكل لا يوجد إلا في الظاهر لأنه يجب الاعتراف بأن خصوصية هذا التجلي ليست

في الحقيقة إلا الشرط الضروري ونقطة الانطلاق بالنسبة لهذا المسلسل السيميائي الذي رأينا سابقاً مدى قوته الإبداعية. فهذا التجلي لا تتطمس معالمه بفعل طابعه العارض، فهو دوماً متعال نظراً للأثر الدلالي الذي ينبغي أن يُحدثه.

خلاصة القول إذاً أن تلقي نص أدبي، إذا ما قبلنا مطابقته بالتجسيد أو بالتحقيق، هو أساساً مسلسل فني، وذلك بمعنيين: بالنسبة للشروط التي يشترطها، تلك الشروط التي يتوقف عليها تأسيسه وكذا حدوثه، وبالنسبة لنتيجته، أي النموذج الذي يؤدي إليه. وبطبيعة الحال، فهذا المظهر الثاني هو الذي يعتبر هاماً لأنه يرتبط بفعل التلقي نفسه. لذا، يمكن القول بأن عملية التلقي الأدبي هي، في نهاية المطاف، تجربة الإنتاج السيميائي لتشكيلة فنية جديدة. وبواسطة هذه التشكيلة يلحق الفن بالحياة.

إلى حد الآن لم نول اهتماماً خاصاً بالأجناس الأدبية، وسوف يكون من الخطأ ألا نعيرها اهتماماً في سياق هذا العرض. لقد اعتُرف منذ زمن بعيد بأهمية الدور الذي تلعبه الأجناس الأدبية أثناء التلقي، وهو الدور الذي لا يظهر عندما نتحدث بإيجاز - مثلما فعلنا سابقاً - عن «السنن الأدبي» لحقبة من الحقب. فحسب الرأي العام، يعد الجنس التاريخي كمجموعة من المعايير (أو من «قواعد اللعبة» مثلما قيل أيضاً) التي تبين للقارئ الطريقة التي يجب أن يفهم بها النص، وبعبارة

أخرى، يعتبر الجنس الأدبي وسيلة تضمن (للقارئ) قابلية فهم النص شكلاً ومضموناً. غير أننا لا نريد هنا تناول هذا الجانب من المسألة، ولكن سنتناول جانباً آخر له أهمية أعم، هذا الجانب هو الذي سيسمح لنا بإكمال الاعتبارات السالفة.

لنبدأ أولاً بملاحظة تفرض نفسها علينا فرضاً: إن مدرسة براغ التي ندين لها بأفكار عميقة حول الوظيفة السيميائية للعمل الأدبي لم تنكب على دراسة مسألة الأجناس الأدبية أو أنها على الأقل لم تقدم في هذا المجال دراسات نظرية هامة. والواقع أنه من الصعب التوصل إلى نتائج مثيرة انطلاقاً من التصور السيميائي لهذه المدرسة. ومهما يكن الأمر، فدراسة الأجناس الأدبية اتجاه في البحث لا يبدو أنه يفرض نفسه بصورة خاصة في سياق هذه المقاربة[13]. سنتناول إذاً مسألة الأجناس الأدبية من موقع آخر دون أن نغير شيئاً مع ذلك من التوجه العام الذي سلكناه في القسم الأول من هذه الدراسة.

لقد اقترح شولز (R. Scholes)، في دراسة حديثة له، تطوير نظرية تأخذ بعين الاعتبار التنظيم الجنسي للخيال الأدبي[14]. ولن نقف، في هذا السياق، عند نتائج هذه المبادرة ولا حتى عند المنهج الذي اتبعته. فالمنطلق الذي اتخذته هذه الدراسة هو الذي لفت انتباهنا، إذ إنه اتخذ من العلاقة بين العالم الخيالي وعالم «الواقع» محوراً له. ففي رأي شولز، يمكن لجميع الأعمال الأدبية التي تعتمد الخيال أن تعود في أصلها

إلى ثلاث صيغ رئيسة (يعادل مصطلح «صيغة» هنا مصطلح «نمط مثالي») تناسب ثلاثة أشكال من العلاقة الموجودة بين العالم الخيالي وعالم الواقع. حيث يمكن للعالم الخيالي أن يظهر بالنسبة لعالم التجربة إما أفضل، أو أسوأ، أو مماثلاً. وتتطابق هذه الإمكانيات الثلاثة بصورة متوازية مع الصيغ المسماة: غناء، هجاء، حكاية، وما يتفرع عنها من صيغ في تاريخ الأدب (الأدب الإنجليزي بصفة خاصة). والأمر الذي يهمنا في هذه المقاربة هو افتراضها بأن لنشأة مختلف صيغ الخيال هاته أثر في تلقيها من طرف القارئ، ذلك أنها تقدم له وجهة نظر معينة حول وضعيته الخاصة، بحيث يجد القارئ نفسه مدفوعاً للتساؤل عن حياته الخاصة. فمثلاً، في صيغة الخيال المسماة بـ «العاطفية» (تعد «العاطفة» هنا صيغة انتقائية بين الحكاية والغناء)، تدفعنا الشخوص للتطلع نحو فضائلها البطولية، في حين، يعاني شخوص الملهاة من «بعض الضعف الإنساني التي يمكن لنا نحن أيضاً محاولة علاجها» (ص 151)، إلخ.

لن نكون مخطئين إذا قلنا بأن هذه الطريقة في النظر إلى الأشياء معرضة للانتقاد فيما يخص عدة نقاط وما يدعو إلى الانزعاج بوجه خاص هو أن البرهنة علي الفرضيات المقدمة تتمحور – منذ البداية حسبما يبدو، أي في القسم النظري من الدراسة – حول التطور التاريخي لأدب القرون الماضية. إذ من الصعب علينا وصف العلاقة بين العالم الخيالي وعالم الواقع من خلال معيار كيفي يفتقر إلى الدقة (جيد/ سيئ)، كما أننا

سنتردد في الحديث عن علاقة مساواة بين هذين العالمين. ثم إن التسليم بأن للملهاة آثاراً خلقية يدل على نوع من التسرع في اعتماد تعريف قاصر للجنس الأدبي شبيه بما نجده في مصنفات فن الشعر القديمة أو في أقوال بعض مؤلفي العصور الخالية.

ورغم ذلك، يمكننا الاتفاق مع جيرار جينيط عندما قال بأن من «الصعب ألا نستلهم منها شيئاً»[15] مشيراً إلى جانب آخر من دراسة شولز فلا داع للتأكيد على ما يثيره التصنيف نفسه من شك حوله، ولا على البساطة التي تغلب على النظرة إلى الآثار التي يعتقد أن الصيغ المذكورة تحدثها في القارئ، ولنتعرف أننا وإن كنا ننتقدها، لا نستطيع أن نجد لها بديلاً أفضل ومهما يكن الأمر، فإن ربط العلاقة، ليس فقط بين صيغ الخيال وبعض مواقف الجمهور (ذلك الجمهور الذي يمكن أن يتأرجح في الحالات القصوى بين «الخوف والشفقة»)، ولكن أيضاً بين صيغ الخيال وبين بعض التطورات التي يمكن أن تعرفها هذه الصيغ داخل عالم التجربة، فإن هذا الربط يعد ولا جرم فكرة هامة سنعتمد عليها لأنها تتفق والمنظور الذي حاولنا بسطه سابقاً.

في البداية، لنلاحظ أن كل دراسة لمسألة الجنس الأدبي تقتضي بشكل أساس تفكيراً حول بعض القضايا الرئيسة مثل قضية العلاقة بين ما هو كلي (أو عام) وبين ما هو تاريخي

(هذا العنصر الذي يتوقف تعريفه على الحكم على مجموعة كاملة من القضايا الخاصة)، وقضية وضع الجنس الأدبي، إلخ. لا نريد التخلي عن هذه القضايا نهائياً، ولكن بما أن الإشكالية التي سوف تشغلنا معقدة، فإنه لن يكون من الممكن أن نعطي للملاحظات القليلة التي سترد فيما بعد طابعاً منظماً. ثم إننا سنرى أنه على الصعيد الذي سنعتمد فيه فكرة شولز، تختفي مرة أخرى ما أسميناها بصورة موجزة مسألة الأجناس الخاصة أمام مسألة الجنس العامة.

ثمة أسباب تدفعنا إلى الاعتقاد بأن مفهوم «الصيغة» الذي بدأ يرد أثناء المناقشات سيأخذ مكانه داخلها حتى وإن كان فهمه يختلف في الوقت الراهن من مؤلف إلى آخر[16]. بالنسبة لنا، سنأخذ بفهم خاص لـ «الصيغ» يختلف عن فهم شولز لها، ولنا مبررات للقيام بذلك. فبما أن الأمر يتعلق بـ «طرق» التلقي وانعكاساتها في عالم تجربة القارئ، فإنه من المعقول اعتبار هذه الطرق ناتجة عن بعض المبادئ المنظمة، وعن «الصيغ» (إذا لم نقل «عناصر مصيغة»)، وعن الخصائص التي تُكيف بطريقة أو أخرى المتلقي. ومن هنا يمكن أن ندخل في اعتبارنا «الخصائص الميتافيزيقية» لإينغاردن (R. Ingarden) (الصنف السامي، الصنف المأساوي، الصنف الوضيع، الصنف غير القابل للفهم، إلخ)[17]، ويزداد هذا التقارب فتنة إذا ما عرفنا التاريخ المؤسساتي لبعض هذه الخصائص، فيصبح من الطبيعي

جداً أيضاً النظر إلى الجنس الأدبي كجهاز مختص بتنظيم استثمار واحدة من هذه الخصائص أو أكثر حسب الوظيفة التي ستمارسها عند المتلقي. ولا يمكن لنا إغفال إيجابيات مثل هذا التقارب: فلأن «الخصائص الميتافيزيقية» لا تنحصر في الفن وحده بل ترتبط كذلك ببعض تجارب الحياة اليومية، فإنه ليس هناك من ضرر في تصنيفها إلى جانب هذه المبادئ أو العوامل التي تشكل أساس هذا التأثير المتبادل والخفي الذي يربط الفن بالحياة والحياة بالفن. ولأن الخصائص المذكورة لا تتجلى في الحياة دوماً، فإن الفن يأتي لكي يُعوض هذا النقص بإبرازه لما لا يظهر في الحياة إلا على نحو خافت[18]. ولقد ألح البعض كثيراً في السنوات الأخيرة على ضرورة الحكم على مفاهيم الجنس انطلاقاً من الممارسة الاجتماعية، في حين يبدو أكثر «واقعية» التسليم بأن الكاتب يحاول الوصول إلى قارئه عن طريق مثل تلك «الصياغة الشكلية» عوض اختيار إحدى «وضعيات التلفظ» (وفي اصطلاح جينيط، «الصيغ» السردية والدرامية وغيرها)[19]، الشيء الذي يعني – من خلال هذا المنظور – استباق الهدف المنشود من خلال إنجازه.

لنعترف أن الأشياء ليست بهذه البساطة، ولنتجنب أولاً التطرق إلى مسألة انطباع صيغنا بالطابع المؤسساتي، لأنها مسألة صعبة ويندر أن نصل فيها إلى نجاح مؤكد. ولنعلن فقط أن عملية الانطباع هاته تبدأ مع الواقعة الأدبية نفسها فموضة rady made، تلك الموضة التي أنتجت في الستينات أمثلة لها

في ميدان الأدب (من بينها نصوص بيتر هاندك Peter Handke)، يمكن تفسيرها كمحاولة للبرهنة على بداهة الصيغة الجمالية كشرط أساس لهذه التجربة الخاصة للخصائص الميتافيزيقية، والتي هي الأدب. وبعدها يأتي دور الصيغة العامة للخيال، إلخ. ومن الخطأ كذلك أن نبحث عن هذا الجانب المؤسساتي في الإنتاج الأدبي وحده، إذ ليس مؤكداً أن المتفرج الذي يحضر في أيامنا لمشاهدة تمثيل مأساة إغريقية «ينجز» أو ينفذ خاصية الصنف المأساوي بالذات وليس خاصية الصنف الغريب أو خاصية الصنف الوضيع أو أي خاصية أخرى. لأن العلاقة القائمة بين الصيغة المستثمرة والتجربة تخضع للتحولات التاريخية، ومن ثم يُحتمل ألا تتطابق الصيغة المستثمرة مع صيغة التلقي.

ما يُشْكل داخل هذه المقاربة شيء آخر، فلا يحل إشكالنا بتاتاً الانتقال من الصيغ إلي طرق التلقي كما لو أن النص نفسه ليس إلا ركيزة مادية بسيطة لهذا الانتقال. إذ لا ينبغي نسيان ما قلناه بشأن تلقي النص الأدبي. فكيف يمكن التوفيق بين مظهر الصيغ وما دعوناه بإنتاج تشكيلة جنسية جديدة؟ ليس من الخطأ كلياً التأكيد على أن هذه الأخيرة تستند على صيغة من الصيغ أو على عدة صيغ؛ غير أنه من المستحيل بكل تأكيد أن نطابق بين هذه التشكيلة التي تنتجها عملية التجسيد وتمثيل الصيغ التي تُسند النص الأدبي وجعلها تستنفد نفسها داخل

هذا التمثيل. لذلك من اللازم الاعتراف بوجود فارق معين بين نظرية الصيغ التي قمنا بتوضيحها والطريقة التي نظرنا من خلالها إلى عملية التلقي، لأنه من الواضح الآن أنه إذا اقتصرنا على تحويل عملية التلقي على الصيغ فقط، فإننا عندئذ نواجه بعض الإشكالات لتجاوز المستوى المحايث للواقعة الأدبية بحيث إن عملية التلقي ستُختزل في هذه الحالة في الآثار التي تحدثها الصيغ فحسب. أما فيما يخص علاقة الواقعة الأدبية بعالم «الواقع»، فإننا سنضطر إلى النظر إليها من زاوية وحيدة، وهي زاوية التعويض الذي بمقدور الأدب أن يمنحه للمتلقي، وهي نتيجة مؤسفة من عدة جوانب.

إذا كانت ثمة أسباب تدفعنا للتسليم بأن لعملية التلقي انعكاسات على تجربة المتلقي، كما سبق لنا التأكيد على ذلك (وهي وجهة نظر اكتسبت أهمية جديدة في بعض الدراسات الحديثة حول الخيال الأدبي، وبوجه خاص في دراسات إيزر وكذا دراسات شولز)، فإن تفكيراً في هذا الاتجاه قد يكون مفيداً إذا ما أخذ بعين الاعتبار بعض العناصر التي تقع داخل السيرورة الأدبية. بيد أنه إذا كانت هذه العناصر هي الصيغ في رأينا، فكيف يمكن النظر إلى العلاقة القائمة بينهما؟

من البدهي أن الصيغ لا يمكن إدراكها إلا إذا تجلت في شكل من الأشكال. لذلك يجب الإقرار بأنها جزء من هذه المجموعة الدالة للنص التي تخضع لعملية التجسيد، الأمر الذي

يعني أنها تُنجز وفقاً لمعطيات الأسنن التاريخية (الأسنن اللغوية، والأدبية، والاجتماعية الثقافية، إلخ) التي تقوم عليها عملية التجسيد وكذا عملية التحقيق الناتجة عنها[20]. فانطلاقاً من هذا الإنجاز تنعكس الصيغ إذاً على تجربة القارئ متشكلة مجدداً كنوع من المواقف التي قد يتخذها هذا الأخير.

من جهة أخرى، لا ننسى بأن النص باعتباره تعبيراً لا يمكن استثماره إلا إذا صُنف ضمن جنس معين، أي إذا تشكل كنموذج للواقع. ومن ثم، يمكن القول إن اشتغال الصيغ يستند على هذا النموذج لا على هذا التعبير. لا جرم أن الأمر يتعلق هنا باختلاف أساس يميز بين التجلي الأدبي لـ «الخصائص الأدبية» وظهور هذه الأخيرة في العالم الموجود خارج الأدب. ويمكننا أيضاً النظر إلى شكل هذا التجلي باعتباره نتيجة حتمية لاستحالة تصور الصيغ في استقلال عن علاقتها العميقة بالحياة.

تختلف هذه العلاقة الأبدية من نموذج لآخر، أي حسب التمثيل الذي تستند عليه النماذج. غير أننا نؤكد في هذا المقام أن الأطراف يلتقي بعضها بالبعض الآخر، هذا إذا كنا نعني بـ «الأطراف» من جهة تمثيل عناصر مستعارة من الواقع المباشر للمتلقي تخضع لقوانين التجربة، ومن جهة أخرى تشكيلة تقع فوق كل «مشاكلة» للواقع: فمثلما أنه في الحالة الأولى يأخذ النموذج على عاتقه مسؤولية هذه العناصر، فإن عملية التجسيد

لا تتم في الحالة الثانية إلا إذا أقيمت العلاقة – ولو بطريقة غير مباشرة وخفية – بين ما قيل في النص وبين ما يمكن أن يكون موضوع مشاعرنا وإحساساتنا ومخاوفنا ورغباتنا في عالم الواقع. ذلك أنه لا يمكن للنص بتاتاً أن يخطئ هذه الغاية النهائية التي يمنحها له القارئ مضطراً: ألا وهي أن يكون النص فعلاً من أفعال اللغة، ومن ثم حامل إرسالية ما.

يمكننا إذاً القول في ختام هذا العرض بأن النماذج تُبرز الصيغ، والعكس أيضاً صحيح لأن النماذج لا يمكن اختزال وظيفتها في هذه الوظيفة. فإذا كانت النماذج في خدمة المعرفة، فلأن هذه الوظيفة المعرفية لا يمكن تصورها بعيداً عن استثمار معين للصيغ. وهكذا، يعتبر العنصر الجنسي للنموذج عنصراً مكملاً للعنصر الجنسي للصيغة عند التجلي، مما يعني أنهما عنصران متعاضدان من حيث الوظيفة.

وربما كان من المفيد التأكيد على هذا التعاضد. فالملاحظ بوجه عام أن النظريات التي تهتم باشتغال النص الأدبي تغفل غالباً جانب الصيغ (كما تصورناه) رغم أنها تعالج الإشكالية التي يشتمل عليها. فهناك أحياناً مثلاً ميل إلى إقامة علاقة سببية بين بعض خاصيات العمل الأدبي الدلالية والنشاط الذي يقوم به القارئ: إذ نظرا لمحتوى النص الغامض الذي غالباً ما يكون غير محدد و«غير مكتمل» بشكل من الأشكال، يُفترض أن النص ينهض بعدد من العمليات الرامية إلى ترسيخ إرساليته

وتثبيتها، وتوضيحها توضيحاً دقيقاً، وإتمامها على النحو الأكمل، وإبرازها حية. من المؤكد أن الأمر يتعلق هنا بالأحرى بنشاط يمكن وصفه بأنه نشاط جمالي، غير أنه من الصعب ربط هذا النشاط بمعيار دلالي فقط لأنه إذا كان صحيحاً – مثلما قيل – بأن القارئ لايفتأ يبحث في العمل الأدبي عن معناه لأن كل عمل أدبي يُفترض فيه أن يقدم معنى ما، فإن ذلك لا يعني بأن يجد فيه بالضرورة مبتغاه. ومن الممكن جداً أن نتخيل نصاً من النصوص يتوفر على كل الخاصيات الدلالية المطلوبة ولا يولّد مع ذلك قراءة جمالية. ثم إن ما يعتبر «نموذجاً للواقع» ليس مؤهلاً بالضرورة لاجتذاب انتباهنا أكثر من الخيال نفسه. فمن الواجب إذاً أن يبرز النص من الخصائص ما هو قادر على جعل القراءة ممتعة ومفيدة. بالنسبة لخطاب الشعر، نادراً ما أهملت هذه الظواهر التي يمكن ربطها بالوظيفة «الجمالية» للغة، كما أن انعكاساتها على حساسية المتلقي ومواقفه غير خفية بوجه عام (حالات التشابه، والتماثل الأيقوني، إلخ). ورغم ذلك، سنتردد في وضع هذه الظواهر في نفس الدرجة مع الصيغ. لأنه إذا فحصنا الأشياء فحصاً دقيقاً، فلن نجد فروقاً أساسية بين الشعر والقصة القصيرة مثلاً، والرواية، إلخ. وإذا كنا نصر على المشاركة الضرورية للصيغ في تلقي نصوص الفئة الثانية، فلابد أن نؤكد على الشيء نفسه بالنسبة للنصوص التي تعتبر شعرية. والأكيد أن الخصوصيات التي يمكن أن نجدها داخلها تعود في نهاية التحليل إلى بعض الخصائص المتعلقة

بالصيغ، غير أنها تمفصلات غير مكتملة لا تترجم أهمية الاستثمار الخاص بالصيغ في بعده الكلي. ومن غير الممكن الحديث الآن بمزيد من الدقة عن شكل هذا الاستثمار؛ غير أنه يتنوع بتنوع الصنف الذي تنتمي إليه الصيغة، وهنا يكمن مصدر الاختلاف المذكور. وعلى كل حال، فعندما نعترف بالأهمية النظرية لمظهر الصيغ، فإنه يبدو منطقياً التسليم بأنه يقف مبدئياً وراء كلية العمل الأدبي. وذاك هو أحد الشروط الجوهرية لكل فعل تلق(*).

الهوامش

1) Cf. ADas literarische Factum", Uber die literarische Evolution". *Text der russisschen Formolisten 1* (éd. J. Striedter), Munich. 1969.

2) K. W. Hempfer, *Gattungstheorie*, Munich, Fonk, p. 80-85.

3) انظر مثلاً دراسة غلوفينسكي، «الجنس الأدبي وإشكال الشعرية التاريخية» ضمن كتاب *الشكلانية والبنيوية، والتاريخ*، 1977، ص 174:

M. Glowinski, "Die literarisch Gattung und Probleme der historischn Poetik". In *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte*, éd. A. Flaker & V. Smegae. Kronberg, Scriptor, 1974, p. 174: K. Hempfer, op. cit., 222.

4) انظر حول الموضوع مصنف ميروسلاف صرفنكا، *بناء الدلالة* في

الأعمال الأدبية:

M. Cerveka, *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*, Munich, Fink, 1978, p. 18.

وكذا مقدمتي لهذا الكتاب بعنوان: *السيميائيات الأدبية لميروسلاف صرفنكا*:

w. D. Steinmble, "Zur literarischen Semiotik Moroslav Cervenkas". p. XXVI.

5) انظر م. صرفنكا، *بناء الدلالة في الأعمال الأدبية*، ص 19.

6) المرجع نفسه.

7) J. Mukarovsky, *Kapitel aus der Asthetik*, Francfort, Suhrkamp, 1970, p. 128: "Der Standort der asthtischen Function unter den ubrigen Funktionen".

8) لنتذكر أن تصنيفاً مماثلاً، ذلك التصنيف الذي يسترع بشكل من الأشكال الوصف التقليدي للخطاب الأدبي باعتباره خطاباً «مجازياً»، نلقاه كذلك في تصورات سيمبائية أخرى، مثل عند تشارلز موريس ويوري لوتمان.

9) قارن بما كتبه بهذا الصدد م. صرفنكا، م.م.، ص 20-26. وقد أهملنا هذه القيود ذات الطبيعة النفسية الفيزيائية التي أضافها صرفنكا.

10) انظر صرفنكا، م.م.، ص 20-22.

11) يبدو من الأفضل الحديث في هذا السياق عن «تحقيق» لأنه يمكننا جيداً أن نتصور تجميداً – على شاكلة تحليل «احترافي» أو مدرسي على سبيل المثال – لا ينجز عملية التلقي إلا في جانبها التقني. وفي حالات أخرى، لا يحدث التحقيق خلافاً لذلك لأن القراءة (قراءة نصوص معينة) أهملت، أي أن عملية التجسيد توقفت عند بداياتها

الأولى.

12) قارن بما كتبه إيمبفير، نظرية الأجناس، م.م. (الهامش رقم «2»)، ص 223.

13) انظر مثلاً الملاحظات التي خصصها م. صرفنكا للأجناس الأدبية، م.م.، ص 144-151.

14) ظهر جزء من كتاب شولز *البنيوية في الأدب* بالمجلة *الفرنسية شعرية* بعنوان «صيغ الخيال الأدبي»:

R. Schules, Les Modes de la fiction, In Poétique, nº 32, p. 507-514.

15) انظر في مقاله، «الأجناس، والأنماط، والصيغ»، في مجلة *الشعرية*، ع 32:

G. Genette, Genres, types, modes, In Poétique, nº, p. 409.

15) انظر في مقالة جينيط المذكورة الملاحظة التي يقارن فيها المولف بين مصطلحاته شولز: ص 421، الهامش، رقم «78».

17) قارن إنيغاردن، *الأعمال الفنية في الأدب*، ص 310 وما بعدها:

Cf. R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk Tübingen, Niemeyer, 2e ed., p. 310.

18) انظر الصفحات الجميلة التي خصصها إينغاردن في مؤلفه لهذا الجانب: م.م.

19) جينيط، المقالة المذكورة، ص 394.

20) ربما كان من المناسب تقريب الصيغ من عملية التحقيق. انظر أعلاه الهامش رقم «11».

(❖❖) أشكر لوسيان دالينباخ الذي قبل بمراجعة هذا المقال من الناحية الشكلية.

