هـي النزعـة المارسيونية (Le marcionisme) التـي تتصور النعمة كإلغاء كامـل للطبيعة، وما فيها من اختلافات، وإلغاء لكل قانون في سبيل محبة غير مرتبطة بالعدالة الإلهية.

41 – لإنهـاء حديثنـا، نريد التنويه إلى شـيء مهمّ: يبقى قيام حداثة أخرى أمـراً ممكناً. تلك التي كان يتصورهـا الفلاسفـة. حداثة لا تدمِّـر الطبيعة البشرية، ولا تدمِّر العقل. هكـذا كانت تتصوّرها، من جهة أخرى، فلسفات التاريخ الكبرى (فلسفات هيغل وكونت وماركس)، التي كانت تقدِّم الأزمنة الحديثة، كمرحلـة تدمـير للنظـام الكاثوليكـي، واللاهوتي، والإقطاعـي – عبر الإصـلاح الدينـي، والميتافيزياء، والرأسمالية – الذي يجب أن يُخلي المكان، فيما بعد، لمرحلة بناء عالَم تُحَلُّ فيه كلُّ التناقضات، ويقيم فيه الإنسان «طبيعة ثانية» مطابقة لحريته.

42 – لقـد اعترف الفلاسفـة الثلاث بثلاث مراحل في تاريخ البشريـة: الطفولة، والمراهقة، والسِّن الراشد. الطفولة هي السِّن الذي تتلقى فيه البشرية الحقيقة كوحي، وتقاليد، ومُعْطى مباشر [14] يفرض نفسه كأمر طبيعي؛ أما المراهقة فترى الوعي يتمرَّد على هذا الخضوع، وهذا القبول بالحقيقة غير المُنارَة؛ وأما السِّنُّ الراشد فيسترجع حقائق مُتَلَقَّاة في مرحلة الطفولة، إلَّا أنه لم يَعُد يتلقاها بشكل سلبي، وإنما يعيد امتلاكها بحرية، من الداخل. وهكذا ينبغي له أن يحقِّق الجمع بين حقائق الطفولة وحرية المراهقة. وعلى هـذا النحو تتشكّل قواعـد الأخلاق، على سبيل المثال: فهي تُقبل في البداية بشكل سلبي، ثم تُرْفَض بعنف، ثـم يعيد الضمير المستنير اكتشافها، ويرغب بها، ويؤكِّدها ثانيةً بحرية، بعد أن يدرك ضرورتها وطيبتها. كذلـك، فـإن الطبيعة السياسيـة للإنسان تدوّن انتماءه الضروري إلى جماعـة تُعاش، في البداية، بشكل عفوي، قبل يقظة الوعي الفردي («المجموع اليوناني الجميل»)؛ ثم تُرْفَض في العصر الحديث (الليبرالية السياسيـة، نظرية العقد الاجتماعي)، وتعاود ظهورها أخيراً في السنّ الراشد (الدولة الهيغلية). وفي كلّ مـرّة يكـون المسار هو نفسه: يقظة الضمير الحرّ، رفض القاعـدة المعيارية (بسبب الطريقة التي كانت قد فُرِضت بها، والتي كانت تحتقر حرية الضمير، أكثر مما هو بسبب مضمونها)، ثم إعادة اكتشاف مضمون القاعدة المعيارية (بعد تخلّصها من خُبْث التقاليد غير الجوهرية)، التي أصبحت مرغوبة ومقبولة بحرية.

43 – هـذا في الأساس التصوّر اللاهوتـي: في البدء الحيـاة البريئة، القديسة مباشـرة في الجنّة؛ يليهـا اكتشـاف الحرية، ورفض القاعـدة المعيارية، التي تبـدو في الشكل الخارجي والقاسـي للقانون، ثم إعـادة امتـلاك المضمون الجوهري للقانون عبر تدوينه في أعماق القلب، بالمحبّة والنعمة. إن نتيجة المسار ليسـت عديمـة القيمـة: لأن الخير المرغوب به بحريـة أفضل من الخير من دون وعـي، والخير الذي يعيد الضمـير الحـرّ اكتشافه يُطَهَّر من المظاهر غير الجوهرية للتقاليـد. إن الأمر لا يتعلّق بالعودة مجدداً إلى الطفولـة، إنما بإعـداد شكل من الحياة ينقذ حقائق الطفولة من خلال تغيـير هيئتها، وإعادة بنائها على أسس الحرية الفردية [15].

44 – هكـذا تعثر المرحلة التاريخية الثالثة على الطفولة، التي غيَّرَت هيئتها، ورفع من مقامها المرور عبر المراهقة. هنا يكمن المصير الخاص «للزمن المعاصر»، ومعناه. إنها، برأي هيغل، «نهاية التاريخ»، التي تُحقِّـق في الدولة العقلانية وعودَ المسيحية والمدينة اليونانيـة؛ وهي، برأي كونت، «العصر الوضعي»، الذي

حلَّ السلطة الصناعية محلَّ السلطة العسكرية، والسلطة العلمية محلَّ السلطة اللاهوتية، ليؤسِّس عبادة جديدة (دين الإنسانية)؛ وهي، أيضاً، برأي ماركس، الحلّ لكلّ النزاعات في الشيوعية، التي تمثل نهاية سيطرة الإنسان على الإنسان (الذي يعثر من جديد على الحالة الجماعية الأوَّلية، بعد تغيير هيئتها).

45 – نجد لدى الجميع هذه الفكرة القائلة إن العصر الحديث كان العصر الحاسم، الهدَّام، المُتمرِّد الذي استعمل مبادئ مجرَّدة – الفردية، حرية التفكير، التسامح، التراكم الحرّ لرأس المال، وحقوق الإنسان – كأسلحة حربية لتدمير النظام القديم – وباختصار أن الحداثة هي مراهقة البشرية. إنها مرحلة ضرورية، مرحلة أزمة، يجب اجتيازها للخروج من الطفولة، والوصول إلى وعي حريته الخاصة، ولكن أيضاً تجاوزها لبلوغ العصر الراشد. وقد تأثَّر هيغل وكونت وماركس – مثل الجميع! – بقوة وعنف ونظامية العصر المراهق، ولكن قلمّا كان لديهم، في الأساس، تعاطف معه [16]. لأن مهمّته، الضرورية بشكل مطلق، كانت مُدَمِّرة أيضاً. ولهذا كانوا يتعجّلون قدوم العصر الراشد مرحلة البلوغ.

46 – إلَّا أن هيغل وكونت، وحتى ماركس، اتفقوا على قول إن البشرية تأخرت في الخروج من أزمة مراهقتها، بعد أن أصبحت حالة مَرَضِيَّة. وهي تخدع نفسها إن أرادت بناء شيء ما بالمبادئ التي استخدمتها لتحطيم نير النظام القديم. إنها تريد أن تبني بالديناميت: وهكذا فإن بناء مجتمع على أساس تأكيد لا محدود للحقوق الفردية، واقتصاد مستقر على خللٍ دائم، وأخلاق على رفض كل قاعدة معيارية، وحضارة علمية على الحرية المطلقة للرأي، بما في ذلك رأي الأطفال، إلخ. إن تأتأة المراهقة هذه تثير، بالمقابل العنف غير الفعَّال للرجعيين. الأمر الذي يعبِّر عن توازن عقيم بين «الفوضويين» و«الرجعيين».

47 – الآن وبعد أن وصلت البشرية إلى وعي حريتها الخاصة، فإن عليها القبول، أيضاً، ببعض الحدود، وبتأسيس قواعد جديدة، أي، باختصار، نظام جديد، لتأسيس عصر الحرية الملموسة. «النظام والتقدم»، كما يقول كونت؛ وذلك لكون التقدم «إنماء للنظام».

48 – لكن يبدو أنه بدل الانطلاق لبناء نظام جديد (مُعْتَرف في الطبيعة أو في العقل، بأنهما يضطلعان به بحرية)، تَثْبُت البشرية المراهقة في تكرارٍ للأزمة، وتعميم للنفي الهدَّام، فتعرف مبادئ الحداثة نوعاً من «الجموح»، وتنقلب لتصبح ضد العقل نفسه. وبعد أن رفضَت سلطة التقاليد (التي كانت تفرض نفسها فعلياً من دون تمحُّص)، أنكرت تلك المبادئ الطبيعة نفسها، وصولاً إلى بداهة الحقيقة، التي أصبحت تُعاش، وتُفهَم كإكراه لا يُحتمل، وكإهانة للحرية.

49 – هكذا يذهب التحرُّر والانعتاق إلى ما هو أبعد ممَّا كان متوقَّعاً: إن الاختلافات بين الأعمار، والجنسين، والمزايا تُلْغى بدورها، أو تُرْفَض على الأقل، وتُقْلَب الحواجز الأخيرة كلها. إن الثورة الحديثة، التي كان يُعتقد أنها قامت باسم العقل، وبقيادته، ولأجله، قادتها في الواقع الرغبة والأنا والشهوة والحرية المتمرِّدة.

50 – وسيكون التمرد في النهاية ذاك الذي أوحت به الأفعى لأجدادنا الأوائل، حين قالت لهم: «ستكونون كالآلهة» (eritis sicut dei). ◘

الحواشي:

(1) - يُمثل المراهق، الذي طالت فترة مراهقته، والذي يقلِّد الأطفال، الشكل الأحدث للراشد الحديث. وقد وجد له علماء الاجتماع اسماً: «الراشد المراهق» (L'adulescent). فهو يجتمع مع أمثاله لمص السكريات، مشاهدة الرسوم المتحرِّكة، والغناء مع شانتال غويا (Chantal Goya) وكازيمير (Casimir). وهو يعلِّق دُمى في محفظته للذهاب إلى العمل، أو يأخذ معه رضَّاعة، ويُجَمِّع نماذج لحيوانات مصنوعة من قماش مخملي، ويلبس كما يلبس بيتر بان (Peter Pan)، ويتنقل بدراجة صغيرة، أو بمزَلَج بعجلات صغيرة. أما جهاز هاتفه المحمول فيصدر أصواتاً شبيهة بصوت زرافة بلاستيكية، وتكون ألوان أثاث غرفته كألوان التفاح الأخضر، أو السكاكر الوردية، إلخ. لنلاحظ من الآن أنه إذا كان الطَبْع الطفولي ونظام الأمومة (على غرار أنموذج القِرَدة، من فصيلة البونوبو (bonobos)، في الواقع) هما المكسب الأخير للحداثة، فإن هذا الأمر يترافق، كردِّ فعلٍ من جانب الرجعيين بكلِّ أنواعهم، الذين يريدون الارتباط من جديد مع المجتمع التقليدي، الأبوي، الخالي من التفكير والحرية، بمحاولة عودة ليس إلى طفولة الفرد، وإنما إلى طفولة البشرية. أي بالإجمال، إقامة مجتمع أُمومي يكون كلُّ الناس فيه أطفالاً.

(2) – ديباجة الشرعة الدستورية الصادرة في 4 حزيران 1814.

(3) – الدليل على أن كلمة «حديث» مرادفة في لغتنا السياسية «للخير»، وأن كلمة «محافظ» مرادفة «للشّر»، نجده في واقع أن الأحزاب اليمينية في فرنسا، أصبحت تسعى، كي تُجمل صورتها في عيون الأيديولوجية المسيطرة، إلى انتحال صفة التقدمية والحداثة، وتعريف الأحزاب اليسارية بأنها مُحَافظة ورجعية. إن الفكرة القائلة بأن من الممكن أن يكون حسناً الاحتفاظ بأي شيء كان لاتجد صدى لها، بحسب الظاهر، لدى أي شخص.

(4) – بيار شونو (Pierre Chaunu) هو الذي اقترح هذا التاريخ.

(5) – من جهة أخرى، كانت دِلْفيّة (La pythie) الحداثة، التي قدَّمت مقولة «هذا خياري»، قد اقتُرِحَت، حديثاً، لتُسْتَخْدَم كأنموذج للرمز الرسمي الأخير للجمهورية الفرنسية، في شخصية ماريان (Marianne). إن مقولة «هذا خياري» تُقال في اليونانية: «هذه بِدعتي».

(6) – تاريخ كان بيار دوهام (Pierre Duhem) يجعل منه بداية للحداثة، لأن هذه الإدانة، بتسريعها للطلاق بين العقل والإيمان، وكذلك لاقتصار العقل على الأشياء المحسوسة، فتحت الطريق لتطور العلوم الحديثة.

(7) – الخلاصة اللاهوتية، II-II، 129، 3

(8) – المتبقي، هو الإنسان الديمقراطي (homo democraticus)، الذي يطالب في كل يوم بمواد جديدة لاعتزازه.

(9) – ردّ الفعل اللاهوتي هذا كان، أساساً، أوغسطيني وفرنسيسكاني ضد النزعة العقلانية التي أضفت طابعاً أرسطوطاليسياً على الدومنيكانيين. إن الموضوع الكبير للاهوت الفرنسيسكاني هو، من جهة

أخرى، الحرية، المفهومة على أنها ستكون الأكثر على صورة الله، في الإنسان. بحيث أن الخطر من إعطاء قيمة لصورة الله في الإنسان (وهو خطر يجب، من دون شك، التعرّض له)، هو في جعل هذه الصورة تنسى أنها صورة الله.

(10) – لهذا السبب يسمّي لوثر العقل «بَغِيّ الشيطان» وأرسطو بأنه «أكبر عدو للنعمة». أما دوكام، فيرى أن القواعد المعيارية الأخلاقية يخلقها الله بلا قيد ولا شرط، بطريقة تعسفية، وبشكل مستقل عن حكمته الأبدية: بإمكان الله تقدير أن من الحسن أن نعبد حماراً، أو أن نقتل قريباً لنا.

(11) – كان عصر النهضة ردَّة فِعْلٍ مضادة للنزعة المدْرَسِيَّة (السكولاستيكية)، أكثر بكثير مما هو عودة إلى الفلسفة القديمة. وقد استندت ردّة الفعْل هذه إلى فلسفات قديمة كما إلى «إمكانات عديدة للحياة» أتاحها الاختيار الحرّ للحرية البشرية، التي تُعَدُّ السمة الجوهرية الوحيدة للبشرية (كما قال بيك دو لا ميراندول Pic de la Mirandole). لنفكّر أيضاً بمونتين (Montaigne)، الذي لم يكن، حقاً، من أنصار الفلسفة الرواقية)، أو الفلسفة الأبيقورية، وإنما كان شكّاكاً، يتذوَّق تقلّبات حريته تجاه كلّ الحِكَم التي تعرضها الكتب. وفي هذا الأمر كان يُعَدّ مؤلِّفاً حديثاً.

(12) – هذا بالأجمال مفهوم الإنسان الذي طوَّره السفسطائيون، خصوم أفلاطون (Platon)، مثل بروتاغوراس (Protagoras).

(13) – مقال عن المنهج (Discours de la méthode)، الجزء السادس.

(14) – على سبيل المثال، الطبيعة الجماعية (communautaire) للحياة البشرية، لدى ماركس؛ التضامن بين الأجيال، لدى كونت؛ تقلّب الفرد، لدى هيغل (Hegel)...

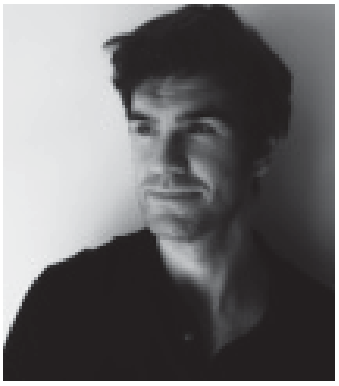
(15) – كانت بعض المحاولات السياسية، برأي هيغل، سقوطاً جديداً في الطفولة، مع كلّ ما يحمله هذا الأمر من شيءٍ مضحك وكارثي: هكذا هو حال الرعب، الذي أراد، بشكل عنيف، أن يعيد إقامة إسبارطة في فرنسا. وهذا هو عيب الرجعيين، عموماً، الذين يريدون العثور على حقائق العصر القديم من دون أن يأخذوا في الحسبان تحرّر الضمائر، من دون الاحتفاظ بمكاسب الحداثة.

16 – لنقرأ ما كتبه كونت عن «العصر الميتافيزيائي»، وهيغل عن «الإدراك» والأنوار، وماركس عن البرجوازية والرأسمالية، أي باختصار ما كتبه الثلاثة عن الحداثة: إنها اللحظة الأقوى، والأقسى، والأكثر تأثيراً، لكنها لحظة من دون عمق، من دون جمال حقيقي، لأنها سلبية بشكل محض، وتخدع نفسها حين تعتقد أن بإمكانها أن تكون اللحظة الأخيرة في التاريخ. لقد كان يجمع بين كونت وماركس وهيغل امتلاكهم محبة خاصة، وحنين أساسي لطفولة البشرية: أي لأسلوب الانتاج البدائي لدى ماركس، والمدينة اليونانية لدى هيغل، والعصر الوسيط لدى كونت.

المصدر:

Le Philosophoire 2005/2 (n° 25), pages 77 à 88.

باتجاه النقد الأحدث
مقابلة مع إيمانويل بوجو[1]
تجديد «الدروس الأمريكية»
في رؤية الرواية الحالية



تأليف: ماتيو ميساجيه
ترجمة: د. وائل بركات •

ماتيو ميساجيه (Mathieu Messager): محاضر في الأدب الفرنسي في القرنين العشرين والحادي والعشرين في جامعة نانت، مختبر (LAMO) (الأدب القديم والحديث). يركز عمله الحالي على وجود الكاتب عبر الإنترنت وعلى المعالجة الرقمية لأرشيف المؤلف.

يفصّل إيمانويل بوجو[2] E. Bouju في كتابه المعنون بـ (*épimoderne*) وعلى طريقة إيتالو كالفينو (Calvino) في «دروسه الأمريكية»[3] (1988)، وبقصد توسيع نموذجها، ستَّ قيم يراها حاضرة في واقع أدبنا المعاصر كما في مستقبله القريب، وهي: السطحية، السرية، الطاقة، التسارع، الثقة، روح المتابعة. توضح كل واحدة من هذه القيم بامتداداتها، وبالتكامل مع العمق الدلالي لمختلف معاني السابقة

• مترجم وأستاذ في جامعة دمشق.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Pour une critique epimoderne Mathieu Messager, Emmanuel BOUJU» نشرت هذه المقابلة في العدد المزدوج 1123 - 1124 تشرين الثاني (نوفمبر) 2022 من مجلة EUROPE الفرنسية. وهي مخصصة للحديث عن دراسة إيمانويل بوجو الصادرة في كتاب يحمل عنوان "الحداثة الأحدث، تجديد الدروس الأمريكية حول الواقع الحالي للرواية" 2020. وقد اختار المؤلف نشره مجاناً على الشبكة كي يتيح الفرصة لقراءته أمام العدد الأكبر من القراء.
ملاحظة: الهوامش المدرجة في هذه الترجمة هي إضافات توضيحية من المترجم، وكذلك الكلام الواقع بين معقوفين [ ].

2) إيمانويل بوجو أستاذ الأدب المقارن في جامعة السوربون الجديدة، وعضو بارز في المؤسسة الجامعية في فرنسا. له العديد من الأعمال حول نظرية الأدب والرواية في نهاية القرن العشرين. أحدث كتبه المنشورة: «بعض من خطاب نظري، عناصر جديدة من المعجم الأدبي» 2016؛ «قوة الأدب، من الطاقة إلى التمكين» 2019؛ كتابه الأخير موضوع هذه المقابلة «الحداثة الأحدث».

3) إيتالو كالفينو، كاتب روائي إيطالي (1923-1985) أحد منظري الواقعية الجديدة الإيطالية. وضع تصوراته للأدب المستقبلي في الألفية القادمة قبل نهاية القرن العشرين بـ خمسة عشر عاماً في محاضرات خمس أعدها ليلقيها في جامعة هارفرد وأطلق عليها الدروس الأمريكية، تحمل كل واحدة منها عنواناً منفرداً هي: الخفة، السرعة، الدقة، الرؤية، التعددية، وكان سيضيف إليها سادسة بعنوان الاتساق، لكن الموت عاجله قبل كتابتها.

اليونانيــة épi[4]، مفهــوم مصطلــح الحداثة الأحدث [بعد حداثــة ما بعد الحداثــة] épimoderne[5]، الــذي ابتكره بوجو ويعمــل على تقديمه ونشره[6]. تغطــي البانوراما النقدية لهذا الكتــاب الروايةَ الغربية المعاصــرة، وتضــم مجموعة واسعة مــن الروائيين تنتقل من إنريكــي فيلا ماتاســ Vila-Matas[7] إلى أوليفييــه كاديــو Cadiot[8]، مروراً بـ ألكسندر هيمون Hemon[9] وروبرتــو بولانو Bolaño[10] وإلفريد جيلينك Jelinek[11] وغيرهم الكثير.

يستنــد مصطلــح «الحداثة الأحدث» الذي يدافع عنه إيمانويل بوجو إلى تاريخ ثقافي فكري حديث لم يتوقــف عــن الاشتغال على العلاقة مع «الحداثة»، وعن ابتداع مصطلحات تمتاز باستخدام سابقة من نوع مــا على هذه المفردة: «ما بعد الحداثة postmoderne» (ليوتــار[12])، «ضد الحداثة antimoderne» (كومبانيون[13])، «ما فوق الحداثة surmoderne» (أوجي[14])، وأيضاً «اللاحداثة non-moderne» (لاتــور[15]). إذا كان بوجو قد أضاف مفردة جديدة إلى قاموس التعبيرات المتعلقة بالحداثة وأسهم في تضخيمــه، فإنــه يقدِم على ذلك بطريقة منفتحــة وبعيدة عن روح التوليف: تُشــير الحداثة الأحدث عنده إلى التوجــه الراهن للروايــة التي ترفض تقييد تسميتها بآليات محددة كــي تفسح أمامها المجال للموازبة والانفتــاح علــى أشــكال قادمة لم تأتِ بعــد. وطموح هذا الكتــاب أولاً وقبل أي شيء آخر هــو الانحياز إلى الأدب، والدفاع فيه عن العوامل الأكثر فاعلية في علاقته مع الحاضر ومواجهة القوى المختلفة التي ترغب في تقييد قوة التغيير لديه.

---

4) بادئــة تــدل على الســطح، بالإضافة إلى «مع» و«بيــن» وظّفها بوجو بطريقة جريئــة ومفيدة لتخدم مصطلحاً نقدياً أدبياً يكشــف ويوضح ويميز.

5) انتهــى عصــر مــا بعد الحداثة، وبدأ عصر الحداثة الأحدث في الأدب الأوروبي المعاصر. يقدم بوجو في كتابه المذكور ســت قيم في النقد الحداثي الأحدث مســتمدَّة من تصورات كالفينو ومن المعني الرئيســي للبادئة اليونانية القديمة epi. تصف كل قيمة منها ظاهــرة أدبيــة التقطها في أســفاره عبر عدة لغات وتقاليد ومواقــع ثقافية، وقدم عبرها وبقراءاته المعمَّقــة العوالمَ الجمالية الدقيقة وغير المكتشفة لأعمال روائية حداثية جديدة معتمداً تصوراً نقدياً يدمج ما بين النقد الثقافي والإبداع الأدبي يساعد بمميزاته الجادة والممتعة، الاستفزازية واللعبية في فهم ما يمكن للأدب أن يقوله ويتخيله ويبتكره في زمننا الصعب هذا.

6) سيشير بوجو في نهاية اللقاء إلى اجتماع تأسيسي في بودابست بهنغاريا لإطلاق المشروع بالتعاون مع نقاد آخرين، وإلى ترجمة ثانية له إلى الإنكليزية.

7) ماتاس، روائي وكاتب إسباني، مولود عام 1948.

8) كاديو، شاعر وكاتب مسرحي ومترجم فرنسي، مولود عام 1956.

9) هيمون، كاتب أمريكي من أصل بوسني، مولود عام 1964.

10) بولانو، شاعر وروائي وكاتب قصة قصيرة ومناضل يساري من تشيلي استقر في إسبانيا (1953-2003).

11) جيلينك، كاتبة نمساوية نالت جائزة نوبل للآداب عام 2004، مولودة عام 1946.

12) جان فرانسوا ليوتار (1924-1998)، فيلسوف فرنسي مرتبط بما بعد البنيوية واشتهر بالمصطلح النقدي «ما بعد الحداثة».

13) أنطوان كومبانيون، المولود عام 1950 كاتب وناقد أدبي وأكاديمي فرنسي. متخصص بمارسيل بروست.

14) مارك أوجي كاتب فرنسي مختص بالدراسات الإنسانية والأعراق البشرية، مولود عام 1935.

15) كان برونو لاتور فيلسوف وعالم اجتماع وأنثروبولوجي فرنسي، مولود عام 1947.

لكـن نجـاح هذا الطرح مرتبط على وجـه الخصوص بأصالة شكله الذي يسعـى إلى جعل هذا النوع مـن النقد الأدبي مساحةً للإبـداع الحقيقي. فهناك العديد من المقاطع التي يتدخل فيها مؤلف الكتاب في النصوص التي يقرأها، وتلك التي يتكلم فيها بصوت أولئك الذين يكتب عنهم، وأخرى يعيد فيها صياغة مسـار بعض الشخصيـات الرئيسية بمنظـوره الخاص. يتجلى بوضـوح هنا فن إظهـار المضمر الداخلي كامـلاً، وكأنـه يؤكد بصورة أفضل أن قوة القـراءة ترتكز مقدماً إلى جودة الإصغـاء. ونحن بدورنا أردنا «الإصغـاء» إلى هذا الكتـاب بما يمكن أن يقوله لنا عن الواقع الراهن للكتابة النقدية. لقد حاولنا أن نجد سـت قيـم للنقـد الأدبي المقبل، ستة مداخـل تعريفية لما يناسـب أن نطلق عليه مـن الآن فصاعداً «النقد الأحدث épicritique» الذي ناقشناه مع إيمانويل بوجو في هذه المقابلة.

1 - النقد الأحدث: «تشكيل»

ماتيـو ميسـاجيه: يبـدو لي أن كتابك يلعب أو «يغيّر» المعايير التقليديـة المعروفة للنشر العلمي وذلك في طريقة نشره (على شبكة النيت مجاناً وطباعته متاحة أيضاً) كما في أسلوب بنائه وكتابته الذي يعتمد وجـود مرافقات مرجعية تتوضع على محيط النص نفسه (مثل: اللوحات والأشكال التصويرية والخرائط والبطاقـات والرسـوم والرموز التي تشـير إلى مقاطع صوتية أو مرئية). يبـدو لي أن هذا اللعب والتفاعل بـين خارج الكتاب وبين داخله مترافق مع شكل نقدي يتأثر أيضاً بالبادئة «épi» حين يعطي مساحة واسعة للنصيـة الخارجيـة[16] *épi*-textualité النقديـة فيرفع مـن أهميتها وقيمتها. ما يبـدو مهماً، إذن، هو الالتفاف على الكتاب النقدي، والنظر إليه بوصفه موضوعاً غير مستقر ويحمل خاصتين متعاكستين: فهو نظام تحليل متكامل كما أنه تحرّر من أي نظام في الوقت نفسه. هل ترى في التجربة النقدية عملية إبداعية مماثلة لبناء مادة علمية تتيح المجال للإبداع فيها؟

إيمانويـل بوجـو: نعـم، يمكننـا أن نقول إن ذلـك يحتاج على وجـه التحديد إلى «تشكيـل» مزدوج: تشكيـل لـ المواد الأدبيـة (أنظمه وأرتبه وأنتهي منه) وتشكيل لـ النقـد الإبداعي، وهذا ما نجده في القسم المعنـون بـ K Capital. طبّقت في الكتاب قاعدة إظهار الكلية عـبر التفاصيل، والمسار بواسطة الالتفاف، والعقـل مـن خلال العبـث. التشكيـل ركن أساسي في البلاغـة، ولكنه أيضاً مبـدأ أساسي للفـن الروائي المعاصر. ربمـا يعـود ذلك، بالنسبة إلي، إلى خطاب جائزة نوبل لكلـود سيمون وإلى فكرته حول «علاقات الترابط الداخلي»: «يبدو من المشروع اليوم المطالبة للرواية (أو الطلب منها) بالمصداقية (...) التي تُمنح للنصـ من خلال ملاءمـة العلاقات بين عناصره». إنها قاعدة من قواعد الكتابة، وهي أيضاً طريقة لفهم الالتزام بالكتابة، («التي كلما غيّرت ولو بصورة طفيفة العلاقة التي تربط الإنسان بالعالم من خلال لغته ستسهـم أيضـاً بتغييرها البسيط هـذا في تغيير الإنسان نفسه»)، لكنه الالتـزام البعيد عن وهم «التجاوز والتعدية transitivité» الذي أعيد تنشيطه اليوم. قد تكون المفارقة (أو ربما لا) في أن يكون هذا التصور للكتابـة -بوصفها نقدية وإبداعية معاً- موضوعاً للتحـدي والمصداقية في الكتاب: إيجاد شكل من أشكال

16) épitexte، نصوص مرافقة لعمل مكتوب دون أن تكون في الواقع جزءاً منه وتنشر خارجه (مراجعات، مراسلات، مذكرات، إعلانات، مقابلات، رسوم، أشكال، مقاطع، إلخ..).

العلاقـة الأصيلة بين الكتابة والعالم يربطني بالمؤلفين الذيـن أقرأ لهم، وتكون كتاباتهم بحد ذاتها نقدية (وسياسية). إنـه شـكل يلتزم، سواء فيمـا يتصل بموضوعـه أو فيما يخرج عنه قليلاً [يعلـو فوقه] (وهو المعنـى الأساسـي للبادئة épi)، بـ: جدية وفكاهة، ترتيب متقن لـلأدوات المرجعية وبعدٌ للذاتية الساخرة، نص وصورة، شكل مغلق ومعنى مفتوح، وربما أيضاً تشفير الأدب (مع 2666 لـ بولانو كمحطة أولية ونقطة ارتكاز) وفك رموز الواقع.

2 - النقد الأحدث: «تقعيد [فني]»

م. م.: وهـذا ما يقـودني إلى الاعتقاد بأن «الفهم» الذي تكشف عنـه في الكتب التي تدرسها لا يتقدم علـى ممارسـة الشروحات؛ فهو يتكشف عبر لعبة الكتابة ومن خلال المسـار الخاص بك الذي تبنيه. هذا مـا أود تسميتـه لو سمحت لي بـ «تقعيد *grammatisation*»[17] فنـي للنص النقدي الأحدث: حيث تولد بسرعـة أفكار ومفهومات في اللغة وفي الحرف وفق المعنى الفعلـي والاشتقاقي للكلمة (*grámma* [قواعد الكتابة] باليونانية القديمة). هذا التوجه [للتقعيد الفني] قائم ومنتشر ومتداول بكثرة، ومعترف به أيضاً، ويتجاوز في الواقع تهمة الشك بجدواه التي يمكن أن تحوم حوله؛ إني أراه مجسداً بوضوح فيما يطلق عليه بارت، بطريقة أكثر فاعلية، «فقه اللغة الفعّال»، وفيما يصفه بأنه اعتماد تعامل خاص مع مادية العلامات. ومـن أمثلـة ذلك في كتابـك: في تغيير التشكيل الكتابـي *diacritisme* هنـاك («*istor*» / «*histor*») ؛ في اشتقـاق الكلمـات (مثـل: *enargeia*، *virtus*، evidentia)؛ في تعدديـة المعـاني (كمـا هو الحال في الاختلافـات حـول كلمـة «consistency»، أو حول كلمة «rien»)؛ في الترجمـة (في التحليل الدقيق لعمل «لا أحـد» لـ بول سيلان Celan)؛ في عسـر القراءة dyslexisme الإرادي[18] (الـذي يدفع إلى التداخل والاختـلاط بين كافكا و كارتاريسكـو[19] CĀrtārescu... والذي ينتج عنه بالنهاية اضطراب ذات طابع شبـه أدبـي: أتوقف بتأمـل عند هذا الفصل (K حـرف كبير majuscule) حيث تتظاهـر وكأنك مأخوذ برؤيـة مجنونـة: هلوسة تجعلك ترى تاريـخ الأدب محكوماً ضمنـاً بهذا الحرف «K». هـل النقد بالنسبة إليـك هو الحيز الـذي يمكن للذات الأدبية أن تثبـت حضورها وتكون قوية ومتجـددة؟ إنه موقف ينم عن مهارة اليوم أن يكون الاهتمام بالحرف، وهو لا يحمل معناً نهائياً، متعارضاً -على ما يبدو لي- مع تضخم خطابي تكون الأولوية فيه فقط للرسالة، والكلمة المناسبة، والكلام الذي يوصف بأنه مؤثّر.

إي. ب.: «التقعيـد»، علـى الرغـم من جانبه الصعـب، هو الكلمة الصحيحـة والمناسبة - بما في ذلك المعنى الحرفي تقريباً الذي قدمَّه لسيلفان أورو Auroux، ويشير بمصطلحي التقعيد والصنعة الأدبية إلى استخدام القواعد النحوية والقواميس في عملية الكتابة: إنه استخدام موروث، بالنسبة لي، نظراً لاطلاعي

---

17) ليس المقصود هنا تعليم قواعد لغة ما، وإنما هيكلة النشاط اللغوي نفسه بقواميسه وقواعده، واعتماد تصورات لقواعد هذا النشاط بمختلف أوجهه.

18) dyslexie معناها الحرفي عسر القراءة الذي يؤدي إلى قراءة مختلفة عن المألوف، أو ضعف القدرة على القراءة، أو صعوبة التعرف على اللغة المكتوبة. المقصود هنا أنها انحرافات مشـابهة لانحرافات عسـر القراءة في توجيه الدلالة أو طريقة الكتابة أو تركيب الجمل أو نطق الأصوات.. أي أنها خروج مقصود على السائد.

19) كارتاريسكو، شاعر وروائي وناقد روماني مولود عام 1956.

المتكـرر علـى أعمال بينفينيست وبـيرك.[20] اهتمامي بالحرف هاجس صريح بالفعـل عندي، وهو لا شك مستمـد مـن قراءاتي لــ ديريدا، ولكنه ربما مستمد قبل ذلـك بصورة أعمق من القـراءة العسرة لـ روبرتو بولانـو الـذي تحدث عنها في «خطاب كاراكاس» الجميل جداً: «تحت ما أسميه بالقـراءة العسرة يمكن أن يستتر منهج للدلالة الغريبة، أو لإشارات بخط اليد، أو لما يخص النحو، أو للوحدة الصوتية، أو لنقل ببساطة إنـه طريقة شعرية». وأنا أرى فيها، مع الحداثة الأحـدث épimodernisme، طريقة لممارسة شكل هجين مـن الشعرية والدلاليـة في تاريخ الأدب: مكتوب «بالسمـاع» و «باليد» (أنا أنسخ كثيراً ممـا أقرأه للمؤلفين علـى دفاتـر الملاحظات). لكن لا يمكن لهذا التقعيد أن ينفصل عـن الذاكرة الحية للنصوص، عن الكتابة المادية للحرف المنقوش على جبين القارئ الذي أكونه –مثل التهمة kategoria التي كانت توضع قديماً على جبـين الرجل المدان. إنه منهج نقدي منفتح وممتد إلى أقصى حدود إمكانيات النص والعقل: إنه ممارسة مختلفة، ممارسة نشطة للإزاحة، للعب، لتفعيل الإمكانات بهدف تغيير حتى الحرف داخل الأدب.

3 - النقد الأحدث: «تداعي المعاني»

م. م.: تقـودني ممارسـة الإزاحة هذه إلى الاعتقاد بأن الكتابة النقديـة الأحدث ستكون مقرونة أولاً بمبدأ تداعي المعاني، صحيح أنها ستكون مضبوطة بالتأكيد، لكنه ضبط مرن بدرجة تسمح للمقاطع التي يشتغل فيها التأويل بالانحراف عن مسارها وبتغييره أيضاً. ما تم تقويضه إذن هو مفهوم التسلسل المنطقي الخاص بالخطاب العلمي: لا يوجد مسار قليل الأهمية وآخر كثيرها، وإنما مجموعة انطلاقات، وغالباً ما نجـد كتابة تنظمها تقنية تكرار الكلمـة الأخيرة[21] anadiplose، والتداعي المفاجئ والمتشابك (كما هو الحال في أغنية الأطفال[22] «marabout، bout de ficelle»).

هـذا الاعتناء بالاستطراد المنظَّم بعناية مؤطر في نموذجين نجدهما في بداية الكتاب ونهايته: كافكا في البدايـة هو الذي يفتح لك أبواب فهم الأدب على أساس الاحتمالات الجغرافية وعلى تبدلاتها المفتوحة عـبر الزمن (هذا ما تسميـه «أمركة» الأدب)؛ ثم كاديو الذي يرسم، في تحليلـك لكتابه المونولوج «ساحر في الصيـف»، نمـوذجَ خطاب يتخلص من عمليات التصوير المنطقـي لينتقل إلى تجسيد نفسه وكأنه فقط يسير بطريقة إنسان آلي. أرى في ذلك إرادة إطلاق العنان لتحليل أدبي يتحرك دون بوصلة في شكل تجوال حـر وممتع. ويعد هذا استهانة بالمدافعين (وهم كثر) عـن «الحقيقة» في الأدب، عن «المعنى الأخير» وعن «التحليل الجيد».

إي. ب.: أفضّـل أن أدافـع عن فكرة «الرغبـة في الحقيقة» بالطريقة التي يعرّف بهـا أوليفييه كاديو (مـرة أخرى) الكتابـة: «الحقيقة مثيرة للاهتمام في قولها، والكتابة هي تماماً القيام بهذه النية الطيبة».

---

20) جورج بيريك (1936-1982) أسس أعماله على استخدام القيود الشكلية أو الأدبية أو الرياضية التي تشير إلى أسلوبه.

21) تكـرار الكلمـة الأخيرة مـن الجملة (أو المقطع الصوتي الأخير فيها) في بداية الجملة التاليـة وهكذا وفقًا للمخطط: --أ، أ---ب، ب---ج، ج---د، إلخ.

22) هذا مقطع من الأغنية يوضح المقصود:

« Marabout, **bout** de **ficelle**, **selle** de **cheval**, **cheval** de **course**, **course** à pied ».

هي فقط هذه الحركة باتجاه الحقيقة، وليس الزعم بقول الحقيقة. هكذا يعمل ما يسمى بالنقد الأحدث. وربما يكون الابتعاد عن الخطاب الأكاديمي واعتماد لعبة التداعي شكلاً من أشكال الإشادة بطريقة محاكاة ساخرة بتكويني ما بعد البنيوي. على أي حال، يعد هذا الأمر بالتأكيد امتداحاً لانحرافات غريبة الأطوار: شكل من أشكال التفكير غير العبثي أبداً الذي يتشعّب أو يُقطَع، الذي يحوَّل أو على العكس من ذلك ينتهي بسرعة. أحاول أن أكتب «بأحسن الأحوال»، دون تحديد اتجاه معين. حتى لو تطلَّب ذلك قطعُ مسار تأويلي استجابة لتداعي الأفكار، مقارنة (إذا أردت) كل وحدة نصية بفتحها على محيطها. لكن هذا لا يعني أن الأمور تسير بالصدفة. فالخطوات محسوبة بعناية حتى في التماثل البسيط بين الياقة البيضاء لكافكا وبين ياقة ماسترويانى في فيلمه «الليلة»[23] للإشارة إلى التميز الفريد الموجود في عمل إنريكي فيلا ماتاس، أو بين الفرسان الأشباح لـ ديورير[24] Dürer وبين فراشات شكسبير الفضية لاستحضار الكتابات عن الحرب في يوغوسلافيا السابقة عند ديفيد آلباهاري[25] Albahari و دوبرافكا أوغريشيك[26] Ugrešić و ألكسندر هيمون. أنا أتبع طريقة المسّاح: أحياناً يشعر من يتابعني بأنه ضاع، لكن لا تقلق، فما هي إلا خلاصات مكثفة قيّمة.

4 - النقد الأحدث: المحاكاة

م.م: هذا الأسلوب في المسح الذي يطال العدد الأكبر من الكتب الممكنة يذكرنا على وجه التحديد بالكاتب إنريكي فيلا ماتاس الذي تتخذه نموذجاً في مناسبات عديدة. وهذا، في نظري، هو الجزء الأكثر ابتكاراً في كتابك: أنت تتبنى المحاكاة النقدية وتدافع عنها إلى الدرجة التي تسمح فيها لنفسك بتقليد الكاتب الذي تقرأ له، دون رصانة زائفة أو احتراز في الاستخدام. وبالتالي يصبح النص النقدي الأحدث -تماماً- ممارسة تأليفية من الدرجة الثانية (أشير إلى «لعبة مصارعة الثيران» التي تخترعها لـ فيلا ماتاس، أو في التدخل النقدي الذي يشغل الصفحات الأخيرة من الكتاب عندما تظهر وكأنك تتكلم من بطن ساحر أوليفيه كاديو. وبدلاً من الاستعانة بالحواشي والمراجع المرقمة والاقتباسات الشاملة -أي جميع الأشكال المتاحة التي تخفي وراءها عملية «السرقة» المشروعة للناقد- أنت تدعو إلى التهريب، على مرأى ومسمع من الجميع: أي أن يعبر المرء الحدود منتحلاً شخصية المؤلف، ويبدأ سراً بالتدوين على دفتره الصغير، فيرتكب بدوره أخطاء في محاكاته النسخة الأصلية ذات القيمة الحقيقية، أي يُنتج المرء أوراقاً نقدية مزيفة في عملية تقليد النقود الورقية الأصلية.

إي. ب.: محاكاة وكتابة من الدرجة الثانية نعم، وهذا ما يحدد نقاط القوة النقدية المهمة في الكتاب. يضاف إلى ذلك أنني في هذه المقابلة أتحدَّث مثلك سيد ماثيو ماساجيه مستعيناً ببارت الذي يرى أننا جميعاً، في نهاية المطاف، نقلد بعضنا بعضاً. إنها المحاكاة المخفيَّة والمقلِّدة، كما تسميها، بصواب: لأن

23) فيلم إيطالي (1961) يتناول العزلة المعاصرة للإنسان، وماسترويانى هو بطل الفيلم.

24) ألبريشت ديورير (1471-1528) مصمم ألماني ونقاش ورسام من عصر النهضة، وهو منظر في الهندسة والمنظور الخطي.

25) آلباهاري، كاتب روائي وقصصي صربي مولود عام 1948، ويعيش حالياً في كندا.

26) أوغريشيك، كاتبة وباحثة كرواتية مولودة عام 1949 وتعيش حالياً في هولندا.

الحـدود (بين الواقع والخيال، بين الأصالة والتقليد) لم توضع إلا لتُخترَق ويتم تجاوزها. هل هذا محاكاة أم إبـداع من جديد؟ إنه جانب أساسي في الدراسة، موجـود ضمنياً كالعلامة المائية[27] filigrane (فهو في فصـول: السرية، والتسارع، وبالطبـع روح الاستمرارية): إنه غياب الأصل، الكتابة بوصفها نسخة دون أصـل (وهذا ما كنت قد قدمته في دراستي عن استنساخ التاريخ Transcription de l'histoire، والتي تابعهـا منذ ذاك الوقت وطورهـا باحثون شباب مثل فلافا بوجور Bujor و لويز لولوفي Lelevé). في ذاك الوقـت، كان اتجاهـي للاستطراد والتقليـد يقودني بمتعة نحو سـرد قصة راهبي ليتوانيـا (قصة سرقة أدبيـة استباقية استخدمتهـا ذات مرة لشرح لعنة الذاكرة عند بورخس). كان هذا في وقت مضى. يمكننا أن نستحضـر أيضاً «قلق الترف» (بـن هاتشينسون[28] Hutchinson): الشغـف بالمكتبة أو المعاناة من الحاجة إليها، إنه دَيْن لا نهاية له ولا يمكننا ردّه أبداً (وهذا أفضل). إلا بنقود القرود[29] ربما.

هل تنجح ممارسة المحاكاة هذه كوسيلة لإيجاد مكان لي في الأدب رغم أنني لست كاتباً؟ ربما. لكني هنا أسأل نفسي كما لو كنت مكانك الآن.

إنها أيضاً طريقة لإعادة التفكير في المحاكاة اللسانية épigonalité، مع مراعاة تجنب تكرار مصطلح ما بعد الحداثة، ولكن الابتعاد أيضاً وبالضرورة عن الفكرة الموروثة عن آدورنو المسماة بـ «الأسلوب المُتأخر» لآخر نسخة من الحداثة: لا يوجد أسلوب متأخر في الحداثة الأحدث، حتى لو كانت هناك ممارسة للمحاكاة أو لإعـادة الكتابـة أو حتـى للسرقة الأدبية. إذن، لا وجـود لمثال سام، ولا لـ أغنيـة البجعة[30] ولا لصنمية تحتـذى في النهايـة. عندما أمارس نقد المحاكاة فهذا يعني إحداث افـتراق عن السخرية، وممارسة لعبة الانحـراف، وإبـراز فكرة أن النص في حد ذاته خـزان من الاحتمالات والاستخدامـات التي تجعل الأدب نسيجاً حياً ومتطوراً.

5 - النقد الأحدث: العلمية

م.م: وأنـت أيضاً على حد علمي واحد مـن الأدبيين القلائل الذين يغامرون في حقل العلوم التي يطلق عليهـا بالأحرى «البحتة». هنا أيضاً جانب من التقليد ليس أدبياً وإنما علمي. ليس من باب تغليف الخطاب حـول الأدب بحماية زائفة (كالأرقـام والنمذجة والموضوعية وغيرها..) وإنما بهـدف الوصول إلى أشكال وأسـس مفاهيميـة جديدة يمكن من خلالها إعادة إطلاق الفكر الأدبـي. ومن هنا نرى في كتابك كثيراً من الاستعـارات: من الفيزياء الكمية (نظريـة «العوالم المتعددة» وفقاً لمعادلة شرودنجر Schrödinger)، من علـم الأعصـاب («صندوق المـرآة»)، إلى الاقتصاد النقـدي (الائتمان)، إلى علم التخلّـق (سر الجينات

27) العلامة المائية التي توضع على الأوراق النقدية أو الملفات لتشير إلى ملكية معينة.

28) هاتشينسون، باحث جامعي بريطاني يعمل في مجال الأدب والأوروبي والمقارن.

29) عبارة تشير إلى عدم سداد دين، فيمكنك تسويته بالكلام أو باستخدام عملة مزيفة أو الاحتيال لعدم التسديد.
يمكنك الدفع بأموال القرود، أي تسوية ديونك بكلمات جيدة أو ببساطة عدم سدادها. ويعني استخدام عملة لا يمكن تحويلها إلى نقود أو حتى «عدم الدفع»، الاحتيال على أحد الدائنين.

30) «أغنية البجعة»، من اليونانية القديمة، ويعني في الفن آخر عمل رائع، مثال لشاعر أو فنان.

الصامتة ونظريتها)، إلى البصريات (تأثير الـ «فاي phi»)، إلى علم التحكم الآلي (التوازن). بمعنى أننا نجد ما يشبه الموسوعية النقدية التي تتسم بالصرامة (الدقيقة) وبالمحاكاة الساخرة (فهي تضخم العلمية عن قصد، كما لو أنها تريد استبعاد اتهام اللين والرخاوة الذي يحيط بـ «علم» النصوص). كما أرى فيه أيضاً، بصورة أكثر عمقاً وسرية ما يمكن أن يكشف عن تأثير خفي تجاه جدّك لويس كارتان عالم الذرة «الذي أعدمه الألمان لمقاومته لهم في إطار عملية ما يعرف باسم «الليل والضباب *Nacht und Nebel*».

إي. ب.: «العلمية» تعبير جيد مع كل ما ينضوي تحته من تهكم ومحاكاة ساخرة. أنا لست صارماً مثل كاترين مالابو[31] Malabou عندما يتعلق الأمر بعلم التخلق، يجب أن أعترف بذلك. نعم صحيح، إنها قراءة متمكنة: هناك تأثير خفي لجدي الذي أُعدِم عام 1943. يمكننا أن نضيف أيضاً عمي الأكبر (هنري) المؤسس المشارك في البورباكية والمُسلَّمات، وجدي الأكبر (إيلي) عالم الرياضيات العبقري، وهو ابن حداد، وأصبح مدرساً في المدرسة الوطنية العليا، وعمل مستشاراً لـ أنشتاين ومسؤولاً عن جانب الرياضيات في نظرية النسبية. كما نلاحظ فالوراثة حاضرة بقوة، وقد خفف اسم عائلتي دائماً من هذه الصعوبة [العلمية]، لكن ممارستها، بعد هذا التذكر لتاريخ العائلة، ماثلة كل يوم وبوضوح أكثر أمام عيني مع تقدمي في العمر. لقد كانت العلمية حاضرة في موضوع كتابة التاريخ (التي بقيت، مع تراجع أشكال الاعتراض عليها، مركزية في عملي وفي هذا الكتاب أيضاً)؛ لكنها بدت أكثر وضوحاً مع السنوات عبر اعتماد الانعطافات والحجج العلمية. إن عملي لا يرقى أبداً إلى مستوى مرجعياتها في العلوم البحتة، ولا حتى في العلوم الاجتماعية والاقتصادية (التي أستند إليها أكثر فأكثر في العمل على موضوع الائتمان والدين)، وهذا ما يشكل جزءاً من عقدة في شكل ألم مخيم. ومنذ دراساتي العليا اخترت الأدب كي لا أكون مقيداً بتراث عائلتي الذي يدفع باتجاه التألق الظاهر في العلوم. إذن، جاء تغيير الاتجاه، بل خيانة العلمي بالطريقة التي أكتب بها، وبلعبة المجازات والاستعارات والانحرافات يبقى منسجماً مع خياراتي في الشباب [الاتجاه نحو الأدب] ومع حنيني إلى ما لم يحدث [لم يسلك اتجاه العلوم البحتة].

6 - النقد الأحدث: ضدّ-المؤكد

م. م: ربما هذا هو سبب روح التناقض عندك! وهي روح تطرح نفسها بكامل قوتها أيضاً في ممارستك للنقد الأحدث: في الواقع، من فصل إلى آخر، تظهر شبكة في كتابك من التأكيدات القوية التي تضع الأدب المعاصر دائماً في موقف الخصم؛ بنظرك في الأدب يوجد التعارض الأكبر، فهو من يعارض وهو أيضاً المعَارض: إنه يقوم بدور تبادلي في «تضاد زمني»: (فهو استجابة لتسارع عصرنا، كما هو استجابة لمتطلبات الحاضر)؛ وفي «تضاد سلطوي» (عندما يسلط الضوء على أدباء مهمشين، وضعفاء ومحظورين فإنه بصورة غير متوقعة ينتزع المصداقية من الازدراء)؛ وفي «تضاد اقتصادي» (فبدفاعه عن عدم الجدوى التي يحملها، وبتأكيده اللاشيء الذي هو في صميم ممارسته واستهلاكه، يندرج في الجزء الملعون غير القابل للإدراج في دائرة القيم)؛ وفي «تضاد أرشيفي» (بإعطائه صوتاً لشهود من التاريخ -سواء باختلاق شخصيات أو بإحياء غيرها معروفة تاريخياً- يخالف حكم التاريخ ويتعارض مع صياغته القائمة على

31) كاثرين مالابو، فيلسوفة نسوية فرنسية، مولودة عام 1959 تهتم بالعلاقة بين الفلسفة وعلم الأعصاب والتحليل النفسي.

القرائـن التي يبنيها ويقدمها باحثـون مؤهلون ومعتمدون؛ إنه يبني أرشيفاً جماعيـاً آخر، ويستثمر ذواكر أخـرى محتملة مقابـل الذاكرة المعروفـة والمحفوظات الخاضعة لرقابـة السلطة الرسميـة)؛ وفي «يوتوبيا مضادة» (مثابرة بيير سينج[32] Senges رمز في هذا الجانب، وأنت تكشف عن وجه القوة الإبداعية عنده حـين يستثمر في الجمـال الإعجازي، ويستمتع بخلـق جمالية الإخفاق: الأدب (الناجـح) يخبرنا أن هناك أيضا يوتوبيا مضادة وهي محبذة). يبدو الأمر كما لو أن استنطاق الأدب سمح لك باختبار (أو بالأحرى بـ «اختبار مضاد» بمعنى النقش أو النسخة المعكوسة منه) للقيم السائدة في مجتمعنا. ربما ستخالفني القول؟

إي. ب.: بالطبع: قطعاً أنا أختلف معك تماماً. حسناً، كما تشير أنت بصورة صحيحة، بوصفك قارئي، ما أبحث عنه هو الاختبار المضاد: الإيجابي من السلبي، التظاهر بالعجز، تفويض بأي شكل. من هنا يأتي النمـوذج التشكيلي المرن الذي يسم الكتاب ويغطيه كامـلاً (النقش، التصوير الفوتوغرافي، اللوحة) ليس فقـط كاختبار مضاد ولكـن أيضاً كـ «نقيض» للواقع الذي يتباين مع الكتابـة: كتابة «الأسود على الأسود»، كما قال ليوناردو شياشيا[33] Sciascia واحد من النماذج عندي للعلاقة بين الأدب والسياسة. الأسود في الكتابة مقابل الأسود في الواقع.

نعم يجب أن نتعلّم أن تكون «ضداً»: ضد عدم مصداقية كلام السياسية والمؤسسات، ضد مصداقية من ليس معتمداً أو الذي يعتمد نفسه بنفسه. استكشاف الأخطاء، وازدياد مستغرب لعجز الفني، وواقعية اليوتوبيـا المحقَّقـة: كل هـذا هـو اليوم في صلـب آمال الأجيـال الشابة التـي تفكر في (حقـوق الموجودات والكائنات غير البشرية، الدَّين كأداة للعملية التجارية التفاوضية، العصيان المدني، والدفاع عن «مناطق» بديلـة، و «بيـان سايبورغ»،[34] وما إلى ذلك)، لأن الأجيال السابقـة ببساطة خانت وعودها. لست متأكداً مـن أننـي أستطيع حقاً أنا أتابع بمفردي القسم الأكبر من هذه الخيوط، لكن يهمني ألا أكون غريباً عنها، ولا عـن طلابـي في الدكتوراه أو الزملاء الشباب سواء أانتموا إلى الحداثـة الأحدث أم لا. في هذا سيكون تغيير السلطة المؤسساتية. غامر على الأقل، وعارض الصنمية حتى النهاية.

م.م: هـل من كلمـة أخيرة؟ الحداثة الأحـدث وأشكال النقـد الأحدث مدعـوة إذن للتغيير، لمعرضة مراميها الخاصة بها؟

إي. ب.: قطعـاً. هـذه هـي الطريقة التي يتطـور بهـا الأدب. ولتطوير هذه المغامـرة النقدية سيكون هنـاك عـن قريب (بالروح النقدية التـي يتطلبها الأمر) تجمع جديد هـو (*Epimodernist Research Alliance*) «رابطـة البحـث في النقد الأحـدث (ERA)» الذي سيتأسس في بودابسـت ربيع العام 2023 بالتعـاون مـع زملاء من عشرة بلدان مختلفة. مشروع «النقد الأحـدث» (بفضل التعبير الجديد) هو عمل جـدي ومثير للجدل والانتقاد معاً. أفكر أيضـاً، بعد الترجمة الإنكليزية لكتابي (*Épimodernes*)، التي

---

32) سينج، كاتب فرنسي يعرف أسلوبه باللعب على العلاقة بين العناصر الحقيقية والخيالية تاريخياً، مولود عام 1968.

33) شياشيا، كاتب وصحفي وسياسي إيطالي (1921-1989).

34) بيان سـايبورغ بيان نسـوي كتبته دونا هارواي ونُشـر عام 1984. ينتقد البيان سياسـات الهوية للنسـوية التقليدية، ويحث على تجاوز حدود النوع التقليدي.

ستظهـر قريباً، بنسخة جديدة من *Épimodernes-II*. قررت ذلك للتـو بفضل العرض الجديد لأفكار كشفت عنها هذه المقابلة التي أشكرك عليها بحرارة.

المترجـم: تنتهـي المقابلة هنا، لكنني آثرت أن أغني هذا المصـطلح بالكلمة الختامية التي خص بها بوجو الترجمة الإنكليزية لكتابه وذلك زيادة في التوضيح.

«الحداثة الأحدث. ست مبادئ لأدب اليوم»

وبالإجمال ما هي الحداثة الأحدث؟

سأجيـب ببساطة: إنهـا احتمالية للأدب الراهن، فاعلية خلاقة متمكنة تهتـم بـ إعادة تنسيق الإرث والطمـوح للرواية الأوروبية وفق ست قيم جديدة، بـ مواجهة غيـاب مصداقية ما بعد الحقيقة، بـ التسارع الاجتماعـي وأزمـات الذاكـرة التاريخية، بـ تصاعد أوجه عـدم المساواة والتمييز، وربمـا حتى على المدى البعيد -عندما تثبت الأشكال المنتَجة للحداثة الأحدث فاعليتها- بـ مواجهة ما يطلق عليه شوشانا زوبوف «رأسمالية عصر الرقابة».

من خلال وضع نفسها في موضع الاستشراف لكن مع محافظتها الدائمة على العلاقة بالعصر (وهذا هو المعنى الأول للبادئة épi) تقدم الحداثة الأحدث منظوراً جديداً للعلاقة بين الحداثة وما بعد الحداثة، وتتجـاوز التناقـض الحاد بينهما: إنها تعيـد تنشيط بعض النماذج المثالية للحداثـة دون أن تتجاهل مبدأ الشك الفعال لما بعد الحداثة؛ إنها تطلق مفهوم الالتزام لكن بربطه بدقة مع مفهوم الكتابة وآليات القول؛ إنها تحافظ على قوة السخرية دون تقويض مصداقية التطلع إلى سلطة جديدة للكتابة.

هل هي طريقة تشمل الأدب الحالي كله؟ لا. لأنه في زمن «المعاصرة» نفسه تتعايش مجموعة «أساليب» لـلأدب ومظاهر محتملة له. لكن ما يهدفه مصطلـح الحداثة الأحدث من النسيج الأدبي هو أن يأخذ من نسيـج الحاضر عوامل القوة ومساراتها لطموح تجديـد الأدب في فاعليته الممكنة، ضد تشويه اللغة الناتج عن عدم مصداقية الخطاب السياسي، وعن «اللغة المهيمنة»، وعن «سفسطائية» القوى المختلفة.

لا ينفصل هذا الطموح أبداً -وهذه قضية مهمة جداً بالنسبة إليّ- عن ممارسة سخرية نقدية ونقد ذاتي هو الإرث الأقوى لما بعد الحداثة. ومن هنا جاء التحالف الخاص بين الجاد والممتع الذي أردت وضعه في صميم الحداثة الأحدث، وبالتالي أيضاً في مركز النقد الحداثي الأحدث الذي جربت ممارسته.

الأمر مـتروك الآن إلى الآخرين لتوسيع هذه المبادرة النقدية، ولإعطاء الحداثة الأحدث المكانة التي تستحقها.

المصدر:

HAL Id: hal-03852572.
https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03852572.
Preprint submitted on 15 Nov 2022.

التعبيريّة [1]

تأليف: ريتشارد ميرفي
ترجمة: محمد إبراهيم العبداللّه •

ريتشارد ميرفي (Richard Murphy): حائز ماجستير في الكتابة الإبداعية والأدب من جامعة بوسطن، له مجموعة مقالات حول الشعر والشعر الحديث وما بعد الحداثة، مشارك في معهد الكتابة والتفكير (IWT) في كلية بارد.

شهدت الثقافة الألمانية مع بداية ما يسمّى «العقد التعبيري» (1910 – 1920) اندفاعات جديدة مهمّة في مجالات المسرح والسينما والأدب والفن. وكما هو حال الفنانين الآخرين، شعر التعبيريون بالحاجة إلى إنشاء أشكال جديدة من التمثيل يمكن الاستجابة من خلالها للتغييرات الهائلة المرتبطة بقدوم القرن العشرين والحضارة الجديدة للحداثة. فقد اجتمع في القرن الجديد النّمو الاقتصادي السريع، والطفرة في التقدم التكنولوجي الذي غيّر وجه الواقع بسرعة (فيتا وكمبر 1975: 110 – 17)، وظهرت ابتكارات في وقت قصير جداً مثل الكهرباء، والراديو، والسيارات والطائرات، إضافة إلى التوسّع في أنظمة النقل ووسائل الإعلام والسينما. مع ذلك، تم التعامل مع الحداثة على أنّها حالة شاذة، تنطوي على نقص في توجيه المعايير الأخلاقية والسلوكية والروحية. وارتبطت الحداثة بتجربة الضياع، فقد حاول الجيل الجديد أن يجد مكاناً له داخل نظام أبوي إلى حدٍّ كبير وقيمي عفا عليه الزمن، نظام لا يزال متمسكاً بالأنماط التجريبية والاجتماعية للقرن السابق.

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Expressionism»

التعبيرية، مايكل رامسوير

مـاذا عـن تدفق القـوى العاملة الصناعيـة الحديثة إلى الحواضـر المزدحمـة، إذ أصبحت المدينة أنموذجـاً لتجربـة التعبيريين للواقـع المعاصر. فالمدينـة كانت تمثل لهـم البيئة النشطة غـير المتجانسة، وغالباً الزاخرة بالحيوية وإيقاعها الصاخب، ومناظرها السيميائية من لافتات الشوارع ولوحات إعلانية، والتناقضـات الصارخة في الشارع بين البرجوازية المتعجرفة والمزدهرة من ناحية، والمنبوذين من المجتمع والطبقـات المحرومـة من جهة أخرى. فالنـثر التعبيري والشعر المبكر يعكـس في معظمه التجربة «الفرط معرفيّـة»، حيث كتلة البيانات الهائلة المتدفّقة علـى الفرد من الجهات جميعها في المدينة تفوق قدرته على استيعابها (فيتا وكمبر 1975: 30 – 40).

استجابـة الشعـراء التعبيريين لهذه التجربة الحضريـة تأخذ غالباً شكل «أسلـوب التلغرام»، وهي نـوع مـن الحبسة الإبداعية التي تُحذف فيهـا الروابط المنطقية والكلمات المترابطـة، ويتم التخلي عن أي تظاهـر بإنتـاج جمل متكاملة نحوياً لصالح تجاور مبهر لتصورات وصـور معزولة تتدفق على الكاتب. فلا يمكـن تسجيل التصورات والأحداث المتباينة في أسلوب «السطـر الواحد» رايهونجستيل (نمط التسلسل) في الشعـر إلا في شـكل قائمة مـن الصور. ولا يمكن تناول القصيدة كوحـدة «عضوية»، وهناك القليل من الإحساس بالكمـال الدلالي الذي يمكن أن نربط مـن خلاله الأجزاء المختلفة مـن النص. إذ يتطلب من القـارئ بدلاً من ذلك أن يبتكـر صورة إجمالية على أساس هذه الصـور والأجزاء غير المتجانسة (ميرفي 1999: 79 – 80) فتأثـير التكنولوجيـا الجديـدة حاضر هنا أيضـاً: ثمة ارتباط واضـح بعمليات القص والتحرير المرتبطة بتقنية المونتاج في الوسط الفني للأفلام التي بدأت تُنتج في ذلك الوقت.

تحتوي (دراما الذات) و(دراما المحطّات) لدى التعبيري أيضاً على بناء المونتاج، وتفتقر إلى الحبكة الخطيـة التقليدية، وتكون عـادة خالية من التوتر الدرامـي، مسرحيات مثل «الشحّـاذ» لرينهارد سورغة (1911) تـدور حـول شخصية مركزية تتنقّل بـين انعكاسات شخصيتها على مسـار غامض الحدود نحو الخلاص أو التنوير الروحـي. إذن، السمة الحاسمة لهـذا الشكل من المونتاج هي السمـة التي تتقاسمها

مجموعـة متنوّعـة من البِنى التعبيريـة. بالإضافة إلى أسلوب السطر الواحـد في الشعر (نمط التسلسل) نجـد هذا الشـكل أيضاً في البِنى «الملحميـة» النثرية لدى دوبلن (Döblin)، ونجـده أكثر في مسرحيات بريخـت. في كل هـذه الأشـكال المفتوحة قد تُترك المكونـات الفردية، أو الصور، أو المشاهـد دون أن يكون لهـا تأثير ضار في الـكل، فالمعنى لا يعتمد كثيراً على الترابط المباشر للأجـزاء؛ أي على العلاقة العضوية التقليدية فيما بينها، بل يعتمد أكثر على إنشاء صورة إجمالية شاملة.

إن شـكل هـذه النصوص، وبنيتها المنفصلة المجـزأّة، إضافة إلى مطالبها المتزايـدة حول مشاركة الجمهـور يعدُّ أمراً حيويـاً في التوسط لإحساس مماثل بالتشظي، وحبس الأنفاس، والارتباك، والضغط. أمـا فيما يسمى « قصيدة التزامـن» (Simultangedicht)، فالتعاقب السريـع للعناصر غير المتجانسة مـن مصادر مختلفة له أيضاً تأثير في التسوية ونـزع المألوف المتمثّل في إنزال كل شيء إلى المستوى نفسه. القصيدة الرئيسة لجاكوب فان هوديس « نهاية العالم» التي يُنظر إليها غالباً على أنّها لامارسييز (النشيد الوطنـي الفرنسي) «الثورة» التعبيرية تنجح بهذه الوسائل في ربط مجموعة متنوّعة من الصور المنفصلة، وبتأثير مزعج:

وعلى الساحل – تقول الصحيفة – الفيضان آخذ في الارتفاع.
العاصفة هنا، البحار المتوحشة تقفز
على اليابسة، لتسوّي السدود الكبيرة بالأرض.
معظم الناس مصابون بالزكام.
تتساقط القطارات من الجسور.

