بـــــدءاً

إلى كتاب نوافذ

حرصاً من دورية «نوافذ» في الترجمة على أن تكون في مسار الارتقاء بما تقدمه عبر صفحاتها إلى قرائها الأعزاء وتقديراً للذين يمدونها بما يترجمون، نأمل التكرم بمراعاة ما يلي:

1) ضرورة أن يكون النص المترجم نصاً ذا قيمة، إما تاريخية، باعتبار مساهمته في إرساء التوجه أو النظرية التي يتحدث عنها وإما قيمة يستمدها من جدّته ومساهمته الآن في النقاش الدائر حول القضايا التي يطرحها..

2) أن تكون الترجمة دقيقة، تحترم ما في النص من معانٍ وطرق في أدائها.

3) أن يرفق النص المترجم عند إرساله للنشر بالنص الأصل.

4) كل ترجمة تخضع لتنشر – لمراجعة علمية –، يقوم بها شخص مشهود له في الاختصاص يعينه – تحرير المجلة –..

5) ترحب المجلة بكل ديباجة يقدم بها المترجم ترجمته، على ألا تكون كلاماً عاماً أو إنشائياً..

6) من الأفضل أن تكون الترجمة عن الأصل. لا ترجمة عن ترجمة، إلا في حالة الضرورة.

7) أن يراعي المترجم في اختيار النصوص التي يقترحها للنشر وقوعها في صلب النقاشات الدائرة بين أهل الاختصاص في الموضوع حتى تؤدي الترجمة الوظيفة المناطة بها، وهي وضع الثقافة العربية الإسلامية في حضرة الأسئلة الكبرى التي تطرح..

8) أن يكون العمل المقدم لم يسبق نشره أو إرساله إلى جهة أخرى.

9) ستقدر نوافذ مكافأة مناسبة للجهد الذي بذله المترجم في النص المقدم كقيمة.

المشرف على المجلة

العدد الرابع والثلاثون ذو القعدة 1426هـ - ديسمبر 2005

34

التاريخ الأدبي ووسائل الإعلام(*)

تأليف: روجي أودين

Roger Odin

ترجمة حسن الطالب

تقديم:

يحاول روجي *أودين* (الباحث بمؤسسة الدراسات السينماتوغرافية بجامعة باريس III) بحث أوجه العلاقة القائمة والمحتملة بين المكتوب الأدبي ممثلاً بصفة خاصة في

(*) النص مترجم عن «التاريخ الأدبي اليوم»، كتاب جماعي، منشورات **Armand Colin**، **1990**، صفحات: **41-57**.

الرواية والمسرح، وبين السمعي - البصري (ممثلاً في السينما والتلفزيون)، أو بعبارة أخرى وسائل الاتصال الجماهيري الجديدة التي مافتئت تزاحم المكتوب وتعيد تشكيل صوره التقليدية من خلال الإدماج - التحرير -/ التحويل/ التعديل/ الإقصاء... إلخ. ورغم الجدل الحائم حول هذه العلاقة، يبدو أن طرح العلاقة بين وسائل الإعلام *والتاريخ الأدبي* تحديداً (وهو الإطار الإبستمولوجي الذي يموضع فيه الباحث طرقه للموضوع) يفرضه الاجتياح العارم لهذه الوسائل لفضاء التواصل الذي ينتمي إليه طرفا العلاقة؛ ذلك أن وسائل الإعلام تلعب، هاهنا، دور الوسيط الذي يعيد إنتاج نص أصلي (نسخ، اقتباس.. إلخ) مع ما يفرضه اللجوء إلى وسائل الإعلام من وسائل وأدوات تمتح، من تكنولوجيا التواصل (البرمجة، الصياغة،، الصورية، التشفير...)، وتدفع مؤرخ الأدب إلى امتلاكها والوعي بها. ومن ثم فإن العلاقة بين التاريخ الأدبي ووسائل الإعلام تهم المؤرخ الأدبي من زوايا عديدة يحصرها الباحث في مجموعتين:

1 - البرامج الأدبية كالأفلام.

2 - الاقتباسات.

ومن خلالها يُلاحق الباحث مظاهر التحويل/ التعديل/ والإضافة، مبرزاً دور الوسيط الإعلامي في كسر الحواجز بين النص والمتخيل (المشاهد/ المتفرج... إلخ)، مما يدفعنا إلى

اعتبار وسائل الإعلام قراءة ثانية للعمل الأصلي رغم اختلاف الموجه (Vecteur) الثاوي خلف العمليتين؛ حيث يبرز المنطوق نمطين من التلقي يعتمد الصورة أساساً له (وسائل الاتصال الجماهيري) (القيمة الفرجوية)، فيما يقتصر المكتوب الأدبي – في معظمه – على التماس الوقع الجمالي لدى القارئ.

ويدفع هذا المنظور الجزئي من العلاقة بالباحث إلى بحث العلاقة بين طرفي الإشكالية من زوايا ثلاث:

1 – زاوية المنافسة (السينما والتلفزيون في منافسة الأدب).

2 – زاوية التأثير (تأثير وسائل الإعلام في الأدب).

3 – زاوية الخصوصية، خصوصية كلاً من الحقلين واستقلال أحدهما عن الآخر من حيث الموضوع).

وبناء على رصد مختلف تجليات ومظاهر هذه العلاقة من منظور الزوايا الثلاث، يستنتج الباحث إمكانية قيام خطاب *للتاريخ الأدبي* ذي الطموح العلمي على أساس:

1 – المقاربة المبحثية المعرفية المنظمة.

2 – القبول بتعدد التواريخ الأدبية والتداخل المعرفي في بناء موضوع التاريخ الأدبي (الأدب/ السينما/ التلفزيون/ المسرح).

3 – الرؤية المعارفية *للتاريخ الأدبي* في علاقته بحقول أخرى للتواصل الفني وضمنها السينما والتلفزيون والمسرح.

وإن التنظير لهذه العلاقة وتطوير خطاب *التاريخ الأدبي* وإغنائه رهن – في نظر الباحث – بإحلال المنظور الجديد لوسائل الإعلام إزاء المكتوب، وإمكانية بلورة تصور جديد بينه وبين السمعي – البصري، لا من منظور الإقصاء والإلغاء، بل من منظور التطوير والتكامل والخدمة التكنولوجية.

(المترجم)

متن الترجمة:

إن الوقائع ماثلة: سيان في ذلك ابتهجنا أو تأسفنا، وسيان تطلعنا إلى المستقبل بعيون متفائلة في ظل نظام معلوماتي سهل المنال، أو بعيون متشائمة في ظل الغزو الإلكتروني والتكنولوجي[1]، وسيان في ذلك آمنا أم لم نؤمن «بالثورة الصناعية الثالثة»؛ أي بثورة وسائل الإعلام، أو بمقدم مجتمع «آخر» أو بمجتمع مطلق الحضور (Société de l'ubiquité) كما يرى *جان كازينوف* (Jean Cazeneuve)، وبمجتمع تواصلي عموماً[2]، ذلك أننا نشهد، منذ نهاية القرن التاسع عشر، تنوعاً وتوسعاً مذهلين في وسائل التواصل التكنولوجي، وأصبحت وسائل الإعلام في قلب الاستراتيجيات التي استهدفت إعادة بنينة مجتمعاتنا[3] في المستويات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية.

غاية هذا المقال هي أن يبحث الجوانب التي تستأثر باهتمام التاريخ الأدبي ضمن هذا الانفجار لوسائل الإعلام، وبشكل أدق ضمن ولوج وسائل الإعلام السمعية - البصرية الكبرى إلى مسرح الأحداث كالسينما والتلفزيون، ومما نُطلق عليه «التكنولوجيا الجديدة للتواصل» (C.N.T) أو «وسائل الإعلام الجديدة».

- وسائل الإعلام بما هي مساعدة للتاريخ الأدبي:

توفر وسائل الإعلام *للتاريخ الأدبي* مواداً وأدوات في الوقت نفسه، وتبعاً لتناولنا لأحد هذين المظهرين فإن الأمر لا يتعلق، على صعيد واحد، بجميع وسائل الإعلام، ولا بنفس المشاكل التي تُطرح على المتخصصين في *التاريخ الأدبي*.

يتعلق الأمر، في المنظور الأول، بالوسائل السمعية - البصرية كالفيلم وبرامج الراديو والتلفزيون والأشرطة السمعية - البصرية التلفزيونية التي جاءت لتضاف إلى الوثائق المكتوبة المستعملة، سلفاً، مثل المخطوطات والمطبوعات والشروح والصور الشمسية...، أما في المنظور الثاني فالأمر يتعلق بالإمكانيات التي تتيحها التكنولوجيات الجديدة للتواصل، التي ينبغي أخذها بعين الاعتبار مثل تزايد قدرات التخزين لدى الأنظمة المعلوماتية ودعم عمليات التوثيق والفهرسة والاستدلال، ومراجعة الكتب، ونسخ المعلومات ونشرها، والربط بين المعطيات

وتحليلها، أياً كان مصدرها وطبيعتها، وكذا تأسيس شبكات دولية من الباحثين... إلخ.

ونظراً للأوهام الناجمة اليوم عن كل ما يتصل بوسائل الإعلام، ينبغي، في البداية، وضع اليد على الحالة الراهنة للأمور في هذا المجال.

جلي أن استخدام التكنولوجيات الجديدة للتواصل لأغراض *تاريخ أدبية*، يرتبط، بشكل واسع، بالنظرة المستقبلية أو بالتجريب على كل حال. فرغم وجود قواعد بيبليوغرافية وبنوك للمعطيات الأدبية في عدد من مراكز البحث، وعلى الرغم من تضاعف الوسائل الإعلامة، ومن الولوج البطيء للتلماتيك إلى الجامعية (لكن فيما يتصل، عموماً، بإدارة مرافق المستخدمين والطاقات، بالإضافة إلى إخبار الطلبة ولأغراض البحث نفسه)، فيبقى أن البون شاسع بن ما تتيح الهيمنة التكنولوجية تحقيقه على المستوى *النظري* وبين ما يمكن تحقيقه [بالفعل] على المستوى *العملي*، وحقيق على نفس المنوال، الاعتراف بأن الاستعانة المنتظمة بالوسائل السمعية – البصرية يظل مسألة بالغة التعقيد، بسبب العوائق الجمة التي تنتصب أمام من يروم استخدامها: مشاكل قانونية (لاحظ، مثلاً، الغموض الذي يلف النصوص المتعلقة بهذه الإنتاجات)، ومشاكل مادية ومؤسساتية (حيث يعتبر الوصول إلى نسخة من

فيلم أو إلى برنامج تلفزيوني مغامرة تماماً، أما مشاهدتهما قبل العرض في ظروف ملائمة لسير البحث فذاك ضرب من المستحيل) ومشاكل مالية (حيث يتجاوز ضمن فحص الكتب تجاوزاً كبيراً قدرات مجموعات البحث في ميدان حقل الأدب)[4].

ومؤكد أن الفيديو الذي يُتيح نسخ كل ما يعرض على شاشة التلفزيون، في مقابل سعر معقول، قد عمل على إزالة بعض من تلك العراقيل. غير أن الأمر لا يعدو أن يكون وهماً، وذلك بالنظر إلى المصالح المعرضة للخطر، الكامنة وراء النسخ بدل الإيمان. إن الوقت قد حان لكي نتمكن من فحص أي وثيقة سمعية - بصرية دون صعوبات أكثر - والباحثون أدرى بها - من تلك المرتبطة بالوثائق المكتوبة.

ويبدو، من السابق لأوانه، في مثل هذه الظروف، إرادة قياس أدق للنتائج المترتبة عن استخدام هذه الوسائل الجديدة، وكذا أخذ هذه المواد الجديدة بعين الاعتبار بالنسبة للتاريخ الأدبي، وسوف نكتفي، إذاً، بإبداء بعض الملاحظات وصرح بعض القضايا.

- الوسائل:

من الخطأ اعتقاد أن التكنولوجيا الجديدة للتواصل لا تعدو أن تكون مجرد عناصر تكنولوجية مساعدة يمكن جعلها،

دونما تحفظ، في خدمة *التاريخ الأدبي*، بمعنى أن التحولات التكنولوجية لم تكن يوماً ما أبداً مجرد تحولات تكنولوجية.

تتمثل إحدى مميزات التكنولوجيات الجديدة للتواصل، على سبيل المثال، في ضرورة أن تكون المعلومات التي تحملها معلومات *مصوغة صياغة صورية* (Formalisées)، والحال ألا وجود لصياغة صورية بريئة؛ إذ تنطوي كل صياغة صورية على [عملية] انتقاء وتشكيل (mise en forme) لمعلومات. من ثم يطرح، بالضرورة، مشكل العلاقات بين المتخصص في *التاريخ الأدبي* وبين *المبرمج* المسؤول عن الصياغة الصورية. وقد يتفق أن يُسفر هذا المشكل عن نتائج إيجابية بإلزام المتخصص في *التاريخ الأدبي* بأن يكون صريحاً تماماً في مراميه، وفي *معاييره الملائمة وفي أهدافه النظرية*. لكن ثمة أخطاراً تتهدده، لأن عمليات التشفير تكون دائماً قسرية للغاية، ويزداد الخطر حدة حينما يتم إدخال تحديدات لا يدركها المستعملون بوضوح بقدر ما أنها تفرض نفسها عليهم في ممارسات البحث ذاته، وهكذا سوف يجد *التاريخ الأدبي* نفسه مدفوعاً، بطريقة شبه لاواعية، نحو تفضيل بعض المقاربات (مثلاً كل ما هو قابل للتكميم (Quantifiable) والتأريخ (Datable) والقياس (Mesurable)، لا لشيء سوى لأنها هي التي تكون قابلة لإمكانية الإنجاز والتحقق بواسطة الأدوات المقترحة. ومن غير المؤكد أن يُحل المشكل تماماً عبر إمكانية جعل المتخصص في *التاريخ الأدبي*

هو المبرمج للتشفير المستخدم في البحث؛ إذ توجد، في الواقع، أنماط من البرمجة الخاصة بالتكنولوجيات الجديدة للتواصل (مثلما توجد بالنسبة للكتابة في علاقتها بالشفاهي، مثلما أوضح ذلك، جيداً، جاك كَودي (Jack Gody)[5].

إن المنطق العقلاني للبرمجة لا يتلاءم مع منطق البحث، لأنه يُقصي، على الأقل حتى الآن، إدراج سيل من الحدوس التي غالباً ما تكون وراء أكثر التطورات إبداعية؛ إذ ليس استخدام *التكنولوجيات الجديدة للتواصل*، بالتأكيد، استخداماً محايداً بالقياس إلى مسار البحث.

لكن ثمة ما هو أخطر من ذلك: إن الشكل الذي يتخذه وضع التكنولوجيات الجديدة للتواصل في مجتمعاتنا مرهون بمنطق صناعي وتجاري إلى حد أنه أمكننا، بهذا الخصوص، الحديث عن تصنيع الذاكرة (برنار ستيكَلر Betnard Stégler). يحق لنا، إذاً، أن نتساءل عما إذا لم نكن نُتَمِّم، على المدى القصير، إلى حد ما، شرط تحويل الوثائق الضرورية *للتاريخ الأدبي* إلى «*بضاعة تقنية – ثقافية*»، مع كل ما يستلزمه ذلك من رضوخ إلى قيود السوق والمردودية[6]. وقد يؤول الأمر، عموماً، إلى السقوط في *ملائكية مثالية (Angelisme) ساذجة جداً، بدل الإيمان بأن الترابط بين منطق البحث وبين المنطق التجاري (منطق التكنولوجيات الجديدة للتواصل) سوف يتم لفائدة منطق البحث.*

المـواد:

ينبغي التذكير، بادئ ذي بدء، بالبطء والتعقيد الذي يتسمم بهما كل اشتغال بالوثائق السمعية – البصرية. ومحللو الأفلام والوثائق السمعية – البصرية على معرفة جيدة بالأمر لمكابدتهم إياه. وينبغي على المتخصصين في التاريخ الأدبي أن لا يُهوِّنوا من خطورته بالنسبة لأبحاثهم، لأنهم مضطرون، هاهنا، للاصطدام بإعادة تدوين لا تنطوي على تغيير لأنظمة التخزين المعلوماتية فحسب، بل على ترجمة حقيقية إلى لغة أخرى. وقد فحصت ميشل ماري (Michel Marie) المسألة بتفصيل فيما يتعلق بالفيلم. بيد أن ملاحظاتها قابلة لأن تُعمَّم على مجموع *الإنتاجات السمعية – البصرية*، وتلاحظ الباحثة أن «*إحدى المشكلات التي يطرحها الفيلم وتتجاوز في الواقع ثراءه النصي وماديته غير القابلة للاختزال، تكمن في كونه يتألف من مواد للتعبير غير متجانسة (وهي عند كريستيان ميتز Christian Metz) في عداد خمس مواد، فضلاً عن كونها تتمظهر تزامنياً*».

ولوصف هذه المواد ينبغي، إذاً، «*تعدادها واحدة تلو الأخرى؛ أي تكسير تزامنيتها*»[7]. *وتعتبر الوثيقة السمعية – البصرية، مثلما هي أصلاً، في نظر بولور (R. Bellour) «نصاً غير قابل لأن يُستشهد به»*. والطريقة الوحيدة لمعالجة هذا المشكل وعدم التيه في لانهائية العناصر التي ينبغي ملاحظتها، هي مساءلة هذه الوثائق في ضوء محور صارم للملاءمة. ومع

ذلك، ورغم هذا التحفظ، فإن العمل الذي يجب أن يُنجز سوف يكون، باستمرار، عملاً شاقاً للغاية بالقياس إلى الوثائق المكتوبة.

فهل يعوَّض هذا العمل الشاق، على الأقل، بالأهمية التي ينطوي عليها هذا النوع من الوثائق؟ تتطلب الإجابة عن هذا السؤال تحليلاً منتظماً للإنتاج قيد البحث، تحليل لا مجال للقيام به هنا. ومع ذلك من المكن تقديم بعض الفرضيات التي ينبغي وضعها على محك الاختبار.

وباختزالنا هذا الذي لا يخلو دون شك من غلو، من الممكن تقسيم الإنتاجات السمعية - البصرية القابلة لإثارة واهتمام *التاريخ الأدبي* إلى مجموعتين فرعيتين كبيرتين.

أ - *البرامج الأدبية، كالأفلام المخصصة لكاتب معين.*

ب - *الاقتباسات.*

وليس من قبيل الادعاء، في اعتقادنا، إذا أكدنا أن المجموعة الأولى مثل *التعليقات والجدالات والحوارات والمواجهات والروبورتاجات والوثائق* تقدم، من منظور سطحي، غاية في التباين، شُحاً إعلامياً كبيراً. وباستثناء أثر الحضور الذي يخلفه *الوسيط* (Medium) نفسه، فنحن غير مقتنعين تماماً بأن هذه الوثائق تمد *التاريخ الأدبي* بشيء جديد يذكر بالقياس إلى الوثائق الكتوبة. ومهما يكن فإن إسهامها - إن كا

هناك إسهام - يرتبط بالأدباء أكثر مما يرتبط «بالأدب» وبالإنسان أكثر من العمل الأدبي، أعني أنها ترتبط بأكثر المقاربات تقليدية *للتاريخ الأدبي*، وينبغي أن لا نتوهم أن الأمر يتعلق، هنا، بحتمية معينة ملازمة لطبيعة ما عند الوسيط السمعي - البصري. لكن ثمة استثناءات: فالفيلم الرائع «*لسيلفان رومت*» (Sylvain Roumette) «L'abricot bien tempéré» (المخصص لقصائد «*فرانسيس بونج*» (Francis Ponge) أو فيلم «*جان فرابا*» (Jean Frappat) حول *قنابل* (Grenades) «بول فاليري» (Paul Valéry) يؤكدان العكس، فقد نال هذان الفيلمان إعجابنا من خلال اشتغالهما بالنص ذاته، ومن خلال خدع سينمائية بسيطة ومونتاج بارع، وكذا بفضل تحليل نصي حقيقي يبرز بعض وقائق البنية والكتابة.

وعلى هذا النحو من التوظيف يتضح *الوسيط السمعي - البصري* أداةً رائعة لدراسة الأدب[9]، لكن تنبغي الإشارة إلى أن هذه الأفلام أنتجت في إطار المؤسسة البيداغوجية (فالفيلم الأول قامت بإنتاجه مؤسسة (O. F. R. A. T. E. M. E). أما الثاني فقام بإنتاجه *المركز السمعي - البصري* في ضواحي باريس بقرية *سان كلو* (Saint Cloud)، ولم تنتج في إطار *وسائل الاتصال الجماهيري*. وإذا كان ثمة من حتمية فهي تكمن في وسائل الاتصال الجماهيري التي تقود إلى المراهنة على «القيمة الفرجوية لذوات التلفظ» أكثر من مراهنتها على

«القيمة الأدبية» للأعمال الأدبية نفسها[10]، وهل علينا أن ندفع بالتحدي إلى أبعد من ذلك ونقول إن الأهمية التي تنطوي عليها هذه الوثائق هي أهمية سلبية بصفة خاصة؛ أي أن تدلنا على طبيعة الجوانب التي ينبغي على التاريخ الأدبي أن لا يطيل المكوث عندها؟

السؤال جدير بالطرح؛ فالواقع أن عدداً لا يحصى من هذه الوثائق هي *وقائع إعلامية* أكثر مما هي وقائع أدبية. لكن نعتقد أن هذا المستوى، تحديداً، هو الذي ينبغي أن يكون من اختصاص *التاريخ الأدبي*: أعني دراسة كيفية بناء الصورة المميزة لكاتب معين وكيف يكون كاتب ما على علم (أو جهل) «ببيع حقوقه» أثناء عرض برنامج أدبي، وكيف تم إدراك آليات البرنامج ذاته. وكل هذه التساؤلات تُعد إسهاماً في تحليل أحد الأبعاد الجوهرية للمؤسسة الأدبية في عصرنا: ألا وهو البعد «الإعلامي». وهاهنا حقل شاسع من الأبحاث التي يجدر بنا تطويرها.

ويتشكل المجموع الثاني من المواد من *اقتباسات* (Adaptations) ونفهم هذا المصطلح هنا في معناه الواسع الذي ينطبق على كل عمل أعيد إنتاجه يتيح تأمل العمل الفني أو يُفهم من خلال وسيلة تعبيرية أخرى مختلفة عن الوسيلة الأصلية مسرحية *أو رواية مذاعة مصورة أو متلفزة. رواية أو قصيدة مسجلة على أشرطة سمعية من قبل شخص معين أو*

من قبل الكاتب نفسه. يتعلق الأمر، هنا، بإنتاج ضخم تزداد أهميته مع تطور وسائل الاتصال. وهي أهمية تشكل «*متحفاً متخيلاً حقيقياً للأدب*» (العبارة لأندريه برانكور André Brincourt) أحد المنخرطين في مدرسة (- Buttes Chaunont) والذي بذل جهداً كبيراً في تشجيع الاقتباسات التلفزيونية ذات الجودة العالية[11].

تتأرجح الطريقة التي يُطرح بها مشكل الاقتباس تقليدياً بين موقفين متعارضين: فهناك فريق يضع في صميم انشغالاته الوفاء للعمل الأصلي[12]، وفريق آخر يشدد على القيمة الفنية المستقلة التي ينبغي أن تنطوي عليها كل عملية اقتباس[13]. ويبدو لنا من منظور التاريخ الأدبي، أن أياً من هذين الموقفين غير ملائم. وبالمقابل إذا سلمنا، تبعاً لاقتراح جورج *أوريتيا* (Jorge Urrutia)[14] بالنظر إلى أي اقتباس بوصفه «قراءة» للنص الأصلي، فإن أخذ هذه الإنتاجات بعين الاعتبار يصبح جوهرياً بالنسبة *للتاريخ الأدبي*، علاوة على أن لهذه القراءات أصداء هامة على قراءة الأعمال الأدبية ذاتها؛ حيث تتباين قراءتنا لرواية قبل وبعد مشاهدتنا لاقتباسها المحول إلى فيلم. من ثم فإن *الاقتباسات* تهم *التاريخ الأدبي* على مستويين: أولاً في ذاتها باعتبارها قراءات لعمل فني، وثانياً باعتبارها *وسائط* (Intermédiaires) (أي وسائل اتصال) بين النص الأصلي وبين القارئ. ولا ندرك، عموماً، كيف يمكن *للتاريخ الأدبي* أن يتفادى

طرح مسألة مكمن تدخل الوسائل السمعية - البصرية في تغيير علاقة القراء بالعمل الأدبي.

ويمكن، من جانب آخر، وللمرة الأولى في التاريخ الأدبي، أن يُنظر، بفضل هذه المواد، إلى تاريخ المسرح بوصفه تاريخاً للعروض المسرحية: *دراسة أسلوب المخرج والمقارنة بين الإخراجات المختلفة للمسرحية الواحدة*.. إلخ. تصوروا - مثلاً - لو أن بين أيدينا، اليوم فيلماً أو شريط فيديو يعرض علينا إعدادات، فعروض مسرحية «*دون جوان*» (Don Juan) بإخراج «*موليير*» (Moliére) نفسه... وأن هناك أفلاماً قد صُورت، على التوالي، منذ القرن التاسع عشر إلى أيامنا، حيث ظهرت أبرز عروض المسرحية. ألا يوجد، هنا، مجال للتأمل بالنسبة لأي *مؤرخ للأدب*؟ وحتماً مجال لقلب *التاريخ الأدبي* نفسه رأساً على عقب؟ نظير هذه الوثائق، إذاً، هي التي سوف يستفيد منها *مؤرخو الأدب* مستقبلاً بفضل الوسائل السمعية - البصرية، ويمكن إبداء ملاحظة مماثلة فيما يخص دراسة الآداب الشفاهية (رغم أن الوثائق نادرة بلا شك). ومن الممكن لأول مرة في *التاريخ الأدبي*، أن نفهم الحكاية الخرافية حقاً في كل أبعادها النصية والشفاهية والحركية (Kinesique) [علم دراسة الإشارات] والمكانية (Proxemique) [علم دراسة الوضعية المكانية والتواصلية][(15)].

ينبغي ألا يغرب عن بالنا، مع ذلك، كل ما ينطوي عليه

مرور الأدب هذا عبر وسائل الإعلام. ففي مؤلف يحمل عنواناً دالاً (Gli achvi imperfeti) يطرح فوستو كولومبو (Fausto Colombo) المشكل على نحو رائع هناك من جهة أولى المظهر التوثيقي (Testis) أي *الشهادة والوثيقة*، ومن جهة ثانية *المظهر النصي* (Textume)؛ أي تنظيم متماسك له مقاصد خاصة[16]، ومؤكد، تبعاً للإنتاجات، أن أحد هذين المظهرين يتفوق على الآخر، لأن نقلاً تلفزيونياً مباشراً من مدينة *ستراتفورد* (Stratford) أقرب إلى المظهر التوثيقي منه إلى فيلم *ماكبث* (Macbeth) *لأورسون ويلس* (Orson Welles)، أو من فيلم *كوروساوا* (Kurosawa). لكن الشيء المؤكد هو أن ليس هناك إنتاج سمعي – بصري يكون من قبيل المظهر التوثيقي وحده. من ثم يتعين على *مؤرخ الأدب* الذي يروم الاستعانة *بالوثائق السمعية – البصرية أن يمتلك مقدرة فائقة على تحليل اللغة السمعية – البصرية أو أن يستعين بمتخصص في الميدان درءاً لكل وقوع في فخ شفافية أنظمة التخزين المعلوماتية. وكذا في الشحنة العاطفية التي يحملها هذا النوع من الإنتاجات*[17].

هكذا نلاحظ أن اللجوء إلى وسائل الإعلام باعتبارها مواداً بالنسبة *للتاريخ الأدبي* لا يخلو من طرح مشكلات عديدة، ومن المهم عدم المبالغة في تقديم إسهامها. ومع ذلك يبدو لنا ألا مناص من أخذها بعين الاعتبار (ومستقبلاً أكثر من أي وقت مضى)، لكن يجب التأكيد مرة أخرى بإلحاح، أن وسائل الإعلام

لا يمكنها أن تؤدي هذا الدور المساعد *للتاريخ الأدبي* ما لم يكن مؤرخ الأدب على وعي تام من اشتغال تلك الوسائل داخل فضاء اجتماعي.

- التاريخ الأدبي وعلاقات الأدب بوسائل الإعلام:

لا تقتصر وسائل الإعلام على توفير مواد وأدوات *للتاريخ الأدبي* فهي، شأنها شأن الأدب، تنتمي إلى الحقل نفسه: أي *حقل التواصل*. أضف إلى ذلك أن عدداً معيناً من هذه الوسائل - السمعية البصرية منها أكثر بالقياس إلى باقي التكنولوجيات الجديدة للتواصل - هي كالأدب ووسائل التعبير عموماً. جليٌّ، والحالة هذه أن على *التاريخ الأدبي* أن يتساءل حول العلاقات *القائمة بين الأدب ووسائل الإعلام*، غير أن غايتنا هنا ليست وصف مجموع تلك العلاقات ولا التأريخ لها، بل أن نعلِّم، انطلاقاً من فحص عدد معين من المقاربات المعروفة (مقاربة من زاوية المنافسة والتأثير والخصوصية) على بعض الملاحظات والمشكلات التي تبدو لنا من الأهمية بمكان بالنسبة *للتاريخ الأدبي*، على اعتبار أنه ليس، طبعاً، سوى فرع من فروع نظرية الأدب، من ثم فإن دراستنا للعلاقة القائمة بين الأدب ووسائل الإعلام تنهض على تحديد مزدوج: فهي تهتم، حصراً، بالمشكلات التي تهم *التاريخ الأدبي* (وتستثني، بالتالي، المشكلات التي تهم مختلف السبل في تناول المسألة، رغم أهميتها، كالسيميولوجيا، والسرديات والتحليل النفسي وعلم الاجتماع...

إلـخ). إن دراسـتـنـا تمـوضـع نـفـسـهـا عـن قـصـد فـي إطـار إبستمولوجي.

- مقاربة من زاوية المنافسة:

«إن أهـم حـدث جـديـد بـالـنـسـبـة لـلـكـاتـب والـذي يـنـبـغـي أن يُـدركـه هـو الـتـغـيـر الـذي طـرأ عـلـى الـعـقـلـيـة الـمـوجـهـة والمـتـأثـرة بالسينما، فنحن نعيش في عصر أوشك الناس أن يحكموا فيه على الأدب بالموت وعلينا معرفة ما الذي يمكن إنقاذه منه».

«دوص باصوص» (Dos Passos)

«المنافسة القائمة بين السينما والأدب واقعة مسلم بها في الثقافة الحالية».

«إيخنباوم» (Eckenbaum)

«اعلم أن السينما هي المسؤولة عن عزوف الجمهور عن قراءة الروايات، وأن الروائي أصبح مطمئناً، أكثر فأكثر إلى عدم كتابة لجمهور حقيقي، وأن الأمر لم يعد يتعلق كما في عصر بلزاك بالدخول في منافسة مع الدولة المدنية، بل مع السينما».

«ف. باستيد» (F. R. Bastide)

«لا شيء، حالياً، يتطور بأمان على مسرح الأحداث. إنه

***مسرح (Scéne) آخر لا عمق ولا منعطفات له، مسرح يستفد يقظة الجمهور ويفرقه دون إثرائه*».**

«كوليت» (Collette)

توضح الاستشهادات المنتقاة أنواعاً من ردود الفعل التي أثارها الكُتاب بفعل التطور الذي تشهده السينما. هكذا يتكرر السيناريو بشكل شبه مماثل، لما حدث أثناء ظهور التلفزيون: فقد وجد التلفزيون نفسه، حينئذ، متهماً بصرف الجمهور (والشباب خاصة) عن القراءة وإغوائه للكتاب بتحويلهم إلى كتاب مسلسلات والحيلولة دون تردد الجمهور على المسرح عبر توفير كل أسباب الترفيه الميسرة والتافهة لهم في بيوتهم، وهو جدل قديم سبق أن وصفه *ماكلوهان* (Mc. Luhan) بوصفه تعارضاً بين مجرتي «كوتنبرغ» ومجرة «*ماركوني*». كما أنه جدل زائف لأنه من الممكن التنبيه (...) إلى أن السينما لم تحل محل الأدب فحسب، بل إن *الاقتباسات* غالباً ما أدت إلى بيع عدد كبير من الروايات وأن التلفزيون يسعف أداة للرفع من مبيعات كثير من الكتاب، كما أن إعادة بث مسرحية من المسرحيات يجلب للكاتب، في ليلة واحدة، أكبر عدد ممكن من الجمهور قد لا يجلبه له أبداً اقتصاره على العروض المسرحية ليس إلا.

هكذا يُطرح المشكل طرحاً في غير محله، غير أن ثمة حقيقة تم إبرازها وهو أن حقل التواصل ليس فضاء مسالماً بقدر ما هو بؤرة توترات وصراعات يتوقف فيها الدور الذي

يؤديه كل فاعل، أيما توقف، على وضعه ودور الفواعل الأخرى. من الممكن، إذاً، أن ننتظر من *التاريخ الأدبي* أن يحدد، بالنسبة لكل حقبة، المكانة التي يحتلها الأدب داخل الحقل المذكور (حقل التواصل)؛ بمعنى أن يرسم «لوحة وسيطية» (Mediologique) للحقبة أو لوحة الحصائل المرتبطة، ضمناً، باستعمال موجه من الموجهات بالنظر إلى التأثير الذي يمارسه في المبدعين و«درجة تأثيره» في الجمهور»[17].

ومع ذلك، تتعقد الأمور بفعل وجود عدد من الأنساق المشرَّعة في وضع تنافسي، وبفعل كون الحقل الوسائطي لا يظهر بالطريقة نفسها تبعاً للمنظور الذي نسائله منه، فإذا كانت السينما، من منظور الكتاب، تمثل تهديداً للأدب فإن المخرجين والسينمائيين، يشعرون على العكس بالدونية التي يُراد للسينما أن تسجن داخلها بالقياس إلى الأدب لكون هذا الأخير هو الجانب «الفني الإيحائي» من التواصل اللساني. وبناء عليه، فهو يحتل إلى جانب الفنون الأخرى، موقعاً مهيمناً في حقل التواصل، وأوضح دليل على هذا المشكل يكمن في أن أحد الرهانات الأساسية للجدل الحائم حول السينما الحديثة يتمثل في معرفة ما إذا كان الفيلم يقدم نفسه بوصفه شكلاً فنياً أم لا[18].

كما لم يكن لمعظم الكتابات المخصصة للسينما في سنوات العشرين أهداف أخرى سوى التعريف بها باعتبارها «الفن

السابع» (حسب تعبير كانودو Canudo). ومع ذلك، فلن تعرف هذه العملية سوى نجاح جزئي، بحيث ماتزال هناك اليوم أصداء لدونية السينما بالقياس إلى الأدب، (نجد ذلك، مثلاً، في تكرار موضوع ضرورة العودة إلى المسرح عند الممثلين السينمائيين بوصفه مكاناً للتكريس والتتويج الحقيقي في متخيلهم)[19].

ويختلف مجرى الأمور، على نحو طريف، في التلفزيون اختلافاً كبيراً، فباستثناء بعض التصريحات الفردية لكبار المخرجين (بلووال (Bluwal) وبارما (barma) ودروث (Drot) وبرات (Prat) إلخ)، فإن التلفزيون لا يطالب عموماً، بأن يُعترف به من قبل الفضاء الفني[20]. ومرد ذلك أن للتلفزيون نفسه نظامه الخاص في الشرعنة (Légitimation) نظام مؤسس على قدرة في البث لا مجال لقياسها بما كان يوجد من قبل (بما في ذلك السينما). وهكذا أصبح يتعايش نظامان من الشرعنة في فضاء التواصل: النظام الفني والنظام الإعلامي؛ بحيث يمكن إما اللعب على الواجهتين - وهو ما يصنعه الإشهار، ذلك أن صدوره الطبيعي عن النظام الإعلامي جعله يلج بنجاح بوابة الدائرة الفنية[21]، وإما اللعب على تعارضهما. ويبدو أن الأدب متردد إزاء الوضع الجديد؛ فبينما يطالب بعضهم بانتمائهم إلى فضاء الفن[22]، نجد آخرين (وما أكثرهم!) يراهنون على صيغة وسيطية للأدب، مع ما يترتب عن

ذلك من عرض منتوجاتهم على طلب الموزعين، وهنا بيت القصيد: ففي منطق الشرعنة الإعلامية، الموزعون هم الذين «يحددون حجم الإنتاج فحسب، بل وطبيعته أيضاً»[23].

أما الجمهور فيبدو أنه يتجه، في الوقت نفسه، نحو توحيد (Uniormisation) و(نحو ابتذال) تدريجي لكل مواد الحقل التواصلي ونحو ما سبق أن وصفه ميشل دو سيرتو (Michel de Certeau) باسم ممارسات «الصيد المحظور»[24]: تزايد في عدد القراء الذين يلعبون بالهوامش وتفاقم أشكال التحريف والحيل المتعددة الهادفة إلى مضاعفة - كحد أقصى - استقلالية المتقبل/ المبدع، بالقياس إلى التحديدات النصية، سواء كان النص فيلماً، أو برنامجاً تلفزيونياً، أو عملاً أدبياً. وهكذا تتقاطع الممارسات فيمارسها داخل مجموع الفضاء الثقافي، سواء تعلق الأمر باللباس أو بالسكن أو بالغذاء أو بالطريقة التي يجوب عبرها الناس الفضاء الحضري.

وأخيراً فإن الإدماج الحديث لتدريس وسائل الإعلام داخل الفضاءين المدرسي والجامعي[25] سوف يعمق من تغيير بنية مجموع حقل التواصل ومن ممارسات العاملين فيه. ومن السابق لأوانه تحديد الآثار الناجمة عن هذا الإدماج، لكن من المؤكد أن يكون من الأهمية بمكان؛ لأن الأدب هو المستفيد الوحيد، حتى الآن، من هذا النوع من الشرعنة.

ومهما يكن، يبدو واضحاً أن ليس في وسع *التاريخ الأدبي*

في حدود سعيه إلى الإقرار بأهمية الأدب في الفضاء الاجتماعي، أن يتنكر لمجموع الممارسات الثقافية التي يستخدمها العاملون في هذا الفضاء. إن ممارسة *التاريخ الأدبي* تقتضي انفتاحاً على الثقافة بصيغة الجمع (*ميشل دي سيرتو*).

- مقاربة من زاوية التأثير:

تعد المقاربة من زاوية التأثير، منذ سنوات العشرين، إحدى النقاط المشتركة في دراسة العلاقات القائمة بين الأدب والسينما، وتنتظم الخطابات في هذا الموضوع حول قطبين متناقضين تجعل القطب الأول من السينما عاملاً من عوامل تفكك العقلانية الديكارتية و«آلة أوهام» قابلة لأن تعمل كآلة حرب ضداً على المعايير الأدبية[26]. وطبعاً فالمقصود هنا، في المقام الأول، هو الشعر، بل والعقلية السوريالية[27]، عموماً. ويرى المحور الثاني في السينما عاملاً للموضوعية يفضي إلى تنام جوهري في الوهم المرجعي، ويشكل هذا، كما هو معلوم، موضوع الأطروحة التي دافع عنها *س. ل. إدموند ماني* (C. Edmond Magny) حول «العصر الذهبي للرواية الأمريكية». والعناصر اللافتة للانتباه هنا، والمقدمة بوصفها «محاكاة واعية أو غير واعية لقالب الفيلم». هي أساساً، عناصر للصور الأسلوبية (Catch-Phrase) والإيجاز - الحذف، وبصفة خاصة الرؤية الخارجية (Extériorité) من المنظور الذي يؤسس أدباً

سلوكياً أو بيهافيوريسياً[28]. وإذا سلمنا بهذه التحليلات، بنصها وفصها، نجدها تسعى إلى تحقيب للأدب مبني على منهج القطيعة: سيكون هناك أدب ما قبل سينمائي، وأدب ما بعد سينمائي. وعلى العكس من ذلك تقدم تحليلات أخرى الأمور من زاوية التوالد (Filiation)؛ فقد سعى بيير كيزنوي (P. Quesnoy)، انطلاقاً من فكرة أن السينما بما هي فن «للحركة وللرؤية، هي الأداة التعبيرية التي كان يُفتش عنها عصرنا منذ أمد بعيد» سعى إلى إبراز تشكل وتطور أدب انطلاقاً من ذينك المؤشرين: أدب يقترح تسميته ما قبل سينمائي (Précineatique)، وبإعادة قراءته *للتاريخ الأدبي*، ضمن هذا المنظور اكتشف كيزنوي أن الرومانسيين قد أعربوا، سلفاً، عن انشغال بالغ بالبعد البصري (Visualisme)، وزاد عليه نيرفال (Nerval) انشغالاً بالحركة والتكثيف (Condensation) عند رامبو (Rumbaud). كما أن إنتاج بروست (Proust) برمته يعطي انطباعاً على أنه فيلم. ويدخل في عداد هؤلاء شريحة من الكتاب أمثال *كلوديل* (Claudel) *وهوسمان* (Hyysmans) *وجويس* (Juyce) *وطوماس هاردي* (Thomas Hardy) *وراموز* (Ramuz) *وسوندارس* (Cendrars)، وكثيراً ما شُجبت سذاجة المقاربة الغائية (Téléologique) *للتاريخ الأدبي* (والتي تجعل من السينما هدفاً للتطور المغيأ)، وذلك لم يحل دون تشديد تلك الأعمال على مسألة جوهرية بالنسبة لمقصدنا؛ أي «وجود بنيات ذهنية مشتركة بين السينما وبين الأدب»[30]. وهي بنيات ليست

مميزة أبداً لتيار معين، بل إنها توجد في الأعمال الأدبية على مر العصور. من ثم يبين *بول دليكليز* (P. Delyglise) كيفية إمكانية القيام بتحليل فيلمي للنشيد الأول من ديوان (L'enéide)[31]. كما ينبه كتاب آخرون، في الأخير، إلى إمكانية «قلب القضية التقليدية»[32]، ودعم فكرة أن الرواية ليست هي التي تجسد مسبقاً (Préfigure) السينما، بقدر ما أن السينما هي التي تتدرج شيئاً فشيئاً، داخل تقليد، إن لم يكن روائياً فسردياً على الأقل. وهذا هو موقف ماري كلير روبارس (Marie Claire Ropars) في كتاب يعمل عنوانه، سلفاً، على اختزال برنامج برمته: «من الأدب إلى السينما»، ويمكن صياغته على النحو التالي: إن اللقاءات التي سعت السينما لتنظيمها حول الأدب [...] هي التي أتاحت لها تطوير لغتها الخاصة»[33].

ولا سبيل، طبعاً، إلى الحسم بين مختلف هذه المنظورات التي تشكل، بالإضافة إلى ما سبق - وباعتراف متبنيها - اختيارات جمالية بقدر ما هي نظرية، لكن حقيق بنا الاعتراف بهشاشة المقاربة من زاوية التأثير. فهل يدل ذلك على أن *التاريخ الأدبي* غير معني بهذه القضية؟ لا نعتقد ذلك؛ من وجهة أولى لأنه من المهم *للتاريخ الأدبي* فهم «الفكرة المكونة» عن هذه المسألة: ويتعلق الأمر، حينئذ، لا «بتحليل مكونات التأثير المذكور - إذا ما افترضنا وجوده - بل بدراسة التقلبات التي يخضع لها

المفهوم نفسه»، لاسيما «في ذهن الكتاب»[34]، ومن جهة ثانية لأنه من الممكن تناول المشكل من زوايا أخرى.

ويشكل كتاب «السينما شاهدة على المتخيل في الرواية الفرنسية المعاصرة: الكتابة المرئية وتحول ثقافة» لـ *جان ماري كليرك* (J. M. Clerc) مرحلة هامة في تحديد الإشكال، وتموضع *جان ماري كليرك* بدقة عملها بالقياس إلى المقاربة من زاوية التأثير فتقول: «لا يتعلق الأمر بالنسبة لي في المقابلة بين شكلين من أشكال الفن، بل بالبقاء في مجال المكتوب وبحث الكيفية التي يُقر بها (المكتوب) مشهدية خاصة بالتكنولوجيات الخاصة».

وفي موضع آخر توضح النقطة الأخيرة: «ألم يكن لقيام تكنولوجيات الصورة بتحويل طبيعة المرئي ووظيفته في مجتمعنا وثقافتنا أي صدى على الكيفية التي نموضع بها الإنسان نفسه بالقياس إلى العالم والتعبير عن علاقاته بالواقع وبالمتخيل في الوقت نفسه؟ تلكم هي القضية الأساسية التي يبدو أنها أساس مشكل العلاقات القائمة بين السينما وبين الرواية».

ولنستشهد أخيراً بمقتطف من استنتاجها الذي يلخص مقصدها العام:

تتمثل «المقاربة للسينما والأدب في جرد للوسائل التي تمتلكها الكتابة للتعبير عن هذه المشهدية المختلفة جذرياً عن المشهدية التي أسست جمالية الرواية الواقعية»[35]. إن الأهمية

القصوى التي ينطوي عليها موقف ج. م. كليرك هو القطيعة جذرياً مع فكرة علاقة مباشرة بين وسائل الإعلام وبين الأدب. هكذا أصبحت العلاقة مصوغة إعلامياً (Médiatisée) بشكل مزدوج: أولاً من خلال التحسينات المرئية الناتجة عن التحولات التكنولوجية، وثانياً من خلال الكتابة نفسها. ومع ذلك فإن هذا الموقف لا يحل جميع الصعوبات؛ فمن الممكن القول إنه على نحو ما يرفض المشكل بجسارة عبر إحلاله علاقة التطور التكنولوجي الرؤيوي للعالم محل عملية التأثير في علاقة وسائل الإعلام بالأدب. لكن ألا يعد هذا الموقف أيضاً موقفاً مختزلاً – ولو مع وجود ضمانة والتر بنجمان – (Walter BenJamin)[35]، لأنه يطرح مشكل التكنولوجيا على بساط بحث التحديد المطلق؟ ولنقتصر على مثال واحد: تتمثل إحدى أطروحات ج. م. *كليرك* في أن التوسع المذهل للبث الأيقوني المرتبط بظهور وسيلة الإعلام الجديدة متمثلة في التلفزيون والمتسللة إلى المعيش اليومي في البيوت قد تسبب منذ سنوات الخمسين في أزمة مرجعية، وفي إحباط نفسي، وفي خلط بين الواقع والخيال الموجود في أعمال الروائيين الجدد (ألان روب كَرييه A. R. Grillet)، كلود سيمون (C. Simon)، ومع ذلك أليس من الممكن اعتقاد أن عملية تقويض المرجعية (Déréferentiation) لم يتسبب فيها التلفزيون، بقدر ما تسبب فيها تحول كلي للفضاء الاجتماعي، أو لنقل بشكل أدق، انحلال (خلقي)، مثلما أوضح ذلك هابرماز (Habermas) في كتابه

«أزمات المؤسسات»، وجان فرانسوا ليوطار (Jean François Lyoterd) في كتابه «اختفاء كبرى المحكيات المشرَّعة»، وجان بوديار (Jean Beaudillard) في كتابه «نهاية المجتمعي»[37]. والواقع أننا نشهد نهاية «نظام رمزي» (Régime Symolique) (نظام يسعى ر. *بيلور* R. Bellour، تحديداً، لوصفه من منظور التحليل النفسي انطلاقاً من تأمل الرواية في القرن التاسع عشر، والسينما الأمريكية[38]. واستبداله بنظام آخر (يبقى وصفه أمراً أساسياً)[39]، على اعتبار أن الأدب ووسائل الإعلام ليسا سوى مقياسين من مقاييس أخرى داخل النشاط الأمريكي الجماعي الواسع.