ما المقصود بـ «ما بعد الحداثة»؟

نيقولا جورنيه

ترجمة إبراهيم صحراوي

تحيل فكرة ما بعد الحداثة التي ازدهرت في الولايات المتحدة ابتداء من ثمانينات القرن الـ 20، إلى صورة عالم لم يعد يؤمن بالتقدُّم، بالعلم ذي القوة العظيمة، بالغد الأفضل، بالعقل المنتصر، لم يعد الأمر يتعلق بتثمين ثقافة (علمية، غربية) إزاء أخرى، لكنه يتعلق بمديح مزايا الاختلاط وبالتعدد الثقافي وبالاختلاف.

يبدو أن صفة «ما بعد حداثي» كانت موجودة عند نقاد الأدب في أمريكا منذ ستينات القرن العشرين للإشارة إلى

بعض الأعمال الطليعية. أخذ المطلح معنى قريباً من معناه المعروف به اليوم مع الناقد الفني تشارلز جنكس سنة 1975م، حينما أراد التعبير عن تصرف جماعة من المهندسين المعماريين (غرافاس، فونتيري، روسي، إينجرس، بوفيل، هولاين) الذين طالبوا بحق الانصراف عن الإبداع التلقائي، مما أدى إلى ظهور نوع من المعمار غير المتجانس المطعَّم بإحالات إلى الماضي.

التطور المهم الثاني في مسيرة المصطلح، كان ذاك الذي وسمه به جون فرانسوا ليوتار Jean François Lyotard سنة 1979م، لما وصف حال أو وضع المجتمعات التي خيبت آمالها وعود الحداثة بـ: وضع «ما بعد حداثي». أخذ اللفظ دلالة ثقافية بالمعنى الواسع بمعنى تجاوز المُثُل التقدمية المرتبطة بفكر الأنوار وبالعقل وبالعلم. ويضم أيضاً نتائج الحداثة: تسارع الزمن، تقلص المكان ومطلب الحرية الفردية.

ما بعد الحداثة لدى الفلاسفة:

يؤكد جون *فرانسوا ليوتار* في كتابه: الوضع ما بعد الحداثي – *La Condition postemoderne*، (دار Minuit، 1979) أن على الإنسان الحديث أن يعيش من الآن فصاعداً بلا «حكايات كبرى». الحكايات الكبرى هي الأساطير وفيما بعد، المذاهب التاريخية للتقدم التي تغذَّت منها المجتمعات حتى العصر الحديث. لكن بعد فظاعات الحرب والأنظمة الشمولية

لم يعد بالإمكان انتظار أي «غدٍ أفضل» لا من العلم ولا من الإيديولوجيات السياسية. لن يستطيع الإنسان أبداً أن يعتمد على الحقيقة أو على التقدم أو على الثورة لبلوغ الحرية والسعادة. عليه أن يقنع بسيطرة التقنيات والعلوم على وجوده وأن يتكيف مع هذه السيطرة دون القدرة مع ذلك على الوثوق فيها فيما يتعلق براحته. أخيراً على كل واحد في عالم ما بعد الحداثة أن يقتنع بالاختلافات الثقافية للآخر، دون انتظار ذوبانها في مثال حضاري وحيد، ذلك أنه ليس هناك حكم أعلى لتقرير ما هو حسن وما قبيح. تريد تأملات جون فرانسوا ليوتار إذاً أن تكون تقويماً للتغيرات التي طرأت على ثقافة البلدان المتقدمة. لكن الحقيقة التي وصل إليها تضع الإنسان إزاء وضعية جديدة إطلاقاً في التاريخ.

ساهم *ريتشارد رورتي – Richard Rorty*، وهو أستاذ في جامعة فيرجينيا وأحد الوجوه البارزة في الفلسفة الأمريكية، في بلورة مفهوم «ما بعد الحداثة». إلا أنه يصف نفسه بأنه من مواصلي البراغماتية، وأحد نقاد العقلانية الفلسفية. والبراغماتية في هذه الحالة تنطلق من مبدأ أنه لا توجد وجهة نظر تعبر عن الحقيقة المطلقة للحوادث أو تمكِّن من تحديد جوهر الأشياء. من رحم الوعي الكامل والتام لهذا الأمر انبثق «ما بعد الحداثة».

يترتب عن ذلك حسب ر. رورتي أن الاتفاق بين الناس

محبَّذ على معرفة الحقيقي. من هنا تبرز مجموعة مواقف تُتخذ إزاء موضوعات أخلاقية وإبستمولوجية:

- نقد المعرفة العلمية باعتبارها حقاً (من: Raison) نهائياً وباعتبارها مصدراً للقدرة أو السلطة.
- أولية الإرادة والحرية الإنسانية على المعرفة.
- أولوية الديمقراطية على الكفاءة الفكرية، الـ «حديث» الإنساني على مقولات المعرفة.

ر. رورتي ليس متشائماً على الإطلاق. في كتابه: الأمل عوض المعرفة - L'Espoir lieu du savoir (دار Albin Michel، 1995) يؤكد على أن تحسين مصير الإنسان محبَّذ على أي مطلب آخر وخصوصاً على أية محاولة لوضع قواعد.

يمكن اعتبار جيل *دولوز* - *Gilles Deleuze* كذلك من فلاسفة ما بعد الحداثة بإسهامه في نقد الحداثة العقلانية في كتابه: Mille Plateaux (دار Minuit، 1980)، إنه ينصح بفكر متحرر من ضرورة الوصول إلى مقترح وحيد. يقترح استعارة صورة نبتة الجذمور (وهي نوع من الجذور بصلية الشكل) التي تمتد في كل الجهات دون أن يكون لها مركز. الاختلافات بين الناس هي بالنسبة له تأكيدية، إبداعية وتساهم في إتمام الحرية الإنسانية. في مجال العلوم يمارس ميشال سار فلسفة تأويلية عبر الاستعارة، وهي متجانسة مع مقاربة ج. دولوز.

ما بعد الحداثة في الولايات المتحدة:

يجنح المصطلح في الولايات المتحدة إلى تحديد تيار واسع من الأفكار التي تنهل من نقل الفن ومن فلاسفة التفكيكية (جاك دريدا، جيل دولوزو ميشال فوكو) ومن مفكري نسبية العلم (برونو لاتور) ومن الإنتروبولوجيا التأويلية (كليفورد جيرتز). بإعادة أقلمته مع هذا المعنى في البلدان الأنغلوسكسونية غطى اللفظ مجال العلوم الاجتماعية في سنوات الـ 80 من القرن الـ 20: علم الاجتماع، الإنتروبولوجيا وحتى الجغرافيا. ونسجل الوجود الموازي للفظ «ما بعد صناعي» الذي ظهر في ستينات القرن الـ 20 لدى علماء اجتماع مثل آلان تورين ودانيال بل، وهو لفظ يحدد تطور المجتمعات الحديثة إلى نشاطات خدمية حيث يلعب الإعلام والحقوق الرمزية دوراً مهماً. سنرى عند علماء الاجتماع تقارب تحليل الجوانب الثقافية لما بعد الحداثة والمعطيات البنائية للنموذج الـ «ما بعد صناعي».

نجد عند علماء الاجتماع تحديدات كثيرة للمصطلح. يتحدث رونالد إنجلهارت عن الـ «ما بعد المادية» المصطلح الذي يميز تطور القيم الأخلاقية والجمالية والدينية، الجديدة، بعد سنوات الـ 70 من القرن الـ 20، التي حلت محل البحث عن النعيم والراحة المادية باعتبارها إحدى المحفزات الأساسية للمجتمعات الغربية.

تيار جديد في الإنتروبولوجيا:

اسمان كبيران يمكن اعتبارهما ممثلين لحركة توصف أحياناً بالـ «ما بعد حداثية» هما *كليفورد جيرز – Clifford Geertz* وجيمس *كليفورد – James Clifford*. يشتركان مع المفكرين الـ «ما بعد حداثيين» في نقد الموضوعية العلمية ورفض تراتبية المعارف. تطور النقد والرفض بسهولة كافية على أساس نسبية ثقافية حاضرة لدى مؤسسي المثاقفة – Culturalisme في الولايات المتحدة (فرانز بواس، ألفرد كروبير).

ينطلق كليفورد جيرتز الأستاذ بجامعة برنستاون والمختص في الثقافة البالينية (نسبة إلى بالي، إندونيسيا – المترجم) من فكرة أن كل ثقافة هي تفسير للعالم: والملاحظ لا يزيد عن أن يحاول إدراك الأسلوب الخاص بكل ثقافة. (انظر: المعرفة المحلية، المعرفة العامة – *Savoir local, savoir global*) (دار Puf، 1983، المطبوعات الجامعية الفرنسية).

في مرحلة ثانية نعتبر خطاب الإنتروبولوجي نفسه تفسيراً، يتضمنه الأسلوب الخاص بالكاتب، أو الخاص بجماعته المرجعية (انظر: هنا وهناك *Ici et là-bas*)، (دار *Metalié*، *1996*).

طوَّر جيمس كليفورد على الخصوص الجانب التأملي من هذا البرنامج، بتبيين كيف يكشف تحليل المؤلفات الكلاسيكية

في الإتنولوجيا استراتيجيات الثقافات المتأمَّلة في الاستحواذ على السلطة بالنص. كما حلل أيضاً العلاقات الموجودة بين الفن والإتنولوجيا، مقللاً إلى مقدار ضئيل علمية المشروع الإنتروبولوجي. (انظر: Malaise dans la culture) (دار Ens-bana، 1996). تأتي هذه النظرة التأملية في الوقت الذي تتحول فيه العلاقة بعمق في كل أنحاء العالم، بين الإنتروبولوجيين والشعوب المدروسة، وهذا مهما كان نوع الإتنولوجيا الممارسة. وبهذا المعنى هناك وضع «ما بعد حداثي» في هذا المجال الدراسي.

النظرة إلى «ما بعد الحداثة» في فرنسا:

لم تلق مسألة «ما بعد الحداثة» الاهتمام نفسه لدى علماء الاجتماع الفرنسيين مثل الذي لقيته عند زملائهم الأنجلوسكسونيين. لكن الكتاب الذين تناولوا هذا الموضع طوروا تحاليل أصيلة لمحاولة وصف عام لحالة المجتمعات المعاصرة المتطورة أو اتجاهاتها.

طور جون بودريار – *Jean Baudrillard* أستاذ علم الاجتماع بجامعة نانتير نظرة ورثت الوضعية النقدية الراديكالية لسنوات الـ 70 من القرن الـ 20. إنه ينطلق من فكرة أن العلاقات الاجتماعية محكومة بسوق الإشارات وليس بسوق الممتلكات المادية. يسيطر على المجتمع إنتاج وتبادل الإشارات

«الرجراجة، الهفهافة، غير الثابتة – Flottant»: ليست للدوال أية علاقات بالمدلولات. هنا يتدخل عاملان: الكثرة الزائدة عن الحد للخطابات/ الرسائل وغموض الصورة باعتبارها صيغة تمثيل غامضة بصورة خاصة. بنَت الـ «صور الجماهيرية» وبصورة خاصة التلفزيون حسب بودريار عالَماً من التظاهرات القابلة لأخذ كل أنواع الدلالات وفي نهاية المطاف لا دلالة على الإطلاق. تعدد الدلالات هذا ليس عاملاً من عوامل الحرية بل هو فخ وقعت فيه الأطراف الاجتماعية: في عالم من المظاهر لن تُمارَس أية سلطة حقيقية. أصبحت الحركة الاجتماعية السياسية والاقتصادية مستحيلة. هذه النظرة التي يسيطر عليها دور وسائل الإعلام الجماهيرية هي نظرة نقدية من حيث هي تنديد بميوعة الثقافة المعاصرة، وهي تشاؤمية من حيث إنها لا تستشف باباً للخروج من هذه الوضعية التي يعيشها المؤلف كنوع من النبذ (انظر: *Simulacres et Simulation*) (دار Galilée، 1981).

في كتابه: عصر الفراغ – *L'Ere du vide* (دار Gallimard، 1983) فسَّر جيل ليبوفتسكي – *Gilles Lipovetsky* موضوعاتية ما بعد الحداثة وطور تحديدها الخاص بها للمجتمع المعاصر. إنه يصف الدخول في سنٍّ «ما بعد الحداثة» بأنه نتيجة للحداثة، وبصورة أخص من حيث إنها فرضت الفردانية. إنه يستعيد فكرة المؤرِّخ دانيال بال التي

مفادها أن مبدأ اللذة وتعدد أساليب الحياة والتسارع القار لحاجات الإشباع قادت الإنسان الحديث إلى حالة من النرجسية المتقدمة، تترجمها ظواهر عدة: اللامبالاة، هجران الحقل الاجتماعي، المعالجة الساخرة للأمور، تهدئة العلاقات العادية وتنامي عنف الأزمة. كل المعتقدات عُوِّضت بالحاجة إلى إثارة الإعجاب أو بسخرية متحفظة، عصر الفراغ، كتاب فيلسوف آثار تعاليق كثيرة لدى علماء الاجتماع.

أخيراً تندرج أعمال ميشال مافيزولي – *Michel Mafesoll* من جامعة باريس – V – ضمن تيار سوسيولوجي تفسيري وذاتياتي. انضم مافيزولي إلى تأملات مفكري ما بعد الحداثة للاهتمام الذي يوليه لتحول الروابط الاجتماعية في العالم المعاصر. في كتابه: زمن القبائل – *Le Temps des tribus* (دار Livre de poche، 1991) يبين كيف أن الروابط الجماعية (نسبة إلى الجماعة – المترجم) تنحو إلى الحلول محل العلاقات التعاقدية. لكن لا يعني هذا العودة إلى الجماعات الواضحة بالمفهوم التقليدي، لكن بالانخراط في مجموعات لا شكل لها وغير منظَّمة تقوم على تقاسم الأذواق والأحاسيس والشبكات المحتملة التي تحدثها إمكانات ووسائل الاتصال الإلكترونية والمعلوماتية. يرى مافيزولي إذاً حدوث تشظٍّ للمجتمعات دون إعادة تشكيل قار: مجتمع «القبائل» هو عالم يتوقف فيه الفرد عن الانتماء كلية إلى جماعة واحدة، بل هو متعدد ومتشظٍّ.

تثمن هذه النظرة للمجتمع الانتقائية نفسها التي نجدها عند المهندسين المعماريين «ما بعد الحداثيين» الذين تترك الوظيفية والعقلانية والمبادئ الكبرى عندهم المكان لـ «ترقيع» مطمئن. بعيداً عن التنديد بعصر انحطاط أو بتطور لا معنى له، يرى مافيزولي في هذا انعكاساً لتنافر الفرد وتغايره، تجاوزاً للفردانية.

جاك ريدا(*)، مقدمة

جيني فيلدمان
Jennie Feldman

ترجمة يوسف عبدالعزيز علي

«آه، جاك ريدا!»، هكذا لفت الكتاب الذي أقرأه انتباه الشاب الجالس إلى المائدة المجاورة لي في المقهى، «إنه شاعر مشهور جداً». وما إن بدأ الحديث بيننا حتى تعجبت ثانية كيف أن هذا الشاعر المعاصر للشاعر «ييفيس بونيفوي»[1] – ومؤلف

(*) شاعر فرنسي معاصر، من مواليد 1929، في عام 1961 بدأ النشر في المجلات المختلفة، حاصل على جائزة جونكور، كما حصل على الجائزة الكبرى للأكاديمية الفرنسية عام 1995م. (المترجم).

ما يزيد عن الثلاثين كتاباً من الشعر والنثر، والحاصل على جائزة جونكور من بين الجوائز الأخرى، والرمز الأدبي البارز في قارة أوروبا – قد غفل عنه على نحو ما اهتمام جيرانه عبر القنال الإنجليزي. حقاً، إن لدينا ترجمة لمجموعته «بقايا باريس The Ruin of Paris» (صدرت عن Reaktion Books عام 1996) ولكن الشعر الذي طبع من قبل دار نشر «جاليمار» منذ عام 1968 وما بعده حريٌّ به أن يدخله إلى المشهد الشعري الإنجليزي. وهذا هو ما أنا هنا من أجله في باريس ومعي كومة من مسوّدات الترجمات، وكذلك «جاك ريدا» الذي سيلحق بي بعد قليل في عمل صباحي جديد.

«Amen, Recitatif, La tourne» عنوان يضم في مجلد واحد دواوينه الشعرية الأولى (1968، 1970 و1975 على وجه الخصوص). والتي كتبت في فترة النزعة التجريبية في دوائر الأدب الفرنسي والتي تلت زوال السريالية ولحقت بالشعر السياسي؛ هذه المجموعة هي رائدة لما يسمى «بالغنائية الجديدة»، والتي بلغت أوجها في الثمانينات. حقيقة، لقد لقي أسلوب «ريدا» الواقعي قبولاً بسبب سعيه إلى تأسيس الاتجاهات المؤدية إلى التقلب الغنائي.

إن حالة التساؤل والشك التي تشكل جزءاً من شهادته الشعرية (*لغتنا/ حيث الكارثة تغنى بصوت منخفض*) هي مجرد ملمح واحد من ملامح هذا الشاعر «الحديث» المتفرّد والبارز.

حزين وساخر، كلاسيكي ودارج، متوازن بين الدهشة واليأس، هكذا شعره، الذي يمتلئ جميعه بالموسيقى، ذات الإيقاعات والقدرات الصوتية المتنوعة. ويحدث دون مفاجأة – بقراءة أعماله – أن نعرف أنه متابع مهتم لموسيقى «الجاز».

طويلاً وعريض المنكبين، ذا شعر أشيب خفيف – يذكّر بعمره الذي يزيد عن السبعين عاماً – جاءني وحيّاني «جاك ريدا» بلطف. وبينما كنا نتحدث عن قلمه يحوّم مستعداً لأن يضع مخططاً للترجمة حين ينقطع بيننا حبل الكلمات. الآن على الورق يوجد زيّ جندي من جنود الحرب العالمية الأولى، ومنحدر شجر صنوبر في جانب الصورة، وخريطة تخطيطية لمدينة «باريس».

ولكي نوضح خاصية مثيرة فيه، فإن أسلوب تعامله الحالم المتواضع والخجول يمكن أن يتحول على نحو مفاجئ إلى إيماءات تلقائية مهذّبة. هذه الموهبة المفعمة بالحيوية تركت آثارها على جميع أعمال «ريدا»، وعلى النقيض من طريقة التعبير النظرية المرتبطة على نحو نموذجي بالشعر الفرنسي.

الكثير من قصائده، يقول «ريدا»، قد أنتج بسبب فكرة واحدة مستعصية عن شيء رآه أو تخيله: تذكارات طفولة كاثوليكية، امرأة تبيع الصوف، انعكاسات الصور على بركة الماء.

بعض أعماله، مثل قصيدته المبكرة «صباح أكتوبري» (والتي

ولدت فجأة بسبب كتاب انتهى للتو من قراءته حول الثورة الروسية)، هي أعمال سينمائية بشكل قوي:

«فوق مياه نهر «نيفان الرصاصية اللون، تحوّل الباخرة «أورورا»

أبراجها ببطء ناحية الواجهة المعتمة لمبنى فندق «وينتر بالاس»،

الليلة في «سمولني» نبتت اللحى وذبلت.

بالتبغ وزجاج المصابيح، العيون

تدور..»

بجوار فنجان قهوة «ريدا» توجد الكاميرا البسيطة التي يأخذها في كل مكان معه، ليسجل بها أي تفاصيل لأي شاعر أو نصب تذكاري أو ميدان يمكن أن يلفت نظره بينما هو يتجول في مدينة «باريس». هذه الجولات الطويلة هي العادة، ومهمة الحياة، وبالنسبة لـ «ريدا» فإن التسكّع، ذلك التجول المتأمل بدون هدف، والمفضّل من قِبل العديد من الكتاب والمفكرين ساكني المدينة - ومنهم «بودلير» و«والتر بنجامين» - هو مصدر إلهامه الأساسي كشاعر. وغير باريس، فإن «ريدا» قد طاف بالريف مشياً على قدميه أو على «دراجة ذات محرّك، من «اللورين» موطنه إلى «البيرينيس» و«البروفينس». من خلال ملاحظات التجوال المتغيرة، أصبحت المناظر المدنية ومناظر الضواحي والريف معبرة، عن نفسها وعن أفكاره المدنية في آن واحد؛ متغيرة ما بين الخطر والسلوى، فالغنائية التي تحدثها

هذه الأشياء ليست خالصة تماماً. وفي غروب الشمس يرى «ريدا»:

«أشجار الزيتون في حوار رائع،

تدخن بهدوء في الشمس من كل جذر فيها،

وعلى القرب الأخاديد نصف مملوءة بالزجاجات؛

والعظام ونفايات الحديد والبلاستيك، وقاذورات الموتى،

وردة النهار العادلة تزداد قوتها بواسطة نبات العلّيق»

من الناحية الأفقية، فإن نظرة الشاعر غالباً ما تكون إلى الأعلى: السماء – المتغلغلة في شعر «ريدا» – تبدو متصلة بشكل جوهري بالعملية الإبداعية:

«هذه السماء الشتائية التي لا حدّ لها، رقيقة

حيث شفافية الكلمات مرهفة مثل حبّات الصقيع..»

(السماء تقترب بأناة).

وكونها ثابتة وقابلة للتغير في آن واحد، بعيدة وقريبة، ومحسوسة وغيبية أيضاً، فإن السماء تشترك بصورة فعّالة مع عزلة الشاعر. فهي توسّع مدى الأمل أو تغلق جفن العين، إنها تبهر البصر وتلوح كالطيف، وتقف موقف الشاهد؛ إنها تواصل مع الأزمنة والأماكن الأخرى، ولكن أيضاً – لدى «ريدا» التقليدي – لها قلقها الخاص:

«في اتجاه الشمال.. تمتد المناظر الطبيعية

لمسافة كبيرة.

مستغرقاً في اتساعه، الفضاء المضطرب

يركن إلى سماء مكسوة باللون الرمادي»

(وفي اتجاه اليسار، النهر..)

إن الناس الذين يراهم «ريدا» في الشارع يمرون من خلال قصائده مع التكثيف المختصَر للرمز أو الاستعارة: (الغريب الذي يتوقف ويطلب شمعة، دون كلمة تقال). أو أنهم يتجسدون من خلال الذكريات:

(كل هؤلاء الذين فقدتهم في الزوايا المظلمة من حياتي،

أو أنهم هم أنفسهم الذين فصلوا ظلالهم عن ظلّي).

ولكن حضورهم هو دائماً وظيفة للمزاج أو الخيال، وجزء من مشهد شعري متغيّر، تماماً مثل صورة العزلة (وهي كلمة مؤنثة في الفرنسية) التي تشاركه بطرق مختلفة وجبته المسائية:

«ترفع الروح قليلاً في الضوء المنكسر».

أو *«تسحب يديها من يديّ،*

وتتركني وحيداً، مثل ذلك اليوم بعد أن ذهبتِ»

(فندق كونتيننتال)

«*اليأس لا يوجد في وجه إنسان يمشي*»، هكذا كتب «ريدا» في مجموعته «بقايا باريس»: «*طالما هو يمشي حقاً، ولا يقف لكي يجادل أو يرثي نفسه أو يعتز بها*». إن توازن عملية التجوال بين الوعي الداخلي والوعي الخارجي، وأيضاً ذلك الوعي السائد، وكل واحد يضع الآخر في موضع مراجعة وضبط - هذا التوازن يساعد على شرح الطابع العام للـ «أنا» عند «ريدا». وقد قيل إن الشعراء في فرنسا، أكثر من أي بلد آخر، يميلون إلى التجمع في مجموعات من أجل الدعم المتبادل (أو لأن «السينيكز»[2] Cynics ينبغي أن يتمتعوا بضبط النفس). وعلى النقيض من ذلك فإن «ريدا» يمشي وحيداً - بمعنى الكلمة. هذا أكثر شيء لافت للنظر في محرر سابق عمل طويلاً في مجلة «Nouvelle Revue Francaise» ذات الأهمية المعروفة.

مرة أو مرتين أسبوعياً، يتناول «ريدا» الغداء مع شاعر صديق، لكن ولاءه وإخلاصه هما لكل إنسان؛ رجلاً كان أو إمرأة، بآلامه أو آلامها، بهواجسه أو هواجسها وببشريته أو بشريتها.

وعلى الرغم من أن معجم «ريدا» الشعري ينمو باتساع، فإنه لا يفقد أبداً حضور الكلمة المألوفة المنطوقة:

«*ما أردته، هو أن أحفظ كلمات كل واحد،*

عابر السبيل بين الآخرين، بعد ذلك: لا أحد (باستثناء

عصا الأعمى التي تنقر في كل ذاكرة)

لكي يمكن لكل واحد أن يقول: هل المقصود هو أنا، نعم إنه أنا الذي يتحدث،

ولكن بهذا التعديل الطفيل للموسيقى،

العابرة من خلاله، شاردة فيما يخصها».

(هذا ما أردت أن أحفظه..)

إن إحدى أهم المزايا اللافتة للنظر في شعر «ريدا» هي موسيقاه، فهو يجعل اللغة ترقص - كما يقول الشاعر والناقد الأدبي «جان ميشيل مولبوا» - باللعب على المقاطع اللفظية، مثل عازف البيانو في موسيقى الجاز. اهتمام «ريدا» بموسيقى الجاز يؤكد أنه إذا كان الشعر الفرنسي باقياً، فإن بقاءه ليس بفضل المؤتمرات والشهادات أو اختلاف الطليعيين، ولكن فقط عن طريق الرجوع إلى أهم ما يميزه عن معظم النثر، أي الإيقاع، وبأسلوب أفضل «الموسيقى «Swing». وبالنسبة لـ «ريدا» فإن موسيقى الجاز ليست مجرد تشابه جذاب، لكنها أسلوب شامل للتعبير. في الجمل الطويلة المعقدة التي ترتبط أجزاؤها عن طريق حروف العطف، تنمو القصائد عن طريق القدرة الترابطية على الارتجال. أما الملاحظات الجانبية والاستطرادات غير المتوقعة - غالباً ما توضع بين أقواس - فإنها تضيف بعداً من الطباق (فن مزج الألحان). بعد ذلك هناك تأثير الترخيم من جرهاء بناء الجملة المقلوب أو المقتضب.