إنَّ خطر حدوث فيضان مدمر يوضع جنباً إلى جنب مع كوارث مذهلة أخرى دون مزيد من التفسير أو روابـط منطقية. يخلق هذا لدينا إحساساً غريباً بنهايـة العالم – ليس أقله عندما توضع هذه الأحداث الضخمـة جنباً إلى جنب (الآن غامض قليلاً) مع الـزكام الذي يبدو أنَّ الجميع مصابون به. مرة أخرى، الدلالـة الضمنية؛ الرسالة التـي تعزّزها شكل القصيدة ذاتها، هي شكل مـن عدم اليقين: لا توجد وجهة نظر ثابتة متاحة، ناهيك عن وجهة نظر أرفع أو أسى يمكن أن نرتب من خلالها هذه القضايا المزعجة أو «نضعها في منظورها الصحيح» بأمان.

مـن وجهة نظر الجماليات التقليدية، تبدو مثل هذه النصوص استفزازية، ويمكن النظر إليها بأنّها تعطـي نوعاً من الاعتداء علـى العرف المرتبط بفكرة الطليعة. هذه النُّصوص، على سبيل المثال، لا تقدّم تمثيـلاً تقليديـاً «واقعيـاً» للحداثة. في الواقـع، لأسباب كهذه، الناقـد والمنظّر جورج لوكاش فضّل صورة توماس مـان المعروفة للواقع الاجتماعـي على تشوهات كافـكا الظاهرة (لوكاش 1971) بالمثل، رفضت نصوص الطليعة (الدادائية) التعبيرية أيضاً تلبية التوقعات التقليدية للشاعر، وهي القدرة السيادية على توحيـد المفاهيـم المتعددة أو دمجها من الناحية المفاهيمية. مع ذلك، لا يمكن النظر إلى هذا بأنه فشل في المدرسة التعبيرية، بل كمبدأ جمالي حاسم.

يعكس تجاور الصـور غير المتجانسة تفكك العالم البرجوازي وفوضـى الحداثة. وإذا ظهرت أشياء

العـالم في هذه النصوص مشوّشة ومشتّتة، فالشاعر هو أيضاً الموضوع الضمني لهذه التصورات المتباينة. وتفكك هذه الصور هو أيضاً انعكاس للذات غير المتماسكة التي تكافح ليس لتنظيم المفاهيم واللغة فحسب، بل أيضاً للحفاظ على الشعور بوحدة الذات الداخلية.

عـلاوة على ذلك، عندمـا تُقدّم لنا البيئة على أنّها فوضوية ومربكـة ومهددة، فإنها ستظهر كشيء مستقـل في حـد ذاته. بالمقابل، يرتبط الموضوع اليوم كثيراً بالصـور المجسدة، والفتور العاطفي، أو الموت، لهـذا يتخذ موقعـاً تابعاً وسلبياً. لهذا نجـد النصوص التعبيريـة تزخر بصور القلـق والاغتراب النفسي والارتبـاك الروحي و «التشرد غير المعهود (آنز 1977) « فتصوير هذا التغيير الحاسم في تجربة الموضوع لعـالم الشـيء، والانعكاس في علاقات القوة الطبيعية مع البيئة، يبلغ ذروته في «تفكك الذات» كاملاً (فيتا وكمـبر 1975). هـذا القلب المميز للعلاقة بـين الموضوع والشيء يتضح جليـاً في المقطع الأول من قصيدة ليشتنشتاين (Lichtenstein) (نقطة) :

تجري الشوارع المقفرة وتشتعل كلها
من رأسي المنطفئ، وتسبّب لي الألم.
أشعر جيداً أنني سوف أخبو قريباً –
يا أشواك الورد في لحمي، مهلاً في طعني.

الصرخة، إدوارد منتش

إنَّ علاقــة الشاعــر بالعالم الخارجي تتغـير هنا بشكل جذري، وهي تختلف بـكل وضوح عن العلاقة بالطبيعــة التي نتخيل أن شعراء المدرسة الرومانسية استمتعوا بها. تصبح البيئة قوة نشطة ومدمّرة تهدّد الذات. وكما هو الحال غالباً في الشعر التعبيري، يبدو أنه لا توجد حدود واضحة بين عالم الشيء العدواني والــذات الضعيفة، بحيث تبدو الشوارع وكأنها تسير مباشرة دون توقف في رأس الكاتب. على النقيض من المدينة التي تنشطت حديثاً، يُقدّم لنا الشاعر ضعيفاً، سريع الزوال، على وشك الانحلال أو الموت.

ثمَّــة جانب آخر مهم من هذا «الانفصال عن الذات» هــو تجربة اغتراب البنى الاجتماعية والعائلية والأخلاقية والدينية السائدة. معظم الكتّاب التعبيريين من الذكور تقريباً، من عائلات برجوازية ميسورة الحــال، وهم في الغالب من اليهــود. في أوائل العشرينيات عندما بــدأت الحركة (ولد معظمهم في حوالي عــام 1890). كانت تجربتهــم المشتركة هي حاجتهم إلى الهروب من المجتمع الذي يرونه خانقاً ومحافظاً ومقيّــداً، ولا سيّمــا من البنية الأسرية الأبوية المرتبطة بالشخصيــة المتسلطة للأب، فالنصوص التعبيرية تزخــر بخصومات أوديب التي تأخذ فيها صراعات الأب والابن بعداً رمزياً، الطريقة التي يلعب فيها جيل الشباب دوراً متمرّداً ضد الشكل التقليدي وغير المستنير للحضارة. وبسبب هذا النوع من «التأخر الثقافي» (آنز 1977) بدا البناء الهرمي الذي ورثوه من المجتمع الفيلهلميني (عهد القيصر فيلهلم 1890 – 1918) بنــاء قديمــاً لا يتناسب مع منعطف القرن العشرين، على الأقــل بالنظر إلى التقدم السريع الذي تحقق في تلك الفترة ليس في مجالات العلم والتكنولوجيا وحسب، بل في مجال علم النفس والفكر الاجتماعي بالسوية ذاتهــا. فشخصيــة بيرغر تلك الشخصية الجاهلــة المتعجرفة الراضية عن نفسهــا، وشخصية الأب التي ينظــر إليها على أنّها الممثل الرئيس لهذا الشكل القديم من الحضارة، أصبحتا معاً من الأهداف الرئيسة للتعبيريــة. مسرحيــة هازنكليفر « الابن» هي نموذج لهذه النصوص حيــث تفرض الشخصية البطريركية المتوحشــة قيــوداً صارمة على أية رغبة إيروسيــة روحية وفنية للابن، تلك القيود التــي نتج عنها انتفاضة ثورية قادها جيل الشباب ضد القوة المهيمنة لجميع الآباء.

بــدلاً مــن أن تكون مجــرد صدمة أو «صفعــة في وجه» البرجوازيــة، انتقل العديد مــن التعبيريين من هذا الموقــف المتمــرّد إلى تطوير « نقد الحضارة» على نطاق واســع وبجميع أشكالها (فيتا وكمبر 1975: 83 – 110) في النصوص التعبيريّة الأكثر تطوراً، مثل «المسخ» لكافكا، تُعرض هذه المعضلات الأوديبية بطريقة فيها انعكاس أكــثر للــذات، لا تسخر من صورة الأب فحسب، بــل أيضاً من العناصر المتبقية للهويــة البرجوازية داخل الابن. على سبيل المثال، يسخر كافكا في النص من شعور والد جريجور سامسا بالفخر لاستئناف دوره كمعيل للأسرة، ورب أســرة بعــد أن رفض ابنه المفاجئ هذا الدور. ينفذ نص كافكا هــذا بمهارة أكثر من العديد من النصوص الأوديبيــة التعبيريــة بتركيــزه، على سبيل المثــال، على أهمية اللباســ الموحد الجديد للأب الــذي يرمز للوضع الاجتماعــي الذي يمنحه إياه عمله الجديد. ويسخر من الابن أيضاً، الذي يسعى إلى تجاهل انغماسه في مشكلة وجوديــة بالغــة الخطورة حين تحول بشكل رائع إلى حشرة، ويعطي الأولويــة لانشغالاته واهتماماته البرجوازية: المضحك أنه يتفحص بجديّة جدول مواعيد القطار خشية التأخر عن العمل، على الرغم من تحوّله هذا.

إذا كانت التقاليد والأنظمة العرفية التي تم توارثها من القرن الماضي لا صلة لها بالعصر الجديد، فإن نيتشه أول من صاغ هذا الوضع بطريقة ضربت على الوتر الحساس لدى الجيل التعبيري. يصف هوغو

بـول (Hugo Ball) الكاتب التعبيري (ولاحقـاً الدادائي) الحالة التي فشلت فيهـا اليقينيات والكونيات الموروثـة في تقديم معنى ونظام قيمي قابل للتطبيق، مردداً فكرة نيتشه عن «موت الإله»: «الإله مات. عالم تحطـم... الدين والعلم والأخلاق؛ ظواهر نشأت من همـوم الشعوب البدائية. عالم يتفكك. لم يعد هناك أعمدة ودعامات، كل الأسس تحطمت. أصبحت الكنائس قلاعاً في الهواء. أحكام مسبقة... تلاشى معنى العالم » (آنز وستارك 1981: 124، ترجمة ميري في 1999: 52)

صُـوِّرَت تجربة التشرد غير المعهـود، والتخلي عن الإله كثيراً في الشعر التعبيري من خلال اختلافات عديـدة حـول موضـوع «السمـاوات الفارغـة» (فيتـا 1976: 155 – 79) علـى سبيـل المثال، كتـب ألفريد ليشتنشتايـن (Alfred Lichtenstein) « علـى كل شيء تتدلى قطعة قماش قديمة – / السماوات... وثنية وبـلا معنـى «؛ بينما يكتب أوسـكار لويركه (Oscar Loerke) في السياق ذاته، « بيـت السماء يتضاءل إلى حالـة مـن عدم اليقين.» هذه الإستراتيجيـة المتمثلة في إنزال الجلال إلى مستوى الحيـاة اليومية لا يقتصر علـى الثيم (الموضـوع) المشترك للفـراغ الروحي، بل تتخذ غالباً شـكل إنشاء مجازات أخـرى غير جمالية بـكل وضـوح. تتطور ممارسة التعامل بـازدراء مع عالم يمنح القداسة تقليديـاً إلى شكل من أشكال تحطيم المعتقـدات، وهو مثال آخر وثيـق الصلة بالطابع الدادائي للحركة التعبيرية. علـى سبيل المثال، إن الجمهور المعاصر الذي اعتاد أن يتبنى الشاعر نهجًا كلاسيكيًا / رومانسيًا تقليديًا في تناوله مجموعة من الموضوعات الشعريـة الطبيعيـة (مثل سماء الليل) سيصـاب بالصدمة حين يرى إرنست بلاسـ (Ernst Blass) ينزل القمـر إلى « الوحـل / على قطيفة هائلة من ظلمة الليـل» بينما «ترتجف النجوم بلطف كالأجنة «؛ أو أن ترى الشاعر كلابوند (Klabund) يصف «غيوم المساء» بأنها «توابيت مخمورة» (ميري 1999: 62).

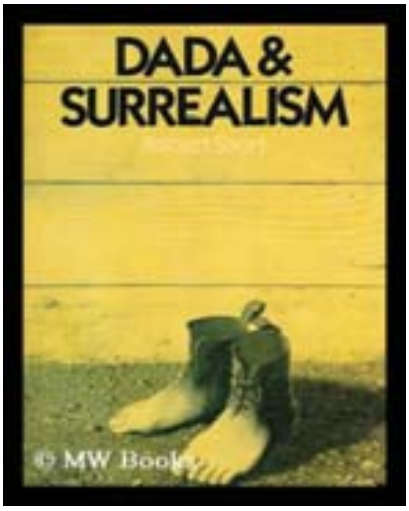
ربمـا نصـف هذا الجانب المهم من الجمالية التعبيرية بالقول إنّـه يتميز بالميل نحو الإفراط وعدم الجماليـة: لا يتجنـب التعبيريـون الجمـال التقليدي فقـط لصالح ما هو قبيـح، ومشوه، وقـذر، ومَرَضي ومجنـون، بل تستهويهـم أيضاً مواقف متطرفة، مثـل الجنون، والمدينة الحديثـة، ونهاية العالم، والحرب العظمى. يمكن رؤية جوانب هذا النهج الجمالي حتى في السينما التعبيرية، مثل **كابينة الدكتور كاليغالري** (*The Cabinet of Dr Caligari*)، حيـث يتميّز فيهـا الماكياج والأزياء والإيماءات الجسدية للشخصيات الرئيسـة، وحتـى العديد من المجموعات اتسمـت بالإفراط (ميري 1999: 218)، لكـن كما يوضّح المثال الذي سقناه عن هذا الفيلم، سيكون من الخطأ إسقاط التمثيل التعبيري باعتباره نتاج الهلوسة.

من المؤكد أن نصوصاً مثل قصة « المجنون» لجورج هيم تغيّر شكل العالم بالكامل وفقاً للمنظور المشوه للشخصية المحورية. ثمة أيضاً مناسبات تصوّر فيها البيئة مجازيًا، كمرآة للذات (كما هو الحال في « دراما الـذات « بإسقاطاتها المتعددة لذاتية الشاعر). مـع ذلك، الأكثر دقة، هو رؤية الجمالية الأساسية للتعبيرية مـن منظور عملية ثنائيـة الاتجاه: فبدلاً من أي محاكاة مباشرة، يأتي تأثـير العالم الحديث على الكاتب في المقدمـة، وبالقـدر الـذي يعرض فيه الكاتب المعنـى الدقيق المقابل للعـالم الذي يمثله. فـإذا أنتج هذا رؤية داخلية، أو استقراء لـ «جوهر» الواقع، أو واقعاً يزخر بكثافة ديناميكية، فهذا إذن ليس تشويهاً للحقيقة بقدر ما هو استجابة تضع في المقدمة القضية المركزية: الطريقة التي يختبر بها الكاتب الحداثة.

المصدر:

https://doi.org/10.1002/9780470996331.ch21.

الحركة الدادائية [1]



تأليف: روبـــرت شـــورت
ترجمة: صفاء طعمة غزول •

روبرت شورت (Robert Short): مؤلف كتب عديدة عن السريالية منها:

(*The Age of Gold: Dali, .Bunuel, Artaud: Surrealist Cinema*) و(*Dada & Surrealism*) .

إذا كانـت فكرة الحداثة في أسلوب الناقد الشهير روبرت هيوز (Robert Hughes) قد أفضت إلى ظهـور اصطلاحـه صدمة الجديد (Shock of the New) حينئذٍ تكون الحركـة «الدادائية» إحدى أبرز أتباعهـا الأصولية. كانت هـذه الحركة في رأي أتباعها فضيحة لغرض الفضيحة. هذا وقد لخص الصوت المجلجـل المتتالي لمقطعي اسمها الصوتيين الفكرة الكاملة لهذه الحركة ودعم المنهج الذي نادت به. وعلى عكـس السريالية، نسيبتها المقربة، والتي كانت على شكل حركـة منظّمة استمرت على مدى خمسين عاماً تقريبـاً كانـت صدمة الحركة «الدادائيـة» قصيرة وحادة. فقد انطلقت شرارتها عـام 1916 لتتفجر على شكل ألسنة لهب أحرقت الحركة نفسها بعد ذلك بأعوام قليلة في العام 1923 .

ظهرت المحاكاة الصوتية لتسمية «الحركة الدادائية» بالمصادفة حسب الرواية الأكثر تفضيلاً - رغم أنها موضـوع خـلاف حتماً - في مدينة زيورخ، عندما أدخل الشاعر الرومـاني تريستان تزارا (Tristan Tzara)

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Dada»

سكينـاً في قاموسٍ بطريقة عشوائية. (كمـا حدث ذلك أيضاً للتركيز على اسـم العلامة التجارية لمستحضر غسول للشعر انتشرت إعلاناته في كل أنحاء زيورخ في ذلك الوقت). على أي حال، كان أحد الأسباب التي أدت إلى استخدامـه، لأنـه بدا وكأنه ثرثرة طفولية. إضافة إلى أنـه كان يحمل معنىً ما- ولو كان مختلفاً- تقريباً في كل لغة على وجه الأرض. بعد ذلك استمرت هذه الحركة بالتعريف عن نفسها في أشكال لا تُعدُّ ولا تحصى مـن البيانـات المتناقضة، وقد يكـون أكثرها قوة وتوهجاً هو «بيـان الدادائية عام 1918» الـذي أطلقه تزارا (Tzara)، حيـث سُمِّيت الدادائية: «هدير الآلام الملتوية، وتشابك الأفكار المتضادة والمتناقضة وكل النزوات واللاعلاقية (ما لا يمتُّ للموضوع بصلة)، أو باختصار: الحياة».

كانـت الـدادا حركة ضرورية وليست مجرد لعبة انغماس اللذات لـدى البوهيميين المنبوذين، وهو ما بـدا جلياً في ظهور متزامن لعدة حركات شبيهة بالدادائيـة في عواصم الفن العالمية البعيدة مثل نيويورك وبرشلونـة وبرلين ومن خلال سرعة استقبالها والترحيب بهـا بمجرد انطلاقتها في أنحاء أوروبا جميعها. وهكـذا بعد تجسدهـا، خلقت هذه الحركة سلسلة من الإيماءات والنشاطـات والأحداث الاستفزازية التي لا تمحـى مـن الذاكرة، أكثر مـن الأعمال الفنية ذات المنحـى التقليدي. وأصبح أشهرهـا رمزاً للدادائية عنـد الأجيال اللاحقـة. فقد أضـاف مارسيل دوشامـب (Marcel Duchamp) شارباً إلى نسخة من لوحـة الموناليزا وأعـاد تسميتها بـ» .L.H.O.O.Q ذات البنطـال المثير». كما وصـف فرانسيس بيكابيا (Francis Picabia) بقعـةً للحبر باسـم «الحبل بلا دنس». قام مان راي (Man Ray) بتزيين السطح المعدني لمكواة تجارية بمسامير خفيفة وأطلق عليها اسم «الهدية «Gift» «وفي هانوفر، كان كورت شويترز – (Kurt Schwitters) وقبـل أن يحـول شقتـه التـي عاش فيها إلى معرض لأعمالـه الخاصة واسمه «ميرزبـاو«Merzbau» Caligari-esque»، يجمـع تذاكر القطارات المستعملـة وغيرها من القصاصات الورقية والنفايات المرمية على الأرصفة والمزاريب ويجمّعها معاً في فن تجريدي.

أمـا في كولـن فقد أقـام ماكس إرنسـت (Max Ernst) وأصدقـاؤه عرضاً فنياً أدخلـوا فيه «مبولة للرجـال»، وكان من ضمن المعروضـات أيضاً «فأس» دُعيَ الزوار لتجربته علـى باقي المعروضات الأخرى. أمـا بالنسبة لدادائيي مدينة باريس، فقد تعهّدوا بأن يُشَرِّفَ تشارلي شابلن أحد الأعمال التي سيقيمونها وبأنهم سيحلقون كامل شعر رؤوسهم على خشبة المسرح.

لم يكن الانفجار الذي أدى إلى ظهور حركة الدادائية حدثاً عرضياً. فقد كان الدافع الأساس لظهور فنـاني الدادائية أينمـا وُجِدوا، هو احتجاجهم على الحرب العالميـة الأولى. كان المحرضون على العروض الأولى للحركة التي بدأت في مقهى فولتير أو «كباريه فولتير (Cabaret Voltaire)» في زيورخ في الأغلب جميعهم من المغتربين الذين هاجروا إلى سويسرا التي اتخذت موقفاً محايداً من بلدانهم الأصلية لتجنب الوقـوع في فـخ ما عـدُّوه كارثة الحضـارة الغربية. لهـذا يمكننا وبطريقـة مماثلة تفسير وجـود مارسيل دوشامـب(Marcel Duchamp) في نيويورك أو فرانسيس بيكابيـا (Francis Picabia) في برشلونة. وجّهت الدادائية نيرانها الفكرية ضد جماعات تعظيم الأمة وأصحاب المذاهب المادية التي كانوا على يقين أنها كانت سبباً في جر الناس إلى أهوال الحرب (أي سلسلة المجازر المتراكمة). ولأنها كانت حركة أطلقها

فنانـون وأدباء، كان لا بد للدادائية من أن تتوجـه إلى مؤسسات الفن والأدب نفسها حيث يجب الاعتراف بـأن كلتـا المؤسستين هما منتج ومنعكس وحتى داعم للثقافة المهيمنة التـي أطلقت العنان للحرب وبالتالي همـا متورطتـان جنائياً (في الجريمـة). ولكن بدلاً من أن تتبنى منحى سياسيـاً علنياً، على طريقة لينين أو رومـان رولانـد اللذين شاركا الملجـأ السويسري، اتخذت ثورة الدادائية منحـىً أخلاقياً في المقام الأول وعبرت عن نفسها في المجال الثقافي «الرمزي».

شرعـت الدادائية، وبروح ملؤها الشك العام والرغبـة لتحطيم عنيف للمعتقدات التقليدية، وتفكيك الفنـون الجمالية التقليدية وفضح زيـف شرائع المنطق المعطاة للمجتمع وذوقه العام وهيكليته وانضباطه. وعوضـاً عن ذلك تبنّوا فـن المصادفة والعشوائية واللاوعـي والبدائية والكونية وأصحـاب الفكر الحيوي الفوضوي- تقريباً أي شيء وكل شيء كان لعنة حقيقية طالت عقلية الأشخاص أصحاب التفكير الصحيح ودعاة الحرب.

ربمـا يجدر بنـا القول هنا إنه من الصعـب تخيُّل ظهور حركة دادا بمعزل عـن نشوب الحرب العالمية الأولى. غـير أن كامل أنـواع شخصياتها وصورها الرمزية ظهرت في أوساط الحركة الطلائعية أو الريادية التـي سبقت سنين الحرب. فقد كانـت الحداثة المبكرة، التي ولدت في مناخ تأثر بأفـكار إينشتاين وفرويد إلى حـدٍّ كبير، قد شككت في القدرة الفعلية للخطابات التقليدية على توصيل تجربة الحياة المعاصرة بشكل حقيقـي. كان هوغو فـون هوفمانستال (Hugo von Hofmannsthal) قـد أعلن عن «أزمة اللغة» وذلك بسبب الكلمات التي انفصلت عن المعنى. وفي الوقت الذي نجد فيه أنَّ الحركة التكعيبية قد فصلت التمثيل البصـري عـن عالم المظاهر. نجد أن الحركـة الدادائية لم تكن حركة جديدة أو حديثـة العهد فيما يتعلق بالإبـداع الشكلـي. إلا أنها أخذت فـن الكولاج (تجميع القطـع الفنية معاً) من الحركـة التكعيبية. وترجع غرابـة الأشكال فيهـا التي تُدخل الأحرف الأبجديـة فيها إلى أسلوب أبولونـير (Apollinaire) والحركة المستقبليـة (Futurism). ظهـر عمل مارسيـل دوشامب «جاهزة الصنـع» «readymade» والذي يتألف مـن عجلـة دراجة مثبتة على كرسـي مقلوب في فرنسا عام 1913. من هنا يمكننـا القول إن فناني الحركة الدادائيـة وفي فرارهـم إلى بلدان «خارج نطاق الصـراع» كانوا قد حافظوا ببساطـة على محفّزات حركة الطليعـة التي انتشرت قبل الحرب والتي انقطعـت بوحشية عند «الدعوة إلى النظام» بين القوى المتحاربة- مـع التحذيـر بأن أتباع الدادائية ينظرون إلى أنفسهم على أنهم حركة تخصُّ الروح أكثر مما يهمها مجرد «مذهب» جمالي آخر يناور للحصول على موقع له في صدارة اللعبة. ونظراً لأن الدادائية كانت في الأساس موقفاً ذهنياً، لم يكن من السهل تحديد توقيتً ظهورها ومكانه لأول مرة. ومع ذلك يمكن ذكر مثال واضح لبداياتها في نيويورك، حيث كانت روحها موجودة في المكان بشكل لا لبس فيه حتى قبل معموديتها الرسمية في زيـورخ عـام 1916. البـؤرة الأولى كانت مدينة هدسون حيث يوجد صالون جامـع الأعمال الفنية الثري والـتر كونـراد أرينسبـيرج (Walter Conrad Arensberg) والأفـراد الذين أحاطـوا بالمصور ألفريد كونـراد ستيغليتز ومجلتيه عمل الكاميرا (Camera Work) ومعرض 291. وعلى عكس الفنان مان راي (Ray Man) انحـدر أغلب المشاهير مثل مارسيل دوشامب وفرانسيس بيكابيا من أوروبا القديمة، اللذان

فـرًّا هربـاً مـن الصراع هنـاك في حزيران عـام 1915. قبل ظهور التسميـة، كان قد سبـق لدوشامب أن تسبـب بإحـداث ضجة في معرض مانهاتـن ذي السمعة السيئة عام 1913، عندمـا عرض فيلمه المستوحى من الحركة التكعيبية: «عارٍ ينزل سلَّماً» (Nude Descending a Staircase). إلا أن حركة الدادائية في نيويـورك لم تكـن تملك أيّ برنامج رسمي. كان مزاجها مفعماً بالحيويـة والتحرّر وعدم المسؤولية – وكأنه نـوع من الاحتفال الحضري. إلا أن المحرضين الثلاثة كان لهـم هدف واحد هو التصميم على «التخلي عن الرسـم»، وتدمير أسطـورة الفن المنتمي لرأس المـال، والتشكيك في معنى العمل الإبداعـي نفسه ومكانته. بأسلوب دادائي صرف.

اكتسبت الحركة الدادائية حالتها المدنية ووعيها الذاتي في زيورخ وكانت قد ظهرت من سويسرا المحاطة بالأرض من كل الجهات- أو كما قال هوغو بال (Hugo Ball) :»قفص الطائر المحاط بأسود تزأر»- حيث صدرت البيانات والمراجعات والمراسلات التي أدّت إلى انتشار عالمي لهذه الظاهرة. تأسس مناخها العقلي بحلول صيف عـام 1916 في العروض الليلية في مقرها الأول كاباريه فولتـير (Cabaret Voltair). حيث أثار جان وهانز آرب حنـق الزبائن الغاضبين وحفيظتهم الذين اندفعوا بعنف بسبب تصرفات الدادائيين على المسرح: «حدث هـرج ومـرج صاخِبَـين، كان النـاس يضحكـون ويصرخـون ويومِئـون لنـا بأيديهـم. كان ردنـا عليهم تنهـدات تدل على الحـب، والفواق وأبيـات الشعر والأصـوات المبهمـة التـي كان البيوريتانيـون يستخدمونها في العصـور الوسطـى. بـدأ تزارا بهزّ خلفيته مثل ما تهز راقصة شرقيـة خصرهـا، بينمـا كان جانكو يعزف علـى كمان وهمي وينحنـي ويحـكّ جلـده. وكانت مـدام هينينغـز وهـي ترتـدي وجـه العـذراء، وترفعـه وتعيده مـراراً، بينما يقـرع هولسنبيك على الطبل الكبـير دون توقف، ويرافقهـم بـال (Ball) علـى البيانو، بوجه شاحبٍ كالشبح».

الدادائية، ناسكا غوراني

لكـن كانـت هناك نيّة جدية وراء سلوك الدادائية المشاغب في زيـورخ. كان هوغو بال تلميذاً للفوضوي باكونـين (Bakunin)، الـذي كان شعـاره: «التدمير مقدمة لإعادة البناء.» أمـا بالنسبة إلى بال، فقد كان تحطيـم الصور مجرد مقدمة للصحة العقلية، وبعد ذلك يمكن أن تبدأ المهمة الحقيقية لإعادة تأهيل الفن بوصفـه «أداة ذات معنـى للحياة». كانـت البدائية في القصيدة الصوتية خطوة نحو لغـة أصيلة آدمية. كان استحضـار القـوى اللاواعية جزءاً من الانحدار النفسي الخاضع للرقابة والـذي من شأنه أن يشكّل قاعدة «لإعـادة البـدء» الاجتماعية. وبالمثل، نَسب هانـز آرب (Hans Arp) الفضـل إلى الفن في قوته على شفاء الشرخ وإنهائه بين الإنسان والطبيعة الذي رأى أنه السبب وراء انتحار الحضارة المستمر.

وفي بداية الأمر اتخذ علاجه للخلاف شكل عمل هندسي حاد كما كان منتظراً منه أن يتّخذ صفة شمولية أكثر في تناسقه وتجريده. أفسحت الحركة الدادائية في زيورخ وخصوصاً في سنواتها الأولى، مساحة للتطلعات الساذجـة والصوفيـة والأشكال المختلفة من الطوباوية الاجتماعية. أما من الناحية الشكلية، فلم تكن متجانسة أيضاً، لأنها استندت إلى تأثرها بالحركة المستقبلية لدى مارينيتي (Marinetti) في الشعر والروح البوهيمية، وإلى الحركـة التعبيريـة الألمانية التي ظهـرت في رسومها الساخرة المشوهة، أضـف إلى فقدان الثقة في المنطق والعداء تجاه المجتمع الصناعي البرجوازي.

كمـا يوجد هنـاك عناصر أخـرى صُهِـرت في بوتقـة الدادائية في زيورخ وهـي الرمزيـة والتكعيبية والتركيبيـة. لم تكن مثل هذه الانتقائية أمراً مفاجئاً نظراً لتنـوع الأشخاص الذين تركوا بلادهم ووجدوا أنفسهـم مُبْعَدين في مكان واحـد هناك بسبب كرههـم للحرب وتصميمهـم على الابتعـاد عنها. بحلول عـام 1918 استطاع تـزارا وبمساعدة والتر سيرنـر (Walter Serner) وفرانسيـس بيكابيا (Francis Picabia) الـذي وصل حديثـاً إلى سويسرا، من وسـم الصفات العامة للفكر الدادائـي بمزيد من أفكار الحركة العدمية المنفردة والعدمية العدائية، الأمر الذي سبّب في ازدياد الشرخ بينهم وبين الفنانين الذين كانـوا يسعـون «لأن يصبحوا قـوة إيجابية في الحياة» مـرة أخرى. لكن سرعان ما وُقِّعـت معاهدة السلام ووضعت الحرب أوزارها، وعاد المنفيون إلى بلدهم الأم لتتلاشى بذلك الدادائية في زيورخ.

وفي مـكان آخر، تمكّن ريتشـارد هويلسنبيـك (Richard Huelsenbeck)، الشاعر و«عازف الطبال الدادائـي» مـن حشـد فرقة كبـيرة مـن الدادائيين في برلـين بعد عودتـه ربيع عـام 1917. كان مـن أبرز الشخصيـات التـي انضمت إلى هذه المجموعة: فرانـز يونغ (Franz Jung) وخبـير التصوير الفوتوغرافي جون هارتفيـل (John Heartfield) وشقيقه فيلاند هارتفيلد (Wieland Heartfield) وجورج غروسز (George Grosz) وحنـة هوش (Hannah Hoch) وراؤول هوسمان (Raoul Hausman) وجوهانس بـآدر (Johannes Baader)، والذين كانوا معروفين باسـم (أوبردادا) أو («Super-Dada»)، بالإضافة إلى مؤسـس شركـة (Christ & Co. Ltd.) الذي كان بين صفوفهم. كانـت المهمة الأولى لحركة الدادا في برلـين هي توديـع منافسيها المحليين، والتـي كان أغلب المنتمين إليها قد ارتدوا من تلـك الحركات المنافسة في وقـت سابق. استنكـر بعضهم الحركة التعبيرية بسبـب طبيعتها الرومانسية الألمانيـة التقليدية، وبسبب الانسياق المفرط والحالات الذهنية التي تثيرها بشكل عام. ولكن ما تصدى له دادائو برلين، كان العمل الذي

اتسم بالعنف والسياسة على نحو متزايد. استلزم السياق السياسي في العاصمة الألمانية التي مزقتها الحرب والتـي كانت في بدايتها الثورية كل هذا التشدد. لذلك وفي سلسلة من المراجعات السريعة المحظورة، اشترك دادائيـو برلـين بحملة مع جماعة سبارتاكيس وجماعة الشيوعيين. في المعرض الدادائي الدولي الأول في عام 1920، شنقوا دمية ترتدي زي ضابط ألماني من سقف المعرض؛ وكانت تحمل رأس خنزير ولافتة كتب عليها «شنقتهـا الثورة!» حضَّ هاوسمان على أن تصبح القصيدة الشيطانية صـلاةَ الدولة الشيوعية وأن تستولي الدادائية على دور العبادة من أجل ممارسة طقوسها.

ربمـا كان مصـير دادائية برلين هو الارتباط الوثيـق بمصير الثورة الألمانيـة. لذلك عندما تعرضت الأخيرة للهزيمة، تفككت الحركة من ذاتها ومزقتها الخلافات الأيديولوجية. ومع ذلك، فقد زيفت أسلحة تخريبيـة كبيرة في الفـن الساخر لجورج جروسز (Grosz George) وفي «التركيب الضوئي» - أي إعادة تجميـع المـواد المرئية المتباينة للحصول على تأثير هزلي عنيف- وهـي التقنية التي كانت محرضاً ممتازاً لسابري أغوار القضايا اليسارية منذ ذلك الحين.

هذا وقد استخدم ماكس إرنست (Max Ernst) ويوهانس ثيودور بارغيلد (Johannes Theodor Baargeld) الفكـر الدادائـي في أفلام الرسوم المتحركة، التي عرضت في كولون بين عامي 1919 و1922 كمـا استمرت في هانوفر، وتحـت اسم ميرتز (Merz) ، فرقة كيرت شفيستر (Kurt Schwitters) التي كانـت مؤلفـة من شخص واحد في عزف ألحان الدادائية لفترة أطول من أي مكان آخر. وقد لوحظ ظهور تجليـات شبيهـة بالدادائية في العديد من المـدن الأوروبية الكبرى الأخرى لكنهـا سرعان ما تلاشت. لكن ومـن دون أدنـى شك، كانت باريس، عاصمة الحداثة في الفنون، هي المكان الذي وصل فيه تأثير الدادائية إلى ذروتـه. لم يسبـق للدادائيـة في أي مكان آخـر أن تطابقت إلى هذا الحد الدقيق مـع المنظور النمطي الذي انحدرت إليه في تاريخها- وهو مزيج من المظاهرات الصاخبة، والفكاهة المدمرة، والرفض القاطع، والشك العام. اجتمع أنصار الحركة من معظم مراكز النشاط السابقة الأخرى في «مدينة الأضواء». كانت الحرب وعمليات التسريح تعني أن الدادائية كانت موجودة منذ وقت بعيد. في الحقيقة، كان عليها انتظار وصـول منسّق الدادائية تريستان تزارا من زيورخ في كانـون الثاني عام 1920، يسانده كالمعتاد فرانسيس بيكابيا الذي كان يسكن هناك أصلاً هناك- لكي تشعل فتيلها على ضفتي نهر السين.

لاقـى الدادائي تزارا استقبـالاً متوقعاً وبفارغ الصبر مـن مجموعة من الشعـراء الشبّان الساخطين الذيـن تجمعوا حول لائحـة متفرقة مـن الاستعراضات الطليعيـة: شمال-جنـوب (Nord-Sud)، سيك (Sic)، زد (Z)، الأمثـال (Proverbe)، والمدافـع عـن المواطـن (Projecteur) وعرض (391) ولكن العرض الأهم حتى ذلك الحين كان أدب (Littérature)، الذي حرره أندريه بريتون (Andre Breton) ولويـس أراجـون (Louis Argon) وفيليب سوبالت (Philippe Soupault)، والـذي كان نواة ما أصبح بعـد ثـلاث سنوات الحركة السريالية. ولأنها لم تكن قد حدّدت بعد الاتجاه الشعري الذي تريده- إن وجد- رأت جماعـة (Littérature) في الدادائيـة أنها عملية كيّ حادة ومفيدة على الأشكال الفاسدة، لأنها يمكن أن تبـدأ بعدهـا بداية جديدة. طوال ربيع عام 1920، أثار موسـم فعاليات الحركة الدادائية في باريس من

الأمسيات والمحاضرات والصالونات سخطاً عاماً. فقد أدخلت إليها تقنيات استفزازية من الفنون الجميلة سبـق تجربتها في كاباريه فولتير. كان أحد العناصر الرئيسة في هذه البرامج هو تلاوة بيان دادائي لا مثيل له عند العدميين:

أما بالنسبة إلى الدادئية، فلا تفوح منها أي رائحة؛

فهي لا شيء، لا شيء، لا شيء

إنها مثل آمالكم: لا شيء...

مثل فردوسكم، لا شيء...

مثل أصنامكم، لا شيء...

مثل ساستكم: لا شيء...

مثل أبطالكم، لا شيء...

مثل فنّانيكم، لا شيء...

ولكـن عندما تحولت الفضيحة والصدمـة إلى شخصية مشهورة وتمكّنت باريس من تعلُّم كيف تحب الدادئية، سرعان ما أصبحت ضحية نجاحها. فقد ساهم التزامها بالفوضى والاضطراب في زوالها. ولم يمض وقت طويل، حتى أصبح دادائيو باريس يوجهون سخريتهم لبعضهم بعضاً. وانحدرت فعاليات الدادا إلى صـراع ولكمـات مميتة. في قلب كل ذلـك كان الصراع الأساس بين الدادئيـة الموالية لتريستان تزارا، الذي أراد الاستمرار أكثر في نهج التدريبات الثقافية نفسه، وبين المجموعة المحيطة بأندريه بريتون، الذين كانوا مصممين على المضي قدماً. وبحلول أوائل العام 1922، أصبحت الدادائية في باريس ميتة فعلياً.

ماذا ترك المسار المختصر والحارق لمذنّب الدادائية وراءه؟

ففـي باريـس وعلـى الفـور أدّت إلى ظهـور السريالية. وهكـذا حوَّل اتبـاع الدادائيـة السابقون مثل الألمانيـين هانـز آرب وماكس إرنسـت (Max Ernst) والبلجيكيان رينيه ماغريـت (Rene Magritte) وإدوارد ميسينـز (Edouard Mesens) نفسهـم إلى سرياليين دون أي عنـاء. وبحلول عام 1924 كانت الغالبيـة العظمـى من الدادئيين السابقين قد انضموا إلى صفوف الحركـة السريالية- على الرغم من أن تسـارا وبيكابيا كانا من أبرز الرافضين لذلك. دعمت تجربة دادا بالقوة التمرد التجريبي لأندريه بريتون والمحيطين بعمل: الأدب «Littérature» وأضفت عليه صفة راديكالية، وقد كان خلافهم مع الدادئيين أبعد من مجرد منافسة داخل تلك المؤسسة الطليعية.

على سبيل المثال، حيث كانت التلقائية بالنسبة لفناني الدادائية مجرد سلاح آخر لتقريع المنطق وتشويه سمعة العقل بصفته مرتكزاً لرفض (الإملاءات المفروضة بشكل آلي)، لكنها بالنسبة إلى السرياليين من أتبـاع تعاليـم فرويد كانت بوابة إلى اللاوعي: فهي ليست أمراً تافهاً، بل مصدر يمنح الامتياز- إلى جانب الأحـلام- للغة بريئة متجدّدة، غنيـة بالصور اللفظية والبصرية التي لم يلوّثها التكييف الثقافي. وفي حين نظر الدادائيون إلى الحب بطريقة ساخرة، كان السرياليون يركعون عند محرابه بخشوع.

كانـت الحركة الدادائية محطة التقاء مؤقتة للعديد مـن رواد فناني الحداثة. ومن المفارقات أن نبذ

الفـن قـد برهن أنه حافـز إلى الفن نفسه. حيث تنطـوي عملية ترتيب النفايات علـى جمالية خاصة بها وإن كانـت بسيطة. بعد ذلك أصبحت الدادائية معياراً للرفض الثقافي والتمرّد الثوري في أنواعه جميعها. كان السـؤال الـذي طرحه الدادائيون «عن ماهيـة الفن؟» عبر تفكيك الفن التقليـدي المتبع وإطلاق اسم الفـن على أي شيء قد يختاره الفنـان- حتى لو حدث مثلما فعل دوشامب حين اختار «مبولة الرجال» التي كانـت واسعة الانتشـار. ومنذ ذلك الحين كان ذلك مركـزاً للنقاش الجمالي وجزءاً مـن « أسباب وجود» فـن البوب وفن الحدنويـة[2] والفن التصويري. وتماشياً مع ما ذكر لا نجـد أن هناك ما يثير الدهشة في ظهـور شبـح الدادائية مرة أخـرى بعد الحرب العالمية الثانيـة، في ضوء الفظائع التـي جعلت من مواساة الفـن أمراً غير مقبـول على الإطلاق. حيث قال الفيلسوف وعالم النفـس والاجتماع أدورنو (Adorno): «لا شعـرٌ بعـد أوشفيتـز (Auschwitz).» كما ظهرت محـاكاة قوية للدادائية بين جماعـة حركة الكوبرا وفي المسـرح العبثي. هذا وقد أعادت تقنيات الاقتطـاع المقتطفات الفنية للكتاب مثل ويليام بوروز وبي إس جونسـون إلى الذاكرة نصوص تسارا التـي ابتكرها عن طريق سحب كلمات عشوائية من القبعة. أما على الصعيـد السياسـي، فقد أحدثـت هذه الروح عودة للاحتجـاج الحضري الفوضوي الـذي أعلنه أصحاب الحركـة «الموقفيـة» (the Situationists)، والذيـن ساعـدوا بأنفسهم في إطلاق شـرارة «أحداث» عام 1968. خلاصـة القول هنا إنه وبينما حافظـت الدادائية «كعادتها» على الحداثة في خضم الحرب القاتلة مـا بـين عامي 1914 و1918، إلا أنها اخترقت تفاؤلها السائـد واستبقت وبقوة، في تشكيكها في الكثير من المعتقـدات الإنسانية التي لا تزال تنطوي تحت مسمّى مشروع مفكري الحداثة، مشروع ما بعد الحداثة في أواخر القرن العشرين.

المصدر:

https://www.amazon.com/Dada-Surrealism-Robert-Short/dp/0706412311.

2) الحدنويـة: يُشير مفهوم الحدنوية إلى الحذف والتحرر من الأشيـاء الزائدة بشكل عام؛ أي أن الأعمال الفنية بمجالاتها كافة يجب أن تحتوي على أقل مقدار من الزينة والزخرفة.

الرمزيـــة الأدبيـــة [1]

تأليف: مارشال سي أولدز
ترجمة: لينـــا الســـــقر •

مارشال سـي أولدز (Marshall C. Olds): أستاذ اللغة الفرنسية في جامعة ولاية ميتشيغان. متخصّص في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر، وهو مؤلف ومحرّر كُتب ومقالات عن أعمال فلوبير ومالارميه.

تشـير الرمزية، كواحدة من المدارس الأدبيـة، إلى ثلاث مراحل من جزء جوهري من تطور الحداثة الأدبيـة: أولها مرحلة حركـة فنيّة في فرنسا وبلجيكا خلال العقد ونصف العقـد الأخير من القرن التاسع عشر؛ بعدها، مرحلة الأثر الرجعي لتلك الحركة والأهم من ذلك، مصادرها المباشرة في الشّعر الفرنسي ابتـداء من خمسينيات القـرن التاسع عشر؛ وأخيراً مرحلـة التأثير الذي أحدثتـه السابقتين على الآداب الأوروبيـة والأمريكية خلال النصف الأول من القرن العشرين. حينئذٍ، كان للتسمية تطبيق أصلي ورسمي على المرحلة الثانية، والتي يجب أن تؤخذ من وجهة نظرٍ أدبية أقل أهميةً في هذه المراحل. الإخفاق الملحوظ للحركـة الرمزيـة في إنتاج أعمـال كبرى لفتَ الانتبـاهَ إلى الكتّاب الذين استوحت منهـم إلهامها، وهكذا بحلـول عشرينيات القرن الماضي، أصبح المصطلح الإيحائي على نحـوٍ خاص «الرمزيّ» مرتبطاً بالدرجة الأولى بأسـلاف الحركـة الأربعة العظماء الذين ظلوا من بين الكتّـاب الأكثر تأثيراً في التقاليد الفرنسية،

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Literary Symbolism»

ليس فقط فيما يتعلق بالشعر الفرنسي، إنما عبر الآفاق والأنواع الوطنية. التركيز في هذه المقدمة الموجزة سيكون في الغالب أدبياً، لكن يجب الإشارة أيضاً إلى أن المرحلة الثانية، الحركة الرمزية الصحيحة، لعبت دوراً ثقافياً حيوياً، وهي مجال تحدث فيه الكثير من الأبحاث الأصلية حالياً.

إذن، تشير الرمزية في سياقها الأساسي إلى الشعراء الأربعة الذين سبقوا الحركة الرمزية: تشارلز بودلير (Charles Baudelaire) (1821 – 1867)، وستيفان مالارميه (Stéphane Mallarmé) (1842 – 1898)، وبول فيرلان (Paul Verlaine) (1844 – 1896)، وآرثر رامبو (Arthur Rimbaud) (1854–1891). يشكّل الشعراء أيضاً المصادر الرئيسة للتأثير على العديد من الكتّاب من خارج فرنسا الذين انجذبوا إلى الاتجاه الجمالي الجديد الذي ساعدوا في بلورته. كان كل واحد منهم بطريقته الخاصة مسؤولاً عن ابتكارٍ قوي، بعد جمع الخيوط الرئيسة للتقاليد الشعرية الفرنسية منذ القرن السادس عشر بالإضافة إلى المساهمات الألمانية والبريطانية والأمريكية بالحركة الرومانسية. علاوة عن التسمية البسيطة للاتجاه الجمالي، تعدُّ الرمزية مصطلحاً مفيداً كما هو مطبّق على أعمال هؤلاء الشعراء على أنها تشير في الوقت ذاته إلى سمة مهمة للمحتوى الشعري وإلى موقف تجاه العملية التصويرية للغة الأدبية.

انتشر الرمز في الأدب الحديث بالشعر الرومانسي وارتبط بالصورة المرئية. كانت العبارات المجازية مثل الرمز بارزة على نحوٍ خاص في أدبيات القرن التاسع عشر، والتي، كما أشار فيليب هامون وآخرون، تميزت بنزعة متزايدة نحو المرجع البصري. يعدُّ الرمز الرومانسي عموماً مرجعاً منفرداً – كشيء أو مكان – يُقَدَّم على أنه تجسيد شيء من حقيقة أعظم. علاوة على ذلك، عادة ما تكون القصيدة الرومانسية غير مثيرة للجدل فيما يتعلق بماهية تلك الحقيقة الأعظم.

يعود الفضل إلى تشارلز بودلير عموماً في اتساع مجال تطبيق الرمز الأدبي إلى ما وراء الحالة الفردية كما طبّقه الرومانسيون للكشف عن الوظيفة الرئيسة للغة الشعرية. في السونيتة[2] «المراسلات» (المراسلات، 1857)، يشير إلى الطريقة التي يصوّر بها كل عنصر في الطبيعة على نحوٍ نابض بالحياة – أي، في كل حالات الواقع المادي – أو يتوافق بها مع ماهية غير مادية بالطريقة ذاتها التي تثير بها الكلمات صوراً للأشياء التي يسمونها:

La Nature est un temple où de vivants
piliers Laissent parfois échapper de
confuses paroles; L'homme y passe
à travers des forêts de symboles Qui
l'observent avec des regards familiers.

(الطبيعة هي معبد فيه أعمدة حيّة، تطلق أحياناً كلمات مشوّشة؛ ماراً عبرها، يجتاز الإنسان غابات الرموز، تراقبه بمظهر مألوف).

2) السونيتة: قصيدة شعرية مؤلفة من 14 بيت شعري.

على عكس الرومانسيين، الذين استُفيد من القيمة الرمزية في موضوع متميز من أجلهم، كل الأشياء بالنسبة إلى بودلير لها قيمة رمزية. إذن، الكون المادي هو نوع من اللغة التي تدعو متفرّجاً متميزاً لتفسير رموزها، على الرغم من أن هذا لا ينتج عنه رسالة واحدة بقدر ما ينتج عن شبكة فائقة من المعاني المتداعية. في بقية السونيتة، يوضّح بودلير كيف تعمل هذه «اللغة» من خلال عملية اقتراح وإشارة مرجعية لا حصر لها تقريباً. شبّه بودلير هذا بالاضطراب النفسي الحسّي، حيث يؤدي تحفيز إحدى الحواس الخمس إلى إثارة استجابة مرتبطة عادةً بحس آخر: على سبيل المثال، عند رؤية لون معين سيسمع المشاهد صوتاً معيناً. من الناحية الشعرية، يسمح هذا بخطوات تصويرية كبيرة تُقدّم على أنها عبارة مجازية. في السونيتة، تأتي أمثلة بودلير من بين أقل المحفّزات الملموسة والروائح:

"Il est des parfums frais comme des chairs
d'enfants،
Doux comme les hautbois، verts comme les
prairies،
– Et d'autres، corrompus، riches et triomphants،
Ayant l'expansion des choses infinies،
. . .
Qui chantent les transports de l'esprit et des
sens."

(روائح باردة مثل لمسة بشرة الأطفال، حلوة مثل المزمار، خضراء مثل المروج، – وأخرى، فاسدة، غنية ومنتصرة، لها توسع في أشياء لا حصر لها.. تغني بنقل الروح والحواس).

يرتبط فكر بودلير أحياناً بالأفلاطونية الحديثة لإيمانويل سويدنبوري (Emmanuel Swedenborg) (1688–1772) الذي لم يكن العالم المادي بالنسبة إليه إلّا صورة غير كاملة لعالم مثالي. في حين أن بودلير غالباً ما يستخدم مفردات الواقع الأفلاطوني المثالي، إلا أن الهدف الأساس هو التعبير عن التنقية بأن الفن يعمل على كل من العالم المادي والذاكرة والتجربة. تُظهر العديد من قصائده كيف تعمل اللغة الشعرية في إيجاد قيمة رمزية وكيف تكتسب القصيدة نفسها مكانة الرمز. في الواقع، اللغة هي لبُّ القضية، وفي حين أن بودلير لم يخترع قصيدة النثر الحديثة، إلا أنه طورها على نحو كبير بمجموعة أعماله النثرية القصيرة، [Le Spleen de Paris]، (Paris Spleen، 1869) ، حيث يحلّ الشكل الرمزي السردي للقصة الرمزية محل الرمز الغنائي. سيكون هذا الإصرار فقط على الدور الفريد للغة الأدبية سمة مميزة للرمزية.

كان ستيفان مالارميه الوريث الأدبي الرئيسي لبودلير في الجيل التالي. ميّزَ السابقون له أول قصائده المكتملة بقوة ووعي. حصل مالارميه أيضاً على إعجاب بودلير بإدغار آلان بو (Edgar Allan Poe) وتقديره للفنون والموسيقا والرسومات الشقيقة في الشعر المعاصر. مع ذلك، بدءاً من منتصف الستينيات من القرن التاسع عشر، وضمن قصائد حُضِّرت بشق الأنفس على مدار سنوات وأحياناً عقود، طوّر مالارميه كتابة الشعّر على نحوٍ تحدّى به بشدة الوظيفة التمثيلية للغة الأدبية مع إبقاء العلاقة الأساسية لشعر ما بعد

الرومانسية بالصورة المرئية. وردّاً جزئياً على الصحافة، وضد الواقعية الأدبية، وعلى نحو متزايد مع مرور السنين، ضد المذهب الطبيعي لإميل زولا، سعى مالارميه إلى صياغة مصطلح من شأنه أن يقترح بدلاً من أن يصف، ويثير الشك التأملي أكثر من اليقين التحليلي، ويؤكد على الكلمات على الأقل بقدر ما تشير إليه. يضع مثل هذا النهج العمليات ذات الوعي الذاتي للّغة على أساس التساوي مع الصور التي أنشأتها، بحيث تشير القيمة الرمزية للصورة إلى الروابط الموجودة داخل القصيدة أكثر من الموجودة خارجها. يوجد مثال شهير لأشعار مالارميه الرمزية في سونيت «البجعة» (1885). تقدّم القصيدة صورة ضعيفة بصرياً للفراغ، أبيض أو أجوف: بجعة محاصرة عند أول ضوء في جليد الشتاء في بحيرة ومغطاة بالصقيع. تتكهن القصيدة بوجود جناح واحد حرّ، ربما يحاول الطائر تحرير نفسه، لكن دون جدوى.

Le vierge، le vivace، et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!
Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre . . .

(العذراء، المرحة، والجميلة اليوم / هل ستمزّقنا بضربات جناحها بحالة سُكْر / هذه البحيرة الصلبة المنسيّة التي تلازمها تحت الصقيع / كتل جليدية لم ترشَح! / بجعةٌ من الأمس تتذكره / رائعة لكن بلا أمل الوصول إليها).

التشنج الذي تسببه أغنية الموت سيهز رقبته:

Tout son col secouera cette blanche
agonie Par l'espace infligée à
l'oiseau qui le nie . . .

(طوقه بالكامل سيهز هذا الألم الأبيض/ بالفضاء المفروض على الطائر الذي ينفيه ....).

تنتقل نهاية القصيدة إلى سماء الليل وإلى كوكبة البجعة «الطائر» (Cygnus):

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne،
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

(شبحٌ مخصصٌ لهذا المكان بتألقه الخالص/ يذهب بلا حراك في حلم الازدراء البارد/ الذي ترتديه البجعة وسط منفى عديم الفائدة).

تشير كلمة (Cygne) المكتوبة بحروف كبيرة إلى الكوكبة، وكشكل مثالي وممجّد (apotheosized)، «بجعة الماضي» التي لم تعد موجودة الآن. بالنسبة إلى العديد من القراء، تقترح هذه الكلمة مرادفاً لها (Signe)، أو إشارة، كإشارة إلى الغياب الإيحائي الذي أدى إلى ظهورها. أنتجت القصيدة رمزاً، لكنه رمز مرجعي ذاتي أساساً كإشارة إلى أصوله. (كان عنوان قصيدة أخرى (Sonnet allégorique de lui-même) (سونيت، مجازي من تلقاء

نفسه). تعتمد أشعار مالارميه غالباً على مثل هذه المعاني الكثيرة المقترحة من خلال اللعب بالكلمات المتشابكة، والألفاظ الجديدة الذكية، والمعاني المتعددة التي ربما تشير إليها الكلمات، وممارسة خاصة رغم أنها متسقة تماماً في بناء الجملة، الأمر الذي يسمح ببنية جملة متجانسة. وكما فعل سلفه، طبّق مالارميه فهمه للغة على النثر، خاصةً في مقالاته (من الأنواع جميعها!)، والتي أشار إليها باسم «قصائد نقدية» (poèmes critiques). يعدُّ أسلوب مالارميه الصعب والقيّم إلى حدٍّ ما في الوقت ذاته فريداً تماماً وقد أصبح يُنظر إليه على أنه ممثل لنهاية القرن لأنه قُلِّدَ في كثير من الأحيان، لا سيّما من شعراء الحركة الرمزية.

مساهمات بول فيرلان في جماليات الرمزية عبارة عن اثنتين. الأولى تتعلق بالرمز. تميل صوره المرئية السريعة، التي غالباً ما تكون أقلَّ دقة من خلال استحضار الأصوات غير الواضحة – الأصوات المسموعة، الريح في الأوراق، والآلات الموسيقية البعيدة – إلى التوافق مع المشاعر، والأحلام، أو الإدراكات مفهومة غير كاملة. إذن، استخدام فيرلان للرمز ليس لإنشاء تطابق بين عالمنا المادي وعالم مثالي (حتى في الفن أو اللغة)، وإنما لإيجاد أوجه تشابه بين الواقع الخارجي وتتابع الاستجابات العاطفية التي تشكّل جزءاً كبيراً من حياتنا الداخلية. لزيادة طمس هذه الحدود بين العالمين الخارجي والداخلي، غالباً ما يختار فيرلان صوراً لواقع وسطي بالفعل –من مصادر أدبية و/أو تصويرية، حتى من تماثيل الحديقة– بدلاً من التصوير مباشرة من الطبيعة. معروفاً بشعره على نحوٍ حصري تقريباً، قدم فيرلان مساهمته الرئيسة الثانية في الشعر الرمزي فيما يتعلق بوزن الشعر. مع امتلاك فيرلان وسيلة غير عادية مع المصطلح الشعري الفرنسي، استخدم تراكيب إيقاعية نادرة لوضع تأثير كبير، كما في (Chanson d'automne) (أغنية الخريف، 1866) مما يؤسس نمطاً من سطرين من أربعة مقاطع متبوعة بسطر من ثلاثة:

Les sanglots longsDes
violons
De l'automne Blessent
mon cœurD'une
langueur Monotone. . .

(النحيب الطويل، كمان الخريف، جرحت قلبي بكسل رتيب).

في مقالته المهمة «الموسيقى والرسائل» (1896)، أشار مالارميه إلى فيرلان كمصدر لاختلاف الشعر الجديد عن التقاليد الوطنية ليصبح أسلوباً فردياً للتعبير على نحوٍ متزايد.

كان آرثر رامبو (1854–1891) ناضجاً في وقتٍ مبكر من الناحية الأدبية، وكتب أرقى أشعاره في فترة وجيزة بين سن الخامسة عشرة والعشرين (1870 – 1875)، بعد ذلك تخلّى عن الأدب تماماً. تغيرت أساليبه بسرعة، غالباً في غضون أسابيع. كانت بالفعل القصائد المبكرة من هذه الفترة، والتي أثّر بعضها لاحقاً على الشعراء السرياليين مثل رينيه شار (René Char)، بصرية مكثفة، بل وحتى ذات رؤية في مداها الخيالي. غالباً ما كان المحتوى الرمزي مرتبطاً بالطفل العراف (child-seer) نفسه، كما هو الحال في (القارب المخمور، 1871) (*Le Bâteau ivre*)، أو بعالم شخصي جداً كُشِفَ عنه على نحوٍ

خفـي من خلال اللغـة، كما في (الحروف المتحركـة، 1871) (Voyelles). الإضاءات، مجموعة قصائد النـثر المؤلَّفـة خلال العام ونصف العام الأخير من النشاط الشعـري ونشرها فيرلان في عام 1886، وهي عبارة عن صور طبيعية وروايات موجزة يستخدم فيها رامبو مجموعة رائعة من تراكيب الجمل. الروايات عبـارة عن رؤى متحركة (الملكوت، الحكاية، الجمـال) (Being Beauteous ,Conte,Royauté). تعدُّ الحركـة المرئية أيضاً مركزية للصور الطبيعية التي تعتمد غالباً على حركة الشمس (الخنادق، البحرية) (Marine,Ornières). تشـير المشاهـد المضيئـة جميعها إلى تغيير كبير، سواء تجـاه القوة والجمال أو نحـو الانحـدار، ليس فقـط في المُشاهِد أو بطل الروايـة، لكن في مجتمعات أو حضـارات بأكملها (القرى، الغموض) («Mystique» ,«Villes»). يظـل المعنى الرمـزي أو المجازي لهذه القطـع شخصياً وغامضاً لدرجة عالية. يبدو أن مداخلة نادرة من راوي الشعر تتحدث عن المجموعة بأكملها، (أنا وحدي لدي مفتاح هذا العرض الهمجي) (J'ai seul la clé de cette parade sauvage) (موكب).

في سياقـه الأدبـي على وجـه التحديد، استُخـدِم مصطلـح «الرمـزي» (Symbolist) لأول مرة في بيـان نشـره جان موريـاس (Jean Moréas) عام 1886 في المجلـة الأدبية **الموضـة** (*La Vogue*). كان موريـاس يدافع عن مجموعـة الشعراء الشباب، حيـث كان جزءاً من تهمة الانحطـاط الموجهة ضد شعر اعتمـد على فهـم «موسيقي» للنحو، ودقة الإلقـاء، والمراجع الغامضة، والصور غـير المحاكيّة المنبثقة من الخيـال الشخصي. كان الانحطاط مصطلحاً واسع الانتشار. في رواية جوريس كارل هويسمانس (J.-K. Huysmans) المؤثرة (*rebours*) (**ضد التيار**، 1884)، عالم طبيعي وإن لم يكن غير متعاطف مع هذه الفـترة، يعبر البطل الجمـالي (des Esseintes) عن إعجابه بشعر فترة رومـا المنحلّة، والتي يرى معها أوجه تشابه معاصرة، وكان مالارميه بارزاً من بين تلك الأوجه. بحلول أواخر الثمانينيات من القرن التاسع عشـر، كان المصطلحان المنحـط (Decadent)، والرمـزي (Symbolist)، مترادفين تقريباً، وكلاهما يشـير إلى درجة عاليـة من الفردية وتجاهل المعايـير الجمالية، لكن المصطلح الأخـير، رغم ذلك، يشير علـى وجه التحديـد إلى حساسية مرتبطة بـ (الحلـم) (le rêve) أو (الفكـرة) (l'idée). يمكن النظر إلى الانحطـاط والرمزيـة في الأعوام الخمسة عشـر الماضية من القرن التاسع عشـر على أنهما تركيزان مختلفان داخل الحركة نفسها.

تعـدُّ الكثـير من هذه الكتابـات الرمزية اليوم مشتقة مـن الناحية الأسلوبيـة والموضوعية من أعمال الشعـراء الأربعـة الذيـن نوقشوا أعلاه. مع ذلك، ظهر عـدد قليل من الكتّـاب الرئيسيين من هذا الجيل. مـزج بول فالـيري (1871 – 1945)، مـن أبرز تلاميذ مالارميـه، حالات الترقب النفسيـة مع التكهنات المجـردة (السيد اختبار، مفاتـن) (Monsieur Teste، Charmes)؛ أعـاد الشاعر والكاتب المسرحي بـول كلوديـل (Paul Claudel) (1868– 1955) إحيـاء الرمزية المسيحية (الرهينـة، خمس قصائد عظيمـة) (L'Hôtage، Cinq grandes odes)؛ وطبّق الكاتب المسرحـي البلجيكي موريس مايترلينك (Maurice Maeterlinck) (1862 – 1949) المصـادر الشعبية الألمانية والرائعة على الأسلوب المحكم الجديد (بيلياس وميليساندي، الطائر الأزرق) (L'Oiseau bleu , Pelléas et Mélisande).

الرمزية، أمل، جورج فريدريك

كانت الحركة الرمزية (1886–1900) بارزة على نحوٍ خاص في الفنون الأخرى. تناولَ الرسامون، مثل غوستاف مورو (Gustave Moreau)، وبول غوغان (Paul Gauguin)، وأوديلون ريدون (Odilon Redon)، بعض أكثر الموضوعات التي عولجت في هذه الفترة – سالومي مع جون المعمدان، يعقوب يتصارع مع الملاك، ونرجس. كانت هناك تطورات ذات صلة في الهندسة المعمارية والتصميم، لا سيما بنمط (آرت ديكو). في الموسيقا، كانت قصيدة كلود ديبوسي الثورية (مقدمة بعد ظهيرة فون، 1894) (Prélude à L'Après-midi d'un faune) بمثابة رد فعل أوركستري لقصيدة مالارميه التي صنعت حقبة، (L'Après-midi d'un faune) (1876). عيّن ديبوسي أيضاً (بيلياس وميليساندي) (Pelléas et Mélisande) للكاتب ماترلينك كأوبرا (1902). عادت أوبرا (سالومي) لريخارد شتراوس (1905) لتكون بالمرتبة الأولى من الناحية الرمزية جوهرياً. عيّن الملحنون الأكثر إبداعاً، الذين استمروا بالكتابة حتى1917، القصائد الرمزية في كثير من الأحيان كأغانٍ فنية –جنباً إلى جنب مع ديبوسي وغابرييل فوري وموريس رافيل، وآخرين.

كانت الثقافة الأدبية للحركة الرمزية نابضة بالحياة. تجمعت مجموعة البوهيميين حول فيرلان في مقاهي (الضفة اليسارية) (Left Bank)، في حين أن أولئك الذين يميلون إلى المثالية والنظرية الجمالية يترددون على اجتماعات مالارميه يوم الثلاثاء في شقته في شارع روما. وانتشرت المراجعات الأدبية التي تتبنى الرمزية بعد عام 1886، ولكل منها تحيزها الخاص. كان من أهمها: مجلة **البلياد** (*La Pléiade*)، تنشر أعمال الشعراء البلجيكيين؛ وتخصصَت مجلة **الموضة** (*La Vogue*) بالشعر الحر ونشر إضاءات رامبو؛ أما مجلة **مراجعة مستقلة** (*Revue Indépendante*)، فتنشر مقالات مهمة حول الجماليات الجديدة، لا سيما بقلم مالارميه؛ أيضاً نشرت مجلة **المراجعة البيضاء** (*La Revue Blanche*) الكثير من الأعمال، لكتاب شباب من غير الفرنسيين، مثل الأمريكي فرانسيس فيلي–غريفين (1864 – 1937)، كما وأظهرت الثقافة اليهودية من خلال ليون بلوم وآخرين، وعززت أعمال دريفوسيسم (Dreyfusism)، وأنشأت روابط بين اللاسلطوية السياسية في ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر والميول الفردية المتأصلة في الجماليات الرمزية. كان لأندريه جيد (André Gide) (1869 – 1951) ومارسيل بروست (Marcel Proust) (1871 – 1922)، اللذان كان لتراكيبهما المنمقة واستخدامهما النفسي للاستعارة دوراً بإحداث ثورة في سرد النثر في فرنسا، منشوراتهما الأولى في هذه المراجعات. على نحوٍ جماعي، كانت هذه المجلات الدورية سريعة الزوال في كثير من الأحيان مختبراً حقيقياً لأفكار جمالية واجتماعية جديدة.