- مقاربة من زاوية الخصوصية:

بداهة، إن ممارسة *التاريخ الأدبي* تقتضي أن يوجد داخل حقل التواصل، موضوع خاص وقابل للعزل يسمى «الأدب». لكن ينبغي الحذر من البدهيات؛ لأنه يُكشف، بمجرد ما يتم الإقرار باستحالة الرضى عن تحديد حدسي معين (من قبيل أن الأدب هو خلاصة الطبائع والأهواء والصراعات الأخلاقية، وأن السينما هي النشاط والحركة وظواهر موصولة بفضاء زمني[40]، وبمجرد التحقق من إخفاق كل محاولة للتخصيص (Caractérisation) محايثة بشكل صارم (La literaturmost)، أو من العبقرية السينمائية (Cinegenie)

للشكلانيين الروس[41]، وكذا من حدود المقاربة الظاهرية[42]، يكتشف أن مفهوم الخاصية (Spécifité) مفهوم متغير للغاية بالأساس، وتبعاً لمحور التحليل المفضل. فلئن كان الأدب يبدو من منظور (الباحث) الاقتصادي أقرب إلى السينما منه إلى التلفزيون – لأن الأدب والسينما مرهونان بنفس المنطق التجاري الثقافي، بينما التلفزيون منوط بمنطق الدفق (Flot) – فإن السينما والتلفزيون – من منظور الباحث السيميولوجي – يشكلان، في مواجهة الأدب، وعلى العكس من ذلك مجموعاً لغوياً واحداً (تقابل اللغة السمعية – البصرية مع اللغة الطبيعية). وسوف يقوم (الباحث) الجمالي من جهته بتقطيع آخر من خلال وصله بين الأدب وبين الإنتاجات السمعية – البصرية التي يعتبرها جزءاً لا يتجزأ من الفضاء الفني ومقابلتها بالإنتاجات اللسانية والسينماتوغرافية التي لا يُعترف لها بهذه الخاصية (محادثات يومية، مقالات صحفية، روبورتاجات، نشرات متلفزة).

ويترتب عن هذه الملاحظات ثلاث نتائج:

- النتيجة الأولى: لن تقوم *للتاريخ الأدبي* ذي الطموح العلمي قائمة ما لم يكن مبحثاً معرفياً منظماً (Disciplinaire)؛ إذ وحدها المقاربة المبحثية المعرفية المنظمة هي التي تتيح بناء موضوع نظري متماسك للأدب. وفي غياب مقاربة من هذا القبيل يظل البحث حبيس بناء متخيل يعمل ضمن فضاء

اجتماعي يعيش داخله الباحث حتى لو أمكن - طبعاً - للأدب، بما هو موضوع اجتماعي متخيل، أن يبنى، هو نفسه كموضوع نظري. إن كل علم ينهض على أساس بناء موضوعه: وإن *التاريخ الأدبي*، في حدود طموحه إلى أن يتأسس علماء لا يحيد عن هذه القاعدة.

- النتيجة الثانية: وهي وثيقة الصلة بالنتيجة الأولى، فلئن كان وجود *التاريخ الأدبي* رهيناً، في الواقع، بأن يصبح مبحثاً معرفياً منظماً، فهذا يدل على ضرورة أن يكون هناك تعدد في *التواريخ الأدبية* وكذا في الأهداف المبحثية المعرفية المنظمة. ومع ذلك، فهذا لا يدل على أن تكتب هذه *التواريخ الأدبية* في معزل بعضها عن بعض. ويبدو على النقيض من ذلك، أنه سوف تتحقق مكاسب جمة للمباحث المعرفية المنظمة المتداخلة (Interdisciplinaire) لأن التداخل المعرفي، كما هو معلوم، لا يتمثل في تذويب القدرات المبحثية المعرفية المنظمة بكل باحث في بحث جماعي قد يخلو، حينئذ، من أي انسجام، كما لا يتمثل في الجمع أو التقريب بين المقاربات المبحثية المعرفية المنظمة (ولا ندري تماماً إلى ماذا يمكن أن يفضي ذلك)، بل يتمثل في تفاعلها ومجابهة بعضها ببعض، بشكل يجعل كل مبحث معرفي يتواجد، باستمرار، متموضعاً في مفترق طرق المباحث المعرفية المنظمة الأخرى. ومن خلال إدراك كل مقاربة وفحصها

وحفزها سوف تجد نفسها قد اغتنت لمصلحة *التاريخ الأدبي* الكبرى في مجموعه.

- النتيجة الثالثة: إن التاريخ الأدبي لن يتمكن من بناء موضوعه بشكل معزول؛ ذلك أن تحديد الخاصية داخل أي محور مبحثي معرفي منظم، هو، على الدوام، تحديد مُقارَن. وعلى العموم، يبدو لزاماً؛ من أجل فهم أفضل لما يجري في فضاء الأدب، الاشتغال بموضوعات عديدة في الوقت نفسه: من جهة أولى، لأن الأبحاث المنجزة في موضوعات مختلفة يغتني باستمرار، ومن ثم تحدث انعكاسات وأصداء ممكنة للعمل على السينما، وكذا على دراسة الأدب، وعلى بعض المشكلات التي تبدو أوضح في فضاء السينما منها في الفضاء الأدبي بالخصوص، لاسيما كل ما يتعلق بالتحديدات المؤسساتية وبسيرورات تموضع المتقبلين، وبالظواهر التقديسية[44]، ومن جهة أخرى، نوفر لأنفسنا، بفعل اشتغالنا بمواد متعددة إمكانية مساءلة المبحث المعرفي نفسه، كما نوفر الإثباتات والإحقاقات المكتسبة انطلاقاً من موضوع يمكن أن يعاد النظر فيه من منظور موضوع آخر. زد على ذلك أن *التاريخ الأدبي* يجد نفسه في مواجهة عدد من المشكلات التي تتطلب، فوراً، مقاربة متعددة المباحث لمواد عديدة. وهذا حال مشكلة الأنواع (الأدبية) التي لا يمكن معالجتها، على نحو مفيد - كما أوضح ذلك جيداً إتيان فوزوليي (Etienne

Fuzellier) سوى بتبني منظور يكون، في الوقت نفسه، وظيفياً (حيث يحدد النوع من خلال وظيفته: الإضحاك (بالنسبة للكوميديا)، الإشراك في المغامرة (بالنسبة للملحمة)، الإقناع (بالنسبة للخطابة)، ومقارنياً: مقارنة الفعالية الآلية للغات. وعلى هذا النحو ينشأ جدل مستمر بين التفكير في الأنواع وبين التفكير في الخطابات التي تعبر عنها.

«يمكن لجدلية البحث (...) أن تسمر تارة بمقام الخطاب الأدبي السينماتوغرافي إلى مقام السمات الجوهرية للبلاغة، وتارة أخرى أن تنزل بالمقتضيات اللازمة للفن الخطابي إلى مستوى الأشكال التي يستخدمها - تبعاً لطبيعته - في كل لغة على حدة»[45].

وينطبق الشيء نفسه على مجموعة من القضايا برمتها (اشتغال المحكي[46]، اشتغال الخطاب[47]، مفهوما التبئير ووجهة النظر[48]، وصنعة الكتابة...)[49]، التي تجتاز وضعاً شبيهاً بوضع اللغات»،[50] ويحيل الباحث، بالضرورة، على «بناء نسق أدبي». من ثم فإن المرور من الأدب إلى السينما والعكس، يعني، بالأساس، تبني أدوات لتفعيل مفهوم[51]. وهكذا فإن مقاربة المشكل من زاوية الخصوصية يعني، كذلك التساؤل عما هو مشترك؛ بين مختلف المواد قيد البحث.

وفي نهاية المطاف تزداد المواد التي تشكك من تلقاء نفسها،

في وجود حدود واضحة بين الفضاء الأدبي وبين فضاء وسائل الإعلام: كيف ندرس الفيلم = الروائي (Ciné-roman) متغيراته المختلفة (الفيلم المروي (Racontée)، الرواية المقتبسة من فيلم، الرواية المكتوبة على شاكلة فيلم، الرواية المصحوبة بمونتاج فوتوغرافي: سيناريو مزيف) دون العودة إلى السينما[52].

وكيف، مثلاً، نحلل حقاً، آثار جان كوكتو (J. Cocteau) وألان روب كَرييه، وماكريت دوراس (Marguerite Duras) دون أن نأخذ بالاعتبار، في الوقت نفسه، إنتاجاتهم الأدبية والسينماتوغرافية[53]؟ ما العمل إزاء الإخراجات المؤلفة بين المسرح والسينما؟ وعلى العموم، إزاء المهرجانات المعتمدة على وسائل الإعلام المتعددة (Multi-media). ثم هناك مشكل الإنتاجات اللسانية الجديدة المرتبطة رأساً بوسائل الإعلام. وهي في معظم الأحيان من نتاج كبار الكتاب: النصوص الداخلية (Intertitre)[❖] التعليقات، الحوارات، السيناريوهات...[54]، دون الأخذ بعين الاعتبار مشكل الاقتباسات الذي سبق أن أثرناه، وكذا مشكل الأفلام الأدبية[55]، أو تلك التي تلعب لعبة المسرحة (Théatralité)[56].

وتُدين جميع هذه الإنتاجات تقطيع حقل التواصل إلى مواد متباينة بوضوح، وتطالب بمقاربة شمولية للوقائع الثقافية. وسوف نلاحظ، دون عناء يُذكر، في ختام هذا المسار الرابط

بين الأدب ووسائل الإعلام، فإن تحليلاتنا المختلفة تفضي، جميعهاً، إلى النتيجة نفسها: لا يمكن لممارسة التاريخ الأدبي أن تقف عند مجرد الممارسة، سواء كان ذلك على مستوى المواد قيد الدرس، وعلى مستوى المناهج المستخدمة، وحتى الوسائل المعبأة، كما لا يمكن *للتاريخ الأدبي* أن يستغني عما يجري في حقل وسائل الإعلام، لكن ثمة ما هو أكثر؛ إذ بمجرد ما تُشرع نافذة على التفكير في العلاقات القائمة بين وسائل الإعلام وبين الأدب إلا وهبت مظاهر اشتغال الفضاء الاجتماعي كلها مندفعة نحوها: أي نحو مجموع «نموذج ثقافي» يُطلب فهمه في أبعاده الاقتصادية والاجتماعية والسيكولوجية والسياسية والرمزية.

إن *التاريخ الأدبي* ليس مفصولاً عن تاريخ المجتمعات. وينبغي بذل كافة الوسائل للتنظير لهذه العلاقة، وتطور *التاريخ الأدبي* رهن بهذا الثمن.

بيبليوغرافيا

- تنبيه من المترجم:

بعد أن تركنا أغلب المراجع والمصادر مثبتة في لغاتها الأصلية في الهوامش، تعمدنا ترجمتها في بيبليوغرافيا المؤلف إفادة للقارئ والباحث في الموضوع على حد سواء.

- ف. ج. ألبير سمبير (F.G. Albersmeor): «السيما واللغة والأدب: دراسة بيبلوغرافية»، ضمن مجلة: «دفاتر القرن»، (عدد خاص حول: «السينما والأدب» التي يديرها أ. كاردي (A. Garedier)، عدد 9، 1978.

- ج. بيش (J. Pazch): «الأدب والفيلم: بيبليوغرافيا خاصة»، ضمن مجلة «نظرية الفيلم»، عدد 19-20، عدد خاص، أبريل 1988، منشورات (Meks)، من ص 159 إلى 333.

- أ. بازان (A. Bazin) السينما والفنون الأخرى، منشورات (Cerf)، 1969.

- م. بيجا (M. Beja): مدخل إلى الفيلم الأدبي (الإنجليزية)، منشورات (Longman)، 1979.

- ج. بلوستون (J. Bluestone): روايات في فيلم (بالإنجليزية)، منشورات (John Press)، 1957.

- ج. م. كليرك (J.M. Clerc): السينما شاهدة على المتخيل في الرواية الفرنسية المعاصرة، الكتابة المرئية وتحولات ثقافة، منشورات (Peter lang)، 1984.

- نفسه: كتاب وسينما: من الكلمات إلى الصور، ومن الصور إلى الكلمات، الاقتباسات السينمائية الروائية، منشورات جامعة ميتز، 1985.

- ر. دوبراي (r. Debray): السلطة الثقافية في فرنسا، منشورات (Ramsay)، 1979، (Fahio)، 1986.

- أ. فوزيلي (Fuzellier): السينما والأدب، منشورات (Garzanti)، 1971.

- ف. جوست (F. Jost): عين الكاميرا بين الفيلم والرواية، منشورات (P.U.F)، 1987.

- س. ل. إدموند ماني (C.L., Edmond Many): عصر الرواية الأمريكية، منشورات (Seuil)، 1984.

- ج. بيش: الأدب والفيلم، (الألمانية)، منشورات (J. B. Metzler)، 1970.

- نفسه: النص المقطع، منشورات (P.U.F)، 1981.

- ج. أوريتيا (J. Wrrutia): الصورة الأدبية، (بالإسبانية)، منشورات (Alfam)، 1984.

- ف. فانوي: (F. Vanoye): السرد المكتوب - السرد الفيلمي، منشورات (C.E.D.I.C)، 1979.

- أ. وأ. فيرمو (A et O. Vurmaux): السينما الروائية، منشورات (E. dilig)، 1981.

- نفسه: السوريالیون والسينما، منشورات (Soghers)، 1976.

كما نشير إلى مجلة:

«دفاتر السيناريو» (Les cahiers du Scénario)، منشورات جامعة بروكسيل الخاصة.

الهوامش

1) C.F. Balle et G. Eymery, *Les nouveaux Medias*, P.U.F. coll,: "Que Sais-je?", 1984.

2) "La Révolution des medias:; dossiers et documents, *Le Monde*, october 1984. N. Mcluhan "Understanding Media", Me Graw-hill Book Company, 1964.

- J. Cazeneuve, "La Société de l;ubiquité", *Communication et diffusion*, Denoel-Gonthier, 1972.

- A Ducrocq, *Vers une Société de communication*, Hachette, 1981.

3) A. et M. Mattelart, *Penser les Medias*, La Découverts, 1986.

4) انظر حول هذه المشاكل ملحق «التواصل» في صحيفة «Le Monde) بعنوان: «Les forteresses de la mémoire»، ع. 26-27، أكتوبر 1986. ويمكن الإشارة، على سبيل المثال، إلى أن تعريفه كراء منتوج لـ: (I.N.A) من أجل عرضه في الحقل الجاممي (أي من أجل عملية عرض محض للعموم)، كانت تكلف في عام 1981 ما ثمنه 1050 فرنكاً مقابل ربع ساعة من العرض.

5) J. Goody, "La raison graphiqu", "La domestication de la pensée sauvage", éd., de Minuit, 1979, et "Les chemins du Savoir oral", in *Critique*, nº 394, mars 1980, p.p. 189-196.

6) انظر حول المنطق التجاري لعلوم التواصل الجديدة كتاب: L'industrialisation de l'audiovisuel (B. Miege)، لـ (P. Oajon)، وب. باجون (J.M. Shalaum)، وج. م. شلوم، 1986.

7) M. Marie, "Description/ Analyse (Propostion méthodologique pour la déscription des textes filmiques), in *ça, Cinéma*, numéro spécial "Ch, Metz", nº 7-8, 1975, p.p. 129-155.

8) R. Bellour, *Le texte internationale*, p. 78.

9) Sur ce point cf., Adudiovisuel en enseignement du Françcais", *Langue Françcaise*, nº024, décembre, 1974.

10) R. Debray, *Le Prouvoir intellectuel en France*, I[ére] edition, Ramsy 1979. Nous citions a partir de l'édition Folio 1986, p. 123.

11) A, Brincourt, "La télévision: un musée imaginaire de la littérature", *La nouvelle Revue Françcaise*, "L'image, ses pouvoirs, ses limites, son role", octobre, 1971, nº226.

وقد قام كلود بيلي (Claude Beylie) بإحصاء لمجموع الاقتباسات السينماتوغرافية لأعمال الكُتاب الفرنسيين في مقال له بعنوان: «مائة كاتب فرنسي على الشاشة»، مجلة «سينما»، ع. 70، ص 148-149. ونقرأ أيضاً حول مشكلة الاقتباس لجان ماري كليرك (J. M. Clerc)، «الكاتب والسينما من الكلمات إلى الصور، ومن الصور إلى الكلمات، الاقتباسات والسينما الروائية، منشورات جامعة ميتز(Metz)، 1985. إلا أن البيبليوغرافيا الأنكلوساكسونية هي أهم ما أُنجز في الموضوع كما يشير إلى ذلك ج.م. كليرك نفسه. ولنذكر، على سبيل المثال، عمل ج. بيلتسون (Bluestone): روايات في أفلام، منشورات جون هوبكنز (John Hopikins)، 1957، وكذلك م. بيجا (M. Beja)، الفيلم والأدب: مقدمة، منشورات لونكمان (Longman)، 1979.

12) «في وسعنا ذلك، وبالتالي ينبغي أن نكون أوفياء» كما يقول إيريك رومر (Eric Rohmer) في مقال له بعنوان: «درس في الإخفاق»، مجلة «دفاتر السينما»، ع. 67، 1957.

13) يقول د. بوسينو (R. Boussinot): «إن القاعدة الأولى في هذا الاختصاص هي إنجاز عمل فني». انظر: الموسوعة السينمائية، منشورات (Bordas)، مقال «الاقتباس».

14) Jorge Urritia, Imago litterae, ciné, littérature, Alafar, 1984, p. 10.

15) كان أول من جرد للمسرحيات التي أعدت للتلفزيون الفرنسي قد أنجزه برانكور (A. Brincourt) ضمن مائدة مستديرة بعنوان: «التلفزيون والتزاماته» سنة 1960، ويوجد ملحق لهذه المسرحيات في معجم التلفزيون (Larousse) (Dictionnaire de la Télévision). وبعيداً عن الاقتباسات المحولة إلى أفلام، والإخراجات المعدة للتلفزيون أو البث، تعمل مؤسسات عديدة (La médiatheque du Centre de bourges, l'Institut d'études théatrales de l'Université de Paris III)، أو مجموعات بحث، على تسجيل وأرشفة أهم الإخراجات في السنة على أشرطة الفيديو. أما فيما يتعلق بالحكايات الخرافية، فنحيل، بالطبع، على سلسلة (Les conteurs) التي قام بإنتاجها التلفزيون الفرنسي. لكن توجد أيضاً وثائق من طبيعة إثنوغرافية (في متحف الإنسان، ومتحف الفنون والتقاليد الشعبية)، ومن جهة أخرى تتضاعف المراكز والعمليات التي تستهدف صراحة إنقاذ تراث من هذا النوع في الأقاليم الفرنسية، وكذا في البلدان المعنية مباشرة بالأدب الشفاهي.

16) Fausto Colombo, "Gli archivi imperfetti", Memoria Social et Cultura elttronicia, Vitae pensiero, 1986.

17) Regis Febray, o[., cit., p. 193-194.

والعنوان الدال للمقطع هو: «مبادئ من أجل تاريخ أدبي».

18) "Whether film was an artform or not", Kuleshov on Film, writings of Lec. Kuleshov, Translated by R. Levaco unu of California, Press, 1974, p. 186.

19) Citons, a titre d'exemple: "Art ot the Cinema",)Kuleshov, Film als Junst), (R. Ambein theory of the film, Character and Growth of new art), Bela Balazs, la revue: L'art cinématographique, etc.

20) لا شك أن الأمور قد أخذت طريقها نحو التغيير، إذ يستهدف بوضوح

تنظيم ميشيل ميتراني (Michel Mitrani) لمهرجان دولي للبرامج السمعية – البصرية جعل البرامج التلفزيونية تحظى بالاهتمام ذاته الذي تحظى به الأفلام السينمائية، وكذا التعريف بوجود أعمال ذات جودة عالية بالنسبة للتلفزيون، وهي جودة يمكن لـ (F.I.P.A) أن يضفي عليها شهرة واعترافاً جديدين مثلما صنع مهرجان «الفيلم» لفيليني (Fillini) وأنطنيوني (Antonioni) وبيركمان (Bergman). انظر صحيفة «Le Monde Communication»، ع. 25-26 أكتوبر 1987.

21) يعتبر وجود متحف للإشهار دلالة متميزة على هذا التطور.

22) «ليس المسرح تواصلاً»، هكذا يصرح جورج لافودان (G. Lavaudan). ففي المسرح لا أرغب في تحقيق التواصل مما لا يترتب عنه عدم التواصل، بقدر ما أرغب في التواصل شعرياً، وهو شعر لا يتم بالضرورة عبر الكلام (Parole) فبوب ويلسون Bob Wilson) وكانتور (Kantor) شاعرين، والمسرح يرفض الثرثرة. مقابلة مع س. كودار (C. Godar) لجريدة «Le Monde»، 2 أكتوبر، 1987.

23) R. Debray, op., cit., p. 136.

24) Michel de cerleau, *L'invention du quotidien*, 10/18,4, U.G.E., 2 Volumes, 1980.

25) نقصد هنا بالأساس الاعتراف الحديث للمؤسسة المدرسية والجامعية بالسينما والسمعي – البصري، بوصفها مواد أساسية للتدريس: خلق شعب اختيارية كاختيار السينما في المعاهد، واختيار بحث الإجازة في السينما والسمعي – البصري في الجامعة، وكذا إدراج هذه المواد ضمن البرامج المدرسية.

26) «هيا، إذاً، إلى السينما مادامت الفن الوحيد الذي لم يُدرج أبداً في

عداد الفنون الكلاسيكية، وأعني بالفن الكلاسيكي حساً باطنياً بالواقع الذي يقبل، لقاء الضمانة الزمنية التي تدغدغ مشاعره، يتحمل تهذيب العقل وأجهزته التقويمية ومشداته الجبسية وأقنعته الواقية ضد الغاز والذي يستجيب تماماً لمتطلبات الإنسان الأكثر عرضة للاحتقار، أي لأشقى إنسان عرفته، وأعني به الإنسان الكلاسيكي». (ب. فوندان).

Trois scénarit- cinépoéme, 1928.

27) Cf. "Surréalisme et cinéma", "Etude cinématographiques", nº 38-39-40-42, 1965, A. Virmaux, *Les Suréalistes et le cinéma*, Seghers, 1967.

28) Claude - Edmond Magny, *L'age du moment américainm*, Seuil, 1948.

ونتابع هنا عن كتب التحليل الذي اقترحه ج. م. كليرك في مقاله: «الكتاب الفرنسيون في مواجهة السينما من سنة 1925 **إلى** 1965**؛ لمحة تاريخية حول مفهوم التأثير في السينما»، ضمن كتاب:**

"Proceding of the IXth congress of international com[arative litterature association vol., 3, litterature and other arts, 1981, p, 303-307.

29) Pierre F. Quesnoy, "Littérature et cinéma, A. Colin, Coll., U 2, 1970, p. 12.

30) M-Ci. Ropars, *De la littéature et cinéma*, A. Colin, Coll., U 2, 1970, p. 12.

31) Paul Legise, 'Une Oeuvre de Précinéma", L'Éneide: Essai d'analyse filmique du premier chant", Debresse, 1958.

وضمن المنظور نفسه انظر:

Précinéma et analyse filmique, in: Cinéma et littérature, cahiers pédagogiques pour les enseignements du second degré, nº0 26, mars, 1961.

32) A. Bazin, "Qu\est-ce que le cinéma?", Tome 2, cinéma et les autre arts", Cerf 1969, "Pour un cinéma impur".

«الواقع أن عصر الرواية الأمريكية لا يكمن في عصر السينما، بقدر ما يكمن في رؤية معينة للعالم وهي رؤية اغتنت، بلا شك، بفضل علاقات الإنسان بالحضارة التقنية. بيد أن السينما نفسها بوصفها ثمرة من ثمرات هذه الحضارة كانت أقل تأثراً من الرواية، وذلك رغم الشهادة التي يدلي بها المخرج لصالح الروائي». (نفسه، ص 16).

33) Mari-Claire Repars, De la littérature au cinéma, éd., cit., p. 8.

34) J.M. Clerc, Art, cité, respectivenment, p.p. 303, 307.

35) J.M. Clerc, "Le cinéma témoin de l'imagination, dnas le roman franCais contemporain", Ecriture du visuel et transformation d'une culture, Peterlang, 1984.

وتوجد المقاطع المستشهد بها، على التوالي، في ص 8، 11، 467.

36) وهو فضاء مشترك منذ والتر بنجمان عبر إضفاء تحولات العمل الفني على تطورات «إنتاجية التقنية»، ج. م. كليرك، مقال مذكور، ص 303.

37) J. Habermas, L'espace public, Payot, 1987' J.F. Lytoard, *La condition post-moderne*, éd. de Minuit 1979; J. Baudrillart, *A L'ombre des Majorités silencieuses*, Gontiers 1982.

38) تنهض أطروحة رايمون بيلور على كون السينما الأمريكية قد تبنت موضوع تحديد «الإرث الروائي الضخم للقرن التاسع عشر»، وكلاهما (السينما الأمريكية والإرث الروائي) مؤسس على «مجموعة عناصر منظمة» متوقفة على علاقات التفاوت النرجسي بين الرجل والمرأة، الذي ينظم علاقات الرغبة لدى الجنسين، بدءاً بالقرن الثامن عشر وعلى امتداد القرن التاسع عشر الذي ودعناه. ضمن كتاب: تحليل الفيلم (Analyse du film)، منشورات (Fatraos)، 1979.

انظر أيضاً مقدمة عمل ر. بيلور بجرأيه، والذي حرره ضمن منشورات

(Flammarion) حول موضوع: السينما الأمريكية»، 1980، وكذا مقاله «Unjour... la castration»، ضمن العدد الخاص بألكساندر دوما Alexandre Dumas)، منشورات (L'arc)، ع. 71، 1978.

39) سعينا إلى تبيان نتائج هذا التغير بخصوص الفضاء السينماتوغرافي في مقالنا: «من المتفرج النفعي إلى متفرح جديد» (Du spectateur fonctionnalisant au nouveau spectateur)، ضمن مجلة «Iris»، والسينما والمحكي 2.

40) اقتبسنا مصطلحات هذه التحديدات من ماكس جاكوب (Max Jacob)، وجورج دوهاميل (G. Duhamel) وجيرمان ديلاك (German Dulac)، بيد أننا نعثر على تحديدات أخرى كثيرة مماثلة لدى كتاب ومخرجين آخرين.

41) حول الشكلانيين الروس والأدب والسينما انظر فيكتور كلوفسكي (V. Chkloveski): «الأدب والسينما»، برلين 1923، وبوريس إيخنباوم (B. Eichenbaum): «الأدب والفيلم»، 1924، وقد أعيد نشره جزئياً في مجلة «CA. Cinéma»، ع. 4، مايو 1974.

وانظر أيضاً كارزانتي: الشكلانيون الروس والسينما (Iformasti russi nel cinema)، 1971، والعدد 220-221، من مجلة: «دفاتر السينما» حول «روسيا في سنوات العشرين»، مايو – يونيو، 1970.

42) يمكن ذكر بعض ممثلي هذه المقاربة من أمثال ليريتر (leirens)، لفاي (Laffay)، ميثري Mitry)، ميتز الأول (Le premier Metz).

43) انظر حول هذه التمييزات ب. فليشي (P. Fleichy) في كتابه: صناعات المتخيل (Les industries de l'imaginaire)، منشورات كرونوبل الجامعية، 1980.

44) الذي أوحى لنا بهذه النقطة الأخيرة هو ألان فيالا (A. Viala)، وذلك أثناء المناقشة التي أعقبت تدخلنا في ندوة «التاريخ الأدبي اليوم»، جامعة السوربون، (E.N.S)، بتاريخ 02-23 مارس 1987.

45) Etienne Fuzellier, Cinéma et littérature, Cert., 1964, p. 308.

46) من بين ما يمكن قراءته حول هذه النقطة:

F. Vanoye, Récit écrit, récit filmique, C.E.D.I.C., 1979, et André Gardies, *Approche du récit filmique*, Albators, 1980.

47) ليست فكرة وجود الخطاب في النصوص باللغة الطبيعية وفي الفيلم فكرة جديدة؛ فقد اقترحت سيما من قبل ب. إيخنباوم (B. Eikhenbaum) في مقاله: «Probléme de Ciné-Stylistique»، ترجم إلى الفرنسية ضمن ع. 221-220، من مجلة: «دفاتر السينما». كما استثمرت الفكرة، بعد ذلك، من منظور سينمائي من قبل كاروني (E. Garroni) في كتابه: «Progettiodi semiotica»، باري (Bari)، 1972. ومؤخراً أضفى ميشل كولان (Michel Colin) على الفكرة متانة وملاءمة جديدة بفضل أدوات الدلالة التوليدية. انظر: اللغة، الفيلم، الخطاب، مقدمة لسيميولوجيا توليدية للفيلم، منشورات Klieneksteck، 1985.

48) أحدث كتاب ظهر في الموضوع هو كتاب ف. جوست (F. Jost): عين الكاميرا بين الفيلم والرواية، منشورات ليون الجامعية، 1978.

49) بحثت مسألة الكتابة في الأدب وفي السينما ضمن منظور ديريدي (نسبة إلى جاك ديدا الفيلسوف الفرنسي المعروف)، من قبل م. روبارس (M. Ropars) في كتابه: النص المقطع، منشورات (P.U.F)، 1989.

50) M-Ci Ropars, *Le texte divisé*, p. 90.

52) حول «السينما الروائية»، انظر ألان (Alain) وأوديت فيرمو (Odette

Virmaux)، السينما الروائية، منشورات (Ediilig)، وانظر أيضاً كتاب ج.م. كليرك المذكور: الكتب والسينما.

53) حول هؤلاء الكتاب انظر:

"Ecrivains et cinéma", Cf. également sur A. Robbe Grillet, A. Gardies, *Le cinéma de Robbe Grillet: Essai sémiocritique*, Albortros, 1983, et sur Marguerite Duras; outre "Le texte divisé" déja cité, l'article M. M. Ci Robars: "Contretexte ou le jeu de voix chey Marguerite Duras", *Reuve des sciences humaines*, 1986, 2, p.p 97-102 et celui de Domminique Noguez: "Les nidia Song de Marguerite Duras", in *Cahiers du xx^{éme} siécle*, "Cinéma et littérature", nº 9, 1987.

54) لنذكر على سبيل المثال بأن النصوص الداخلية (Intertitre) للفيلم الشهير «Cabiiria» لمخرجه ج. باسترون (J. Pstronne) (1914)، كتبت بقلم كابريل دانوزيو (Gabrile d'Qnnuzio). أما فيما يخص التعليقات والحوارات والسيناريوهات فهي من الكثرة ما يجعلنا لا ننتهي من تعداد جميع الكتاب الذي أنتجوا نصوصاً من هذا النوع. فقد حلل ج.م. كليرك بإسهاب إنتاجات مالرو (Malraux) وكوكتو (Cocteau) وجيونو (Giono) وسارتل (Sartre) وروب كريي (A. R. Grillet) وماركريت دوراس (انظر كتاب: كتاب وسينما). لكن قلة في الحقيقة، هم الكتاب المعاصرون الذين لم يدفعوا في فترة من فترات حياتهم للعمل لحساب السينما أو التلفزيون. ويوجد جدل كبير حول الوضع الذي ينبغي أن يحظى به السيناريو: أي كموضوع متحول (انظر ب. ب. بازوليني (P. P. Pasolini)، «السيناريو بما هو بنية تنزع نحو بنية أخرى»، دفاتر السينما «السيناريو باعتباره أدباً» (بالإنجليزية) «مدخل إلى (Twenty Best Film Play) 1959، ودج وينستون (D. G. Winston): «السيناريو باعتباره أدباً»، 1973، وي. مالكين (Y. Malkin): The screenplay as a new literary, its addinity to formm its affinity to the theatre play، وقد تأسست مجموعة بحث حول هذا

الموضوع بجامعة بروكسيل الخاص، ونشرت المجموعة دفاتر «السينما»، (العدد الأول)، صيف 1986.

55) في كتاب م. روباس، من الأدب إلى السينما، مادة خصبة عن هذه الأفلام.

56) حول الأفلام الأخرى لمارسيل بانيول (Marcel Pagnol) التي يعتبرها هو نفسه من نوع المسرح المحول إلى فيلم (انظر: Cinématurgie de Paris» ضمن: دفاتر السينما، ديسمبر، 1933)، ولنذكر أن ساشا كوينزي كان يقف على المسرح مهنئاً الممثلين والتقنيين كلاً على حدة على ما أبدوه من قدرات ومهارات في فيلم «Le poison»، وكان يشدد على أن أهمية فيلمه مردها بالذات إلى كونه من طبيعة مسرحية.

❖) نصوص في مجرى فيلم صامت، (المترجم).

التناص النقدي

ليلى بيرون موزاي - البرازيل

ترجمة سعيد بن الهاني

تقديم:

لم يكن الأدب حصيلة عمل فردي معزول، بل كان دائما نتاج علاقات متشابكة ومتنوعة تنسجها الأجناس الأدبية على مر العصور، بما تحمله من أبعاد دلالية وثقافية جعلت النص الأدبي كما قال بارث: «نسيجاً من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله». ومن ثم لا يستطيع أي نص الانفلات من الوقوع في

"شرك" جدلية القراءة/ الكتابة التي تحدد إنتاجه النصي، وتلقيه النقدي. هل هو قلق التأثير كما عبر عن ذلك هرولد بلوم أم نزوع ثقافي ورؤيوي أصبح بمثابة القانون الطبيعي الذي لا مفر منه للكتابة/ القراءة، وطريقة من طرائق التفاعل بين الأجناس الأدبية والثقافات إما عبر التقليد أو التحقيق أو التحويل أو الخرق؟.

يقودنا هذا التصور إلى اعتبار التناص Intertextualité مغامرة جمالية، وإجراءً حواريًا يعتمد اللغة والخطاب بين ذوات وأنساق أدبية واجتماعية وثقافية؛ همها الأساسي اكتشاف مزيد من أسرار الأعمال الأدبية، مع ما يترتب عن ذلك من تعددية القراءات. وهكذا لم يخل الخطاب النقدي من هذه الظاهرة بملفوظاته وهواجس نقاده. ترى ما سر هذه الميطا-لغة التي يكتب بها النقاد (بارث بوتور بلانشو) نصوصهم؟ وبماذا يختلف التناص النقدي عن التناص الشعري؟، وما هي آليات هذا التناص النقدي وهو يطرح إشكاليات تتعلق بالحدود والملكية والأصل، مع ما يفترض ذلك من توزيع جديد للاستشهادات عند النقاد، بشكل يجعل الخطاب النقدي كتابة مشوشة مبدعة، وليست تكرارية بالضرورة؟. أسئلة حاولت الأستاذة الجامعية ليلى بيرون موازي Leyla Perrone Moisés (جامعة ساو باولو البرازيل) الإجابة عنها في هذه المقالة المنشورة بأشهر مجلة أدبية بفرنسا (الشعرية Poétique) عدد 27 لسنة 1976.

النص المترجم:

لاحظ باختين دائما في إطار تعريفه وتدريسه للرواية المتعددة الأصوات لـ/دوستويفسكي/ أن هذا النمط الجديد للرواية لا يمثل فقط إبداعا أجناسيا. بل «نمطاً من التفكير الفني الجديد تماماً»، و«نموذجاً فنياً ما للعالم خضعت فيه كثير من اللحظات الجوهرية للشكل الفني القديم لتحول جذري».

لا يمكن أن يخلو توجه الإنتاج الأدبي نحو البوليفونية والحوارية وتعددية المعنى، وتعددية النص من آثار نقدية. لقد وجد الناقد نفسه مضطرا أمام فقدان وحدة العمل وقراءته؛ إلى إعادة صياغة موقفه من الأعمال وموقفه كذلك من نشاطه الكتابي الخاص. وهكذا شيئاً فشيئاً بدأ الناقد يواجه إشكالية العلاقات بين مختلف الخطابات، وخاصة سؤال العلاقة بين خطابه الخاص وخطاب العمل.

فما يهمنا هنا، هو معرفة على أي مستوى فجر النقد هذا النموذج الفني الجديد، ماذا سيفعل به، ويفعل فيه. فالأمر يتعلق بالجواب عن السؤال التالي: على أي مستوى تختلف النزعة الحوارية (أو يمكنها) أن تختلف به عن النزعة الحوارية الشعرية؟ بعبارة أخرى، كيف ستكون الاختلافات بين التناص النقدي والتناص الشعري؟ أو بالأحرى: هل يمكن أن يوجد تناص في هذا الخطاب الدائر بين النصوص والذي يسمى نقداً؟

مبدئياً، لقد كان النقد دائما تناصا، أما إذا وسعنا معنى هذا المصطلح، فسنجد أن الأمر يتعلق دائمًا بكتابة نص حول نص آخر. نص يحاور نصاً آخر، بل حتى في الحالة البسيطة جداً (حتماً الافتراضية مثلما الأشكال البسيطة). ثمة في الخطاب النقدي تقاطعاً بين نصين، النص المحلّل والنص المحلَّل.

يشتغل استعمال الشاهد - باعتباره واحداً من الإجراءات الأكثر كلاسيكية للنقد الأدبي- تناصا معينا «يعتبر الاستشهاد الأكثر حرفية - كما يلاحظ بوتور - في مستوى معين محاكاة ساخرة. يحوله مجرد اقتطاع معين، فالاختيار الذي أدرجه فيه، وتقطيعه (يمكن لناقدين أن يستشهدا بنفس المقطع عن طريق تثبيت حدوده بشكل مختلف) والتخفيفات التي أشغلها في الداخل، بإمكانها أن تعوض النحو الأصلي وبشكل طبيعي، وتعوض الطريقة التي أتناوله بها والمتضمنة في تعليقي».

لا يجب مع ذلك اختزال التناص في استعمال الشاهد أو الحواشي المرجعية لنقد الأصول. يتعلق الأمر إذن بتناص أولي، فما يهمنا هنا ليس مجرد إضافة نصوص ما، ولكن عمل امتصاص وتحويل النصوص الأخرى بواسطة نص (كريستيفا)، عمل لا يمكن أن يمارس في النقد التقليدي، كما سنحاول البرهنة على ذلك.

1 – حدود النص:

كي نجيب مؤقتا على السؤال المطروح في البداية، سنبدأ بملاحظات تجريبية. البدهية الأولى يعتبر فيها التناص النقدي مصرحا به، خاضعا بمعنى ما لقانون معين؛ بينما يكون التناص الشعري ربما ضمنياً tacite (وفي أغلب الأوقات هو كذلك).

يصرح الناقد (أو يعترف) بأنه يكتب حول عمل ما أو عدة أعمال فيظهر غالبا في العنوان نفسه للكتاب أو المقالة النقدية اسم المؤلف الوصي واسم العمل- الموضوع؛ بل يظهران كإحالتين صريحتين منذ بداية النص النقدي وفي خطابه نفسه وإشاراته.

يفترض التصريح ويتضمن خضوعاً ما، إذا كنت بنية الخطاب الشعري تشمل تلك النصوص الأجنبية التي تقطنه، فإن بنية الخطاب النقدي التقليدي على العكس من ذلك يشملها ذلك النص الاستقرائي Inducteur الذي يصوغها ويضعها في وضعية التتابع والتتالي.

تقدم هذه الإيعازات Ces injonctions تماثلاً معيناً مع قانوني التصريح والملاءمة اللذين يتحكمان في الدائرة الاقتصادية. تنبثق هذه القوانين من العقد الاجتماعي الذي يتضمن واجبات التماهي وقوانين الملكية. يعتبر التصريح النقدي نوعا من التصريح القابل للإسناد: هوية، محل السكنى، مهنة. انطلاقا من هنا تتحدد قوانين التملك. الناقد هو الشخص الذي يدخل إلى ممتلكات الغير ويتملك حق الانتفاع لفترة زمنية

معينة مع ما يفترض ذلك من احترام لبعض القواعد التي تعتبر الأكثر أولوية فيها: كالاعتراف بحدود الملكية وقوانين المالك وواجبات غير- المالك.

يتجول الكاتب والحالة هذه في كل أراضي الأدب بعبثية ليست مسموحة للناقد: لا يصرح بشيء بإمكانه أن يتحاور مع كتاب آخرين دون أن يناديهم باسمهم، يستعمل أملاك الآخرين فيوجه غمزاته إلى القارئ الذي لا يفرض عليه ما يطلبه من الناقد: وهو أن يحدد بوضوح كبير عمن وعن ماذا يتحدث.

كل ذلك يذكرنا بأن العقد الأدبي للكاتب ليس هو نفسه عند الناقد؛ فالعلاقات بين المؤلفين هي علاقة مساواة، أما العلاقات بين المؤلف والناقد فتتضمن الخضوع.

تشتغل النزعة الحوارية الشعرية بمصطلحات المساواة، تتموقع مختلف النصوص في نفس المستوى؛ كما تشتغل النزعة الحوارية النقدية بمصطلحات التراتبية. يجد النصان نفسيهما في مستويات مختلفة. فال"مستوى" هنا محال عليه بالنسبة لوضعية تتعلق بذات التلفظ، والتي تصوغ الملفوظ بكامله. لنتذكر هنا كيف أن وضعية هذه الذات Sujet تتعلق بتوقع واعتراف اجتماعيين.

تقليدياً، تعتبر وضعية المتلفظ مشفرة، ومراقبة بواسطة مؤسسات الأجناس الأدبية. لكن وانطلاقا من نهاية القرن 19 امحت الحدود بين هذه الأجناس إلى حد أن عدداً من الأصوات

في القرن 20 ارتفعت –وهي متنوعة جدا كمصدر وكهدف – ضدا على المفهوم نفسه للجنس.

رغم أن الحدود بين الأجناس تزداد ضبابية (لا نطلب من الأعمال أبدا الانطواء على نفسها)، يبقى الحد الفاصل بين العمل الشعري والعمل النقدي مع ذلك ثابتا إلى يومنا هذا. يظل النقد أدباً – موازياً، بل نقول عنه أدبا منبوذا Un paria-littérature.

يحتج بعض الأدباء على هذه الحدود: بلانشو، بارث، بوتور، لكن إذا كان هذا الاحتجاج يطرح مشاكل على كل من يريد تصنيف هؤلاء الكتاب (وهي مشاكل أكثر ملموسية عند هؤلاء الكتاب أنفسهم عندما يتعلق الأمر بفرض ممارستهم)، والسبب الحقيقي يكمن في أن الحدود بين النقد والشعر تبقى قائمة، كتوقع اجتماعي (مؤسساتي) تجاه الأدب.

يبرر /بلانشو/ غموض ممارسته بواسطة التأكيد التالي: «لا ينسب الكتاب أبدا إلى جنس ما، كل كتاب يقوم على الأدب الوحيد، كما لو أن هذا الأخير يقبض مسبقا، في عموميته على الأسرار والصيغ التي تسمح لوحدها بأن تمنح لما هو مكتوب حقيقة الكتاب».

أما بالنسبة لـ/ بارث/ «الكتابة (خلال مدة طويلة من الزمن) بحث عن اكتشاف اللغة الكبرى تلك التي تعتبر هي شكل كل اللغات الأخرى».

من المفهوم إذن أن هذه الأعمال تقصي كل علامة تجنيسية. أما بوتور/Butor/ من جهته، فقد صرح أن «كلاً من النقد والإبداع ينكشفان كمظهرين اثنين لنفس النشاط، ويختفي تعارضهما إلى جنسين مختلفين لصالح تنظيم أشكال جديدة».

يؤثر فعل الاعتراف أو عدمه بالحدود التجنيسية بشكل عميق على التناص النقدي. بالفعل، إذا لم نأخذ بعين الاعتبار الحدود بين العمل الشعري والعمل النقدي. حيث سيجد هذا الأخير نفسه قادراً على تشغيل نفس نمط التناص الذي يشغله العمل الشعري: أي تناصاً ملكياً (أو رئاسياً) وضمنياً، عوض تشغيل (تطبيق) نزعة حوارية مصرح بها وخاضعة.

وهكذا يجد السؤال نفسه ملخصا فيما يلي: «هل ستوجد هناك قوانين للإبداع تصلح للكاتب ولا تصلح للناقد». ليست لدينا نية الإجابة عن هذا السؤال الذي تركه بارث معلقاً، والذي لا ينتظر – من جهة أخرى – أي جواب. يتعلق الأمر هنا، تحت عنوان فرضية ما، بفحص هذه الإمكانية ونتائجها: إمكانية أن نرى إقامة ممارسة تناصية حرة في النقد.

يبدو أن هذا الأمر أيضا، يطرح إشكالاً – كما سنرى فيما بعد– فإذا كانت الحدود مرسومة جيدا بين أعمال كل مؤلّف (فإن الممارسة المتنورة للوتريامون ما زالت تعتبر ممارسة ثورية رغم مرور قرن من الزمان عليها!) فهي كذلك وبشكل قوي بين مؤلف كاتب معين وعمل الناقد.

يعتبر إشكال الحدود عاما أيضا «كيف يمكن أن توجد محاكاة ساخرة وهي لا تظهر كذلك؟ إنه الإشكال المطروح على الكتابة الحديثة: كيف يمكن اختراق حائط التلفظ، حائط الأصل، وحائط الملكية؟».

يبدو أن الالتزام بالانصهار قائم عند بعض الكتاب (مثل بارث)، تم اختراق الحائط، والتكتيك الذي تم اختياره ليس هو التخريب بعنف، بل التحويل والكشف يقول بارث: «لا المواجهة ولا الهدم هي الرد الوحيد الممكن بل فقط السرقة: تشذير النص القديم للثقافة والعلم والأدب، وتفتيت السمات حسب الصيغ المشوهة، بنفس الطريقة التي تزين بها بضاعة مسروقة».

كي يكون هناك تناص حقيقي يجب العمل على نسف نوعين من الحدود، وهو العمل الذي يقوم في اللحظة الراهنة على ميدان الإيطوبيا: الحدود الخطابية (أو التجنيسية) والحدود النصية. تصلح الأولى للفصل بين نمطين خطابيين (في حالتنا الراهنة: الخطاب الشعري والخطاب النقدي)؛

تتعلق الثانية بمناطق الملكية، أي بمعنى مختلف امتدادات الأعمال حيث الشمولية محمية بواسطة أسماء المؤلفين. تعتبر الحدود الخطابية مجردة، اختط مسارها بواسطة سنن الأجناس؛ تصل الحدود النصية إلى ملامسة إشكال حقوق المؤلف بشكل ملموس جداً. يتعلق الأمر في الحالتين بسؤال

الملكية: بمعنى أن يكون خاصا بأحد ما، وكصفة متعلقة – إما الحدود الخطابية أو التجنيسية أن يكون خاصا بأحد ما، كصفة – بالحدود النصية.

