

بداً

بدأت **نوافذ**، في الآونة الأخيرة، تستقبل معظم المشاركات عن طريق البريد الإلكتروني، وهذه خطوة إيجابية، تعتمد عليها كثير من المطبوعات. ونحن لا نريد أن نقصر المشاركة عليها، بل سنظل نستقبل المشاركات بكافة وسائل التواصل، نظراً لاختلاف ظروف المتواصلين معنا. غير أننا نود التأكيد على بعض المسائل التي نذكر بها الأخوات والإخوة المترجمين، ونثق بتفضلهم بالالتزام بها. يأتي في مقدمة ذلك ضرورة إرفاق النص المترجم، وتلك مسألة تؤكد عليها سياسة النشر في المجلة، لكن البعض لا يزال يسهو عن ذلك، وحدث أن نشرنا بعض المشاركات، رغم عدم إرسال الأصل؛ لأن مكتبة **نوافذ** تتوفر فيها الأصل، لكن سياسة النشر لم تتغير. فنقدر للزميلات والزملاء مراعاة ذلك.

مسألة أخرى تتصل بأسلوب الكتابة. **نوافذ** مطبوعة عربية، تحرص قدر الجهد على الالتزام بقواعد اللغة العربية وكتابتها. وقد أصبحت علامات الترقيم تلعب دوراً مهماً، في تقديم النص بشكل أفضل. ولأنها حديثة نسبياً، فإن طرق استخدامها تختلف من كاتب لآخر. ولذا فإننا نود التذكير بحرص **نوافذ** على الالتزام بهذه القواعد قدر الإمكان. ونأمل من الكتاب مراعاة معظم علامات الترقيم (النقطة، الفاصلة،

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

علامتي التعجب والاستفهام) هي جزء من الكلمة التي قبلها، ولذلك، لا يوضع فراغ قبل هذه العلامات. ولعل جهاز الحاسب الآلي أصبح يكشف هذا الخطأ، حين نجد أحياناً أن نقطة أو فاصلة، جاءت مفردة في أول السطر، ولو ارتبطت بالكلمة التي قبلها لما حدث ذلك. أما علامة التنصيص، فإنها جزء من الكلمة التي بعدها في البدء، وجزء من الكلمة التي قبلها عند نهاية النص. والأمر نفسه بالنسبة للأقواس. نقدر للمتواصلين معنا مراعاة هذه القواعد في سبيل إخراج العمل بالشكل المأمول.

بعد صدور العدد الماضي الخاص بالأدب الأوزبكي، تلقت **نوافذ** العديد من الاتصالات عبر وسائل مختلفة، مشيدة بالعدد، ومباركة هذه الخطوة التي أقدمت عليها **نوافذ** المتمثلة في تخصيص عدد سنوي لثقافة واحدة. وبقدر بهجتنا بهذا التواصل، فإننا نود التأكيد أن ما تقوم به **نوافذ** لا يعدو أن يكون تعبيراً عن آراء مترجمينا وقرائنا، الذين يمدون **نوافذ** بمشاركاتهم، ويتابعون بوعي ونقد ما ينشر فيها. للجميع خالص التحية والتقدير، ودعوة إلى الدخول إلى عالم النقد والإبداع القصصي والشعري في ترجمات عديدة، ومتنوعة يضمها هذا العدد.

رئيس التحرير

العدد التاسع والعشرون رجب 1425هـ - سبتمبر 2004

29

نوافذ (29)، رجب 1425 هـ ، سبتمبر 2004

عنف العالم

جان بودريار
Jean Baudrillard

ترجمة عزيز توما

الموضوع هو عنف العالم، وهو أحداث الحادي عشر من أيلول، ولنبدأ بالبرجين التوأمين Twin Towers ومعمارهما، لأن اعتداءات الحادي عشر من أيلول يتعلق أيضاً بفن العمارة architect لقد كان البرجان صرحين من أروع صروح نيويورك، أنهاراً وأنهاراً معها ضرب من فن عمارة، كذلك كل منظومة قيم غربية، ونظام العالم. ومن

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

غير الفائدة الشروع بتحليل تاريخي ومعماري للبرجين لبلوغ الدلالة الرمزية لانتهيارهما.

وفي بداية الأمر، لماذا البرجان؟ ولماذا برجا مركز التجارة العالمي World Trade Center لقد اكتفت جميع أبنية مناهاتن الشاهقة أن تتواجه في صيغة عمودية تنافسية، من هنا نتجت بانوراما معمارية، على صورة النظام الرأسمالي، وغابة هرمية كانت صورتها الشهيرة ترسم عند وصول المرء من البحر. هذه الصورة تغيرت عام 1973، مع بناء مركز التجارة العالمي WTC. لقد مر رسم النظام من المسلة والهرم إلى الخريطة القادحة وإلى الرسم البياني الإحصائي، وهذه الترسيم البيانية graphisme المعمارية تجسد نظاماً لم يعد تنافسياً، إنما رقمي أو حسابي حيث اختفى التنافس لصالح الشبكات والاحتكار. يصل متوازي السطوح التام إلى 400م من العلو، على قاعدة مربعة، أو أن مستطرفة، متوازنة تماماً وعمياء - وكأن الإرهاب أعمى إنما كانت الأبراج أيضاً كذلك، أحادي الحجر monolithe يطل على الخارج ويخضع لتجهيز اصطناعي. إن حقيقة وجود برجين لا تعني نهاية كل مرجعية أصيلة. ولو كان هناك برج واحد،

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

فإن الاحتكار قد لا يتجسد تماماً، الوحيد هو تضاعف العلامة الذي يضع حداً في الواقع لما يشير إليه.

ثمة سحر خاص لهذا التكرار. البرجان الشاهقان يدلان مع ذلك إلى كبح للعمودية verticalite. ليس لهما نفس النسب أسوة بباقي الأبنية، يشرفان على بعضهما الواحد والآخر في تقابل تام. كذلك لقد كانت أبنية مركز روكفلر Rockefeller Center تستجلي واجهاتها الزجاجية والفولاذية وسط مرآوية لا محدودة للمدينة. الأبراج، هي، لم تعد لها واجهة ولا وجه، في الوقت الذي اختفت فيه بلاغة العمودية واختفت بلاغة المرأة. لم يعد هناك سوى علبة سوداء، متوالية مغلقة على الرقم «اثنان» كما لو أن المعمار، على صورة النظام، لم يعد يقوم إلا بالاستنساخ أو بشفرة وراثية ثابتة.

نيويورك هي المدينة الوحيدة في العالم يتعين عليها أن تعرض هكذا، خلال تاريخها، بإخلاص خارق، الشكل الراهن للنظام وكل انقلاباته. ينبغي إذناً الافتراض بأن انهيار الأبراج - حدث فريد من نوعه في تاريخ المدن الحديثة - يجسد نهاية درامية، وباختصار اختفاء في آن لهذا النمط المعماري ولهذا النظام العالمي الذي يجسده

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

هذا النمط. في هذه القولية الإعلامية المحضة، المصرفية، المالية، الحسائية والرقمية، كانت هذه الأبراج بطريقة ما الدماغ، لهذا فقد استهدف الإرهابيون الدماغ، العصب الحساس للنظام.

يمر عنف العالم أيضاً من خلال المعمار، بالتالي فإن الرفض العنيف لهذه العولمة يمر كذلك من خلال هدم هذا الفن المعماري. وبعبارات تتعلق بهذه الفاجعة الجماعية، يمكن القول بأن الهلع، بالنسبة لأربعة آلاف من الضحايا، للموت في هذه الأبراج لا ينفصل عن الهلع للعيش فيها - هلع العيش والعمل في هذه التوابيت الحجرية المصنوعة من الأسمنت والفولاذ.

هذه الوحوش المعمارية العملاقة، كذا مثل مركز بوبورغ Beaubourg، مارست دائماً - تماماً مثل النماذج المذهلة للتكنولوجيا الحديثة عامة - سحراً غامضاً، إحساساً متناقضاً من الجاذبية والنفور، وبالتالي، في مكان ما، رغبة خفية في رؤيتها وهي تختفي. في حالة البرجين التوأمين، ثمة شيء خاص يضاف إليهما: تناظرهما وتوأميتهما. بلا شك، هناك في هذا الاستنساخ وفي هذا التناظر التام سمة جمالية، إنما أيضاً ضرب من

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

جريمة تامة ضد الشكل، ضد قضية تتعلق بالشكل ربما تؤدي، أثر حصيلة عنفية، إلى محاولة تحطيم هذا التناظر، وإعادة اللاتناظر، وبالتالي إلى الخلل.

لقد راع هدمهما لا تناظر الأبراج: هجوم مزدوج خلال بضع دقائق. ترقب بين الاصطدامين. بعد الاصطدام الأول، كان يمكن توقع اصطدام آخر. الاصطدام الثاني هو الوحيد الذي يشير إلى العمل الإرهابي. عند الهبوط الاضطراري لطائرة بوينغ، في كوين Queens، بعد شهر، انتظرت شاشات التلفزيون، والتقطت البث (على الأقل في فرنسا) خلال ربع ساعة تقريباً، بانتظار هبوط ثان محتمل مباشرة. هبوط بما أنه لم يتم، لهذا لم يكن بالإمكان معرفة فيما إذا وقع حادث أو اعتداء.

إن انهيار الأبراج يمثل الحدث الرمزي الأكبر. تخيل أن هذه الأبراج لم تسقط أو أن برجاً واحداً سقط: التأثير لن يكن على الإطلاق ذاته. البرهان الصارخ لهشاشة القوة العالمية لم يكن ذاته. فالأبراج التي كانت رمز هذه القوة مازالت تجسدها في نهايتها الفجائية، التي تشبه الانتحار. حين بدت وهي تنهار بذاتها، كان ثمة انطباع وكأنها تنتحر، رداً على انتحار الطائرات المنتحرة.

هل تحطم البرجان أو انهارا؟ في الواقع، البرجان يشكلان في نفس الوقت موضوعاً مادياً، معمارياً، وموضوعاً رمزياً (رمز القوة المالية والليبرالية العالمية). الموضوع المعماري تحطم، غير أن الموضوع الرمزي هو الذي كان مستهدفاً وأريد تدميره. ويمكن الاعتقاد أن التدمير المادي أدى إلى التدمير الرمزي. لكن في الواقع لا أحد، حتى الإرهابيين أنفسهم، لم يتوقعوا الانهيار الكامل للأبراج. في الحقيقة إن انهيارهما الرمزي هو الذي أدى إلى انهيارها المادي، وليس العكس، كما لو أن القوة التي كان تحمل هذه الأبراج فقدت فجأة كل طاقتها وكل عنفوانها، كما لو أن هذه القوة المتكبرة رزحت فجأة تحت وطأة قوة أكبر وكأنها أرادت دائماً أن تكون النموذج الوحيد في العالم.

هكذا فقد انهارت الأبراج مادياً في هذه المرة وبأكملها بعد أن تعبت لأن تكون هذا الرمز الثقيل جداً. لقد تحطمت أعصابها الفولاذية وانهارت عمودياً، بلا قوة، على مرأى من اندهال العالم بأكمله.

إن الانهيار الرمزي حصل إذاً عبر ضرب من مؤامرة غير متوقعة - كما لو أن النظام بأكمله، بفعل هشاشته

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

الداخلية، قد أصبح على محك تصفيته الخاصة، بالتالي بات عرضة لتصفية إرهابية. لهذا فمن المنطقي والحتمي أن التصعيد في القوة يثير إرادة تحطيمها، لكن من جهة أخرى بات شريكاً في تحطيمها الخاص.

تشهد الأفلام - الكوارث على هذه الفانتازيا، وتشارك عبر الصورة والتأثيرات الخاصة، لكن الجاذبية التي تمارسها لهي علامة انتقال إلى الفعل القريب جداً - أي نفي كل نظام، بما فيه النفي الداخلي الذي يقترب بفعل قوته من الإلتقان والجبروت... حتى إنه يمكن الذهاب بعيداً والقول بأن الإرهابيين نجحوا، حتى في فشلهم، في تحقيق ما يتجاوز آمالهم، وهم يخفقون في تصويب البيت الأبيض، وينجحون تماماً في ضرب البرجين. حين أخفقوا في استهداف البيت الأبيض White House، أظهروا اضطراراً بأنه ليس ذاك الهدف الأساسي، وأن السلطة السياسية لا تساوي في الواقع شيئاً، وأن القوة كان في موضع آخر.

أما مسألة معرفة ما ينبغي إعادة بنائه في مكان البرجين، فبقيت غير محلولة، لأنه ببساطة لا يمكن تصور شيء يضاهي حجم هذا الدمار ويستحقه. كان من

الصعوبة بمكان تصور انهيارهما، فلا يمكن الحديث عنهما بمقدار الحديث عن الكثير من الأعمال الفنية المعمارية. إن أغلب الأشياء لا تستحق كل هذا الدمار أو التضحية، الوحيدة هي الأعمال ذات النفوذ التي تستحق ذلك، لأن الأمر يتعلق بالكرامة.

هذا العرض ليس مفارقاً كما يبدو، إنما يطرح أسئلة أساسية تتعلق بالجانب المعماري: أي أنه لا ينبغي بناء إلا ما هو، بامتياز، جدير بالتحطيم. ادرسوا جميع القضايا باقتضاب تبعاً لهذا الاستفهام الجذري، وسترون نتيجة ذلك: ليس ثمة شيء عظيم يصمد أمام هذه الفرضية المتطرفة. وهذا يرتبط بما يجب أن يكون عليه الفن المعماري، وبما لم يعبر عنه أبداً المهندسون المعماريون: لهذا من غير الطبيعي الشروع في التشييد والبناء. لا بد من الحفاظ على الطابع غير المؤلف لهذا المشروع، الطابع الغريب والإشكالي، حيث عذره الوحيد هو أنه يسعى إلى طمس ذاته ويجعل من نفسه لا مرئياً.

كل شيء في بدايته. كل شيء يبدو متضامناً على نحو مباشر، وسط صدمة النقائص. ولو أخفينا هذه اللحظة من الاندھال، الإعجاب - اللاأخلاقي بلا شك،

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

حيث يجد الحدس المذهل نفسه أمام الحدث متضامناً عبر
أبدية الصورة - ، وإذا قاطعنا هذه اللحظة نفقد كل
إمكانية الفهم. وإذا جاءت الفكرة الأولى كالتالي: هذا
مرعب وغير مقبول، حينئذ تتلاشى حدة الصدمة ووقعها
في خضم الاعتبارات السياسية والأخلاقية. إن كل
الخطابات تبعدنا حتماً عن الحدث ولم يعد بوسعنا أبداً
الاقتراب منه، ولا حتى من الانفجار الكبير Bing Bang
أو من الخطيئة الأصلية.

أمام حدث فريد كهذا، لا بد والحالة هذه من رد فعل
فريد، مباشر وعبثي. رد فعل يستخدم بطريقة ما الطاقة
الكامنة للحدث - فكل ما سيتبعه، بما فيه الحرب، ليس
إلا شكلاً من أشكال التمييع والضعف المتصاعد. من هنا
جاءت صعوبة العدول عن التعليق بشكل مباشر: أي كما
لو أننا نطالب الإرهابيين أنفسهم أن يستأنفوا عملهم
ببطء، وبين أياديهم المفتاح وطريقة استعماله.

بداية، الحدث هنا. الحدث والصورة هما هنا أولاً،
تزامنياً، بشكل مبهم. الحدث - الصورة. الصورة -
الحدث. الصورة عادة وفي عالمنا الإعلامي هي هنا في

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

موقع الحدث، تقوم مقامه، واستهلاك الصورة يستوفي الحدث بالوكالة. هذه الرؤية الاستبدالية هي الاستراتيجية ذاتها للنبا - أي، في الواقع، تتبع غياب النبا بكل الوسائل. كل شيء مثل الحرب الراهنة هو تتبع السياسة من خلال وسائل أخرى.

هكذا فإن الحرب الأفغانية ليست حرباً، إنما هي ما تقوله لنا وسائل الإعلام عنها، وهي ليست إعلاماً على الإطلاق. لهذا فإن كل شيء يتساوى، اللعبة متساوية. غياب الإعلام يقابل بطريقة ما غياب الحرب، من خلال إلغاء متبادل كإلغاء الذي تحدث عنه برتولد بريخت في كتابه «حوارات المبعدين».

إذاً، الصورة، في النظام الطبيعي لوسائل الإعلام، هي الملاذ الخيالي في وجه الحدث، إنها شكل من أشكال الفرار، مؤامرة الحدث. بهذا المعنى، إنها عنف خلق للحدث. بالعكس، في حالة مركز التجارة العالمي WTC، ثمة ميوعة تتعلق بالاثنين، بالصورة والحدث. والصورة ذاتها تغدو حدثية. إنها تصنع الحدث بوصفه صورة.. فهي ليست افتراضية ولا واقعية، إنما حدثية. كذلك في

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

حالة حدث استثنائي كهذه، هناك ميوعة تتعلق بالواقع والخيال، إذاً ليس هناك ضياع للواقع، إنما بالعكس مزيد من الواقع المرتبط بمزيد من الخيال، وبطريقة ما ثمة صلة بفعل رمزي شامل، تماماً مثلما كان يتحدث موس Mauss عن الفعل الاجتماعي الشامل.

في هذه الحالة المعقدة، تصبح الصورة مثل الحدث تماماً غير قابلة للتخيل. هذا ما ادعاه، من جهة أخرى، كل العالم وهم ينظرون إلى الأبراج وهي تنهار: شيء غير قابل للتخيل! ولهذا ليس ثمة تصور ممكن لهذا الحدث. إنه غير قابل للتصور عبر هذا الخطابات أو التأويلات السياسية والاقتصادية والنفسية. وبوصفه حدثاً محضاً، فإنه يتجاوز كل ذلك. وإذا كان من غير الممكن تصوره، فإنه من غير الواقعي خصوصاً التحدث عنه - إنه في نفس الوقت غير واقعي وواقعي بإفراط. بدلاً من إنتاج الخبر أو تعميم خبر يتصف بالـ «واقعي»، فإن هذا الإعلام ينتج من اللايقين لايقينية واسعة، تماماً لأنه يحطم التابع الخطي للأحداث «الواقعية» والتتابع الخطي المتواصل للصور. وحتى بدلاً من تدفق الأحداث

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

السطحية والصور المبتذلة التي تتواصل معها، فإن هذا التدفق يشير إلى توقف قطعي للصورة، توقف عنيف للعالم، توقف عنيف في محطات الإعلام.

كذلك فإنه ليس ثمة تصور ممكن، ليس ثمة نشر حدث كهذا يتعين التحدث عنه بصورة خاصة. إنه حدث مشهدي مذهل ومستتر في آن واحد. فلا نشر، بل ثمة نوع من انحراف (كنوع من ظاهرة تصدعية)، من تصفية، من فعالية صامتة بحيث هناك محاولة بالتأكيد لإضعافها وإدراجها في كل التعليقات الشبيهة بالانتقالات المرضية metatases.

في الواقع، إن هذا الحدث، بوصفه حدثاً خالصاً، فقد اختفى (كما اختفى أسامة بن لادن!). إنه محكوم بالاختفاء وسط عمل سياسي وإيديولوجي هائل من التضليل، إنه عمل مآثم، ينبغي طمسه. وينبغي طمس كل التبعات عبر الخطاب، كما ينبغي العودة به إلى الوضع الطبيعي للأشياء، حيث كانت الحرب جزءاً منه.

إن انهيار برجى مركز التجارة العالمي WTC شيء لا يمكن تصوره، غير أن ذلك لا يكفي أن نضع منه حدثاً

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

واقعيًا. وأن مزيداً من العنف لا يكفي الانفتاح على الواقع. لأن الواقع هو مبدأ، وهذا المبدأ هو الذي تلاشى. الواقع والخيال أمران مبهمان، وجاذبية الاعتداء هي جاذبية الصورة أولاً - النتائج الابتهاجية والكارثية في أن هي بحد ذاتها خيالية بشدة.

في هذه الحالة إذاً، الواقع يضاف إلى الصورة كمكافأة للرعب، كعرشة هلع على الأكثر. الأمر ليس فقط مرعباً، إنما أيضاً واقعي. فبدلاً من حضور الواقع هنا أولاً وإضافة هلع الصورة إليه، فإن الصورة هي هنا أولاً، ويضاف إليه هلع الواقع. شيء كخيال على الأكثر، خيال يتجاوز الخيال. هكذا كان بالارد Balard (بعد بورغ Borges) يتحدث عن إعادة ابتكار الواقع، كالتصور الأخير المرعب جداً.

هذا العنف الإرهابي ليس إذاً بمشابهة عودة لألق الواقع، ولا حتى عودة لألق التاريخ، هذا العنف الإرهابي ليس «واقعيًا». إنه الأسوأ بمعنى ما: إنه رمزي. قد يكون العنف بحد ذاته سطحياً مسالماً. الوحيد هو العنف الرمزي الذي يصنع التمييز. وفي هذا الحدث الفريد من

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

نوعة، في هذا الفيلم الكارثي لمنهاتن Manhattan يترابط
عنصرًا جاذبية ركام القرن العشرين: السحر الأبيض
للسينما والضوء الأسود للإرهاب. بهذا المعنى، الحدث
يأتي دائماً في المرتبة الأولى، وهو غير متوقع.

هكذا فإن حدث نيويورك قد تم تصويره مرات
عديدة كسيناريو (البرج الجهنمي...) من قبل هوليوود أو
من قبل الـ CIA، لكن أبداً لم يكن تصويره كحدث ممكن،
لهذا بقي غير متوقع تماماً. السيناريوهات الافتراضية
قادرة على أن تستنفر كل الاحتمالات إنما ليس بوسعها
أن تستنفذ أبداً الحدث ذاته. والحال أن معظم الأشياء،
الواقعية منها والافتراضية، لا تصنع حدثاً. إنها من
مرتبة استمرارية القضايا والتأثيرات. الحدث، بالمعنى
الواقعي، هو من مرتبة الانفصال والقطيعة. بهذا المعنى،
كل حدث يستحق هذا الاسم هو إرهابي. إنه شكل من
الانتقال إلى الفعل الرمزي، لهذا فإنه مصدر جاذبية
فريدة، المعادل لجاذب غريب.

قيل إن أحداث الحادي عشر من أيلول كانت تمثل
عودة الواقعي reel بشدة في عالم أصبح افتراضياً، من
خلال حنين للقيم القديمة الحسنة للواقع وللتاريخ حتى

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

التاريخ العنيف، إنما الأمر لا يتعلق بذلك. الأمر لا يتعلق على الإطلاق بهجمة الواقعي، إنما بهجمة الرمزي، العنف الرمزي الذي يوصف بالتبادل المستحيل للموت.

هناك فرضيات مختلفة ممكنة حول الإرهاب، حول الفرضية في درجة الصفر لتلك التي أسميها الفرضية السائدة. وباستثناء هذه الأخيرة فإن هذه الفرضيات تسعى بأكملها إلى منحها معنى تاريخي، سياسي، ديني، نفسي وحتى إلى طمس تميزها.

إن الفرضية في درجة الصفر تعني أن العمل الإرهابي ليس له أهمية خاصة ولا معنى له وكان عليه أن لا يوجد. إنه ليس إلا انقلاباً مفاجئاً في السباق العالمي نحو الخير والسعادة، وهذا يرتبط بالرؤية اللاهوتية التي بموجبها لا يغدو الشر إلا وهماً.

الفرضية الثانية تتعلق بالانتحار بين الطائشين، المتطرفين لقضية فاسدة، السيكوباتيين (مضطربي الشخصية والعقل) القتلة serial killers الذين يتعين عليهم الإقصاء (انظر ما حدث لهم في غوانتانامو). إنها الأطروحة الأعم لمناورة الإرهابيين أنفسهم عبر قوة ما

مؤذية. أطروحة المؤامرة التي تطال فكرة مفادها أن الإرهاب لا يقوم إلا على استغلال الكراهية والحقد لكل الشعوب المظلومة لتبرير عنفه وغيظه الهدام. هذه الفكرة موجودة إنما بصورة معكوسة، في محاولة لتبرير الإرهاب كتعبير حقيقي لياس الشعوب المظلومة في كل أنحاء العالم. فرضية أعلى، بمعنى أنها المحاولة الأخيرة لإعطاء الإرهاب دافعاً موضوعياً وبالتالي مبرراً تاريخياً. لكن إذا أمعنا النظر فيها. نجد أن هذه الأطروحة التي تركز على اليأس، هي نفسها يائسة. إنها تدين الإرهاب بوصفه إشارة إلى العجز، إقرار بعجز لا يمثل الشقاء العالمي إلا من أجل تدميره بحركة حاسمة.

من جهة أخرى، إذا كان ولا بد من إيجاد مبرر للإرهاب أو ظرف موضوعي لإمكانية ما، حينئذ فإن الهيمنة على باقي العالم هي بلا شك هيمنة واحدة، إنما أيضاً الامتثال المضلل - امتثالنا - لتكنولوجيا متطورة، للتطور الفائق الذي يصنع من كل وجود فردي موضوعاً للامبالاة شاملة، حتى حقداً وانتقالاً مضاداً، وهذا يحصل في البلدان المتطورة جداً. وربما يكون هناك رفض لهذا الواقع الافتراضي الساحق، لهذا التفوق التقني

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

والاصطناعي المتمثل بالهيمنة والإذلال الخفي. كل ذلك يؤدي إلى رد فعل عنيف وانتقامي، بطريقة ما، على هذا الإفراط في واقع الشيء. في الواقع، اليأس ربما له وجهان.

يمكن أيضاً التعرف في حالة الإرهاب على صيغة عمل سياسي وإرادة خاصة، كصيغة مشروع وغاية مبررة لرفض نظام العالم. إنما بالأحرى من أجل الإعلان عن فشله وشرذمته من خلال النظام ذاته. إنها الرواية من بين أخرياتها لـ Arundati Roy، الكاتب الهندي الذي يدين هذه القوة العالمية كما يدين الإرهاب كأخوين توأمين، للنظام الذي يمثل السرطان والإرهاب.

إذاً، الإرهاب يعتبر هذه المرة كغطاء متواطئ، كآلية فعل ارتجاعي feed back، كقوة معارضة ضرورية عملياً وسط جدل شرير يؤسس الإمبراطورية كآلية جهنمية وحركة أبدية. وتأتي قوة الشر كمجدد للقوة الإلهية. هنا أيضاً يتعلق الأمر بعرض شبه لاهوتي. لدرجة يمكن الاعتقاد بأنه فيما إذا كان الإرهاب غير موجود، لابتكره النظام، ويمكن رؤية بصمات CIA، كما حدث، في اعتداءات نيويورك.. جدل يأس هو أيضاً، مادام أنه من

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

المفترض أن شيئاً ليس بوسعه أن يصنع الحدث ضد النظام، وأن كل نفي وكل عنف عبارة عن تواطؤ مسبق لمجريات الأحداث، المجريات الحتمية للعملة. إنه رفض لكل تميز، لكل عنف نوعي لحظة وقوع الحدث ذاته. إنه تجريد ليس فقط لمقاصد الممثلين إنما للرهان نفسه على عملهم. إنها محاكمة وإقصاء للعمل بالنسبة لنتائجه، لتبعاته المسماة بالموضوعية، إنما أبداً لقوته الرمزية الخاصة.

من جهة أخرى يمكن الإطاحة بهذا الجدل والقول بأن النظام العالمي هو الذي ينسل فيه الخاص وأن هذه القوة الإرهابية القائمة على الرفض تستفيد من كل صعود لقوة النظام لتنمو بنفسها عبر نوع من سباق تصعيدي، سباق وفق الوقت قبل اتخاذ القرار.

فإذا كان الإرهاب يدعى بأنه يحدث الخلل في النظام العالمي أو الدولة ما أسلفنا سابقاً، فإنه إرهاب عبثي. وبما أن النظام العالمي أو الدولة لم ينوجدا على درجة عالية وبحصر المعنى، ومصدر فرضي ولا استقرار، فمن غير الفائدة الرغبة في إثارة مزيد من الفوضى والاستقرار. الخشية تكمن في تعزيز النظام ورقابة الدولة

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

وسط هذه الفوضى الإضافية، مثلما نجد الآن عند اتخاذ إجراءات أمنية جديدة في كل مكان.

لكن، هل هذا هو حلم الإرهابيين؟ في الواقع، إنهم يحلمون بعدو دائم، وإن لم يكن موجوداً، فإنه من الصعب جداً تحطيمه. مغالاة كهذه لا تبتكر، لكن الإرهاب مبالغ فيه وحصيلته ضرب من جدل مفارق: إذا كانت الدولة موجودة حقاً لمنحت للإرهاب معنى سياسياً. وبما أن الإرهاب غير موجود ظاهرياً - نتائجه هي تقريباً عدمية وطوباوية - فإن هذا دليل بأن الدولة غير موجودة. إنها طريقة للتوقيع على نهاية السياسة وانحرافاتهما، هكذا فإن من دون أدنى شك أن نهاية الحرب، نهاية مفهوم الحرب قد تم تجاوزها اليوم بشكل كبير عبر مواجهة غير متكافئة. أين إذاً الرسالة السرية للإرهابيين؟

ثمة حكاية تنسب إلى نصر الدين حيث كان يجتاز كل يوم الحدود برفقة بغلاته المحملة بالأكياس. في كل مرة كان نصر الدين يُفتش، وتُفتش معه أكياسه، لكن لم يتم العثور على أي شيء. وهكذا استمر في اجتياز الحدود مع بغلاته. بعد زمن طويل سأل أحد نصر الدين

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

فيما إذا كان ينقل بضاعة مهربة عبر الحدود. أجب نصر الدين: «كنت أنقل البغلات...».

هكذا، هل يمكن البحث في كل أنواع تفسيرات هذا العمل الإرهابي، وفقاً للدين، للشهادة، للانتقام أو للاستراتيجية السياسية. ماذا يختبئ هناك؟ ما هو الهدف؟ ما هي البضاعة الحقيقية للمادة المهربة؟

والحال أن الرسالة السرية هي ببساطة أشبه بالانتحار، بالمبادلة المستحيلة للموت، بتحدي النظام من خلال الملكة الرمزية للموت، بطريقة ما لسلاح المطلق. ويبدو جيداً أن برجى مركز التجارة العالمية WTC قد أدركا الرسالة وعكساها بذكاء مباشر، ذكاء عميق وتواطؤ مع الشر.

(هناك فرضية في درجة الصفر في العطالة كالفرضية الصغرى للتبدل، الفرضية العليا للتاريخ والفرضية المطلقة للصيرورة).

ما وراء كل هذه الفرضيات، لا أرى في الواقع سوى هذه الفرضية المطلقة - أسميها المطلقة بالمعنى الذي يتحدث نيتشه عن الفرضية المطلقة للصيرورة.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

في حالة الإرهاب، تحول الفرضية المطلقة التفكير به فيما وراء الممثلين والعنف المشهدي كظهور تناقض راديكالي في صلب سيرورة العولمة، في صلب شيء يتعذر نفيه، في تميزه، في هذا الإنجاز الحقيقي، التقني والذهني للعالم، في هذا التطور الحتمي لنظام عالمي منجز، إنجاز للعالم بتأثير قوة حاسمة، سواء رأينا في الإرهاب بكل أشكاله قوة مضادة حيوية تتمكن من القضاء على قوة النظام - كقوة عولمة عابثة -، سواء وجدنا فيها قوة موت، أي انقسام، نفي ضد قوة إيجابية لتصلح شامل، لعالم قابل للانصهار بكامله في التبادل. بالتالي قوة تحد وفشل ضد ما نسميه المماثلة الشاملة للعالم والتي، بالتأكيد، زادت عنفاً وفتكاً، في الوقت الذي ينمو النظام تدريجياً سطوة وتماسكاً، مع وقوع حدث القطيعة حدث البرجين التوأمين Twin Towers الذي لم يزل على الإطلاق هذا التناقض، إنما منحه مباشرة بعداً رمزياً.

الفرضية المطلقة تؤكد بأن الإرهاب لا معنى له ولا هدف له ولا يقاس بالنتائج الحقيقية، السياسية أو التاريخية. ولأنه بلا معنى، حسب فهمنا، فهذا يعني أنه

يصنع الحدث في عالم مشبع أكثر فأكثر بالمعنى، بالغائية والفاعلية. تلك هي ذهنية الإرهاب واستراتيجيته المضرة. معنى ذلك أنه لم يتم القضاء أبداً على النظام تبعاً لعلاقات القوة، ذلك هو المخيال الثوري المحتمل الذي يفرضه النظام نفسه والذي لا يدوم إلا ليقود باستمرار هؤلاء الذين يهاجمونه على ساحة الواقع التي هي دائماً ساحته. ما ينبغي فعله هو نقل الصراع إلى الإطار الرمزي، حيث القاعدة هي قاعدة التحدي، قاعدة الردة والمزايدة. وهذا يعني أنه ليس بالإمكان الرد على الموت إلا بموت مواز أو فائق. إن تحدي النظام من خلال ملكة ليس بوسعه الرد عليها إن لم يكن من خلال موته الخاص وانهيائه الخاص. الفرضية الإرهابية، هذا يعني أن النظام نفسه ينتحر رداً على تحد هائل للموت والانتحار. لأنه لا يمكن للنظام ولا السلطة أن يتملصا من الالتزام الرمزي، الالتزام القائم على الرد تحت طائلة فقدان المكانة.

في هذه الحلقة المدوخة للتبادل المستحيل للموت، يغدو موت الإرهابي نقطة في بحر، إنما يشير توقاً، فراغاً، بروزاً عملاقاً. حول هذه النقطة المتناهية في الصغر، كل

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

النظام - نظام الواقعي والقوة - يتكاثف، يضطرب، يتكاثف ويتآلف في فعاليته الفائقة. إن خطة النموذج الإرهابي قائمة على إثارة عنف الواقع، وهدم النظام في خضم هذا العنف المتصل بالواقع. وإن كل هذه السخرية من الواقع كذلك العنف المجيش للسلطة يستهدفان هذا النظام، لأن الأعمال الإرهابية هي المرآة الجاحظة لعنف هذا النظام الخاص ونموذج عنف رمزي على حد سواء محظور بالنسبة إليه، العنف الوحيد الذي لا يستطيع أن يمارسه: أي عنف موته الخاص. لهذا فإن كل القوة المرئية لا يمكنها فعل أي شيء في وجه الموت المتناهي في الصغر إنما الرمزي لبعض الأفراد.

ما يمكنه أن يحدث تشظ في النظام العالمي، هو بهذا المعنى، عبارة عن تميزات. والحال أن التميزات ليست سلبية ولا إيجابية، فهي لا تشكل خياراً للنظام العالمي، إنها من مقاس آخر، لا تخضع لحكمة القيمة، وهي قد تكون الأفضل أو الأسوأ، منفعتها الوحيدة هي في تحطيم طوق الشمولية، لا يمكن إدراجها في عمل تاريخي بمجموعه، أصيبت بخيبة أمل إزاء كل فكر وحيد ومهيمن، لكنها فكر - مضاد وحيد. هذه التميزات

تبتكر لعبتها وقواعدها الخاصة، قواعد اللعبة ما أقصده بالتميز singularite، ما هو قائم في نظام التبادل المستحيل l'échange impossible.

التميز ليس عنفاً بشدة، قد يكون بارعاً، ربما كبراعة تميز اللغات، الفن، الثقافة، الفكر أيضاً، فيما إذا لم يتغير أمام الحقيقة والواقع. لكن ثمة تميزات أخرى عنيفة، والإرهاب هو واحد منها. فهو تميز لأنه يراهن على الموت الذي هو بلا الشك التميز الأخير، التميز الجذري. في حالة الأحداث الإرهابية التي وقعت في نيويورك، كل شيء يراهن على الموت، ليس فقط من خلال هجمة الموت مباشرة - في الزمن الواقعي على الشاشات - التي تقضي بضربة واحدة على سيمولاكرات simulacres، العنف والموت التي تتدفق إلينا يومياً بجرعات تجانسية، إنما عبر غزوة موت أكثر واقعية، رمزية وقربانية، أي الحدث المطلق والعبثي.

الإرهاب هو الفعل الذي يستعيد تميزاً لا يمكن اختزاله في قلب نظام نظام تبادلي معمم. وكل التميزات، سواء على مستوى النوع، الفرد، الثقافات، والتي دفع ثمن موتها هذا الانتقال العالمي للتبادلات، المنظم من قبل

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

وحيدة، تنتقم اليوم من هذا التحويل الإرهابي للوضع. لكن النظام نفسه هو الذي ابتكر الظروف الموضوعية لهذا الرد القاسي. عندما استجمع قواه وأوراقه، أرغم الآخر على تغيير اللعبة وقواعدها. القواعد الجديدة عنيفة لأن الرهان عنيف. والإفراط في القوة يطرح تحدياً غير محلول لنظام ما، الإرهابيون يردون بعمل حيث تبادله ذاته غير قابل للحل وغير ممكن. الإرهاب إذاً في مواجهة الإرهاب. والحال أن الإرهاب ليس العنف. إنه ليس عنفاً واقعياً، محددًا، تاريخياً، العنف الذي له سبب وغاية، إنه ظاهرة متطرفة، أي أنه موجود فيما وراء غايته، بطريقة ما: إنه أكثر عنفاً من العنف. أياً كان هذا العنف التقليدي اليوم، فإنه يعيد خلق النظام، وهذا معروف، شرط أن يكون له معنى. في الواقع إن التهديد الوحيد للنظام هو العنف الرمزي، العنف الذي لا معنى له لا يحمل أي خيار إيديولوجي. والحال أن الإرهاب لا يحمل في داخله، وهذا جلي، أي خيار إيديولوجي أو سياسي. لهذا حين يصنع الحدث، يكون هذا الحدث موضع ابتهاج خاص: عند الانتقال إلى الفعل الرمزي، لا نجد الابتهاج في الواقع أبداً أو في النظام الحقيقي للأشياء.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

باختصار، وللإتمام، ومع برجى مركز التجارة العالمي WTC، سقط حاجز الحماية بشكل قطعي، وفي وسط حطام المرأة المحطمة، نبحت بيأس عن صورتنا.

كان ماركس يقول: «ثمة شبح يلاحق أوروبا اليوم هو شبح الشيوعية». ونحن بوسعنا القول: «ثمة شبح يلاحق اليوم النظام العالمي هو شبح الإرهاب».

بلا شك هناك سبب عميق وراء ذلك: وهذا ما لا يمكن تحمله، هو البؤس، الألم أو الشقاء أقل مما هو القوة ذاتها وعجرفتها. وما هو غير قابل للتحمل وغير مقبول، هو بروز هذه القوة العالمية الجديدة.

* * *

نوافذ (29)، رجب 1425 هـ ، سبتمبر 2004

حدود قابلية الترجمة

ل. ج. كيلي

L. G. Kelly

ترجمة فتحي الجميل

نوقشت حدود قابلية الترجمة منذ القرن الثاني قبل الميلاد، بدءاً بمقدمات مترجمي كتاب «رؤيا القيامة» من الكتاب الإكليريكي، التي تلاحظ بمصطلحات لا تختلف عن مصطلحات ويلس Wilss (1982: 164) أن إنتاج ترجمة مكافئة تماماً للأصل في كل تفاصيله أمر مستحيل. ويضيف إلى هذا مونسينيير رولاند نوكس أنه

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

بينما تسهل إزالة العناصر الأجنبية المخصصة من ترجمة ما، فإن وضعها في أسلوب اللغة الإنجليزية المميز أمر عسير.

وكانت القضية قد نوقشت من قبل ثلاث جهات نظر معادية غالباً، هي وجهة النظر اللسانية والفلسفية والأدبية. وتركز المناقشات اللسانية، بصفة تقليدية، على التكافؤ في المعجم والخطاب. فليس صحيحاً أن النحو لم يناقش مستقلاً عن الخطاب إلا بداية من القرن العشرين. في حين تركز المناقشات الفلسفية عادة على شروط الصحة والتكافؤ مع المرجع. وتلح الحجج الغامضة للنمط الذي دافع عنه كوين Quine على أن ذاتية الكاتب والمترجم كليهما تحدد بصفة كبيرة دقة نقل المعنى، لأن المعنى عنصر ذاتي وله أثاث ثقافي متين. وتتأتى المجموعة الثالثة الكبرى من المقاربات من وجهة النظر الأدبية التي ترى في النص إدراكاً غيشتالتياً ثاوياً في رحم ثقافي أو تاريخي. فقابلية الترجمة محددة ضمناً بالإنسجام بين عناصر النص المصدر اللغوية ورحمها الثقافي، وليس بالتكافؤ المزعوم بين وحدات النص، وتتفق هذه التيارات الثلاثة في ثلاث أفكار. الفكرة

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

الأولى هي أن مشاكل الترجمة خاصة بأزواج معينة من اللغات. والفكرة الثانية هي إنكار الإنحدار من الترجمة التي لا تدلل مطلقاً إلى الترجمة الخالية من أي صعوبة. والفكرة الثالثة هي أن قابلية الترجمة مشروطة بما يجب على المرء أن يعبر عنه في لغة من اللغات أكثر مما هي مشروطة بما يمكن للمرء أن يعبر عنه في لغة أخرى. وإذا نظر إلى الترجمة على أنها فعل تواصل، فإن هذه المقاربات يتداخل بعضها مع بعض. وتعالج القضية بطريقة أفضل وفق ثلاث أفكار رئيسية، هي اللغة كعرفة، واللغة كسلوك، واللغة كفن. وكان هاليداي ومارتن (1981: 13-16) قد توسعا في هذه المسائل.

1. اللغة كعرفة:

تضم اللغة كعرفة، الأنظمة المنضوية تحت اللغة، وهي المعجم والنحو والخطاب.