منذ بداياتها، كان للرمزية طابع دولي. ومن بين مصادرها الرئيسة أعمال بو (Poe)

وسوينبـورن (Swinburne) وفاغنر (Wagner)، ولاحقاً ويتمان (Whitman). نظرت الأعمال المبكـرة إلى ما وراء الحدود الوطنية، كما هـو الحال مع محاولة مالارميه في أوائل سبعينيات القرن التاسـع عشر لإحداث اجتماع دولي للشعراء. أخيراً، يجب على المرء أن يعترف بالجنسيات المتنوّعة التـي يمثلهـا الكتّـاب الشباب الذيـن انجذبوا إلى حركـة عـام 1886 وإلى الجلسـات الأدبية التي عقدها مالارميه أيام الثلاثـاء: البلجيكيان إميل فيرهارن (Emile Verhaeren)، جورج رودنباخ (Georges Rodenbach)، اليونـاني موريـاس (Moréas)، البولندي تيـودور وايزوا (Teodor Wyzewa)، الأمريكـي ستيـوارت ميريل (Stuart Merrill)، والإيرلنـدي أوسكار وايلد (Oscar Wilde). لم يكـن هـذا المظهر الدولي للرمزيـة (التي ينظر إليها بعضهم علـى أنها غير فرنسية) خـالٍ من تداعيات سلبيـة في فرنسا في تسعينيات القرن التاسع عشر التـي تميزت برهاب الأجانب في قضيـة دريفوس. رغم ذلك، وعلى نحوٍ أكثر إيجابية، شجّعَ انتشار الرمزية خارج فرنسا وبلجيكا إلى تقاليـد أخـرى لها ردة فعل ضـد الواقعية. تعدُّ الرمزية اليوم حركة أدبيـة أوروبية بالكامل، من هنغاريا أندر آدي (Endry Ady)، 1877 – 1919) إلى البرتغال يوجينيو دي كاسترو (Eugenio de Castro)، 1869 – 1944). مـن بين الشخصيات الأكثر أهميـة، والمرتبطة بالرمزية، الشاعر الروسـي ألكسنـدر بلـوك (Aleksandr Blok) (1880 – 1921)، والكاتـب المسرحي النرويجي هنريـك إبسن (Henrik Ibsen) (1906–1828)، والشاعران الألمانيان شتفان جورجه (Stefan Georg) (1933–1868) ورينيه ماريا رايلكه (Rainer Maria Rilke) (1875 –1926).

في الأمريكتين، استخدم الشاعر النيكاراغوي روبين دارو (1916–1867) الموسيقا الفيرلانية (Verlainian musicality) لتحريـر الشعـر الإسباني من تقاليـده النثرية. خلال جزء كبير من القـرن العشريـن، كان للرمزية، جنباً إلى جنب مع السريالية، تأثيرٌ واسع الانتشار على أدب أمريكا اللاتينية. من الأمثلة الرئيسة على ذلك الشاعر والروائي المكسيكي أوكتافيو باث (Octavio Paz) (1914 – 1998) الذي يُربط عمله بين تأثيرات مالارميه والتصوف.

في بريطانيـا والولايـات المتحـدة، كان دور الرمزية مهمـاً في تطوير النـثر والشعر الحداثيين. كان للحركـة الرمزيـة في الأدب (1899)، بقلم الشاعر والناقد البريطاني آرثر سيمونز (Arthur Symons)، تأثـير واسع النطاق، ما استرعى انتباه ويليام بتلر ييتس (William Butler Yeats) (1865 – 1939) وجيمـس جويـس (James Joyce) (1882 – 1941) إلى الشعـراء الفرنسيـين الأصغـر سناً. وكلاهما سيتميّز بقصائد ومقـالات مالارميه الحديثة. شهدت الرواية البريطانية في أوائـل القـرن العشرين استخدام الصـور والرموز لتحلَّ محل أدوات السـرد الواقعية، ليس فقط في

أعمال جويس، إنما أيضاً في أعمال جوزيف كونراد (Joseph Conrad) (1857 – 1924) وديفيد هربرت لورانس (D. H. Lawrence) (1885 – 1930) وفيرجينيا وولف (Virginia Woolf) (1882 – 1941). كيّفَ توماس ستيرنز إليوت (T. S. Eliot) (1888 – 1965) الجماليات الرمزية مع أسلوبه الشعري الفردي الخاص جداً وكتاباته النقدية (على نحوٍ خاص، فكرته عن الارتباط الموضوعي). أثّر تقدير إليوت العميق لطبيعة الرمزية المحكمة وأيضاً التعقيدات الشكلية بدورها، في الفترة ما بين الحربين العالميتين، على النقد التحليلي لنقاد كامبريدج في إنكلترا وعلى النقد الجديد في الولايات المتحدة، بالإضافة للشعراء الأمريكيين عزرا باوند (Ezra Pound) (1885 – 1972)، جون كرو رانسوم (John Crowe Ransom) (1888 – 1974)، وولاس ستيفنز (Wallace Stevens) (1879 – 1955).

المصدر:

https://digitalcommons.unl.edu/modlangfrench/28.

التصويريـــة [1]

تأليف: باتريـــك مـــاك غينيـــس
ترجمة: د. محمد علي حرفوش •

باتريـــك ماك غينيس (Patrick McGuinness)**: أكاديمي وناقد وروائي وشـــاعر بريطاني من مواليد** 1968. **وهو أستاذ الأدب الفرنسي والأدب المقارن في جامعة أكسفورد.**

إنّ قصّـــة التصـــويرية مختصرة بقدر كونها موضـــع نزاع، بينما كانت مبادئها (من دواعي السخرية بالنسبة إلى حركة ثمّنت التفصيل المتألّق والكلمة المتقنة) غير واضحة منذ البداية، وموضع خلاف، وحتى متناقضـــة. تميّزت روايات التصـــويرية، تاريخيةً كانت أم نقدية، بأسئلة الأسبقية وحقوق النشر الفكرية: مَنْ «اخترع» التصـــويرية؟ ومَنْ خيرُ مَنْ جسّـــد مبادئها؟ ومن كان «التصـــويري» الحقيقي، ومن هم ركّاب الموجـــة؟ تجازف هذه الادعاءات والادعاءات المضـــادة، الموثّقة تمامـــاً في تنوّع من الكتب والمقالات، بحجب القصـــائد ذاتها وبالتعتيم على القدرات التي تضـــافرت لخلق حركةً هامة لكن قصـــيرة الأجل في الشـــعر الحديث. وهي أيضـــاً تصـــرف الانتباه عن تســـاؤلات جديـــرة بالاهتمام تطرحها التصـــويرية: ماذا كانت مبادئها وأين كانت جذورها؟ وماذا بشأن أصالة شعرها، ونوعيّته وأهميّته؟ وأخيراً ماذا كانت تركتُها؟

نقطـــة البدايـــة الجليّة هي ت. ي. هيوم (T. E. Hulme)، الشـــاعر الفيلســـوف الـــذي توفي في عام 1917. لقد تأثر هيوم بالتراث الثقافي الأوروبي وكان حاذقاً في المناظرات الأدبية المتعلقة بالأدب الفرنسي الرمـــزي ومـــا بعد الرمـــزي. وحاجج مؤيداً الشـــعر الحـــر (*verse libre*) وتأييداً لنهايـــة البلاغة النَّكِدة

• مترجم وأستاذ جامعي سوري.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Imagism»

والأفكار الشعرية الطنّانة، ساعياً إلى ما أسماه «روحاً جديدة» في الشعر، وهي بذاتها انعكاسٌ لـ «موقف عقل» جديد في الثقافة والفلسفة لم تكنْ الصيغ والتقاليد القديمة مناسبة له. ومثل الفيلسوف الفرنسي هنري بيرجسون (Henri Bergson)، الذي أخذ هيوم عنه أن الصور المتتابعة (images successive) (وهي صور متتابعة في الغالب متلاطمة، تحرف الصيغ الاعتيادية عن مسار صيغ الفكر والتبصّر) تتمتع بمدىً عمريّ وتصبح غير مؤثرة جرّاء الإفراط في الاستخدام. إن وظيفة الشاعر هي اكتشاف قياسات لإلقاء اللغة متحركة على نحو شديد الحساسية نحو التعبير. وحسب تعبيره في مقالته «محاضرة حول الشعر الحديث»: «النثر هو المُتحف حيث الصور الشعرية الميتة محفوظة». كان هيوم عضواً في نادي الشعراء، الذي تم في الكتاب السنوي الصادر عنه بعنوان **من أجل الميلاد رقم** (MDCCCCVIII) (*For Christmas MDCCCCVIII*)، نشر قصيدتين له، هما «الخريف» و «غروب المدينة». ويَنظَر إلى هاتين [القصيدتين] في الغالب بوصفهما أولى القصائد «التصويرية». لم يتمكن نادي الشعراء من الاحتفاظ بهيوم زمناً طويلاً؛ ففي عام 1909 قام بتأسيس «النادي الانفصالي» مع ف. س. فلينت (F. S. Flint)، وهي مجموعة أكثر بوهيميةً وطليعيةً. والمجموعة المعروفة أيضا بـ «مدرسة الصور» انضم إليها كلٌّ من تانكريد (Tancred) وإدوارد ستورر (Edward Storer)، وفي نيسان من عام 1909، عزرا باوند (Ezra Pound) في ربيعه الرابع والعشرين، القادم حديثاً من أمريكا. وهو يكتب في مجلة (Egoist) (بالعربية الأنوي) في عام 1915 (وبحلول ذلك الحين تمَّ انقسام الحركة وبدأت النزاعات حول مبادئها وتأسيسها)، أعلن ف. س. فلينت «كان هنالك حديثٌ كثيرٌ وممارسة بيننا، يقودها ستورر على نحو رئيس، حول ما يُسمّى الصورة». وأضاف فلينت: «في هذا [الأمر] برمّته كان هيوم زعيم العصابة». لكن كان باوند مَن حمل مسؤولية إعلاء شأن ما دُشِّنَ والترويج له، بنهايته الغرائبية الفرنسية، «Imagisme».

وصلت الشاعرة الأمريكية هيلدا دوليتل (Hilda Doolittle) (هـ. د.) إلى لندن في عام 1911، حيث التقت بعزرا باوند (وهو خطيبٌ سابق لها)، وبالشاعر الإنكليزي ريتشارد ألدينجتون (Richard Aldington). وأعلمهما باوند في ربيع عام 1912 أنهما كانا «تصويريَين»، وبدأ برعاية عملهما. كان باوند رئيس تحرير أجنبي لمجلة **هاربيت مونرو** (*Harriet Monroe*) حديثة التأسيس (شعر)، وأرسل إليها مادة بقلم كلا الشاعرين. ظهرت [أعمالهما] (بتوقيع «هـ. د. التصويرية») في عدد المجلة الصادر في كانون الثاني 1913. وفي عدد شهر آذار جاءت «البيانات» الأولى للحركة الجديدة: هي «تصويرية» فلينت و «محظورات قليلة بقلم [شاعرٍ] تصويري». وقام فلينت بتلخيص الأسس، التي أصبحت تعرّف قيم الحركة العريضة:

1. معالجة مباشرة موضوعيةً كانت أم ذاتية لـ «شيء».
2. عدم استخدام كلمة بالمطلق لا تساهم في العرض.
3. فيما يتعلق بالإيقاع: نظمٌ في تتابع من تعبير موسيقي وليس في تتابع من ضابط السرعة.

كانت المبادئ في هذه المرحلة المبكّرة عبارة عن اقتصاد، وحرية شكلية، ودقة بالغة. ويركّز فلينت في المقام الأول على ما هو ليس التصويرية، وتُقرأ مقطوعته القصيرة بوصفها أميل إلى سمة رعاية أكثر من

كونها بياناً. ولقد تُرِكَ، كما سنرى، الإفصاح عن مبادئ التصويرية فيما يشبه الإطار النظري [لمقالة] باوند «محظورات قليلة».

في غضون ذلك، كان باوند قد نشَرَ كتابه **إرسالات ثانية** (*Ripostes*) (1912)، الذي طبع فيه «أعمال ت. ي. هيوم الكاملة [هكذا وردت]». كانت المرة الأولى التي تُستخدَمُ فيها كلمة تصويري «Imagiste» في الطباعة. ربما [الكتاب] صنيع كرم من جانب باوند، لكنه كان أيضاً ضرباً من التخصيص، حيث بات هيوم ملحقاً لعمل باوند، تم إنزالُه إلى عوالم «ما قبل تاريخ» تصويري (تورِد ملاحظة باوند «مدرسة 1909 المنسية»، على الرغم أنها كانت أبعد ما تكون واضحة بأن أي شخص قد نسيها). وتقدم ليعدّ المختارات الأولى بعنوان **التصويريون**، (*Des Imagistes*) في آذار من عام 1914. وكان الشعراء المتّضمَّنون فلينت، وسكيبويث كانيل (Skipwith Cannel)، إيمي لويل (Amy Lowell)، ووليامز كارلوس وليامز (Williams Carlos Williams)، وفورد مادوكس هويفر (Ford Madox Hueffer) (فيما بعد فورد مادوكس فورد (Ford Madox Ford)، وإدوارد أبوارد (Edward Upward)، وجون كورنوس (John Cournos)، إضافةً إلى باوند نفسه، هـ. د.، وألدينجتون (Aldington). تلقى الكتاب استقبالاً سيّئاً، لكنّه كان أيضاً متفاوتاً وغير موحّد في المقاربات التي اتخذها الكتّاب الأفراد (على سبيل المثال، تضمّنت قصائد جيمس جويس صوراً، لكن يصعب القول إنها «تصويرية»). وسوف يصبح الحفاظ على هذا التباعد في الممارسة، الضمني تواً بل المهيمن بواسطة الجِدَّة لكثير من الشعر، صعباً على نحوٍ متزايد. في العام التالي، 1915، نشرت مجلة **إيغويست** (*the Egoist*) مقالة فلينت «تاريخ التصويرية» التي أسماها باوند «هراءً». كانت إساءة فلينت هي التأكيد على دور هيوم وسورتر في ظهور الحركة والتقليل من شأن مساهمة باوند. وحين شعر باوند أن السيطرة على أصول الحركة تفلت منه، أدرك أيضاً أنّ مستقبَلَها يتحرر من قبضته. وكانت الشاعرة الأمريكية والوريثة إيمي لويل (Amy Lowell)، الغنية بالمال والعلاقات، قد تولّت القيادة. وانحاز باوند آنذاك إلى الدّوّاميين،[2] متخلياً عن التصويرية (في حينه، علامةُ دمجِها ربما في اللغة الانكليزية هي من دون حرف (e) في نهايتها) إلى لويل. أطلق عليهم باوند [لقب] «Amygists»،[3] وحوّل قدرته، وكثيراً من مصطلحاته النقدية إلى الدوّامية. وأنتجت لويل ثلاثَ مجموعات تصويرية، نُشِرَ كلٌّ منها في بريطانيا والولايات المتحدة في آنٍ معاً. ولقد ظهر كتاب **بعض الشعراء التصويريين** (*Some Imagist Poets*) في أعوام 1915، 1916، و1917، حيث وصل إلى جمهور مختلف وأوسع نطاقاً من جمهور باوند، وطوّر زخماً في جلب بعض الاعتراف للكتّاب. واستحضرت لويل د. هـ. لورنس (D. H. Lawrence) (وهو مساهم في المختارات الجورجية أيضاً) والأمريكي جون جولد فليتشر (John Gold Fletcher)، المرموق بفعل سلسلة «نثره المتعدد الأصوات». وفي عام 1930 (وهو عام وفاة لويل) ظهرت آخر (مختارات تصويرية).

---

2) (Vorticists) من (vorticism) الدوّامية حركة فنية في إنكلترا أطلقها ويندهام لويس (Wyndham Lewis) في عام 1913 تجمع بين تقنيات التكعيبية والاهتمام بقضايا عصر الآلة المثبتة في الحركة المستقبلية – المترجم.

3) يمكن ترجمة لعب باوند باللفظة هنا من قبيل السخرية بـ (Amy) من اسم إيمي لويل و(gists) فيصبح معنى الكلمة «خلاصات كلام إيمي» – المترجم

لقد كانت نسخة باوند من الوقائع هي التي مال النقاد لاتبّاعها: باختصار كانت التصويرية (مع حرف e) كما روّجها باوند حركة حادة، ومنفعلة، وبوضوح طليعية، ومتمرّدة في ممارساتها وراديكالية في خطابها النظري. لقد أفصحت التصويرية ما بعد باوند عن قضايا العرض من دون ربط هذه القضايا بطرق تفكير أكبر وأعمق في التفكير حول اللغة. من ناحية أخرى، من الممكن المحاجة بِيُسرٍ أن التصويري الحقيقي الوحيد بموجب تصويرية باوند هو باوند نفسه. لقد طوّر باوند نفسه فحسب نظرية راديكالية حول الصورة التي بموجبها كتب أحياناً، بينما كتبَ الآخرون، بطرقهم المختلفة (وبقليل جداً من النظريات والبيانات) كما حلا لهم برنامجاً محدداً على نحوٍ فضفاض. إن المشكلة المتعلقة بتثبيت أفكار باوند بوصفها المبادئ الأساسية هي أنه يتحفّظ على حريةٍ الشعراء ويفترض نوعاً ما من تجاوز الاتفاق على ما يكوّن التصويرية في المقام الأول. ويوجد دليل ضئيل أن القضية كانت على هذه الشاكلة.

الراقصون الثلاثة، بابلو بيكاسو

إن مقالة باوند بعنوان «محظورات قليلة» هي أول تلخيص لمبادئ التصويرية التي تتصدى لقضايا التقنية واللغة بأي نوع من التركيز الثابت. كتب باوند ««الصورة» هي تلك التي تعرض «مركّباً» ذهنياً وشعورياً في هنيهةٍ من الزمن. وهي عرض «مركّبٍ» كهذا على نحوٍ لحظي يمنح الشعور بالتحرر؛ وذاك الإحساس بالحريةٍ من قيود الزمان ومن قيود الفراغ؛ ذاك الإحساس الفجائي الذي ينتابنا في حضور أعظم الأعمال الفنية». يركّز باوند على واحدٍ من أكثر أهداف التصويرية طموحاً: إدراك آني للأشياء

المتراكبة، المندمجة، المتداخلة. هنالك أيضاً انهماك في المدى: القصيدة التصويرية ليست مقيّدة بوساطة إيجازها، بل بالأحرى مكثّفة بوساطته؛ فهي تتمدد من التكثيف، لتأخذ المرء خارج الزمن الخطّي إلى اندماج بعديٍّ جديد. وكان باوند قد شدّد على الصور بوصفها اندماجات وتراكبات إضافية، وتضفيرات متحديةً للمدى والزمن من نُظُم تخيّل متباينة. وبسبب نزعته التسلّطية الخصيصة، قطعة باوند مميّزة بإتقانها. التصويرية بحرف (e) ليست هي فحسب ولعٌ بالصور، فهي طريقة تفكيرٍ حول القدرات التعبيرية للغة ذاتها. ومن بين تحذيرات باوند الأخرى: «لا تستخدمْ كلمة سطحية، ولا صفة، لا تكشف شيئاً ما» و «وامض خوفاً من حالات التجريد». في «استرجاع للماضي» وصف باوند الصورة بوصفها «تلك التي تعرض تركيباً ذهنياً وشعورياً في هنيهةٍ من الزمن»، لخلق شعر ذي موقع فائق [أي] فكرة متراكبة فوق فكرةٍ أخرى». وكان الهدف «تسجيل الهنيهة عندما يحوّل شيء ظاهري وموضوعي نفسه، أو يندفع نحو شيءٍ داخليٍّ وذاتي».

لو نلتفتُ إلى القصائد «التصويرية»، لربما تمكنّا من تقدير المدى الذي ترقى به إلى سوية النتاجات النظرية. فقصائد ت. ي. هيوم، التي وصفها إليوت بأنها واحدةٌ من «أروع القصائد في اللغة الإنكليزية»، لا تتمتّع بقوة وحيوية نثره، على الرغم من أنها مديدة الأثر وبطريقتها الصغرى أصيلة. وهنا واحدة من أشهرها بعنوان «الخريف»:

مسحةٌ من البرد في المساء الخريفي –
سرتُ في الخارج،
ورأيتُ القمرَ الأحمر يتّكئ على سياجٍ
مثل مزارع محمرّ الوجه.
لم أتوقف لأتكلّم، بل أومأتُ برأسي،
وقريباً كانت النجوم الكئيبة
ذات وجوهٍ بيضاء كأطفال المدينة.

القمر «مثل» مزارعٍ محمرّ الوجه، والنجوم «مثل» أطفال المدينة. تعتمد القصيدة على التشابيه وتصف التبصّر التتابعي (شيء واحد أولاً، ومن ثمَّ التالي) وليس التزامن أو الدمج. وهي تتحرك نحو تجلٍّ صغير وإيماءته هي إيماءة تصغير الكبير وليس تضخيم الصغير. لكن لا يحدث دمج للنسقين. على نحوٍ مشابه، الداخلي والخارجي (الذاتي والموضوعي) وجهاً لوجه لكن لا يرتبطان. وشذرة أخرى من هيوم هي بالأحرى مختلفة، ويمكن القول إنها تقارب المثل التصويري كما عرّفه باوند:

ذات مرة كانت المنازل تسقّل[4]
والعمال يصفّرون.

لقد اختفت التشابيه البدئية والصوت الواعي لذاته؛ وعوضاً عن ذلك لدينا دمج الأمداء والأطوار في تحفةٍ صغيرةٍ من التكثيف.

4) (scaffold) يزوّد بسقالة – المترجم

واحدةٌ من أكثر القصائد التصويرية توضيحاً هي قصيدة باوند «في محطة الميترو»:

طيف هذه الوجوه في الزحام؛

بتلات فوق غصنٍ رطب، أسود.

يخصّص هيو كينر (Hugh Kenner) ثلاث صفحات من كتاب **حقبة باوند** (*The Pound Era*) لهذه القصيدة، في تحليل يغتبط بشبكة من الدلالات والكنايات. يكفي بالنسبة إلينا ملاحظة افتقاد القصيدة للرابط، والطريقة التي بها تموّه الصور وتدمجها بصرياً وليس في تتابع سردي. ونلاحظ أيضاً مدى أهمية العنوان – فهو يفسّر القصيدة في سياق مدني من التقدم التقني بصيغة الزمن الحاضر، فقط من أجل أن يرسل البيت التالي القارئ إلى عالم نباتي وشرقٍ أقصى مؤسطر. وتوضح قصيدةٌ أخرى لباوند القصيدة التصويرية في أقصى مستوياتها الإيحائية، ويمكن للمرء من أبيات قليلة منها تخيّل دراما الفقدان والأسى:

يا عاشق الحرير الأبيض

النقي نقاء الثلج على ورقة العشب

أنت أيضاً مرميٌّ جانباً

قصيدة أخرى تظهر الجمالي التصويري في أقصى درجاته شدةً هي «حورية الجبال» لـِ هـ. د.:

دوّمْ أيّها البحر –

دوِّمْ أشجار صنوبرك الإبري

رُشَّ أشجار صنوبرك الكبيرة

فوق الصخور،

اقذفْنا بلونك الأخضر،

اغمرنا بِبُرك شوحك الصغيرة.

تبقى صورتا البحر والصنوبر متمايزتين على الرغم من أنهما على نحوٍ متناقضٍ ظاهرياً متشابكتان؛ تتّخذ كلٌّ منهما مزايا الأخرى للتعبير عن نفسها بأسلوب بارز. والأثر هو أنّ الصورتين متواشجتان أو مندمجتان وليستا متداخلتين نحوياً. يعبّر هـ. د. عن إدراك بصري، لكنّ القصيدة أيضاً تستدعي صوتَ تكسّر الماء والريح من خلال الشجر، وتفتح المحور الأفقي (الأمواج) والعمودي (شجر الصنوبر)، وتعتمد على التفاعل بشكلٍ درامي بين الارتفاع والعمق. ويتم خلق شعور بالمهابة في ستة أبيات. القصائد التصويرية هي حول الحركة، والطاقة، والاستبطانية؛ والقصائد الأقل نجاحاً عبارة عن مشاهد ساكنة يتم إبلاغها من خلال دلالة بصرية على نحوٍ بحت. في أفضل صيغه وأكثرها طموحاً الشعر التصويري هو عن الدمج، وعن العتبة المسامية بين الباطني والظاهري، والمجرّد والملموس، والحميمي والموضوعي على نحوٍ متألق. وغرضه من ذلك قطع الوسائل التي نفهم بوساطتها العالم لكي يغمسنا في العالم. وأحد الأساليب الأساسية (عند باوند وهـ. د. على الأقل) هو إلغاء التقسيم (وربما يقول المرء الهرمية) بين الآلية والمغزى في اللغة المجازية، وبين أداة التشبيه والمشَبّه، وعوامل التثبيت الساكنة فيما ينبغي أن تكون عليه عملية ديناميكية القصيدة.

لقد استقت الحركة مبادئها من تنوّع من المصادر: بيرجسون (Bergson) وما بعد الرمزية الفرنسية (جورمونت، الشعر الحر vers librestes)، والشعر الكلاسيكي، والشعر الصيني والياباني. فهناك، كما ينبغي أن نلحظ، شرقان أقصيان في الحداثة المبكرة: الأول عبارة عن فن نهاية القرن التاسع عشر (fin-de-siècle) الموروث من مراوح، وتحف فنية، وجامات، وبتلات، وأنواع من الجابونيزم[5] والتشاينوسيري[6] نجده كثيراً في القصائد التصويرية المستقاة (قصيدة إيمي لويل، على سبيل المثال)؛ والثاني قوة أصلب بكثير، وهي عبارة عن أسلوب «رسم تعبيري» ديناميكي طوّره باوند عن كتاب إرنست فيولوسا (Ernest Fenolosa) حرف الكتابة **الصيني بوصفه أداة للشعر** (*The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*). تأثرت التصويرية أيضاً بالفن في ذلك الحين: مثل الانطباعية، والتكعيبية، والدوّامية. وقد يكون سياقٌ آخر العلوم الوليدة لتلك الحقبة. قام روذرفورد بشطر النواة في عام 1913، وربما تم تدبيج المصطلحات التصويرية بوساطة لغة العلم النووي من قبيل الاندماج والانشطار، وإطلاق طاقات هائلة من مادة صغيرة. كانت التصويرية عالمية، بوصفها حركة، لكن في تكوينها الأنكلو – أمريكي كانت تجمّعاً عابراً للأطلسي. في حقيقة الأمر كان في أمريكا استخدامُ وتمددُ تركة التصويرية على نحو مجدٍ – قد نرى تأثيراً تصويرياً على شعراءٍ متنوعين مثل ماريان مور (Marianne Moore)، وجانيت لويس (Janey Lewes)، وهارت كرين (Hart Crane)، وحتى إيفور ونتر (Yvor Winter) في البدايات. وكان الموضوعانيّون المجموعة الأهم التي تطورت من التصويرية وهم لويس زوكوفسكي (Louis Zukofsky)، وجورج أوبين (George Oppen)، وتشارلز ريزنيكوف (Charlez Reznikoff)، وكارت راكوزي (Carl Rakosi)، الذين كان عملهم مبنياً على مبادئ التصويرية وأصلحَ إخفاقات الحركة المُدركة (وهي تهمةٌ كونها جمالية مفرطة، ولا سياسية، وذاتية).

من الممتع التأمل أن بضعة شعراء مقترنين بالتصويرية – ويليامز، وباوند، وهـ. د. – واصلوا عملهم ليكتبوا ملاحمَ حداثية تأسيسية. فبين القصيدة التصويرية، ولنقل، أناشيد باوند (التي يتمُّ فيها عرض تقنيات التصويرية من إقحام اللقطات وتراكب الصور) قد نرى طموح الحداثة لاقتحام كلا نهايتي الطيف: التاريخ والبرهة، واللحظة الومضة، والمشاهد الشاملة السردية الهائلة من التاريخ (في حالة باوند) والجغرافية (في حالة ويليامز). بمعنىً واحد، قدْ يَنظَر إلى التصويرية بالتالي بوصفها في آنٍ معاً صنواً وانعكاساً للحداثة الملحمية.

المصدر:

https://onlinelibrary.wiley.com

5) (japonisme) التأثير الياباني في الفن الأوروبي – المترجم

6) (*chinoi- serie*) التأثير الصيني في الفن والديكور والأثاث الأوروبي – المترجم

american-collection-4-jo-baker-s-bananas-1997

المستقبليّة [1]

تأليف: تايروس ميلر
ترجمة: منير الرفاعي •

تايروس ميلر (Tyrus Miller): عميد كلية العلوم الإنسانية بجامعة كاليفورنيا، وباحث متعدد التخصصات في العلوم الإنسانية.

بدأت الحركة المستقبليّة في عام 1909 مع كتاب فيليبو توماسو مارينيتي [2] (Filippo Tommaso Marinetti) بعنوان **تأسيس المستقبليّة وبيان إعلانها الرسمي** (*Found- ing and Manifesto of Futurism*)، الذي نُشر أولاً في صحيفة **لوفيغارو** (*Le Figaro*) الفرنسية في باريس، ثم في عدة صحف أوروبية أخرى في الأسابيع اللاحقة. أعلن مارينيتي بأسلوب شائق لافت للانتباه وطريف في كثير من الأحيان، عن المستقبليّة بوصفها حركة تحديث ضرورية عاجلة، وتفاؤلاً مقروناً بحماسة شديدة للتكنولوجيا والحياة المتحضرة، وإعادة إحياء القومية الإيطالية التي ترزح تحت واقع متخلف، تنخرها الأمراض وتفوح منها رائحة المَوَات العفنة الكريهة المنبعثة من الأساتذة الأكاديميين وعلماء الآثار وشيشرون (ciceroni) [3] و«خبراء الآثار القديمة» (أبولونيو (Apollonio)

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Futurism»

2) فيليبو توماسو مارينيتي (1876-1942): شاعر إيطالي وباحث وكاتب مسرحي وملحن ومصور وفنان وسياسي. مؤسس حركة المستقبلية. ولد في الإسكندرية في مصر وتعلم فيها وفي فرنسا وإيطاليا وسويسرا. (المترجم)

3) شيشرون (106 ق.م-43 ق.م): كاتب روماني وخطيب مفوه في روما القديمة. يعدّ أنموذجاً مرجعياً للتعبير اللاتيني الكلاسيكي (المترجم)

1973:22)، على حد تعبير البيان التأسيسي. توقعت المستقبليَّة دوراً ثقافياً أوروبياً جديداً للمدن الإيطالية الناشئة مثل ميلان وتورينو، تنافس مراكز الحداثة الأوروبية المهيمنة في ذلك الوقت: لندن، باريس، فيينا، وبرلين. والتزاماً منهم بأحدث مظاهر المُعاصَرَة السائدة، فقد أفرط المستقبليون بالإشادة بالضوضاء والصخب في مدنهم العظيمة، وسرعة السيارات والطائرات، وسرعة حركة التنقل واختصار الوقت والجهد في الأوساط المالية العليا، والقدرة والقوة الهجومية الاقتحامية العنيفة للحشود الغاضبة. بعد فترة وجيزة، وبعد انضمام فنانين تشكيليين شباب موهوبين وباحثين ومنظرين مثل كارلو كارا[4] (Carlo Carrà)، وأومبرتو بوتشيوني[5] (Umberto Boccioni)، وجينو سيفيريني[6] (Gino Severini)، وأنتون جوليو براغاليا[7] (Anton Giulio Bragaglia)، وجياكومو بالا[8] (Giacomo Balla)، وفورتوناتو دييرو[9] (Fortunato Depero)، وأنطونيو سانت إيلياAntonio) (Sant'Elia[10]، كانت الحركة المستقبلية تصور الحياة الحديثة كمجال تنتشر فيه الأجسام المتحركة والتكنولوجيا والمرافق الحَضَريَّة انتشاراً حيوياً فعّالاً. في كتاباتهم المنهجية المبرمجة، كانوا يسعون إلى تصوّر فنٍّ متعدد الأوجه ومتعدد الوسائط يمكن أن يرتقي إلى مصادر الطاقة الحديثة وتسخيرها والاستفادة منها. لقد أرادوا انتزاع الفن من عزلته في أماكن التأمل والدراسة المقدسة المعزولة التي يظلّ فيها تأثيره خاملاً- في المنازل والمكتبات والمتاحف- والرفع من شأن الأعمال الفنية وزيادة تأثيرها العاطفي. لقد كانوا يتطلعون إلى فنٍّ قادر على تحريك المشاعر وإثارتها إثارة قوية، ويحفّز تحفيزاً فورياً على إحداث التحوّلات المادية في الحياة اليوميّة لسكان المدن الإيطالية، مع رفع مكانة إيطاليا وهيبتها في الساحة الدولية. ومن خلال انخراطهم في برنامج قوي فعَّال للدعاية والترويج الإعلامي على المستوى الدولي سعياً لتحقيق هذه الأهداف، فقد ساعدوا في ظهور ميول مشابهة في التفكير- وإن كانت مستقلّة- في روسيا وبريطانيا وفرنسا وبولندا والمجر وصربيا وحتى في اليابان. ولكن مع هذه التوليفة النهائية وذروة هذه الأهداف المستقبليّة كلها- التحديث والتعبئة الجماهيرية والتحرّر من التقاليد والابتكار التكنولوجي وتأكيد الذات الوطنية في أوروبا- فقد كانوا يبحثون عن سياسة متشدّدة وحرب قومية، وجدوها مجموعة في رؤية موسوليني الفاشية.

وبالفعل، في عام 1924، ذهب الفيلسوف المحافظ المناهض للفاشية بينيديتو كروس (كروشه)[11] (Benedetto Croce) بعيداً إلى حد الادّعاء بأن الفاشية يمكن عدّها وريثة شرعية للمستقبلية، وليس بقاء المستقبليين مجرد زملاء فنيين مناصرين للحركة الفاشية، أو أسوأ من ذلك، خدماً ثقافيين للدولة الفاشية، كما سيصبحون فعلاً كذلك لاحقاً. يكتب كروس (كروتشه):

---

4) كارلو كارا (1881-1966): رسام وكاتب وشاعر إيطالي (المترجم)
5) أمبرتو بوتشيني (1882-1916): شاعر ورسام ونحات إيطالي. (المترجم)
6) جينو سيفيريني (1883-1966): رسام ونحات ومصمم غرافيكي ورسام توضيحي إيطالي. (المترجم)
7) أنتونيو جوليو براغاليا (1890-1960): كاتب ومخرج وناقد سينمائي إيطالي. (المترجم)
8) جياكومو باليا (1871-1958): رسام ونحات وملحن ومدرس إيطالي. (المترجم)
9) فورتوناتو دييرو (1892-1960): كاتب ونحات ورسام ومصمم إيطالي. (المترجم)
10) أنطونيو سانت إيليا (1888-1916): مهندس إيطالي. (المترجم)
11) بينيديتو كروس (كروشه) (1866-1952): فيلسوف مثالي ومؤرخ وسياسي إيطالي. تأثر به غرامشي. كان رئيس نادي القلم الدولي، ورابطة الكتاب العالمية (1949-1952). رُشّح لجائزة نوبل (16) مرة. (المترجم)

بالنسبة إلى أيِّ شخص لديه معرفة بالربط التاريخي، يمكنه أن يستنتج أن الأصول الأيديولوجية للفاشية موجودة في المستقبلية: في قرارهم النزول إلى الشوارع، وفرض رأيهم الخاص، وكمّ أفواه المخالفين، وجرأتهم في مواجهة الاضطرابات وأعمال الشغب أو من المواجهة، في حماستهم الشديدة لكسر التقاليد، وفي تمجيد الشباب التي هي سمة من سمات المستقبلية. (مقتبس من تايلور 1974، 1979: Quoted in Taylor 12)

على صعيد المصادر النظرية، فقد وجدت كل من الحركة المستقبلية والفاشية الإلهام في مفكرين أوروبيين رئيسين مثل فريدريك نيتشه[12] (Friedrich Nietzsche) وهنري بيرجسون[13] (Henri Bergson) وجورج سوريل (Georges Sorel[14]) لتسويغ أيديولوجيتهم النشطة واللاعقلانية. ومن الناحية العملية، جمع كلاهما بين النضال الثوري العدواني والقومية المتطرفة ومعاداة الشيوعية. كلاهما كان يزدري مؤسسات الديمقراطية الليبرالية بطيئة الحركة البليدة القابلة للفساد في مقابل فن الخطابة واللغة المنمّقة المؤثّرة، والقوة، والقدرة على التعبئة وحشد الجماهير في الشوارع. وبالمعنى السياسي المباشر، أصبح الكثير – وليس الكل- من المستقبليين الأوائل الذين نجوا من الحرب العالمية الأولى كوادر فكرية في الحركة الفاشية، حيث أسسوا في عام 1918 النوادي المستقبلية الفاشية في فيرارا وفلورنسا وروما وتارانتو. ظلَّ مارينيتي، الشخصية الوحيدة الأكثر تمثيلاً للحركة المستقبلية الإيطالية، موالياً حتى النهاية للنظام الفاشي، وظلَّ يحلم حتى عام 1944 بإحياء النزعة المستقبلية بوساطة «الجمهورية الاجتماعية» المجرمة العميلة للنازية التي تأسست قُبيل نهاية الحرب (العالمية الثانية). في منطقة ليك غاردا (Lake Garda) بالقرب من فيرونا.

قدَّم الناقد الماركسي الألماني والتر بنجامين (Walter Benjamin[15])، في مقالة شهيرة له نشرت عام 1936 بعنوان «العمل الفنّي في عصر القدرة على إنتاجه تقنياً»، قدَّم تشخيصاً سياسياً موجزاً لهذه الحركة الطليعية المؤثرة. وكتب بنجامين أن المستقبليَّة ارتقت بالحرب لتصبح موضوعاً للجمال والحسّ الجمالي. هذا التمجيد الجمالي للحرب، بدوره، كان السبب الأساس في ربط المستقبليَّة ربطاً محكماً بالفاشية، التي ظهرت آنذاك بعد فترة وجيزة من الحرب العالمية الأولى، خلال السنوات الأولى للفاشية في صراعها من أجل الوصول إلى السلطة. على الرغم من أن بنيامين كان يشير صراحةً إلى البيان الصادر في ثلاثينيات القرن الماضي (بيان مارينيتي بخصوص الحرب الاستعمارية في إثيوبيا، الذي أصدره موسوليني في عام 1935)، إلا أنه ربما استشهد أيضاً بالوثائق المستقبلية الكلاسيكية في عشرينيات القرن العشرين، عندما كانت حركة فنيّة وسياسيّة جديدة وحيوية بالغة الأهمية. وكدليل على عسكرة المستقبليَّة، قد يكون بالفعل استشهد بمقطع مشهور سيئ السمعة في الوثيقة الأصلية لتأسيس المستقبليّة، «تأسيس المستقبليَّة وبيان إعلانها» الذي صاغه مارينيتي ونشر في باريس في 20 شباط 1909. حيث تنصُّ الفقرة التاسعة من البيان على ما يأتي:

---

12) نيتشه (1844-1900): فيلسوف ألماني، وناقد ثقافي وشاعر وملحن ولغوي وباحث في اللاتينية واليونانية. كان له تأثير كبير في الفلسفة الغربية والفكر الحديث. (المترجم)

13) هنري بيرجسون (1859-1941): فيلسوف فرنسي. نال جائزة نوبل للآداب1927. من أهم الفلاسفة في العصر الحديث. (المترجم)

14) جورج سوريل (1847-1922): فيلسوف فرنسي وعالم اجتماع ومهندس. (المترجم)

15) والتر بنجامين (1892-1940): فيلسوف يهودي ألماني، وكاتب مقالات وعالم اجتماع وناقد أدبي وثقافي. (المترجم)

«سنمجّـد الحـرب – الشيء الصحـي النظيف الوحيد في العـالم – والنزعة العسكريـة، والوطنية، والمبـادرات المدمّرة لدعاة الحرية، والأفـكار الجميلة التي تستحق التضحيـة في سبيلها، وازدراء النساء» (أبولونيو1973:22).

أو ربمـا أشار إلى مخطط مارينيتي «التوليفة المستقبليّة للحرب»، الذي عادى دولاً حليفة مثل صربيا وبلجيـكا وفرنسـا وبريطانيا وروسيا والجبل الأسـود واليابان وإيطاليا وألمانيـا والنمسا وتركيا. ففي حين تقـترن خصائـص مثـل «الاستقلال» و«الطموح» علـى الرسم البيـاني بصربيا أو «الـذكاء» و «الشجاعة» بفرنسـا (وهكـذا مع الدول الحليفة كلها)، فإن أعداءهم لا يواجهون سـوى سيلٍ من الإهانات تتراوح بين «الجـبن والتخاذل والخجل من الـذات» الألمانية إلى «الجلطات الدموية» النمساوية و«الحشرات الضارة – الكهنة «إلى إطلاق تعبير «=0» المرفوض على أنه الصفة المميزة لتركيا. يتم اجتياز المخطط الكامل للدول المتحاربة بوساطة إسفين، يخترق التحالف الألماني النمساوي التركي الشرير ويرسم الحدود الفاصلة بين «المستقبليـة» والرجعيـة». وقد يكون برهن على ذلك بالنّص الشعـري لمارينيتي المعنون بـ (Zang Tumb Tuuum)، الـذي نُشر في عام 1914، الذي يحاول إحيـاء التجربة الحسيّة للحرب في البلقان في تشرين الأول 1912، معركة أدريانوبوليس بين القوات التركية والبلغارية. وفي البيان الصادر في العام 1914 بعنوان «الروعة الهندسية والميكانيكية والحساسية العددية»، كان مارينيتي يرى في الحرب الوسيلة المثلى لتحقيق الهدف المستقبلي المتمثّل في تشظية الذات، وبعثرتها «في الاهتزازات الكونية والوصول إلى نقطة يُعبَّر عنها بلامتناهية الصغر تهتز معها الجزيئات. فيحلّ الإحساس الشعري للقوى الكونية محل الإحساس الشعري الإنسـاني» (أبولونيـو1973:155) إن شـدة الإحساس الجمـالي الجديدة الفائقة والمتجـاوزة للفرد التي توفرهـا التكنولوجيـا الحديثة- وقبل كل شيء تكنولوجيا الحرب الحديثـة- بالإضافة إلى تعويض التكلفة في الأرواح البشريـة، كما يقول مارينيتي: «لاحظـت في مدفعية سوني (Suni)، في سيدي-مسري(Sidi-Messri)، في شهـر تشريـن الأول 1911 ، كيف تحلّق قذيفة مدفعية معتدية لامعة حمراء ملتهبة مدفوعة بكتلـة نارية متوهجـة، ثم تنهمر على الأجساد البشرية المحتضرة فتجعلها أثراً بعد عين» (أبولونيو 1973: 6-155). باختصـار، استطـاع مارينيتي أن يدَّعي في خطاب أمام الطلاب في 29 تشرين الثاني 1914 أن الحرب كانت أجمل قصيدة مستقبليَّة حتى الآن.

هذه الصورة للصلة العضوية بين المستقبلية والفاشية، بين الفن المستقبلي والنزعة العسكرية معقدة بسبـب ظهـور مبكر لحركة مستقبليَّة موازيـة في روسيا وأوكرانيا وجورجيا، وأظهـرت الكثير من السمات الفنية والثقافية نفسها للمستقبليَّة الإيطاليَّة مع أنها كانت تتبنَّى غالباً توجهاً يسارياً أو شيوعياً أو فوضوياً مضـاداً. وعلـى عكس الحركـة المستقبلية الإيطاليـة شديدة المركزيـة والموحدة نسبياً، حيـث كان لقيادة مارينيتـي تأثير واضـح في ثباتها، كان المستقبليـون في أوروبا الشرقية مجزأيـن ومنقسمين ومشتتين بين العديد من المعسكرات والمواقع. لقد ظهرت أشكال مختلفة مميزة من المستقبليَّة ذات اهتمامات موضوعية وأسلوبيـة محـدّدة، ومواقف نظريـة واضحة، ومنشـورات خاصة بهـا، وشخصيات مركزيـة: المستقبلية الذاتيـة (ego-Futurism)، والمستقبلية التكعيبيـة(cubo-Futurism)، ومجموعات «ميزانين للشعر (Mezzanine of Poetry) ومجموعة (Centrifuge)، والشركة 41 (Company) (والتي كانت تُدار

من تفليس، جورجيا)، والجبهة اليسرى للفنون (LEF) خلال الحقبة السوفييتية. وعلى الرغم من وجود بعض المعرفة بالمستقبلية الإيطالية بين الفنانين الروس، وحتى الزيارة المشؤومة بعض الشيء التي قام بها مارينيتي في كانون الثاني 1914، انقسم الروس بين أغلبية رفضت الشاعر الإيطالي وأولئك، مثل زعيم الميزانين فاديم شيرشينفيتش[16] (Vadim Shershenevich)، الذين روّجوا لخطاب مارينيتي وأفكاره. يشير وجود هذه الحركة المستقبلية الموازية والمتباينة داخلياً في روسيا وأوروبا الشرقية إلى أن التعبير السياسي عن الجمالية المستقبلية قد يعتمد على شخصيات وسياقات محدّدة أكثر من اعتماده على بعض السمات الأساسية للنظرة المستقبلية للعالم.

المستقبلية، شاحذ السكاكين، كاسيمير ميلوفيتش

يكمن التمايز الجوهري بين الحركة المستقبلية الإيطالية والروسية في أن الأولى تتبنى تبنياً مطلقاً التكنولوجيا، وآليات الرأسمالية وحيويتها، والمدينة الحديثة، في حين ظلَّ الروس مترددين ومنقسمين تجاه الحداثة ومظاهرها. في بيانه الصادر في عام 1914 بعنوان «بيان العمارة المستقبليَّة»، عبّر أنطونيو سانت إيليا (Antonio Sant'Elia) بوضوح عن آمال الإيطاليين في حياة حَضَاريَّة جديدة مغايرة لتكون موضوعاً للتحريض الفني عندهم:

16) فاديم شيرشينفيتش (1893-1942): شاعر بولندي. (المترجم)

نحـن أبناء الفنادق الكبرى ومحطات السـكك الحديدية والشوارع الممتدة الواسعة والموانئ الضخمة والأسواق المغطاة والأروقة المضيئة والطرق المستقيمة وعمليات الهدم المفيدة.

يجـب أن نبتكر المدينـة المستقبلية ونعيد بناءها لتشبه حوض بناء سفـن ضخم هائج صاخب، نشط ورشيـق الحركـة وديناميكـي في كل التفاصيل؛ وكذلك يجب أن يكـون المنزل المستقبلي مثـل آلة عملاقة. (أبولونيو 1973: 170).

ولكـن، كما تشير آنـا لوتون (Anna Lawton)، يكشـف العديد من المستقبليـين الروس الأساسيين عـن نزعـة «بدائية» قوية، و«أساليب تستخـدم صيغاً مهجورة عفا عنها الزمـن»، تتعارض تعارضاً جذرياً مـع المدينة الحديثة وتقود إلى الحنـين إلى الماضي وبحث طوباوي وهمي عن الجذور واللسان والأسطورة، في اللغـة والثقافـة والتاريـخ السلافيـة (Lawton and Eagle 1988: xx). والمثـال النموذجـي في هذا الصدد هو المستقبلي الروسـي فيليمير خليبنيكوف[17] (Velimir Khlebnikov)، الذي بحث في جذور اللغـة الروسية لابتـكار كلمات جديدة «متجاوزة للمنطـق» (zaum) تعبّر عن مضامـين وهمية مفترضة ومعقّدة أكثر وأعمق من تلك الموجودة في اللغة المألوفة التقليدية. ففي قسم من قصيدته الخيالية الطويلة (Zangezi)، يتلاعـب بالجذر الروسي «um» (بمعنى «العقل»؛ لاحـظ أيضاً أن كلمة المستقبليين الروس «zaum» تشترك في هذا الجذر za–um، ما وراء العقل، ما وراء المنطق»):

Suum.
Izum.
Neum.
Naum.
Dvuum.
Treum.
Deum.
Bom!
Zoum.
Koum.
Soum.
Poum.
Glaum.
Raum.
Noum.
Nuum.
Vyum.
Bom! bom، bom!

17) فيليمير خليبنيكوف (1885-1922): شـاعر وكاتب مسـرحي روسـي، وصفه رومان جاكوبسون بأنه أعظم شاعر في العالم في القرن 19. (المترجم)

إنه جرس العقل الضخم الذي يقرع مدوّياً.
وأصوات تهبط من أعلى تلتهم نداءات الرجال.
كم هو جميل قرع جرس العقل. وكم هي جميلة أصواته النقية.
(بروفير وبروفير (Proffer and Proffer) 1980: 26)

وبالطريقة نفسها يصوّر خليبنيكوف، في قصيدة خيالية طويلة أخرى عن نهاية العالم، بعنوان «Goodworld»، التواصل الكوني في العالم على شكل حوار أسطوري بين الأنهار الرئيسة:

عندما يقول نهر الفولغا «أنا»
يضيف نهر اليانغتسي: «أحب»
والميسيسيبي: «كل»،
ثم يضيف نهر الدانوب العجوز كلمة: «الـ»
فيضيف نهر الغانج: «العالم».

(بروفير وبروفير 1980: 29)

قد يُعلي المستقبليون الإيطاليون شأن شدة العاطفة اللاعقلانية على الفكر المجرد، بل ويدَّعون، كما فعل الرسامون بوتشيني (Boccioni)، وكارا (Carrà)، وروسولو (Russolo)، وبالا (Balla)، وسيفيريني (Severini) في عام 1912، بضرورة «نسيان المرء ثقافته الفكرية بالكامل» من أجل أن يصبح «إنساناً بدائياً بسيطاً فطرياً متجدّداً ومرهف الأحاسيس والمشاعر»، ولكن، من الواضح أن مطالبتهم بـ«البدائية» لا علاقة لها بالعودة إلى الماضي القديم أو الأسطوري أو استعادته. بل تنطوي على محو الماضي والتخلص من آثاره ليعود المرء نظيفاً نقياً من شوائبه ويبدأ باستقبال «أولي» للعوالم الجديدة من السرعة والتكنولوجيا والتجربة الحضارية. وقد روى الناقد الأدبي واللغوي رومان جاكوبسون[18] (Roman Jakobson)، الذي كان حينها مؤيداً للمستقبليين الروس ومقرّباً منهم، استرعى انتباهه هذا الانقسام بين معاداة مارينيتي المتطرفة للتقليدية والمزيج الروسي القابل للانفجار بين الحداثة الفائقة والعودة إلى الماضي القديم. وبوصفه متحدّثاً ماهراً باللغة الفرنسية، فقد اختير جاكوبسون مترجماً خلال زيارة مارينيتي لروسيا في عام 1914. روى المحادثة الآتية:

«سألني مارينيتي عمن أعدّه مستقبلياً. أجبته: خليبنيكوف، فردَّ عليَّ مارينيتي بأنه شاعر يكتب في العصر الحجري، وليس شاعراً يعرف عصرنا. فأجبت بكل الوقاحة التي تمكنتُ من استحضارها، لأنني ما زلت طفلاً ولكنني كنت بالفعل مستقبلياً: «أنت تقول هذا، لأنك تفهم النساء، وليس الشعر».
(جاكوبسون 1992: 21).

في مقالته عن «المستقبلية بوصفها ظاهرة اجتماعية»، دافع الناقد السوفييتي بوريس أرفاتوف[19]

18) رومان جاكوبسون (1896-1982): عالم لغوي وناقد أدبي روسي. من رواد المدرسة الشكلية الروسية. أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين. (المترجم)
19) بوريس أرفاتوف (1896-1940).

(Boris Arvatov) عـن المستقبليـة في مواجهة تهمة الفسـاد البرجوازي، وقلّل مـن أهمية الانقسام بين «المستقبليـة الإيطاليـة والروسية وطالب بتوجّه اجتماعـي مشترك لجناحي المستقبليـة. فحدد عدداً من العناصر التقدميـة في النظرية والممارسة المستقبليّة، على الرغم من ارتباط الحركة الإيطالية المستقبلية بالفاشيـة والمستقبليين الروس بالدولة السوفييتية. كان أرفاتوف يؤمن بأن المستقبلية بوصفها حركة فنية هي متجذّرة اجتماعياً في شريحة معينة من الطبقة البرجوازية، «طبقة المثقفين التقنيين»، المهتمين بإزالة العقبـات التقليدية أمام التغيير التكنولوجي وأشكال التحديـث الأخرى. يظل هذا، في رأيه، مهمة تقدميَّة في كل مـن إيطاليـا والاتحاد السوفيتـي، لا سيما بالنظر إلى المستوى المنخفض نسبيـاً من التمدن والثورة الصناعيـة في كلا البلدين في ذلك الوقت. تنبثق العديد من السمـات الإيجابية للجماليات المستقبلية من هـذا الأصل الاجتماعي في طبقـة المثقّفين التقنيين. ولأنهـم فنانون، يمتلك المستقبليـون فهماً واعياً جداً للأشيـاء وديناميـاتها، وهو وعي ضروري للحياة الحديثة. إنهم يتوجهون نحو التقنية و«المعالجة الإيجابية للمـادة»، ويحولـون مهمة الفن من «استنسـاخ سلبي للحياة» إلى «تغيير جذري ذاتـي للمادة» (Arvatov 1972: 100). إنهم يحطمون بقوة الحواجز بين الجمالية والنفعية. ومن خلال شهرتهم وظهورهم العام، فهـم يسعـون إلى الاتصال المباشر مع جمهورهم، ومن ثمَّ إخراج الفن مـن محمياته الخاصة وإدخاله في علاقـة تفاعليـة مع الحياة اليومية. وأخيراً، هم يرون من الضروري أن يكون الفن متجذراً في عصره ومن ثـم «شددوا على مبدأ النسبية الاجتماعية–التاريخية في علم الجمال وفلسفته» (Arvatov 1972: 99)، وهو مبدأ ضروري لأي تاريخ للفن المادي ونقده.

من وجهة نظرنا الحالية، من السهل جداً رفض محاولة أرفاتوف الشبيهة بأضغاث الأحلام والمحكوم عليها بالفشل لإنقاذ الإرث المستقبلي للسياسات الفنية السوفيتية التي كانت على وشك التحول نحو الواقعية الاشتراكيـة وأن تصبح أكثر بقليل من مجرد مموّل ذليل لدولة أيديولوجية. ومع ذلك، في محاولته للدفاع عـن المستقبلية ضـد مهاجميها، فإنه ربما ما يزال يقـدم أفضل مجموعة من المعايـير لتقييم الإنجازات المستمرّة للحركة. في شروحهم النظرية وتجاربهم العملية، كان المستقبليون يهدفون إلى ما لا يقل عن ثورة شاملـة في الفنون، وليس فقـط في الأسلوب الفني، ولكن في وظيفة الفن وفضـاءات تلقّيه أيضاً. إن خيانة المستقبليـين أنفسهم، وهزيمة أفكارهم ومُثُلهم على أيدي الدولة الفاشية الإيطالية والستالينية السوفيتية يجـب، بالطبـع، أن تقودنا إلى إعادة النظر بعين نقدية متفحصة في حـدود برنامجهم وممارستهم. لكن لا ينبغـي، في النهايـة، أن نغفل حجم طموحهم الثوري والدرجة التي تمكّنوا فيها بالفعل من تطوير أشكال فنية جديدة لم تستنفد بعدُ أهميتها.

المصدر:

https://www.academia.edu/4801372/Futurism

السريالية [1]

تأليف: ماري آنْ كَوس
ترجمة: هدى شاهين •

ماري آنْ كوس (Mary Ann Caws): أكاديمية متخصّصة في السريالية، من أعمالها: أنطولوجيا الرسامين والشعراء السرياليين.

قبل أن تكون حركة في الفن، كانت السريالية حركة أدبية. في البداية كان هناك الدادائية. اندلع إعصارها المثير للضوضاء أول مرة في كاباريه فولتير في زيورخ، برئاسة تريستان تزارا (Tristan Tzara) وهوجو بال (Hugo Ball) وآخرين، منهم لويس أراغون (Louis Aragon)، وبول إلوار (Paul Eluard)، وبنجامين بيريه (Benjamin Péret)، والرئيس المستقبلي للحركة السريالية أندريه بريتون (André Breton) («نحن جميعاً رؤساء الدادائية»). كانت لغتها (لغاتها) متعددة، بعضها مفهوم وموجود في الوقت نفسه (في النص متعدّد الأصوات: «أميرال يبحث عن منزل ليستأجره»،[2] وما إلى ذلك، أربعة أصوات في واحد) والبعض فيما يسمّى ألسنة بدائية، شاهد على الفن والثقافة الأفريقية والمحيطية المؤثرة حديثاً التي اجتاحت الغرب في القسم الأول من القرن العشرين. وقد ناسب عنفها في الأقوال والأفعال الأجواء الحربية في أوروبا في تلك اللحظة. كانت قائمة على الروح الجماعية، كما كان ينبغي أن تكون السريالية. لكن تزارا وبريتون فكّرا بشكل مختلف. بشكل عام، بينما كانت الدادائية سلبية في تأثيرها، مع ميل أسلوبي وأيديولوجي نحو التدمير، كانت السريالية في الأساس إيجابية، وتحوّل

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Surrealism»

2) وردت العبارة باللغة الفرنسية أيضاً: Un amiral cherche une maison à louer

جهودهـا نحـو تغيير العقل والعـالم. كتب بريتون نصّـاً بعنوان «بعـد الدادائيـة» (Après Dada)، لكن الأساس المناهض للمنطق للدادائية بقي في السريالية، مؤيَّداً بفرويد ونظريات اللاوعي.

لكن الفرنسـيين عادوا إلى باريس، وساهموا في مجلة حملت عنوان **الأدب** (*Littérature*) جزئياً في الدعابة الساخرة: (lis tes ratures) (اقرأ ما محوته)، (lits et ratures)، تخوت وأشياء ممحوّة، وهلمّ جرّاً). وجاء تزارا إلى باريس، وكان بريتون على وجه الخصوص ينتظره بشغف. بعد كارثة مؤتمر الكتّاب من أجل الدفاع عن الثقافة، في عام 1934، عندما لم يُسمح لبريتون بالتحدث حتى النهاية – انتحر رينيه كريفِل (René Crevel) المحبوب والمثلي، مؤلف كتاب (*Miss Fork Mr. Knife*)، و**بابل** (*Babylon*)، و**هـل أنـت مجنـون؟** (*Are you Mad*) والمقالة الرائعة كلافاس ديـدرو «Le Clavecin de Diderot» بسـبب تلك الكارثة جزئياً – بدأت السـريالية. كانت وثيقتها التأسيسـية، بالإضافة إلى البيان السوريالي (1924)، «أسماك قابلة للذوبان» (Poisson Soluble)، كتبها فيليب سوبولت (Philippe Soupault) وأندريه بريتون معاً عام 1919. ادعى بريتون أنه قبل النوم مباشـرة، لاحظ عبارة «طرقت على النافذة». كانت الصـورة المرئية التي جاءت إليه لرجل مقطوع إلى قسـمين بالنافذة؛ لم تكن هذه موجّهة إلى سمعه، بل إلى إحساسـه البصـري. وفي وقت لاحق، سـيدافع بريتون الذي يفتقر إلى اللياقة أكبر: «دع السـتارة تسـقط على الأوركسترا». عمل بريتون، أثناء الحرب، في جناح التحليل النفسي في أحد المستشفيات، ومن هنا نشـأ مفهومه عن «الفكر المنطوق». إن إطلاق الصـور المرئية واللفظية يعتمد على سـرعة الفكر. من أجل تحرير العقل وقدرته التخيلية، وجد بريتون نفسه وريثاً للشاعرين رامبو (Rimbaud) ولوتريامونت (Lautréamont).

جربت السـريالية على نطاق واسـع طرقاً أخـرى إلى جانب الكتابة التلقائيـة لتحرير الوعي، بما في ذلـك الغيبوبـة أو التحـدث أثناء النوم – وهنا برع الشـاعر روبرت ديسـنوس (Robert Desnos). كان يُنظر إلى العلامات العفوية على أنها بدايات حرية التعبير، سـواء على اللوحات القماشـية أو على الورق؛ فرسم ديسنوس صوراً لأحلامه وكتاباته: حوريات بحر، ومقابر، ومستكشفون. على خطا المبادئ الجمالية للصورة التي أعلنها سابقاً بيير ريفيردي (Pierre Reverdy) للتكعيبية في الكتابة – أي التقارب القسري للمتضـادات – صـور السـريالية المختارة جميعهـا، كما كانت، مزدوجة التمفصـل: بـاب متأرجح، أوعية متصلة، تقارب أشياء كانت منفصلة أو متناقضة، مثل النهار والليل، والحياة والموت، وغير ذلك.

كتوضـيح، ثمة قصـيدة مشـهورة بلا عنوان لِـ بريتون تقابل بين شـاطئ أسـود وبركان يدخن ثلجاً، وتقدم للقارئ انعكاسـاً بصـرياً وشاقولياً، حيث يكون كل شيء مقلوباً رأساً على عقب – حيث تظهر ذراعا المرأة أسفل ساقيها. إنه مثل انعكاس المرآة، وتقارب المرآة/ الزجاج/ الجليد في الكلمة الفرنسية «glace» يجعل هذا الكلام ملموساً. عنصر إلى آخر، البحر واليابسة، وكل هذا يستبعد وجود الشّر. تبدأ القصيدة بالإشاعات وأرض المتناقضات:

أخبروني أن الشواطئ هناك سوداء مع الحمم تتدفق إلى البحر...

وتنتهي بتلاقي مستحيلات ليس أقل إقناعاً:

كل شجر تفاح البحر المزهر. (Caws 2001b: 32)

في أي حال، أي تعبير عن اللاوعي يبدو أنه يسير على الطريق الصحيح للتحرّر من المنطق والنظام البرجوازي للأشياء، كما هي الحال مع أنواع الجنون جميعها وفن الأطفال الساذج. ما كان ذا أهمية قصوى هو ما أسماه السرياليون السلوك الغنائي، أو حالة التوقّع المستمرة: الانفتاح على المصادفة. حظيت المصادفة بوضعها المثالي على الرصيف، الموقع المتكرر للقاء السحري. لكل هذه الأسباب، سمَّت السريالية نفسها «ذيل الرومانسية»، لكنها الذيل الذي بقي قادراً على الإحساس. كان كل شيء مفتوحاً، ولم يوجد شيء منهَك أو مُستنفد. «دائماً للمرّة الأولى» تبدأ إحدى قصائد بريتون العظيمة، التي أول أبياتها ينتهي كالآتي:

مائلاً على هاوية اندماج حضورك وغيابك اليائس

وجدت سر حبي لك

دائماً لأول مرة. (Caws 2001b: 31)

هذا الانفتاح عينه، ما بعد المنطقي، ما يميز النظرة المتفائلة للسريالية.

خلال الحرب العالمية الثانية، وجد بريتون وزوجته جاكلين (Jacqueline) مأوى في قرب مرسيليا، ثم ذهبا إلى المنفى في نيويورك، شكراً لتدخل الأمريكي فاريان فراي (Varian Fry)، كما فعل الفنانون ماتا إيشورين (Matta Echaurren)، وأندريه ماسون (André Masson)، وكيرت سيليغمان (Kurt Seligmann). لم يتكلم بريتون اللغة الإنجليزية، ولم يهتم بتعلم أي لغة، لكنه تراسل مع الكتّاب والرسّامين الأمريكيين من خلال ماتا، وغدا صديقاً لروبرت مذروِل (Robert Motherwell)، الذي ترجم عمله. وقد نجم عن ذلك تأثير هائل للسريالية على التعبيرية التجريدية ومدرسة نيويورك (New York School). انتشر مفهوم ماتا عن الوسم الحر أو العبث (doodling) (كما سماه مذروِل) إلى الرسامين من خلال هذه القناة، كما فعل مفهوم الانفتاح – وهنا نفكر بسلسلة افتتاحات (Opens) مذروِل. جوزيف كورنيل (Joseph Cornell)، زميل سريالي شهير آخر في نيويورك، تعرف على نظريات وكتابات أندريه بريتون وتحمس له: الكثير من إطاراته رومانسية ورمزية في المشاعر، وكثير منها سريالية بالقدر نفسه في طرائق تصور الأشياء والاحتمالات. على الرغم من أن كورنيل أبدى تحفظات جديّة حول ما اعتقد أنه الجانب المعتم في السريالية، حيث كان الجنون في مرتبة عالية، فقد ظلَّ مرتبطاً بالحركة السريالية في أفكار كثيرة.