تمنح الحالة الأولى كما يبدو، مقاومة أقل من الحالة الثانية، نفهم هذا الأمر، مادام يتعلق بالحدود المؤسساتية، بينما الثانية تعتبر حدوداً اقتصادية بشكل مباشر. ومع ذلك، فإنه عندما يتم اختراق الأولى فإن الثانية تكون مهددة ولن يكون التناص تناصاً حقيقياً إلا إذا سقط الجدارين، وهذا يفترض سقوط جدارات واسعة جدا أكثر من تلك المتعلقة بالأدب.

2 – ميطالغة وتناص:

يطرح سؤال التناص النقدي بطريقة مختلفة حسب الطريقة التي نعتبر بها النقد: فإذا اعتبرناه كميطالغة، فسيتم الحفاظ على حدوده الخطابية؛ وإذا ما اعتبرناه ككتابة، فسيتم نسف هذه الحدود.

لنرى ماذا سيحدث إذا ما اعتبرنا النقد كميطالغة حسب/ ر. بارث/ (Essais critiques) فإذا كان كل من الروائي والشاعر يتحدثان عن العالم، فإن الناقد يتحدث عن خطاب الآخر. يظهر، إذن في الخطاب النقدي ، نمطين من العلاقات: 1) علاقة الميطالغة مع اللغة – الموضوع، 2) علاقة اللغة الموضوع مع العالم. فإن لغته هي «واحدة من اللغات التي

يقترحها عليه عصره». ولهذا السبب فإن النقد بالفعل، يعتبر حوارا بين تاريخين وتذويتين. وبما أن هذا الحوار «يتم نقله نحو الحاضر» فما يظهر إذن ليس حقيقة الماضي ولكن «بناء ما هو قابل للمحسوسية في زمننا».

عندما نتصور النقد كميطالغة، تتم مضاعفة كل العلاقات التناصية: لغتين اثنين، تاريخين وتذويتين. هل يحدث نفس الشيء في التناص الشعري؟ عندما أعاد ديكاس Ducasse كتابة باسكال Pascal، أكنا لا نتوفر على لغتين، تاريخيين، وتذويتين؟ ألم يجد Pascal نفسه محمولا نحو الحاضر؟ يكمن الاختلاف في هذه الحالة في أن الانصهار كان كاملاً، الفواصل لامرئية. والنتيجة خطاب فريد وجديد تماما، أما الخطاب الدوكاسي فنشهد على ملاءمته وشموليته.

أما الناقد الميطالغوي على العكس من ذلك، لا يعيد كتابة Pascal أو شخص آخر، فإنه يراكب خطابه، بشفافية تامة، على خطاب المؤلف الوصي، محافظاً بذلك على التراتبية الخطابية. يعتبر خطابه هو من يتوفر على لباقة البقاء خطاباً سهلاً ولیناً» أما الآخر فيحافظ على كثافة الغيرية (Opacité objectale)، تجد مشاكل التناص نفسها هكذا مضاعفة في اللغة النقدية بسبب أنه يوجد فيها تضعيف ما، بينما يوجد في الخطاب الشعري توّحد ما. هذا ما سنحاول البرهنة عليه.

إذا ما قارنا النزعة الحوارية الشعرية كما عرفها باختين

(وأعادت تعريفها ج. كريستيفا) بالنزعة الحوارية النقدية كما ظهرت في النقد الذي حدده بارث في كتابه «أبحاث نقدية» Essais critiques، سنحصل على تضعيف الازدواج. تتوفر العناصر الثلاثة المتحاورة حسب كريستيفا (ذات الكتابة، المرسل إليه الافتراضي، النصوص الخارجية) على محورين رئيسين المحور الأفقي (وهو حوار قائم بين ذات الكتابة مع المرسل إليه الافتراضي)، والمحور العمودي (وهو الحوار القائم بين النص والنصوص الأخرى) وأما في حالة الميطالغة فيتراكب محورين آخرين: أفقي (حوار بين ناقد وقارئه الافتراضي)، والعمودي (حوار بين النص النقدي مع نصوص نقدية أخرى). يسمح هذا التراتب إذاً ببعض التقاطعات العرضية: كالحوار بين الناقد مع المؤلف المنقود، والحوار بين الناقد وقارئ المؤلف (مع اعتبار هذا القارئ دائماً عنصراً بنيوياً في الملفوظ الشعري) والحوار بين الناقد والقارئ الراهن للمؤلف «ذلك الذي لا يستطيع توقعه وما منحته إياه لنا تتمة القصة، والتغيرات الثقافية أحياناً على بعد قرون من المسافات الزمنية». والحوار بين النص النقدي مع نصوص شعرية أخرى معاصرة، سابقة أو لاحقة عن تلك التي يركز عليها اهتمامه.

لا تصل مركبية هذه النزعة الحوارية الميطالغوية، -كما يمكننا أن نعتقد ذلك - إلى غنى تناصي، في الحقيقة، لا يتعلق الأمر هنا بالتناص بسبب أن هذه العلاقات المتعددة تنبثق من

الحفاظ على الحدود الخطابية والحدود النصية، أي بمعنى الحفاظ على التصوير. بينما، لا يوجد تناص بالمعنى القوي للمصطلح، إلا عندما تتحطم هذه الحدود بواسطة القوة الغازية للكتابة؛ تتهشم إذاً كل المرايا.

يمكن للتحليل السيميولوجي (الميطالساني) أن يكشف عن ظواهر التناص، لكن النشاط السيميولوجي نفسه لا يمكن أن يكون تناصا. لا يدخل الخطاب السيميولوجي في حوار مع النص المحلّل، إنه لن يعمل إلا على تطوير كلام مواز، متراكب ويبحث عن تحديد الشروط التي بداخلها يمكن للنص أن يدل دلالة ما وفي الأخير، إنه يحتوي النص بلغة شفافة تابعة.

يتيح النقد وحده باعتباره كتابة بظهور خطاب تناصي حقيقي. في هذه الحالة، لا يتعلق الأمر اتخاذ شكل ما مع التوضيح، ولكن الأمر يتعلق بالإخفاء مع الالتباس. ستكون للنص الجديد نفسه خصائص الكثافة والتعدد المعنمي المميزان للنص الشعري. يوجد في النقد- الكتابة حواراً حقيقياً بسبب أن الكلام الجديد سيكون في مستوى مساو بالنسبة لمن يستعمله كنص قبلي، لن يضع الناقد نفسه أبدا كمطارد للنص الآخر، ولكن كملاحق للغوامض أي بمعنى ككاتب.

3 - العمل غير المكتمل:

يكمن الشرط الأول للتناص، حيث تظهر الأعمال نفسها

وكأنها أعمال غير مكتملة، بمعنى أنها تسمح وتطلب المتابعة بالنسبة لباختين، يعتبر الانفتاح الحواري وعدم الاكتمال من حيث المبدأ مترادفين.

كي لا يكون النقد مجرد إعادة إنتاج، يجب أن يعتبر العمل وكذلك الأعمال الأدبية غير مكتملة (بمعنى أعمال غير مكتملة مثلما نقول عن مصليات كنائس) كاتدرائية Batalha في البرتغال حيث «Imperfeitas » «يقتضي النشاط النقدي اعتبار الأعمال غير مكتملة فـ «الإلهام» يجلي الواقع نفسه، كواقع غير مكتمل».

يعتبر العمل «المكتمل» منتهياً تاريخياً، ذلك الذي لا يقول أي شيء للإنسان (للكاتب) اليوم، ذلك الذي لا يسمح له بقول أي شيء. فالعمل غير المكتمل، على العكس من ذلك، هو العمل الاستشرافي، ذلك الذي يتقدم عبر الحاضر، ويمضي نحو المستقبل «يعتبر العمل غير المكتمل بالنسبة لنا هو ضرورة من ضرورات الإبداع، وسنرى جيدا بهذا الصدد أن الناقد الأكثر دقة، والأكثر احتراماً، هو ذلك الناقد الذي ينجح إبداعه في تمديد إبداع المؤلف إلى درجة إدماجه في ذاته بحيث يجعل من تخيله جزءا أساسيا من العلم الخاص».

يوجد بعض التشابه بين هذا التصور البوتوري للنقد، والتصور البارثي للنص المكتبن scriptible: «أي نصوص سأقبل كتابتها (أو إعادة كتابتها)، باشتهائها وان أتقدم كقوة في هذا

العالم الذي هو أنا؟ فما يجده التقويم، هي هذه القيمة: فما يمكن أن يكتب اليوم (أو تعاد كتابته): إنه النص المكتبن».

تعتبر الاختلافات واضحة جداً مع ذلك، فبالنسبة لبارث وحده النص المقرأن lisible يسمح بالنقد: لا نكتب حول النص المكتبن، نكتب انطلاقا منه، يتحدث/Butor/ عن «التمديد» هنا حيث يتحدث /بارث/ عن «إعادة الكتابة» يكتري بوتور أيضا النقد «الدقيق والمحترم» بينما يتحمل بارث مسؤولية الخيانة أو الملاءمة غير المحترمة الملازمة للكتابة.

لا يكمن اشتهاء بوتور في إعادة الإنجاز ولكن في فعل الاستمرار: «أن نشتغل بالنقد يعني أن نعتبر النص الذي نتحدث عنه دائما ليس كافيا له وحده، ويجب إضافة بعض الصفحات ذأو بعض الملايين من الصفحات، فهو ليس غير شذرة عمل تعتبر أكثر وضوحاً وغنى وأهمية، تشكلت من ذاتها ومما قيل عنها».

نجد بعض ما يشبه ذلك عند بارث في قوله: «توجد دائرة لانهائية من اللغات هذا مقطع معين من الدائرة».

أصبح الاختلاف مع ذلك ضروريا يمتلك/ بوتور/ تصوراً غربيا للأدب: تتضمن رؤيته للعمل كشذرة: الحلم بعمل كلي، كامل حيث تجد فيه كل شذرة مكانها المنسجم,و الحلم باكتمال التاريخ، المشروع الهيجيلي، أما عند بارث، فعوض أن تؤدي الدائرية اللانهائية للغات تدريجياً إلى الكلية، فإنها تفتت

الشذرات، وتتقدم بحركة لولبية، وبخسارة مشوشة على آثار الآخر مثلما تشوش على ذواتها الخاصة بها.

أما في المتناص البارثي، فالتراتبية محيرة يقول بارث: «يحضرني بروست وليس هذا ما أناديه: إنه ليس «سلطة» هو فقط ذكرى دائرية. وهذا هو المتناص: استحالة الحياة خارج النص اللانهائي سواء كان هذا النص هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفاز: إن الكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة».

يمكننا أن نضيف إلى هذين الصوتين، صوتا آخر، منسجماً أيضا في تنافر الأصوات: صوت/ موريس بلانشو/ يقول: «يعتبر مع ذلك العمل، العمل الفني، العمل الأدبي، لا كاملا ولا غير مكتمل: إنه كذلك، ما يقوله، فهو فقط ما يلي: إنه لا شيء غير ذلك [..] هو ذلك الذي يحيا في تبعيته العمل، إما بكتابته أو بقراءته، ينتمي إلى عزلة ما يعبر سوى عن كلمة كائن être [..] يكون الإطار الأول لعزلة العمل، لا يسمح غياب هذا المطلب (هذه الضرورة) أبدا بقول اكتمال هذه العزلة أو لا اكتمالها» ومن جهة أخرى: «تعمل القراءة على أن يصبح العمل عملاً» إنها لا تصنع شيئاً، ولا تضيف أي شيء فهي ليست نشاطا إنتاجيا فقط «تترك ما هو كائن» يبدو أن موقف بلانشو يعارض موقفي بارث وبوتور. يعتبر اختلافه عنهما أكثر من اختلافهما فيما بينهما. كيف يمكننا تفسير أن الثلاثة المستهدفين يقودوننا إلى

نفس النتيجة مع العلم بوجود لا تمايز بين العمل النقدي والعمل الشعري الموحدان في الممارسة المشتركة للكتابة؟

يكمن الاختلاف بين/ Butor/ و/بارث/ في أن الأول يقترح استمرارية ما على خط التاريخ، نحو كلية مستحيلة ومع ذلك مشتهاة. أما بارث فهو لا يقترح استمرارية ما ولكن تجاورا لخطابات ودائرة تتسبٌب الزمان والفضاء. يوجد عند الطرفين حلم «اللغة الكبرى»، لكن هذه الأخيرة تدرك بشكل مختلف عند كل واحد: عند/ Butor/ وكأن الأمر يتعلق بما هو غريب أما بارث وكأن الأمر يتعلق بالتفتيت.

يؤكد بلانشو كما بارث وبوتور على انفتاح العمل بقوله: «الشاعر هو الذي يحافظ بواسطة تضحيته في عمله على انفتاح السؤال».

لكن ما يوجه كل تأمل بلانشو، هو حلم الأصل فكل المعاني عنده مستعملة بواسطة مركز يتراجع بشكل لانهائي، فالعمل مفتوح في اتجاه العودة، نحو الموت، نحو الصمت.

يمكن لهذه التوجهات الثلاثة أن تؤدي إلى التناص، لكن الأمر يتعلق بثلاثة أنماط تناصية مختلفة جداً. تعتبر فيها النزعة الحوارية لـ/ بوتور/ بنائية، أما النزعة الحوارية لبارث فمفتتة، أما حوارية بلانشو فهي حوارية تكرر أقوالها مراراً. يتعلق الأمر بالاشتغال على آلة المانطيفون، يقوم فيها بوتور/Butor/ بتخليل هذا التسجيل بمجموعة من الأصوات،

إنه يقوم بإلصاق سمعي: أما بارث فيقوم بالتشويش على هذا التسجيل بمجموعة من الأصوات المتراكبة، «تبادل زاهر لأصوات مضاعفة موضوعة على ذبذبات مختلفة ومدركة بلحظات خفوت الصوت المفاجئ، الذي يسمح منفذه للتلفظ بالهجرة من وجهة نظر إلى أخرى دون إخبار». يسجل بلانشو صوتاً محايداً يقول بأن كل تسجيل وجب محوه.

المهم بالنسبة لنا، هو ملاحظة أن هذه الاختلاقات لا تمنع في الحالات الثلاث بوجود تماه بين التناص الشعري، والتناص النقدي. تنتج هذه الأصوات المتخللة المتراكبة، والمستلهمة بواسطة الصمت بشكل لا تمايزي، نصوصاً شعرية أو نصوصاً نقدية ليصبح التمييز بدون أهمية في ممارسة تناصية فعلية.

4 - متناصات نقدية:

يقدم النقاد الثلاثة المذكورين - بلانشو، بارث وبوتور - في أعمالهم أمثلة لتناص يتجاوز بوضوح معايير الحوار القديم بين الخطاب النقدي وخطاب العمل الأدبي.

يعتبر نقد بلانشو سرداً متكرراً لنفس القصة، عاشها نفس البطل، فسواء تعلق الأمر بمالارمي أو هولدرلين بكافكا أو ريلكه، الشاعر دائماً هو ارفيوس يغني في خضم الموت وبجوار الصمت إنه أسير مهمة صعبة لا مباشرة وحتمية مثله مثل الكتابة التي تعتبر صراعاً متطابقاً ومكرراً دائماً، يعتبر نقد

بلانشو نقداً وسواسياً ولجوجاً. توجد هناك بالتأكيد طريقة أخرى لتصور الكتاب الذين يتحدث عنهم (فالبيبليوغرافيا الغريزة المخصصة لكل واحد منهم تشهد على ذلك) لكن بلانشو يجمعهم برؤية قوية وبوسواس له سلطة تملّكنا: بواسطة الكتابة.

إذا تصفحنا استشهادات مختلف الكتاب الذين جمعهم بلانشو في صفحاته النقدية، سنتأكد أنهم يتتابعون كما لو أنهم أتوا من مصدر واحد، كما لو أن الأمر يتعلق بشذرات خطاب واحد: هو خطاب بلانشو نفسه. تعتبر هذه الاستشهادات دائما مثالية جدا بالنسبة لنظريته، حيث نتردد أحياناً في التعرف على أصوات عديدة "فالشاعر هو صديق حميم للضيق وحده يعيش بعمق الزمن الفارغ للغياب، فيه يصبح الخطأ هو عمق الغواية، تصبح الليلة ليلة أخرى. لكن ماذا يعني هذا؟ عندما كتب/ روني شار/ «لتكن المخاطرة هي وضوحك». وعندما وضع جورج باطاي الحظ والشعر في مواجهة بعضهما البعض قال: «يعتبر غياب الشعر بمثابة غياب الحظ». وعندما نعت هولدرلين الحاضر الفارغ للضيق بـ «فيض من الألم، وفيض من السعادة».

يمكننا متابعة ذلك باقتطاف استشهادات أخرى، أوقعها بلانشو في شبكة صيده: فعندما قال/ ريلكه/ «كان الموت، شكلها عميقاً عمل جيد، هذا الموت النظيفة تحتاج إلينا كثيراً، لأننا نحياها، والتي لم نكن أبداً قريبين إليها أكثر من هذه

اللحظة» أما /مالارمي/ عندما قال: «للأسف، يدفعنا البيت إلى هذه النقطة، التقيت هوتين، بثاً في اليأس أحدهما العدم [...] والأخر وجدته فراغا متعلقاً بصدري»، فعندما قال /أرطو/ «بنيت أعمالي كلها، ولا يمكن أن تكون كذلك إلا على أساس العدم» وهكذا دواليك وكأننا نقول إن كل الكتاب لم يعملوا إلا على أساس سرقة بلانشو قبلياً.

يفترش خطاب بلانشو استشهادات الآخر في المركز الملتهب للكلام القوي. هل يمكننا أن ننعت هذا الخطاب بالنقد، إذا ما اعتبرنا من واجب النقد المحافظة في نفس الوقت على التعاطف أو التباعد، مع البحث عن التطابق مع العمل، وليس نمذجة (أو قولبة) العمل في صورته؟. لا يمكننا أن ننكر مع ذلك، ملائمة هذه الملاحظات بالنسبة للمؤلفين المحللين، الذين أصبحوا أكثر وضوحاً، وأكثر انسجاماً على ضوء النص البلانشاوي.

يبرهن بلانشوان المتناص الحقيقي ممكن في خطاب نقدي بدون أن يكون محاكاتيا تشكل هذه الاستشهادات متناصا، حتى في الوقت الذي يتم فيها الاحتفاظ بالمزدوجتين، تمتص كتابة بلانشو هذه الاستشهادات وتمحوها، على العكس مما حصل لسانت بوف Saint-Beuve، مثلا، حيث ينحني خضوعا لأسلوب الكتاب الذين يتحدث عنهم. (الصورة الشخصية لـ Musset وStendnal في محادثات الاثنين Les causerie du lundi).

يعتبر عمل بلانشو نقدا بسبب أن ملاحظاته قابلة للفحص في النصوص التي نستشهد بها. لكنه يعتبر خاصة عملا للكتابة بسبب أنها تجمع هذه الملاحظات، وتكثف هذه الاستشهادات في ظاهرة تلفظية فريدة هي الخطاب المكثف، المأساوي والمتفرد، يتابع من خلاله بلانشو عمله الشغوف بالموت.

يختلف المتناص النقدي البيتوري (نسبة إلى M. Butor) كذلك في الحوار النقدي التقليدي، في الوقت الذي يلعب فيه بوتور بالاستشهادات والمراجع، خالقاً بذلك شبكة كاملة من العلاقات وهي تتأسس كصورة.

في كتابه: تاريخ استثنائي Histoire extraordinaire كتاب من 270 صفحة، ينتمي على الأقل نصفه إلى بودلير، يعيد فيه بوتور كتابة بودلير من خلال عمل كولاجي، وإعادة توليف للنصوص، فالمادة بودليرية، أما الترتيب الجديد والوصلات فهي بوتورية (Butor).

لا يستشهد بوتور ببودلير مثلما يستشهد النقاد بالمؤلفين، لا تشكل أجزاء بودلير مجالاً مستقلاً في النص، فهي ليست فقط مجرد أمثلة لما نبرهن عليه. يمتلك بودلير هذه الشذرات ويجهزها بطريقة أخرى، يغلفها بنصه الخاص، مسلحا عملا جديدا، يكون مبنيا بطريقة صلبة، ومن الآن فصاعداً سيكون غير قابل للتقسيم في أجزائه المكونة له.

بمناسبة دفاع M.Butor عن أطروحته «حول الاشتغال»

Sur Travaux لم ينفلت هذا الاستعمال من الاستشهادات التي تعتبر شيئا ما جامعية، من انتقادات بعض أعضاء اللجنة المناقشة، لقد قدم/ Jean Duvignand/ مثلاً الاعتراض التالي: «نجد في توظيفك للاستشهادات عن طريق الإلصاق Collage، تناقص النصوص المستشهد بها، والمتميزة عن نصوصك، إنك بذلك تذوّب كتابَك». لم ينف بوتور ذلك، لكنه بحث عن أن يبرهن على أنه إذا كان هناك ذوبان ما، فهو بنفسه سيذوب مثله مثل المؤلفين المستشهد بهم، ليقول: «أصبحت بفضلهم شخصا آخر غير أنا (بنفسي)».

أما بالنسبة لغياب الإشارات والمراجع، لقد شرح/ بوتور/ بقوله: «أحاول بحذفهم جاهدا دفع القارئ إلى إعادة قراءة النصوص الأساسية". يهدف هذا الشرح إلى طمأنة لجنة التحكيم التي لا تحيل إلا على مظهر من مظاهر التقنية البوتورية. تذهب هذه الأخيرة بعيدا جداً، لكنها غير «مطمئنة»: «يوجد دائماً في نقدي عنصراً من المعارضة، لكنه تبعيدي، يقع على مستوى الفعل وليس على مستوى الأسلوب». يمكننا أن نقرأ هذا «المستوى من الفعل» كمستوى للكتابة، والنتيجة ستكون نصاً نقديا غير أورثوذوكسيا: «يأخذ نقدي طابعاً رومانيسكياً، يصبح المؤلف بالنسبة لي تخيلاً، أبدعه بقراءته. يصل هذا النشاط الرومانيسيكي إلى استشهادات محوَّلة أفرض على كلمات الآخر نحو جملتي، وأضيف إلى الأعمال المدروسة حلقات معينة».

يعتبر انصهار المؤلفين (ومن ضمنهم بوتور) في نص جديد، وهذه المعارضة على مستوى الفعل، وهذا المظهر الرومانيسكي للمجموع: تناصاً.

يهدف التناص الذي مارسه بوتور بشكل واضح إبداع صور عديدة: «تتحول الصورة المشكلة بواسطة الأشياء والناس». إذا كان هذا البناء التصويري رومانيسكياً، فإن هدفه مع ذلك يعتبر هدفا نقديا: «يتعلق الأمر بأن نعيد لهذه الشذرات مستقبلها الكبير، كما كانت عليه، وإضاءتها كي تضيئنا بهذا الضوء المولود». لنرى بعض هذه الصور المبدعة بواسطة التناص، يطرح عنوان الكتاب نفسه مشروع قراءة بودلير كتاريخ استثنائي لبو Poe. تقوم الإهداءات بعد ذلك، بتشكيل صورة أخرى. لقد أهدى بودلير ترجمة تواريخ استثنائية إلى حماة بو: إلى «عظمة وطيبة» Maria Clemm رأى بوتور، في هذا الإهداء، تماهيا لـMaria Clemm بأم Jean Dival حيث سيدفع الشاعر ثمن دفنها بواسطة النقود التي سيحصل عليها من هذه الترجمة. سينتج عن ذلك انتقال جديد في كتاب/ بوتور/ المهدى إلى «الطيبة الملعونة لـ جان Jeanne» «طيبة/ جمال»، «عظمة/ شتيمة»، لسنا في حاجة إلى إثباتات كبرى للبرهنة على الطابع البارودي لهذا الإهداء. ستهدى هذه «المقالة حول الحلم» إلى الوجه الليلي «المشين» للشاعر.

ستنسج صور أخرى، وستنتسب الواحدة منها إلى نمط

محدد من طرف سوسور كالنمط الاستبدالي أو الجناس التصحيفي. لقد حدد الوحش الذي رآه الشاعر في الحلم بشكل لوني باعتباره يتوفر على «كثير من اللون الوردي والأخضر». بينما قال بوتور: «فالوحش الصغير هو الشاعر الذي لم ينضج بعد (بالقوة لا بالفعل) الشاعر الذي لم يولد بعد، بإمكان هذا المولود الذي يعتبره الشيخ بانفصال، أخيراً أن يضحك، لكن الألوان التي يركز عليها (يعرضها) هي من ميله، أو بعبارة أفضل عن ذلك، من هلاكه الأبدي: يجد العقل متعته في الجناس وفي حروفنا هناك كلمة تم تعيينها فقط بواسطة حرفه الأول هذا الصامت المنفصل مثله مثل الرافعة Dièse، القريبة من المفتاح التي تخترق كل السرد من أجل أن نتمسك بهذه التعيينات اللونية وتترجمها لنا «يوجد فيه نثر وشعر كثيرين» فالصامت (P) باعتباره التعيين التلميحي لجنس الشاعر، كعلامة على حيويته، والذي يشهد لها بها أخيرا نشر كتاب ما. يسمح هذا الصامت بجناس Le calembour مضيء.

وهناك لعبة أخرى من الكلمات ستؤدي ببوتور إلى بعض الاعتبارات الطيماتية يتعلق الأمر بلعبة الكلمات اللاإرادية (إلى حد أي نقطة؟) التي يخلقها خطأ الانطباع الذي حول بودلير إلى بودلير آخر، في طبعة نسفها الشاعر الغاضب. يثير بوتور انتباه القراء حول أهمية وتصادي طيمة الطائر عند بودلير. سينقلنا الطائر البطرسي إلى غراب Poe، حيث يطبق فيه

بودلير فن الإشاعات. كل هذه الاعتبارات حول موضوعة الطيور (التي تتوفر فضلا عن ذلك على حضور متميز في الحلم موضوع السؤال). تكتسي بالنسبة للكاتب – الناقد أهمية عميقة جدا. فهي ذات طبيعة (أو نظام) شخصي: «أعلم إلى أي حد مقدار ما يحس به الطفل من ألم عندما نتلاعب مزحاً باسمه». كما قال بوتور.

كتب بودلير ما يلي: «لا أحد ينكر أن Poe شاعر منشد عجيب». ولا أحد سينكر أن بوتور لاعب عجيب، مثل بو Poe، وبودلير، وكل الشعراء، وهكذا يقدم نفسه المتناص البوتوري كعمل جماعي كبير: «لا يوجد عمل فردي، يعتبر عمل الفرد هو نوعا من العقدة التي تحدث داخل نسيج ثقافي يجد فيه الفرد نفسه ليس غائصاً فقط. ولكن طافياً على السطح، يعتبر الفرد منذ البداية (أو الأصل) لحظة من هذا النسيج الثقافي. ومع ذلك يعتبر العمل عملاً جماعياً. زد على ذلك، من جهة أخرى، فإنني اهتم بإشكالية الاستشهاد».

ومن ثم فإن النص النقدي البوتوري لا يعتبر فقط نصا تحليليا، تبعيديا وثانويا. فباعتباره ككاتب، فإنه يدخل في لعبة الشعراء، وهذا ما يجعل الأمور تتحرك «تتحرك الأمور» كذلك، (ومن أجل قضية ما) عند بارث.

يعتبر كتاب/ S/Z /R.Barthe لقد تم تقسيم قصة بلزاك إلى شذرات، (فالكلمات (طريقة القول): فتات، «لمعانات» éclats

(المحزومة في كتل (سلسلة الكلمات)، تشمل هذه الكتل بدورها من طرف النص البارثي (الذي رقمها ومنحها تمفصلاً وتضميناً). يشتغل النص الكامل للقصة القصيرة البلزاكية المنشور في نهاية المجلد نفسه كقطعة توليف: أي لا يشتغل كموضوع نهائي له سلطة الوصاية، ولكنه يشتغل كنوع من المنمنمات المعلقة في اللوحة الكبرى لـ S/Z، وكاستشهاد، ومرآة دائرية موجودة في داخل فلندري. يعتبر الخطاب النقدي بمثابة البنية الكبرى التي تدجن البنية الصغرى جداً، يمر النص الأبوي الأول إلى مقولة الملحق. تقوم منذ تلك اللحظة دائرية بدون تراتبية بين النص البلزاكي ونص بارث.

ولكي يكون هذا ممكنا، يجب إخضاع النص الكلاسيكي إلى إجراء تفتيت يشير إلى ذلك /بارث/ بقوله: «سنرصع بالنجوم إذاً النص، وسنقوم بإزالة على طريقة وجبة زلزال الكتل الدلالية، حيث لا تدرك قراءتها غير السطح الأملس، الملتحم بشكل خفي بواسطة مديونية الجمل، والخطاب المناسب للسرد، الطبيعة الكبرى للغة المألوفة».

أصبحت القصة القصيرة البلزاكية في نص S/Z غباراً متلألئاً، مفتتاً فتظهر كتعشير اصطناعي،، وكعمل مصنف (موضوع الدراسات الأدبية)، فالآن يتم إسقاط مرتبتها، فتعود إلى الدائرة. فتتشخصن. يفجر الناقد موضوعها، يعمل على تفجيرها، لكن هذا التفكيك لا يحمل من التفكيك شيئاً. لقد

كان العمل ميتا، في السابق، عندما وجد نفسه مصنفاً، منسياً تقريبا، فالهزة التي طبع بها بارث العمل حركته وأحيته.

لا يمكن للعمل أن يحيا إلا بواسطة إنعاش الحوار والحوارات: تلك التي يحملها العمل ففي ذاته. وتلك الجديدة التي يضيفها النقد. يوجد في كتاب S/Z متناصاً بلزاكياً (الشخصيات المهاجرة من رواية إلى أخرى).

يعتبر المتناص الثقافي البلزاكي تقريبا كتابا مدرسيا مقرراً في القرن 19، «تاريخ الأدب (مثل بايرون، ألف ليلة وليلة، آن رادوليف، هومير». وتاريخ الفن (ميشيل أونج، رفائيل، اليوناني المعجزة)، وكتاب مدرسي للتاريخ (ككتاب القرن لويس 15 ومصنف دقيق للطب العملي (المرض، النقاهة Convalescence، الشيخوخة)، وبحث Traité سيكولوجي (حب إلخ)، مختصر أخلاقي (المسيحي، أو الرواقي، أخلاق بمقاطع لاتينية)، منطق (القياس)، بلاغة ومصنف حكميات وأمثال متعلقة بالحياة، الموت الألم الحب، النساء، العصور... إلخ».

إضافة إلى هذا النسيج من النصوص، ينتسج نص بارث نفسه من خلال تحمله لنصوص أخرى: بيكوشي بوفار Pécuchet Bouvart، مالارمي Mallarué، روسو Rousseau، ستاندال Stendhal، والخطابات التحليلية، الأسلوبية، اللسانية والسيميولوجية إلخ.

لا تمتلك النصوص المحمولة من طرف بارث في خطابه

النقدي قيمة سلطة الإحالة أو التبحر المعرفي، تتضاف إلى هذه الأصوات المنسجمة بواسطة بلزاك أصوات أخرى، وإلى نشيدها تتضاف أناشيد أخرى، ترهِّن موسيقاها بواسطة تنافر أصواتها

لقد تسربت أشياء كثيرة من تأكيد بارث على أن «النقد هو ميطالغة"، وتطبيق هذه الميطالغة في كتاب S/Z، فما نبحث عنه، ونحصل عليه، ليست قطعا العلاقة من النمط المنطقي (الكلياني) ولكن ميطالغة تغلق اللغة الموضوع ولا توقف دوران اللغة. وهذا ليس ممكنا إلا عندما لا يكون هناك تمييزاً بين الخطابات، عندما يكون النقد لغة أخرى، أكثر «شعرية» من العمل: «ليس للمتناص Intertexte من قانون آخر غير لا تناه هذه الاستئنافات، الكاتب نفسه، رمزاً أسطورياً لنقد عتيق – بإمكانه أو يمكنه يوماً ما تشكيل نص مثل الآخرين: يكفيه التخلي عن أن يجعل من شخصيته الموضوع، العنيد، الأصل، السلطة، الأب، حيث يشتق منها عمله، بواسطة طريقة معينة للتعبير، يكفي أن يعتبر عمله كائناً ورقياً، وحياته بيوغرافيا (بالمعنى الاشتقاقي للمصطلح)، كتابة بدون مرجع، مادة للربط وليس للتسلسل Filiation: يقتضي المشروع النقدي (إذا أمكننا أيضا الحديث عن النقد) إذاً قلب الصورة الوثائقية للمؤلف إلى صورة رومانيسكية، غير قابلة للتعديل، غير مسؤولة، مأخوذة في تعددية نصها الخاص: عمل تكون فيه المغامرة قد تم حكيها، ليس من طرف النقاد ولكن بواسطة المؤلفين أنفسهم، مثل بروست وجان جينيه».

لم يعد المؤلف ونصه أبدا مرجعين موضوعين ساقطين أو مقدسين، لكنهما سيشكلان حقلاً لانهائياً بالنسبة للعب التصويري (التشكيلي)، الذي سيغير باستمرار المعنى، ويذوب قيمة حقيقتهما؛ «في الحقيقة، لا يمكن لمعنى النص أن يكون شيئاً آخر غير تعددية أنساقه، تعتبر «نسخيته» اللانهائية (الدائرية)، نسقا ينسخ نسقاً آخر، ولكن بالتبادل (العكس بالعكس): لا يوجد في مقابل النص لغة نقدية «أولى»، «طبيعة»، «وطنية»، «أمومية»: يعتبر النص إجمالاً بولادته متعدد «اللسان»، لا يوجد بالنسبة للمعجم النصي لا لغة المدخل ولا لغة المخرج، لأن النص بمعجمه، ليس له السلطة المحددة (المغلقة) ولكن له بنية لانهائية».

فما يُحبَكُ في كتاب S/Z ليس هو تكديس الخطاب، ولكن تشابك يتحدد نحو اللانهائي، تفقد هنا الثنائية البسيطة بين اللغة – الموضوع، والميطالغة كل ملائمة. لا يتعلق الأمر هنا بخطاب مطبق على خطاب آخر. يتضمن نص S/Z على الأقل أربع خطابات: هناك الخطابات المتعلقة بطرائق القول (الكلمات) التي لم تعد أبدا هي القصة القصيرة لبلزاك، بسبب أنها كانت خاضعة لتقطيع وترقيم يحرفها كلياً؛ وخطابات تختص بالتعليق على هذه الكلمات Lexies، المحايدة بشكل إرادي، إسهابية، على حدود ما ينطلق من ذاتها، تكرارية بالطبيعة نفسها، لمنهج «خطوة خطوة»، وخطابات متعقلة

بـ«التأملات» المعدودة بالأرقام اليونانية. تشغل هذه الأخيرة كميطالغة للخطابية الأولى، وتفتح الطريق إلى لغات «نقدية» أخرى. وأخيراً، فالقصة القصيرة سرازين (Sarrazine) التي تضعها بنية كتاب S/Z بين مزدوجتين، كاستشهاد مطول، مع كل ما يفترضه هذا الاستشهاد: من تشذير، ولا تحديد لا للبداية والنهاية، يعتبر ما قبل سرازين نصاً بارثياً بقلبه الكرونولوجيا، وما بعدها هو الانفتاح على اللانهائي النصي.

لقد فقدنا الطموح الكلياني والمسبب للشلل الميطالغوي البنيوي، لقد ربحنا طموحاً أكبر: «لكل دلالته باستمرار وعلى عدة مرات، ولكن بدون تفويض (أو إبانة) لمجموع نهائي كبير، ولبنية أخيرة».

لقد برهن لنا كل من بارث، بوتور، وبلانشو، كل واحد على طريقته، كيف أن النقد بإمكانه تجاوز الاستشهاد والوصول إلى المتناص: تفتيت كولاج، تشويش - كتابة. يكمن الشرط الوحيد للمتناص في اختراق جدران التلفظ، والثمن ربما هو خسارة الخصوصية الخطابية التي ستسمح بأن تعطي لهذا النمط من الخطاب اسم النقد، ولكن، وفي مواجهة إيطوبيا النص، أي قيمة بقيت بإمكانها أن تربطنا أيضاً بمدونة كلمات شائخة ونمذجات قديمة؟

الخطـــاب(*)

Discours

هرمـان باريي(*)

Herman Parret

ترجمة محمد أسيداه

يكتنف هذا الحد التباس مفهومي شديد، فهو لا مرادف له

(*) هـرمان باري (**H. Parret**). ولـد سنـة **1938**. نـال شـهادة الـدكتوراه فـي الفـلـسفـة مـن جـامعـة لـوفـان (**Louvin**)، أكـمـل دراسـتـه بمـعـهـد الدراسـات العليـا للعلوم الاجتماعية بباريس، وبمعهد ماساشوسيتس للتكنولوجيا بجامعة كاليفورنيا ولاية بركلي. ويعمل الآن مديراً للأبحاث بالمجمع الوطني البلجيكي للبحث العلمي (جامعة لوفان) وأستاذاً بجـامعـة أنـفـيـر (**Anvers**). مهتـم بفـلسفـة اللغة وبإبستـمولوجيـا اللسانيات والسيميائيات. ومنشغل بالاستراتيجيات الخطابية في =

في معظم اللغات غير الرومانية؛ كالإنجليزية والجرمانية، أو له معنى منزاح عن المعنى الذي في الفرنسية (كما في الألمانية مثلاً؛ حيث يشير، على الأصح، حد مشابه تقريباً إلى تسلسل استدلالي أو عقلي). ولعل السبب في ذلك يعود من جهة إلى أن الخطاب يقع خارج الثنائيات التقليدية في النظرية اللسانية: كثنائية *اللغة والكلام*، أو *النسق والإعمال*، أو *القدرة والإنجاز*، ومن جهة أخرى إلى كون اللسانيين البنيويين، من قبيل *سوسير* و*يالمسلف*، لم يقدموا مفهوماً إجرائياً للخطاب؛ فكما غاب التركيب غاب الخطاب عن مذهب سوسير الرسمي، الذي استشعر، مع ذلك، وبنوع من الأسى، أن موقفه الإبستمولوجي اختزالي لصدوره عن نزعة تقوم أساسا على الاشتغال بالثنائيات، فقد كتب، بحسب ما تفيد الأصول المخطوطة

= الأسيقة الحجاجية، والتخاطبية والتفاعلية. نشر بالهولندية والفرنسية والإنجليزية. من مؤلفاته الفردية أو الجماعية:

***) Le langage en contexte. Etudes philosophiques et linguistiques de pragmatique. Amsterdam. John Benjamins. 1980.**

***) Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité (Coll. Philosophie et Langage), Bruxelles, Pierre Mardaga, 1986.**

***) Prolégomènes à la théorie de l'énonciation. De Husserl à la pragmatique (Coll. Sciences pour la communication), Berne, P. Lang, 1987.**

***) Le sublime du quotidien, Paris-Amsterdam, Ed. Hadès-Benjamins, 1988 (Coll. Actes sémiotiques).**

❖) مصدر النص: **Encyclopédie Philosophique Universelle, Vol. Notions, tomeel, PUF, Paris. 1990. P. 665-668.**

لدروس في اللسانيات العامة في سياق مناقشة منزلة المركب: «يوجد هاهنا ، في الواقع، شيء ما عويص يتعلق بالحد الفاصل بين مجالات اللغة والكلام، فالحد الفاصل بين اللغة والكلام هو درجة من التأليف» (شذرة د. 266). وعلى هذا يكون إدراك الخطاب قد تم بوصفه حدا ثالثا بين اللغة والكلام، وظيفته نقض الثنائيات. ويمكن أن نفترض أن للخطاب الوضعية نفسها إزاء ثنائيتي *النسق والإعمال* (عند يالمسلف) أو *القدرة والإنجاز* (عند شومسكي). إن المسألة التي ينبغي طرحها إذن، يمكن صياغتها باختصار كالآتي: هل من الإمكان وصف الخطاب باعتباره موضوعَ نظرية لسانية وخاضعاً لبنية نحوية؟ إن هذا السؤال حار فيه البنيويون جوابا، بل إن ما قدم من جواب في أغلب الحالات لايعدو كونه مجرد مماهاة للخطاب بالكلام، أو بكل بساطة، بتَمَظْهُر اللغة (على السطح)؛ فقد بلغ الأمر باللساني *مارتني* إلى حد القول: «إن الخطاب لا شيء فيه مما لا يوجد في الجملة». والواقع أنه كان بإمكان تعديلين اثنين أن يكسبا مفهوم الخطاب اتساقاً إبستمولوجياً حتى داخل تصور بنيوي للظاهرة اللغوية: أولاً، بربط الخطاب *بالملكة اللغوية*، تلكم القدرة الاجتماعية المعرفية على الإنتاج اللغوي. ثم ثانياً، بتأويل الخطاب بوصفه بنية مركبية ذات نظم أولي على الأقل. بمثل هذه الطريقة تمكن *بويسنز* (1943) من إعادة تقويم الخطاب باعتباره موضوعا صالحا لنظرية لسانية. كان الأمر في الواقع يتعلق باستثمار بعض ملاحظات «*دروس في*

اللسانيات العامة»، التي كانت *وظيفية* على نحو مسبق وصريح. فقد أفسح هذا التصور الوظيفي للغة المجال فسحاً أمام قيام *لسانيات للخطاب*، صارت في يومنا هذا فرعاً رائداً في التداوليات، ومعنى ذلك أن بيان الأصل النفسي الاجتماعي لفعل الكلام مكن مفهوم الخطاب من حيازة وجاهته الإبستمولوجية.

من النافل القول إن هذا التشكيك في منزلة الخطاب الإبستمولوجية لم يتم رفعه بأية طريقة. لنتذكر التوتر الحاصل بين مفهوم *الخطاب والنص*، فإن الذي يتعين تسجيله، بادئ ذي بدء، هو أن الخطاب يمثل في الآن نفسه *الفعلَ ونتيجةَ هذا الفعل*، فعلَ الإنتاج الكلامي والنتيجةَ الملموسةَ المرئية أو المسموعة، ثم زد على هذا الالتباس الأول، أن الخطاب *قول* ذو خصائص نصية لكنه يمثل في الآن نفسه نشاطا يجب أن يخصص انطلاقا من بعض شروط الإنتاج الموجهة سياقياً. إن الخطاب إذاً "«نص موجَّه بسياق». *والنص*، من هذا المنظور، كاللغة عند سوسير بنيةٌ مجردة، «موضوع» معادٌ بناؤه ومفترض، ناتجٌ عن بحثنا العلمي. وإذا كان الأمر كذلك، أفلا يكون *الخطاب* سوى تمظهر سطحي لنص تحتي؟ أن يكون ذلك، معناه الوقوع مرة أخرى في شرك المماهاة المغلوطة بين الخطاب والكلام، مماهاةٍ طالما هددت النسق الأكسيومي البنيوي. الخطاب إذاً، ليس النص ولا تمظهر النص: ليس قولاً نصيًّاً، أو

حتى نستعمل اصطلاح غريماص، ليس الخطاب *نصاً قولياً* بل *نصاً مَقالياً*: فالمقال هوالسياق الذي ينتج الخطاب. من هنا فإن كل شيء رهين الآن بالموقع الذي سيحدد للمقال، إذا ما أريد وصفُ، وبخاصةٍ، تفسيرُ النشاط اللغوي في كل ثرائه الأصلي.

إن للخطاب خصائصَ علاقيةً ونسقيةً ليست هي خصائص «النص» التحتي الذي يعيد بناءه اللسانيون من شيعة البنيوية. فهو، بخلاف الكلام الذي لا يمكن الإمساك بتلابيبه، العابرِ وغيرِ المبنين ذو «نحو» وإطرادات. إن تنزيله بين النص والكلام – ومن ثم النظر إليه من جديد بوصفه «حداً ثالثاً» يتوسط زوجاً مشوياً – يصبح معقولاً إذا ما استعمل نموذج للتفسير «على مستويات العمق» أي نموذجٌ يكون في صورة «مسار توليدي». يميز السميائيون في هذا الخطاب التوليدي بين القدرة السيميائية السردية والقدرة الخِطابية. فالأشكال السيميائية السردية ذات منزلة متعالية: إنها ملك لكل الجماعات اللغوية، أي كلية، ويتم الحفاظ عليها عبر الترجمات التي تتم من لغة إلى أخرى، وبالإمكان تعرفها حتى في «الموضوعات» السيميائية غير اللغوية (المتعلقة بالعالم المسمى بالطبيعي أو بأسنان ثقافية وفنية أخرى)؛ فهذه الأشكال السيميائية السردية، هي في الواقع، أشكال الذكاء البشري في شموليته. أما القدرة *الخِطابية* فتقع، في المقابل، في مرحلة تالية: إنها تتكون *أثناء المقال* الذي يصوغ الأقوال. وبحسَب السيميائيات التقليدية، فإن

ما يدعى *بالتخطيب* أو بالتشكيل الخِطابي يقوم على اعتماد البنيات السيميائية السردية وتحويلها إلى بنيات خطابية. ومن المفيد أن نسجل أنه لا يوجد، في هذا المنظور، أيُّ تقابل ممكن بين الخطاب باعتباره نجوى انفرادية والتواصل باعتباره حوارياً، فبنية التواصل لا ينظر إليها البتة باعتبارها محكومة بوسائط *خارجية* عن الخطاب (الأسيقة النفسية والإحالية والمقامية، إلخ) بل ينظر إليها باعتبارها بنية *داخلية*، ذات قدرة يتم إعمالها أثناء توليد خطاب ما انطلاقاً من عالم سيميائي سردي عميق، يمكن استعادته بالتمام في نموذج سيميائي. وعلى الرغم من أن هذا الاقتراح يقدم حلا للمشكل الإبستمولوجي العويص المتعلق بمنزلة *الخطاب* المخصوصة، بوصفه حداً أوسط بين النص (أو اللغة) والكلام، بين العمق والكلية المجردة من جهة، والسطح الحدثي العابر الذي لا يمكن استعادته من جهة أخرى، فإنه لا يشفي غليل فلاسفة اللغة واللسانيين التداوليين. لنُعَدد أولاً الحدود التي يدور حولها النقاش المفهومي الذي يضفي على إشكال الخطاب استغلاقا في غاية الاستعصاء.