1.1 المعجم:

1.1.1 الكلمة كوحدة:

يقوم التقسيم التقليدي للمعجم إلى قسم قابل

للترجمة كلياً وقسم قابل للترجمة جزئياً وقسم غير قابل للترجمة، إلى حد ما، على نقاط تشابه ونقاط الاختلاف بين مراجع اللغة والمصدر واللغة والهدف. كما يقوم جزئياً على ما يحدث للكلمات حين توضع في السياق. إن الكلمات التي تكون مراجعها غير مشتركة بين مجتمعات اللغة المصدر واللغة الهدف هي طبعاً غير قابلة للترجمة كلياً. ونمثل على ذلك بالكلمات اللاتينية: consul [أحد رئيسي القضاة] و praetor [غبيي، خارق] و aedile [قاضي في روما القديمة مكلف بشؤون البنايات العامة والألعاب والأسواق والشرطة...] و quaestor [منصب القاضي في روما القديمة، ثم منصب المحقق أو المدعي العام أو القاضي في قضايا الجرائم، ثم أمين الخزينة ومكلف بوظائف أخرى في عهد متقدم] التي ترجع إلى الوظائف الإدارية الرومانية. ويمكن أن تكون عناصر البيئة الفيزيائية غير قابلة للترجمة. إذ يمكن أن تكون snow [ثلج] و ice [جليد] غير قابلتين للترجمة في لغات كثيرة من المناطق الاستوائية. ويمكن ملاحظة الأمر نفسه بطريقة مختلفة في اللغة المصدر واللغة الهدف. فالتمييز بين الكلمتين الفرنسيتين fleuve [نهر

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

كبير] وrivière [نهر]، وهو تمييز ذو أهمية ثقافية كبرى (فنهر السين seine هو fleuve وليس rivière)، يكون مفقوداً في الإنجليزية التي يدل فيها مصطلح river على ما تدل عليه المفردتان الفرنسيتان. ويعد نقاش شيشرو Cicero للكلمة اليونانية hedone [نشوة، لذة] في كتابه De finibus bonorum et malorum (2:3-4 و 5:3) نقاشاً مثالياً لامتدادات «مكافآت الترجمة، المختلفة. فهو يختار على مضض الكلمة اللاتينية voluptas، رغم أن لها معنى تحقيراً لا تفيده الكلمة اليونانية. ويرفض بهذه الطريقة كلمة laetitia [سعادة]، رغم إنها تعبر عن شعور عقلي وعاطفي أكثر مما تعبر عن الإحساس المادي الذي توحي به الكلمة اليونانية. ويمكن للكلمة في لغة من اللغات أن تؤدي تصورين تميز بينهما لغة أخرى، كما يتجلى في صعوبات ترجمة الكلمة اللاتينية tempus أو الفرنسية temps اللتين تفيدان time [وقت] و tense [زمن] في الإنجليزية. وتظهر مشكلة أخرى خاصة حين يتلاعب الكاتب بهذين المعنيين معاً في النص نفسه. فينبغي أن يتم تحديد معنى كلمة من الكلمات أحياناً حسب علاقته بميزة تميز المتكلم أو المرجع. فالكلمة

المؤورية [وهي لغة سكان زيلندا الجديدة [tuakana] تعني الأخ الأكبر للذكر، أو الأخت الكبرى للذكر. ويدعى الشاعر الفرنسي إيف بونيفوا Yves Bonnefoy ولسانيون متأثرون ببالي Bally أن المعجم يختلف من حيث نظامه من لغة إلى أخرى. إذ تفضل بعض اللغات، كالإنجليزية، على «مستوى الواقع» توسيط معاجمها حسيًا. وتفضل لغات أخرى، كالفرنسية، على «مستوى الإدراك» توسيط معاجمها فكريًا. فينحو معجم الإنجليزية إلى التمثيل والتجسيد، في حين ينحو معجم الفرنسية إلى التجريد. ينحو معجم الفرنسية إلى البسيط والعام، في حين ينحو معجم الإنجليزية إلى الخصوصي. وتكون الكلمة الفرنسية bruit [ضجة] أفضل في الإنجليزية إن لم تترك عامة، بأن تدقق بكلمات من قبيل thump [صوت مكتوم] وbuzz [أزيز. طنين] وscreech [نعيب] وrustl [حفيف]. ومعجم الفرنسية صريح من حيث هو يركز المعنى في مكون ذهني واحد من مكونات حقل المعنى في الكلمة. أما الكلمة الإنجليزية فهي ضمنية عادة ببعض ظلال المعاني. وينتج عن ذلك في الغالب. قارن ذلك بالكلمة الإنجليزية bitterness [المرارة] التي

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

هي بالفرنسية بمعناها الحسي goût amer [مر المذاق] وبمعناها المجرد amertume [مرارة، كآبة]. والإنجليزية أشد عاطفية في اللغة اليومية من الفرنسية، لأن تمثيلها أميل إلى أن يكون مباشراً. والفرنسية لغة ساكنة على نطاق واسع. أما الإنجليزية فهي حركية. ويميز بعض اللسانيين الآخرين بين المعنى الساكن والمعنى الحركي. وتجد الإنجليزية أحياناً أن من اللائم إقامة التباس واه بين الشيء والعملية الاشتقاقية في كلمة من الكلمات مثل funding، فعلى الفرنسية أن تختار بين أحد النوعين: الساكن fonds [مال. نقود...] أو الحركي fincancement [تمويل].

2.1.1 البنى الجدولية:

إن مبدأ سوسير البنيوي الأهم هو «لا وجود في اللسان إلا للاختلافات». ويجد المترجم أن الاختلافات المكونة للبناء الجدولية ليست متماثلة بين لغة وأخرى. فاللغة اللاتينية تستعمل vir بمعنى «رجل» باعتبارها نقيض «امرأة». لكنها تستعمل homo باعتبارها نقيضاً لـ «حيوان». وسوف تعبر اللغات المصادر واللغات الأهداف كثيراً عن نفس الفكرة من وجهات نظر مختلفة

لكنها متشابهة بطريقة مضللة. إذ تعبر الكلمات اللاتينية عن «امرأة متزوجة» من وجهة نظر مميزة ثقافياً. ف uxor [زوجة] هي الأكثر حيادية من بين هذه الكلمات، و matrona تركز على المسؤولية الاجتماعية في وضع المرأة، و materfamilias تشير إلى مسؤولياتها تجاه أهل بيتها ومسؤولياتهم تجاهها. وتختلف الحقول الاجتماعية في مختلف اللغات حسب ما يضمن فيها وحسب كيفية ربط المكونات بعضها ببعض. فكلمة family [عائلة] كثيراً ما تكون ترجمة لاتكافئية للكلمة اللاتينية familia التي تتضمن العبيد شأنهم شأن العائلة الصريحة. وليست household [أهل البيت] بأحسن حالاً، لأنها حتى وإن كانت تتضمن الخدم حسب نموذج القرن التاسع عشر، فإنهم ليسوا متساوين رسمياً، ومن يترجم grandfather [جد] و grandmother [جدة] إلى الروسية أو اللاتينية عليه أن يعرف ما إذا كان يحيل على والدي الأب أو والدي الأم، كما في الكلمات في الإنجليزية city [مدينة] و town [بلندة] و village [قرية] التي لا توافق الكلمات الفرنسية cité [حي] و ville [مدينة] و village [قرية. ضيعة].

من الواضح أن معظم ما ذكر أعلاه غير قابل للترجمة بسبب المميزات الدلالية الضرورية الخاصة بكل لغة. وتتعلق هذه المميزات عادة بالخصوصية الثقافية في المجالات اللغوية. إذ تستند الإنجليزية، مثلاً، نفس الموجهات إلى bring [جلب] و take [أخذ]، وإلى come [أتى] و go [ذهب]، ما يسبب مشاكل للمتكلم الفرنسي الذي يميز بين venir [أتى] و aller [ذهب]. لكن ليست لديه كلمات منفصلة تعبر عن to carry or lead from أو to carry lead towards. ويطالب الروسي بأن يصرح المرء بتمييزه بين اقتراح الحركة الذاتية (ذهب) بمحض إرادته، مثلاً، على قدميه - xodit) واقتراح الحركة الموزعة (ذهب على مركبة، إلخ، ezdit). ولا يمثل هذا مشكلة حين لا يكون جزءاً رئيساً من الرسالة. إذ يكون الفعلان كلاهما مترجمين بـ «ذهب». غير أن هناك فقرة في «طفولتي» لمكسيم غوركي كان ينبغي فيها التمييز حاسماً بالنسبة إلى الرسالة. كان الصبي غوركي هنا مشوشاً بين التمييز بين الحركة الذاتية والحركة الموزعة، بالإضافة إلى بعض الالتباسات الروسية الأخرى غير

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

القابلة للترجمة، ووقع هزلي لا ينبغي فقدانه في الترجمة
(كاتفورد 1965 Catford: 96-98).

3.1.1 التّضام:

تجرى الكلمات وذلك بتضامها ككيانات دلالية أو
نحوية بطريقة غير ملتبسة عادة. وعندما لا ينزع التضام
التعدد الدلالي بصفة تامة، تصبح قابلية الترجمة عرضة
للشبهة أو حتى مستحيلة، كما في هذا التنبه المنقح في
نفق لندن:

1) PASSENGERS MUST NOT CROSS THE
RAILS It takes hours to untangle them if you do.

[على المسافرين ألاّ يقطعوا السكة/ إنها تتطلب ساعات
لفكها إن فعلت ذلك].

لكل اللغات ضوابط للتضام يمكن أن تكون
مفروضة لغوياً أو اجتماعياً. ويبدو من الغريب وصف
دافيد أويستريخ David Oistrich بأنه ace violinist
[عازف كمان متفوق]، حين كان على غلاف اسطوانة
منتجة في روسيا، ولم يتم تضام الكلمتين لأسباب
اجتماعية. وسوف تمدد مظاهر التضام معنى الكلمة إلى

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

أطوال مختلفة في لغات مختلفة. إذ يعسر تقبل هذه الجملة في اللغة الفرنسية I met her three husbands ago [التقيتها منذ ثلاثة أزواج] لأن الفرنسي لا يقبل معاملة الأشخاص أو الأشياء على أنهم موجودات زمنية. ولهذا السبب تعد الاستعارة واللعب بالألفاظ والتعبير الاصطلاحية من مشاكل الترجمة الثابتة.

ويرى بعض العلماء أن حداً مطلقاً لقابلية الترجمة قد تم بلوغه، عندما لا تتلاءم بعض السمات الملازمة للمفردة المعجمية في اللغة المصدر مع اللغة الهدف، لكنها تكون أساسية في الرسالة. وهذا الموقف صحيح من وجهة نظر صورية. وكما بيّنا في هذه الفقرة، تعد التوريات قضية من صميم الموضوع، لأن الهوية الإملائية والصوتية لكلمتين لهما معنيان مختلفان هو جزء جوهري من الرسالة. ويمكن ترجمتهما فقط بحسب وظيفتهما، وذلك بتغيير موطن التركيز في السياق، كما في (2):

2) Is life worth living? That depends on liver, (2) La vie, vaut-elle la peine? Question de foie.

[هل تستحق الحياة عناء العيش؟ هذا يعود إلى الحي: حرفياً].

ويبدو الحظ ضئيلاً جداً في أن نجد لغة أخرى تكون لديها كلمة تعني «شخص يحيى» و«عضو مفرز للمرة أي الكبد» معاً في آن. لذلك على المترجم أن يراعي السياق كوحدة تورية لا ككلمة. ويوضح المثال (2) أن هناك دوماً شيئاً خسرنه، وشيئاً أضفناه. فكلمة foie ملتبسة إملاتياً. لكن، بما أنه لا وجود لاختلاف في النطق بين foi [إيمان، عقيدة] وfoie [كبد، حي]، فإن الترجمة الفرنسية تنتج فويرقاً أخلاقياً أو دينياً هو غائب تماماً في النص الأصلي.

2.1 النحو:

1.2.1 أقسام الكلام:

للغات قوائم متنوعة لأقسام الكلام، تسمها بطرق مختلفة. ويكون قسم «الكلام» في اللغات التصريفية كاليونانية واللاتينية محددًا تحديداً كبيراً بواسطة التصريف، في حين يعتمد «قسم الكلام» في لغات من قبيل المؤورية اعتماداً كبيراً على حيز الجملة الذي تظهر فيه الكلمة، كما في (3). وهي تنبيه منقح آخر من نفق لندن:

3) Wet paint/ Please don't

[الطلاء رطب/ بلل الطلاء/ أرجو ألا تفعل ذلك]

في الفرنسية والألمانية مثلاً، يجب أن تكون كلمة wet صفة أو فعلاً، بطريقة لا تخطئ، لا أن تحمل إمكانية أن تكون كليهما معاً كما في هذه الحالة. وليس هذا إلا مظهراً من مظاهر قضية أوسع، هي السهولة التي تستطيع بها لغة من اللغات أن تستعمل علم الصرف الاشتقائي وتكون ما يسميه سوسير أنظمة المعجم «المبررة». وحيث يمكن الفعل الألماني القابل للانفصال من إجراء تلاعب تأثيلي واضح بالكلمة، فإنه لا ينفع في الترجمة، إلا في المدخل الفلسفي. فشفافية عبارة uber setzen الهايدغيرية تضحل في الكلمة الإنجليزية hans-late مثلاً. وتكون الألمانية والإنجليزية الصفات والأفعال تكويناً أيسر بكثير مما تكونها الفرنسية وكثيراً ما تكون هذه الصفات والأفعال استعارية:

4) She had the air of a girl stonily determined to get down to brass tacks. (P. G. Wodehouse).

وتجد الفرنسية أن شكل كلمة stonily ومضمونها

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

كليهما يمثلان صعوبة من وجهتي نظر دلالية و صرفية،
وعليها أن تتصرف معها بتغيير قسم الكلام:

5) Elle avait l'air d'une jeune fille dure comme la
pierre, qui voulait savoir le fonds de la chose.

[كانت لديها سمات فتاة صلبة كالصخرة، تريد أن تدرك
عمق الأشياء].

2.2.1 المقولات الصرفية:

يمكن أن تقوم الاختلافات الصرفية عادة على
الوظائفية. فالإنجليزية مثلاً تميز بين المفرد والجمع واسم
الجمع (مثلاً: ship [سفينة] و ships [سفن] و shipping
[السفن أو الشحن بها])، في حين على الفرنسية أن
تترجم اسم الجمع إلزامياً بالجمع، وحتى بالمفرد، كترجمة
homework بـ le devoir [التمرين المنزلي]. ويمكن أن
يثبت الجنس النحوي استحالة ذلك. ففي كتاب بوريس
باسترناك «أختي»، تبدو ترجمة كلمة life منطقية شيئاً
ما في الروسية التي تعد «الحياة» فيها مؤنثة، لكن من
المستحيل ترجمتها إلى التشكيلية التي تعد «الحياة»
فيها مذكراً. ولهذا السبب، يصور الموت امرأة مسنة في

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

روسيا، ورجلاً عجوزاً في ألمانيا. وفي قسم آخر، فإن الاستعمال الإنجليزي لـ she [هي] في أسماء السفن والسيارات وكل وسائل النقل الثمينة حقاً، يسقط قبل الجنس النحوي في لغة من قبيل الفرنسية أو الألمانية.

إن تأرجح قائمات أزمنة الفعل بين الزمن والمظهر والصيغ وصيغ البناء سيسبب أيضاً مشاكل في الترجمة. فالجملة الفرنسية je travaille يمكن أن تكون في الإنجليزية I work أو am working أحسب السياق. وتنتقل بعض اللغات بسهولة بين الزمن والمظهر. وقبل إعدام المتأمرين الكتيليناريين سنة 63 قبل الميلاد، سمي شيشيرو مجلس الشيوخ بـ Vixerunt، مستعملاً إياها في شكل مظهر التمام [كانوا أتموا العيش]. وربما أن لغات مختلفة ليس لها دوماً نفس الجهاتن فإنه من الصعب على الإنجليزية ترجمة الفويرقات بين صيغة الاستمرارية وصيغة الشرطية في المساعدات الصيغية الفرنسية، أي بين je pouvais [كنت أستطيع] و je pourrais [لاستطعت] مثلاً. وحتى إذا كانت للغات نفس القائمات من الجهات والأبنية تقريباً، فإن قابلية الترجمة تظل محدودة. وتكون مشاكل الترجمة غالباً براغماتية.

وكثيراً تفشل الترجمة بسبب الصيغ الاحتمالية الاختيارية في العبارات الاتباعية في اللاتينية والفرنسية، كما يفعل استعمال المساعدات الصيغية الإنجليزية (مثال: «I would like you to go [هلا ذهبت]» حين تستعمل كمؤشرات مجاملة. وتنحو اللغات الرومانية إلى تجنب استعمال المبني للمجهول لأسباب أسلوبية. وتعد صيغ الأمر المبنية للمجهول في اللغة المؤورية أكثر لطفاً من صيغ المبني للمعلوم.

1.2.3 بنية شبه الجملة والجملة:

شغل ليفنستون Levenston (1971) برأي نوكس knox الذي يذهب إلى أن التخلص من الخصوصيات الأجنبية المميزة في ترجمة من الترجمات أسهل من وضعها في خصوصية إنجليزية. وقد تم تطوير نمطي التداخل، وهما «التساهل الزائد» و«التمثيل الناقص» كليهما باعتبارهما وسيلتي تشخيص في قسم اللغة الأجنبية. لكن المترجمين، شأنهم شأن متعلمي اللغة، عرضة للخطأ، كتفضيل بنية مجاملة رسمية على بنية غير رسمية، وبنية مطنبة على بنية بسيطة، وللتمييز الناقص، كما في:

(6) Je n'ai pas pensé à faire rimer ces alexandrins I
did not think to rhyming or I did not think to rhyme.

[لم أفكر في تقفية هذه الأسطر الإسكندرية].

وتلمح الترجمة الأولى، في هذا المثال، إلى أن الكاتب مهمل. أما الترجمة الثانية فهي محايدة. ومشاكل الترجمة هذه مشروطة، قبل كل شيء، بما تظهره اللغات من تفضيل لقسم معين من أقسام الكلام. ففي حين تفضل الألمانية الأبنية الفعلية، تفضل الفرنسية الأبنية الاسمية (بالي / Baly 1944، القسم 3). وتوصل اختبار بارث Barth (1971) للفرنسية والإنجليزية من وجهة النظر نفسها إلى نفس النتائج، مدعماً بإحصاءات طبقت على الاسم والفعل والصفة والظرف (انظر أيضاً: نيدا Nida 1964: 207-208 وكاتفورد 1965).

ويبدو أن هناك استلزماً بين تفضيل الأفعال والصفات على الأبنية الاسمية. ويلاحظ بونيفوا (1962) أن تواتر الصفات في الإنجليزية يعني أن ليس للإنجليزية أن تعهد بـ «القرارات الميتافيزيقية» إلى العلاقات بين الشيء والكيفية. وهكذا تبدو الكلمة الإنجليزية

criminal lawyer [محام جنائي] ملتبسة. ففي الفرنسية، تسمى هذه المهنة avo cat au criminal [محامي المجرم]، وهو بناء إضافي، في حين تعد avocat criminel بناءً نعتياً يصف المحامي بكونه مجرماً. وتعتمد ضمنية البناء على سعة شحنة التحميل في أقسام الكلام. إذ تعتمد الإنجليزية كثيراً جداً في جوهرها على الأفعال الرابطة ثقيلة التحميل، وعلى أدوات الجر التي ينبغي أن تسند إليها دلالة في لغات أخرى. وبما أن إسناد الدلالة هذا هو في الغالب إسناد براغماتي أكثر مما هو نحوي، فإنه كثيراً ما لا يمكن التنبؤ به فعلاً. وعند الترجمة إلى الإنجليزية، تعترض المترجم مشكلة عكسية، تتمثل في نزع دلالة شيء يبدو شديد التنميق. فكثيراً ما تكون طرق التصريف المفرطة غير قابلة للترجمة. ففي اللاتينية، مثلاً، يقتضي المفعول فيه الأدوات ضمناً (أي المفعول فيه الخالي من الأداة ab)، حين يستعمل عوضاً عن بناء قائم على فاعل حقيقي، أن يتخلى المرء عن الحق في أن يعد من البشر، كما في «المقطوعة الهجائية» لجوفينال et assiduo rupta lectore columnae :13: 1 Juvenel [وتحطمت أعمدة الكتاب من قبل القارئ المجتهد].

4.2.1 بنية الجملة:

يؤكد جيل ماروزو Jules Marouseau أنه إن طلب من المرء أن يبين كيف يتطور التفكير خلال بناء الجملة، فعليه أن يترجم الاتباع. فيما يبدو للمرء طولاً وتعقيداً منطقيين في اللاتينية والألمانية، سيبدو للقارئ الإنجليزي أو الفرنسي تمطيماً. ويتسبب مبدأ ماروزو في صعوبة حين يكون نحو ربط العبارة (شبه الجملة) واتباعها مختلفاً بصفة ملحوظة بين اللغات والمصادر واللغة والهدف. ونقاط القضية هي:

(أ) الخطية النسبية لجملة من الجمل. فقد تم محاكاة أسلوب اللاتينية الدوري (وهو أسلوب دائري يسعى إلى شد الانتباه، حتى تحسم الجملة بآخر عنصر فيها)، محاكاة واسعة في لغات أخرى في فترة ما من الماضي. وكما يقوم فن النثر اللاتيني على الدورية بأبنية متداخلة يتدفق بعضها من بعض، يقوم فن المترجم الأساسي، عند مواجهة النثر اللاتيني أو المُلَيَّن، على تحويل الدورية إلى جمل خطية بتفكيك التشابك في الأبنية المتداخلة.

(ب) إن التوازن بين الإرداف والربط الأداتي والربط الإقحامي متفاوت دوماً بين لغة وأخرى. ، فاللغات الاسمية، كالفرنسية، تفضل الاتباع باستعمال أشباه الجمل. أما اللغات الفعلية، كالإنجليزية والألمانية، فتفضل العبارات (clause). وترتبط مظاهر تفضيل الإنجليزية الشديد للإرداف (مقارنة بالفرنسية) ارتباطاً وثيقاً بضمنيتها المنطقية.

(ج) التعدد الدلالي في أدوات الربط. إذ توفر أدوات الربط النسقية والاتباعية إمكانات مختلفة، حسب براغماتية الجملة دوماً. ف and مثلاً يمكن أن تكون في معناها الذاتي استدراكية أو اتباعية. وبالتالي قد يفرض المترجم إلى الفرنسية أو اللاتينية تفسيراً معيناً لها.

3.1 الخطاب:

يمكن أن تكون النصوص بنية نحوية سليمة جداً ببنية خطاب غير طبيعي. وتتوقف هذه الطبيعة على مدى رسوخ الضبط المسلط على تدرج القارئ في تلقي

نوافذ (29)، رجب 1425 هـ ، سبتمبر 2004

النص. وتضع البنى الخطابية، بمعايير مختلفة، حدود المقروئية في اللغة المصدر واللغة الهدف. وتعرف المقروئية عن طريق طول الجملة وامتتالية الإخبار وآليات التماسك والتناسق. وتنتهك هذه الجملة المترجمة قواعد الإنجليزية في هذه المعايير الثلاثة جميعاً:

7) under the circumstances and following the procedure a selection committee for a Dean will have to be struck to which the Faculty Council should elect two members, one least being a full or associate professor.

هذه الجملة شديدة الطول بكل جلاء. وتتبع آليات الإخبار وآليات التماسك فيها آليات الإخبار والتماسك في الفرنسية:

8) Dans les circonstances, il nous faudra mettre sur pied un comité de sélection pour le poste du doyen, qui selon la procédure ci-jointe, comportera deux membres élus par la Conseil de votre faculté. Au moins un de ces deux enseignants devra être agrégé ou titulaire.

[في هذه الحالة، سيكون علينا أن نعقد لجنة

لاختيار منصب العميد الذي سيتألف، حسب الإجراءات المرفقة، من عضوين منتخبين من قبل مجلس كليتكم. ويجب أن يكون أحد هذين المدرسين، على الأقل، مبرزاً أو أستاذاً كرسي].

وقد وصف ألبير دوزا Albert Dauzat الفرنسية بكونها «لغة مترابطة». وحسب هذه القاعدة، يعد الأصل الفرنسي نثراً واضحاً جداً. لكن النص الإنجليزي يحاكي طرق الربط فيه، ويقترب كل الجرائم التي وصفها ليفنستون، وخصوصاً الإفراط في استعمال الصيغ الرسمية. إن إقاع الجملة، في كل اللغات، وسيلة أساسية من وسائل التماسك. إنه هذا التوازن الذي يجعل قيام الأبنية الدورية ممكناً في لغات مثل اللاتينية واليونانية. لكن لا يمكن أن يستبقى في اللغات المعاصرة، لأنه قائم على مبادئ مختلفة تتصل بإقاع الجملة (غرانت Grant 197). وكما في الفقرة أعلاه، يقود الكاتب الفرنسي أو اللاتيني قارئه عبر نصه بواسطة واسمات خطابية موضوعة بطريقة استراتيجية. وهي واسمات يمكن للمترجم الإنجليزي أن يحتفظ بها خوفاً فقط من أن تبدو مفتعلة أو سخيفة كما بدت أعلاه.

2. اللغة كسلوك: البراغماتية

يحاول سنيل هورنبي (1988: 41) أن يبرهن على قابلية الترجمة مشروطة بالدرجة التي يكون فيها نص من النصوص منغمساً في ثقافته. فبعض أنماط النصوص يكون موصولاً بثقافته، وبعضها الآخر، كالنص العلمي، سيكون مستقلاً عن ثقافته على نطاق واسع جداً. وتتوقف قابلية الترجمة على مدى إمكانية دخول النص الهدف إلى الإدراك الغيشتالتي الذي يمتلكه مجتمع المترجم. ومن الجلي أن الواقعة التي تكون خصوصية في مجتمع اللغة المصدر هي واقعة غير قابلة للترجمة، حتى إن كانت قابلة للتفسير. وتقوم صورة العهد القديم المتواترة عن الإنقاذ من الحفرة (انظر: زكرياء. 11:9) على منهج شرقي في ترك المساجين مثبتين بالقائم في حفرة. وحيثما ظهرت واقعة مماثلة، ستحدد المواقف الاجتماعية قابلية الترجمة. ففي مجتمع قد يفرض فيه على المالك ربط القبط أيضاً في رسن، من الصعب أن تكون لديه أدنى فكرة عن الوحشية المفرطة تجاه كلاب الشرق الأوسط المنبوذة، وعن الانحطاط القصي الذي يعانيه الشحاذ الذي تعلق الكلاب قروحه (إصحاح لوقا:

(21:16). إن ما يمكن للمرء أن يقوله في وضعية معينة يختلف من لغة إلى لغة. فانبطاح بليني Pliny المتملق أمام الإمبراطور الروماني تراجان Trajan يبدو أسخف من صيغ الإطراء في الإنجليزية (غرانت 1987: 86).

وتختلف صيغ الإطراء من إسراف متكلم الإنجليزية نظرة المتكلم الهندي الصامتة. إذ لا حاجة في كثير من اللغات إلى عبارات من قبيل «شكراً لك». وتعد الصيغ الرسمية والصيغ غير الرسمية قضايا مثيرة للجدال، من قبيل ما يقوله المرء في وضعية معينة. وتؤكد ذلك تأكيداً هذه الجملة (9) المأخوذة من طبعة موسيقية ألمانية:

9) This edition attempts to restore what is presumably the original guise of the piece, and to make a musically significant piece playable by two melody instruments and a thorough bass.

[تحاول هذه الطبعة أن ترمم ما يفترض أن يكون الصورة الأصلية للمقطوعة، وأن تجعل المقطوعة الدالة موسيقياً قابلة للعزف باستعمال آلتين لمغن ضليع جهير الصوت].

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

وليس حياء هذه الطبعة بأفضل إنشاء في الإنجليزية، فقد يكون السابق أفضل في (10):

10) This edition for two melody instruments and thorough bass seeks to reconstruct the original version of this interesting piece.

[تنشد هذه الطبعة التي أنجزت بآلتي لحن وأداها مغن ضليع جهير الصوت أن ترمم النسخة الأصلية لهذه المقطوعة المهمة].

لكن السؤال هو ما إذا كان من الممكن قول هذه الجملة في الإنجليزية أصلاً. فالقضية هي كيف يقارب المرء المتلقي. فإخفاء المعلومة، وإصدار الأوامر، وإبداء الالتماس تتم كلها بطرق مختلفة في اللغات المختلفة وفق الأثر المرغوب في تحقيقه (ماروزو 1987).

3 - اللغة كفن:

يرى البعض أن الاختبار النهائي للترجمة هو ما إذا كانت تلائم الإدراك الغيشتالتي للمجتمع الهدف بجماع تجربته وإدراكه التام (سنيل هورنبي 1988:41 وما

بعدها). ويفضل آخرون، من أمثال بونيفوا (1962)، ترجمة تحقق التوازن بين الإدراك الغيشتالتي في اللغة المصدر واللغة الهدف. ويشكو بونيفوا من أن المترجمين الفرنسيين قد أضعوا قوة شكسبير وحسه الواقعي والمباشر من خلال طبيعة الوسائل اللغوية في نقولهم (بونيفوا 1962:234). وهذه علامة أخرى على العرف الأدبي. إذ سيفرض المترجمون الفرنسيون الغموض الراسيني على أعمال شكسبير. وقد تحقق الأمر نفسه في عدة تطبيقات براغاماتية على الترجمة. وهي أن الإبقاء على «المعنى اللغوي الأول» في نص مترجم تحدده انتظارات متقبلي اللغة الثانية. ويناقد مرمريدو (1987) Marmiridou القضية في علاقتها بإعلانات الخطوط الجوية لمسافريها. إذ ستكون طرق تقديم المعنى والمعاني أنفسها معدلة أحياناً من القائمة العقلية لدى المترجم والقارئ. ويصنف ويلس (1982: 169) آثار تصورات المترجم في «الأسلوب الفردي». فليكسب تيودور دي باز Theodore De Baze في إنجيل جنيف 1556 السلطة الإنجيلية لصالح رفض حركة الإصلاح

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

للتبتل الكهنوتي، ترجم التعبير اليوناني *sub gunaisci* بـ *cum uxoribus suis*، ليظهر أن الرسل ينتظرون في غرفة الطبقة العليا بأورشليم رفقة زوجاتهم (أعمال الرسل: 14:1). وهي ترجمة ممكنة للنص اليوناني. لكن الأناجيل الكاثوليكية ترجمت *cum mulieribus* بـ *with the women* [مع بعض النساء]، وهي ترجمة ممكنة أيضاً، لتجنب قضية التبتل الكهنوتي. وثمة حدود لمدى إمكانية ترجمة الشكل الأدبي. فقد استهلكت، من جيروم Jerom إلى دانتى، النقاشات عما فعلته الترجمة الثرية بـ «كتاب المزامير». إن السؤال عما إذا كان ينبغي ترجمة البيت الشعري إلى نثر، أو ترجمة النثر أحياناً إلى بيت شعري، هو سؤال مهم جداً في نهاية القرن العشرين. وقد قيل، مثلاً، إن الشكل الذي يناسب تمام المناسبة القصيدة الملحمية القديمة هي الأقصوصة النثرية الحديثة. وحتى إذا اختار المرء ترجمة البيت الشعري نثراً، فإن اختيار الشكل الشعري يثير مسألة شائكة تتعلق بالربط بين المضمون والشكل (بونيفوا 1979). وقد اقترحت بعض الأشكال النثرية العالية الأسلوب من لغة إلى لغة. فالسونيتة

الإيطالية [قصيدة تتألف من 14 بيتاً]، مثلاً، انتشرت انتشاراً واسعاً خلال عصر النهضة، وتجزرت تجزراً عميقاً في الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والألمانية. لكن القلب الصوتي للغات المتقبلة يحد من اختيار البحر. فاللغة المؤقتة مقطعيًا، مثل الفرنسية التي تشكل الحساب المقطعي للسطر الشعري أولاً، تسم السونيتة بنغمة مختلفة عن الإنجليزية، وهي لغة مؤقتة نبرياً. وقد كانت محاكاة البحور التقليدية مصدر خلاف طيلة أربعة قرون. فالمشكلة الكبرى هي أن هذه البحور مقامة على طول المقطع، لا على عدد المقاطع أو نبر الكلمة. ويرى بونيفوا اختيار البحر كما لو أنه انطلاق من مجرد أصوات إلى الإدراك الغيشتطالتي الأدبي لمتقبل اللغة. وهو موقف يتناغم مع موقف أولئك الذين يرون في الترجمة تواملاً.

وكثيراً ما يدخل اللعب بالأصوات بعداً آخر من أبعاد المعنى. فهناك جمل كثيرة من كتاب «يقظة فينيغان» لجويس (Joyce) غير قابلة للترجمة، لأن تورياته غالباً ما تقحم أكثر من لغة واحدة. ومثال ذلك:

11) Men, teacan a tea simmering? Teapotty teapotty.

توحي هذه الجملة، لأن قراءة، بصورة أساطيل تجثم
حول إعداد أنيق غير منتظر للشاي في صحيفة تن قديمة.
لكنها يمكن أن تُقرأ بعد ذلك وكأنها من اليونانية
الحديثة:

12) Men... ti Kanete semera? Tipote tipote.

ومعناها: «من جهة أولى... ماذا تفعل اليوم؟ لا
شيء. لا شيء». وهذا مثال ربما على عدم قابلية الترجمة
المطلق، من حيث الشكل والوظيفة، بما أنه سيكون من
المحال بالتأكيد العثور في لغة أخرى على ترجمة
لل كلمات الإنجليزية التي يمكن قراءتها أيضاً كقراءة النص
اليوناني نفسه. ومثيل ذلك أن مترجمي النصوص المعدة
للغناء يجدون أنفسهم مشدودين إلى ردة فعل الملحن تجاه
اللغة الأصلية. إذ يبدو فاغنر Wagner في الفرنسية مثلاً
غرباً غربة فورية Fauré في الألمانية، لأن وقع النغم في
كل حالة مصمم وفق وزن النطق ونماذج الأداء في اللغة
الأصلية. لكن بما أن محاولات إحراز التكافؤ
equivalence تؤثر في قابلية الترجمة، فليس بإمكان

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

المراء إلا أن يحكم على حدودها، وفق تفسير جاكوبسون
Jackobson للرقعة الرومانية: Traduttore traditore [إن
المرجم لخائن]: ما هي القيم التي يضطر المرجم إلى
خيانتها في نص معين؟

* * *

نوافذ (29)، رجب 1425 هـ ، سبتمبر 2004

صور من الأدب الإيرلندي المعاصر

كريستين جورديس (*)

Christine Jordis

ترجمة عز الدين الخطابي

إن عدد سكان إيرلندا يساوي نصف عدد سكان لندن تقريباً. والحال أن الأدب الإيرلندي أنجب منذ بداية هذا القرن أربعة أدباء حائزين على جائزة نوبل وهم وليام باتلر بيتس سنة 1923 وبرنارد شو سنة 1925 وصامويل بيكيت سنة 1969 [ومسقط رأس هؤلاء الأدباء الثلاثة

(*) أستاذ باحث وعضو اتحاد كتاب المغرب.

بمدينة دبلن Dublin مثلهم في ذلك مثل جويس Joyce وسينج syngé ووايلد [wilde] إضافة إلى الشاعر سيموس هيناي S. Heaney القادم من منطقة ديري Derry شمال الجزيرة ورغم التحفظ الذي قد يبديه المرء إزاء العلاقة القائمة بين قيمة أدب بلد ما، وعدد جوائز نوبل التي أحرز عليها كتاب هذا البلد، إلا أن ذلك لا يمنع من قبول حقيقة كون الأدب الإيرلندي يتمتع بالحيوية منذ عشرات السنين. وخير دليل على ذلك، الترجمات العديدة التي يقوم بها شعراء و مترجمون لأعمال بيتس وسينج⁽¹⁾ والإخراج المسرحي المتجدد لأعمال وايلد وبيكيت وكذلك الدراسات النقدية والبحوث الأكاديمية والندوات والمقتنيات الأدبية المتنوعة حول جويس⁽²⁾.

هذا دون أن ننسى الكاتب شين أوفولين Sean o'Faolin [1900-1991] الذي عمل في صفوف منظمة الجيش الجمهوري الإيرلندي IRA أثناء الحرب، وانتقد بعنف كلاً من المجتمع والسياسة والدين المسيحي بإيرلندا، وكتب أدق وأروع القصص التي عرفها الأدب ببلاده.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

وكذلك الكاتب فلان Flann o'Brien [1966-1911] ومؤلف «موسم إيرلندي» و«الشرطي الثالث»⁽³⁾ والذي تميز بإفراطه في الشرب وتفننه في المخاتلة ويتوفره على مخيلة مقلقة وعلى ذكاء ثاقب، وهو الذي قال عنه جويس: «إنه كاتب عظيم يتسم بروح حقيقية للفكاهة».

وأيضاً إليزابيث بوين Elizabeth Bowen [1973-1899] التي حاولت، مثلها في ذلك مثل فيرجينيا وولف Virginia woolf بلوغ حقيقة من طبيعة شاعرية. إذ إن عبارتها الواضحة والمتقنة تبدو متضمنة بنوع من العناء لخلجات الحياة القوية.

إن أعمال هؤلاء الكتاب تقرأ بشكل جيد داخل إيرلندا نفسها، وهم يحظون بالحب ويشكلون موضوعاً للتعليق والنقاش الحماسيين. وإذا ما حدث أن وجد مقهى من مقاهي شوارع دبلن لا يحمل اسم جويس أو اسم إحدى شخصياته، فإن هذا الخطأ يتم تداركه بسرعة. وأما داخل هذه المقاهي، فتجد رسوماً حائطية فظة للملاح جويس، بيتس، بيكيت أو فلان أوبريان، شبيهة بالرسوم التقريبية لوجوه المجرمين الموجودة بمخافر الشرطة بل إن

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

رجال السياسة أنفسهم يستشهدون بجويس ويخلفائه من الأدباء في كل مناسبة ويحماس شبيهه بالحماس الذي كان يبيده رجال الكنيسة أثناء تنديدهم بهؤلاء الأدباء.

غير أن وجود مثل هؤلاء الأسلاف لا يخلو من سلبيات، وقد رسم درموت بولجر Dermot Bolger وهو من بين الكتاب المرموقين ضمن جيل الشباب ومؤلف لمنتخبات من الأدب الإيرلندي المعاصر بعنوان The Picador Book Of Contemporary irish Fiction (1994) لوحة قائمة عن إيرلندا الشغوفة بأدبها، حيث قال «إننا لا نتقاسم مع جويس مدينة وبلداً فحسب بل إن كل قارئ يريد أن يجد في كتبنا نفس التيمات التي كانت تشغل هذا الأخير وجيله من الأدباء، مثل الكاثوليكية والنزعة الوطنية ودور الفنان، إلى درجة أن النقاد يحاكموننا على الطريقة التي نتناول بها مواضيع، هي غائبة فعلاً عن مؤلفاتنا.

إننا لا نعرف عن الأدب الإيرلندي سوى أن تيماته تدور حول الحرب والدين وشعور الندم والوحدة والخوف. وهذه التيمات مستوحاة من الخيال وتنجد نحو الأرض وتاريخها، كما أن إيقاعها هو نفس إيقاع اللغة الإيرلندية

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

المختركة لها. فنحن نتوفر على صورة لهذا الأدب، ملونة بالرمادي والأخضر، حيث يحصل الامتزاج بين المطر والعشب والفحم النباتي والتراب والبرق والنبته المعرشة، وهي ألوان تعكسها أشعار سيموس هيني. وتسمح لنا هذه الصورة بتخيل الرواية النوذجية التالية: في أقاصي ريف غارق تحت المطر، يتصارع أفراد عائلة خاضعة لسلطة الأدب و«ينهشون» بعضهم بعضاً. وتزداد حدة الانفعال بفعل قوة المحركات الجاثمة على صدورهم نتيجة الضغط الذي تمارسه الكنيسة المتنفذة. وهؤلاء الأفراد هم أسرى لذكرى غلطة ارتكبوها أو لأشباح منبثقة من الماضي، تسكنهم باستمرار، وهي أشباح الأخوة والأصدقاء الذين لقوا حتفهم أثناء الحرب والذين تعرضوا للغدر ربما.

ويشتكي درموت بولجر من كون كل المختارات الأدبية المنشورة بانجلترا تحمل في صفحاتها الأولى تمثيلاً لصلبان صلتية Croix celtiques مكسورة أو لحمير يلوكون أشواكاً، وقد يتعلق الأمر بفتاة صهباء الشعر تقيم بالمستنقعات أو ببحارة متحلقين حول شراب محلي. إن هذه الصور السلبية تعبر عن واقع مع ذلك، وهو

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

واقع تأثير قوة الماضي والتقاليد والأرض بل والمناخ نفسه، تأثير ليس باستطاعة المرء التخلص منه ولو لجأ إلى نيويورك أو لندن أو أبعد نقطة في العالم.

في الستينات توقفت هجرة الإيرلنديين مؤقتاً، حيث أصبحنا أمام جيل ناضج يرفض الاغتراب، كما يرفض الحط من قيمة مواهبه وتبديدها بالاشتغال في المطاعم بالمهجر. جيل لم يكن لديه ما يخسره، وكل ما كان يرغب فيه هو فهم الكيفية التي تسير بها الأشياء.

وخير دليل على ذلك شعور الغضب الذي عبر عنه جون ماك كاهرن John Mc Gahern [المولود بدبلن سنة 1935] ضمن روايته الصادرة سنة 1965 تحت عنوان «المظلم» وهي الرواية التي منعتها الرقابة فور صدورها. وتحدث وقائعها عن أب «ذي سحنة غاضبة» وقد تهيأ لجلد ابنه بحزام غليظ بعد ترهييبه بأقذع الشتائم. بعدها سيتم وصف المداعبات التي سيتعرض لها الطفل على فراش جلاده وما سيستتبع ذلك من ليالي بيضاء مليئة بالرعب والقرع.

وفي الرويات اللاحقة، سيعيد ماك كاهرن نفس

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

المناخ العنيف، وسيكون مصدر إلهامه هو واقع الريف
الإيرلندي الكئيب، بفعل المطر وانعزال المزارع والقرى
داخل مشهد الطبيعة الضبابي، والفقر ورتابة الحياة
وإحباطات الرجال التي لا تزيد العزلة إلا تفاقمًا.

إن الحب المخادع والشعور بالذنب وخصوصاً الحقد
والخوف المرتبطين بالعجز، كل ذلك يعشش داخل
اللاشعور «المظلم» أو يتحرر عبر مصادمات مأساوية.
يتعلق الأمر هنا بإيرلندا القروية حيث تسود الكاثوليكية
ومعها قساوتها، وأيضاً بإيرلندا كما وصفتها إدنا
أوبريان Edna o'Brien [المولودة سنة 1932 بغرب البلاد]
ضمن ثلاثيتها «فتيات الريف» التي ترجمت إلى
الفرنسية ما بين سنوات 1960 و1988.

فالتيمات الحاضرة بأعمال أوبريان، تخص الحياة
المكلومة والرذائل المستورة وهي بمثابة أسرار يترقبها
محيط «الأصدقاء» لنشرها أمام الملأ. [يتجسد هذا
المحيط عبر المجموعة القروية الصغيرة، الحاضرة بقوة في
أعمال وليام تريفور William Trevor].