كان بريتون ودِسنوس من أشد المعجبين ببابلو بيكاسو، الذي لم يتوقف بريتون أبداً عن رغبته بربطه بالسريالية، حتى انضمام بيكاسو إلى الحزب الشيوعي في أربعينيات القرن العشرين الذي أدّى إلى انشقاقهما. أدهشت سهولة بيكاسو وغنائيته بريتون: «كيف يمكن أن يكون ملمس علبة السجائر الزرقاء هذه أجمل من أي وقت مضى إلى جانب هذه الكأس الفارغة...؟ « في «السريالية والرسم» (بريتون 2002)، تضفي مقالته، «بيكاسو في مادته»، الكثير من العبقرية على بيكاسو إلى درجة أنه، «تحرر من أي انشغال أخلاقي بسيط، يظل سيد الموقف الذي من دونه لَخُيِّل لنا أننا يائسون.» يساعدنا على منع «بقاء

الدّالة بعد المدلول». وعن الحرية الخيالية لبيكاسو، يعلق بريتون: «عندما يتزامن خيالي مع ذاكرتي، يحين الوقت لأستسلم». في أي صراع نفسي بين ما جُرِّب وما لا يزال ينتظر التجربة، أي شيء جرى التفكير به سيخسر أمام ما هو على وشك التفكير به. المستقبل دائما يفوز على الماضي. اللوحات مثل لوحات (Braque) يجب أن ترفع ضد المجاعة وضد الفن الآخر أيضاً.

سريالية سلفادور دالي

مجموعة مقالات بول إلوار الشهيرة عن الفن، التي أخذت عنوان (Donner à voir) حرفياً، «أن تجعل الشيء مرئياً»، تؤكد على القوى الخيالية للشاعر. شدّد بريتون على أهمية عدم فصل المشاهد عن المشهد. قال، يوجد بينهما خيطٌ سحريٌ، وسلكٌ متصلٌ، كالذي يوجد بين «الأوعية المتصلة» في التجربة العلمية التي يشير إليها كتابه الخاص **بالأواني المستطرقة** (*Les Vases communicants*). مرة أخرى، إنه سؤال دمج عناصر مختلفة أو حتى متعارضة.

بما أن الشارع هو المكان المثالي للمفاجأة كما أشار تزارا تلتقي «نعم» و «لا» في زوايا الشوارع مثل الجراد)، تقول نظرية «المصادفة الموضوعية» (le hasard objectif) إنه قد تصادف في الخارج العالم إجابة عن سؤال لم تعرف أنه لديك. ربما شيء ما كان يسكنك (haunting you). تبدأ رواية بريتون الشهيرة أو المقالة الفوتوغرافية عام 1928 عن المرأة المجنونة التي أحبها لفترة، التي أطلق عليها اسم ناديجا، بِـ [سؤال]: «من أنا؟ ... ألا يرجع كل شيء إلى من أطارد...؟» (بريتون 1960: 7) من أنا؟ ألن

يعـود الأمر كلـه إلى من أطـارد؟ (Qui suis-je? . . . tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je hante?). مـا الأشـباح التـي تطاردني؟ ماذا يمكن أن يكون ما يطارد السـريالي أو مـا يطارده؟ وجه، مكان، منظر طبيعي، منظر بحري، منظر جبلي. شـيء ما يغيّر حياتنا، يجلب ما هو رائع. الشـيء الرائع اليومي، لا شيء يتجاوز حواسنا.

كم هو صعب أن يدير شخص ما حركة ويكون هو نفسه. تمكن تريستان تزارا بطريقة ما من إدارتها مع الدادائية، إلى حين تلاشـت الدادائية. أما بالنسـبة لبريتون، فإن شـيئاً ما في شخصيته وكل شيء في أسلوبه يسمح بتحمّل ذاته الفردية وحياته القوية (كلمة استعرتها من جيرارد مانلي هوبكنز، لا تكاد تكون أيقونة سريالية).

خيَّم جوٌّ سلتيكي[3] مكثف على حياة بريتون وأعماله بأكملها. يتسرب دمه البريتوني عبر كل صفحة، وفيمـا أعيد قراءته الآن، كل فكرة أيضـاً. أعرف أن اقتران الاسـم والمكان يبدو محدّداً بشـكل مبالغ فيه (مـا لم تعتقـد أنني لا أجيد التلاعب بالألفاظ – آه، الكلمات لا تلعـب، يقول بريتون، إنها تمارس الحب). في أي حـال، إن إحسـاس بريتـون العميـق بالكآبة والتوجّس، فضـلاً عن انجذابه إلى التصـوُّف ونوع من المثالية الإيجابية، اجتمعت بالنسبة إليه، في زمنه، وإلينا الآن، لتبعده من منافع أي حركة. بعكس سابقتها الدادائية، استمرت السريالية لفترة طويلة جداً. ربما ماتت رسمياً عام 1966 أو بعد ذلك بقليل، مع وفاة بريتون نفسه، لكن بعضنا يعدُّها لا تزال على قيد الحياة، في جوانبها المختلفة. وفي أيِّ حال، توافق بريتون والسـريالية لمدة اثنين وأربعين عاماً على الأقل. ليس سـيئاً أن يكون الشـخص والحركة مفعمين بالحيوية والنشاط في كل خطوة على الطريق.

كان أندريه بريتون كفرد، مع كل إخفاقاته ووقوعه المعتاد في الحب وبعيداً منه، – ولا يزال، بالنسـبة إلى أولئـك الذين يقرؤونه الآن – لا يُنسـى. شـبيه بالأسـد، هائـل، مؤكد، موهوب بلا غياً وبصـرياً، ومن المعـروف أنـه لا يعير النغمة الموسـيقية أي معنى (التـي وفرت كثيراً من الوقت)، صـارت مفاهيم بريتون السـريالية. هذا لا يعني أنه لم يكتب مع الآخرين: مع فيليب سـوبول (Philippe Soupault) في البداية، ثم مع بول إلوار، أو مع إلوارد والشاعر البروفنسالي الأصغر رينيه شار (René Char). (اعتدت أن أحب قصة شار عن بريتون، الذي آمن بالطبع بالنصوص المجهولة، والتعبير العفوي، وكل ذلك، لكونه الشخص الـذي أراد توقيعـه هنـاك تماماً. بصـرف النظر عن المفارقـة الغريبة في كل ذلك، فهي حكاية سـريالية رائعة.) وليس أقل. أحببت إصـرار زوجته جاكلين لامبا المتشـدد على الجانـب التطهّري لدى هذا الرجل الذي فتنني وجهه: قالت لا يُرى لا يلبس حذاءه.

كان بريتـون رجلاً آمن قبل كل شـيء بمفهوم الجماعـة وردِّ أفعال المجموعة التي نظمها: لم يرد يوماً تسـمية السـريالية مدرسة، كما صرح ذات مرة في مقابلة. لقد كانت بالأحرى تجمعاً بمعنى خلايا تشارلز فوريه الاشتراكية أو مجموعات خلوية، كما أصر بريتون، على فكرة أن كل المشاعر جيدة. كان فكر بريتون في النهايـة يتغيّر مع حياته، لكن الأسـلوب يظل مرتفعاً على نفسـه ومكثّفاً في تأثـيره. تبقى أعماله الأكثر

3) شيء شبيه بجو وثقافة سكوتلندا و ويلز ـ المترجمة.

شـهرة وتأثـيراً، إلى جانب عدد قليل من القصـائد الرائعة، ما يلي: «انبلاج النهـار» (Break of Day) (1934)، «ناديجـا» «Nadja» (1928، راجعـه المؤلـف عـام 1962)، «الحب المجنـون» (Mad Love) (1937)، «السـري 17» (Arcane 17) (1947)، «الحكـم الحـر» (Free Rein) (1953)، «الأواني المستطرقة» (Communicating Vessels) (1955).

في إحـدى المقـالات المنشـورة في كتابـه **انبـلاج النهـار**، «الرسـالة التلقائيـة» (The Automatic Message) عام 1933، يتأمل في الأسـلوب التأسيسـي الشهير للسـريالية، بنوع من الندم الفلسفي الذي يميز مزيجه من الحنين إلى الماضي والتفاؤل، ناظراً إلى تلك التجربة الأساسية مع فيليب سوبول. أسلوب بريتون العاطفي ومفعمة بالعاطفة، سـواء أكان يكتب عن «الأتمتة السـمعية اللفظية» في إنشـائها «للصور المرئية المثيرة للقارئ» (Breton 1999: 141) أم عن الأخت تِريزا في المقال نفسه:

لمجرد أنها رأت صـليبها الخشـبي يتحول إلى صـليب من الأحجار الكريمة، وأنها حملت هذه الرؤية لتكـون خياليـة وحسـية في آنٍ معاً. يمكن القـول إن تيريزا أفيـلا تقود الخط الذي يحل محلها الوسـطاء والشعراء. لسوء الحظ، لا تزال قديسة وحسب. (بريتون 1999: 143)

أن يكون بريتون قد شـعر بخيبة أمل في نهاية المطـاف في تقنيات التلقائية (automatism) لا يؤثر على حماسـته الأولية تجاهها، أو استمرارها في عوالم الأدب والفن. ما أطلقوه، بصرف النظر عن سلسلة رائعة من الكتابات والأحداث، كان في الواقع وجهة نظر كاملة يمكن تمييزها بأنها روح حرة.

كان هو نفسـه روحاً حرّة، لكنه كان يشـعر بالاكتئاب بسـهولة عندما يخبره إحساسه البراغماتي أن حركاته المثالية لا تعمل. أولاً، دفعته رغبته في المشاركة السياسية إلى تغيير المجلة السريالية الأولى، المسماة **الثـورة السـريالية** (*La Révolution surréaliste*)، حيـث أُعلِن عن مباهج الكتابة التلقائية وأهميتها، الأمر الذي وضع السريالية في خدمة الثورة (*le Surréalisme au service de la revolution*). بعدئذٍ لم تؤدِّ نقاشـاته مع «خلية» عمال الغاز التي كلّفه بها الحزب الشـيوعي إلى أي رضا من جانبه أو فهم لدى العمال، فشعر بخيبة أمل شديدة. بعد ذلك، في رغبته المتحمسة بوضع تحليل الأحلام الفرويدي في خدمة السـريالية، شـعر بخيبة الأمل نفسـها عندما لم تؤد مواجهته التي طال انتظارها مع فرويد إلى مناقشـة مثـيرة للتحليل النفسـي أو دور الأحـلام. لم يكن فرويد مهتمـاً بهذه الحركة الفرنسـية أو زعيمها، الذي تبـادل معه رسـائل باردة بشـكل ملحوظ، أعيد طبعهـا في كتاب بريتون **الأواني المستطرقة**، التي سـميت باسم التجربة العلمية التي تحمل الاسم نفسه، والتي تحتوي على أكثر مقالات بريتون النظرية عن الحلم.. لم يفهم فرويد السـريالية، كما يبدو، فقد وجد هذه المجموعة من الحالمين الفرنسـيين ومنظّري الأحلام مجرد هواة وبقي غير متأثر بالجانب الشعري لتحقيقاتهم، وهو أمر غير مفهوم بالنسبة إليه. من جانبه، وجد بريتون مكتب فرويد كئيباً، مثل غرفة الانتظار الخاصـة به، كما قال، والرجل العظيم صغيراً وكئيباً. غالباً ما كانت أحكامه الفورية طويلة أمد. كانا (شاهدين على هذا) أحياناً قاسيين بعض الشيء، حتى في تفاصيلهما، وكانا خاطئين بشكل واضح، ودائماً ما كانا مطلقين، ومع ذلك فإن عين بريتون للحصول على التفاصيل وأحكامه اللطيفة هي التي تعطي كتاباته طابعها المميز وحيوتها العرضية.

في واحدة من أكثر الصفحات كشفاً عن الذات في كتابه **الأواني المستطرقة**، في الكتاب نفسه مثل مراسلات بريتون ـ فرويد، يعترف بريتون بيأسه من الشعور بالعصر، الذي وهب نفسه بالكامل للنمط الرأسمالي لكسب الثروات، وعصر فعالية فورية في «الجهد البشري للإنتاج»، وعصر قيمة توضع على الشهرة في معارضة «مشكلة المعرفة» التي تبدو له أكثر سمّواً. يمثل رثائه الحد الأقصى لخيبة أمله من مصير الفكرة السريالية العظيمة:

هذه المرة أعيش فيها، هذه المرة، للأسف، تهرب وتأخذني معها. هذا الجنون، وكما هو الحال، نفاد الصبر العرضي الذي يُمسَك فيه به لا يوفر لي شيئاً. يوجد اليوم، هذا صحيح، مساحة صغيرة لأي شخص يقتفي بغطرسة في العشب أرابيسك الشموس المتعلم. (بريتون 1990: 135)

ومع ذلك، اصغِ إلى مثالية بريتون التي لا هوادة فيها ومؤثرة للغاية في النهاية حول الخيال البشري، ذلك الأساس للسلوك الغنائي الذي سيطالب به لجميع المؤمنين السرياليين (لهذا، على المدى الطويل والمدى القصير أيضاً، يتعلق الأمر):

في صخب الجدران المتداعية، بين أغاني الفرح التي تنبعث من المدن التي أعيد بناؤها، في الجزء العلوي من السيل الذي يخلق عودة دائمة للأشكال التي تعاني من التغيير المستمر، على جناح المشاعر المرتعش، من المشاعر يرفع ويسقط الكائنات والأشياء بالتناوب، فوق النيران التي تشتعل فيها حضارات بأكملها، فيما وراء ارتباك الألسنة والعادات، أرى الإنسان، ما تبقى منه، لا يتحرك إلى الأبد في وسط الزوبعة. (بريتون 1990: 138)

يظهر أسلوب بريتون الشعري الذي لا يقهر، كما هو الحال في المقاطع المقتبسة للتّو، بشكل أوضح في مقالاته أكثر منه في شعره. ينتهي العديد من قصائده غير المتكافئة والمرتفعة مع تناوب التفاصيل اليومية والاقتناع العاطفي برؤية أكبر، وهي رؤية وحدة الإدراك وامتياز الرؤية الشعرية والإمكانيات البشرية غير المنجزَة حتى الآن. ينتهي أحدهم «لا ألمس شيئاً سوى قلب الأشياء التي أحمل خيطها». أحدها ينتهي. (Caws 2001b).

قد تنتهي القصيدة أو القطعة النثرية في بداية الاكتساح الطبيعي لكون مدمج، حيث يعبر عنصر من حقل ما إلى التالي مثل العناصر الموجودة في الألعاب السريالية، التي يجب ألا تؤخذ على أنها لعبة كلمات (jeux de mots) بل مثل كلمات تمارس الحب. هنا، يعمل الصدام غير المتوقع بين الأضداد ثم اقتران أجزائها لإنهاء القصيدة، كما، في كتاباته النظرية، تندمج الأضداد في تداخل هو النقطة الجمالية في السريالية، مثل القصائد السابقة حول التقاربات. تنتهي القصيدة «على الطريق صعوداً وهبوطاً» (Sur la route qui monte et qui descend) بتلاقي العناصر المتقاربة: «لهب الماء يرشدني إلى بحر النار.

تعتمد أهمية الآنية المستطرقة، والأبواب المتأرجحة، وأسلاك الاتصال كصور أساسية على إحساس بريتون الشديد الذي لا يتزعزع بمضاعفة كل شيء – هذه المعارضات التي لا يمكن جسرها إلا بنوع من معجزة، أو بالأشياء اليومية فوق العادة. حول هذه النقطة السامية، حيث تندمج التناقضات، يكتب بريتون إلى ابنته الصغيرة التي يدعوها سنجاب البندق (Ecusette de noireuil). يقول، في رسالة أرسلها

إليها في نهاية كتابه **الحب المجنون**، إنه يمكنه تعيين «النقطة السامية»، لكنه لا يستطيع العيش هناك، ولا تستطيع هي، ولا أي شخص آخر. إننا نعيش جميعاً فيما أسماه «ازدواجية مرعبة» لا يمكننا التغلب عليها بالتمني، أو بالسقالات والتحصينات الساذجة التي نميل إلى بنائها، لإخفاء الهاوية. فوق فجوة التناقض هذه، أخذت النفوس الشجاعة (وبعض آخر المجانين) مثل أنطونين أرتود إبداعاتها من دون استخدام أي حواجز واقية. هذا هو نوع الشجاعة العقلية التي يعجب بها بريتون.

ربما تكون روحه، الحرة لكنها المجربة، تكون في قمتها في أطروحته الشعرية غير القابلة للترجمة والمترجمة باسم **الحب المجنون**. الحب المتبادل، كما أتصوره، هو نظام من المرايا يعكس بالنسبة إليّ، تحت آلاف الزوايا التي يمكن أن يلتقطها مجهول لي، هي الصورة الحقيقية للشخص الذي أحبه، دائماً أكثر إثارة للدهشة في تكهنها برغبتي الذاتية ومموهة أكثر بالحياة(Breton 1987: 93) . يروي كتابه **الحب المجنون**، أو بالأحرى يغني، حبه لجاكلين لامبا، التي ظهرت له في مقهاه المعتاد. بدت «مغطاة بالضباب – مكسوة بالنار؟ بدا كل شيء عديم اللون ومجمّداً بجوار هذه البشرة المتخيّلة في انسجام تام بين الصدأ والأخضر: مصر القديمة، سرخس صغير لا يُنسى يتسلق الجدار الداخلي لبئر قديمة، الأعمق والأكثر حزناً والأكثر شمولاً بين تلك [الأشياء] التي انحنيت عليها يوماً.» ومع ذلك، عندما يخطوان الخطوات الأولى في حبهما، يحضر شك بريتون في كل مكان: «الحياة بطيئة، والإنسان يكاد لا يعرف كيف يلعبها. من سيذهب معي، ومن سيسبقني الليلة مرة أخرى؟ ... لا يزال يوجد وقت للعودة» (Breton 1987: 45).

الآن يكمن أمل بريتون – الموجود دائماً، حتى في هذا التردد أو بسببه – في التوفيق بين الأضداد. هذا الإيمان المتفائل بالربط يعتمد على السلك الموصّل الذي يمتد من حقل إلى حقل مقابل، الطريقة السريالية المميزة والمتفائلة في التعامل مع الكون. إذا فُقِد هذا التفاؤل، فستتلاشى آمال السريالية كلها. لن يكون مفيداً أن نقول إننا محكومون بالشرط الإنساني: بريتون يعارض تماماً قبولنا بمثل هذه الحالة التافهة للأشياء، المعاكسة «للنعمة الإلهية» والرؤية السريالية لما يمكن أن يكون ممكناً.

بادئ ذي بدء، تعدُّ الأفكار الرئيسة التي يمكن أن تجمع عوالم الإدراك أساسية. إن فكرة بريتون عن «المرأة الطفل» (femme-enfant)، التي تجمع في نفسها عصور متقابلة حيث لا يسيطر الزمن عليها» أمر مهم يتجاوز مفهوم الزمن. لأنها تجسيد آخر للمبدأ الأنثوي العجيب الذي يدعو إليه في حورية البحر الأسطورية ملوزين (Mélusine)، القوية ضد مبدأ الحرب، الذي هو مبدأ ذكوري، مثل العقلانية. في الكتاب المعروف **بعنوان الرقم السري** 17، الذي كتب في أمريكا الشمالية أثناء زيارته، هو يمجّد هذا الرقم الغامض بوصفه الرقم القادر على إلغاء الأنظمة القائمة على الأنا جميعها، ولا يخضع لها أكثر مما تخضع هي للمكان أو الزمان.

كان بريتون تاجر أشياء فنيّة، لا سيما الأفريقية منها، وكان السرياليون كلُّهم مولعين بالنوع الذي يحمل شيئاً ما في العالم الخارجي يمكن أن يشغل خيالهم، أو عالمهم الداخلي. لذا فإن السرياليين، أينما كانوا، يقومون برحلات استكشافية إلى المتنزهات، لكن على وجه الخصوص إلى أسواق السلع المستعملة والمتاجر العتيقة، لاكتشاف الأشياء ذات القوة البدائية، القادرة على إطلاق العنان لتلك المشاعر في

أصحابها. كان الهدف من هذا البحث عن العاطفة مراجعة وإعادة صياغة شاملة للطريقة التي يمكن بها تغيير العالم عبر التفاؤل السريالي. إن هدفاً مثل هذا طبعاً مستحيل، لكنه لم يعق في أي حال من الأحوال تدفق أسلوب بريتون الخطابي أو أفكاره عالية التحليق. كان الأمر كما لو أن المواقف والرغبات الأكثر استحالة أدت به إلى ارتفاعات أعلى في البلاغة. من وجهة نظر شخص عادي، كانت السريالية، كما تصورها بريتون، شيئاً مبالغاً فيه إلى حد كبير – لكن وجهة نظر بريتون لم تكن عادية. كانت السريالية طموحة بلا حدود، وكان هدفها تغيير الحياة والعالم، بالإضافة إلى الفهم الإنساني، عبر ما أسماه بريتون «السلوك الغنائي».

ربما تبدو كتابة بريتون الذاتية وكتابته للأفكار مبالغاً فيهما، لكنهما على الرغم من ذلك يلقيان الإعجاب لهذا السبب. اعتمدت الأسطورة الجديدة التي رأى نفسه مشاركاً فيها على أسلوبه في التأكيد، مثل أسلوب غاستون باشلار الذي حظي بإعجاب كبير، ساعي بريد تحول إلى فينومينولوجي وأستاذ، وغالباً ما سيُسمَّى فيلسوف السريالية. بالنسبة إلى الرجلين، كان مقرراً استبدال الإدراك نفسه بالإعجاب، والرؤية السلبية لموجودات الكون بالمشاركة النشطة فيه. إن تاريخ المجموعة السريالية والسريالية نفسها، طبعاً، لا يمكن تصورهما من دون أفكار بريتون. كما تطورتا، من ارتباطه بالدادائية خلال الفترة البطولية للسريالية إلى سعيه اللاحق إلى عنصر أكثر صوفية، كانت دائماً ذات أهمية قصوى لجماليات وأخلاقيات عصره في فرنسا. الهدف الرئيس للفن السريالي والمبادئ هو التحرُّر من أي نوع من القيود أو القيود المفروضة من شيء خارجها: بهذه الروح، كانوا يعتزمون، ولا يزالون ينوون، إعادة تشكيل العالم واللغة والذات. وربما ذهبوا إلى أبعد من أي حركة في الحداثة على هذا الطريق.

المصدر:

https://www.abebooks.com

Four Women at a Table (1962)

الانطباعية الأدبية [1]

تأليف: ماكس سوندرز
ترجمة: د. نيرمين النفره •

ماكس سوندرز (Max Saunders): أكاديمي بريطاني وكاتب متخصص في الأدب الحديث.

عندما نظّمت جمعية مجهولة الاسم تضمّ رسّامين ونحّاتين ونقّاشين (Société anonyme des peintres، sculpteurs et graveurs) أول معرض لها من معارضها الثمانية في باريس بين عامي 1874 و1886، لم تطلق على المشاركين فيها لقب الانطباعيين، بل الناقد الفني لويس ليروي (Louis Leroy) هو من أعطى هذه الحركة الفنية اسمها دون قصد وهو يسخر من لوحة انطباع شروق الشمس: (Impression Sun Rising) للرسام كلود مونيه (Causde Monet)، إذ عدّ ليروي لوحة مونيه انطباعية غير مكتملة، ذات ألوان برّاقة متأثرة بالأسلوب الياباني. ومنذ ذلك الوقت، باتت الانطباعية مصطلحاً إشكالياً يُناقش في تاريخ الفن والأدب. يقول ريتشارد بريتل (Richard Bretell)، بوصفه أحد أكبر منتقدي هذه الحركة «لا مجال للشك في أنّ الانطباعية باتت الحركة الأكثر شهرة في تاريخ الفن ومع ذلك فهي الأقل وضوحاً فيه» (Bretell 1999: 15).

يميز بريتل بين مفهومين أساسيين؛ يشير الأول إلى نطاق ضيق يشمل المشاركين في المعارض الجماعية على وجه التحديد، أي الشخصيات الأساسية وهم مونيه وبيسارو (Pissarro) ورينوار (Renoir)

• مترجمة ومدرّسة في جامعة دمشق.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Literary Impressionism»

وديغاس (Degas) وسيسلي (Sisley) وبيرث موريسوت (Berthe Morisot). ورغم ذلك، لا تزال حدود الانطباعية ضبابية، إذ ظهر في بعض من تلك المعارض الجماعية فنانون طوّروا تقنياتهم إلى شيء تجاوز حدود الانطباعية مثل سيزان (Cézanne) وغوغان (Gauguin) وسورا (Seurat). وقد شارك هؤلاء الثلاثة إلى جانب مانيه (Manet) وفان غوخ (Van Gogh) في أول معرض من المعرضين الشهيرين اللذين نظمهما الناقد الفني لمجموعة بلومزبري روجر فراي (Roger Fry) في لندن سنة 1910 تحت عنوان «مانيه وما بعد الانطباعيين» (Manet and the Post Impressionists).

مقهى التراس ليلاً، فان كوخ

أما المفهوم الثاني والأوسع نطاقاً، ولو أنه الأكثر إثارة للجدل، فإنه يسعى إلى تعريف الانطباعية على أنها وضعية جمالية أي «تصوير للواقعية مهتم بشكل أساسي في نسخ الأثر الذي يحدثه الواقع البصري في شبكيــة عين الرسام خلال فترة زمنية مباشرة وقصــيرة. وعليه فإنّ رسوم مونيه هي انطباعات يمكن أن تكون وثيقة الصلة بالكتابة المعاصرة والتفكير المعاصر في التصوير» (Bretell 1999: 15–16).

وهنا تبرز سمتان أساسيتان لهذا التحليل؛ أولهما أنّ الانطباعية تتصدّر التجربة البصرية. وفي عبارة شهــيرة لــه، قال سيزان عن مونيه: «مجرد عــين، لكن يا لها من عين!» على الرغم مــن أنّ جميع اللوحات تعتمد بالضرورة البصر وسيلة لها، إلا أنها تشير في عصر النهضة أو العصر الكلاسيكي عموماً إلى ما هو أبعد منها: أفكار روحية أو دينية أو روايات توراتية أو أحداث تاريخية أو شخصيات أسطورية أو فردية، أو مناظــر طبيعية مثاليــة وغير ذلك. وبالمثل، يكتسب الضوء مدلولاً جديداً في الفن الانطباعي، وبينما كانت الإضــاءة تكتسب سابقاً في الرسم مدلولاً روحياً في أغلب الأحيان، واستخدمت طريقة توزيع الضوء لتمثل شــكلاً مجمّــلاً، تنشط الانطباعية ليس بفعل ظهور تقنية التصويــر فحسب، بل من خلال تطوير نظريات عن الضوء والموجات والاهتزازات الضوئية ونظريات الألوان والعلاقة بين الألوان وملاحظة ألوان الظلال. وثاني هاتين السمتين هي أنّ هذه الميول العلمانية تدفع وبطريقة متناقضة الانطباعية في الرسم بعيداً عن الواقعية الحرفية أو الخيال باتجاه الجانب النفسي وبعيداً عن محاولة تمثيل الأشياء المدركة عبر الواقعية التصويرية وباتجاه عملية الإدراك والتجربة البصرية الذاتية.

يميــز بريتل أيضاً بين نوعين مختلفين مــن الرسومات الانطباعية؛ أولهمــا: «الانطباعية الصريحة» (Transparent Impressionism) التــي ينتــج فيهــا الرسامون «ما يبدو وكأنــه انطباعات عن الواقع المرئــي.» ويعدّ مونيــه الشخصية «الرائدة» فيها، ذلك أنّ «موضوع اللوحة هــو المجال البصري الكلّي أمام الرســام بدلاً من أن يكون أشــكالاً منفصلة بوضوح في مجال وهمي.» والثانية هــي «الانطباعية الوسيطة» (Mediated Impressionism) التي اتبع فيها الرسامون خطا ديغاس (Degas) ورينوار (Renoir). بالنسبــة لهــم، «لا يصوّر الواقع المرئي على أنه مجال ملون نابض بالحياة، بل عالم اجتماعي لا بدّ فيه من تحليل الأشكال و«أسبابها» المتنوعة ليتم استيعابها.» (18)

سرعــان مــا بــدأ الكتّــاب في تطبيــق هــذا المصطلــح علــى الأدب والموسيقــا أيضــاً، ففــي سنــة 1879 ظهــرت مقالــة فرديناند برونيتيــير (Ferdinand Brunetière) «الانطباعيــة في الروايــة» (L'Impressionnisme dans le roman) (Brunetière's 1896). ولكــن بالمقابــل، يمكــن أن يقــال إنّ مــا كان يرسمه الانطباعيون انطلق مــن الأدب الذي ألهمته مقالة مؤثــرة ألّفها تشارلز بودلير (Charles Baudelaire) تحــت عنــوان: «رسّام الحياة الحديثــة» (The Painter of Modern Life) (1863)، كتــب فيهــا عــن الرســام قسطنطــين جايــز (Constantin Guys) في مرحلــة سبقت ظهور الانطباعيــة. ومع ذلك، يمكــن تفسير ذلك أنّ المقالة كانت تتوقع ظهور الانطباعية في دفاعها عن جمال الحيــاة اليومية، وخاصة حياة الترف في المدينة الحديثــة وسرعة العمل وتفضيلها مراسم الحداثة بدلاً من التمسّك بالتقاليد القديمة. وبالمثل، فقد بدأ والتر بيتر (Walte Pater)، الشخصية الحاسمة بين

الكتّاب البريطانيين، بالفعل في استكشاف فكرة «الانطباع» بحلول عام 1873 (قبل معرض الجمعية مجهولة الاسم)، عندما كتب في كتابه **دراسات في تاريخ عصر النهضة** (*Studies in the History of the Renaissance*): «إنّ الخطوة الأولى في النقد الجمالي تجاه رؤية حقيقة الأشياء هي معرفة حقيقة الانطباع عنها» (Pater 1910: viii).

تميل المناقشات حول «الانطباعية» بوصفها مصطلحاً أدبياً إلى البدء بالاعتراف بمختلف أشكال الاعتراض على استخدامها، خاصة التشكيك فيما قد يعنيه تطبيقها على الفن اللغوي بدلاً من الفن البصري. فقد طرح ليروي ما بدا له استحالة، وهو تأسيس مدرسة مما هو ناقص وغامض. كما جادل جيسي ماتز (Jesse Matz) أنّ الغموض الذي تنطوي عليه «الانطباعية» يبدو جزءاً لا يتجزأ من دلالة هذا المصطلح النقدي (Matz 2001: 17–18). فهل الانطباعية الأدبية مثل الرسم الانطباعي في أنها كتابة بصرية مكثّفة تتحرك بسرعة (بالتوازي مع سرعة ضربات فرشاة الرسم الانطباعي) دون تفصيل كامل، منشغلة بعمليات الإدراك بدلاً من الشيء الذي تم إدراكه، وتهتم بشكل خاص بعلم الجمال وإدراكه؟

تتفاقم مشكلة التعريف بهذا المصطلح جراء مشكلة تاريخية مرتبطة بها. ففي تاريخ الفن، يعدّ التسلسل الزمني أكثر وضوحاً، إذ انتشرت الانطباعية التصويرية بالتأكيد في أواخر القرن التاسع عشر. فيما ظهرت حركة «ما بعد الانطباعية» (Post-Impressionism) بحلول عام 1910، وهو العام الذي شهد «تغير الشخصية البشرية»، وفقاً لفيرجينيا وولف (Virginia Woolf) (Woolf 1988: 421). أمّا في الأدب، فهناك طريقتان لفهم الانطباعية تاريخياً؛ إحداهما محددة للغاية وتراها معاصرة تماماً للانطباعية في الرسم، وهي ما يشغل الزمن الممتد بين الواقعية والحداثة ويتزامن مع أصل الفينومينولوجيا (علم الظواهر). بينما تهتم الأخرى بتتبع فكرة «الانطباع» إلى ما هو أبعد بكثير لتعود إلى أصولها في الفلسفة التجريبية والتشككية البريطانية في أعمال لوك (Locke) وهيوم (Hume) وبيركلي (Berkeley) وفي أدب الواقعية النفسية في منتصف القرن التاسع عشر.

تجدّد الاهتمام النقدي مؤخراً وبشكل كبير بمفهوم الانطباعية الأدبية، وشمل كلتا الطريقتين. فقد ظهرت دراسات قيّمة تركز على أدباء بعينهم في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مثل جيمس (James) وستيفن كرين (Stephen Crane) وكونراد (Conard) وكاثرين مانسفيلد (Katherine Mansfield) وعلاقتهم بالانطباعية (انظر Hoople، 2000؛ Nagel، 1980؛ Peters، 2001؛ van Gunsteren، 1990) بالإضافة إلى دراسات مقارنة، مثل تلك التي أجراها بيتر ستويل (Peter Stowell)، التي تقتصر على أواخر القرن التاسع عشر وتود بندر (Todd Bender) التي تغطي فترة أطول، فيما غيّر عمل اثنين من النقاد على وجه الخصوص تاريخ الانطباعية الأدبية وعلاقتها بالحداثة. أحدهما هو بول بي أرمسترونغ (Paul B. Armstrong) الذي يركّز كتابه **تحدّي الحيرة: الفهم والتمثيل لدى جيمس وكونراد وفورد** (*The Challenge of Bewilderment: Understanding and Representation in James، Conrad، and Ford*) على الأدباء الثلاثة الذين يُصنَّفون على الأغلب حالياً على أنهم انطباعيون ويقدم قراءة فلسفية قوية عن أدبهم. وفيما يقدم

أرمسترونـغ وصفاً أضيق تاريخياً للانطباعيـة، كان جيسي ماتز هو الناقد الثاني الذي كتب بطريقة أكثر إقناعـاً عن التاريخ الأطول للانطباعية الأدبية، وتناول في دراسته الممتازة ما طرحه نقاد أمثال فريدريك جيمسـون (Fredric Jameson) ومايـكل ليفنسـون Michael Levenson)) في أنّ الانطباعيـة كانت السابقـة الأساسية للحداثة الأدبية. وتشمل الشخصيات الأدبية الأساسية في دراسة ماتز الثلاثي جيمس وكونـراد وفورد إضافة إلى هاردي (Hardy) وبروسـت (Proust)، وأطّر دراسته بمناقشات مستفيضة تعود لوالتر بيتر وفيرجينيا وولف.

يتتبـع ماتز الغموض في «الانطباع» بدءاً من أصوله التجريبية، ذلك أنـه ينطوي في الوقت ذاته على التلقّـي السلبي للانطباع عن العالم والنشاط العقلي لـلإدراك والتفكير بشأن ما يتم تلقيه. يبدأ بالروائي بروست، موضحاً كيف يطرح لحظات من الإحساس البصري المكثّف والنثر التصويري التي قد تظهر على أنها انطباعية نموذجية ولكنّه يرفضها لصالح تعريف آخر للانطباع، وهو أنه اللحظات التقليدية للذاكرة اللاإرادية التي يستدعي فيها انطباع حاضر انطباعاً آخر من الماضي. هذه البنية التي تربط الانطباعات عـبر الزمـن وبالتالي تستعيد الزمن أو يظهر وكأنها تتجاوزه هي مـا تشكل الانطباعية عند بروست. ومن خـلال إعادة تعريف الانطباع بهذه الطريقة، يستطيع ماتز تتبـع الاستمرارية اللافتة للنظر من منتصف القـرن التاسـع عشـر إلى منتصف القرن العشرين، ذلـك أنّ فكرة اللهب الحارق الـذي يشبه سلسلة من الأحجار الكريمة في كتاب بيتر والأرواح الهائمة أو المسكونة في روايات جيمس وصرامة كونراد في محاولة «جعلـك تـرى» في كتابه والتجليـات الحداثية عنـد بروست وجويـس (Joyce) و وولف، كلّ هـذه الأمور، وأمـور أخرى يمكن للمـرء إضافتها مثل حيوية البصيرة عند لورنـس (Lawrence) وتنبؤات تيريسياس (Tiresias) في قصيدة إيليوت (Eliot) ورغبة باوند (Pound) في ربط شعره بالقوى الإلهية الواردة في أعمال هوميروس (Homer) أو دانتي (Dante) تمثل جميعها أنموذجاً يوافق طريقة جديدة في التفكير بآليـة عمـل العقل حيال تجربة المعرفة والعلاقة بـين الإدراك والفهم، التي تتقاطـع فيها الفينومينولوجيا والبراغماتية والحيوية عند برجسون (Bergson).

إنّ تناول تاريخ الانطباعية بهذا الترتيب المنطقي يعقّد كل من الواقعية والحداثة، ويبيّن أنّ الانطباعية لم تكـن سابقة أساسيـة للحداثة فحسب بل هي الأساس الذي بُنِيت عليه الحداثة، ذلك أنّ الأسلوب الحرّ وغير المباشر الذي اتبعه جويس وكذلك فلوبير (Flaubert) هو في نهاية الأمر تقنية لتقديم الانطباعات. هـذا لا يعنـي القـول إن الأدباء أمثـال بروست و وولف ليسـوا حداثيين بل يعني ذلـك أنّ أعمالهم لا تزال مرتبطةً بشكل عميق بفكرة الانطباع وكيفية تجسيده.

كان العديـد مـن الأدبـاء الذين لطالمـا كانوا يوصفـون أنهم انطباعيـون معادون لهـذا المصطلح أو مـتردّدون حيالـه، وذلـك في البداية على الأقـل، كما ظهر فيما كتبـه فلوبير لتورجينيـف(Turgenev) في عـام 1877: «بعـد الواقعيين، بات لدينـا الطبيعيون والانطباعيون. يا له من تقـدّم! ليسوا سوى مجرد حفنـة من المهرجين» (Heath 1992: 29). وقد يبدو حكم هنري جيمس (Henry James) على الرسم الانطباعي في عام 1876 سلبياً بطريقة مروعة في الوقت الحالي:

إنّ المساهمين الشباب في المعرض الذي أتحدث عنه هم أنصار لواقع غير مزخرف وأعداء مطلقون للترتيب والتجميل والاختيار ولسماح الفنان لنفسه أن يكون منشغلاً بفكرة ما هو جميل كما اعتاد أن يفعل منذ أن بدأ الفن لأنه وجد أنه كان أفضل له فعل ذلك. لا يظهر لدى أي من أعضائه علامات امتلاك موهبة من الدرجة الأولى، وفي الواقع تبدو لي المذاهب «الانطباعية» غير متوافقة مع وجود موهبة من الدرجة الأولى في ذهن الفنان. لتعتنق مذاهبهم، يجب أن تكون مفتقراً للخيال بدرجة كبيرة. فبالنسبة للانطباعيين، إنّ الموضوع الذي تم اختياره بطريقة غير مدروسة سيتم التعامل معه بطريقة لا تحكمها القواعد، إنهم يغفلون التفاصيل ويركّزون على التعبير العام.» (James 1956: 114–15)

لكن جيمس خفف فيما بعد من حدة آرائه. ويوضح ماتز أنّ مفهوم «الانطباع» بات محورياً في الأعمال النقدية لجيمس كما هو واضح في كتابه **فن الأدب** (*The Art of Fiction*) وكذلك في رواياته اللاحقة ولا سيما **ما كانت تعرفه ميزي** (*What Maisie Knew*) و**السفراء** (*The Ambassadors*).

يعود ذلك جزئياً إلى أنّ دلالات المصطلح باتت أقل إساءة لغيرها وفقاً لإلويز ناب هاي (Eloise Knapp Hay). كان جوزيف كونراد متردّداً أيضاً حيال المصطلح، لكنه حوّل رفضه المبكّر للرسم الانطباعي عبر «مديحه المحدود» لكتابات ستيفن كرين إلى موقف بدأ فيه نفسه يطمح بوعي لإحداث التأثيرات الانطباعية (Hay 1976: 55). غالباً ما تتم مناقشة مقدمة كتاب كونراد **زنجي السفينة نرجس** (*The Nigger of the «Narcissus»*) (1897) بوصفها بياناً للانطباعية:

يمكن تعريف الفن نفسه على أنه محاولة تركّز على تقديم أعلى نوع من أنواع العدالة للكون المرئي من خلال تسليط الضوء على الحقيقة الوحيدة ومتعدّدة الجوانب الكامنة وراء كل جانب من جوانبه. إنه محاولة للعثور في أشكاله وألوانه ونوره وظلاله وفي جوانب المسألة وحقائق الحياة على ما هو أساسي في كل منها وما هو ثابت وضروري، أي صفاتهم المنيرة والمقنعة التي تشكّل الحقيقة الفعلية لوجودهم. لتكون هذه المحاولة فعالةً، لا بدّ أن يكون هناك انطباع يُنقَل عبر الحواس. وعليه فإنّ مهمتي التي أحاول تأديتها مستخدماً قوة الكلمة المكتوبة هي جعلك تسمع وتشعر، وجعلك قبل كل شيء، ترى.

ينطوي عن ذلك مفارقتان؛ أولهما أنه من المفترض أن تركّز الانطباعية على العالم المرئي. لكنها تفعل ذلك من أجل الوصول إلى شيء لا يمكن إدراكه بصرياً وهو: «الحقيقة» «الكامنة» في «الكون المرئي»، فعقيدة كونراد المشهورة «جعلك قبل كل شيء ترى» غامضة جداً. فهل تشير عبارة «قبل كل شيء» إلى الزمن؟ أي أنّك ترى أولاً التصورات البصرية، ثم تستنتج ما هي ومن ثمّ تقوم بما أسماه الناقد الأدبي إيان وات (Ian Watt) «فك الترميز اللاحق»؟ أم أنها تعني «إضافة إلى ما سبق»، أي أنها تعني أنّ محاولة الفهم ليست بذات الأهمية، يكفي أن تتوفر لديك الانطباعات والأحاسيس والتجربة وتكون فناناً وليس فيلسوفاً؟ في كلتا الحالتين، إنّ المسألة المهمة هي تركيز كونراد على كلمة «ترى»، وهو ما يبرز غموض هذه الكلمة أيضاً، فهل ترى بالعين أو بالعقل. المفارقة الثانية هي أنه بينما يصوّر فن كونراد الكون المرئي في طريقة تكشف الأسرار الكامنة فيه، فإن ما يجده بالضبط هو أنها أسرار، عبارة عن أحجيات وألغاز، تتجنب «الرؤية» العقلانية وتستمر في كونها ظواهر محيرة بتعنّت.

تختلف حالة فورد مادوكس (Madox Ford) عن ذلك. فقد أعلن أنه انطباعي منذ البداية. بالنسبة له، تسبق الانطباعية الأدبية الانطباعية التصويرية وتعني «الفن الإدراكي» الذي ينتج من خلاله المؤلف انطباعات بكلمات ذات انطباعات حية. ويرى أنّ الأدب بلغ مرحلة النضج الفني عندما ظهرت الانطباعية في منتصف القرن التاسع عشر في أعمال ستندال (Stendhal) وكذلك أعمال فلوبير وموباسان (Maupassant) على وجه الخصوص، ويرى أنّ هنري جيمس طوّر هذا النهج كما طورته التجارب الشكلانية التي مارسها الحداثيون مثل كونراد وفورد نفسه وباوند في القرن العشرين. يقدّم مثالان نموذجيان أفضل مفهوم للانطباعية عند فورد؛ يمنح أولهما الذي كتبه أثناء عمله على روايته **الجندي الصالح** (*The Good Soldier*) إحساس بصري مكثف:

أفترض أن الانطباعية موجودة لتقديم تلك التأثيرات الغريبة للحياة الواقعية مثلها في ذلك مثل العديد من المناظر التي تُرى من خلال زجاج لامع، يلمع لدرجة أنك تدرك، وأنت ترى من خلاله منظراً طبيعياً أو فناءً خلفياً، أنه يعكس على سطحه وجه شخص يقف خلفك. فالحياة كلها شبيهة بذلك حقاً؛ إذ دائماً ما نكون في مكان ما بينما تكون عقولنا في مكان آخر تماماً. (Ford 1914b: 174)

يتمحور المثال الثاني الصادر عن جوزيف كونراد حول تطوير منظور متعدّد ومركّب أيضاً. وهو مثال عن انطباع عن رجل يشبه إلى حدّ كبير إدوارد أشبرنهام (Edward Ashburnham)، الشخصية الخيالية في رواية «**الجندي الصالح**»، ويصف المقطع أسلوب أدبه تماماً خاصة في تلك الرواية، وهو سمة من سمات طريقته الانطباعية في النقد وهي التنظير باستخدام أمثلة أدبية:

بات واضحاً بالنسبة إلينا منذ البداية أنّ المشكلة في الرواية، والرواية البريطانية على وجه الخصوص، أنها كانت تتخذ مساراً مستقيماً بينما في تعارفك التدريجي على زملائك لا تقوم بذلك أبداً. فأنت تقابل سيداً إنجليزياً في نادي الغولف الخاص بك. رجلاً قويّ البنية، ذا صحّة جيدة، يتمتع بأخلاق صبي كان طالباً في أرقى المدارس الإنجليزية العامة. ثمّ تكتشف تدريجياً أنه يعاني من وهن عصبي ميؤوس منه وغير صادق فيما يتعلق بإجراء تغييرات طفيفة ولكنه يضحّي بنفسه بشكل غير متوقع، كاذب مروع ولكنّه مجدّ في دراسة قشريات الأجنحة، وأخيراً وفق الصحف العامة، مضارباً خسر ذات مرة، باسم شخص آخر، في سوق الأوراق المالية . . . مع ذلك، لا يزال شخصاً قوي البنية وممتلئ الجسد وذا أخلاق ناتجة عن ارتياد مدرسة إنجليزية عامة. لاستحضار مثل هذا الرجل في الأدب، لا يمكنك أن تبدأ من طفولته وتبني قصة حياته في تسلسل زمني حتى النهاية. يجب أن تبدأ بانطباع قوي عنه، ثم تبني ماضيه بالعودة للوراء وللأمام. وبذلك نكون قد طوّرنا هذه النظرية على الأقل تدريجياً. (Ford 1924b: 129–30)

إنّ التركيز هنا هو على الصيرورة أي على عدم استقرار الانطباعات والطريقة التي يتحولون فيها ويدهشوننا فيها باستمرار والطريقة التي يجعلون فيها التنقلات الزمنية، أي العمل «للخلف وللأمام»، ضرورية. وفيما يركّز المثال الأول على فينومينولوجيا الانطباعية، أي ماهية تجربة إدراك الأشياء، يهتم المثال الثاني أيضاً بأبستمولوجيا الانطباعية، أي عمليات المعرفة والفهم.

إلى جانب كتابة الأدب الذي عدّه فورد أدباً انطباعياً، كان فورد أيضاً ناقداً غزير الإنتاج وأصدر

دراسة من المحتمل أن تكون الأكثر استدامة وشمولاً في الانطباعية الأدبية في القرن العشرين، والتي تفترض ديمومة أطول للانطباعية يعود تاريخها للواقعية ويمر عبر الجمالية ومنها إلى الحداثة.

وكما مهدت الانطباعية في الرسم الطريق للنقطية وما بعد الانطباعية والتكعيبية، فإن الانطباعية الأدبية تحوّرت إلى الحداثة. ويعود ذلك بشكل خاص إلى لحظات من عدم التآلف عندما تكون هوية الشخصية مهدّدة وتتقطع بهم السبل في الوجود والفعل والإدراك، وتكتسب تجربتهم قسوة ومباشرة تجعلها أكثر واقعية بالنسبة إلينا، وتقترب في هذا المنحى من تيار الإدراك الذي كان على الحداثة تطويره في الانطباعية. وهو ما يجعلنا أيضاً واعين وبدرجة أكبر للوسيلة والبناء والتركيب والشكل والتقنيات بالطريقة ذاتها التي تشدّد فيها الانطباعية البصرية على أن نكون واعين لسطح الصورة.

تعدُّ رواية وولف «**إلى المنارة**» (*To the Lighthouse*) (1927) عمل من أعمال ما بعد الانطباعية في نواح كثيرة وتدخل في نطاق الحداثة ذلك أنها تتبع أسلوباً مختلفاً عن أسلوب الجيل السابق. ومع ذلك، فإن محتواها يشبه إلى حد كبير محتوى أعمال الرّسّامين الانطباعيين: البرجوازية في أوقات الفراغ وقرب الشاطئ. تشارك وولف الأدباء الانطباعيين والحداثيين الرغبة في تحرير الرواية من استبداد القصة، فترفض في مقالتها الرئيسة «**الأدب الحديث**» (*Modern Fiction*) العقدة الأبوية المؤسساتية التي تربطنا بهياكل من الرتابة والوقت والسلطة وتقول: «طاغية ما قوي وعديم الضمير» يستعبد الكاتب «لتقديم حبكة وكوميديا وتراجيديا واهتماماً بالحب وبعضاً من الاحتمالات لتحنيط الجميع». وتمضي في التساؤل عما إذا كان على الروايات أن تكون على هذا النحو:

انظر داخلك وستبدو الحياة بعيدة كل البعد عن أن تكون «مثل ذلك». راقب للحظة عقلاً عادياً في يوم عادي. يتلقّى العقل عشرات الآلاف من الانطباعات منها التافهة أو الرائعة ومنها الزائلة أو الباقية منقوشة بحد الفولاذ. يأتون من الجهات جميعها في شكل وابل متواصل من عدد لا يحصى من الذرات وعندما يسقطون، يعيدون صياغة أنفسهم ويصبحون جزءاً من حياة يوم الاثنين أو الثلاثاء، ويختلف ترتيب الأولويات في كل مرة عن سابقتها. فالحياة ليست سلسلة من مصابيح حفلة مرتبة بطريقة متناسقة وعلى التوازي بل هي عبارة عن هالة مضيئة وغلاف شبه شفاف يحيط بنا منذ بداية تشكّل الوعي وحتى النهاية. (Woolf 1968: 188–9)

تكمن المشكلة في أنّ قرّاء النثر، وخاصة النثر الطويل طول الرواية، يكونون عموماً أقلّ سعادة في التخلص من القصص من مشاهدي الصور، وربما يعود ذلك إلى الاختلاف الزمني بين هذين النوعين من الفنون (انظر Empson 1987: 448). تدور معظم الاعتراضات النقدية الأخرى على الطريقة الانطباعية حول الادعاء القائل إنه بدلاً من تقريبنا من تجربة الواقع، تقوم بتزييفها. فقد وجد بعض الحداثيين أنّ الانشغال بالعين أمرٌ إشكالي، وكتب عزرا باوند (Ezra Pound)، على سبيل المثال، إنّ «الانطباعية تعود للرسم، فهي تصدر عن العين». وجادل بأنّ: «الكرة المصنوعة من الذهب والكرة المطلية بالذهب تعطي «الانطباع» ذاته للرسام، فيما يهتم الشعر بطريقة غريبة بالجذب النوعي للأشياء، أيّ بطبيعتها» (Lindberg-Seyersted 1982: 10). لا بدّ أنّ الملاحظة هي أساس المنهج العلمي غير أنّ

استخدام باوند للمفردات العلمية (كما يعترف هو عندما يقول «بطريقة غريبة») نادراً ما يكون علمياً. مع ذلك كان الأدباء الآخرون الأكثر اهتماماً بالعلوم، أمثال كونراد أو ويلز (Wells) أو وولف أو لورانس أو جويس، على دراية بالطرق التي بدأ بها العلم والتكنولوجيا يُظهر كيف أنّ العين لم تكن مقياس الكون وغير قادرة على إدراك الكهرباء والذرات والأشعة السينية والإشعاع والقوى والفيروسات والجينات.

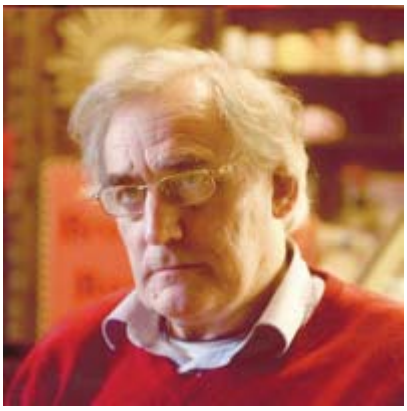
يرى بعضهم أن الانطباعية مبهمة بطبيعتها. رجّح فورستر (E. M. Forster)، على سبيل المثال، أنه ربما يكون كونراد «غامضاً في الوسط وكذلك عند الحواف، وأنّ الصندوق السري لعبقريته يحتوي على البخار بدلاً من الجواهر» (Forster 1936: 135). بالنسبة للورنس، كانت الانطباعية في الرسم محاولة فاشلة للهروب من الجسد المادي إلى عالم الضوء (Lawrence 1936: 563). وهي تهمة يمكن أن يكون لها بعد سياسي أيضاً، فقد تكون حجة مفادها أنّ ما يتم التعتيم عليه هو حقيقة عدم المساواة الاجتماعية سواء أكان ذلك بسبب الجنس أو الطبقة أو العرق. تعرّض معظم الأدباء الانطباعيين البارزين للانتقاد بناء على واحدة على الأقل من هذه التهم السياسية. فغالباً ما أُنتقد جيمس بسبب اقتصاره في تحليله على النخبة الاجتماعية فيما تعرض بروست و وولف لانتقادات قاسية بتهمة التعجرف. وتعرض أنموذج فورد للتواصل بين أصحاب الأراضي والمزارعين للهجوم إذ عُدّ طريقة غير واقعية للصمود في وجه الإقطاع. وانتقد أدب كونراد، لا سيما ذلك المتعلق بالبحر، لتقديمه صورة مصغرة عن قطاع من المجتمع يسوده الذكور. ويستمر الجدل حول ما إذا كان ناقداً للإمبريالية أم أنه متواطئ مع عنصريتها. على أيٍّ حال، وجّهت تهم مماثلة لمعظم أنماط الفن. لذا لا ينبغي لها أن تمنع انتشار الانطباعية بين الفنون من أواخر القرن التاسع عشر.

المصدر:

https://doi.org/10.1002/9780470996331.ch22.

The American People Series,The Flag is Bleeding

الدّوَّامية [1]



تأليف: أَلَنْ منتن
ترجمة: علي داود •

أَلَنْ منتن (Alan Munton): باحث في قسم اللغة الإنكليزية في جامعة إكستر (Exeter)، من أعماله: سبعة أعمال قصصية في الحرب العالمية الثانية.

كانت الدّوّامة حركة بريطانية راديكالية في الفنون البصرية والأدب. كان مركزها لندن، برزت بين عامي 1913 و1915، وكانت مجلة **بلاست** (*Blast*) (انفجار) عربتها الدرامية. كانت الدّوامة انفجاراً بصرياً على المشهد البريطاني، وحدثاً أدبياً في بداية الحداثة. إنها تمثّل إحدى المناسبات النادرة التي حافظت فيها مجموعة من الفنانين البريطانيين، يعملون معاً، على حركة مميزة على مدى فترة من الزمن. جرت محاولة إحيائها عام 1919، لكن الحركة توقفت بسبب الحرب العالمية الأولى. الحركتان الوحيدتان المماثلتان هما أخوية ما قبل الرفائيلية[2] (Pre-Raphaelite Brotherhood) في خمسينيات القرن التاسع عشر والفنانين البريطانيين الشباب (YBAs) في تسعينيات القرن العشرين. الشخصية المهيمنة في الدوامية (Vorticism)، كفنان وكاتب ومحرض، ويندهام لويس (Wyndham Lewis) (1882–1957).

يمكن تعريف العضوية بشكل ضيق بأنها الأحد عشر الذين وقعوا البيانين في العدد الأول من مجلة **بلاست** في حزيران 1914، لا سيما الرسامين ويندهام لويس وإدوارد وادزورث (Edward Wadsworth)

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Vorticism»

2) أخوية ما قبل الرفائيلية، رابطة تشكلت من الرسامين والشعراء البريطانيين عام 1848 احتجاجاً على المستوى المتدني للفن الإنكليزي في القرن الثامن عشر – ويكيبيديا.

ووليَـم روبرتـس (William Roberts) وهيلين سونـدرز (Helen Saunders) والنحات هنري جودييه برزيسـكا (Henri Gaudier-Brzeska). كان عـزرا باونـد (Ezra Pound) مـع لويس الكاتب الأكثر أهمية. ويضيف تعريف أوسع للعضوية كلاً من النحات جاكوب إبستن (Jacob Epstein) والرسام ديفيد بمـبرغ (David Bomberg)، اللذيـن شاركا لكنهمـا لم يوقّعا. كان ثمة مشاركة نسويـة كبيرة. جِسيكا ديسمـور (Jessica Dismorr) وقعـت البيـان، ظهرت دوروثـي شكسبـير (Dorothy Shakespear) في **بلاست** 2، واقترحـت الفنانـة كيت لِشمـير (Kate Lechmere) مركز فن المتمردين (Rebel Art Centre)، وموّلتـه ونظّمتـه (نشط من أواخـر آذار حتى نهاية تموز 1914). قـام المصور ألفين لانغدون كوبـيرن (Alvin Langdon Coburn) بعمل في (Vortographs) في 1916-1917، لكنه لم يظهر في أي من عدد من **بلاست**. (ظهر العدد الثاني من *Blast*، «عدد الحرب»، في تموز 1915.)

كانـت الدّوامة الأدبية متنوعة وتتضمن بيانـات دوّامية منها ما أعلنه لويس وغودييه وباوند، لا يتسق أحدها مع الآخر. فبيان لويس «دوّامات وملاحظات» في عدد **بلاست** الأول، ومقالته «عرض للفن المعاصر» في عدد **بلاست** الثاني، عرفتا معاً الفن الدوّامي. حاولت مسرحية لويس «عدو النجوم» (Enemy of the Stars) في العـدد الأول مـن **بلاست**، التي تقع بطريقة ما بـين التعبيرية الواقعة في مكان ما بين التعبيرية ومجـرد المسـرح القابل لـلأداء، أن تجعل اللغة مجـردة. تتضمن «القصائد والملاحظـات» Poems and Notes) لِـ ديسمـور في عدد **بلاست** الثاني قصائـد شعرية ونثرية وقصة قصيرة أعـادت تعريف بيئة لنـدن والعلاقات الشخصيّة بمصطلحـات دوّامية. تؤكد مراجعة وادسوورث لكتـاب واسيلي كاندينسكي **حول الروحانيـة في الفـن** (*On the Spiritual in Art*) علـى «مبدأ الضـرورة الداخلية» بطريقة تتفق مـع الممارسة الدّوامية. ليست دوّامية، لكنها راديكالية على نحـوٍ مختلف، حيث القصة القصيرة الأنثوية لـ رِبيكا وست «الـزواج الأبدي» (Indissoluble Matrimony) في العـدد الأول، وأعمال ت. س. إليوت «مقدمـات» (Preludes) و«أنشـودة في ليلـة عاصفـة» (Rhapsody on a Windy Night) في العـدد الثـاني من **بلاست** (*Blast*). ومقتطفات من «الجنـدي الطيب» (The Good Soldier) لِـ فورد مادُكس هوفـر (Ford Madox Hueffer) في العـدد الأول كانت لحظة أخيرة في انطباعية ساخرة على وشك أن تتجاوزها حداثة جويس صورة الفنان شاباً (A Portrait of the Artist as a Young Man) (1916) وعمل لويس «تار» (Tarr) (1918).

كان للفن الدوامي محتوى وهندسة خاصة به. المحتوى هو العالم الحقيقي للعمل والشوارع، واللباس، والرقص، والجسد المتحرك، للمدينة الجديدة وهندستها المعمارية، والصناعة، والموانئ، والآلات الواقعية والخياليـة. يُفهـم الجسم بأنه منتهك من الآلات، أو يُعرَّف بوساطتهـا، حيث (بعكس الرواية المعتادة)، لا تحتفـي الدوامية بالآلة بقدر ما تدرك أنهـا في بيئة ميكانيكية جديدة الجسـد «الآن، حرفياً، يتواجد أقل كثيراً» (*Blast* 1: 141) (Lewis 1981)، وأن النفس تحت الضغط أيضاً. لم يكن وجود الدوامية ممكناً مـن دون التكعيبيـة، لكنها تتجاوز حـدود مادة الموضوع التكعيبـي (الحياة الساكنـة، أو اللوحة، أو مشهد المقهى) عبر التعلم من المستقبلية (Futurism) الإيطالية أن العالم الحديث المليء بالأشياء المثيرة التي

تسيطر عليها الدوامية يحتمل أن تكون قمعية، الخلاصات، وتتجمد فوراً. تحتفي المستقبلية (Futurism) وتستمتع باختراق الأشياء، بينما الدوامية تتأمل وتتراجع بانفصالها – إلا أن الطاقة التعبيرية هي التي تثير الحركة. يتحلى العمل الدوامي المميز بركود يكاد لا يُتحكَّم به، وإحساس بالتوتر حيث تكافح الأشكال في سبيل أن تكون حرة، وتجريداً غير مكتمل يخلِّف وراءه أشكالاً يمكن التعرف عليها.

لقد جرى الاعتراف منذ زمن طويل بأن مجلة **بلاست**، كانت بذاتها، عملاً دوامياً في الفن، وربما كانت الأكثر نجاحاً في الأعمال الدّوامية في الفن» (Wees 1972: 192). طرح الرسام سي. آر. دبليو نِفينسن (C. R. W. Nevinson) اسم **بلاست** (*Blast*) في تشرين الثاني 1913، وقد ارتبط اسم نِفينسن بشدة بالمجلة المستقبلية (Futurism) لـِ ف. ت. مارينيتي (F. T. Marinetti) إلى درجة أنه اختلف مع مجموعة لويس ولم يظهر في المجلة التي أطلق عليها اسمها حتى عددها الثاني. كانت «الدّوامة (Vortex) من اختراع عزرا باوند، الذي استخدم العبارة في رسالة بتاريخ 19 كانون الأول 1913 إلى وليم كارلوس وليمز لتعني مركزاً للنشاط الثقافي النشط (Paige 1982: 28) استغرقت الدّوامة (Vortex) وقتاً للوصول إلى لويس. في وقت متأخر من 16 أيار1914، أخبر نادي ليدز للفنون (Leeds Art Club) أن هناك ثلاث حركات في الرسم الحديث هي: التكعيبية، والتعبيرية، والمستقبلية. في 12 حزيران، وصفت مجموعة مارينيتي في غاليريات دوريه (Doré Galleries) نفسها بأنها دوامية (Vorticists)، وظهرت الكلمة في تقرير عن هذا الحدث في جريدة مانشستر غارديان (Manchester Guardian) في اليوم التالي، وفي إعلان نُشِر في السبيكتاتر (Spectator)، أيضاً في 13 حزيران. وهكذا كانت «النظرية الدّوامية» إضافة متأخرة لِـ **بلاست**. الإشارات إلى الحركة جميعها موجودة في القسمين الأمامي أو الخلفي من المجلة المؤلفة من 164 صفحة، ولا يستخدم بيان **بلاست** (*Blast*) وبلِس (Bless) الكلمة. العدد الأول من بلاست مؤرخ في 20 حزيران، لكنه – تأخّر بسبب الحاجة إلى تعتيم الأسطر التي افترض أنها فاحشة في قصيدة باوند – كانت متاحة للمراجعات لتظهر في التايمز (The Times) والبول مول غازيت (Pall Mall Gazette) والإغويست (Egoist) في 1 تموز.

كان الخطاب الدوامي ارتجالاً متأخراً، وشعراً نثرياً تعجبياً عن الفن الثوري في عصر الآلة، ما أدى إلى حالة ذهنية لم تُتَخيَل قبل:

> تفتخر دوّامتنا (Vortex) بجوانبها المصقولة.
> لن تسمع دوامتنا أي شيء سوى رقصتها الكارثية المصقولة.
> ترغب دوّامتنا بإيقاع سرعتها غير المتحركة.
> تندفع دوّامتنا مثل كلب غاضب بسبب ضجيجك الانطباعي.
> دوامتنا بيضاء ومجرّدة بسرعته شديدة الاحمرار.
>
> (Lewis 1981 (*Blast* 1): 149)

غير متحركة لكنها نشطة، سريعة لكنها ساكنة، آلة لكنها مجردة، ملوّنة ببساطة لكن بطريقة خطيرة، هذا – أحد أساليب الدّوّامية البلاغية الكثيرة – تقدم الحركة في مقطع نصف مدفون كان من

الصعب على قراء **بلاست** الأوائل أن يعثروا عليه. كان بيان **بلاست** – بلِس (Blast–Bless) الافتتاحي واضحاً، وهو أعجوبة من الإبداع المطبعي الذي تتجاوز حروف أوائل كلماته السوداء الصاخبة والقوة الخاضعة للرقابة نموذجها المرن والأكثر تردّداً، دمار (Distruzione) – بناء (Costruzione) والقرف (Merda) مقابل وردة (Rose) بنى أبولينير (Apollinaire) في المستقبلي المناهض للتقليد (L'Antitradizione Futurista) الذي نُشِر في لاسربا (Lacerba) في أيلول 1913 (illus. Cork 1976a: 249–50). ينتقل لويس بطريقة مميزة من الاهتمامات الشخصية، مثل الطقس البريطاني، إلى الشروط الضرورية لثقافة ثورية. إن تفجير «سنوات 1837 إلى 1900» (*Blast* 1: Lewis 1981 18) يتخلص من الحقبة الفيكتورية، ويُلعَن أوسكار وايلد محبُّ الجمال البريطاني. ويُستدعى السياق النفسي للذات بطريقة إيجابية عندما يُبارَك الضحك بصفته «هذا الجدار الهستيري المبني حول الأنا».