كل نموذج كيفما كان، سواء أكان مبسوطا في «مسار توليدي» (في النحو التوليدي لشومسكي أو في اللسانيات التي من النمط الغريماصي) أم كان آلة (كما في اللسانيات البنيوية أو في المنطق الأرسطي)، يجب أن يتصدى لخصائص الخطاب الآتية:

أ - الخطاب موسوم *إشارياً* : إنه «تاريخي»، بمعنى أن الذات القائلة محددة في الزمان والمكان، وخاضعة لتأثير القوى النفسية الاجتماعية التي تميز عصراً ما. ولقد أدرك فوكو، على نحو فريد، هذه الخاصية عندما رأى أن الخطاب «مجموعة من القواعد مجهولة الإسم والتاريخية والمحكومة دائما بالزمان والمكان، تحدد لعصر أو مجال اجتماعي أو اقتصادي أو جغرافي أو لغوي شروط ممارسة الوظيفة المقالية». ولذلك، إذا كانت اللغة (السوسيرية) «أزلية» وكان الشكل السيميائي - السردي «متعالياً» (كما قد يفترض إذا ما تابع المرء غريماص)، فإن ذلك معناه، في الواقع، الفصل نهائياً بين كياني الخطاب هذين اللذين يحملان سمات الإشارة الفاعلية (الشخص)، والزمانية، والمكانية.

ب - يشف الخطاب عن مجموعة من الاطرادات، ولذلك فهو خاضع *لقواعد* منزلتها لاتزال تحتاج إلى تحديد، ذلك بأن الأمر لا يتعلق بقواعد نحوية تحكم سلامة تكوين الجمل تركيبيا، بل يتعلق بالأحرى *باستراتيجيات* يجب أن تكون مقبولة تداولياً في جماعة مقالية، ثم زد على ذلك أن الإطرادات الخطابية متنافرة تنافر مختلف أنماط الأسيقة التي تولد الدلالة؛ فعلاقة مقطع خطابي بسياقه الإحالي، أو بسياقه المقامي، أو بسياقه النفسي، أو بسياقه

الجماعي، محكومة دائما بطائفة أخرى من «الاستراتيجيات» التي تظل، في مجموعها وتنوعها قابلة لأن تُبلَّغ وتُعرَف.

ت - الخطاب *الحواري* هوالنموذج الأمثل لكل سمة خطابية، لذلك فإن كل خطاب يعد، من حيث المبدأ، *تَخاطُباً*، أو بعبارة أفضل: إن التخاطب سابق على الخطاب، لأن الخطابات وهي متفرقة ليست سوى عناصر تستعيد هويتها عند التخاطب، ولأن المعنى الخِطابي مقيد وخاضع لتأثير وحدة المعنى الواسعة التي يمكن إسقاطها انطلاقا من المقطع الذي يتعلق به الأمر. وبما أن كل خطاب هو دائما استجوابي أو استدعائي، بل و نتيجة استجواب خطاب آخر أو استدعائه، فإن المعنى الخطابي لا يحسب عن طريق جمع معاني الوحدات المكوِّنة، وإنما يحسب انطلاقاً من معنى كل الخطابات التي تشتغل بوصفها أفقا للخطاب ذي الصلة.

ث - إن هذه الخاصية التخاطبية التي يمثلها كل خطاب لا يمكن أن تؤدي إلى نسيان كون العلاقة بين الخطابات علاقة ترجمة، علاقة لا تُنَال بسهولة بل تؤخذ غِلاباً وسجالاً (مقتضية بذلك إمكان تعدد التآويل والترجمات). غير أن قابلية الخطابات للتواصل لا تعني البتة غياب سوء التفاهم، والمناورة والبحث عن توازن القوى خاصة؛ فلا وجود، من حيث المبدأ، لأية شفافية في تطور التخاطب:

ليس ثمة سوى استغلاق حِرَابي ناتج عن حضور الذاتية القائلة في خطابها.

ج - إن هيئات المقال التي تتلبس الخطاب بسبب قيود التخاطب الحاسمة تعود في أصلها إلى *الذاتية* القائلة ولا تحضر البتة بشكل جوهري، بل يعاد بناؤها دائما نتيجة إثارة مُحفِّز، حتى نستعمل مصطلح اللساني *يالمسلف*، فلا يوجد خطاب دونما ذات (بما هي أثر للخطاب) تماماً كما لا يوجد تحليل للخطاب دونما إعادة بناء الشروط (الذاتية) لإنتاج الخطابات وفهمها.

ح - كل ممارسة خِطابية هي عملياً *ممارسة لسميائية بينية*: لذلك لا يوجد أي تنافر بين مختلف أنماط التوجيه السيميائي، فالتفاعل بين سيميائيتين متسقتين أو أكثر هو ما يميز أكثر من ممارسة ثقافية وفنية ضمن الأشد كثافة وتعقيداً: إنها ظاهرة تلفيق الأسنان (لنفكر مثلاً في المسرح الذي يعالق بين سيميائيات مختلفة كالأوبرا، ولم لا «الحياة اليومية»).

خ - وأخيراً فإنه على الرغم من أن هناك، طبعاً، علاقة تبعية بين المحيط أو السياق المُولِّد، والخطاب المولَّد، فإنه لا يمكن فصل التخاطب ومكوناته عن ذلك المحيط، لأن التخاطب ليس نتيجة للأسيقة فقط، بل مقوما للتوجيه السياقي أيضاً، فالخطابات تخلق بدورها أسيقة

ومحيطات، وهذا معناه أنها غير منفعلة بشكل صرف إزاء الأسيقة.

تلكم هي المطالب الإبستمولوجية السبعة الملزمة لكل مقاربة كافية للخطابية. ويمكن ، في الواقع، تلخيصها في عنوانين كبيرين سأستعرضهما في الفقرات اللاحقة: توجد سمة الخِطابية ما أن يوجد توجيه ذاتي وتوجيه سياقي لمقاطع لغوية.

إن *التوجيه الذاتي* للنشاط اللغوي ضروري لإعادة بناء معنى المتواليات الخطابية الشامل والغني، مادام الخطاب، كما قلنا، ليس نصاً فحسب، بل «نصاً مقالياً». يتجسد هذا التذويت في عمليات *التعيين* أو *التغييب* التي تؤطر زمانياً ومكانياً برنامج الأحداث المنطوية تحت الخطاب الخطي (أو المتجلي في بنية مركبية). فلأجل تحليل المياسم الذاتية في الخطاب، أدخل اللساني *ياكبسون* مفهوم *الخالفة*، كان الأمر يتعلق أساساً بالإشاريات (وهي فئة عامة تضم الأسماء الموصولة، وأسماء الإشارة). لكن لائحة الإشاريات هذه تظل ناقصة، لذلك ينبغي تتميمها وبَنْيَنَتُها، انطلاقاً من *ياكبسون*، عن طريق بيان صلات المؤشرات الدالة على الشخص بالمؤشرات الدالة على الزمان والمكان، بل ينبغي أن تضاف إلى آليات التعيين آلياتُ التغييب أيضا ، أي تغييب الذات عن خطابها (وسيكون لهذا النمط الأخير من الآليات أهمية بالغة بالنسبة إلى وصف فئة معينة

من الخطاب، كالخطاب العلمي أو الفلسفي أو التعليمي). ومع ذلك فإن التعيين والتغييب لا يستفدان كل تذويت النشاط الخطابي، فالخطاب بما هو «*نص مقالي*» يَشِفُّ عن عناصر أخرى كثيرة للذاتية التحتية؛ ذاتية تحضر في خطابها باعتبارها *قدرة موجهة*، تنتج وتنجز، انطلاقاً من موالاة موجَّهة ومخصوصة، متواليات من الأفعال قصديتُها يجب أن تكون قابلة لأن يتعرفها المخاطب (وهذا طبعاً إذا قبلنا أن التواصل حول المقاصد ونقلها بين الذوات، يشتغلان بوصفهما قيدا لكل نشاط خطابي). وعلاوة على ما سبق، ينبغي أن نضيف كذلك أن هذه القدرة الموجَّهة للذات القائلة ليست أَنَوية، فالقائل (يتخيل) أو (يتمثل) دائما المقول له، بل إن التواصل لَايتحقق إلا على أساس هذه التمثلات المتبادلة بين الذوات القائلة (بوصفها قائلة أو مقولا لها). كل تواصل إذن، يقتضي «تعرفاً واعترافاً» (سواء بالمعنى الإبستمولوجي أو بالمعنى الأخلاقي) متبادلاً لقدرات الذوات القائلة (الموجهة توجيهاً خاصاً). يرجع أصل مقاربة الخطاب هذه إلى تقليد عريق في فلسفة اللغة، أعاد *بنفنست* إحياءه في اللسانيات المعاصرة، (فيما سمي بـ «لسانيات المقال»)، حيث استثمر حدوساً تعود إلى *بوهلر* وعبره إلى الفلسفة المتعالية في جوهرها (*كانط وهوسيرل*) تمنح الذاتَ الدورَ الأساس في شرط إمكان كل تجل لظاهرية خطابية. ويبقى تذويت الخطاب الاستراتيجية الفُضلى التي تحرك أغلب التداوليين المنعوتين بـ «القاريين».

ويمثل تسييق المقطع اللغوي ضرورة أخرى لتحليل الخطاب، إذ من خلاله يتصدى التداوليون الأنجلوساكسون، وبخاصة الذين هم من شيعة *فتجنشتاين وأوستين*، لدراسة الخطاب وخصوصياته، فعلى عكس سيميائيي مدرسة غريماص، فإن التداوليين في فلسفة اللغة أو في اللسانيات سواء بسواء، الذين يقبلون وجاهة تسييق المقاطع الخِطابية يدافعون عن الدعوى التي تقضي بأن السياق لا يوجد في النص، وأن ما يوجد هو التوتر التكويني بين الخطاب وسياقه. ففي هذه الأفق المعرفي لا يُقدَّم نموذجٌ "عميقٌ" أو «ذو طبقات متعددة» بل يُقدَّم بالأحرى نموذجٌ يعيد بناء ثراءِ المعاني وتَغيُّرِها *في توزيعها*، لكنْ باعتبارها ممارسات متافرة. وأما الخطاب فينظر إليه فيه بوصفه سيرورة استعمال في سياق اجتماعي ومعرفي، غير أن ذلك لن تكون نتيجته فصلاً جذرياً بين «الخطاب» و«السياق»، من حيث إنهما مفهومان متمايزان؛ فالخطاب ، في هذا المنظور ليس البتة شيئاً سكونياً وخاضعاً للثبات، بل نشاطا يشف عن فعل اجتماعي محدد، وهو علاوة على ذلك، قادر حتى على تغيير هذا السياق نفسه؛ فقد ذكَّرنا أوستين بأن «القول فعل»، وهذا معناه، إذا أخذنا هذا الشعار بمدلوله الأقصى، أن «حياة الخطاب» هي، في نهاية المطاف، محرك «حياةِ الجماعةِ القائلة» والوقائع النفسية الاجتماعيةِ التي تترتب عليها. ينبغي التسليم إذن، بأَن ثمة، على الرغم من أن الخطاب وسياقه هما في توتر دائم، تعالُقاً ضرورياً وجدلاً

تكوينيا للحدين المتقابلين: الخطاب والسياق. والحديث عن السياق يجر عادة إلى التمييز بين أنماط مختلفة من الأسيقة: السياق الإحالي (عالم الموضوعات، حالات الأشياء والأحداث، وبالنسبة إلى الأنطولوجيات الموسعة : العوالم الفعلية والممكنة)، ثم السياق النفسي، والسياق الفعلي، والسياق المقامي. وهذه النمطية من الأسيقة تتناسب و أنماطاً مختلفة من التداوليات، بل يمكن القول حتى عن نظرية النماذج و المنطق الموجَّه اللذين يستخلصان معنى مقطع خطابي من سياق وجودي(مثلا، الممكن والخيالي بوصفهما مرجعاً، الواقع الموجه في ذاته *inse*)، إنهما نمط من التداوليات أو تحليل الخطاب (تداوليات يطلق عليها أحياناً «التداوليات الإشارية»). فإذا نظرنا في السياق الفعلي حيث يتجسد الخطاب بوصفه الفعل الأشمل والحاسم في تحديد معنى كل مقطع خطابي، تَبَيَّنَ كيفَ ولِمَ يكون الجدل تكوينياً في الخطابِ وسياقِه، أقصد أن الخطاب يخلق، في الواقع، سياقَه الخاص. إنه المبدأ الذي فكر في إطاره *فتجنشتاين وأوستين وغرايس* – وكل من لف لفهم في فلسفة اللغة واللسانيات التجريبية – في التوتر بين الخطاب والسياق. غير أن التوجيهات السياقية التي نالت الحظ الأوفر من الدراسة، منذ صيحة التداوليات، هي الأسيقة النفسية والمقامية، فقد أصبح الخطاب عملية معرفية تنهض فيها "معرفة العالم" بالدور الأساس، لكن المعرفة ليست وحدها العامل الحاسم، فهناك أنساق معرفية أخرى لا تقل شأناً في

هذا المجال، كأنساق الاعتقادات (أو بالأحرى أنساقها الزائفة) والقناعات والافتراضات، وفي أقصى حد أنساق الإيديولوجيا؛ فهذه الأنساق المعرفية، التي هي في الغالب الأعم قوالب جاهزة، تتعلق بأطوار عُرفية في ثقافة ما. ولعل أمرا كهذا هو ما جعل الباحثين في الذكاء الصناعي وهم يهتمون باستنساخ، أو على الأقل، بتَمثل حياة الخطاب يبلورون مفهوم *الإطار* أو *السيناريو* (*المدونة*)، الذي يتيح فهم السبب الذي يجعل المتخاطبين قادرين على تحديد علاقات تحفيز وقصد وغرض، في متواليات الفعل الخطابي. لذلك تتوقف معالجة الخطاب، سواء عند الإنتاج أو الفهم، على قدرة المخاطب على بناء هياكل معرفية «ذاتية» واكتشافها. وأما نمط السياق الأخير الذي نعرض له في هذا الموضع فهو *السياق المقامي* أو *السوسيوثقافي* (بوصفه مجموع المحددات المجتمعية والسوسيولوجية)؛ يتعلق الأمر هنا بإطار مجتمعي أو سوسيولوجي (مستشفى، فصل دراسي، محكمة) أو بظروف الحياة اليومية (مطعم، محادثة غير رسمية، إلخ) التي تحدد العادات الفكرية وتوزيع الأدوار التي يؤديها المشاركون في التخاطب، وعلى هذا الأساس لا يمكن أن ننسى، على سبيل المثال، أن المراتب الاجتماعية، وسلطة القائل بالدرجة الأولى لهما أهمية بالغة في التوجيه السياقي، إذا ما أريد فهم معنى مقطع خطابي ما، ففي هذا الميدان تتوقف الاختيارات الأسلوبية، والإجراءات البلاغية على نوعية القيود السياقية

(خطاب مهذب، رسمي، أو غير رسمي). إن مجموع أنماط التوجيهات السياقية – مجموع فضفاض وغير قار – يحدد *معنى* مقاطع الخطاب تبعاً لتجذره في السياق الذي وَلَّدَه، لذلك فإن التذويت والتسييق عمليتان تكامليتان تسمان خصوصية الخطاب الدلالية، وهما العمليتان اللتان تميزان مفهوم الخطاب عن *النص والكلام*.

إن تحليل الخطاب الذي لا يمكن أن يطابق بشكل تام *بالتداوليات* بما هي كذلك، ليتجلى في صور متعددة، ومهما كانت الصِّنَافة المقدمة فإنها تظل غير شافية، لأن الميولات «التخصصية» في تحليل الخطاب جميعها ذات نزعة اختزالية بالضرورة. ومع ذلك يمكن بحسب *شارودو* (1983) التمييز بين أربعة أصناف في نظام الخطاب: الصنف المقالي، والصنف الحجاجي، والصنف السردي والصنف البلاغي. كل صنف من هذه الأصناف رهين بـ «قدرة سيميائية لغوية»، وبما إذا وُظِّف نموذجٌ «عميقٌ» (كالسيميائيات الغريماصية) باعتباره نموذجاً تحليلياً إلى أقصى حد، أم وُظِّف نموذجٌ «سطحي» (كالفلسفة التحليلية ما بعد الفتجنشتاينية). وعلى أية حال، فإن الأصناف الأربعة التي يقترحها *شارودو* ليست متنابذة بل متداخلة؛ لذلك فإن ما ينبغي استنتاجه بالأحرى من هذه الصنافة (هو أحقية كثير من مباحث المعرفة أو «الميولات التخصصية» المتنافرة، في الإدلاء بدلوها في مجال تحليل الخطاب: كلسانيات المقال

ونظرية الحجاج والنحو السيميائي السردي من النمط الغريماصي والبلاغة (القديمة والجديدة). ولكن سلسلة التخصصات الفرعية لا تقف عند هذا الحد، إذ يجب أن نضيف إلى هذه اللائحة: نظرية الأفعال اللغوية (أو «أفعال الخطاب» مشايعة *لأوستين وسيرل*)، المنطق التخاطبي (الذي فعَّله هـ. ب. غرايس)، وتحليل الخطاب بمفهومه الأشد ضيقاً والأكثر تقنية (نقصد هنا *هاليداي*، والدراسات المنتسبة إلى السوسيولوجيا)، وكذلك ما يدعى بـ «التحليل التخاطبي» (الذي يعود في أصله إلى *جوفمان* وإلى الإثنومنهجية الأمريكية. تقدم هذه المقاربات نظريات جزئية (غالباً ما تَتَشَكَّلُ في فلسفات للغة) ونتائج تجريبية مجزأة (غالباً ما ترد نُتَفاً داخل منهجية واحدة) ومع ذلك فإن لها مستقبلاً أكيداً ودالاً من الناحية الفلسفية.

إحالات المؤلف

*) E.Benveniste,Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966.

*) E. Buyssens, Les langages et le discours. Essais de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie,Bruxelles, ULB,1943.

*) P.Charaudeau, langage et discours.Eléments de sémiolinguistique,Paris, Hachette, 1983.

*) O.Ducrot, Les mots du discours, Paris, Ed. de Minuit, 1980.

*) M.Foucault, L'archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969.

*) A.J.Greimas et J.Courtés, Sémiotique. Dictionnaire raisoné de la théorie du langage,t.I.Paris,Hachette, 1979 et t.II, Paris,Hachette, 1985.

*) D.Mainagueneau, Genèse du discours, Bruxelles, Mardaga,1984.

*) H.Parret, language and Discourse, The Hague,Mouton Publishers, 1971.

*) T.Van Dijk, Studies in the pragmatics of discourse, The Hague, Mouton Publishers, 1981.

الكلمات المفاتيح:

→Contexte,Conversationnel(analyse-le), Enonciation, Pragmatique

III: Benveniste, Ducrot, Foucault, Greimas, Jacques, Parret.

ب – جرد ببعض المقابلات العربية للحدود الواردة في النص المترجم(من الأعلى إلى الأسفل):

جدول يصور من الأصل

ج – من المناسب نقل الحدين (énonce) و(énonciation) على التوالي بـ «قول» و«مقال» خلافاً لما درج على ترجمتهما بـ «ملفوظ» و«تلفظ». وذلك لأن حد «لفظ» المشتق منه «ملفوظ" و«تلَفُّظ» لا يتضمن في ذاته شرط الدلالة، فمن الجائز أن يلفظ المرء أو يتلفظ بأصوات أو ملفوظات لا معنى لها، كأن يتلفظ بالمهمل لا المستعمل. وهذا بخلاف «القول» و«المقال» المشتقين من «قال» فإنهما وإن كانا يحيلان استناداً إلى ما تفيد به المعاجم العربية وكتب النحو على المفرد تارة وعلى المركب طورا ، فإن المعنى أو مبدأ الإفادة يبقى شرطاً حاسماً فيه، يقول ابن هشام، على سبيل المثال (في شرح شذور الذهب ص 14: ***«المراد بالقول: اللفظ الدال على معنى كرجل وفرس... بخلاف المهمل نحو ديز مقلوب زيد فإنه وإن كان لفظا لكنه لا يدل على معنى»***) .

استجابة حد القول لقيد الإفادة تتأكد فيما يذكره ابن منظور في لسانه(مدخل قول، ج 11، ط 3، 1999، ص: 350 وما يلي. دار إحياء التراث العربي، بيروت) من جواز تسمية الاعتقادات والآراء قولا؛ لأن ***«الاعتقاد يخفى فلا يعرف إلا بالقول» إلا*** أنه لا يمكن تصور أي رأي أو اعتقاد من دون ذات/ فاعل، فإن هذه الذات يؤشر عليها بضمير أو بخالفة، ولأن الرأي أو الاعتقاد لا بد له من سياق أو مقام حتى تُعرف جهته ووجاهته، فإن المقال يصبح عندئذ هو إحداث قول بتوجيه من الذات (آراء واعتقادات ، قصد ، ضمير..) ومن المقام (ظروف الزمان والمكان، السياق الاجتماعي والمؤسسي برمته).

من نافل القول التذكير بأن تمثيل الذاتية في اللغة (أو كيف تحضر بصمة إحداث المقال في القول) كما يقول تودورف في القاموس الموسوعي (ص 405) وما يستدعي ذلك من إحالة على المقال (ولكل مقام مقال)، كان السياق المعرفي الذي أفرز نظرية المقال في اللسانيات.

انظر على سبيل المثال مقالة بنفنست E. Benveniste عن الذاتية في اللغة (De la subjectivité dans le langage) التي نشرها سنة 1958 وضمنها في كتابه: Problèmes de linguistique Générale ,1.Gallimard.1966.

وانظر كذلك عن القول والمقال: Oswald Ducrot & Tzvetan todorov Dictionnaire encyclopédique des sciences du .langage. E.Seuil. 1972. p: 405-410

وانظر كذلك المقالة الهامة التي حررتها جماعة ريلبريد ((Groupe Replred، **حيث بينت كيف تطورت في قرن ونصف التصورات التي انبثقت عنها نظرية المقال، مع بيان المفاهيم الأساس التي تقيم أود هذه النظرية القديمة وشكلها الحديث، وكيف تطورت لتقترب من مفاهيم مجالات أخرى ولاسيما الذكاء الصناعي.**

Encyclopédie Philosophique Universelle, Vol. Notions, tome1, PUF, Paris. 1990. p: 792-796.

د – ننقل بالخالفة الحد الإنجليزي «Shifter**» الذي استعاره ياكبسون من ياسبرسن** (Jaspersen)**، والذي اقترح نيكولا روفي** (Nicolas Ruwet) **نقله إلى الفرنسية بحد** (Embrayeur)**. يرى ياكبسون أن كل سنن لغوي يتضمن عناصر لغوية ووحدات نحوية و معجمية لا يمكن تحديد دلالتها العامة خارج الإحالة على الرسالة، فوحدات أو عناصر السنن هذه تصل وتربط الرسالة بالموقف التواصلي، أو مقتضى الحال؛ فالضمير المنفصل « هو » يُعد عنده في الآن نفسه رمزا أي دليلا لغويا، وإشارة** (index)**، والضمير المنفصل «أنا» في جملة من قبيل: *الدولة هي أنا* ، المنسوبة إلى *لويس XIV*، لا يمكن تحديد مرجعه (مفسره)، ومن ثم فهمُ دلالة هذا القول العامة، إلا إذا أخذنا في الحُسبان مقام المقال. فكأي خالفة يعيِّن ضمير المتكلم أنا الشخص الذي يقول: أنا؛ فهوية القائل لا يمكن تحديدها خارج السياق المقالي ومقتضى الحال الذي يطابق المقال، ويذهب ياكبسون إلى أن «الخاصية المميزة للخوالف لا تكمن في غياب مفترض للدلالة الوحيدة والثابتة، بل في واقع كونها تحيل لزاما على الرسالة** (Message)**، فكل ما ينتمي إلى**

السنن ويحيل على الرسالة يشكل جزءا لا يتجزأ من فئة الخوالف هذه كالجهة والزمان والشخص، وباختصار نتحدث عن الخالفة عندما يتعلق الأمر بعناصر تربط السنن بالرسالة وبالموقف التواصلي.

انظر: - George Mounin.1974. Dictionnaire de la linguistique,- Quadrige/ PUF. 1re^{éd}, 1993.

- Collecion Microsoft.Encarta 2005.- 1993- 2004. Microsoft Corporation.

والخالفة مفهوم وظفه الفلاسفة العرب للدلالة على الضمائر والإشاريات والموصولات، يقول *الفارابي* (ت 950م) «الخوالف هي كل حرف معجم أو كل لفظ قام مقام الإسم متى لم يصرح به، وذلك مثل حرف الهاء من قولنا (ضربه) والياء من قولنا (ثوبي) وأشباه ذلك من الحروف المعجمة التي تخلف الإسم وتقوم مقامه..» (*د. جعفر آل ياسين. الفارابي في حدوده ورسومه، عالم الكتب، بيروت، ط 1، 1405هـ/1985م ص: 238*). ويقول الخوارزمي الكاتب «الخوالف هي التي يسميها النحويون الأسماء المبهمة والمضمرة وإبدال الأسماء، مثل: أنا ، وأنت، وهو...» (الدكتور ، عبدالأمير الأعسم، رسائل منطقية في الحدود والرسوم للفلاسفة العرب(أبي حيان، الكندي، الخوارزمي، ابن سينا، الغزالي) دار المناهل، ط 1، 1993، ص: 100.

هـ - *الإثنومنهجية*: مصطلح الإثنومنهجية اقترحه غارفينكل Garfinkel لوصف وتحليل العملية التي يملكها الفاعلون الاجتماعيون عن ثقافتهم، والمناهج التي يستخدمونها لمعالجة ممارستهم المشتركة.

تهتم الإثنومنهجية بمجال التبادلات الرمزية؛ المجال الذي لا تقارب فيه اللغة بوصفها بنية، بل بوصفها فعلا، وذلك بغية فهم الكيفية التي يتبعها المتخاطبون لأجل مباشرة حديث أو بنائه أو إنهائه (Gumperz 1989).

انظر: *بيار أنصار. العلوم الاجتماعية المعاصرة، ترجمة نخلة فريفر، المركز الثقافي العربي بيروت / الدار البيضاء، ط 1، 1992 صص: 291-290.*

لقاء مع هاروكي موراكامي - اليابان (*)

ترجمه عن الفرنسية جمال إسماعيل وتحسين عبود

«أن تكتب يعني أن تحلم وأنت مستيقظ»

كاتب ولد في كوبيه Kobé عام/ 1949/ درس التراجيديا اليونانية في جامعة واسادا قبل أن يدير حانة لموسيقى الجاز في طوكيو (على غرار بطل روايته *(إلى جنوب الحدود إلى غرب الشمس)* بين عامي/ 1974 – 1981/. حصلت روايته الأولى *استمع إلى الريح تغني* (غير مترجمة إلى الفرنسية) على جائزة غينزو Gunzo، ثم بدأ كتابة مجموعة بعنوان «ثلاثية الجرذ» نشر جزأها الثالث المعنون *السباق إلى الخروف البري* في

فرنسا/ 1990/ عن دار نشر سوي Seuil، حيث نشر أيضاً رواية *نهاية الأزمنة*/ 1992/، وهي رواية من روايات الخيال العلمي التي نالت جائزة تانيزاكي Tanizaki المشهورة. تتابعت روايات موراكي الصادرة عن دار نشر سوي، ومنها قصيدة *المستحيل*/ 1994/ التي منحت موراكي نجاحاً عظيماً في اليابان، *والرقص الرقص الرقص*/ 1995/، وهي تتمة روايته *السباق إلى الخروف البري*، ومجموعته القصصية *الفيل يتبخر*/ 1998/، وأخيراً/ *أخبار الطائر ذي النابض*/ 2001/. غادر موراكي وزوجته اليابان للاستقرار في الولايات المتحدة الأمريكية بين عامي/ 1986-1995/ عاد بعدها إلى موطنه اليابان، ونشر مجموعة قصصية بعنوان *بعد الزلزال* (عن دار نشر 10/18) ومجموعة أخرى هي شهادات عن ضحايا الهجوم بغاز الساران Sarin قامت به مجموعة من طائفة أوم Aum في اندركراوند Underground، وهذا الكتاب في متناول اليد في فرنسا كما صدرت ترجمة روايتيه الأخيرتين بمناخهما السري والحميمي اللتين يمكن تصنيفهما ضمن مسار روايته قصيدة *المستحيل* عن دار نشر بلفون Belfond: رواية إلى *جنوب الحدود إلى غرب الشمس* التي نالت في فرنسا شبه إجماع من النقاد ورواية *عشاق سبوتنيك* Amants de Spoutnik ثم ظهرت رواية موراكامي التالية على *العارضة الخشبية* في الخريف الفائت في اليابان، وستصدر عن دار بلفون/ 2005/ لتكون في متناول أيدي القراء في فرنسا. مؤلفات موراكامي سهلة الوصول عسيرة

المنال في آن واحد جذابة وخفية الدلالة، لكنها ساحرة دائماً. رواياته التي ترتدي ثوب الحكمة تمزج مختلف الأجناس الأدبية لتكتشف الجانب الخفي في الأشياء والبشر. نقم هنا حواراً خاصاً مع كاتب يرتاد هوامش المجتمع الياباني. كان فيتز جيرالد Fitzjerald يقول بشأن كتاباته «نعم لها سحرها، لها سحرها». يمكن أن نقول الكلام نفسه عن مؤلفات موراكامي الكاتب الذي ترجم رواياتي *منعش هو الليل والصدع* إلى اليابانية. تمتلئ مؤلفات هذا الكاتب بموسيقى خاصة وموهبة لا توصف وروعة تستعصي على التحليل. كاتب يكتب عن عشق غير قابل للتصنيف. له سمعته المبنية جيداً على «ركيزة صلبة». نادراً ما يقبل موراكامي إجراء حوارات صحفية وخاصة أثناء جولاته الخاطفة إلى خارج اليابان مع ذلك منح مجلتنا – ماغازين ليتيرير – حواراً استثنائياً مطولاً. خلال الحوار قال ببساطة إنه لا يحب مثل هذه التجربة فهو لا يصدق النقاد، ولا يثق إلا بالقراء. يتحدث بشغف عما تمثل الكتابة له، ويحرص أيما حرص على الدقة والكلام، وهو أكثر تحفظاً حينما يتحدث بالإنكليزية – اللغة التي يتقنها جيداً لأنه إضافة لترجمته – لفيتز جيرالد – ترجم كتابات رايموند شاند برو وجون إيرفينغ ورايمون كارفير في موطنه الأصلي اليابان. موراكامي معجب كثيراً بالروايات الأنكلوسكسونية ومن أوائل الذين أدخلوا ثقافة البوب إلى الأدب الياباني بعكس اتجاه تيار النثر القائم تقليدياً على الجمال الشكلي. جسد موراكامي كروائي وكقاص، ولفترة

طويلة صورة نجم الروك الأدبي في بلاده، حيث باع مليوني نسخة من روايته *قصيدة المستحيل*، رواية تحكي مجموعة وقائع تلقينية مشبعة بالحنين الدفين عن حياة ستة طلاب من اليابان خلال السبعينات. دعته الجامعات الأمريكية الأكثر شهرة مثل (هارفارد وبرنستون) للإقامة في الولايات المتحدة الأمريكية، كما لاقى نجاحاً باهراً في روسيا حيث قارنوه بدستوفسكي. أستاذ بارع في اكتشاف الفوارق الدقيقة بين الأشياء، وشاعر حاد البصيرة في تمييز العلاقات المستحيلة (*إلى جنوب الحدود إلى غرب الشمس، عشاق سبوتنيك، قصيدة المستحيل*)، ومؤلفات حكايات عجائبية (*نهاية الأزمنة*)، وروايات بوليسية غير حقيقية تخفي تحريات تعليمية (*السباق إلى الخروف البري، أخبار الطائر ذو النابض*). هذا الكاتب المعروف بمعاداته للتقاليد وبنظراته النقدية للمجتمع الصناعي الياباني والذي كشف عن الميول والاهتمامات الصحفية لجيل الشباب الياباني، وجسد نزعتهم إلى التمرد والتسكع، فتن مئات الآلاف من القراء في العالم. يبدو موراكامي وهو في سن الرابعة والخمسين أنه وجد الأمان والطمأنينة بعد سنوات عديدة من الغربة.

س 1 – *رواياتك موشاة بإحالات إلى ثقافة البوب الغربية (Pop)(❖): ماركات، أغاني البيتلز Beatles في رواية قصيدة*

(❖) **Pop**: وهي اختصار لكلمة **popular** وتعني الثقافة الشعبية الأمريكية.

المستحيلة، أفلام هوليودية في رواية نهاية الأزمنة، وحضور كلي لموسيقى الجاز Jazz في رواية إلى جنوب الحدود، إلى غرب الشمس، هل كان أسلوباً في الخروج عن مسار الأدب الياباني التقليدي الذي يمثله كتاباً من طراز ميشيما وكواباتا وتانيزاكي؟

ج 1 – في سن المراهقة كنت أستمع إلى أغاني البيتلز والدورز Doors، وأقرأ الكتب الأمريكية وروايات الألغاز والخيال العلمي، وأشاهد لورا دوتو بريمنجر Laura D'Itto Preminger.

غصت في عالم الموسيقى وروايات وأفلام الثقافة الشعبية هذه، وكنت أرغب في قراءة المؤلفات التي تتحدث عما أحبه ومازال حتى اليوم، وهذا جانب أساسي من عالمي، أحببت حقاً الكتابة ضمن هذا المجال. إنه نوع من التكريم. أنا أختلف كثيراً عن ميشيما أو كواباتا في مواطن كثيرة ولاسيما في الأسلوب دون أن يقتصر الأمر عليه. إذ إن كتاباتهم النثرية مرتبطة كثيراً بالجمالية الشكلية وغامضة ومتحذلقة ومليئة بالانفعالات. شخصياً أردت أن أقدم كتابة طبيعية وبسيطة وسلسة وخالية من التصنع، ومازال أواصل الكتابة بهذا الأسلوب، وهو ما يميزني عن كثير من الكتاب اليابانيين التقليديين ولا أعتقد أني مدين لهم بشيء.

س 2 – ربما أنت مدين بعض الشيء للكتّاب الذين ترجمت لهم إلى اليابانية من طراز فيتز جيرالد وكارفير ورايمون شاندلير وجون إيرفينغ؟

ج 2 – بالتأكيد. النصوص التي ترجمتها وجهتني فكانت معلمتي ومرشدتي، ولّما كانت الترجمة قريبة من فعل الكتابة، فأنا حينما أكتب رواية أو قصة أخزن النص الأصلي في ذاكرتي ومن ثم أعود وأحوله إلى لغة النثر. فاللغة اليابانية تختلف كلياً عن اللغات الغربية كالإنكليزية والفرنسية أو الألمانية، لذلك حين نترجم نصوصاً إلى اليابانية علينا إعادة بناء معنى الجملة من درجة الصفر، وهي عملية بناء مستقلة تماماً. لقد احتلت الترجمة، وماتزال حيزاً هاماً في طريقة كتابتي وتفكيري.

س 3 – لعل رجوعك إلى ثقافة البوب POP ضمن لكتبك جمهور قراء عالميين؟

ج 3 – لم أفكر قط أن أكون كاتباً مقروءاً في العالم أجمع، لكن ذلك لمتعة الحديث عن هذه الثقافة فقط، ومن جهة أخرى حين أكتب أن بطل روايتي يستمع إلى راديو هيد Radio Head أو برانس Prince، فأنا والقارئ نعرف جيداً عن ماذا نتكلم إننا نتشاطر الشعور نفسه، ونقيم علاقة بيننا، وهذا هام للغاية، وحينما نقول إن بطل روايتي دخل إلى بير جركينغ Burger King، أو ماكدونالد MacDonald لتناول وجبة الغداء بوسعكم تصور المشهد بمعنى ما، هذه الماركات والحوانيت والأسماء ما هي إلا شكل رمزي نتشاطره جميعنا اليوم.

س 4 – هذا لم يمنع أبطالك من رفض النظام فهم لا يحترمون

قانون العمل المركز والإنتاجية المتسارعة التي نربطها عموماً بأخلاقية المجتمع الياباني على سبيل المثال؟

ج 4 – بين عامي 1968-1969 كنت طالباً في زمن الثقافة المضادة والمذهب المثالي. كنا نحلم بالثورة وبالتمرد ضد النظام القائم، ثم انقضت تلك الفترة، ونلت دبلومي الجامعي. رفضت العمل في أي مكتب أو شركة. أردت أن أكون ذاتي، وأبقى وحيداً ومستقلاً. لم يكن ذلك سهل المنال في بلد كاليابان القائم على القبلية والجماعية، لكنني توصلت إلى ذلك. فأنا لا أنتمي إلى أي ناد أو مذهب. أنجزت كتاباتي خلال الخمس والعشرين سنة الأخيرة، وليس لي زملاء ولا أصدقاء أدباء. حينما بدأت أكتب القصص والروايات أردت ببساطة تصوير أبطال فرديين وأبيّن كيف كان يعيش بعض الناس على هامش القانون الاجتماعي.

س 5 – ***هل كتبك هي أمثولات حول كيفية التخلص من الاستلاب؟***

ج 5 – أعتقد ذلك. لكن المجتمع الياباني شهد تغيراً خلال السنوات الثلاثين المنصرمة، فقد أصاب البنية أو «النظام» الوهن. كان قوياً ومستقراً، لكنه لم يعد كذلك، وعند نهاية الحرب العالمية الثانية، بذلنا جهوداً كبيرة لإعادة بناء البلد، كنا مستعدين لتقديم تضحيات كثيرة، وكنا نعتقد أن العمل سيجلب الغنى الذي سيحمل معه السعادة. يبدو هذا أمراً ساذجاً، لكن هذه القناعة لازمتنا فترة طويلة، وهو السبب الذي جعل أهلي

وجيلنا نحن يعملان بكد - أصبحنا ميسورين، لكننا لم نحصل على السعادة. شعرنا بالضياع، وكان لابد أن نطرح السؤال من جديد حول قيمنا وأولوياتنا. كان مبدؤنا الجديد «أن تكون سعيداً» أعقب ذلك الضغط الاقتصادي والتقهقر المتواصل منذ عشر سنوات، وأعتقد أن ذلك غير مفيد لبلدنا، ولدينا الآن وقت للتفكير وإيجاد طريق أخرى.

س 6 - يعكس الأدب الياباني المعاصر هذه الاهتمامات أيضاً. يمثل ذلك الكاتبان، ريموراكامي وبانانا يوشيموتو...

ج 6 - ريموراكامي هو أحد أصدقائي النادرين. نعرف بعضنا جيداً. وأكنّ لبعض كتبه إعجاباً شديداً، ومن كتب بانانا يوشيموتو أحب على وجه الخصوص ودائماً تسيغومي. لكنني أعترف أن عملي في الترجمة وفي مؤلفاتي لا يترك لي وقتاً كثيراً لقراءة كتابات زملائي الكتاب اليابانيين الشيء الوحيد المؤكد هو أن الأدب الياباني شهد تحولاً كلياً في غضون عشرين عاماً، وهو تحول جذري، لقد انكسرت القيود القديمة شكلاً ومضموناً.

س 7 - لماذا تحب التلاعب بترسيمات قصة حب Love story (كما في رحلة المستحيل) والرواية الشرائية roman noir والخيال العلمي SF (في نهاية الأزمنة) وتمزجها ببعضها في الوقت المناسب (كما في عشاق سبوتنيك أو وقائع الطائر ذي النابض)؟

ج 7 – هذا يعود في تاريخ قراءاتي الغريب والعشوائي. ولاسيما تولستوي ودوستوفسكي وتشيخوف، وبلزاك وفلوبير وديكنز. هؤلاء كانوا أبطالي. كنت أقضي جل وقتي منغمساً في قراءة رواياتهم، وكان يستحيل كتابة أعمال أدبية أفضل مما أنجزوه. بعد ذلك تعلمت الإنكليزية، قرأت كتاباً باللغة الإنجليزية فاكتشفت عالم الرواية الشريرة والخيال العلمي، رايمون شاندلير وكيرت فون كوت وريتشارد بروتينغان وسكوت فيتز جيرالد أيضاً. قرأت كل ذلك بالإنكليزية. كانت تجربة جديدة كلياً وغيرتني كثيراً. كان أساس ثقافتي مزيجاً من الأدب الكلاسيكي والأدب المرتبط بثقافة البوب POP. في نفس الوقت. أحب أن أستخدم ترسيمات وبنى رواية قصة حب والرواية البوليسية ورواية الخيال العلمي لإغنائها بمعطيات شخصية وكأنها تمرين على التفكيك إذا أردتم ذلك، وقد استعرت منها الشكل دون المضمون.

س 8 – *تتلاعبون أيضاً بالرواية البوليسية: غالباً ما يكون السارد إنساناً يواجه قضية غامضة، ولكنه يكتشف مؤشرات لا تقود إلى حل اللغز بقدر ما تقوده إلى لغز آخر؟*

ج 8 – في كتبي يبحث البطل في أغلب الحالات عن شيء مهم بالنسبة له، فالسارد في رواية *السباق إلى الخروف البري* – على سبيل المثال – يبحث عن الحيوان ذي القيمة، أما السارد في *نهاية الأزمنة*، فيقتفي آثار العالم الذي كان يعمل لأجله،

وفي رواية *وقائع الطائر ذي النابض* يريد السارد استعادة زوجته. يحدث كل ذلك ضمن أجواء غامضة تتغير في سياق مغامراتهم، وتتوج ببلوغهم مآربهم، ولكن بين الفينة والأخرى يفقد هدف البحث معناه، ولا يعود بلوغ الهدف ذا أهمية. مع ذلك ليست الحكاية سلبية إلى هذا الحد، لأن المغزى الحقيقي للحكاية يكمن في مسار التفتيش وعملية البحث، والبطل يختلف في نهاية الحكاية عما كان عليه في بدايتها وهذا هو المهم.

س 9 – هل هذا نوع من التلقين (initiations)(❖)؟

ج 9 – نعم. المغامرات التي يعيشها البطل هي مغامرات عشتها أنا نفسي ككاتب، وعندما أكتب أعيش الحالة الشعورية التي يعيشها أبطالي، وأمر بالمعاناة نفسها وبعبارة أخرى أختلف بعد الانتهاء من كتابي عما كانت عليه قبل كتابته.

في الواقع إن كتابة رواية أمر هام جداً بالنسبة لي، وأنا لا أكتب لمجرد الكتابة، والكتابة ليست عملاً كبقية الأعمال. بل هي كما قلت أنت نوع من التلقين. فأنا أتطور مع البطل في سياق ما يتعرض له من صعوبات.

س 10 – اعترفت أنك حين تكتب رواياتك كنت تبحث عن قصة حياتك، وتخترق السطح لتنفذ إلى أعماق روحك؟

(❖) **initiation**: تعني هذه الكلمة تلقي العناصر الأولى لعلم أو لفن، كما تشير إلى تقديم معرفة يجهلها المرء وترجمت أحياناً بالتنسيب أو بالمسارات إذا كان المقصود الدخول إلى جمعية سرية أو دين سري، وقد ترجمناها بالتلقين لأن السياق الذي استخدمت فيه يفيد بذلك.

ج 10 – نعم، عندما أكتب أحفر في هذه الأرض المكونة من طبقات متعددة، وأذهب دائماً إلى المواطن الأكثر عمقاً، ماأزال وسأبقى أغوص في الأعماق. يقول البعض إن هذا مشروع شخصي جداً، وأنا لا أوافقهم على ذلك إذا بلغت هذه الدرجة من العمق، فأنا أستطيع أن أتناول موضوعاً جوهرياً مشتركاً، وأتواصل مع قرائي، وتنشأ علاقة بيني وبينهم. أما إذا لم أذهب بعيداً إلى هذه الدرجة، فلن يحصل شيء.

س 11 – في كتبك، يتعلق الأمر دائماً بالذهاب أبعد من الحد الفاصل بين الجسد والروح، والحياة والموت، والواقع مجال آخر (عالم مواز، لاشعور، إلخ.....) بعض الحيوانات كالخروف في رواية السباق إلى الخروف البري، ورواية الرقص، الرقص أو الجدي في رواية نهاية الأزمنة، تسمح بتجاوز هذا الحد. من أين تأتي بهذه الحيوانات؟

ج 11 – سأجيب على سؤالك من خلال صورة. لنشبه الإنسان بمنزل، الطابق الأرضي يمثل المستوى الذي يعيش فيه، في هذا الطابق تعيش، وتأكل، وتشاهد التلفاز مع العائلة، أما الطابق الأول فتوجد غرفتك، وفيها تقرأ، وتنام، وهناك القبو، وهو الأكثر بعداً عنك، وفيه تخزن بعض الأشياء أو تقيم بعض الألعاب، لكن هناك أيضاً مكان خفي في ذلك القبو، مكان يصعب الوصول إليه، لأننا ندخله عبر باب سري من المتعذر رؤيته. فإذا كنت محظوظاً، فأنت تستطيع إيجاده والدخول إلى

الحيز المظلم. أنت لا تعرف ما بداخله ولا شكله ولا حجمه. حين تدخل هذه الظلمة ستشعر أحياناً بالخوف وأحياناً بالراحة والاسترخاء، وتستطيع رؤية الكثير من الأشياء الغريبة، كالإشارات والصور والرموز الميتافيزيقية تعرض أمام ناظريك، وكأنك في حلم. إنه عالم لاشعوري، لكن بين لحظة وأخرى عليك أن تعود إلى عالمك الواقعي فتخرج وتغلق الباب ثم تصعد، حين أكتب كتباً، أجد نفسي في هذا الفضاء المظلم والغامض، أرى الكثير من الأشياء الغريبة، يقول الناس هذا عالم رمزي وميتافيزيقي ومجازي أو سوريالي، أما أنا فأجد هذا الفضاء طبيعياً جداً وهذه العناصر تساعدني في كتابة قصصي. الكتابة بالنسبة للكاتب كأحلام اليقظة، الكتابة تجربة خارج المألوف غالباً ما يغيب عنها المنطق.

س 12 – *تبدو الغريزة أيضاً جسراً للعبور إلى ميدان آخر... أهو السبب في وجود مشاهد عاطفية في روايات مثل رحلة المستحيل ووقائع الطائر ذي النابض وعشاق سبوتنيك... إلخ؟*

ج 12 – تماماً. العاطفة مفتاح، الأحلام والحب مهمان جداً للدخول في أعماقك واستكشاف الجانب المجهول فيك. بعض الناس قال إنني كتبت الكثير من المشاهد المثيرة في رواية وقائع الطائر ذي النابض. يتكرر العنف في مواطن عديدة انتقدت لذلك لكنني كنت أرى أنه من المهم إدراك تلك المشاهد، فهي تسمح للقراء بفتح الباب الخفي الذي حدثتك عنه، أريد أن

أزعزع تفكيرهم، وأكشف لهم جانباً مجهولاً فيهم. هناك شيء ما يحدث بيني وبينهم.

س 13 – تحاول أن تضع موضع التساؤل كل اليقينيات المألوفة والقيم حتى الواقع اليومي؟

ج 13 – نعتقد أننا نعيش في عالم سليم نسبياً، أحاول أن أشوش هذا الإحساس، وهذه النظرة إلي العالم في بعض الأحيان نعيش الشواش والجنون والكابوسية، أريد أن أرمي بالقارئ في عالم سوريالي، عالم عنف وقلق وهلوسات.