إن تيمة الغريزة المكبوتة - كما هو الأمر في

كتابات ماك كاهرن - أو السرية والشقية، الخادعة والجانية، تتجدد باستمرار بفعل رؤية دقيقة ورغبة جسدية في نفس الوقت. لذلك تسود قساوة غير ملموسة بل وغير مدركة، كأساس للعلاقات الإنسانية القائمة.

وتعتبر هذه القساوة، السمة المميزة لأعمال موللي كين Molly Keane التي ولدت مع مطلع هذا القرن، وأصدرت كتباً في الثلاثينات تحت اسم مستعار وهو م.ج. فاريل M.G. Farrel ثم اختفت مدة أربعين سنة، لتظهر من جديد سنة 1981 باسمها الحقيقي، وتصدر بعض الروايات التي تقدم تصوراً مكثفاً وبصيغة كوميدية لاذعة، عن المواضيع الوثيقة الصلة بإيرلندا.

وهو ما ينطبق أيضاً على المناخ الخانق الذي يصفه وليام تريفور [المولود سنة 1928] في روايته «صمت الحديقة» (1988) وإن كان وصفه أقل عنفاً. لكن التيمات التي تتم معالجتها تظل هي نفسها: فهناك قضية الدين وعزلة المساكن الريفية ومشهد التفكك الأسري، إضافة إلى مأساة الحرب أي ذكرى الشر المقترف والمحتمل أو الموروث. فالعنف والجريمة والندم، مظاهر مدركة من خلال التدهور الفظيع للأماكن، وعبر القساوة

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

والخوف اللذين يبدوان وكأنهما منبثقان من التراب نفسه. وهذه المظاهر تطبع مسارة الرواية، إلى أن يتم الكشف عن الخطيئة وعن السر، والذي يعني التضحية النهائية المتمثلة في زواج مثير للضحك، يعلن عن نهاية مرحلة وعن نهاية الأسرة ذاتها.

إن انهيار المسكن العائلي ونمط الحياة بإيرلندا المنقسمة بفعل الحرب، يشكل أيضاً تيمة رواية «معبد المجانين» (1989) لمؤلفها B. Coutaz وإلى حد ما تيمة روايات جنيفر جونستون Jennifer Johnston فالماضي يسكن شخصيات هذه الروايات، مثلما تسكنهم الأموات، ويتم ذلك ضمن تواصل حتمي يكون فيه الواقع الحاضر مقصياً.

وإذاً، ألا نلمس لدى هؤلاء الأدباء، مستوى أصيلاً من التفكير في واقع إيرلندا؟ وكما يتساءل الناقد برنار ليفين B. Levin أزالته هناك إمكانية للقيام بمثل هذا التفكير؟

وكيفما كان الحال، فإننا نستشعر وجود تأمل شاعري ورفيع حول قساوة التاريخ والعدوانية الإنسانية وحول زمنية ولاواقعية L'irréalité الأشياء.

إن هذا التقليد الأدبي، سيجد اليوم من يمثله في شخص الأدبية جوليا أوفاولين Julia o'Faolain [ابنة الكاتب شين أوفاولين]، وذلك ضمن روايتها «أناس بدون أرض» [ترجمت إلي الفرنسية سنة 1995]، التي أعادت فيها إحياء واقع إيرلندا المتروكة منذ زمن سحيق للألم وللجنون. وأيضاً في شخص الكاتب أوجين ماكبي Eugene Mc Cabe الذي يضع في روايته الرائعة «Death and night in gales» [1992]، تقابلاً بين الريف الهادئ، المتوحش، ذي النسمة الطيبة، وبين جحيم حياة منعزلة تسود فيها المآسي والصراعات والثمالة والابتزاز، وتسود فيها أيضاً رقابة البوليس ورجال الكنيسة.

إن أعمق تعبير عن هذه النبوة التشاؤمية وهذا المناخ الخانق، سنجده لدى كاتب شاب هو باتريك ماكبي Patrick Mc Cabe [مولود سنة 1955]. فروايته The Butcher Boy التي تبدو إيرلندية حتى النخاع، تصف لنا تعرض المراهق فرانسيس برادي الذي لم يرحمه محيطه الاجتماعي، لمس من الجنون. وستكون اللوحة المرسومة من طرف المؤلف بالغة الفظاعة: فالبطل يعيش طفولة متسمة بالفوضى مع أبوين غير سويين، ويفشل في دراسته ليتم

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

نقله إلى إصلاحية يشرف عليها القساوسة حيث يتعرض للإغواء من طرف قس منحرف. وهو ما سينتهي به إلى ارتكاب جريمة غير محمودة العواقب.

ومع مرور الصفحات سنشهد التفكك البطيء لذهن محتجز في عالم البارانونيا والعذاب الأليم.

إن رواية The Butcher Boy هي بمثابة سبر لأعماق النفس الإنسانية، وتذكرنا كآبة وقتامة وقائعها المعروضة بشكل جنوني، بعنف بعض روايات ماك كاهرن.

ما هي الآفاق المنتظرة لهذا السياق الإيرلندي الخالص؟

في الواقع، إن العديد من الكتاب المولودين في مرحلة الستينات أو قبل ذلك بقليل، يعيشون الآن خارج إيرلندا، كما أن الشخصيات التي ابتدعوها ستنحو نفس منحاهم، حيث ستخترق الحدود وستطأ بنفس السهولة، الأرض التي شهدت مولدها سواء بأمريكا أو بأوروبا.

هكذا، فإن هؤلاء الكتاب لا يمكن أن يصنفوا كجيل «ما بعد الاستعمار» المسكون بآثار الحرب الأهلية، ولا كجيل تقليدي tradionaliste خاضع لواقع

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

إيرلندا الريفية ولديانتها ولقساوستها. فرواياتهم وعلى العكس من كل ذلك، ستنتفح برحابة صدر على العالم مثلاً، سيختار هوجو هاملتون Hugo Hamilton [المولود بدبلن سنة 1953] مدينة برلين كفضاء لروايته «برلين تحت البلطيق [1992]». كما أن يوسف أوكنور Joseph o'Connor [مولود بدبلن سنة 1963] والذي يعيش حالياً بلندن بعد أن اشتغل من قبل بنيكارغوا، سيحدد وقائع روايته الثانية في هذا البلد الأخير. [تشير إلى أن ترجمة فرنسية لمجموعته القصصية true Belivers قد صدرت سنة 1996] فتجربة العنف التي تشغل اهتمامات هؤلاء الكتاب، أصبحت ذات صبغة عالمية.

وعلى سبيل المثال، فإن كولم توبين Colm Toibin لم يختار الحديث عن الحرب الأهلية بإيرلندا في روايته الأولى Desormais notre exil [1993] التي حظيت بإعجاب النقاد، رغم أن هذه الحرب تشكل عصب الرواية. والأمر الذي سيضفي على هذه الأخيرة صبغة العالمية، هو نسق رجع الصدى بين الحرب الإسبانية كما عاشها ميغويل Miguel الرسام الكتالاني، وحرب إيرلندا التي وسمت طفولة كاترين بركتور Katherine Proctor.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

فلم يعد موضوع الرواية هو الحرب والتاريخ، بل أصبح الاهتمام منصباً فيها على الصدمات العنيفة التي لا يمكن للحياة ولا للحب مداوتها.

أما في رواية «مدينة الظلام» [1992] والتي اعتبرها النقاد «وصفاً حقيقياً لإيرلندا الحالية وعلامة مضيئة في الأدب الإيرلندي»، فإن كاتبها درموت بولجر سينغمس في الحياة الليلية والمشبوهة لدبلن، واصفاً انزلاق مراهقين مهمشين وهما: هانو Hanno وكاتي katie في هاوية الرذيلة. ذلك أن فشل صديقهما شي Shay، وهو شاب رومانسي مكسور الجناح من فرط مواجهته للعنصرية والحقد والاحتقار والتعذيب، يعطي لهروبهما داخل العتمة معنى مأساوياً.

غير أن هذا الهروب يختلف كلية عن هروب فليستي Felicity وتيو Theo بطلي رواية Du Mûesli à minuit لمؤلفها إيدان ماتيسوس Aidan Mathews (1992) فعبور هذين الطالبين للتراب الإيرلندي برفقة هيكل عظمي، يذكرنا من خلال غرابته المشيرة ببعض صفحات فلان أوبريان Flann o'Brien.

كما يذكرنا من خلال طابعه الفكاهي والمرح، برودي
دويل Roddy Doyle الذي عرفت ثلاثيته Barry stown
trilogy نجاحاً كبيراً فيما وراء بحر المانش⁽⁴⁾.

إن الصيغة الخالصة الأكثر رعباً ومعاصرة، هي
التي نجدها في رواية Resurrection Man (1994) لأوين
مكنامي Eoin Mc Namee. وبالفعل، فإن هذا الأخير لن
يستسلم أبداً للخطاب المؤثر Pathos، ولا للتأثيرات
الرومانسية، أثناء وصفه للانحراف الدموي لبطله فكتور
كيلى ومجموعته الإرهابية المدعوة بـ «المخلصين» وذلك
في مدينة بلفاست Belfast أثناء مرحلة السبعينات.

فإدراك الوقائع يبدو منفصلاً عن إدراك نتائجها،
إلى الحد الذي تأخذ فيه جريمة القتل خاصية مجردة،
لاواقعية، حيث ينظر القتل إلى الحياة نظرتهم إلى
مسلسل تلفزيوني أو إلى سلسلة من الأحداث العادية.

هكذا سينقلب العنف السياسي المصبوغ بلون
الانتقام الجماعي، إلى سادية عمياء يجسدها مرتكب
جرائم القتل المتتابة Serial Killer.

إن مكنامي سيرسم هنا لوحة مثيرة وكارثية بعيداً

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

عن التقليد الإيرلندي، لوحة يتجاوز مداها الارتباط الجغرافي وتذكرنا بطريقة تناول الواقع من طرف بعض الكتاب الأمريكيين.

ولا يمكننا أن نختم هذا العرض للمشهد الأدبي بإيرلندا الحالية، وهو عرض لا يدعي الكمال، دون ذكر اسم جون بانفيل John Banville. أحد الروائيين المرموقين في وقتنا الحالي [مولود سنة 1945]، والتأكيد على الأهمية التي يكتسبها البحث على مستوى الشكل الفني لديه. فروايته الأخيرة «عالم الذهب» هي عبارة عن تأمل في الواقع المتخيل، في الإبداع الفني والإمحاء التدريجي للأشياء *évanescence* وأيضاً في التوق إلى العدم.

لذلك، لا يسعنا أمام هذا التنوع الذي يزخر به الأدب الإيرلندي في السنوات الأخيرة، إلا أن ندعو القراء الراغبين في معرفة هذا الأدب، إلى اكتشاف المنطقة الغنية الواقعة وراء الشاطئ *l'arrière-pays* والتي ينعكس غناها على الإبداع الأدبي نفسه.

الهوامش

(1) من بين هذه الترجمات والدراسات باللغة الفرنسية نذكر: «خمسة وأربعون قصيدة» لبييتس yeats ترجمة إيف بونفودي Yves Bonnefoy منشورات هرمان 1989.

وأيضاً ترجمة ديوان «الوردة الخفية» من طرف بيير ليريس P. Leyris، منشورات كورتي 1995، وإضافة إلي أعمال جاكلين جنيت J. Genet و جان إيف ماسون J. y. masson حول بييتس، منشورات فرديي Verdier.

بخصوص سينج Synge الذي ترجمت قصائده إلي الفرنسية من طرف فرانسوا كزافيي جوجار F. X. Jaujard فإن منشورات أناطوليا قد أعلنت عن ترجمة جديدة لديوان «جزر آران».

(2) نذكر في هذا الإطار، الجزء الثاني من الأعمال الكاملة الصادرة بمنشورات لابلبياد la pleiade ويتضمن ترجمة رواية عُوليس Ulysses ومختارات من الرسائل جويس Joyce ما بين 1915, 1932 بالإضافة إلي معجم نقدي منجز من طرف أحسن المختصين في أعمال هذا الأديب.

(3) بدار النشر أناطوليا سيصدر نص مسرحي كان مفقوداً وعنوانه: Rhapsody in stephen's Green، كما ستظهر بمنشورات غرانيت، ترجمة لرواية «الشرطي الثالث»، أما منشورات ombres فستصدر ترجمة لرواية le pleure- misère.

(4) تضمنت هذه الثلاثية العناوين التالية:

The Commitments- The snapper- the van. paddy clarke Ha Ha Ha.

وحصلت على جائزة Booker Prize كما صدرت ترجمتها الفرنسية بمنشورات لافون، سنة 1994.

إشكالية النوع: الأقصوة

بينوفون فيزي

ترجمة علي عودة

1. المفهوم التاريخي ومحاولة عامة لتحديد الأقصوة:

كلمة Novelle - تعود بالأساس إلى العلوم القانونية والشرعية للقيصر (يوسينيان). أصبحت تعني الكلمة فيما بعد (التجديد)، الذي شمل التوسع والإضافات لمجموعة القوانين السائدة آنذاك. وفي المصدر: أخذت هذه الدراسة من كتاب (Novelle) (الأقصوة) للكاتب (بينوفون فيزي).

المصطلحات القانونية الحالية لازالت الكلمة تستعمل في هذا المعنى.

أما الكلمة الإيطالية - novella - ، والتي تعني التجديد، نسبة إلى المقاطعة الإيطالية القديمة - novella - في القرن الثاني عشر. هذه الكلمة ليس لها أية علاقة بالكلمة اللاتينية novella المتداولة في لغة القانون.

عندما ترجمت الكلمة فيما بعد أدبياً قصد بها القصة الثرية ذات المجال الضيق، التي تسرد حدثاً جديداً غير مألوف. وقد يعني بكلمة (جديد) حدث القصة بذاته أو طريقة سرده.

شهدت الأقصوصة (Novella) ساعة ولادتها كنوع أدبي مستقل في بداية عصر النهضة الإيطالية 1353م. أما في ألمانيا فقد ظهر المفهوم في وقت متأخر كثيراً.

في القرن السابع عشر ترجمت الكلمة اللاتينية عند ترجمة المجموعة القصصية بـ (Historie) أو (neue fabel) وأظهرت كتب القواميس المعاصرة أن كلمة novelle تحقق استعمالها أولاً منذ 1760م وبصورة بطيئة.

فلم يشتمل كتاب (سولزر Sulzer) (نظرية عامة

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

للفنون الجميلة) 1771-1774م على موضوع مهم. ومنذ الطبعة الثانية المنقحة 1792م استعمال المصطلح nouvelle عند ذكر القصاصين الإيطاليين، وأخيراً في ملحق (Blanckenburg) لعام 1796م أشير إليه كنوع روائي فرنسي.

عام 1751م ترجم ليسنغ Lessing خطأ عنوان سيرفانتس (Novelas ejemplares) بـ (أمثلة جديدة) (Neue Beispiele) كما أن فيلاند Wieland كان أول من استعمل هذا المفهوم الأدبي في (Don sylvio von Rosalva)، وقدم في الطبعة الثانية ملاحظة يوضح فيها: «القصص القصيرة نوع نثري رائع، يتميز عن الرواية ببساطة الخطة ومحدودية الحجم والمغزى».

ومع ذلك لم تصبح الكلمة مألوفة نهائياً.

«حدد فيلاند Wieland عام 1805م في مقدمته لكتاب (قصة بلا عنوان) أنه لا يشترط في الأقصوصة Nouvelle أن تقع مجرياتها في بلاد الفرس أو في عالم مثالي آخر أو يوتوبي، بل تحدث في عالمنا الحقيقي، حيث كل شيء طبيعي ومفهوم، والأحداث لا تجري يومياً، بل تحت ذات الظروف وفي كل مكان.

تطورت نظرية وبناء الأقصوصة في ألمانيا منذ فترة الرومانسية المبكرة. فوجدت الأقصوصة Novelle فيلاند Wieland تحديداً بسيطاً. ويقارن المرء ذلك بترجمات تيودور شتورم Theodor Storm وياول هيسي Paul Heyse في نهاية القرن التاسع عشر. فهي عند شتورم: «لم تعد كما كانت في السابق الحدث الخارق والمعقد، الذي يشتمل على تحول مفاجئ، الأقصوصة في يومنا هذا هي شقيقة المسرحية، وهي أصعب شكل أدبي نثري. فهي كالمسرحية في علاجها لأعمق المشاكل الحياتية للإنسان، كما تتطلب لإكمالها إلى وجود - صراع - في محور مجرياتها، الذي عليه يقوم البناء المتكامل، وتبعاً لذلك وحدة الشكل، واستبعاد ما هو هامشي. إنها لا تسمح فقط، بل تطرح أيضاً أعلى متطلبات الفن».

أما باول هيسي فيقول في مقدمة لـ (Novelle schatz) وبحزم: «لقد تطورت الأقصوصة خطوة خطوة من السرد البسيط لحادثة غريبة أو حكاية مغامرة مفتعلة، تطورت إلى شكل تناول أعمق وأهم المسائل الفكرية والأخلاقية».

تبين التعريفات المقتبسة أن تعدد طرق استيعاب

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

واختلاف العناصر المنقولة من بدايات عصر النهضة حتى الوقت الحاضر، قد أثقلت تحديد المعنى العام للأقصوصة، إضافة إلى الصمت المطبق حول التناقض بين نظرية الأقصوصة وتطبيقها.

عدا ذلك للأقصوصة صلات منذ نشوئها مع الأجناس الأدبية الأخرى، مثل الحكاية الشعبية، الأسطورة، الخرافة والحكاية القصيرة (الحتوتة)، كما أنها اعتمدت عدة أساليب أدبية. فقد تشمل الأقصوصة على نص نثري أو مسرحي أو شعري.

أما بالنسبة للأقصوصة الألمانية الحديثة فيشار مراراً إلى الصلة العميقة مع الأنشودة (Ballade) والمسرحية (Drama).

فمنذ بدايات الفترة الرومانتيكية كان الحديث يتكرر عن التصعيد الدرامي Dramatische spitze.

وعلى ذلك يعتمد شلاير ماخر (Schleiermacher)، عندما تطرق في كتابه علم الجمال، أن الاتجاه لمثل هذا التصعيد (التصعيد الدرامي) يشير إلى الاعتراض عن

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

النص النثري والميل إلى النص المسرحي. مثل هذا الميل لا يتأكد عند بوكاشيو وسيرفانتس إلا بصعوبة بالغة.

الشيء الحاسم فيما يتعلق بالأقصوصة منذ بوكاشيو وحتى غوته هو مضمونها الاجتماعي: فمن مميزات أن أحداثها تدور داخل المجتمع، وتبقى كذلك ضمن إطار المقاييس الجمالية والأخلاقية لهذا المجتمع.

مع هاينرش فون كلايست Heinrich von Kleist تبدأ في ألمانيا من جهة ثانية مرحلة تطور ينظر فيها إلى الأقصوصة من أبعادها الميتافيزيقية وليس من جوانبها الاجتماعية.

إضافة إلى ما تقدم فأسس الأقصوصة المحددة تؤكد ذاتها، فهي تعالج بأسلوب نثري، ونادراً بسرد شعري، وكان ذلك على الأرجح في المحاولات الأولى وعلى نطاق ضيق، تعالج حادثة محددة لها طابع الغرابة.

ويعرف أندرية جوليس (Andre jolles) الأقصوصة في مقدمته لكتاب بوكاشيو - ديكاميرون Decameron - فيقول:

«تحت الأقصوصة أفهم طرحاً لحقيقة أو حادثة ذات

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

مغزى ملح، يؤثر بنا فعلاً. تترك في نفوسنا أثراً فعالاً. تقدم لنا الأقصوصة بشكل يبدو فيه الحدث أهم من الأشخاص الذين عايشوه.

إذن يتوقف الأمر على الحدث نفسه والميزات الشخصية للأشخاص، أما الذين يعانون فلا تهمنا شخوصهم لذاتها، بل إلى المدى الذي يحدده الحدث وبهذا تتميز الأقصوصة عن الرواية.

فكل من (آلام فيرتر) لـ (غوتة) و (كارمن) لـ (ميريميس) تقدم في حيث المضمون كيف يحطم الرجل نفسه عشقاً. لكن رواية غوته تصف الرجل (فيرتر)، أما قصة ميريميس فتصف تحطم الرجل، أي الحدث. واحدة تعطي للإنسان ومصيره، والأخرى المصير وإنسان.

ليس للبطل أهمية أو أولوية، بل للحدث القصصي، أي ماذا يجري لهم في الرواية. تنطوي المغامرات على صورة الأبطال، أما في الأقصوصة ليس ثمة أبطال، أبطالنا مهمون فقط، بالقدر الذي تحدثه الوقائع.

وبقدر ما يعطينا الحدث انطباعاً صادقاً عنهم.

وهذا ينطبق على وصف الأحداث والظروف المحيطة. ويكون البطل على قدر من الأهمية إذا ما وضح لنا الأحداث، أو ساهم في تفسيرها، بحيث تبدو لنا كأنها واقعية. وما يميز الأقصوة هو إعطائها الأولوية من حيث المبدأ للحدث على الأشخاص والأشياء. وهذا ما أكده غوته في تعريفه الباقي، إذ قال: «ليست الأقصوة أكثر من ذلك الحدث المثير واللامعقول» - حديث غوته مع (إكرمان Eckermann) في كانون أول 1827م.

يضع هذا التعريف الإصبع على نقطة مركزية، ويعود بنا شئنا أو أبينا - إلى سيرفانتس.

الأقصوة لدى العديد من الكتاب أمثال سيرفانتس، بوكاشيو، بانديلو ومارغيتي فون نافارا وآخرين، عبارة عن تجسيد لحدث، بحيث يكون حل عقدة هذا الحدث نادراً أو غير منظور.

وتعني كلمة (novella) جديد أو (لم يسمع به من قبل). ربما قصد غوته باستعماله الصفة (unverhort) (اللامعقول) المعنى الأساسي لعبارة لم يسمع به من قبل

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

(noch nicht gehoert) ، وكما هو قريب من التفسير الرومانتيكي للأقصوصة في ألمانيا، إذ يفهم من مدلولها (خارق، مرعب، وحتى خرافي).

في رسالة له إلى شلر في 17 كانون أول 1795م أثنى غوته على أقاصيص سيرفانتس، وشارك بوكاشيو وسرفانتس وجهة نظرهم حول الخاصية الاجتماعية للأقصوصة. إذ عنصر التسلية رسالة اجتماعية مهمة تؤديها الأقصوصة. ففي كتابه (أحاديث ألماني متجول) يقول غوته:

«دعونا ننظر على الأقل إلى الشكل، أن تكون في مجتمع طيب».

ويذهب إلى أبعد من ذلك مثل بوكاشيو، إذ يرى أن للجمهور الحق بوضع مواصفات للأقصوصة المسلية، من حيث الشكل والذوق وكيفية تصعيد الحدث إلخ... ويواصل القول: «إن البناء الفكه ليست مهمة المؤلف فقط، بل أنه مطلب اجتماعي».

وكذلك فيما يخص اختيار الصور الرائعة والبناء

الفني المتميز واللغة المنتقاة للأقصوصة، كل هذا بمثابة المرأة والمقياس لمجتمع مثالي متفهم وذواق.

إذاً الحاسم في الأمر ليست المادة - الموضوع - بل الشكل - Form - يميز سيرفانتس في (Coloquio) بين الأفاصيص، التي تحمل عنصر إثارتها في ذاتها، وبين تلك، التي يتوقف عنصر الإثارة فيها على كيفية سردها. استمر تأثير هذا التناقض فاعلاً حتى (أحاديث الماني متجول) لغوته، الذي يرى أن (الحدث)، الذي يسرد، قد تكمن قوة جاذبيته للمستمع والقارئ في (جديدة) (Neuigkeit)، ولكن قد يكون كذلك في كيفية السرد، وكأننا نسمع الحدث لأول مرة. وفي كلا الحالتين يبقى الموضوع بالنسبة لنا (حدثاً).

وقد لفت غوته الاهتمام إلى ظاهرة أخرى مهمة في الأقصوصة، حيث وقف ضد الخلط ما بين الخرافة والأقصوصة، في وقت كان فيه الرومانتيكيون يفضلون أسلوب الأقصوصة الخرافة (Novelle marchen).

ويمكن للخرافة أن تكون عند غوته خالية من الموضوع، وأن تقوم على قوة التخيل، بعكس الأقصوصة،

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

التي ينبغي أن تعتمد على حادثة واقعة فعلاً. وإذا ما مزج المرء بين قوة التصور والحقيقة، عندها ينشأ (اللامعقول)، الذي يتناقض مع الفهم والعقل.

ويدافع غوته عن «قوة التصور» لصالح الخرافة، وليس للأقصوصة. لأنه هناك فقط ينبغي أن تكون القدرة على التصور: «عندما يكون هناك عمل فني إبداعي - خلاق -، يكون تأثيره علينا مثل الموسيقى، حيث يحرك فينا ذاتنا، إلى درجة ننسى فيها (المؤثر الخارجي الذي يحركنا)».

هذا «المؤثر الخارجي» له على ما يبدو أهميته بالنسبة للأقصوصة، إذ فيها نلمس الجو الموضوعي. ويعلل (فريدرش شليغل) هذه الموضوعية بالطبيعة الاجتماعية للأقصوصة. وهي كما يوضح (حتوتة)، تحكي، كما ينبغي أن تحكى في المجتمع. وفي كتابه (Literary Notebooks) مذكرات أدبية 1957م. يقول: «الحتوتة» هي أساس الأقصوصة.

والأقصوصة في معناها القديم هي (حتوتة). وتشترك الحتوتة مع الأقصوصة أنهما يعالجان واقعة

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

حقيقية، حيث كانت - في الأصل - تهدف إلى تسليية الناس. الأقصوصة هي قصيدة المجتمع الطيب، لذلك تسمى (حتوتة) في مكان آخر من المذكرات. لم تكن كلمة حتوتة في ذلك الزمان لها دلالة النوع الأدبي، بل كانت تعني «حادثة مجهولة».

تغري الأقصوصة القارئ والمستمع بما تحمله في طياتها من (موضوعية ملفتة)، وينقل شيء جديد بصفة خاصة، مما يجعله يتابع الحدث مباشرة وباهتمام المحايد. أما فيما يتعلق بالبناء الداخلي للأقصوصة فيأخذ بالاعتبار:

- موضوعية الحدث.
- إعطاء الأهمية للحدث على الأشخاص والأشياء.
- يضاف إلى ما تقدم تناول مجالات الحياة الشعبية، التي كانت مغلقة أمام النصوص النثرية والمسرحية.
- كما لا بد من الإشارة إلى جانب مهم للأقصوصة، وهو الأسلوب - الذاتي - في التعبير، وقد أكد ذلك فريدريك شليغل، ولأن إبداع الراوي يعتمد على - الكيف - أكثر منه على - ماذا -، فإن أهمية الصياغة

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

- الذاتية تتصاعد بصورة تكون معها في النهاية هي الحاسمة.

وتظهر ذاتية الأقصوصة قبل كل شيء من خلال فن التعبير. فالكاتب «يتعامل» مع الموضوع، ويعبر عن ذاته (الأنا) دائماً بطريقة غير مباشرة. ويمكن للأقصوصة أن تتخلى بأسلوبها الفني البارز عن السرد المجرد وهي ليست بحاجة إلى (ظلال)، فهي منفتحة إزاء الحياة وليست منعزلة.

وتنسج خيوطها بدون صعوبة إلى حد ما. لها أسلوب فني خاص بالإسقاط، وتركز الحديث على الحدث - الذروة - وتكرس لذلك بوعي بواعث جانبية ورئيسية، وتختلق أحياناً - بالسخرية - التناقضات حول الموضوع، هذا ما لاحظته كذلك (شليغل) في الأقصوصة، إذا جاءت معها هذه الميزة منذ ولادتها.

كل هذه العناصر يطغى عليها الأسلوب الذاتي، مع أن الأقصوصة تسبل على ذاتيتها ثوب الموضوعية من البداية. هذه الطبيعة المزدوجة المعروفة عن الأقصوصة منذ (شليغل)، هو يطلق عليه حديثاً (ثنائية البناء).

غير أن كل ما تقدم يتطلب وعياً متطوراً ومميزاً للعصر الحديث. إلى جانب ذلك يوجد دائماً النص الأصلي للأقصوصة، حيث تتحول الذكريات إلى نص قصصي، كما هو معروف عن الشرق.

هنا نجد العلاقة الحميمة للخرافة الشعبية مع «الأشكال البسيطة» للنص القصصي بصورة رئيسية.

ويمكن للمرء اعتبار الأقصوصة «أول نص قصصي» - يوهان كلاين Johan Klein - وإظهار صلتها المعقدة ما بين الواقع والخيال.

إلى غاية الآن لم توفق الأبحاث بردم الهوية القائمة ما بين الأقصوصة كشكل قصصي مبكر وكفن إبداعي متأخر.

تنفرد الأقصوصة عن الرواية باهتمامها بالحدث الخاص. وهي تُروى في الأصل لذاتها ولما تتضمنه من عناصر واقعية وحقيقية مفاجئة. لذلك تفضل الأقصوصة «الصدفة، مزاجية والعبارات المتناقضة للتجربة». وتقوم الصدفة في الأقصوصة بوظائف فنية متعددة، فتظهر مرة كنموذج لتجربة إنسانية غير واضحة أو مفهومة، وأحياناً

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

كإشارة ذهنية ميتافيزيقية للقدر، أو كتعبير للعبة ساخرة من جانب القاص مع الموضوع.

ثمة وسائل أخرى لعمل قصصي بناء، ليس آخرها التوظيف المباشر أو غير المباشر للإطار العام، سواء أكان ذلك لمجريات مجموعة قصصية كاملة أو لأقصوصة واحدة. وغالباً ما يغير الإطار الحدث القصصي ويجعله متبايناً مع الموضوعي، أحياناً لهدف تعليمي، وفي أحيان أخرى لوضعه في منظوره التاريخي.

ويستلزم الأقصوصة كعمل ذي موقف، قوة رؤية ونبرة حادة بدلاً من التحول السهل المفاجئ لأزمة إنسانية على درجة من التصعيد والتوتر. تتطلب أكثر من (شكل مغلق)، يعني، صياغة وتعبير فنيين، بعيداً عن الأسلوب المباشر، كما في القصة القصيرة.

مدى الأقصوصة الضيق نسبياً كحكاية ذات مجال متوسط أو صغير، وعدد أشخاصها القليل، كذلك محدودية المساحة الزمنية، كل هذا يحثها على التراجع ومن ثم التكتيف. بهذه الطريقة تتحول (المصادفة) المكتسبة بالملاحظة والتجربة إلى ضرورة فنية.

ينطبق هذا بالطبع على تطور الأقصوصة الألمانية من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين.

ويبدو أن (باول هيسي) (Paul Hysc) كان محقّقاً حينما قال، إنه ينبغي أن يكون للأقصوصة (صورة ظلّية)، حتى نميزها عن آلاف القصص الأخرى. وعلى المرء أن يثق بادعائه القائل: إن الأقصوصة الحقيقية يمكن تلخيصها في جملة واحدة.

كما تثير مقولة (بيرنهارد فون أركس) جدلاً، إذ يقول إن تأليف الأقصوصة يقدم إنجازاً فنياً ضعيفاً عما هو لدى الرواية بسبب اختلاف إمكانية الحركة في كلا النوعين، ومن الأفضل الابتعاد عن أي تقييم.

في الوقت ذاته ينبغي مواجهة أي مبدأ في نظرية الأقصوصة، لأن الصلة الغنية بالتوتر ما بين الحدث القصصي، الموضوعي، الجديد الواقعي وبين صيغة الطرح الذاتية غير مباشرة، يمكن أن تشهد تحولات متنوعة كثيرة. ولا يوجد لحسن الحظ قواعد ثابتة ملزمة، فعندنا الوفير من الأقاصيص، نجد في (بعضها نقطة التحول) و(الإطار) و(الفكرة)، ولا نرى مثل ذلك في البعض الآخر.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

ما تحتاجه الأقصوصة في الدرجة الأولى هو
الحدث القصصي) و (أسلوب التعبير).

وهناك العديد من القصص الدرامية والفكاهية
فندت مقولة (بيرنهارد بروخ)، التي يدعي بموجبها أن
الأقصوصة والمأساة يمثلان مفهومين فنيين مختلفين من
الأساس.

2 - حول نظرية الأقصوصة:

يشار فيما يتعلق بنظرية الأقصوصة المتقدمة في
البلاد الجرمانية إلى كتاب (فالتربابست Walter
pabst)، الموسوم بـ (نظرية وتأليف الأقصوصة). وفيه
تشكك أبحاث بابست المثيرة للجدل بما يسمى الأصل
الجرماني للأقصوصة، وحسب رأيه لا وجود لمثل هذا
الأصل ولا الأقصوصة عموماً: ولكن هناك قصص
(ص 245).

يمكن التحدث عن نظرية حقيقية للأقصوصة في
ألمانيا منذ بدايات المرحلة الرومانتيكية حيث قدم
(فريدرش شليغل Friedrich Schlegel) مساهمة جوهرية

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

في مقالته: «خبر عن الأعمال الشعرية لـ يوهانز بوكاكيو
johanncs poccacio (1797-1801)!

وكذلك في المذكرات الأدبية لهانز إشنر Hans
Eichner المكتشفة حديثاً والصادرة عام 1957م عند
شليغل الكثير من الأفكار المهمة، ولو أنها مبعثرة، حول
الأقصوصة، حيث لا تتوقف خطوطها الفكرية عند
بوكاكيو، بل تمتد حتى تصل شكسبير، فالكثير من
مسرحيات شكسبير الكوميديّة والتراجيدية تفهم من
مضمونها القصصي، دون الإلمام بالأقصوصة، لا يمكن
استيعاب أعمال شكسبير وفقاً للشكل «وكان يوظف في
مسرحياته الأعمال القصصية المنقولة، حيث يبدع أعمالاً
متقدمة رائعة».

تعد الأقصوصة نوعاً أدبياً خيالياً مميزاً، تتوحد
فيها بصورة مطلقة مختلف الأشكال، فهي عمل أدبي لم
يكتمل، ودراسة مخطوطة أدبية، إنها واحدة من كل هذا
أو الكل جميعاً. وبإمكان الخرافة والقصة الخيالية
والأسطورة أن تصبح قصة بعد صياغتها فنياً، كما يقول
شليغل في مكان آخر من مقالته. ويؤكد دائماً أنه ينبغي
أن تكون الأقصوصة في كل نقطة من تكوينها

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

وصيرورتها جديدة ومفاجئة. ويتحدث عن فن «بناء النكتة» التي أدت دوراً مهماً في الأقصوصة، إذ بإمكان الحادثة أن تبقى عبر هذا التفرد الجميل. ومن أقواله يستشف المرء أية أهمية يعطيها لشكل الأقصوصة (form): «إن فن إجادة التحدث هو في الواقع من مميزات الأقصوصة الضرورية».

ولدى محاولتنا تحديد النوع الأدبي للأقصوصة قيمنا تجربة شليغل ومحاولته مد الجسور ما بين أقصوصة بوكاكيو والنظرية الرومانسية الجديدة، لأنها لا تعتبر بالنسبة لنا اليوم مجرد «تاريخ» بل أثرت بصورة مباشرة أو غير مباشرة على الأبحاث المتأخرة للأقصوصة.

وهكذا يحاول (أرنولد هيرش Arnold Hirsch) أن يعرف الأقصوصة كالتالي: «الأقصوصة في حقيقتها إخفاء ما هو ذاتي في صياغة بارعة، بحيث يؤدي تبسيط نظام وتعددية العالم إلى التقييد بحالة معينة وإلى اختيار أحداث غير مألوفة» مثل هذه المحاولة لتحديد معنى الأقصوصة مأخوذة بالتأكيد من شليغل، كما هو الحال لدى (مانفريد شونيشيت Manfred Schunichts)، الذي يرغب أن يكون تأليف الأقصوصة

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

على الأقل من عصر غوته إلى الواقعية البرجوازية، إما واقعية أو خيالية، حتى يتسنى فهمها بصورة صحيحة.

وقد رأى شليغل ما يميز الأقصوصة إذ وضعها تحت مفهوم الأقصوصة الرمزية، التي تحافظ على ذروة التآلق الحقيقي للنوع الأدبي بأكمله. هنا يفهم التصعيد الذاتي للأقصوصة على أنه مرآة الإنسانية والكون عامة. مثل هذه الشفافية للحدث المتفرد ما أراده كذلك أوغست فليهل August Wilhelm في محاضراته في برلين عندما يتحدث عن الأقصوصة (ذات النموذج الطبيعي المميز) أو (التفرد النادر) و(التأثير العام).

ومقارنة بأفكار فريدرش شليغل الأساسية يمكن اعتبار كل المعلومات الأخرى حول نظرية الأقصوصة هامشية ونادراً ما تجدد تقييماً.

أما أوغست فليهل ولودفيغ تيك فقد أضافوا للأقصوصة نقطة التحول (Wendepunkt) فيقول أوغست فليهل في محاضراته عن «الأدب والفنون الجميلة»: «يعوز الأقصوصة نقطة تحول حاسمة، حتى تسترعي اهتمام الجمهور». وكذلك (تيك) قال من جانبه «ينبغي

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

على الأقصوصة أن تتضمن نقطة تحول ملفتة» تميزها عن بقية الأنواع النثرية الأخرى «نقطة، بحيث تعود عنها تماماً وبصورة مفاجئة، على أن تعرض النتيجة بصورة طبيعية وما يناسب ظروف وطبيعة الحدث».

أثناء ذلك أوضح كل من هيلموت اندرولات (helmut Endrulat) ومانفريد شونشيت (Manfred Schunicht) في أبحاثهم، كيف أن نظرية تيك (Tiek) حول نقطة التحول متأثرة بالميتافيزيقية الرومانسية لسولجر (Solger)، لذلك كانت من حيث طبيعتها وقتية وأنه من السخف إيلاء أهمية لهذا المبدأ المركب لنبحث قلقين في كل أقصوصة عن نقطة التحول. والصحيح في هذا بلا شك، أن الطرح القصصي المضطرب مع إمكانية الانقلاب المفاجئ بشكل مضاد للتطور التقني المتدرج للرواية، وقد تتضمن الرواية إضافات قصصية، حيث يتعامل المتحدث مع حالة خاصة، شريطة ألا تخرج عن السياق العام.

وحسب تيك Tiek تحدثنا الأقصوصة عن حدث مغزول الذي «لا عواقب له» وما يراه أحدهم حدثاً عادياً يحدث يومياً يبدو لآخر وكأنه شيئاً رائعاً.

والأقصوصة كما هو الحال لدى غوته هي التي تتعامل مع تناقضات الحياة الاجتماعية والإنسانية، وغالباً ما تبحث عن الحقيقة العليا بأسلوب بسيط ومريح. تلك الحقيقة التي تسمح حسب رأي تك (Tiek) بتجاوز قانون (MAAS) ماس.

كذلك ميل (Tiek) نحو ترك مجال في قصصه بهدف إقامة نقاشات وحوارات جدلية تأملية، بحيث يكون للحدث رؤى ومعاني مختلفة. كذلك في فترة الواقعية شددت نظرية الأقصوصة على الشكل الفني المكثف والمركز، وكان فريدرش تيودور فيشر Friedrich Theodor Vischer يميل إلى اعتبار الأقصوصة مدخل وجزء من الرواية، إلا أنه كان يقر بوضوح أن الموضوع في الأقصوصة يدور حول موقف، يفضي بالوقت ذاته إلى إغناء التجربة الحياتية.

الأقصوصة لا تجسد صورة الحياة الإنسانية بشمولية، إنما تعالج جانباً إنسانياً بقوة آنية مركزة، لها أبعاد شمولية قادرة على رؤية الأشياء، وليس التطور المتكامل للشخصية الإنسانية، بل جانباً من الحياة

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

الإنسانية، يبين لنا من خلال ما تشهده حياة الإنسان من توترات وأزمات، وعبر سبر أغوار الروح الإنسانية، وتقلبات مصيره، أي الحياة الإنسانية على الإطلاق.

وصف البعض الأقصوصة ببساطة وصدق أنها موقف على عكس التطور الذي يحدث عبر سلسلة المواقف في الرواية.

يؤكد كارل إمرمان Karl immerman لذلك على الأقصوصة المحبلي بالأحداث، «بينما الرواية تؤلف أشياء إنسانية غير متكافئة». لذلك تعتبر الحكاية (Fapel) بالنسبة للأقصوصة قضية أساسية، إذ ينبغي عليها أن تقدم شيئاً جديداً، ومن هنا جاء اسمها Novelle.

وقد سبق لـ (تيودور مونت Theodor Mundt) أن سمي الأقصوصة «بالخط الدائري»، الذي يلتحم ببعضه، بحيث تبقى على صلة محددة مع صلب الموضوع، لإتمام مجرياتها. وفيشر Vischer، استعمل صورة مشابهة، عندما يعني، أن علاقة الأقصوصة بالرواية كعلاقة الشعاع بحزمة ضوئية، كذلك رأى تيودور شتورم (Theodor storm) «أن يكون في صلب الموضوع صراع،

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

حيث يرتب كل شيء من خلاله. كما اكتسبت نظرية الأفضوصة أهمية على قدر كبير من التقدير والحسم بعد لودفيش تيك Ludwig Tiek، وذلك على يد باول هيسي «paul Heyse» في نهاية القرن التاسع عشر، وأهم ما يشار إليه في هذا الصدد ما يسمى «بنظرية الصقر» (Heyse) لهيسي، إذ يستند على إحدى حكايات (Boccaio بوكاكيو)، التي يصوغ أحداثها بأسلوب قصصي مميز.

ويحدثنا (بوكاكيو) في الحكاية التاسعة من (الديكاميرون Decameron) عن الشاب (فيدريغو ديلغي البيرغي)، الذي يحب سيدة نبيلة من طرف واحد، حيث يبذل كل ممتلكاته من أجلها، إذ لا يبقى له سوى صقر. وفي أحد الأيام تزوره هذه السيدة من أجل أن تطلب منه هذا الصقر لولدها المريض، دون أن يعرف العاشق بالأمر. إلا أنه سبق له أن ذبح الصقر وقدمه لمعشوقته، وبعد أن تعرف السيدة بذلك، تغير مرادها وتقبل به زوجاً وسيداً على أملاكها.

يعتقد باول هيسي (paul Heyse)، أنه ينبغي أن يكون لكل أفضوصة صقرها، إذ يسمح للقارئ أن يسأل

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

في كل مكان، أين هو الصقر؟ وعليه فإن هذه الصفة هي التي تميز هذه الأقصوصة عن آلاف غيرها. وبكل تأكيد يجوز للمرء أن يعترف الآن، أن الفعل القصصي الواضح عبارة عن «صورة ظلّية» Silhouette. يضاف إلى ذلك دون شك التمييز من حيث التوجه والاقتضاب والتكثيف والأسلوب القصصي ذي الخاصية الفريدة.