علاوة على ذلك، فإن أعمال «ريدا» بها «توليفة» قوية من التكثيف واللامبالاة والحزن والبهجة، التي يربطها المرء بموسيقى الجاز. كما أن الأفعال عادة ما تكون في الزمن المضارع أو الماضي الناقص، مما يعطي القصائد رنيناً باقياً – تلك الصفة التي هي أيضاً طريقة تفكير تيار وعي «التجوال».

انتهت جلستنا، وأوشكنا أن نغادر المقهى ونتوجه إلى «جزيرة المدينة Ile de la cite». انتقل الحديث إلى موضوع «باريس» – البارزة ثانية في عملين نثريين طُبعا هذا العام (2001).

في رد على السؤال المحتوم، يبتسم «ريدا» ويهز كتفيه قائلاً: «أنا أكتب عن باريس لأنها المكان الذي أعيش فيه، وكان يمكن أن يكون مكاناً آخر، مثل «ستراسبورج» – حيث ابنته (وهي واحدة من ثلاثة أبناء) تقيم. «أنا لست باريسياً – ذكّرني قائلاً ذلك – أنا من خارج العاصمة». لكن سنوات، بل عقوداً من التجوال في شوارعها قد أعطته حميمية نادرة مع المدينة، بخصوصياتها وتناقضاتها وتجلياتها. (وبينما نحن نعبر نهر السين، كان يفكر في أن لون الضباب الكثيف المميز له، دائماً ما أفلت من محاولاته لرسمه). وعلى الرغم من أنه ضيف شبه دائم على الاحتفالات الشعرية خارج فرنسا، فإن البلاد الأجنبية لا يمكنها إغراؤه، خاصة – كما يقول – عندما يكون هناك تنوع واختلاف كبير جداً داخل أي من تلك البلاد.

يضاف إلى ذلك؛ أنه لا يشعر بالحاجة إلى تشغيل التلفزيون أو الراديو، فالصفحات الأولى من الصحف المعروضة بالأكشاك - كما يوضح هو بغمزة عين - تعطيه خلاصة الأحداث الجارية.

على الجانب الآخر فإن مجال استكشافه الشعري لا يعرف حدوداً، وسلسلة الكتيبات - المبهجة في إخراجها والمزودة بالرسوم التوضيحية - التي ينتجها «للمتعة»، والتي توزع على الأصدقاء، قد ميّزت ترجماته - المصقولة والمقنّعة - لقصائد «بروبرت فروست» العديدة.

أحدث الأعداد عنوانه «أغنيات الحب الأسود Chansons de l'amour noir» وهو عبارة عن تركيبته التي لا يتعمد جديتها من أغاني الحب التقليدية، حيث الفناء يندس بين السطور المبهجة المكتوبة ببراعة.

من النادر أن يلتقي المرء بشاعر من هذا الطراز الرفيع، والذي يمكنه أن يتقلّد عبقريته بيسر شديد. «*ولكن ما هو الشعر بعد ذلك*» - كتب «جاك ريدا» - «*إن لم يكن الحياة ذاتها؟! يوم يمر على ما يرام، والآخر لا. ولكل منهما خطوته الصغيرة السريعة نحو نهايته، وربّه، وشفا كارثته*».

الهوامش

1) شاعر فرنسي معاصر، من مواليد 1923، صدر أول دواوينه سنة 1953. بدأ حياته الشعرية مهتماً بالسريالية، ويهتم مشروعه الشعري حالياً بالعلاقة بين الشعر والمسرح.. أصدر عشرة دواوين شعرية والعديد من الأعمال النثرية. (المترجم).

2) هم الأشخاص الذين يعتقدون أن الآخرين ليسوا مهتمين سوى بأنفسهم، وبالتالي فإنهم يشكون في أن هؤلاء الآخرين خيّرون. (المترجم).

❖) Culturalisme مدرسة (أو اتجاه) إنتروبولوجية أمريكية معاصرة تحاول تحويل طروحات التحليل النفسي الفرويدي باتجاه تحليل اجتماعي أكثر منه بيولوجياً.

❖❖) من المنبوذ المتروك لحاله وبمعنى ديني: الـ déréliction هي حالة من تخلى عنه الله. (المترجم).

❖❖❖) الانتقائية أو التلفيقية – Eclectisme، مصطلح فلسفي يعني السكون المكون من مجموعة أفكار وعوامل مذهبية تنتمي إلي مدارس فلسفية مختلفة. (المترجم).

– جميع الترجمات عن الفرنسية في هذا المقال تمت بواسطة «جيني فيلدمان».

– «جيني فيلدمان» تعد لإصدار مجموعة من أشعار «جاك ريدا» مترجمة إلى الإنجليزية.

❖ ❖ ❖

التحليل البلاغي

رولان بارت

ترجمة عبدالعزيز السراج

1 - تقديم:

من المعروف أن البلاغة منذ أرسطو، كانت في دراستها لأنماط خطابية محددة (الخطاب التداولي، والخطاب القضائي والخطاب الشعري) تبئر اهتمامها على وسائط إقناع المخاطب بصحة قضية ما. غير أنها لم تثبت أن فقدت مع البلاغيين الجدد هذه الخاصية الذرائعية المباشرة باتخاذها الخطاب الأدبي موضوعاً امتيازياً لها، وخاصة الخطاب الشعري.

وقد يبدو للبعض أن الحديث عن بارت ضمن زمرة النقاد البلاغيين الجدد أمر غير وارد، لكن العارفين بالمسار الفكري والأدبي لهذا الرجل يدركون أنه ساهم إلى جانب نقاد آخرين (م. رفاتير، ج. كوهن، ج. جنيت، ر. جاكوبسون...)، في بناء بلاغة جديدة، قائمة على مفاهيم بنيوية. حيث «لم تعد الظواهر البلاغية مجرد أسلوب للزخرفة والتزيين، بل أصبحت ممارسة فعلية بنيوية، في بناء النصوص الأدبية والشعرية. ولم تعد مجرد قوالب جاهزة، وصيغها مكتملة، تتكرر على الألسن، بل أداة خلاقة، ذات فعالية كبرى في إنتاج النصوص.

في هذه الرؤية الجديدة، اتجه الاهتمام إلى دراسة كيفية اشتغال المجازات والتشبيهات والاستعارات، وإلى طرق تعاملها مع مختلف الظواهر والأشياء[1].

هكذا وجدنا بارت يجنح إلى البحث عن تحليل بلاغي جديد، قائم على مفاهيم بنيوية، من أجل إيجاد «بلاغة جديدة» تدرس المستوى الإيحائي في الخطاب. حيث كتب سنة 1964 في هامش مقال له عن «بلاغة الصورة»، «ينبغي إعادة التفكير في البلاغة الكلاسيكية بمفاهيم بنيوية (...) وسيكون حينئذ من الممكن وضع بلاغة عامة أو لسانية لدوال الإيحاء، صالحة للكلام والصورة، والحركة»[2].

على أنه في مقال «مختصر في البلاغة القديمة» ينظر إلى البلاغة باعتبارها الحقل «الإيحائي للغة»[3]، الذي يحوِّل التعبير

اللغوي بواسطة المحسنات «من صورة إلى صورة»[4]، ليؤسس مفهوم الأدب كلغة تتميز بالعدول عن لغة التواصل، وذلك من أجل مقاربة العناصر اللسانية وغير اللسانية (السرد، الجسد، الموضة، الصورة، الأسطورة...). وأخيراً كخلاصة لكل ما سبق لن نبالغ إذا قلنا إن مساءلة بارت للبلاغة القديمة، ساهمت بشكل واضح في بلورة مفهومه للأدب ونواته العنيدة الكتابة. حيث نجده يلح على امتزاج البلاغة بالأدب، «كتقنية للتواصل وحدود للأدب نفسه، إنها البعد العشقي للكتابة»[5].

2 - نص الترجمة[*]:

يكتسي مفهوم «الأدب» معنى مزدوجاً: فهو «مؤسسة» من حيث دلالته على كافة الإجراءات والممارسات التي تنظم تداول الكُتَّاب في مجتمع معين، أي الوضع الاجتماعي والإيديولوجي للكاتب وأشكال التوزيع وشروط الاستهلاك وأحكام النقد. وهو «نتاج» باعتبار تكونه أساساً من رسالة لغوية مكتوبة من نوع خاص. وهذا المعنى الثاني هو ما سيستأثر باهتمامي، بحيث سأعنى بحقل لم يتم ارتياده بالمقدار الكافي (رغم قدم اللفظ الدال عليه)، وهو حقل «البلاغة».

إن النتاج الأدبي يشمل مجموعة من العناصر التي لا يختص بها الأدب وحده. وحسبي أن أشير إلى عنصر واحد منها يسمح لنا تطور تقنيات التواصل الجماهيري بملاحظته

دون مراء في الأفلام السينمائية والأشرطة المصورة وربما أيضاً في الأخبار الصحفية التافهة، أي في أشكال تعبيرية غير الرواية. وهذا العنصر هو الحكاية أو القصة. فثمة بالفعل شكل حكائي مشترك بين فنون مختلفة بدأ المهتمون اليوم يحللونه بمناهج جديدة مستوحاة من فلاديمير بروب (Valadimir propp) غير أن الأدب يتميز عن هذه الفنون بحيازته لخاصية تحدده جوهرياً، وهي أنه «لغة»، ولقد سعت المدرسة الشكلانية الروسية إلى تفحص هذه الخاصية، واسمة إياها باسم «الأدبية» (literaturnost)، وهو ما يدعوه رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) «الشعرية» (La poétique)، ويقصد بها التحليل الذي يسمح بالإجابة عن هذا السؤال: ما الذي يجعل من رسالة لغوية ما عملاً فنياً؟ وهذه الخاصية هي ما سأفضل دعوته بـ «البلاغة» (la rhétorique)، وذلك تجنباً لكل تقييد قد يجعل «الشعرية» مختصة بالشعر، بحيث يصبح المقصود أحد مستويات اللغة المشتركة بين كافة الأجناس، سواء كانت شعرية أو نثرية وسيكون مدار تأملي التساؤل عن إمكان وجود تطابق أو تقابل بين المجتمع والبلاغة وعن شروط ذلك.

لقد تم قديماً، وإلى غاية القرن التاسع عشر، تعريف البلاغة تعريفاً وظيفياً وتقنياً في آن واحد: فهي فن، أي جملة من المتطلبات التي تسمح إما بالإقناع وإما - وهذا أمر لاحق - بإجابة البيان. ومن البدهي أن تجعل هذه القصدية المعلنة من البلاغة مؤسسة اجتماعية، بحيث تصبح العلاقة الرابطة بين

أشكال اللغة والمجتمعات – وهذه مفارقة – أكثر مباشرية من العلاقة الإيديولوجية بحصر المعنى. ففي بلاد اليونان القديمة، تولدت البلاغة بالذات من دعاوى الملكية التي عقبت ابتزازات مغتصبي السلطة في صقلية القرن الخامس. وفي المجتمع البرجوازي، كان فن الحديث وفق قواعد معينة علامة على سلطة اجتماعية وإشارة إلى هذه السلطة في آن واحد. ألم تكن الشهادة التي كانت تكلل التعليم الثانوي للتلميذ البورجوازي تدعى شهادة البلاغة؟

ومع ذلك، فإن هذه العلاقة المباشرة (والتي تم استنفادها بسرعة) ليست ما سيسترعي انتباهي. فلئن كانت الحاجة الاجتماعية تولد بعض الوظائف، فإن هذه الوظائف، كما نعرف، تكتسب استقلالاً غير متوقع، ومن ثم دلالات جديدة، بمجرد شروعها في الاعتمال، أي في «التحدد» كما يقال الأمر يستوجب استبدال التعريف الوظيفي للبلاغة بتعريف آخر، وهو تعريف محايث، أي بنيوي، أو بتدقيق أكثر تعريف إبلاغي (Informationnel)، وهو ما سأقوم به الآن.

من المعروف أن أية رسالة (والنتاج الأدبي نفسه رسالة) تنطوي في كل حال على مستويين: مستوى التعبير أو الدوال، ومستوى المضمون أو المداليل، المتشكلة بحسب هذا النسق البسيط، يمكنها أن تصبح، بواسطة عملية تفكيك أو توسيع، مجرد مستوى تعبيري إجمالي، يصبح دليل الرسالة الأولى

مدلول الرسالة الثانية. والحاصل هو وجود نسقين سيميائيين متراكبين بشكل منتظم. وقد وسم هيمسليف (hjelmslev) النسق الثاني المتشكل بهذه الطريقة باسم «السيميائية الإيحائية» (Sémiotique connotative) (في مقابل الميتا-لغة، التي يصبح فيها دليل الرسالة الأولى مدلولاً، وليس دالاً للرسالة الثانية).

والحال أن الأدب، بصفته لغة، هو بكل بداهة سيميائية إيحائية. ففي النص الأدبي نسق دلالي أول هو اللغة (الفرنسية مثلاً) لا يعدو كونه دالاً لرسالة ثانية يختلف مدلولها عن مداليل اللغة. فإذا قرأت مثلاً هذه الجملة: Fait avancer les commodités de la conversation، فإنني أدرك رسالة ذات معنى حقيقي (dénotatif) تفيد الأمر بإحضار المقاعد المريحة (les Fauteuils). لكني أدرك كذلك رسالة ذات معنى إيحائي (connotatif) مدلولها هذا هو التحذلق في اللغة والتكيس في الأسلوب (la préciosité). ومن ثم، يمكن تعريف الأدب تعريفاً إبلاغياً بكونه نسقاً مزدوجاً، أي هذا معنى حقيقي معنى إيحائي. وفي هذا السنن المزدوج، فإن المستوى البين والنوعي، أي مستوى دوال النسق الثاني، هو ما سيكون «البلاغة» في حين ستكون الدوال البلاغية «الموحيات» (les connotateurs).

إن الرسالة الأدبية، معرفة هذا التعريف الإبلاغي، يمكن وينبغي إخضاعها لكشف نسقي بدونه لن يكون ممكناً أبداً

مقابلتها مع «التاريخ» الذي ينتجها، مادام أن الكينونة التاريخية لهذه الرسالة لا تكمن فقط فيما تقوله، بل كذلك في كيفية إنتاج مقولها هذا. صحيح إن اللسانيات الإيحائية (التي لا يمكن خلطها مع الأسلوبية القديمة، لأن هذه ظلت، بحكم دراستها لأدوات التعبير، منحصرة في مستوى الكلام، ولأن تلك، بحكم دراستها للأسنن (les codes)، انحصرت في مستوى اللغة لم توجد بعد. لكن بعض إشارات اللسانيين المعاصرين تسمح بتعيين وجهتين اثنتين على الأقل للتحليل البلاغي.

الوجهة الأولى، وقد خطط لها جاكبسون[6]، الذي يميز في كل رسالة بين ستة عوامل هي: المرسل والمرسل إليه والسياق أو المرجع والصلة والسنن ثم الرسالة ذاتها. وتطابق كل عامل من هذه العوامل وظيفة لغوية خاصة. ويجمع كل خطاب معظم هذه الوظائف. لكن ما يميزه عن خطابات أخرى هو هيمنة وظيفة معينة على باقي الوظائف. فإن كان التشدد مثلاً على المرسل، فإن الوظيفة المهيمنة تكون هي الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية. وإذا كان على المرسل إليه، تكون الوظيفة الإيحائية (الوعظية أو التوسلية) هي المهيمنة. وإذا كان على المرجع، يكون الخطاب إذا معنى معجمي حقيقي. وإذا كان علي الصلة (بين المرسل والمرسل إليه)، فإن الوظيفة الإفهامية تحيل على كافة العلامات المرصودة لصيانة التواصل بين المتكلمين. أما الوظيفة الميتا-لغوية أو التفسيرية، فإنها تفرض اللجوء إلى السنن. وإذا

تعلق الأمر أخيراً بالرسالة نفسها، أي بشكلها وبالمستوى الخارجي لأدلتها، فالخطاب يكون شعرياً بالمعنى الرحب للصفة. وهذه طبعاً حالة الأدب.

ويمكن القول إن الأدب، بنوع خاص، هو رسالة تحتفي بذاتها. ولا شك في أن هذا التعريف يسمح بإدراك السبب الذي يجعل الوظيفة التواصلية لا تستنفد العمل الأدبي، وأن هذا الأخير، برفضه للتعاريف الوظيفية الخالصة، يقدم لنفسه دائماً وكأنه قضية بينة (Tautologie)، طالما أن الوظائف الاجتماعية الضمنية للرسالة تبقى في النهاية خاضعة لوظيفتها البنيوية. غير أن تماسك وبيان الوظيفة الشعرية يمكنهما أن يتغيرا مع التاريخ. كما يمكن لهذه الوظيفة نفيها، ومن منظور تزامني، أن «تلتهمها» وظائف أخرى، وهي ظاهرة تقلص نوعاً ما نسبة الخصوصية الأدبية للنتاج الأدبي. لذلك، فإن تعريف (جاكوبسون) يتضمن بعداً سوسيولوجياً بما أنه يسمح بتقدير مستقبل اللغة الأدبية وكذا وضعها بالنسبة للغات غير الأدبية.

لكن بإمكان التحليل البلاغي للرسالة الأدبية أن ينهج وجهة أخرى، وهي ذات طبيعة توزيعية (distributionnelle). فمن المعروف أن قسماً كاملاً من اللسانيات لا يهتم اليوم بتعريف الألفاظ بمعانيها بمقدار ما يعرفها بالروابط النسقية (syntagmatiques) التي يمكنها أن تتدرج فيها، وبتعبير آخر، فإن الألفاظ تترابط فيما بينها بحسب نوع من سلم الاحتمالية:

فكلمة «كلب» ترتبط بداهة بفعل «نبح» وليس بفعل «ماء» [مواء القطط]، رغم عدم وجود ما يمنع، تركيبياً، الربط بين فعل وفاعل. ويسمى هذا «الملء» النسقي للدليل أحياناً باسم «الحفز» أو «الوساطة» (la catalyse). والحال أن للوساطة صلة وثيقة بخصوصية اللغة الأدبية. ففي حدود ما (وهي حدود يتعين دراستها)، كلما كانت الوساطة غير قياسية، كان الأدب صريحاً. وبطبيعة الحال، وبالتقيد بالوحدات اللفظية، فإن الأدب لا يتعارض إطلاقاً مع الوساطة غير قياسية، ففي هذه الجملة: «السماء زرقاء مثل برتقالة» لا يوجد أي ترابط لفظي غير قياسي. لكننا إذا استندنا إلى مستوى أعلى من الوحدات، وهو بالذات مستوى «الموحيات»، فسنصادف دون عناء الاضطراب الوساطي، لأنه من الشاذ إحصائياً ربط كيان الزرقة بكيان البرتقالة.

لذلك يمكن تعريف الرسالة الأدبية بكونها، كما يرى ذلك بيير غيرو (Oierre Guiraud) عدولاً عن ترابط الأدلة. ومن الناحية العلمية، وعلى سبيل التمثيل، فإن الأدب، بالقياس إلى المهام المعيارية للترجمة الآلية، يمكن تعريفه بما هو مجموع الحالات التي يستعصي على الآلة حلها. وبغير هذا التعبير، يمكن القول إن الأدب بالأساس نسق إبلاغي باهظ ومع ذلك، فإذا كان الأدب باذخاً على نمط واحد، فإن ثمة أشكالاً عدة من اقتصاد البذخ يمكنها أن تتغير بحسب الأحقاب والمجتمعات. ففي الأدب الكلاسيكي، أو على الأدب المنتمي إلى الفترة غير

المتحذلقة، فإن الروابط النسقية تبقى في نطاق المعيارية على مستوى الدلالة المعجمية، ويكون المستوى البلاغي صراحة ما يتحمل العبء الثقيل للإبلاغ. وبخلاف ذلك، واستشهاداً بالأضداد، فإن الروابط في الشعر السوريالي تكون غير قياسية، والإبلاغ يكون باهظاً في مستوى الوحدات الأولية بالذات. هنا أيضاً، يمكننا دون حياد عن الصواب أن نأمل قيام التعريف التوزيعي للرسالة الأدبية بإبزار بعض العلاقات بين كل مجتمع واقتصاد الإبلاغ الذي يعينه هذا المجتمع لأدبه.

وهكذا، يكون شكل الرسالة الأدبية ذاته في علاقة ما بالتاريخ وبالمجتمع. لكنه علاقة خاصة وغير شاملة بالضرورة للتاريخ ولسوسيولوجيا المضامين. إن الموحيات تؤلف عناصر السنن، وصحة هذه السنن يمكن أن تتفاوت مدتها. فالسنن الكلاسيكي (بالمعنى الواسع للكلمة) امتدت شرعيته في الغرب قروناً عديدة طالما أن نفس البلاغة تتحكم في خطبة لسيسيرون (Cicéron) أو في موعظة لـ بوسويي (Bossuet). لكن الراجح أن هذه السنن قد طرأت عليها تغير عميق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، رغم أن بعض الكتابات التقليدية ماتزال إلى اليوم خاضعة لها. ولا شك في أن لهذا التغير صلة بأزمة الوعي البورجوازي. غير أن المشكل ليس في معرفة مدى عكس ذلك التغير لهذه الأزمة بطريقة القياس، بل في معرفة مدى تدخل التاريخ، إزاء نسق معين من الظواهر، ليبدل إيقاع حدوثها الزمني. بالفعل، فحين يتعلق الأمر

بالأشكال (وهذه طبعاً حالة السنن البلاغية)، فإن سيرورات التغير لا تتعلق بالتطور قدر تعلقها بالتنقل: فثمة نوع من الاستفاد المتوالي للتغيرات الممكنة، والتاريخ مطالب بتبديل إيقاع هذه التغيرات، وليس تلك الأشكال نفسها. بل لعل ثمة نوعاً من الصيرورة الداخلية لنمو بنية الرسالة الأدبية تشبه تلك الصيرورة التي تنظم التغييرات التي تطرأ على الموضة.

وهناك طريقة أخرى لتقدير علاقة البلاغة بالمجتمع، وهي، إذا جاز القول، قياس درجة «صراحة» السنن البلاغية. فمن المؤكد أن الرسالة الأدبية للحقبة الكلاسيكية كانت تكشف عمداً عن دلالتها الإيحائية بما أن الصور البلاغية كانت تشكل سنناً قابلاً للنقل بواسطة التعليم (وهذا ما يفسر كثرة البحوث البلاغية في هذه الفترة)، وبما أنه لم يكن ممكناً إنتاج رسالة معترف بها إلا باستيحاء هذه السنن. ومن المعروف اليوم أن هذه البلاغة قد انفجرت. غير أن دراسة حطامها وبدائلها أو نواقصها بالذات كفيلة دون شك بإبراز تعددية الكتابات وبالاهتداء إلى الدلالة التي تحملها كل واحدة من هذه الكتابات في المجتمع. وهكذا يمكن أن نتناول بكيفية دقيقة مشكلة اختلاف «الأدب الجيد» عن الآداب الأخرى التي تكتسي أهمية بالغة خاصة في المجتمع الاستهلاكي. بيد أنه لا ينبغي، هنا كذلك، توقع علاقة تماثلية بين فئة من المستعملين وبلاغتها. فالأحرى والأنسب إعادة تشكيل نسق عام من الأسنن الفرعية (Les sous-codes) التي يتحدد كل واحد منها، في وضع

مجتمعي معين، بحسب اختلافه عن بقية السنون الأخرى أو انزياحه عنها أو تطابقه معها: فأدب النخبة وثقافة الجماهير، والحداثة والتقليد إلخ. كل هذا يكون صراحة أسنناً مختلفة تتموضع في نفس اللحظة، وحسب تعبير ميرولوبونتي (Merleau Ponty) في «منظومة تواجدية». وهذه المجموعة من الأسنن المتزامنة – التي اعترف جاكبسون بتعددها[7] – هي ما ينبغي دراسته. وبما أن السنن نفسها لا تعدو كونها طريقة معينة في توزع مجموعة مغلقة من الأدلة، فإن على التحليل البلاغي أن يتعلق مباشرة لا بالسوسيولوجيا بحصر المعنى، بل بسوسيولوجية المنطق أو سوسيولوجية أشكال التصنيف كما صادر عليهما دوركهايم (Durkheim) وموس (Mauss).

كانت هذه بإيجاز وتجريد الآفاق العامة للتحليل البلاغي. وهو تحليل لا يكتسي مشروعه أية جدة، ولكنه يستفيد من إمكانيات البحث والكشف المتجددة التي تتيحها له التطورات الحديثة للسانيات البنية. بل إنه تحليل يتطلب منه خاصة موقفاً منهجياً جديداً، لأن الطبيعة الشكلية للموضوع الذي يريد دراسته (أي الرسالة الأدبية) تستوجب وصف السنن البلاغية (أو الأسنن البلاغية) على نحو محايث وشامل قبل إقامة أية علاقة بين هذه السنن أو هذه الأسنن والمجتمع والتاريخ اللذين ينتجانها ويستهلكانها.

الهوامش

1) أحمد الطريسي أعراب: الشعرية بين المشابهة والرمزية: «دراسة في مستويات الخطاب الشعري»، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع ص: 4.