س 14 – تحمل كتاباتك في الوقت ذاته أثر «السوداوية المبرحة للأشياء» أو «mome no aware» الأثيرة على الشعر الياباني التقليدي...؟

ج 14 – أعتقد أننا نعيش في عالم هو هذا العالم، إنما هنالك عوالم أخرى قريبة جداً منا فإذا رغبتم حقاً بذلك، تستطيعون أن تعبروا فوق الجدار، وتدخلوا عالماً آخر بطريقة ما، ومن الممكن التحرر من الواقع، وهذا ما أحاول أن أعبر عنه في كتبي. إنه مفهوم شرقي ذو خصوصية كبيرة كما يبدو لي. في اليابان والصين نعتقد بوجود عالمين متوازيين ومعابر صغيرة تسمح بالمرور فيما بينها دون أدنى صعوبة؛ وهي ليست الحالة نفسها في العالم الغربي، حيث (هذا العالم هو هذا العالم)، وذاك العالم هو ذاك العالم والفصل بينهما دقيق والحاجز

بينهما عالٍ جداً ومتين لدرجة أنه يستحيل عبوره أما في الثقافة الآسيوية فالأمر مختلف.

الكآبة المبرحة للأشياء momo no aware تصف – كما أعتقد – في هذه الحالة. نجد في رواية *رحلة المستحيل* ست شخصيات، ثلاث منها تبقى على قيد الحياة، والثلاث الأخرى تموت، وتعبر إلى العالم الآخر – ينتحرون – ثلاث يبقون في هذا العالم لكنهم يدركون – في نهاية المطاف – كم هو عالم غير مستقر. إنه شكل من أشكال الكآبة المبرحة للأشياء، وهذا غريب لأنني حينما بدأت الكتابة في رواية *رحلة المستحيل* كنت أفكر بأن ثلاثاً من تلك الشخصيات الست قد تختفي، لم أكن أعرف من هي. أثناء الكتابة كنت أتساءل مَن مِن هذه الشخصيات ستبقى ومن ستختفي؟

س 15 – *أما كنتم تعرفون ما الذي سيحدث قبل الكتابة؟*

ج 15 – أبداً أنا شديد العفوية، ولو كنت أعرف نهاية القصة لما وجدت حاجة في كتابتها. رغبت فقط في معرفة ما سيتوالى، وسيقع من أحداث، فبعض القصص لا تتوقف عن التطور صفحة تلو الأخرى، هذه هي الكتب التي أرغب في كتابتها.

س 16 – *هل تعتبر روايتك إلى جنوب الحدود إلى غرب الشمس، صدى لرواية رحلة المستحيل؟*

ج 16 – في الروايتين أردت التعبير عما نكابده من ألم حين

نفقد إنساناً عزيزاً، شخصاً مفعماً بالألم والإرادة، شرهاً للحب، لكنه يضل الطريق. شخصياً عرفت كثيراً من الناس الأعزاء ضاعوا عند منعطف الطريق، هؤلاء أفتقدهم دائماً، وكنت أرغب بالكتابة من أجلهم، وهو الشيء الوحيد القادر على فعله. أكتب عنهم ومن أجلهم... عن الأمل الضائع وفقدان الهدف وغياب معالمهم. كان ذلك الشعور بمثابة الموجّه لي، الشعور مهم جداً في القصة. بوسعك كتابة قصة جميلة ومتناسقة، لكن بدون إحساس ينهض بها ويغنيها تصبح بلا قيمة؟

س 17 – هل الهزة الأرضية في كوبيه Kobé والاعتداء بالغاز السام في مترو طوكيو ولّدا إحساساً دفعك للكتابة عنهما، هذا من جانب، ومن جانب آخر، دعاك للعودة إلى اليابان؟

ج 17 – نعم. كتبت رواية وقائع الطائر ذي النابض بين عامي 1991-1994. استغرق ذلك ثلاث سنوات، لأن الكتاب كان ضخماً وطموحاً جداً، ثم توقفت ما يقارب العام الكامل عن الكتابة، بينما كنت أستريح، اعتدت مجموعة من طائفة أوم Aum على مترو أنفاق طوكيو، وحدثت هزة أرضية أصابت كوبيه Kobé، وقع كل ذلك في أقل من شهرين، صدمت صدمة كبيرة.

كنت قد غادرت اليابان منذ سنوات عدة، فقد وجدته بلداً مضجراً، افتقدت فيه المناخ الملائم للكتابة، وبشكل ما قمت

بنفي نفسي إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وما إن شاهدت تلك الأحداث على شاشة التلفاز حتى شعرت بالحاجة للعودة وتقديم خدمة لوطني، ولقرّائي وشعبي، عدت إلى اليابان، وقابلت بعض ضحايا الاعتداء بغاز الساران Sarin عشرات وعشرات من الضحايا. أصغيت إلى قصصهم التي أسرّوا بها لي شخصياً وجهاً لوجه، تأثرت بها كثيراً، كانوا أناساً عاديين يعملون بجد، ويقطعون يومياً المسافة إلى عملهم مكدسين في عربات المترو... عندما استمعت إلى قصصهم تأثرت تأثراً شديداً. كنت أزدري ذلك المجتمع الذي ينتمون إليه. مجتمع ذو نزعة محافظة ومفرطة بالعمل... كنت ومازلت أمقت هذا الأسلوب في الحياة، لكن قصص أولئك الأشخاص كانت ببساطة مؤثرة، وأعتقد أنها غيرتني كإنسان وككاتب. بعدئذٍ أردت الكتابة عن الزلازل. عدت من كوبيه Kobé إنها مسقط رأسي. كان الزلزال قد أتى على منزل أهلي. لم أكن أرغب بكتابة رواية واقعية بل مجموعة من القصص. لذا بعدما استمعت إلى كل ضحايا الاعتداء بالغاز، وجمعت كثيراً من القصص والأصوات في داخلي، كان يسيراً عليّ كتابة المجموعة القصصية *بعد الزلزال* والتي لا تتناول الزلزال نفسه، بل نتائجه وتأثير هذه الكارثة على حياة مختلف أبطالها. كانت الكتابة عن هذه الأحداث أمراً جوهرياً بالنسبة لي، وكنت أشعر بالواجب والحاجة لذلك.

س 18 – حين كنت في اليابان أردت الهروب بطريق ثقافة البوب pop، وبالسفر إلى أوروبا وأمريكا، وما إن وصلت إلى أمريكا حتى شعرت بالحاجة إلى العودة إلى أصولك؟

ج 18 – لم تكن القضية موضوع هوية بل مسؤوليتي ككاتب وكإنسان شعرت بالحاجة إلى فعل أي شيء بوصفي كاتباً. لقد تقدمت في السن، وأصبحت أكثر نضوجاً في تلك الفترة.

س 19 – وهل هذا الهاجس بالمسؤولية هو ما قادك إلى تناول فظائع الحرب العالمية الثانية في الصين في رواية وقائع الطير ذي النابض؟

ج 19 – ولدت عام 1949 بعد الحرب. يقول البعض: «نحن لسنا مسؤولين عن ذلك، فقد ولدنا بعد الأحداث»؛ وهذه ليست قناعتي، لأن التاريخ هو تاريخ جماعي، نحن مسؤولون عن جيل آبائنا لأننا نتشاطر وإياهم ما فعلوه، ومسؤولون عما فعلوه آباؤنا أثناء الحرب. وهذا ما دعاني للكتابة عن تلك الفظائع، علينا إعادة النظر في ذلك، وحفظه في ذاكرتنا.

س 20 – والآن، هل تعيش في اليابان؟ ألا تفكر بالسفر؟

ج 20 عشت دائماً خارج اليابان ولسنوات عديدة في إيطاليا واليونان ومعظم الأحيان، في الولايات المتحدة الأمريكية، لأنني دعيت إلى العديد من الجامعات الأمريكية. لكن والحق يقال لا أرتاح في الأوساط الجامعية. لأن لهم تجمعاتهم ونجومهم

الخاصين بهم، وأنا لا أشعر بالراحة بينهم في الوقت الحاضر، سأبقى في اليابان. وقد أصبحت قوياً وصلباً أكثر مما مضى، أستطيع أن أحتفظ بعالمي الشخصي حتى وإن بقيت في طوكيو. لقد أسست أسلوبي وأسلوب حياتي. ومن اليسير، بالنسبة لي أن أعيش في طوكيو على طريقتي أكثر من أي مكان آخر، حتى لو واصلت السفر إلى أماكن أخرى.

س 21 – في كتبك، هناك موضوع يتكرر باستمرار: موضوع القطط. السارد في رواية السباق إلى الخروف البري يقبل أن يجري تحقيقه بشرط واحد أن نعتني بقطة وبطل رواية وقائع الطائر ذي النابض يأخذ قطة قبل أن يفقد زوجته والشخصيتان الرئيسيتان في رواية إلى جنوب الحدود إلى غرب الشمس يتشاطران حب القطط..

ج 21 – كنت مثل هاجيم Hagim طفلاً وحيداً كنت أعيش وحيداً مع أهلي. كان لي عالمي الخاص في البيت الذي يتكون من ثلاثة عناصر أساسية، الموسيقى والكتب والقطط. كانت تشكل ركائز عالمي. كنت، ومازلت أعشق تلك الأشياء. كان لدي دائماً عاطفة خاصة تجاه القطط. لم يكن في بيتي قطط لأنني وزوجتي نسافر كثيراً، ولا نستطيع الاعتناء بها، لكن في كل مرة أجد نفسي في حديقة أو شارع، وأرى قططاً أندفع نحوها. القطط هادئة وغامضة لذا لا أكتب عنها.

س 22 – تستمد كتبك الكثير من ميولك ومرجعياتك والأشياء

التي تحبها. ألهذا تستخدم دائماً الضمير الأول، ضمير المتكلم؟

ج 22 – نعم، لكني بدلت أسلوبي. كتبت جميع كتبي خلال السنوات الأولى مستخدماً ضمير المتكلم، حتى إنني لم أكن أستطيع منح شخصياتي أسماء.. دام ذلك ست سنوات. بعدئذ تطورت: للمرة الأولى لم تستخدم أية قصة من قصص مجموعة *بعد الزلزال* ضمير المتكلم، وفي آخر كتاب كتبته *كافكا على العارضة الخشبية*، نصفه يروى بضمير الشخص الثالث الغائب وفيه نجد عجوزاً متخلفاً بعض الشيء يستطيع التحدث مع القطط (ضحكات).

س 23 – كيف لك أن تلخص لنا رواية كافكا على العارضة الخشبية؟

ج 23 – هي قصة شاب في الخامسة عشرة، والقصة تحدٍ لي. أغلب شخصياتي في سن العشرينات أو الثلاثينات، ثم فكرت والآن سن الخمسينات أم المراهقة؟ فاخترت الثاني، شيء رائع أن تكتب عن الشباب، أسقطت العودة إلى زمن شبابي في سن الخامسة عشرة. كنت أحتفظ بذكريات حية وحديثة العهد وبفضاء كتاب، استطعت أن أرى العالم بعيني مراهقاً، وهذا هو الرائع في أن تكون كاتباً: لو أردت حقاً بوسعك أن تكون ما تشاء. وإذا استطعت أن أشعر بتجربة مراهق في عمر الخامسة عشرة، فالقارئ يستطيع ذلك أيضاً، ويستطيع أن يشاطرني

الشعور ذاته. هذا أجمل هدية بوسع رواية أو قصة أن تمنحها لك، وهذا يساعدني على الحياة. عوالمنا معزولة في بعض الأحيان، لكن مع الروايات والقصص، لن نكون وحيدين. نستطيع أن نتواصل بعواطفنا وأفكارنا. هذا لا يحدث دائماً لكنه يمكن أن يحدث، إنها قوة فريدة.

س 24 – ما تقوله يذكّر برواية عشاق سبوتنيك، حين تفسر إحدى الشخصيات كلمة «spoutnik» بمعنى «رفيق سفر» «compagnon de voyage» الآلة سبوتنيك محكومة بالدوران في مدار حول كوكب الأرض دون أن نستطيع الاقتراب منه أبداً ...

ج 24 – يمر بعضنا دائماً بجانب الآخر. نستطيع التفاهم لكن المسافة تبقى عموماً موجودة. نلتقي، ونفترق، ونواصل التقدم والحياة حاملين ذكريات اللقاءات الرائعة، كآلتي سبوتنيك يتابعان مسارهما في الفضاء، نتقارب، نلتصق، ثم نفترق حاملين ذكرياتنا المشتركة التي تمنحنا الدفء والراحة، وهذا هو المهم، لهذا كتبت الحكايات الجميلة والكتب الرائعة بعد رواية *كافكا على العارضة الخشبية* أنشأت موقعاً على الإنترنت، فتلقيت ستة آلاف رسالة إلكترونية قرأتها جميعها. أجبت على ألف منها، انشغلت بالإجابة عليها كل الوقت، فاستغرق ذلك جل وقتي، لكنه كان مهماً لي لأنني تبادلت الآراء مع قرائي مباشرة. ببساطة كان ذلك رائعاً، كما استطعت أن أكوّن فكرة عنهم، ومن هم، وكيف يشعرون، وبما يفكرون.

أنا لا أقرأ ما يكتبه النقاد ولا أثق بهم، ولكنني شديد الثقة بقرائي، وقد بيع من روايتي كافكا على العارضة الخشبية ثلاثمائة ألف نسخة، لكن هذا الرقم في اليابان لا يعني شيئاً، ما يهم هو أن نعرف منهم هؤلاء القراء. كان الموقع على الإنترنت أساسياً بالنسبة لي. شعرت بدعم قرائي لي. انتقد البعض كتابي، وقالوا إنهم صدموا، وهذا ليس بذي أهمية، فأنا أدرك صعوبة إرضاء جميع القراء. ما هو رائع أنني استطعت الوصول إليهم.

الإنترنت بالنسبة لي هو وسيلة تواصل مثالية، إنه ديمقراطية مباشرة كما كان الحال في أثينا القديمة، عبر الإنترنت نستطيع التحدث مباشرة ووجهاً لوجه، بسرعة ودون عوائق، حتى لو تطلب ذلك بعض الوقت لدرجة أنني اضطررت لإغلاق الموقع.

س 25 – *هل تمثل رواية عشاق سبوتنيك بعض الشيء نقطة التقاء لأهم التأثيرات التي طبعت شخصيتك: الحب والعجائبي؟*

ج 25 – لم أفكر بهذين الجانبين أردت فقط كتابة مثلث عاطفي، فأجريت تغييراً في الترسيمة التقليدية، لأن مثلث كتابي يتضمن علاقة عاطفية سحاقية. السارد هو نقطة الضعف فيها، فهو يروي قصة هاتين الامرأتين مكتفياً بمشاهدة ما يجري. كنت أجهل العلاقة السحاقية، فاستخدمت مخيلتي فقط، كنت أشعر بأنني أعرف كيف يمكن أن تجري هكذا علاقة بين الامرأتين. رواية عشاق سبوتنيك تحكي قصص حب

محكومة بالموت منذ البداية، وهي حكايتي المفضلة دون أن أدرك لماذا...

س 26 – *عمّ تكتب في الوقت الحاضر؟*

ج 26 – لا أكتب عن شيء، أنا متوقف عن الكتابة. التقيت البارحة بـ كازيو إيشيكرو، فقال لي إنه يمضي ثلاث سنوات في تأليف كتاب يتوقف بعدها لمدة عام يقوم فيه بجولة يلتقي فيها بالصحافة، ويسافر إلى الخارج وهو ما أقوم به هذا الأسبوع، سأعود هذا الخريف إلى مواصلة الكتابة، فالكتابة تتطلب الكثير من القوة والطاقة. أنهض في الرابعة صباحاً، وأكتب حتى التاسعة. أعمل بتركيز شديد، أنهك بعد خمس ساعات فأمارس الرياضة فيما تبقى من وقت. أسبح وأركض... إنه نظام يومي ألزم نفسي به، ومن أجل الكتابة نخترع ونضع قواعد خاصة بنا علينا التقيد بها. يعد إنهاء الكتاب أكون قد نضجت، ولا يبقى شيء.

س 27 – *وفجأة تسافر إلى لندن للالتقاء بالصحفيين؟*

ج 27 – هذا أيضاً مضن إنما بطريقة أخرى... فأنا لا أحب المقابلات، ولا أشعر بالراحة. مهنتي الكتابة، وليس الكلام. أحياناً لا يتيسر لي التعبير عن مشاعري، وكيف أكتب وما أريد كتابته، ولماذا أكتبه؟ أنا أدرك ذلك غريزياً عندما أكتب، وحينما أحاول تفسيره، أدرك بأنني أتحدث عن أشياء لا نستطيع التعبير عنها.

قصائد من رومانيا

(1)
شعراء

شعر: ميرون بارنسكفي (*)

أنتم أيها الشعراء

يا من تشيدون البيوت..

(*) ميرون بارسفكي: ولد في زمنيكا سنة 1911 وتوفى في فالايني سنة 1971، صدرت له عدة دواوين شعرية منها: أغان غجرية، 1941، «فاز بجائزة الدولة للآداب، أصدر كتاباً يضم ترجمة لأشعار ثمانية شعراء أوروبيين سنة 1946».

تصنعون الأشياء..

تعملون..

تحبون.. تكرهون.. تغنون..

ترقصون.. تبيعون وتشترون..

.....

أنتم الرجال الحقيقيون

الذين يصنعون العالم

لا .. بل لأنكم في مقدمة العالم..

حتى حين تموتون..

تبقى قيمتكم كما لو أنكم على قيد الحياة..

.....

أنتم أيها الشعراء..

أنتم الذين تبنون قبوراً فسيحة..

تتسع لأجسادكم وأرواحكم.. وإنجازاتكم...

.....

وهناك آخرون...

لا يعيشون حقيقة الحياة...

كما لا يعيش الظل وحده..

بل على ضوء شيء آخر ...

أما أنتم، فإنكم تصنعون الخير

من الألف إلى الياء

وأنتم من الحقيقة.... نعم الحقيقة.....!!!

(2)
أشعة

شعر: فيرنك زملر (❖)

والآن...

للمرة الأخيرة...

استجمع كل قواك..

فإنها وإن كانت ضئيلة

تستطيع اختراق كل شيء حتى الحديد...

ربما استطاعت صهر اللؤلؤ...

لا تقل إن كل شيء قد انتهى...

فدقيقة واحدة من الحفر في الجدار

(❖) فيرنك زملر: ولد في أودور هيل سنة 1906 وتوفى في بوخارست سنة 1978، عمل محرراً في عدة مجلات هنغارية، وتولى رئاسة الكتاب والفنانين، أصدر عدة أعمال شعرية منها: «أفول الربيع، 1940» و«بين الأحلام، 1961» ترجم العديد من المؤلفات الرومانية إلى الهنغارية وكتب عدة أعمال روائية ودرامية.

تحقق شيئاً ...

وتفتح نافذة لرؤية النهار.....

.....

وذات يوم

سوف تنظر من خلالها

عين تتطلع إلى المستقبل...

.....

والآن.. استجمع كل قواك..

وانظر من فتحة الجدار..

فقد ترى ضوء النهار ...

ترجمة محمد سلمان الخواجة

قصائد

شعر: ديريك والكوت (*)

(1)

«كتابة في صحيفة جورجتاون»

بدأت مع حركتها المرعبة....

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

خطوطها صدئة..

مع أنها لامعة مثل سكة الحديد

داخل مدينة بيضاء....

بدأت..

مع طائر «مالك الحزين»..

ترد السؤال سؤالاً..

أي طائر هذا؟؟

من تلك المرأة؟؟

ماذا حل بموطنهم؟

لو أن مالك الحزين يشجب السؤال..

لو تبقى المرأة صامتة..

لو لم يهرب أحد..

لم يبق لنا شيء إلا باقة أزهار..

مالك الحزين صامت..

يصدأ القطار.. امرأة لا تمل الانتظار..

أنسى ما يدعى بـ «الوقت»

مثل سمكة ترقص حول شباك الصياد..

ناسية أن هنالك موتا..

لن أنفخ قلبي إذا ما ذوت القصيدة..

لن أخجل من ذكر اسمي وعمري، وعنواني ...

فالعمر لا يخجل من اسمه الحقيقي..

إذا أجبرك مالك الحزين

على الخروج إلى حياة أخرى..

ثم أعادك سيرتك الأولى

لتصير ضعيفاً..

وستصحو يوماً

لتجد امرأة رحلت

وسماء بيضاء..!!!!!

(2)
النجاة

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

لا رمل يملأ رأس ذبابة...

شيخ هرم ينشد متعة

صبح يشرب من أمل فارغ

كم أحلم برغيف جاف..

ننتهي من حيث بدأنا

ترحل الأرض

ينشق الصمت بصوت الرعد

هاج الموج فأرغى زبدا

زبداً أبيض مثل يدي...!!

(3)
قصب سكر البحر

سأجعلكم أصدقائي الجدد

لأن نصف أصدقائي ماتوا

هكذا قالت الأرض..

لا....

.....

❖❖❖❖❖❖❖❖

سمعتهم يتحدثون ذات ليلة

لم أستطع السير

شجيرات المحيط وحدها

كانت تعانق الثلوج

وتطفو على أفق الحلم....

❖❖❖❖❖❖❖❖

أيتها الأرض..

إنك تخبئين الكثير

من أصدقائي

ماذا تركت لأعشق..؟!

❖❖❖❖❖❖❖❖

يتعانق قصب السكر والصخر

يتعانق لون فضي مع لون أخضر

كانوا جميعاً أصدقائي

كانوا قدري

لكن لن يرجع يوما ما قد ضاع...

❖❖❖❖❖❖❖❖

حجر يحتمل بصبر ضوء البدر

لا يشعر بالإحباط

إنه أقوى من ريح تقلع قصب البحر

فتميد الأحبة

بكل أخطائهم

مثلما كانوا..!!

ترجمة سعيد سلمان الخواجة

قصائد

جوزيبي كونتي (*) - إيطاليا

(1)

لك وحدك أخضع يا إلهي

خضوع الصوامع للسماء

(*) ولد بليغوريا سنة 1945، يعتبر من كبار شعراء إيطاليا الحداثيين، ألف عدة روايات ودراسات نقدية، من أعماله الشعرية المحيط والفتى 1983، الفصول 1988، حوار الشاعر والمبعوث، أغاني الشرق والغرب 1997. ترجم أعمال بليك، شيلي، ويتمان ولوزانس. قام بتأليف أنطولوجيا الشعر العالمي في أواخر سنة 2003. القصائد من ديوان «أغاني الشرق والغرب».

وجه امرأة لحجاب

خضوع النهر لضفتيه وللجبل

مثل اليم للأمواج

والكأس للعين

خضوع الدابة لأثقالها

والسارية للأقواس

والصورة للمرآة

خضوع العصا لثقل العجوز

وزرقة باب

وجلود للأسوار

لك أحيا خاضعاً محبوبي

مثل القوافل لسفر الشمس والقمر

مثل الوردة للمطر

والرمال للتلال

(2)

لا أريد أن أسلم، مثل حافظ قلبي
لملذات الحياة

غير أني أظل وفيا لها في الأعماق
لأن لا أحد اجتنى العسل

وتمر الواحات
دون خدوش

مرات عديدة غدت فيها القبلات
والكؤوس المترعة جلالي

(3)

إن أردت أن تكون سعيداً
فلا تطلب من العشق
أن يختزل في لذة
تقودك في المساءات

إن أردت أن تكون سعيدا
كن شهيد العشق
وأطلب له حظاً
يتأرجح بين الألم والموت.

من يهاب الموت في
سبيل العشق
لن يجني منه
حياة أو حقيقة

من يجهل كيف يغير نفسه

ويتألم في سبيل العشق
لن يتذوق العسل
لن يكون وفياً

إن أردت أن تكون سعيداً
كن شهيد العشق
إن عجزت،
اتركه، وانس
ولا تحزن.

ترجمة الرداد شراطي

مُعزّون في «بَيَل»

غلام حسين ساعدي(*) - إيران

ترجمة صادق إبراهيمي كاوري(*)

إســـلام ومـشــدي[1] بــابـا وابـن مـــشـدي صـَـفَـر، أتـوا

(*) «غلام حسين ساعدي» أول قاص إيراني كتب عن «الأدب الريفي» (Short story of the soil) وكاتب القرية الأول في الأدب الفارسي المعاصر. ولد عام 1935 بمدينة تبريز. وقد توفى في المنفى سنة 1985. يحمل شهادة الدكتوراه في علم النفس. من أشهر أعماله: «المعزون في بَيَل» (عزاداران بيل) (1964)، «الخوف والارتعاش» (ترس ولرز (1968) واللحد والمهد (كَور وكَهوراه) (1977) في الفن القصصي، «ويِّل للمهزوم» ؛ؤاي بر مغلوب) (1966). «شهر العسل» (ماه عسل) (1978، «الأفعى في الهيكل» (مار در معبد (1993) و..... في الفن المسرحي. وله أعمال أخرى في مجال: الترجمة، والدراسات، كتابة السيناريوهات و..... =

بـ«موسُرخه»[2] عند الحوض. أخرج إسلام من كيس كان يحمله تحت إبطه خبزاً يابساً وبدأ يلقم موسرخه قطعاً منها، وكان هذا يمضغ الخبز بسرعة ويبلعه. بعد قليل التحق إسماعيل وعبدالله والعمدة بهؤلاء وجلسوا جنبهم.

قال مشدي بابا: «ماذا نفعل به الآن؟».

قال العمدة: «وقف حمار الشيخ في العَقبة، رأيت كل شيء في حياتي إلا مثل هذا».

قال ابن مشدي صفر: انظروا، كيف أصبح شكله؟ انظروا إلى عينيه؟ أترون فمه؟».

أخرج إسماعيل حبتي بطاطا من جيبه ودسهما في فم موسرخه قائلاً: «أصبحت يداه ورجلاه غريبتي الشكل».

أخذ ابن مشدي صفر بيد موسرخه ونظر إليها قائلاً: «كأنها كفُّ دُب، دُب بمعنى الكلمة».

= المترجم في سطور:

ولد عام 1969 في مدينة «العمارة» (العراق)، يحمل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، طبع له مقالات وترجمات عديدة في المجلات العربية والإيرانية، يشغل منصب مدير الدراسات والبحوث بجامعة «آبادان»، يعمل مدرساً للغة العربية وآدابها في مرحلة الماجستير بجامعة آزاد (إيران).

(1) لقب يُمنح لكل من زار مدينة «مشهد» بخراسان وهو في الأصل المنسوب إلى مدينة «مشهد»، يقرأ بالتخفيف «مشدي».

(2) «موسُرخة»: ذو الشعر الأحمر.

قال إسلام: «إذا استمر بالأكل على هذه الطريقة، بعد شهر فقط، لن نجد شيئاً لنأكله في قرية «بَيَل».».

في هذه اللحظة فرغ فم موسرخه من الأكل، فعربد: «جوعان، جوعان».

قال مشدي بابا: «لا أشبعك الله، كم تأكل؟».

دس إسلام قطعة خبز في فمه. بلع موسرخه الخبز دون مضغ وصرخ: «جوعان». أدخل إسماعيل حبتي بطاطا أخريين في فم موسرخه وقال: «ذهب الليلة الماضية إلى بيت أم فاطمة وأكل جميع بصلهم».

قال ابن مشدي صفر: «قبل ثلاث ليال، دخل علينا والتهم بعض قمح أبي».

قال عبدالله: «صعد إلى بيتنا ولكن أسقطته الرياح الهوجاء من فوق الحائط». دس إسماعيل أخرى في فمه وقال: «خبأت زوجي من الخوف جميع ما لدينا من الأكل».

سرط موسرخه البطاطة وصرخ معربداً: «جوعان، جوعان».

قال العمدة: «بربك يا إسلام، لا تلقمه لنرى ماذا يفعل؟».

صرخ موسرخه بأعلى صوته: «جوعان، جوعان، جوعان...».

قال مشدي بابا: «اخرس، أطرشتني».

دس إسماعيل قطعة خبز في فمه وقال: «حسناً، حسناً، لا تصرخ».

قال العمدة: ماذا نفعل؟».

قال إسلام: «لو استمرت هذه الحالة شهراً واحداً فقط، عندها سنضطر إلى أن نستجدي من الآخرين لكي نُشبع بطنه».

قال مشدي بابا: «أنا أستجدي من الآخرين ليأكل هذا؟».

قال إسلام: «ألم تَرَه؟».

دحَش إسماعيل بطاطة أخرى في فمه وأردف قائلاً: «فلنجد مخلصاً من هذه الأزمة، أنا لا أرغب في الاستجداء».

قال العمدة: «لِمَ لا نُعلِفه بدلاً من الأكل؟».

قال ابن مشدي صفر: «كل هذه الأشياء لا تجدي، لم يبق إلا حل واحد».

نظر الرجال إلى بعضهم. قال عبدالله: «أي حل؟».

قال ابن مشدي صفر: «أن نتخلص منه».

صرخ موسرخه: «جوعان، جوعان».

وضع إسماعيل بطاطتين في يد موسرخه وقال: «حرام، ما تفكر به حرام».

قال إسلام: «لن أدعك تفعل ما يدور في رأسك».

قال ابن مشدي صفر: «إذاً، ماذا ستفعلون؟».

فكّر إسلام قليلاً وقال: «نرميه في مكان ما ونقفل عليه ونأتيه بالأكل».

قال إسماعيل: «سيموت جوعاً».

قال إسلام: «ياليته يموت، فإذا لم ننجح في هذا، سنقلل من شربه وأكله حتى يموت».

قال عبدالله: «أين نضعه؟».

قال العمدة فرحاً: بارك الله فيكم، فكرة رائعة».

فرح الرجال وألقوا نظرة إلى الطاحونة العاطلة في طريق «جاميشان» لم يقم الرجال من مكانهم حتى شرع موسرخه بالصراخ: «جوعان، جوعان».

فتح الباب، فهربت الفئران واختبأت تحت تابوت عتيق. دخل إسلام ومشدي بابا ومشدي صفر. دفعوا موسرخه إلى الداخل. ثم دخل الجمع. لم يكن للطاحونة باب آخر كان بنيانها واهناً والسقف قد انقض، وكان نور الشمس يمتد على الحيطان التي مازالت. لما تبقى عليها من الطحين. بيضاء. كان في يدي إسماعيل جرّة ماء فأعطاها لعبدالله وأخرج بطاطتين من جيبه ودفعهما إلى فم موسرخه وقال: «جيد، هذا المكان جداً جيد جيد له».

وضع مشدي بابا كيس الجزر جنب الحائط وقال: «ولكن المكان هذا بلا سقف يا مشد إسلام.

قال إسلام: «الحيطان مرتفعة فلا يستطيع الهروب».

وضع ابن مشدي صفر إناء الحساء عند كيس الجزر وأسند جرّة الماء على إناء الحساء، جرّب العمدة الباب المكسور وقال: «مشد إسلام، ليس لهذا الباب رتاج، ماذا نفعل به؟».

قال إسلام: «سأصلحه، لا تشغل بالك به».

ذهب العمدة وأتى بقطع من الخبز وبعض الجزر وألقى بها أمام موسرخه.

بدأ موسرخه بالأكل والرجال ينظرون إليه، بعد قليل تركوا المكان. سحب إسلام الباب وراءه وقال: «سأسمّر الباب، لا توجد طريقة أخرى».

قال إسماعيل: «وغداً، أنكسر الباب لندخل؟».

قال إسلام: «نأتي بسلم ونسنده على الجدار من الخارج ونرمي بما نريد داخلاً».

قال إسماعيل: «كم يوماً سيبقى في الداخل، يا إسلام؟».

قال إسماعيل بعد تأن قليل «والله أعلم، لربما يتعافى ونخرجه قريباً».

قال العمدة: «أتظن ذلك؟».

قال إسلام: «ربما يتعافى وربما لا، الله القادر على كل شيء».

قال ابن مشدي صفر: «إن بقي على هذه الحالة علينا أن نمانع من تجوله في القرية».

كان موسرخه جالساً بفم مملوء على التابوت ويصرخ: «جوعان، جوعان».

لمّا حل الليل، خرجت الفئران من مخبئها واقتربت من موسرخه وقد أفرغ الإناء وكان يقرض الجزر. لما رأى موسرخه الفئران قام بفم مملوء يطاردها. هجمت الفئران على الإناء الفارغ وتكدست في داخله أخذ موسرخه كيس الجزر والخبز ووضعهما على التابوت وجلس فوقه. قد أضاء القمر داخل المطحنة. قد توقف موسرخه عن الأكل وأصغى جيداً، فلم يسمع صوتاً إلا صوت خربشة الفئران في الإناء.

في منتصف الليل، سمع إسلام صوتاً ما فخرج من فراشه. قد سقط سواد كبير في الحوض وكان يتخبط في الماء. قفز من الشباك إلى الخارج وتبعه الآخرون. وجدوا موسرخه قد وقع في الماء وكان يطارد السمك. كان العمدة ينظر إليه مندهشاً. جاء مشدي بابا بفانوس فرفعه أمام عينيه وقال:

«أعوذ بالله، ما الذي يفعله هناك؟».

صرخ العمدة: «يا ولد، ماذا تفعل هناك؟».

كان موسرخه يتخبط في الماء ليصيد سمكاً».

قال إسلام: «اخرج، اخرج».

قال العمدة: لِمَ دخلت، الحوض؟».

قال موسرخه: «جوعان».

قال إسماعيل: «هل أكل كل شيء؟».

قال العمدة: «أكيد، لا شك أكله نفد وإلا لما خرج».

قال ابن مشدي صفر: «كيف استطاع أن يخرج؟».

صرخ العمدة: «اخرج، اخرج».

قال موسرخه: «جوعان» وأغار على الأسماك.

قال إسماعيل: «لِمَ يفعل هكذا؟».

قال مشدي بابا: «ألم تره؟ يريد أن يصيد السمك».

قال إسماعيل: «كيف يأكل هذه الأسماك؟ هذه الأسماك سامة. لو أكل واحدة فقط لانفجر مكانه».

قال ابن مشدي صفر: «يكون أفضل، دعوه يأكل حتى ينفجر».

أخذ العمدة الفانوس من يد مشدي بابا وحرّكه ثم قال: «اخرج يا ولد، اخرج».

قال إسلام: «يا عمدة، لا تتعب نفسك، لن أخرج هكذا، أريه الأكل، سيخرج فوراً».

قال إسماعيل: «إذاً، سآتي بالأكل».

ذهب وجاء بقرصين من الخبز. أخذ إسلام الخبز وعرضهما على موسرخه قائلاً: يا ولد، تعال، خبز، خبز، ألا تريد الخبز؟».

خرج موسرخه مسرعاً من الحوض وركض نحو إسلام، قطع إسلام الخبز ودفعه إلى فمه.

قال العمدة لإسلام، «والآن ماذا تفعل؟».

قال إسلام: «أحتاج لحبل لأربطه حتى لا يستطيع الهرب».

قال ابن مشدي صفر: «ماذا يفعل الحبل، حتى وإن ربطناه: سيفلت من الحبل».

قال إسلام: «نربطه حيث لا يستطيع خلاص نفسه».

قال العمدة: «أنرجعه إلى المطحنة مرة أخرى؟».

قال إسلام: «نعم، علينا أن نرجعه فإن دخل القرية سيُسبب لنا المشاكل سنأتي بأكله إلى هنا».

أتى إسماعيل بالحبل. غادر الرجال المكان نحو المطحنة وقد تقدم مشدي بابا حاملاً الفانوس ليضيء لهم الطريق. نظر مشدي صفر من ثقب إلى سطح بيته حيث الرجال كانوا يتجهون نحو «جاميشان».

عند دخولهم للمطحنة، هربت الفئران تحت التابوت، تقدم

مشدي بابا بفانوسه. دفع إسلام وابن مشدي صفر، موسرخه إلى الداخل ثم دخل الجميع. كان القمر يضيء المكان حيث يرون ما في المطحنة بوضوح.

قال عبدالله: هكذا إذاً، قد كسر الباب وخرج».

قال ابن مشدي صفر: «الذنب، ذنب إسلام الذي لم يقفل الباب جيداً».

قال إسلام: «كنت أظن لو استمر بالأكل حتى ظهيرة يوم الغد، لما احتاج إلى أكل آخر ويكتفي بما لديه في المطحنة».

ركل ابن مشدي صفر الإناء الفارغ وقال: «انظروا، أكل كل شيء ولم ينفجر».

وضع إسماعيل شدة خبز وبصل فوق التابوت وقال: «سيأكل هذا قبل نصف ساعة ويخرج مرة أخرى».

قال ابن مشدي صفر: «إذاً، بعد يومين لا نجد شيئاً في القرية لنأكل».

قال العمدة: «أخاف أن يدخل المزارع ويأكل جميع القمح».

قال ابن مشدي صفر: «فلنذهب ونأتي ببرسيم له».

قال إسلام: «حسناً، مَن منكم يستطيع أن يعقد الحبل جيداً».

قال ابن مشدي صفر: «أنا».

قال إسلام: «أعقد الحبل حيث لا يستطيع فتحه».

قال ابن مشدي صفر: «سأعقده عقدة لا يستطيع فتحها بعد سنتين».

قال إسماعيل: «أنا وعبدالله نذهب لنأتي بالبرسيم». ثم انطلاقاً.

جلس الرجال حول موسرخه. كان يبلع الخبز فأخذ إسلام برجله اليمنى ورفعها. عقد ابن مشدي صفر الحبل عقدتين ووضعه كخلخال في رجله. قرّب مشدي باب الفانوس، عقد ابن مشدي صفر على الحبل عقدة كبيرة عجيبة حيث أثارت ضحك إسلام والعمدة. قام العمدة وإسلام وعقدا الجانب الآخر للحبل بصخرة المطحنة الكبيرة الملقاة في إحدى زواياها. ثم وقفا قليلاً ينظران إلى موسرخه. جاء إسماعيل وعبدالله بحضن من البرسيم ورموه أمام موسرخه. رفع مشدي بابا الفانوس وخرج ثم تبعه الآخرون. ظهر على أفق المشرق خيط أبيض.

عند المساء، لما رجع الرجال من الصحراء، وجدوا موسرخه أمام بيت بابا علي وقد أحاطته النساء. كان أمامه على الأرض الكثير من البطاطا والجزر وهو يأكل بجشع. قال العمدة: «مَن أخرجه؟».

قال ننه خانوم: «لم يخرجه أحد، خرج بنفسه».

قال إسلام: «كيف خرج بنفسه؟ نحن ربطناه جيداً».

تنحّت النساء عن الطريق. تقدم إسلام ونظر إلى الحبل المزق على رجلي موسرخه. لزم الحبل وسحبه نحوه. التفت إليه موسرخه بفمه المملوء ونظر إليه. انحنى العمدة وقال: «كيف مزقت الحبل؟».

لم يرد موسرخه على سؤاله وبلع ما كان في فمه ثم أخذ بجزرتين أخريين.

قال العمدة: «ماذا نفعل بك؟».

قال ابن مشدي صفر: «لا ينفع معه شيء، وقلت لكم من اليوم الأول، تخلصوا منه».

قال العمدة: «تعني أن نقتله؟».

قال ابن مشدي صفر: «الآن، أو من الأفضل أن نتركه في الصحاري».

قال مشدي بابا: «سيرجع، ستجده هنا ينتظرك فور دخولك».

قال ابن مشدي صفر: «سهل، نأخذه ونتركه قرب قرية «سيد آباد» أو قرية «خاتون آباد»، حتى وإن أراد الرجوع إلى قريتنا، سيموت جوعاً في بعض الطريق، لذلك يضطر أن يبقى هناك...».

وقفت العربة على حافة الطريق، إسلام، والعمدة، ومشدي بابا، وإسماعيل وابن مشدي صفر، أنزلوا موسرخه ثم دفعوه

إلى الظلام. كانت قرية «سيد آباد» نائمة. تقدمت العصبة إلى أن وصلت حقل البرسيم. أفرغ إسماعيل كيساً مملوءاً بالأكل أمام موسرخه، ما بدأ بالأكل حتى سارت العصبة على رأس أصابعها نحو العربة. جلس إسلام مكان الحوذي ثم ركب الرجال واحداً تلو الآخر تاركين المكان خلفهم. ملأ فضاء الصحراء صوت عويل موسرخه.

وجد أهل «سيد آباد» موسرخه جالساً على بيدر القمح ويأكل منه، قد ظنوا في الأول بأن حيواناً غريباً دخل القرية ولكن عندما اقتربوا منه، وجدوه والحبل الملتف حول رجله. اقترب أهل القرية منه وبدأوا يحملقون فيه.

قال أحدهم: «من أين جاء؟».

قال الثاني: «ما أظنه من قريتنا، ربما جاءنا من قرية أخرى؟».

قال الأول: «أتعرف من أين؟».

اقترب أهل القرية منه ودققوا النظر فيه فلم يعرفه أحد. جلس رجل جنبه ونظر في عينيه المتعبتين الناعستين وهو يستمر بالأكل. سحب نهاية الحبل الذي كان في رجله نحوه، فامتدت رجله دون أن يتفوه بشيء.

قال ثالث: «من أين أنت؟».

رد عليه موسرخه بفمه المملوء: «جوعان، جوعان».

قال الثالث: «قلت، من أين أتيت؟».

فرد عليه موسرخه مرة أخرى: «جوعان».

فقد الثالث أعصابه فصرخ: «ما اسمك؟ من أية قرية أنت؟ من أنت؟».

لم يرد موسرخه عليهم بشيء. ملأ فمه وبدأ بالأكل وأهل قرية «سيد آباد» ينظر بعضهم إلى بعض.

بزغت الشمس والبيدر يتلألأ كالذهب جالساً فوقه موسرخه يأكل القمح بسرعة وكأنه أصيب بمجاعة.

قال الرجل الأول: «فليذهب أحدكم عند «كِدا خانوم» ويخبرها أن عفريتاً دخل القرية يلتهم كل شيء، ماذا نفعل به؟ ويذهب آخر ويأتي بالخبز والبصل لهذا».

ذهب الرجلان وعادا بعد دقائق. كان مع الأول كيس خبز وبصل، فأفرغه أمام موسرخه. وقال الثاني بأنفاس مبهورة: تقول كِدا خانوم أخرجوه ولا تدعوه يدخل «سيد آباد». لبث أهل القرية حتى يتمم موسرخه أكله ثم أركبوه الحمار وسيّروه نحو قرية «حسن آباد».

لم يحصل موسرخه في «حسن آباد» على الأكل. قد أحاط به الأطفال ينظرون إليه برعب وهو يزحف على قدميه ويديه ساحباً الحبل على الأرض من ورائه. أتت العجائز وانحنين عليه يدققن في وجه.

التصق شعر موسرخه بعضه ببعض وقد انتفخت عيناه حتى كادتا تطبقا. قد تغير شكل يديه ورجليه وكأنها بلا أصابع. كان يلتهم كل شيء يقع تحت يديه. كانت العجائز تتصدق عليه بالخبز والبصل وموسرخه يلتهم كل شيء بطرفة عين. نظر إليه العمدة وقال: «ما أظنه بشراً، من أين أتى، ما اسمه؟ ما الذي جاء به إلى هنا؟».

ركعت العجائز أمامه متضرعات «بربك، غادر قريتنا، تفضّل علينا وغادر «حسن آباد».».

افترش موسرخه الأرض كالضفدع، كان يحاول أن يفتح عينيه بلا جدوى. اصطف الرجال خلفه يخططون لكيفية إخراجه من القرية، الكل كان يخاف موسرخه.

حيوان غريب دخل قرية «بَيَل» وهجم على البيدر. لم يشبه أي حيوان: له ذقن طويل كذقن الجُرذ، وأذنان صغيرتان أيضاً كأن الجرذ. كان له حوافر كالدواب. ذنب قصير مثلث الشكل كأنه ذنب تيس.

كاد قرنان ينبتان فوق رأسه. كان يحاول أن يفتح عينيه وعندها وكأنك ترى عيني ضفدع ينظر إلى الملأ وهو جالس يلتهم القمح.

قال مشدي بابا: «من هذا؟! هل رأيتموه من قبل؟!».

قال ابن مشدي صفر: «لم أر من قبل مثل هذا!».

قال إسماعيل: لعله ضبعٌ».

قال العمدة: «قد رأيت الضبع من قبل، لم يكن على هذه الصورة».

قال ابن مشدي صفر: «أظنه موسرخه، قد عاد إلى القرية؟».

نظر العمة ومشدي بابا مندهشين إليه وقال العمدة: «يابُني، لم يكن موسرخه على هذه الصورة».

قال مشدي بابا: «صحيح، لم يكن وجه موسرخه ذا صوف».

قال ابن مشدي صفر: «فليكن مَن يكون، علينا أن نتخلص منه».

قال العمدة: «أنا لا أستطيع».

قال مشدي بابا: «أنا لا أستطيع».

قال ابن مشدي صفر: «ولكن أنا أستطيع».

فذهب وأتى بصخرة كبيرة من وراء البيدر. أدار العمدة، ومشدي بابا وإسماعيل ظهرهم لابن مشدي صفر وجعلوا يحدقون في المطحنة القديمة. كانت الرياح تهبُّ والباب المكسور يرتد بشدة. رفع ابن مشدي صفر الصخرة فوق رأسه ثم وضع قدمه اليمنى جانباً واليسرى في الجانب الآخر من الحيوان حيث صار الحيوان بين يديه فترك الصخرة تسقط.

افترش الحيوان بلا صوت على الأرض، فار دمٌ أصفر غليظ من فمه. ذهب العمدة ومشدي بابا إلى الجانب الآخر للبيدر ليحفرا حفرة يدفنوا الجثة فيها.

الرجل السابع والعشرون

ناصر تقوايى[❖] - إيران

ترجمة صادق إبراهيمي كاوري

رفعت قبعتي ودخلت. كان المقهى خالية وفي أحد زواياه كان رجل جالساً وكان ظهره نحو الباب. كان عريض المنكبين وضخماً ومن المؤكد أن الرجل هذا حتى وإن أصبح عجوزاً سيبقى هكذا ضخماً.

كان النادل واضعاً رأسه بين يديه، فلما أردت الدخول، فجأة وثب أمامي قائلاً: «مغلق، أريد أن أقفل المحل».

(❖) ولد في مدينة آبادان عام 1941، قاص ومخرج سينمائي. تأثر كثيراً بطريقة هيمنجواي. من أعماله: بناهكاه (الملجأ)، كاغذ بي خط (ورقة بلا خطوط).

وضع جسمه الضخم أمامي، فضربت بيدي على صدره. كان ثقيلاً جداً وإن لم يتنح بنفسه عن طريقي لما كنت أستطيع زحزحته.

قال: «أريد أن أنام. لا أستطيع السهر معكم حتى الصباح».

قلت: «إلى الجحيم».

أدرك من لحن كلامي أني لا أريد المزاح، انتظرته حتى عاد إلى مكانه وهو يتذمّر وضعت قبعتي على المشجب وقطرات الماء تتساقط منها. كنت أجلس على الكرسي، إذا الرجل التفت نحوي فرأيت جانباً من وجهه. كان أنفه مفروشاً وحنكه مدوراً وتقدم قليلاً على وجهه، إنه «خورشيدو».

سألني: «أمازالت تمطر؟».

«نعم، تمطر».

قال النادل: «لعلها تستمر حتى الصباح.

قال خورشيدو: «لن تستمر».

قال الجملة الأخيرة بطريقة أسكت بها النادل، فجعل رأسه مرة أخرى بين يديه.