توقع قراء **بلاست** أن تقدم البيانات التمهيدية بياناً محدداً للموقف، كما فعل المستقبليون. بدلاً من ذلك، يقلب لويس التوقعات بـ تفجير (Blasting) ومباركة (Blessing) الكيانات الثقافية نفسها، سواء كانت إنجلترا أو فرنسا، الفكاهة أو البحر. البيان الثاني يعقِّد هذا: «بعيداً من الفعل ورد الفعل سنرسخ أنفسنا»، ويضيف: «نحن نفرغ أنفسنا على الطرفين». نثور ضد مستقبلية مارينيتي الجنوبية، وندافع عن فن بريطاني شمالي نشط، وفعليّاً «أصلي»، البيانات استفزازية بطريقة ذكية، وعالمية، وغامضة بطريقة إيحائية: «شكّل شكسبير ومونتان أدباً واحداً» يوضَع بالقرب من «الفكاهة ظاهرة يسبّبها تدفق ثقافة مفاجئ لبربري». فيما يلي أسماء أحد عشر فناناً وكاتباً، وقّعوا البيان الذي لم يكن تأكيداً لوجهة نظر، بل أداءً متوازناً ومتناقضاً على نحو متعمد تجاه من وقع اتفاقية تبدو استجابة متناقضة.

كتب لويس في عام 1927 «تألفت مجموعة **بلاست** من مجموعة أشخاص متطرفين جدّاً في آرائهم» (Lewis 1993: 38)، لكن في عام 1956 نفى مفهوم المجموعة: «الدّوّامية، في الواقع، كان ما فعلت وقلت أنا، شخصياً، في فترة معينة. يمكن أن يُوسَّع هذا إلى نظرية معينة تتعلق بالفن المرئي؛ و (أقل من الناحية النظرية) وجهة نظره لما كان ممتازاً في الفن الأدبي»(Fox and Michel 1969: 45) . في هذا التاريخ الأخير – قبل عام من وفاته – كان لويس قلقاً من تأثير الفنانين في ثقافة القرن العشرين، وهذا هو السبب في أن الجملة الأولى تقدّم ادّعاءً بشأن التنظيم. حرّر لويس بتحرير وصمّم ودفع نفقات **بلاست** في نهاية المطاف، وأدار مركز الفن المتمرّد مع كايت لِشمير (Kate Lechmere)، وأقام المعارض، وكتب المقدمات للكتالوجات، ونظّم الدعاية الصحفية. لقد كان رائداً في الأعمال الثقافية، وإن كان ضعيف التنظيم. ناقش نظرية الفن الدّوّامي في «عرض للفن المعاصر» (*Blast* 2): 38–47; Fox and Michel 1969: 58–77)؛ لكنّه جادل لاحقاً بأن الدّوّامية الأدبية كانت «أقل نظرياً» قابلة للتطبيق لأنه بعكس الفن المرئي «لم تكن الكلمات والنحو قابلة للتحوّل إلى مصطلحات مجردة» (Lewis 1984: 129) وُجدت **بلاست** في المقام الأول لترويج الدّوامية كحركة فنية، بإصرار من لويس.

امتلك الفن الدّوامي لغة بصرية يمكن التعرف عليها قبل فترة طويلة من تسميته. جرى تنفيذ معظم أعماله في السنوات 1913 – 15، فقد أظهر عمل أكثر من اثني عشر فنان بريطاني معرفة بالتطورات

الأخـيرة في فرنسـا وألمانيـا، واستجابة نقدية لهـا، وقدرة مفاهيميـة وتقنية على مواجهـة بيئتهم. جرى التأكيـد علـى جمالية الماكينة بشـدة في المثقاب الصخـري (Rock Drill) لِـ جاكـوب إبشتاين (Jacob Epstein) (الإصـدار الأول عام 1913)، حيث يجلس شخص مقنّع خطير ذو ساقين كاسحتين فوق حفر صخري حقيقي، سلالة تنتظر الولادة تحت درعها، اختراق مثير صريح. هذا، العمل الأكثر إثارة للصدمة والعمـل الدوّامي الأكثر نموذجية، كان انحرافاً في مسـيرة إبشتاين المحافظة. عمل غوديه (Gaudier) (الكهنوتي) رأس عزرا باوند (1914; O'Keeffe 2004، chapter 15) يجعل من تمثال رخام باوند شكل قضيـب، والإثارة الجنسية الواثقة تمثل تحدّياً لتأسـل إبشتاين. تُحدِّد المنظورات الجوية للموانئ والمناظر ذات الزاويـة العاليـة لمدن يوركشاير المجردة في لوحـات وادزوورث والألوان المائيـة والرسومات الخشبية نسخـة هادئة من التوترات الدوامية. تدور لوحة ويندهام لويس «الحشد»(1914–15) (The Crowd) حـول ثـورة مدينية، ومع ذلك فـإن ركودها هو نقد للإثـارة في لوحة لويجي روسولـو (Luigi Russolo) «التمـرد» (1911–12) (The Revolt) . وبالمثـل، فإن «صورة امـرأة إنكليزية» في الفترة من 1913 إلى 1914 هـي عبارة عن نقد معكوس للوحة ماتيـس «امرأة في قبعة» (Femme au Chapeau) عام 1905 (دورمـان ومونتن 1982). وبالـروح الساخرة نفسها، فـإن لوحة هيلين سونـدرز (Helen Saunders) التصميـم المجـرد متعدد الألوان المشرقـة (c. 1915–16; Edwards 2000a، plate XXXIX)، حيث يميـل رأس امرأة على الطفـل والرحم، هو نقد لرسم إبشتاين الداكن لمنحوتـة «الحمل الشكل الأنثوي في فلنيـت» (Female Figure in Flenite) (*Blast* 1): facing p. 120; Lewis 1981 (both 1913)). بالنسبـة إلى لويـس، لم يكـن التجريد قطعاً بعيداً عن التعقيـد المعطى للطبيعة، بـل كان اختراقاً لقواعد الواقع: «يجب أن نسعى باستمرار لإثراء التجريد حتى تصبح الحياة بسيطة تقريباً، أو بالأحرى الانغماس بعمق في الحياة المادية لتجربة قوة التشكيل بين اهتزازاتها» (*Blast* 2 Lewis 1981). هذا المشروع «تفكر شخصي» (Lewis 1963: 505) وهو قريب من السحر.

مـاذا عن كتّاب الدوّامية؟ أنتج عزرا باوند [أنموذجاً] معاصـراً بائساً. يصارع بيانه (الدوامة) من أجـل أن يكون حديثـاً، ويتحدث عن «الشكل الأساسي» في الفنون، وعن «اللـون الأولي» في الرسم، ويصف «عنفـة» الدوامـة بأنـه «كل الماضي الحي الذي يستحـق أن يعيش»، ويستشهد بِـ باتـر (Pater)، وويسلر (Whistler)، ونفسـه كأسلاف (*Blast* 1): 153–4) (Lewis 1981). هنا، كما في إعلان **بلاست** يعلن «نهايـة العصر المسيحي» (Egoist، April 1، 1914، 140)، يخطئ باوند الهدف. «دوامة» غودييه إبداع ذات الأكـثر منطقيـة مستمدة من تاريخ الفن. هو يرفض النزعة الإنسانيـة في عصر النهضة لصالح فن الثقافـات البدائيـة، موقف ربما استخلصه من ت. ي. هـولم (T. E. Hulme). أكثر تواصلاً من باوند، يستشهـد غودييـه بِإبشتايـن، وبرانكوسـي (Brancusi)، وأرشيبينكـو (Archipenko)، وموديلياني (Modigliani)، «وأنا» كـ «نحن الحديثون» (*Blast* 1): 158) (Lewis 1981). تظهر حداثة غير بدائية مختلفـة في بلاسـت 2 عندما كتـب دِسمور عن البيكاديلـي: «ترسم أبراج السقـالات نمطها المتقاطع من قضبان على السماء، ترتاناً مخيفاً» (*Blast* 2): 66) (Lewis 1981). تتخيّل «ليلة حزيران» طريقة للعيش

في المدينــة – تشعــر بعدم ارتياح وســط «المنازل المدينية الفخمة» فهي تشعر بـِ «بوهيمية ضالة، مقيمة في فيلا» من «يجب أن تعود إلى حياة الشوارع التي أنتمي إليها».

يبدأ التاريخ المؤسسي للدوّامية في ورش عمل أوميغا (نشطة 1919–1913) التي يديرها روجر فراي (Roger Fry) في شــارع فيتــزروي (Fitzroy Street)، لنــدن. بعد نزاع في تشريــن الأول 1913، غادر لويــس وفريدريك إيتشلز وكوثبرت هاميلتــون وإدوارد وادزوورث، وعرضوا مع نيفينسون وإبشتاين وبمبرغ في قسم «الغرفة التكعيبية» في معرض ما بعد الانطباعيين والتكعيبيين وغيرهم (لاحقاً مجموعة لندن) في برايتــون، تشرين الثاني 1913 إلى كانون الثاني 1914. ظهروا بوصفهم مجموعة لندن، مع غوديه ووليم روبرتــس، في آذار 1914. وظهــروا جميعاً مرة أخرى في «فن القرن العشريــن»: عرض للحركات الحديثة في «معرض وايتشابــل» (Whitechapel Gallery)، أيــار– حزيــران 1914. كان «المعرض الدوامي» (Vorticist Exhibition) في غاليريــات دوريــه (Doré Galleries) في حزيــران 1915 هــو العرض الوحيــد المخصّص للمجموعــة في بريطانيا، وأضافت دِسمــور وسوندرز ولورنــس أتكينسون Lawrence (Atkinson)، مــع دنغــان غرانت (Duncan Grant) من أوميغــا (Omega) بين هؤلاء المدعوين إلى العرض – كان هذا مفاجئاً، لأن «انطباعية» بلومزبري كانت إحدى التطورات التي عرفت الدوّامية نفسها أنهــا ضدهــا. في كانون الثاني 1917، نظم جون كوين (John Quinn) في نيويورك معرض الدوّاميين في نادي بنغوين حيث جرى عرض خمسة وسبعين عملاً، بعض مما قبل الدوّامية، لِـ لويس وإيتشلز ووادزورث وديسمــور وروبرتس وسوندرز. أخــيراً، في آذار 1919، انضم لويس وديسمورو وادزورث وإيتشلز وهاملتون وروبرتــس إلى ي. ماكنايــت كوفــر (E. McKnight Kauffer)، وتشارلز غيــنر (Charles Ginner)، ووليــم تورنبــول (William Turnbull)، والنحــات فرانــك دوبســون (Frank Dobson) في معرض «المجموعة إكس (X) في معرض مانسارد (Mansard Gallery) في عودة لما بعد الدوامية مخيبة للآمال إلى أنــواع مختلفــة من الواقعية. جــرى استدعاء الدوامة أخيراً بشكل استفــزازي في كتيب لويس **تصميم الخليفــة: المهندســون المعماريــون! أيــن دوامتــك الخاصــة؟** (*The Caliph's Design: Archi- tects! Where is your Vortex?*) في أكتوبــر 1919، ويتكــرر – مرة أخرى في سيــاق معماري يذكرنا بمناظر المدينــة الدوامية – في «باني المنزل البسيط: أين نصيرك الدوّامي الخاص؟» في **المراجعة المعمارية** (*The Architectural Review*) عــام 1934 (Lewis 1989: 246–56). علامات الاستفهام تحكي قصتهم الخاصة.

تسببت ثماني هجمات على اللوحات والخزف والمومياء من المناضلات من أجل حق النساء بالاقتراع في الفــترة مــا بــين آذار وأيــار 1914 في دفــع لويــس إلى أن يكتــب إلى « المناضلات من أجل حــق النساء بالاقــتراع (SUFFRAGETTES) أننا «نقــدم لكنّ أصواتنا هدية» ((Blast 1 (1981 Lewis: 151)، لكنــه حذر من أنهن قد يدمرنَّ صــورة جيدة بالمصادفة. إن دعم لويس القاطع لافت للنظر، نظراً لسمعته (غير المستحقة إلى حد كبير) بمناهضته الشديدة للنسوية. كتب لويس لاحقاً: «معاصري الأدبيين، نظرت إليهــن على أنهن مهتمات بالشأن النظري أكثر من اللازم ولا يواكبن الثورة البصرية»، و«لأريهن الطريق»

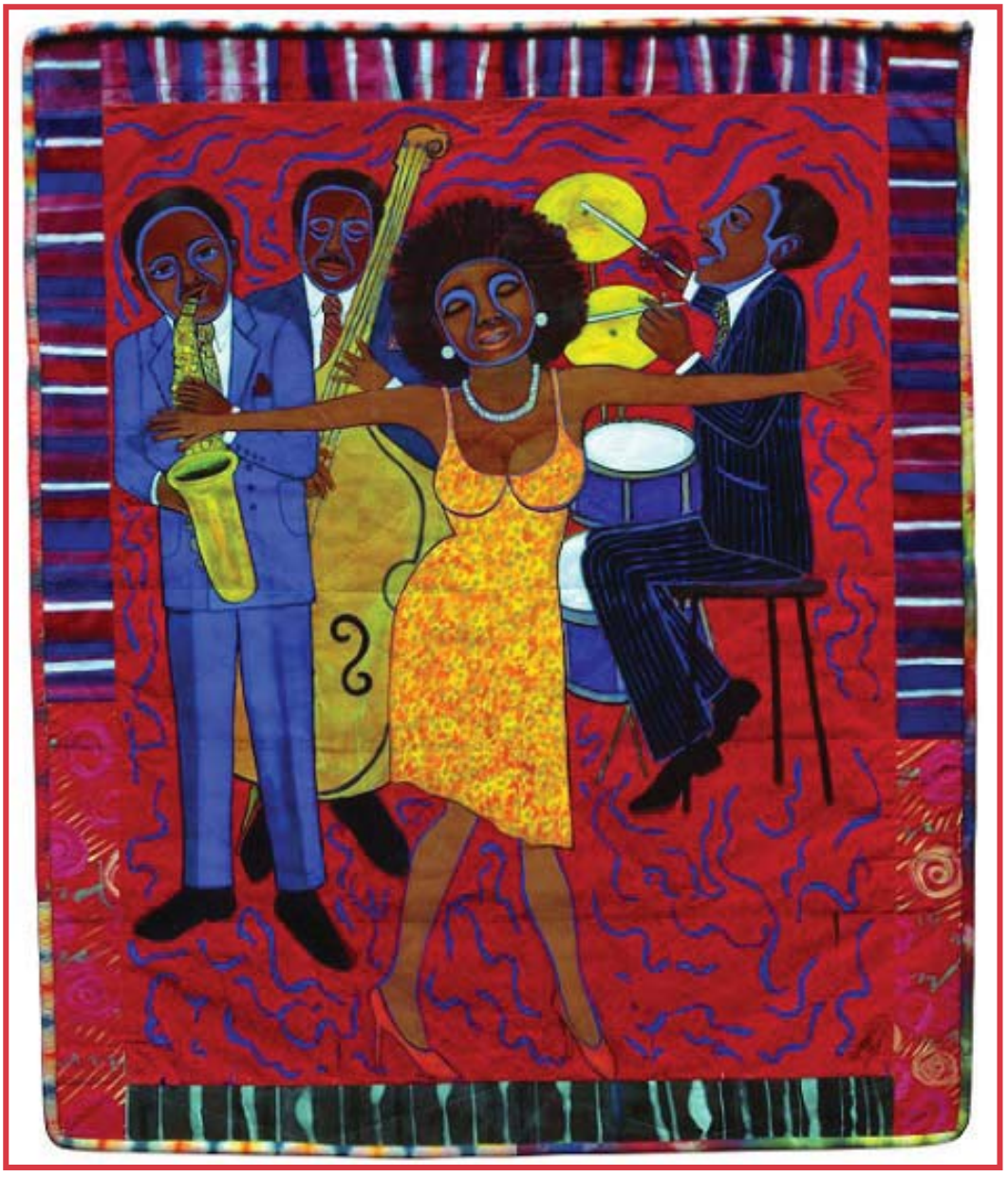
(Lewis 1984: 129) كتب مسرحية «عدو النجوم» (Lewis 2003). تضع ثنائية صارمة شخصيتين، أرغول وهانب، إحداهما ضد الأخرى في مسابقة لفظية تتحول إلى عنف حين ينام أرغول ويطلق شخيراً لا يطاق إلى درجة أن هانب يطعنه، ثم يغرق نفسه. أرغول، نوع من الفنانين، يمثّل الخيال مقابل ما هو موجود – أي «النجوم». هذا الاستكشاف الصعب لطبيعة الذات – هل يمكن أن تكون غير ملوّثة بمحيطها؟ – وعلاقة الذات بالآخر هي نص أساس للحداثة البريطانية المبكرة (Edwards 2000b، chapter 5). كان النشاط حول الدوّامية وبلاست (Vorticism and Blast) محموماً للغاية، شارك فيه أفراد كثر، وأثار نزاعات داخلية كثيرة وجدل عام واسع جداً استغرق إنشاء سجل لأحداثه عقوداً. بدأ البحث الموثوق به في عام 1972 بكتاب وليم سي ويز الذي لم يفقد قيمته **الدوّامية والطليعة الإنكليزية** (*Vorticism and the English Avant-Garde*). نُشرت دراسة ريتشارد كورك (Richard Cork) التي لا غنى عنها في مجلدين: **الدوامية والفن التجريدي في عصر الماكينة الأول** (*Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*) في عامي 1976 و1977. وتوجد مقالات مفيدة في الدوّامية (Vorticism)، حرّرها أندرو وِلسن (Andrew Wilson) عام 1988. المقالات في **بلاست: الدّوّامية 1914–1918** (Edwards 2000a) تشمل إعادة تعريفات النسوية واكتشافات كثيرة. «تفجير المستقبل! الدوامية في بريطانيا» 1910–1920 (Black 2004) تستكشف بطريقة غير مركزة، بعض المصادر المستقبلية للدّوامية. على الرغم من كل هذا العمل، فإن قضية الدوامية كحركة أوروبية إلى جانب التكعيبية والمستقبلية والتعبيرية لا يمكن أن تُصنع الآن لأن الكثير من أعمالها الرئيسة مفقودة. سبقت الدوامة إلى حد كبير الحرب التي أطاحت بها، ولم تتنبأ بهذه الحرب إلا من حين لآخر، ويمكن تفسيرها على أنها فن لحظة تفاؤل عندما بدا أنه يمكن استيعاب الحاضر وتغيير المستقبل.

المصدر:

https://www.academia.edu/53240046/Vorticism

Whose Afraid of Aunt Jemima

جسور الإبداع



jazz-stories-mama-can-sing-papa-can-blow-1-somebody-stole-my-broken-heart-2004

قصص ساخرة
موسكو 1885

تأليف: أنطون تشيخوف
ترجمة: د. ثائر زين الدين •

أنطون تشيخوف:(Антон Павлович Чехов) (29 **كانون الثاني** 1860 - 15 **تموز** 1904)
قاص وكاتب مسرحي. يعدّ واحداً من كتاب القصة القصيرة الأهم في العالم. من أعماله: مسرحية الأخوات الثلاث وبستان الكرز.

1- الأعصاب[1]

عاد ديمتري أوسيبوفيتش فاكسين، المهندس المعماري، من المدينة إلى منزله الريفي تحت تأثير انطباعاته الطازجة عن جلسة استحضار الأرواح التي عاشها منذ برهة وجيزة. بدأ فاكسين يتذكر- بعد خلعه ملابسه والاستلقاء على سريره وحيداً (ذهبت مدام فاكسين إلى احتفال عيد العنصرة[2] «الخمسين» في الكنيسة) - بشكل لا إرادي كل ما سمعه ورآه. في الواقع، لم تكن هناك جلسة، لكن الأمسية بأكملها انقضت بأحاديث مروِّعة. بدأت إحدى الشابات، من دون سبب على الإطلاق، تتحدث عن قراءة الأفكار. ثمَّ انتقلوا بشكل غير محسوس من الأفكار إلى الأرواح، ومن الأرواح إلى الأشباح، ومن الأشباح إلى أولئك المدفونين أحياءً.... قرأ رجلٌ نبيلٌ قصةً مروِّعةً، عن رجل ميت تقلَّبَ في نعشه. طلب فاكسين نفسه صحناً، وأظهر للشابات كيفية التحدّث إلى الأرواح. استدعى بالمناسبة، عمه كلافدي ميرونوفيتش وسأله ذهنياً: «ألم يحن الوقتُ لأنقُلَ البيتَ إلى اسم زوجتي؟» - أجاب العم: «في الوقت المناسب كل شيء سيكون على ما يرام».

• **شاعر ومترجم سوري .**

1) العنوان الأصلي للقصة: «Нервы»

2) عيد العنصرة أو عيد الخمسين، عيد مسيحي يُحْتَفل به بعد عيد القيامة بخمسين يوماً. ويقصد به حلول الروح القدس على تلاميذ المسيح بعد صعود يسوع بعشرة أيام وفقَ رواية سِفر أعمال الرسل. (م)

«ثمَّةَ كثيرٌ من الأشياء الغامضة و... المخيفة في الطبيعة...- فكّر فاكسين وهو مستلقٍ تحت الأغطية. – المُرعِبون ليسوا الموتى، بل ذلك المجهول...».

تجاوز الوقت منتصف الليل. استدار فاكسين على جنبه الآخر، ونظر من تحت البطانية إلى ضوء المصباح الأزرق. ومض الضوء، كاد لا يضيء الأيقونة وصورة العم كلافدي ميرونيتش الكبيرة، المعلَّقةَ مقابلَ السرير.

«لكن ماذا لو ظهر ظلُّ العم في شبه العتمة هذه الآن؟ – ومضت هذه الفكرة في رأس فاكسين – لا، هذا مستحيل!»

الأشباح – هي حكم مُسبق، ثمرة عقول غير ناضجة، لكن مع ذلك، سحب فاكسين البطانية فوق رأسه، وأغمضَ عينيه بإحكام. ومضت في مخيّلته الجثة التي انقلبت في النعش، وصورة حماته الميّتة، ورفيقه الذي شنق نفسه، والفتيات اللواتي غرقن... بدأ فاكسين في طرد الأفكار القاتمة من رأسه، لكن كلما زاد نشاطه في ذلك، صارت الصورُ أكثر وضوحاً، وغدت الأفكارُ أشدَّ فظاعة. أُصيب بالرعب...

«الشيطان يعلم... تخاف مثل طفل صغير... يا للغباء!»

«تيك... تيك... تيك»، دقت الساعة خلفَ الحائط. وقرع الحارس جرس كنيسة القرية في باحة الكنيسة. كانَ الرنينُ بطيئاً، وحزيناً، يؤلم الروح... انتشرت قشعريرة باردة على قذال فاكسين حتى ظهره. بدا له أن شخصاً ما كان يتنفّس بصعوبة فوق رأسه، كما لو أن عمّه قد خرج من الإطار وانحنى على ابن أخيه... شعر فاكسين بالرعب بشكل لا يطاق. صرَّ بأسنانه خوفاً وحبسَ أنفاسَهُ. أخيراً، وعندما طار جُدْجُدُ أيار من خلال النافذة المفتوحة وطنّ فوق سريره، لم يستطع التحمّل، وشدّ جرسَ الخدم يائساً.

– ديميتري أوسيبيتش، هل نادَيتني؟ – بعد دقيقة سمع صوت المربيّة خلف الباب.

– آه، هذه أنت، روزاليا كارلوفنا؟ – قال فاكسين فرحاً – لماذا أقلقتِ نفسَك؟ كان يمكن أن تأتي غافريلا...

– أنتَ نفسك سمحت لغافريلا أن تذهبَ إلى المدينة، وقد غادرت منذ مساء البارحة إلى مكان ما... لا يوجد أحد في المنزل... ماذا تريد؟

– أيتها الأم، أردت أن أقول... هذا... ادخلي، لا تخجلي! المكان مظلم عندي...

دخلت روزاليا كارلوفنا السمينة، ذات الخدين الورديين إلى غرفة النوم، وتوقفت في وضعية انتظار.

– اجلسي أيتها الأم... ترين، الأمرُ أنَّ... – «عمَّا يجب أن أسألها؟»، فكّر فاكسين، وهو يلقي نظرة جانبية على صورة عمِّه، وشعر كيف أن روحه بدأت تدريجياً تنتقل إلى حالة الهدوء – في الواقع، ما أردت أن أسألك عنه هو... عندما يمضي غداً الخادم إلى المدينة، لا تنسي أن تأمريه... أن... يمرّ لشراء طلقات فارغة... هيّا اجلسي!

– طلقات؟ حسناً! هل تريد شيئاً آخر؟

– أنا، لا... لا أريد أي شيء، لكن... هيّا اجلسي! سأفكّر في شيء ما آخر...

– من غير اللائق أن تقف فتاة في غرفة الرجال... أنت، أرى، ديميتري أوسيبيتش، شقيّاً... مستهزئاً... أنا أفهم... لا يوقظون شخصاً، بسبب طلقات فارغة، أنا أفهم...

استدارت روزاليا كارلوفنا وخرجت. فاكسين، الذي هدأ إلى حد ما، بعد حديثه إليها وخجل من جبنه، سحب البطانية فوقَ رأسه، وأغمضَ عينيه. شعر خلال عشر دقائق أنّ حالته أصبحت مقبولة، ولكن بعد ذلك تسلّل الهراءُ نفسه مرّة أخرى إلى رأسه... بصق، تحسّس أعواد الثقاب، وأشعل الشمعة، دون أن يفتح عينيه. لكن الضوء لم يساعد أيضاً. بدا لفاكسين المرعوب من تخيّلاته، أن شخصاً ما كان ينظر إليه من الزاوية، وأن عيني عمه تطرفان.

– سأستدعيها مرة أخرى،- قرَّر- فلتذهب إلى الجحيم... سأقول لها إنني مريض... سأطلب قطرات دواء.

قـرع فاكسـين الجرس. ما من جـواب. قرعه مرة أخـرى، وكأنّهم ردًّا علـى جرسه، قرعـوا الأجراس في باحة الكنيسـة. هُرع بعـد أن تملّكه الخوف والبرد متهوراً إلى خارج غرفة النوم، راسماً إشـارة الصليب، وموبّخاً نفسه على الجبن، مسرعاً حافي القدمين بثيابه الداخلية، إلى غرفة المربية.

- روزاليـا كارلوفنـا! - قـال بصوت مرتعش وهو يطرق البـاب- روزاليا كارلوفنـا! هل أنت... نائمـة؟ أنا... بالفعل... مريض... قطرة!

ما من جواب. ساد الصمت في كل مكان...

- أتوسّـل إليك... هل تفهمين؟ أتوسّل! ولماذا هذه... الدقة، لا أفهم، وبخاصة إذا كان الشخص... مريضاً؟ لماذا تُدقّقين بهذه الطقوس الزائدة. في عمرك...

- سأخـبر زوجتـك... بأنّك تزعج فتاةً شريفةً[3]... حينما كنت أعيش مع البارون أنتسيغ، وأراد البارون المجيء إليَّ، من أجل أعواد الثقاب، فهمت... فهمت على الفور ماذا يقصد بأعواد الثقاب، وقلت للبارونة... أنا فتاة شريفة... «.

- آه، يا للشيطان، ما الذي سيعطيني إياه شرفك؟ أنا مريض... وأطلب قطرات دواء. هل تفهمين؟ أنا مريض!

- زوجتك امرأة شريفة وطيبة وعليك أن تحبّها! هي نبيلة! لا أريد أن أكون عدوَّتها!

- أنت حمقاء، هذا كل شيء! هل تفهمين؟ حمقاء!

استنَـد فاكسـين إلى إطـار البـاب، طوى ذراعيه علـى هيئة صليب، وانتظـر زوال خوفه. لم يكـن لديه ما يكفي مـن القـوة ليعودَ إلى غرفته، حيـث كان المصباح يومض، وعمّه ينظـر إليه من الإطار، لكن الوقـوف عند باب المربيّة، في ملابسـه الداخليّـة، غير لائق، من النواحي جميعها. ما الـذي ينبغي القيام به؟ دقت الساعـة الثانية ليلاً، ولم يزُل الخوف، ولم يهدأ. كان الممر مظلماً، وكان شيء ما عاتمٌ ينظر إليه من كل زاوية. استدار فاكسين بمواجهة إطار الباب، ولكن بدا له على الفور، أن شخصاً ما شدَّ قميصه بخفَّة من الخلف، ولمسه على كتفه...

- اللعنة... روزاليا كارلوفنا!

لم يكـن هنـاك جواب. فتح فاكسين الباب بتردّد، ونظر إلى الغرفة. نامت المرأة الألمانية الفاضلة بسلام. أضاء ضـوء ليلـيٌّ صغـيرٌ، تضاريس جسدها الكامل الـذي يتنفّس بالصحة. دخـل فاكسين الغرفة، وجلـس على صندوق من الخيزران بالقرب من الباب. شعر بارتياح، في وجود كائن حيٍّ نائم.

- فلتنم هذه الألمانية... - فكّر- سأجلس عندها، وحين يحلّ الفجر، سأخرج... يُشرقُ الفجر مبكّراً في هذه الفترة.

استلقى فاكسين على الصندوق، ووضع يده تحت رأسه، وأخذ يفكّر بانتظار الفجر.

«لكن، ماذا تعني الأعصاب! شخصٌ متطور، وصاحب تفكير، بينما... الشيطان يعرف ماذا! إنه أمرٌ معيب حقّاً»...

سرعان ما هدأ تماماً، وهو يستمع إلى تنفس روزاليا كارلوفنا، الهادئ والمتزامن...

عـادت زوجـة فاكسـين في الساعة السادسـة صباحاً، من الاحتفـال الكنسي، ولم تجد زوجهـا في غرفة النوم، فمضت إلى المربية لتطلب منها قطعاً نقدية صغيرة، كي تدفعَ أجرة عربة النقل. فور دُخولها على الألمانية، رأت الصورة الآتيـة: كل شيء مقلوبٌ فـوقَ السرير بسبب حرارة الطقس، وروزاليا كارلوفنا نائمـة، وزوجها على بعد مترين تقريباً، ملتفٌ فوق صندوق من الخيزران، ويشخر، نائم كرجل زاهد. كان حافي القدمين وبثياب داخلية. ما قالته الزوجة، وكم كان وجه الزوج غبيًّا حينما استيقظ، أترك للآخرين أن يتصوَّروه. إنني عاجزٌ، وأُلقي سلاحي.

---

3) ثمّـة فـي النص الأصلي أخطاء لغويّة مقصودة في كلام روزاليا، ولاسـيّما في التذكير والتأنيـث، لأن المربيّة ألمانيّة، ولا تتقن الروسيّة جيّداً، وهي تستخدم عباراتٍ في الحوار باللغة الألمانية. (م)

2-الحبس الاحتياطي[4]
(مشهد)

هـل سبـق لك أن رأيتَ كيـفَ يُحَمَّلُ الحمير؟ عادة، يُلقـونَ على حمار مسكين كلَّ ما يخطـر ببالهم، ولا يشعرون بالحـرج من كميّـة أو ضخامة ما يرمونه: أغراضُ المطبـخ، والأثاث، والأسرّة، والبراميل، وأكياس فيها أطفال رُضّع... بحيث تكونُ الكومةُ المحمَّلة كتلةً ضخمةً عديمةَ الشكل، تكادُ لا ترى منها نهاية حوافر الحمار.

لقـد حصـل للمدعي العام في محكمة مقاطعة خلاموفسكي، أليكسي تيموفيفيتش بالبينسكي، أمرٌ مشابهٌ عندما سارع، بعد الجرس الثالث، إلى شغل مقعد في العربة. لقد كان مُحمّلاً من رأسه إلى أخمصي قدميه ... حزم من المؤن، وكراتين، وعُلب، وحقائب، وزجاجة فيها شيء ما، وعباءة نسائية و ... الشيطان يعرف ما الذي لم يكن عليه! كان العرقُ يتصبـبُ جداولَ من وجهه الأحمر، ورجـلاه مشدودتين، وعيناه تتألقان من المعاناة. كانـت تسير خلفه زوجته ناستاسيا لفوفنـا، تحمـل مظلـةً ملونة، وهي شقراء صغـيرة، منمَّشة، لها فكٌ سفليٌّ بـارزٌ، وعينان منتفختـانِ – تماماً مثل سمكة الكراكي الرُمحيّة الصغيرة حينما تُسحَبُ من الماء بسنّارة... عندما حجزَ مكاناً، بعد التجوال الطويل في العربات، ووضع الأمتعة على المقعد، مسحَ المدّعي العام العرقَ عن جبهته وتوجّه إلى المخرج.

– إلى أين أنت؟ – سألت زوجته.

– أريد يا عزيزتي أن أذهب إلى المحطة ... لأشرب كأساً من الفودكا ...

– لا يوجد ما تخترعه هناك ... اجلس ...

زفرَ بالبينسكي وجلس بخنوع.

– خذ هذه السلة بين يديك ... هناك صحون ...

أخذ بالبينسكي سلةً كبيرةً بين يديه ونظر بشوق إلى النافذة ...

أرسلتـه زوجته في الموقف الرابع، إلى المحطة لإحضار ماء ساخن، التقى بالقرب من البوفيه صديقَهُ وزميلَهُ رئيسَ محكمة مقاطعة بلينسكي، فلياجكين، الذي كان قد أقنعه أن يسافر معه إلى الخارج.

هرع فلياجكين نحوه قائلاً:

– يـا صـاح مـا هذا الذي فعلتَه؟ هذه خَنْزَرة على أقل تقدير. لقد اتفقنا على السفر معاً في العربة نفسها، وأنتما ذهبتما إلى عربة الدرجة الثالثة! لماذا تسافران في الدرجة الثالثة؟ أليسَ لديك ما يكفي من المال؟

هَشَّ بالبينسكي بيده وأغمض عينيه، ثمَّ أجاب متذمِّراً:

– الأمرُ سيّان عندي الآن... حتى لو سافرت في العربة المخصصة للفحم. أنظرُ، وأنظرُ، نعم، يبدو أنني سأنتحر ... سألقـي بنفسـي تحـت القطـار ... لا يمكنـك أن تتخيل، يا عزيزي، مـا فعلته بي سيدتـي! أعني أنهـا شغلتني فوق ما تتصـور، حتـى إنه لمن المدهش أن أبقى على قيد الحياة. أيّها الربّ! الجوُّرائع ... هذا الهواء ... الامتداد والطبيعة ... كل الظـروف مُهيّأة لحيـاة هادئة. إنّ فكرة السفر إلى الخارج وحدها، يجب أن تـؤدي إلى فرحة غير معقولة ... لكن لا! كان من الضروري أن يلف القدرُ الشريرُ هذا الكنز حول رقبتي! يا لمهزلة القدر! عمداً، ومن أجل التخلص من زوجتي، اختلقتُ

4) العنوان الأصلي للقصة: «Стража под стражей»

مرضاً في الكبد ... أردت الفرار إلى الخارج ... حلمت طوال الشتاء بالحرية، في الحلم وفي الواقع رأيت نفسي وحيداً. وما الـذي حـدث؟ أصرّت على السفر معي! حاولتُ بالطرقِ جميعها؛ وبلا جـدوى! «سأسافر يعني سأسافر « حتى لو انفجرتَ! وهـا نحن سافرنا ... اقترحـتُ أن نسافر بالدرجة الثانية ... مستحيل! سننفق الكثير مـن المال؟ فنّدت لها الأسباب كلّها ... قلـت لها لدينا مـال، وستنهار هيبتنا إذا سافرنا في الدرجة الثالثة، وهي خانقة ورائحتها كريهة... لم تستمع إليّ! لقد استـولى عليهـا شيطانُ التقتير ... هذا ماعدا قصة الأمتعة ... قلت لها لمـاذا نجرّ هذه الكتلة من الأمتعة معنا؟ ولماذا كل هـذه الحزم، وعلـب الكرتون، والصناديق، وغيرها من القذارة؟ لا يكفي أننا وضعنا عشرة بودات[5] في عربة الأمتعة، بل شغلنـا أيضـاً أربعة مقاعد في عربتنا. طلب المرافق باستمرار إفراغ مـكان للناس، غضب الركاب، ودخلت في جدال معهم ... شيء معيب! هل تصدّق؟ انا أحترق! حاولت الابتعاد عنها، والعياذ بالله! إنها لا تتركني أبتعد ولو خطوة واحدة. جلسَ بجانبهـا وامسكَ بسلـة ضخمة على ركبتيك. أرسلتني للتّو لجلب الماء الساخن. وهل مـن المناسب أن يتجوَّل المدعي العام بإبريـق شـاي نحاسـي؟ فهنا في القطار، يمكـن أن يسافر الشهود والمُدَّعـى عليهم! سقطت الهيبـة إلى الجحيم! وهذا يا صديقـي درس لي للمستقبل! كي أعرفَ ما تعنيه الحريّـة الشخصيّة! أحيانا تتجرف بعيداً، كما تعلم، تحجزُ إنساناً، دون سبب على الإطلاق. والآن فهمت ... جرّبت ... أدركتُ ما يعنيه أن تكون في الحجز الاحتياطي! آه، كم أدركت!

ضحك فلاجكين قائلاً:

– أفترض أنك ستكون سعيداً أن تخرج بكفالة؟

– بسعادة غامرة! هل تصدق؟ على الرغم من كل فقري، كنت سأدفع عشرة آلاف... كفالة ... ولكنني الآن مضطر أن أركض ... أخشى أن أحصل على توبيخ شديد اللهجة، مع الوعظ!

رأى فليشكين في فيرجبولوفا، وهو يتمشى على الرصيف في الصباح الباكر، ملامحَ وجه بالبينسكايا النائمة، من نافذة إحدى عربات الفئة الثالثة.

– انتظـر لحظـة –أومأ إليه المدّعي العـام –لا تزال زوجتي نائمة، لم تستيقظ. عندما تنـام أكون حرّاً نسبيّاً ... لا يمكنني الخروج من العربة، لكن يمكنني وضع السلّة على الأرض، في هذه الأثناء... على الأقل شكراً على ذلك. أخ، نعم! لم أقل لك! عندي شيءٌ مفرح!

– ما هو؟

– لقـد سرقـوا من أغراضنا صندوقين من الكرتون وكيساً ... هذا أسهل ... بالأمس أكلنا الإوزة وجميع الفطائر ... عـن قصـد، أكلت أكثر مما يجب حتى يصبحَ عدد الأمتعة المتبقيّة أقل... الهـواءُ عندنا في العربة! يُعلَّقُ به الفأس... مقرف جداً ... بففف ... هذا ليس سفراً، بل عذاباً خالصاً ...

استدار المدّعي العام، ونظر بغضب إلى زوجته النائمة.

– فارفاكا عزيزتي! – قال هامساً – معذبتي، هيروديا،[6] يا لك من امرأة! هل سأتخلص منك قريبا أنا التعيس، يـا زنتيـب؟[7] هل تصدق إيفان نيكيتيش؟ أحياناً أغمض عينيّ، وأحلم: مـاذا لو كانت الإجابة بنعم، لو وقعت في براثني

---

5) البود وحدة وزن تعادل 16،38 كيلوغراماً. (م)

6) هيروديا امرأة يهوديّة تسببت في قتل النبي يوحنا المعمدان وقطع رأسه. (م)

7) زَنتيب (أواخر القرن الخامس قبل الميلاد) هي زوجة الفيلسوف اليوناني سقراط.
ضُرب بها المثل في الفصاحة. (المترجم)

كمتهمة؟ أعتقد أني كنت سأرسلها إلى الأعمال الشّاقة! لكن ... ها هي تستيقظ ... سسسسه ...

غيّر المدعي في لحظة شكل وجهه، وبدا بريئاً، وحمل السلة.

بدا في إيدكونين،[8] وهو ذاهب لإحضار الماء الساخن، أكثر بهجة.

- سُرقت كرتونتان أخريان! -قال مُتباهياً لفلياشكين - وقد أكلنا الفطائر كلها... الوضعُ أسهل على كل حال ... في كونيغسبيرغ[9] تغيَّر وضعهُ تماماً. ركض في الصباح، إلى فلياشكين في العربة، وانهار على الأريكة، وانفجر ضاحكاً مسروراً، وقال:

- عزيزي، إيفان نيكيتيش! اسمح لي أن أعانقك! أنا آسف لأنني أتحدث معك بصيغة المفرد، لكنني مسرور وسعيد جدّاً! أنا حرررر! أتفهمني؟ حر طليق! لقد هربت زوجتي!

- وكيف هربت؟

- خرجت من العربة ليلاً، ولم تعد حتى الآن. هل هربت، أم أنها وقعت تحت العربة، أو ربما بقيت في مكان ما في المحطة... باختصار هي غير موجودة!... يا ملاكي!

- ولكن اسمع - قال فلياشكين منزعجاً - يجب في هذه الحالة إرسال برقية!

- احمِني أيّها الخالق! فأنا أشعر الآن بهذه الحرية، لدرجة أنني لا أستطيع وصفها لك يا صاحبي! دعنا نذهب إلى الرصيف، ونتمشّى ... دعنا نتنفس بحرية!

خرج الصديقان من العربة، وسارا على الرصيف. كان المدّعي يسير، ويرافقُ التعجُّبُ كل نفَسٍ من أنفاسه: «ما أجمل ذلك! ما مدى سهولة التنفُّس! هل هناك حقاً أناس يعيشون دائماً هكذا؟»

- هل تعرف ماذا يا أخي؟ - قرّر قائلاً- سأنتقل إليكَ الآن في عربتك. دعنا نستلقِ ونعشْ حياة العزوبيّة على راحتنا.

وركض المدعي العام متهوراً إلى عربته لإحضار حاجياته.

خرج بعد نحو دقيقتين من عربته، لكنه لم يعد مبتهجاً، بل شاحباً ومصاباً بالدوار، وبيده إبريق شاي نحاسي. يترنّح ويضع يده على قلبه.

- لقد عادت! - لوّح بيده، عندما قابل نظرات فلياشكين الاستجوابيّة - اتضح أنها أخطأت ليلاً في العربة، فدخلت عربةً أخرى. لقد انتهى كل شيء يا أخي!

توقف المدعي العام أمام فلياجكين، وثبّت إليه نظرةً مليئةً بالكربِ واليأس. واغرورقت عيناه بالدموع. مرت دقيقةٌ من صمت.

- هل تعرف ماذا؟ - قال فلياجكين وهو يمسكه من الزر بحنان- لو كنت مكانك ... لفررتُ بنفسي ...».

- كيف؟

- اهرب، هذا كل شيء ... وإلا ستذبل، انظر إلى نفسك!

- أهربُ ... أهربُ ... - فكّر المدعي العام - إنّها لفكرة جيّدة! إذن يا أخي، إليك ما سأفعله: سأجلس في القطار القادم، وأنطلق! سأخبرها فيما بعد أنني جلست بالخطأ. حسنا، وداعاً ... سنلتقي في باريس ...

---

8) قرية في مقاطعة كالينينغراد، أصبح اسمها الآن تشيرنيشيفسكايا. (م)

9) مركز إداري في المقاطعة الألمانية بروسيا الشرقية. (م)

3-زوجاتي[10]
(رسالة إلى هيئة تحرير- راؤول اللحية الزرقاء[11])

سيّدي الموقّر!

إنّ أوبريت «اللحية الزرقاء»، الذي يُثير الضحك لدى قُرّائكم، ويخلق أمجاد السيدين لوديا، وتشيرنوف،[12] وما إلى ذلك، لا يُثير في داخلي سوى الشعور بالمرارة. وهذا الشعور ليس شعوراً بالإساءة أو الإهانة، لا، بل بالأسف ... إنه لأمر محزن بصدق أن الصحافة والمسرح، مضيا يرتعشان على مدى العقود الماضية بعفن خطيئة آدم، إنّها أكاذيب. دون أن أتطرق إلى جوهر الأوبريت، حتى دون أن أتطرق إلى حقيقة أن المؤلف ليس له الحق في التطفل على حياتي الخاصة وكشف أسرار عائلتي، سأتطرق فقط إلى التفاصيل التي يستند إليها الجمهور في إصدار أحكامه عليّ، أنا راؤول اللحية الزرقاء. كل هذه التفاصيل ما هي إلّا أكاذيب شنيعة، والتي أرى أن من الضروري، دحضها من خلال مجلتكم المحترمة، قبل أن أقدم دعوى قضائية، تمكّنني من فضح الكذبِ الصارخ الذي اقترفه المؤلف، وفضح السيّد لينتوفسكي لتكرار هذه الرذيلة المخزية، والتستر عليها.

بادئ ذي بدء سيّدي الموقّر، أنا لست محبّاً للنساء بأي حال من الأحوال، كما كان المؤلف قد قدَّمني سعيداً في أوبريته. أنا لا أحب النساء. سيكون من دواعي سروري ألا أعرفهنَّ على الإطلاق، ولكن هل خطأي هو أنّي puto?[13] وبالإضافة إلى الحق في homo sum et humani nihil a me alienum الاختيار، فإن «قانون الضرورة» يثقل كاهل الشخص أيضاً. كان عليَّ أن أختار أحد أمرين: إما أن أدخل فئة المتهوّرين، الذين يعشقهم الأطباء ممن يطبعون إعلاناتهم على الصفحات الأولى من الصحف، أو أختار الزواج. لا يوجد حل وسط بين هاتين المسألتين العبثيتين. وأنا كشخص عملي، اخترت الاحتمال الثاني. لقد تزوّجت. نعم، تزوَّجت وطوال فترة حياتي الزوجية، كنت أحسدُ، ليلاً ونهاراً تلك البزّاقة، التي تحتوي في حد ذاتها على الزوج، والزوجة، وبالتالي، الحمو، والحماة... والتي لا تحتاج إلى البحث عن المجتمع النسائي. وافقني على أن كل هذا لا يشبه محبَّ الزوجات. يمضي المؤلف ليقول إنني دسستُ السمَّ لزوجاتي في اليوم نفسه بعد الزفاف – (post primam noctem[14]). وكي لا تثار ضدّي مثل هذه الحكاية البشعة، كان على المؤلف أن ينظر فحسب في سجلات النظم المترية أو في سجلِّ خدمتي،

---

10) العنوان الأصلي للقصة: «Мои жены»

11) زوج غيور يعامل زوجته بوحشية. نشأت من القصة الخيالية الفرنسية القديمة "راؤول، فارس اللحية الزرقاء"، التي نشرها تشارلز بيرو لأول مرة في عام 1697، وهنا يرسل تشيخوف رسالة إلى هيئة التحرير باسم راؤول. (المترجم)

12) ممثلان في مسرح «إيرميتاج» الذي يملكه إم في لينتوفسكي. لودي (1855-1920)، مغني التينور الشهير، أدّى دور اللحية الزرقاء. أ. يا تشيرنوف (مواليد 1858)، مغني الباريتون؛ في عام 1876 غنّى على خشبة مسرح تاغانروغ. (م)

13) العبارة في الأصل باللاتينيّة وهي تعني: إني إنسان، وما من شيءٍ إنسانيٍّ غريبٍ عني. (م)

14) العبارة في الأصل باللاتينيّة وهي تعني: بعد ليلة الزفاف الأولى. (م)

لكنــه لم يفعــل ذلك، ووجد نفســه في موضع الشّخص الــكاذب. أنا سمّمت زوجاتي ليــس في اليوم الثاني مــن شهر العســل، وليس من أجل المتعــة، كما يرغب المؤلف، وليــس ارتجاليّاً. يعلم الله كــم من العذابات الأخلاقيــة، والشكــوك الخطيرة، والأيام والأسابيع المؤلمة، التي مررت بها قبل أن أقرر، تقديم أعواد ثقاب المورفــين أو الفوسفــور، لإحدى هــذه المخلوقات الصغــيرة الضعيفة! لم تكن نــزوة، ولا لأكل لحم الفارس الكســول، والمتخــم، وليس قسوة قلب، بــل مجموعة كاملة من أسباب الصراخ، والآثــار التي أجبرتني على اللجــوء إلى طيبة قلب طبيبي. ليسَ الأوبريت، بل أوبرا مثــيرة، ومدمّرة في روحي، دفعتني بعد حياة مؤلمة جدّاً، وتأملات طويلة، لإرسال طلب إحضار أعواد الثقاب من المتجر. (فلتسامحني النسوة، فأنا أعتقدُ أن المسدسَ سلاحٌ لا يناسب البتَّة مرتبتهن. أما النساء والفئران فمن المعتاد تسميمهنَّ بالفوسفور)، سيصبح واضحــاً للقارئ ولكم يــا سيّدي الموقّر، من خلال الوصف الآتي للزوجات السبــع جميعاً اللواتي سمّمتهن، كــم كانت الأسباب المطروحــة في الأوبريت غير دقيقة، وأجبرتني على التمسّــك بالورقة الرابحة الأخيرة لرفاهيــة الأســرة. أصف زوجاتــي بالترتيب نفسه، الــذي يظهرنَ فيه، في دفــتر ملاحظاتي تحت عنوان: «نفقات الحمام، والسيجار، وحفلات الزفاف، والحلاق».

رقــم 1. امــرأة سمــراء صغــيرة ذات شعر طويــل مجعّد، وعينــين واسعتين مثل عينــيّ المهرة. ممشوقــة، ومرنــة مثل النابض، وجميلة. لقــد تأثرت بالتواضع والوداعة اللذيــن امتلأت بهما عيناها، والقدرة على الصمت باستمرار – وهي موهبة نادرة أُعليها في المرأة فوق كل المواهب الفنيّة! لقد كانت كائنــاً ضيق الأفق، ومحــدوداً، ولكنه مليءٌ بالحقيقة والصدق. كانت تخلــط بين بوشكين وبوغاتشيف، وبــين أوروبا وأمريكا، نادراً ما تقرأ، لم تعرف أبداً أي شيء، كانت دائماً تتفاجأ بكل شيء، لكنها طوال فــترة وجودهــا، لم تقل عــن وعي كلمة كاذبــة واحدة، ولم تقم بــأي حركة خاطئة واحــدة: عندما كان مــن الضروري البكاء، بكــت، وعندما كان من الضروري الضحك، ضحكــت، ولم تخجل من أي مكان، أو زمــان. كانــت طبيعية، مثل حمــلٍ صغيرٍ غبي. إن قوة حب القطَّة يُضرب بهــا المثل، لكني أراهن على مــا تريــد: لم تحب قطةٌ قطَّها الصغــير، مثلما أحبّتني هذه المــرأة الصغيرة. كانــت تتبعني طوال أيام بأكملها، من الصباح إلى المساء بلا هوادة، ودون أن ترفع عينيها، نظرت في وجهي، كما لو كانت نوتات مكتوبة على جبهتي، ووفقاً لها تتنفس وتتحرك وتتحدث ... والأيام والساعات التي لم ترَني فيها عيناها الكبيرتــان، عُــدَّت ضائعة بشــكل لا يمكن تعويضهــا، وشُطبت عندها من كتاب الحيــاة. نظرت إليّ في صمــت، معجبة، مندهشة ... وحينما كنت أشخر في الليــل، مثل آخر كسولٍ في العالم، كانت إذا نامت، تــراني في المنــام، ولكن إذا تمكّنت مــن إبعاد نفسها عن النوم، فإنها تقــف في الزاوية وتصلي. لو كنت روائيّاً، لحاولت بالتأكيد معرفة الكلمات، والتعبيرات، التي تتكون منها الصلوات التي ترسلها الزوجات المحبّــات، إلى الجنــة من أجل أزواجهن خــلال ساعات الظلام. ماذا يُرِدْنَ ومــاذا يطلبن؟ أستطيع أن أتخيل كم من المنطق في هذه الصلوات!

لا في تيستوف ولا في نوفو موسكوفسكي، أكلت يوماً ما تقدرُ أصابعها على طبخه. لقد وضعت الحساء المملّــحَ في ذروةِ تعــادلُ الخطيئة المميتة، وفي شرائح لحم البقر المقليّةِ بشكل مفرط شعرت بخيبة أحلامها

الصغيرة. كان الشك في أنني جائعٌ أو غير راضٍ عن الطعام أحد أبرز أشكال معاناتها الرهيبة ... لكن لا شيء أغرقَها في الحزن مثل أمراضي. عندما سعلت أو تظاهرت أن معدتي كانت مضطربة، كانت تشحب، ويغطي العرق البارد جبينها، وتمشي من ركن إلى آخر وتكسِّر أصابعها ...

يدفعهـا غيابـي القصير عن البيت، إلى التفكير، بأن ترامواي الحصـان[15] قد سحقَني، أو سقطت عـن الجسـر في النهـر، أو متّ مـن ضربة ... وكم مـن الثواني المؤلمـة في ذاكرتها! عندما أعـود بعد نوبة شـرب من عنـد أحد الأصدقـاء، إلى المنزل «تحت تأثير الكيـف»، وأستلقي على الأريكـة راضياً مع رواية غابوريو،[16] ولن تنطق بأي شتيمة، ولا توجّه إليَّ أي ركلة، للتخلّص من الرباط الرطب الغبي على رأسي، بل تقدم لي بطانية قطن دافئة، وكوباً من شاي الزيزفون!

تداعـب الذبابـة الذهبيـة العين، وتكون لطيفـة فحسب، عندما تطـير أمام عينيك لمـدة دقيقة أو دقيقتـين ... ثـم تطير في الفضاء، ولكن إذا بدأت تمشي على جبهتك، وتدغدغ خديك بأرجلها، وتدخل في أنفك – وكل هذا بلا هوادة، دون أن تولي اهتماما لهشّكَ إياها بيديك، فأنت في النهاية، ستحاول الإمساك بهـا، وتحرمهـا من القدرة على الإزعاج. زوجتي كانت تلك الذبابـة بالتحديد. لقد أزعجني هذا التحديق المستمر في عينيّ، وتلك الرقابة المستمرة على شهيتي، والمتابعة الدؤوبة لسيلان الأنف، والسعال، والصداع الخفيـف. لم أستطـع في النهاية، أن أتحمّل ... إضافة إلى ذلـك، كان حبّها لي هو معاناتها. كان الصمت الأبدي ووداعة الحمامة في عينيها يتحدثان عن عجزها. لقد سممتها ...

رقم 2. امرأة ذات وجه أبديّ الضحك، ولها غمّازات على خديها، وعينان ذابلتان. شخصية جميلة، ترتـدي ملابس باهظة الثمن بذوق رائع. وبقدر ما كانت زوجتي الأولى هادئة ومنزليّة، كانت هذه الزوجة مضطربة، وصاخبة، ومتحركة. كان يمكن لروائي ما أن يسميها امرأة من أعصاب فحسب، لكنني لم أكن مخطئـاً علـى الإطلاق، عندما وصفتهـا بجسم يتكوّن من جزئين متساويين مـن الصودا والحمض. كانت زجاجة من حساء الكرنب الحامض الجيد في لحظة فتحها.

علـم وظائف الأعضاء لا يعـرف كائنات حيّة، في عجلة من أمرها للعيش، بينما كانت الدورة الدموية لزوجتـي في عجلة من أمرهـا، مثل قطارِ الطوارئ السريـع، الذي استأجره أمريكـي أصلي، وكان نبضها 120 حتى حينما تكون نائمة. لم تتنفس، بل كانت تختنق، ولم تشرب، بل تغصّ. كانت في عجلة من أمرها للتنفّـس، والتحـدث، والحب ... كانـت حياتها تتكون بالكامل مـن سعي متسـرّع للأحاسيس. كانت تحب المخلـلات، والخردل، والفلفل، والرجال– العمالقـة، والأرواح الباردة، والفالس العنيف ... طلبت أن أطلق نـيران المدفع بشكل مستمر، والألعـاب النارية، والمبارزات، والهجوم على بوبيشـ[17] المسكين ... وحينما تـراني في الروب المنزلي، أنتعلُ حـذاءً بيتيّاً، والغليون بين أسناني، تفقـد أعصابها، وتلعن اليوم والساعة

15) كانت هناك في روسيا، قبل اختراع القطار البخاري، والكهربائي، مقطورات على سكة حديدية تجرّها الأحصنة. (م)

16) إميل جابوريو (1835-1873) - كاتب فرنسـي، مؤلف روايات «جنائيّة» («السـيد ليكوك»، وغيرها)، لاقت رواجاً ونجاحاً مثيراً. يشير تشيخوف هنا إلى رواية «مباراة سويدية». (م)

17) الملك في مسرحية « اللحية الزرقاء» (م)

اللذيـن تزوجـت فيهما راؤول «الدب». لم تكن هناك أيُّ إمكانيّـة أن أشرح لها، أنني قد اختبرت منذ فترة طويلة، ما هو الآن ملح حياتها، وأن القميص يناسبني الآن أكثر من رقصة الفالس. ردت على حججي كلها بالتلويـح بيديها، وبأشياء هستيرية. اضطررت، لكي أتجنّب الصراخ والتوبيخ، إلى الفالس، وإطلاق النار من المدافع، والقتال ... لكن سرعان ما أتعبتني هذه الحياة، وأرسلت في طلب الطبيب ...

رقم 3. طويلة وشقراء ممشوقة وعيناها زرقاوان. وجهها يعبّر عن الطاعة، وفي الوقت نفسه عن عزّة النفـس. كانت دائماً تُحدِّق في السماء حالمـة، وتتنهد بألم كل دقيقة. عاشت حياة عادية، وكان لها «إلهها» الخاص بها، وكانت تتحدث دائما عن المبادئ. وحاولت أن تكون بلا رحمة، في كل ما يتعلق بمبادئها ...

قالت لي:

– ليس عدلاً، أن تكون لك لحية، عندما تستطيع أن تصنع منها وسادة للفقراء!

«يـا الله، لمـاذا تتألم؟ ما هو السبب؟ –سألت نفسي، وأنا أستمـع إلى تنهداتها– أوه، وهل تنقصني هذه الأحزان المدنيّة!».

الإنسانُ يحبُّ الألغاز – لهذا وقعت في حب الشقراء. ولكن سرعان ما حُلَّ اللغز. وقعت عيني مصادفة بطريقة ما، على دفتر يوميات الشقراء، ووجدت فيه اللؤلؤة الثمينة الآتية: «الرغبة في إنقاذ بابا المسكين، الـذي كان متورطاً في عملية تموينيّة، جعلتني أقدم تضحيـة، وأستمع إلى صوت العقل: لقد تزوجت الغني راؤول. سامحنـي يـا عزيزي بول! « خدم بول، كما اتضح لاحقاً، في مكتب المسـح، وكتب شعراً رديئاً جدّاً. بعد ذلك، لم يعد يرى عشيقته دولتسينا أبداً ... لقد مضت مع مبادئها، إلى الأجداد.

رقـم 4. فتـاة ذاتُ وجه صحيح، ولكنّ خائف ودهش دائماً. ابنة تاجر. حملت إلى منزلي إضافة إلى 200 ألـف روبل مهراً لها، عادتهـا القاتلة المتمثلة في عزف السلّم الموسيقي، وغنـاء الأغنية الرومانسيّة «أنـا أمامـك مرة أخـرى...»،[18] عندما لم تنم ولم تأكل، كانـت تعزف، وعندما لم تعـزف، كانت تُغنّي. سحـب عزفهـا، أعصابي الحسّية المسكينة كلها مني (أنا الآن بلا أعصاب حسّية)، وكانت كلمات الأغنية الرومانسيـة المفضلة لديهـا «أنا أقف مسحورة»؛ تُغنَّـى بنشاز شنيع، لدرجة أنْ تصـدَّعَ جدارُ الحماية في أذني، وتفـكك الجهـاز السمعي. لقد تحمَّلتُ طويلاً، ولكن عاجلاً أم آجـلاً، كان يجب إنهاء معاناتي: جاء الطبيب، وانتهى السلّم الموسيقي...

رقـم 5. امـرأة ذات أنـف طويل، ملساء الشعـر، وجهها صارم، لا يبتسم أبـداً. كان عندها قصر نظـر، وتضع نظارات طبيّة. بسبـب ضعف ذائقتها، وحاجتها العبثيّة إلى الإعجاب، ارتدت ملابس بسيطة وغريبـة: فستانـاً أسود بأكمام ضيقـة، وحزاماً عريضـاً ... ثيابها كلها مستوية، ومكويـة؛ لا قصفات ولا تضاريـس! أحببتها لأصالتها: لم تكـن حمقاء. درست في الخارج، في مكان ما عند الألمان، هضمت كل من

18) «أنا أمامك مرة أخرى ...» – أغنية رومانسـية قديمة من كلمات ف. كراسـوف. أدرجت في زمنها ضمن «ألبوم الموضوعات الذهبية لعشاق الغناءِ ومحبيه « الشهير. (م)

بـاكل[19] وميلاي،[20] وحلمت بمهنة علميـة أكاديمية. تحدثت فقط عن «الأشيـاء الذكيّة»... انتشرت من لسانهـا الأحاديث عـن الروحانيين، والوضعيين، والماديـين ... عندما تحدثتُ إليها للمـرة الأولى، خفقت أجفـاني، وشعـرت كأنني أحمق. لقد خمّنت من تعابير وجهي أنني كنتُ غبيّاً، لكنها لم تنظر إليّ باحتقار، بـل على العكس، بدأت بسذاجة تعلّمني كيف أكفُّ عن أن أكون أحمقَ... عندما يكون الأذكياء، متسامحين مع الجهلة، يبدون لطيفين كثيراً!

عندمـا عدنـا مـن الكنيسة في عربة الزفـاف، نظرتْ من نافـذة العربة ومضت تُفكّـر، وحدَّثتني عن عـادات الزفاف في الصـين. واكتشفتُ في الليلة الأولى، أن جمجمتي تشبه الجمجمـة المنغوليّة. علمتني هنا بالمناسبـة، كيفية قياس الجماجم، وأثبتت أن علم فراسـة الدماغ كعلم، ليس جيداً. استمعت، واستمعت ... تكوَّنت حياتنا التالية من الاستماع والإنصات ... كنت أطرفُ بعينيّ عندما تتحدث، خائفاً من إظهار أنني لم أفهم شيئاً ... وإذا ما حدثَ واستيقظتُ في الليل، فإنني أرى عينين، تُحدّقان في السقف أو في جمجمتي ...

– لا تزعجني ... أنا أفكّر ...– كانت تقول عندما أبدأ بمداعبتها ...

بعد أسبوع من الزفاف تكوّنت قناعة في رأسي: النساء الذكيات، ثقيلات على أخينا، ثقيلاتٌ للغاية! دائمـاً تشعـرُ كما لو أنّـكَ في امتحان، وترى وجهاً جديّـاً أمامك، وتخشى قول كلمـة غبيّة، صدقوني، هذا صعـب بشكل فظيع! تسللـتُ إليها مثل اللص، ذات يوم ووضعت قطعة مـن سيانيد البوتاسيوم في قهوتها. أعواد الثقاب ليست من مستوى، مثل هذه المرأة!

رقم 6. فتاة أغوتني بسذاجة طبعها وبراءته. لقد كانت طفلاً لطيفاً وبسيطاً، تحولت بعد شهر من الزفـاف، إلى قرص دوار، مهووس بالموضة، ونميمة المجتمع الراقـي، والآداب والزيارات. قذارة صغيرة، أنفقـت أموالي بتهور، وفي الوقت نفسـه تابعت بصرامة كُتيبات الواجهات. لقـد أنفقتْ المئات والآلاف في محـلات القبعـات، ووبّخت الطباخـة بسبب الكوبيكات التـي أنفقتها على الحّماض النباتـي. وكانت تعدُّ، نوبـات الغضب المتكـرّرة، والصداع النصفي الضعيـف، وضرب الخادمات على الخديـن، شيئاً من قبيل الأناقـة الكبرى. تزوجتني لأنني كنت نبيلاً، فحسب، وخانتني قبـل الزفاف بيومين. وبالمناسبة، وأنا أضعُ السمّ للفئران في المستودع، سمّمتُها هي أيضاً ...

رقـم 7. ماتـت زوجتي هذه عن طريق الخطأ: شربت سُمّاً، كنـتُ قد أعددته لحماتي. (لقد سممت حماتي بالأمونيا). ولو لم يحدث مثل هذا الحادث، فربما بقيت على قيد الحياة حتى الآن...

لقد انتهيت ... أعتقد، يا سيّدي الموقر، إن كل ما سبق، كاف لتكشف للقارئ خداعَ مؤلف الأوبريت، وحالة الفوضى التي وقع فيها السيد لينتوفسكي، ربما بسبب الجهل. على أيِّ حال، أتوقَّع تفسيراً خطيّاً من السيد لينتوفسكي. وتقبّلوا ... إلخ.

صادق عليها أ. تشيخوف

---

19) هنري توماس باكل (Henry Thomas Buckle) (1821 - 1862) مؤرخ وعالم اجتماع، ولاعب شطرنج إنجليزي، وهو مؤلف كتاب «تاريخ الحضارة في إنجلترا» (1857-1871) م.

20) إدنا سـانت فنسـنت ميلاي (Edna St. Vincent Millay) (1892 – 1950) م هي كاتبة مسـرحية، وشاعرة، من الولايات المتحدة الأمريكية. (م)

Tar Beach #2, 1990

نقطة انتهى[1]

تأليف: جان–ميشيل بونفان

ترجمة: سلام عيد •

جان – ميشيل بونفان (Jean Michel Bonvin): **أستاذ في جامعة السوربون ويحمل شهادة دكتوراه في علوم الاجتماع .**

أنا متعَبة جداً...