2) Barthes (R): Rétorique de l;image. Communication Nº 4, 1964, p. 50.

3) Barthes (R): L'ancienne rhétorique. Aide-méoire (in) l'aventure Sémiologique, Ed. Du Seuil 1985, p 165.

4) Varthes (R): Ibid p. 94.

5) Barthes (R): Essais critiques, Ed. du Seuil, p. 14.

❖) هذه ترجمة للفصل المعنون بـ: L'analyse rhétorique من كتاب Roland Barthes الصادر بعد موته بعنوان: «Le bruissement de la langue» منشورات Seuil باريس، 1984، ص 147-181.

6) "Essais de linguistique général", paris, Ed. de Minuit, 1963, chap. XI.

7) Ibid, p. 213.

❖ ❖ ❖

الرواية الصينية
في التسعينات إلى أين؟

ترجمة الزهرة رميج

ساهم في مناقشة هذا الموضوع خمسة نقاد صينيين مشهورين هم:

- الناقد لي دا: مدير مساعد بمكتب دراسات الإبداع لجمعية الكتاب بالصين. وهو من قام بتنشيط هذا النقاش.
- الناقد باي هوا: يعمل بدار النشر للعلوم الاجتماعية بالصين.
- الناقد وانغ بيشانغ: مدير مساعد بشعبة الفنون والآداب بيومية «الشعب».
- الناقد يو بيجي: يعمل بمكتب دراسة الإبداع بجمعية كتاب الصين.

- الناقد بان كي كسيونغ: محرر باليومية الاقتصادية.

تقديم لي دا:

ها نحن على أبواب القرن المقبل، والمجتمع يتقدم بدافع عوامل مختلفة من بينها الأدب الذي عرف خلال التسعينات تغييراً جذرياً - وإن جاء تدريجياً - بالقياس إلى مرحلة الثمانينات، سواء على المستوى البيئي الإيكولوجي ومفاهيم الأدب ووظائفه وذوق العصر أو على مستوى الوعي الإبداعي وتطور إمكانات الكتاب وازدهار أو انحطاط بعض الأجناس الأدبية. إن عالم الأدب الحالي يبدو زاخراً بالعديد من الظواهر الجديدة التي علينا أن نبذل مجهوداً كبيراً لفهمها عن طريق تبادل وجهات النظر. وهذا ما يهدف إليه هذا النقاش.

1 - أدب التسعينات:

❖ لي دا:

في التسعينات عرف الأدب، ظاهرياً، تراجعاً فيما يخص «الأدب» النقي. ذلك أنه يتجه بطريقته الخاصة نحو التعدد. يظهر هذا جلياً بالمقارنة مع أدب الثمانينات الذي كانت الهيمنة، في أي مرحلة من مراحله، للوعي المركزي أو الفكرة المركزية

داخل المدارس الست الكبرى وهي: مدرسة المرارة، المدرسة الماضوية، المدرسة الإصلاحية، المدرسة الباحثة عن الجذور الثقافية، المدرسة الطلائعية والمدرسة الواقعية الجديدة. لقد ظهرت هذه المدارس - ماعدا المدارس الطلائعية - في ظروف محددة إذ تمثل كل منها مرحلة من مراحل التطور الإبداعي. ذلك أنها كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالسياسة والاقتصاد وتهدف إلى تعليم شيء ما. غير أن هذه الوضعية اختلفت تماماً في مطلع التسعينات حيث أصبحت الرواية جد متعددة منها: الواقعية والطلائعية والهادئة والساخرة والمؤلمة والمتشددة. ولوحظ ازدياد الميل إما إلى التسلية وإعادة الخلق أو إلى تصوير القدرية الوجودية مع اتخاذ مسافة ما تجاه الموضوع المطروح. في الثمانينات كانت الهيمنة للقصص والمحكيات، التي على ما يبدو، تمثل التيار السائد في أدب هذه المرحلة. أما في التسعينات، فقد أصبحت الهيمنة للتنوع. وهذا ما استقطب الكثير من القراء. كما عرفت الرواية صعوداً مدهشاً. خلال الثمانينات كان «الأدب النقي» يتميز بوضوح عن «الأدب السوقي» مثلما يتميز كتاب هذين النوعين من الأدب. أما اليوم، فإننا نجدهما يتداخلان ويلتحمان ببعضهما البعض لدرجة أنه أصبح من الصعب تصنيف بعض أحسن المبيعات من «الأدب النقي» وكذلك بعض الأعمال التي تعتمدها السينما والتلفزة. ذلك أن الكثير من روايات «الأدب النقي» يستمد طرق الكتابة

والمواضيع وتقنيات التشويق من «الأدب السوقي». لكن، ما يثلج الصدر أن الأدب الجاد لايزال، علي العموم، يحتل مكانته المرموقة رغم ازدهار «الأدب السوقي». وعلى أي، فحين يضعف إدراك فكرة التعليم، نجد الكتابات، من المنظور الجمالي، تتجه نحو الأحاسيس. ومن هنا بالضبط تأتي شهرة النصوص النثرية.

والسؤال المطروح هو: لماذا تخلى العديد من الكتاب المتقدمين في السن عن الأنواع الأدبية بينما أصبحوا نشيطين في مجال النثر؟ إنهم يمتلكون التجارب الغنية والمعارف الواسعة والعميقة والذوق الأدبي الرفيع وهذا هو ما ننتظره منهم. إن النثر شكل حر للتعبير عن تطلعات الإنسان المعاصر، لكن «النفعية» أضعفت قيمة المعلومة في التحقيقات وعمقت طابعها التسجيلي. ذلك أننا أصبحنا نساير حاجيات السوق، وإن كان الكثير من الكتاب قد توصل بعد تجربة عشر سنوات إلى الوعي والنضج الفكري وتخلوا عن الاستخفاف والاستعجال، وهم اليوم يعيشون حالة انسجام روحي. فالكثير من الكتاب الشباب ومتوسطي العمر يهتمون أكثر فأكثر بعمق الأفكار وجودة التقنيات. ويلعب القراء المتميزون والنقاد المتنورون دوراً مهماً جداً باعتبارهم وسطاء ضروريين. لذا، فإن مقومات ثقافية جديدة وأدبية متنوعة تتلاءم ومرحلة «اقتصاد السوق» سائرة في طريق التكوين.

بان كيكسيونغ:

هذا صحيح. ففي المنتصف الأول من الثمانينات، في عهد «الأدب الجديد»، كان بالإمكان عموماً، أن نلخص اتجاه الإبداع الروائي في بضع جمل فقط. في حين لم يعد من السهل القيام بذلك في المنتصف الثاني منها. وأصبح الأمر أكثر صعوبة في التسعينات. لذا يمكن القول بأن الرواية لم يعد لها اتجاه محدد خلال هذه المرحلة. فلكل كاتب طريقته الخاصة. مما يجعل الكتابات متنوعة جداً. هذا الميل إلى التنويع، في رأيي الشخصي، يعتبر أمراً طبيعياً ومؤشراً على تطور الرواية.

وانغ بيشانغ:

عموماً، يتجه الأدب الجاد إلى استعادة تفوقه ومكانته السابقة. ورغم أنه من الصعب على الأدب أن يمارس تأثيره، إلا أن الرواية تبدو حافلة بالوعود في الفترة الأخيرة وهو ما لم يحصل منذ سنوات. فقد رأينا في البداية ظهور روايات للواقعية الجديدة وبعدها الروايات التي تتناول الحياة الطلابية سواء داخل الصين أو خارجها والتي أثارت اهتماماً واسعاً. وأخيراً «الروايات الأنهار»(*) التي ظهرت بغزارة سواء أكانت روايات ثقافية تتمحور حول العادات والأعراف أو روايات اجتماعية حول الوجود الإنساني أو روايات طلائعية أو تاريخية أو تحقيقات. ولا تخلو الساحة الأدبية من الروايات الجديدة.

ذلك أن الذوق الجمالي لدى القراء تغير وازداد جودة على حساب القراء المتهافتين على ثقافة «الإصلاح السريع» و«ثقافة الاستهلاك». كما أن التطور الجيد للرواية يعود الفضل فيه إلى الناشرين الذين يكرسون أنفسهم «للأدب النقي».

باي هوا:

عرف أدب «المرحلة الجديدة» تغيرات غير متوقعة خلال التسعينات. ما يطبع هذه المرحلة هو أن النزعة الإنسانية وأدب التجريب الذي يهدف إلى البحث، انسحبا من الساحة الأدبية في هدوء. وحل محلهما تصوير الحياة الإنسانية وتطورها، وأصبح الاهتمام منصباً على الحكايات والشخصيات. وأمام هذه الحقيقة الأدبية الجديدة اقترح بعض النقاد مصطلح «ما بعد المرحلة الجديدة». وأنا أتفق معهم لأن هذا المصطلح يؤكد العلاقة الوطيدة بين أدب التسعينات و«أدب المرحلة الجديدة» مع التأكيد على اختلافهما. وبعبارة أخرى، فإن «أدب ما بعد المرحلة الجديدة» نشأ انطلاقاً من «أدب المرحلة الجديدة» مع تطوير نقط الاختلاف بينهما. فمن الناحية الجمالية، يبدو أن قضية الموضوع تتجه نحو الاختفاء. ومن ناحية الوظيفة الفنية أصبح الاهتمام منصباً على الحكم الجمالي. وينعكس هذا الميل الجمالي أيضاً على روايات الواقعية الجديدة في التسعينات والروايات التاريخية الجديدة وكتابات وانغ سوو التي تصور الحياة اليومية للناس.

يو بينجي:

لا تخلو السنوات الأخيرة من الروايات والقصص والمحكيات الجيدة كما أن الأعمال التي ينطلق بها الكتاب الجدد تتجاوز غالباً من حيث قيمتها الأعمال التي أدت إلى شهرة الكتاب المبتدئين في المرحلة الجديدة. إنها ظاهرة طبيعية وحتمية. ولن يحقق هؤلاء المجد الذي حققه أسلافهم. لقد غير التاريخ مجراه. فنحن نعيش مرحلة براغماتية. لذلك لا يمكن انتقاد الركود الحالي بناء على أمجاد الماضي. ولا انتظار حدوث نفس الازدهار. ما يجب دراسته هو هذه المرحلة التجارية الخاصة. بما أن متطلبات الحكم الجمالي تتلاءم ومتطلبات الحياة اليومية، فكيف يمكن إذاً الجمع بين التطلع إلى الجمال والبحث عن هذه القيمة الملموسة في الحياة اليومية المعاشة؟ من هذا المنظور، نجد الرواية الحالية إما تبحث عن الهدوء في الماضي أو تتلمس الخطى نحو المستقبل. إنها تبحث عن التوازن وسط مجموعات من المتناقضات للوصول إلى مخرج جديد.

2 - وضعية الأدب:

❖ وانغ:

لم يعد الأدب في السنوات الأخيرة قادراً على تحمل صدمة الموجة الاقتصادية الكبرى، إذ اتجه اهتمام القراء نحو

«الأدب السوقي». ذلك أنه من الصعب تطور «الأدب النقي» في ظل هيمنة ثقافة الاستهلاك والميل نحو السوقية.

❖ لي:

إن تجربتي الطويلة في مجال الأدب تجعلني أواكب، عن قرب، التحولات الأدبية. وهذا ما يجعلني أقول إن الأدب رغم مروره بوضعية صعبة، إلا أن السوق الأدبي الصيني يبقى الأكبر من نوعه في العالم، والقراء الصينيون الأكثر عدداً أيضاً. أشعر أن الأدب ينتظم خلال التسعينات، باحثاً عن صورة جديدة مليئة بالحيوية. وإذا كان الأدب قد حدد إنجازات مهمة في الثمانينات بتخليه عن ضيق الأفق والمصلحة السياسية والدور التوجيهي، وبعودته إلى وضعيته الأصلية، فإن أدب التسعينات رسم لنفسه صورة مستقلة في مواجهة التحولات الكبرى للبيئة الثقافية واقتصاد السوق.

إن الكثير من الكتاب يدعون إلى ضرورة تكييف الأدب مع اقتصاد السود. وهم محقون نوعاً ما، لأن اقتصاد السوق المتطور هو مشتل الحضارة الحديثة، ولكن الأدب الذي تكمن مهمته في ترجمة الوعي الجمالي والتعبير عن التطلعات البشرية، سيجد نفسه، إذا ما خضع لهذه الحاجة فقط، يضيع نفسه بنفسه.

❖ بي:

إن الأدب، وخاصة منه «الأدب النقي»، يمر بوضعية حرجة. وهذا واقع يعرفه الجميع. لذا يجب فحص هذه الوضعية من زاويتين. من جهة، لأن الأدب مارس تأثيره في مناسبات عديدة، أصبحت الفكرة السائدة هي أن الأدب الجيد يجب أن يترك صداه وأن يكون معاوضاً من طرف الشعب في كل أنحاء البلاد. وهذا خطأ فادح، لأن العوامل التي جعلت هذا الأدب مشهوراً ليست في واقع الأمر «أدبية محضة». إن وظيفة الأدب الأساسية تتمثل في تمكين القارئ من إرضاء ذوقه الجمالي وتثقيف نفسه. وكل مبالغة في تضخيم دور الأدب تعتبر غير طبيعية. من هذا المنطلق يعتبر الركود الأدبي النتيجة الحتمية لعودة الأدب إلي وضعه الطبيعي. ومن جهة أخرى يتعين على الأدب، ليس فقط أن يواجه صدمة اقتصاد السوق – التي لم يسبق لها مثيل – وإنما أن يعاني من تأثير بعض الأفكار بحيث لم يعد قادراً على تقييم كل مزاياه. أعتقد أنه يجب العمل على تحسين البيئة الثقافية الداخلية والخارجية وتشجيع ظهور كتاب يحركهم الفكر المستقل لكي يخرج الأدب من مأزقه.

3 – حول الواقعية الجديدة:

❖ لي:

أعتقد أن الواقعية الجديدة في طريقها إلى الزوال. لقد

وصلت القمة ما بين 1987 و1990. أما حالياً، فإن الرواية تتجاوز هذا الاتجاه القديم. لقد ظهرت «الواقعية البسيطة» المتميزة بحس جمالي أكبر والتي يتم فيها تصوير الحياة اليومية للناس البسطاء بدل تصوير الوجود الإنساني. فالكثير من القصص يسعى إلى تصوير البوادي والمدن والتاريخ والدول الأجنبية والمناطق الاقتصادية الخاصة. هناك علامتان تميزان «الواقعية البسيطة» عن «الواقعية الجديدة». العلامة الأولى تتمثل في كون الاهتمام الذي كان منصباً من قبل على الوجود الإنساني ومفاهيم الحياة المستقرة نسبياً قد تحول إلى وصف الحياة اليومية ورصد تحولاتها التافهة. والعلامة الثانية هي الأهمية التي أصبحت تعطى للشخصيات الواقعية ولاستقلالية الحياة بدل الشخصيات النمطية، وإن كانت ملامح النمطية لم تلغ تماماً كما لم يلغ منطق إصدار الأحكام حول الإنسانية. وبدل البحث عن الجذور الثقافية وعن سر الوجود الإنساني أصبح الاهتمام منصباً أكثر على المشاعر العفوية للشخوص تجاه الأشياء التافهة. هذا هو التطور الحديث للذائقة الجمالية عند القصاصين والروائيين.

❖ بان:

فيما يخص ازدهار الواقعية الجديدة في الرواية والقصة والمحكيات الصادرة في السنوات الأخيرة من الثمانينات والتي

تطورت في التسعينات، يمكنني تلخيص وجهة نظري في ثلاث نقط.

الواقعية الجديدة ليست مصطلحاً نظرياً محضاً، إذ لو اعتبرناه كذلك لوجدنا ثغرات كثيرة على المستوى النظري. إن جوهر هذا المصطلح وانطلاقه يظلان غير محددين. لذلك لا يمكن تحديد هذه الظاهرة الأدبية بكل دقة. وأنا أتقبل هذا المصطلح فقط لكونه مستعملاً ويسهل عملية التواصل.

يجب التمييز بين نظرية الواقعية الجديدة والتطبيق الإبداعي. فرغم أن الواقعية الجديدة تحاول أن تشمل العملية الإبداعية إلا أن هذا المجهود لم ينجح إلا نسبياً. إذ نجد الظواهر الإبداعية أكثر غنى وتعقيداً مما تلخصه نظرية «الواقعية الجديدة».

إن الأعمال الروائية المحسوبة على «الواقعية الجديدة» هي في الواقع متنوعة جداً. إذ إن أعمال الكتاب الواقعيين لا تختلف فيما بينها وحسب، بل وتختلف كتابات الكاتب الواحد نفسه. بحيث لا يمكن حصرها كلها في خانة واحدة هي «الواقعية الجديدة».

❖ وانغ(❖):

«الواقعية الجديدة» مصطلح عائم جداً، غير أن هناك

إجماع في الرأي على الاعتراف به كواقع أدبي نظراً للنتائج المحصل عليها. لكن على المستوى النظري لاتزال النقاشات مستمرة. أعتقد أن «الواقعية الجديدة» تتلاءم مع التوجه الثقافي للعصر، وهذا هو السبب في كونها موضوع نقاش. فأمام مرحلة تتحول فيها باستمرار الأفكار والقيم والسلوكات والبحث عما هو روحي، هناك المزيد من حرية في اختيار نمط الحياة من جهة، وعدم قدرة الناس على تحمل المعاناة النفسية كما في الماضي من جهة أخرى. والحياة عندما تكون في قمة التحول تؤدي إلي عدم الاستقرار. إنها ظاهرة تناقضية هامة جداً. لقد أصبحت المنافسة في تزايد مستمر ومستوى الحياة يتنوع وإيقاع يتسارع أكثر فأكثر. بينما تتجه ذائقة الناس أكثر فأكثر نحو السوقية والبساطة. إن الثقافة الرديئة، كثقافة «الإصلاح السريع» وثقافة «الاستهلاك»، أصبحت هي الموضة السائدة. وأمام هذه الوضعية يجد الكتاب أنفسهم أمام خيارين لا ثالث لهما. فإما الانصهار في الرداءة أو التميز عنها. في الحالة الأولى نلاحظ تزايد عدد قراء الكتابة السوقية وعدد الكتاب الملتزمين بهذا النوع من الكتابة. في الحالة الثانية نجد كتاب الواقعية الجديدة يركزون على الطابع الواقعي للأدب بتجسدهم لظاهرة التنوع ومقاربتهم للواقع الثقافي للعصر. إن روايات «الواقعية الجديدة» تتكيف، في الواقع، مع ذوق القراء المعاصرين. لقد ورثت روح الأدب الواقعي التقليدي باقترابها من الحياة اليومية على مستوى المضمون وبتوافقها مع الثقافة

الشعبية من الناحية الروحية. ولهذا فالواقعية الجديدة التي لا تمتلك أي جديد لا يمكنها أن تصبح نظرية قائمة بذاتها، خاصة وأن رواياتها تفتقر إلى الروح الفلسفية والميتافيزيقية. ومع ذلك فالكتاب الواقعيون الجدد ينتمون بحكم الواقع إلى الإبداع الأدبي المعاصر. ورغم أن الواقعية الجديدة لم تحصل على نجاح باهر إلا أنها تبقى مقبولة لفترة من الزمن.

من جهة أخرى، أعتقد أن انتشار روايات الواقعية الجديدة يعكس حنين الثقافة المعاصرة إلى الروح الكلاسيكية. ذلك أن العمق الإنساني للروايات الواقعية الجديدة يرتكز على الأخلاق والثقافة التقليدية الموروثة مع الاختلاف عنها من حيث طريقة التفسير التقليدية. فمثلاً، حسب النظرة التقليدية، نجد البطل يتعاطف مع الضعفاء، يعاقب الشرير ويدافع عن الخير. وينال كل واحد جزاء ما يقوم به من أفعال. بينما نجد الرواية الواقعية الجديدة تلجأ إلى وسائل مختلفة تماماً. إذ تبدو ملامح الشخوص ومصائرهم غير ثابتة. والحياة غرائبية وبدون منطق. وإن كان التجسيد الثقافي يبقى هو نفسه. حالياً تعرف الرواية الواقعية الجديدة تراجعاً ملحوظاً. فأمام الإغراء القوي لثقافة السينما والتلفزيون نجد بعض الكتاب الواقعيين الجدد يغازلون من حين لآخر «الكاميرا». يضحون بالتصوري لصالح الواقعي وبالمضمون لصالح الشكل. إذ لم تعد هناك حساسية كبرى تجاه جودة الأعمال الروائية. لقد اتبعت الواقعية الجديدة في

تجسيدها للحياة اتجاهين هما: البحث في الحياة المعاصرة والعودة إلى التاريخ. والملاحظ أن روايات الاتجاه الثاني في تزايد مستمر. فالكتاب، ببحثهم عن العلاقة بين التاريخ والعصر الحاضر، يسعون إلى الكشف عن الضرورة التاريخية للحياة الإنسانية وأن يضعوا شخوصهم في النفق الطويل للتاريخ والثقافة، خالقين بذلك عدداً كبيراً من الروايات التاريخية الجديدة.

❖ باي:

من الواضح أن «الواقعية الجديدة» التي ظهرت أواخر الثمانينات كإجراء واقعي جديد يهتم بتصوير الحياة الإنسانية في أبسط مظاهرها، قد عرفت تطورات جديدة خلال التسعينات. في البداية كان الكتاب الذين يمثلون هذا الاتجاه أمثال فانغ فانغ وشي لي وليو زينونغ، يعبرون بطريقة متميزة عن الأحاسيس المختلفة تجاه الحياة. لكن هؤلاء الكتاب أنفسهم أصدروا أعمالاً جديدة لم تعد تصور حياة الناس البسطاء وإنما تعالج الأجواء الثقافية والبيئة المحيطة بالإنسان؛ مما أضاف إلى الواقعية الجديدة مميزات أخرى.

إن دلالة ظهور وتطور «الواقعية الجديدة»، في رأيي، لا تكمن فقط في كونها مدرسة جديدة وإنما في كوننا استطعنا التوصل إلى تغيير المفاهيم القديمة للواقعية بفضل ممارسة

فنية ناجحة. كما أن «الواقعية الجديدة» لها تأثير قوي على كافة الأوساط الأدبية المعاصرة. وهذا ما يثير الانتباه إلى الإمكانات العديدة التي تتوفر عليها وإلى كيفية تعامل الفن مع الحياة كما هي.

❖ يو:

من جهتي أعتقد أن بالإمكان رؤية أسباب ظهور «الواقعية الجديدة» من زاوية أخرى. في السنوات الماضية عندما كانت الرواية في أوجها، لم يكن هناك نقاش حول «الأدب السوقي» و«الأدب النقي» في مجال «الأدب الجاد». كل الآداب كانت تعبر آنذاك، بشكل مباشر عن أحاسيس الناس وعن الحياة في عمومياتها. وكانت الإبداعات تجسد نموذجاً جمالياً مناسباً وثابتاً نسبياً. فيما بعد، عندما تطور «الأدب النقي» متميزاً عن الأدب الشعبي والسوقي في بحثه عن الجديد والمختلف، ظهر اتجاه غير طبيعي ومبالغ فيه. فظهور الواقعية الجديدة والروايات التاريخية مكنت الرواية من التحاور بشكل أفضل مع الحياة من تصوير أحاسيس عامة الناس. وهذه العودة إلى التقاليد تعتبر في حد ذاتها ضرباً من الإبداع. فـ «الأدب النقي» وهو يراجع نفسه، انفتح على التقاليد وساهم بذلك في استكمال بناء الأدب عموماً.

4 – ظاهرة الرواية في التسعينات:

❖ لي:

لربما تستحق ظاهرة الرواية، في الظرف الراهن، اهتماماً أكبر. إذ خلافاً لما يعتقد، فإن التقنيات الروائية تزداد إتقاناً وبشكل سريع. لقد باعت إحدى المكتبات في يوم الأحد أربعة آلاف نسخة من رواية واحدة. وحسب صاحب هذه المكتبة، فإن أعمال «الأدب النقي» لاتزال تسيطر على السوق مادامت تتوفر على الذوق الرفيع وتكتب بطريقة جيدة. وهناك روايات أعيد طبعها مرات عديدة، أي أكثر من مائة ألف أو ثلاثمائة ألف نسخة. والسؤال المطروح هو: لماذا ينصب اهتمام القراء على الروايات في الوقت الذي نجد فيه وتيرة الحياة متسارعة ووسائل الترفيه منعدمة؟ الأكيد أنه بعد سنوات من التيه والاضطراب، هناك رغبة ملحة في إيجاد سند روحي وقراءة الروايات في جو هادئ. وتتميز الروايات الحالية، على المستوى الإبداعي، بميزتين رئيسيتين: بعضها تاريخي مثل الروايات الملحمية وبعضها الآخر ذاتي يتناول الكثير منها حكايات الحب والجنس.

❖ بي:

رغم أن الروايات كلها ليست من نفس النوع، إلا أن القراء

يتهافتون عليها. وهذه ظاهرة يجب على الأوساط الأدبية أن تفكر فيها بجدية. وهي في اعتقادي، تبين بأن بعض دارسي الأدب المتشددين لايزالون متشبثين بمهامهم في مواجهة صدمة اقتصاد السوق. وهو عمل أعطى ثماره. وهذا ما يدفعنا إلى التشبث ببعض الأمل الأدبي في ظل أزمة اقتصاد السوق. ومن جهة أخرى، تيبين هذه الظاهرة بأن القراء لم يفقدوا بعد الذوق الأدبي، وأنهم لايزالون يتوقون إلى الأعمال الروائية الجيدة.