كنت جالساً وراء الطاولة عند الباب. عندما يجلس الرجل في مكان ما من المقهى يظن نفسه قد اختار المكان الأفضل فيه ولا يريد أن يبرح مكانه أبداً.

فضربت عدة ضربات بالكأس على الطاولة جاء النادل

بالشراب، كان بديناً، قد خيّم النوم على عينيه، فتذمّر مرة أخرى قائلاً:

«لا يبالون بظروف الآخرين».

قلت: «اللبن الرائب والخيار».

قال: «قد نفدت». وترك طاولتي ونظر إلى خورشيدو وقال:

«وكأنني أكلم الحيطان...».

لم يتفوه خورشيدو بشيء. كان يرشف من كأس قد ضاعت بين يديه الكبيرتين. كان ملاكماً. أعرفه منذ كنت أتفرج عليه في حلبة الملاكمة. كان يلاكم لصالح فريق العمال. لم يتوفق في الحلبة.

بينما كان في الشجارات ناجحاً. لم يفز في مباراة هامة أو لم يفز ببطولة القطر. أصدقاؤه كانوا يتمنون، ولو لمرة أن يحملونه من الحلبة إلى المقهى. فعندما عرف بأن الملاكمة في الحلبة تختلف مع الشجار والنزاع في الشوارع، اعتزلها. قد اتكأ على كوعه والكأس في يديه.

كان يرشف الشراب قليلاً ولكن باستمرار وفي كل رشفة.، يأخذ نفساً من السيجارة تشابه عليه الأمر بين الكأس والسيجارة. كان يرشح جبينه عرقاً ولم ينظر إلينا. فمرة ينظر إلى ساعته وأخرى يحدق في الباب إلى أن فتح الباب ودخل عجوز.

قال النادل: «المحل مغلق».

لم يبال العجوز لِما قال تقدم النادل وسد طريقه قائلاً:

«لِمَ عدت مرة أخرى أريد أن أغلق المحل».

قال العجوز: «لِمَ تريد إغلاق المقهى في مثل هذه الساعة؟».

«إن لم تخرج سأضطر أن أرميك خارجاً».

«وجدتني ضعيفاً؟».

قال خورشيدو: «دعه».

قال النادل: «منذ الساعة كنتما معاً، لِمَ عاد مرة أخرى؟».

قال العجوز: «هو أرسلني إلى مهمة».

«ومالي أنا؟ أريد أن أغلق المحل».

قال خورشيدو: «اخرس، وإلا رميتك أنت خارجاً».

فعندما يتكلم رجل بجدية، تظهر هذه الجدية في ملامحه وحركاته وسكناته وقد عرف النادل هذا الأمر جيداً فتنحى عن طريق العجوز. قد تبلّل العجوز بالمطر. أضاء البرق الحانة، من وراء الشباك، للحظة كانت السماء تبرق وترعد وخورشيدو يحدِّق في كأسه الفارغة.

قال العجوز: «كاد المطر ينقطع».

قال النادل: «لن يتوقف بل سيستمر حتى الصباح».

«سينقطع».

«لعله يستمر».

صرخ العجوز: «لن يستمر».

قال النادل: «ومالك أنت؟ استمر المطر أو لم يستمر».

قال العجوز: «إنه صديقي، خورشيدو صديقي».

قال النادل: «أيها العجوز المتملّق».

وشرع يشرح لخورشيدو بأن كيف يحتال كل ليلة على الآخرين و...

قاطعه العجوز وقال: «أنا لا أحتال على الآخرين».

«بل، كل ليلة تحتال على أحد».

«سأعيد كل نقودهم وأدفع ثمن الكأس التي شربتها».

«من أين؟».

«الكويت».

«مرت ست سنوات وأنت تقول ستذهب إلى الكويت، ولكنك جبان».

«لست جباناً، عند عودتي من الكويت سأغرقك بالنقود».

«احتفظ بنقودك، وقل كيف تدفع هذه الليلة؟».

أعاد العجوز زجاجة الشراب إلى مكانها والكأس فارغة في يده».

قال خورشيدو: «أنا أدفع».

رفع العجوز رأسه وملأ كأسه وتجرعها.

سأله خورشيدو قائلاً: «وجدتهم؟».

رد العجوز: «فليذهبوا إلى الجحيم».

«هل وجدت الجميع؟».

لم ينبس العجوز بكلمة خورشيدو...

«سألتك، هل الجميع موجودون؟».

«نعم».

«استمر».

«البعض يرفض المجيء وكانت حجتهم أنهم لا يعرفون ما يحل بهم في مثل هذا الجو، فظلوا جالسين في الظلام تحت النخيل».

«من أعلمهم بهذه الأشياء».

«سأل أحدهم: أتعرفون ما يحل بنا؟».

«ما كان ردهم؟».

«قالوا: لا. لا نعرف ما الذي يحل بنا».

«وبم رد عليهم؟».

«شرح لهم كيف يصبح البحر في مثل هذا الجو وأخاف الستة والعشرين رجلاً كلهم».

«نذل، لعلك أنت من أخبرهم بهذه الأشياء؟».

قال العجوز: «لا، لم أعد خائفاً».

اصفر وجهه، بدأ خورشيدو يسبهم. سب الستة والعشرين. كانت يده ترتجف ولكن ليس كما ترتجف يد العجوز. اتجه نحو الزجاجة بأقدام متزنة. مازالت الكأس لم تهد قواه ولكنه كان يحس بدفئها. أحياناً توجد قدرة في داخل الإنسان تقهر حتى الشراب. طبعاً هذا ليس بجيد لأن أسوأ ما في الدنيا أن يكثر الرجل من الشرب، لأنه ينفق أمواله بلا جدوى وإن كان لا يبالي بالمصاريف. كان يتجه نحو الزجاجة مباشرة وكأنه في حلبة الملاكمة ويريد خصمه. وقف وشرع يحدّق في الظلام كانت السماء تبرق وينعكس ضوءها في داخل المقهى. كان باستطاعتي أن أرى الشارع بضوئها. أصبح مثل رجل يترصّد امرأته مع رجل غريب أو يرى شيئاً غير محبب له. ضربت بالكأس على الطاولة وأتاني النادل بمزيد من الشراب وسألني:

«ما الذي أصابه؟».

رد العجوز من عند طاولته: «وما لك أنت؟».

«إذا حل به مكروه سنواجه المشاكل».

«لو كنت أيضاً مكانه لأصابك ما أصابه».

«أتعرف كيف يصبح؟»

«مَن كيف يصبح؟».

قال العجوز: «البحر».

قال النادل: «أنت أيضاً جننت».

«أنت المجنون. يا حمار» ثم سألني:

«أنت تعرف كيف يصبح البحر في مثل هذا الجو».

قلت: «لا».

كنت قد رأيت البحر في مثل هذا الجو من قبل. في الأول يعلو الموج فوق رأسك ويبللك حتى قدميك، ثم يمر من تحت القارب فيرفعه وأنت أيضاً فتفقد توازنك ثم ترميك على سطحه وهكذا الأمواج مرة تعليك، وأخرى ترميك حتى تستفرغ ما في بطنك وربما الأحشاء. في هذه اللحظات إذا لم تتمسك بعروة وثقى من القارب ستنفصم عنه والأمواج تُرمى بك في البحر... تتلبد السماء بغيوم سوداء حيث، لا تستطيع أن ترى الأمام ولا الخلف ولا أية جهة وكأنك أصبت بعمى ومصائب العالم كلها صُبّت على رأسك. هذا كل ما كنت أعرفه وكنت أعلم أن هذا ليس كل ما في الأمر ولهذا السبب اكتفيت بقول «لا» للعجوز».

قال العجوز لخورشيدو: «اشرح لهم كيف يصبح البحر».

«مَن كيف يصبح؟».

«البحر، عندما تمطر السماء».

قال خورشيدو: «كا...».

تجشأ العجوز بصوت مرتفع، واحدة تلو الأخرى، دون أن يتوقف وبعد كل واحدة كنا نظن بأنه اكتفى إلى أن وصل العدد إلى اثنى عشرة فأسكته خورشيدو بضربة كف. رفع النادل صوته قائلاً: «قد فقد الوعي».

من حسن حظه لم يسمعه خورشيدو. أثر الشرب الكثير بدأ يدب قليلاً قليلاً في جسمه قد رأيته من قبل كيف يلكم خصمه بقبضته الثقيلة العارية، ولكن الليلة لم توجد في قبضته القدرة الكافية حتى لكسر زجاجة الشراب وكأنه ملاكم قد جمع قواه للكمته الأخيرة في الشوط الأخير. جاء نحو الطاولة بأقدام متعثرة. جلس ثم اتكأ بيديه على الطاولة، فأصبح الآن صدره أكثر توسعاً. كان قصير الشعر وجبينه يرشح عرقاً وكأنه ملاكم مهزوم قد أشبع ضرباً فوقع في زاوية الحلبة ثم رش وجهه بالماء.

قال العجوز بصوت خافت: «لن يتوقف».

ثم وضع يده على عاتق خورشيدو مثلما يفعل المساعد لمواساة رئيسه بهذه العبارة: «لا بأس» وهو يعرف صعوبة الأمر.

كان الأمر واضحاً. برودة يديه التي وضعها على عاتق خورشيدو والرجفة التي أصابت يده، كلها لا تدل على بشائر خير. كان خورشيدو يحدّق في المطر من وراء الشباك.

ثم قال: «قد خسرت الشتاء كله بسببه».

قال العجوز: «ولكنه لن يتوقف».

توقف المطر أو لا يتوقف سأخرج للبحر. لن أدع الخوف يسيطر عليهم. أنت أيضاً تأتي، أم تخاف؟».

لم يرد العجوز، حرّك جسده فوق الكرسي وكأنه طفل يريد أن يخبئ شيئاً عن الآخرين.

قال النادل: «إنه جبان».

قال خورشيدو: «بل أنت الجبان. لِمَ تتلصص على كلام الآخرين».

«لن أتلصص على ما يدور على لسان زبائني».

«إذاً أنت أيضاً مثله ابن كلب».

قال النادل: يفقد الوعي لكي يُشبع الآخرين مسبّة».

«مَن فقد الوعي؟».

قال النادل: «إذاً، ماذا دهاك؟».

كان خائفاً وقد خيّم العجز في عينيه المتورّمة.

قال العجوز: «عليك ألا تكلمه بهذه الطريقة».

«أتعرف ماذا أصابه؟».

«أكيد أعرف، لأنه صديقي وله قارب وستة وعشرون مسافراً».

قال خورشيدو: «سبعة وعشرون».

قال النادل: «سيُقبض عليكم».

قال خورشيدو: «ومَن سيقبض علينا».

«الدورية هي مَن تقبض عليكم».

«لا يستطيعون أن يقبضوا علينا، إن لم تخبرهم أنت ياعميل».

«لست بعميل لأحد».

«إذاً لِمَ تتلصص؟».

«لن أتلصص ولكني أريد النوم».

قال العجوز: «إذاً، لا تُدخل أنفك فيما لا يعينك».

قال النادل: «أنا لا أتدخل، أنت من قال، له ستة وعشرون مسافراً».

قال خورشيدو: «سبعة وعشرون».

قال العجوز: «ستة وعشرون».

سأله خورشيدو: «مَن انسحب؟».

«دائملً تجد من يصاب بالخوف في اللحظات الأخيرة».

«لم أدعه يرى شيئا، أدخله في الخن[1] وأغلق بابه، هكذا لا يخاف أحد».

لم يستمر العجوز بالكلام. كان ينظر إلى الكأس التي وُضعت مقلوبة فوق فم الزجاجة.

هزّ خورشيد كتف العجوز قائلاً: «مَن انسحب؟».

«لا أعرف».

«لعلك أنت؟».

قال العجوز: «الشيخوخة والبحر وهذا الجو الماطر».

قال خورشيدو: «أيها الكلب العجوز».

رفع يده وكأنه يريد ضربه ولكنه اكتفى بقول «الكلب العجوز» ثم توقف عن الكلام وأحس بشيء في داخله ينقبض وينبسط. سيطر السكوت على المكان. كنت أستمع إلى دقات المطر على الشباك وتارة إلى طرقات الساعة التي كانت تشبه صوت محرّك قارب من بعيد. قد تغيّرت ملامح وجهه وأصبح وجهه مشوّهاً كأن رجل ضُرب في شجار دام لا تحب النظر إلى وجهه. ثم خيّم الخوف على القلب العجوز والنادل قد غلبه النعاس.

(❖) الخَن: أرضية القارب يضعون الأمتعة فيها.

دقت الساعة مرات، ففر خورشيدو وبدأ يتجشأ بصوت مرتفع، مرة بعد مرة. ضرب خورشيدو بقبضته على الطاولة فاهتزت الزجاجة التي كانت على فم كأس مقلوبة وصوّتت مثلما يصوّت جرس الحلبة.

قام خورشيدو واتجه نحو الباب بخطوات مستقيمة ومحكمة ولما وصل عند الباب أزاح الستارة بيده دون أن يخفض رأسه وخرج.

سأل النادل بعينه الناعستين: «إلى أين ذهب؟».

قال العجوز: «إلى الكويت».

قال النادل ببرودة: «من سيدفع؟ من يعود؟».

«سيدفع لك، طبعاً إذا رجع».

«وأنت متى ستدفع؟».

قال العجوز: «أنا رجل جبان ولا أستطيع أن أدفع لك أبداً».

قال النادل: «ماذا فعلت به؟».

لم يرد عليه العجوز. قام واتجه نحوي. كان هزيلاً جداً وبدل الوجنتين على خده، رسمت حفرتان تبديه أكثر نحافة».

قال: «عاشور، كيف الأولاد؟ وكيف العمل في الميناء؟».

قال العجوز: «أنا لا أستقل أحداً، هذا صديقي، عاشور صديقي».

... كانت السماء تبرق وقطرات المطر تتلألأ في ضوئه. وصوت الرعد يشبه صوت قطرات المطر في وسط البحر في ليلة مظلمة تتساقط على متن قارب.

الحليـــة

جي دو موباسان(❖) - فرنسا

Guy de Maupassant

ترجمة محمد المحب

كانت من تلك البنات الجميلات، الفاتنات، اللائي ولدن، من سوء حظهن، في عائلة من العمال، لم يكن لها مهر، ولا أي أمل، ولا وسيلة لتكون معروفة، مفهومة، محبوبة، متزوجة برجل

(❖) من كبار الروائيين الواقعيين الفرنسيين. ولد سنة 1850 بنورماندي حيث قضى طفولته، وهذا ما يفسر ميله الشديد للحكايات. تأثر كثيراً في كتاباته بالروائي الفرنسي الشهير كوستاف فلوبيير، أحد أصدقاء والدته. من 1880 إلى 1891 ألف حوالي ثلاثمائة أقصوصة وست روايات. توفي موباسان سنة 1893.

ثري ومتميز، فاستسلمت للاقتران بكاتب بوزارة التعليم العمومي.

كانت بسيطة لأنها لا تستطيع التزين، لكنها تعسة مثل كل منحطة، لأن النساء لا ينتمين إلى أي طبقة ولا أي سلالة، جمالهن، أناقتهن، سحرهن تقوم مقام شرف أصلهن وعائلتهن. رقتهن الطبيعية، سليقة رشاقتهن، خفة ذهنهن، هي فصيلتهن الوحيدة وتجعل من بنات الطبقة العامة نظيرات السيدات المتميزات.

كانت تقاسي باستمرار لأنها كانت تحس بأنها خلقت للملاطفات والترف. كانت تعاني من بساطة مسكنها، من بؤس الجدران، من ابتذال المقاعد، من قبح الأقمشة. كل هذه الأشياء التي لن تعير لها أي اهتمام امرأة أخرى من طبقتها، كانت تعذبها وتغيظها. رؤية البروتانية الصغيرة (نسبة إلى إقليم بروتاني) وهي تنظف بيتها المتواضع توقظ فيها حسرات وأحلاماً مضطربة. كانت تحلم بغرف انتظار صامتة مبطنة بستائر مشرقية ومضاءة بشمعدانات عالية من البرونز، وتحلم أيضاً بالخادمين الضخمين ذوي السروالين القصيرين وهما نائمين فوق مقاعد عريضة مرنقي العينين من جراء حرارة جهاز التدفئة الثقيلة، تحلم بالأثاث الرفيع الذي تعلوه زخارف باهظة الثمن والصالات الأنيقة المعطرة المعدة لتجاذب أطراف الحديث ساعة الخامسة مساء مع أعز الأحباب، والرجال المرموقين

المميزين الذين ترغب فيهم كل السيدات وتود استرعاء انتباههم.

عندما كانت تجلس للعشاء حول مائدة مستديرة مغطاة بمنديل ثلاثة أيام، قبالة زوجها وهو يزيل غطاء الحسائية، قائلاً، مبتهجاً: «آه للطاجين اللذيذ. لا أعرف ألذ منه....»، كانت تحلم بالعشاءات الفخمة، بالأواني الفضية البراقة، بنجود تملأ الجدران بصور لشخصيات قديمة وبطيور غريبة وسط غابة أخاذة. كانت تحلم بالأطباق الشهية المقدمة في آنية عجيبة، تحلم بغزليات مهموسة ومصغى لها بابتسامة خفية ملغزة وهي تأكل اللحم أو الدجاج. لم تكن لديها وسائل زينة، ولا حلي، ولا شيء، ولم تكن تعشق سوى هذا. كانت تحس بأنها خلقت لذلك. كم كانت تود أن يعجب بها، أن تكون جذابة، منشودة ومرغوباً فيها.

كانت لها صديقة، زميلة الدير، عزفت عن زيارتها لأنها كانت تتألم كثيراً حين عودتها، وكانت تبكي طوال الأيام من الغم والأسى واليأس والضيق.

ذات مساء، والحالة هذه، عاد زوجها وهو فخور، ممسكاً بيده ظرفاً كبيراً قائلاً:

- خذي، هذا شيء يهمك.

مزقت الورقة بلهفة وأخرجت منها بطاقة مطبوعة تحمل

هذه الكلمات: «يتشرف وزير التعليم العمومي ومدام جورج رامبونو باستدعاء السيد والسيدة لوازيل لقضاء أمسية بفندق الوزارة، يوم الاثنين 18 يناير».

بدلاً من أن تبتهج، كما كان يتمناه زوجها، ألقت بحسرة بطاقة الدعوة فوق المنضدة متمتمة:

- ماذا تريدني أن أفعل بهذا؟

- لكن، يا عزيزتي، كنت أظنك ستفرحين، أنت لا تخرجين أبداً، وهذه مناسبة، مناسبة جيدة. لقد حصلت عليها بمشقة كبيرة. كل الناس كانوا يرغبون فيها، فهي مطلوبة جداً ولا يسلم منها كثيراً للمستخدمين. سترين هناك المدعوين الرسميين.

نظرت إليه بعين حانقة، ثم قالت، وقد نفد صبرها:

- ماذا تريدني أن ألبس للذهاب هناك؟

لم يفكر في ذلك، تلعثم:

- الفستان الذي تذهبين به إلى المسرح، أراه جميلاً، أنا...

كف عن الكلام، مبهوتاً، مضطرباً لرؤيته زوجته وهي تبكي. دمعتا غليظتان انسابتا ببطء من العينين نحو زاويتي فمها. تمتم:

- ما بك؟ ما بك؟

غير أنها بجهد جهيد، كبحت حزنها وردت بصوت هادئ، وهي تمسح وجنتيها المبللتين.

- لا شيء. فقط ليس لدي لباس لائق، ومن ثم لا أستطيع الذهاب إلى هذه الحفلة... سلم البطالة لأحد أصدقائك تكون زوجته مكسوة أفضل مني.

أضاف وهو متأسف:

- هيا يا متيلد، كم يكلفك فستان مناسب، يصلح لك حتى في مناسبات أخرى، فستان بدون زخرف؟

فكرت بضع ثوان، واضعة حساباتها، ومفكرة أيضاً في المبلغ الذي قد تطلبه دون رفض مباشر ولا تعجب مشدوه من الكاتب الضنين. أخيراً أجابت بتردد:

- لا أعرف بالضبط، بيد أنه يظهر لي أنني بأربعمائة فرنك قد أحقق ذلك.

امتقع لونه شيئاً ما، لأنه كان يدخر هذا المبلغ لشراء بندقية للتمتع بنزهة القنص الصيف المقبل في سهول نانتير مع بعض الأصدقاء لقنص القنبرات أيام الآحاد.

ومع ذلك قال:

- طيب. أمنحك أربعمائة فرنك، لكن حاولي أن تحصلي على لباس جميل.

اقترب يوم الحفل وبدت السيدة لوازيل حزينة، مهمومة مع أن فستانها كان جاهزاً، فقال لها زوجها ذات مساء.

- ما بك؟ هيا أنت حزينة منذ ثلاثة أيام.

فأجابت:

- يحزنني ألا أملك حلية، ولا جوهرة، لا شيء أتزين به. سأبدو فقيرة. أفضل عدم الذهاب إلى هذه الأمسية.

أضاف:

- ضعي أزهاراً طبيعية. إنها الأناقة بعينها، خاصة في هذا الفصل. بعشرة فرنكات تحصلين على زهرتين أو ثلاثة زهرات رائعة.

لم تقتنع.

- لا. ليس هناك أذل من أن أظهر فقيرة وسط نسوة ثريات.

بيد أن زوجها صاح:

- كم أنت غبية. اذهبي عند صديقتك السيدة فوريستيي واطلبي منها أن تعيرك حلياً. أنت تربطك بها علاقة جيدة لتقومي بذلك.

أطلقت صيحة فرح:

- حقاً. لم أفكر في ذلك.

وفي الغد، ذهبت عند صديقتها وحكت لها ضيقها. توجهت

السيدة فوريستيي صوب خزانتها، تناولت علبة كبيرة، جاءت بها وفتحتها ثم قالت لمدام لوازيل:

- تخيري يا عزيزتي.

شاهدت بداية الأساور، ثم عقداً من اللؤلؤ، ثم صليباً من البندقية وذهباً، وأحجاراً كريمة متقنة الصنع. قاست الحلي أمام المرآة. ترددت. لم تستطع التخلي عنها وإرجاعها.... وهي تسأل دائماً:

- أليس لديك شي آخر؟

- بلا. فتشي. لا أدري ماذا يعجبك.

فجأة، اكتشفت داخل علبة ساتان سوداء عقداً رائعاً من الماس. وبدأ قلبها يخفق بشوق مفرط. ارتعشت يداها وهي تتناوله. ربطته حول عنقها، فوق فستانها المرتفع، ومكثت نشوى أمام صورتها.

ثم طلبت، مترددة، كلها حسرة.

- هل يمكنك إعارتي هذا، لا شيء سوى هذا؟

- نعم، بالتأكيد.

عانقت صديقتها وقبلتها بشغف ثم فرت بكنزها.

وفي يوم الحفل، حققت السيدة لوازيل نجاحاً باهراً. كانت أجمل من كل النساء، أنيقة، جذابة، باسمة ونشوى حبوراً، شدت

أنظار كل الرجال. تساءلوا عن اسمها ورغبوا في التعرف عليها. كل ملحقي الوزارة ودوا الرقص معها. حتى الوزير لاحظها.

رقصت بنشوة وحماس وهي نشوى مسرورة. لم تعد تفكر في أي شيء وهي في غاية الجمال، في مجد نجاحها، في غاية من السعادة من جراء كل هذا الاحترام. كل هذا الإعجاب. كل هذه الرغبات التي أثارتها، هذا الانتصار التام، المحبب لدى قلوب النساء.

انصرفت حوالي الرابعة صباحاً، بينما كان زواجها منذ منتصف الليل نائماً في صالة صغيرة مهجورة رفقة ثلاثة رجال آخرين كانت زيجاتهم تلهون كثيراً.

لفها بالثياب التي أتى بها للخروج، ثياب الحياة العادية، المتواضعة، حيث تتناقض بساطتها مع أناقة فستان الحفل. أحست بهذا وأرادت الفرار كي لا يرمقها النسوة الأخريات اللائي يلتفن بثياب فَرْوٍ فَرِهٍ.

أمسك بها لوازيل:

- انتظري إذاً ستصيبنك نزلة برد في الخارج. سأنادي فيكرا.

غير أنها لم تصغ إليه وهبطت الدرج بسرعة. عندما وصلا إلى الطريق لم يعثرا على عربة وبدآ في البحث وهما يناديان الخوذيين المارين من بعيد.

هبطا نحو السين ميؤوسين، مرتعشين من البرد. وأخيراً

عثرا فوق الرصيف على خوذي ليلي عجوز من أولئك الذين لا يرون إلا في باريز مع سدول الليل كما لو أنهم خجولون من تعاستهم نهاراً. أوصلهما إلى منزلهما، شارع الشهداء وصعدا حزينين إلى دارهما. لقد انتهى كل شيء بالنسبة لها. أما هو فكان يفكر بأن عليه أن يكون في مبنى الوزارة على العاشرة صباحاً.

ونزعت الثياب من على كتفيها أمام المرآة لكي تشاهد صورتها مرة أخرى وهي في غاية تألقها. لكن. فجأة أطلقت صيحة. لم تعد تحمل عقدها حول عنقها.

سألها زوجها، وقد نزع نصف ثيابه:

- ما بك؟

- استدارت نحوه مذهولة؟

- ضاع، ضاع مني عقد مدام فوريستيي.

انتصب واقفاً مذعوراً: ماذا؟ كيف؟ هذا مستحيل.

فتشا في ثنايا الكسوة، في ثنايا المعطف، في الجيوب، في كل مكان فلم يعثرا عليه قط.

ثم سأل:

- أنت متيقنة بأنه كان بحوزتك أثناء مغادرة المرقص؟

- نعم، لقد تحسسته وأنا في بهو الوزارة.

- لكن لو ضاع منك في الطريق لسمعناه وهو يسقط، قد يكون في الفيكر.

- نعم، هذا متحمل هل سجلت رقم العربة؟

- لا، وأنت، ألم تلتفت إليه؟

- لا.

تأمل أحدهما الآخر بذهول. أخيراً، ارتدى ثيابه قائلاً:

- سأعود ثانية مع الطريق الذي سلكناه راجلين، علني أعثر عليه.

ثم خرج. مكثت بفستان الأمسية، منهوكة، ولم تستطع النوم وهي خائرة القوى، على كرسي، بلا حركة، بلا فكر، عاد زوجها حوالي السابعة. لم يعثر على أي شيء. توجه نحو مفوضية الأمن. نحو الصحافة ليعد بمكافأة، أخيراً، حيثما قاده بصيص من الأمل.

انتظرت طوال النهار في نفس الحالة من الذهول، أمام هذه المصيبة الفظيعة.

عاد لوازيل عشية بوجه محرز شاحب. لم يعثر على أي شيء.

قال: يجب أن تكتبي لصديقتك بأنك كسرت مغلاق العقد وأنك بصدد إصلاحه. هذا سيمنحنا وقتاً لتدبير الأمر. ثم بدأ يملي وهي تكتب.

بعد أسبوع، كان قد فقد كل أمل. صرح لوازيل وقد شاخ بخمس سنين.

- يجب أن نفكر في تعويض هذا العقد.

وفي الغد، أخذا الصندوقة التي كانت تحوي الحلية وتوجها نحو الجوهري الذي نقش اسمه بداخلها. تصفح سجلاته:

- لست أنا بائع هذا العقد لقد بعت فقط العلبة.

عندئذ، انتقلا من جوهري إلى جوهري وهما ينشدان حلية مماثلة للأخرى، مستهديان بذاكرتهما، مهمومان بالأسى والحسرة.

عثرا داخل متجر ببالي روايال على سبحة من الماس شبيهة لتلك التي يبحثان عنها، ثمنها أربعون ألف فرنك. قد تترك لهما بستة وثلاثين ألفاً.

ناشدا الصائغ إذاً بألا يبيعها قبل ثلاثة أيام، واشترطا بأن يسترجعها منهما بأربعة وثلاثين ألف فرنك إن هما عثرا على العقد الضائع قبل نهاية فبراير. كان لوازيل يملك ثمانية عشر ألف فرنك تركها له والده، أما الباقي فعليه أن يقترضه.

استلف ألف فرنك من هذا، خمسمائة من ذلك، خمس لويسيات من هنا، ثلاث لويسيات من هناك، وقع تعهدات والتزامات مفلسة، وتعامل مع المرابين، مع كل فئات الدائنين. جازف بكل حياته. خاطر بتوقيعاته دون أن يعرف حتى ما إذا

كان قادراً على الوفاء بتعهداته. بعد ذلك، هلعاً بكروب المستقبل، بالعوز الشديد الذي سيصيبه، بشظف العيش المادي والعذاب المعنوي، ذهب لإحضار العقد الجديد مودعاً فوق طاولة التاجر ستة وثلاثين ألف فرنك.

عندما أرجعت مدام لوزايل العقد لمدام فوريستيي. قالت لها هذه الأخيرة بنبرة منكدرة.

- كان ينبغي لك إرجاعها قبل هذا الأوان. كنت قد أحتاجها.

- لم تفتح الصندوقة، الشيء الذي كنت تخشاه صديقتها. لو لاحظت الاستبدال ماذا كانت ستظن آنذاك؟ ماذا كانت قائلة؟ ألم تكن لتعتبرها خائنة؟

عرفت مدام لوازيل قساوة عيش المعوزين، غير أنها، والحالة هذه، تدبرت أمرها بكل شجاعة. يجب عليها أداء هذا الدين، ستسدده. سرحت الخادمة. استبدلت السكن فاكترت سقيفتين.

عرفت أشغال المنزل الشاقة وأعمال المطبخ المقيتة. نظفت الصحون. تآكلت أظافرها الوردية على الخزفات الدسمة وقيعان القدور. نظفت الغسيل الوسخ، والأقمصة والمناديل التي تنشرها على الحبال. أنزلت القاذورات إلى الشارع كل صباح. حملت الماء، متوقفة في كل طبقة لكي تسترجع أنفاسها. ثم، لابسة ككل نسوة العامة، ذهبت إلى الفكهاني، إلى البقال، إلى

الجزار، متأبطة سلتها، مساومة، يشتمها البائعون، مقتصدة فلساً فلساً دريهماتها المعدودة.

كان يتعين عليها، كل شهر، أداء سندات، تجديد أخر، الحصول على مزيد من الوقت. كان الزوج يشتغل مساء بنقل حسابات أحد التجار، أما ليلاً، فغالباً ما كان يقوم بالاستنساخ بخمسة فلسات للورقة الواحدة. ودامت هذه العيشة عشر سنين.

في نهاية العشر سنوات كانا قد أديا كل الدين مع نسبة الربى والفوائد المتراكمة.

بدت الآن الشيخوخة على مدام لوازيل. لقد صارت امرأة الأشغال الحقيرة، قوية، صلبة، خشنة، شعثاء، بتنورتها المعجوجة وأيدي محمرة، تتحدث بصوت مرتفع، تغسل أرضية البيت بالماء المتدفق. بيد أنه، أثناء وجود زوجها بالمكتب، كانت تجلس بالقرب من النافذة وتسرح في التفكير في تلك الأمسية، في تلك الحفلة الراقصة، التي كانت فيها فاتنة ومحتفل بها.

ماذا كان سيحدث لو لم تضيع ذلك العقد؟ من يدري؟ من يعرف؟ كم هي غريبة الحياة، ومتقلبة. كم يلزم النزر القليل لخسران المرء أو نجاته!

ذات أحد الأيام، والحالة هذه، بينما هي ذاهبة للنزهة بحدائق الإيليزي كي تستريح من أشغال الأسبوع، لمحت فجأة سيدة تجوّل ابنها.

كانت هي مدام فوريستيي. دائماً شابة، دائماً جميلة، دائماً جذابة...

شعرت مدام لوازيل بالتأثر، أتتحدث إليها؟ نعم، بالطبع/ الآن وقد سددت دينها، تحكي لها كل شيء، لم لا؟

دنت:

- صباح الخير، جان.

- لم تتعرف عليها الأخرى، عجبت لمناداتها هكذا. بألفة من طرف تلك البورجوازية. تمتمت:

- لكن... سيدتي.. لا أدري... قد تكونين مخطئة.

- لا، أنا ماتليد لوازيل.

أطلقت صديقتها صيحة:

- آه... ماتليد المسكينة، كم تغيرت.

- نعم. لقد عرفت أياماً قاسية منذ آخر مرة شاهدتك فيها، وعرفت بؤساً كبيراً .... وهذا بسببك..؟

- بسببي، أنا .... كيف ذلك؟

- تتذكرين جيداً ذلك العقد من الماس الذي أعرته إياي كي أذهب به إلى حفل الوزارة.

- نعم، وبعد؟

- ايه، لقد أضعته.

- كيف ذلك، وقد أرجعته لي.

- لقد أعدت لك عقداً آخر مشابهاً له تماماً. وها هي ذي عشر سنوات ونحن نسدد ثمنه. تعلمين إنه لم يكن ذلك بالأمر الهين علينا نحن الذين لا نملك أي شيء... وأخيراً، انتهى كل شيء، إنني جد سعيدة.

- قلت بأنك ابتعت عقداً من الماس لتعوضي عقدي؟

- نعم. لم تلحظي ذلك؟ أليس كذلك؟ لقد كانا جد متشابهين. كانت تبتسم ببهجة فخورة بريئة.

بتأثر بالغ، شدت مدام فوريستيي على يديها:

- آه! مسكينة ماتيلد! لكن عقدي كان مزيفاً. كان يساوي على الأكثر خمسمائة فرنك!...

17 فبراير 1884

انتقـــام

جي دو موباسان(*) - فرنسا

Guy de Maupassant

ترجمة محمد المحب

تسكن أرملة باولو سافيريني وحيدة مع ابنها في منزل صغير ومتواضع فوق حصون بونيفاسيو. المدينة مشيدة على مقدمة جبل، بل، معلقة، في بعض الأماكن، فوق البحر، تنظر، من أعلى المضيق المحفوف بالصخور، إلى الساحل السفلي لسردينيا. أسفلها من الجهة الأخرى، محيط بها تقريباً، مقطع من الجرف شبيه بدهليز هائل، بمثابة مرفأ لها. بعد قطع

مسافة طويلة بين الأسوار الشديدة الانحدار تدخل إلى هذا المرفأ بواخر الصيد الصغيرة الإيطاية أو السردينية، وكل خمسة عشر يوماً، الباخرة القديمة والبطيئة التي تخدم أخاسيو Ajaccio.

فوق الجبل الأبيض يرسم ركام المنازل بقعة أكثر بياضاً. تبدر الدور وكأنها أعشاش طيور متوحشة عالقة فوق هذا الصخر المشرف على هذا الممر المرعب الذي لا تجرؤ البواخر على المغامرة فيه. الريح، بدون توقف، تتعب الساحل المكشوف، المتآكل الذي يكاد يكون مكسواً بالعشب، وتندفع فيه البوغاز حيث تتلف حواشيه. نثار الزيد الباهت، العالق بالرؤوس السوداء للجلاميد المتعددة التي تخترق الأمواج في كل مكان، تبدو كأنها أسمال قماش تطفو وتتراقص على صفحة الماء.

منزل الأرملة سافيريني الملتصق بحاشية الجرف، يفتح نوافذه الثلاث على هذا الأفق الموحش والمهجور.

كانت تقطن هناك وحيدة مع ولدها أنطوان سافيريني وكلبتها «ساميانت» حيوان كبير، هزيل، ذي شعر طويل، خشن، من فصيلة حراس القطعان، يساعد الرجل الشاب في الصيد.

ذات مساء، بعد شجار، قتل أنطوان سافيريني غدراً بواسطة طعنة خنجر من طرف نيكولا رافولاني، الذي التحق، الليلة نفسها، بسردينيا.

حينما استلمت الأم العجوز جثة ولدها التي حملها إليها بعض المارة لم تذرف دمعة، بيد أنها بقيت طويلاً بدون حركة وهي تتأملها، ثم، مدت يده المتجعدة فوق الجثة ووعدتها بالانتقام. لم ترد أن يبقى معها أحد، ثم أغلقت الباب عليها مع الجثة والكلبة التي كانت تصيح. كان يصيح هذا الحيوان بدون انقطاع، وهو واقف أمام السرير، الرأس ممتد نحو سيده، والذنب مشدود إلى رجليه. لم يتحرك أكثر من الأم التي انحنت على الجثة، العين محدقة، وهي تذرف دموعاً غلاظاً، صامتة، ممعنة النظر فيها.

الرجل الشاب ملقى على ظهره، مكسو بمعطفه الغليظ، مثقوب وممزق من الصدر، يبدو نائماً، غير أن قميصه كان ملطخاً بالدماء، وقد خلع للإسعافات الأولية، وكذلك صديريته وسرواله، والوجه واليدين، جلطات دماء تجمدت في لحيته وشعره.

بدأت الأم العجوز تتحدث إليه، توقفت الكلبة عن النباح لسماعها هذا الصوت:

- اذهب، اذهب، سأنتقم لك يا صغيري، يا ولدي المسكين. ثم، ثم، سأنتقم لك. هل تسمع؟ إنها الأم هي التي تعدك، إن الأم تفي دائماً بوعدها، أنت تعرف ذلك جيداً.

وببطء، انحنت عليه مطبقة شفتيها الباردتين على الشفتين الميتتين.

حينئذ بدأت «ساميانت» في الأنين. أطلقت عويلاً مسترسلاً رتيباً، محزناً ومرعباً. كلتاهما مكثتا هناك، المرأة والكلبة، حتى الصباح.

في الغداة، وري أنطوان سافيريني التراب وسرعان ما كف الناس عن الحديث عنه في يونيفاسيو.

لم يترك أخاً، ولا أبناء عمومة. لم يكن هناك أي رجل يمكن أن يقوم بالانتقام. الأم العجوز وحدها تفكر فيه.

من الضفة الأخرى للبوغاز، تشاهد من الصبح حتى المساء نقطة بيضاء على الساحل. إنها قرية سردينية صغيرة، «لونكوساردو»، حيث يحتمي قطاع الطرق الكورسيين المطاردين من قريب. إنهم وحدهم يعمرون تقريباً هذه القرية، قبالة سواحل وطنهم، وينتظرون هناك وقت رجوعهم إلى السرية والخفاء هرباً من القانون.

وحيدة، طوال النهار، جالسة أمام نافذتها، كانت تنظر إلى هناك، وهي تفكر في الانتقام. كيف تفعل بدون أحد، عاجزة، قريبة من الموت؟ لكنها قد وعدت، لقد أقسمت على الجثة. لن تنسى. لا يمكنها الانتظار. ماذا تفعل؟ لم تعد تنام ليلاً، لم تعد تعرف راحة ولا طمأنينة، كانت تبحث بعناد. الكلبة نائمة عند قدميها، وأحياناً، ترفع رأسها وتصيح إلى بعيد. منذ لم يعد هناك سيدها وهي تعوي هكذا، كما لو أنها تناديه. كما لو أن

روح هذا الحيوان، الذي لا عزاء له، قد حفظت ذكرى لن تتمحي أبداً.

وذات ليلة، والحالة هذه، بينما بدأت ساميانت في الأنين، فجأة حضرت للأم فكرة. فكرة متوحش حقود وشرس. فكرت ملياً حتى الصباح، ثم نهضت مع اقتراب الفجر، توجهت نحو الكنيسة. صلت وتضرعت بخشوع إلى الله، طالبة منه المساعدة والسند، وأن يلهم جسدها المتآكل، الهزيل، القوة اللازمة لأخذ الثأر للابن.

ثم عادت إلى البيت. كان في فناء منزلها برميل قديم منقوب يجمع ماء المزاريب، قلبته، أفرغته، ثبتته أرضاً بواسطة أوتاد وحجارة، ثم ربطت «ساميانت» إلى حجرتها هذه، وانصرفت.

إنها الآن تمشي قلقة داخل غرفتها، العين شاخصة دائماً إلى ساحل سردينيا، فالقاتل هناك.

نبحت الكلبة كل النهار وطوال الليل. وفي الصباح، أتت لها العجوزة بالماء في جفنة، لكن لا شيء أكثر من هذا: لا حساء ولا خبز.

انقضى النهار كذلك و«ساميانت» منهكة، نائمة، وفي الغد، كانت عيناها تلمعان والشعر منتفش. كانت تجذب الحبل بهيجان. لم تتاولها العجوز أي طعام. أصبح الحيوان هائجاً

أسمال بالية كان يلبسها زوجها سالفاً وملأتها جفيفاً، كي تمثل جسماً آدمياً.

بعد أن غرست عصى في الأرض أمام حجرة ساميانت، ربطت حوله هذا الماثل الذي بدا هكذا واقفاً، منتصباً. ثم شكلت الرأس بواسطة وتد من قماش بال.

الكلبة، منذهلة، بدأت تنظر إلى هذا الرجل التبني وصمتت رغم الجوع الذي ينهشها.

آنذاك ذهبت العجوز عند الخنازيري لشراء قطعة فصيد سوداء وطويلة. حين عودتها إلى المنزل أشعلت ناراً من الحطب في فنائها، بالقرب من حجرة الكلبة. ثم بدأت تشوي نقانقها. جنت «سامنيانت» وراحت تقفز وتزيد، عيناها محدقتان في الشواء الذي ينفذ قتاره إلى بطنها. ثم صنعت الأم بهذه العصيدة الباخرة ربطة عنق للرجل التبني. ربطتها ملياً بخيط حول العنق، وكأنها تريد غرسها فيه. ولما انتهت، أطلقت الكلبة من قيدها.

بوثبة هائلة، انقض الحيوان على عنق الدمية ثم أخذ يمزقها ورجلاه على الكتفين. هوى الحيوان أرضاً وفي فمه هبرة من فريسته، ثم اندفع ثانية وغرز أنيابه في لحُم النسيج. وانتزع أجزاء من الطعام، ثم هوى أرضاً ووثب مرة أخرى، بضراوة. كان ينزع الوجه بنهشات أسنانه مقطعاً الياقة إلى أشلاء.

بدت العجوز ساكنة وصامتة، تشاهد، والعين متقدة، ثم ربطت حيوانها، جوعته مرة أخرى مدة يومين، وكررت هذا التمرين الغريب لمدة ثلاثة أشهر، عودته على هذا النوع من القتال، على هذا الغذاء الذي يحصل عليه بنهشات أنيابه. لم تعد الآن تربطه. بل أصبحت ترسله بإيمائه نحو الدمية.

لقد عودته بأن يمزقها، بأن يلتهمها حتى دون أن يكون أي غذاء مخبأ في عنقها. كانت تمنحه، من بعد، مكافأة له، الفصيد المشوي.

بمجرد ما كانت تلمح الرجل التبني، كانت «ساميانت» ترتعد ثم تدير عينيها نحو سيدتها التي توحي لها: «هيا!» بصوت صافر، مشيرة بأصبعها.

عندما ارتأت بأن لوقت قد حان، ذهبت إلى سافيريني للتعبد والتقرب إلى الله صبيحة ذات أحد بورع وذهول. ثم لابسة كسوة الذكور، متشبهة بعجوز فقير رثيث الثياب، تفاوضت مع صياد سردين كي ينقلها، مصحوبة بكلبتها، إلى الضفة الأخرى من البوغاز.

كانت تحمل في جراب من نسيج قطعة كبيرة من الفصيد. كانت «ساميانت» لم تتناول الطعام منذ يومين. في كل حين، كانت المرأة العجوز تشممها رائحة الشواء التي تهيجها.

دخلتا «لونكوساردو». مشت الكورسيكية وهي تعرج.

تقدمت نحو بائع الخبز وسألت عن منزل نيكولا رافولاني. لقد عاد إلى مهنته القديمة، مهنة نجار. كان يعمل بمفرده داخل متجره.

دفعت العجوز الباب ونادته:

- يا نيكولا!

استدار: عندئذ، أرخت كلبتها، وصاحت:

- هيا، هيا، التهم، التهم!

بجنون، اندفع الحيوان، انقض على العنق، مد الرجل ذراعيه، خنقه وتدحرج أرضاً. خلال بضع ثوان تلوي، تخبط برجليه، ثم بقي بدون حركة في حين كانت «ساميانت» تنبش عنقه وتقتلع منه أشلاء. جاران جالسان على عتبة دارهما تذكرا جيداً أنهما خارجا من المتجر عجوزاً مسكيناً مع كلب أسود هزيل يأكل، وهو يمشي، شيئاً داكناً كان يناوله له سيده.

في المساء، كانت العجوز قد راحت إلى منزلها. نامت جيداً تلك الليلة.

الذئـــاب عائـــدة

هانس بيندر(*) - ألمانيا

Hans Nender

ترجمة علي عودة

صار اسم القرية منذ الثورة (كراسنو شيري). وهي تبعد خمسين فرسخاً عن أقرب مدينة في الغابات الهائلة، التي اخترقها شارع من الغرب حتى الجنوب.

(*) ولد عام 1919 في مولهاوزن. درس الفن والتاريخ الأدبي وتوقف بسبب الحرب. قضى سنوات في الأسر في الاتحاد السوفيتي حتى عام 1949. أسس عام 1951 صحيفة «كونتورن» الخاصة بالشعر. وأصدر مجلة «اكسنته» عام 1954 وامتلكها عام 1968.

أحضر عمدة (ك. شيري) سبعة أسرى من معسكر المدينة. كان يسافر بعربته المعرشة ذات العجلتين والمربوطة إلى حصان متعرق. يمسك بين ركبتيه ببندقية ذات قصبة طويلة ورصاصات صدئة. وفي صندوق خلف مقعده ثمة كيس مؤونة للأسرى مليء بالخبز، الملح، دقيق الذرة، البصل والسمك المجفف.

كان الأسرى يسيرون يميناً وشمالاً على الشريط ما بين العجلات وحافة الحقول ولما انتهى الشارع عند أول غابة نزل العمدة. ربط اللجام إلى المسند الخلفي، وراح يسير خلف الأسرى.

كانوا يراعون مشية الحصان. سار جميع الأسرى ببطء، مطأطين رؤوسهم، بعضهم فقط كان يرفع رأسه عالياً وهو يلتفت هنا وهناك بفضول وارتياب.

فكر العمدة: (ثمة بندقية لدي، وهم لا يملكون أية بندقية. وبندقيتي في حقيقة الأمر ليست -).

- مكث الأسير واقفاً. وترك ثلاثة منهم، أتوا من خلفه، يمرون، حتى صار العمدة على مستوى ارتفاعه.

- أسعدت صباحا، قال الأسير.

منذ الحرب العالمية الأولى لم يحظ العمدة برؤية ألماني واحد. وهؤلاء الألمان كانوا مختلفين عما كانوا عليه آنذاك.

لاحظ أن الأسير كان شاباً. له عينان لونهما كلون الماء الأزرق الفاتح.

سأل الأسير: هل ثمة ذئاب في الغابة؟

ذئاب؟ تدبّر العمدة السؤال. أجل، لقد كان ثمة ذئاب. أما الآن فلا وجود لها عندنا. إنكم طردتموها بحربكم. لقد فرت إلى سيبيريا.

عجّت الغابة سابقاً بالذئاب، ولم يكن بوسع أحد المغامرة بسلوك هذه الطريق وحيداً في الشتاء. آخر الذئاب شاهدتها في أول شتاء للحرب، حينما كانت ترعد قذائف قايشني قولوتشك.