– صباح الخير، ست لوبوف! كيف حالك، بخير؟ هكذا إذاً، يا ست لوبوف... السبت.. عيد ميلادك!

– أجل، أجل... واحد آخر... حسناً، آمل ذلك...

– هّيا! هيّا! سوف نحتفل به بكلّ تأكيد. واحد وتسعون عاماً! إنّه أمر رائع! أليس كذلك ست لوبوف؟

– رائع... نعم، نعم... رائع. بلا شكّ...

إنّها مضحكة، صوفي هذه. ليست بالماكرة حقاً، هي ماكرة... لكنّها مضحكة. كما أنّها قويّة نوعاً ما. أربعة وعشرون عاماً بجسم مكتنز كثيراً. مازال القسم العلوي مقبولاً، لكنّ السفلي... ينبغي أن تنتبه للأمر، وتتوقّف عن التهام الأكلات الضارة طوال النهار. سبق أن باغتّها وهي تحشو جيوبها بالحلوى التي يتركها النزلاء. آه! المعذرة... لم أخبركم بعد بأنّنا، نحن العجزة، المتهالكين، المتدهورين، المستحاثات، هنا في دار ماغنوليا «للمسنّين»، «نزلاء». كما يطلقون علينا أيضاً، وتبعاً للظروف، لقب «الأكبر»، «العميد»، وأحياناً «الأقدم» وحتّى «القدامى». فهل كلمة «عجوز» مشينة؟

– سيكون هناك حلوى. تحبيّن الحلوى، أليس كذلك ست لوبوف؟

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للقصة: «point final»

لا، لا أحبّ الحلوى. ولهذا السبب أترك دوماً على صينيّتي تلك القطع المستديرة اللعينة، الجافّة مثل ورق مقوّى، التي تتفتّت فور إخراجها من غلافها البلاستيكي، وتنتهي العشرات منها في جيوب صوفي.

- نعم... نعم، بالتأكيد، يا آنسة صوفي.
- حسناً، سوف أتركك. إن حدث أي شيء، رنيّ الجرس! هيّا، إلى اللقاء ست لوبوف.

أرنّ الجرس! وصلت بي الأمور إلى هذه الدرجة... إلى أن أرنّ الجرس! أرنّه من أجل كل شيء... كي أنهض، أحكّ ظهري، أتبوّل... يجب أن أرنّ الجرس! وأن أنتظر... مرّات ومرّات... أنتظر أن تحرّر إحدى المُستخدَمات دقيقتين من جدول عملها المُثقَل، أنتظر الحساء، أنتظر الاستحمام، أنتظر زيارة. لم يكن هذا ما تنبّأتُ به على الإطلاق... لكن من يستطيع التنبّؤ...

انتظروا! يتدلّى عصفور القرقف من الشبكة الخضراء لكرة الدهن التي جعلتهم يعلّقونها على درابزين النافذة. إنّه علامة الحياة الخارجية الوحيدة التي أراها من مقعدي. فيما مضى، كانت رفوفٌ من العصافير تتقاتل طوال الشتاء حول وعاء الطعام على الشرفة. ذكريات، ذكريات... تباً، ثمة ما يسبّب لي الحكة في خِفّي. مزعج إلى أقصى حدّ ألّا تعود قادراً على الانحناء لتمرّر أظافرك على باطن قدمك. آه! حين كنتُ أصغر سنّاً، كان لا بأس بالليونة... صدّقوني، كنتُ راقصة جيدة... لم أكن أخلي مكاني على حلبة الرقص في «بيت الشباب». ورقصات الفالس والبولكا والمازوركا مع جانو... أيام الزمن الجميل... الآن ما عدت أقدر حتّى على الوقوف.

صحيح أنّني سأبلغ الحادية والتسعين! غير معقول! لقد كان وقتاً طويلاً... لا يستطيع الجميع بلوغه. مع ذلك، لا أعرف ما الشيء الخاص الذي فعلته كي أصل إلى ذلك. لقد دخّنت قليلاً في شبابي، ما لا يستحقّ أن يُذكر... أمّا الكحول، فلم أشربها أكثر من غيري. الضغط النفسي؟ حسناً! عملت سكرتيرة لدى طبيب بيطري – أحمق حقيقي – قبل زواجي بقليل. بعد ذلك، صحيح... كان غياب مارينا ضربة لنا، ضربة موجعة حتّى... لم أستطع أن أعتاده البتّة... هكذا هي الأمور! ثمّ عملت اثنتي عشرة سنة لدى شركة ميشلان – كانت حقبة جميلة – ثمّ اعتنيتُ بأطفال... أطفال كثيرين... لقد عرفتُ أوقاتاً طيّبة كانت كفيلة بمحو الأقلّ طيباً. لا أشعر بأسف، أو بحسرة، أو بـ... ما الذي أقوله! بالتأكيد أنّ لديّ ما آسف عليه. من يستطيع القول إنّه ليس عنده أدنى أسف بعد واحد وتسعين عاماً على هذه الحصاة اللعينة؟

ملامات؟ فلأبدأ بالملامة على أنّني لم أمتهن المهنة التي كنت أريد. كان حلم شبابي أن أصير مضيفة طيران! أظنّها مهنة كانت لتناسبني! ولم يكن أمراً شائعاً في أواسط الثلاثينيات، صدّقوني أرجوكم! كنّا نسكن على بعد خمسمئة أو ستمئة متر، أي على مرمى حجر، من مدرسة الطيران التي ستصير فيما بعد القاعدة الجوية 702. كنا نُمضي ساعات مع أولاد آخرين متعلّقين بالسياج، نشاهد «المسطّحات الهوائية»،[2] كما كانوا يسمّونها... وكانت تلك المرأة، بزيّها الأزرق، وقبّعتها الصغيرة... كانت جميلة... ومعتدّة أيضاً. ما زلت أذكرها واقفة عند أسفل الدرج المعدني... أجل، مضيفة طيران... لكن كان هناك

2) كي أكتب تسمية مختلفة عن الطائرة حاولت أن أقدّم ترجمة حرفية لكلمة aéroplane التي حلّ محلّها فيما بعد لفظ avion الذي يعني طائرة. (المترجمة)

والـدي أيضـاً... كان ينبغي القيام «بدراسات كـبرى» و«الدراسات الكبرى» تكلّف غاليـاً. لم تكن الوسائل متوفـرة، كما كان ينبغي الذهاب إلى المدينـة... والطائرة خطيرة... ليست بالمهنة «الجيدة» لفتاة، إلخ... إلخ... هراء. أسف سيرافقني إلى الأبد...

أخـيراً! بطـرف العكّاز الذي لم أعد أستخدمه إلّا للضغط علـى زر التلفاز، تمكّنت من أن أنبش خفّي وأخفّـف هذا الوخز المضني. الآن بقي هذا الحفاض سيئ التفصيل الذي يؤلم وركي. الحياء؟ إنّه موضوع مهـم في دور المسنّـين! تبدأ بالاحتيـاج للمساعدة في الكـوي، ولإدخال يديك في أكمـام ملابسك، ثمّ لشدّ أربطة الأحذية، وبعدها لتصفّف شعرك، ولتفرك ظهرك وتقصّ أظافر قدميك، وفي آخر المطاف، تمسح وتبدّل حفاضات مبلّلة.

أمر مفزع...

أفكـر في تأمّـل طفلة زارتنـا مؤخّراً... متى يصبح المـرء «عجوزاً»؟ سؤال محـيّر. فيما يخصّ جانو، يمكننـي أنّ أحـدّد باليـوم تقريباً. الرابع عشر مـن تشرين الثاني من عام ألـف وتسعمئة وواحد وسبعين. كنّـا عائدين مـن خمسة عشر يوماً إجازة في مون دور، عند العمّة أوديـت، كي نخفّف عنها وطأة تقاعدها مـن شركة الخطوط الحديدية الفرنسيّة. انقضى الأسبوع الأوّل على نحو لا بأس به نوعاً ما... في الأسبوع الثاني، رأيته ضجِراً، يجيب باقتضاب ويأكل أيّ شيء بين الوجبات. فقرّرنا العودة إلى المنزل.

آه! يا للهول! سأظل أذكر تلك العودة. فتح جانو المثقل الذراعين بالأمتعة، باب الجناح الخلفيَّ وأطلق صرخـة جنونية! يبدو أنّها وصلت حتى المدرسة الابتدائية في شـارع سان أنطوان! لقد سُرقنا. «اغتُصِبنا» كمـا ظلّ يقول طوال الوقـت. «أخذوا منّا كلّ شيء، أولاد الأوغاد هؤلاء. وفهمـت أنّه يقصد الدولة، شركة الخطـوط الحديدية الفرنسيـة، الشركة، اللصوص... أفقده ذلك الأمر رأسه. في تلـك اللحظة تحديداً تحوّل إلى الشيخوخة، وصار مُتعِباً على نحو غير مقبول...

مـاذا سنتناول على العشاء؟ لا يسعنـي بغير صعوبة أن أضع قدميّ – المعذرة، أقصد العجلات – في القاعـة المشتركـة، مع «النـزلاء» الآخرين. وقد أوصت المديرة بـأن يُحمل إليّ طعام العشـاء على صينية. لا، مـا هـذا بالامتيـاز... ليس سوى نتيجة نقصـ العاملين في المسـاء لتقديم الطعام علـى المائدة. هناك ثلاثـة، يعملـون كلّ شيء... ماذا كنت أقول؟ آه! نعم! قاعة الطعام... لم أعد أرى اللوحة التي تُسجّل عليها قوائم الطعام. إنّها عالية جداً، والحروف صغيرة جداً... في حين أنّني أرى زملائي المثيرين للشفقة، حين يبدؤون، قبل الساعة المحدّدة بكثير، بالتجمّع مثل قطيع من أغنام بيري،[3] قريباً من أبواب قاعة الطعام، بكلّ بساطة لأنّ وجبات الطعام هي شغل يومهم الحقيقي والوحيد. يا للبؤس والتردّي.

مـاذا؟ جانو؟ لقد قطعنا شوطاً لا يُستهان به مـن الطريق معاً، أنا وعزيزي جانو. تزوّجنا متأخرين، حـين اكتشفـتُ حملي بمارينا. كنتُ في الخامسة والعشرين، وهو أكبر منـي بثلاث سنوات. كنّا «نلهو» أيام السبت في حفلات الرقص. كان يُضحكني. كان مسلّياً حقاً عزيزي جانو... حفل زواج جميل، ذات حزيران قائظ. وقد كاد نهر أورون أن يجفّ على ما أذكر. ولم تكن تلك حال جانو الذي أصابته وعكة شديدة ذاك

3) بيري: منطقة فرنسية (المترجمة)

اليـوم، وقـد ساعده رفاق المدرسـة مساعدة كبيرة. أمضينـا ليلة الزفاف عند بـاب حمّامات فندق «شيه أوديل».

أخـبروني، هـل لاحظتم، في دُور المسنّين أكثر مـن أيّ مكان آخر، أنّ الخوف مـن الموت يكون شديداً إلى درجـة تدفـع كبار السنّ إلى القبر؟ كانـت السيّدة بيسكورنو، بائعة الزهـور السابقة، هي التي نبّهتني إلى ذلـك. وأوافقها الرأي تماماً. لقد وضعها أولادها هناك. وقد قالت لي يوماً: «لقد حكموا عليّ بالموت. صدر الحكم بحقّك، وأنت تنتظر يوم التنفيذ»... كلّ يوم، تكتئب في غرفتك – الزنزانة، بلا أمل أو هدف. خامـلاً تقبـع في ملاءاتـك الرطبة، متسائلاً ما إذا كانـت تلك آخر مرّة ترى فيها ضـوءَ المصباح الأصفرَ الأبله هذا.

مـع مجـيء مارينا، استأجرنا أنا وجانو مسكناً شعبياً في منطقة شير. حسناً... كانت الحديقة كبيرة مثـل صينيّـة وجبتي، ويعود سخّان الميـاه إلى عهد نابليون، والمراحيض في الطابـق العلوي، لكنّه كان أشبه بقصـر عندنا. كان ذلك تمامـاً بعد، لا... تماماً قبل... إلّا إذا كنت أفقـد عقلي الآن... لا يهمّ. لم ينقض أكـثر من ثلاثة شهور على انتقالنـا إلى المسكن حتّى لاحظنا مرض مارينا. «التصلّب الجانبي الضموري»! لقـد نُقِش اسمه في ذاكرتي بحروف مـن نار! وكانت رئيسة ممرّضات مستشفـى أوتيل ديو من أعلنت لنا ذلـك بعد ظهر يـوم جمعة. «أنتمـا لوبوف؟ آسفـة. الصغيرة مصابة بمرض شاركو!» هكـذا قالتها لنا، مباشـرة، وسـط المَمر الأصفر البَولي. اللعنة عليـك! ليس بهذه الطريقة، رغم كلّ شـيء... لعلّني في تلك اللحظة هرمتُ!

انتظروا... ها هي السيدة شيربون تعبر الممرّ. مسكينة السيدة شيربون... لقد فقدت رشدها تماماً. وهي تدفع باستمرار جهاز المساعدة على المشي بأسرع ما تستطيع، خوفاً من أن يفوتها القطار الذي يحمل خطيبها من الجبهة. ولم يرجع قطّ، مثل أبي... كنتُ قد بدأتُ أحصي عدد مرّات ذهابها وإيابها في اليوم، لكنّنـي تخلّيت عن الأمر في قرابة المـرة الخمسين... تتعبني السيدة شيربون المسكينة هذه. إلّا أنّني أتفهّم حالتها. مات أبي سنة سبعة عشر، في شهر نيسان، في مكان ما من أيسن.[4]

ثمّـة أسـف آخر: أبي. في الحقيقة لم أعرفه جيداً. فقـط من خلال صورته بنّية اللون، في زيّ جندي، معتـزّ ضمن إطـاره البيضوي، يتكئ على باقة من أزهار القرطاسيا الجافة، تحت الجرس الزجاجي. كان كلام أمي قليلاً عنه. لم أعلم قط ما إذا كان ذلك حياءً أم حشمة أم لا مبالة. كان جانو يشبه نوعاً ما ذاك الوجه الذي في الصورة... من يدري... وأنا آسفة أيضاً على رحلة إلى البندقية، كعاشقين، كان ذلك حلماً آخر أيضاً. «لا حاجة لأن نذهب بعيداً هكذا من أجل نزهة في قارب. ما علينا سوى أن نذهب إلى صديقي ماتيو في نيور». كان بين جانو والرومانسية طريق طويل عليه أن يجتازه. ذهبنا لنزور «البندقية الخضراء». ليس لها الأثر ذاته...

– كيف؟ أجل، يا سيدي تريبار.

– ...

4) أيسن، منطقة فرنسية. (المترجمة)

– هو كذلك، هو كذلك... سوف أخبره... حسناً يا سيّد تريبار. هو كذلك... ما أن أراهم...

لا داعي لإخبار السيد تريبار أنّ عليه التفكير في تغيير نعليه. فنعلاه مرتخيان، ويُخشى أن يقع ويكسر شيئاً ما. كان السيّد تريبار كاتباً بالعدل. مهنة جدّية لرجل جدّي قصير. لم يسبق أن وجد السيّد تريبار المسكين حذاءً على قدّ قدميه، أو أنّ مقاس قدميه صعب. ليس غالياً جداً زوج من النعال، وقد قيل لي إنّ لدى السيّد تريبار الإمكانيات. والدار هي التي تدير أمواله. سأقول للفتيات كلمة بخصوص ذلك. منذ أن أصيب هذا السيّد تريبار المسكين بمرض «باركينسون»، وهو يذوي على نحو غريب. وأظنّه قد تراجع حقاً حين كسر طقم أسنانه السفلية. وكان شيئاً قديماً مصنوعاً من سلك حديدي مطلي بالنيكل يعود عمره إلى ثلاثين عاماً. ومنذ ذلك الحين ولعابه يسيل طوال الوقت. مقرف ومثير للشفقة. يقطر من زاويتي فمه على ياقة قميصه... ويدرك السيد تريبار ذلك جيداً، فقد قرأتُه في عينيه. مخيف وميض العار اللامنتهي هذا في بؤبؤيه...

وأتساءل... أجل، أتساءل عمّا إذا كانوا، في هذه الدار، لا يفضّلون النزلاء المسنّين جداً، الأقل تفاعلاً، وأقلّ احتجاجاً بالنتيجة، بفعل دافع خفي، واعٍ أو غير واعٍ، مصدره أنّ هذه المؤسسات المعقّدة جداً أصلاً، ستصبح مستحيلة الإدارة إن كان يسهل على نزلائها أن يقولوا ما يريدون وما لا يريدون. وأتساءل عن رأي السيدة بيسكورنو في هذا...

توفّيت مارينا في الرابعة من عمرها. وكان جانو قد نقل دوامه إلى النوبة الليليّة كي يعتني بها نهاراً، وكنت أعمل في مصنع ميشلان من الواحدة بعد الظهر حتى الثامنة مساء. كنّا نتقابل مروراً. لم تقدّم لنا عائلتانا سوى القليل من الدعم، وهذا أقلّ ما يُقال. من جهة جانو، لم يكونوا راضين أساساً عن زواجه غير المتكافئ، على حدّ تعبيرهم، ومن جهتي لم يكن لي سوى أمّي، الأرملة وشديدة التديّن – «مصّاصة الشموع، كما كان جانو يسمّيها مازحاً» – وأختي التي قطعت العلاقات منذ زمن بعيد. ولم أتمكّن من إنجاب طفل آخر! ثمّ كانت الحرب، الثانية لنا. ما أقذرها من أوقات... ولا سيّما للتزوّد بالمؤن. أكلنا خرشوف القُدس[5] والخبز الأسمر الذي ليس فيه من الحبوب سوى الاسم! لحسن الحظ أنّني لم أكن أعرف ما كان جانو يفعل ليلاً على الطرقات... حتّى وإن قلّدوه وساماً بعد الحرب، لقد حملت عليه لأنّه خاطر بتعريضنا لاحتمال إعدامنا رمياً بالرصاص! إنّني أسخر قليلاً من «أبطال الحرب»!

هيّا! ما تسمعونه الآن، هو الجزّار السابق في شارع ميريل. بلى، بلى... إنّه سيرج مولينار! سيرج الضخم. يا له من زعّاق! إنّه نزق لا يستطيع التعبير إلّا صراخاً. عمره اثنان وثمانون عاماً فقط، وقد أصيب بثاني أو ثالث جلطة دماغية جعلت وجهه مشوّهاً، وعطّلت ذراعه اليسرى، ولأنّه لا يطيق أن يُحبس هنا، تراه دائم التذمّر من كلّ شيء. «لقد انتهينا إلى لا شيء، طاولة، وعاء لقضاء الحاجات. لن نعود على قيد الحياة يوماً. لم نعد أكثر من قطع خشبية.» هذا حرفياً ما صرخ به قبل أيام على المائدة. وكأنّنا في حاجة إلى تعليقاته كي نغوص في اللامبالاة والعدم. تابع السيد تريبار مريّلاً على فوطته ذات المربّعات:

5) خرشوف القدس (topinambour)، نبات له أزهار تشبه زهرة عبّاد الشمس ودرنات تشبه حبّات البطاطا، كانت تُستخدم لإطعام المواشي، أو طعاماً للفقراء في أوقات المجاعات قبل أن تصبح جزءاً من المطبخ الحديث. (المترجمة)

«أوّل مـوت يموتـه المسـنّ هو موت الإقصـاء مـن الحياة». إنّها فلسفـة طاولات البارات. رغـم ذلك تأمّلت فيها. إقصاء من «الحياة الحقيقية»، حياة الناس الذين يتحرّكون، الذين يمضون بسرعة، الذين يعملون. إقصـاء من أفـراح الآخرين. إقصاء مـن التطوّر والموسيقـا والرحلات. لا يبقى صـوت، لا يبقى ضوء... وحدها الآلام.

عـام سبعة وأربعين، انتقلنا أنا وجانو إلى شـارع المدارس، إلى مسكن جديد أوسع. أذكر أنّني في أوّل ليلـة، وأنـا أداعب فرن الطهي الجديد، شعرت شعور الرضا ذاك لأنني شخص ذو امتياز. تركت العمل في ميشلان، وصرت مربّية. كان هناك عمل، خصوصاً مع العسكريين في القاعدة 702. كنت أشعر في أعماقي بفائض من الحـبّ الأمومي... أحبّ الأطفال، أمّـا جانو فلا يحبّهم حقاً. وقد اعتـاد الأمر، مرغماً... ما زالـت أحتفظ في علبـة من علب بسكويت سان ميشيـل، بالرسوم والأشياء الصغـيرة التي تركها الأطفال لي. توقّفـت بضعـة أشهر قبل تقاعد عزيزي جانو من عمله في السـكك الحديدية. لن يستفيد من تقاعده طويلاً... كان ينبغي الاعتياد على ذلك...

أنـا متعبة جـداً. منذ أشهر عدّة، أشعر بتعـب شديد دوماً في آخر النهار. نومـي قليل وسيّىء. أطلب البقـاء في كرسيّـي، جالسة، وأغفو على دفعات. صـرخ مولينار: «النوم، إنّه تدريب علـى النهاية الكبرى. شيء من هذا القبيل... الشيخوخة مخادعة... تبدأ بنسيانات صغيرة، بغيابات، «بالاضطرابات المعرفيّة» الشهـيرة، على حسب قول الأطباء. ثمّ تنسى إطفاء الغاز، باب المرآب... لا يبقى لديك وقت للذهاب حتى المرحاض، تنام أينما كان، لا تعود تعرف ساعي البريد...

مسوّغـات جميلـة لحبسـك وأنت على قيـد الحياة. يتقلّص عالمك فجـأة إلى غرفـة مطليّة بطلاء العيـادات، وسرير مجهّز طبياً، وكرسي بعجلات، وثلاثة إطـارات لصور لا تعود متأكّداً من معرفة أسماء مـن فيها. يختزلك العـالم كلّه إلى حالة المسنّ التي أنت فيها. ولأنّك محـاط بأشخاص خَرفين تشعر أنّك سـوف تتماهى معهم، تصبح تعيساً، نزقاً، غير اجتماعـي. أنا أكافح ضد ذلك، لكن عليّ الاعتراف بأنّني في بعض الأيّام...

رحل جانو في يوم الانتخابات الرئاسية سنة أربع وسبعين. لم يكن قد قرّر لمن يعطي صوته: كريفين أم لاغييه. في النهاية، لا هذا ولا ذاك. وقع على الدرج. أصابه نزيف دماغي مفاجئ. كم طال الوقت من دونه حتّـى اليـوم. لا أظنّ أن ثمّة ما هو أشدّ كآبة من منزل خالٍ، حين تستيقظ في الصباح. في الطابق السفلي، كنت أسمعه يمشي فوق، وفي الطابق العلوي، كنت أسمعه يصلح أشياء في الأسفل. شيء قاسٍ وظالم.

بقيـتُ في مسكنـي خمسة عشر عاماً. كنـتُ أعرف الجميـع. كان الجيران يهتمّون بـأدقّ التفاصيل. أستثنـي «بيرغو»، «علَقة» المنزل ثمانية وعشرين. لم أستطع يومـاً أن أطيقها. كانت متحاملة على عزيزي جانو، لكنّني أعدتُ الأمور إلى نصابها! ذهبت إلى دار رعاية صحيّة بعد إصابتها بجلطة دماغية. تستحق ذلك! ساعي البريد، البقالة المتنقّلة، لويس الصغير، صديق، عاشق مرتعد، جينيت، فرانسواز، صديقات، كان ذلـك كلّـه جـزءاً من حياتي اليوميـة. السوق الخيري في نهايـة العام الدراسي، عيـد المدارس، «رزم

المسنّـين»، مباريـات ألعاب تركيـب الكلمات، حلوى «مون شـيري»[6] في علبة، روتين مُطمئـن جدّاً يُدنيك بخداع من حافّة الهاوية.

سمح لي تقاعدي وتعويض جانو بأن أعيش. وقد يقول البعض أن أبقى على قيد الحياة. كنتُ أقتصد في نفقاتي دوماً. نعرف، نحن الفقراء، كيف نتجاوز الأزمنة الصعبة. كانت هناك بعض الأوقات العصيبة. انتظـروا! أذكـر الآن... ذاك الرجل من شركـة الكهرباء الفرنسية، الذي ادّعى أنّـه من شركة الكهرباء، الذي جاء ذات صباح وجعلني أوقّع مستندات لتغيير العدّاد، وكانت النتيجة أن أعطاه البنك أموالي كلّها. استوجـب الأمر أن يكتب حفيد بريوشان رسالة محام كـي يعيدوا إليّ مدّخراتي. وقد بقيتُ عالقة في بنك فرنسـا عامـين. لا تُقـدّم لنا المساعدة نحـن النساء. لا سيّمـا في الشيخوخة. نحن الأفقـر، الأكثر وحدة، الأضعـف. في الأساس، النسـاء غير مرئيات في المجتمع، وإذ يصبحن عجائز ووحيدات، يصرن لامرئيّات اللامرئيّات.

أودّ لـو أشـرب قليلاً مـن الماء، لكنّ الدورق بعيد جـداً. يضعنَه بعيداً جداً دومـاً... مع عكّازي... هل عشـت عيشة طيبة؟ أجـل... لا... ليس حقاً... كنت أتمنّى لو أنّني صنعت شيئـاً للبشريّة. هوو! هوو! هـدوء! لا مثـل ماري كـوري أو جيرمين تيون أو جاكلـين أوريول، لا... لا، إنّما أن أكتشـف دواءً جديداً، أو نوعـاً جديـداً من الفراشات... أن أكتب كتابـاً للأجيال القادمة... أو أغنية... شيئـاً صغيراً، حتّى لو كان صغيراً جداً، تقولون لأنفسكم عنه، بعد مرور الوقت، إنّه سوف يخدم تقدّم جنسنا البشري. ثمّة هناك... ولا أدري إن كان في الامـكان احتسـاب ذلك، الأطفال الذين اعتنيت بهـم. ممكن أن تكون تلك مساهمتي المتواضعة للبشرية. هذا الشيء الصغير وحسب.

إذ أتحدّث عن هذا، ما كنت لأتخيّل أن أرى كلّ تلك التجديدات والتحوّلات في حياتي القصيرة كواحدة مـن سكّان الأرض. السيارة، الطيارة، التلفزيون، زرع الأعضاء، أطفال الأنابيب، البنسلين... شيء خيالي، أليس كذلك؟ حبوب منع الحمل، الحاسوب، الليزر، ألعاب الفيديو... أمور تثير الاعجاب، وإن كنت لا أفهم كل شـيء. وثمّـة أيضاً أولئك الرجال العظمـاء والنساء العظيمات: نيل آرمسترونـغ الذي مشى على سطح القمـر، وآنديـرا غاندي مع مليارها من الهنود، وآندريه توركا يقود طائـرة الكونكورد الأسرع من الصوت، وأنجيـلا ديفيس، صـوت الأميركيين السود، وإدموند هيلاري وإيفريست، قمّة قمم عالمنا... يغيب عن بالي كثـيرون. لقد عشـت حقبة حافلة... أجـل، يمكننا أن نقول ذلـك... مؤسف ألّا يخصّص أبنـاء جيلي وقتاً يرجعون فيه إلى الوراء كي يقدّروا تلك الصفحة المذهلة من تاريخ البشريّة. إنّه الجهل وانعدام الثقافة.

هي ذي السيدة شيربون من جديد! أظنّها ستموت في نصف ساعة إذا ما توقّفت حقاً عن الحركة... هذا إن كان ثمّة ما يوقف حركتها غير الموت. أمّا أنا، فقد توقّفت حركتي منذ ذهابي إلى المستشفى، ثلاث مرّات في ثلاثة أشهر. إعياء شديد، وفقدان الرغبة في كلّ شيء... حتى الصحيفة ما عادت تثير اهتمامي. لم يعرفوا ما بي، ولذلك أجروا لي فحوصات للدم خمس عشرة أو عشرين مرّة، ومُسوحاً بالأشعّة، وفحوصاً للأليـاف، وتنظيرات للقولون... في النهاية، قلـتُ: توقّفوا! فقد اكتفيت، لم أعد أرغب بأن يُعبَث بي هكذا.

6) مون شيري (Mon Chéri) ماركة حلوى إيطالية. (المترجمة)

قـال لي رجـل صغير متيبّس في ردائه الأبيض: «سيدتي، أنت لا تعرفين شيئاً. دعينا نعتني بك. نحن نعرف ما علينا القيام به!»

هذه أحلى نكتة! هل تظنّ ذلك حقاً؟ أجبته بأنّني أجرجر هذا الجسد منذ تسعين عاماً وبأنّني أعرفه، بالتأكيد، أعرفه جيداً مثلما يعرفه هو. وأضفت، قبل أن يعيد فتح فمه، بأنّه إن رغب في تعذيبي مرّة أخرى فسوف يحظى بصفعة مني، أنا السيدة العجوز، وبأنني سئمت سمّاعة فحوصاتهم، وأرغب في العودة فوراً إلى غرفتي في دار ماغنوليا! أحمرّ البروفيسور الذي لا أعرف حتى اسمه، مثل قفا طفل مصاب بالأكزيما، كان وجهه مثل مؤخّرة دجاجة، وعيناه مذهولتين خلف نظّارتيه. استدار تتبعه كوكبته من الشبّان الذين لم يتمّوا سنّ البلوغ، وبعد الظهر كنتُ في مقعد غرفتي.

غالباً ما فكّرت في الأمر، لا سيّما ليلاً، بين إغفاءتين. ماذا لو كانت هذي آخر ليلة؟ هل بقي لي يومان، أم أسبوع أم شهر؟ كربٌ أصمّ يثبّط حركتك. تتنفّس باقتصاد. تشعر بدمك يهتزّ في الشريان الكبير تحت جلد رقبتك المترهّل. لا يزال قلبك العجوز ينبض في صدرك. بمعدّل سبعين نبضة في الدقيقة... في يوم... في سنـة... في تسعـين سنة... ما عـدتُ بعيدة جداً عن المئة والثمانية والثلاثين مليـون نبضة! لا أعجبُ إن ضجر منّي... من غير احتساب الجهد الطارئ...

في كلّ مصيبـة، كان ثمّة جهود طارئة. أمي، مارينا، جانو... الحمـوان، الأصدقاء، أختي... مغنّون، ممثلـون، سياسيّـون... حين أفكّر في الأمـر أجده غريباً... أن يمـوت رجل أو امرأة فتلك مأسـاة، أمّا أن يموت مليون فلم يعد أكثر من رقم إحصائي! في دار ماغنوليا، ثمّة وفيّات كلّ أسبوع... يوم الخميس كانت جوسلين فانتاران، لكنّها عاشت تسعة وتسعين عاماً. امرأة لطيفة، أرملة مثل كثيرات هنا، لكنّها فقدت كلّ أبنائها. هو الجحيم للأم أن ترحل بعد أبنائها. لم تعد ترى شيئاً، كانت ترتجف مثل ورقة في مهبّ الريح، وما عادت تقوى على الكلام تقريباً.

كان الجميـع يتوقّـع أن تبلـغ المئة، لكن في أحد الأيـام، وفيما كنّا نأكل جنباً إلى جنـب، أسرّت إليّ بصـوت خفيـض بأنّها لم تعد راغبة في مواصلة العيش. حاولـتُ أن أرفع معنوياتها، فابتسمت لي، مغمضة العينين، وربتت على يدي وهمست: «عزيزتي جانيت، في سنّي، لم أعد أحلم بغير الهدوء والراحة. صدّقي ناجيـةً من عشـرات المآسي والمصائب والكوارث، الموت هو أمل العذوبة المطلقة. الأمل بالعذوبة المطلقة هو ما يطمح إليه معظم العجائز في دار ماغنوليا.

تجنـح الأمـور بسرعة، وقعـتُ في غرفتي، صباح يوم اثنين. على نحو مفاجـئ، اختفت من تحت نعلي السجـادة التـي بجانب السرير، حيث يغازل وعلٌ متباهٍ ظبيةً متعجرفـة. ظللت عالقة بين السرير والجدار حتـى منتصـف ما بعد الظهر. عاجزة عـن النهوض. تراجع سريـع لا يمكن إصلاحه نتيجـة قلّة الحركة والخمـول. فأنـت لا تتحرّك كفاية لأنك كسول ولا شيء مميّز تقوم بـه، تتثبّط مفاصلك لأنّك لم تعد تفعل شيئـاً، تـذوب عضلاتك مثل حلوى المارشميلو علـى نار الحطب، تتيبّس مفاصلك ومعهـا... تقلّ حركتك. والنتيجة، وقبل أن أستوعب حتّى، وجدت نفسي عجوزاً، رخوة وقبيحة، أنفي على مؤخّرة وعل مغبرّ، أطلب المساعدة مثل حمقاء. شكراً للجارة التي أقلقها أنّ مصاريع نوافذي مازالت مغلقة.

حـدث تشقّـق في عظم الحوض، كدمات، تجفاف، بقيت عالقـةً شهرين على فراش مطاطي. وإذ بتُّ أُدفَـع، وأُسحَبُ، وأُحمَـل، بدأت أتذوّق الأفراح التـي يصعب وصفها للمساعدة الكاملـة، وللسلس البولي، والطعام المضروب بالخّلاط. آه، ما آلم الشيخوخة! ناهيك عن القزم الآخر الذي يريد أن يفحص باطني بـكل الأدوات السخيفة في مستشفاه. لا يهمّني أن يطيلوا عمري بوضعي على جهاز الأوكسجين، أو بحشوي بالعقاقـير أو بوخزي عشر مـرّات في اليوم. لا. أريد أن يدعوني وشأني! كمـا السيدة فانتاران، أريد لطفاً وتفهّماً وتعاطفاً... فهل أطلب الكثير؟

في دار ماغنوليا، ثمّة من النساء خمسة أضعاف الرجال، وإن لم تكن حياة نساء جيلي هيّنة. فالغالبيّة هنـا من نسـاء المزارعين. انتبهوا، لسن مزارعات، لا، فقط زوجات... أربعة أولاد أو خمسة وسطياً، منزل للتدبـير، دواجـن، حديقة منزلية، من غـير أن نتحدّث عن المساعدة في الحظـيرة وفي الحقول والحصاد ومـا إلى ذلـك. وأزواج ليسوا لطفاء دوماً، صدّقـوني... رغم ذلك، إنّهن، في نهايـة الأمر، هنا، ذابلات، مهترئـات، مكدومـات، لكنّهـن لا يزلـن هنا. لا تنفعل المـرأة كثيراً، مثـل الرجل، في مواجهـة الصعوبات والخصومة والآلام وضربات القدر. ربّما لأنها تهب الحياة فإنّها تقبل الموت بسهولة.

نُعدّ، نحن كبار السن، محافظين ورتيبين وملتفتين إلى الماضي. وما ذلك بالخطأ... وقد يكون في ذلك تفسير لعدم رغبتنا في مغادرة منازلنا. لنا فيها ذكريات وعادات ولا نرغب في تغييرها. لشدّ ما آلم قلبي أن أتـرك إلى الأبد أطباقي في خزائن الفورميـكا البرتقالية، وكرسيّ بوسادته متعدّدة الألوان المَحوكة يدوياً، ونبتتـي الخضراء الضخمة، ومصباحـي اللمبادير وغطاءه المشرشب، كلّ تلـك الأشياء المحمّلة بذكريات تكدّسـت على مرّ السنين، وكانت تشكّل منـزلي، دنياي، مكاني في هذا العالم. من الآن فصاعداً، صار كلّ شـيء بلا هويّة، مملَّساً، مسوّى، ممهّداً. وصولاً إلى سراويلـي الداخلية التي تحمل اسمي كما في المدرسة الداخلية...

متعبة أنا. وأودّ أن أفلت القبضة. مثل جانو... تستحق الفتيات كثيراً من التقدير على رعايتهن أناساً طريحـي الفراش طوال النهار. أوه، صحيح أنّ في طاقم العمـل كلّ صنوف الناس، كأيّ مكان آخر. صوفي ومرحهـا القسري، ماريفون الرقيقة والأمومية، جوليا الدائمـة التكشير، سولانجان غير الآبهة بالخدمة، ومارتـين الاستبداديـة، جميعهن يقضين من الوقـت معنا أكثر مما مع عائلاتهنّ. إنّهـن بناتنا وحفيداتنا وأمّهاتنا.

أشعـر بشيء من الحرارة. مثل السيدة مويّـرون... فهي تشعر بالحرارة دوماً تلك السيدة الشجاعة. ذات ظهـيرة، طرحـت عليّ سـؤالاً شائكاً، سألتنـي عمّـا إذا كان الله سيأخذ في الحسبان شِـدّة ساعاتنا الأخـيرة. الله؟ أذهلني سؤالهـا... الله؟ لم أؤمن يوماً بأن ثمّة إلهاً يحرّك الخيوط، لكنّني حين رأيت وجه السيـدة مويّـرون، انتابني ما يشبه الشكّ. إنّها شديدة الإيمان به! لا بدّ وأنّ الله ساديٌّ على نحو شيطاني، حتّـى يعذّب رعايـاه كلّ هذا الوقت، بكلّ هذه القسوة، إلى أن يجرّدهم من كرامتهم، ويحطّ قدرهم ليرنّوا جرساً كي يغيّروا لهم حفاضاتهم. هذا الدورق اللعين بعيد جداً... أبعد بكثير من أن أصل إليه...

أنـا متعبة جداً... أكـرّر الكلام هنا، أليس كذلك؟ لا بدّ وأنّني أهـذر... هذه مزية الخرف حين تعيد

القــول ذاتــه مرّات متتالية ولا تتذكّر. وهي أيضاً بداية النهاية... ما أشــدّ رغبتي في النوم، لكنّهن سيأتين بالصــواني. لست جائعة... مــا عدتُ أجوع البتّة. كل ما أريده هو أن أرتاح. طال ما اعتقدت أنّ النوم وقت ضائع. بعضهم يدّعي أنّه شكل من أشكال الموت. قد يكون النوم موتاً، في عيّنات. من يدري؟ قد تكون لكلّ منّــا حصتــه من النوم، تحــدّد بالقُرعة. وحين لا ينام المرء كفاية في حياتــه، لا يستيقظ بعدها! أستصعب تصديــق ذلــك، لكنّني أمضيت ليالي كثيرة جداً بلا نوم... ها هي ذي التشنجات تعود إلى صدري. لم أقل شيئــاً للممرّضة كيلا تعيــدني إلى المستشفى. كلّ شيء إلّا تلك الرحلة إلى علبة التعذيب وأستاذها الذي لا يعنيني أن أعرف اسمه.

أشعــر بالبرد الآن. وبالعطش... سأنام قليلاً... فلتذهب صينية الطعام.. فلتذهب السماوات الزرق، والشواطــئ الرمليّة، والأصدقاء حول المائــدة، وقمر ليالي الصيف، وزنابق الجــارة البيض، وكؤوس نبيذ المورغــون تحــت التعريشــة، والنوارس في مهــبّ الريح، والـ... آه، هــذا أنت يا عزيزي جانــو... أنا سعيدة جداً...

– سيّدة لوبوف؟ أوه... سيدة لوبوف؟ هل بك شيء سيدة لوبوف؟ يا إلهي! جينيت! جينيت! واحدة أخرى...

طريق بلا مخرج[1]

تأليف: شانتال دو مونتيلا

ترجمة: آلاء أبـــو زرار •

شانتـال دو مونتيـلا (Chantal de Montella): **كاتبة وروائية فرنسية من مواليد عام** 1964. **عملت مدرّسة للغة الفرنسية وأصدرت مجموعة قصصية بعنوان سننعم بالخير على شاطئ البحر .**

تولى جاك دوفال مقود السـيارة، وهو لا يحب التكلم أثناء القيادة على الإطلاق، فالكلام يشوّش تركيزه. ينبغي التحلي بكامل التركيز أثناء القيادة.

لهـذا آثرت كاترين دوفال الصـمت لدى جلوسـها في المقعد المجاور للسـائق. كانت تودّ الحديث لتمضـية الوقت، ولكن علّمتها سـنواتٌ عاشـتها برفقته أنه يجب عليها عدم إزعاج جاك دوفال عندما يقود سيارته.

سـئمت المنظر الـذي يخلو من الحياة الممتـد أمامها على طول الطريق. لذا رمـت بأفكارها نحو المسـتقبل، نحـو المسـتقبل القريب لـدى وصـولهم إلى وجهتهم. تخيلـت كلَّ تفصـيل في المنزل الذي اسـتأجراه مـن أجل العطلـة. ربما هو منزل حجري تجاوره كرمة عنب بكر وشـجيرات متسـلقة ذات

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للقصة: «Voie sans issue»

أزهار، وعلى البساط العشبي طاولةٌ من المعدن المنقوش. سيجتمعان عندها صباحاً لتناول الفطور مع الأطفال، تماماً كما الإعلانات. كانت تعلم مسبقاً أن الواقع سيخذلها.

في كل عام يستأجر آل دوفال منزلاً في منطقة ميدي جنوب فرنسا لتمضية العطلة الممتدة لخمسة عشر يوماً. دوماً يستأجران هناك منزلاً مختلفاً في مكان مختلف وفي كل عام ثمة شيء يُخيِّب أمل كاترين: إما المنزل أو المكان أو الجيران أو التجار أو الطقس... هي تعلم مسبقاً أنها ستشتكي. كلا، ليس طوال الوقت، ولكنها ستشتكي ما يكفي كي يقول لها زوجها: «في العام المقبل سنبقى في بيتنا». ومع ذلك فإنهما ينطلقان كل عام في رحلة إلى جنوب فرنسا ثانية.

يجلس الطفلان على المقاعد الخلفية: كلود وماري دوفال، وأعمارهما تسعة واثنا عشر عاماً. هما سعيدان لذهابهما في رحلة أثناء العطلة، ففي واقع الأمر هذا أفضل بكثير من البقاء في المنزل حتى وإن ادّعت أمهما العكس. تخيّلا ما سيفعلان وأخذا يتناقشان ويتحدثان عن الغرفة التي سيتشاركانها، وتشاجرا مسبقاً للحصول على السرير الأعلى. تدخلت الأم وذكّرت طفليها بأنه ليس من المؤكد أن يكون السريران موضوعين فوق بعضهما بعضاً، وقد يكونا سريرين مزدوجين. في هذه الحال، أراد كلود السرير الأقرب للباب، فأرادت أخته الأمر نفسه. فقرصها أخوها في ساعدها بحركة سريعة وواثقة فأخذت في الصراخ. تقلّصت يد جاك دوفال على المقود على نحو خفي. حينذاك أنهت الأم الجدال بحزم قائلةً: «اصمتا، أبوكما يقود». وانتهى الموقف بلا ردٍّ من أحد.

لامت كاترين دوفال نفسها على نسيانها سؤال مالك المنزل عن وجود متاجر بالقرب من المنزل. لقد حضّرت كل شيء من أجل هذه الأمسية، ولكن يتوجب عليها غداً شراء الخبز واللحم والفواكه الطازجة... والشمّام أجل، فكرة جيدة أن تبتاع شمّاماً. نحن في أيام عطلة ومن الجيد تناول الشمام إنه طازج وفيه رائحة الصيف، كما أنه سهل التحضير. حسمت أمرها على أن تشتري غداً بعض الشمّام... لكن... شريطة أن توجد متاجر قريبة من المكان.

شعر الطفلان في المقاعد الخلفية بالضجر بينما استمر أبوهما بالقيادة. مضت ثلاث ساعات وهم على الطريق. لا يحب أبوهما التوقف ويكتفي بوقفة سريعة في منتصف النهار لتناول الغداء، ووقفة إضافية يرضى بها في حالة الحاجة الماسّة. هذا كلّ شيء، ما إن يتولى جاك دوفال القيادة على الطريق حتى يتعجل الوصول. كان في الليلة الفائتة قد غيّر زيت السيارة وتحقق من ضغط الإطارات وملأ خزان الوقود ووضع الحقائب في الخلف. إنها عملية دقيقة أن يضع الحقائب خلفاً. كل شيء يجب أن يوضع في الصندوق الخلفي، حتى التلفاز المحمول الذي يسافر معهم في عطلة كل عام. كل شيء منظم ودقيق لأن جاك دوفال لا يحب إهدار الوقت. فالعطلة تبدأ ما إن يخرج من الطريق وليس قبل هذا.

تبلغ سرعة الرحلة مئة وثلاثين كيلومتراً في الساعة. قام بإطفاء المؤشرات جميعها منعاً لأيِّ ضجة تثير الشك. يرى أنه فعل خيراً بشرائه هذه السيارة. إلا أن لونها لم يعجب زوجته. ولحسن الحظ أنه لا يتوقف عند تفصيل كهذا.

قرَّر الطفلان اللعب بأن يعدّا السيارات. فأخذت ماري تعدّ السيارات الزرقاء أما تلك الحمراء فكانت من نصيب كلود. أول من يبلغ عشر سيارات يكون هو الفائز. بعد دقائق عدة لم يبلغ أي منهما الرقم المرجو.

لاحظ الصبي قائلاً:

-هذا غريب على نحو مضحك، ما من سيارات على هذه الطريق.

أكدت الأم على كلامه قائلة:

-هذا صحيح، والأغرب أننا في الواحد والثلاثين من تموز. وقد أعلن الراديو عن وجود ازدحام مروري قد يتفاقم ليصبح اختناقاً مرورياً ربّما. لم أعد أدري ما هنالك. إنهم يتفوّهون حقاً بترّهات!

نظرت كاترين دوفال حولها بانتباه وقد نسيت مؤقتاً المشتريات وشرائح البطيخ الأصفر. وقالت:

-حقاً ما من أحد. ألاحظت، يا عزيزي، أننا وحيدون على الطريق؟

-هممم؟

كان جاك دوفال يحسب كم تستهلك سيارته من وقود خلال مئة وثلاثين كيلومتراً في الساعة. إنها تستهلك ستة ليترات لكل مئة كيلو. وهو استهلاك بسيط ولا بدَّ أنه فعل صواباً بشرائه هذه السيارة. كم يعجب من أن زوجته حاولت ثنيه عن شرائها فقط لأن اللون لم يعجبها! هو مدركٌ بأن زوجته تحدّثه، ولكنه مرتاح في مكانه، منغلق في صمته ويثبت عينيه على الطريق. وقد كانت الهمهمة التي بدرت منه منذ لحظات تهدف لكسب القليل من الوقت.

أصرّت كاترين دوفال قائلة:

-أقول إنه لا أحد سوانا على هذه الطريق.

لاحظ زوجها وقال:

-صحيح، الطريق خالية. إنه لأمر غريب.

صرخت ماري:

-هاك! سيارة زرقاء تتجاوزنا! نقطة لصالحي!

قال الأب:

-ترين جيداً أننا لسنا وحدنا على هذه الطريق.

-سيارة واحدة تمرّ كل عشر دقائق، هذا قليل بالنسبة ليوم الانطلاق إلى النزهات. ثمة شيء غير طبيعي.

أمعنت الأم النظر في الطريق الخالي بقلق.

قال الصبي مقترحاً سبباً:

-لربما اندلعت الحرب العالمية الثالثة ونحن الوحيدون الذين لم يعلموا بالأمر.

أضافت الفتاة:

-أجل! وقد تكون قنبلة نووية قد انفجرت!

أمرت كاثرين دوفال زوجها بحزمٍ لم تعتده:

-شغّل المذياع!

كان جاك دوفال يكره الاستماع إلى المذياع أثناء القيادة وهي مسألة تركيز. ولكنه أذعنَ لطلبها هذه المرة دون أن يعترض. فهو أيضاً بدأ يشعر بالقلق على نحو مبهم. لذا أدار المذياع الخارجي وهو عبارة عن جهاز معقّد أهدته إياه زوجته والأولاد بمناسبة عيد الأب لا شيء سوى موجة من الذبذبات قطعت الصمت الذي خيّم على السيارة منذ لحظات عدة. وضع المذياع على آلية البحث عن محطة ولكنه لم يلتقط شيئاً.

تساءلت زوجته بصوت أكثر حدة من الطبيعي:

-ألم يلتقط أيَّ موجة؟

-نعم، ويجب أن أعترف أن هذا غريب بعض الشيء.

جاهد رب الأسرة نفسه في الحفاظ على صوته طبيعياً وأضاف:

-قد تكون سلسلة الجبال هي من منعتنا من التقاط المحطات.

نظرت كاترين دوفال من حولها. لا وجود لجبال في المكان، لا شيء سوى سيارات تمرّ على الطريق

همست الصغيرة:

-أنا خائفة يا أمي.

سخر الصبي قائلاً:

-هذا طبع الفتيات، ما إن يحدث شيء تافه حتى ترتعبن!

-ألستَ خائفاً؟ قل إنك لا تشعر بالخوف!

-بالطبع لست خائفاً تماماً مثل أبي، فهو ليس خائفاً. أليس كذلك يا أبتِ؟

-بكل تأكيد! مم سأخاف؟ لا بدَّ من أن جهاز الراديو فيه عطل ما وهذا كل شيء.

-بالرغم من الثمن الذي دفعناه!

استعادت كاترين دوفال نبرة صوتها الطبيعية بعد العودة إلى تفاصيل أكثر ماديّة.

-إنه مكفول لعامين! وفي المحصلة فإن هذا كله لا يُفسِّر خلوّ الطريق من البشر.

-كفاك قلقاً إذن. قد يكون سائقو الشاحنات قد قطعوا الطريق بعد مرورنا بقليل! أو ربما الفلاحون من فعل ذلك، أو الصيادون أو ربما هم عمال الطرقات. لست أدري ماذا أيضاً...

سلّمت زوجته للأمر وقالت:

-معك حق، لم يخطر ببالي ذلك. في هذه الحال نحن محظوظون حقاً بالمرور قبل هذا.

-كما ترين فإنه يمكننا إيجاد تفسير لأي موقف كان! حسناً، تفقّدي على الخريطة رقم واسم المخرج الذي يتعيّن عليّ سلوكه.

-المخرج رقم 5 واسمه مارماند.

هي تحفظ النص عن ظهر القلب فقد درست خريطة ميشلين قبل الرحيل إذ أنها هي من تقع على كاهلها المهمة الصعبة في إرشاد جاك دوفال عندما ينطلقان في العطلة. كما أن جاك دوفال لا يحب إضاعة الوقت.

-لن نتأخر في الوصول! تجاوزت منذ فترة المخرج رقم 4 .

لاحظت الفتاة قائلة:

-أجل لقد مضى وقت لا بأس به دون أن نرى مخارج.

أكّد الأب الذي يجد تفسيراً لكل موقف:

-من المؤكد أن من شيّد الطريق لم يرَ من المجدي إنشاء الكثير من المخارج في هذا الجزء من الطريق.

أضاف الصبي كلود:

-إن كانوا قد فعلوا هذا عند المداخل فإنه ليس من الغريب عدم وجود أحد على الطريق.

استمرّ جاك دوفال في القيادة على الطريق وحده دون أن يلوح له أي مخرج. خيّم على السيارة صمتٌ غريب. الجميع ينتظر لافتة تخبرهم أنه: المخرج 5 مارماند. ولكن اللافتة لم تظهر لهم وبدا الطريق المقفر ممتداً إلى ما لا نهاية.

-هذا غير ممكن! غير ممكن!

مالت نبرة صوت كاترين دوفال للحدّة على نحو أكثر خطورة.

-أنا واثق من أنك ارتكبتِ حماقة أثناء إرشادنا للطريق.

يحبّ جاك دوفال أثناء المشكلات العثور على من يحمل المسؤولية عنه وهو الدور الذي تؤديه غالباً كاترين دوفال. ولكن هناك حدوداً لكلّ شيء.

-بم تتفوّه؟ إننا نسلك الطريق نفسها منذ انطلاقنا. لا يمكن أن أكون مخطئة! هذا مستحيل! غير ممكن، إنه كابوس!

رمت الخريطة بغضب على ركبتيّ زوجها، ولم يعد الطفلان يتعرفان على أمهما. شرعت ماري الجالسة خلفاً في البكاء وهي تسحق بيديها أرنبها الزهري العتيق فتحوله إلى قماشة بالية.

أمر رب الأسرة قائلاً:

-هدّئي من روعك. أنا أيضاً لست أفهم ما الذي يجري. ولكن بكل الأحوال، لا يفيد الانفعال بشيء سوى أن تثيري ذعر الأطفال! هيا بنا.. حسناً لنغنِّ! من يعرف أغنية؟

تبادل الطفلان نظرات قلقة. إن اقتراح أبيهما للغناء يعني أن الموقف خطير بحق!

استمرّ جاك دوفال في القيادة ولم يغنِّ أحد في السيارة إذ لم تخطر في البال سوى أناشيد الميلاد

الكلاسيكية. ولكن عندما اقتنع الصغير كلود بأن الغناء فكرة جيدة، صاح الأب بغضب عارم: « قطعت السيارة كيلومتراً كاملاً! إنها تستهلك الكثير«.

مـا يزال وحيداً على الطريق وسـوف يندهش الآن لو أنه رأى مخرجاً! انقبضـت يد زوجته على ذراعـه والتزمت الصـمت كـي لا تثير ذعر الأطفال. ولكن ضـغط يدها نقل إلى زوجها ثقل شـعورها بالضيق كاملاً.

فقد جاك دوفال السيطرة على الموقف، ولم يعد يدري في أي اتجاه يفكر. لقد انطلق هذا الصباح ومشـى بسـيارته مطوّلاً وكان من المقرّر أن ينهي طريقه منذ سـاعة مضـت. بيد أنه ما يزال يسير في طريـق مقفرة فيجد نفسـه مجبراً على البقاء فيها في غياب أي مخـرج لها. تلك هي معطيات الأمور. يعمل جاك دوفال فنيّ معلوماتية ولطالما أثارت ذهنيّته التحليلية إعجاب زملائه. شـعر بحبيبات عرق متجمدة تتدحرج على جبينه مثل ذلك الشـتاء عندما وصـلت به الحمّى إلى أربعين درجة واضطر إلى أخذ إجازة مرضية ليومين.

صاحت كاترين فجأةً:

-لدي فكرة! هاتفك المحمول!

-ما به؟

-ألم تفهم؟ اتصل بالشرطة، بعمّال الجسور والطرقات، برجال الإطفاء، بأيّ كان.

اختطف هاتفه المحمول من علبة القفازات ليكتشف أنه ما من شبكة تغطية.

اقترحت ماري:

-لنخرج من السيارة ويمكننا مشياً أن نخرج من الطريق! وسينتهي بنا الأمر بأن نجد أناساً!

فكر الأب بالاقتراح ثم رد:

-كلا، سـيكون ذلـك خطيراً! في السـيارة نملك المؤونـة والملابس والمأوى، ولا شـيء ينبئ بوجود مساكن على مقربة من هنا. كلا، ليست فكرة سديدة! على الأقل ليس في الوقت الحالي.

نظر جاك دوفال إلى الأشجار التي تصطف على طرفي الطريق وقال:

-في هذا العالم المجنون لا ندري ما الذي يوجد خلفها...

سأل الابن:

-ماذا سنفعل إذن؟

اعترف رب الأسرة بصوت مبهم:

-لا أعلم، أشعر بأننا... سجناء على الطريق.

إنـه لمن الصـعب عليه قول هذا الشـيء، فهو رجل عقلاني. رمقته زوجتـه بنظرة تائهة. لقد كان سـعيداً منذ قليل داخل سـيارته الجديدة! وها هو الآن يغوص في عالم عبثي لا أثر للوجود فيه ما خلا هذا الشـريط الأسـفلتي الطويل الموجه للسـماح للبشـر بالوصـول من مكان إلى آخر على نحو أسرع.

فجأة بدا هذا الشريط وكأنه لا يفضي إلا إلى نفسه وكأنه ثعبان هزليّ يعض ذيله. ها هو جاك دوفال يجد نفسه في موقف لا يعرف أي تفسير له، فيتجمد ويشعر بالشلل وهو يدو في حلقة مفرغة. أضيء مؤشر الوقود.

أعلن بصوت لا حياة فيه وكأن وجود مشكلة ملموسة في عالم عبثي هو في حدّ ذاته عنصر مطمئن:

-سينفد منا الوقود.

استمر جاك دوفال في القيادة وهو يخبر نفسه بأنه نائم وسيستفيق من حلمه. أما كاترين فقد تسمّرت في مكانها كالتمثال في الكرسي المجاور للسائق، وفي رأسها طنين هائل ومؤلم فهي قد فكرت إلى حد أنه سيؤلمها المزيد من التفكير.

صاح الابن قائلاً:

-هناك! ثمة محطّة!

-حمداً لله! الصغير محقّ!

صرخت ماري:

-لقد نجونا!

عاد عالم البشر للظهور من جديد بلافتاته وبمضخات الوقود فيه! بدا كالمياه وأشجار النخيل في قلب الصحراء! عثرت العائلة على واحتها! أوقف رب الأسرة السيارة!

لا يوجد أدنى أثر للحياة في الخارج، لا أثر لموظف في محطة الوقود ولا حتى لزبائن. لا شيء سوى أربع مضخات وقود تعمل على مدار الساعة. بحثوا ملياً في أرجاء المحطة كلها. لا شيء! ولا أثر صغير لكائن بشري! لا شيء سوى أربع مضخات للوقود وهاتف لا حرارة فيه، إضافة إلى متجر ذي واجهة زجاجية تعرض شطائر وعصائر طازجة. إلا أن بابه مقفول وأنواره مطفأة. جرب الأب قبضة الباب بحدة وهو يسأل إن كان من أحد هناك. ولكن كان يعلم أنه لن يتلقى إجابة. إنهم وحيدون، وحيدون أكثر من أي وقتٍ مضى.

توجّه جاك دوفال إلى المرحاض، ثم اضطر لاحقاً إلى صفع زوجته. لم يحدث هذا طوال زواجهما الذي دام خمسة عشر عاماً. ولكنها وقعت تحت تأثير نوبة هيستيريا حقيقية. الآن وبعد تلقيّها الصفعة، أخذت في البكاء وهي تنزل على الأرض. جثمت ابنتها فوقها وهي تبكي بدورها، بينما وقف الصبي بجانب أبيه بانتظار ما سيأتي من أحداث وهو يحرك لعبة اليويو.

كان رب الأسرة تائهاً. على الرغم من قدرة دماغه على تحليل العديد من المعطيات، إلا أنه هناك...غارق في هذا الموقف الذي لم يبرمَج دماغه على تحليله. أخرج بطاقته الزرقاء وملأ سيارته بالوقود. أخذ بذراع زوجته وأجبرها بلطف على الدخول إلى السيارة، ثم اتخذ مكان السائق. ماذا سيفعل؟ أينتظر؟ أم يرحل مشياً على الأقدام صوب الغابة؟ الآخرون ينظرون إليه وينتظرون منه إيجاد الحلّ.

أدار المحـرك مـن جديد فعادت السـيارة تسـلك الطريق. لا فائـدة من النظر في مرآة السـيارة ليتحرّى فيما إن كان عليه إعطاء الأولوية لمركبة أخرى. ومع ذلك فقد نظر فيها بحكم العادة بالطبع. ما من أحد. للمرة الأولى منذ سنوات يرغب في البكاء.

تابع جاك دوفال القيادة. لم يعد يدري أين هو فقد مرّت عليه ساعات وهو يقود. كان لا بدّ لليل أن يهبط، إلا أن الحال لم تكن كذلك، فالمكان تغطيه إنارةٌ كهربائية غريبة جعلته يشعر أكثر من أي وقت مضـى بانعدام الواقعية. لا شيء سوى هذا الشريط الأسفلتي المحفوف بالحواجز الحديدية. إنه يتنبأ ويستشعر، لا بل يعلم بأنه لن يجد على الإطلاق مخرج مارماند. ولكنه تابع طريقه إذ ما من شيء آخر يمكنه فعله. إنه في انتظار... أن يسـتيقظ أو أن يهزمه سـلطان النوم. لم يعد يدري شـيئاً. يقود وكأنه فوق بساط ركض من ذلك النوع الذي يستخدمه الناس عندما يريدون ممارسة الهرولة في شققهم.

لاحظ الابن:

-لقد مررنا من هنا من قبل. أعرف تلك الهضبة هناك. فقد لاحظتها بسبب شكلها الغريب، فهي تبدو مثل جبل من حبوب الإفطار.

دعمت أخته كلامه:

-هذا صحيح. أنا أيضاً رأيتها.

ناحت الأم:

-يا إلهي! نحن ندور في حلقة.

عندها تحول الذعر إلى شـعور باليأس. بعد وقت قصـير، مرّ آل دوفال أمام المحطة نفسـها. لم يتكبدوا عناء التوقف، بل ظلوا يدورون بتصميم مستسلمين لقدرهم.

تناولت كاترين دوفال ثلاث كبسـولات مهدئة، فتهاوت في مقعدها المجاور للسـائق وهي في حالة شـبه غيبوبة. أما الصـغيران في الخلف فقد التزما الصمت وقت تبلل الأرنب الوردي باللعاب الممزوج بالدموع.

تمسّـك جاك دوفال بالمقود كما لو أنه غريق يتعلّق بلوح خشـبيّ يتيح له عدم الغرق في المياه. فكر في أنه ربما يتوجب عليه التوقف وأن يغادروا المركبة مشـياً كما اقترحت ابنته منذ قليل. ولكنه خائف، يخشـى مغادرة هـذه الحماية الوهميـة المتمثّلة في ركوب السـيارة. إلا أنه يعلم أنه لـن يكون بمقدوره الاسـتمرار في القيـادة إلى مـا لا نهاية. يعلم أنه سـتحين قريبـاً لحظة يتجرأ فيها علـى الخروج من السـيارة والذهاب إلى هناك خلف الأشـجار كـي يرى إن كان ما يزال ثمة عـالم طبيعي، العالم الذي يعرفه، العالم الذي فيه أناس وهواتف تعمل. سـيخبرهم بأن عليهم أخذ بعض المؤونة وترك السـيارة عند مكان التوقّف الاضطراري، والرحيل مشياً. ما إن تهيأ للكلام حتى تجاوزتهم سيارة زرقاء.

صاح الصغير كلود:

-إنها السيارة نفسها التي تجاوزتنا للتّو! تعرّفت إلى شعارها في الخلف.

رمت كاترين دوفال زوجها بنظرة تخلو من التعابير. وهمهمت كي يسمعها زوجها وحده:

-سنلقى حتفنا.

صرخت ماري:

-الحق بها يا أبتِ! لا بدَّ أن هذه السيارة ستذهب لمكان ما. هذه فرصتنا الوحيدة للخروج من هنا!

أضاف الصبي والحماسة تملؤه:

-بسرعة، بسرعة، استعجل!

زاد جاك دوفال سرعة السيارة فالأولاد على حق. يجب اللحاق بالسيارة الزرقاء! والتلويح لسائقها والتحدث مع كائن بشريّ ليشرح له وليسأله.. لا يجب عليهم البقاء وحيدين! ينبغي لهم اللحاق بها بأي ثمن كان! بلغت السرعة مئة وخمسين، ثم مئة وستين.. ذلك لأن السيارة الزرقاء تنطلق بسرعة! مئة وسبعون! مئة وثمانون! لم يبلغ جاك دوفال سرعة كهذه قط. مئة وتسعون! شعر بنشوة مفاجئة بسبب صخب المحرك وارتجاج المقود تحت يديه، بينما كان ابنه يشجّعه من الخلف.

-هيا يا أبي، تشجّع ستبلغها!

ولكن السيارة الزرقاء أفلتت منه. لن يكون بمقدوره زيادة السرعة أكثر من هذا. تملّكه هذا الإحساس الجديد. حاول زيادة السرعة من جديد وتسمّرت يداه على المقود كما لو أنه يريد نفث المزيد من القوة في المحرّك. يشعر بأنه أصبح وسيارته كائناً واحداً. انتشرت ارتجاجات المحرك في جسده واختلطت بدقات قلبه. لم يكن يظن نفسه قادراً على الشعور بمتعة كهذه. بدأت أعضاؤه تتصلب والدم يخفق في صدغيه. شعر بثمالة لم يشعر بمثلها في حياته.

لم يعد هناك من طريق، بل هي حلبة سباق. لم يعد هناك أناس يسلكون طريق العطلة وسط آلاف آخرين. بل هو بطلٌ، بطل ينبغي له بأي ثمن كان أن يلحق بهذه السيارة الزرقاء! تجاوز مئتي كيلومتر! ثمة انعطاف! هو الانعطاف نفسه الذي تجاوزه لتوّه، والذي مرّ به مرات عديدة. ولكن ليس بهذه السرعة! أدار المقود... ولكن فات الأوان. جنحت العجلات عن سكة الطريق وفقد السيطرة على السيارة!

شعر بسيارته تصطدم بالحاجز الفولاذي، تعلّق بالمقود متمسكاً بآخر ذرة أمل. ولكن كل شيء انتهى!

أنهت السيارة الحمراء دورتها على حاجز الطريق وانقلبت رأساً على عقب ثم رقدت بلا حراك فوق الأسفلت وعجلاتها الأربع في الهواء. توقفت السيارة الزرقاء أيضاً من بعيد.