❖ وانغ:

إن الروايات تعرف حالياً انطلاقة كبيرة. فهي ذات جودة عالية بالمقارنة مع القصص والمحكيات. كما أنها سجلت المزيد من التطور مقارنة بما كانت عليه في الماضي. والجديد في الإبداع الروائي يتمثل في كون المستوى العام للروايات، الذي يعد هاجس الكثير من الكتاب، قد أصبح متوازناً، وأن الكثير من الأعمال اقتحمت ميادين جديدة في تعاملها العام مع الحياة والفن وذلك بقيامها بأبحاث جديدة. وبالرغم من كون المستوى الفني للكتاب ليس متوازناً، إلا أنهم بدأوا يعون تدريجياً أهمية البحث عن البنية الروائية والأسلوب. وأصبح الروائيون، على مستوى الثقافة التاريخية، يولون أهمية خاصة للتجارب والأحاسيس. ويركزون في تجسيدهم للتاريخ - الذي يعشقونه -

والحياة الإنسانية على عملية تطور الحياة والبحث عن القيمة التاريخية.

❖ بان:

أعتقد أن الروايات الصادرة في التسعينات تستحق تأملاً عميقاً، إذ لا تخلو هذه الروايات من أعمال واقعية جيدة. غير أن هناك أيضاً أعمال كثيرة لا يمكن تصنيفها ضمن الروايات الواقعية. هذا التنوع لم يكن موجوداً، بالتأكيد، في الإبداع للثمانينات. وبالرغم من عدم وجود روايات ناجحة جداً، إلا أن كل رواية تتوفر على خاصية أو عدة خصائص تميزها عن غيرها. وهذه الخصائص هي التي تكشف، أحياناً، عن تغيرات هامة في مسار الكاتب.

أمام هذا التنوع في الإبداع الروائي وتطبيق اقتصاد السوق، بدأت الأوساط الثقافية تعمل أيضاً على تحسين المظهر الخارجي للكتاب. ذلك أن العوامل التجارية السائدة لاتزال تشكل عائقاً يحول دون معرفة الجمهور للروايات المتنوعة جداً. وهذا يتطلب، أكثر من أي وقت مضى، نقداً أدبياً مستقلاً يكشف الحقيقة للقراء.

❖ ❖ ❖

خمس قصائد

بول إلوار - فرنسا

1 - أحبك

لأجل كل النساء اللواتي لم أعرفهن.. أحبك
لأجل كل الأزمنة التي لم أعش.. أحبك
لأجل ريح الفضاء الواسع وريح الخبز الساخن
لأجل الثلج الذي يذوب... لأجل الزهور الأولى
لأجل الحيوانات الطاهرة التي لا يرغبها الإنسان
أحبك لأجل الحب
أحبك لأجل كل النساء اللواتي لم أحبهن قط

من يعكسني.. إن لم تكوني أنت لا أراني إلا قليلاً
بدونك لا أرى شيئاً في امتداد الفلاة
ما بين الأمس واليوم
حيث كان كل الموتى الذين تخطيتهم فوق التبن
لم أقو على ثقب جدار مرآتي
كلمة كلمة كان يلزمني حفظ الحياة
مثلما ننسى..

لأجل حكمتك التي ليست لي.. أحبك
لأجل الصحة
ضد كل ما هو وهم.. أحبك
لأجل هذا القلب النابض الذي أملكه
تخالين أنك الشك وأنت اليقين
أنت الشمس الكبيرة التي تصعدني إلى الرأس
حين أكون واثقاً مني.

2 - هواء منعش

نظرت أمامي
وسط الحشد رأيتك
بين حبات القمح رأيتك
تحت شجرة رأيتك

في نهاية كل أسفاري
في غور كل الأوجاع
حول جميع القهقهات
الخارجة من الماء والنار

صيفاً .. شتاء رأيتك
في بيتي رأيتك
بين ذراعي رأيتك
في أحلامي رأيتك

أبداً لن أفارقك

3 - أغنية

في الحب
الحياة لايزال لها:
الماء النقي لعيني الطفل
الذي ينفتح دون أن يعرف كيف أن..
ثغره لايزال وردة.

في الحب
الحياة لايزال لها:
يدا طفل عابثة
تنطلق أقدامها من الضوء
وتسير إلى الضوء

في الحب
الحياة لها دائماً:
قلب خفيف ومتجدد
لا شيء يستطيع أن ينهيه
فيه يتخفف الغد من أمسه

4 - نحن الاثنان

معاً

نتماسك بالأيدي

في بيتنا نخال أننا في كل مكان

تحت الشجرة اللطيفة.. تحت السماء المعتمة

تحت جميع السقوف عند موقد النار

في الشارع الفارغ تحت عز الشمس

في النظرات المتسعة للحشد

قرب الحكماء والمجانين

بين الصغار والكبار

لا أسرار للحب

نحن البداهة نفسها

يحسب العشاق أنفسهم عندنا.

5 - حسناء

حسناء.. وأنت تنامين ستكسرين السلسلة
التي تربط ريشة الليل إلى رصاص الأرمدة
الجسد الميت للحيوان الذي ينط في حلم
بين الأعشاب والأوراق المختلطة
للامتداد الأخضر قطع فحم تشرب الظل

حساء.. ستتلقين القوت الملحوظ
بالأعين للمغزل الذي للأوردة والأعصاب
ضوء حميم.. لهب.. وقشعريرة الصباح
لقد فات الأوان اغمضي عينيك غداً يشع
غداً ستعرفين العالم أفضل من اليوم

حسناء يوماً وكل يوم ولكل مكان
ضعفك وقوتك لهما نفس التجلي
إيه.. معشوقة الجميع.. معشوقة واحد
في صمت يعد ثغرك أن تكوني سعيدة
في قلب الجميع.. في قلب واحد.. في قلبينا

ترجمة رضوان السائحي

حيـــــاة

ديريك موهان(❖) - إيرلندا
Derek Mahon

في أول الخلق
كنت مشعلاً من ذهب
كان ذلك رائعاً
لكنهم دفنوني
في الأرض ألفي عام

(❖) Derek Mahon شاعر إيرلندي معاصر. ولد في بلفاست عام 1941. عمل مدرساً وكاتباً متفرغاً في إيرلندا وبريطانيا وأمريكا. له عدة دواوين منها: Lives و The Snow Party.

حتى جاء عامل
وأخرجني بمعوله
في العام ألف وثمانمائة وأربعة وخمسين
وباعني
بشيء من الشاي والسكر
في سوق فرجس الجديد.

مرة كنت مجدافاً
لكني نصبت على الشاطئ
لأبين موضع قبر
عندما أبحرت السفينة التائهة بعيداً.
اعتقدت أني في إيثاكا، لكني تراجعت سريعاً.

الزمن الذي أحببته أكثر
هو عندما كنت
نتوءاً من طين
في دثار نافاهو
وضعت هناك

لأخفف من آلام

الكمال البالغ

الناتج فقط من صنع الإنسان.

خدمت صانعي جيداً

عاش طويلاً

ليلقى حتفه في

تكسون بصعقة كهرباء

الليل ساد والأضواء

خفتت في أوروبا

ولن تشرق ثانية.

أنماط حياة عديدة

أشياء عديدة يمكن تذكرها

كنت صخرة في التبت

لسان كلب

في أعماق إفريقيا

ينمو من ظلام في ظلام...

تبدو جميعها

غير حقيقية بعض الشيء الآن

هائنذا الآن

عالم بالإنسان

بواسطة بطاقة ائتماني،

مملاتي، زوج حذاء

عسكري زائد

وحمل قارب من

أدوات التصوير

أعرف كثيراً

لأن أكون أي شيء آخر

وإذا حدث – في المستقبل لأي أحد

يظن أنه لمرة من المرات كان أنا

كما أنا اليوم،

دعه يحيي ذاته

أو يعلم نفسه الصلاة.

ترجمة محمد العطوي

كلمـــات

إدوارد توماس(*) - بريطانيا

من بيننا جميعاً
نحن الذين نصوغ القوافي
هل ستختارونني أحياناً
أيتها الكلمات الإنجليزية؟
تختارونني أنا
كما تختار الرياح شرخاً في حائط
أو ماسورة لتصريف المياه

(*) شاعر وناقد بريطاني (1878-1917).

لتصفّر من خلالهما

معبرة عن أفراحها أو أتراحها

❖ ❖

إنني أعرفك:

أنت خفيفة كالأحلام،

صلبة كالبلوط،

نفيسة كالإبريز،

كالخشخاش والذرة

أو معطف قديم،

عذبة في مسامعنا.. مثل طيورنا،

عذبة كالورود الإنجليزية

في حرارة منتصف الصيف،

غريبة كسباقات الموتى

وأولئك الذين لم يولدوا بعد:

غريبة، وعذبة.. بالتساوي.

❖ ❖

ومألوفة للعين

مثل أحب الوجوه التي يعرفها المرء

ومثل البيوت الضائعة

ولكن أقدم بكثير

من أقدم أشجار الطقوس الصنوبرية –

في قدم تلالنا –

ملبوسة من جديد

المرة تلو المرة:

شابة مثل جداولنا

بعد هطول الأمطار:

وعزيزة

كالأرض التي تثبتين أننا نعشقها.

❖ ❖

امنحيني الرضى

ببعض العذوبة من «ويلز»

التي ليس لبلابلها أجنحة،

من «ويلتشاير».. و«كنت».. و«هيرفوردشاير»،

والقرى المتناثرة هناك، –

من الأسماء والأشياء

وليس أقل من ذلك

واسمحي لي أحياناً أن أقف

معك،

أو أقف بالصدفة

في نشوة،

متسمِّراً وحراً

في قصيدة..

كما يفعل الشعراء..

ترجمة شهاب غانم

قصـيدتان

ياروسلاف سايفرت(*) - التشيك

1

قصيدة وجدت على سجادة

(*) (1901-1986) شاعر تشيكي حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1984 وهو التشيكي الوحيد الحاصل على هذه الجائزة. غنى للحب طوال حياته - حب الإنسانية، نصفه الآخر، أهله وأصدقائه وشعبه والطبيعة. وأيضاً حب العدالة والحقيقة والقيم الرمزية التي عانى من أجلها الشعب التشيكي الشيء الكثير.

هاتان القصتان صدرتا في ديوانه الشعري الأخير «أن أكون شاعراً» في عام 1983 يعود فيه الشاعر إلى أيام المراهقة والحب ويذكر فيه سنوات الحرب السوداء ويطلق بعدها النداء الحار من أجل السلام يكثر في ديوانه من ذكر مدينته براغ وكذلك من ذكر من أعجب بها من قبله أمثال موزارت وغيره من الشعراء والرسامين.

براغ في قلب من يراها ولو مرة

سيغني اسمها للأبد

أغنية نحبها ممزوجة عبر الزمان

فلتصدح

مازالت أحلامي الأولى فرحة

تلمع كالصحون الطائرة فوق أسطح بيوتها

لتختفي بعدها

في شبابي، الله يعلم أين!

ذات مرة، أسندت خدي على حجر حائط قديم

تحت ساحة القصر(❖)

فسمعت فجأة هديراً حزيناً

إنه رعد القرون البعيد

إلا أن الحجر الحنون القادم من الجبل الأبيض همس في أذني وقال

(❖) قصر براغ الذي يقع في تلة تشرف على براغ حيث يمارس فيه الرئيس التشيكي عمله.

اذهب سترى العجب
غن لكن لا تكذب فهناك من يجب أن تغني لهم
ذهبت ولم أكذب
إلا الشيء القليل، عليكم يا أحبتي.

2

نشوة الربيع
في طرقات براغ أراوح وقبعتي بيدي
ألمس حجارتها الخشنة
ولكن عليها يطبع الشاعر قبلاته
براغ، لقد أحببتها طوال حياتي كما أحبها جميع شعرائنا
ربما أحببتها أكثر لتعاستي الغالبة
منعت عني النوم الكثير من المرات
فآتيه في أركانها المعتمة مداعباً الظلمة الحريرية لليالي الفاتنة
كانت تفوح منها رائحة شعر امرأة وياسمين
إننا في عام 1981
ما أسرع الحياة التي عشتها
سأضيف إلى أشعاري

التي طالما أحببت كتابتها عن هذه المدينة

بعض المقاطع

ولكن لن أمزقها بعد اليوم كما فعلت أحياناً

لتغذي ببساطة أفواه الميازيب الجائعة المعلقة على حواف الكاتدرائية

قريباً، ساعتي سوف تدق

لقد تأخر الوقت

إنها آخر أشعاري

ترجمة أمين يغمور

الصحـــف

آلان بوسكيه(❖)
Alain Bosquet

الصحف

غداً سأختفي

(❖) آلان بوسكيه. ولد في العام 1919. درس الفلولوجيا في جامعة بروكسل، وجامعة السوربون. سكرتير تحرير مجلة (فرنسا الحرة) و(طريق فرنسا). حاز العديد من الجوائز. من دواوينه العهد الأول 1957، السيد الشيء 1962، ملاحظات عن العزلة 1970، قصائد الواحد 1985، سونيتات نهاية القرن 1980، وآخر ديوان له هو يوم واحد بعد الحياة 1984. وفي العام 1990 عدّه الشاعر الفرنسي إيف بونفوا (أعظم الشعراء الفرنسيين الأحياء). توفي في العام 1998 في باريس.

ستنتهي هذه الأيام!
تيتانك كم تغرق
ستبقى سانبطرسبورغ هادئة في
شهر مارس.
أفكر في هذا العالم الخائف
من أخبار الحب،
من أكذوبة السلام.
سأقول إن روبسبير قطف
وهو في التسعين شجرة الموموزا
سان فرانسيسكو لم تحترق
عانق غاندي بيده المتكبرة زيبو الكهل.
مَنْ اقتحم بوابات برلين؟
أعلم أن النصر من جانبين اثنين.
سيضع شعب الدوقات العظام
من الآن فصاعداً
أعضاءه في أفران حارقة.
سيذهب الأطفال
إلى كرنفال رافسبورك!

دون صحفٍ.
سيكون الإذلال أكثر حكمة.
لأننا سننسى كل شيء،
يرتجف المؤمن مثل قصبة.
طارت هورشيما في الغيوم لكي
تصبح بجعةً عظيمةً،
بمنقارٍ يشبه معبداً يابانياً.

المصابيح

مصباحي، أيها المصباح،
أيها اللعبة القاتلة،
أتريد أن تصبح رمزاً؟
لقد صنعت منك حيواني الذي
ينشد وينشد، والذي يحلق
طبقاً إلى قوانين المجهول،
والتي حررتها واخترعها بنفسي.
مصباحي، أيها المصباح.
أيها المرهف العاري

للأرخبيل!
أيتها الحياة الشريدة.

أنت لا تسلي نفسك هذا المساء
ثمة مذنبٌ وطلسمانٌ
هذا الأحد.
أيمكن للضوء أن يبدو
إن أنت انحنيت.

مصباحي، أيها المصباح.
مثل زهرة راجفة
على طبيعتها ولغزها من البرد.
بشيء من الليل والفوضى
سأضيئك.

ترجمة علي بدر

الجـــدار

جمال مير صادقي(*) - إيران

ترجمة علاء فتحي حسن

كان قد خرج من غرفته صباحاً ولم يكن يدرى ما الذي

(*) أديب إيراني ولد في طهران عام 1932م وتلقى تعليمه الجامعي في كلية الآداب في جامعة طهران ونشر أول قصصه في المجلة الأدبية الإيرانية (سخن) وتعني (الكلام) وله أربع مجموعات قصصية، هي: (مسافرو الليل) عام 1961، (الأميرة سيدة العيون الخضر) 1963، (عيوني المتعبة) 1965 و(ليالي الفرجة وزهرة الذهب) 1967، كما ألف مير صادقي عدة روايات منها: (طوال الليل) 1969، (ليلة السّراج) 1976 و(الرياح تنبئ عن تغير الفصل) 1984. كما ألّف عدة كتب نظرية في فن الكتابة القصصية الإبداعية منها: (القصة، الرواية، القصة القصيرة) و(عناصر القصة) و(القصة والأدب).

ينتظره في الخارج. وقف أعلى درج المنزل ينظر حوله بعيونه الناعسة غير مصدق لما يراه حوله، ينظر غير مصدق لما يحدث، تساءل.. ما الذي حصل؟

بالأمس لم يكن يرى أحداً من الجيران. لقد تبدل كل شيء. لم يصدق هذه المناظر التي لم يعتد رؤيتها، لكنه كان فرحاً على أي حال، فهذه سودابة ابنة الجيران. إنها تتجول في باحة منزلها وتسقي زهورالحديقة بإبريق صغير وتلك الاخرى أختها الكبرى منيژه جالسة على طرف الحوض تنظف أسنانها بالمسواك. كيف أمكنه أن يراهم من مدخل منزله؟ وقف دون حراك فرحا لما رآه.

بالأمس لم يكن بإمكانه أن يراهم، لم يكن يرى سودابة وهي تروي الزهور ولا اختها منيژه وهي تجلس وسط الباحة.

مازال اليوم باكراً، والصباح في بدايته صافياً صفاء الحليب، برّاقا كوجه السماء، والشمس كانت كمثل كرة حمراء قرمزية، تظهر من جوف السماء، وامتلأت الحديقة بتغريد العصافير. ضحك مرات ومرات، نظر نحو سودابة ونادى: سودي، انظري اليّ، سودى! لكنها كانت منشغلة في عملها، ولم تكن تسمع صوته الصغير. نزل عدة درجات أُخر، ونظر حوله مجدداً، ومن شدة دهشته فتح فمه مذهولا! لقد أصبحت منازلهم واحدة، و ساحات المنازل أيضا واحدة. لقد تحول الجدار الكبير الذي كان يفصل بين منازلهم الى كومة من

الحجارة والطوب، تساقطت فوق بعضها البعض. راح الطفل يجري في الحديقة فرحاً، ويتنقل في أرجاء الحديقة. فجأة انزلقت قدمه وسقط أرضاً. رآه أبوه، فهرع إليه وأخذ بيده. جثا الطفل على ركبتيه، فقال له أبوه: أي بني؛ اجمع دموعك ولا تبكي. جاءت أمه مسرعة تواسي ابنها الصغير، وأخذته الى الداخل. في البيت سكبت له أمه كأسا من الشاي و أخبرته أنه في الليلة الماضية انهار الجدار الذي كان يفصل بين منزلهم والمنزل المجاور، بفعل الرياح. وأضاف والده، الذي كان منشغلاً بارتداء ثيابه بصوت حاد: سأرى اليوم الأسطه عباس؛ ليأتي ويبني هذا الجدار مجددا، فلا يمكنني الوثوق بأحد غيره. قال سيروس الشقيق الاكبر للطفل ناصر، والذي كان يعتبر نفسه رجل البيت، أثناء غياب والده عن المنزل: بالطبع يا أبي، ففي أيام كهذه لا يمكن الوثوق بأي كان، يا للزمن العجيب!

وضعت الأم فنجان الشاي أمام ابنها الكبير سيروس، وتساءلت: هل يعقل أن ينهار جدار قوي بفعل الرياح؟

في ذات اللحظة دخلت لمنزلهم الطفلة سودابة دون أن تطرق باباً أو تستأذن، لكنها دخلت تنادي ناصر ليلعب معها، وشقيقها الصغير بهمن، في ساحة منزلهم. وعندما خرجا قالت لناصر: أتدري، لقد هدمت الريح الجدار بالأمس، والآن يمكنك المجيء لمنزلنا واللعب معنا. هز ناصر رأسه موافقا الفتاة الصغيرة على ما قالته، وعند المدخل ظهر بهمن بملابسه

الضيقة يحمل في إحدى يديه تفاحة واتجه نحو ناصر وقال له: أتعلم، لقد هدمت الرياح الجدار! لم يمض وقت طويل، حتى اجتمع الاطفال وانهمكوا في اللعب. لعبوا لعبة الضيافة[1]، فبسطوا سجادة تحت ظل شجرة كبيرة وجثوا على ركبهم فبدوا كرجل كبير يجلس بأدب واحتشام، أشعلت سودابة النار تحت البريموس[2] الصغير لتعد بعض الشاي، وكان ناصر قد أحضر معه بعض الفاكهة من والدته ومع التفاحة التي كانت بيد بهمن يكون الترتيب قد اكتمل للبدء بمراسم الاحتفال بسقوط هذا الجدار!!

عندما بدأت اللعبة كانت سودابة هي العروس، وناصر يمثل دور العريس. أما بهمن فقد كان إشبين العريس وبروانه، ابنة أحد أقارب سودابة، فقد كانت أم العروس. راح الأطفال يحتفلون و يغنون ويرقصون ولم تكن فرحة البريموس تقل عن فرحتهم، فالماء المغلي كان يصدر أصواتاً تشبه أصوات الأطفال الفرحين. جميعهم كانوا يحتفلون احتفالاً قلبياً بسقوط هذا الجدار إلى أن جاء وقت الظهيرة حيث تفرقوا عن بعضهم. عاد ناصر الى أمه يخبرها بالتفصيل عن كل ما حدث معه و قد بدت السعادة على وجهه. بعد وقت قصير وقف خلف النافذة

(1) لعبة الضيافة: لعبة يمثل فيها الأطفال احتفال عرس ويقوموا بإجراء التقاليد المألوفة للأعراس في مجتمعهم.

(2) البريموس: بالفارسية (سماور) وهي أداة لإعداد الشاي وتعتبر آلة كلاسيكية توجد في المقاهي القديمة وخاصة في بلاد الشام.

ينظر الى الساحة، التي كان فيها منذ قليل. نظر اليها بحزن وتوقفت عيناه عن الابتسام، وقلبه يرغب بأن يتخذ مما يرى ذريعة للبكاء؛ فالساحات عادت لتفترق من جديد، كما كان الأمر في الماضي. إنهم يبنون جداراً جديداً والطوب يولد من حطام الطوب القديم. نظر إليها كما كان ينظر إليها من قبل. إنها تبدو صغيرة. قال لنفسه: بالطبع صغيرة، تماما كالقفص. عندها تذكر والدته عندما كانت تقول لوالده: يا إلهي! ما بالك يا رجل ألا ترى! متى سنخلص من هذا البيت. إنه قفص وليس بمنزل!

والآن يقف هذا الطفل حائراً ومتحسراً. كان يفكر كيف سيعود ليلعب مع الأطفال الآخرين، ومتى سيجرون مجدداً كالأسماك الصغيرة؟ و متى سيعود صوتهم ليملأ الحديقة صراخاً وضحكاً؟

امتلأ قلبه الصغير بالحزن. هذا الطفل الصغير الذي أفرط والداه بتدليله فصار يعاندهم، وأصبح يريد كل شيء ولا يتوقف عن إلحاحه، وإزعاج والديه حتى يصرخ أحدهما في وجهه.

وقف خلف النافذة وأمسك بقضبان الحماية على النافذة، فضغط عليها، وبدا كأنه أسير ينتظر فك أسره. يقف حزيناً خلف النافذة وكأن والده قد نهره الآن. غص حلقه بالألم، وحدق بالجدار، والعمال الذين يبنونه بعين السخط والحقد.

كم كان يكرههم! صار كلما سأله أحدهم شيئاً أو طلبوا منه أن يخبر والديه بأمر، لم يكن يلتفت لهم، حتى أنه في بعض الأوقات، كان يأخذ تراباً وحجارة، ويقذف بها نحو أولئك العمال، ويفر نحو المنزل. وأحيانا أخرى كانوا يطلبون منه الماء فيقولون له: أيها الصغير، هل لك أن تحضر لنا جرعة ماء نشربها؟ إننا عطشى، عجل بها أطال الله عمرك!

غير أن كلامهم لم يكن يجد منه آذاناً مصغية، بل كان يرغب بأن يسقط عليهم هذا الجدار؛ فيكسر أيديهم و أرجلهم، أو أن يسقط على رؤوسهم فيموتون تحته. كم كان يكره هذا الجدار، وكم كان يكره من يبنونه؛ فهو لن يقدر أن يذهب الى منزل الجيران للعب مع بهمن وسودابة، فالجدار يسد الطريق أمامه كما أنه ذهب عدة مرات لمدخل حديقتهم ليوصل نفسه إليهم لكن الأبواب كانت موصدة أمامه ولم تكن يده تصل للقفل ليفتحه. أما إذا كان الباب مفتوحاً لم يكن يستطيع الخروج منه دون إذن والديه، وإذا تجرأ وخرج فسيلقى عقاباً شديداً ولن يصطحبه والده صباح الجمعة إلى السينما، وإن خرج ورضي لنفسه العقاب فمن سيدخله بيت الجيران. لقد كان الألم يتضاعف في قلبه، ولم يكن يبدو لهذا الألم نهاية بوجود هذا الجدار. كان يرى سوء الحظ باديا من أعين العمال، فهو يرى أن بناء هذا الجدار لا جدوى منه، ولا يدري لم كل هذا الإصرار من والده لبنائه من جديد. في تلك الأيام التي لم يكن الجدار موجودا فيها كانوا مرتاحين بشكل أفضل وعندما كانت والدته

تنظف الخضروات التي تشتريها من السوق كانت تأتي جارتهم أم بهمن لتساعدها، وكان الجميع يحضر معها ليجلسوا ويتحدثوا حتى المساء، وكان يسمع والدته تقول: لو لم تأت جارتها لمساعدتها لاستغرق تنظيف الخضار أياماً، وفي المقابل عندما كانت أم بهمن توضب بيتها وتضع ستائر جديدة لغرفة الأطفال كانت أم ناصر تذهب لمساعدتها. وهكذا كان الحال بين الجيران إذ يتبادلون الزيارات والسهرات والمجاملات. وعندما بني الجدار أصبحوا لا يرون بعضهم لأسابيع و ظلت الذكريات محفوظة في ذاكرة الأطفال فقط.