انقضى على نهاية الحرب خمسة شهور، قال الأسير، ربما تكون الذئاب قد عادت منذ مدة طويلة.

قال العمدة: على الذئاب أن تمكث حيث تتواجد. في سيبيريا، سيبيريا إنها تنتمي إلى هناك.

حتى المساء سار كل من الأسرى والعمدة عبر الغابات. وفي بعض الأحيان كانت الغابات تتوقف بغتة، حيث يمتد مرج فيما بينها، أو شريط أرض غير مزروع مكسو بشجيرات جافة. بعد ذلك تبدأ الغابة ثانية، غير واضحة وغير منتظمة، ذات أشجار كسيحة منخفضة، وشجيرات تكاثرت بسرعة.

في كراسنو شيري خرج الناس من بيوتهم وانتصبوا مكفهرين أمام الأبواب. أما العمدة فوزع الأسرى، إذ أعطى واحداً لكل بيت، وأخذ هو الأسير الصغير، الذي كان قد سأل عن الذئاب، والذي بمقدوره تكلم الروسية.

ثمة مصباح زيتي على المنضدة. على ضوئها كان يجلس شاب وفتاة، وهما ينظران بحدقاتهما المتكورة صوب الباب، حيث كان الأسير ينتظر على العتبة.

خرجت امرأة من باب حجرة مجاورة.

إنه يُدعى مكسيم، قال العمدة وهو يخلع معطفه.

ذهب الأسير إلى الأطفال على المنضدة، حيث ألقيت أمامهم كتب مفتوحة، حروفها مكتوبة بخط اليد وصور محفورة.

ما اسمكما؟ سأل الأسير.

نهض الشاب سريعاً وأزاح بيده الكتاب عن المنضدة فسقط على الأرض.

سار حتى زاوية الغرفة وأدار ظهره للأسير، أما الفتاة فكانت تتطلع وتبتسم.

- ما اسمك؟

- جوليا، أجابت الفتاة.

- جوليا، اسم رائع، قال الأسير.

- إنه يُدعى نيكولاي، قالت الفتاة.

حطت المرأة الخبز على المنضدة ووضعت إلى جانب ذلك إناءين مليئين بالحساء. جلس العمدة والأسير. نفخا على الملاعق وأكلا. مكثت المرأة واقفة أمام الموقد، وهي تقول بين فينة وأخرى شيئاً عن العمل، الطعام، الجيران والطقس.

رفع الصبي الكتاب، جلس على زاوية المنضدة وراح يقرأ لنفسه بصوت خفيض: ليحيا والد كل الأطفال، فلاديمير إليتش لينين!

ليحيا والد الطلائع الصغار، قيسارنيوفيتش ستالين!

فوق رأس الصبي كان يشع الورق المذهب، الذي يزين الثالوث الملائكي.

في الصباح انطلق الأسرى وفلاحو الكولوخوز والفتيات إلى الحقول. وراح العمدة يشق التراب الصلد كالزجاج بالمحراث الذي يجره الحصان. كان الماء قد تجمد في النقر الصخرية. وقد تفتت القشرة الجليدية. البطاطا باردة. يدس الأسرى والفتيات أيديهم تحت أباطهم ونفسهم ينبعث كالدخان من أفواههم.

ارتفعت الشمس عالياً فوق الغابة، وتسللت عبر السماء

الزرقاء المائلة للخضرة الصافية كالحرير، وامتدت بعيداً حتى الآفاق، التي كتبت الغربان فوقها لغتها السيريلية(*) الممزقة.

رقدت القرية وسط حقول واسعة، وأحاطت بها الغابات من كل الجهات. كما رسمت الطريق صوب الشرق أثراً خفيفاً. مشى الأطفال على الدرب، وكانت أصواتهم البعيدة والصغيرة ترن قريبة مثل حط فناجين على صينية.

إنهم ذاهبون إلى المدرسة، قالت المرأة للشاب الأسير، خلف الغابة تقبع روسونو. روسنو هذه أكبر كثيراً من كراسنو شيري.

وهل معهم أيضاً كل من جوليا ونيكولاي؟ سأل الأسير.

ردت المرأة: أجل إنهم معهم كذلك.

أومأ الأسير، فأومأ الأطفال، وهم يلوحون بحزم كتبهم. كان الأطفال يرتدون قبعات من الفرو وسترات قطنية، فكان من الصعب التمييز بين جوليا ونيكولاي. وجميعهم كانوا يلوحون بأيديهم.

حينما عاد الأطفال على الطريق من الجهة الأخرى، كانت الشمس تهبط في الغابات الغربية. لقد تم حصاد حقل هائل، وشُحنت الأكياس والسلال، ورجع جميع الذين كانوا يعملون،

(*) اللغة السيريلية لها علاقة بأبجدية سلافية قديمة يقال إن مخترعها هو القديس سيريل، ولاتزال أشكالها الحديثة تستعمل في صربيا وبلغاريا وروسيا. (المنجد).

تعيين، ظهورهم متوجعة، ووجوههم يلفحها البرد، وهم يعقدون آمالاً على غرفة ونار وحساء حار.

جلس الأطفال ثانية على المنضدة وراء الكتب المشرعة.

قالت جوليا: ماكسين، لقد رأينا أثر ذئب!

ماذا رأيتم؟ سأل العمدة.

إننا رأينا أثر ذئب، قالت جوليا.

مَن الذي رآها؟

شبيريدون كان أول من شاهدها. بعد ذلك كاتارينا ثم أنا ومن ثم نيكولاي.

لقد رأيتها قبلك، قال نيكولاي.

ما رأيتم كان أثراً لأرنب أليف، قال العمدة.

ردت جوليا، كلا، إنه أكبر، حفر واضحة عميقة، بحجم حبة التفاح، وفي المقدمة كانت أثر المخالب في الأرض.

كيف كان الأثر يا نيكولاي؟

كما قالت جوليا، بحجم تفاحة، والمخالب أيضاً.

هراء، قال العمدة: الذئاب في سيبيريا. والآن نريد أن نأكل.

كان الثلج قد سقط قبل حصاد الحقل الأخير. وبقي

المحراث مغروساً في الأرض المتجمدة. جلس الأسرى في المبيت المخصص وأطالوا التفكير منقبضي الصدر.

الأطفال في المدرسة، العمدة وقرينته كانا يجلسان على المنضدة. وقف الأسير على النافذة وراح ينظر إلى الحقل.

قال العمدة: إذا ما بقي الجو بارداً هكذا استعمل غداً على تقطير السارماغونكا، ماكسيم.

ولِمَ لا؟

حسناً، قال العمدة، نعمل غداً السارماغونكا.

قالت المرأة: إنني لا أستلطف ذلك.

لست مرغمة على شرب شيء، قال العمدة. ماكسيم وأنا نحب احتساءه كثيراً.

أمام النافذة وعلى التلة وقف بغتة حيوان، نحيف، ذو قوائم عالية ورأس ضخم وعينين مائلتين، مثل كلب، لكنه ليس كلباً.

هناك!

هتف الأسير خائفاً فزعاً، إلى حد هرولة العمدة وزوجته سريعاً إلى النافذة، ورأيا في الحال، كيف كان الحيوان يلف حول نفسه وهو يختفي في الثلج المنهمر.

أجل، إنه ذئب، لقد كان الأطفال محقين، قال العمدة.

صاحت المرأة: إن الإطفال على الطريق.

رد العمدة: الذئب هنا والأطفال هناك.

إلا أن هذا غير مقنع.

قال الأسير: لديكم بالطبع بندقية! ولِمَ لا نخرج؟

بندقيتي.....

إنها غير محشوة، قالت المرأة.

أطلق العمدة كلاماً سيئاً، وواصل القول:

- ماكسيم، لا أملك رصاصاً، لم يعطونني رصاصاً في المدينة، ولا في المخزن ولا في المعسكر. ولم أردكم كأسرى أن تعرفوا ذلك.

تناولنا فيما بعد فأساً وبلطة ومنجلاً وعصى.

«إنك لا تعرف الذئاب، ماكسيم، ولكن إذا أردت مرافقتنا».

ساروا على الطريق نحو الشرق، ولمّا وصلوا إلى القمة لاحظوا أنهم لا يرتدون المعاطف.

تنفس العمدة بصعوبة. كانت النُدَف تتعلق برموشه ولحيته. رجل عجوز. قال: كان على الأطفال أن يتواجدوا هنا منذ مدة طويلة.

واصلوا السير. هدوء مطبق، يُسمع فقط صوت سقوط الثلج.

سمعوا أصوات الأطفال بعيدة.

هتف العمدة: جوليا – نيكولاي!

وصاح الأسير: جوليا – نيكولاي!

ثم هتف الأطفال أيضاً.

جدّ لكل من العمدة والأسير في السير، وأسرع الأطفال كذلك.

وشبه الفراخ التي نبح عليها كلب كانوا يموجون بطيش وسط الرجال، جوليا، نيكولاي، كاتارينا، لودميلا، سينا، شتيبان، ألكسندر، إيفان، نيكيتا وشبيريدون، عشرة أطفال بقلنسوات فرو وسترات قطنية، وحُزم الكتب بين الأصابع المتجمدة.

كانوا يتحدثون فيما بينهم عن الذئاب في الغابة، والخشب المحطم، عن العويل وعن شبكة الأثر على الثلج المتساقط حديثاً.

وبينما هم وقوف على الطريق يتحدثون جاءت الذئاب. رأوا عيونها أولاً، أضواء خطرة خافتة يحجبها الثلج. أطلّت برؤوسها، الآذن المتجمدة، الليل الشعر المنفوش حول العنق، أجساد منتصبة رمادية اللون صلبة، لها ذيول كثة الشعر.

مثل الإسفين انطقت من الأدغال فوق الحقول شمالي الشارع.

صمت الأطفال وهم يتشبثون بظهور الرجال. رفع العمدة البلطة، ورفع الأسير المنجل. تمددت فروة الرأس وغامت الأفكار.

مرت الذئاب على طول الشارع. عصابة بكماء هائجة. سلسلة متوالية، ظهورها متلاصقة لبعضها بعضاً، صامتة وعلى قوائم عالية. بالتأكيد كان خلف القطيع آخرون، قطيع آخر غير مرئي بسبب زوبعة الثلج، مئات القطعان.

بعض الحيوانات مرت قريبة إلى حد رؤية أضلاعها وعظامها وعضلاتها وعروقها تحت الجلد الأجرب ولسانها الذي تدلى طويلاً من أفواهها.

ساقها الجوع وأعماها عن غنيمتها وهي إلى جوارها.

دخلت الجيوش مدينة الأعداء عبر جدار الصمت والازدراء والكره.

توارى الناس من أمامهم، أطفأوا النور وحبسوا الأنفاس، أغلقوا العيون واعتقدوا أن قلبهم يدق الحائط، وأن بمقدور مَن في الخارج سماع دقاته. كسروا الباب وأطلقوا النيران في الحجرة دون تمييز.

ازدادت الظلمة ومازال جيش الذئاب بلا نهاية.

كم استغرق مرورهم؟ وكم كان عددهم؟ ساعات، كل ذئاب سيبيريا.

لمَّ المساء العمدة والأسير والأطفال. ولم يغامروا الافتراق أو الحركة أو الحديث لفترة طويلة.

تحدث العمدة أولاً وقال: لقد عادت الذئاب، إن لديها إحساس بالسلام.

المصدر: أخذت هذه القصة من مجموعة الكاتب التي تحمل ذات الاسم والصادرة عن دار نشر ديكلام/ شتوتغارت عام 1972.

سـوزي

آنا زيغرز(❖) - ألمانيا

Anna Seghers

ترجمة علي عودة

كأطفال كنا سوزي وأنا نلعب سوياً كل صيف. إذ كنت

(❖) ولدت في ماينتس عام 1900. تعد بسبب أعمالها الأدبية القيمة واحدة من كبار أدباء هذا القرن. حازت على كتابها الأول (انتفاضة صيادي السمك) (رواية) على جائزة كلايست عام 1928. ونالت عن روايتها (الصليب السابع) جائزة جورج بوشنر عام 1947. وقد نشرت أول مرة في المنفى وحققت شهرة عالمية. في عام 1933 هاجرت الكاتبة إلى فرنسا ومنها إلى المكسيك عام 1941 وبعد عودتها إلى ألمانيا عام 1947 استقرت في برلين. وهي روائية وكاتبة قصة قصير وقد وتوفيت في منتصف الثمانينات.

أسافر برفقة والديّ في الإجازة إلى كورنباخ. حيث ننزل هناك في ملحق البيت الذي يخص والديّ سوزي. إنه كان المنزل الأخير في زقاق القرية، تطل نوافذه على المنحدر المعشب. وخلف الوادي كانت تبدأ الغابة.

لم أعرف شيئاً أعجبني أكثر من هذا المنحدر المعشب وهذه الغابة. التي يغطي أجزاء كبيرة منها شجر الزان وشجر الشربين.

والد سوزي، الفلاح (مانفولد) وولده (باول) عملا معاً على توسيع منزلهم فأضافوا هذا الملحق، الذي يطلى بالأبيض بداية كل عام ويؤجر في الصيف.

إنه موطني الحقيقي في الإجازة وقد كان ذلك منذ زمن بعيد، ولكن لفترة قصيرة فقط، طالما استمرت الإجازة. وأعتقد أنني كنت كطفل أرتجف فرحاً عندما نصعد القطار الصغير متجهين إلى كورنباخ.

كان يقوم باول مانفولد برفقة والده وأحياناً أخيه الصغير فرانس بإحضارنا من المحطة، فيضعون حقائبنا في العربة، التي يصدر عنها صرير خفيف مميز. مع مرور الزمن اختفى الصرير، وبعد سنوات وأثر رجة غير متوقعة، لم يدركها أحد، انفرط اللحام وأخذت بالصرير ثانية كما في السابق، خفيفاً، عميقاً، جافاً ومؤلماً.

بعد هذا الاستقبال في المحطة، الذي كان رائعاً بصورة مطلقة، صعدنا إلى القرية. كان الزقاق يصعد قليلاً. وأمام بوابة المنزل كانت السيدة مانغولد وكريمتها سوزي في الانتظار.

أحنت سوزي رأسها وابتسمت بسعادة وبقليل من الدهاء. بنيتها قوية وقوامها رشيق، بنية الشعر سمراء البشرة. ربما كانت تكبرني بسنتين. أعرف هذا، لأنها ذهبت إلى المدرسة قبلي. وكان عليها حل الواجبات. مع ذلك توجب عليها المساعدة كثيراً في الزراعة وحديقة الخضروات. ساعدت سوزي، وقد تعلمت الكثير من مساعدتها، حتى نعود سريعاً إلى الطبنا. جرينا صاعدين الجبل إلى المروج، والجراد يتقافز حول سيقاننا، وأحياناً كان يوجد في تموز زهر الخريف السام.

جلسنا على الجدول المنساب تحت الجسر الحجري، وأقدامنا العارية في الماء. في شعر سوزي بريق، فتحت ضفائرها ببطء وبحثت عن الخيوط، التي يصدر عنها البريق، إلا أنه لم يكن في الضفائر غير خيوط بنية وحمراء وصفراء. وأخيراً لملمت سوزي شعرها وجدّلته مجدداً فعاد البريق ثانية على مفرق شعرها وكذلك عينيها.

لم أدرك آنذاك كم كانت سوزي فائقة الجمال. إنه جمال مربك. كنا نعبث بالماء ونصطاد جراداً، كما كنا نقاوم اصطياد الفراشات. بكينا عند انتهاء الإجازة، التي تعني الرحيل. وفي

السنة التالية يبدأ كل شيء ثانية من البداية، بصرير العربة، التي لم يكن في الواقع جافاً ومؤلماً، بل بشير سعادة.

إلا أنه أتى وقت لم نستطع فيه قضاء الإجازة في كورنباخ. مكثنا في المنزل أو ذهبنا إلى أي مكان آخر. لا أعلم بالضبط. ما حدث سابقاً أعرفه ولن أنساه أبداً. أما ما حدث في وقت متأخر ففير واضح بالنسبة لي.

كنت قد كبرت عندما سافرت تغمرني السعادة بالقطار إلى كورنباخ. لم يستقبلني أحد، صعدت وحيدة شارع القرية المنحدر.

يعيش باول مانفولد، الابن الأكبر، الآن مع عائلته في ملحق المنزل. وفي تلك الأثناء توفيت والدته. وتزوج الأب ثانية. كبر فرانس وأصبح صبياً فارعاً قوياً.

حدثني باول، أن سوزي رحلت مع زوجها بعيداً إلى فرنسا. ولو لم يحدث هذا الانفصال ربما لعاشت الأم مدة أطول. إنها كانت متعلقة بسوزي كثيراً. سألت، فيما إذا كانت سوزي سعيدة. فرد باول: «أجل، هذا ما نفترضه».

عدت إلى محطة القطار بطريقة ملتوية عبر المروج، كي أتأكد من وجود زهر الخريف السام. في الحرب العالمية الأولى توقفنا عن رحلات الإجازة. الجنود يعسكرون في المدن والقرى. وحتى في كورنباخ.

في هذا الوقت افتتح الفلاح مانفولد حانة صغيرة في ملحق المنزل. لأن حانة القرية لم تعد كافية. كانت حانة القرية وحانة مانفولد تعجان بالجنود الألمان ذوي الملابس الرمادية، بعد ذلك امتلاء بجنود الاحتلال بزيهم الرمادي – الأزرق.

لهذا السبب أو ذاك تواجد عدد هائل من النزلاء، وفيما بعد ساد الهدوء مجدداً، ثم أخذ عددهم بالازدياد ثانية. كان القطار الصغير ينطلق من كورنباخ إلى البلدات الكبيرة، حيث يعيش معظمهم وأحياناً كان جنود الاحتلال يحتسون شيئاً في كورنباخ بقصد المتعة والتغيير.

غالباً ما كانت سوزي تقدم الخدمة، إذ إن والدتها لم تعد تقوى آنذاك الوقوف على ساقيها رموشها الكثيفة تظلل وجهها، الذي لم يكن محمراً كما هو حال ذراعيها. تضع سريعاً ما يطلب منها على المنضدة. أما والدها أو أخوها الأكبر فكان يراقب باهتمام من خلف البوفيه.

قال أحد الضيوف للآخر: «إنها جميلة» أو انظر، إنه جمال أخاذ. «لم يلمسها أحد إطلاقاً». ونادراً ما يضحك معها أحد إذ ما أسرع ما يأسره منظرها.

للمرة الأولى حضر جندي شاب متأخراً، كان يتمعن ذراعيها العاريتين السمراوين وهي تقدم له الكأس. كان ذراعها نحيلاً لكنه قوي ومدموج، ينساب كالجدول عند انشائه. رفع الجندي بصره إليها، فشاهد فمها، وموشها الكثيفة وجبهتها

المستديرة. خشي يأن تنصرف حالاً عن المنضدة، فأمسك بذراعها. حدقت به، فأفلت ذراعها «متعجباً». احتسى مشروبه على مهل وهو ينظر نحوها متعطشاً.

حضر في المساء التالي والذي يليه أيضاً. وعندما كان يخدم ليلاً أتى إلى الحانة نهاراً. بحلقت دون أن تبتسم أو تطرف لها عين. ولأنه لم يكن يعرف كيف يقول المرء بالألمانية: «عليّ أن أراك ثانية» كتب على ورقة صغيرة: «يجب أن أراك دائماً أخفت الورقة سريعاً واهتمت بها لاحقاً. وقد ضحكوا عليها كلما تذكروها.

في غابة الزان، وعلى المنحدر المعشب، الذي يشاهد من منزل مانفولد، كان قد بدأ قطع الأخشاب. ومن خلال الفجوات لقمم أشجار الغابة ظهرت بعض أجزاء السماء. لأن التل كان ينحدر بحدة خلف الغابة إلى وادٍ معشب آخر.

هناك وعلى الجهة المشمسة كنا كأطفال نجمع العليق. تذهب سوزي بسلتها إلى هناك تبحث عن العليق، وكان يان، هكذا دُعي الجندي، يساعدها في ذلك. كانا يأخذان قسطاً من الراحة بين أكوام الخشب وهي تسند رأسها على ذراعه. في بادئ الأمر، كان يمرر فمه على شعرها الدافئ. تحدثا إلى بعضهم بعضاً بارتباك. عرفت سوزي عن حياته هذا وذاك. لقد تيتم من فترة طويلة. وأخذت مربيته، عمته الكبرى دور والدته. رعته دائماً وانتظرته. تعلّم أن يكون نادلاً، فحظي باهتمام الذين

عمل لديهم في سانت كلود في باريس، وفي باڤاليوبلو، لقد أحبوه.

قبّل سوزي على ذراعها وعنقها، دفعته عن نفسها بلطف، لا بفظاظة، تذكر على حين غرة عمله وأحس بالرعب لأن عليه أن يجري إلى محطة القطار. ودّعته سوزي بنظراتها وهي تعود إلى البيت مرتبكة. وقد بدا لها أن الأخ باول يبحلق فيها ويتمعن في ذراعها وعنقها.

وفي الأسابيع التالية لم يأت (يان) إلى الحانة. كانت سوزي تذهب إليه حينما تواتيها الفرصة، حيث يقطّع الخشب، تحت أشعة الشمس وفي ضوء القمر.

لقد كانت تشعر بالأمان كلما تواجدت معه. وهو أيضاً كان يحس بالراحة حينما تأتي. أما باقي الساعات فلم يكن لها أي معنى.

قالت الأم مخاطبة سوزي: «أصغي إليّ إنني لا أستطيع أن أصدق ما يقال عن ابنتي كما لا أريد أن أتجاهله».

نظرت سوزي إلى أمها وقالت: «أجل، إنه حقيقة».

كان الأب قد دلف إلى الداخل وصدره يغلي موشكاً على الصراخ. إلا أنه كظم غضبه في بلعومه.

- أصحيح هذا يا ابنتي؟

- أجل، قالت سوزي، إنه كذلك. ولم يسبق لي أن أحببت أحداً مثلما أحبه. وأضافت: «اطمئنوا سأحضره إلى البيت كي تشاهدوه».

في ظهيرة اليوم التالي جاء يان يزور الوالدين بوجه وقور. جلسوا جميعاً على المنضدة. نهض بعد قليل وخصّ الأم بحركة يده هذه أو تلك. أما هي فقد بقي وجهها مكروباً.

استجوبه الأب مانفولد. وأخذ هو يتحدث عن مهنته كنادل وعن أجرته وقال، إنه يكسب من البخشيش مبلغاً كبيراً.

ومن الآن صار يان يساعد في وقت فراغه في المطبخ وعما قريب في الحديقة. كان يقدر على عمل أي شيء. ذاع صيته في الريف. وقد كانت الأرض خلف الحدود من صنف الأرض التي هنا.

كثيراً ما تحدث عن أشبينته، العمة إيفيلين، وعن شجرة الكمثرى التي تملكها. عشرات الزجاجات كانت معلقة من مؤخرتها. كانت العمة تقلب الزجاجات على حبات الكمثرى الصغيرة وتثبتها، حتى تنضج هذه الحبات داخل الزجاجات، كل واحدة في بيت زجاجي صغير. وأخيراً عندما تكتنز هذه الحبات وتنضج كان ينبغي كسر الزجاجات. أما أحواض الكمثرى، قال الفلاح، فكانت صعبة حتى بدون هذه الزجاجات.

مساءً تحدث الأبوان لبعضهما: «إنه يبدو شاباً نشيطاً. وأخيراً ليس لدينا أيضاً أموراً كثيرة».

لقد كانوا يفكرون فيما مضى بأنفسهم وبماذا يجمعهم الآن وإلى الأبد، حتى يفرق بينهم الموت. دائماً كانت الحياة بسيطة، هكذا اعتقدوا. ولم يخطر على بال السيد مانغولد أن يتزوج امرأة أخرى تهتم بسريره ومطبخه وحانته وحقله وحديقته إذا ما فرق بينهم الموت.

كانت سوزي تبتسم جذلة، لأنها لاحظت مدى إعجاب الوالدين بـ (يان). واختفت الهموم عن وجه الأم. أما (باول) فكان أحياناً يكيل الشتائم للخطيبين.

في سنوات الاحتلال الأولى كان يقصون جدائل الفتيات، اللواتي يضبطن مع الفرنسيين في وضع غرامي. لقد انقضى ذلك منذ مدة طويلة.

أما الابنة الوحيدة لعمدة ساسنهايم فقد تزوجت العام الفائت في (ديون). وأحياناً ولما كانت تصعد الأم من الإسطبل كانت تفوح رائحة الشواء، حيث المنضدة تكون عامرة ككل يوم أحد.

كان يان يقدم الخدمة لكل شخص، - من فضلك يا مدام، تفضل مسيو - وضحك الجميع حتى باول نفسه.

على الرغم من إمكانية التقائهم في البيت، إلا أنهم كانوا يفضلون موقع التحطيب مكاناً لجلوسهم، غير أن الحطب كان يتم نقله.

نمت زهرة الخريف السامة مغطية المنحدرات. وأنهى (يان) خدمته.

قال بعصبية: «أنت وأنا ينتمي أحدنا للآخر وللأبد «وهو منهمك باحث في شعرها البني عن خيوط ينبعث منها لمعاناً قوياً».

رجا والديه عندما حان انصرافه، أن يسمحوا لسوزي بمرافقته، كي تشاهدها العمة إيفيلين، التي كانت له بمثابة الأم، وهو سيتكفل أجرة الذهاب والإياب.

استجاب الوالد أخيراً. أما الأم فبقيت مترددة وصامتة. وكانت قد ابتاعت صوفاً بنياً وأزرقاً وأخاطت ثوبين لسوزي. الزمن يقترب من تشرين الثاني.

كان الفرح بالرحلة يغمر سوزي. فلم تشعر بالضيق قبل السفر. والطريق من كورنباخ حتى الحدود لم تكن أطول من الحدود حتى كورسيل. وهي مهيأة للذهاب معه حتى نهاية العالم.

فقط عندما وقفت في القطار ونظرت إلى والدتها في الأسفل. وفي الوقت الذي بدأ فيه القطار بالتحرك، انفجرت بالنحيب بصوت مرتفع. لماذا؟ إنها لا تعرف. لقد بكت فجأة من فرط إحساسها بالسعادة.

ارتعب يان. فسحبها بسرعة. وجفف دموعها وهو يمسك

بجسدها الملفوف بالثوب الصوفي بني اللون. من جانبها نسيت هي أيضاً عما قريب همها. كانت تضحك جذلة وربما أكثر غبطة من (يان).

وصلوا في وقت متأخر من المساء إلى كورسيل.

نالت سوزي إعجاب العمة إيڤيلين من النظرة الأولى. فقد كانت تشعل موقداً مفتوحاً لا يوجد مثيلاً له في كورنباخ.

أراها يان شجرة الكمثرى الجرداء في مثل هذا الفصل، التي قد تعلق عليها الزجاجات.

وغالباً ما كان يتحدث إلى العمة بسرعة وحدّة لم تستوعب معها سوزي أية كلمة، على الرغم من فهمها للغة. كانت العمة إيڤيلين تضغط شفتيها في الوقت الذي يتكلم فيه (يان). أحياناً كانت تعطيه جواباً فظاً، أما مع سوزي فكانت ودودة ولطيفة.

لم تكن سوزي قلقة وهي مع العمة وحيدة في البيت الصغير الدافئ، عندما تركها (يان) وغادر إلى باريس ليقابل راعيه السابق.

كتبت سوزي لوالديها، أن كل شيء على ما يرام، وأفضل مما يتخيلوا، وأن العمة إيڤيلين على أحسن ما يكون. أما يان فقد ضمن مكان عمله، إذ من غير الممكن أن يفقده بغتة.

أخيراً حضر يان من باريس، «أجل، يا عزيزتي، إنني أحتفظ بموقعي، قالها بسرور غامر. ولم يبد لها سعيداً» كما

كان يتحدث. كان يجلس أحياناً بجوار العمة غارقاً بالتأمل، ولكن عندما كانت تدلف سوزي إلى الغرفة كان ينهض ثانية فرحاً، والعمة كذلك كانت طيبة نحوها.

خاطبها يان: «لا، لا» لن أدعك تعودين إلى البيت أبداً». وإنك ستمكثين عندي يا عزيزتي دائماً وإلى الأبد.

«أجل، بالتأكيد»، ردت سوزي متعجبة، ولكن، ربما يكون من الأفضل أن أعود هذه المرة إلى البيت».

بعدئذ جالت سوزي بفكرها. وكتبت أخيراً: «لقد استأجر يان بيتنا» في بولون سور سانيه. تقع هذه ما بين باريس وسانت كلود. أما هو فيعمل في سانت كلود. أرجوكم اكتبوا إليّ على:

بولون سور ساينه

ريو دي لو غير 12

والآن أجد مشقة في السفر ذهاباً وإياباً. كما أنه ليس بوسع يان مرافقتي. إضافة إلى حاجته الملحة لي للعناية بسكنه وهندامه وغسيله، حتى يسير كل شيء كما هو مؤمل.

رد الأب غاضباً، إذ لم يرق لهم ذلك إطلاقاً، وعليها أن تذهب وتسجل زواجها في مكتب الأحوال. إنها ابنتهم الوحيدة. هنا كانوا يتمنون أن يفرحوا بزفافها في الكنيسة، وبعد ذلك يتناولون عشاء الزفاف في البيت.

بعد أن فرغ يان من قراءة الرسالة، نظر إلي سوزي بتمعن.

قالت سوزي فقط، إنهم يستطيعون قريباً التسجيل في مكتب الأحوال، وعندما يتعود على مكان عمله، فبإمكانهم السفر سوياً إلى البيت في إجازة.

فأجاب يان بحماس: «أجل».

بدا وسيماً في بدلته السوداء. وكانت سوزي جذلة وهي تخيط هندامه وتنظفه دائماً بالفرشاة. أما هو فكان يتمتع بوجه هادئ، وسيم ويدين أنيقتين.

كان الضيوف يرتاحون إلى جانبه وفي بعض الأحيان يحضر لسوزي هدية إثر حصوله على بخشيش غير متوقع. حينها كانت تضحك بفرح.

لم يكن لديهم في البيت إلا الأثاث اللازم، فلم يحوزوا على سرير أو أواني للطبخ.

خلف (بولون) وعلى شبه الجزيرة كان يقوم مصنع سيارات الرينو. وعبر النوافذ يشاهد المرء الأضواء الكثيرة، التي لا تشبع سوزي من رؤيتها.

في مصنع رينو كان يعمل فيكتور، الصديق الحميم لـ (يان)، كرئيس للعمال، وكثيراً ما صعد لإحضار زجاجة نبيذ. أما سوزي فكانت تصغي بمتعة وهما يتبادلان الأحاديث الجادة والمحرجة. كان فيكتور يتحدث في السياسة برغبة، أما يان فيتحدث عن ضيوفه، إذ كان يتقن تقليدهم جميعاً وعلى ذلك

ضحكت سوزي كثيراً. إلا أنها كانت تنزعج من انقطاع حديثهما الهامس حالما تدخل.

عمل يان معظم أيام الآحاد، وأحياناً في النهار والليل. عندما كانت سوزي تحس بالاكتئاب وتشعر بالغبطة إذا ما عادها فيكتور. أحياناً كان يمسك يدها لكنها تسحبها سريعاً. في عينيه طيبة وفي بعض الأوقات حزن.

في يوم أحد شتوي، وبعد أن غادر يان البيت إلى العمل، جلس فيكتور إلى جانبها طويلاً دون أن ينبس وهو يتمعنها بعينين ودودتين حزينتين.

«اصغ إليّ قليلاً يا سوزانه»، وهكذا كان يدعوها، عليّ أن أبلغك شيئاً. ويعترني وجل، لأن يان لم يحدثك بذلك أبداً، وكي لا تسمعيه من الغرباء والثرثارين.

وضعت سوزي إبرة الخياطة في حجرها. تغير لون بشرتها البنية دائماً إلى أصفر شاحب، وأحست من نبرة فيكتور أن خطباً سيحدث في الحال.

«لديه زوجة، عليك أن تعلمي، سوزانه، لديه زوجة في فينس».

كان عليه أن يتزوجها في سنوات الحرب الأولى عندما كان شاباً. أما والدها فكان شريراً عنيفاً، يعتقد أنه يحقق المعجزات في مهنة تركيب الأجهزة. لم يكن الأمر سهلاً. بعدها أتى يان

في إجازة، وعقب ذلك بفترة قصيرة كان لديهم طفلتان صغيرتان، وهم متدينون كثيراً، لذا لا يعرفون شيئاً اسمه الطلاق. لقد أراد يان الانفصال، لكنه لم يستطع أن ينفذ رغبته. لقد أحبك أنت فقط، هل تفهمين ذلك. ليست لديه أية مشاعر إزاء هذه المرأة، وهو يعرف فقط الآن، ما معنى أن تحب شخصاً، ولا يجوز لك الآن التخلي عنه، لأن ذلك سيسبب له اليأس.

إلى فينس يسافر يان مرة واحدة فقط كل أربعة أشهر، لرؤية الطفلتين الصغيرتين، إذ ماذا بوسع الطفلتين فعله؟ هكذا عليك أن تأخذي الأمور. إنه لا يحب امرأة غيرك، يجب على قول ذلك، حتى لا تسمعيه من غرباء يصطادون في الماء العكر. ولو قدر وحدث ذلك لك فقد لا يتحمله يان ولا أنا كذلك، سوزانه،

لم تعقب سوزي على ما سمعته إطلاقاً. اتشح فمها بالأبيض تقريباً. قال فيكتور بحماس: «أتريدين أن نخرج؟ أعد لك فنجاناً من القهوة؟».

بعد برهة قال: «إنه لم يتمكن من إخبارك، فلم تكن لديه الشجاعة لذلك».

«كلا، قالت سوزي. وأنت أرجوك أن تتصرف الآن».

ترك فيكتور الغرفة متردداً. أصغي خلف الباب. لم يسمع

أي ضجيج. إنها لا تبكي. انتظرت حتى تأكدت من انصراف فيكتور. ثم حزمت حاجاتها.

لقد قال يان، إنه قد يعود متأخراً يوم الأحد. اتجهت نحو محطة القطار الشرقية، فقطار آخر الليل ينطلق بعد عدة ساعات. واعتقدت أن تصل كورنباخ في الغد ظهراً».

لم يكن الأمر سيئاً ولا طيباً. فليس هناك سيئ كامل ولا جيد كامل. جلست في قاعة الانتظار وبعد أن حل الظلام ذهبت إلى رصيف القطار. لم يصل القطار بعد والوقت ما بين العاشرة والحادية عشرة.

فجأة قدم يان مندفعاً عن الدرج. كان يتلفت بوحشية حتى رمقها. طوق جسدها بذراعيه قائلاً: «لن أتركك، أبداً، أبداً. وعليك أنت ألا تتركيني، إنك لن تفعل مثل هذا الشيء المرعب».

وعندما بقيت سوزي متجمدة قال: «إنك بنفسك قلت للأبد. وأنا، أنا أيضاً، أجل. لم تسعفني شجاعتي، لقد ارتعدت خوفاً من أن تتركيني وحيداً». ولكنك فعلت ذلك، عديني ألا تكرريها أبداً.

هل شرح لك فيكتور كل شيء؟ إنه كما تعلمين صديق طيب. لقد سافر حالاً إلى سانت كلود. أجل، كنت في العمل، وأقترح أن يقوم بعملي متذرعاً أن شخصاً ما مرض وعليّ عودته فوراً. وعندما عدت إلى البيت كنت قد انصرفت. هنا حاولت أن أدرك، أين أنت، لكن قطار الليل لم ينطلق بعد والحمد لله.

آه، سوزي، إذا ما كنت تحبينني حقيقة فعليك ألا تفقدي شجاعتك، أنت. حركت سوزي شفتيها، أما هو فقد أحس أنها استرخت بين ذراعيه قليلاً. وهو يهزها دائماً جيئة وذهاباً.

وماعدا مصابيح القطار المضيئة بدا الرصيف رطباً معتماً. أما جموع المسافرين البادية عليهم هموم الوداع فكانوا يرمقونهم بنظرات سريعة.

أعادوا فيما بعد تذاكر السفر وقفلا عائدين إلى بولون سورساينه. لاذت سوزي بالصمت المطبق. أما هو فكان يضطجع إلى جوارها هادئاً. وعند الصباح كانا قد خلدا إلى النوم.

كاد الصديق فيكتور أن يطير فرحاً في المساء التالي عندما أكل ثلاثتهم وشربوا. التزمت سوزي جانب الهدوء في الأسابيع التالية كما كان حالها في بداية علاقتها الغرامية. لم تسأله شيئاً. وكتبت لأهلها، حتى لا يغضبوا عليها إذا ما اضطرت إلى تأجيل رحلتها.

إذاً صار يقتصد يان الآن في النفقات، كي يستأجر مطعماً. وقد عُرض عليه واحد في (ميودون). أنشأ هناك بناء جديد. وكان يوجد مهنيون أكثر من الزبائن، وموظفون صغار وتجار سيلحقون بهم بعد إتمام البيوت الجاهزة.

أما (يان) نفسه فكان يأمل أن يصبح صاحب مطعم إلا أن صاحب العمل، الذي جعل يان يترك على مضض تعاطف معه وأسلفه نقوداً دفعها يان على أقساط.

اهتم يان وسوزي وحدهما بالمطعم. أما فيكتور وبعض الأصدقاء، فقد ساعدوهما بتلبيس الجدران والتنظيف والترتيب، لأن المطعم كان قذراً ومبعثراً.

احتفلوا بذلك فرحين. ودفع هؤلاء الأصدقاء مقابل ما تناولوه من طعام أو شراب. كلاهما كان يعرف كيفية التعامل مع الضيوف. ولأن ما يقدموه في مطبخهم كان رخيصاً فقد اكتظت طاولات المطعم.

وبكل لطف أعادوا الأقساط إلى صاحب العمل، حتى الأقساط الأولى دفوعها كاملة. تمنى فيكتور على يان أن يخصص المطعم الصغير لأمسية حزبية، وبعد أن نالت الأمسية إعجابهم جميعاً تكررت للمرة الثانية والثالثة.

لم يكن يان يهتم بالسياسة، إلا أنه ليس بوسعه رفض طلب صديقه الحميم لهذه الغاية، حتى لو أن البيع كان قليلاً والإغلاق مبكراً بسبب إزعاج بعض الرواد.

في هذا العام وفي هذه المنطقة كان لـ (الصليب المعقوف) أتباع كثر. فقد هاجموا الحانة عند اللقاء الحزبي الثالث. فقاموا يقذف الصحون على الجدران ولطخوا ورقة الجميل، لقد كان اشتباكاً عنيفاً.

حاول فيكتور مع أصدقائه بداية ترميم الأضرار ثم تعويض الخسائر، وصاروا يترددون على الحانة بدلاً من الرواد الذين أرعبهم الحادث. على العموم قل عدد الرواد كثيراً.

أما يان وسوزي فبذلا جهديهما لتأمين الأقساط. يضاف إلى ذلك تأخر عملية البناء الجديد. كما غاب المستأجرون المنتظرون. ولنقص مواد البناء انصرف المهنيون، الذين كانوا يترددو بين الفينة والأخرى، حيث وجه المرأة المشرق. اقترض يان مجدداً من صاحب العمل. وقال الرجل: «أجل أعطيك يا (يان)، فقد أخشى إفلاسك. ومن الأفضل أن تغلق الحانة في الوقت المناسب دون ديون وأنا أعرف شخصاً قد يأخذ مكانك. وستسرنا عودتك إلى العمل ثانية».

اكتأب يان، لكنه كان يطلب المشورة. أما سوزي فقد اقتنعت أن الحظ لا يحالفها.

كان يان يعمل منذ فترة طويلة نادلاً في (بافيلوبلو) عندما عثرت وهي تنظف بذلته السوداء على صور للفتاتين الصغيرتين. وقد بديا بمنتهى الذكاء والروعة. وتفهمت هي تعلقه بهما. فقد آلمها قلبها. لقد آلمها بشكل استثنائي، أنهم أنفسهم لا يملكون أطفالاً.

كانت تلاحظ ذلك في تعابير وجهه عندما كان يقول إنه عليه اليوم مساء المكوث في سانت كلود. وكان الأمرسيان إن بقي أو سافر إلى فينس مجدداً.

لقد كان دوماً طيباً رقيقاً معها كما كان في يومهما الأول في كورنباخ. وأحزانها تبارحها سريعاً كلما مسح على شعرها بيده.

ذات مرة وبشكل مفاجئ حضر (باول) الأخ الأكبر. لقد أرسلتني الوالدة، لأنها تشتاق إليك. إنها ليست على ما يرام. قالت لي: «باول، سافر أنت على الأقل إليها وأخبرني عن حال سوزي».

فرحت سوزي بأخيها، وحدثته عن النحس الذي لحق بخططهم، بحيث كان عليهم أن يبدأوا مجدداً من الصفر.

إنها تعلم مدى تفهم أهلها لوضعها، ولكنهم قد يحزنوا بشكل مرعب، إذا ما شاع هناك بين الناس أنها مازالت الآنسة مانغولد غير المتزوجة.

وعندما عاد يان إلى البيت جهّز عشاء احتفالياً للضيف غير المتوقع. وكما رأى (باول) ولاحظ دائماً ما بينهما هو حب حقيقي، وأن أحدهما ملائم للآخر.

كانت كل الأعمال البيتية منتظمة، وهي قليلة حتى لو قارنا ذلك بالمنضدة العامرة. نهض فيكتور بقفزة واحدة وقرع الكأس نخب باول. لقد استحق ذلك حقيقة. وكان قد أصبح صديقاً لفيكتور دون أن تشعر سوزي، ولأجل هذا تم هذا العشاء الاحتفالي.

أصبح في السنوات الأخيرة من الصعوبة بمكان كسب النقود وحتى في (بافيليو بلو) إذ تناقص عدد الرواد. وحتى عندما كان يجيء الضيوف الأغنياء فإنهم لا يبذلون البخشيش بسخاء. وغالباً ما يكرر يان الحديث عن ذلك.

لم يلحظ باول شيئاً من هذا. فعلى الرغم من إبلاغه الوالدة أن سوزي مسرورة وبصحة تامة، إلا أن القلق لم يبارح الوالدة، ربما لأنها أدركت الآن شيئاً أو لأن المرض يثقل على قلبها.

ارتعبت سوزي عندما كتب إليها باول بعد وقت قصير: «أحضري، إذا ما أردت رؤية الوالدة». جعلتها الرسالة مترددة، إلا أنها لم تعبأ هذه المرة إطلاقاً بيأس يان، فسافرت وحيدة إلى كورنباخ.

نزلت من القطار الصغير وصعدت إلى منزل والدها. وقد لاحظت وهي على الباب وفي الوجوه والأصوات بأن اليوم التالي ربما كان متأخراً كثيراً.

«اجلسي هنا على سريري»، قالت السيدة مانغولد بلهجة تخلو من التعب وعينين مشعتين.

بعد برهة سألت متعبة أمازلت تحبينه؟»، أجل - يا أمي - ردت سوزي. ربتت السيدة مانغولد على ذراعها، إذ لم يسبق لها أن عملت هذا في حياتها. لم تتحدث كثيراً واختفى بريق عينيها. وقد توفيت بعد وصول سوزي بفترة وجيزة.

أشاع موتها وتشييعها الإرباك في القرية، بحيث لم تنل سوزي أدنى اهتمام من أحد فانسحبت بهدوء. ولم تكن شديدة التعلق بوالدها وإخوتها كما كانت مع والدتها. وأصبح واضحاً لديها، أنها لا تملك الآن أحداً في الوجود غير يان.

وضع لها يان لدى عودتها باقات زهور على المنضدة وعلي السرير وكأنها عروس. كل يوم جديد كان فيكتور يبوح لها كتأكيد على مجيئها. كان يعتريه قلق ما، بأنه قد يفقد هذه المرأة بسببه.

ولم يضرهم إطلاقاً حاجتهم للنقود أحياناً. إذ كان لـ (يان) ساعات عمل قليلة. ودائماً كانت سوزي تجهز وجبة طعام صغيرة مما يتوفر ومن لا شيء. غالباً ما كنت العمة إيڤيلين تبعث إليهم الجامبون والسوسج. وفي الصيف كانت ترسل سلة من الكمثرى.

جلست سوزي مرة تخبط على النافذة، بينما كان يان مستلقياً على السرير بعد عودته من عمله المسائي. سمعته يصدر أنيناً خفيفاً، واعتقدت بداية الأمر أنها تحلم. إلا أنه ازداد سوءاً فيما بعد. وأصبح يذهب للعمل مجهداً وعلى مضض. كان يشعر بالألم عندما ينحني، فكانت سوزي تساعده بارتداء ونزع حذائه وملابسه.

توقف عن العمل ذات مرة وعاد إلى البيت قبل وقته المعتاد، وكان الاصفرار يغشى وجهه. أرسله فيكتور إلى الطبيب. ولم يبلغ شيء عن صحته. استلقى يان ساعات وأيام على السرير. لم يأكل شيئاً على الإطلاق، ولم يسمح لسوزي بشراء أدوية. كان يقول بصوت خفيض فيه مرارة:

- لماذا؟ لن ينفع كل هذا شيء.

ولعدم توفر أجرة البيت ذهبت سوزي إلى زوجة صاحب العمل تطلب منها القيام بعمل يان أو أي عمل آخر. من الآن أخذت سوزي تنظف صالات باڤيليو بلو وتفرش الموائد وأحياناً تقوم تقوم بخدمة الرواد.

كانت الفتيات والنساء العاملات هناك يتشوقن لمعرفة صديقة يان. فلم يجدن لديها الجمال الذي حملته الشائعات. كان شعرها بالتأكيد بهياً على الدوام. تمشى بتباهٍ منتصبة القامة وقد تمنوا ألا تكون صديقة يان خبيثة.

بالرغم من حقيقة أن يان تزوج مرة في ڤينس، أجابت سوزي بهدوء، هذا ممكن، إنها لم تتحدث مع يان حول ذلك إطلاقاً. وهو الآن عليل ولا يقوى على الكلام.

تساءل الناس، ألا تعلم أن يان لم يكن عاطلاً عن العمل فيما مضى. إذ لم يكن باڤيليو يخلو من الرواد ساعة واحدة. كما كان يراهن بالنقود على سباقات الخيول. هذا ما كانت سوزي تجهله وقد يصيبها ذلك في الصميم.

ردت سوزي بأكثر مما ثرثرت به الفتيات. إنه مريض منذ فترة طويلة، ولابد أنه كان بحاجة ليريح نفسه قليلاً. أما سباقات الخيول فكانت متعة.

في البيت لم تتفوه بشيء، لأنها لا تريد إزعاجه. غسلت بعناية جسده المعلول. أحضر فيكتور الطبيب. كان يان يضغط على يد سوزي، عندما كانت يدا الطبيب تؤلمه.

استلقى يان صامتاً ساعات طويلة. لقد كان يئن فقط. كان وجهه يشرق كلما مالت سوزي بجسدها فوقه.