إلا أن الجري الدائم وراء «الصقر» يبدو نوعاً من السخف كما هو الحال في البحث عن نقطة التحول وقد لاحظ تيودور شتورم Theodor Storm بدعابة مرحة أنه ترك طائر «هيسي» Heyse يطير دون حرج في رسالة إلى Keller كلر (1883/9/13).

ولكن بونغز ponges قدم «الصقر» في أبحاثه حول الأقصوصة كرمز حقيقي، مما وجده البعض بالتأكيد وكأنه نوع من التناقض.

وحسب رأي شونيشيت Schunicht، أن الصقر عبارة عن محفز للتصعيد فقط، وتفسيره كرمز حقيقي يتناقض تماماً مع رأي (Heyse) بحيث يمكننا أن نضيف، أن هذا التفسير لا يبتعد تماماً عن بوكاكيو وعن مفهوم

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

الرمز الحديث وفي الدفاع عن هيسي Heyse يمكن القول، إن جاذبية الأقصوة في محدودية المجال الممنوح لها وفي تصعيد الحدث إلى نقطة مركزية وفي التأكيد على حدث واحد.

ويؤكد كل من شتورم وهيسي أن الأقصوة تشتمل على الرغم من إطارها الضيق على قوة واتساع مادي هائل، إذ تتناول مسائل حياته بصورة أساسية.

وتعالج كالمسرحية «أعمق قضايا الإنسان الحياتية» (شتورم)، وقد طورت نفسها إلى صيغة، «تستطيع بها أن تطرح للنقاش أعمق وأهم المسائل الأخلاقية» (هيسي).

يبدأ هذا التصور عن القصة كوعاء ملائم لمجموعة القضايا الأخلاقية للفرد والمجتمع في ألمانيا الحديثة لدى (تيودرو مونت) في كتابه (اضطرابات حياتية عصرية) 1834. وحسب مفهوم (مونت) للأقصوة أن تهتم (بآفاق الحياة) وتستطيع أن تتناول «بكل جسارة» «مختلف مجالات الحياة الداخلية والخارجية». ومما له دلالة أن تبدأ في العصر الحديث ما يشبه الحركة المضادة والإصرار الجاد على العناصر الشكلية البنيوية

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

للأقصوصة، وحسب (باول أرنست paul Ernst)، أحد المناهضين المتطرفين للنشر الطبيعي، إنها مجردة من الواقعية وتتسم بعدم الموهبة». وفي كتابه المنشور لأول مرة عام 1906 والموسوم بـ (الطريق إلى الشكل)، فسر الأقصوصة كـ «شكل فني مجرد ومركز»، ينبغي أن تتضمن في موضوعها الأساسي «نوعاً من اللاعقلانية» بحيث يكون «خاصاً ومفاجئاً».

وبتطرف أكثر أكد جورج لوكاش انتصار الشكل (ال قالب) على المضمون، ففي مجموعته القصصية «أرواح وصور» حدد في الواقع الأقصوصة من حيث المضمون: «قدر الإنسان في التعبير عن حياته عبر قوة ذهنية مطلقة». لذلك تحدث (روبرت موسيل Ropet Musil) في كتابه «تاريخ الأدب» 1914: «أن الهيجان الذهني الوطيد الشامل والمفاجئ ينتج عنه أقصوصة، «وفي الأقصوصة التي تكون على مستوى، هكذا يقول موسيل (Musil)، لا يتحدث القاص عن نفسه، بل يصف «شيئاً» يطبق عليه، يهزه، لا شيء من أجل ماذا ولد، بل تقدير القدر، في مثل هذا الحدث يتعمق الكون فجأة أو يصرف عنه النظر في مثل هذا الحدث، أو يرتد إبعاره

عنه وهو يعتقد أنه يرى، كيف يكون كل شيء على حقيقته، ذلك هو الحدث في الأقصوصة. مثل هذا التأكيد على «ساعة القدر» أو (المصير) الطافح بالإشارات لدى موسيل (Musl)، نجده عند جورج لوكاش في كتابه الأخير (نظرية الرواية): وهو ليس محاولة فلسفية تاريخية حول أشكال العمل السردي العظيم. هنا انتصر الشكل ك (شكل) على الصدفة المجردة من أي معنى «الأقصوصة بمثابة أرقى شكل فني».

باضطراد تتطور نظرية الأقصوصة وكذلك تأليفها من جوانبها الجمالية بصورة أولية وبأساليب متعددة. وكم علينا أن نقر ثانية، بالتحول على تقاليد القص في نظرية السرد منذ القرن الثامن عشر وحتى القرن العشرين، خصوصاً في مراحل الانتقال المأزومة من الرومانسية إلى الواقعية إلى الحداثة، ويرتبط هذا أيضاً مع الحالة الاجتماعية والتاريخية، التي يتم فيها فهم ماهية التأليف بأساليب متنوعة.

3 - البحث العلمي حول الأقصوصة:

في نطاق الجدل العلمي حول نظرية وتاريخ

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

الأقصوصة يمكننا أن نميز بوضوح مرحلتين: الأبحاث المبكرة من أوسكار فالتزل، أرنست هيرت، بيرن هارد بروش، أدولف فون غرولمان وأرنولد هيرش، التي تعود إلى عشرينات هذا القرن وتهتم أساساً بمسألة الشكل. وحسب وجهة النظر التاريخية للقرن التاسع عشر، الموجهة إلى أبحاث الأسطورة المقارنة، فرض مذهب نقد الشكل نفسه في تلك الأعوام.

يربط أوسكار فالتزل تصويره عن الشكل الفني للأقصوصة بشرط «التحول الاجتماعي». ولا يقصد بهذا ما يلقي عادة شفوياً، بل وقبل كل شيء (فالتزل) كما يذكر في موضوعه «الشكل الفني للأقصوصة»، فشرط الكتابة القصصية: «التعايش الاجتماعي» المشاطرة الداخلية الصامتة للمجتمع، وواجب الرفقة التي يمارسها القاص نفسه، وأن يمارس ضبط النفس حتى النهاية».

وكما هو الحال عند فالتزل كذلك تطغى عند هيرت، وبروش، وفون غرولمان وبيتش تصورات معيارية محددة عن جوهر النوع (الأقصوصة). هذا ما يقود غالباً إلى مواقف تقييمية مؤلمة ومتطرفة فيدعي بروش في موضوعه «الأقصوصة والتراجيديا»: هناك تصوران للفن

والحياة، تبدو معهما الأقصوصة دائماً وكأنها لا تحتل من حيث النوع، فلا يتجلى هنا الوعي ولا الفعل، فقط حدث حيوي «أفكار تحمل المسؤولية للإنسان، أما فيما يخص إرادته وكيونته لا وجود لها في الأقصوصة...» وأخيراً يدعوها حتى بالشكل الرفيع فنياً، وفكرياً بثقافة (البيت الزجاجي) كما يضعها في تضاد مع التراجيديا. أما أرنست هيرت فيضع الأقصوصة ضمن الأنواع الأدبية (الرواية، الأسطورة والخرافة) ويعطي تعريفات عقائدية متينة، لها طابع التجريد، لكنها بناءة مقارنة بالثروة التاريخية المنقولة. وحسب فرضية فون غرولمان فإن شكل الأقصوصة الرزين (الواقعي) في الجنوب قد تحطم من قبل الشمال، في تلك الأثناء من النادر أن تجد له أتباعاً. تقول مسلمة غرولمان: (الرزانة) (الواقعية)، هي الأرضية الروحية للأقصوصة، واقعية متفوقة علمية، أي موقف موضوعي متفوق).

وتعد صورة الحياة المغلقة لمجتمع موحد الشرط اللازم لنمو الأقصوصة، وأقصوصة الجنوب مع الشكل المسبوك بانسجام تبقى بالنسبة للقرون المتأخرة (مؤسفة)، لأنها لم ترق إلى مستوى النموذج، إلا أن الأبحاث

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

الفردية المحكمة في تلك الأثناء لبعض الروائيين مثل إريش أورباخ، وليو شبيتسر وأخيراً أكثرهم تطرفاً فالتر بابست أظهرت، أن حلم غرولمان (بالحرية الجميلة للنموذج الروماني الأول) بقي حليماً فقط، بحيث استطاع (بابيست) في النهاية أن يشكك بوجوده، على الرغم من غناه وتعددده.

ربما يكون ما يقدمه (بابست) في موضوعه نظرية الأقصوصة في ألمانيا 1920-1940، وقبل عرضه الشامل (نظرية الأقصوصة وتأليفها في الآداب الرومانية، 1953)، ما يبرر استحالة تفسير تاريخ النوع للأقصوصة، عملياً فهو متضمن نقداً حاداً لمفهوم الشكل للأبحاث الجرمانية المتلونة ما بين التحليل الجمالي والالتزام بالمعايير. وفي الحقيقة فالتطور القائم والمتواصل كان بفضل جورج لوكاش وياول أرنست، (بابست) فقد اتهم الأبحاث الجرمانية بأنها تخلت عن التصور التاريخي (للشكل) وأثرت عليه الحشر القسري والمتسلط، بينما عرفت الأبحاث الرومانية السابقة كيف تحمي نفسها، وبدلاً من ذلك وبناء على الخبرات التجريبية حول تاريخ الأقصوصة طالبت بـ (حرية الشكل). وفي نهاية تقريره

يجمل نتائج أبحاث إريش موللر، ورودولف بستهورن، وإريش أورباخ، وليو شيتسر، وفريتس رذناخر، وآخرين، يجعلها في جملة صيغت بسلبية، وغدت من الجمل المحببة لدى الروائيين عندما ترد في سياق نقده للبحث الجرمانى، وفي ذات الوقت تتضمن حكماً إيجابياً حول الدراسات الرومانية. ويعتقد أن التحريات الرومانية المتخصصة أظهرت، أنه لا وجود اليوم لنظرية الأقصوصة ولا لتحديد النوع في العلوم الأدبية.

وبلا شك سيكون المرء مضطراً للاعتراف بعد هذا الهجوم العاصف، وبعد أن حاول روبرت بيتش مثلاً في كتابه «جوهر وأشكال الفن القصصي» 1934، في فصل الأقصوصة، أن يجد من «التصور الداخلي المطلق للأقصوصة مقابل الشكل الساذج للأسطورة وأن يميز بعناء بين مختلف صيغ السرد القصصي القصير المسهب. كل هذا لم يكن مثمراً للتحليل التاريخي. وقد بلور بيتش من مختلف العصور ومن مختلف صيغ الأقصوصة لوناً تجريدياً «الأقصوصة»، وعندما تحسس بنفسه، أن ذلك لا يكفي، حاول الجمع بين أشكال أخرى للأقصوصة مثل: «الحكاية، الخرافة، الأسطورة» وبين الأقصوصة

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

كأرقى صيغة فنية»، وذلك من خلال وصفه لها. وبعد (بابست) افتقر علماء الدراسات الجرمانية إلى الإلمام الكافي بتقاليد الشكل (ال قالب) للفن القصصي، التي سادت في العصور اللاتينية الوسطى والكلاسيكية المتأخرة.

لكن الدراسات الجرمانية ابتعدت في تلك الأثناء عن نظريات النوع الجامدة. وهذا (أرنولد هيرش) وكتابه المهم (مفهوم النوع «الأقصوصة») 1928، أقر لدرجة ما أكده (بابست)، فسجل مواقف حول بنية الأقصوصة اعتماداً على أمثلة ملموسة كعمل (بوكاكيو) ديكاميرون وأقصوصة (غوته) وكلايست آرمين وتوماس مان. فإلى هذا اليوم يعود الفضل إلى (هيرش) في إبراز الجانب الأقصووصة، أي العلاقة الذاتية والموضوعية لها بوضوح تام في سياق صلتها بتأملات (شليغل). وما سماه (شونيشت) مؤخراً (بالبنية الثنائية)، حاول (هيرش) كذلك أن يصفها. مسألة الشكل لهذا النوع الأدبي تكمن حسب (هيرش) في الصورة الموضوعية الحارقة المجسدة للمكون الإنساني في صيغة ولغة مؤثرة.

في الثلاثينات قام هيرمان بونغز بحملة جديدة في

مجال بحث الأقصوصة. وقد تتبع في دراسة حول «أسس الأقصوصة الألمانية للقرن التاسع عشر» 1930م، ليصل إلى بوكاكيو وسيرفانتس، وقد حاول أن يميز بين الشكل المقفل للأقصوصة والشكل المفتوح لها، فالأولى، هي الأقصوصة الرمز، التي تجسد مبدأ الخلق وفي ذات الوقت تعكس تصوراً حياتياً مغلقاً يكون في صلبه التقدير الحر لمصير الإنسان. أما الشكل الآخر للأقصوصة، فهي التي تشير إلى الأسطورة وتشتمل على اللامعقول.

وقد ذكر بونغز مجموعة واسعة من الأنماط القصصية، ذلك فيما يتعلق بتأليف الأقصوصة الألمانية، فنجد الأقصوصة الأخلاقية والفكرية، والقدرية، والروحية، والأسطورة المزاجية الرومانسية المتأخرة والنفسية... إلخ.

ويولي أهمية كبيرة للأقصوصة القدرية والمأسوية، أو الأقصوصة القدرية، التي تعالج قضايا حياتية للقرن التاسع عشر، كما أنها تتميز بالإطار الواسع. وتعتبر مجموعته «الصورة في التأليف» عام 1939م ثمرة لهذه الأبحاث، فهي إما معادة أو مكملة بشكل موسع. ويبدو هنا ارتباط الرؤية العلمية للفكر مع التفسير لبعض

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

النصوص. اهتم بونغز بشكل خاص باقتحام الحدث المرعب الغيبي، الذي يعيد نفسه وفي أوقات مختلفة في الأقصوصة كشكل فني متقن. والشكل الفني المعروف للأقصوصة بمثابة صياغة المزاج والإطار الفني إزاء التفوق الغيبي، الذي تتناوله المعالجة القصصية وذلك لإضاءة تحول القدر وبؤر القوى المبهمة.

مع ذلك يبقى الشكل المثالي للأقصوصة بالنسبة لـ(بونغز) مقبولاً، لأنه في النموذج المثالي لهذا النوع تتحول مصادفة الحدث تحت سطوة الرمز إلى رزانة وشمولية. ومما لا شك فيه أن هذه الأهمية، التي اكتسبتها الأقصوصة الألمانية في القرن التاسع عشر، لم تعد ولا بأية حال تناسب الشكل الروماني للأقصوصة الاجتماعية.

أما (يوهانس كلاين) فيعلق في كتابه «تاريخ القصة الألمانية من غوته حتى الوقت الحاضر» 1954، على الألوان التي طورها سابقاً، «الإطار»، «والحدث القصصي»، «الحافز» و«الفكرة» ويقدم عرضاً غنياً شاملاً حول الإنتاج القصصي الألماني من مطلع القرن الثامن عشر حتى عصرنا هذا. ففي الفصل الأول يحاول

أن يقدم نصوصاً وتحديداً للمفاهيم، بعكس الأشكال الدارجة للرواية، والحكاية، والخرافة، والقصة القصيرة... إلخ، وذلك دون أن يغوص في العلاقة التاريخية. ويعرض الكتاب جزءاً مهماً على ضوء جملة من الأمثلة - القصص البنائية.

وفي وقت متزامن يحاول جوزيف كونتس في «تاريخ الأقصوة الألمانية من القرن الثامن عشر حتى الوقت الحاضر 1954»، أن يطرح تصوراً أكثر تطرفاً للحياة. وقد كانت هذه الرؤية مرتبطة حتماً مع التقييم القائم إلى حد كبير في دائرة التأليف الحديث.

من ثم حاول (بينو فون فيزي في المجلد الأول لأعماله «الأقصوة الألمانية من غوته حتى كافكا» حاول على ضوء أمثلة مختارة وبأسلوب مفسر بشكل مطلق أن يطور من مضمون الرمز والصورة. وفي مجلده الثاني 1962م، الذي اشتمل على مجموعة أخرى للقصصين، حاول أن يحدد بدقة حرية التصرف للإنشاء القصصي، وذلك بالتنازل الواعي عن المفهوم الجامد لتعصب للنوع الأدبي «الأقصوة». كما أبرز فيه بشكل خاص عناصر الشكل مثل (السخرية)

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

(والصدفة)، وتوظيف «الإشارة» وشرح نماذج منها
بإسهاب.

وفي الفترة الأخيرة اهتمت الأبحاث بالدرجة
الأساس بشمولية التناقضات الحادة (للمنموذج النوع)
الأقصوصة في القرن التاسع عشر. وكانت بلا شك ممتعة
من خلال الاهتمام المتجدد للعلوم الأدبية الحديثة بالنسبة
للمشاكل البنوية والإنشائية عموماً.

وكذلك في وسط البحث الجرمانى أصبح واضحاً،
أن لا وجود لما يسمى (بالمودج المثالي) للأقصوصة.

* * *

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

أمبرتو إيكو: مديح الإيتوبيا

فابيو غامبارو

ترجمة إبراهيم فياض

بعد أربع روايات له في عشرين عاماً، ومتابعة لأنشطة متعددة كمدرس جامعي وكاتب مقالات ومؤرخ في الصحف، لم يتخل أمبرتو إيكو عن مساره الروائي الذي بزغ في العالم 1980 بالنجاح المدوي لروايته (اسم الوردة). وبعد (بندول فوكو) عام 1988 ثم (جزيرة الأمس) عام 1994 جاء اليوم لينشر (بودولينو) وهي

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

رواية مغامرات ثرية بالأحداث والأسفار والمفاجآت والسخرية، مستمدة العنوان من اسم بطلها الفلاح الكذاب المتخم بالأخيلة، منطلقاً في القرن الثاني عشر نحو اكتشاف المملكة الأسطورية التي جاء على وصفها الكاهن جان في رسالته الشهيرة.

تبدأ الرواية عام 1208 تحت أسوار القسطنطينية المحاصرة حيث يروي بطلها، بعد إنقاذه من الموت، للفيلسوف البيزنطي نيستاس كونياتس قصة حياته المغامرة المحافلة بالإثارة، حاجباً بذلك ستون عاماً من التاريخ في وقت كانت فيه المجالس البلدية الإيطالية في صراع مع الإمبراطور فريدريك الأول بارباروس. يكتشف القارئ معارك وحروب صليبية وجدالات لاهوتية ومشاهد خيالية وموت غامض وهوى لاهب، حتى أنه يشهد على بناء الإسكندرية المدينة البيامونتية⁽¹⁾ مسقط رأس إيكو والتي يدعى شفيحها تماماً باسم... بودولينو Baudolino.

إذاً هي المرة الثانية التي ينكفى فيها الروائي الإيطالي، الذي احتفل بعيد ميلاده السبعين في كانون

(*) المدينة البيامونتية نسبة إلى بيامون وهو سهل واقع في سفوح الجبال وهو باسم منطقة في إيطاليا. (المترجم).

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

الثاني، نحو الماضي البعيد للبحث بطريقة غير مباشرة عن الاضطراب الحالي. ولإسعاد قارئه فقد وضّب روايته على رحلات تقود بودولينو للقاء عوالم وحضارات مختلفة مؤكداً بذلك على مهارته في استخدام ومزج الأدوات واللغات الغربية دون أن يتخلى عن معرفته الموسوعية واستشهاداته المستترة وبما يتواكب مع الصور الساخرة. وهكذا بمراوغة روائية يستأنف إيكو موضوعاته الأثيرة لديه منذ بدايته بالغاً تاريخاً غير متوقع وكاشفاً تحديات التسامح ومقابلات بين الثقافات المتباينة كذلك مجابهة الفن بالسلطة إلى التركيب ما بين الحقيقي والمزيف.

* بعد عشرين عاماً من رواية (اسم الورد) هأنت في بودلينو تتفهم نحو العصور الوسطى حيث بدايات الروائية. ترى لماذا؟.

- الأمر صدفه تقريباً في البداية كنت راغباً في كتابة رواية عن مجموعة صحفيين في طريقهم لإنشاء صحيفة جديدة. وللتعارف فيما بينهم يختلقون أنباء صحفية مزيفة. لكن سرعان ما اكتشفت بأن هذه الرواية ستكون قريبة الشبه بـ (بندول فوكو) حيث

يكتشف ثلاثة من الناشرين الدسائس المزيفة. وفي غمرة التفكير في هذه العضلات قلت في نفسي إن الأنباء المزيفة والأكثر أهمية في تاريخ أوروبا هي تلك المتمثلة في رسالة الكاهن جان وهو النص الذي عرفته وأحببته دوماً. وهي رسالة تصف بلداً عجيباً أسطورياً يبدأ الحياة إبان عصر فريديريك الأول بارباروس ويقال بأن الرسالة كانت قد كتبت في ديوانه. لا بل أن فريديريك بارباروس هذا كان معاصراً لبناء المدينة مسقط رأسي الإسكندرية والتي بنيت من أجل مقاومته هو بالذات. والرواية مبنية على مجمل تلك الأحداث وفي ذات الوقت هي عودة إلى أصولي. ومع هذا فلو أن مدينتي قد بنيت في القرن الثاني عشر لكانت الرواية إذاً جد مختلفة وحتى لو أن العصر الوسيط هو الفترة المحببة إليّ على الدوام والتي أشعر بالاطمئنان في كنفها فلن يكون هذا الأمر مسوغاً أساسياً للرواية.

* العصور الوسطى غير كئيبة بالمرّة في بودولينو لا بل أنها خفيفة حتى أنها تذكرنا للتو بمغامرات أريوست...

- في الحقيقة بودولينو هي عكس (اسم الوردية). فأنا استحضرت في روايتي الأولى عصراً وسيطاً رهباني مثقف وجايد، ويحتضن الدير الرواية بأكملها. أما في بودلينو فقد افترضت ربما عصراً وسيطاً علماني أبطاله محاربين وفلاحين. إنه عصر وسيط نابذ تهيمن عليه المغامرة والأسفار. ويمكن بالتأكيد التفكير بأربوست، ولكن أيضاً بـ (تيل أولانسبيجل) أو برواية المغامرين. ولقد حدد أيضاً ذلك العالم الخاص خياراته اللغوية: في (اسم الوردية) استخدمت لغة بالغة الثقافة وبالأسلوب اللاتيني فيما اللغة في هذه الرواية الأخيرة، هي أكثر شعبية ولهجة محلية.

* تذكرنا في روايتك هذه بالمعارك بين المدن الإيطالية في القرن الثاني عشر مدلاً بذلك إلى الوضع الغامض والمشوش لإيطاليا والذي أفاد منه فريدريك بارباروس...

- لقد ألمحت في الواقع إلى التشوش الذي طبع إيطاليا لزم من طويل أي بلد لم يكن في دولة موحدة، كانت مدنه في اقتتال ما بينها لعهد بعيد. لقد خلف ذلك الاضطراب السياسي آثاراً لا يزال بالإمكان رؤيتها في

يومنا هذا في مظاهر شتى في حياتنا السياسية. لقد أصبحنا دولة موحدة فقط في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ولانزال إلى اليوم غير متطابقين تماماً داخل تركيبتها. بالمقابل ربما تتولد عن ذلك الإرث فعاليتنا على الارتجال وعلى العيش في أوضاع مضطربة دون تركناً للتأثر والغرق.

* إن بودولينو تخلق وباستمرار تواريخ وتكذب دون وجل وتبرهن عن فانتازيا طاغية، ألم يكن القصد هو الإشارة إلى الإبداع وإلى الفانتازيا التي يعتبر البعض أنها مزية إيطالية نموذجية؟

- لا ينبغي أن تقع في الكليشيهات. أنا فقط امتدحت من خلال بودولينو الخلق اليوتوبي مستخدماً أدوات ثقافة القرون الوسطى الآتية من بلدان عدة أوروبية وشرقية. لا يوجد البتة نموذجية إيطالية، باستثناء ما فعلته حين قررت خلق شخصية ولدت في مدينتي الأم مضيفاً عليها لاحقاً خطابات من بلاد مختلفة عصرئذ.

* في أحد مقاطع الرواية، يعلن بودولينو أنه بدافع

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

تخيل بلدان أخرى ينتهي بنا الأمر إلى تبديل العالم الذي نعيشه. أليس المقصود هنا هو إعلان شعري يتساق مع عملك الروائي؟

- في الواقع إنها تعريف للإتوبيا. لقد تخيل كريستوف كولومبس عالماً لكنه حين تابع حلمه غش نفسه ومع ذلك الغش للذات فقد اكتشف أمريكا وغير هكذا العالم. وهذا ما يحدث في كل الإيتوبيات. وفي النتيجة بودولينو ليس كاذباً، لأن الكاذب هو ذاك الذي يكذب فيها يتعلق بالماضي والحاضر، بينما الشخص الذي بطبعه يكذب بما يخص المستقبل. ومن يكذب للماضي والحاضر ستكشفه ربما الأحداث. ومن يكذب للمستقبل فهو إيتوبي قادر ربما على إقناع ذاته بكذبه نفسها ولن يكون للأحداث وقتذاك أن تكشفه. هكذا هو يذهب دوماً نحو البعيد باحثاً على إثبات استبصاراته.

* هل هذا التعريف للإيتوبي يتوافق كذلك مع بحث الكاتب الروائي؟

- أعتقد نعم، لأن الرواية تمثل دوماً إبداع عالم محتمل

وهناك روايات عظيمة لها القدرة على تبديل واقعنا. ولكن إنتبه فلا يجب أن تتصور بأن كل هذا التفكير هو عن قصد في صميم روايتي . لقد أردت فقط أن أروي قصة رسالة الكاهن جان. ولو أنني حقيقة أردت التحدث عن الإيتوبيا لكنت كتبت مقالاً علمياً لا رواية. وفي هذه الحال كنت لأقول إن الإيتوبيات هي جميلة إلى اللحظة التي تتحقق فيها حقيقة. فحين تحقق نفسها تغدو مأس على الدوام. وخدمة الإيتوبيا هي في الدعوة للتقدم مع علمنا بأنها لن تتحقق. ولو مثلاً قد تمّت محاولة تحقيق لإيتوبيا توماس مور لكان وجد المرء نفسه وفي يسر في ظل نظام ستاليني.

* خلال رحلته باتجاه مملكة الكاهن جان، يلتقي بودولينو بعوالم غريبة، كما بأشخاص غرائبيين وخياليين وموقفه من هذه التعددية يتجلى كدفاع عن التسامح واحترام الفوارق. أي المقصود هي تلك الضرورة التي ما فتئت أنت للدفاع عنها مرة تلو الأخرى...

- بكل تأكيد، ولكن هنا في هذه المرة فقد أضفت عناصر جديدة، لقد شددت في الرواية على القول بأن

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

التمييز العنصري هو أمر غير محدد. وبودولينو يسافر حقيقة داخل إقليم مسكون بالمسوخ الخارجين من كتب الحيوان القروسطية. وفيما يُعمل النظر إليهم يدرك بأن تلك المسوخ المختلف أحدها عن الآخر لاتدرك حقيقة هذا التباين العرقي. وهي تدرك جيداً الخلافات اللاهوتية وأن كل واحد منهم مرتبط بوحدة من كباتر الهرطقات للقرون الأولى للمسيحية. وفي النتيجة هم يتذابحون لأسباب دينية تافهة. آنذ يدرك بودولينو أنه وبمحاذاة العنصريات القائمة على لون الجلد توجد هناك عنصريات مبنية على أفكار وديانات.

* لقد كتبت بأن الخلافات الحسية لا حسابان لها طالما أن هناك حساباً فقط للخلافات الفكرية. هل يعني ذلك أنه ينبغي دوماً الصراع للدفاع عن فكر الإنسان وقيمه؟

- في روايتي يتقاتل ويتذابح المسوخ من أجل تفاصيل مذهبية لا لأفكار أساسية. وليس هذا أمر حسن. عموماً ينبغي الكفاح من أجل قيم جوهرية والتي يجب عدم التساهل فيها. إلى حد أنني كتبت مقالاً

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

نشر منذ بعض الوقت على صفحات جريدة (لوموند)
حيث ذكرت بأن التسامح وتفهم الآخر لا يستبعد
وجود ثوابت في الخيارات والقيم للدفاع عنها.
* عند قراءة بودولينو يتولد لدينا احساس بأنك تجد
تسلية كبيرة في الكتابة....
- حتماً. وكالعادة دائماً ومن خلال أحداث الرواية -
عامة بالنسبة لي خمس أو ست سنوات - أنا أتسلى
كثيراً. ولكن في النهاية أنا دائماً حزين للغاية لأنني
فقدت لعبتي.

* * *

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

في مائة هايكو إنجليزي (*):
عشب الربيع خلفك يمحو خطواتك

جيمس كيركب
James Kirkup

ترجمة يوسف المحييد

مقدمة:

لم تكن قصيدة الهايكو اليابانية تغوي المبدعين والشعراء العرب فحسب، بل كانت تلقي بظلالها وفتنتها اختزالها وإيماءاتها ومباغتتها على شعراء العالم أجمع،

From (The Haiko Hundred) - James Kirkup, Daved Cobb, Peter Mortimer- Iron Press - Manchester U.K - 1996.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

إذ ينطلق كتيب «مائة قصيدة هايكو» الذي أصدرته دار «آيرون برس» وعمل على تقديمه وجمعه الشاعر الإنجليزي «جيمس كيركب» من كون هذه القصيدة يمكن استثمارها بلغات العالم وثقافته، إذ تعاون مع «جمعية الهايكو البريطانية» حسب الناشر أكثر من 5500 طلب رسمي لأجل المشاركة في هذه المجموعة الشعرية الصغيرة، بمجرد الإعلان عن هذا المشروع، فكانت القصائد تطير مرفرفة من أنحاء العالم الذي يتحدث الإنجليزية.

من بين آلاف قصائد الهايكو - حسب المقدمة - لا يمكن اختيار العديد من القصائد التي تنتمي إلى نوعية هايكو ذات جودة أساسية، إذ هذه القصيدة جديرة في قوة وثبات كينونتها، والتكثيف في تركيبها، ولكن إذا الشاعر أراد أن يجعل كل كلمة مؤثرة، لا بد أن تكون كل كلمة مبررة. لذلك يفضل أن ينتقي خيال رئيسي واحد، وفعل رئيسي واحد، ويمنحها صعوبة أكثر من مجرد كتابة ثلاثة أسطر.

ومن بين قصائد هذا الكتيب تم اختيار بعض

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

قصائد هؤلاء الشعراء، المتفاوتة بين مبالغته وفداحة
المشهد، وبين براعة التأمل والإصغاء إلى صوت الطبيعة:
صدي الضيوف:

تفاحتان احمرّتا وحيدتين
على مفرش الطاولة الأبيض

كيفن بيلي

* *

صافرة القطار

تمطت في هواء الليل النحيل

عبر النهر

ماري لو بيتل

* *

الخشخاش الأحمر

يدير رأسه

إلى كل هبة ربح

إيون كودرييسكو

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

المظروف النحيل

على الحصير؛ اسمي عليه بالأسود

كيف يبرد الدهليز إذا؟

جيو فربي دانييل

* *

في الفيلم الصامت

طائر أظنه خامداً

يعني

لي روي جورمان

* *

العنكبوت الصائد

على باب البريد يتوتر

إزاء مفتاحي في القفل

فيليب جروس

* *

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

برق يسقط على منزل المزرعة

لهنيهة

الدجاجات ترى الشعب

جون جونزاليز

* *

حياة صامتة،

تحت السطح ببوصة

شبوط وحده يأتي ويذهب

مايكل جونتون

* *

يوم آخر من الثلج

أصابع التمثال

انكسرت

جاري هوتام

* *

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

ضوء الشمعة

ظلها

قلب الصفحة

براين ديفيد جونستون

* *

منتصف الصيف، صباحاً

ظلُ الشجر الميت

ينتشر عكس السائد

أدل كيني

* *

على الشرفة

المرضة المبتلة تفكر في

خاصية شجرة الرمان

ميمي كالفاتي

* *

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

توت الجبال ناضج
حتى مخلفات الطيور
تحمراً عميقاً

جيمس كيركب

* *

على غدير القرية
القمر المكمّل اهتزّ
بأول ورقة سقطت

جيمس كيركب

* *

ورقة الفراق
على الطاولة
الكوب لم يزل ساخناً
ديفيد لاوسن

* *

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

الرجل العجوز يموت،

على رسغه

الثواني تتك

ديفيد لاوسن

* *

حقل فارغ

خطوط الملعب الجبسية

بيّضت الريح

ديفيد لي كونت

* *

أعشاش العصافير تحت

جسر السكة الحديد: أسفل منهم

مدينة ورقية

توني لويس - جونس

نصف الليل قطار يطارد

شعاعاً من ضوء القمر

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

ظله يلاحقه

إيريك سورجن

* *

تمشي قدماً

عشب الربيع خلفك

يحو خطواتك

جيم نورتون

* *

في الشمس جلس خلفي

ظلي الطويل ليخبرني

الطريق الذي يجب أن أسلك

ددلي ريفس

* *

بعد العاصفة

الطفل يجرّ عربة

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

من المطر

هارلينا رنزن

في الفراق

القمر في الوحل

انكسر

برين تاسكو

الجرة الصغيرة

حنت

السمكة الذهبية

هاميش تورنبول

بين الصفحات

من كتاب مفضل وجدت

فتات كيك فواكه مهروسة

آني رايت

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

**الإبعاد أم التجذر:
سياسة الاختلاف عند إدوارد
سعيد وكورنيل ويست(*)**

ميلبي ستييل

ترجمة مصطفى بيومي عبدالسلام

تفحص هذه الدراسة الاهتمام الجديد بالسياسة العالمية في النظرية الحديثة. إن موضوع المناقشة أو الاهتمام لا ينصب فقط على بحث كيف قمعت الثقافة الغربية تلك الثقافات الموجودة داخل نسقها أو نظامها،

(*) هذه ترجمة للفصل الخامس من كتاب:

Meile Steele, *Critical Confrontation: Literary Theories in Dialogue* (Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1997).

ولكن كيف استعمرت الثقافة الغربية ثقافات أخرى. لقد تم، في الواقع، انتقاد معظم الانتقادات الدقيقة التفصيلية (الشاملة) للثقافة الغربية، التي قامت بها الماركسية وما بعد البنيوية على سبيل المثال، عادة، لأنها جزء من التقاليد الإمبريالية وليست انتقاداً لتلك التقاليد. إن «إدوارد سعيد» Edward Said، و«كورنيل ويست» Cornel West يعملان في حدود كل من الماركسية وما بعد البنيوية، وذلك من خلال تحليلاتهما لديناميكيات/ حركات dynamics القوة والمقاومة. فعملهما ينشد ويحتكم إلى القيم الديمقراطية للحرية والعدالة وتقرير المصير self-determination، ومن ثم يعد استمراراً للقضايا أو المسائل التي تدور حول موضوع الديمقراطية... إن «ويست» و«سعيد» يجب أن يتعاملا مع ميراث مبهم أو ملتبس لليبرالية السياسية Liberalism، ومع المغزى السياسي للاختلاف الثقافي. ومع ذلك، فإنهما يتبنيان مواقف مختلفة تعتمد على علاقة الناقد بالثقافات المقصودة. فهل أية سياسة ديمقراطية للاختلاف تكون مؤيدة بطريقة أفضل عن طريق وضع ما للإبعاد الذي ينسحب من خلاله المنظر بعيداً عن

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

التقاليد الخاصة التي يكون (هو أو هي) مستقرّاً فيها إيديولوجياً، كما فعل «سعيد»؟ أم هل يفترض الناقد موضعاً فكرياً وسياسياً مرضياً إلى حد كبير عندما يوقع نفسه/ نفسها داخل التقاليد التي يكون متأثراً بها عن طريق المعايير الديمقراطية؟

«إدوارد سعيد»

كتاب «إدوارد سعيد» «الثقافة والإمبريالية» *Culture and Imperialism* (1993) هو تحقيق لمشروع نقدي بدأه بكتابه «الاستشراق» *Orientalism* (1978) إن معالجاتي في هذه الدراسة ليست فحوصاً لعمل «سعيد» فقط (أي الثقافة والإمبريالية)، ولكن تعتمد على بحثه السابق لكي نوضح الحاضر. إن النقد الأدبي والنظرية، بالنسبة إلى «سعيد»، ينبغي أن يقوم بمهمة دنيوية worldly vocation، ليست عائمة في وجود ذهني، وكما يقول «سعيد» في كتابه «العالم، والنص، والناقد» *The world, the Text, and the Critic* (1983) «إن وقائع القوة والسلطة - بالإضافة إلى أفعال المقاومة التي يقوم بها رجال ونساء وحركات اجتماعية للمؤسسات

والحكومات والمعتقدات التقليدية/ الجامدة Orthodoxies - هي وقائع تجعل النصوص نصوصاً ممكنة، وتنقلها إلى قارئها، وتجذب اهتمام وعناية النقاد. هذه الوقائع هي ما ينبغي أن يضعها النقد والوعي النقدي في حسبانها» (5)، ويضيف «سعيد» صفة «دنيوي/ مدني» secular إلى تلك الصيغة لكي يقاوم أي معنى للكيان / الهوية منقول من السرديات الدينية أو القومية: «إن الرجال والنساء ينتجون تاريخهم الخاص، ومن ثم فإنه يجب أن يكون ممكناً أن نتأول ذلك التاريخ من خلال علاقات أو شروط دنيوية/ مدنية، هذه العلاقات أو الشروط تتم رؤية الأديان بموجبها، كما لو كانت صفة مميزة token للمشاعر الخفية/ الدفينة للكيان/ الهوية وللتماسك القبلي... ولكن الدين يملك غاياته في الدنيوي. إن الإمكانيات يتم تقليصها للدرجة القصوى عن طريق الوجود في مجتمعات أخرى». (1992, 232).

إن مشروع «سعيد» النقدي هو مشروع ميتاهرمنيوطيقي أو هرمنيوطيقي شارح Metahermeneutical، ويعتمد على مصادر متعددة. فد «سعيد» يسلم بصحة الفرضية الجداميرية Gadamerian

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

Premise التي تهتم بعملية تثبيت أو طمر embeddedness المؤول في وضع ثقافي معين: «ليس ثمة مميزة أو أفضلية خارج نطاق أو حدود فعلية actuality العلاقات بين الثقافات... إننا، إن جاز التعبير، نكون في عملية اتصالات، ولسنا خارج نطاقها ولا وراءها» (1993, 55) ومع ذلك، فإن «سعيد» يوجه هذا الزعم الذي يدور حول الوضعية positionality ضد منظري الماركسية بالذات، لأنه يبين أن الروايات Stories المروية من قبل الهرمنيوطيقا والماركسية وما بعد البنيوية هي روايات مركزية أوروبية Eurocentric. لم يكن إدراك «سعيد» للتموضع poitioning مكانياً فقط ولكن أيضاً زمنياً مثل إدراك «جدامير» Gadamer. ويذكرنا «سعيد» بأنه «ينبغي أن نضع في حسابنا الصلاحية الخاصة بالحاضر من حيث إنها معلمات ونماذج لدراسة الماضي» (61)؛ وبطريقة تبادلية «كيف نصوغ أو نمثل represent الماضي الذي يشكل فهمنا ووجهات نظرنا للحاضر» (4).

إن «سعيد» على خلاف ما بعد البنيويين، يصل نظريته التأويلية أو هرمنيوطيقته بالمشروع الماركسي

للانتقاد الإيديولوجي والتصور اليوتوبي utopian projection. إنه يريد، أولاً، أن يكشف إيديولوجيات الإمبريالية الغربية وإيديولوجيات تلك الثقافات التي تقاومها. إن هذه الإيديولوجيات تمنعنا من رؤية كيف تعمل القوة والكيان/ الهوية الثقافية معاً من أجل تقطيع العالم إلى جزر متنافسة. ويأمل، ثانياً، في ربط هذه الجزر عن طريق إعادة سرد رواياتهم بصورة تدرك كلاً من الثقافة الغربية والثقافات المهمشة في العالم الثالث. إن «سعيد» يريد أن يشكل حواراً ثقافياً جديداً ممكناً من خلال عملياته الكاشفة.

فمن أجل توضيح ديناميكيات / حركات الإمبريالية، يعتمد «سعيد» على المنهج الجينالوجي/ الحفري genealogical لـ «فوكو» Foucault لاكتشاف حفريات شبكة خطابية معينة. في كتابه «الاستشراق» يدرس التصور أو المفهوم والنظام أو المعرفة بوظيفة الشرق، وكما يقول في مقارنته:

«إن ظاهرة الاستشراق، كما أدرسها هنا، لا تتعامل مع التطابق بين الاستشراق والشرق، ولكن تتعامل مع الاتساق الداخلي للاستشراق وأفكاره عن

الشرق (الشرق بوصفه طريقة حياة أو أسلوب معيشة career)، على الرغم من، أو بما يتجاوز، أية مطابقة، أو فقد ذلك التطابق، مع شرق (حقيقي) « (5). فمن خلال فحص «التكوين لوجود جغرافي جديد يُطلق عليه الشرق» (222)، يستنتج «سعيد» كشافاً فوكوباً لما أطلق عليه في «الثقافة والإمبريالية»: «الاعتماد على ما بدا أنه معارف ثقافية سياسية منفصلة تدور حول التاريخ القذر فعلاً للإيديولوجيا الإمبريالية والممارسة الاستعمارية» (1993, 41). إن الجينالوجيا / الحفرية الفوكوية تكون ملائمة إلى هذا المشروع، لأن ثمة «توازي بين نظام carceral الخاص بـ «فوكو» والاستشراق... فيما يتعلق بالاستشراق بوصفه خطاباً، يشبه كل خطاب، فإنه مكون أو مؤلف من علامات، ولكن ما تقدمه تلك الخطابات هو أكثر من استخدام تلك العلامات لتعيين الأشياء. إنه أكثر من أن يجعله منقوصاً إلى اللغة وإلى الكلام، وأكثر من أن يجب علينا أن نعلنه ونصفه» (1983,222). إن ما يجعل «سعيد» متشابهاً مع «فوكو» هو الفكرة التي ترى «أننا يمكن أن نفهم اللغة

بطريقة أفضل عن طريق رؤية الخطاب لا بوصفه مهمة تاريخية، ولكن بوصفه مهمة سياسية» (219).