لاحظ الصغير كلود دوفال والتفكير بادٍ على وجهه:

-الأمر نفسه دوماً، دائماً ما تفوز السيارة الزرقاء. أما الحمراء فما إن أزيد من سرعتها حتى تخرج عن الطريق.

أطلّت كاترين دوفال برأسها من شقّ الباب قائلة:

-ولكن ماذا تفعل أيضـاً؟ بحثت عنك في كلّ مكان. تعلم جيداً أننا سـنقوم اليوم برحلة الإجازة. أبوك جاهز للانطلاق وهو يكره الانتظار.

-نعم يا أمي سأسرع.

انحنـى كلود الصـغير فوق حلبة السـباق الكهربائية خاصـته، والتقط وهو يهزّ رأسـه السـيارة الحمراء الصغيرة التي تعرضت للحادث وأعادها إلى مكانها فوق السكة إلى جانب الزرقاء. أصبحت السـيارتان جاهزتـين للانطلاقـة المقبلة. تعجل في أمره فهـو يعلم أن أباه لا يحـبّ الانتظار. تناول في طريقه حبوب الإفطار التي استخدمها ليصنع هضبة صغيرة.

اتخـذ مكانـه بعد لحظـات قليلة بجوار أخته مـاري في المقعد الخلفي من السـيارة الحمراء التي ابتاعها مؤخراً جاك دوفال. جلس هذا الأخير خلف المقود وسأل زوجته:

-هل تحققت جيداً من المخرج الذي يجدر بي سلوكه؟

فقالت الأم عن ظهر قلب:

-نعم يا عزيزي، إنه المخرج رقم خمسة باتجاه مارماند.

عندها أقلع جاك دوفال.

المصدر السرّي[1]

تأليف: بِن أوكري

ترجمة: تانيا حريب •

بِـن أوكـري (Ben Okri): **شاعر وروائـي نيجيري بريطاني، يُعدُّ أحد أبـرز الكُتّاب الأفريقيين في تقاليد ما بعد الحداثة وما بعد الاستعمار، من أعماله: أغاني السحر، في أوكاديا، الحب الخطير .**

ذات صبـاح، اكتشـف فيشر أن ثمّـة شيئاً غير عادي في المـاء. لسنوات كثـيرة، كان هناك أشخاص قـد ذكـروا وجود شيء مختلف بشأن الماء، لكـن لم يصدّقهم أحد. ونُظِـرَ إلى ادّعاءاتهم على أنها مجرّد إشاعات غريبة ظهرت بسبب حالة البلد المضطربة.

تدريجياً، غرقت المدينة، واجتاحت الفئران شواطئها، وازدحمت أساسات الكنائس بالجرذان. يُمكن رؤيتهـا تخـرج من القبور في وضـح النهار. سقطت الأبـراج، وامتلأت الشوارع بالحفـر، وتشقّقت. رُكِنت الحافلات على جوانب الطرق، وانقلب بعضها على جانبيها، وتفحّم كثيرٌ منها.

خـلال الأيـام القليلة الماضية، تلاشت الأصـوات في المذياع. وعمّ شعور بالإرهـاق من نبرات المذيعين الرقيقـة. واصلت الحكومة كما لو أنه لا شيء غـير عادي يحدث، لكن رئيس الوزراء تحدّث في البرلمان عن «أعداء الداخل». أشعلت هذه العبارة المشؤومة حريقاً بين الجماهير. وبدأ الناس التحديق في بعضهم بعضاً

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للقصة: «The Secret Source»

بحثاً عن إشارات تدل على «عدوّ الداخل». وأولئك الذين بدوا مختلفين طبيعياً، كانوا جديرين بسهولة أكبر بهذا اللقب. كانت هناك هجمات عشوائية في الشوارع، وأضرمت النيران في منازل أولئك الذين بدوا كأنهم أعداء الداخل. ثمّ انتفضت العصابات الأهلية في الأحياء، وبدت الشرطة عاجزة عن فعل أي شيء؛ فقد دمّر التمويل الحكومي الضعيف صفوفهم، وفُقِدت ثقة الجمهور على نحوٍ لا يُمكن إصلاحه.

أضرب العمال احتجاجاً على ارتفاع تكلفة المياه؛ فقد ارتفعت بشكل كبير بين عشية وضحاها. لا أحد يعلم تماماً سبب ذلك. كانت الأمة، ولمدّة طويلة، تصبُّ مياه الصرف الصحي في مجاريها المائية، فأصيب الناس الذين ذهبوا للسباحة بأمراضٍ غريبة. ونظراً لارتفاع تكلفة المياه، ارتفعت التكاليف الأخرى جميعها. تكمن الحقيقة في وجود نقص في المياه، وعرفت الدول التي كانت تسيطر على أنهار العالم إمكانياتها الاقتصادية. لقد أصبحت المحيطات ملوّثة جداً إلى درجة أن الأسماك التي اصطيدت هناك سمّمت مَن أكَلَها، ومما زاد الطين بلّة، أنه كان هناك القليل من الأمطار، والمياه الملوّثة أيضاً كانت شحيحة.

ما كان في السابق سلعة عادية، شيء يهدره الناس بانتظام في الحمّامات والنوافير المزخرفة في الساحات، صار حينئذٍ مُقنّناً وارتفع ثمنه مثله مثل الذهب.

سُمح لكل منزلٍ بالحصول على الماء يومياً لمدّة خمس عشرة دقيقة، فتجري المياه عبر الصنابير خلال تلك المدّة الزمنية ثم تتوقّف. وكانت الخلافات والمعارك على استخدام المياه شائعة، ويتعرّض الناس للسرقة ليس بسبب هواتفهم المحمولة، بل بسبب امتلاكهم زجاجات ماء. في معظم المنازل، تعلّم الناس ضغط حاجاتهم الجسدية إلى درجة استثنائية من الفعالية؛ إذ إنهم استحمّوا في أقل من دقيقة، ونظّفوا أسنانهم بملعقة ماء كبيرة. كان الطهي سابقاً يعتمد على سكب كثيرٍ من الماء والعصائر، أما الآن يُعاد استخدام كل قطرة بابتكارٍ رائع.

لكن بدا الأمر بالنسبة إلى فيشر، الذي شارك السكن في شقة جانب مجمع سكني مع مجموعة من أصدقاء المدرسة، أن الناس يتغيّرون. عاش فيشر هناك مع صديقته فينوس، التي كانت مربّية. بعكس معظم زملائه في السكن، لم يكن لديه وظيفة ثابتة؛ إذ عمل بصفته مصمّم غرافيك مستقل وفي إعداد التقارير. وأمضى بقية وقته في المراقبة، ولاحظ أن الناس حوله أصبحوا مرِنين، وقابلين لاقتراحات الحكومة كافة. كما أن الصحفيين المتطرفين بدوا متعاطفين على نحو غير عادي مع المفاهيم الحكومية الأكثر تطرّفاً. وتوقّفت الأحزاب المعارضة عن معارضة أي شيء، واستسلمت الاتحادات لظروف لم تطلبها الشركات التي يعملون لصالحها. لقد بدأ نشطاء الـ «فايربراند Firebrand» والممثلون الكوميديون في إطلاق تصريحات عاطفية عن فِكر محافظ مثير للقلق. في خضم كل هذا، غالباً ما لوحظ رئيس الوزراء مبتسماً، ومؤخراً، صرّح قائلاً: «يبدو أننا صرنا أمة ذات وجهات نظر متقاربة، لقد اختفت المعارضة تقريباً».

لم يطعن أحد صحة هذا التصريح.

كان فيشر في غرفته يفكّر في غرابة هذه الأحداث، ويحمل كأسه الأخيرة من الماء المخصصة لليوم بأكمله. كان ينظر إلى الماء دون وعي كما اعتقد، ففي تلك الحالة التي يتحرّك فيها العقل لكن العينين محدّقتان، لاحظ أن ثمّة شيئاً غريباً في كأسه. كان يبدو مثل الماء، لكنه لزجٌ في الوقت نفسه. علاوةً على ذلك، امتصّ الضوء بطريقةٍ مثيرة للقلق إلى حدٍّ ما. تفحّص الماء عن كثب، ثم تذوّقه.

قال: «إنه الماء! لا بدَّ أنهم فعلوا شيئاً له».

هـرع من غرفته مسرعاً ليجـد فينوس التي كانت في المطبخ تراقب القطـرات الأخيرة من الماء وهي تتساقط من الصنبور.

صاح: «إنه الماء! لقد جعلوه نادراً، وغريباً أيضاً».

تحـت عدسة مكـبّرة، كان بإمكانهما رؤيـة شقوق غريبـة في السائل. وكانت نوعيـة السطح تبدو أن بالإمكان شقّه، فكشفت قطرة الماء عالماً. وبسبب القليل من الرعب، تراجعا عن النظر. وخطر في ذهنهما أن الماء لم يكن في الحقيقة ماءً، بل نوعاً من المحاكاة، لا يمكن تمييزه فعلياً عن الماء العادي. لمّا مرّراه بين أصابعهما، كان للسائل نوع من الانزلاق. وكان هناك شيء محسومٌ أمره، وحقيقي جداً حوله.

في وقـتٍ لاحق مـن ذاك المساء، اجتمع فيشر وفينوس مع شركائهمـا في الشقة لمناقشة ما يجب فعله بشـأن اكتشافهما. واتفقـوا على وجوب استشارة خبـير، واختبار المياه، لكنهم أدركـوا أنهم لا يستطيعون الوثـوق بأي خبير من هذا القبيل، فقد يبلّـغ عنهم. لقد أرهقوا عقولهم بالتفكير ولم يجدوا أحداً يعرفونه يمكنـه إجـراء تحليل شامل دون لفت انتبـاه السلطات، وبيّن نقاشهم أموراً عـدّة. لم يعُد بإمكانهم الوثوق بالمـاء الـذي كانوا يشربونه، ولاحظوا ارتباطـاً مباشراً بين التغيير في سلوك السـكان والتغيُّر الحاصل في المـاء. لم يعرفـوا متى تغيّر الماء، لكنهم أدركوا أن الأمـر كان على هذا النحو منذ مدّة، لأنهم حينما فكّروا بالأمر، فهموا أنهم أصبحوا جميعاً أكثر سلبية وأقل ميلاً للتشكيك في الأشياء.

قال فيشر: «هناك شيئان يتعيّن علينا القيام بهما».

قالت فينوس: «دعونا نحلل الماء».

قال أحد المقيمين في الشقة: «ونتوقّف عن شربه».

قال فيشر: «هذا يعني أنه من الضروري بالنسبة إلينا العثور على مياه لم تفسد بعد».

«كيف سنفعل ذلك؟»

«لا أعلـم. نحـن بحاجة إلى الماء لنعيش. من دونه، سنموت بالتأكيد. والسؤال هو ما إذا كنّا سنستمر في شـرب هـذا الماء الذي يؤثّـر علينا بطريقةٍ لا نعرفها، وربما يحوّلنا إلى مغفّلـين، أو ما إذا كان بإمكاننا العثور على مياه نقية لم تُمسّ».

واصلـوا نقاشهـم حتى حلول الليـل. في البداية، ظنّـوا أن بإمكانهم الاستمرار على نحـوٍ طبيعي، ثمّ أدركـوا أن اكتشافهم قد شكّل نقطة تحـوّل في حياتهم، وكان عليهم أن يفعلوا شيئاً. قرّروا أنهم سيعيشون علـى المـاء الموجود في الفاكهة، سيغسلونها بمـاء الصنبور، لكنهم لن يشربوا منها. لقـد أدركوا أن لديهم عـدداً محـدوداً من الأيـام قبل أن يبـدأوا في المعاناة من الآثـار السيئة لعدم شرب كميـة كافية من الماء. سيتولّى بعض الأصدقاء مهمّة تحليل المياه، وسيحاول الآخرون العثور على مياه نظيفة، فقد أحضروا كثيراً منهـا، وتقع مهمة العثور على الماء على عاتق فيشر وفينوس. في تلك الليلة، خلدوا إلى النوم مرهقين، لكن أذهانهم صافية لأول مرة منذ شهور.

تفرّقـوا في الصبـاح؛ فقد كان الاتفاق مبنياً علـى أن يعودوا إلى الشقة في غضـون أسبوع. إذا حدث أي شـيء، سيُلغى الاجتماع. وإذا قُتِل واحد منهـم أو أكثر، فسيتعيّن على الآخرين أن يشقّوا طريقهم، وأن يحاولوا نقل نتائجهم إلى بقية المجتمع، بشرط أن يكون هناك من بقي ليسمع.

أولاً، بـدأ أولئك الملقاة علـى عاتقهم مسؤولية تحليل المياه. توجّهـوا إلى الجامعة، وبقوا على اتصال مـع فيشر وفينوس من خلال إرسال نصوص مشفّرة علـى هواتفهم المحمولة. سارت الأمور بسلاسة حتى التقـوا بأحد أعضاء هيئة التدريس في الكيمياء الذي وافق على إجراء التحاليل. كانت الاختبارات جارية، والنتائج على وشك الظهور حينما توقّفت الرسائل المشفّرة، وتوقّف كل شيء.

في وقـت متأخـر من الصباح، فهم فيشر وفينوسـأن عليهما البدء في سعيهمـا، فشقّتهما قد لا تكون آمنـة بعد الآن. أخذا بعض الأغراض الضروريـة وسافرا خِفافاً. لم يكُن لديهما أي فكرة عن الوجهة التي سيقصدانهـا. ذهبا لزيارة أصدقاء في الجانب الغنـي من المدينة، الذين وجدوا أن شكوكهم سخيفة. من نافـذة في الطابـق العلوي، اكتشـف فيشر أن الشرطة تقترب مـن المنزل، فنبّه فينوس، وهربا من الباب الخلفـي، وشقّـا طريقهما عبر الحدائق وفـوق الأسوار. لقد غادرا المدينـة، وزارا أقرباءهما، وسرعان ما أدركا أنهمـا مراقبان أينمـا حلّا، فتجنّبا كلَّ من يعرفهما، وقرّرا بدلاً مـن ذلك التخفّي في المجتمع. غيّرا ملابسهما، وغيّرا مظهريهما واختفيا.

عاشا حياة قاسية مع تجار المخدرات والمشرّدين، وشعرا بالأمان مع المشرّدين. لكن كان لا يزال الماء يمثّـل مشكلة، فثمّة قحط في المدينة. كان النهر العظيم يتدفّق بغـزارة، ويُمكن رؤية الأكياس البلاستيكية والفرشـات والقمامة وشبكات الصيد، التـي تشابكت فيها مخلوقات كبيرة تشبه الحبار، تطفو على النهر إلى جانـب مـواد غريبة المظهر وبلـون غير محدد. في الليل، أخـذ الناس يبيعون المـاء في الشوارع بأسعار باهظـة. كان لديهـم براميـل ودلاء وزجاجـات ميـاه، وارتـدوا أقنعة لأنهـم لا يريدون أن تتعـرّف عليهم الكاميـرات العديدة التـي كانت تحدّق بهم من مصابيح الشوارع وحواف المبـاني. وخرج الناس خفيةً من منازلهـم أو سياراتهـم لشراء المياه ثم عادوا للاختباء مرةً أخـرى. اشترى فيشر زجاجة مياه، لكن نظرة واحـدة أظهرت أنها غير صالحـة للشرب. لقد كانت المياه مخطّطة بخطوط متموّجة، ويمكن رؤية النقاط الكروية الصغيرة باستخدام عدسة مكبّرة.

انجـرف فيشـر وفينوس مع جحافل المشرّديـن، وكان بينهم بعض الذين اختـاروا أن يكونوا كذلك، والذيـن عاشـوا خـارج الشبكة هرباً مـن فِخاخ الحياة المعاصـرة. في الليل، أقاما في الخيـام الموجودة في الحقـول أو علـى طول القنوات. لم يشـرب أرجحهما عقلاً ماءً، وبرقت عيونهما بتحـدٍّ غريب؛ فقد تحدّثا قليلاً واعتراهما الشك من الجميع. لقد عرف فيشر منهم أن هناك أشخاصاً كانوا يصنعون مياهاً بديلة. كانـت لديهم عمليات كيميائية متنقّلة خاصة بهم وقاموا بتقطير المياه من الأمطار. بحث فيشر عن هؤلاء المقطّريـن في مجموعـة من المنازل القديمـة على حافة المدينة. لقـد كانوا شديدي الحـذر، لأن الحكومة اخترقتهـم مراتٍ عـدّة، وفقدوا العديد مـن الزملاء، ففيّروا أماكـن إقامتهم ليلاً. ثمّـة توصيات وُجِّهت لفيشـر وفينوس واجتازا اختبارات كشف الكذب، لكن على الرغـم من أن المياه التي كانوا يعالجونها تبدو

كأنهـا أمطار طبيعية، كانت ملوّثة. كان هذا الاكتشـاف مزعجاً جداً لمقطّري المياه السرية، فطردوا فيشر وفينوس واتهموهما بأنهما مخربان.

صرخـت فينوسـ: «لسنا مخرّبين. نحـن نحاول إيجاد الحقيقـة فقط، مثلكم تمامـاً، هذا كل ما في الأمر، لكن حتى الطبيعة كانت ملوّثة».

لم يعُد يسمع مقطّرو الماء، وانتقلوا بعيداً إلى مكانٍ سري آخر. ولم يكُن أمام فيشر وفينوس خيار سوى العـودة إلى المدينة. في الطريق، لاحظ فيشر عنواناً صغيراً على صفحة من صحيفة مرميّة في الشارع. لقد توقّف جيله منذ مدّة طويلة عن قراءة الصحف أو الوثوق بها، حيث كانت جميعها تقريباً عائدة إلى شركات لها أجنداتها السريّة الخاصة. حتى الصحف المستقلة، حرّرها وأدارها أشخاص التحقوا بمدارس وجامعات النخبة، ففسد التعليم منذ مدّة طويلة بسبب الأرثوذكسية السائدة. كان هناك قدر كبير من الحقيقة التي يُمكـن أن تخبر بها هذه الصُحُف، إضافةً إلى أنهم تلقّـوا سرّاً تعليماتهم من الحكومة التي أصرّت على أن الأمـة كانـت في حالة حصار. لقد وردت الأخبار التي اعتمد عليها فيشر وأصدقاؤه من مصادر سريّة، ومن همسات، وأساطير حضرية، وأشياء تناقلها أشخاص يُمكنهم الوثوق بهم، ولم يتلقّوا أجراً في المقابل، وليس لديهم أجندات سياسية. ومع ذلك، لفت العنوان الرئيس – «حروب المياه» – انتباه فيشر.

قال: «انظري إلى هذا!»

قرأا المقالة معاً. لم يبقَ سوى نصفها، فالنصف الآخر قد مُزِّق وطار مع الرياح.

وجاء فيها: «إن نصف العالم الآن منخرط في حروب المياه، والنصف الآخر لا ماء فيه. ثمّة مدن حول العالم، تموت من العطش، إلى أين كل الماء ذ..-».

لم يظهر شيء آخر.

قالت فينوس: «إذنْ، الأمر عالمي».

«ربما. لن أثق في هذه القُصاصة».

جلسـا على جانب الطريق، وكانا مرهَقَيْن؛ إذ لم يشربا المـاء منذ أربعة أيام. بعد استراحةٍ قصيرة، واصلا المشي.

بحث فيشر وفينوس عن معالجين، لكن الذين وجدوهما كانوا فاسدين. قدّم أحدهم تلميحات لفينوس، وزعمت أخرى أن لديها أفضل مياه في العالم، لكن حينما أخرجتها، كادت فينوس أن يغمى عليها من لونها، فقد كانت شديدة السواد، وتلمع مثل الزئبق، ومذاقها يشبه الماء. كان الشيء الأكثر غرابة رأياه يوماً.

قالت فينوس: «أعتقد أنني بدأت أصاب بالهلوسة، ماذا كان ذلك؟»

عادا إلى الشارع. فقدت فينوس هاتفها المحمول. كانت متأكّدة من أن المعالجة الأخيرة ذهبا لزيارتها قـد سرقته. اعتقدا، بعد ذلك، أنه ربما ينبغي عليهما تجربة العلماء مرةً أخرى، فقد كان لديهما ما يكفي مـن اللامعقـول. توجّها إلى جامعة فينوسـ القديمة، وبحثا عن أستاذها السابـق في الكيمياء، ووجداه في مكتبـه. كان في رأسـه خصلات شعر قليلة، لكنه كان غزيراً في أنفه ومؤخرة عنقه. بدا مسنّاً ومتعباً بعض الشيء، وبقيت عيناه ثابتتين حينما رأى فينوس.

قـال: «إننـي أتذكرك. أنتِ فينوس، أليس كذلك؟ لقد كنـتِ أجمل فتاة في الجامعـة كلها، هل كنتِ تعلمين ذلك؟ اعتبرنا جميعنا أن وجودكِ في صفوفنا يُعدُّ امتيازاً خاصاً. كيف يمكنني مساعدتك؟».

بعد الانزعاج الأوّلي الذي أحدثته ملاحظته، أخبراه عن سبب وجودهما هناك. أصغى إليهما وعيناه مغمضتان، وحينما فرغا من ذلك، أطلق تنهيدة.

قـال: «يبـدو أنني أخفقت في أن أنقل إليـكِ أهم مبادئ العلم، وهو العقلانيـة. ينبغي ألا تحيدي عن الحقائـق، وليس لعواطفكِ أهميـة في العلم، ولا لآرائكِ السياسية. الآن، لمـاذا يرغب أي شخص أن يعبث بالمياه؟ وإذا كان الأمر كما ذكرتِ، لخلق تشابه معيّن في الفكر لدى الناس، فكيف يمكن تحقيق ذلك؟ إنني لا أرى حقاً كيف يمكن أن يغيّر شرب الماء سياستك أو يخفف من عواطفك».

«لكن هناك أدوية مصمّمة لتهدئة الأعصاب، نستخدمها لمرض فُصام الشخصية والاكتئاب الهوسي...».

«هل تقصدين أن الحكومة... هذا سخيف جداً. إنه يفتقر للأسس العلمية».

«ماذا عن تحليل الماء، البقع العائمة؟»

«لم يكُن الماء نقياً قط. ومنذ آلاف السنين تدبرنا الأمر مع المياه غير النقية، ولم يكُن لدينا التكنولوجيا القادرة على تحسينها إلا في المئة عام المنصرمة. والتكرير لا يلوّث، فمن أين لكما هذه الفكرة؟».

استمـع فيشـر وفينوس إليه بدهشـة تحكما بها. بدا الأمر كما لو أن حديثـه لم يكُن موجّه إليهما، بل لجيلهما بأكمله. كان لديه نوع من الحقد، وتحمّلا النصيب الأكبر منه. بينما كان يتحدّث، نهض وأحضر كوباً كبيراً من الماء كان يحتفظ به بالقرب من الصنبور. شربها وهو يراقبهما.

قـال: «إننـي أشرب هذا المـاء كل الوقت ولم تُصَـب عملياتي الذهنية بأي ضـرر. في الواقع، ازدادت حدّتهـا كل يوم. في هـذا العام وحده، اكتشفت خمسة اكتشافات جديدة تثبـت أن معظم تأكيدات الحركة البيئيـة هي مجرّد هـراء، وأنه لا يوجد احتباس حراري، وأن غابات الأرض تسير على ما يرام، ولا يوجد على الإطلاق أي دليل على تناقص أي نوع من المخلوقات. وأواصل ترشيحي لنيل جائزة نوبل، وهكذا». ثم شرب ما بقي في الكأس.

شكـراه على وقته وخرجا بسرعة. حالما غادرا الحـرم الجامعي، وصلت سيارة الشرطة. عادا للعيش في القـاع الاجتماعـي لسكان المدينة. في أثنـاء تجوالهما، التقيا بأشخاص ادّعوا أنهـم لم يشربوا من ماء الصنبـور في حياتهم قطّ. وأشار بعضهم إلى نضـارة بشرتهم كدليل، وكان أحدهم راستافري (من أتباع مجموعة تدعي أنها القبيلة الاثنتا عشرة من بني إسرائيل) الذي قال إنه بلغ المئة من عمره وعاش طويلاً لأنه تجنّب الفساد الحاصل كلّه.

قال: «أرى ما يفعله الديمقراطيون بالمياه».

بعـد مزيـد من الاستجـواب، اتّضح أنه لم يشهد أي شـيء حقاً. كان يشير إلى فكـرة ثانية، كما كان غامضـاً بشأن عمره، فوفق حساباتهما كان عمره نحو ثمانـين سنة، لكن هذا مثير للإعجاب أيضاً، نظراً لقوته الواضحة.

قابلا أشخاصاً، وسمعا شائعات عن المياه النقيّة، وذهبا إلى أماكن عدّة، وأشخاص كُثُر. وقابلا عرّافاً، وامرأة حكيمة، وطبيباً نفسيّاً، وفيلسوفاً، لكن لم يكُن لدى أيّ منهم أي فكرة عن مكان وجود المياه النقية.

قـال الفيلسوف: «إن التشكيك في المياه التي تشربانها يعني التشكيك في أساس المجتمع الذي تعيشان فيه. إنه مثل التشكيك في الهواء الذي تتنفسانه».

قالت فينوس: «لكن بعضهم يفعل ذلك بالضبط».

قال الفيلسوف: «ليس من الحكمة الشك في واقعكما لأنه لا بديل عنه».

سأل فيشر: «هل هذا صحيح؟»

قال الفيلسوف دون أن يُلقي بالاً لما قاله: «أخشى أنكما أوقعتما نفسيكما في ورطة، وتسحبان البساط مـن تحت قدميكمـا، فهذا موقف فلسفي لا يُمكن تحمّلـه. المياه نقية ولطالما كانـت كذلك. وبذلك ستكون الحياة نفسها هي الشيء التالي الذي ستشكّان في أمره، وهي طريقة مؤكّدة جداً لإنهائها».

وبهذه الطريقة، صرفهما الفيلسوف وأخذ رشفة من كأسه الطويلة الرقيقة من الماء.

لقد قضى كلّ منهما، حتى الآن، سبعة أيام من دون ماء، ويعيشان على السائل المستخرج من الفاكهة. شعـرا كمـا لو أن أدمغتهمـا تتقلّص، فالمياه المعبأة التـي يُفترض أنها أتت من الجـداول البِكر والبحيرات الجبلية، كانت لها أيضاً تلك التصدّعات الغريبة نفسها، وتلك الشعيرات نفسها التي لا تكاد تظهر. كانت هـذه الحالـة الغريبة للمياه عالمية. وزعم فيشر أنه أصبح يهـذي رسمياً، فقد رأى بِرَكاً من المياه النقيّة في الطريـق، ورأت فينوس نوافيرَ تنبثق من نبع. لقـد أصيبا بالعطش إلى درجة أنهمـا اتفقا على أن طريقة عملهما كانت مجنونة.

قال فيشر وهو يكاد لا يستطيع نطق كلماته: «لا يمكنكِ مواجهة العالم».

كاد أن يُغمـى عليهما، فاتّـكأ بعضهما على بعض. أغمضـا عيناهما واستسلمـا إلى النسيان. وبينما تلاشـى تفكيرهما، صدرت أصوات من بعيد. لم يتمكّنا من معرفة ما إذا كانت الأصوات حقيقية أم لا. ثمّ اقترب منهما طفل.

سألهما: «ماذا تفعلان؟»

أجاب فيشر: «نبحث عن ماء صالحة للشرب».

قالت فينوس: «لكننا استسلمنا الآن، فمثل هذه المياه غير موجودة».

قال الفتى مبتهجاً: «أعرف شخصاً لديه أفضل مياه في العالم».

«من؟»

«جدّي».

«هل يُمكنكَ أن تأخذنا إليه؟».

«نعم، بالتأكيد».

قادهمـا الفتـى إلى مدخل في الأرض ونزلوا عبر سُلّم حجريّ باتّجـاه الظلام. واستغرق نزولهم مدّةً طويلـة. أصبحـت الدرجات في بعض الأحيان متعرّجة ونزلـوا في دوامة. كان المكان حارّاً جداً، ولم يكُن مع الطفل مصباح.

سألت فينوس: «هل المكان آمن هنا؟»

«جداً».

سأل فيشر: «هل المسافة بعيدة؟»

«جداً».

لم يتمكنا من رؤية الدرجات حينئذٍ، لكنهما شعرا بها. كانت الجدران خشنة. بدا أنهم نزلا لساعات.

سأل فيشر: «من هو جدُّك؟»

«قلّة من الناس يعرفون».

سألت فينوس: «كيف حصل على الماء؟»

«إنها موجودة هناك دائماً».

«لكن لماذا لم يشاركها؟»

«لقد فعل ذلك، لكن الناس لم يريدوا ذلك، هم يريدون المياه التي تقتلهم».

تعثّرت فينوس فجأةً، فأمسك بها فيشر. لقد كانت خائفة ورفضت الذهاب أبعد من ذلك.

قال الطفل: «لم يكُن من قبيل المصادفة أن أجدكما، فقد سمعنا أنكما كنتما تبحثان عن هذه المياه. أنتما الوحيدان اللذان سعيتما للحصول على هذه المياه منذ زمنٍ بعيد، ولن تجداها بمفردكما».

«لمَ لا؟»

«يجب أن تجدكما المياه».

ثمّ قدّم الطفل لفينوس شيئاً لتشربه في الظلام، فشعرت بأنها باتت أقوى.

قالت: «إنها أشهى مياه ذقتها في حياتي».

استأنفوا النزول على السلّم، وبات من الصعب على فيشر أن يتنفّس، فكاد يسقط، لكن فينوس أمسكت به وساعدته على الجلوس على درجة حجرية. كان يلهث بحثاً عن الهواء كأنه سمكة على الشاطئ.

قال: «لا يُمكنني الاستمرار، دعوني أمُتْ هنا فحسب».

ثمّ قدّم الطفل لفيشر شيئاً ليشربه في الظلام، فشعر هو أيضاً بأنه أقوى. بات الهواء بارداً ومنعشاً. يمكنه تمييز الدرجات على نحو مبهم في ظلام المقبرة، ولاحظ أن عيني فينوس كانتا مشرقتين.

استمرا في النزول، ولم يعُد بإمكانهما سماع وقع خطواتهما أو صدى أنفاسهما، وأدركا أن الفتى لم يعُد معهما. لم يكُن هناك سوى ضوء أبيض خافت أمامهما، ثمّ وصلا إليه.

كانت هناك فسحة، وعجوزٌ جالسٌ على كرسي حجريّ، وخلفه شيء أشرق بنور غير طبيعي. كان هذا ما أنار الظلام.

سألا العجوز: «ما هذه؟»

قال: «هذه هي آخر مياه حقيقية متبقّية في العالم».

امرأة محترمة[1]

تأليف: كيت شوبان

ترجمة: محاسن كاسوحة •

كيت شوبان (Kate Chopin): (1850– 1904) كاتبة قصص قصيرة وروائية أمريكية من لويزيانا. اسمها الحقيقي كاثرين أوفلاهرتي. من أعمالها: ساعة من الزمن، اليقظة.

انزعجت السيدة بارودا قليلاً لمّا علمت أن زوجها توقع قدوم صديقه غوفرنال ليقيم أسبوعاً أو أسبوعين في المزرعة.

لقد قضى يا معظم الوقت في نيو أوريلانز واستمتعا كثيراً بشتى أنواع التسلية والترفية في فصل الشتاء، وبينما كانت تتوق لفسحة من الراحة دون انقطاع، وبلا إزعاج لخصوصيتها مع زوجها، أخبرها أن صديقه غوفرنال قادم لقضاء أسبوع أو أسبوعين.

سمعت عن هذا الرجل كثيراً ولم تره قط، كان صديق زوجها أيام دراسته في الجامعة، وهو الآن صحفي وبلا شك رجل مجتمع وهذا هو أحد الأسباب الذي منعها من اللقاء به. لكنها شكّلت له صورة في مخيّلتها ومن دون إدراك منها، تخيّلته طويلاً، نحيلاً، ساخراً، يضع نظارتين طبّيتين ويدسُّ يديه في جيبيه؛ فلم تحبه. كان غوفرنال نحيفاً بعض الشي لكنّه لم يكن طويلاً جداً ولا

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للقصة: «A Respectable Woman»

ساخراً. ولم يكن يضع نظارتين طبيتين ولا يدسُّ يديه في جيبيه، وقد أُعجبت به بعض الشيء حينما قدم نفسه لها أول مرة.

لكنها لم تعرف سبب إعجابها به، ولم تعرف كيف تفسّر ذلك لنفسها بشكل مُرضٍ حين حاولت ذلك. واستطاعت أن تكتشف أنه لا يملك أيّاً من الصفات الرائعة والواعدة التي كان زوجها غاستون يؤكد لها أنه يمتلكها، وعلى العكس جلس صامتاً وتقبّل حديثها الحماسي الذي جعله يشعر أنه في بيته، متظاهرة أمام زوجها بالفرح ومبدية الكثير من عبارات الحفاوة والترحيب بهذا الضيف العزيز، وكان تصرّفه معها مهذباً يليق بحضورها المحترم؛ لكنه لم يبد إعجاباً مباشراً لحفاوتها أو حتى تقديراً.

بعد استقراره في المزرعة أصبح يحب الجلوس في الرواق العريض في ظل الأعمدة الكورنثية الكبيرة ويدخّن سيجاره بهدوء ويستمع باهتمام لتجربة غاستون كمزارع سُكَّر.

«هذا ما أسميه حياة»، أطلق العبارة برضى عميق بينما كان الهواء الذي اجتاح حقل السكر يداعبه بلمسته الدافئة وسلاسته ونعومته. وقد أسعده أيضاً أن تألفه الكلاب الكبيرة التي أخذت تداعبه وتتمسح على ساقيه متودِّدة له. لم يكن مهتمّاً بالصيد، ولم يبدِ أي رغبة في الخروج واصطياد طيور البلابل الزيتونية حين اقترح غاستون ذلك.

حيّرت شخصية غوفرنال السيدة بارودا، لكنها أُعجِبت به، فقد كان في الحقيقة رجلاً محبوباً ومسالماً. لم تفهمه من أول لقاء، لكنها فهمته بشكل أفضل بعد بضعة أيام. استسلمت للحيرة وظلت منزعجة وبهذا المزاج تركت زوجها وضيفها وحدهما معظم الوقت، وحين وجدت أن غوفرنال لم يُبدِ اعتراضاً على فعلها هذا، فرضت عليه رفقتها وكانت تلازمه في نزهاته البطيئة إلى الطاحونة والسير عبر الحقل، وهي تسعى بإصرار لتتغلغل إلى الجوانب الخفية من شخصيته التي حجبها دون وعي منه.

سألت زوجها ذات يوم: «متى سيرحل صديقك؟ بالنسبة إليّ، فقد أرهقني كثيراً.»

«أقل من أسبوع يا عزيزتي، لا أفهم، فهو لم يسبب لك أي أذىً!»

«لا، كنت سأحبّه أكثر إن فعل ذلك؛ لو كان مثل الآخرين، لكنت اضطررت للتخطيط من أجل راحته ومتعته.»

أخذ غاستون وجه زوجته الجميل بين يديه ونظر بحنان وابتسامة في عينيها المضطربتين لما كانا يتبرّجان قليلاً في غرفة ملابسها.

قال لها: «لديك الكثير من المفاجآت يا جميلتي، ولا أعرف كيف ستتصرفين في هذه الظروف.» قبّلها واستدار يلف ربطة عنقه أمام المرآة.

وتابع: «ها أنت ذا تعاملين المسكين غوفرنال بجدية وتثيرين ضده ثورة، وهذا آخر شي يستحقه أو يتوقعه.»

«ثورة!» علقت مستاءة، «هراء! كيف يمكنك أن تقول كلاماً كهذا؟ ثورة طبعاً، لكن كما تعلم فأنت قلت إنه رجل ذكي.»

هو كذلك، لكن هذا الرجل المسكين أُرهِق كثيراً تحت ضغوط العمل لذلك طلبت منه أن يأتي إلى هنا ليأخذ قسطاً من الراحة.

ردّت بتودّد: «كنت دائماً تقول إنه رجل الأفكار، فتوقعت منه أن يكون مثيراً للاهتمام على الأقل.» سأذهب إلى المدينة صباحاً لحياكة ملابسي الربيعية، أخبرني حين يغادر صديقك؛ وسأقيم في منزل عمتي أوكتافيا.

في تلك الليلة ذهبت وجلست وحدها على مقعد تحت شجرة السنديان قرب الممر المفروش بالحصى. لم يسبق أن كانت نواياها وأفكارها مشوّشة إلى هذا الحد. لم تستطع أن تستجمع منها سوى الشعور بضرورة ملحّة لترك منزلها صباحاً.

سمعت السيدة بارودا وقع خطوات تسحق الأوراق اليابسة؛ لكنها لم تميز سوى اقتراب نقطة حمراء لسيجار مشتعل، فعرفت أنه السيد غوفرنال لأن زوجها لا يدخن، تمنّت ألّا يراها، لكن ثوبها الأبيض جعلها مرئية له. رمى سيجاره بعيداً وجلس بجانبها على المقعد؛ دون أن يشك في أنها قد تعترض على حضوره.

قال: «طلب زوجك مني أن أحضر لك هذا يا سيدة بارودا»، وناولها وشاحاً أبيض شفافاً كانت تلفّه حول رأسها وكتفيها أحياناً. أخذت منه الوشاح متمتمة بكلمة شكر وأسدلته على حضنها.

علق ساخراً على شائعات تقول: إن الهواء الليلي له تأثير سام على الفصول. حين حدق ملياً في الظلام من حوله همس بينه وبين نفسه:

«ليلة الرياح الجنوبية

ليلة فيها بعض النجوم الكبيرة

ما تزال تتمايل ليلاً!»

لم تُبدِ أيَّ تعليق على مناجاة الليل هذه والتي بالطبع لم تكن موجّهة لها.

كان السيد غوفرنال قطعاً رجلاً خجولاً لهذا السبب لم يكن واعياً بذاته وفترات تحفُّظه ليست تكوينية، بل كانت مزاجية. وجلوسه هناك بجانب السيدة بارودا ذوّب صمته مع الوقت.

تحدّث بحرية وبقليل من الحميمية، وتكلّم دون احتراز متردّداً أن يكون سماع ذلك لا يروقها. حدّثها عن أيام الجامعة القديمة حين كان هو وغاستون على علاقة وثيقة ببعضهما؛ وعن أيام الطموحات المتحمسة والمتهورة والأهداف الكبيرة. ولم يبقَ لديه الآن سوى الرضوخ الفلسفي للنظام القائم ومجرد رغبة في السماح له بالعيش، بين الحين والآخر مع نفحة صغيرة من الحياة الحقيقية، كما يتنفس الآن.

أدرك عقلها بشكل غامض ما كان يقوله، وكان جسدها هو الحاضر الآن، لم تكن تُفكِّر بكلماته بل كانت تتشرب نغمة صوته، أرادت أن تمدَّ يدها في الظلام وتلمسه بأطراف أصابعها الحساسة على وجهه أو شفتيه وأن تقترب منه أكثر وتهمس عند وجنته ولم تكن تهتم بما ستفعله إن لم تكن امرأة محترمة.

وكلما زاد الدافع وقوي لتقترب منه أكثر، ابتعدت عنه، في الواقع، من ناحية أخرى. وحالما استطاعت أن تنسحب دون أن تظهر وقاحة شديدة، نهضت وابتعدت وتركته وحيداً.

وقبل أن تصل إلى منزلها أشعل السيد غوفرنال سيجاراً جديداً وأكمل مناجاته لليل.

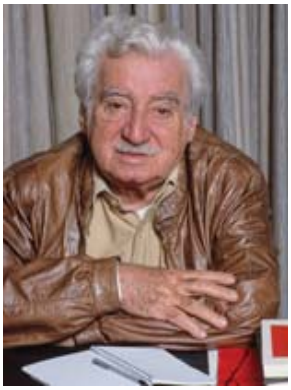
شـعرت السـيدة بارودا بإغراء كبير في تلك الليلة لإخبار زوجها - الذي كان صـديقها أيضـاً - بهذه الحماقة التي اسـتولت عليها، لكنها لم تستسلم للإغراء. إضافة لكونها امرأة محترمة، كانت عاقلة جداً، وهي تعلم أن هناك بعض المعارك في الحياة يجب أن يخوضها الإنسان بمفرده.

لما اسـتيقظ غاسـتون في الصباح كانت زوجته قد غادرت، واستقلت قطار الصباح المسافر باكراً إلى المدينة، ولم تعد إلا بعد أن غادر السيد غوفرنال منزلها.

دار حديث حول إمكانية استضـافته مرة أخرى في الصـيف التالي حيث كانت رغبة غاسـتون كبيرة جداً بذلك؛ ولكن هذه الرغبة استسلمت لمعارضة زوجته الشديدة. ومع ذلك وقبل أن تنتهي السنة اقترحت السـيدة بارودا من تلقاء نفسـها استضافة غوفرنال مرة أخرى، تفاجأ زوجها وتهلل وجهه بالاقتراح الذي جـاء منهـا، وابتهج قائلاً: «يسـعدني يا عزيزتي أن أعـرف أنك تغلّبت أخيراً على كرهـك له؛ فهو حقاً لم يستحق ذلك.»

قالت له ضاحكة، بعد قبلة طويلة ورقيقة على شفتيه: «أوه... لقد تغلبت على كل شيء يا عزيزي! وسترى بنفسك. سأكون لطيفة جداً معه هذه المرة.»

يمانجا عشيقة البحر[1]



تأليف: جورج أمادو

ترجمة: زينب سلامة •

جورج أمادو دو فاريا (Jorge Amado de Faria): (10 آب 1912، 6 آب 2001)، **روائي وشاعر وصحفي وسياسي برازيلي ذائع الصيت. من أعماله: زوربا البرازيلي، كاكاو، نساء البن، دكان المعجزات.**

أسـدل الليـل ستائره في وقت مبكّـر. لم يكن أحد يتوقعه، عندما سقط مثقـلاً بالسحب على المدينة. كانـت الأضواء على رصيف الميناء ماتزال مطفأة، وفي منارة النجوم، لم تتوهـج بعد المصابيح الصغيرة التـي تضيء أكواب الـرام. وكانت سفن عدّة ماتزال ترسم خطوطاً على ميـاه البحر عندما جلبت الرياح الليل المغطّى بالغيوم السوداء.

نظر الرجال إلى بعضهم بعضاً بتعجب، وحدّقوا في المحيط الأزرق كما لو كانوا يتساءلون من أين أتت تلك الليلة بشكل غير متوقع قبل وقتها بكثير، ومع ذلك فقد أتت مثقلة بالغيوم، سبقتها رياح الغسق الباردة كمعجزة مخيفة تحجب ضوء الشمس.

وصلـت الليلة ذلك المساء من دون موسيقا لترحب بها. لم تـتردد صدى أصوات الأجراس الرنّانة في المدينـة. علـى رصيف الميناء، لم يكن هنالك أي زنجـي مع جيتاره، ولا أي أكورديـون ليرحّب بقدوم الليل

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للقصة: «Yemanjá, Mistress of the Sea»

مـن على مقدمة قاربٍ. حتى موسيقـا الباتيكوم الرتيبة لرقصات الكاندومبيـل لم تُسمع، ولاحتى أشجار الماكومباس لم تتدحـرج من على التلال. لمـاذا إذن، جاء الليل دون انتظار استقبالـه الموسيقي المعتاد، أو استدعـاء الأجراس، أو أنغام القيثارات أو العـزف الغامض على الآلات الدينية؟ لماذا جاء إذاً قبل ساعته وخارج وقته؟

كانـت تلـك الليلة غريبة ومكروبـة. كان الرجال غير مرتاحين، وركض البحّـار، الذي كان يشرب في منـارة النجـوم، نحو قاربه كما لو كان يريد إنقاذه من كارثة لايمكـن إرجاعها. أما المرأة، التي كانت على رصيـف السوق في انتظـار قارب من تحب، بدأت ترتجف ليس من الرياح الجليدية والمطر المتجمد، بل من القشعريرة التي جاءت من قلبها القلق، المليء بفأل شر الليل المفاجيء.

كانـت الليلة التي قد وصلت مثقلةً بالغيوم، قادمـةً بقوة الرياح، هي نفسها العاصفة التي أغرقت السفـن وألقـت الرجال في الهـواء. هطل المطر بشـدة، غسل رصيـف الميناء فأضحـى نظيفاً، ضرب الرمـال، جلد السفـن الملقاة بعيداً عن الشاطيء، أثـار الأعماق، وأبعد كل اللذيـن كانوا ينتظرون أن ترسو السفينة.

كالوحش الضخـم، تحرّكت رافعةٌ عـبر الرياح والمطر، محمّلـةً بالبالات. كانت ميـاه البحر تضرب الزنـوج بأسياطٍ بلا رحمة عند المخزن. تحركت الرياح بسرعةٍ مُصدرةً صوت الصفير، مُحطمةً الأشياء، ومرعبـةً النسـاء. كان ظل المطر الأسود يعمـي رؤية الرجال. وكانت الرافعات السـوداء هي الوحيدة التي تتحـرك. مـال قاربٌ بشدة، فسقط رجلان في البحر. كان أحدهما صغـيراً وقوياً، ربما تمتم اسماً في تلك اللحظة الأخيرة، لم يكن قسماً بالتأكيد لأنه بدا بلطفٍ خلال العاصفة.

مزّقـت الرياح الشـراع من القـارب وسحبته إلى رصيف الميناء كنذير مأساوي. انتفـخ جوف المياه واندفعت الأمواج باتجاه السّد. تحركت الدّوريات بقلقٍ شديدٍ بجوار رصيف الأخشاب وقرر رجال القوارب عـدم العودة تلـك الليلة إلى القرى الصغيرة في ريكونكافو. انقذف شـراع السفينة المتحطّمة على الأمواج المتكسرة، وانطفأت الأضواء فجأةً على متن القوارب جميعها. بدأت النساء يهتفن صلاة الموتى بينما كانت عيون الرجال تقوم بعملية البحث في البحر.

لم يعـد يبتسم روفينو مقابل كأس رامه. في تلك العاصفـة، لم تكن لتأتي إزميرالدا. أضاءت الأنوار، ولكنهـا كانت ضعيفة ومومضة. فلم يستطع الرجال، الذين كانـوا ينتظرون السفينة، أن يميزوا أي شيءٍ، ودخلـوا المخازن، وتمكنوا بالكاد مـن تحديد شكل الرافعة وأشكال آلات التحميل التي تحدّبت أثناء المطر. ولكنهم لم يتمكنوا من رؤية السفينة المأمولة التي ربما كان على متنها أصدقاء، آباء، إخوة، أخوات وعشاق. ولاحتى الرجل الذي كان يبكي في أسفل الدرجة الثالثة من السفينة.

اختلـط المطر بالدموع على وجه الرجل الـذي كان يعبر دروب البحر على متن سفينةٍ رست في موانئ مختلفة، واندمجت ذكرى أعمدة الإنارة في قريته مع الأضواء الضبابية للمدينة العاصفة.

قـرّر القبطان مانويل، البحّار الذي كان يعرف الكثير عن هذه المياه، عدم الخروج بقاربه تلك الليلة. إنّ الحب شيءٌ لطيفٌ في الليالي العاصفة، وكان جسد ماريا كلارا تفوح منه رائحة البحر.

كانــت أضواء الحصــن القديم مطفأة كأضــواء المصابيح عل القوارب، وبعد ذلــك، فجأةً، أصبحت المدينة أيضاً مظلمةً، حتى الرافعات توقفت عن التحرك، ولجأ عمال السفن إلى المخازن.

عندما رأى جوما ذلك الظلام من على متن قاربه، أصبح لاليانتي خائفاً، وأمسكت يده بدفة القيادة، وانحرف القارب إلى جانبٍ واحدٍ. كان رصيف الميناء مهجوراً، وكانت ليفيا الوحيدة، تلك الفتاة الرقيقة، ذات الشعــر المبلل المتشبث بوجهها، تقف في مواجهة رصيــف القارب، تنظر إلى الأمواج الغاضبة، وتسمع صرخــات ماريا كلارا العاطفية، وأفكارها وعيناها على البحر، تهزها الرياح كعود القصب ويصفع المطر وجههــا، قدميها ويديهــا، وهي واقفةٌ بسكون وجسدها يندفع نحو الأمام محدقــةً في الظلام وكلُّها أمل أن ترى من بعيد مصباح الشجاع الأحمر يعبر عبر العاصفة، ويضيء الليل الحالك معلناً بذلك وصول جوما.

فجــأةً وبسرعة قدومهــا، انطلقت العاصفة إلى مياهٍ أخرى لتغرق سفناً أخرى. لم تعد صرخات ماريا كلارا صرخــات حادة من المتعــة والألم، بل أصبحت صرخات حيوان جريح اخــترق العاصفة بتحدٍ. الآن، كانــت ليلة مــن الحب والموسيقا، ليلة من النجوم وضوء القمر تمتد عــبر المدينة، عبر البحر، عبر رصيف الميــناء، وكان الحب على متن قارب القبطان مانويل جميــلاً وهادئاً، تنطق ماريا كلارا تنهدات من الفرح الخانــق وكأنها أغنيــةٌ، فتدير ليفيا نظرها وتسمــع صوتها عبر البحر الهادىء. سرعــان ماسيأتي جوما، سيعبر الخليج وستضمّه بين ذراعيها ويمارسان الحب معاً.

انتهــت العاصفــة ولم تعــد خائفة بعد الآن. لم يمض وقــت طويل حتى شعّ بصيصــ المصباح الأحمر للقــارب بضعــف على البحــر المظلم. ضربت الأمواج الصغــيرة حجارة السّد وهزّت القــوارب بلطف. من بعيــد، لمعــت الأضواء علــى أرصفة المدينة الرطبــة، وتحركت مجموعة من الرجال، الذيــن لم يعودوا على عجلةٍ من أمرهم أو خائفين، نحو المصعد الكبير.

يمــر قــاربٌ ويلقي قبطانه بالتحيــة على ليفيا، بينما يكــون هنالك بعيداً مجموعة مــن الرجال تقوم بتفحصــ شراع السفينــة المتحطمة ممزقاً مرمياً بالقــرب من رصيف الميناء. يركضــ بعض الرجال إلى قواربهــم بحثــاً عن الجثث. أما ليفيا فكانــت ماتزال تفكّر بجوما، الذي لم يصــل بعد، وبالحب الذي كان ينتظرهــا. كانت تعتقد أنها أكثر سعادةً من ماريا كلارا التي لم تدرك معنى الانتظار ومعنى الخوف. «هل تعلمــين مــن غرق، ليفيا؟» يسأل أحدهم. ارتجفت ليفيا ولكن هذا الشــراع لم يكن شراع البحّار الشجاع، فشراعــه أكــبر ولن يتمزق بهذه الطريقــة. استدارت وسألت رولينو: «مَنْ؟». أجــاب رولينو: «إنه رايموندو وابنه، غرقوا بالقرب من المدينة. لقد كانت ليلة جامحة».

في تلــك الليلــة كانت ليفيا تفكر أن جوديث لن يكون الحب مــن قدرها مرة أخرى في غرفتها ولا حتى علــى متن قارب زوجها. لقد مات جاك، ابــن رايموندو، وستذهب إلى هناك بعد ذلك، بعد أن يأتي جوما، بعد أن قتلوا الاشتياق والحنين، وبعد أن أحبوا.

ينظر روفينو إلى القمر الصاعد قائلاً: « ذهبوا يبحثون عن الجثث، هل لديها علم جوديث، سأذهب لإخبارها....».

نظرت ليفيا إلى الزنجي. لقد كان عملاقاً تبعث منه رائحة الرام. لقد كان يشرب بالتأكيد في منارة النجوم. لماذا يجب أن ينظر إلى البدر الذي كان يبدو وكأنه يركب السماء ويضيء كل شيء بإشعاع فضي.

بقي روفينو جالساً. كان هنالك صوت موسيقا قادمة من الحصن القديم: « الليلة من أجل الحب....» صوت زنجي ثقيل. ينظر روفينو إلى القمر وهو يفكّر ربما أيضاً أن جوديث لن يكون الحب من قدرها تلك الليلة ولا حتى في أي وقت آخر، فقد رحل زوجها وقضى حتفه في البحر.

صوت موسيقا من بعيد: « تعال وأحب عند مياه البحر التي تشرق تحت ضوء القمر....». لن تواسي الأغنية جوديث. بإيماءة، يقول روفينو: « سأذهب إلى هناك...، سأكون هنالك قريباً...». سار بضع خطوات وتوقف قائلاً: « إنه محزن جداً، من الصعب أن أقول... أن أقول إنه مات ....».

خدش روفينو رأسه. وليفيا غدت حزينةً. لن تتمكن جوديث من أن تحب مرة أخرى، لن تحب أبداً عند مياه البحر، عندما يسطع القمر. فبالنسبة إليها، الليلة لن تكون من أجل الحب، بل ستكون من أجل الدموع.

مدَّ روفينو يده قائلاً: « لماذا لا تأتين معي، ليفيا؟ أنت تعلمين كيف تقولين...». لكن الحب كان في انتظار ليفيا، وكان جوما سيأتي عاجلاً على متن قارب الشجاع، وسيشع المصباح الأحمر، كانت تلك الساعة قادمة عن قريب عندما تلتقي أجسادهم، سيبحر جوما عبر عباءة الضوء التي نشرها القمر فوق مياه البحر. لا تستطيع ليفيا أن تذهب. لم تكن ليفيا ترغب إلا بالحب والسعادة أن تتملكها، بعدما شعرت بالخوف تلك الليلة، ورأت جوما يغرق. لا تستطيع أن تذهب لتشارك جوديث في البكاء. قالت ليفيا:» أنا ذاهبة لأرى ما إذا كان جوما سيأتي، روفينو». هل كان الزنجي سيفكر بها بشكلٍ سيءٍ، ولكن لا يمكن لجوما أن يطول غيابه أكثر من ذلك. أضافت قائلة:» سآتي فيما بعد....». لوّح روفينو بيده قائلاً: « تصبحين على خير، إذاً»، ردت ليفيا قائلة: « تصبح على خير».

سار روفينو بضع خطوات كسولة، ونظر إلى القمر وبدأ ينصت إلى الرجل الذي كان يغني: « تعال وأحب عند مياه البحر التي تضيء تحت ضوء القمر....».

ثم استدار باتجاه ليفيا قائلاً: « هل تعلمين أنها حامل؟»، تتساءل ليفيا: «جوديث؟»، يرد روفينو:«نعم، جوديث».

بدأ يمشي محدّقاً بالقمر. كانوا يغنّون من الحصن القديم:» تلك الليلة من أجل الحب....

كانت ماريا كلارا تتمتم وتضحك بين ذراعي رجلها. تبدأ ليفيا بالجري منادية لروفينو: « أنا ذاهبة معك....». يمشون على طول، وتستمر ليفيا في مشاهدة البحر لوقت طويل، مَن يستطيع معرفة ما إذا كان ذلك المصباح الأحمر الذي يلمع بعيداً هو ليس مصباح الشجاع؟».

كانت جوديث سمراء، وكان بطنها قد أصبح يظهر كبيراً الآن تحت فستانها المشوّه. الجميع كان صامتاً. وكان روفينو الزنجي يلوّح بيديه، وكأنه لا يوجد مكان ليضع يديه، ويحدق بالآخرين بعيونٍ خائفة. كانت ليفيا هي صورة العزاء الخالص، يداها تحميان رأس جوديث. بدأ الناس يُقبلون ليقدموا التعاطف والعزاء، وهم يقفون في أرجاء الغرفة في انتظار الجثث التي ذهب الرجال بحثاً عنها في مياه البحر. أينما وجدت جوديث، تأتي التنهدات المتكسرة، بينما كانت تتحرك يدا ليفيا بإيماءات مريحة. ثم جاء القبطان مانويل مع زوجته ماريا كلارا وكانت عيناها منتفختين.

لم يتبقَ شيء الآن لتذكر العاصفة. لم تعد ماريا كلارا تتنهد بحبٍ. لماذا إذاً، تبكي جوديث؟ إنها أرملةٌ الآن، والرجال في انتظار الجثتين.

كان روفينو الزنجي سيهرب بكل سرور إلى ذراعي إزميرالدا. لقد كان مقهوراً من حزن المنزل، من حزن جوديث، لم يكن يعلم ما يفعل بيديه، ولكنه كان على علمٍ أنه سيعاني أكثر عندما تأتي الجثة، عندما تلتقي جوديث لآخر مرة برجلها الذي أحبها، الذي منحها ابناً، والذي تملّك جسدها.

كانت ليفيا هي الوحيدة الشجاعة ولهذا كانت الأكثر جمالاً. من الذي لا يرغب في الزواج منها، من الذي لا يرغب في أن يُرثى قبلها عندما يلقى حتفه في البحر. كانت ليفيا في تلك الأثناء شقيقة جوديث، ولكنها كانت ترغب بالفرار والذهاب لانتظار جوما على حافة رصيف الميناء، وتقضي ليلةً تحت ضوء النجوم.

لقد كان الجميع منزعجين من معاناة جوديث، وكانت ماريا كلارا تعتقد أنّ القبطان مانويل سيُترَك في البحر يوماً ما في ليلة عاصفة، وأن ليفيا ستفقد أملها في انتظار جوما لإحضار الأخبار لها. تمسّكت ماريا بيد مانويل الذي سألها: « قبعة.. إنها معك؟ «. كانت تبكي وكان مانويل صامتاً. أحضروا زجاجةً من شراب الرام. قادت ليفيا جوديث إلى غرفة النوم، وذهبت ماريا كلارا معهم لتبكي مع جوديث الأرملة، تبكي على نفسها.

عادت ليفيا إلى الغرفة الأخرى. وكان الرجال يتكلمون بصوت منخفض ويتناقشون ما حصل خلال العاصفة، وما حلَّ بالأب وابنه اللذين ماتا تلك الليلة. قال أحد الزنوج: « لقد كان الرجل العجوز رجلاً حقيقياً، كان لديه شجاعة تكفي لثلاثة رجال».

قام أحد الأشخاص بفكِّ زجاجة الرام. عبرت ليفيا من خلال المجموعة ونظرت من الباب، وأنصتت إلى تمتمة البحر الهادئ التي لاتتغير. يجب أن يصل جوما في الحال، سيأتي بالتأكيد ليبحث عنها في منزل جوديث. كانت ليفيا تستطيع صنع أشرعة القوارب حتى على الرغم من ظلام رصيف الميناء. فجأةً ضرب قلبها الخوف الذي ضرب قلب ماريا كلارا، ماذا لو جاؤوا في ليلة ما لإخبارها أن جوما قد ابتلعته مياه البحر، وأن قارب الشجاع كان يتجوّل بلا مسارٍ، بلا دفة، وبلا دليل؟ حينها علمت كم كانت شقيقة جوديث، شقيقة ماريا كلارا وشقيقة كل نساء البحر، نساء المصير المشترك الذين ينتظرون خبر وفاة أزواجهن في ليلة عاصفة.

يأتي صوت بكاء جوديث من غرفة النوم. لقد تُرِكت مع طفلٍ. ربما ستبكي يوماً ما على موته في أعماق البحر أيضاً.

قال رجلٌ من المجموعة في الغرفة الخارجية: « لقد أنقذ خمسة رجال.... لقد كانت ليلة عصيبة. رأى الكثيرون في تلك الليلة أُمَّ المياه...».

تستمر جوديث في البكاء في غرفة النوم. إنه مصيرهم جميعاً. رجال رصيف الميناء لديهم طريق واحد ليعبروه في حياتهم، إنه طريق البحر. لقد شرعوا في ذلك لأنه هذا هو مصيرهم. إنه البحر سيّد الرجال كلّهم. من البحر تأتي أفراحهم وأحزانهم كلّها، إنّه لغزٌ عجز البحّارة الأكثر انتصاراً عن فهمه،

ولا حتـى أولئـك الربابنة القدماء الذين لم يعودوا يذهبون إلى البحـر، الذين أصبحوا يصلحون الأشرعة ويـروون القصص. مـن الذي فكَّ لغز البحر؟ تأتي من البحر الموسيقا، الحـب والموت. ربما لا يبدو القمر أكـثر جمـالاً من على البحـر؟ إنه يتغير باستمرار، كما هـي حياة الرجال على القـوارب. من منهم قضى سنواته الأخيرة كرجال الأرض الذين يداعبون أحفادهم ويجتمعون مع العائلة لتناول عشاء الأحد؟ لا أحد من رجال البحر يمشي بخطا ثابتة قوية كرجال الأرض. كل واحد منهم لديه شخص ما في أعماق البحر، ابـن، أخ، ذراع، قارب غارق وشـراع مزقته العاصفة. ولكن أيضاً، مَن منهـم لا يمكنه غناء أناشيد الحب علـى رصيـف الميناء في الليالي؟ مَن منهم لا يمكنه أن يحب بعنف وبلطف؟ لأن في كل مرة يغنون أو يحبون قد تكون تلك الأغنية الأخيرة التي ينشدونها أو الحب الأخير. عندما يقولون وداعاً لزوجاتهن، لا يقبلونهن قبلات سريعة كرجال الأرض، إنهم يودعونهن طويلاً، الأيدي التي تلوّح وكأنهم....

كانـت ليفيا تنظـر إلى الرجال الذين كانوا يتسلّقون المنحدر في مجموعتـين. وكانت المصابيح تعطي طابعـاً خيالياً لموكب الجنازة. كمـا لو أنها شعرت بوصولهم، تضاعف حزن جوديث وبكاؤها. كان يكفي أن ترى الرجال برؤوسهم المكشوفة لتعرف أنهم أحضروا الجثث.

لقـد مات الأب وابنه في العاصفة، وليـس هنالك شك في أن أحدهما حاول إنقاذ الآخر ولكن كلاهما هُلكا في البحر. تصاحب الجثث صوت موسيقا ملهمة آتية من بعيد، قادمة من الحصن، قادمة من رصيف الميناء، قادمة من القوارب من مكان بعيد غير محدّد.» جميل أن تموت في البحر....»

تبكـي ليفيا. وتـأوي جوديث في حضنها، إنها تبكي وهي على يقـين أن يومها سيأتي كيوم ماريا كلارا ويـوم نسـاء رجال البحر جميعهنّ. كانت الموسيقا تصـل إلى مسمعهنّ عبر رصيف الميناء» جميل أن تموت في البحر».

ولكن في تلك اللحظة لم يكن حتى وجود جوما، الذي كان يسير في الموكب ووجد الجثث في البحر، أن يواسي قلب ليفيا.

تأتـي موسيقـا بعيدة قادمة من الحصن القديم تغني: « جميل أن تموت في البحر» وكأنها تتحدث عن مصير زوج جوديث.

الجثث تملأ الغرفة، جوديث تبكي راكعةً بجانب زوجها والرجال حولها وماريا كلارا مع الخوف الذي كان يملأ قلبها في أن يوماً ما سيغرق زوجها القبطان مانويل في البحر.

لكن لماذا كانت ليفيا تفكر بهذا، لماذا تفكر في الموت والحزن، في حين أنّ الحب ينتظرها؟ لأنهم كانوا علـى مقدمة سفينة الشجاع، وكانت ليفيا تتمدد على سطـح السفينة تحت الشراع المغطّى بالفرو، وراحت تنظر إلى رجلها بهدوءٍ وهو يدخن غليونه، لماذا كانت تفكر بالموت وبالرجال الذين صارعوا الأمواج، بينما رجلها كان بالقرب منها، قد نجا من العاصفة مدخّناً غليونه.

ومع ذلك كانت ماتزال تفكر. إنها حزينة لأنه لم يغمرها بين ذراعيه الموشومتين. كانت تنتظره بينما كانـت تضـع يديها تحت رأسها ويظهر نهداها تحت القميص بينما يرفعه نسيم الليل بلطف ويداعبه. كان القارب أيضاً يتحرك بلطفٍ.

كانـت ليفيـا تنتظر وكان الانتظـار يجعلها أجمل، فقد كانـت ألطف امرأةً على رصيـف الميناء وعلى القوارب كلها. لم يكن هنالك قبطان لديه امرأة كامرأة جوما. الجميع كانوا يقولون الشيء نفسه ويبتسمون لهـا عندما يرونها تمـرُّ. كانوا يرغبون أن يحتضنوها بين أذرعتهم القوية، ولكنها كانت لجوما وحده. فقد تزوجتـه في كنيسة مونتسيرات حيث تزوج الصيادون ورجال القوارب وأسياد السفن، حتى البحّارة الذين يسافـرون عبر البحـار البعيدة في سفن ضخمـة يأتون ليعقـدوا قرانهم في تلك الكنيسـة، كنيستهم التي تتشبث بالتل وتطل على البحر. لقد تزوجت من جوما هنالك، ومنذ ذلك الحين أحبَّ ليفيا وجوما بعضهم وتعانقـت أجسادهم على البحر تحت القمر في الليالي، علـى رصيف الميناء، على قاربهم، في غرف منارة النجوم، وعلى رمال الرصيف.

اليوم بعد أن انتظرته طويلاً في خضم العاصفة، اليوم عندما تمنته كثيراً لأنها كانت خائفة جداً، لم يكن جوما يفكر بها مدخناً غليونه. لذلك كانت تتذكر جوديث التي لن تحب مرة أخرى، التي كان الليل من قدرهـا للبكاء. لقد تذكرتهـا وهي راكعة بجانب زوجها، تنظر إلى وجهه، ذلك الوجه الذي لم يعد يتحرك ولا يبتسم، الوجه الذي انحدر تحت الأمواج، والعيون التي كانت الآن ترى يمانجا، أم المياه.