قال لها مرة:

- ربما أتيت إلي من السماء، إلا أننا ننعم بالسعادة مرة واحدة.

قالت سوزي:

- لكننا كنا دائماً سعداء.

أمر الطبيب بنقل يان إلى المستشفى. عندما وصلت سوزي إلى القاعة، بحثت عن نظراته المصوبة نحو الباب تنتظرها. فجرت إلى سريره وأحنت جسدها عليه بشوق، حتى تمكن من تحسس شعرها، فلطالما أسعده ذلك دائماً.

بعد زيارتها الرابعة لاحظ فيكتور ما حصل من تغير على وجهها، فقد كانت شاردة الذهن.

ساعد فيكتور سوزي بترتيب جنازة تليق به. فبحث معها عن تابوت وقبر حجري، استدانت النقود اللازمة لذلك من المضيفة في باڤيليو بلو، التي وعدت بتسديدهم من أجرتها على أقساط خلال عام.

ما كادت سوزي تجلس وحيدة في غرفتها الخالية بزيها الأسود وشعرها الغزير، حتى سمعت طرقاً عنيفاً بعض الشيء.

بادرت المرأة الغريبة على الباب وبزيها الأسود كذلك سوزي، بالقول:

- أعرف أن يان قد توفى. أريد جنازة رائعة لزوجي.

ردت سوزي:

- لقد تم دفن يان. وبشكل رائع قدر الإمكان.

قالت المرأة الغريبة:

- سأعطيك كل ما دفعت فوراً.

فردت عليها سوزي:

- لا، شكراً.

قالت المرأة الغريبة بإصرار:

- أريد ذلك، إنها مسألة تعنيني.

قالت سوزي:

- لا، شكراً.

لم تلن المرأة الغريبة.

- لا أريد قبراً رثاً.

هنا نهضت سوزي وقالت:

- إن قبره بمنتهى الروعة.

قالت المرأة:

- يجب علي أن أرى الأطفال قبر والدهم.

ردت سوزي:

- بالتأكيد، عليك فعل ذلك.

كانت المضيفة في باڤيليو بلو تعرف ما لها عند سوزي. لقد كانت بارعة ويعتمد عليها. فكانت سوزي تخيط وتنظف وتخدم الرواد/ وتدفع كل شهر جزءاً من ديونها. كل الناس الذين عرفوا يان لاحظوا تعلقها الوثيق به وكيف كانت تقدره وتحبه.

كل هذا حدثتني به سوزي في ليلة أثناء الحرب في غرفة مظلمة، ومن البداية وحتى النهاية.

أما البداية فكانت عند لقائها الأول به في حانة والدها. وتسوية ديون الجنازة الأخيرة كانت النهاية، إذا ما وجدت نهاية.

وأخيراً وافقت بعد أن عاشت في عزلة رهيبة على الزواج من فيكتور. لقد أحبها بصدق. في تلك الأثناء صار رئيساً للعمال في مصنع رينو. كان الزواج حقيقياً ومنظماً.

كنت قد عثرت عليها قبيل الحرب. اتصلت بـ (سوزي)، ولا أدري، بماذا ميزتها. إنها كانت امرأة جادة وقوية.

أثناء فترة الاحتلال، عند اضراري للاختباء، ولم أعرف حقيقة أين وكيف خطر لي بيت سوزي.

فتح فيكتور الباب، لأن سوزي كانت تتسوق.

ورد على سؤالي فيما إذا بالإمكان قضاء الليل هنا:

- أصدقاء سوزي هم أصدقائي.

كان قد استلقى لينام عندما عادت سوزي، وتناولنا شيئاً من الطعام. ثم جلسنا سوياً مع سوزي. تحدثنا بكل شيء عايشناه، وبذلك نسينا همومنا.

والآن فقد عرفت أن فيكتور هو زوجها الثاني. وأعدت ثانية ما قاله لي عندما أتيت.

قالت سوزي بحدة غير متوقعة:

- لعلك تصدق، أن يان قال لك شيئاً غير ذلك. لقد استقبلك في ظروف بالغة الخطورة.

- امتلكنا ذات مرة مطعماً صغيراً، تركه يان لرفاق فيكتور. وكان قد تعرض للتكسير من قبل أنصار الصليب المعقوف. وهل تقصد أنه كان يعني له شيئاً؟

وهل تظن أنه تذمر ولو بكلمة واحدة؟

بعد ذلك، وبعد أن كنا وحدنا - ومؤخراً عندما سمع وهو يقدم الخدمة، ماذا يدبر السادة من ضربة للمطبعة تحديداً، هنا أسرع وأعلم فيكتور آنذاك كان الكثيرون دون عمل، وكاد يان نفسه أن يفقد عمله. لكن ذلك لم يضره بشيء. كان الأمر هكذا.

قلت:

- إنني لم أعلم أن الذي هربت معه من البيت يدعى يان. إنك بالتأكيد أحببته.

أجابت سوزي:

- نعم، كثيراً.

وقد خمد حماسها وعادت هادئة كعهدها سابقاً.

الفرصـــة

مسرحية إفريقية ذات فصل واحد

أرثور مايمان - جنوب إفريقيا

ترجمة محمد الكوش

الشخصيات:

وزير الشؤون الخارجية

سلمون، زميل سياسي قديم

إيما، زوجة سلمون

مونيكا، ابنتهما

جوزيف، خطيب مونيكا

- المشهد الأول -

(مكتب وزير الشؤون الخارجية. يسمع طرق على الباب).

الـوزيـر : (بحدة) ادخل. مرحباً، سلمون! لقد حضرت هنا تماماً في الوقت المناسب!

سـلمـون : (باحترام) مساء الخير، سيدي الوزير.

الـوزيـر : والآن، سلمون!، «الوزير»، عجباً! أنت؟ تدعوني هكذا؟ بعد أن عرفنا بعضنا البعض طوال كل هذه السنين؟ سنين الكفاح من أجل استقلال بلادنا؟ الآن، سلمون! تفضل بالجلوس.

سـلمـون : سلمون: (يضحك متردداً) شكراً. لكن أنت الآن وزير، ألست كذلك، فريدريك؟ من واجبي أن أُظهر الاحترام اللازم.

الـوزيـر : (ممازحاً) آه، إذاً علي أن أدعوك السيد السكرتير المنسِّق!

سـلمـون : لكن هذا مجرد منصب في الحزب، سيدي الوزير. إنه ليس مهماً مثل منصبك.

الـوزيـر : (بلا تحفظ) أنت تعرف كيف يفكر رئيس الوزراء في الحزب، يا سلمون!

سلمون : (بهدوء) لكن الحزب الآن قد أنجز مهمته، أليس كذلك؟ سوف نستقل بعد شهر.

الوزير : لكن هذا لا يعني أن الوزير الأول قد نسيك.

سلمون : طيب، أنا طبعاً أعرف أهمية الحزب يا فريدريك. لكن الآن وقد تم تعيين مجلس الوزراء، ما الذي تبقى لأشخاص مثلي؟

الوزير : لازال هناك الكثير من المناصب، يا سلمون! بإمكانك أن تصير مديراً للبنك الوطني.

سلمون : (بشيء من الحدة) لا أعرف أي شيء عن البنوك.

الوزير : تريد البقاء في السياسة! أهذا ما تريد؟

سلمون : سيدي الوزير. أنا مستعد لخدمة بلادي بأية صفة. لكن أنا أمارس السياسة منذ زمن طويل حتى الآن - سنوات عديدة.

الوزير : أعلم ذلك، سلمون! كلنا نعلم ذلك - حتى الوزير الأول! لهذا أنت حاضر هنا الآن. لهذا طلبتك للمجيء إلى مكتبي. (فترة صمت) ألم تفهم، سلمون؟

سلمون : (ببطء) حسناً، أنت مكلف بالشؤون الخارجية، لذلك...

الـوزيــر : لـذلـك أريـدك أن تـصبـح سـفـيـراً! مـعـالـي الـسـفـيـر السامي!

سـلـمـون : ماذا؟

الـوزيــر : (ضـاحـكاً) بـعـدمـا كـنـت فـي مـرتـبـة أدنـى مـنـك فـي الحزب، سوف أصير الآن رئيسك! ما رأيك في هذا الأمر؟

سـلـمـون : لا تظن بأنني أشعر – لا تستحق منصبك، سيدي الوزير. على كل حال، أنت أحسن ثقافة مني.

الـوزيــر : (مستاء قليلاً) ألم تـدرك بعد مـا الـذي أعـرضـه عليك؟

سـلـمـون : (مرتبكاً) أوه، أكيد أنني أقدر ذلك! أنا شاكر جداً، لكن أريد فقط أن أوضح أن –

الـوزيــر : أوه، أنا فاهم، سلمون! لست بحاجة لتوضح. (فترة صمت) هل تعتقد أن التعليم مهم، يا سلمون؟

سـلـمـون : طبعاً – أنت تعرف ذلك. لـذلك لا أتذمر لأنه – لهذا السبب بعثت ابنتي مونيكا إلى بريطانيا لتستفيد من منحة دراسية. أنا شخصياً لم أكن سوى معلم في مدرسة ابتدائية، لكنني أعرف قيمة التعليم الجيد.

الـوزيــر : أنا مسرور لكونك متفقاً معي! إن التعليم مهم.

وتعلمك أنت – تعلمك أغنيته بالممارسة، أليس كذلك؟ لهذا نحن واثقون بأنك سوف تكون سفيراً جيداً. فضلاً عن كونك خطيب بارع. (ضاحكاً) تلك الخطابات التي كنت عادة تلقيها! «*نحن نطالب بالحرية*»!

سلمون : خطيب؟ لكن السفراء ليسوا في حاجة ليكونوا خطباء شعبيين مشهورين!

الوزير : الأمم المتحدة، سلمون! المنبر العالمي الأعظم!

سلمون : ماذا؟ أنا؟

الوزير : (ضاحكاً) نعم، أنت، سلمون! لقد أقنعتنا للظفر بالاستقلال، وعليك الآن أن تقنعنا لصنع التاريخ!

سلمون : الأمم المتحدة...! سيكون هذا شيئاً رائعاً!

الوزير : هل أنت راض بالمنصب؟

سلمون : نعم!

الوزير : بودي أنا أيضاً لو تفوز به، يا سلمون. (فترة صمت) لكن هناك عدة مشاكل.

سلمون : مشاكل؟ أية مشاكل؟

الوزير : كنا نتكلم عن الثقافة والتعليم منذ قليل.

سلمون : أجل.

الـوزيــر : زوجتك، يا سولي. إنها غير مثقفة.

سـلمـون : فهمت.

الـوزيــر : ألا تدرك أن زوجة السفير لا تقل أهميتها منه؟ إن عليها أن تساعده في الكثير من مهمات الاستقبال والضيافة. لهذا ينبغي أن تكون الزوجة ذات ثقافة، يا سولي - مفهوم؟

سـلمـون : أظن أن الأمر كذلك. فقط لم يسبق لي أن فكرت في هذا أبداً ...

الـوزيــر : لقد رأيت هذا بعيني، أقول لك! في بعض تلك الدول الإفريقية المستقلة تزوج بعض الوزراء منذ زمن بعيد، وأزواجهم غير مثقفات. يصاحبونهن لحفلات الكوكتيل - ولا يستطعن أن يتحدثن مع أي شخص! يجلسن جميعاً في زاوية، ولا يبالي بهن أحد، لا نريد أن يحدث هذا لـ -

سـلمـون : (بهدوء) ألهذا السبب لم أحصل على منصب وزاري؟

الـوزيــر : (بلطافة) لا، سلمون، على الأقل، لا أظن ذلك. الوزير الأول هو الذي يحسم في تلك المسائل. (بحماس) على كل حال، الزوجات المثقفات هن أقل أهمية داخل أرض الوطن مما هو عليه الأمر في

الخارج. إن من واجب السفير أن يجسد تقدم بلاده في شخصيته. وهذا ما يجب أن تفعله زوجته أيضاً، إذا كان غير مثقفٍ – أو كانت زوجته كذلك – سيعتقد نظراؤنا البيض أننا جميعاً بدائيون!

سلمون : (صمت قصير) يعني لا يمكنني الحصول على منصب؟

الوزير : هذا يتوقف عليك، يا سلمون.

سلمون : كيف؟

الوزير : لا يمكن لك أن تأخذ زوجتك إلى نيويورك.

سلمون : سيكون ذلك صعباً، فريدريك. لقد تزوجنا منذ ثلاثين عاماً تقريباً. إذا ذهبت ولم يكن بإمكاني أن أراها إلا مرة واحدة في السنة، فلن يكون لزواجنا أي معنى.

الوزير : (بلا انفعال) لكن لا يمكنك الذهاب بدون زوجة.

سلمون : ماذا؟ كيف يمكن أن أترك زوجتي ورائي ومع ذلك –

الوزير : سيكون عليك أن تتزوج مرة أخرى. زوجة مثقفة هذه المرة.

سلمون : تقصد أنه من الضروري أن أطلق زوجتي؟

الـوزيــر : لا يمكنك حقاً أن تسميه طلاقاً، يا سلمون. لقد تزوجت وفق تقاليدنا المحلية.

سـلمـون : فاهم...

الـوزيــر : إذاً؟ هل ستفعل ذلك؟ إنه من أجل وطنك. لقد قلت شخصياً بأنك مستعد لخدمة بلادك بأية صفة. هذه هي الكيفية التي ينبغي أن تخدم بها وطنك.

سـلمـون : لكن... كيف لي أن أجد زوجة، زوجة مثقفة – ما يعني امرأة شابة – في وقت جد قصير؟

الـوزيــر : أوه، ألم تكن تتصرف بصورة مشينة جداً، يا سولي؟

سـلمـون : ماذا تقصد؟

الـوزيــر : ماذا عن تلك السكرتيرة في مقر الحزب؟

سـلمـون : (مدافعاً) أيهن؟

الـوزيــر : تلك التي كنت – طيب، لا تريدني أن أدخل في الجزئيات، أليس كذلك؟ إننا نعرف هذه الأشياء، سلمون...

سـلمـون : (ببرود) تقصد فيرونيكا. لقد كنت أحاول أن أهدئ ذلك الأمر.

الـوزيــر : إذا كان هذا هو اسمها.

سـلمـون : لكن كيف يمكن أن أطلق زوجتي بعد كل هذه

السنين؟ ماذا عن أولادي؟

الـوزيــر : إنك رجل سياسة، يا سلمون - أوتريد أن تكون كذلك. تعلم أنه من أجل أن تبلو البلاء الحسن في السياسة، عليك أن تخطف الفرص. هذه فرصتك وعلينا القيام بتضحيات من أجل بلادنا. كلنا!

سلمون : لكنها تضحية كبرى! هل ألح الوزير الأول؟

الـوزيــر : *أنا* الذي ألححت، سلمون *أنا* وزير الشؤون الخارجية. إن الوزير الأول يعمل وفق نصائحي *أنا* في الأمور الخاصة بوزارتي.

سلمون : إذاً سيكون من غير المجدي كلامي معه...

الـوزيــر : (ببرود) أنت من سيكون غير مجدياً عندي لو فعلت. (مستعطفاً) هيا الآن، سولي! لا أريد أن أمارس سلطتي عليك... (فترة صمت) إذاً؟

سلمون : علي أن أفكر في الأمر.

الـوزيــر : طبعاً عليك ذلك، سلمون... رغم أنك تدرك أن الرجل الذي عليه أن يتخذ قرارات فورية لبلاده في الأمم المتحدة - مع توجيهاتي، طبعاً! طيب، - يجب أن يكون شخصاً لا يضيع الوقت في اتخاذ القرارات.

سلمون : (بفتور) نعم، نعم، مفهوم.

الـوزيـر : (بخفة) حسناً، سأترقب السماع منك لاحقاً هذا الأسبوع. مع السلامة، سلمون.

سلمون : مع السلامة، سيدي الوزير.

- المشهد الثاني -

(غرفة في بيت سلمون - حجرة الجلوس)

إيمـــا : سلمون، لماذا لازلت جالساً هنا حتى هذا الوقت المتأخر من الليل؟ عليك أن تأتي لتنام، يا زوجي.

سلمون : (بفتور) فقط هذه المرة، يا إيما.

إيمـــا : ثلاث ليال وأنت تتصرف هكذا. ما الخطب؟

سلمون : (بقلق وإعياء) ليس هناك أية مشكلة، إيما. أنا فقط أفكر.

إيمـــا : أنا أعرفك جيداً، سلمون.

سلمون : (متنهداً) آه، أحياناً يكون على المرء أن يتخذ قرارات صعبة.

إيمـــا : إذا كنت تعرف ما هو صحيح وما خاطئ، فليس من الصعب اتخاذها. أنت تعرف هذا يا سولي.

سلمون : حتى ولو كانت ستؤذيك؟

إيمـــــا : هل تقصد تؤذيني أنا؟ أم فقط الشخص الذي يتخذها؟

سلمون : أنت، هم، أنا، - أي شخص!

إيمـــــا : إذا كنت تعرف ما هو صائب فاتخذها.

سلمون : كما في المرة التي طردني فيها مندوب المقاطعة من التدريس بسبب السياسة.

إيمـــــا : لقد ساهمت في تحرير وطننا، أليس كذلك؟ في الشهر المقبل سنكون مستقلين.

سلمون : هل يعني أنك لم تكوني أبداً ساخطة مني حتى حين بقيت شهوراً بدون عمل؟

إيمـــــا : لقد كنت على حق، وكنت متفقة معك.

سلمون : لأنني شاركت في نيل الاستقلال؟ ماذا سوف تقولين إن قلت لك بأن علي الآن أن أتركك بسبب هذا الاستقلال؟

إيمـــــا : تتركني؟ كيف تتركني؟

سلمون : (بمرارة) أعني أطلقك!

إيمـــــا : سلمون! كيف تجرؤ على التفوه بمثل هذه الأشياء؟ أنا مسرورة لكون الأطفال نائمين ولم يسمعوك!

سلمون : أنا أتكلم بجد، يا إيما. إنهم يريدونني أن أصبح

سفيراً . أن أتكلم في الأمم المتحدة.

إيمـــــا : هذا منصب هام جداً، أليس كذلك؟

سلمـون : (بمـرارة شـديـدة) أوه، إنـه كـذلـك، إيمـا . جـد هـام. ولهذا قالوا بأن علي أن أطلقك. لأنك غير مثقفة.

إيمـــــا : هل يظنون أني سأكون مصدر عار بالنسبة لك؟

سلمـون : أجل.

إيمـــــا : سأكون تائهة في مثل ذلك العالم. إنه في مكان ما هناك بأمريكا، أليس كذلك؟

سلمـون : في نيويورك.

إيمـــــا : (مستغرقة في التفكير) نعم، في نيويورك. هل ترغب في الذهاب؟

سلمـون : إنها فرصتي الكبيرة. إذا ما رفضتها - حسناً، لا أعرف.

إيمـــــا : لقد قمت بأعمال هائلة من أجل الوطن.

سلمـون : لقد عانيت من أجل بلادي. البطالة، بل وحتى السجن.

إيمـــــا : الآن جاء دوري لكي أعاني.

سلمـون : (باستغراب وارتياح) أنت موافقة إذاً، إيما؟

إيمـــــا : لا. لست موافقة، سلمون. لكنك تريد الذهاب. ولا يمكنني أن أذهب. لقد أعطاني إياك أبي وأمي باعتباري زوجة، إذاً عليك أن تفعل بي ما تراه لائقاً.

سلمون : لكن لا أظن بأن هذا شيء لائق!

إيمـــــا : لكنك تريد أن تذهب. أنا أعرفك جيداً، سولي. إذا لم تحصل على ما ترغب فيه، فلن يكون هناك سلام سواء بالنسبة لي أو لك. سوف تجعل الحياة تعيسة لكلينا.

سلمون : أوه، إيما، إيما! هل أنا قبيح لهذا الحد؟ لماذا لا أستطيع أن أتظاهر لك؟ لماذا لا أستطيع أن أتظاهر بأنني قوي وحازم - أنا متأسف، إيما.

إيمـــــا : متأسف؟ إنك تنسى بأنني لم أولد في المدينة، يا سولي. إنني امرأة من البادية، حيث ينتظر من الرجال أن يتخذوا جميع القرارات.

سلمون : لكن ماذا سيقول الأطفال عن الطلاق؟ خاصة مونيكا؟

إيمـــــا : هذه الفتاة أسوأ من الناس البيض، أعرف. دراسة أكثر من اللازم. مونيكا! ابنتي أنا، وفي معظم الأحيان ليس لي أي فكرة عن كيف تفكر، أو لماذا؟

سلمون : نعم، مونيكا. ما الذي ستقوله حين أ - حين

نخبرها؟

إيمـــــا : (بسخرية) عليك أن تخبرها *أنت*. إنكما أنتما المثقفان. *وأنت* تعرف كيفية تفكيرها. لذلك تستطيع أن تخبرها بالطريقة التي ستفهمها.

سلمون : أنت تضحكين مني الآن، إيما. ألا تظنين –

إيمـــــا : لا، سولي. عليك أن تخبرها. فمعها يجب أن تبين قوة عقلك. بإمكانك أن تكون معي أنا مطمئناً وتقول لي كل ما تفكر فيه. لكن معها عليك أن تكون قوياً. وهكذا ستحترمك دائماً.

سلمون : ألم تكن قوياً معها؟

إيمـــــا : آه، لقد كنت كذلك، يا عزيزي. لكن بطريقة الرجل الأبيض.

سلمون : أتريدني أن أضعها فوق ركبتي و –

إيمـــــا : (ضاحكة) ليست هذه طريقتنا الوحيدة، سلمون. أنت تعرف ذلك.

سلمون : لا بأس، سوف أتكلم معها. لكن قد أحتاج إلى مساعدتك. لذلك ينبغي أن تحضري هناك.

إيمـــــا : طيب، سلمون. سنفعل ذلك غداً. لكن هيا الآن إلى السرير، من فضلك – فالوقت متأخر جداً.

- المشهد الثالث -

(حجرة الأكل أو المطبخ في بيت سلمون. الصباح الموالي وقت الفطور. موسيقى الويكي - ويكي تسمع من المذياع. ينفتح الباب ثم يغلق بقوة)

مونيكا : (بابتهاج) صباح الخير، بابا. صباح الخير، ماما.

سلمون : صباح الخير، مونيكا.

إيمـــــا : (معاتبة برفق) عليك ألا تكوني دوماً متأخرة في تناول فطورك، يا ابنتي. الأكل بسرعة ليس جيداً.

مونيكا : (ضاحكة بانشراح) أعرف، ماما. إنه ليس جيداً للهضم! لكن الهضم الجيد معناه الزيادة في الوزن - وهذا آخر شيء أرغب فيه.

إيمـــــا : آه، أنتن الفتيات العصريات. تصوري، تصوري - هذا كل ما تفكرن فيه. عندما كنت فتاة -

سلمون : (باهتياج) هل ستعود الفتاة العصرية إلى البيت باكراً هذه الليلة؟

مونيكا : حســـ... ناً، لا أعرف لحد الآن، يا بابا. ربما. ذلك يتوقف على ما سنقرر أن نفعله الليلة أنا وجوزيف. لكن ربما سأكون هنا في حوالي -

إيمـــــا : (بحنان) وكيف حال جوزيف، يا مونيكا؟ إنني لم أره منذ وقت طويل!

مونيكا : (ضاحكة مع سلمون من نكتة عائلية قديمة) أوه، نعم، نعرف يا ماما! يمكن أن تكون ثلاثة أيام وقتاً طويلاً عندما تكون أم حنونة مثلك قلقة حول ما إذا كانت ابنتها ستتزوج إطلاقاً. آه، لا تقلقي يا ماما. سوف يتزوجني جوزيف في أي وقت أحدده أنا.

سلمون : (بهزل) أليس للفتى المسكين أية فرصة ليقرر؟

مونيكا : (باستغراب مصطنع) هل سبق لأي رجل أن فعل ذلك، يا بابا؟ إيه، ماما؟ ألا يعرف بعد أن النساء هن من –

إيمـــــا : صه الآن، يا ابنتي! ليست هذه هي الطريقة التي يتكلم بها الأبناء.

مونيكا : (ببعض الاندهاش) أوه، طبعاً دائماً طفلة! حتى ولو أنني الآن كبيرة.

سلمون : (بسرعة) كنت أسأل عما إذا كنت ستعودين باكراً إلى البيت لأنني – نحن نريد أن نتكلم معك يامونيكا. أمر هام.

مونيكا : (بعد صمت قصير) تشاور عائلي؟

سلمون : حسناً، أجل. أظن أنه بإمكانك أن تسميه هكذا.

مونيكا : حول ماذا؟

سلمون : سوف نخبرك الليلة، يا ابنتي.

مونيكا : (ببعض الحدة) معاملة الطفلة الصغيرة مرة أخرى!

سلمون : (مستسلماً) حسناً، إنه حول منصبي الجديد في الحكومة. بعد الاستقلال.

مونيكا : (أكثر وداً، بفضول) هل سيعطونك منصباً كبيراً أخيراً يا بابا؟ ما هو؟ لقد عينوا كل الوزراء، و –

إيمـــا : الليلة، أيتها المعلمة. لقد تأخرت.

مونيكا : (ساخرة) هذا صحيح، ماما. حسناً، سأخرج الآن يا ناس! سنلتقي الليلة.

– المشهد الرابع –

(كما في المشهد الثاني. نفس المساء. يفتتح المشهد عقب انتهاء أخبار البي بي سي)

سلمون : أم... م. الساعة الآن السابعة وعشر دقائق. وهي لم تحضر بعد.

مونيكا : (بابتهاج) مساء الخير ماما، بابا! هاأنذا – تقريباً في الوقت المناسب.

إيمـــا : أم... م. هل رأيت جوزيف اليوم؟

مونيكا : (ضاحكة برفق) أجل، ماما. وسيأتي صهرك لكي يراك قريباً. عندما يأتي ليصطحبني. طيب. بابا. هاأنذا مستعدة لسماع الخبر السار!

سلمون : إنه خبر مفرح ومحزن كذلك، يا ابنتي.

مونيكا : ماذا تقصد، بابا؟

سلمون : (منحنا لينظف حلقه) حسناً، كما تعلمين، سوف نحصل على الاستقلال قريباً. شيء ناضلنا من أجله لزمن طويل جداً، والاستقلال يعني أن علينا نمتلك سفراء ليمثلوا بلدهم –

مونيكا : (باهتياج) أوه، بابا! أهذا ما ستكون؟ أنا –

سلمون : فقط تريثي لحظة، يا ابنتي. فقط اسمعي بهدوء وافهمي كل ما سأقوله لك. تذكري أنني قلت بأنه خبر مفرح كما أنه محزن في الوقت نفسه. (بعد قليل) الآن مونيكا، أنت فتاة مثقفة – إحدى أحسن المثقفات لدينا. *أنا* واثق من هذا. لهذا ستفهمين حين أقول بأن السفير – خاصة السفير السامي من الطراز الذي سوف أكونه – يحتاج إلى زوجة من النوع الذي يستطيع الاندماج اللائق مع موظفي الحكومات الأجنبية. خصوصاً تلك الحكومات الإمبريالية التي لا تعتقد حقاً أننا قادرون على

تسيير أنفسنا. أليس كذلك؟

مونيكا : (ببطء، بعد صمت) واصل كلامك، يا أبي.

سلمون : (منحنا لينظف حلقه) أمك ليست من هذا النوع من النساء. إنها غير مثقفة.

مونيكا : ولذلك؟

سلمون : ولذلك لن أحصل على هذا المنصب إذاً... إذاً...

مونيكا : واصل!

إيمـــــا : (متحدثة خلال فترة الصمت الموالية) إن ما يريد أن يقصد، يا بنيتي، هو أنه يرغب في تطليقي، والزواج بفتاة مثقفة.

مونيكا : ماذا! هل صحيح، يا بابا؟ تريد أن - لا أستطيع أن أصدق هذا! لقد كنت دوماً أعتقد أنك كنت تحب ماما -

سلمون : ما علاقة الحب بهذا؟

مونيكا : كل شيء! الحب هو أهم شيء في الدنيا!

سلمون : هذه ثقافة الرجل الأبيض تتكلم من خلالك، يا ابنتي. الاحترام! هذا هو الشيء المهم! عندما تزوجنا أنا وأمك، كان الاحترام هو الشيء الذي يهم.

مونيكا : والآن ألا تحترمها قط؟ لا تستطيع أن تقرأ وتكتب بما فيه الكفاية بالنسبة لزوجة السفير؟

سلمون : إن التاريخ يتحرك بسرعة، وأمك قد تجاوزها الزمن.

مونيكا : هل تتفقين مع هذا، يا ماما؟

إيمـــــا : ما معنى أتفق؟ ما الذي يمكنني فعله؟ ما الذي يمكن لأي منا أن يفعله؟ لا ينبغي أن أقف في طريق والدك، يا ابنتي.

سلمون : أنا مسرور لسماعك تتكلمين هكذا، إيما.

مونيكا : حسناً، أنا لست كذلك! لا أريد أن يكون لدي أبوان مطلقان!

سلمون : إنني أفعل ذلك من أجل وطننا.

مونيكا : وطننا! هل فكرة هذا «الوطن» هي أهم من البشر الذين يعيشون فيه؟ إنني أقول تباً لـ –

إيمـــــا : مونيكا! تذكري مع من تتحدثين!

مونيكا : لا بأس، أنا آسفة عن هذا الشتم أمامك. لكن قل لي، ماذا يكون هذا الوطن بدوننا نحن؟ قل لي!

(موضحاً بهدوء) نحن الوطن – كل فرد منا. لكن الفرد ليس ذا أهمية تذكر. إننا لا نصير مهمين إلا

كشعب – كأمة. كل *واحد* منا يبقى مجرد لا شيء في غياب الآخرين.

مونيكا : أنا لا أرى وزراءنا يتصرفون وفق ذلك. بالنسبة لهم، لا شيء يهم سوى أنفسهم! يقودون سياراتهم الفارهة واللامعة هنا وهناك وكأن –

إيمـــــا : إنهم رجال كبار ومهمين يا ابنتي.

مونيكا : وزوجك أيضاً سيصير كبيراً ومهماً؟ ولذلك بدأ يقود طموحاته الكبيرة البراقة فوقك – فوق الوفاء والاحترام وكل ما أعطيته إياه لأزيد من ربع قرن؟ إن كان هذا هو معنى الأهمية، فأنا مسرورة لكوني غير مهمة!

إيمـــــا : اتركي والدك يتكلم، يا ابنتي. أريد أن أفهمه مرة أخرى.

مونيكا : لكن ما الذي يمكنه أن يقول أكثر من هذا؟ لقد قال كل شيء! وأنت جالسة هناك هادئة، مستسلمة لاعتقادك أنك لا تستطيعين فعل أي شيء. طيب، أنت تستطعين لو كنت حازمة! إنك تستطيعين –

سلمون : مونيكا! من الأحسن أن تتوقفي عند هذا الحد!

مونيكا : لا بأس، يا بابا. قل لنا. من الفتاة التي تريد الزواج بها؟ هذه التي ترى أنها الأنسب لتصير زوجة

السفير؟

سلمون : ليس لنا أن نتحدث عن هذا الآن.

إيمـــــا : لكن من واجبك أن تخبرها، يا سلمون. بصفتها أكبر أبنائنا يجب أن تعرف كل شيء.

سلمون : حسناً، إنك تعرفينها. فيرونيكا. ابنة شقيق وزير التربية والتعليم.

مونيكا : ماذا! تلك - تلك -

سلمون : انتبهي جيداً لما ستقولينه عنها، مونيكا. إنها ستكون *أمك* أيضاً، لذلك يجدر بك أن تبدأي بإظهار بعض الاحترام تجاهها.

مونيكا : لقد كانت أدنى درجة مني في الثانوية - وليست بالفتاة الذكية بتاتاً، من خلال ما رأيت وما سمعته عنها. فيرونيكا!

سلمون : قد يكون ربما مستحسناً أنها ليست ذكية مثلك! فأنت مليئة بالوقاحة والجدال!

مونيكا : وهل قبلَت عرضك بالزواج بها، يا بابا؟ أم أن ذلك لم يكنَ ضرورياً؟ هل سيكون هذا دليل تضحيتها من أجل الوطن؟ عمها الوزير طلب منك ببساطة أن تتزوجها لمصلحة الأمة - ثم - طق - تمت الموافقة على كل شيء؟

سلمون : لقد قبلت عرضي.

مونيكا : تقصد أنك فقط حددت لها موعداً معك في مكتبك بمقر الحزب، اقترحت عليها الزواج فقبلت؟

سلمون : بالطبع لا.

مونيكا : هل تدرك ما الذي تقوله يا بابا؟ إنك تعني ضمنياً أنه كانت لديك علاقة غرامية مع هذه - فيرونيكا هذه؟

سلمون : (ساخطاً) ما دخلك في هذا؟ إيه؟

مونيكا : إذاً هذا صحيح. هل كنت تعلمين ذلك، يا ماما؟

إيمـــــا : لقد كنا دائماً نعلم هذه الأمور يا ابنتي.

مونيكا : وكنت راضية بذلك؟

سلمون : أي فتاة هاته التي أنجبتها؟ ما الذي فعلته بها تلك الدراسة - (يقرع الباب). من الطارق؟

مونيكا : سأرى. أظن أنه دجو. لقد قلت لكم بأنه سوف يأتي الليلة. (عند الباب) مرحباً، دجو. تفضل.

جوزيف : أهلاً، عزيزتي. (داخلاً) مساء الخير، سيدي. مساء الخير، أمي. هل أنتم بخير؟

سلمون : مساء الخير، جوزيف.

إيمـــــا : مساء الخير، يا بني.

مونيكا : ولا واحد منا على ما يرام حقاً هذه الليلة، يا دجو – على الأقل نفسياً.

سلمون : اسكتي، مونيكا!

مونيكا : أسكت؟ لكن دجو كأي فرد من العائلة – ماذا *كانت* العائلة، على كل حال. ألا تظن أن له الحق في معرفة كل ما يحدث في هذه العائلة التي يريد أن يصاهرها؟

جوزيف : أنا آسف، لا أفهم بالضبط ما يجري...

إيمـــــا : هل ترغب في تناول الشاي، جوزيف؟

جوزيف : نعم، أرجوك، أماه.

مونيكا : نعم، واصل كلامك يا أبي. قل لجوزيف ما الذي حصل.

سلمون : أظن أنك سمعت، يا جوزيف، بأنني منحت منصب السفير؟

جوزيف : نعم سيدي. وقد فرحت كثيراً. لكني لم أكن واثقاً ما إذا كان هذا هو وقت تهنئتك.

مونيكا : كلا. إنه وقت النواح وصر الأسنان. كيف يمكن لأي شخص أن يعرض مثل هذا الطلب على رجل آخر؟

سلمون : إنه ليس طلباً، يا مونيكا.

مونيكا : قل لي، دجو، هل تعتقد أن هذا صائب؟

جوزيف : أي طلب؟ أنا – أنا لست واثقاً بأنني أفهم.

مونيكا : أجل، أنت تفهم! أنت في مكتب الوزير الأول. أجب على سؤال بسيط! هل من اللائق أن تطلب حكومتك من أبي أن يطلق أمي – فقط ليصبح سفيراً!

جوزيف : الطلاق!... حسناً، إنهم يريدون تكليفه بأمر هام للغاية –

مونيكا : لا علاقة للأهمية بهذه المسألة! إن المبدأ هو هو ما يهم! أقول بأن ذلك شيء غير أخلاقي!

لكنك تسيئين فهم المسألة، يا مونيكا.

جوزيف : ها قد حضر الشاي. لا أدري متى سنتناول العشاء هذه الليلة وسط كل هذا الكلام.

مونيكا : لقد عدت في الوقت تماماً، يا ماما. لقد وصل أبي إلى بيت القصيد أخيراً. تابع، يا أبي.

سلمون : إنها مسألة بسيطة. لقد أوضحت ما يجب على زوجة السفير، وبدهي أن عليها أن تكون امرأة مثقفة.

مونيكا : فهمت... لكن هل تقصد أنه حتى لو لم يضعوا ذلك

الشرط كنت ستطلق ماما للزواج بتلك الفتاة؟

سلمون : (بحدة) لم أقل ذلك.

مونيكا : لكنك تقصد ذلك.

سلمون : جوزيف، أرجوك اشرح وقائع الدنيا لفتاتك المثالية المتهورة!

جوزيف : حسناً - لا أعرف كيف أحدثها، سيدي. كل ما يمكنني قوله هو إن والدك على حق، يا مونيكا. إن السفير السامي، كما سيصير هو، محتاج إلى زوجة مثقفة.

مونيكا : وماذا عن السكرتير الخاص للوزير الأول؟ هل أنا مثقفة بما فيه الكفاية بالنسبة لك، دجو؟ كل ما عندي هي شهادة البكالوريوس كما تعلم.

جوزيف : (ضاحكاً بتوتر) سوف تلبين الحاجة. أنت مثقفة بالقدر المطلوب.

مونيكا : بالقدر المطلوب! تماماً كما كانت أمي مثقفة بالقدر المطلوب بالنسبة لأبي سبعة وعشرون سنة من قبل. لكن ما الذي سوف يحدث عندما يعطونك منصباً أكبر؟

جوزيف : أنا راض جداً بمنصبي.

مونيكا : كذلك كان أبي، سبعة وعشرون سنة قبل اليوم!

جوزيف : لا ينبغي أن تبدئي في مخاصمتي الآن، مونيكا.

مونيكا : أنا لا أتخاصم...

إيمـــــا : (مقاطعة) لماذا لا نتحدث عن شيء آخر؟ إن النقاش الساخن ليس جميلاً وقت الأكل. (ملتفتة تجاه جوزيف) قل لي، كيف أحوالك؟

(حوار ودردشة بتلقائية طوال فترة تناول الشاي. إيما تنظف المائدة وتهم بالخروج وهي تحمل بقايا الكعك إلخ).

سلمون : آه، لقد كان شاياً رائعاً، عزيزتي. والآن سآتي لأساعدك في الغسل! وأنتما أيها الشابان، هل ستجلسان للعشاء أم ستخرجان؟

جوزيف : لا بأس، سيدي. كنا قد اتفقنا أن نخرج -

مونيكا : لا أظن أنني راغبة في الذهاب إلى أي مكان. لا أقدر أن أواجه الناس هذه الليلة.

حسناً.

سلمون : (يخرج - حاملاً صينية من فخار؛ من على بعد) اقبضي لي الباب من فضلك يا إيما.

جوزيف : عجباً! لم أكن أعلم بأنني سأجد نفسي في مثل

هذه المعمعة، حبيبتي.

مونيكا : هل كنت تفضل ألا تحضر؟

جوزيف : حسناً، نعم في الحقيقة. أقصد أن والدك شخصية هامة، ولا يمكنني ألا أتفق معه و –

مونيكا : (بلهفة) إذاً أنت تعتقد بأنه مخطئ؟

جوزيف : حسناً – دع الاستنتاج المتعجل جانباً، حبيبتي. إنه كان صائباً في بعض المسائل، ولم يكن كذلك في غيرها.

مونيكا : فهمت... حتى ولو كان كلامك بلا معنى، فقد فهمت.

جوزيف : آه، إنك فتاة ذكية، حبيبتي. أذكى فتاة في هذا البلد.

مونيكا : أهذا هو السبب في رغبتك أن تتزوج بي؟

جوزيف : حسناً، أظن أن الأمر كذلك.

مونيكا : هل كنت سترغب في الزواج بي لو كنت فتاة عادية؟ بدون شهادة من جامعة لندنية.

جوزيف : كيف يمكنني الجواب عن هذا السؤال؟ لقد عرفتك فقط كفتاة من هذا المستوى.

مونيكا : لكن لنفرض أنك التقيتني هنا، قبل أن أذهب إلى

لندن؟

جوزيف : إنه سؤال غير وجيه، حبيبتي.

مونيكا : كلا، إنه سؤال في محله! من الذي تحب؟ أنا أم ثقافتي؟

جوزيف : (مستاء) مونيكا، إن هوية الناس تتحدد انطلاقاً من خلفياتهم. إن لديك الشخصية التي أحب بفضل ثقافتك. أعرف أنني لم أكن لأحبك لو لم تكوني مثقفة.

مونيكا : إنها ثقافتي إذاً! تماماً كما تزوج أبي بأمي لأنها كانت تستطيع أن تقرأ وتكتب! اليوم تحبني لأن ثقافتي مقبولة بالنسبة لك. لكن ماذا بعد عشر سنوات؟ إنه يقول بأن ماما لم تواكب مستواه. ما الذي سيحدث إن لم أواكب مستواك؟ هل أنت أيضاً -

جوزيف : لا أحد منا قادر أن يتفحص المستقبل، مونيكا.

إذاً! عندما نتزوج، ستعاهد أن تحبني وتحميني - إلى أن يفرقنا الموت. لكنك لن تلتزم بأي شيء من ذلك، أليس كذلك؟ لأنك لا تستطيع أن تقرأ المستقبل! إنك شاب ذكي، يا جوزيف - واحد من أحسن شبابنا. ورغم أنك تزعم أنك لا تستطيع

التنبؤ بالمستقبل، أنت تعلم أنه سوف يكون مستقبلاً زاهراً بما يكفي لتحقيق طموحاتك! وماذا عني أنا المسكينة حينذاك؟ إيه؟ قل لي!

جوزيف : (بسخرية) إن كان هناك مستقبلاً زاهراً في هذا البلد، فستكونين فيه، يا مونيكا. إني أعرفك جيداً.

مونيكا : إذاً فأنت تعرفني أحسن مما أعرف نفسي! أنا الآن مجرد معلمة في المدرسة، وأنا مسرورة بذلك. أنا راضية. أنا لا أرغب في أن أصير سياسياً يفكر في بلاده قبل أسرته. كل ما أرغب فيه هو أن أكون أماً طيبة تجاه أبنائنا. مثل أمي! أوه نعم! أنا فخورة بأمي، إن لم يكن أحد غيري فخوراً بها! إنني أرغب في أن أكون مثلها. إذاً هل ستهجرني أنت أيضاً عندما تأتيك الفرصة لتصبح شخصية مهمة في حاجة إلى زوجة من نوع آخر؟

جوزيف : لا أعرف ما الذي أقوله حين تتكلمين بهذه الصورة، يا مونيكا. كل ما يمكن قوله هو أنني أحبك، وأريدك أن تكوني زوجتي.

مونيكا : وكل ما يمكن أن أقوله هو أنني لست متأكدة ما إذا كنت لاأزال أرغب في زواجك. ربما يجدر بي أن أبحث عن موظف مدني بسيط ليست له طموحاتك. أنتم الرجال ذوو الطموح! من يستطع

أن يثق بكم؟

(الباب ينفتح)

سلمون : (مقترباً) حسناً، سيكون العشاء جاهزاً حالاً، يا أبنائي! أنا آسف لأنك وجدتنا وسط هذا النقاش، يا ولدي جوزيف. لكن الآن صار كل شيء على أحسن ما يرام. لقد توصلت أنا والمرأة العجوز إلى تسوية الأمور بشكل نهائي في المطبخ.

جوزيف : أنا مسرور لسماع هذا الخبر، سيدي.

مونيكا : وأنا أيضاً مسرورة من أجلك، يا بابا – رغم أنني حزينة عليك أيضاً. وفي الوقت الذي كنتما تسويان الأمور بشكل نهائي، كنا نفعل عكس ذلك هنا. لقد خربنا الأمور.

جوزيف : (مستعطفاً) أوه مونيكا!

سلمون : ماذا تقصدين بذلك؟

مونيكا : أوه، نعم، بابا. سوف يكون هناك أكثر من طلاق واحد في هذه العائلة. أنا، على الأقل، أظن ذلك، إنني لم أحسن في الأمر بعد. لكنني أعتقد بأنه لا ينبغي أن أكرر نفس الخطأ الذي ارتكبته أمي. لأن دجو طموح مثلك يا بابا. وأنتم أصحاب الطموح لا يمكن أن يوثق بكم. (سلمون يحتج) على الأقل من

قبل نساء غير طموحات مثلي أنا وأمي. فيرونيكا ربما قالت بأنها ستتزوج بك لأنك شخصية مهمة. خلافاً لأقرانها من الرجال، أولئك الذين لايزالون يشقون طريقهم نحو المستقبل. إنها بالطبع من ذلك النوع من النساء اللواتي أنت محتاج إليهن للدفع بك قدماً نحو القمة.

سلمون : (يقاطع) لكن، مونيكا، لات...!

مونيكا : لكن لا تظن أنك ستصل إلى هناك! لأن الشباب الأذكياء مثل دجو سيكونون هناك في الانتظار قرب القمة – مدفوعين هناك من طرف زوجاتهم الطموحات. وسوف يثورون ضدكم عندما تحاولون المرور أمامهم إلى رأس القمة.

جوزيف : (يقاطع) كيف تقدرين أن...؟

مونيكا : لا أظن أنني أنني أرغب في المشاركة حين يحدث هذا. لذلك ربما سأنسحب الآن، وسأترك الفرص لكما أنتم أصحاب الطموح الكبار!

سلمون : مونيكا!

جوزيف : مونيكا، أرجوك!

مونيكا : لا أعتقد بأنني أرغب في رؤيتك مرة أخرى، يا جوزيف. خذ خاتمك... إذا أردتني يا بابا،

فستجدني في المطبخ – مع أمي.

(خروج عنيف. فترة صمت عابر. نشيج مسموع من بعيد. أصوات مواسية رقيقة...)

يسدل الستار بسرعة

محاور:

* التاريخ الأدبي ووسائل الإعلام
* التناص النقدي
* الخطاب
* لقاء مع هاروكي موراكامي - اليابان

وصايا

* قصائد من رومانيا
* قصائد
* قصائد

قصص قصيرة:

* مُعزّون في «بَيَل»
* الرجل السابع والعشرون
* الحلية
* انتقام
* الذئاب عائدة
* سوزي

مسرحية:

* الـــفـــرصـــة

مسرحية إفريقية
من فصل واحد

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.

2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.

3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.

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

■ قصص قصيرة :

مُعزّون في «بَيَل» — غلام حسين ساعدي — 153

الرجل السابع والعشرون — ناصر تقوايى — 171

الحلية — جي دوموباسان — 185

انتقام — جي دوموباسان — 201

الذئاب عائدة — هانس بيندر — 209

سوزي — آنا زيغرز — 221

■ مسرحية :

الفرصة — مسرحية إفريقية من فصل واحد — أرثور مايمان — 251

المترجمون

حسن الطالب

سعيد بن الهاني

محمد أسيداه

جمال إسماعيل

تحسين عبود

محمد سلمان الخواجة

سعيد سلمان الخواجة

الرداد شراطي

صادق إبراهيمي كاوري

محمد المحب

علي عودة

محمد الكوش

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 :

التاريخ الأدبي ووسائل الإعلام ..... تأليف: روجي أودين 9
التناص النقدي ..... ليلى بيرون موزاي 55
الخطاب ..... هرمان باري 85
لقاء مع هاروكي موراكامي - اليابان 107

■ قصائد :

قصائد من رومانيا ميرون بارنسكفي 131
قصائد ديريك والكوت 137
قصائد جوزيبي كونتي 145