وعندما كان الأطفال ينادون بعضهم من خلف الجدار كان يبدو وكأن هذا الجدار يحتفظ بأصواتهم لنفسه، ويستبدلها بأصوات مختنقة ومرهقة. بسبب هذه الأمور كان يكره هذا الطفل الجدار القديم الجديد، ويشعر بالنحس و سوء حظه بسبب هذا الجدار مما دفعه لإبداء سخطه وحقده عليه، فهو لن يلعب مجدداً مع الأطفال، لا بهمن ولا سودابة، ولن يملأ الحديقة بالصراخ و الضحك، فقد ولت تلك الأيام بعد عودة الجدار.

كم كان يرغب في أمور كثيرة، أمور لم يكن الكبار يحضروها له، ففي إحدى المرات أمسك بطرف ثوب والدته طالبا منها أن يذهب ليلعب في منزل الجيران، إلا أنها صرخت في وجهه موبخة إياه: ما هذه الحماقات التي تقولها ومن أين

تعلمتها! كيف تريد الذهاب لمنزل الآخرين دون داع؟ اذهب والعب وحدك. لم يفهم هذا الصغير، لماذا وبخته أمه، فهو لم يرتكب ذنبا ولم يتفوه بالحماقات فكل ما أراده هو أن يذهب ويلعب مع الأطفال. ملأ الحزن قلبه مجددا ووقف خلف النافذة و حدق بالجدار الذي قد بني نصفه، ونظر الى الأشجار التي كانت الرياح تمر من بين أغصانها فتصدر صوتاً كصوت صرصار الليل. لقد كان الجميع منهمكين في عملهم ؛ فالجدار ارتفع والعمال يرفعونه أكثر وأكثر. أما الرياح فكانت وحدها دون عمل تفعله وقد جلست على أغصان الأشجار تغني لنفسها وحيدة، مثله تماماً . لم تكن لتصل إلى الجدار وتضرب نفساً به لتدمره من جديد فهي لا ترغب بذلك مكتفية بالتنقل بين الأشجار تناظر الجدار باستمتاع. همس ناصر لنفسه قائلاً: لن تهدمه مجدداً، لا يبدو أنها ستفعل.

ذهب نحو الجهة المقابلة للعمال، ينظر نحو ساحة منزل الجيران فرأى منيژه في شرفة المنزل تكوي بعض ملابسها وكان شعرها يبدو متناثراً غير مسرح كعادته، فبدت حزينة وكأنها تعاركت مع أحدهم للتو، ولم تكن تبتسم كما جرت العادة في الأيام السابقة التي كان يراها سعيدة بها وكان طائر السار الذي كان يرفرف فوق رأسها قد رحل وحط مكانه غراب كئيب، فورد خاطره شيئاً ؛ بالأمس لم يكن في منزله أحد سوى والديه وسمعهما يتحدثان حول موضوع ما وكان والده يضحك بين اللحظة والأخرى، فوقف خلف الباب يتنصت عليهما وسمع كل

ما دار بينهما من حديث ولكن دون أن يفهم شيئاً من كلامهما، فقد كانا يتحدثان عن أخذ منيژه لشقيقه سيروس. لم يفهم لِمَ يأخذون ابنة الجيران من أهلها دون داع لذلك، فاستوعب الأمر على هذا الشكل. هل كانت حزينة لهذا السبب؟ فجأة سمع صوت بهمن ينتحب و يقول: لا اريد، يا الله لقد مللت.

عاد ناصر إلى المنزل فرأى والدته تجلس أمام المرآة تتزين فهي على الدوام تجلس أمام المرآة في كل مرة تذهب فيها لحفل زفاف أو عندما يزورهم أقاربهم، لقد كانت تتزين كالعروس تماماً، كانت تضع الكحل على عينيها وأحمر الشفاة على شفتيها، فأسر ناصر نحوها و قال:

- أمي؟

فقالت على الفور: ماذا؟ هل جاء والدك؟

-لا

-عندما يأتي تعال و أخبرني!

الى أين تذهبين؟

- إلى خطبة فتاة

فألح عليها وقال: يا الله، خذيني معك.

التفتت إليه مستغربة: إلى أين؟

- إلى الخطبة..

قالت بحدة:

- هذا عمل للكبار ولا مكان لصغار بيننا.

علم ناصر أن كلامه لن يجدي نفعا و مهما حاول معها فلن يذهب فالتصقت الكلمات على شفتيه كألسنة اللهب ولم يستطع قول شيءٍ آخر، فبقي يحدق لأمه بصمت، إلا أنه لم يقو على البقاء صامتا فانطلقت الكلمات من فمه وسألها: أمي..لماذا يبنون جدارا بين منزلنا والمنزل المجاور؟

- لم تسأل سؤالاً كهذا؟ لا يمكن أن يبقى المنزل دون جدار..

- وكيف ذلك؟

- ستكون كل المنازل مفتوحة على بعضها.

فأصر بأسئلته: لم لا يمكن أن تبقى المنازل مفتوحة على بعضها؟

فضجرت أمه من هذا السيل من الأسئلة وقالت: لا أعلم، لقد أضجرتني، ألا ترى أن كل باحات المنازل فيها جدران!

فقال: ولم هذا؟

فقالت بغضب: لا أدري يكفي ما قلته لك.. اذهب لتلعب هيا. ذهب ناصر نحو النافذة إلا أن شيئاً ما طرأ على فكره فلمعت عيناه وعاد الى أمه وقال: هل تعلمين؟ إذا كان الجدار موجوداً لن يستطيع سيروس أن يقبل منيژه...

فالتفتت اليه بسرعة وقالت: وهل قبل سيروس منيژه...؟

- قل!

رأى الشرار يتطاير من عيني أمه الجاحظتين فتذكر أنه عندما كان يزورهم أحد ما و كانت أمه تعد الحلوى للضيوف وكان هو يتسلل ويأكل من هذه الحلوى، كانت أمه تضربه لهذا العمل القبيح، فعلم أنه ارتكب غلطة عندما أخبرها بتقبيل سيروس لمنيژه، وأن العقاب آت لا محالة فقال لها على الفور: لا لم يقبلها، بل عانقها...

- عانقها!

فرأى أنه زاد الطين بلة وقال: لا لم يعانقها.....

- ماذا إذاً ..؟؟

- لقد كانا يضحكان فقط...

- يضحكان فقط؟!! و كأنها تجره للاعتراف بشيء ما..

فقال لها: لم يكونا يضحكان ولم يقبلها....

فقالت: وما الذي فعلاه إذاً؟

- لا شيء.. لم يكونا يفعلان شيئاً....

- فضحكت أمه من التعابير الطفوليه التي بدت على وجهه و خرجت، ارتاح بال الطفل ورحل عنه هاجس الخوف من العقاب على هذه الحماقه وعاد ليقف خلف النافذه، وأخذ

ينظر الى الخارج، راح ينظر الى العمال، والجدار، والأشجار التي كانت تقف دون أن تتحرك، ورأسها منتصب نحو السماء وكأنها تؤذن للصلاة، أما الرياح فلم تكن تغني ولم تكن تصدر صوت صرصار الليل من بين أغصان الأشجار كعادتها. لابد و أنها هربت خوفا من ذلك الجدار...

فوقف ينظر الى الجدار حزيناً ولم يكن أحد ليساعده فتراءى له الجدار و كأنه شيطان ينظر الى هذا الطفل بازدراء. ظل الطفل يحدق بالجدار خائفاً ومرتعداً وقال: نعم، إنه الشيطان، تماماً كالشيطان، وكانت الأغصان وأوراق الاشجار والشمس الذهبية القاسية تحدق به. جميعهم ينظرون لهذا الطفل وكانت أسراب عصافير الكناري تطير نحو السماء، وتعود لتحدق به من على الأغصان. كان الكل ينظر إليه.. الأبواب، الجدران.. والأشجار الجميع ينظرون اليه عابسين ويبدو وكأنهم يريدون أن يتشاجروا معه... فعاد مرتعشاً من خلف النافذة و التصق بالحائط من شدة خوفه.

- خرج الى الباحة مسرعاً ينظر الى العمال بحقد، بعد أن رحل وميض السعادة من عينيه، فانحنى والتقط حجراً بحذر، والخوف يملأ كل جسده. نظر حوله فرأى أن لا أحداً منتبهاً إليه ففكر لحظة ماذا يجب أن يفعل. نظر حوله فرأى رجلاً أصلع الرأس سميناً واقفاً بين العمال. نظر حوله مجددا وانحنى؛ ليلتقط حجراً آخر وكان قلبه يخفق كرفرفة عصفور

صغير في قفص. صوب نحو رأس الرجل السمين الذي كان يلمع كقاع قدر نحاسي وعندما صوب جيداً شعر برعشة تسري في كل أنحاء جسده، في ذات اللحظة التي كان سيقذف فيها الحجر، فتهيأ له الجدار وكأنه راح يتحرك من مكانه بعيون جاحظة حمراء، وبدا له أن الجدار يسير نحوه، فشلت حركت الطفل، ولم يعد قادراً على الحراك، وسقط الحجران من بين أصابعه و فجأة صرخ الطفل:

شيطان... إنه الشيطان!

وهرع إلى منزله مفزوعا وخرجت أمه مجزوعة من صوت ابنها والتقطته وضمته إليها بحرارة وسألته: ما بك؟ ما الذي حدث لك؟

وبينما كان ملتصقاً إليها باكياً قال: إنه الشيطان يا أمي... لقد جاء ليأكلني!

اليانصـــيب

شيـرلي جاكسون

ترجمة خالد العوض

كان صباح السابع والعشرين من يونيو صافياً ومشمساً، ذا دفء منعش في يوم صيفي كامل، كانت الأزهار تتفتح بإسراف، والعشب كان أخضراً بشكل أنيق. بدأ الناس في القرية في التجمع في الميدان في حوالي الساعة العاشرة، بين مكتب البريد والبنك. في بعض القرى حيث تعداد السكان كثير، تستغرق عملية السحب في اليانصيب يومين، ويجب أن تبدأ في السادس والعشرين من يونيو، ولكن في هذه القرية حيث يبلغ عدد سكانها ثلاثمائة نسمة فإن عملية السحب تستمر لأقل من

ساعتين. ولهذا تبدأ في الساعة العاشرة صباحاً ثم يبقى هناك متسع من الوقت لسكان القرية للعودة لمنازلهم وتناول طعام الغذاء.

تجمع الأطفال أولا بالطبع، فقد انتهت الدراسة مؤخراً للإجازة الصيفية والإحساس بالحرية يسيطر على معظمهم. يميل الأطفال إلى التجمع سويا بهدوء لمدة قصيرة قبل أن يتفرقوا في لعبة صاخبة ,وحديثهم مازال عن الفصل والمدرس، وعن الكتب وأساليب التأنيب والتوبيخ التي يواجهونها .

انتهى (بوبي مارتن) من ملء جيوبه من الحصى، وحالاً احتذى حذوه الأولاد الآخرون في اختيار أنعم الحصى المكورة. جمع كل من بوبي وهاري جونز وديكي ديلا كرويكس (يلفظ سكان القرية اسمه ديلاكروي)، كومة من الحصى في زاوية من الميدان وحرسوها من غارات الأولاد الآخرين. البنات وقفن جانباً يتحدثن فيما بينهن وهن ينظرن من فوق أكتافهن إلى الأولاد. والأطفال الصغار يتقلبون في الغبار ويتشبثون بأيدي أخواتهم وإخوانهم الكبار. بدأ الرجال في التجمع منذ قليل وراحوا يلقون نظرة على أولادهم، وهم يتحدثون عن الزراعة والمطر، عن الجّرارات والضرائب. وقفوا جميعاً بعيداً عن كومة الحصى الموجودة في الزاوية، ونكاتهم كانت هادئة، فيبتسمون فقط.

النساء أتين قريباً من أزواجهن، يلبسن سترات وملابس

البيت. حيين بعضهن البعض وتبادلن قليلاً من الثرثرة وهن يلتحقن بأزواجهن. أخذت النساء، وهنّ واقفات بجانب أزواجهن، ينادين أطفالهن، فيأتون على مضض بعد أن نودوا أربع أو خمس مرات. انسلّ بوبي مارتن من تحت يد أمه وركض ضاحكاً إلى كومة الحصي مرة ثانية. ارتفع صوت أبيه بحدة يناديه، فعاد بوبي مسرعاً وأخذ مكانه بين أبيه وأخيه الأكبر.

يدير السيد سمرز عملية السحب، بالإضافة لإدارته للرقصات التربيعية ولنادي المراهقين، إضافة إلى مسؤوليته عن برنامج يوم الواحد والثلاثين من أكتوبر. فهو رجل لديه الوقت والجهد في تخصيصها لمثل هذا النوع من النشاطات المدنية. كان السيد سمرز دائري الوجه مرحاً، وكان يعمل في تجارة الفحم.

يتعاطف الناس معه، لأنه ليس لديه أطفال، وامرأته سليطة اللسان. عندما وصل إلى الميدان وهو يحمل الصندوق الخشبي الأسود، كان هناك حديث هامس يدور بين سكان القرية. لوح بيديه وقال: «لقد تأخرنا اليوم قليلاً يا قوم»، ثم تبعه رجل البريد السيد جريفز حاملاً كرسياً، ذا ثلاث سيقان ووضعه في وسط الميدان ثم وضع السيد سمرز الصندوق فوقه. ابتعد سكان القرية قليلاً لترك مسافة بينهم وبين الكرسي. وعندما قال السيد سمرز: «ألا يساعدني منكم أحد يا رجال»، كان هناك نوع من التردّد قبل أن يأتي رجلان هما السيد مارتن

وابنه، لمسك الصندوق وتثبيته على الكرسي، بينما يقوم السيد سمرز بتحريك الأوراق داخله.

الأدوات الأصلية اللازمة لإتمام عملية السحب فُقدت منذ مدة طويلة، وقد استخدم الصندوق الأسود الموجود على الكرسي قبل أن يولد الرجل العجوز وارنر وهو أكبر رجل في القرية، ومازال هذا الصندوق يُستخدم حتى الآن.

تحدّث السيد (سمرز) مراراً إلى سكان القرية حول صُنع صندوق جديد ولكن لا أحد يودّ إفساد هذا العُرف المتمثل في هذا الصندوق الأسود. هناك رواية تقول إن الصندوق الموجود حالياً قد صنع من بعض قطع الصندوق الذي عمله الرجال الأوائل، عندما استقروا وأنشأوا هذه القرية. كل عام وبعد كل عملية سحب يناقش السيد (سمرز) قضية الصندوق الجديد ولكن الموضوع يُنسى دون أن يتم عمل شيء ما. يزداد الصندوق الأسود قدماً كل عام. لم يعد الآن أسود كما كان ولكنه مُكسّر في أحد جوانبه مبدياً لون الصندوق القديم وظهر ملّطخاً وذابلاً في بعض الأماكن.

أمسك السيد (مارتن) وابنه (باكستر) بالصندوق الأسود بإحكام حتى انتهى (سمرز) من تحريك الأوراق كلها بيده. نظراً لأن العديد من الطقوس قد نُسيت أو نبذت فقد نجح السيد (سمرز) في استخدام قصاصات الورق بدلاً من القطع الخشبية التي كانت تستخدم لأجيال مضت ولأنه يرى أن هذه القطع

الخشبية تناسب القرية عندما كانت صغيرة. أما الآن فتعداد السكان يزيد على ثلاثمائة نسمة وسيستمر في الزيادة، لذا كان من الضروري استخدام شئ ما ينسجم مع الصندوق الأسود.

في الليلة السابقة لعملية السحب قام السيد (سمرز) والسيد (جريفز) بترتيب قصاصات الورق ووضعها في الصندوق ثم أُخذ الصندوق ليُحفظ في خزانة شركة الفحم التابعة لـ (سمرز) حتى يحين الوقت الذي يكون فيه السيد (سمرز) جاهزاً لإحضاره في الصباح التالي إلى ميدان القرية. لا يوجد مكان محدد لحفظ الصندوق بقية العام فقد بقي سنة في مخزن السيد (جريفز) وأخرى على الأراضي في مكتب البريد وأحياناً يوضع في رفّ في بقالة (مارتن) ويُترك هناك.

كان هناك هرج ومرج قبل أن يعلن السيد (سمرز) بدء عملية السحب. كانت هناك قوائم الأسماء الخاصة برب العائلة، ورب كل أسرة في العائلة، وكل عضو في الأسرة. كما هي العادة قام رجل البريد بتقليد السيد (سمرز) منصب الموظف المسئول عن عملية السحب.

يتذكر بعض الناس أنه في السابق كان هناك نوع من الإلقاء يؤديه الشخص المسؤول عن عملية السحب، وهو نشيد روتيني يُلفظ بسرعة كنوع من الواجب كل عام. ويرون أن على المُلقي أن يتخذ وقفة معينة عندما يغنّيه، وآخرون يرون بأن عليه أن يمشي بين الناس عندما يؤديه، ولكن أُهمل هذا الجانب مع

مضي السنوات. كان هناك أيضاً ترحيب ديني يستخدمه الشخص المسؤول عن السحب عند مخاطبته كل شخص يأتي ليسحب من الصندوق. غير أن هذا أيضاً تغيّر مع الزمن إلى ضرورة التحدث مع كل شخص يقترب للسحب. وقد كان السيد سمرز بارعاً في كل هذا. ظهر السيد سمرز في قميصه الأبيض النظيف وبنطاله الجينز الأزرق، ويده متكئة على الصندوق الأسود، وسيماً ومهماً وهو يتحدث مع السيد جريفز وعائلة مارتن. وبمجرد أن كفّ السيد سمرز عن الكلام واستدار نحو السكان المتجمعين، جاءت السيدة هاتشنسون بسرعة عبر الطريق المؤدّي إلى الميدان وسترتها مطروحة على كتفيها واندسّت في مكان ما في مؤخرة الحشد.

«صراحة، لقد نسيت اليوم الذي نحن فيه»، قالت السيدة ديلا كروى التي كانت واقفة بجانب السيدة هاتشنسون، وكلتاهما ضحكتا بهدوء. وأضافت الأخرى «ظننت أن زوجي العجوز خرج ليكوّم الخشب، ثم نظرتُ من النافذة وإذا بالأطفال قد ذهبوا وأخيراً تذكرت أن اليوم هو السابع والعشرون ثم حضرت مسرعة إلى هنا». بعد أن جفّفت يديها بوزرتها قالت السيدة ديلا كروى: «لقد وصلت زوجتك يا بل». وبعد أن اقتربت من زوجها بادرها السيد سمرز، الذي كان ينتظر قائلاً بابتهاج: «قد ظننت أننا سنبدأ بدونك يا تيسي»، فقالت بابتسامة عريضة: «أظن أنك لن تدعني أترك صحوني في حوض الغسيل، أليس كذلك»؟ وهنا صدرت ضحكة خفيفة وهادئة من

الحشد وهم يتراجعون إلى أماكنهم بعد أن وصلت السيدة هاتشنسون.

- «حسناً؟ أعتقد أنه من الأفضل أن نبدأ الآن لكي يتسنىّ لكل واحد منا العودة إلى عمله. هل من أحدٍ غائب»؟

- دانبر، دانبر، دانبر.

تفحص السيد سمرزالقائمة ثم قال: «كلايد دانبر، هذا صحيح، لقد كُسرت ساقه، من سيسحب عنه»؟

- قالت امرأة: «أنا سأقوم بذلك».

- «الزوجة تسحب عن زوجها. هل لك ابن بالغ يقوم بذلك بدلاً منك»؟ وبالرغم من أن السيد سمرز، وكل واحد في القرية يعرف الإجابة جيداً إلا أن رسميّة الموقف تحتم إلقاء مثل هذا النوع من الأسئلة.

- «ابني لا يزال في السادسة عشرة ولهذا سأنوب عن زوجي العجوز هذه السنة».

- «حسناً» قال السيد سمرز، وهو يكتب ملاحظة على القائمة التي كان يُمسك بها ثم أردف سائلاً: «هل سيسحب ابن السيد واتسون هذه السنة»؟

رفع ولد طويل يده بين الحشد قائلاً: «أنا هنا، سأسحب لي ولأمي» ومضت عيناه بقلق وطأطأ رأسه وهو يسمع بعض

الأصوات تتفوه بأشياء مثل: «يالك من رجل» و«شيء يسر أن يكون لأمك رجل يقوم بهذا».

- «حسناً، أظن أن الكل حاضر. هل الرجل العجوز وارنر هنا»؟

ارتفع صوت مجيباً: "نعم"، تبع ذلك إيماءة من السيد سمرز.

خيّم سكون مفاجئ على الحشد، عندما تنحنح السيد سمرز وهو يتفحص قائمة الأسماء قائلاً: «هل الكل مستعد؟ الآن، سأقرأ الأسماء، رب العائلة أولاً، ثم يأتي الرجال إلى هنا لسحب ورقة من الصندوق. يجب أن تبقى الورقة مطوية في اليد ولا يجوز النظر إليها حتى ينتهي كل فرد من سحب ورقته، هل الأمر واضح»؟

لقد مارسوها مرّات عديدة لدرجة أنهم يستمعون جزئياً للتعليمات. وقد كان أغلبهم هادئين يلعقون شفاههم ولا ينظرون لما حولهم.

ثم رفع السيد سمرز يده عالياً ونادى: «آدمز»، انسل رجل من بين الحشد وجاء متقدماً.

- مرحباً يا ستيف.

ابتسما لبعضهما البعض بقلق ثم التقط السيد آدمز ورقة مطوية من الصندوق الأسود، وأمسك بها جيداً عائداً إلى مكانه

بين الحشد حيث انتبذ من عائلته مكاناً غير قصي غاضّاً طرفه عن يده.

- «ألن... أندروز... بينثام».

قالت السيدة ديلا كروى مخاطبة السيد جريفز:

«الوقت يمرّ سريعاً بين عمليات اليانصيب، كأننا انتهينا من آخر عملية في الأسبوع الماضي».

- «بالتأكيد الوقت يمضي سريعاً».

- «كلارك ... ديلا كروى».

أوقفت السيدة ديلا كروى تنفسها عندما ذهب زوجها إلى الأمام وقالت:

- «ها هو زوجي العجوز ذاهب».

- «دانبار».

ذهبت السيدة دانبار رابطة الجاش إلى الصندوق، بينما إحدى النساء تقول: «هيا يا جيني»، وأخرى تهتف: «ها هي ذاهبة».

قالت السيدة جريفز: «نحن اللاّحقون». أخذت تراقب زوجها وهو يقترب من الصندوق مسلِّماً على السيد سمرز بجسارة، واختار قصاصة من الورق. حتى هذه اللحظة هناك رجال بين الحشد ممسكون بتلك الأوراق المطوية الصغيرة

بأيديهم العريضة يحركونها بقلق، وبينهم السيدة دانبار، التي تقف ممسكة بقصاصة الورق ومعا ابنها.

- «هاربرت.. هاتشنسون».

ضحك الناس الواقفون بالقرب من السيدة هاتشنسون عندما قالت لزوجها «قم إلى هناك يا بل».

- «جونز...».

قال السيد آدمز مخاطباً الرجل العجوز وارنر، الذي كان واقفاً بجانبه:

- «يقولون أن سكان القرية الشمالية سيتوقفون عن إقامة اليانصيب».

أجابه الرجل العجوز وارنز، بازدراء:

- إنهم مجموعة من الحمقى المجانين. لا شيء ينفع معهم، إنهم يريدون أن يعيدونا إلى الوراء لنعيش في الكهوف. لا أحد يود أن يعيش تلك الطريقة. هناك قول مأثور: «عندما تقام اليانصيب في يونيو فإن الزرع ينمو».

ثم تابع حديثه بفظاظة قائلاً:

- «لابد من إقامتها دائماً. وإنه من السوء بمكان أن ترى ذلك الشاب سمرز يمزح هناك مع كل واحد».

- «لقد توقفت فعلاً عمليات اليانصيب في بعض الأمكنة».

أجابه الرجل العجوز وارنر بصرامة:

- «لا خير في هذا أبداً».

- «مارتن ... أو فرديك ... بيرسي».

«أتمنى أن يسرعوا»، قالت السيدة دانبر لأكبر أبنائها، وكررت «أتمنى أن يسرعوا».

- نادى السيد سمرز اسمه ثم اتجه إلى الأمام بدقة واختار قصاصة من الصندوق ثم نادى:

- «وارنر».

- «سبع وسبعون سنة وأنا أقوم بالسحب كل عام»، قالها الرجل العجوز وهو يمشي بين الحشد. «سبع وسبعون سنة».

- «واتسون».. ثم جاء الولد الطويل بارتباك من بين الحشد. قال أحدهم: «لا تقلق يا رجل»، وطمأنه السيد سمرز قائلاً: «تمهّل يا بني».

- «زانيني»..

بعد ذلك كانت هناك وقفة طويلة... انتظار عصيب حتى قال لهم السيد سمرز، وهو رافعاً قصاصته في الهواء: «حسناً جدا».

لم يتحرك أحد لدقيقة، ثم فُتحت كل الأوراق. النساء فجأة

بدأن يتكلمن: «من هو؟» و«من ربحها؟» و«هل هي عائلة دانبر أم واتسون؟».