ومع ذلك، فإن «سعيد» تحول عن تحليل «فوكو» للقوة والمقاومة على أساس الخطاب وليس بالأحرى العوامل agents، لأن تحليل الخطاب يغفل كثيراً جداً الحكاية التي يريد أن يرويها: «وعلى الرغم، أيضاً، من دنيوية worldliness هذا العمل البارعة، فإن «فوكو» يتبنى، بطريقة غريبة، نظرة سلبية وعقيمة ليست كثيرة جداً في استخدامات القوة، ولكن في كيف ولماذا تكون القوة مكتسبة، ومستخدمة ومستمرة» (1983, 221). إن «سعيد» يعتقد أننا مازلنا بحاجة إلى أن نفكر على أساس «من يمتلك أو يحوز القوة ومن يسيطر على من» (221) فـ «فوكو» «يستخف بتلك القوى المحركة للتاريخ بوصفه مشروعاً، مطمحاً، جاباً مطلقاً للقوة». علاوة على ذلك، «فإنه يبدو غافلاً عن المدى أو النطاق الذي تكون فيه أفكار الخطاب والمعرفة أوروبية بطريقة جازمة، وكيف... أن المعرفة تم استخدامها لإدارة ودراسة وإعادة تشييد - ومن ثم، فيما بعد، لكي تحتل وتسيطر أو

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

تتحكم وتستغل - العالم غير الأوروبي برمته تقريباً»
(222).

ينتقل «سعيد»، في كتابه «الثقافة والإمبريالية»، من اكتشاف الإمبريالية إلى الاستراتيجية الطباقية contrapuntal للروايات الموضوعية جنباً إلى جنب juxtaposing للإمبريالية (الفصل الثاني)، بالإضافة إلى روايات المقاومة والمعارضة (الفصل الثالث)، إن «سعيد» يطور بديله عن الأنطولوجيات اللإنسانية antihumanist ontologies لـ «فوكو» و«دريدا» Derrida، التي كان لها تأثيراً في عمل ما بعد الاستعمار لـ «جياتري سيبيفاك» Gayatri Spivak، و«هومى بها بها» Homi Bhabha. فـ«سعيد» يرفض فرضية «سيبيفاك» التي ترى أن خطاب الإمبريالية لا يقمع فقط، ولكن يقنع تماماً الذات الأصلية بالاشتراك في جريمة القمع. إن المقاومة القومية، في نظر «سيبيفاك»، تقدم دليلاً على كيف كان خطاب الهيمنة hegemonic discourse مدمجاً في الذات أو النفس تماماً: «لا يمكن لمنظور نقدي للإمبريالية أن يحول الآخر إلى «أنا» ما، لأن مشروع الإمبريالية دائماً قد حول، تاريخياً، ما قد كان الآخر مطلقاً إلى آخر مدجن

يعزز أو يقوي الأنا الإمبريالية» (Spivak cited in Parry, 36). إن «سعيد» يرفض أنطولوجيات ما بعد البنيوية التي تعيد كتابة العوامل/ القوى agents بوصفها حركات للمغزى. إنه يرفض التبرؤ من أن تكون القوة agency لديها علاقة بحركات المقاومة في الوقت الذي يصر على توجيه كلامه إلى دوافع الإمبرياليين. وكما تقول «بينيتا باري» Benita Parry: «في طرح «سعيد» لا تكون علامات المعارضة المضادة للهيمنة Counter-hegemonic opposition متموقعة داخل فجوات الخطابات المسيطرة أو تمزقات التمثيل الإمبريالي، [ذلك يعنى طريقة ما بعد البنيوية التي تموقع المعارضة]، ولكن تكون متموقعة من خلال أفعال وتعبيرات التحدي للمواطن الأصلي» (36).

إن التزام «سعيد» بأنطولوجيا نقدية لا تفكك القوة agency إلى علامات يتم تأملها من خلال فهمه لوضع الناقد، الذي يناقشه من خلال الفكرة الإنسانية الماركسية لـ «الوعي النقدي» يقول «سعيد»:

«يقف الوعي النقدي بين إغوائين ممثلين represented عن طريق قوتين هائلتين ومتراپطين تجذبان الاهتمام/ الانتباه النقدي، أحدهما هي الثقافة التي

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

يكون النقاد مقيدون بها بطريقة انتسابية filiatively (عن طريق المولد، الجنسية، المهنة). أما الأخرى فهي منهج أو نظام مكتسب بطريقة انتمائية affiliatively (عن طريق الاقتناع الاجتماعي والسياسي، الظروف الاقتصادية والتاريخية، المسعى المقصود والتمعن الإرادي) « (26, 983). إن المشكلة هنا تكمن في أن «سعيد» ينظر إلى هذا التموضع positioning في النهاية بطريقة سلبية، إنه ينظر فقط من وجهة النظر التي تقدمها هرمنيوطيقا الشك Hermeneutics of Suspicion. فهو خائف جداً من كيان مسيطر عليه، ومن إنقاص هذا التعقيد للماضي والإمكانيات الخاصة بالمستقبل عن طريق استخدام مقولات عامة للفهم الذاتي مثل الولاء القومي أو النظري، ذلك يخضعه إلى مفردات لا ثابتة أو لا إيجابية لوصف موقعه النظري. فشبح القاعدة الجداميرية التي ترى أن «الوعي هو أعلى وجوداً من الشعور» يدفع «سعيد» إلى إبعاد لا يمكن رسمه أو تحديده unmappale exile.

وإذا تحدثنا عن الانتقاد فإن «سعيد» يطور استعارة زمنية spatial تتضمن كلاً من البعد distance

(البعد الفوكوي) والقرب closeness: «أن تقف بين الثقافة والنسق/ النظام يمكن أن تقف، من ثم، قريباً من - القرب نفسه لديه قيمة معينة بالنسبة لي - حقيقة مادية يجب أن يتم تشكيل الأحكام السياسية والأخلاقية والاجتماعية بشأنها أو حولها» (26، 1983). إن المرء يمكنه الاقتراب من الحقيقة فقط عندما يكون مبعداً، عندما يسعى إلى شكل جَوَّاب للفكر. «فمن جهة أولى، يسجل العقل الفردي ويكون على وعي كبير جداً بالكل الجمعي أو السياق أو الموقف، الذي يجد نفسه فيه. ومن ناحية أخرى، بسبب هذا الوعي بالضبط... لا يكون الوعي الفردي طفلاً مجرداً بطريقة طبيعية وسهلة للثقافة، ولكن فاعل/ ممثل تاريخي واجتماعي فيها. وبسبب هذا المنظور، الذي يقدم الحالة أو الظرف والاختلاف أو الفرق حيث كان التكيف والانتماء/ الانتساب، فإن هناك البعد أو ما قد نطلق عليه أيضاً «النقد» (15). ما يكون شيقاً هو أن «سعيد» يستخدم «القرب» بدلاً من «التجذر» rootedness بوصفهما المعارض للبعد والإبعاد. إن ما يجيز له استخدام «القرب» هو تأكيد الارتباط ولكن لا يخص التقاليد

مطلقاً التي تعطي الارتباط شكلاً وجوهراً، ولذلك فإن «البعد» في ذاته يتم تشبيته والمحافظة عليه. إن «سعيد» في بداية «الثقافة والإمبريالية» يقرر أن «هذا الكتاب هو كتاب إبعاد» (1993, xxvi) لقد عرج نقاد «سعيد» على معنى «الإبعاد» في كتابه هذا. وكما يقول «كاثرين جالاجير» Catherin Gallagher: «يشير «سعيد» إلى أن المعرفة مقيدة دائماً بالمكان، ولكنه يصر على أن ثمة مكان سائد / مسيطر ابستيمولوجياً للانزياح أو الإحلال يطلق عليه الإبعاد» (cited in McGowan, 170). لقد كان نموذج «سعيد» في كتابه: «العالم، والنص، والناقد» هو «إيريك أويرباخ» Erich Auerbach، بينما كان نموذجاه في كتابه: «الثقافة والإمبريالية» هما الناقدان «فرانتز فانون» Frantz Fanon و«س. ل. ر. جيمس» C.L.R. James، اللذان كتبا حول موضوع رئيسي للغات النقدية المختلفة والمتطابقة الخاصة بهما. وفي نهاية سؤال التجذر والقومية، فإن «سعيد» ينتقد «رايموند وليامز» Raymond Williams، بدقة، بسبب إنجليزية «وليامز» ومفهومه للوطن: «إن القوة في عمل «وليامز» متحدة،

فعلياً، مع تجذره، بل وتعصبه، فالخصوصيات تبعث أو تحت داخل الطاقات المتنوعة للمنتسبين بلا جذور وبلا وطن مثلي (عن طريق أصل غير إنجليزي، غير أوروبي، غير غربي) على اتحاد نظرة معجبة وعدو مريبك» (cited in Parry , 21).

وعلى الرغم من أن «سعيد» يصر على اللاتجذر، فإن القيم التي يتحكم إليها هي قيم الإنسانية والديمقراطية. يقول «سعيد» في كتابه «العالم، والنص، والناقد»: «إن النقد في الغالب أو على العموم - وينبغي أن أكون واضحاً - يجب أن يفكر في نفسه بوصفه قيمة أو تعزيز حياتي Life-enhancing، ومعارض بطريقة تأسيسية كل شكل للاستبداد، والسيطرة، والظلم، إن أهدافه الاجتماعية هي معرفة لا قهرية/ لا قسرية noncoercive منتجة من خلال الاهتمامات بالحرية الإنسانية» (29). إن «سعيد» يدرك أن هذه القيم تضعه في خلاف مع «فوكو» وفي وفاق أو على مداد واحد مع النقد الثقافي لـ «نوام تشومسكي» Noam Chomsky. يقول «سعيد» في مقابلة معه: «إنني أشعر دائماً بأن المرء، في الواقع، قد يدرج في عداد كل منهما (فوكو

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

وتشومسكى). في النهاية أعتقد أن وضع «تشومسكى» هو وضع أكثر إعجاباً وتشريفاً... إن الاستشراق متناقض نظرياً، لقد قصدت تلك الطريقة: إنني لا أريد منهج «فوكو» أو منهج أي شخص، لكي أجتاز ما حاولت أن أقدمه. إن تصور نوع ما من المعرفة اللاهوتية/ اللاهوتية، التي انتهت إليها في هذا الكتاب، كانت بتعمد لا فوكوية anti-Foucault» (Salusinsky,) (134,137) إن المشكلة تكمن في أن «سعيد» لا يحكي قصة تدور حول هذه القيم، وكيف يفهمها. إنه يرفض أن يوقع نفسه داخل/ ضمن التقاليد الأخلاقية/ السياسية. والنتيجة هي أن فلسفته السياسية ليست لديها فاعلية. وكما يقول «جان مكجوان» Jone McGowan: «ما يكون غريباً هنا الإصرار على انقسام بين الناقد «المعارض» oppositional والقامعين oppressors. وكأن اتخاذ موقف من أجل قيمة أو تعزيز الحياة والحرية الإنسانية هو موضع جدل وخلاف. إن أي شخص يزعم أنه يعمل من أجل هذه الأهداف، فإن موضع النزاع أو الخلاف هو كيفية تفعيل هذه الأهداف بالأحرى المعايير الملتبسة في ظرف معين،

ولذلك فإنها يمكن أن تفيد للحد من الأعمال الاستبدادية الفعلية» (176).

إن «سعيد» يعادل إصراره على الإبعاد بدعوة إلى تبني منظور كلي holistic للثقافات في العالم، والكلمة أو المصطلح الذي يستخدمه لهذه الكلية holism هو «الجماعة» community؛ إنه يبني فكرته للجماعة على مطالب إمبريقية/ تجريبية ويوتوبية/ إصلاحية. يهتم المطلب الإمبريقي/ التجريبي بالترابضية المتبادلة interconnectedness لتجارب/ خبرات العالم: «أن تتجاهل أو بطريقة أخرى تهمل التجربة المتشابكة/ المتداخلة للغربيين والشرقيين، فإن الاتكال أو التوافق المتبادل للمناطق الثقافية، التي عاش فيها المستعمرون والمستعمرون معاً، وتصارع كل مع الآخر من خلال الإسقاطات بالإضافة إلى الجغرافيات والسرديات والتواريخ المتنافسة، يمكن أن يفتقد ما يكون جوهرياً بالنسبة للعالم في القرن الماضي» (1993, xx) أما المستوى اليوتوبى/ الإصلاحي، فإن «سعيد» يريد أن يحدث حواراً لا قهرياً/ لا قسرياً بين الكيانات المختلفة معرفياً مع خلخلة الحدود. إنه يريد «أن يحول الأوروبي

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

بالإضافة إلى المواطن الأصلي معاً من خلال جماعة لا عدائية جديدة واعية ولا إمبريالية» (274) ف «سعيد» يحاول أن يصرفنا عن معرفة الذوات الفعلية أو فهم الذوات الفعلية لنفسها والسرديات اللتان عرقلا حوار العالم إلى فضاء ما حيث إن أي فهم جديد للثقافة يمكن أن يكون مفتوحاً. إننا هنا ندرك النمط أو النموذج الهرمنيوطيقى المؤلف للانتقاد واليوتوبيا: «إنني أريد، في البداية، أن أتأمل فعاليات المناطق الفكرية لكل من الشائع أو العام والمتعارض في خطاب ما بعد إمبريالي، بنوع خاص فيما يبعث ويشجع من خلال هذا الخطاب على بلاغة وسياسة المسؤولية. وحين استخدام وجهات النظر والمناهج لما قد يطلق عليه أدباً مقارناً للإمبريالية، فإنه ينبغي أن أتأمل الطرق أو السبل التي من خلالها تصور معاد النظر فيه ومعدل لكيف أن أي اتجاه فكري ما بعد إمبريالي قد يوسع الجماعة المتشابكة أو المتداخلة بين المجتمعات الميتروبوليتانية/ المدنية والمستعمرة سلفاً» (18).

إن روايات «سعيد» الجديدة تحتاج إلى أن يتخاض مع الفرضية المتجانسة التي تنسجم عادة مع الكلية

holism. ويكتسب البعد اليوتوبي / الإصلاحية عند «سعيد» مساحة للروايات والأنطولوجيات المتصارعة وغير المتكافئة. فد «سعيد» على خلاف «هبرماس» Habermas لا يحاول أن يصلح أو يقوم «الاتصال المعوج» distortal communication بيوتوبيا الشفافية الاتصالية. فضلاً عن ذلك، يقاوم انتقاد «سعيد» أية نتيجة دياكتيكية / جدلية، لأنه متشكك في السرد نفسه: «إن الروايات هي في أعماق القلب، أو في الواقع، لما يقوله المكتشفون والروائيون حول المناطق الغريبة في العالم، وتصبح، أيضاً، طريقة الشعب المستعمّر مستخدمة لتأكيد كيانهم / هويتهم الخاصة والوجود لتاريخهم الخاص» (xii, 1993).

إن «سعيد» يضم الانتقاد واليوثوبيا معاً عن طريق ما يطلق عليه استراتيجيات «طباقية» تجمع الروايات التي عزلت السرديات الإمبريالية والقومية: «يجب علينا أن نكون قادرين على أن نفكر من خلال ونؤول معاً التجارب التي تكون متعارضة، كل من جهة برنامجها agenda الخاص ومعدل التطور، وتشكلاتها الداخلية الخاصة بها، وانسجامها الداخلي ونظام

العلاقات الخارجية» (32). لا يقدم «سعيد» عوناً على كيف «نفكر من خلال» أو نؤلف بين القصص المختلفة، إنما الأمل في أن الروايات الموضوعية جنباً إلى جنب وغير المتكافئة سوف تنتج تغيير سياسى: «إن هدفي التأويلي السياسي (في مفهوم أكثر اتساعاً) يمكن أن يوفق أو يجمع هذه النظرات والتجارب التي تكون مغلقة إيديولوجياً وثقافياً على بعضها البعض، والتي تحاول أن تبتعد وتطمس نظرات وتجارب أخرى» (33). إن الطباقية Contrapuntalism تؤسس وحدة سينكرونية/ محايدة بين الروايات غير المتكافئة.

إن «سعيد» يعرض كيف أن أية قراءة طباقية يمكن أن تفحص عندما يحلل رواية «جين أوستن» Jane *Mansfield Park: Austen*. إنه يبدأ بوضع قراءته الخاصة: «إن تأويل» جين أوستن «يعتمد على من يقوم بالتأويل، ومتى يقوم به، وليس أقل أهمية، من أين يقوم به» (93, 1993) فإذا أظهر أو أبرز النسويون والماركسيون قضايا الجنوسة gender والطبقة، «فإنهم يهملون أو يتجاهلون التقسيم الجغرافي للعالم» (93) ويركز «سعيد»، من خلال قراءته لـ *Mansfield Park*,

على الاتصال بين حياة عائلة «بيرترام» Bertram في إنجلترا والضيعة في «أنتيجيو» Antigua التي تسحب منها دخلها المعيشي. «تري» «أوستن» ما تفعله أو ما تقوم به «فاني» Fanny [بطلة الرواية] بوصفه تحرك محلي أو على قدر صغير في المكان الذي يتوازي أو يتماثل مع الأكبر، أي التحركات الاستعمارية الأكثر انفتاحاً للسير «توماس» Sir Tomas، معلمها الخاص، ذلك الرجل الذي يمتلك الضيعة التي ورثتها» (89) ولأننا لم نسمع السير «توماس» يعلق على «أنتيجيو»، فإن «سعيد» يستدعي «جان ستيوارت مل» John Stuart Mill ليعطينا شعوراً من أجل استخدام «أوستن» لـ «أنتيجيو»: «هذه [ممتلكاتنا البعيدة عن المركز] يمكن بطريقة صعبة أن يتم النظر إليها بوصفها دول أو أقطار، ولكن الأكثر احتمالاً بوصفها ضيعات زراعية وصناعية تختص بجماعة أكبر» (90, cited in Said 1993).

يعزل «سعيد»، من ثم، لحظة السكوت أو الطمس في الرواية عندما يتم سؤال السير «توماس» عن تجارة العبيد: «لكي نقرأ بطريقة دقيقة للغاية أعمالاً مثل *Mansfield Park*، فإنه يجب علينا أن نراها في الأغلب

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

أو على الجملة مقاومة أو إلغاء لذلك الوضع الآخر، الذي لا يمكن لتضمنها الأساسي، وصدقها التاريخي، وإيحائيتها التنبؤية أن تخفيه تماماً. إن عاجلاً أو آجلاً لم يعد هناك سكوت أو طمس ميت عندما يتم الكلام عن العبودية» (96, 1993) ويضع «سعيد» من خلال الأسلوب الطباقى هذا السكوت أو الطمس لأنشطة السير «توماس» في المستعمرة جنباً إلى جنب مع الغنى النصي لظهوره في *Mansfield Park*: «إننا يمكن أن نؤول، من منظورنا الآخر، قوة السير «توماس» في أن يأتي ويذهب في «أنتيجيوا» وكأنها منحدره من التجربة القومية الصامتة للكيان والسلوك و «الرسامة» Ordination الفردية، مقوننة أو ممثلة enacted بهذه السخرية والذوق في *Mansfield Park*. إن المهمة يمكن أن لا تفقد معنى تاريخي حقيقى أولاً، ولا متعة كاملة أو استحسان كامل ثانياً، الكل في الوقت نفسه يرى الاثنين معاً» (97).

إن ما يكون مهماً، مثل اكتشاف «سعيد» للرواية الإمبريالية، هو أيضاً قراءته التي تتوسل بالأسئلة. ماذا تعني المتعة الكاملة أو الاستحسان الكامل هنا؟ يبدو

أنها نوع ما من الإدراك الاستطائقي الذي يكون متعارضاً مع ادعاء المعرفة المقدم من قبل القصة التاريخية. فد «سعيد» يرفض أي عزل ساذج لعمل «أوستن»: «نعم، إن «أوستن» تنتمي إلى مجتمع يملك العبيد، ولكن هل نتخلص أو ننبد، بناء على ذلك، رواياتها بوصفها ممارسات مبتذلة للغاية...؟ مطلقاً، إنني أحتج» (96, 1993) ولكن أي قيم من عمل «أوستن» يمكن استعادتها بالنسبة لمشروع «سعيد»؟ إننا لم نكتشفها مطلقاً. فطباقية «سعيد» ليس لديها بعد استعادي.

إن الفشل أو الإخفاق لاستعادة أو لاسترداد أية تقاليد يجرّد الجماعة اللامتخاصمة/ المتصالحة من الوجود الفعلي concreteness، ويجرد الأهداف النقدية لـ«سعيد» من أي موقع جدلي في المناقشات أو الجدالات المعاصرة. إن «سعيد» بالطبع، واضح في وضعته الإمبريقية/ التجريبية - ذلك يعني نشأته في فلسطين ومصر وأمريكا - ولكنه تكلم قليلاً عن كيف يضع أو يوقع فكره في أية تقاليد. إن الجماعة هي نموذج متسق regulative ideal لا يكون متصلاً أو مرتبطاً بأية تقاليد

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

أخلاقية / سياسية. ولقد استخدمت هذا المصطلح الكانتي Kantian للتأكيد على كيف أن «جماعة» «سعيد» مستأصلة أو منقطعة من التاريخ والتقاليد. إن انقطاع الجماعة متيسر عن طريق الموقع أو الوضع لانتقاده، الذي يمارسه «سعيد» على المستوى الفلسفي الشارح أو الميتافلسفي metaphilosophical، والمفردات التي يستخدمها «سعيد» تظل عند المستوى النظري الشارح أو الميتانظري metatheoretical. ف «الإمبريالية»، و«المقاومة»، و«الطباقية»، هي مصطلحات تحلل جميع أشكال الثقافة ما عدا الكيان/ الهوية والاختلاف: أي أن الثقافة هي أحد المحددات للذات التي يحتاج «الوعي النقدي» أن ينتبه إليها أو يعتني بها، ولكن يتم تعريفها بطريقة سلبية في النهاية بوصفها شرك أو أحبولة .entrament

يعترف «سعيد» أو يقرر بأنه متشكك بطريقة عميقة في المفهوم (أي مفهوم الثقافة): «بالنسبة لي، وعلى الرغم من ذلك ربما أوظفه بطريقة قوية جداً، الثقافة يتم استخدامها لا بوصفها مصطلحاً تعاونياً واشتراكياً، ولكن بالأحرى بوصفها مصطلحاً للإبعاد والإقصاء

exclusion بطريقة جوهرية» (cited in Parry, 21). ويقول «سعيد» في «الثقافة والإمبريالية»: «الثقافة، كما طرح «ماثيو أرنولد» Matthew Arnold، هي مفهوم يشتمل على عنصر تطهيري وتهذيبي، إنها مستودع كل مجتمع للأفضل الذي يتم التعرف عليه، والتفكير فيه» (xiii). إن مفهوم الثقافة، بالنسبة لـ «سعيد»، «يعد مصدراً للكيان/ الهوية، علاوة على ذلك مصدراً تنازعيًا أو خلافياً»، أي مفهوم يقود الثقافة إلى أن تفصل أو تعزل نفسها من «العالم اليومي» (xii). إن مناقشة «سعيد» لمفهوم التقاليد تكون متشابهة مع مناقشته لمفهوم الثقافة، لأنه يتأمله، فقط، بوصفه نسيجاً إيديولوجياً مكرساً لإنتاج خلوص Purity قومي أو أخلاقي، لا بوصفه مصدراً للمعقولية كما يراها «جدامير» و«الأسدير ماك إنتير» Alasdair MacIntyre و«كورنيل ويست» (32-33، 16 - 15، 4-5، xii-xiii) إن «سعيد» مهتم جداً بأن أي تشكّل أخلاقي/ سياسي، إن كان على المستوى الفردي أو الجماعي، يصبح مقاطعة محددة مادياً لا يمنحه «سعيد» حيزاً نظرياً أو سردياً وفقاً للتشديد الإيجابي للكيان/ الهوية، متضمناً الكيان/ الهوية لجماعته

نوافذ (29)، رجب 1425 هـ، سبتمبر 2004

المثالية. ولكن تصور ما عن الكيان/ الهوية لا يمكن الانفلات منه، وكما يقول «تشارلز تيلور» Charles Taylor: «أن تعرف من تكون يمكن أن تكون متكيفاً في حيز أو مكان أخلاقي، أي حيز أو مكان ينشأ فيه أسئلة حول ماذا يكون الخير أو الشر، وما تقدمه أو تفعله يكون جديراً بالاحترام أو لا يكون، وما لديه معنى وأهمية بالنسبة لك وما يكون مبتذلاً تافهاً وثانويًا» (، 1989). (28).

إن قراءات «سعيد» لـ «فانون» و«س. ل. ر. جيمس» لا توضح هذه الصورة كثيراً جداً. ف «سعيد» يثبت ويحافظ على هذين المفكرين، لأنهما يتبنيان وجهة نظر طباقية «للتاريخ الذي يرى أن التجارب الغربية وغير الغربية تنتمي إليهما (أي الغربي وغير الغربي) معاً، لأن تلك التجارب متصلة بالإمبريالية»، ولأن «فانون» و«جيمس» يوظفان «الطاقة الهائلة والمهاجرة واللاسردية (1993, 279) anti-narrativ»، وعلى الرغم من ذلك، فإن مناقشة «سعيد» لـ «جيمس» لا تقدم التحليل النظري الشارح أو الميتانظري للعناصر strains المختلفة في فكر «جيمس»، وبدلاً من ذلك فإن «سعيد» يمدحه

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

ويشني عليه فقط من أجل قدرته على أن يضع جنباً إلى جنب التجارب المتعارضة أو المتناقضة، وهذا الشناء بكامله هزيل جداً. إن قيمة «الطباقيية» يجب أن تكون متصلة، في المقام الأول، بالقيم والروايات التي ترشد أو تقود التأويل السياسي للثقافة.

تأتي قيمة مشروع «سعيد»، جوهرياً، من كشفه للإمبريالية، وليس من موقعه الأخلاقي السياسي أو نظريته. فرواياته تتحدى الفهم الذاتي للديمقراطيات الغربية ولهذه الثقافات التي تقاوم الهيمنة الغربية. ربما يتم مساءلة «سعيد» كثيراً جداً لتقديم المصادر الأخلاقية/ السياسية والثقافية للتفكير خلال المعضلات dilemmas التي وضعها، إن هذا قد يتطلب كتاباً من نوع مختلف جداً عن تلك الكتب التي كتبها.

«كورنيل ويست»

إن عمل «ويست» متجذر بطريقة وجودية existentially وفلسفية بصورة ليست مثل نقد الإبعاد الخاص بـ «سعيد». فمقاربة «ويست» هي هرمنيوطيقاً متعددة ومتنوعة polyglot مطورة من البرجماتية،

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

والماركسية، والثقافة الأمريكية الإفريقية، والمسيحية. إن ما يكون حاسماً، من منظورنا، حول عمله هو الطريقة التي ساعدنا بها على التفكير في الاختلاف السياسي، وربما تكون قضية مواجهة النظرية المقلقة للغاية اليوم.

إن الماركسية تلعب دوراً مهماً في نظرية «ويست» لأنها تمنحه قوة شارحة لم يجدها في النزعة الإنسانية humanism ولا في ما بعد البنيوية. في مقالته عن «جورج لوكاش» في كتابه: *Keeping Faith* (1993) يوجز دفاعاً متشعباً إلى ثلاث نقاط عن التقاليد الديالكتيكية/ الجدلية ضد النزعة الإنسانية وما بعد البنيوية. الأولى: ينفصل أو ينقطع الانتقاد الماركسي تماماً عن الحوار السطحي للنقد الإنساني لكي يكشف العمليات الاجتماعية التحتية وليس بالأحرى تفكيك الأدوات المنتجة للحقيقة في الفكر جميعه على غرار طريقة « دريدا » و«فوكو». والثانية: إن مسعى الماركسية للتفكير في كلية المجتمع - ما يطلق عليه الغرب كلفيته أو طريقته «الكلية» في التفكير، بوصفها متعارضة مع الكيفية الاستعارية metaphoric للنزعة الإنسانية والكيفية الكنائية metonymic للتفكيك - هو

تفوق نقدي مهم إن لم يكن الوحيد في نوعه. والثالثة: إن الفكر الماركسي يكون دائماً مركزاً على تحول البنيات في الهيمنة الاجتماعية والسياسية، وليس على الرغبة الفردية (النزعة الإنسانية) أو «التناقضات الفلسفية للفكر الإنساني» (144).

إن «ويست» سريع التأثر sensitive بالانتقاد ما بعد البنيوي للتشديد المختزل للماركسية على الطبقة، وفهمها المبسط للتاريخ، ونظريتها الكلية. ففكر «ويست»، في الحقيقة، يستعيد الانتقاد الجينالوجي / الحفري لـ «فوكو» من أجل مشروع «ويست» الخاص. إن «فوكو» «يحفر أو ينقب عن خصوصية القوالب السياسية والاقتصادية والثقافية التي يتم إنتاج وتوزيع وتداول واستهلاك أنظمة الحقيقة داخلها. إنه لا ينبغي على المفكرين أن يخدعوا أنفسهم عن طريق الاعتقاد - كما يفعل المفكرون الإنسانيون والماركسيون - بأنهم يناضلون من أجل الحقيقة، بالأحرى، المشكلة هي النضال على الحالة المجردة للحقيقة واتساع الآليات المؤسسية التي تستوجب هذه الحالة» (81, 1993). ويرفض «ويست»، أيضاً، الشكوكية skepticism التهكمية

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

لـ«فوكو» وانفصاله عن السياسة. إنه يعتقد أن انتقاد «فوكو» يكون ضعيفاً، وكأن هذا الانتقاد يرفض أى شكل لليوتوبية/ الإصلاحية» (84). ويؤكد «ويست» على إمكانية القوة agency والتغيير، وأن اتجاه التغيير الاجتماعي «يتم إرشاده أو توجيهه بطريقة واضحة عن طريق المثل الأخلاقية للديمقراطية والفردانية المبدعة» (1989, 226).

ولكن هل يلائم «ويست» هذه المثل مع الماركسية، التي تكون، بطريقة ذائعة، عدائية للديمقراطية الليبرالية؟ إن المفكر الماركسي الذي يساعد «ويست» على هذا التحول هو «أنطونيو جرامشي» Antonio Gramsci، بالإضافة إلى أنه شخصية مهمة لـ«سعيد». إن «جرامشي»، في قراءة «سعيد»، يعد سلفاً لـ«فوكو»، وهو الذي يكشف عن تعقيدات السلطة في الدول الحديثة: «نعم، «جرامشي» قبل «فوكو» أدرك الفكرة التي ترى أن الثقافة تخدم السلطة والدولة القمعية بطريقة جوهرية، لا لأنها تقمع وتجبر على الطاعة، ولكن لأنها تأكيدية وقاطعة ومقنعة. إن «جرامشي» يرى أن الثقافة إنتاجية، وهذا - أكثر بكثير من احتكار الإجماع

المضبوط من قبل الدولة - ما يجعل المجتمع الغربي القومي قوياً وصعباً من أجل التجاوز إلى عملية تشوير» (Said 1983 , 171).

على النقيض من ذلك، تؤكد قراءة «ويست» لـ«جرامشي» كيف يمكن للثقافة أن تقدم وسائل وذرائع أخلاقية/ سياسية تقاوم الهيمنة: «إن الثقافة في نظر «جرامشي» هي كل من التقاليد والممارسات الحالية. والتقاليد يتم فهمها لا بوصفها البقايا أو الآثار المجردة للماضي أو العناصر الجامدة الباقية في الحاضر، ولكن بالأحرى بوصفها الوسائل التقييمية والتحولية النشطة لمجتمع ما. والممارسات الحالية يتم النظر إليها بوصفها فاعليات الوسائل الخاصة خالقة عادات وإدراكات ونظرات للعالم جديدة تقف ضد ضغوط وحدود النظرات السائدة/ المهيمنة» (West 1982, 119). إن سعيد يؤكد على المقاومة، بالطبع، ولكنها المقاومة في ذاتها، وليست فحسباً لتجسّدات تلك التقاليد وإمكانياتها الديمقراطية. أما «ويست» فيهتم بتعضيضا الثقافي في الحاضر، ويجد هذا التعزيد في أماكن متعددة.

بالنسبة لـ «ويست»، إن أي مفكر يتجاهل

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

الاحتياجات الأخلاقية/ السياسية للحاضر لا يكون مسؤولاً بطريقة سياسية. وعلى الرغم من أن «ويست» لم يذكر مطلقاً أي شيء حول غياب الاستعادة/ الاسترداد عند «سعيد»، فإنه لم يتردد في انتقاد المفكر الماركسي المعاصر ذي الشأن الكبير «فريدريك جيمسون» Fredric Jameson بطريقة دقيقة، لأن «جيمسون» لم يصل أو يربط مطلقاً انتقاده للقوى التي تسيطر على عالمنا بالعوامل السياسية القادرة على تغييره: «مبدأ» جيمسون «الأساسي من أجل هرمنيوطيقا إيجابية positive هو يوتوبي/ إصلاحية بمعناه السيئ، لأن هذا هو يوتوبية تقوم أو تركز إما على القوى التاريخية القادرة على تفعيلها التي لا يمكن تعيينها إيجابياً أو على الفكرة التي ترى أن كل قوة تاريخية يمكن إدراكها تجسد تلك اليوتوبية» (1993, 188). إن «جيمسون» عن طريق تقديم إيماءات لا استعادية يضع رهاناته جميعاً على ثورة قوية/ ضخمة لا تستمد شيئاً من مؤسساتنا الحالية (189).

علاوة على ذلك إن قراءة «ويست» لـ «جرامشي» ساعدته على أن يسقط جملة انتقاد الماركسية للديمقراطية

الليبرالية: «أن تنفي الليبرالية السياسية بوصفها إيديولوجيا سياسية في العالم الحديث يمكن أن تتغاضى أو تهمل بداياتها الثورية وإمكانية المعارضة... أن تتجاهل الميراث الطموح لليبرالية، وبناء على ذلك تنقص إنجازاتها العظيمة يمكن أن لا تكون غافلاً تاريخياً فقط ولكن أيضاً ساذج سياسياً» (1993, 201). لم يكن اهتمام «ويست» بالديمقراطية الليبرالية تماماً يدور حول وضع الصحة والاستقامة القياسية، بالنسبة إليه إنها توظف بوصفها نقطة الانطلاق للتفكير في مستقبلنا السياسي. هنا يرتبط «ويست» بمنظرين سياسيين آخرين، مثل Chantal Mouffe الذي يطالب «اليسار» Left بأن يتخلى أو يكف عن الفكرة لثورة ما قد تبطل أو تمحق الديمقراطية الليبرالية: «هناك ببساطة رؤية اجتماعية يسارية لا يمكن قبولها فكرياً، وتفضيلها أخلاقياً، وإدراكها علمياً، وبرنامج لا يتناول الليبرالية بوصفها نقطة بداية لإعادة التفكير فيها ومراجعتها وإصلاحها من خلال أسلوب مبدع» (223). إن «ويست» لا يتجاهل أو يتغافل عن إخفاقات الليبرالية، بنوع خاص عدم إحساسها بـ «الممارسات الرأسمالية» التي تضعف أو

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

تشوه الديمقراطية، وعدم إحساسها بالعنصرية racism والتحيز الجنسي sexism في مؤسساتنا الثقافية. وعلى الرغم أيضاً من اشتراك الليبرالية مع القمع، فإن «ويست» يصر على أنها ليست «ملكاً للأبيض، الذكر الذي يحتل أماكن رفيعة، ولكن بالأحرى تقاليد ديناميكية/ حركية يمكن تطويعها» (223).

يأتي دفاع «ويست» المؤكد إلى حد بعيد عن التقاليد الديمقراطية الليبرالية في كتابه: «المراوغة الأمريكية للفلسفة: جينالوجيا البرجماتية» The American Evasion of philosophy: a Genealogy of pragmatism، التي تعني «أن أمريكا إلى حد بعيد يجب أن تقدم نفسها وأن تقدم العالم» (8). إن «ويست» يبدأ حكايته بـ «إميرسون» Emerson، و«بيرس» Peirce، و«وليم جيمس» William James، و«جان ديوي» John Dewey، قبل تتبع ميراثهم في عمل «ديو بواز» W.E.B. Du Bois، و«سيدني هوك» Sidney Hook، و«رينهولد نيبوهر» Reinhold Niebuhr، و«كوين» W.V. Quine، و«رتشارد رورتي» Richard Rorty. وتؤكد قراءة «ويست» لهذه التقاليد طريقة

التفكير الأمريكي الذي يتوجه إلى إيضاح هاجس الفلسفة بأسئلة إستيمولوجية معرفية تكون مستأصلة أو منقطعة عن الممارسات الاجتماعية والسياسية؛ فالقاسم المشترك للبرجماتية الأمريكية « ينطوي على ذرائعية instrumentalism متجهة إلى مستقبل ما ، تلك الذرائعية تحاول أن تنشر الفكر بوصفه سلاحاً لكي تكون قادرة على فعل أكثر تأثيراً » (5). إن معالجة « ويست » لـ « إيمرسون » متطابقة مع الطريقة التي يحاول من خلالها أن يراجع فهمنا لهؤلاء المفكرين كي يمنحهم ثقل اجتماعي / سياسي رفيع. ويرفض « ويست » القراءة المعيارية standard لـ « إيمرسون » بوصفه شخصية من شخصيات النهضة الأمريكية (11)، ويضعه في مسار فكري مختلف عن طريق ربطه بـ « ماركس » Marx: « إيمرسون متشابه مع ماركس ، يركز على الهموم الملحة المطلقة من قبل الأمريكيين والفرنسيين والثورة الصناعية: أي مجال القوى الإنسانية وإمكان حدوث المجتمعات الإنسانية... إن ما يفصل « ماركس »، و« إيمرسون » من معظم معاصريهما هو تأكيدهما على الخصيصة الديناميكية / الحركية للذوات والبنىات، وتطويع التقاليد

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

والممكن أو الإمكان التحويلي في التاريخ الإنساني» (10). أما الشخصية الأخيرة في جينالوجيا البرجماتية هي «ويست» نفسه بفلسفته عن «البرجماتية التنبؤية» prophetic pragmatism: «البرجماتية التنبؤية تجعل هذا الباعث أو المحرك والجوهر السياسي للمراوغة الأمريكية للفلسفة واضحاً. إنها، مثلما طرح «ديوي» Dewey، تفهم البرجماتية بوصفها شكلاً سياسياً للنقد الثقافي، وتموقع السياسة في التجارب اليومية لأناس عاديين» (213).

إن محاولات «ويست»، أيضاً، لجمع هذه الشخصيات المختلفة لفتت انتباه النقد. إنني سأركز على الطريقة التي يدمج من خلالها «ويست» الإشكاليات المتنافسة من أجل تأويل الثقافة، بنوع خاص الإشكالية المؤسسة على التقاليد tradition - based proplematic والإشكالية الجينالوجية/ الحفرية. هذا الصراع يتم إبرازه بطريقة شيقة من قبل «روبرت جودينج - وليامز» Robert Gooding - Williams، الذي يذكر أن مفهوم «ويست» الأساسي للتقاليد البرجماتية «يناقض مفهوم الجينالوجيا الذي يكرسه» (519). ويناقش «جودينج -

وليامز» تطور البرجماتية من خلال الاستعارات الأساسية للنمو أو التطور، ويسمى كتابته جينالوجية أيضاً. هذا المفهوم معين لانتقاد هذه المفاهيم الأساسية للتاريخ.

إن الدمج النظري متصل باجتناح «ويست» لإخفاق البرجماتية لكي يوجه الهموم النسوية، وهموم السود والهموم الدولية. لكن «ديو بواز» Du Bois فقط، وفقاً لتسليم «ويست» الخاص بصحة القضية، يمنح البرجماتية ما تفتقر إليه بطريقة ماسة، ذلك يعني: «منظور دولي... يركز الانتباه على مآزق البائس على الأرض، أعني الغالبية العظمى من البشر، الذين لا يمتلكون ملكاً أو ثروة ويشاركون في أنظمة لا ديمقراطية، والأشخاص أو الأفراد الذين ينتمون إلى هذه الغالبية يتم إخضاعهم إخضاعاً كاملاً عن طريق الجهد أو العمل الشاق وظروف/ شروط المعيشة القاسية» (1989, 147-48). ويضع «جودينج - وليامز» يده على المشكلة عندما ذكر أن «شخصية «ديو بواز» تنطلق من الأهمية أو الثقل المتميز لمسعى «ويست» في أن يصل انشغالات النسوية التقدمية والعنصرية والعالم الثالث بالبرجماتية التنبؤية بما يبدو من نواحٍ أخرى التاريخ المدرك للتقاليد

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

البرجماتية» (530). ويستمر «جودينج - وليامز» في توضيح كيف تتم قراءة «ديو بواز» بطريقة جيدة بوصفها جزءاً من تقاليد أخرى تماماً، تشتغل من خلال «هيجل» Hegel و«ماركس».

إن هذا الانتقاد يشير إلى الحاجة لنوع من التفكير الميتانقدي أو النقدي الشارح الذي يتم من خلاله وضع إمكان الإشكاليات النظرية المتنافسة في الصدارة. لا يعمل «ويست» كثيراً على ضرورة قفزة نظرية كي تلائم عمل «فوكو» مع إشكالية مؤسسة على التقاليد، والوعي الذاتي قد يعقد قصة البرجماتية من خلال الطرق الإنتاجية. إن إحداث قفزة ما قد يتطلب أو يستوجب من الجينالوجي أن يكتب حول موضوع موقعه / موقعها، ولذلك فإن الموقع السردي للجينالوجي والموقع السردى للمدافع عن التقاليد يتحاوران مع بعضهما البعض. هذا الحوار ممكن لأن ثمة سارد / راوي شكلي أو زائف shadow في المنظور الجينالوجي / الحفري يمكن أن يتم إبعاده من مكمنه. وكما يقول «الأسدير ماك إنتير»: «خلف السرد الجينالوجي هناك دائماً سرد شكلي أو زائف منطوي على تهنئة ذاتية shadow self - congratulatory»

(209) إن إيضاح هذه الذات ومفاهيمها، التي يمكن أن تجهز جسراً بين التقاليد والجينالوجيا، تستوجب أو تتطلب منا أن نوضح «المدى أو النطاق الذي تكون فيه الوضعية الجينالوجية معتمدة، من أجل مفاهيمها وكيفياتها في الجدالات أو النزاعات ومن أجل قضاياها المطروحة وأسلوبها، على سلسلة التباينات بينها وبين تلك التي تطمح إلى مجاوزتها أو التغلب عليها» (215).