كانـت ليفيـا تفكر بغضبٍ بيمانجـا. إنها أم مياه البحـر، عشيقة البحر، ولذلـك كان الرجال الذين يعيشون فوق الأمواج يخافونها ويحبونها. كانت يمانجا تعاقب، لم تكن لتظهر نفسها للرجال إلا حين يلقون حتفهم في البحر. كان الرجال الذين يُقضى عليهم في العواصف هم المفضلون لديها، والذين يموتون وهم ينقـذون الآخريـن، كانوا يذهبون معهـا في البحر كسفينة تعبر كل الموانئ والبحـار. لرؤية أم البحار، كان هنالـك العديد مـن الرجال الذين ألقوا أنفسهـم مبتسمين للبحر ولم يعودوا مرة أخـرى. لقد ذهبوا إلى يمانجا، هل يمكن أن تكون نائمةً معهم في الأعماق؟

كانـت ليفيـا تفكر بأم المياه باستياء وامتعاض، ستكون يمانجـا في هذه الساعة مع الأب وابنه اللذين لقيـا حتفهمـا في البحر، وسيتقاتلـون في سبيل الحصول عليهـا، الأب وابنه اللذان كانـا قريبين جداً من بعضهمـا طـوال حياتهما. ربما مـات الأب في محاولة لإنقـاذ الابن. عندما عثر جومـا على الجثث، كانت يـد الرجـل العجوز تمسك بقميص الابن. مـات الأصدقاء، والآن من يدري؟ ربمـا بسبب يمانجا، عشيقة البحر، المرأة التي لا ينظر إليها سوى الموتى، إنهم يقاتلون: رايماندو يرسم سكينه، الذي لم يجده الرجال في حزامه ولا بدَّ أنه أخذه معه. إنهم يتصارعون ربما في أعماق المحيط لمعرفة أيّهم سيبحر معها إلى المدن الواقعة على الجانب الآخر من الأرض.

كانت جوديث التي تبكي تحمل ابناً في بطنها، جوديث التي ستنهي أيامها بعناء، جوديث التي لن تحب رجـلاً مرة أخـرى، يجب أن تكون قد نسيـت الآن، لأن أم المياه كانت شقـراء ذات شعر طويل عارية تحت الأمواج، نادراً ما تغطيها خصلات شعرها الطويل التي تتلألأ على نحو خفيف عندما يمر القمر فوق سطح البحر.

رجـال الأرض – ماذا يعرفون؟ يقولون إنهـم أشعة القمر على البحر. لكن البحّـارة، سادة السفن، رجال القوارب يضحكون على رجال الأرض الذين لا يدركون شيئاً. إنهم يعلمون أن شعر أم المياه هو الذي

ينظر إلى الأعلى ليرى البدر. إنها يمانجا التي تأتي لمشاهدة القمر، لذلك يقف الرجال يحدّقون في البحر الفضّي في ليالي القمر المضيئة، يعلمون أن أم المياه موجودة هناك.

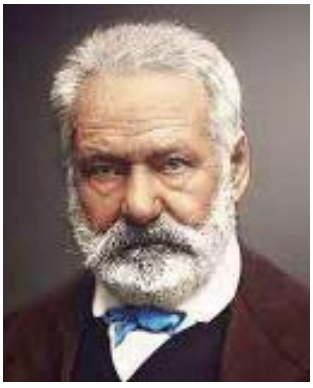
يعزف الزنوج على القيثارات والأكورديون ويرقصون الباتاك ويغنون. إنه التكريم الذي يقدمونه لعشيقة البحر. يدخّن آخرون غلاييهم لإضاءة المسارات، حتى تتمكن يمانجا من رؤية طريقها. الجميع يحبونها وحتى أنهم ينسون أزواجهن عندما يمتدُّ شعر أم المياه عبر سطح البحر.

وهكذا يقف جوما، وهو ينظر إلى المنحنيات الفضية للماء ويسمع موسيقا الزنجي الذي يدعوهم للموت، ويغني: «جميلٌ الموت في البحر»، فالغرقى سيذهبون لمقابلة أم المياه، أجمل امرأة في العالم. يحدّق جوما بشعرها ناسياً ليفيا، بينما تعرض نهديها وجسدها ممتدٌ عبر البحر، ليفيا التي لطالما انتظرت أن تأتي ساعة الحب، ليفيا التي رأت العاصفة تدمر كل شيء وتُغرق القوارب وتقتل الرجال، ليفيا التي كانت خائفة.... كيف يمكن أن تمسكه بين ذراعيها، وتقبّل فمه، وتكتشف فيما إذا كان خائفاً عندما تُظلِم الأضواء لتثبيته على جسدها ومعرفة ما إذا كان البحر قد غمره.

ومع ذلك، تراه يقف هناك ناسياً ليفيا، لا يفكر إلا بيمانجا، عشيقة البحر. ربما حتى أنه يحسد الأب والابن اللذين ماتا في العاصفة، واللذين يريان عوالم لا يعرفها سوى البحّارة على السفن البخارية الكبيرة. كانت ليفيا مليئة بالكراهية والرغبة في البكاء، كانت تريد أن تغادر البحر وتذهب بعيداً.

يمر قاربٌ. ترفع رأسها وتستدير لرؤيته بشكل أفضل. ينادون جوما: «مساء الخير، جوما!»، يلوِّح جوما بيده: « رحلة جيدة لك». تنظر ليفيا إليه. الآن بعد أن أخفت السحابة القمر ورحلت يمانجا، يضع جوما غليونه ويبتسم. تجثم ليفيا مبتهجةً وتشعر بنفسها بين ذراعيه. يقول جوما:» أين يمكن أن يكون ذلك الزنجي الذي يغني؟»، ترد عليه قائلة: «ربما في الحصن، لا أعلم». (موسيقا جميلة).

مختارات شعرية
وُجِدَت النساءُ على الأرض [1]
للشاعر ڤكتور هوغو
من ديوانه التأملات



تأليف: ڤكتور هوغو
ترجمة: د. مايا حدة •

ڤكتور هوغو: (Victor Hugo) (26 شباط 1802 – 22 أيار 1885): أديب وشاعر فرنسي، ومن أبرز أدباء فرنسا في الحقبة الرومانسية. نُشر له أكثر من خمسين رواية ومسرحية خلال حياته، من أهم أعماله: أحدب نوتردام والبؤساء .

وُجِدَت النساءُ على الأرض
ليجعلن كل شيء مثالياً
فالكونُ لغزٌ تُفَسِرُه قُبُلاتُهن.

إنهُ الحبُ الذي يرتدي
السماءَ والموجَ كحزام له
فما الطبيعةُ في حقيقةِ أمرها
سوى حُلية يَتزينَّ بها

وتَهدي الأشياءُ البراقةُ الروحَ
عِطرَها أو لونَها

• مترجمة ومدرّسة في جامعة دمشق .

1) العنوان الأصلي للقصيدة: «Les femmes sont sur la terre»

فلو لم يخلقَ اللهُ المرأةَ
لما خلق الزهرة.

ما نفع شراراتكم
يا حجارةَ الزفير الأزرق، دون العيون الحانية؟
فحجارةُ الماس، دون الحسناواتِ، ليست سوى مجرد حصى،

وبين الخمائل
تنام الورودُ واقفةً
كثغور فاغرة
كي لا تنطق بأي كلام.

وتَستَلُّ الأشياءُ التي تَبُثُّ الجمالَ وتُوَلِدُ الحُلمَ
من النساءِ صفاءَها،
فاللؤلؤةُ البيضاء، دون حواء
دونك أنتِ، يا فاتنتي الحسناء

تمُسي قبيحةً
كحبي الهارب منكِ
حبي الأشبه
بمرض وحش أثناء الليل.
باريس، نيسان، 18...

أتنفس حيث يخفق قلبك[2]

أتنفّس حيث يَخفقُ قلبك
هل تدركين للأسف ما جدوى
البقاءَ هنا إن فارقتِني؟
وما نفعُ العيش إن رحلتِ؟

ما نفع العيش كظلِ
ذلك الملاك الهارب؟
وما قيمة أن تبدو كليلٍ
تحت قبّةِ السماء القاتمة؟

فأنا زهرةُ الأسوار
ونيسانَ هو كنزي الوحيد
يكفي أن تذهبي
لكي أخسر كل ما أملك

تحيط بي هالاتُ نورك
وتُمسي رؤيتك هاجسي الوحيد.
فيكفي أن تحلّقي بعيداً لكي أرافق دربك.

إن ذهبتِ، تحنو جبهتي
وتهرب روحي من مهدها في السماء
لأن يدكِ البيضاء
تحمل ذلك الطائر البري.

ماذا تودّين أن أصبح
إن لم أعد أسمع وقع خطاك؟

---

2) العنوان الأصلي للقصيدة: «Je respire où tu palpites»

وما الذي يتلاشى؟
أهي عيشتي أم حياتك؟ لست أدري.

وعندما تهوي شجاعتي
أستلهم أخرى من قلبك النقيّ
فأنا كطائر الحمام
يروي ظمأه من البحيرة اللازوردية.

وبالحب تدرك الروح
الكون القاتم والمبارك
وأن هذه الشعلة الصغيرة
كفيلة بإنارة المدى.

دونك أنتِ، تمسي الطبيعة
سجناً مغلقاً
وأمضي في رحلتي
شاحباً منبوذاً

دونك أنتِ، تتجرد الأشياء من أوراقها وتتهاوى
ويملأ الظل حاجبي الأسود
ويغدو العيد لحداً
والوطن منفى.

وأنا هنا أناشدك واستجدي عطفك:
لا تهربي بعيداً عن آلامي
يا طائر روحي الذي يغرّد على أغصاني.

فما الذي أرغب به؟
وما الذي أرتعد منه؟
وما غايتي في الحياة
إن لم تكوني بجانبي؟

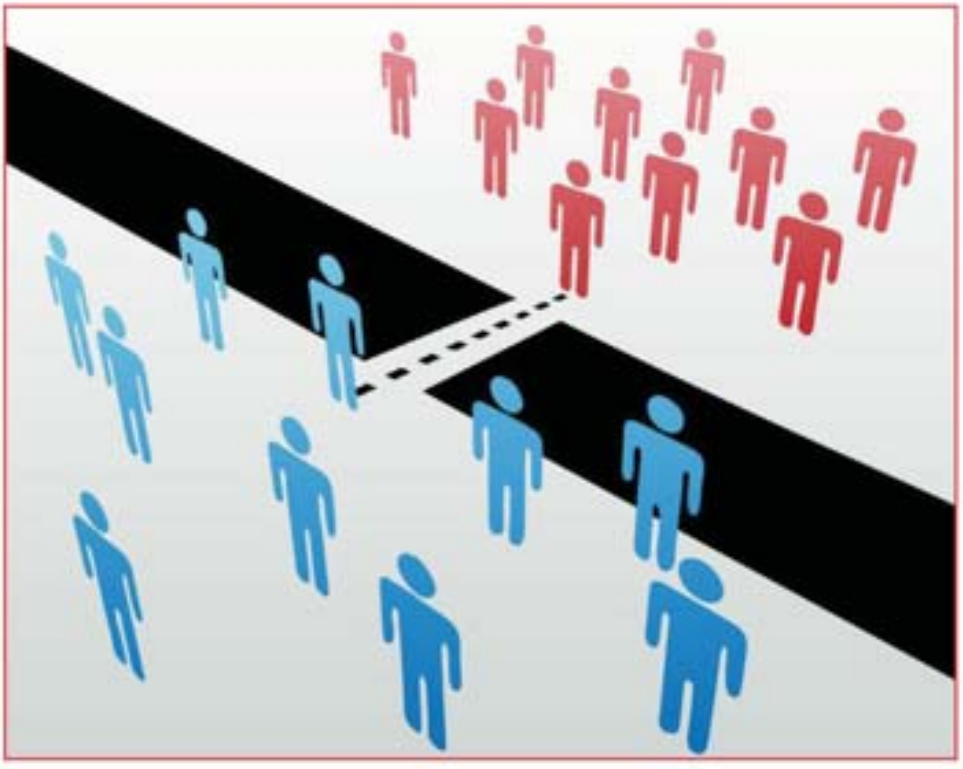
تحملين عبر الأنوار
تحملين عبر الشجيرات
صلاتي على جناح
وأغنياتي على الجناح الآخر.

بماذا أخاطب الغابة الكئيبة
التي كانت تنيرها رقّتك؟
وبماذا أجيب الوردة سائلة:
«أين هي شقيقة روحك؟»

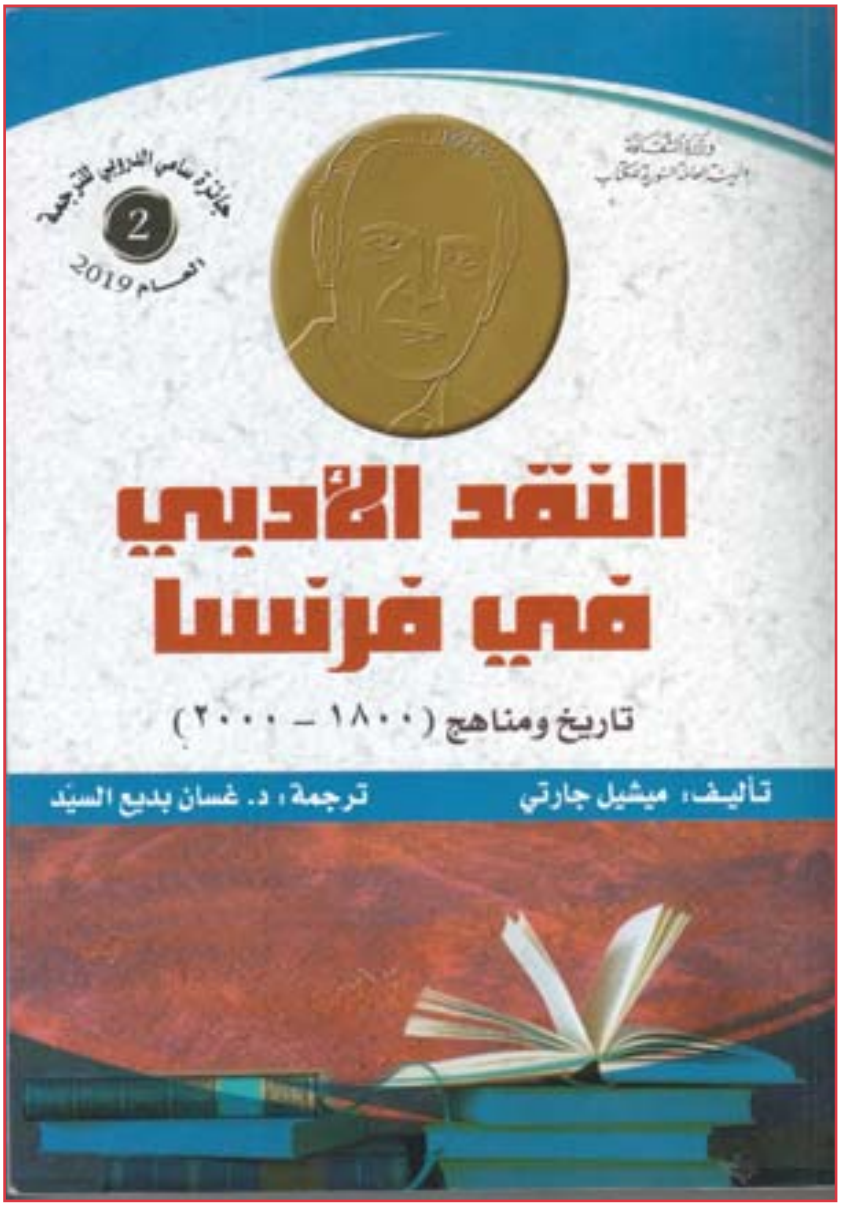
حينها سألقى حتفي، لوذي بالفرار إن تجرأتِ
أيتها الأيام الماضية، ما الفائدة من
مشاهدة كلِّ هذه الأشياء
التي لم تعد حبيبتي تنظر إليها؟

وما أنا فاعل بالقيثارة؟
بالفضيلة وبالقدر؟
وما أنا صانع آسفاً بالنهار دون طيف ابتسامتك؟
وما غايتي وقد غدوت وحيداً شرساً
باليوم والسماوات دونك أنتِ؟
وما أنا صانع بالقبلات دون ثغرك
وبالدموع دون مقلتيك!
آب، 18.

002-1965_Faith-Ringgold_Early-Works-25_Self-Portrait-CROP-310x375



جسور الألفة


جائزة ساس الدولية للترجمة
2
العام 2019
النقد الأدبي
في فرنسا
تاريخ ومناهج (١٨٠٠ – ٢٠٠٠)
تأليف: ميشيل جارتي
ترجمة: د. غسان بديع السيد

النقد الأدبي في فرنسا
تاريخ ومناهج (1800 - 2000)

تأليف: أحمد علي هلال •

في كتابه **الكتابة في درجة الصفر** (*writing degree Zero. 1953*) يتساءل رولاند بارت صاحب المبادئ الجديدة لفهم الأدب وماهيته في فرنسا وصولاً إلى نظرية مستقلة في الأدب: كيف يمكن أن يكون تاريخ متمركس معاصر للأدب الفرنسي؟ (البنيوية وما بعدها) من ليفي شتراوس إلى دريدا (جون ستريك).

إرهاصات وتمثيلات:

وهذا ما يحيلنا إلى قراءة تاريخ النقد في فرنسا عبر كتاب **النقد الأدبي في فرنسا** الذي وضعه الكاتب الفرنسي ميشيل جارتي الذي يشغل كرسي الأدب الفرنسي في جامعة السوربون، بترجمة دقيقة للدكتور غسان بديع السيد أستاذ النقد العربي الحديث والأدب المقارن في جامعة دمشق، وعبر فصول الكتاب الأحد عشر سنقف على سيرورات ومسارات وانعطافات النقد الأدبي في فرنسا، كما إسهامات النقاد والأدباء والمفكرين داخل الرواق الأكاديمي وخارجه، بالمعنى التاريخي/ السجالي الذي دفع إلى تلك «المماحكات الأكاديمية» التي يبديها ميشيل جارتي مع الكتّاب والنصوص والأدلُّ حركة الأدب الفرنسي منذ القرن التاسع عشر وصولاً إلى القرن العشرين، مقارباً التفكير في الأدب وكيف انتمى النقد للعقيدة الكلاسية، أي ستتجلى بوضوح «الرومانسية» كعقيدة من شاتو بريان ودوستال وستاندال وهوغوما بينهم، مبرزاً الدور الذي لعبته الصحافة بدفاعها عن العقيدة الكلاسية، ذلك أن مصطلح

• كاتب فلسطيني.

رومانسية بحسب الكاتب جارتي، دخل في الاستخدام بصورة كاملة في منتصف العشرينيات ومعه تطورت الأجناس الأدبية لا سيَّما الشعر والرواية بصدور المجموعة الشعرية الرومانسية الأولى بصياغته الكلاسية –**أزهار الشر**– تمهيداً لظهور فرلين، وأمثولة البيت الشعري الذي يبدي تحرراً في المسرح، وبالرهان على المسرح، لتتأكد للقارئ العلاقة بين الأدب والمجتمع وكيف يخضع العمل الفني للشرطين الأخلاقي والاجتماعي، بعض ذلك الفهم المتواتر لمفهوم الأمة الفرنسية وإبداعها، يذهب ميشيل جارتي متتبعاً وعبر لوحات عديدة تطورات الأدب والنقد في فرنسا، مراجعاً ما كتبته مدام دوستال بحس نقدي تأملي ومؤكدة «أنه سيكون من المرغوب فيه القدرة على الخروج خارج السور الذي رسمته الأشكال الشعرية والقوافي حول الفن»، وعليه فإن متابعة أطروحات –دوستال– ستبدي قدراً من صيرورة الأفكار داخل تاريخ النقد الفرنسي، والدعوة إلى أدب متجدد (شاتو بريان)، «إن أدباً جديداً ينهض، تبقى أعماله الكلاسية صروحاً لكنها لم تعد نماذج» كما تذهب مدام دوستال ورسالة ستاندال، ولماذا كان شكسبير بطلاً للشعر الرومانسي، وهو منفرداً يقدم المخطّطات التي يجب أن يشتغل العبقري بموجبها، سنستمر إذن في البعد الجدالي الذي يبديه –جارتي– حول الجمال المثالي والمحاكاة ونسبية الذوق، ومعيار فن تقديم الأعمال الأدبية إلى الجماهير، دون أن يتطيّر من تأثير دور الصحافة في مقابل رؤية الأكاديمية الفرنسية، معللاً جملة من الحقائق الشاملة في الأدب الحديث المناقضة لحقيقة العصور القديمة، كما مفهوم نهاية النماذج وبالدعوة إلى نقد جديد يتوقف عن الحكم وفق معايير الذوق القديم والقواعد والأجناس، وحرية العبقري وفي التفاضل ما بين وجهة نظر الناقد ووجهة نظر القارئ، وإذا كان التاريخ الأدبي بحسب –جارتي– مربكاً لجهة عناصر السيرة الذاتية، بسؤال الثقافة المكوّنة، ليعبر القارئ من تلك العموميات المشرقة إلى الظهور لنقد جامعي حقيقي يحكم عليه المعاصرون بطريقة إيجابية، وحسب –جارتي– يستطيع شاتو بريان عام 1836، في عمله: **دراسة في الأدب الإنكليزي** أن يبدي ارتياحه من التطورات الكبيرة للنقد التاريخي العام، وعلى ذلك سنقف كثيراً عند (جان فرنسوا دو لاهارب)، الذي يمثل بداية حقيقية لتطور النقد، ورؤية –لاهارب– أن العصر القديم بدأ في التراجع بدءاً من القرن الأول بعد السيد المسيح وفسد الذوق، وبمعنى آخر «إن منظومة الأجناس التي تبناها (لاهارب) أخذ الشعر فيها يغطي الملحمة والمسرح، يضاف إليهما الفلسفة والتاريخ والخطابة»، في مقابل عدّ الرواية جنساً ثانوياً، إذ الشعر هو الشكل الأدبي الأسمى ليتحدث طويلاً عن حكايات لافونتين وعن إعجاز أسلوبه، ويحافظ بطريقة كلاسية على فصل الأجناس والأصوات، ويدين في المسرح «هذا المزج بين الجاد والهزلي الخطير والساخر»، وعليه نرى أطيافاً لعقيدة أرسطو، بملاحظة أن كتاب سانت بوف «سيبدو بوصفه لوحة تاريخية ونقدية للشعر الفرنسي والمسرح الفرنسي في القرن السادس عشر»، وكيف شكّل القرن السابع عشر إصلاحاً جديداً بسمات نهضوية جعلت للنقد قيمة مضافة، أي حول مزايا النقد وأضراره، كما عند فيلمان عام 1814: «إن التحيز والعاطفة يعودان إلى الذوق السيء، الذوق الجيد ليس رأياً أو تفرداً، إنه نقاء العقل المثقف، وكمال الحس الطبيعي»، إذ تبدو في السياق التأريخي والتاريخي بآن، رصد وتحليل ومقارنة، بوعي السياقات الثقافية والتاريخية والفكرية لأهمية النقد، كما في النصف

الثاني من القرن الثامن عشر، بالتمييز بين ثلاثة أشكال من النقد: «عقائدي وأنموذجه أرسطو الذي صاغ قوانين عامة، وتاريخي، وحدسي غايته فتح طرق جديدة ودفع الكتّاب إلى ارتيادها، ليظهر هذا النقد بوضوح فيما يسميه المؤلف بـ مذهب الكتّاب» وبوعي أن الدرس الذي استخلصته مدام دوستال من الثورة الفرنسية هو مبادئ الحرية، لتحيل إلى ازدهار الأدب بفضل الحرية المتصاعدة للأرواح، وبما يجعل من «للنبرة المعيارية» حضور واضح، في ظل التوتر المشوب بالتناقض حول «المثال الذي يقترح من جهة شكلاً من السمو المشترك الذي يحافظ على الذاتية الكاملة للناقد الذي صنع لنفسه هذا المثال للروح البشرية» وليصبح «المؤلف فجأة، حاضراً في كل مكان في كتاب وفياً لإرث القرن السابع عشر». فضلاً عن ذلك سيبدي -المؤلف- مراجعات نقدية لتاريخ الأدب، ومثال الشعر المدهش، والمسرح والرواية ومفارقات الأحكام التي تنوس بين الاستمرارية، أو مناهضة «الذوق الفرنسي».

كل ذلك، سيبدو استبطاناً لسلالات الروح، وبأن «الشاعر الموجود داخل الناقد يشكّل كلاً واحداً، من خلال الروح والحياة والمعنى الحقيقي». فهل يتعلق الأمر بتحليل وحكم وتعريف بصدد النقد، والرهان على أن الناقد يتحدث، لأنه ينتمي إلى عصره، عن زمنه، وخوفاً من الضياع يصبح طموحه، ببساطة، التشجيع على قراءة ما يراه جديراً بالاهتمام يمكنه إذاً أن يسوغ لنفسه هذا الاهتمام أو تقديم انطباعاته، أو أيضاً يحدد عقيدة مثلما سيفعل سارتر في تقديمه لـ «الأزمنة الحديثة» وإلى أي حد نرى فائدة النقد الصحافي؟

منعطفات نظرية :

يقودنا (ميشيل جارتي) إلى تأمل التحوّلات ما بين الصحافي والكاتب «سانت بوف» كما «خطاب الصحف عن الأدب، والنقد التلقائي، وحوار الصالونات في العصر الكلاسيكي وأن ناقد الصحيفة، وناقد اليوم يكتب كي يقرأ!».

بل إلى ذلك التساؤل المهم: كيف يمكن للنقد أن يكون مفيداً لكتّاب أنفسهم ومن العمل إلى الإنسان، هل ترسم هذه الصورة الشخصية عبر النقد الذي نمارسه؟! على أن الاهتمام بشخص الكتّاب هو الذي يسمح لسانت بوف بتحديد أسر الروح التي يبدو له أنموذجها النباتي والحيواني، وصولاً إلى ما نكتشفه حين نقرأ -اليوم- سانت بوف بوصفه نوعاً من تاريخ الأدب المبعثر، وبتتبع صيرورة العلم الأدبي، إلى علم الأدب، سيتعاضد التاريخ بعلم النفس والأدب، بانتباه المقاربات التي يجريها المؤلف إلى علم النفس الذي أعطى مكانه لكل أنموذج من الخلق الفني أو الثقافي، وعليه فإن الأدب يجعل التاريخ الأخلاقي ممكناً، كما عند (تين) الذي يقول: «شرعت هنا في تاريخ الأدب والبحث فيه عن نفسية شعب» بيد أن تاريخ النقد الأدبي في فرنسا، سيعكس ذاته في غير مؤلف، مثل: «**دراسات نقدية في تاريخ الأدب الفرنسي**» الوجيز في تاريخ الأدب الفرنسي، لنرى إلى المسافة التي قطعها هذا النقد -عبر أعلامه ونقاده ونصوصه، والأدلُّ تلك النظرة للأدب الكلاسي بوصفه محافظاً لجهة العصر الذهبي، بمعنى ما شهدته بداية القرن التاسع عشر من «قطيعة وولادة حقيقية، الحجاج حول شخص المؤلف، ومعضلة خلط تاريخ الأدب بتاريخ الأخلاق، ومكانة (بودلير) الشعرية، والحركة المضادة للبعد العلمي (1890)، بل ما أثير حول قيمة النقد: «الناقد الجيد هو الناقد الذي يروي مغامرات روحه وسط روائع أدبية»، كما فعالية الأدب في مقابل «سلطة

العلم والجامعة» والخصومات والمواقف من الأعمال الأدبية، وإزالة مظاهر الذاتية أو الكتابة الشخصية جداً، وفرض الوضوح نفسه من النصف الأول للقرن العشرين إلى النصف الثاني، بأن (المعرفة النقدية ستتشكل في الجامعة دائماً بصورة أفضل مما هي.

مقاربات جديدة للأعمال الأدبية:

ثمة إشارة للمؤلف إلى (موقع الناقد المتراجع في مواجهة الكاتب الذي يدرسه، الذي يجب ألا يبحث عن منافسته)، فالأدب الفرنسي في مواجهة الآداب القديمة، ليكون التاريخ الأدبي مقرراً إيجابياً في مواجهة «الذاتية المفرطة في الكتابة والحكم والذوق الذي يمثله النقد الانطباعي».. والذهاب أبعد لتجاوز العلاقة الخاصة للكتاب بالقارئ ومحاولة مقاربة وظيفة الجمهور بعد إنتاج النصوص نفسها، وهذا ما سمح لإعادة تأسيس النص، من أجل تطور اللغة وتبدّل الحساسيات وتغيرات الذوق وبما يعنيه –المؤلف– أي تعلم قراءة الأعمال بدلاً من تذوقها فقط بفعل تطور فقه اللغة، تمهيداً للنقد التكويني الذي يساعد عليه فقه اللغة والمعنى الأدبي، والعلاقة بالسيرة الذاتية للمؤلف، واستكناه المعرفة الموجودة في عمق النصوص، فيما سنقف على حذر (فاليري) من الخطاب النقدي «لأنه بحجة تقديم (المعرفة)، يمكن بالعكس أن ينزع (الحرية)!».

فاليري يرى أن للنقد في الصحافة الأدبية قائدة قليلة دون أن يقطع تفكيره في النتاج المعرفي الجامعي، في ضوء أدوار الناقد والمؤلف.

لحظة أساسية في تطور النقد:

على أن أطروحة «موت المؤلف» لرولاند بارت ستلقي بظلالها على الدراسات الأدبية في ظل التوجه الجديد للنقد والعودة إلى الفلسفات الكبرى في حقل الدراسات الأدبية (أعمال باشلار وسارتر وبلانشو) وخصوصيتهم، أي طموح (باشلار) المتصل بفلسفة الخيال، وعمل (سارتر) الذي ينتمي إلى الفلسفة والأدب كما هي حال (بلانشو) باشلار الذي مثل بأعماله لحظة أساسية في تطور النقد.

فمن النظري إلى المنهجي، تتمظهر استبطانات –المؤلف– لتحولات الأدب الفرنسي ونقده في سعي تركيبي لرسم خريطة النقد الأدبي في سياقات تاريخية متصلة –منفصلة، نظرياً ومنهجياً كما قراءة (سارتر) وأعماله: **نص تقديم مجلة الأزمنة الحديثة**، ثم **تأميم الأدب**، و**ما الأدب؟**،سارتر الذي يقترح نصوصاً تنتمي إلى النقد، معضّدة بمنهج فلسفي.

ماذا عن النقد ؟

فهل القارئ في طريقه للتلاشي، أم للقارئ حضور كبير كما ذهبت فرضية (بلانشو) والتوجه الجديد ضد الإرث اللانسوني؟

ذهاباً لوظيفة النقد والعلاقة النقدية، وحضور النص ذاته، وعودة شخصية المؤلف والسيرة الذاتية، والأسئلة المطروحة على الأدب ومنها: هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي، ومنهج (لوسيان غولدمان) الجديد/ الفكر الجدلي، في ضوء تحليل مادي وجدلي/ ومواضعات النقد الاجتماعي بوصفه علم اجتماع النص، فاختراقات البنيوية للعلوم الإنسانية، بمبادئها المنهجية، دخلت مجال الدراسات

الأدبيــة، وتفرد الشــعرية الجديــدة وهي في ماهيتها «الكشــف عن الوحدات الكــبرى في الخطاب الأدبي، وموضعها هو الخصائص الخاصة لمثل هذا الخطاب أكثر مما هو الأدب».

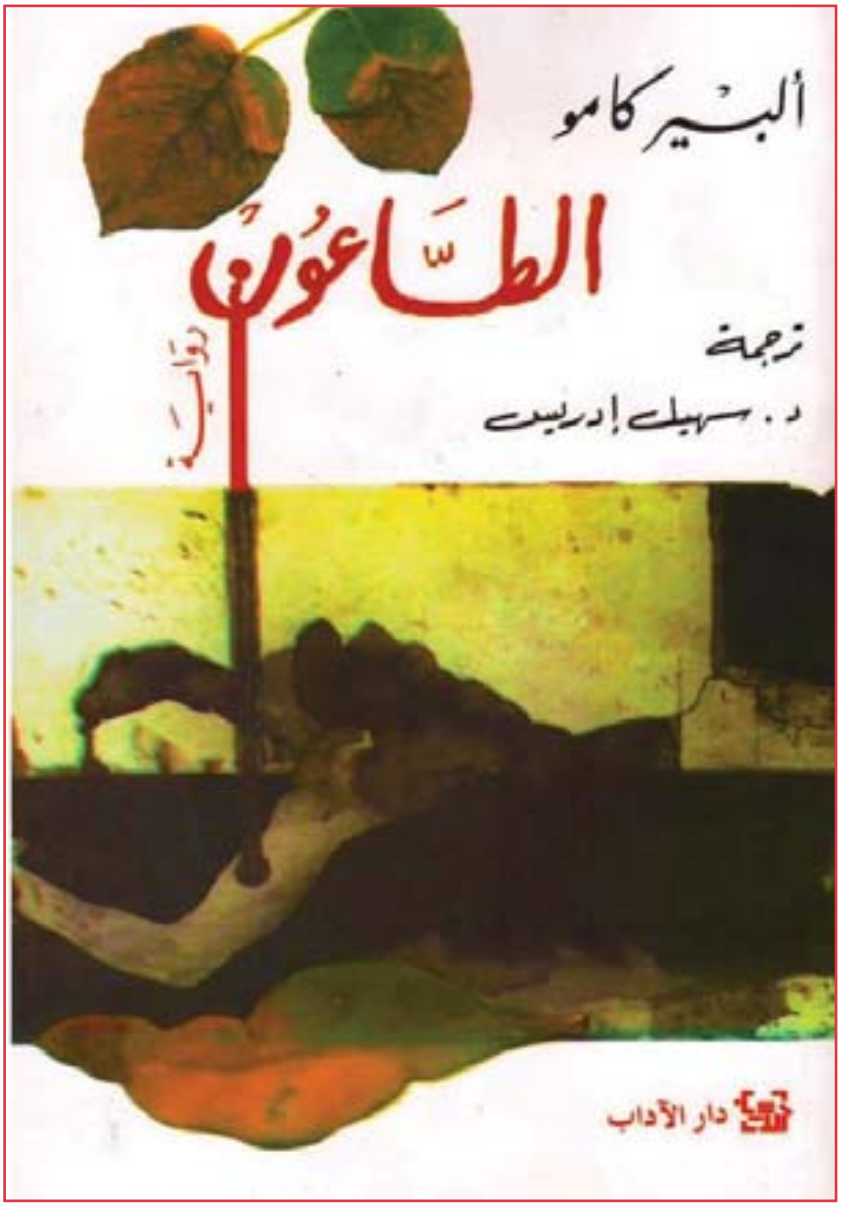
أهمية بارت في الحقل النقدي:

يرى (ميشيل جارتي) أن أهمية بارت في حقل الدراسات الأدبية مضاعفة، فمن جهة لم يتوقف كلامه النقــدي عــن المحافظة على الدرجات الممكنة كلها بين خطاب مطبــوع بالعملية، وخطاب مطبوع بالذاتية، بارت صــاحب الحضــور الوجودي المنشط للذهن الأدبي، وصــائغ المبادئ الجديدة لفهم الأدب، كما ذهب (جون ســتروك) الباحث والمحرّر الأدبي، وصــولاً إلى فوكو الذي أعاد إدخال المؤلف من أجل التفكير فيه من جديد، بوصــفه وظيفة، ضــمن حقل معرفي أكثر مما هو أدبي، يجهر المؤلف بالقول: «بأنه من المناسب التمييز شــكلياً بين التاريــخ والتاريخ الأدبي، وليشــير إلى اتهام –بارت– التاريخ الأدبــي بنقص التاريخ، والنظر إلى الأدب في كينونته الخالدة دون التساؤل عن الاختلاف الذي يبديه في كل عصر».

قطيعة أم استدارة؟

إلام تحيلنا الدراسات الأدبية الفرنسية بوعي سنواتها الشكلانية؟ ستُقرأ هذه اللحظة بوصفها «أعلى نقطة من القطيعة أو الاســتدارة مقارنة بالمبادئ التي تأسســت في وقت انعطاف (لانسون): غياب المؤلف، ولادة قوانين بلاغية وإلغاء تقديس العمل الذي أصــبح نصّــاً، اســتبعاد كل أعمال السيرة الذاتية.. والأدل هنا، إعادة تقويم القارئ والناقد الذي يكتب بعكس التوازي المفترض قديماً للمفســر فهل أصــبح الخطاب النقدي كتابة ثانية في مواجهة الكتابة الأولى، وما نستخلصــه من تاريخ ومناهج النقد الأدبي في فرنســا، بوصــفه تاريخ عصــر، وإعادة التعريف بالناقد (صــاحب المهمات المتنوعة) أي اختبار حرية المبدع أكثر، فيما يقترحه قصد نصه وتجربته.

ومــا يشــكل القيمة المعرفية الدالة –لهذا الكتــاب– رغم كثافة أمثلته، بحثاً عن المنهج هو التأســيس المنهجي لصــيرورة الأدب والنقــد، ومفاهيمها في حقل الدراســات الثقافية والتاريخية، وصــولاً لإبداعية النقــد، على الرغم من ملاحظة المترجم د. غســان الســيد بالصــعوبة الجمة، التي تحيــط ببنية الجملة وســياقاتها، التي ضبطت بشــروح وإحالات ضرورية بطبيعتها النقدية المحايثة لاســتقراء التاريخ الأدبي، في حيّز ثقافي ذي خصوصــية واضــحة، وأهمية هذا الكتاب، بكليته المعرفية، التي تشــكّل لوحة بعلاماتها وإشــاراتها، وسعي المؤلف –ميشيل جارتي– إلى الكتابة بلغة نقدية، تطيف أفعال التأريخ والتوثيق من أجل فهمها وتلقيها والتوسع في خرائطها المعرفية، لكنها في المقابل تعضيد لفهم الأجناس الأدبية ومرجعياتها، وتطورها، وحيازتها لمفهوم أشــمل عبر المثاقفة الواعية معها لجهة الخطاب النقدي العربي، في اســتقباله وتلقيــه وكيف تشــكل (علم الأدب) مــن رحم نقد الكتاب، ونقــد الجامعة، ونقد الصــحافة، وبمعنى آخر خارج التبســيط، ستكون بضــعة أجزاء موســعة قابلة لفهم تاريخ النقد الأدبي في فرنسا، في حيز التماثل والاختلاف، وعياً بالسياقات، وتقريباً لفهم النظرية الأدبية.


ألبير كامو
الطّاعُون
رواية
ترجمة
د. سهيل إدريس
دار الآداب

النقد زمن الجوائح ودروس الأزمات المركبة
مقاربة لرواية (الطاعون) لألبير كامو

تأليف: خليل البيطار •

أليس غريباً أن تقع أكثر الجوائح والحروب الطويلة والجوائح في الربيع؟ وما الأدب إذا لم يرصد تأثير هذه الأحداث القاسية على البشر؟ وما دور المبدع إذا لم ينحز لآلام الناس ومشاعر التوتّر ومنغّصات العيش ومآسي الفقدان ودواعي التعاسة؟

واستحضار محطات الماضي القاسية، ومحن الشعوب ومخاضات التحول الصعبة، وعقود الاستعمار والإفقار والنهب والتخليف المنهجي، وإبراز المواجهات الشجاعة للبشر، وتحررهم من الخوف المزمن والخنوع المستحكم، واتحادهم في وجه الأخطار الماثلة أو الداهمة، توفّر موضوعات دسمة للمبدع، وحكايات جاذبة وشخصيات ذات تجارب غنية، تمنح الأدب متعته ودروسه المفيدة.

ورواية الطاعون لألبير كامو الروائي والفيلسوف والمسرحي والصحفي الفرنسي هي من هذا الطراز الفريد، فهي تضع القارئ في أجواء شبيهة بمحطات صعبة مرت بها بلاده أو مدينته في أشدّ المحن والتوترات والحروب الطويلة خطورة وخسائرَ وانهياراتٍ باديةً أو مستترة.

ولد ألبير كامو في قرية الذرعان التابعة لبلدة مندوفي بمدينة الطارف شرق الجزائر في بيئة فقيرة، قتل والده وهو طفل رضيع بمعارك الحرب العالمية الأولى. وتنقل بين الجزائر وفرنسا، وغدا فيلسوفاً وجودياً مثل سارتر، ونافسه في الشهرة، ونال جائزة نوبل الآداب قبله. وأغضب ذلك سارتر، ورفض تسلّم الجائزة حين منحت له. كما أسس جريدة (الكفاح) أثناء الاجتياح الألماني لفرنسا في الحرب العالمية الثانية، واشترك سارتر في تحريرها. وقد بلغ عدد كتبه ستة عشر كتاباً.

من أعمال كامو الروائية: **الغريب، الطاعون، السقطة، المنفى والملكوت، الموت السعيد، المقصلة.**

• كاتب سوري.

ومن أعماله المسرحية: **كاليجولا، سوء تفاهم، البلد المحاصر.**

ومن كتبه الفلسفية: **الإنسان المتمرد، أسطورة سيزيف، الرجل الأول.**

رواية **الطاعون** توثيق أدبي وفني وتاريخي واجتماعي لمدينة وهران الميناء الجزائري المهم، ولجائحة الطاعون التي عصفت بها خلال أربعينيات القرن الماضي، وكانت بعدُ مدينة عادية ومقاطعة فرنسية على شاطئ البحر. ص5

الرواية في خمسة فصول مرقّمة، وتضمّن كلٌّ منها عدداً من الفصول الفرعية غير المرقّمة، وهي سردٌ لمحنة مدينة غارقة في عاداتها وأشغالها، واهتمامها بالتجارة من أجل الإثراء، وفي حب أهلها للنساء والسينما وللاستحمام في البحر.

علّل السارد العليم سبب توثيقه للأحداث، وحدّد مصادره ووثائقه، وبدأ تعريفنا بالمدينة قبل وقوع الجائحة، وقال: مدينة وهران خالية من أي مظهر متميّز، ومن كل نبات وروح، ملتقحة بمشهد لا مثيل له، وسط نجد قاحل تكتنفه التلال المشرفة، أمام خليج مكتمل الخطوط، ... بنت نفسها وهي تولي للخليج ظهرها، فتعذّرت من جرّاء ذلك رؤية البحر، الذي لا بدّ لإدراكه من الذهاب إليه. ص8

بدأ السارد العليم الرواية بمشهد رؤية الدكتور ريو لجرذ ميت، وسط سطيحة الدرج المفضي إلى عيادته، فأزاحه دون اكتراث، ثم عاد ليلفت اهتمام البوّاب. وفي المساء رأى جرذاً كبيراً يطفر من جوف الممرّ المظلم.. وينفق وهو يرسل الدم من شفتيه المفتوحتين. ص9

هوّن الطبيب ريو من مشاهد الجرذان الميتة، وهو يرد على سؤال زوجته المسافرة على متن القطار إلى موقع جبلي للاستشفاء من مرضها الرئوي، وحين سأله القاضي أوتون المسافر مع عائلته. قالت الزوجة:

- إن أجر القاطرة ذات السرير مرتفع بالنسبة إلى دخلنا.
- إنها ضرورية.
- ما قصّة الجرذان؟
- لا أدري. إن هذا لغريب، ولكن الأمر لن يطول! ص12

تفاقمت ظاهرة الجرذان الميتة، وبدأت وفيات المتستّرين عليها، وأولهم بوّاب البناء الذي يقيم فيه الكتور ريو، والثاني مريض عاينه د. شار زميل ريو، وتبادل الاثنان الرأي في الظاهرة المقلقة.

تارو، صديق ريو، بدأ كتابة مذكّرات مفصّلة تتحدّث عن هذه الحمّى ذات الدمامل التي شغلت الناس، وقدم خلالها صورة لشخصية الدكتور ريو الذي سيكون الشخصية المركزية في الرواية وفي قلب أحداثها المأساوية، ووصف هيئته: د. ريو ثلاثينيّ، أقرب إلى هيئة فلاح صقلّي، ببشرة محترقة وشعر أسود، وهندام قاتم دوماً يناسبه جيّداً. ص32 – 33

كاستل، مخبريّ وزميل للدكتور ريو أكبر سنّاً منه، تبادل وزميله الرأي حول الظاهرة الغريبة والخطيرة، وقال: عرفت يا ريو بأيّ وباء نحن فيه؟

- أنتظرُ نتيجة التحليلات.
- أمّا أنا فأعرفها، ولا حاجة لي بالتحليلات. مارست فترة من مهنتي بالصين، ورأيت حالات في

باريس من عشرين سنة، ولكن لم يجرؤ أحد على تسميتها في ذلك الوقت! فالرأي العام شيء مقدّس. كان زميل لي يقول: هذا مستحيل، الجميع يعرفون أنه اختفى من الغرب، ما خلا الأموات. حسبك يا ريو، أنت تعرف مثلي أيّ وباء نحن فيه. ص40

سرد الراوي تحوّلات الجائحة في خمسة فصول، وعدد من الفصول الفرعية، إذ جرى عزل مدينة وهران الساحلية عن العالم الخارجي، وبدأت إدارة الصحة في الولاية إحصاء الإصابات والوفيات يومياً، ومع تزايد الأرقام تزايد الهلَع، وجرى التركيز على توفير مستلزمات الوقاية والدواء المتوفر، وركّز الدكتور كاستل على تركيب المصل الواقي.

وازداد التفكير في النجاة الفردية، ومن الوقائع أن ترامبير الصحفي واعد حبيبته أن يلاقيها في فرنسا، وطلب المساعدة من الدكتور ريو كي يخرجه من المدينة، وجرى نقاش بين الرجلين اتّهم فيه ترامبير الدكتور ريو بالتجريد وإهمال الواقع وعواطف البشر، وردّ ريو: الواقع لا تراه جيداً، وسأساعدك، لكنه لم يستطع أن يفلح في ذلك، ولم تفلح مجموعات التهريب في الميناء أن تُخرجه بأيِّ وسيلة.

قدّم السارد تفسيرات للحالة تنقد التعنت وردود الأفعال الغريزية أو الأسطورية، وقال: كل ما في الأمر أن مواطنينا نسوا أن يكونوا متواضعين، كانوا يفكرون أن كل شيء ما برح ممكناً، والاعتراف الصريح بالوباء تأخر، وأكوام الحطب المشتعلة ليلاً التي كان الأثينيّون يرفعونها أمام البحر لم تنفع، ينبغي الاعتراف، وطرد الأشباح، واتّخاذ التدابير الملائمة، والمهم أن يجيد المرء عمله، وأخيراً وصلت البرقية، وتحوّلت المدينة إلى سجن، وذاقت عذاب السجناء والمنفيّين، وبدت الحال برأي السارد قوله: نحن نافدو الصبر من حاضرنا، أعداء لماضينا، محرومون من المستقبل. ص69- 78

وغران، الشخصية الرومانسية الباحثة عن حب مثير، يحاول في هذا الظرف القاسي أن يكتب رواية، ويعيد سبك مقدمتها، فلا يرضى عما كتب، ويستشير الدكتور ريو في ذلك.

ومن المشاهد المحزنة موقف الأمهات عند وصول الطبيب، ورؤية الحالة واستدعائه سيارة الإسعاف، لنقل الطفل أو الفتاة إلى المستشفى، وانهمار عبارات الرجاء بأن يعمل ما في وسعه لإنقاذ فلذة كبدهم، والمشاعر المتناقضة التي تنتابه، بين العجز عن فعل شيء، ومحاولته طمأنة هلع الناس، وأحد المشاهد المؤثرة إصابة ابن القاضي، وقد وصف السارد صورة الأم الهلعة وزوجها العاجز عن فعل أي شيء، وحيرة الطبيب ريو وقلق أصدقاء القاضي الذين يساندون الفرق الطبية، وكان في المدينة عدد من هذه الفرق.

وبينما كانت الفرق الطبية تعمل في المشفى وفي المخبر، والوباء يندفع نحو الذروة، كان الأب بانولو يحاول في كلمته بالقداس تعزية الناس، وكان د. ريو يقسو عليه، ويشكك في جدوى كلماته، برغم صداقتهما، وكان مشهد انطفاء ابن القاضي قد آلمهما، فأوضح د. ريو معللاً: إن التعب يدعو إلى الجنون.. تمرّ عليّ في هذه المدينة ساعات لا أشعر فيها إلا بتمرّدي. ص215

وبينما يصفر الوباء في المدينة، والدكتور ريو يسمعه، ويكافح مع فريقه الجائحة، كان يستمع إلى صديقه غران، المشغول بتعديل مقدمة الرواية كي تعجب الناشر: ذات صبيحة جميلة من شهر نوّار، كانت فارسة جميلة تجتاز على فرس صهباء ممرات غابة بولونيا...

وأضـاف السارد يصـف ما آلت إليه الأحوال: أصـدق الآلام كانت تتعوّد التعبير عن نفسها بالأشكال التافهة من الحديث، أصـبح الطاعون قضـيّتنا جميعاً. والواقع أننا كنا نتألم مرتين: ألمنا أولاً، وثانياً الألم الذي كنا نتصوّره للغائبين من أبناء وزوجات وحبيبات. ص73- 74

الكاهن بانولو دخل على خطّ مواجهة الجائحة، وخاطب المصلّين الذين ملؤوا الكاتدرائية، مستخدماً براعته في التلاعب بمشـاعره: حانت سـاعة التفكـير، وتعرفون أنه ينبغي الوصـول إلى الجوهر. ص101 واسـتخدم الوعظ التقليدي محذّراً من ضعف الإيمان، ومن الابتعاد عن فروض الكنيسة، ومنتقداً الحياة السريعة الجديدة البعيدة عن النقاوة، وكان مدركاً أن ثقل الجائحة، وعجزه عن تحقيق معجزة تبعد شبح الموت عن المحتشدين، كانا يعذّبانه. ص98- 99

كان كلٌّ في متاهتـه وصـحرائه كمـا عـبّرت الكاتبـة البريطانية دوريس لسـينغ، للتعامـل في ظروف الجائحة الضـاغطة، لكـن المدينة المعزولة وموت أصـدقاء وأحبّـة للجميع، دفعهـم إلى الانتظام في فرق ناشطين وناشطات لمواجهة الجائحة.

انحسرت الجائحة أخيراً، بسبب الوقاية وفعالية مصل كاستل، أم بسبب الصراع الذي خاضه الدكتور ريو وفرق الناشطين لكبح جماح الجائحة، أم لأسباب تخصّ طقوس الجوائح، لكن كل ما يستطيع أن يربحه الإنسان في معركة الطاعون والحياة هو التذكّر والمعرفة، ولعل هذا ما عناه تارو بربح المعركة. ص284

وأضاف السارد وهو يلاحظ بهجة الاحتفالات: ها أن فرحة التحرّر حقّقت ولو لبضع ساعات المساواة التي لم يحقّقها حضور الموت بالفعل! ص289

وقال د. ريو: بإمكان المرء أن يقرأ في الكتب: إن قُصيمة الطاعون لا تموت ولا تختفي، بل تستطيع أن تظل سـنوات وعقوداً في الأثاث والملابس، وتترقّب بصـبر في الغرف والأقبية، والمَحافظ والمناديل والأوراق التي لا حاجة لها، وإن يوماً قد يأتي، يوقظ فيه الطاعون جرذانه، مصـيبة للناس وتعليماً لهم، ويرسـلها تموت في مدينة سعيدة.

يقدم الراوي العليم في الصـفحات الأربع الأولى صـورة دقيقة للشخصية الرئيسة في نصه الروائي، وهـي مدينـة وهـران في أربعينيات القرن الماضـي، وكانـت يومها مقاطعة فرنسـيّة وراء البحـر، بتلالها وتصـحّرها، والتقاحها وسـط نجد قاحل، أمام خليج مكتمل الخطوط، بنت نفسها وهي تولي هذا الخليج ظهرها، وركّز على نمط حياة سـكانها، وتدبير أشـغالهم التجارية، ورغباتهم في الثراء، وقوة العادة التي تجعلهم يغرقون في الكسـب السـريع، وينصـرفون آخر الأسـبوع إلى اللذائذ، أو إلى التسلية في لعب الورق بالمقاهي، أو الاستحمام في البحر. ولحظ كيف يحبون بسرعة ويموتون بصعوبة، وخلص إلى وصف وهران بأنها مدينة مسعورة غائبة، ولعل ذلك من تأثير الإقليم. ص5- 8

وانتقل بعد ذلك إلى تقديم شخصـيات روايته بالطريقة نفسـها: الدكتور ريو الشخصـية الرئيسـة والطبيب العصامي المثقف والإنساني والعلماني الصريح، وزوجته المريضة، وأمه التي هُرعت للاهتمام به بسـبب غياب زوجته للاستشفاء خارج وهران، وأصـدقاؤه العديدون من شرائح اجتماعية منوّعة، فمنهم الوالي والطبيب والمخبريّ والقاضـي والصـحفي والتاجر والموثّق والكاتب وحارس البناء والبحّار... ولكلٍّ

منهم حياته الخاصة ومشكلاته الصغيرة وأحلامه، وعالمه المختلف وطريقته في مواجهة مشكلاته، لكن مداهمة جائحة الطاعون لمدينة وهران أحدثت تغييرات على وضعها السابق، وعلى سكانها الذاهلين عما تراكم حولهم، وعما داهمهم.

قدّم كامو بلغة رشيقة مأنوسة وموحية، وبصور بارعة الأماكن والشخصيات في حياتها الاعتيادية ومظهرها الخارجي، وأمزجتها وحياتها النفسية الداخلية، ورسم عوالم كلٍّ ممن عايشهم في صحتهم أو مرضهم، وفي أشكال صراعهم مع الجائحة، ومع طقوس المكان التي تغيّرت جذريّاً. فقد عُزلت المدينة تماماً عما حولها، ومُنع التجوّل، وأصاب الناس هلعٌ مذلّ، وغدوا سجناء دون تهمة، يختار الطاعون منهم ضحاياه، رغم وصولهم أحياء إلى المشفى، ويُدفن الموتى دون أن يتمكن ذووهم وأصدقاؤهم من وداعهم أو مواكبة الجنازات.

واستخدم كامو حوارات ذكية عميقة الدلالة، لها بعد فلسفي وجودي، حول محنة الإنسان في مواجهة أخطار يظنها بعيدة أو لا عودة لها، مثل السل أو الجدري أو الطاعون أو سواها من جوائح قديمة أو مستجدّة، وحول حق المرء في الحرية والتنقل، ونظرته إلى القوانين بأنها قيود، حين تناقض هذه الحرية، وميّز النظرة الواقعية التي تراعي مصلحة الجماعة البشرية عن التجريد الحالم، وعن التمرد غير الممتلك شرطَه الإنساني الذي يمنحه شرعيته وجاذبيّته. ومن هذه الحوارات ما دار بين الدكتور ريو وبين الصحفي ترومبير، فقد تعاطف الطبيب مع مُحاوره، وسعى لإخراجه من وهران كي يلاقي حبيبته التي تنتظره في باريس، لكن الإغلاق كان محكماً، وهو ضمنيّاً غير مقتنع بوجهة نظره، وغدا ترومبير بعدها ناشطاً في مواجهة الطاعون. ومثل ذلك الحوار الذي دار بين الطبيب ريو والكاهن بانولو، فالكاهن يستخدم خطاباً تقليديّاً لا ينفع مع وضع ضاغط مستجدّ، يحتاج إلى حفز الهمم والتعاون لمواجهة تداعيات الجائحة، أما اتّهام الناس بانعدام الإيمان والتسبّب بالجائحة فهو يحبطهم ويزيد ألمهم وتمزّقهم.

وصوّر كامو نظرة الإنسان إلى الخطر المميت، وردود أفعاله تجاه مصيره المهدّد بالفناء، وكشف سر التعاسة الذي يلازم المرء في هذه المواقف، وحاجته إلى من يواسيه ويقدّر قيمة أدائه الشخصي والعام، وتضحياته من أجل الأصدقاء والوطن والإنسانية كلها، ورأى قيمة الحياة في هذا العطاء غير المحدود، وغير النفعي، دفاعاً عن حق الناس في العيش الكريم الآمن، وحقهم في التعبير عن أوجاعهم وحاجاتهم الطبيعية دون تقييد أو تهميش، وحقهم في أن يكونوا موضع اهتمام من الجهات العامة ومن جيرانهم وأصدقائهم وأحبّتهم، ودون ذلك تفقد الحياة طعمها، وتفقد الأماكن نكهتها، وتغدو الأيام مضجرة أشبه بجحيم أرضيّ.

ولا بدّ من كلمة ثناء للمترجم الدكتور سهيل إدريس، الذي امتلك ناصيتي اللغتين الفرنسية والعربية، واستخدم مفردات دقيقةً وتوضيحاتٍ وهوامشَ لبعض المفردات الغريبة، والتراكيب ذات المعنى المزدوج، وقدّم لقراء العربية نصّاً روائياً لأديبٍ وفيلسوف وإنسان، ناصر قضايا الشعوب المضطهدة، وانتقد السياسات الاستعمارية لحكومة بلاده ولحكومات الدول المستعمرة، ووقف إلى جانب حريّة البشر ومعنى الحياة الحقيقي وهدفها الإنساني المؤثّر.

إصدارات عالمية في دراسات الترجمة

إعداد: مديرة التحرير

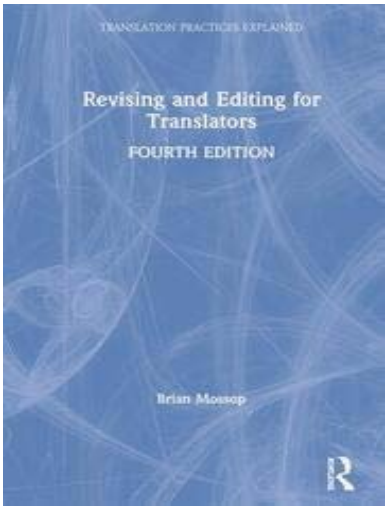
عنوان الكتاب:

المراجعة والتحرير فيما يخص المترجمين

المؤلف: برايان موسوب

تاريخ النشر: 2020

دار النشر: Routledge



يقدم هذا الكتاب دراسة شاملة لمجموعة واسعة من الموضوعات، بما فيها التدقيق، والتحرير الأسلوبي، والتحقق من الاتساق، ومراجعة الأساليب وقواعد ذلك، وتقييم جودة الترجمة. وهذه النسخة المنقحة منه تجعله لا غنى عنه للعاملين في الترجمة.

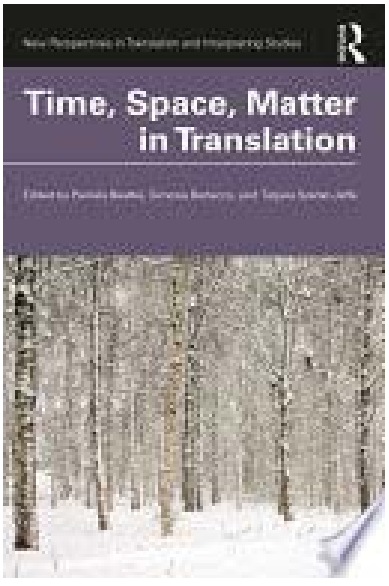
عنوان الكتاب:

الزمان والمكان والمادة في الترجمة

المؤلف: سيمونا بيرتاكو، تاتيانا سولدات جاي، وباميلا بيتي

تاريخ النشر: أيلول 2022

دار النشر: Taylor & Francis



يبرز هذا الكتاب أهمية الزمان والمكان والمادة بوصفها مسائل أساسية في حقل الترجمة. إن دراسات الحالة التي يقدمها تجعله أكثر فائدة للمهتمين بالأدب المقارن والباحثين في العلوم الإنسانية واختصاصات أخرى مختلفة.

عنوان الكتاب:

المرأة في الترجمة السمعية البصرية: وجهات نظر أكاديمية ومهنية

المؤلف: كارلا بوتيلا وبيلين أغولو (محرران)

تاريخ النشر: 2021

دار النشر: Sinderesis

الكتاب خلاصة مقالات كتبها متخصصون كبار في هذا المجال، يغطي مجالات تخصص مختلفة، مثل الدبلجة، والترجمة، وإيصال الأفكار، وألعاب الفيديو، والتعليقات الصوتية.

معظم هذه المقالات ذات طابع عملي ومهني، مفيدة للمبتدئين في الترجمة السمعية- البصرية ولا تخلو من فائدة لذوي الخبرة في هذا الحقل.

It is raining cats and dogs
السماء تمطر قططاً وكلاباً - الجو عاصف والمطر غزير
ما أجمل الترجمة الحرفية!

حسام الدين خضور •

نقرأ قليلاً، ونسمع كثيراً عن الترجمة الحرفية؛ والسؤال: هل توجد ترجمة حرفية؟ في ظنّي، لا توجد ترجمة حرفية؟ ثمة ترجمة، ونحكم عليها بجودتها. لكن هذه المهنة الحيّة تطورت كثيراً حتى أخذت شكلها الراهن. ربما في مرحلة من مراحل تطورها كانت المفردة هي وحدة الكلام بين البشر، وكان يكفي أن يسمع المرء كلمة من آخر ليعرف مراده، مثل الأم التي تعرف ما يريد طفلها من كلمة يحكيها وتفرح لذلك. ومثل السائح الذي يزورنا ولا يعرف لغتنا لكنه جمع كلمة من هنا وكلمة من هناك، فيعبر بكلمة ونعرف مراده أيضاً ونقدم له المساعدة التي يطلبها بكلمة يردفها بإشارة أحياناً.

• كاتب ومترجم سوري.

متـى كانت المهنة في طـور الطفولة واستخدمت وحدة الكلمة لتعني ما تريد؟ ربما يعود ذلك إلى زمن بعيد لا يذكره المترجمون.

في الواقع لا نجد ما يشبه الترجمة الحرفية إلا في ترجمة المجاز. وهنا، ربما، لا تصحّ سوى الترجمة الحرفية للحفاظ على الصورة التي تشي بالمعنى. ولنا في الأمثلة دليل على صحة ما أذهب إليه.

There are other fish in the sea

معناها: الحياة مليئة بالفرص، لكن أليس أجمل لو ترجمناها حرفياً وأبقينا على الصورة في الأصل كالتالي: توجد أسماك أخرى في البحر

The early bird gets the worm

معناها التبكير سر النجاح؛ لكن أليس أجمل لو قلنا: العصفور المبكر يحصل على الدودة؟

مشكلة كبرى يتم تجاهلها The elephant in the room

زوبعة في فنجان، هنا الترجمة حرفية وموفق. A storm in a teacup

معناها قطع العلاقات، لكن أليس أفضل لو قلنا: يحرق الجسور؟ Burn bridges

تعني لا توقظ الفتنة؛ لكن أليس أفضل لو قلنا: دع الكلاب النائمة نائمة؟ Let sleeping dogs lie

لغة المجاز لغة حية تحكي ما تريد أن يصل إلى المتلقي بالأذن والعين، وغالباً بالحواس الأخرى. حرام أن نقتلها بمعانيها المجردة من لبوس الحياة.

لغة المجاز لغة إبداعية لا يجوز أن نختزلها إلى مجرد ما تعنيه بمفردات جافة لا نسغ فيها.

لغـة المجـاز لغة حـرة مستقلة محلية وطنيـة إقليمية عالمية لا تنتقـل من لغة إلى أخـرى إلا بروحها، واختزالها إلى معنى، يعني أنها ليست هي.

كيف نتعامل مع العبارات ذات الدلالة المجازية؟

وجود المجاز في لغات الناس وأفكارهم أمر عام. وقد وقفت عنده كثيراً وأنا أترجم نصّاً. وأظن أن المترجمين جميعاً يفعلون مثلي عندما يمرون بعبارة ذات معنى مجازي. وكنت أعود إلى المعاجم وأصل إلى المعنى المقصود، لكن ذلك لم يكن يرضيني في معظم الأحيان. وكنت أفضّل الترجمة الحرفية للعبارة لسببين: الأول للحفاظ على الصورة التي تقدمها العبارة المجازية، والثاني تخصيب اللغة العربية لأن الصور تثري اللغة، وتجملها.

ولنأخـذ مـن لغتنا العربية بعض الأمثلـة: إذا صدأ الـرأي صقلته المشورة. الدراهـم مراهم. الحب أعمى. اختلط الحابل بالنابل.

وللمتنبي:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها وقد بشمن وما تفنى العناقيد

لا توجـد قواعـد تحكم هـذه العملية إلا وصول المعنـى واضحاً لا لبـس فيه. لكنني ألـح على ضرورة الوقـوف عند هذه المسألة وإعطائها قدرها من الأهمية لأسباب جمالية وبلاغية وثقافية، حيث أن التعبير بالصـورة يدلل علـى الوحدة الإنسانيـة وتماثل طرائق عمل الدمـاغ في النظر إلى الأشيـاء وتقريبها إلى الفهم، من دون أن نتجاهل العوامل البيئية والاجتماعية والثقافية والتاريخية التي تسهم في إثراء الصورة المجازية الإنسانية في لغات الناس.