ثم هتفت الأصوات: «إنها عائلة هاتشنسون لقد ربحها بل».

قالت السيدة دانبر لأكبر أبنائها: «اذهب واخبر أباك».

بدأ الناس يتلفتون من حولهم لرؤية عائلة هاتشنسون.

كان بل هاتشنسون واقفاً بهدوء، يحدق في الورقة التي في يده. صرخت تيسى هاتشنسون فجأة في وجه السيد سمرز:

- «أنت لم تعطه الوقت الكافي لسحب الورقة التي يريدها. لقد رأيتك، هذا ليس عدلاً».

خاطبتها السيدة ديلا كروى قائلة: «تحلي بالروح الرياضية يا تيسى». وقالت السيدة جريفز: «جميعنا أخذ نفس الفرصة».

- «أسكتي يا تيسى». خاطبها بل هاتشنسون، وبعد ذلك قال السيد سمرز:

- «حسناً يا سادة. لقد تم ذلك بسرعة ويجب الآن أن نسرع قليلاً لننجز عملنا في الوقت المحدد»، ثم تفحص القائمة وقال: بل، ستسحب أنت لعائلة هاتشنسون. هل هناك أفراد آخرين في عائلة هاتشنسون؟

صرخت السيدة هاتشنسون:

- نعم، هناك دون وإيفا، دعهما تأخذان فرصتيهما.

رد عليها السيد سمرز بأدب: «البنات يسحبن مع عائلات أزواجهن يا تيسى. أنت تعرفين ذلك جيداً، كما يعرفه الجميع».

قالت تيسى: «هذا ليس عدلاً»!

قال بل هاتشنسون بندم:

- «ابنتي تسحب مع أسرة زوجها، هذا هو العدل وليس لي أحد ما عدا الأطفال».

قال السيد سمرز موضحاً:

- «حين يكون السحب للعائلة فأنت المعني، وحين يكون السحب للأسرة، فالمعني أنت أيضا! أليس هذا صحيحاً؟».

- «صحيح».

- «كم لديك من الأطفال يا بل؟».

- «ثلاثة. هناك بل الصغير، ونانسى، والصغير ديف، وتيسى وأنا».

- «حسناً. هلا استرجعت تذاكرهم يا هاري؟».

أومأ السيد جريفز برأسه موافقاً وهو ممسك بقصاصات الورق.

خاطبه السيد سمرز موجها:

- «ضعها في الصندوق إذاً، وخذ ورقة بل، وضعها فيه».

قالت السيدة هاتشنسون بأكثر ما تستطيع من هدوء: «لم

تعطه الوقت الكافي لكي يختار، كل شخص رأى ذلك. أعتقد أنه ينبغي علينا أن نبدأ من جديد».

اختار جريفز الورقات الخمس ثم وضعها في الصندوق، ورمى جميع الأوراق، عدا هذه الخمس، في الأرض، حيث التقطها النسيم وقذف بها بعيداً.

- «استمعوا يا قوم»، خاطبت السيدة هاتشنسون الناس المتجمهرين حولها.

قال السيد سمرز: "هل أنت جاهز يا بل؟ أومأ بل هاتشنسون موافقاً وهو يُلقى لمحة سريعة على أولاده وزوجته.

- «لا تنس أن تأخذ قصاصات الورق وتُبقيها مطوية حتى يأخذ كل شخص واحدة منها. وأنت يا هاري ساعد الصغير ديف».

أمسك السيد جريفز بيد الولد الصغير الذي أتى طائعاً إلى الصندوق.

قال السيد سمرز: «خذ ورقة واحدة من هذا الصندوق يا صغيري». وضع الصغير يده في الصندوق وهو يضحك. فقال له السيد سمرز: «خذ ورقة واحدة فقط. امسك الورقة له يا هاري». أخذ السيد هاري يد الطفل، وأخرج الورقة المطوية من قبضته المحكمة، وأمسك بها بينما كان ديف الصغير واقفا بجانبه ينظر إليه بتعجب.

قال السيد سمرز: «نانسى هي التالية».

كان عمر نانسي اثنتى عشرة سنة وقد تنفس زملاؤها في المدرسة الصعداء، حين تقدمت، محركة تنورتها ثم أخذت قصاصة الورق بأناقة من الصندوق.

- «والآن دور بل الصغير».

بدا وجه الصغير محمراً وخطواته قد اتسعت واصطدم بالصندوق وهو يسحب الورقة منه.

- «والآن دور تيسى».

- ترددت للحظة وهي تنظر حولها بجسارة، وهيأت نفسها وذهبت إلى الصندوق. انتزعت ورقة وأمسكت بها خلفها.

- «دورك يا بل».

وصل بل هاتشنسون الصندوق، وأخرج يده أخيراً من الصندوق ممسكاً بالورقة.

كان الحشد هادئاً. همست فتاة قائلة: «أتمنى ألا تكون نانسى وصوت الهمسة وصل أطراف الحشد».

قال الرجل العجوز وارنر بوضوح: «الطريقة ليست كما كانت سابقاً، والناس أيضاً ليسوا كما كانوا سابقاً».

قال السيد سمرز:

«حسناً. افتحوا الأوراق. أنت يا هاري افتح ورقة الصغير ديف».

فتح السيد جريفز الورقة وكانت هناك تنهيدة سيطرت على الحشد وهو يمسك بالورقة وقد رأى كل واحد أنها كانت خالية.

وفي نفس الوقت، فتحت نانسى وبل الصغيرورقتيهما، وكلاهما ابتسما وضحكا عائدين إلى الحشد ممسكين بالأوراق فوق رؤوسهما.

قال السيد سمرز: تيسى، وبعد برهة نظر السيد سمرز إلى ورقة بل هاتشنسون الذي فتح ورقته، وعرضها أمامهم وقد كانت خالية.

قال السيد سمرز، وقد أصبح صوته هادئاً:

«إنها تيسى، أرنا ورقتها يا بل».

تقدم بل هاتشنسون إلى زوجته، وانتزع الورقة عنوة من يدها. كانت فيها نقطة سوداء. تلك النقطة السوداء التي وضعها السيد سمرز في الليلة السابقة لعملية السحب باستخدام قلم الرصاص الثقيل في مكتب شركة الفحم، ورفع بل هاتشنسون الورقة عاليا ثم سادت ضجة في الحشد.

قال السيد سمرز: «حسناً جداً، دعونا ننته بسرعة». بالرغم من أن سكان القرية قد نسوا الشعائر وفقدوا الصندوق الأسود الأصلي إلا أنهم مازالوا يتذكرون استخدام الحصى. كومة الحصى التي جمعها الأولاد جاهزة. كانت هناك الأحجار

على الأرض مع قصاصات الورق الطائرة من الصندوق. اختارت السيد ديلا كروى حجراً ضخماً لدرجة أنها التقطته بكلتا يديها واتجهت إلى السيدة دانبار قائلة: «هيا، أسرعي».

كانت السيدة دانبار تحمل أحجاراً صغيرة بكلتا يديها وقالت وهي تلهث: «لا أستطيع أن أركض، عليكم أن تتقدموا. سألحق بكم».

الأطفال كانوا يحملون الحصى، وأعطى أحدهم الصغير ديف هاتشنسون قليلاً من الحصى. الآن تيسى هاتشنسون في وسط الميدان وهي تقاوم بيديها في حالة يائسة بينما هجم عليها سكان القرية وهي تصرخ: «ليس عدلاً»، فضربها حجر في جانب رأسها.

كان الرجل العجوز وارنر يقول: «هلموا بنا، هلموا»، وستيف آدمز كان في مقدمة الحشد وبجانبه السيدة جريفز.

صرخت السيدة هاتشنسون: «ليس عدلاً، ليس صوابا»، لكنهم انقضوا عليها.

الميـزانيـــة

ماريو بينيدتي(*) - أورجواي

Mario Benedetti

ترجمة شعبان محمد مرسي

في مكتبنا ثبتت الميزانية نفسها منذ سنة ألف وتسعمئة ونيف وعشرين، أو منذ حقبة كان فيها أكثرنا يكافح لفهم الجغرافيا والأعداد الكسرية. يتذكر المدير حادثة ؛ فقد كان

(*) ولد هذا القصاص في دولة أورجواي عام 1920م، واشتغل بالكتابة الصحافية، وألف قصصاً طويلة وقصيرة، وجمع عدداً من تلك القصص القصيرة في كتاب عنوانه هذا الصباح Esta Manana وصدر سنة 1949م. والمجموعة الثانية بعنوان: «الرحلة الأخيرة» El Ultimo Vjaje سنة 1951م.

يجلس جلسة عائلية، عندما يقل العمل، على أحد مكاتبنا ورجلاه متدليتان، فيهما جورب أبيض سليم. كان يحكي لنا بكل عواطفه العميقة مستخدما خمسمئة وثمانيا وتسعين كلمة من الكلام المستعمل عادة، يحكي لنا عن ذلك اليوم البعيد الرائع، وعن مديره هو - وكان إذ ذاك موظفا أول - كان يهز كتفيه ويقول له: «يا فتى لدينا ميزانية جديدة»، يقول ذلك وعلى شفتيه ابتسامة راضية؛ قانعة بما أحصوه: كم قميصاً يمكن أن يشترى بعلاوة راتبهم؟

إن ميزانية جديدة هي أقصى الطموح لمكتب عام. لقد كنا نعرف أقساماً أخرى تضم عددا من الموظفين أكثر مما يضمه مكتبنا أو قسمنا، كانوا يحصلون على ميزانية كل سنتين أو ثلاث سنين. كنا ننظر إليهم من جزيرتنا الإدارية الصغيرة المنعزلة بصبر نافد، مثلما كان ينظر روبنسون كروزو إلى السفن التي تمخر العباب في الأفق البعيد، وهو يعلم أنه لا فائدة من الإشارة إليها، ولا جدوى من الشعور بالغيظ. قلما يفيد حقدنا أو إشارتنا، حتى في أحسن الأوقات التي لم يتجاوز عددنا خلالها تسعة أفراد، كان من المعقول ألا يهتم أحد بمكتب صغير في هذا الحجم.

كذلك كنا ندرك أن لا أحد يحسن رواتبنا، ولا شيء في العالم يصنع ذلك، فأخذنا نحدد أملنا في التخفيض المستمر للإنفاق، بنظام تعاوني أساسي كامل، توصلنا إليه، ونجحنا فيه

إلى حد كبير، أنا مثلاً كنت أدفع ثمن شاي اليربا، والمساعد الأول يدفع ثمن شاي المساء، والمساعد الثاني يشتري السكر، والموظف الأول يشتري الخبز، خبز التوست، والموظف الثالث يحضر الزبدة.

واستثنينا من ذلك كاتبتي الآلة والبواب. وكان المدير يدفع ثمن الصحيفة التي كنا نقرأها جميعا، لأنه كان يتقاضى راتباً أكثر منا قليلاً.

خفضنا أيضا تسالينا الخاصة إلى الحد الأدنى. كنا نذهب مرة واحدة في الشهر إلى دار الخيالة، وكنا حريصين على أن نشاهد جميع الأفلام، كان كل واحد يشاهد عرضا مختلفا ثم يحكي كل ما رآه لزملائه في المكتب، وبالحديث عما شاهده المتفرجون من مختلف العروض نعرف. وكنا نشجع تبني الألعاب الذهنية مثل الشطرنج والداما التي كانت تتكلف قليلا، فتقضي الوقت دون ملل، وكنا نلعب من الساعة الخامسة حتى السادسة عندما يغلب على الظن عدم وصول ملفات جديدة، وحينما يظهر في شباك المكتب إعلان يقول: «بعد الخامسة لا تقبل أي طلبات» أحياناً كثيرة كنا نقرأه ولكن لا نعرف من الذي ابتدعه، ولا ندري ماذا تعني بالضبط لفظة طلب أو شأن، وأحياناً أخرى كان يأتي أحد الناس، فيسأل عن رقم ملف، فنعطيه الرقم، فيذهب راضيًا. ولذا فإن كلمة شأن قد يقصد بها ملف.

حقاً إن الحياة التي قضيناها هناك لم تكن سيئة. من حين لآخر كان المدير يعتقد أنه من الواجب أن يبين لنا فضل الإدارة الجماهيرية مقارنة بالتجارة. وكان بعضنا يظن أنه من التخلف أن نرى رأياً آخر. كان الأمان أحد وثائقه ومستنداته، الضمان الذي لا يدعنا ضائعين. لكي يحدث هذا كان من اللازم أن يجتمع أعضاء مجلس الشعب، ونحن نعرف أن أولئك الأعضاء لا يجتمعون إلا حينما يبغون استجواب وزير من الوزراء. ولذا فإن المدير كان له حق. كان الأمان موجودا، ومن الواضح أنه يقابل هذا الأمان أمان غيره، إنه أمان من حصولنا على علاوة تسمح لنا بشراء معطف نقداً. بيد أن المدير الذي كان لا يستطيع أن يشتريه أيضا كان يرى أن هذه اللحظة ليست اللحظة المناسبة ليبدأ في نقد وظيفته أو نقد وظيفتنا. ودائما كان الحق معه.

ذلك السلام الحاسم الذي حل في مكتبنا كان ذا أهمية عظيمة؛ إذ تركنا مقتنعين بهدفنا الصغير، وجاهلين بعدم صوابنا في قلقنا.

أشاع الموظف الثاني خبراً فشاهدنا يوماً هائجاً به، كان الموظف الثاني ابن أخ لموظف أول في الوزارة، وقد اخترع ذلك العم هذا النبأ الذي لاجدوى منه، عرف أن الكبار قد تحدثوا عن ميزانية جديدة لمكتبنا، ولما كنا لا نعرف منذ اللحظة من هو أو من هم الذين كانوا يتكلمون عن ميزانيتنا أخذنا نضحك

ساخرين، من الرفاهية التي سنحتفظ بها لبعض المناسبات، ونبتسم من حماقة الموظف الثاني أو من اعتقاده بأننا أغبياء. لكن وقتما وضح لنا أن الذي ذكر الخبر هو نفسه أمين السر، أو المتحدث باسم الوزارة طبقا لرواية العم، شعرنا سريعاً أن في حياتنا الثقيلة شيئاً متغيراً، كأن يدا غير مرئية كانت تضغط على غضاريفنا الواهنة، وكأننا نهتز لخبطاته، ونخضع له الخضوع التام. أما أنا فإن أول ما جرى ببالي كان قلما من أقلام الحبر، فإلى تلك الساعة لم أكن أعرف كيف أشتري قلما حبرا. وأما الموظف الثاني ففتح بخبره المستقبل الرائع الذي يهييء جميع الإمكانات، مهما كانت صغيرة، ويستخرج الآمال من أي سرداب. رغباتي قلم حبر ذو لون أسود وغطاء فضي، مكتوب عليه اسمي، الله وحده يعلم متى انبثقت في نفسي تلك الرغبة.

رأيت وسمعت كيف كان المساعد الأول يتحدث عن دراجة، تلك رغبته، وكان المدير يتأمل وهو شارد الذهن، كعب حذائه المقطوع. وكانت إحدى السيدتين الكاتبتين على الآلة تحتقر بلطف حقيبتها التي مرت عليها خمس سنوات. شاهدت بعيني، وسمعت بأذني، علاوة على ذلك أننا جميعاً قدرنا على تحويل مشروعاتنا في الحال، دون أن نعني حقيقة بشيء مما كان يقوله الآخرون، غير أننا نحتاج إلى قرار لكي ننفس عن أمل مجهول كثير الدلالة. نعم رأيت وسمعت أننا جميعاً قررنا أن نحتفل

بخبر التمويل الجديد الطيب مع الاحتفاظ بالبسكوت المحمص لعشية استثنائية خاصة.

ذاك البقسماط كان الخطوة الأولى، يليها الحذاء الذي اشتراه المدير لنفسه، ثم قلمي الحبر المكتسب بمبلغ عشرة، ويأتي بعد قلمي الحبر معطف الموظف الثاني، وحقيبة الكاتبة الأولى، ودراجة المساعد الأول. خلال شهر ونصف صرنا جميعا في حزن وغم.

جلب الموظف الثاني أخبارا أخرى. أولا أن الميزانية كانت معروضة في أمانة سر الوزارة. ثانيا أن الميزانية لم تعرض. لم تكن في أمانة السر، كانت في قسم الحسابات، لكن رئيس قسم الحسابات كان مريضا، وكان رأيه معروفاً. كنا مشغولين بصحة ذلك الرئيس الذي لا نعرف عنه إلا اسمه، اسمه أيوخنيو، وكان يدرس ميزانيتنا. لقد كنا نود أن نحصل على مجلة دورية تخبرنا عن صحته، إن كل ما كان يرد إلينا هو الأخبار التي تجعل عزيمتنا تخور، أخبار عم موظفنا الثاني. استمرت الحالة الصحية لرئيس قسم الحسابات في تدهور. عشنا في حزن عميق لمرض هذا الموظف الذي شعرنا يوم موته مثل ما يشعر أقارب رجل يعاني من أزمة قلبية. نريد نوعا من التفريج لكي لا نهتم أكثر به. في الحق لقد صرنا سعداء بأنانية؛ لأن موته كان يعني إمكان شغل مكانه الخالي بتعيين رئيس جديد، يدرس في النهاية ميزانيتنا.

عقب مرور أربعة أشهر على وفاة السيد إيوخينو عينو رئيسا آخر لقسم الحسابات. في ذلك اليوم عطلنا لعبة الشطرنج والشاي والإجراءات الإدارية. بدأ الرئيس يترنم بلحن من أغنية «عايدة» وظللنا نحن من أجل هذا ومن أجل كل شيء شديدي الغضب. لقد وجب علينا أن نخرج لحظة لمشاهدة وجهات المحلات التجارية وما فيها من معروضات، عند العودة كانت تنتظرنا صدمة: أخبرنا العم أن ميزانيتنا لم تعرض أبداً للدراسة في قسم الحسابات. كان خطأ. إنها في الحقيقة لم تخرج أبدا من أمانة السر. هذا يعني تعتيما مقصوداً وغشاوة على منظرنا العام.

لو أن الميزانية درست في قسم الحسابات لما ذعرنا. بعد ذلك كله أدركنا أنها حتى الآن لم تعرض لمرض الرئيس. إذ كانت في أمانة السر حقا - وأمين السر فيها - ورئيسه الأعلى كان يتمتع بصحة جيدة، فإن التأخير لن يرجع إلى علة، وربما يتحول إلى مماطلة لا نهاية لها.

هنا بدأت المرحلة النقدية لضعف العزيمة وخورها، إبان الساعة الأولى كنا ننظر، ونسأل سؤالاً يائساً عادة. في البداية كنا نسأل هل تعرفون شيئاً؟ ثم نختار القول: و...؟ وننتهي أخيراً بعرض السؤال بالحواجب. ما كان أحد يعرف شيئا. عندما كان امرؤ يعرف شيئاً كانت هذه المعلومة أن الميزانية قيد الدراسة في أمانة السر.

بعد ثمانية أشهر من صدور الخبر الأول، أمضيت شهرين وقلمي الحبر لا يشتغل. والمساعد الأول انكسرت ضلعه بسبب الدراجة. وكان المالك الحالي للكتب التي اشتراها المساعد الثاني يهودياً. وكانت ساعة الموظف الأول تؤخر ربع ساعة في اليوم. وكان حذاء المدير مركبا من طبقتين: واحدة مخيطة، وأخرى مسمرة. وكان معطف الموظف الثاني ذا طبقتين باليتين متعاكستين كأنهما قوسان أحاطا بخطأ.

ذات مرة علمنا أن الوزير سأل عن الميزانية. بعد أسبوع أخبرته أمانة السر. أردنا أن نعرف: ماذا جاء في التقرير؟ غير أن العم لم يقدر على استقصاء الأمر؛ لأنه كان سرا محصورا، نعتقد أن هذا كان حماقة. كنا نتلقى الملفات ذات البطاقات الملصقة في الزاوية العليا التي كتب عليها عبارات مثل «عاجل جداً» و«اهتمام خاص» و«حفظ دقيق» وكنا نتعامل معها بالتساوي، لا فرق بينها وبين غيرها إلا أنها في الوزارة لم تكن تعامل المعاملة نفسها.

علمنا مرة أخرى أن الوزير كان تكلم عن الميزانية مع أمين السر، وبما أن المحاورات لم يوضع عليها أية بطاقة خاصة فقد استطاع العم أن يكتشف ذلك، وأن يخبرنا أن الوزير قد وافق. على ماذا؟ ومع من اتفق؟ حينما حاول العم استقصاء هذا الأمر الأخير لم يكن الوزير قد وافق، لذا فهمنا أنه قد اتفق معنا من قبل، دون تفسير.

مرة أخرى عرفنا أن الميزانية عرضت. كانوا يبحثونها في جلسة الجمعة الآتية، إلا أنها في خلال الجمع الأربع عشرة التي تلت تلك الجمعة لم تناقش أبدا، لهذا بدأنا نرتقب تواريخ الجلسات القادمة، وكل سبت نقول: «حسناً، الآن سيكون حتى الجمعة، سنرى ما يحدث عندئذ» وما حدث شيء البتة، ولن يحدث أبداً.

كنت دائماً ملتزما أن أظل بمنجاة من الألم، إذ إن قلمي الحبر قد حطم إيقاعي الاقتصادي، ومن ذلك الحين لم أستطع تغطية العجز في ميزانيتي. لذا عن لي أن نزور الوزير ونلتقي به.

حاولنا المقابلة عبر أمسيات عديدة. أصبح الموظف الأول وزيراً، والمدير الذي سبقت الإشارة إليه بالمبايعة ليتكلم نيابة عن الجميع كان يحقق بيعتنا. حينما اقتنعنا بالمحاولة طلبنا المقابلة في الوزارة، فوعدونا يوم الخميس. في يوم الخميس تركنا في المكتب إحدى الكاتبات على الآلة ومعها البواب، وأما نحن - الباقين - فذهبنا للحديث مع الوزير. ليس الحديث مع الوزير كالحديث مع شخصية أخرى. للكلام معه علينا أن ننتظر ساعتين ونصفا، وأحيانا يحدث كما حدث لنا بالضبط ألا نقدر في نهاية هاتين الساعتين والنصف أن نتحدث مع الوزير، وصلنا فحسب إلى أمين السر الذي كتب بعض النقاط من عبارات المدير، أدنى من أسوأ المقالات، مما لا أحد يفوه به، ورجع

بإجابة الوزير حول ميزانيتنا في جلسة اليوم التالي. عندما كنا خارجين من الوزارة – راضين نسبيا – رأينا سيارة كانت تقف عند الباب، وكان ينزل منها الوزير.

بدا لنا غريباً أن يحمل لنا أمين السر الإجابة الشخصية للوزير دون أن يكون حاضراء بيد أننا في الحقيقة وثقنا قليلاً، واقتنعنا حينما صرح المدير أن أمين السر بالتأكيد قد استشار الوزير هاتفياً.

في اليوم التالي، الساعة الخامسة مساء بالتمام كنا غاضبين غضباً شديداً. إن الساعة الخامسة كانت هي الساعة التي سمحوا لنا فيها بالسؤال. اشتغلنا قليلاً جداً، إذ كنا مضطربين كأنما أتت إلينا الأشياء ميسورة. لم ينبس أحد ببنت شفة، ولم يدندن المدير بأغنيته. مرت علينا ست دقائق ونحن في تأمل عميق. طلب المدير الرقم الذي نحفظه جميعا لنكلم أمين السر. دامت المحادثة وقتا قصيرا بين الكلمات المختلفات: «نعم، آه، نعم» و«آه، حسناً» التي يفوه بها المدير. وكنا نسمع صدى غير واضح لصوت الآخر، عندما وضع المدير السماعة عرفنا الإجابة. إننا لكي نتثبت منها فحسب ركزنا انتباهنا، قال المدير: «يبدو أنهم اليوم لم يكن لديهم وقت»، إلا أن الوزير قال: «إن الميزانية ستناقش يقينا في جلسة يوم الجمعة القادم».

الذئـــــب

هرمان هسه(*) - ألمانيا

Hermann Hesse

ترجمة محمد أحمد القشلان

لم تعرف الجبال الفرنسية أبداً شتاءً قارساً وطويل ومخيف هكذا. فمنذ أسابيع كان الجو صاف، جاف وبارد، وخلال النهار كانت السماء الزاهية الزرقاء تُظلّ سهول الجليد المديدة المتعرجة في بياض شاحب وبلا انتهاء، وفي الليل يمر بها القمر بجلاء ويُسر، وقد بدا القمر في هذا الصقيع متجمداً ذو لمعان أصفر كالصقيع المتجسد وقد صار ضوئه على الجليد ذا لونٍ أزرق تشوبه سارية من البخار. أما الناس فقد تجنبوا كل

الطرق وبخاصة الطرق الصاعدة وجلسوا كُسالى مزمجرين في أكواخهم الريفية التي بدت نوافذها الحمراء ليلاً إلى جانب ضوء القمر الأزرق مغطاة بالبخار وشاحبة ومالبث ذلك أن انمحى بعد قليل.