إن ما يعاون على اجتناب «ويست» للقضايا/ المسائل الميتانظرية أو النظرية الشارحة هو الفهم الذرائعي للغة والثقافة التي تقع في قلب البرجماتية. وعلى الرغم من أنني لا أستطيع هنا أن أطور انتقاداً للبرجماتية، فإن القضية الرئيسية هي أن البرجماتية تحاول أن تبدد أو تفكك الخلافات/ النزاعات الفلسفية، ولذلك فإن الأفكار هي ببساطة أدوات يمكن أن نستخدمها أو نطرحها طبقاً للغايات المستهدفة. وهكذا ينتقل «ويست» وتابعه البرجماتي «رتشارد رورتي» بيسر بين الفلسفات المتنافسة واللامتكافئة دون الانتباه أو الالتفات إلى اختلافاتها. إن فهم البرجماتية للغة يكون مختلفاً تماماً

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

عن فهم «جدامير» لها، علاوة على ذلك، فإن «ويست» ينظر إليه على أنه عديم الأهمية. ومهما كان الأمر، ولأن هدفنا في هذه الدراسة يمكن أن يكون إبرازاً لضرورة الإجراءات الميتانظرية أو النظرية الشارحة لكي نتجاوز أو نتغلب على فجوات النظرية المعاصرة وليس بالأحرى أن أطور نظريتي الخاصة.

هذه العيوب لا تستبعد إسهام «ويست» في النظرية المعاصرة، أي دفاعه عن الأهمية لإشكالية الثقافة المؤسسة على التقاليد من أجل سياسة راديكالية: «اتباعاً للعمل الريادي لـ «هانز - جورج جدامير» و«إدوارد شيلز» Edward shills، فإن البرجماتية التنبؤية تسلم بالخصوصية المنبوعة التي لا مفر منها للتقاليد، أي الثقل والطفوية burden and buoyancy لذلك الذي يتم نقله من الماضي إلى الحاضر» (West 1989, 228) فالتقاليد طريقة مهمة لإدراك الذاكرة الثقافية، لأن الماضي يصبح مصدراً للسرديات: «أن تقدم مفهوماً حياً للطرق المتغيرة في الحياة والنضال، فإنه يتطلب تذكراً لهؤلاء الذين تنبأوا بهذه الحياة والنضال في الماضي. بهذا المعنى يمكن أن تكون التقاليد مرتبطة ليس

فحسب بالجهل والتعصب، وبالتحامل أو التحيز وضيق الأفق، بالأحرى، التقاليد يمكن أن تكون أيضاً متطابقة أو متماثلة مع التبصر والتفكير، المعقولية والمقاومة، الانتقاد والمنافسة» (230) إن «ويست» يدرك ببرنامجه السياسي اليساري أن مفهوم التقاليد يتم الدفاع عنه من قبل المحافظين على الثقافة وليس النقاد. ومع ذلك فإنه يضع السياسة الرجعية مع التقاليد الخاصة وليس مع الإشكالية النظرية: «التقاليد في حد ذاتها ليست مشكلة مطلقاً، ولكن بالأحرى تلك التقاليد التي كانت وتكون مهيمنة على التقاليد الأخرى» (230). إن الاستفهام أو السؤال الشارح أو الميتاستفهام metaquestion، الذي يجعل المرء قادراً على تعيين قيمة هذه التقاليد بالنسبة إلينا اليوم، هو ما إذا كانت (أي تلك التقاليد) «تعزز قيمة الشخصية وتوسع الديمقراطية» (230). فحساسية «ويست» للتقاليد ساعدته على أن يطور هرمنيوطيقا استيعادية، مثلما ساعدته على أن يتجول عبر الثقافة الشعبية، والنظرية السياسية، والنظرية الأدبية، وعلم الاجتماع، والدراسات القانونية، وعلم الدين، متأملاً طرق المنظرين في هذه

المعارف التي تغني فهمنا الذاتي للديمقراطية.

إن استخدام «ويست» إشكالية مؤسسة على التقاليد بالنسبة للثقافة مهم لسبيين، أولهما: إنها تمكنه من أن يستعيد إنجازات الثقافة المهمشة. فالليبرالية والماركسية وما بعد البنيوية هي مفردات نظرية خدمت عادة الاهتمامات الخاصة بالمهمش، ولكنها لم تكن عادة المفردات التي تشكل عوالم الحياة الخاصة بالمهمش. وليس لأنها فقط مفردات نظرية تم تطويرها داخل الأكاديميات ولكن لأنها ثلاث مدارس نظرية عدائية لمفردات التقاليد. فالليبرالية ترى التقاليد بوصفها دوجماتيقية مقترحة، فهماً ضيقاً للحياة العامة يتجاهل التعددية pluralism والوضوح fairness. والماركسية ترى التقاليد بوصفها تعميمات عن الاحتياجات الحقيقية للشعب. أما ما بعد البنيوية تتجاهل التقاليد المهمشة تماماً، مركزة طاقاتها جميعاً على كشف الاستبعادات والتفككات في اللغات النظرية السائدة.

أما الثانى أو الميزة الأخرى للإشكالية المؤسسة على التقاليد وهي أنها تعالج البرجماتية (الليبرالية) والماركسية بوصفهما تقاليد وليس بالأحرى مضاد أو

مقاوم للتقاليد antitradition. هذه الميزة مكنت «ويست» من أن يحكي الروايات التطورية التي تدور حول التفاعل الديناميكي بين العناصر المختلفة للفكر التي تكون مهمة بالنسبة إليه وليس بالأحرى رؤيتها بوصفها إبعادية/ إقصائية بطريقة تبادلية. إن بعضاً من هذه الروايات المهمة للغاية هي تلك التي يحكيها «ويست» وتدور حول تطور التقاليد الإفريقية الأمريكية في المسيحية والماركسية والليبرالية. في كتابه: *Prophesy Deliverance* (1982) يصور «ويست» بتفصيل الفكر الإفريقي الأمريكي بوصفه تقاليد مميزة ومختلفة أيضاً. في البداية يقدم «ويست» حكيه الخاص داخل هذه التقاليد ويعرف وظيفته: «إن الوظيفة الرئيسية للفكر النقدي الأفروأمريكي يمكن أن تعيد تشكيل الخطوط للتاريخ الأفروأمريكي وأن تقدم فهماً ذاتياً جديداً للتجربة الأفروأمريكية التي تقترح توجيهات للفعل في الحاضر» (22). هذه هي صيغة جداميرية تماماً للفكر النقدي، لأنها تتكلم عن الحوار بين الماضي والحاضر، الذي يتم إعادة تشكيل (انتقاد) الماضي من خلاله، وإمكانيات جديدة مفتوحة من أجل جماعة تأويلية

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

خاصة. إن «ويست» يريد، مثل «سعيد»، أن يقدم عملاً في الانتقاد، فحسباً جينالوجياً / حفرياً، مثلما نرى في تحليله للعنصرية في الفصل الثاني من كتابه *Prophesy Deliverance*؛ ومهما كان، فإن «ويست» لا ينظر إلى الثقافة والتقاليد بوصفها فحاح و حدود كما رأينا عند «سعيد». إنه يريد أن يقدم لغات جديدة لتكوين ذاتي للمجتمع الإفريقي الأمريكي وليس بالأحرى يفكك بطريقة مجردة جميع الكيانات / الهويات إلى جينالوجيات / حفریات.

إن الشخصية الرئيسية / المفتاح في هذه المناقشة هي نموذج «ويست» الفكري والسياسي: «مارتن لوتر كينج» Martin Luther King، الذي شكل حركة اجتماعية، في منظور «ويست»، «تمثل أفضل ما يكون حول البعد السياسي جميعه للبرجماتية التنبؤية» (1989, 234). إن «كينج» أيضاً، مؤول جدلي / ديالكتيكي، كما يشرح الاقتباس التالي: «قرأت» ماركس «كما قرأت جميع المفكرين التاريخيين المؤثرين من وجهة نظر جدلية / ديالكتيكية تجمع نعم جزئياً ولا جزئياً. من حيث إن «ماركس» وضع مادية

ميثافيزيقية، ونسبية أخلاقية، ودكتاتورية خانقة، قابلت ذلك بـ «لا» الواضحة، ولكن من حيث إنه دلت على ضعف الرأسمالية التقليدية، وعاون على التطور لوعي ذاتي قاطع في الجماهير أو الطبقات العاملة، وتحدى الضمير الاجتماعي للكنائس المسيحية، قابلت ذلك بـ «نعم» القاطعة» (cited in West 1982, 93) إن موقف «ويست»، مثل موقف «كينج»، من الماركسية هو موقف جدلي / ديالكتيكي، لأن «ويست» يريد أن يجدد أو يسترجع تأكيد ماركس «على التقييدات البنوية والتشكلات الطبقيّة والقيم الديمقراطيّة العنصرية»، بينما يرفض «منحه للطبقة العاملة الصناعيّة حق الامتياز وتعيينه الميثافيزيقي لمجتمع اشتراكي متناغم نسبياً» (1993, 83).

تعد الديمقراطية هي الأساس المشترك للمسيحية والماركسية، والإجراءات الاستعدادية لـ «ويست» برمتها. فالمعايير الديمقراطية تمكنا من أن نقرر ما يستحق أن نحافظ عليه وما ينبغي أن يكون مرفوضاً في كل من هذه التقاليد: «على الرغم من الاختلافات الأساسية والتعارضات الحادة بين وجهة النظر المسيحية ووجهة

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

النظر الماركسية، فإن جناحيهما التقدمي والتنبؤي يشتركان في تشابه أساسي واحد: أي الالتزام بالرفض لما يعد حقائق مهيمنة وبالتحول عنها على ضوء المعايير الفردية والديمقراطية» (West 1982, 101).

إن ما يلفت أو يجذب «ويست» إلى المسيحية التنبؤية هو تأكيد الأمل ولغة الدستور/ الشرعية التي تقدمها إليه وإلى العديد من الأمريكيين الأفارقة. يقول «ويست»: «على خلاف» جرامشي»، إنني متدين لا من أجل الأهداف السياسية ولكن أيضاً عن طريق الالتزام الشخصي. ولكن أضعه بطريقة صريحة، فإنني أجد مساندة ومؤازرة وجودية في العديد من السرديات في الكتب المقدسة» (1989, 232-233) إن التزام «ويست»، علاوة على ذلك، ليس التزاماً بالاحتياجات الخاصة ولكن بالتقاليد التقدمية للكنيسة السوداء، فميراثها (أي تلك الكنيسة) للإنجازات السياسية العامة يكون حاسماً. إنه يكون مستحيلاً أن نتغاضى أو نغفل «إسهام الكنائس السوداء الذي قدمته من أجل البقاء والكرامة والقيمة الذاتية للشعب الأسود» (1982, 116)، بغض النظر عن المعتقدات الدينية لأي شخص. وعلى الرغم من ذلك، فإن

التزام «ويست» ليس تأكيداً بسيطاً على الفهم الذاتي للكنيسة السوداء. إن استدعاء «ويست» لهذه التقاليد يكون دائماً مشكلاً عن طريق المعايير الديمقراطية. ومن ثم، عندما يطالب بأن «تبقى الملحمة المسيحية مصدراً غنياً للتمكن الوجودي والارتباط السياسي»، فإنه يضيف بأنها يجب أن تكون «متجردة من العقائد الجامدة السكونية والمذاهب البالية العاجزة» (233, 1989) فضلاً عن ذلك، فإنه يجد سرديات المسيحية في النضال نبيلة، لأنها ترفع فكرة النضال - أى النضال الشخصي والجمعي المنظم عن طريق المعايير الفردية والديمقراطية - إلى الأولوية الرفيعة» (19, 1982) إن هرمنيوطيقا «ويست» توضح ليس فقط العلاقة بين الدين والديمقراطية، ولكن أيضاً العلاقة بين العرق والديمقراطية. لقد كانت السياسة العنصرية مخففة عن تسوية التعارض (الماهيمية essentialism / التشيدية constructivism) الذي يشكل المناقشات النقدية للعرق مثلما يشكل تماماً تحليل الجنوسة. إن نقطة البداية الصالحة لتتبع تفكير «ويست» هو دراسته «القيادة السوداء، وفخاخ التفكير العنصري ، Black Leadership and Pitfalls of Racial Reasoning»

التي يعاقب من خلالها المجتمع الأسود لاحتكامه إلى التصور أو الفكرة غير المنظمة والخطيرة سياسياً للوثوقية العنصرية أثناء التحقيقات الأولية مع «كلارينس توماس» Clarence Tomas. هذا الاحتكام أبعد التسجيل القضائي لـ «توماس» والقضايا الأخلاقية المهمة عن المناقشة. ولكي يعيد تشغيل علاقة الأخلاق/ السياسة بالعرق، فإن «ويست» يقدم تعريفاً ينطوي على ثلاثة أقسام للسواد Blackness، لأنه يشتمل على تقارير أو أطروحات تشييدنا وقوتنا. في القسم الأول، يبين البعد القمعي للمفردات العنصرية: «السواد يعني ذاتا موجودة بطريقة أقل بالنسبة للتعسف المفرط للأبيض» (393). والقسم الثاني يكرس موضوعاً للمفردات العنصرية الإيجابية منتجة من قبل المقموع، أي مفردات تؤسس مجتمعاً، لأن «السواد» يعني، أيضاً، «جزءاً موجوداً لثقافة ومجتمع قوي ناضل ضد هذا التعسف» (393). أما القسم الثالث من التعريف، فإنه ينتقل من كيان جماعي Communitarian إلى قوى ديمقراطية تنعش وتنشط هذا الكيان: «الأمريكيون السود لديهم اهتمام ما بمقاومة العنصرية... ولكن كيف يتم

تعيين أو تحديد هذا الاهتمام وكيف يتم فهم الأفراد والجماعات بطريقة مختلفة . ولذلك فإن أية مطالبة بالوثوقية السوداء - وراء النضال الأسود - تكون متوقفة على تحديد المرء السياسي للاهتمام الأسود، وفهمه الأخلاقي وكيف يرتبط هذا الاهتمام بالأفراد والجماعات داخل وخارج أمريكا السوداء» (394). يبدو واضحاً كيف أن هرمنيوطيقا «ويست» توضح السياسة العنصرية من خلال قراءته لـ «مالكولم إكس» Malcolm X هنري لويز جاتس جي آر Henry Louis Gates Jr في دراسته «مالكولم إكس والغضب الأسود» Malcolm X and Black Rage، يفرد «ويست» رغبة «مالكولم إكس» لتحويل الفهم الذاتي الأسود، لكي ينتج «محادثة نفسية»، ولذلك فإن الأمريكيين الأفارقة قد «يقرون أنفسهم بوصفهم بشراً، لا يرون أجسامهم وعقولهم وجوهرهم من خلال عدسات الأبيض، ولكن يعتقدون في أنفسهم أنهم قادرون على التحكم في مصائرهم الخاصة» (Malcolm 1992, 49) ويقدم «مالكولم» انتقاداً لفكرة «ديو بواز» الشهيرة لـ «الوعي الذاتي»: «إن الزنجي هو نوع من الابن السابع، مولود بحجاب، ومنعم عليه بنظرة

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

ثانية في أمريكا هذه، أى عالم يمنحه وعي ذاتي غير حقيقي، ولكن أيضاً يدعه يرى نفسه من خلال وحي أو إلهام عالم آخر. إنه شعور خاص بهذا الوعي المزدوج، وهذا المفهوم للنظر دائماً إلى ذات المرء من خلال عيون الآخرين، وقياس جوهر المرء بشريط العالم الذي ينظر إليه من خلال احتقار أو ازدراء وشفقة أو أسف مضحك. فالمرء يشعر في أي وقت بشنائيته، أي أمريكي، زنجي» (Du Bois, 45) بالنسبة لـ «مالكولم إكس» هذا التعريف لا يخول سلطة ما لأنه يترك الذاتية السوداء متذبذبة أو متأرجحة بين مطالب جماعتين، أحدهما حاز قوة خازية أو مهيمنة. إن «مالكولم» انتقد المؤيدين للمدج العنصري لتجاهل الوجود المعطل أو الفاسد المقدم إلى الأمريكيين الأفارقة من قبل الثقافة السائدة.

بينما يستعيد «ويست» هذه الأهمية في عمل «مالكولم إكس»، فإنه أيضاً ينتقد قومية وماهيوية الافتتاحية السوداء بوصفها طفيلية على النزعة العنصرية البيضاء: «هذا الانشغال بسيادة أو تفوق الأبيض لاتزال تسمح للشعب الأبيض أن يكون النقطة الرئيسية للمرجع» (Malcolm 1992, 52) علاوة على ذلك، هذه القومية

تجاهل أو تتغافل عن التهجين الثقافي للثقافة السوداء (والبيضاء). «إن الكنيسة السوداء والموسيقى السوداء هما خليط معقد لعناصر إفريقية وأوروبية وأمريهندية»، هذه العناصر «تشييدية لشيء ما جديد وأسود في العالم الحديث» (54). إن خليط الثقافات ليس فقط حقيقة إمبريقية/ تجريبية ولكن نموذج مثالي للغرب. فبالنسبة لـ«ويست» أيضاً، على خلاف «سعيد»، لا يعني هذا التهجين أن جميع الكيانات مشكوك فيها. فاستعادة «ويست» لإدراك «مالكولم إكس» للحاجة إلى الكيان الأسود: «يمكن أن تكون فكرة أو تصور «مالكولم» للمحادثة النفسية يتم فهمها واستخدامها على أنها لا تستلزم بطريقة ضرورية سيادة أو تفوق الأسود» (53). ليست القومية توهمًا يمكن أن يتم الانصراف عنه، ولكنها احتياج يتطلب أن يكون مدركًا من خلال مفردات الاعتداد الأسود الذي لا يجعله جوهريًا ولا يحوله إلى شيطان. ويشرح «ويست» قوميته بوصفها وسائل لتوجيه «البعد الوجودي للغضب الأسود» (53) بصورة لم تكن أشكال الثقافة السوداء، مثل الدين والموسيقى، تفعله. «فإذا اعتمدنا على أحسن ما في «مالكولم إكس» فإنه

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

يجب علينا أن نحافظ وأن نوسع فكرته عن المحادثة النفسية التي تعزز أو توطد الشبكات والجماعات التي يمكن أن تتجذر وتنمو من خلالها الجماعة والعرق والحب والحذر والاهتمام الأسود» (56-57).

إن حساسية «ويست» لمخاطر سياسة الكيان/ الهوية تقوده إلى انتقاد عمل «جاتس» الذي يستلزم «نقداً وطنياً» أفروأمريكياً متميزاً، ومعتمداً Canon أفروأمريكياً متميزاً. بالنسبة لـ «ويست»، فإن أي تحرك ما هو إلا انتقال من الشكلية النخبوية elitist الأورأمريكية إلى الشكلية الشعبية populist، ويستمر في مقاومة رؤية الصراع السياسي والتنافس الثقافي داخل الأشكال نفسها (42, 1993). إن «ويست» يصر على الخصيصة المهجنة للثقافة الإفريقية الأمريكية، ومن ثم لكي يعالج شخصاً ما مثل «رالف إليسون» Ralph Ellison بطريقة مجردة بوصفه تمثيلاً لـ «ما بعد مدرسة حقوق الكتابة السوداء» الذي يفتقد «مصادره في الموسيقى الإفريقية الأمريكية، والفولكلور، والإنسانيات الأدبية الغربية، وإيديولوجيا التعددية الأمريكية» (41). فضلاً عن ذلك، يقاوم «ويست» أي اهتمام إقصائي/

إبعادي بالأدب من أجل التركيز الأكثر اتساعاً لانتقاد ثقافي ما يخاطب أو يتوجه إلى «المعارك المؤسسية والبنوية الكبرى الواقعة داخل وعبر المجتمعات والثقافة والأنظمة الاقتصادية» (43).

وهكذا فإنّ الميزة الرئيسية للهرمنيوطيقا الديمقراطية عند «ويست» هي أنها توضح لنا كيف نوكد اختلافاتنا دون اللجوء إلى النسبية أو المستودعات الأخلاقية. إن هذا يتطلب أن نفسح لعمل الانتقاد، الذي يتم من خلاله كشف خطابات القمع ومنح المهمش صوتاً. إن عمل الانتقاد يعتمد على الماركسية وما بعد البنيوية لكي يكشف ما أخفته وأعلنته التقاليد الليبرالية الإنسانية. إنه بجانب عمل الانتقاد هذا يسير عمل الاستعادة. هذه الاستعادة تكشف عن خصوصيات خلفياتنا المعرفية المختلفة وفي الوقت نفسه تجدد الثقافة الديمقراطية السياسية التي تضمن وتغذي جماعة ما، وكما يقول «ويست» عن برجماتيته التنبؤية: «إنه يكون ممكننا أن تصبح برجماتياً وتنتمي إلى حركات سياسية مختلفة، مثلاً الحركات النسوية، والخاصة بالسود، والاشتراكية، والليبرالية اليسارية. إنه يكون ممكننا أيضاً

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

أن تؤيد أو تقر بالبرجماتية التنبؤية وتنتمي إلى تقاليد دينية و/ أو علمانية مختلفة. هذا يمكن أن يكون كذلك لأن التزاماً برجماتياً تنبؤياً بالفردية والديمقراطية، وبالوعي التاريخي والتحليل النسقي، وبالفعل المأساوي في عالم متحرر من الأذى، يمكن أن يحدث من خلال تقاليد متنوعة» (1982, 238).

فمن خلال مناقشة الطرق التي يعالج من خلالها عمل «ويست» قضايا نظرية معينة بطريقة ناجحة أكثر مما عالج عمل «سعيد»، فإنني لم أقصد أن أقول إن عمل «ويست» أفضل من عمل «سعيد». فـ «ويست» فيلسوف أكثر من كونه ناقد أدب، بينما «سعيد» ناقد أكثر من كونه فيلسوفاً. إن قيمة قراءات الناقد لا تركز على ارتباطه/ ارتباطها النظري. فمجال النقد وتعقيده في «الثقافة والإمبريالية» يتجاوز مشكلاته النظرية. لقد كان هدفي أن أضع عملهما داخل الأفكار الميتانظرية أو النظرية الشارحة.

ولما كان «سعيد» يقاوم جميع أشكال الموقع الثقافي بوصفه تفويضاً لمعايير الديمقراطية، فإن «ويست» يقدم قراءة مختلفة للديمقراطية والخصوصية.

إننا نحتاج، من خلال فلسفة «ويست» إلى خصائص تقاليدنا لكي نفهم أنفسنا في المجالين العام والخاص. فتقاليدنا تمكننا من أن نقدم مطالب في المجال العام، لأننا نكون بدونها ذرات أو أفراد بلا هوية أو غير فاعلة محكومة بالخطابات المسيطرة. إن «ويست» لا يعتقد، على خلاف «رتشارد رورتي» والتقاليد الليبرالية، أن رؤانا للحياة الكريمة بحاجة إلى أن تكون شؤون خاصة. ومع ذلك، إن ما يجعل حوارنا العام محادثة ديمقراطية وليس تنافراً لأصوات غير متكافئة هو أن المطالبات بتقاليدنا تكون منصرفة فعلاً إلى المعايير الديمقراطية. ففاعليات أو قوى virtues تقاليدنا المختلفة لا يتم الكشف عنها في المجال العام ولا ينبغي أن تكون مقبولة ببساطة، بالأحرى، إنها يجب أن يتم الاعتراض عليها والدفاع عنها في بلاغة الديمقراطية.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

«بليوجرافيا»

- **Du Bois** , *W.E.B. The Souls of Black Folks*. New Yor: signet, 1969 .
- Gooding-Williams, Robert. "Evading Narrative Myth, Evading Prophetic Pragmatism: Cornel West's *The American Evasion of Philosophy*." *Massachusetts Review* (1991- 1992) : 517-42 .
- **MacIntyre**, Alasdair, *Three Rival Versions of Moral Enquiry: Encyclopedia, Genealogy, and Tradition*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1990.
- **McGowan, John**. **Postmodernism and Its Critics**. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Parry, Benita. "Overlapping Territories and Intertwined Histories: Edward Said's Postcolonial Comopolitanism". In *Edward Said: A critical Reader*. Ed. Michael Sprinker. Cambridge : Blackwell , 1992. 19-47.
- **Said, Edward**. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.
- _____ . *Orientalism*. New York : "Pantheon, 1978.
- _____ . *The World, The Text, and The Critic*. Cambridge: Harvard University Press , 1983 .
- "**Interview with Edward Said**". In *Edward Said: A Critical Reader*.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

- Salusinszky, Imre. "Interview with Edward Said". In *Criticism in Society*. Ed. Imre Salusinszky. New York: Methuen, 1987. 122 -49.

- Taylor, Charled. *Human Agency and Language*. Cambridge University Press, 1985.

- West, Cornel. *The American Evasion Of Philosophy*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

_____ . **Black Leadership and Pitfalls of Racial Reasoning**". In *Race-ing Justice, En-Gendering Power*. Ed. Toni Morrison. New York : Pantheon, 1992. 390-401.

_____ . *Keeping Faith : Philosophy and Race in America*. New York: Routledge, 1993.

_____ . "Malcolm X and Black Rage." In *Our Own Image*. Ed. Joe Wood. New York: St. Martin's , 1992. 48-58.

_____ . *Prophesy Deliverance: An Afro-American Revolutionary Christiamity*. Philadelphia: Westminster, 1982.

* * *

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

في مائة هايكو إنجليزي:
عشب الربيع خلفك يمحو خطواتك

تشينسيا كاستيلارو (*) - إيطاليا
CINZIA CASTELLARO

ترجمة أحمد لوغليمي

* * * * *

أَنْ نَحْيَا وَجُدًا جَارِفًا

تشيننتسايا، شاعرة، كاتبة، وفنانة فوتوغرافية. استهلكت نشر أعمالها الشعرية بديوانها الأول: «لي الرِّيحُ في العَيْنَيْنِ» سنة 1984. وأصدرت العديد من الدواوين الشعرية. في عام 1999 أقامت أول معرض للصور الفوتوغرافية تحت عنوان: «في أماكن الرُّوح». اختيرت كواحدة من أحسن شعراء العالم لسنة 2002/2001 ضمن مؤلف: «أروع قصائد وشعراء» 2002/2001 الصادر عن المكتبة العالمية للشعر.

كَيْ تَلْمَسَ السِّرَّ الْغَامِضِ
وَكِنَّا كَتَشَفَ أَنْ
الْحُبَّ مِثْلَ الْحَيَاةِ
لَا يَنْتَهِي
وَإِنَّمَا يَحْتَلُّنَا.

* وِلَادَةٌ *

مِنَ النَّشْوَةِ
مِثْلَمَا نَفْسٍ
فِي اللَّيْلِ
يُولَدُ
الْحُلْمِ.

* حُبَّ *

حَبِيبِي، عَوَاطِفِي لَا تَنْخَدِعِ
هِيَ الْوَسَطُ،

هِيَ الْمُنْتَهَى.

* فَوْقَ جِسْرِ الْمِينَاءِ *

تَجِيءُ الْمَوْجَةُ

مَجْنُونَةً بَيْنَ الْقَوَارِبِ

وَأَنَا أَلْمُ سَاقِيٌّ

خَجَلَانَةٌ.

هَكَذَا تَلْقَيْنِي

بَعْدَ أَنْ أَنْهَيْتِ التَّجْوَالَ

تَحْتَ شُمُوسِ صَافِيَّةٍ

فِي الْأَعَالِي الْمُسْتَعْرِقِ.

* الْفِسْتَالِيَّةُ⁽¹⁾ *

لَا أُرِيدُ أَنْ أَحْيَا

(1) الْفِسْتَالِيَّةُ: كَاهِنَةٌ... فِسْتَا فِي رُومَا؛ كِنَايَةٌ عَنِ الْمَرْأَةِ الْعِذْرَاءِ، الطَّاهِرَةِ.

كَعْبِدَةُ رُومَانِيَّةٍ
فِي مَعْبَدِ ذَهَبِيٍّ
حَيْثُ
أَنْتَ وَحَدِّكَ
تَعْرِفُ الْمُنْفَذَ.
تُلْقِينِي وَسَطَ
الْأُخْرِيَّاتِ
كَيْ أَحْرُسَ شُعْلَةَ
النَّارِ الْمَشْتَعَلَةِ
لِلْحُبِّ،
لَكِنِّي لَا أُسْتَطِيعُ
أَنْ أَصُونَهَا
لَأَنَّ قَلْبًا وَاحِدًا
لَا يَكْفِي
كَقُرْبَانٍ.

س. تشينتسايا

الألمُ
الذي لا تستطيع
تأليه
يقودك
للطهارة.
أيضاً
ينفك
كي
يبني
شعراً.

* عند الضفة *

تلاؤ
على امتداد الماء:
سحر

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

النُّجُومُ الْمَتَسَاقِطَةُ
لأَجْلِ أَمَانِي.

* طُرُقٌ عَلَى النَّافِذَةِ *

طَرِيقَةٌ لَطِيفَةٌ،

مُتَفَاجِئَةٌ

أَنَّهُ فَقَطٌ

عُصْنُ الْكَرْزَةِ

مُشَارٌ بِالرِّيحِ.

نوافذ (29)، رجب 1425 هـ ، سبتمبر 2004

قصيدتان

منيب الرحمن (*) - الهند

ترجمة يوسف عبدالعزيز علي

اسم

الشخصُ المسكينُ الذي قُتِلَ هو أخي

(* الشاعر «منيب الرحمن» من مواليد الهند. أُحيل إلى التقاعد عام 1994م كأستاذ بقسم اللغات الحديثة والأدب بجامعة «أوكلاند» في روشستر بولاية ميتشيجان الأمريكية . وقبل ذهابه إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام 1970 كان يعمل مديراً لقسم الدراسات الإسلامية بجامعة «عليكرة» الإسلامية بالهند. له تسعة كتب منها أربع مجموعات شعرية.. كما يشارك بكتابة المقالات في عدد من المجلات والموسوعات.. ويعد من أهم الأصوات الشعرية المجددة في الشعر الأردى الحديث.

وأنا أمشى على طول الطريق؛ رأيتُ جسده الميتَ
بجوار بالوعةٍ مفتوحة.
كان مختفياً في الظلام،
ولم يكن له من صديقٍ
سوى عيون الليل الدامعة.

كان إنساناً عادياً،
حياته مثل حياة الآخرين.
كانت نهاراته عاديةً، ولياليه بلا لون،
فمَعَ بزوغ الفجر يخرج من بيته
في روتينه اليومي،
ويعود إلى البيتِ عندما يحلُ المساء.
كانت أحزانه صغيرةً،
وكذلك كانت آماله.
كما لو كان عالمه كله
قد تقلصَ إلى حجم بيضة.

يتساءل الناس: ماذا بالاسم؟!
الأسماء تُعطى للأطفال عن طريق آبائهم.
هكذا حصل أخى على اسمه،
لذلك استطاع أن تكون له هُويّة،
وهذه الهُويّة ذاتها هي التي أدّت إلى تدميره.
والآن، لقد ذهب آخذاً معه هُويّته.
والآن، لا هو هندوسيٌ ولا هو مسلم؛
فهو مجردٌ جُثّة، ميّته، فاقدة للحياة
.....

احتفال

فلتُعدِ الشعورَ الملتهبَ مرةً أخرى،
ولتستدعِ ندوبَ الجراحِ المتوهّجة؛
ولتقيمِ احتفالاً في هذه المدينة الصامتة.
أين نشوةُ عاطفتك المشبوبة؟

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

أين حنينك للصحارى والسهول؟
لماذا جفت الدموع الدامية على أهداب عيون أشواقك؟
إن الألم لحظة أبدية،
ورحلة الدموع بلا نهاية،
ومعاناة الروح نهر عبوره مستحيل.
اليوم، وفي تجمع الأصدقاء هذا،
هذه الصحبة من المبتلين؛ هذه المجموعة من العاشقين،
انهض من عمق الليل مثل تلهف الفجر الجديد!

القصيدتان منشورتان في العدد 18 من مجلة «دراسات أردية» الحولية لعام 2003. والمجلة يصدرها قسم اللغات والثقافات الأسيوية بجامعة ويسكونسين.

نوافذ (29)، رجب 1425 هـ ، سبتمبر 2004

الأنف

ايونوسكيه أكو تاكاوا (*) - اليابان

ترجمة سارة تاكاهاشي

يتحدث الناس جميعاً في منطقة إيكينو عن أنف

الراهب البوذي زين تشي نايجو (بجيم قاهرية) الذي يبلغ

(*) ولد الأديب الياباني إيونوسكيه أكو تاكاوا عام 1892م، وعاش حتى عام 1927م. تخرج في جامعة طوكيو قسم الأدب الإنجليزي، من أشهر أعماله قصة بوابة راشو، التي تقوم أساساً على الأدب الشعبي الياباني القديم، ويصف فيها الصراع بين عاطفة الخير والشر، فيصف كيف يتصرف البشر حين يواجهون خطر المجاعة. كتب قصصاً قصيرة للشباب، يسود فيها الطابع الأخلاقي، وتدرس هذه القصص ضمن مناهج تعليم اللغة اليابانية وآدابها في المدارس الإعدادية والثانوية.

طوله ثمانية عشر سنتيمتراً، ويمتد فوق شفتيه حتى يصل إلى ذقنه، وكأنه إصبع «سوسيج» طويل التصق بوجهه، مر على نايجو - وهذا هو اسمه الأول - أكثر من خمسين سنة على هذا الحال، فمنذ أن كان تحت التدريب في رتبة «شامي»، وحتى حصوله على لقب «نايدو جوغوبون» الذي يؤهله ليكون راهباً ورئيساً للمعبد، وهو دائم التفكير في مسألة أنفه الطويل..

كان يتظاهر - بالطبع - أمام الناس بأن الأمر لا يعنيه، وبأنه لا يهتم كثيراً بهذا الأنف الطويل، وقد لا يرجع السبب في ذلك فقط إلى أنه راهب يقوم بوعظ الناس، لكنه أيضاً يشعر بأنه ليس أمراً طيباً أن يفكر في أنفه، والحقيقة وبصراحة فهو يخشى أن يعرف الناس أنه يفكر في أنفه، والأمر المؤلم، بل المخيف جداً، بالنسبة لنايجو هو أن ترد على اللسان كلمة أنف في سياق حديثه اليومي مع الناس!.

لكن لماذا يشعر نايجو بوجود مشكلة تتعلق بأنفه؟! هناك بلا شك سببان، أحدهما يتعلق بشكل عملي بالأنف الطويل، فهو يمثل عائقاً في أمور كثيرة، فحين يأكل الأرز مثلاً، لا يمكنه أن يأكل وحده، وإلا انغمس

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

طرف أنفه في طبق الأرز، ومن هنا وجب على نايجو أن يستعين بأحد تلامذته في المعبد، فيجلس التلميذ أمامه، وبينما يتناول نايجو الطعام يقوم التلميذ برفع الأنف بعصا خشبية عرضها ثلاثة سنتيمترات، وطولها ستون سنتيمتراً، وكان تناول الطعام في مثل هذه الحالة بالنسبة لهما أمراً غير طبيعي أو على الأقل أمراً فيه صعوبة بشكل أو بآخر.

ذات مرة قام أحد تلامذته المؤقتين من غير المنتظمين في المعبد بالسعال، بينما كان يرفع أنفه، مما أدى إلى اهتزاز العصا الخشبية رغماً عنه، وهكذا سقطت الأنف في طبق الأرز.. وشاعت هذه القصة حتى وصلت إلى مدينة كيوتو.. لكن هذا لم يكن السبب الحقيقي الذي جعل نايجو يتضايق، فالحقيقة هي أن نايجو يشعر بالأذى من هذا الأنف لأنه يحطم كبرياءه أحياناً، رغم أن الناس في منطقة إيكينو كانوا يتحدثون عنه قائلين بأنه سعيد، ومحظوظ لأنه إنسان غير عادي، وأنه ليس بحاجة لأن يرجو امرأة ما لتقبله زوجاً، كما كان البعض يقول أيضاً بأنه صار راهباً ورئيساً لهذا المعبد بسبب أنفه!

لكن بالنسبة لنايجو.. لم يكن يفكر بأن المشكلة صارت أقل لأنه أصبح راهباً، إنه فخور بنفسه على كل حال، وهو رجل مرهف الحس، رقيق منذ البداية، وهذه الرقة لم يطرأ عليها أي تغيير سواء تزوج أم لم يتزوج، فهو يحاول أن يثبت أنه لا يزال يحتفظ بكبريائه، ومن هنا فكر في البداية في تقصير أنفه الطويل هذا، وجعله أقصر من الأنف العادي، ولهذا يحاول أن يبذل مجهوداً كبيراً أمام المرأة، لتغيير زاوية وقوفه أمام الناس، أو ظهوره أمامهم.. لكن نايجو لم يتأكد من أن تغيير زاوية وقوفه أو طريقة ظهوره أمام الناس ستفيده كثيراً، فيحاول من جديد أن يضع قبضة يده تحت ذقنه، أو يضع إصبعه تحت ذقنه، وهكذا كان يقف أمام المرأة فترة طويلة دون أن ينفذ صبره.. لكنه مع هذا لم يقتنع حتى الآن ولو مرة واحدة بأنه قادر على أن يغير من الواقع شيئاً، بل كان يشعر أحياناً أثناء محاولاته تلك، أن أنفه صار أطول مما كان.. عندها تخرج من أعماقه آهة طويلة، يضع على إثرها المرأة في الدرج، ويعود إلى قراءة التراويل الدينية..

كان نايجو ينظر طول الوقت إلى أنوف الآخرين،

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

ففي معبد إيكينو تنظم في معظم الأوقات المحاضرات الدينية وتعدّد مجالس الوعظ الديني التي يفد عليها كثير من الناس، كما أن المعبد نفسه يعج بالرهبان الذين يتجولون بداخله بالإضافة إلى تلاميذ المعبد الذين ينشغلون عادة بإعداد الشاي وما إلى ذلك.. أناس كثيرون يمكن أن يراهم طول الوقت، فكان يتطلع إلى وجوههم، مثبتاً عينيه على أنوفهم، فقد كان يأمل في أن يستريح، إذا ما شاهد شخصاً له أنف مثل أنفه.. لهذا كان يركز دائماً على الأنوف، ومن هنا كانت ألوان شاربات الوعاظ والرهبان المختلفة لا تعني بالنسبة له شيئاً، فلم يكدر يراها، كما لم تكن أغطية رؤوس الرهبان المختلفة التي تدل على رتبهم تعني بالنسبة له شيئاً، فلم يكن يهتم بها، فكلها كانت تظهر له بلون واحد وبشكل واحد، وبالمثل كانت «الجبة» التي يرتديها الوعاظ وتمثل مكانتهم الدينية، كانت جميعها بالنسبة له بلون واحد، وعلى شاكلة واحدة، فلم يكن نايجو ينظر إلى شيء سوى الأنف، ولا شيء غير الأنف.. لكنه لم يجد في وجوه أحدهم أنفاً شبيهاً بأنفه الطويل!

كان يرى أحياناً أنفاً معقوفة كأنف العقاب، لكنه

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

لم يجد أنفاً مثل أنفه، وهكذا بدا الحزن يسيطر عليه تدريجياً، وكان حين يتحدث إلى الناس يلمس أنفه بشكل تلقائي، دون ما شعور، عندئذ يحمر وجهه خجلاً، فقد كان هذا العمل بالنسبة له غير مريح على الإطلاق، وكان يسبب له ضيقاً شديداً..

حاول نايجو في نهاية الأمر أن يبحث بين الرهبان الذين هم أرفع منه درجة عمن له أنف يشبه أنفه، وخاصة من بين من سبقوه، فأخذ يتصفح «ألبومات» الصور، وصفحات الكتب عساه يجد من بينهم من له أنف بطول أنفه، فلم يجد، لكنه سمع فيما بعد أن أحد رهبان الصين كانت له أذنان كبيرتان جداً، فتمنى أن يكون لهذا الراهب أنف كبيرة أيضاً بدلاً من أذنيه الكبيرتين!

وحاول نايجو بشتى الطرق أن يجعل من أنفه الطويل أنفاً قصيراً مهما كلفه ذلك.. فحاول أحياناً أن يشرب عصير البطيخ، كما حاول أحياناً أن يضع «بول» الفئران على أنفه، ومع هذا ظل أنفه كما هو بطول ثمانية عشر سنتيمتراً..

لكن في خريف إحدى السنوات ذهب أحد تلامذته

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

إلى كيوتو، وهناك تعلم طريقة تقصير الأنف الطويل، من طبيب مشهور هناك، كان قد قدم من الصين مؤخراً، وصار راهباً في معبد «تشوراك جي»، فتظاهر نايجو كالعادة حين سمع هذه القصة، بأنه غير مهتم بطول أنفه، وحاول عمداً أن يتجاهل هذا الأمر، لكنه من ناحية أخرى قال لتلميذه إنه لا يريد أن يزعجه كلما تناول الطعام، قال ذلك بطريقة بدت عفوية وطبيعية، لكنه كان من أعماق قلبه يريد أن يجرب تلميذه هذه الطريقة التي تعلمها لتقصير أنفه.

كان التلميذ النجيب يفهم جيداً ما يدور بخلد أستاذه نايجو، لهذا كان متعاطفاً معه، حين وجده يتصرف بهذا الأسلوب، وكما توقع الأستاذ من تلميذه النجيب بدأ التلميذ يجرب الطريقة التي تعلمها، وكما كان متوقفاً أطاع نايجو تلميذه!

كانت الطريقة بسيطة جداً، إذ إنها تعتمد فقط على وضع الأنف في الماء المغلي ليس إلا، على أن يقوم أحد الناس فيدوس الأنف بقدمه مرة بعد أخرى.. وفي المعبد كانوا يغلون الماء كل يوم، فكان التلميذ يحضر الماء المغلي من المطبخ، ولما كان الماء ساخناً جداً لدرجة

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

يصعب أن يضع فيه إصبعه، لهذا رأى أن وضع الأنف في مثل هذا الماء يجعل بخاره الساخن يكوي الوجه ويحرقه، ومن هنا صنع فتحة صغيرة في ورقة رقيقة، غطى بها الماء المغلي، فكان الأنف يوضع في الماء المغلي من خلال هذه الفتحة!

وضع نايجو أنفه في الماء المغلي، لم يشعر بحرارة الماء الشديدة، وبعد فترة قال له تلميذه:

لقد وضع الأنف في الماء المغلي بما فيه الكفاية..
يمكنك أن تخرجه الآن..

ظهرت ابتسامة خفيفة على وجه نايجو، لأن أحداً لم يكن يفهم معنى ما دار بينه وبين تلميذه من حوار..
كان الأنف قد تأثر كثيراً بسبب الماء الحار، فشعر نايجو بحرقة في أنفه، كما لو كانت حشرة «البق» قد لدغته في أنفه!!

بدأ التلميذ يدوس أنف نايجو الطويل بقدمه بشدة، بينما كان نايجو راقداً على الأرض، يتطلع فقط إلى قدم تلميذه وهي ترتفع وتهبط، بدا القلق على وجه التلميذ، فقال لنايجو:

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

ألا تشعر بالألم؟ ألا يؤذيك هذا؟ قال الطبيب يجب
أن أضغط بقوة، لكنني أخشى أن يكون في ذلك إيلام
لك؟!

هز نايجو رأسه، وكان هذا يعني أنه لا يشعر بأي
ألم..

كان لا يستطيع أن يدير رقبته لأن وجهه كان
ملتصقا بالأرض، بينما كان تلميذه يدوس على أنفه ومع
هذا قال غاضباً:

أنا لا أشعر بأي ألم..

في الحقيقة كان نايجو يشعر برغبة في أن يحك
أنفه، ومن هنا كان يشعر بالراحة أكثر من شعوره بالألم
نتيجة هذا العمل المتواصل..

بعد قليل ظهرت فقاعات بيضاء على الأنف، كما
لو كانت زغب ريش طائر صغير.. وحين رأى التلميذ هذا
قال:

يجب أن ننزع هذه الفقاعات بالملقاط..

لم يكن نايجو مقتنعاً بهذا، ومع ذلك أطاع

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

تلميذه، فهو يعرف بالطبع أن تلميذه لطيف، ومتعاطف معه، رغم أنه يشعر بأن التلميذ يتعامل مع الأنف كأنه شيء جامد، وليس قطعة من جسده، لها نفس الإحساس، مثل بقية أعضاء الجسم، لهذا السبب لم يكن نايجو سعيداً..

بدأ التلميذ في نزع تلك الفقاعات البيضاء، التي كانت مملوءة بالدهن، كانت الفقاعات الدهنية مثل أنبوب ريشة طائر بطول سنتيمتر واحد.. بعد أن انتهى التلميذ من هذه العملية أخبر نايجو بأنه يجب غلي الماء مرة ثانية، فسيطر شعور من عدم السعادة على نايجو مرة أخرى لكنه أطاع تلميذه.

بعد عملية الغلي الثانية صار الأنف أقصر مما كان عليه، صار أنفاً معقوفاً مثل أنف العقاب، لمس نايجو الأنف الصغير، وأخذ ينظر إلى نفسه من خلال مرآة قدمها له تلميذه، وظل الاثنان معاً في نفس الوقت ينظران إلى المرآة بلهفة وقلق..

الأنف الذي كان يتدلى حتى الذقن انكمش الآن، وتوقف عند الشفة العليا.. كانت هناك بقع حمراء على

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

الأنف، ظهرت بفعل ضغط قدم التلميذ على أنف أستاذه.. اقتنع نايجو الذي كان يقف أمام المرأة بشكل نايجو الذي ظهر أمامه في المرأة.. لكنه ظل قلقاً طول اليوم، فقد كان يخشى أن يطول هذا الأنف ثانية، وهكذا ظل أثناء ترتيبه للترانيم الدينية، أو أثناء تناوله للطعام يحاول أن يتحسس أنفه.. الأنف كما هو.. فوق الشفة، لا يبدو أنه يطول أو يتدلى أكثر من ذلك.. وغط نايجو في نوم عميق..

في صباح اليوم التالي كان أول عمل يقوم به نايجو هو لمس أنفه.. كان الأنف كما هو قصيراً.. شعر نايجو بالراحة الشديدة.

بعد يومين أو ثلاثة زار أحد الفرسان «السامورائي» معبد إيكينو، فكان يحملق في أنف نايجو، وبدت على وجهه علامات الضحك، وكان التلاميذ أيضاً كلما مروا به، كتموا ضحكاتهم، وذات مرة لم يستطيعوا السيطرة على أنفسهم، فخرجت الضحكات من أفواههم عالية، وكان بعض التلاميذ كلما استدار نايجو ناحيتهم، أثناء تلاوة الترانيم، يضحكون أيضاً.. حدث هذا عدة مرات..

في البداية ظن نايجو أن السبب ربما يرجع إلى تغير ملامح وجهه ، لكن هذه الفكرة لم تقنعه، فلم يكن هذا سبباً كافياً يجعلهم يضحكون بهذه الطريقة.. فالآن أنفه قصير، ربما كان هذا أمراً يثير لديهم الضحك أكثر مما لو كان له أنف طويل!! لا بد من وجود سبب ما يدفعهم للضحك.. وفكر في نفسه:

إنهم لم يضحكوا عليّ هكذا من قبل.. لم يحدث هذا أبداً..

بدأ يفكر جدياً في الأمر، بدأ يبحث عن سبب مقنع، كان لا يزال يتذكر أنه منذ عدة أيام كان يمتلك أنفاً طويلاً، تماماً مثلما يتذكر من صار فقيراً أيام غناه!

في عقلية الجنس البشري توجد مشاعر متضاربة، لا شك أن أي إنسان يتعاطف مع تعاسة الآخرين، ويتعاطف مع محاولتهم الجادة التخلص من هذه التعاسة، لكن ربما يشعر البعض أيضاً أن ثمة خطأ ما حدث، ومن ناحية أخرى قد يظن البعض أن نفس الشخص لا يزال كما كان من قبل، وتدرجياً ومن دون شعور، سينتاب الناس شعور عدائي تجاهه، لم يجد نايجو سبباً لموقف الناس هذا

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

تجاهه، لكن شعوراً من عدم الراحة انتابه، بسبب أنانية الناس، وهكذا وبمرور الأيام انتابته مشاعر الغضب، وبدأ يغضب بسرعة، لدرجة أن تلميذه الذي ساعده من قبل قال له إنه ربما يتعرض للعقاب من جانب الراهب الأكبر..

ذات مرة غضب نايجو غضبا شديداً بسبب سوء سلوك أحد تلامذته، فذات يوم سمع كلباً ينبح بصوت عال، فخرج نايجو ليستطلع الأمر، فوجد أحد التلاميذ الأشقياء يجري وراء الكلب، وفي يده عصا، وهو يصيح في الكلب:

سوف أضرب أنفك، سوف أضرب أنفك..

أخذ نايجو العصا من التلميذ، وضربه بها على وجهه، فقد استشاط غضباً لأن هذه العصا كانت هي ذاتها تلك العصا التي كان التلميذ يمسك بها ليرفع أنف نايجو الطويل أثناء تناوله الطعام في الأيام الماضية.

تأسف نايجو لأنه فقد أنفه الطويل..

بعد أن غربت الشمس.. وذات ليلة عصفت الريح فجأة، وبرد الجو، لم يستطع نايجو العجوز النوم، ظل يتململ في الفراش، يتقلب على جنبه، غلبه شعور قوي

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

بأن يحك أنفه، وحين لمس أنفه وجدته مبتلاً، كما لو كان
يعاني من الحمى، فقال لنفسه:

ربما لأنني قصرت هذا الأنف بالقوة فقد أصبت
بالحمى..

بعدها وضع يده على أنفه، كأنه يضع باقة ورد
أمام تمثال بوذا!

في الصباح التالي حين استيقظ مبكراً كالعادة،
نظر إلى الحديقة، فوجدها فرشت بسجادة ذهبية، بعد أن
تساقطت عليها أوراق شجر «الجنكة» بسبب رياح ليلة
الأمس، بينما كان سطح المعبد يسطع تحت أشعة شمس
الصباح التي ظهرت لتوها من خدرها..

وقف نايجو على جدار الشرفة في مواجهة الحديقة،
وأخذ نفساً عميقاً.. فجأة غمره شعور عجيب، كأنه يريد
أن ينسى شيئاً ما.. وضع نايجو يده على أنفه بسرعة..
لم يكن هو الأنف القصير.. بل كان الأنف الذي طوله
ثمانية عشر سنتيمتراً يتدلى حتى الذقن... الأنف الذي
اعتاد عليه من قبل!

اكتشف نايجو أن أنفه صار طويلاً كما كان، وذلك

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

في ظرف ليلة واحدة، وفي نفس الوقت شعر بمشاعر
سعادة قوية، شعر كما لو كان يمتلك أنفاً صغيراً، فقال
لنفسه:

الآن لا يمكن لأحد أن يضحك عليّ..

أخذ يردد هذه العبارة، بينما كان أنفه الطويل
يتأرجح بفعل هواء صباح الخريف المبكر.

* * *

مقالات

* عنف العالم

* حدود قابلية الترجمة

* صور من الأدب الإيرلندي المعاصر

* إشكالية النوع: الأقصوصة

* أمبرتو إيكو: مديح الإيتوبيا

* الإبعاد أم التجذر:

سياسة الاختلاف عند إدوارد

سعيد وكورنيل ويست



* في مائة هايكو إنجليزي:
عشب الربيع خلفك يمحو خطواتك

* في مائة هايكو إنجليزي:
عشب الربيع خلفك يمحو خطواتك

* قصيدتان

فصل قصيرة

* الأنف

* خيط العنكبوت

* سلسلة من نقط الضعف

* ميس دوف المرعبة

* الأنف

* المطبخ

م
س
ر
ح
ة

* أوزوالد وزیناید

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

المترجمون

عزيز توما
فتحي الجميل
عز الدين الخطابي
علي عودة
إبراهيم فياض
مصطفى بيومي عبدالسلام
يوسف المحيimid
أحمد لوغليمي
يوسف عبدالعزيز علي
سارة تاكهاشي
جورج غريغوري
عبداللطيف الخياط
رشيد بوطيب
أحمد عثمان

■ قصص قصيرة:

الأندلس

- ايونوسكيه أكو تاكاوا
209 **خيطة العنكبوت**
ايونوسكيه أكو تاكاوا
224 **سلسلة من نقط الضعف**
ايون لوقا كاراجيالي
232 **ميس دوف المرعبة**
فرانسيس غراي باتون
243 **المطبخ**
فولفغانغ بورشرت
270

■ مسرحية:

- 279 **أوزوالد وزينايد**

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

■ مقالات :

- 9 عنف العالم جان بودريار
- 35 حدود قابلية الترجمة ل. ج. كيلي
- 65 صور من الأدب الإيرلندي المعاصر كريستين جورديس
- 81 إشكالية النوع: الأقصوصة بينوفون فيزي
- 118 أمبرتو إيكو: مديح الإيتوبيا فابيو غامبارو
- 128 الإبعاد أم التجذر: سياسة الاختلاف عند إدوارد سعيد وكورنيل ويست ... ميلي ستيل

■ قصائد:

- 187 في مائة هايكو إنجليزي: جيمس كيركب
عشب الربيع خلفك يمحو خطواتك
- 197 في مائة هايكو إنجليزي: تشينسيا كاسطيلارو
عشب الربيع خلفك يمحو خطواتك
- 203 قصائدتان منيب الرحمن

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

المطبـخ

فولفغانغ بورشرت (*) - ألمانيا

ترجمة رشيد بوطيب

أبصروه مقبلاً من بعيد باتجاههم. ذلك أنه بدأ بهيئته مشيراً للانتباه. ورغم وجهه العجوز، فإن المرء

(*) حين كان عمره عشرين سنة حكم عليه النظام النازي بالموت، بسبب من رسائله التي كتبها فترة تجنيده، والتي تضمنت آراءه بالحرب وبهيتلر. وبعد ستة أسابيع قضاها في السجن ينتظر تنفيذ حكم الإعدام، تم العفو عنه وأطلق سراحه، وفي سن الرابعة والعشرين تم إيداعه السجن مرة أخرى لتسعة أشهر. الحرب والسجن حطما جسده وما تبقى من هذا الجسد التهمه الجوع الذي أعقب الحرب، ليسلم الروح سنة 1947 وهو في السادسة والعشرين من عمره.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

يكتشف من طريقة مشيته أنه بعد في العشرين. جلس إلى جانبهم على الكرسي، ثم كشف لهم عما كان يحمله في يده.

إنها ساعة مطبخنا، قال، وحدق بهم واحدا تلو الآخر، وهم يقتعدون الكرسي الخشبي تحت الشمس. أجل، لقد عثرت عليها. إنها آخر ما تبقى.

أمسك بساعة المطبخ الصحنية الشكل أمام عينيه، ثم بدأ ينظف بأصبعه أرقامها المصبوغة بالأزرق.

واعتذر قائلاً: أعرف أنها أضحت بلا قيمة. وأنها أيضاً ليست بالساعة الجميلة. إنها أشبه بصحن أبيض. لكن الأرقام الزرقاء كانت تبدو جميلة على ما أعتقد. العقارب طبعاً مصنوعة من التنك. والآن توقفت هي الأخرى عن الحركة. لا. تحطمت من الداخل، إنه أمر مؤكد. إلا أنها احتفظت بشكلها الأصلي، رغم أنها توقفت عن الحركة.

ومرر رؤوس أصابعه في حذر على دائرة الساعة الصحنية، ثم نبس أحدهم:

- طبعاً، فقدتم كل شيء؟

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

أجل، أجل، نبس كالمترنح من الفرخ. أتعرفون،
ولكن كل شيء! فقط هذه هنا، إنها آخر ما تبقى. ثم رفع
الساعة مرة أخرى، كما لو أن الآخرين لم يبصروا بها
بعد.

لكنها توقفت عن العمل، قالت المرأة.

لا، لا، ليس هذا. طبعاً أعرف أنها عاطلة. لكن
ماعدًا ذلك فهي مازالت على حالها الأولى: بيضاء
وزرقاء.

ومرة أخرى يكشف لهم عن ساعته. والأجمل في
كل هذا، تابع في انفعال، لم أقصصه عليكم بعد. والحق
أن الأجمل هو ما سيأتي: أتعرفون، لقد توقفت عن
العمل في الساعة الثانية والنصف، بالذات في الساعة
الثانية والنصف.

وقال الرجل، كاشفاً عن شفته السفلى، إذاً فقد
أصيب بيتكم في الساعة الثانية والنصف. لقد سمعت
ذلك مرات كثيرة. حين تسقط القنابل، تتوقف الساعات
عن العمل. إن ذلك بسبب الضغط.

وحملق بساعته، ثم هز رأسه في تفكير. لا، أيها

الرجل العزيز، لا، إنكم مخطئون. إن الأمر لا يتعلق بالقنابل. ولا يجب عليكم أن تتحدثوا دائماً عن القنابل. لا، عند الساعة الثانية والنصف وقع شيء آخر، أنتم لا تعرفونه بعد. إن الطريف في الأمر حقاً، هو أنها توقفت بالضبط في الساعة الثانية والنصف. ليس في الساعة الرابعة والربع ولا في الساعة السابعة، وطبعاً فإني أعود دائماً إلى المنزل عند الساعة الثانية والنصف. أعني ليلاً. دائماً عند الساعة الثانية والنصف. وهذا هو الطريف في الأمر.

وحدق بالآخرين، لكنهم أبعدهوا أعينهم عنه. فلم يبصرهم. فأحنى رأسه باتجاه ساعته: ذلك أني كنت أشعر بالجوع، أليس كذلك؟ فأتوجه مباشرة إلى المطبخ. وأغلب الأحيان تشير الساعة إلى الثانية والنصف. وبعد ذلك، بعد ذلك تأتي بالطبع أمي. ورغم محاولاتي فتح الباب بهدوء، إلا أنها تسمعني دائماً. وحين أبحث في المطبخ المعتم عن شيء أسد به رمقي، يشتعل الضوء فجأة. فتبرز أمامي في سترتها الصوفية وشالها الأحمر. حافية القدمين. دائماً حافية القدمين، رغم بلاط المطبخ البارد.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

تضيق أمني عينيها بسبب الضوء الساطع. ذلك أنها تكون قد أخذت إلى النوم قبل مجيئي. فالوقت ليل.

حضرت متأخراً كالعادة، تقول لي، ولا تنبس بغير ذلك. ثم تسخن لي طعام العشاء وتحملق بي كيف أتناول طعامي. وفي نفس الوقت تحك قدميها بعضها ببعض، لأن البلاط كان جد بارد. لم تكن ترتدي أحذيتها البتة ليلاً. وتجلس قبالي طيلة الوقت، حتى أشبع. ثم أسمعها أيضاً تنحي الصحون جانبا، حين أكون قد أطفأت الضوء بغرفتي. هكذا يجري الأمر كل ليلة. وغالبا في الساعة الثانية والنصف. كان الأمر جد بديهي، أن تعد لي طعام العشاء كل ليلة، عند الساعة الثانية والنصف. كنت أجد ذلك جد بديهي. ألم تفعل ذلك دائماً. ولم تقل البتة أكثر من: متأخراً كالعادة. لكنها كانت تقول ذلك كل مرة. وفكرت بأن ذلك لن يتوقف أبداً. كان الأمر جد بديهي بالنسبة لي. كل شيء. هكذا مرت الأمور دائماً.

واستغرق في الصمت لحظة طويلة. ثم نبس في صوت خافت: والآن؟ وحملق بالآخرين. لكنه لم يعثر عليهم. وهنا نبس في خفوت في وجه الساعة الصحني

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

الملون بالأزرق والأبيض: الآن، الآن، أعرف، بأن ذلك هو
النعيم. النعيم الحقيقي.

وعلى المقعد خيم صمت ثقيل. ثم سألت المرأة:
وأسرتك؟

ابتسم في وجهها ابتسامة حائرة: آخ، تعنين
والداي؟ أجل، لقد ذهبوا هم أيضاً. كل شيء ذهب.
تصوروا، كل شيء. كل شيء.

ثم ابتسم في حيرة من وجهه لآخر. لكنهم لم ينظروا
إليه.

وهنا رفع مرة أخرى ساعته عالياً، وضحك. ونبس
ضاحكاً: فقط هذه هنا. هي ما تبقى. والأجمل في كل
هذا، هو أنها توقفت عن العمل بالضبط في الثانية
والنصف. بالضبط في الثانية والنصف.

ثم لم ينبس ببنت شفة. لكن وجهه بدا عجوزاً
للغاية. والرجل الذي كان يجلس بالقرب منه، حدق
بحذائه. لكنه لم يستطع رؤيته. كان يفكر دائماً بكلمة:
النعيم.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

ميس دوف المرعبة

فرانسيس جراي باتون (*) - أمريكا

ترجمة عبداللطيف الخياط

كانت الميس دوف تنتظر تلاميذ الصف السادس

الابتدائي ليدخلوا رتلاً إلى درس الجغرافيا. وقفت وراء

(*) فرانسيس جراي باتون Frances Gray Patton (1906-2000) كاتبة قصة قصيرة وروائية، من درهام في كارولينا الشمالية بالولايات المتحدة، بدأت الكتابة في المرحلة الثانوية وفازت إحدى قصصها بالمركز الأول على مستوى أمريكا، نالت الكثير من الجوائز، تفرغت لتربية أطفالها الثلاثة، ثم عادت إلى الكتابة، هذه القصة من أحب أعمالها إليها، فقد وسعتها وأصبحت من أنجح رواياتها بعنوان «صباح الخير ميس دوف». ركزت في كتاباتها على ولايتها. قامت بتدريب أعداد من الناشئة على الكتابة الإبداعية.

الطاولة منتصبة القامة، تشبه في انتصابها العصا التي بيدها لتشير بها إلى المواقع على الخريطة. وفجأة شعرت الميس دوف أنها ليست وحدها، وأن شخصاً ما أو شيئاً ما كان يتحرك في أرجاء الغرفة. كان هذا الكائن قد وصل إلى جانب طاولة الرمل حيث وقف قطع حيوان الرنة التي صنعها تلاميذ الصف الأول من الغضار، تتناول طعامها من نبات الأرض الذي ينمو على أطراف الهضبة، الهضبة التي صنعها طلاب الصف الثاني. وقف ذلك الكائن ينظر إلى الميس دوف ساكناً. ولكن الميس دوف لم تنظر؛ لم تلتفت حتى حينما مرّ الخيال على الجدار خلفها مرور ظلّ غيمة عابرة، ولا حتى حينما سمعت - أو كادت تسمع - قطعة الحوار (الطباشير) الجديدة تصرف بصوت حادّ على السبورة. لقد كانت تعرف بالطبع أنّه لا يوجد أحدٌ غيرها في الغرفة، وأنّ خيالها يخلق حياً أخرى ليخدعها. لقد اضطرت أن تعترف لنفسها أنّ الأمر يغض من شأنها لأنّه يكاد يكون تهيجاً عصبياً، وهي لا تؤمن بالاستسلام للتهيج العصبيّ.

أخذت الميس دوف تراقب تلاميذ الصف السادس

يخرجون من غرفة الموسيقى ويسيرون عبر الرّدهة. لقد كانوا يخرجون في اندفاع، وكأنّما هيّأت لهم هاتان الدقيقتان من الحرّية بين الصفّ والصفّ نشوة غمرتهم جميعاً. هكذا كان شأنهم كلّما غادروا غرفة الموسيقى، ولكنّهم بلغوا في هذا الصّباح حدّاً من الضّجيج يفوق العادة. وأرجعت هي الأمر إلى الطّقس، فقد كان نهار الرّبيع دافئاً وكان الأطفال في تهيج، شأنهم شأن الطّقس. وصدر من جهتهم صوت حادّ، كأنّه صوت لطمة بكتاب على كفلٍ ثقيلة، وصوت يقول: «آه يا واتي يا شيطان!» وصوت قهقهة مكتومة.

ولكنّهم حين اقتربوا من غرفة الميس دوف بدأت الفوضى بينهم تتلاشى، وبدأوا يبتلعون تهيجهم، وكانّهم مهرّ معتدّ بنفسه ولكنّه حسن التدريب. مرّوا واحداً بعد الآخر بخطوات محسوبة عبر العتبة، يقول كلّ واحد أثناء مروره بجانبها: «صباح الخير يا مس دوف»، بصوتٍ خالٍ من أيّة لهجة، لكي يتجنّب كلّ منهم سماع كلمة لوم. ومشوا إلى أماكنهم صامتين، واتّخذوا وضعيّة الجلوس بإيماءة من رأسها، ونظروا بعيون ثابتة نحو الأمام،

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

الأيدي مطوية والوضعية الصحيحة في الجلوس قد اتخذت - إنهم منتظرون ليتلقوا التلقين.

لاحظت الميس دوف بلا حماس أن شعر جينسي ويب يتموج باستمرار. بالأمس كان هذا الشعر الذي له لون الجزر مضافاً مرتباً بعيداً عن وجهها الجادّ ذي النمش، واليوم هو ملقى على كتفيها، غابة كثيفة من التموّجات والدوائر. إنّه عبء على كتفيها وعبء على عقلها، هذا ما يراه كلّ بصير. فقد كان التعبير المرتسم على وجه جينسي ينبئ عن رضا عن ذاتها تحسد عليه. إنّها لو قضت حياة طويلة عامرة بنجاح بعد نجاح فلعلّها لن تحصل مرةً أخرى على هذا المقدار المدهش من الرضا عن ذاتها.

ونظرت الميس دوف إلى تلميذ آخر، واتي بيكر، وهو صبيّ مزهرّ اللون، على درجة غير عادية من الجراءة، يهز أذنيه ليستجلب انتباه جينسي. لكنّه حينما نظرت الميس دوف إليه غاب اللون من وجهه، وارتسمت عندئذ في عينيه نظرة براءة اتسعت لها عيناه، وهدأت أذناه عن أية حركة.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

وبقيت عينا المس دوف مصوبتين تجاه واتي،
ولكنها لم تعد تراه، وإنما رأت في مخيلتها أخاه
توماس، وهو الذي كان يجلس في مقعد واتي قبل سبع
سنوات، وفي عينيه نفس نظرة البراءة التي تغطي
شقاوته. ثم رآته في مخيلتها على طوف في المحيط
الهادئ. لم تكن تراه كما تصفه الصحف - جلد وعظام
ووجه شاحب منهك قد غطته لحية خشنة ثائرة - إنما
رأت توماس مشابهاً لواتي؛ على أسنانه جهاز تقويم وفي
ذقنه غمازة. وتخيّلته وحيداً فريداً تتقاذفه أمواج البحر
كالجبال.

مرّت على الميس دوف موجة من الدوار، ولكنها لم
تجلس، فلم تكن تعتبر الأمر ذا بال؛ لقد أصابها مثل هذا
من آنٍ لآخر على مدى العام كله، وكان ينتهي بسلام كلّ
مرة. لقد كانت الميس دوف تنظر نظرة استخفاف إلى
المعلّم أو المعلّمة اللّذين لا يمارسان ضبط النفس.

لقد مرّ على الميس دوف ثلاثون سنة وهي تعلّم
الجغرافيا في مدرسة سيدار جروف الابتدائية. كانت هناك
قبل أن يأمر مجلس البلدية الذي يؤمن بالتقدّم وبساحات
اللعب المستوية بقطع شجرات الأرز التي كانت تنتصب

في الساحة وكأنها في تأمل عميق. لقد مرّ أمام ناظريها مدراء، ومرّت أشكال من الهوس، ومرّت نظريات تأتي وتروح؛ لكنّ المدرسة ظلّت تقبع هناك مبنية بالطوب الأحمر، ظاهرة للعيان بشكلها البشع لا ينالها أيّ تغيير. لقد ظلّ الجوّ داخلها يعبق برائحة المعاطف المطربة الرطبة والسندويشات المحشوة بالمخلّل، وظلّ الفارس جالاهاد وهو يلاطف جواده معلّقاً في لوحة على الجدار الأيسر للصالة، ولم يزل واشنطنون يعبر نهر دولاوير في لوحة على يمين الصالة. لم يزل المرء يدهشه بين حين وآخر سلوك مؤدّب وذكيّ من طفل كان يبدو خالياً من أيّة شمائل. إنّ المدرسة لم يأت عليها تغيير يذكر، ولم يأت على الطبيعة البشرية تغيير يذكر، ولم يأت على الميس دوف تغيير يذكر.

ففي كلّ حزيران (يونيو) من كلّ عام يتخرّج من مدرسة سيدار جروف نيف وأربعون بنتاً وولداً في موكب يكسب أناقته من خلال كشكش من موسلين الأوجاندي وينطال من قطن الدقّ. هؤلاء الأطفال يخرجون إلى العالم الواسع بادئين بالمدرسة المتوسطة، ثم إلى أمكنة أخرى، فيتمتّعون ويعانون، وكلّما تقدّمت بهم الحياة نسوا الكثير

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

مّمّا مرّ بهم، فهم ينسون التواريخ وينسون الأرقام العشريّة
وينسون كيف يكتبون الرسائل التجارية.
ولكنّهم لا ينسون أبداً الميس دوف.

إنّ ذكر نهر الفرات أو الدائرة القطبية الشماليّة أو
سهول العشب الأرجنتينيّة تعود بهم مهما مرّت السنين
إلى غرفة الجغرافيا. إنهم يرون مرّة أخرى الخريطة الكبيرة
ويرون المحيط الأزرق الممتدّ والدول ذوات الألوان
(يتذكّرون أنّ الهند لونها زهري والصّين لونها برتقاليّ
والجزمة الإيطاليّة بنفسجيّة)، ويرون الميس دوف ترفع
عصاها الطويلة لتشير إلى مواقع جبال ووديان غريبة،
ويعود إليهم شعور الدهشة من عالم مترامي الأطراف
كثير التنوّع. إنّهم عالم لا يخرج عن الانضباط أبداً؛ إنّهم
مثلهم تماماً. وحين يتذكّرون ذلك يشعرون بالعطش إلى
حدّ ما.

ويقول أحدهم للآخر مبتسماً: «أتذكر الميس

دوف؟»

غير أنّ هذه الذكرى التي لا تفنى، وكون معنى
اسمها «الحمامة» يشير إلى ذلك الطائر الوديع لا ينبغي

أن يخدع أحداً حول الميس دوف. لم تكن شخصيتها رمز الأُنس والوداعة. لقد كانت الميس دوف مرعبة.

بدأت الميس دوف التدريس في سنّ مبكرة. ولعلّ تلاميذها يستهجنون أن تكون يوماً ما شابة صغيرة. إنّ مما يبدو أقرب إلى تصوّر عقولهم أن تكون الميس دوف قد خرجت من بطن أمّها في أواسط العمر، وقد لفّ شعرها ذو اللون الرّمادي في شكل عقدة عند مؤخّرة رأسها، وقد ثبتّ منديل أبيض بالدبّوس فوق صدرها الأسمر ذي العظام البارزة. ولكنّ الحقيقة أنّ الميس دوف كانت فعلاً صغيرة يوماً ما.

لقد توفّي أبوها ولم يترك لها سوى مكتبة تحتوي كتب الرّحلات، وسوى أمّها التي تضوع منها رائحة البنفسج، وأختها الأصغر منها، والتي كانت مثلها طالبة. شعر الناس ممّن هم أكبر منها سنّاً بالأسى لأجلها، فقد بدت نحيلة وشاحبة وغير مدرّبة، مما يجعل العبء الذي ألقي عليها يبدو أكبر من أن يحمله. ولكنّ الميس دوف لم تشعر بالأسى على نفسها أبداً، فقد كان تحمّل المسؤولية هو المزاج المناسب لطبيعتها.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

كان الأطفال من كلِّ صفِّ يأتون إليها خمساً وأربعين دقيقة من كلِّ يوم، خمس مرّات في الأسبوع، على مدى ستّ سنوات من حياتهم. وكانت تنظر إليهم على أنّهم نوع من التحدّي؛ فلم تكن تشعر بالعطف الغامر وهي ترى خجلهم الطفولي، ولفظهم الألتع، ونسيانهم اللامبالي؛ بل ترى في كلِّ ذلك صفات تنتظر التقليل والتشذيب، وترى في صفوفها زمراً من الجنود الأغرار من واجبها أن تكسبهم التماسك وأن تجعل سلوكهم ذا هدف. كان معدنها من معدن قواد الجيوش.

لقد كان المدرّسون الآخرون يواجهون مشكلة في ضبط النظام في صفوفهم، ولكنّ الميس دوف لم تواجه مثل هذه المشكلة. وكان المدرّسون الآخرون يحاولون أن يجعلوا من عملهم التدريسيّ لعبة - فيلاعبون التلاميذ لعبة البيع في الدكان، ويلصقون النجوم الذهبية على جبين الأطفال، وربما هدّدوا أو تزلّفوا؛ وأمّا الميس دوف فما كانت ترفع صوتها أبداً، ونادراً ما كانت تبتسم. كانت تبسط أمام تلاميذها مجموعة قوانينها التي لا تبديل فيها ولا تغيير. وهم يطيعون تلك القوانين، فالعمل يجب أن ينهى في وقته، ولا يجوز الهمس،

ولا قضم الشعر، ولا التلوي فوق المقاعد. وإذا كان لا بدّ من السعال فلا بدّ من تغطية الفم بمنديل نظيف. وحينما يغفل أحدهم عن قانون من هذه القوانين فكلّ ما تفعله الميس دوف أن تنظر صوب الجاني، ولا شيء غير هذا. وإذا اضطر طفل إلى تعكير سير العمل بأن يطلب مغادرة غرفة الصفّ لشرب الماء (وأما الحاجات الأخرى فإنّ الميس دوف تترفع عن الاعتراف بها) فإنّه حين يفعل ذلك يبقى الصفّ في حالة صمت مطبق حتى يعود. يبقى الجميع حاملين ساكنين ينتظرون عودته. ولهذا كان من الأسهل - حتى ولو كنت قد تناولت سمكاً مملحاً على الفطور - أن تبقى تعاني من العطش من مواجهة ذلك الموقف.

ولقد تمكّنت الميس دوف أن تصبغ حتّى المادة التي تدرّسها بالمعنى الأخلاقي. ترى تلاميذ الصفّ الأول الذين يدرسون عن حيوانات مختلف البلدان يردّدون خلفها: "اليك (ثور التيببت) حيوان عظيم الفائدة." ويعلم التلاميذ أن عليهم أن يكونوا كاليك. ومن بعد يتعلّمون جملة أعقد، فهم يردّدون جماعة وفي انسجام تامّ: «ليس الجمّل حيواناً جميلاً، لا في المظهر ولا في المزاج، ولكنّه

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

قادر على البقاء لمدة أيام كثيرة بدون ماء». وهم يعلمون المقصد من ذلك. كما يكتب تلاميذ السنة السادسة في دفاترهم (محافظين على استواء الهامش): «إن الحياة فوق العرض خمسين تتطلب تحملاً وعزماً».

يحدث أحياناً أن تكاد بعض الأمهات التقديميات يثرن ضد ذلك الوضع؛ فيصيح بعضهن: «لقد مضى دهر طويل وهي تدرّس، ولم يتغيّر أسلوب تدريسها منذ كنا في الصفّ الثالث. إنّها تضبط التلاميذ بالخوف». ثم يلتفتن إلى أجراهنّ ويقلن لها: «أنت التي ستذهبن إليها، وأنت التي ستحدثينها».

وتذهب الجريئة، ولكن لسبب ما لا يبدر عنها إلا القليل من الكلام، حيث أنّ نظرة الميس دوف الثابتة المصوّبة نحوها تُشعرها - حتّى وهي في أجمل ثيابها من صوف التويد ولعلّها زيّنت صدرها بزهرة الغاردينيا - تشعرها بأنّ عمرها عشرة سنوات أو نحو ذلك، وأنّ بعض ثيابها تبدو من تحت الثياب الخارجيّة، وتحسّ بأنّ حنجرتها قد جفّت، وتبدأ تراجع نفسها هل لديها مندبل نظيف حتى تسعل فيه.

ثم إنَّ هناك حقيقة صغيرة وهي أن مدرسة سيدار جروف كان مركزها دائماً الأول في الولاية في مادة الجغرافيا.

وأمر آخر. لقد كان يحدث أن يوجد طفل ذو نفس حرّة يأبى الانصياع للنظام الجماعي. ولقد كانت الميس دوف قادرة على معالجة أمره. لقد سمعت مرّة ولدين صغيرين يتحدثان عنها عند حنفيّات الشرب (ولم يكن من المفروض أن يكونا عند حنفيّات الشرب، فقد كان وقت حصّة المكتبة، غير أن أمين المكتبة كان متساهلاً).

قال أحدهما للآخر: إنني أراهن أن الميس دوف يمكنها أن تلقي جو لويس (بطل الملاكمة في ذلك الوقت) أرضاً.

وأجاب الآخر بعد ضحكة ساخرة: من؟ هذه العجوز التي تشبه العصا النخرة؟ إنني أستطيع أن أتغلب عليها بخنصري.

وصادف أنّه نظر في تلك اللحظة إلى الأعلى فرأى الميس دوف تنظر إليه. وبقيت تنظر إليه فترة طويلة. ولم تكن عيناها ذواتا اللون الرماديّ الفاتح تحمّلان أيّ

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

تعبير. كانت أرنية أنفها زهرية، ولكن ليس أكثر احمراراً من العادة. ثم تكلمت أخيراً.

قالت له وكأنها توجه ملاحظة موضوعية: ألا تلاحظ يا توماس بيكر أنك كثير الكلام؟

فأجاب بصوت ضئيل: بلى يا سيدتي. ومضى دون أن يشرب. وتفصّد منه العرق بعد سبع سنوات حينما تذكر ذلك، ولم يكن بإمكانه أن يعلم أن الميس دوف تذكرت ذلك الحادث أيضاً. نعم إنها تذكرت.

لقد عانت الميس دوف من انزعاج في نفسها منذ حادثة بيرل هاربر⁽¹⁾ إنها تعيش وحدها الآن، فقد تزوجت أختها، وفارقتها أمّها إلى مكان لا يظهر على الخارطة. (ولكنّ الميس دوف كان يسرها أن تتذكر أن ذهاب أمّها كان محاطاً بكلّ راحة ممكنة وبالمظهر اللائق.) وفي أحد الأمسيات حدث أثناء قيامها بتصحيح أوراق التلاميذ أنّ إحساس المعلم الفائق لديها تنبّه إلى وجود شيء ما يتطفّل على خلوتها. واستدارت بسرعة وأجالت بصرها في الغرفة. كانت الستارة البيضاء المقوّاة بالنشاء ترفرف ولها حفيف بفعل نسمة من الرّيح، وكانت أرفف خشب

الورد التي ورثتها من جدتها تلقي ظلاً عجيباً على الأرض الملمّعة، وكان ضوء الشمعة يشير كالإصبع إلى العناوين المذهّبة لكتب الأسفار البنيّة التي ورثتها عن أبيها. ولكنها لم تر شيئاً آخر، غير أن قلم التصحيح الأحمر كان يرتجف بين أصابعها. ومرّ بحلقها تقلّص أنّي مؤلم ناجم عن كآبة حزينة لا مبرر لها؛ كما مرّ بها شعور أبعد عن طبيعتها، حيث أحسّت بانعدام قيمتها. إنّ الميس دوف لم تشعر قطّ من قبل أنّها عديمة القيمة.

وفيما بعد حدث الشيء نفسه مرّات عديدة، حتى أدركت أخيراً من هم المتطفلون على خلوتها. إنهم الأطفال الذين درّستهم منذ فترة طويلة.

لقد فرّقت الحرب أولئك الأطفال. منهم فتاة - نوعية مغرورة سخيقة - صارت ممرضة في كوريجيدور⁽²⁾، وهذا آخر ما وصل من معلومات عنها. أحد الأولاد قتل في تونس، وكان آخرون في الرأس الشاطئي في أنزيو، أو في غابات غينيا الجديدة، أو فُقدوا ضحيةً للقذائف المضادة للطائرات في سماء ألمانيا. ولكنهم كانوا يعودون إلى خيال الميس دوف. كانت تراهم في شكلهم يوم كانوا في السابعة أو العاشرة أو الثانية

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

عشرة. غير أنّهم اكتسبوا جمالاً لم تعهده من قبل أبداً. كانوا يرفعون رؤوسهم مثل أزهار الصباح النجمية، وكانت أطرافهم ترتعش ارتعاشة بهيجة شأن الأطفال حين يبتهجون دون سبب ظاهر. وحالما تنظر إليهم الميس دوف يصيبهم السكون، وتمتقع وجوههم، وتمتنع عيونهم عن التراقص، ويطوون أيديهم الصغيرة ثم يبهت لونها ويختفون.

أكثر طفل كان يظهر لخيالها هو توماس بيكر. إنّ صحيفة البلد كانت مليئة بأخبار توماس. لقد أصيبت سفينته بقنبلة وقتل الضباط الذين كانوا يصدرون الأوامر وأخذ توماس المهمة عنهم. لقد دان له مئة رجل بحياتهم لما أبداه من ذهن حاضر. لقد بقي أربعة أيام على طوف ليس عنده طعام وليس عنده من الماء إلا ما توقّر في الكانتين (المطعم العسكري). وحينما انتشلوه كان لسانه بارزاً وأسود منتفخاً من العطش. وهذا الذي اعتصر قلب الميس دوف - أنّه استنفد ما عنده من الماء.

إنّ توماس بيكر الذي أتى ليقف أمامها الآن كان ولداً قويّ البنية يلبس بنطلون نيكروز (يصل إلى الركبة)،

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

وقد اشْرأبَّ برأسه مثل الديك، ولكنَّ الغمَّازة التي في ذقنه كانت ترتجف، ومررَّ طرف لسانه على شفثيه، وبدا عليه العطش.

ولكنَّ أولئك الأطفال لم يكونوا يأتون إلا في الليل. وحينما يعود النهار يلوح للميس دوف أنَّها تعرّضت لخيال فحسب. ومن ثمَّ فقد كانت تتناول بيضتها المسلوقة كعادتها وخبز التوست من القمح غير المقشور، وتتناول كالعادة قرص فيتامين إضافياً مع عصير البرتقال. ثم تسير بخطوتها المحسوبة وتكتسي دور السلطة التي لا تتزعزع. وحينما تصل إلى المدرسة تجد الأطفال وقد خلوا من تلك الجاذبية وبدوا لعينيها شيئاً عادياً. إنَّهم شيء مختلف تماماً عن تلك الصُّور البهيّة الآنيّة التي كانت تكتسح خيالها. إنَّ غرفة الجغرافيا مكان لا يجروُّ أن يغير عليه أحد. هذا على كلّ ما ظهرت صحته حتّى هذا الصُّباح.

لقد تنحج ولد في الصفّ الأخير من المقاعد، وتبعه ولد آخر عند النافذة. ولم يمض وقت طويل حتّى علا في أرجاء الغرفة أصوات من الحلق تشبه نقيق الضفادع في مستنقع بعيد. وفهمت الميس دوف ماذا يعني ذلك

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

الضحيج. إنّه الصوت التقليديّ في المدرسة - نوع من التحدّي. لقد سمعت مدرّسين آخرين يتحدّثون عنه وقد أسقط في أيديهم، ولم يحدث هذا قطّ في صفّها من قبل.

ورفع واتي بيكر يده ببطء، فانقطعت الأصوات، وخيم على الغرفة صمت يشبه أن يكون نفساً مكتوماً. ورأت الميس دوف نقطة عرقٍ قد ظهرت على حاجب واتي، وبدت يده المفتوحة رطبة لامعة.

قالت الميس دوف: «نعم يا واطسون»؟⁽³⁾.

ووقف واتي، فقد كان تلاميذ الميس دوف يقفون حينما يخاطبونها، وأجرى يده على معدته الباردة، ثم قال: «لقد أخذت رسالة من توم⁽⁴⁾ يوم أمس».

وصحّحت الميس دوف لهجته العاميّة: «لقد استلمت يا واطسون، استلمت رسالة من أخيك أمس. هذا حسن»

«نعم يا سيّدي» وهنا توقّف واتي، لقد كان من الواضح أنّه يتعثّر. ثم تابع قائلاً: «لقد أرسل لي دولاراً مما كسبه من لعبة البوكر في مستشفى النّفاهة».

قالت الميس دوف: «إنّ ممّا يؤسفني أن أسمع أنّ
توماس يقامر. ولكننا كلّنا فخورون جداً بسجلّه الحربيّ.
حسنٌ يا واطسون. يمكنك الجلوس إذا لم يكن لديك شيء
آخر مهمّ».

«إحم إحم» صدر هذا الصوت من الولد الذي خلف
واتي.

وقال واطسون: «لقد منح وساماً لما أبداه من جرأة
تفوق القدر الواجب». وهنا بدا أنّ الكلمات الرئانة
أشعلت فيه الجرأة، فتابع قائلاً: «إنّ لديه رسالة إلى هذا
الصف».

وسألت الميس دوف: «هل أحضرت الرسالة؟ إذا
كانت معك فبإمكانك قراءة الجزء الذي يخص الصفّ
بصوت مرتفع».

وأخرج واتي ظرفاً من نوع البريد الجوّي من جيبه
الخلفيّ. ولاحظت الميس دوف أنّ خطّ توماس كانت
متباعداً وسيئ الشكل، كأنّه لم يتغيّر قطّ، ولأمر ما
شعرت أنّ هذا من دواعي سرورها.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

ودبّت الحركة في الصفّ، وظهرت ملامح ضحكة
مكظومة تتصاعد في جوّ الغرفة.

قالت الميس دوف: «أرجو الانتباه».