كان ذلك فترة عصيبة لحيوانات المنطقة، فقد هلك الصغار منها بأعداد هائلة ولقت كذلك الطيور حتفها إثر البرد القارس وسقطت الجثث النحيلة فريسة الصقور والذئاب. بل وعانوا جميعاً البرد القارس والجوع أشد المعاناة، فلم يبق حياً هناك سوى بضعة فصائل قليلة من الذئاب وقد دفعتها حال العوز والشدة إلى التجمع مع بعضهم البعض في ترابط وثيق. وفي أثناء النهار يخرجون فُرادى، يتسكع أحدهم هنا وهناك فوق الجليد يبدو عليه الهُزال، جائع ومتيقظ، تبدو عليه سيم الهدوء والوداعة كأنه شبح وقد تزحلق ظله النحيل بجانبه فوق سطح الجليد. ويشرئب بطرف فمه المدبب مستشعراً في الرياح ويُطلق أحياناً عواءً قاس وجاف ومعذب؛ وفي المساء يخرجون بكامل عددهم ويتجمعون حول القرى، حيث هناك الماشية والطيور في مكان آمن حريز، والبنادق خلف دفتي النوافذ معلقة، ونادراً ما وقعت لهم فريسة صغيرة، كلب مثلاً، كما أن اثنين من ذئاب هذا الجمع قد أُطلِق عليهما الرصاص ولقوا حتفهما.

لم يزل الصقيع مستمراً بلا انقطاع، وكثيراً ما قبع الذئاب ساكنين ملتصقين ببعضهم بشدة يتدفئون ببعضهم الواحد فوق

الآخر مرهفين سمعهم في هذه المنطقة الموحشة حتى ينتفض أحدهم، يعتصره عذاب الجوع القاسي، قائماً فجأة فيُطلق صراخاً عال مخيف، فيوجّه الباقون جميعاً أطراف أفواههم إليه مرتعشين ويأخذون جميعاً في إطلاق عواءً مفزع ومعذب ينُمُّ عن حزن وأسى.

وأخيراً قررت الطائفة الصغيرة من هذا الجمع أن يخرجوا للتجول. وفي الصباح الباكر غادروا جحورهم وأجمعوا شملهم وأخذوا يتشممون بأنوفهم في انفعال وخوف الهواء القارس البرد. وبعد ذلك هرولوا مسرعين منتظمين وأما الباقون منهم فأخذوا يُتبعونهم بنظرات واسعة وبراقة، وأسرع بضع عشرات منهم لخطواتٍ وظلوا واقفين مترددين حيرى ثم عادوا أدراجهم متئدي الخُطى إلى جحورهم الخالية.

وعند الظهر تفرق المتجولون عن بعضهم، فثلاثة منهم اتجهوا شرقاً نحو جبال چورا السويسرية، أما الاخرون فساروا نحو الجنوب. وكان هؤلاء الثلاثة حيوانات جميلة قوية ولكنهم هُزلاء للغاية، فكانت بطونهم المنكمشة الفاتحة اللون تبدو كأن حزام مُشَدّ عليها، وضلوع صدورهم بارزة بصورة يُرثى لها، وكانت أفواههم جافة وأعينهم واسعة مليئة باليأس. ودخل الثلاثة منطقة جبال چورا بالغين مبلغاً بعيداً، وفي اليوم الثاني غنموا كبشاً، وكلباً ومُهراً في اليوم الثالث، وأصبحوا مُطارَدين من كل الجهات من قِبَل السكان الغاضبين. وفي المنطقة المليئة

بالقرى والبلدان انتشر الفزع والرهبة من الدخلاء غير المألوفين، وتم تسليح عربات البريد ولم يعد أحد يذهب من قرية إلى أخرى دون بندقية.

أما الثلاثة ذئاب فقد شعروا في المناطق الغريبة، بعد غنيمة وفيرة للغاية، بالخوف والارتياح في آن واحد؛ وغدوا أكثر جسارة مما سبق أن كانوا بالمنزل، وقاموا في وضح النهار بدخول اصطبل أحد المراعي، وهذا المكان الضيق الدفيء قد ملأه نعير الأبقار وطقطقة الدواليب المتصدعة ودبدبة حوافر الحيوانات والأنفاس الساخنة اللاهثة. ولكن هذه المرة أفسد أُناس الأمر.

فقد تم رصد جائزة عن الذئاب مما ضاعف من عزيمة الفلاحين، فأسقطوا اثنين منهم قتلى، فالأول اخترقت عنقه رصاصة بندقية، والآخر قتل بضربة من بلطة. أما الثالث فهرب وعدا مسرعاً لمدة طويلة حتى سقط على الجليد بين الحياة والموت. وهذا الثالث كان الأصفر والأجمل بين هذه الذئاب، وكان حيوان أشم مسيطر يتمتع بقوة شديدة وهيئة ملفتة للانتباه. وظل مدة طويلة راقداً يلهث وعيناه تحدق بهما دوائر حمراء كالدم وأحياناً يصدر عنه أنين مؤلم مصحوباً بصفير خافت. فقد كان قد أصيب في ظهره من ضربة بلطة إلا أنه استرد قواه واستطاع أن ينهض من جديد. ورأى الآن كيف أنه كان قد عدا حتى بلغ مبلغاً بعيداً، فلم يتراءى في أي مكان أناس

أو بيوت إلا جبل كبير مُغطى بالثلوج كان أمامه مباشرة. وكان هذا جبل شاسِرال. وقرّ عزمه على أن يطوف حوله، ولمَّا كان عذاب الظمأ يعتصره، فقد التهم قضماتٍ صغيرة من قشر الثلج المتجمد الصلب.

وفي الجانب الآخر من الجبل عثر في توه على قرية، وكان الوقت قرب المساء، فذهب إلى غابة كثيفة من أشجار التَّنُّوب ينتظر فيها. بعد ذلك راح يتقدم ببطء في رفق وحذر حول أسوار الحدائق متتبعاً رائحة الاصطبلات الدافئة. ولم يكن في الشارع أحد، فأخذ يرمش بعينيه في رهبة وتلهف خلال البيوت، وعندئذ دوَّى صوت طلقة، فأومأ برأسه لأعلى في سرعة خاطفة وعدا مسرعاً، عندما دوَّت رصاصة ثانية. لقد كان مصاباً، وكان الجزء الأسفل من بطنه المائل للون الأبيض مُضرَّج من ناحيةٍ بالدم الذي كان يتساقط متجمداً في قطرات غليظة. إلا أن نجح في الهروب بوثبات واسعة وأن يصل إلى الغابة في الجانب الآخر من الجبل، وهناك انتظر منصتاً للحظة فسمع أصواتاً وخُطى أقدام قادمة من ناحيتين اثنتين، وفي نظره يملأها الخوف نظر عالياً إلى الجبل، فظهر سامقاً مكسو بالغابات وصعوده شاق، إلا أنه لم يكن لديه خيار.

وتسلق الجدار الجبلي القائم لاهث الأنفاس بينما كان أسفل الجبل يموج بخليطٍ من... الأوامر وأنوار المصابيح، وشق الذئب المجروح طريقه صاعداً خلال غابة التَّنُّوب الوانية

الظلمة، في حين كان الدم البني اللون ينسال من جانبه.

كان البرد قد خفَّ وصفحة الغرب من السماء يغشاها الضباب وتلوح منها بشائر سقوط الثلج. وأخيراً بلغ الحيوان المنهوك القوى رابية الجبل وأصبح الآن يقف على أرض واسعة من الجليد منحدرة بعض الشيء على مقربة من مونت كروزان وتقع في أعلى القرية التي فر منها. ولم يكن يشعر بالجوع وإنما بألم صعب ومُنغِّص من الجرح، وينطلق من فمه المُعلق نُباح خافت سقيم وقلبه كان ينبض في صعوبة وألم وشعر بأن يد الموت تضغط عليه كحمل ثقيل لا يوصف. وجذبته شجرة من أشجار التَّنُّوب قائمة بمفردها وفروعها عريضة، فأحلَّ هناك وأخذ يحملق بتشاؤم في هذه الليلة المثلجة القاتمة. ومضى من الوقت نصف ساعة وبدأ نور أحمر خافت يسقط على الجليد، وكان هذا النور عجيباً خفيفاً. وفي توجع نهض الذئب وتوجه برأسه الرقيقة إلى النور، فقد كان ذلك القمر الذي أطل هائلاً في لون أحمر قان من ناحية الجنوب الشرقي وعلا متمهلاً في السماء الملبدة بالغيوم، ومنذ أسابيع لم يكن أبداً ذا لون أحمر وكبير هكذا.

وفي أسى تعلق بصر الحيوان المحتضر بقرص القمر الشاحب، وعاد عواءه الضعيف يُحشرج ثانية في ألم وخفاء إبّان الليل.

وهنالك أتت أنوار وخُطى أقدام متلاحقة. فأتى فلاحون

يرتدون معاطف ثقيلة وصيادون وغلمان يرتدون طواقٍ من الفرو ويلبسون أحذية ضخمة ذات رقبة، جاؤوا جميعهم تغوص أقدامهم في الثلج، وتعالى الهتاف بالتهليل، فقد عثروا على الذئب الميت، وتم إطلاق رصاصتين عليه ولكن لم يُصيبا هدفهما. بعد ذلك رأوا أنه مُشرِف على الموت فانهالوا عليه ضرباً بالعصيّ والهراوى ولكنه كانَ لم يعد يشعر بشيء.

وقاموا بجره بأعضائه المتكسرة لأسفل إلى سانت إمَّر، وأخذوا يضحكون، يتباهون، ينتظرون مسرورون احتساء الشراب والقهوة، ويغنون، ويفروا ذاهبين. وما من أحد منهم رأى جمال الغابة المكسوّة بالثلوج ولا لمعان السهول العالية ولا القمر ذي اللون الأحمر الذي أطل على جبل شاسِرال، وضوئه الخافت ينحرف في مواسير بنادقهم وفي بلور الثلج وأعين الذئب المقتول الكسيرة.

أغنية من أجل «جيني»

جون ريفنسكروفت(*)

John Ravenscroft

ترجمة فاطمة ناعوت

كان «توم» يتجه صوب غرفة المعيشة، بحرص رجل عجوز يحمل صينية شاي، حين سمع «جيني» تتكلم. توقف فجأة حتى أن صحن البسكويت وفنجانيْ الشاي جميعها انزلقت إلى الأمام

(*) قاص وروائي إنجليزي معاصر ولد عام 1954 في بريمنجام بإنجلترا، يعيش في «لينكون شاير» بالمملكة المتحدة. يشارك في تحرير مجلة «كادينزا» Cadenza magazine. له العديد من الأعمال مثل (نبتة صغيرة - المشي بالمقلوب - أشياء نهملُها - هدية من أجل باكو - أحوال المادة - البومة - الجين المدمر - الزنبقة المدهشة). حاصل على عدة جوائز من بينها جائزة الكومنولث.

واصطدمت بحاجز الصينية. بعض الشاي تناثر داخل طبق الفنجان، فوجد نفسه للحظة يحملق في الفوضى، قبل أن يرفع رأسه لينظر، عبر الغرفة، إلى زوجته.

كانت «جيني» تجلس على الأريكة ذات المقعدين، تماماً كما تركها، لكنه لمح الاختلاف واضحاً في عينيها. كانتا منتبهتين، مشتعلتين بذكاء مشوّش، وكانت تنظر نحوه مباشرة، بدت حاضرة على الحال التي لم تكنها منذ شهور. لقد حدث الأمر مجدداً، بينما كان في المطبخ يعد الشاي، حدث مجدداً.

فتح فمه ليتكلم، لكن كلمة لم تخرج، رأى «جيني» تمسح على تنورتها، ولاحظ ومضة زرقاء على الأرض جوار قدمها اليسرى. إحدى فردي قرطها. أصلح حنجرته وحاول من جديد.

- «جيني؟».

برقت عيناها وركزت، ثم رمت نظرة على الصينية.

- «لقد سكبت الشاي يا توم».

نظر إلى الأسفل مرة أخرى، ثم إلى الأعلى، بشفتيه تتاضلان من أجل ابتسامة ما.

- «نعم فعلتُ يا حبيبتي. هكذا فعلتُ. وأنتِ أسقطتِ إحدى دلايتيّك».

عَبَر الغرفة، ووضع الصينية المرتبكة فوق مائدة القهوة، ثم انحنى ليلتقط قِرطها. طقطقت مفاصل فخذه عالياً وهو يعتدل،

وكذلك حين جلس جوارها، غير أنه لم يلحظ تقريباً. «خُذْ الأمر بهدوء»، هكذا قال لنفسه. خذه بهدوء وبطء وثبات.

خطفت «جيني» القرط من راحته.

- «لقد انخلع»، قالت فيما تريح يدها الأخرى فوق رسغه. نسي تقريباً كم كان صوتها جميلاً، كم كانت لمستُها رقيقة. قبل كل تلك الشهور.

- «هل حدث ذلك الآن، هذا لا يمكن أن يكون، لقد كلفني الأمر وقتاً طويلاً هذا الصباح كي أجعلك تبدين على هذا النحو الجيد، وها أنت تفسدين كل شيء، دعوني أضرب ظهرها عقاباً لها، إيه؟».

عقص شعرها خلف أذنها، وشبك قرطها في مكانه من جديد. ابتسمت له وبدت وكأنها ستتكلم، لكنها قطّبت حاجبيتها وتلاشت ابتسامتها. وجدها خاوية وغائبة من جديد، يدها ترتفع في الهواء وتبقى هناك، تحوم في حيرة، ثم فقاعة من اللعاب تنتفخ فوق شفتها السفلى. سحب «توم» منديلاً نظيفاً من جيبه ومسحها.

- «جيني؟» قالها بهدوء. «جيني حبيبتي، هل تسمعينني؟».

سيلٌ من قطرات العرق تشكّلت كحبات الخرز فوق فوديّه فيما ينتظر إجابتها. شعر بالدماء تخفق في عنقه. مغلقاً عينيه، أخذ يصلي من أجل أن يعود الضوء الهارب إلى عينيها.

كان لابد أن يلحظ هذا الصباح، حين كان يساعدها كي ترتدي ملابسها. كان من الواضح أنها أفضل من المعتاد، يكفي أنها اختارت فستاناً بعينه من بين العشرين المعلّقة في خزانتها. كان مسروراً، لسبب ثانوي هو أن ذاك الفستان كان المفضل لديه، أصفر باهت وعليه طباعة بالأزرق الخفيف، أما السبب الرئيسي فلأنها بدت وكأنها تذكرت أنه المفضل لديه. كما أن عملية إدخالها فيه كانت أقل صعوبة من المعتاد. وفيما عدا العقبة الوحيدة، حين أصرّت على إدخال قدمها اليمنى في حذائها الأيسر، ويسراها في الأيمن - وبالطبع لم تستطع أن تسير على هذا النحو - فانكفأت على السرير واستطاع «توم» أن يبدلهما، باستثناء ذلك لا عقبات على الإطلاق.

فتح عينيه، ورمق قدميها في الأسفل، وخاف أن ينظر إلى الأعلى، لم يُرِد أن يلتقي بذلك الخواء المفرّغ الرهيب. كان يفكر أن هذا الحذاء اللطيف، حذاءٌ محظوظ. كانت تلبسه حين حدث ذلك الأمر آخر مرة.

- «توم؟».

ارتجفت رأسه لأعلى. لقد عادت، النور في عينيها مرتعشٌ، وغير واثق مثل لهب شمعة في نسمة ليل، لكنه كان هناك برغم هذا. ركزت بصرها عليه، طوّحت يدها لأسفل وأراحتها من جديد فوق ذراعه.

- «الصورة يا توم، أريد صورتهم».

- «أي صورة يا طفلتي؟ أي صورة تعنين؟»

نتشت كم قميصه وهزّته، كما كانت تفعل أحياناً من قبل حين كان يبدو غبياً وغير متجاوب على وجه التحديد.

- «أنت تعلم! صورتهم وهم يرقصون! يرقصون من أجل جيني البائسة!».

عرفها، عرف الصورة فوراً - «إنها في الطابق الأعلى يا طفلتي. في أحد ألبوماتك». لم يجل بخاطره أنَّ عليه أن يتركها.

- «هل تريدنني أن أحضرها لك؟».

- «نعم. الصورة».

انتصب متردداً على غير إرادته.

- «فقط ابقي كما أنت الآن، سأعود حالاً».

كانت أمتعتها محزَّمة، مثل عتاب صامت أنيق، تنتظر جوار الباب الأمامي. لم يحاول أن ينظر إليها، بدلاً من ذلك راح يحدّق في الساعة المثبتة على الحائط في قاعدة السُّلَّم: 4.10 بعد الظهر. موعد «ديفيد» في الخامسة تماماً. خمسون دقيقة إذاً هي كل ما تبقى.

ترك باب غرفة المعيشة مفتوحاً كي يتمكن من رؤية «جيني». أما هي فقد التفتت لتنظر إليه، صانعة بيديها

تلويحات تستحثه، بنفاد صبر، على المضي. ابتسم لها، وبدأ رحلة الصعود الطويلة إلى حيث غرفة نومهما، بينما مفاصله تصطك مع كل خطوة.

سوف يأتي «ديفيد» في وقته بالطبع. اعتاد أن يكون دقيقاً في مواعيده، حتى حين كان صبياً. لم يكن هناك داع مطلقاً من أن يفوته باص المدرسة، وحين كان أكبر سناً، لم يخلفْ وعده إذ قال إنه سيهتم بالحديقة أو سيأخذهما للخروج في نزهة. طبيعته المتّزنة والعملية أفادته كثيراً. كانا دائماً فخورين بأسلوب تناوله لأعماله وجعلها تسير في طريقها، حتى في أوقات الركود. وكان ديفيد على حق بالطبع. دار «شجرة الأرز» للمسنين كانت الحل العملي الوحيد. جادل «توم» ضد ذلك طويلاً وبصوتٍ عالٍ، لكن «ديفيد» كان مقاوماً ومصراً على رأيه.

- «أبي، أنت نفسك لم تعد سليماً كما كنت، وأمي سوف تتدهور حالها إلى الأسوأ كل يوم، لن تتحسن أبداً. هذا هو الخيار الأصوب بلا شك. ويمكنك زيارتها كلما أحببت، ولا داعي للقلق بشأن الرسوم. سوف أعتني بالأمر كله».

لقد صمد. صمد وقاوم لأسابيع. إلى أن كانت الليلة التي صحا فيها على صوت الأجراس ليجد نفسه وحيداً في الفراش. لم ينس مطلقاً تلك القفزة المسعورة صوب الباب الأمامي (مفصل فخذه ظل يصرخ بسببها فيما بعد). مشهد «جيني» وهي تمشي في الحديقة لا ترتدي سوى معطف السيد

«داوسون»، والعلامات الدامية التي تركتها قدماها على أرضية المدخل، ومشهد ارتجاف جسدها في البرد - كان قلبه على وشك الانخلاع.

«ديفيد» على حق. هذا هو الحل العملي والأنسب فعله.

رغم ذلك، حين وصل «توم» إلى أعلى درجات الدرج وراح يترنح صوب غرفة النوم، وجد نفسه يتمنى للمرة الأولى في حياته أن يتأخر ابنه عن موعده.

ألبومات الصور - «جيني» ملأت العشرات منها خلال السنوات - كانت مكدسة فوق رفٍّ أسفل النافذة. جميعها مؤرخة بخطِّها الأنيق والمنتظم الذي كان لديها دوماً. لم يأخذ «توم» الكثير من الوقت ليجد الألبوم الذي يريد. فتحه وبدأ يقلّب صفحاته. الصورة التي أرادتها «جيني» كانت في منتصف الألبوم تقريباً. أخرجها من غلافها البلاستيكي وأخذ طريق العودة للأسفل.

الرابعة وخمس عشرة دقيقة.

شاهدته «جيني» يعبر الغرفة، ثمة تعبير على وجهها لم يستطع قراءته. جلس جوارها وعرض عليها الصورة.

- «هذه يا جين؟».

أومأت، أخذتها منه وقبضت عليها بأصابع مرتعشة. حين نظرت إلى الأعلى كانت عيناها مبتلتين بالدموع.

- «أوه يا توم! انظر! كانوا صغاراً جداً! صغاراً جدا!».

- «أعلم يا حبيبتي، أعلم».

كان حفل عشية عيد الميلاد، هو يتذكر. فريق «الإخوة دائماً» جيني البائسة. كلما أذيعت في الراديو كانت «جيني» تغني معها، وتريد أن ترقص. «توم» كان يرقص لإسعادها، ويشعر بنفسه قوياً واثقاً من نفسه.

- «صغارٌ جداً».

التقيا ثم جلسا ينظران إلى نفسيهما، ومارسا «الروك آند رول»، بين بالونات الجليد والطراطير الورقية، يضحكان عالياً في الصورة التي طال نسيانها. برهافة، وبصوت أعلى بالكاد من همسة، شرعت «جيني» في الغناء.

- «حسناً، جيني لديها أخٌ، وهو عنيف يتعقبني أينما ذهبت،

أبوها يريد أن يطردني خارج البلدة في شاحنة،

أتمنى أن أظلَّ هناك حتى تخرج «جيني» من المعتقل،

جيني البائسة....».

أرخت رأسها على صدر «توم» الذي أخذ يهدهدها برقّة. حين تكلمت ثانية كانت همهمة خافتة داخل قميصه.

- «تلك الأشياء. تلك الأغراض جوار الباب. هل تخصّها يا توم؟».

أجابها بكلمات متكسرة وغير واضحة.

- «نعم يا حبيبتي». أحس أنها أومأت. «إنه مكان رائع وفسيح، كما تعلمين. سوف تقضي «جين» أسعد أيام حياتها قبل أن تستوعبه!».

- «هل (ديفيدهم) سوف يأتي الآن؟».

- «أجل، يا حبيبتي، بين لحظة وأخرى».

- «هل ستبدو هي... هل سأبدو أنا... لطيفة في عينيه؟».

- «لطيفة» ليست الكلمة المناسبة، تبدين كقطة مدللة. جميلة مثل لوحة».

رفعت رأسها وابتسمت، وفيما ينظر في عينيها، فيما ينحني ليقبّلها، لمح النور يرتعد ثم ينطفئ. لهب الشمعة ارتعش ثم خبا. قبّلها على كل حال، آملاً...، غير أن شفتيها غير مستجيبتين.

حين انسحب ونظر إلى وجهها ثانية، وجد الخواء العميق العميق قد عاد.

- «جين؟».

لا شيء. احتضنها، أرجحها بلطفٍ.

- «جيني البائسة»! قال: «جيني حبيبتي التعسة البائسة».

❖ ❖ ❖

رن جرس الباب في الساعة الخامسة تماماً، حين فتح «توم» الباب كان «ديفيد» واقفاً عند العتبة. مسح بعينيه القاعة بحثاً عن أغراض أمه، وبدا منزعجاً قليلاً حين لم يجد أياً منها.

- «أبي؟ ماذا هناك؟ أليست مستعدة؟

نظر «توم» ملياً إلى ولده. كانت به ملامح من «جيني»، منعكسة في جبهته العالية الناصعة، وفي زرقة عينيه الوفيرة. هزَّ «توم» رأسه.

- «لا، ليست مستعدة.، ولا أحد من كلينا مستعد إذا أردت الحقيقة. لقد أعدنا التفكير قليلاً، والدتك وأنا، ربما كان تحولاً في القلب، يمكنك قول هذا».

- «لكن يا أبي....».

- «توم؟ توم هل هذا هو (ديفيدنا)؟

جال صوت «جيني» خلال غرفة المعيشة، فتوقف ولدها في منتصف الجملة. حملق في والده، فابتسم «توم» في وجهه.

- «هل أخبرك بأمر يا فتى»، قال له فيما يأخذه من ذراعه، «لماذا لا تأتي للداخل؟ سأضع غلاية الشاي علي النار. أمك تبتهج برؤيتك دوماً، سواء أظهرت هذا أم لم تظهره. وبعد ذلك سنمضي ثلاثتنا في الدردشة، ما رأيك؟».

محتويات:

* مهمة الترجمة
* مظاهر التلقي من خلال الأجناس الأدبية
* ما المقصود بـ «ما بعد الحداثة»
* جاك ريدا، مقدمة
* التحليل البلاغي
* الرواية الصينية في التسعينات

وصايا:

* خمس قصائد
* حياة
* كلمات
* قصيدتان
* الصحف

قصص وصور:

* الجـــــــــدار
* الـيـانـصـيـب
* المـيـــزانـيـــة
* الـــــذئـــــب
* أغنية من أجل جيني

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

■ **قصص قصيرة :**

الجدار 135
جمال مير صادقي

اليانصيب 148
شيرلي جاكسون

الميزانية 165
ماريو بينيدتي

الذئب 176
هرمان هسه

أغنية من أجل جيني 182
جون ريفنسكروفت

المترجمون

فؤاد عبدالمطلب
نزار التجديتي
إبراهيم صحراوي
يوسف عبدالعزيز علي
عبدالعزيز السراج
الزهرة رميج
رضوان السائحي
محمد العطوي
شهاب غانم
أمين يغمور
علي بدر
علاء فتحي حسن
خالد العوض
شعبان محمد مرسي
محمد أحمد القشلان
فاطمة ناعوت

رقم الإيداع 14/0513

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

■ **مقالات :**

مهمة الترجمة ..... والتر بنجامين **9**
مظاهر التلقي من خلال الأجناس الأدبية..... وولف ديتير إشتمبل **31**
ما المقصود بـ«ما بعد الحداثة»..... نيقولا جورنيه **57**
جاك ريدا، مقدمة..... جيني فيلدمان **67**
التحليل البلاغي..... رولان بارت **78**
الرواية الصينية في التسعينات..... الزهرة رميج **91**

■ **قصائد :**

خمس قصائد بول إلوار **111**
حياة ديريك موهان **117**
كلمات إدوارد تومماس **121**
قصيدتان ياروسلاف سايفرت **125**
الصحف آلان بوسكيه **129**