وفتح واتي الرّسالة. كانت الورقة متسخة يصعب
قراءتها، ممّا يؤكّد أنّها مرّت على أيادٍ كثيرة، وأنّ
كثيرين قد قرأوها. ثمّ تنحنح واتي، إلاّ أنّ صوت
نحنحته لم يكن جزءاً من خطّة الشغب التقليديّ، فقد
كانت الميس دوف تعرف الفرق. حذّرها واتي قائلاً، وهو
يستمتع بذلك: «إنّها طويلة إلى حدّ ما».

وأدركت الميس دوف أنّ هناك شغباً في الجوّ، فقد
علمت هذا من أصوات النقيق، ومن ترددّ واتي. لكنّها لم
تكن تؤمن بتجنّب المشكلات. لقد اعتادت أن تواجه
الوقاحة وجهاً لوجه. تعودت أن تواجهها وتخدمها.

لذلك قالت: «يمكننا أن نستغني عن بعض الوقت
من أجل الرّسالة».

وبدأ واتي يقرأ، وصوته عالٍ يدلّ على الثقة، وفيه
حلاوة صوت الفتيات، كما هو شأن الصبيان قبل أن
يتغيّر صوتهم بسرعة. كانت الكلمات التي قرأها: «إنّ

من العجيب أن العالم هو حقاً كما نتخيّله من خلال الوصف. فعندما حملوني عائدين بي في طائرة المستشفى إلى كاليفورنيا نظرت إلى أسفل وبدا لي (ياللهول!) بدا لي كأنني أنظر إلى تلك الخرائط على لوحة درس الجغرافيا في مدرسة سيدار جروف العتيقة العزيزة (ها! ها!). وانكشفت لي شبه جزيرة تشبه في وضوحها ما رأيناه في تلك الخريطة: قطعة من اليابسة يكاد الماء يحيط بها من كلّ جانب. ورأيت أيضاً بعض الأتولات (الحلقات المرجانية)، وهي فعلاً حلقات مثل كعك الدونات تنبت أشجار النخيل على الجزء اليابس منها، ويوجد الماء الأزرق في الحفرة التي في الوسط. والماء هو في زرقة قطعة الحوَار (الطباشير) التي سرقتها مرّة ورسمتُ بها صورة الميس دوف على جدار الممرّ الجانبي. أتذكر ذلك؟».

إذا فتوماس هو الذي رسم تلك الصّورة الكاريكاتوريّة. لقد كانت ترتاب فيه كلّ الوقت. قالت الميس دوف: «تابع يا واطسون».

«إنّك تريد أن تعرف إذا كنت مذعوراً حينما انصبّت علينا تلك الحشرات الصفراء [الطائرات] من -

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

وبلع واطسون ريقه وتابع قائلاً - «من المجحيم»، كان صوته أشدّ من اللّزوم بسبب ارتبائه، «تصبّ علينا قنابلها. وجوابي نعم بكلّ تأكيد، ولكن مرّ في ذهني مثل الومضة أن خوفي لم يكن أشدّ من خوفي ذلك اليوم حين ضبطتني تلك السيّدة العجوز دوف وأنا أتفاخر عند صنابير الماء بأنني أستطيع أن أرميها أرضاً. وقلت لنفسي: إنني لم أفرّ عندئذ، ولذا فإنني لن أفرّ الآن.»، كما إنّه لم يكن هناك مكان أفرّ إليه».

وضحك التلاميذ ضحكة عصبية.

ثمّ تابع واتي: «وفيما بعد، حينما كان الطّوف يعلو بي ويهبط مع الموج، وكأنتي روينسون كروزو، ما الذي تظنّ أنني كنت أفكر فيه؟ إنني لم أكن أفكر بفتاة أتعلّق بها وأضع صورتها في الغرفة .. وإنما كنت أفكر بالميس دوف. كنت أفكر بتلك النظرة التي لا يدرك كنهها تنظرها إلينا كلّما احتاج أحدنا إلى شربة ماء. وهكذا تظاهرت - من أجل أن أجعل زادي من الماء يكفيني - بأنني رجعت سنين عديدة إلى غرفة الجغرافيا. وحتى بعد أن نفذ كلّ الماء تابعت تمثيل غرفة الجغرافيا. أقول لنفسي: إنّ الجرس لا بدّ أن يرنّ في غضون دقائق.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

يمكنك أن تتحمل أكثر مما تحمّلت بقليل. إن الشّجاعة التي لزمّنتني في وسط المحيط الهادئ هي عين الشّجاعة التي لزمّنتني في المدرسة. قل هذا للأطفال في مدرسة سيدار جروف». وهنا توقّف واتي فجأة.

وسألت الميس دوف: «هل هذه هي النهاية؟».

نظر إليها واتي نظرة مباشرة، وفكّرت الميس دوف هنيهة عابرة أنّه سيقول نعم. ولو قال نعم فإنّ الحادث سوف يعتبر منتهياً، لأنّ الميس دوف لم تشكّ قطّ في صدق تلميذ، وهذا هو السبب في أنّهم كانوا يخبرونها الصدق في العادة. ولكنّ واتي هزّ رأسه قائلاً: «لا ياسيدتي. هناك القليل أيضاً». هنا اكتسى وجهه لون البندورة الناضجة تقريباً. «يقول هنا» - وبلغ واتي ريقه - «يقول» - واستنشق نفساً عميقاً - «يقول: قبل عنّي الميس دوف».

وقالت الميس دوف: «حسناً يا واطسون. إنني أنتظر».

ثمّ عمّ هدوء كهدوء الكهرباء. وحينما نفذ معنى كلماتها الحقيقيّ إلى عقول الأطفال تلا الهدوء شهقة.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

وطوى واتي الرّسالة ووضعها في جيبه. ثم بدأ يسير نحوها، يسير بخطوات مصمّمة شأن الشهيد الذي قرّر الرّضا بما قدّر عليه من ضربة السيف التي ستقطع رأسه. وحتت الميس دوف رأسها صوبه. ولم يتقدّم أكثر ممّا اضطره الموقف، بل ثنى جسمه بجمود من الوسط ولمس بشفتيه المزمومتين خدّها. (وفكرت الميس دوف: إنّ رائحته مثل رائحة عشّ طير هجره الطير منذ عام. إنّه لأمر عجيب؛ فمهما غسلت جسم صبيّ ذي اثني عشر عاماً، فإنّ رائحته تظلّ مثل رائحة عش الطير.) وقبل واتي خدّها قبلة مفرقة، دوت رنتها في أرجاء الغرفة.

وقالت: «شكراً يا واطسون. يمكنك أن تهدي سلامي إلى توماس». ثمّ استقامت في جلستها وواجهت تلاميذها. ولدهشتها لم يكن يتسم منهم أحد.

ثمّ تكلمت جينسي ويب. تكلمت دون أن ترفع يدها أولاً لتطلب الإذن. قالت في صوت ناعم: «إنها بمثابة ميدالية. إنّ هذا بمثابة ميدالية يعلّقها على صدر الميس دوف».

وبدا لمدة هنيهة كأنّ ضوءاً أضيء خلف وجهها، ثمّ

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

غطاه الظلّ، وكأته غطاء من الهيبة. بدا وكأنّ جنسي قد
لمحت جمالاً كونياً - ولعلّها رأت كذلك حزناً أو نبلاً -
بلغ في شدّته حدّاً لا يحتمله صباها، فانخرطت في
البكاء، وألقت برأسها على مقعدها حيث انتشر شعرها
الأحمر كالمروحة المجدّدة.

ثمّ اندفع كلّ البنات في البكاء، وحاول كلّ
الصبيان ألاّ يبكوا.

وارتبكت الميس دوف لأوّل مرّة في حياتها العمليّة.
لقد أرادت أن تخطب في تلاميذها. أرادت أن تقول شيئاً
جميلاً وأن تعبّر عن امتنانها وعن معنى الحياة من وجهة
نظرها، وعن كرم قلوب هؤلاء الأطفال الذي غمرها. لقد
كان ما أثبتوه شيئاً أندر من الكرم: إنّه العدل. غير أنّ
الميس دوف لم تستطع أن تعبّر عمّا شعرت به، حيث لم
يكن من رأيها في أيّ وقت مضى أن من اللائق
بشخصيّتها أن تعبّر عن العواطف. غير أنّ الميس دوف
انتبهت في أثناء انتظارها للكلمات أن تصاغ في ذهنها
إلى أنّها تهمل واجبها؛ فالواجب الأوّل على المدرّس أن
يحفظ الهدوء.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

والتقطت قطعة خيط من إناء على طاولتها،
ومشت في الممر الذي يفصل بين المقاعد إلى جينسي
ويب. وأمسكت بشعرها، ذلك الشعر الذي هو تحفة من
الفن، وتحفة من الله. حزمت الشعر بيدها، وربطته
بأحكام إلى قفا رقبة جينسي بقطعة الخيط الصغيرة التي
اشترت من البقالة.

ثم قالت الميس دوف: «إنه الآن لن يعترض
طريقك».

وحينما سمع الأطفال صوتها البارد الواضح
الطبيعي عادوا إلى وعيهم. فجلسوا منصتين، ونظفوا
أنوفهم بمناديل نظيفة، وطوا أذرعهم فوق مقاعدهم.
وقالت الميس دوف: «أخرجوا دفاتركم أيها
التلاميذ».

ومرت أمام عيونها غمامة آنية، بدا الأطفال من
خلالها كما يظهرون من خلال موشور، بدوا كأنهم
يتوهجون. بدت نقط النمش وخصل الشعر فوق الجبين
والمآزر بغير أكمام والقمصان المصنوعة من الوبر وكأنها
يغمرها توقد نور قوس قزح. وفاض الحب من صدرها وعم

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

أطفالها - سواء أولئك الأطفال الذين يفتحون دفاترهم الآن أمامها، وأولئك الذين هم في مناطق بعيدة أعانتهم يوماً ما ليحدّوها على الخريطة. ولم يكن حبّها الذي فاض ناعماً مثل حبّ الأمّ التي تدلّل أطفالها. وإنّما كان سيلاً متدفّقاً هادراً من الاعتزاز والأمل، وكأنّه قلب قائد الجيش العجوز يخفق مع جنوده الذين دفع بهم إلى المعركة.

ثم مشّت الميس دوف المرعبة إلى السبورة، والتقطت قطعة حوار (طباشير) وكتبت: «فوق العرض خمسين...»

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

الهوامش

- 1) حادثة بيرل هاربر: هجوم مباغت قام به اليابانيون في آخر عام 1941 على ميناء بيرل هاربر الأمريكي في هاواي، وحطم فيها الأسطول الأمريكي في تلك المنطقة بما في ذلك سفن كثيرة وأكثر من 180 طائرة حربية.
- 2) كويجيدور: اسم جزيرج محصنة عند مدخل خليج مانبلا في شبه جزيرة الباتان في الفلبين؛ دافع عنها الجنرال وينرايت وقواته في الحرب العالمية الثانية، ثم استسلم أمام اليابانيين.
- 3) واتي هو اسم التّحِبّ لواطسون، وتوم هو اسم التّحِبّ لتوماس.

* * *

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

خيط العنكبوت

ايونوسكيه أكو تاكاو - اليابان

ترجمة سارة تاكاهاشي

يحكى أن بوذا كان في يوم من الأيام يتجول وحيداً
حول بحيرة اللوتس في الجنة، بينما كان السكون يخيم
على أزهار اللوتس في البحيرة، تلك الأزهار التي كانت
مثل حبات لؤلؤ مدورة ناصعة البياض ناعمة الملمس،
رائعة الجمال تخرج منها زنابق ذهبية تبعث بعبيرها
وطيبها الفواح دون توقف كأنها نافورة لا تتوقف عن
إطلاق عطرها.. بينما كان الصبح يتنفس ويعم نوره
أنحاء الجنة..

بعد قليل توقف بوذا قليلاً.. ثم اقترب من حافة بحيرة أزهار اللوتس، وشرع يتطلع إلى أعماق البحيرة، بينما كانت أوراق أزهار اللوتس تغطي سطح الماء.. ومن أسفل أزهار اللوتس الموجودة في الجنة، كانت هناك أعماق جهنم، ومن خلال هذا الماء الرقراق الذي يشبه بلورة صافية كان بوذا يستطيع أن يشاهد بوضوح تام منظر النهر الذي يعبر فيه الموتى، وجبال الإبر المدببة.. كان يرى كل ذلك بوضوح كأنه يشاهده من خلال منظار مكبر..

في قاع جهنم رأى رجلاً يدعى « كنداد »، كان يمضي مع غيره من المذنبين، الذين حشروا في جهنم.. كان كندادا لصاً شريراً، قتل كثيراً من الناس، وأحرق عدداً من البيوت، ومع هذا فقد فعل حسنة واحدة فقط في حياته، فذات يوم بينما كان يمشي في غابة البوص الكثيفة كاد أن يسحق بقدمه عنكبوتاً صغيراً كان يعبر الممر الذي يمشي عليه كندادا، حين شاهد كندادا العنكبوت، انتبه على الفور، وفكر
لا... لا... رغم أنه حشرة صغيرة، لكنه ذو روح،
من المؤذي أن أقتله..

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

تحاشى كندادا العنكبوت.. لم يقتله..

كان بوذا يشاهد منظر جهنم، ويتذكر ما فعله كندادا حين أنقذ العنكبوت من الموت ذات يوم، حينئذ فكر في أن ينقذه من الجحيم لأنه فعل في حياته تلك الحسنة، ومن حسن الحظ حين نظر بوذا إلى جانبه شاهد عنكبوت من عنكب الجنة فوق أوراق زهرة اللوتس يانعة الخضرة، كان العنكبوت يصنع خيوطا فضية جميلة.. أخذ بوذا خيوط العنكبوت بلطف شديد، وعناية، وأنزلها من بين أزهار اللوتس البيضاء إلى أعماق الجحيم..

(2)

هنا.. كان كندادا يطفو على السطح ثم يغوص في بركة الدماء في قاع جهنم، على كل حال كانت الظلمة تغطي كل مكان، أحيانا كانت هناك أشياء تطفو في الظلمة، يبدو أنها إبر تساقطت من جبال الإبر المرعبة، لأنها كانت تلمع بين الحين والآخر، فتجعل قلوب المذنبين تنتفض، وتكاد أن تتوقف من الرعب، ووسط الصمت الرهيب الذي كان يخيم على الأجواء، كانت تسمع تأوهات خافتة، تصدر عن أولئك الذين سقطوا في

الجحيم، وأصابهم إرهاب كبير، ففقدوا القدرة حتى على البكاء أو الصراخ أو العويل، ولما كان كنداداً لصاً كبيراً أو كان «شيخ منصر» لجميع اللصوص، فقد كان لديه بقية من طاقة أو عافية، لهذا كان يطفو على سطح بركة الدم، كأنه ضفدع يلفظ أنفاسه.. كأنه في النزاع الأخير، لكنه حين رفع رأسه، وهو ينظر إلى أعلى حيث سماء بركة الدم، شاهد في الظلمة الحالكة خيط عنكبوت فضي لامع، يتدلى من بعيد، من حيث الجنة، وكان خيط العنكبوت يتدلى بطريقة بدا كأنه يخشى أن يراه أحد، فكان يتدلى فوق رأس كندادا مباشرة.. حين لمح كندادا خيط العنكبوت، شعر بالامتنان، وضم كفيه معبراً عن الامتنان والشكر.. وفكر:

لو أمسكت بهذا الخيط، وتسلقته حتى نهايته فسوف أنجو من جهنم، ولو كنت محظوظاً حقاً فسأدخل الجنة أيضاً! ولو لم يحدث، فسوف أنجو على الأقل من المعاناة ولن أدنو من جبال الإبر أو أسبح في بركة الدم..

وهكذا أمسك كندادا خيط العنكبوت بكلتا يديه بسرعة فائقة، وبدأ يتسلق الخيط بقليل من الصعوبة، كان لصاً لهذا اعتاد على أن يفعل مثل هذا كثيراً.. لكن

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

المسافة بين جهنم والجنة كانت مسافة طويلة، ورغم أنه كان يسرع ويسرع، لكنه لم يتمكن من الوصول.. فبعد فترة شعر بالإرهاق، لم يتمكن بعد ذلك من التسلق مسافة أخرى فأراد أن يستريح قليلاً، وهو يمسك بخيط العنكبوت، ويتطلع إلى أسفل.. كان قد ابتعد كثيراً. وكانت بركة الدم التي كان يغوص فيها قد اختفت في الظلام، كما صارت جبال الإبر بعيدة عنه، ربما لو ظل يتسلق بهذه الطريقة لما وجد صعوبة في النجاة من جهنم..

ضحك كنادادا وهو يصيح:

فعلتها.. فعلتها..

قال هذا بصوت عال لم يصدر عنه منذ أن دخل جهنم.. لكنه نظر إلى أسفل، فوجد عند طرف خيط العنكبوت كثيراً من المذنبين.. أعداداً لا حصر لها، يتسلقون خيط العنكبوت كأنهم النمل من خلفه.. تسلقوا حتى كادوا أن يصلوا إليه!

حين شاهد كنادادا هذه المشهد تعجب وشعر بالخوف،

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

وفغر فاه مثل المجنون، وبدأت عيناه تحملقان هنا وهناك.. وعاد يفكر من جديد:

هذا الخيط الدقيق، يمكن أن ينقطع تحت ثقله هو وحده، كيف سيتحمل ثقل مثل هذه الأعداد من الناس! لو انقطع هذا الخيط، لن يسقط هؤلاء فقط، بل سيسقط هو أيضاً، مع أنه اقترب من الجنة.. سيسقط مع هؤلاء، سيسقطوا جميعاً إلى جهنم مرة أخرى!
ثم اتخذ قراراً سريعاً:

لا.. لا يجب أن يحدث هذا!!

وبينما كانت هذه الفكرة تسيطر عليه، كان عدد كبير من المذنبين قد تسلقوا في صف واحد على هذا الخيط العنكبوتي الدقيق، ففكر كندادا:

يجب أن أفعل شيئاً وإلا انقطع خيط العنكبوت، وسقط الجميع في جهنم مرة أخرى..

ثم صرخ كندادا بصوت عال:

توقفوا! أيها المذنبون توقفوا! خيط العنكبوت هذا ملكي وحدي.. هل استأذنتم.. انزلوا.. انزلوا..

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

في نفس اللحظة التي نطق فيها بتلك العبارة
انقطع الخيط فجأة من المكان الذي كان يمسكه به كندادا،
مصدرا أزيزاً عجيباً.. لم يستطع كندادا أن يفعل شيئاً،
فسقط لتوه إلى قاع الظلمة ، يدور حول نفسه مثل لعبة
«النحلة» التي يلف حولها الأطفال الخيط، ويلقون بها
على الأرض فتظل تدور بسرعة كبيرة.. وظل خيط
العنكبوت يتدلى قصيراً، يسطع وسط سماء لا نجوم فيها
ولا قمر.

(3)

ظل بوذا يشاهد هذا المشهد من البداية، وهو يقف
بجوار بركة أزهار اللوتس في الجنة، فرأى كندادا يهوي
إلى بركة الدم مرة أخرى مثل حجر.. فغطت ملامح الحزن
والأسى وجهه..

عاد بوذا إلى التجول مرة أخرى.. لقد سقط كندادا
إلى جهنم مرة أخرى بسبب أنانيته، وخلق قلبه من
الرحمة، لأنه أراد أن ينجو بنفسه فقط من جهنم.. شعر
بوذا بأن سلوك كندادا كان مخجلاً وأنه كان شديد
الأنانية..

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

لكن أزهار اللوتس البيضاء المدورة كحبات اللؤلؤ
في الجنة لم تتأثر على الإطلاق، وكأن شيئاً لم يكن،
فبدت كأن الأمر لا يعنيها في شيء، فكانت تتمايل
ببطء شديد عند أقدام بوذا، ومن زنايقها الذهبية كان
العبير والطيب ينبعث لا متناهيها هنا وهناك.. بينما
أوشك وقت الظهيرة أن يحل على النعيم.

* * *

نوافذ (29)، رجب 1425 هـ ، سبتمبر 2004

سلسلة من نقط الضعف

ايون لوقا كاراجيالي (*) - رومانيا

ترجمة جورج غريغوري

أنا ضعيف، فأنا انسان! أمنيات صديقتي اللطيفة
ماري بوبيسكو هي أوامر أنفذها بكل رحابة صدر كما
تعلم... فإن صديقتي هذه لا تبالغ في الإفادة من
تأثيرها اللانهائي الذي تمارسه علي. والمرة هذه، هل هو
بشيء عظيم ذلك الذي تطلبه مني؟

(*) ولد إيون لوقا كاراجيالي في عام 1852 وتوفي في عام 1912، يعد من
أركان الأدب الروماني. له أعمال قصصية كثيرة بالإضافة إلى أعمال
مسرحية مشهورة نذكر منها: «ليلة عاصفة»، «رسالة مفقودة» وغيرها.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

«صديقي المحترم،

أعرف جيداً أنك صديق الأستاذ كوستيكا يونيسكو وهذا لا يستطيع أن يرفض لك طلباً، وأكون ممنونة من الصميم إذا حصلت منه على سبع علامات للتلميذ ميتيكا جورجيسكو من الصف الرابع في المدرسة الثانوية الفلانية في درس اللاتينية. ودون ذلك فإن الصبي - وهو أحد أقربائي - سيرسب هذا العام كذلك. وذلك كارثة لعائلته - وهي من أنبل وأشرف العائلات - يسبب لي حزناً كبيراً.

مع أطيب تحياتي الودية،

صديقتك المخلصة ماري بوييسكو"

آه، يا له من لطف رائع كم أنت تجيدين الأوامر وكم أنت أصبت! وأيونسكو عنده كذلك نقطة ضعف لأنه إنسان كذلك! إنه متعلق بي، ولا يستطيع أن يرفض لي طلباً لذلك أسرعت وارتميت في أول عربية وهرعت إلى أيونسكو، أستاذ اللاتينية.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

- يا كوستيكا العزيز، جئت إليك وأنا على ثقة بأنك لا ترفض لي أي طلب. أعرف أنني أستطيع أن أعتد كل الاعتماد على مودتك ولا أسمح لنفسي أن أشك ولو للحظة واحدة في أنك في هذه الحالة وهي عبارة عن - هل تفهمني؟ - مسألة تهمني إلى أقصى درجة...، لو لم اكن على يقين بأنك الذي كنت تثبت لي دائماً، ودون أي تردد، محبتك لي... ويمكنني القول بدوري... أخيراً...

قاطعني ايونيسكو:

- أخيراً... فهمت... ليس من الضروري أن تذهب بعيداً هكذا، فإذا جئتني لكي تتدخل لصالح أحد التلاميذ الكسالى من صفوف...

- ليس من الكسالى، يا كوستيكا! هو ولد من أنبل وأشرف العائلات... وقريب لي...

- من يعرف؟ كم هو كسلان، كم هو حيوان!

- ليس صحيحاً، يا كوستيكا العزيز، فهو ولد هادئ... لا تتركني! جئت إليك وأنا على ثقة بأنك لا ترفض لي طلباً - أعرف كم أنا أستطيع أن أعتد كل الاعتماد

على مودتك ولا أسمح لنفسي أن أشك ولو للحظة
واحدة في أنك في هذه الحالة وهي عبارة عن - هل
تفهمني؟ - مسألة...

- دع هذه الأشياء! أنت تعرف كم أنت عزيز علي؛
وبالتالي لا داعي لمثل هذه الجمل التافهة بيننا... ما
هي العلامة التي تريد أن أعطيها التلميذ التعيس
الذي يحظى برعايتك؟

- سيع، يا كوستيكا العزيز، مجرد سيع!..

- مهما لم يعرف شيئاً، الحيوان!

- حتى ولو! أفترض أنه لا يعرف، ماذا يعني؟
وكأنه الأول أو الأخير الذي ينجح دون أن يعرف...
أرجوك، يا كوستيكا العزيز! إن رسب الصبي هذه السنة
مرة أخرى فذلك يسبب كارثة هائلة لعائلته - وهي من
أنبال العائلات - ويسبب لي حزناً كبيراً...

فقال كوستيكا:

- آه! يا للشحاذة الودية التي لا مناص منها! كم أنت
تجيد الآوامر! هيا! على خاطرك، وهذه المرة فقط...
سأعطي الناقص هذا سبعاً.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

- شكراً، يا كوستيكا العزيز، هذه حسنة لا تنسى!

- ما اسمه؟

بحثت بسرعة في كل جيوبي عن رسالة الأنسة

ماري بوييسكو. غير موجودة... فقلت لصديقي:

- لحظة واحدة!

خرجت كطلقة بندقية وارتميت في أول عربة وهرعت

إلى البيت. وفي البيت لا أثر للرسالة.. أسرعت إلى

الآنسة بوييسكو:

- يا صديقتي اللطيفة، كل شيء على مايرام، حصلت

على العلامة المرغوب فيها من الأستاذ والآن لا أحتاج

إلا معرفة اسم التلميذ الذي يحظى برعايتك... ما هو

اسم الصبي هذا؟

- فقد كتبت لك اسمه في رسالتي!

- نعم ولكن رسالتك ضاعت بين أوراق المرمية في

البيت والأمر مستعجل... وحتى لا أفقد الوقت بحثا

عنها جئت إليك. إذاً، ما اسمه؟

قالت لي صديقتي اللطيفة:

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

- والله لا أتذكر! واقول لك بصراحة إن السيدة بريوتيسكو - إحدى صديقاتي الحميمات والتي أحبها كثيراً حتى لا أقدر أن أرفض لها أي طلب - رجتني أن أكتب لك لأنها تعرف مدى تعلقك بي ولا ترفض لي أي طلب وإنك صديق الأستاذ كوستيكا إيونيسكو الذي يحبك كثيراً ولا يرفض لك أي طلب.

فقلت:

- إذاً، ما العمل؟

- اذهب أنت إلى السيدة بريوتيسكو واسألها عن اسم الولد الذي أوصتني به لكي أوصيك به.

- أقبل يديك!

وأسرعت إلى السيدة بريوتيسكو وقلت لها:

- يا سيدتي، جئت إليك للسبب الآتي: أنت أوصيت صديقتي ماري بوبيسكو بصبي لكي توصيني به لكي أوصي به صديقي كوستيكا بوبيسكو الأستاذ.

- نعم!

- طيب! ما اسمه؟

- ألم تكتب لك ماري؟

- بلى ولكنني فقدت الرسالة. ونسيت الآنسة ماري بوييسكو اسمه فأرسلتني إليك حتى تقولي لي اسمه...

- أنا... بصراحة أقول لك... لا أتذكر لأن اسمه كان مكتوبا على ورقة صغيرة وتركتها عند ماري ولكن بإمكاننا أن نحصل على اسمه من السيدة دياكونيسكو - وهي تسكن في الجوار - فهي التي طلبت مني هذه الخدمة لأنها تعرف كم تحبني ماري وأنت لا ترفض طلباً لماري والسيد كوستيكا إيونيسكو لا يرفض لك طلباً... إذاً ما العمل؟ انتظر قليلاً سأرسل من يجلب السيدة دياكونيسكو فهي هنا في الجوار.

ولم أنتظر كثيراً - فقد جاءت السيدة دياكونيسكو، ولكن بالخسارة!، حتى هي تجهل اسم الصبي مثلما نجهله نحن... فقد أعطت الورقة لصديقتها السيدة بريوتيسكو.

- ما العمل؟

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

- اسرع إلى السيدة إيكونومييسكو!

أسرعت إلى السيدة إيكونومييسكو. ومن هناك إلى السيدة ساكالاريسكو ومن هناك إلى السيدة بيسكوبييسكو... وأخيراً عثرت على المصدر... كان الصبي هذا ابن أخت السيدة بيسكوبييسكو، السيدة دسكاليسكو. واسمه ميتيكا دسكاليسكو.

لا نرفض شيئاً: السيدة بيسكوبييسكو للسيدة دسكاليسكو، السيدة ساكالاريسكو للسيدة بيسكوبييسكو، السيدة إيكونومييسكو للسيدة سكالاريسكو، السيدة دياكونيسكو للسيدة إيكونومييسكو، السيدة بريوتيسكو للسيدة دياكونيسكو، الأنسة بوبييسكو للسيدة بريوتيسكو وأنا للآنسة بوبييسكو وصديقي كوستيكا إيونيسكو لي... فأسرع إلى كوستيكا إيونيسكو:

- كوستيكا العزيز، لا تتركني! جئت إليك وأنا على ثقة بأنك لا ترفض لي طلباً أعرف أنني استطيع الاعتماد على مودتك ولا أسمح لنفسني أن أشك ولو للحظة...

- دع هذه الحماقات، يا رجل...

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

- هل تعطيه علامات سبع كما وعدتني؟!
- لمن يا أخي؟
- لتلميذك ميتيكا دسكاليسكو!
- ميتيكا دسكاليسكو! لا أتذكر تلميذاً عندي بهذا الاسم.
- لا يمكن.
- لنر...

ويفتش في السجلات:

- لا، ليس عندي أي ميتيكا دسكاليسكو في الصفوف الابتدائية ربما أنت متوهم ربما في الإعدادية...
- أذهب هذه المرة بسرعة إلى السيدة بيسكوبيسكو مباشرة:

- يا سيدتي، لأي صف يقدم الامتحان ابن أختك؟
- للصف السادس!
- آه.. نعم.. حسناً!

وأعود راكضاً إلى إيونيسكو وأقول له:

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

- ميتيكا دسكاليسكو - ولدي الحبيب! - في الصف السادس.

- فاذاً، هو ليس عندي، إنه عند جورجيسكو. هل تعرف جورجيسكو؟

- لا. أنت لا تعرفه؟ هو زميلك.

- بلى، هو يحبني كثيراً ولا يرفض لي طلباً...

فقلت:

- أرجوك، لا تتركني... أعرف كم أنا أستطيع الاعتماد على مودتك ولا أسمح...

- من جديد! هل أتيت بالعربة؟ هيا لنذهب معا إلى جورجيسكو بسرعة!

- هيا!

وصلنا. مكثت في العربة منتظرا إيونيسكو.

بعد لحظات ها هو آت:

- لقد حالفك الحظ لأنني وصلت في آخر لحظة. لو كنت قد تأخرت ربع ساعة لكان قد ذهب لتسليم السجلات

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

إلى المدرسة وكان يسجل العلامات في الدفتر الرسمي
والصبي الذي ترعاه قد نال ثلاثاً.

- أما الآن؟

- أما الآن فله سبع!

وأخذت أفكر: هذا ما معناه لو تأخرنا دقائق، يمكن
أن تكون كارثة للشاب. لرسب ميتيكا دسكاليسكو من
جديد مهما هو عزيز على الكل: على السيدة
بيسكوبيسكو وهي عزيزة على السيدة سكالاريسكو
وهي عزيزة على السيدة إيكونوميسكو وهي عزيزة على
السيدة دياكونيسكو وهي عزيزة على السيدة بريوتيسكو
وهي عزيزة على الأنسة بويسكو اللطيفة العزيزة علي.
وأنا...

* * *

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

أوزوالد وزينايد

جون تارديو (*)

Jean Tardieu

ترجمة أحمد عثمان

الشخصيات

أوزوالد، عشرون عاماً، خطيب زينايد

زينايد، عشرون عاماً، خطيبة أوزوالد

السيد بوميشون، ستون عاماً، والد زينايد

مقدم العرض

*) jean tardieu oswald et zenaide in: theatre magnard paris 1991.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

مقدم العرض (أمام الستار المغلق) - بالمبالغة في رسم الطريقة المسرحية محل الاستغلال، هذه المسرحية موضوعها البرهنة على التناقض التمثيلي بين قلة الحوارات المتبادلة «بصوت عال» وكثرة «الأحاديث الجانبية».

ينسحب مقدم العرض. يفتح الستار. تدور المسرحية في صالون بوجوازي بالريف نحو العام 1830. مع انفتاح الستار، زينايد وحيدة. تفكر في حزن وهي ترتب باقة ورد في مزهرية. دق على الجانب الأيمن.

زينايد (بصوت عال) - من هنا؟ (إلى جانب) أتمنى ألا يكون وزوالد، خطيبي! لم أرتد الثوب الذي يفضله! وزد على هذا، ما جدوى كل هذا؟ بعد كل ما جرى!

صوت أوزوالد (في الخارج) - أنا، أوزوالد!

زينايد (إلى جانب) - واحسرتاه، إنه هو، أوزوالد! (بصوت عال) أدخل يا أوزوالد! (إلى جانب) هي ذي فرصتي! ماذا أستطيع أن أقول له؟ أبداً لن أملك الشجاعة كي أخبره الحقيقة الكئيبة.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

يدخل أوزوالد. يمكث لحظة واقفاً عند العتبة، وبدأ يتأمل زينايد بتأثر.

أوزوالد (بصوت عال) - أنت، أنت يا زينايد! (إلى جانب) ماذا أقول لها؟ أنها واثقة من نفسها، لامبالية للغاية! لن أمتلك القسوة حتى أعترف لها بالقرار الخطير الذي سيتخذ دون علمها!

زينايد (متجهة ناحيته وتمد يدها ليطبع عليها قبلة، بصوت عال) - صباح الخير يا أوزوالد! (إلى جانب، وأوزوالد الجاثي على ركبتيه بدوره يقبل يدها بفرح) ربما انتهى كل شيء! آه! بينما يضغط على يدي... يا إلهي، لا تزيد عذابي واجعل هذه الدقيقة التي تتبدى لي دهرًا تمضي سريعة كما طائر الألسيون⁽¹⁾ على بحر هائج!

أوزوالد (منتصباً واقفاً، بينما تسحب زينايد يدها بلطف، بصوت عن، بثبات) - صباح الخير يا زينايد! (إلى جانب) آه! هذه الحركة اللطيفة والعفوية أكثر فصاحة على الخطاب الطويل! دائماً أحببت الصمت الذي تنشره حولها: كأن الكلام الغامض يثيره بحيث لا تسمعه الأذن، لكن الروح تفهمه.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

زينائد (برقة) - اجلس يا أوزوالد! (إلى جانب) اصمت،
أيها البائس! أعتقد أنني أسمع قلبه يدق دقات لاهثه،
على نفس إيقاعي. مع ذلك، لا يعرف شيئاً دون أدنى
شك ويعتقد أيضاً بأننا إرتبطنا ببعضنا البعض!
تجلس.

أوزوالد (جالساً على مسافة قصيرة) - شكراً يا زينائد!
(إلى الجانب) هذا المقعد، بالتأكيد، كان مهياً لي. الفتاة
البائسة تنتظرنني ولا تستطيع التكهن بموضوع زيارتي!
نسمع خمس دقات من برج الأجراس بالقرية.

زينائد (بصوت عال، وسوداوية) - الساعة الخامسة!
(إلى جانب) غير أنه الليل في قلبي!
أوزوالد (بصوت عال، ونبرة ود منها أن تكون رائقة)-
نعم، الخامسة! (إلى الجانب) بالنسبة لي، هذا فجر
المحكوم عليهم!

زينائد (بصوت عال) - مازال الوقت نهاراً (إلى جانب،
بسمة غبية، كأنها تُسمع مثلاً نحوياً) لكن الدوديات
الإرجوانية⁽²⁾ تغلق تويجاتها، جدتي تفضل رائحة
الجلبان⁽³⁾ والبستاني رحل.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

أوزوالد (بصوت عال وبحسرة) - إنه الربيع يا زينايد!
(إلى جانب، بسمة كئيبة وشبه جنونية) في الجهات
المقابلة من الكرة الأرضية، إنه الشتاء! في الكونغو،
القبائليون يتجمعون عند الجليد الساحلي، في الصين
يحتسي الباقاريون شرابهم في المشارب. في كندا، يرقص
الإسبانيون السيجيديلا⁽⁴⁾.

زينايد (عالياً، بحسرة جديدة) - نعم، الوقت نهار!
(إلى جانب، بشرود) هذا الصمت يسحقني! سيف عمي
ذو تفيحة⁽⁵⁾ ذهبية، الماركيزة تخرج في الخامسة: ذهني
يشرد! هل يجب أن أقول له كل شيء؟ أو أقذف غطاء
رأسي أعلى الطواحين؟

أوزوالد (عالياً، بحنو) - الوقت نهار! كما قلت
يا زينايد! (إلى جانب، بحدة) أنا ذا فظ، حالياً! نار
وشيطان، دم وجهنم! الساحرات يذهبن إلى محفل
السبت⁽⁶⁾، القمر يركض على بنات الجوّلق⁽⁷⁾! ... هيا،
هدوء، بعض الهدوء! أحسن صنعاً لما أكشف لها عن هذا
السر الذي يخنقني!

زينايد (إلى جانب) - لا أستطيع البتة!

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

أوزوالد (إلى جانب) - هذا لا يحتمل!

زينايد (إلى جانب) - أموت!

أوزوالد (إلى جانب) - أصبح مجنوناً!

زينايد وأوزوالد (إلى جانب ومعاً، وقد طفح اليأس

بهما) - واحسرتاه! عائلتي لا تريد زواجنا!

صمت طويل. نسمع دق السادسة مساءً.

زينايد (عالياً) - ماذا تقول؟

أوزوالد (عالياً) - أنا؟ لا شيء!

زينايد (عالياً) - آه! طيب! أعتقد...

أوزوالد (عالياً) - أي...!

زينايد (عالياً) - ماذا إذا؟

أوزوالد (عالياً) - أووه! شيء تافه!

زينايد (عالياً) - لكن أيضاً؟

أوزوالد (عالياً) - لا شيء يذكر!

زينايد (عالياً) - حقاً؟

أوزوالد (عالياً) - نعم، حقاً! من جهة أخرى، سأكاتبك!

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

(إلى جانب) من الممكن أن يبلغ خطابي مقصده ويخصب
هاوية النسيان، بينما سأذهب، في رمال أستراليا، للبحث
عن كنز أقل قيمة عن الذي فقدته!

زينايد (عالياً) - ربما أجيب! (إلى جانب) سيكون هذا
الخطاب الأخير الذي أرسله إلى العالم قبل أن أدفن
شبابي البائس في دير!

أوزوالد (بتأثر) - إلى اللقاء، يازينايد! (إلى جانب)
الخباز يعجن عجائنه، الفارسة تركب حصاناً، الملاح حدد
وضع السفينة، الشمس تفر، غير أنني يجب أن أودع
الفتاة التي أحبها!

زينايد (بصوت عال، دموع في العينين) - وداعاً
يا أوزوالد! (إلى جانب) لا أعرف فيما أفكر، لا أعرف ما
أقوله، أنا مثل ورقة شجر خريفية تسقط في بركة
منتصف الليل!

في هذه اللحظة، يفتح الباب بغتة. يدخل بوربوارى
متكرش، موسر ومرح. إنه السيد بوميشون.

السيد بوميشون - وبعد! يا طفلي! آه! سأخذكما، آه!
سأخذكما!

نوافذ (29)، رجب 1425هـ، سبتمبر 2004

زينaid (إلى جانب برعب) يا إلهي، والدي!
أوزوالد (إلى جانب) - هذا الذي كان من المفترض أن
يكون حماي!

السيد بوميشون - هيا! هيا! عودا إلى هدوءكما! لن
أكلكما، يا للمسكينان! في عمركما ومكائتكما؛ كنت
قبلت منذ فترة طويلة!

زينaid وأوزوالد (عالياً ومعاً) - لكن، ماذا يعني؟...

السيد بوميشون - هذا يعني يا فرخاي الصغيران، هذا
يعني يا أنباي الصغيران، لقد كنتما لعبتي الخداع
اللطيفة! هذا يعني إنني قدمت لكي أرتب كل شيء. من
ناحية أمك، يا زينaid العزيزة، من ناحية والدك يا عزيزي
أوزوالد. قررنا أن نجعل عواطفكما محل التجربة. حينما
اعتقدنا أن كل شيء ضاع، إنكما أثبت لنا أن الميل
المشترك ليس حاضراً من هذه النيران، نيران القش، من
هذه الانجذابات اليومية، من هذه...، من هذه... الأشياء
التي لا تستمر والتي... لكنكما لا تقولان شيئاً؟ هيا!
أقول أن الخدر أصابكما!

زينaid (إلى جانب) - يا إلهي! هل توجد سعادة مماثلة؟

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

أوزوالد (إلى جانب) - ليبارك الله تعالى الجدة التي
ولدت حماي!

السيد بوميشون - جميل! جميل! أرى أن عاطفتكما
تقطع النفس. هيا! في عمركما ومكانتكما، كنت
عانقتكما بحرارة! أخيراً، باختصار، لا أصر، أترككما
في فرحكما. سنتحدث غداً في إجراءات العرس... إذاً
على الأقل استعدادنا وظيفية الكلام. هيا، وداعاً
ياشبوطي⁽⁸⁾، وداعاً يا طناني⁽⁹⁾. هيا! هيا!

إشارات المترجم:

* جون تارديو (1903-1995)... شاعر فرنسي بارز.

نتاجه، متعدد ومتشعب، من القصيدة الغنائية إلى التأمل الفلسفي، من الفكاهة إلى الجدبة الصارمة، من الكوميديا إلى التراجيديا، من معنى الواقعية إلى العالم المأخوذ بالأحلام، لكن- وداعاً - عبر «وسوسة» اللغة الشفافية واللغات المتعددة للفنون، التي استدعى بواسطتها أدوات وموضوعات البحث.

ومسرحياته القصيرة التي تشكل ما يسمى «مسرح الغرفة» نشرت في عام 1955: قال إنها تختص بالمسرح التجريبي. حاول أن يستعرض الأشكال المسرحية الأساسية، الكلاسيكية والمعاصرة، في مسرحيات قصيرة، بعضها شعري والآخر بارودي.

من نتاجه الشعري: «نهارات متحجرة» (1949)، «متشكلات» (1976)، «هامشيات» (1986).

(1) ألسيون، طائر بحري أسطوري مستقر على هيئة جماعات.

(2) دودية أرجوانية، نبات حولي ملتحف تتفتح أزهاره القمعية حتى الساعة التاسعة أو العاشرة صباحاً.

(3) الجلبان، بقل زراعي حولي تطبخ قرونه وبذوره.

(4) السيجيديل، رقصة إسبانية شعبية أندلسية الأصل وكذا لحنها.

(5) تفيحة، كرة صغيرة في طرف مقبض السيف.

(6) محفل السبت، اجتماع للسحرة ليلة السبت في القرون الوسطى.

نوافذ (29)، رجب 1425هـ ، سبتمبر 2004

- (7) الجولق، نبات شائك من الفربيات.
(8) سمك من فصيلة الشبوطيات يعيش في المياه الحلوة.
(9) طناني، عصفور صغير زاهي الريش طويل المنقار، قوته الحشرات ورحيق الأزهار.

* * *