ثقافية

جسور

مجلة فصلية تُعنى بمسائل الترجمة وثقافة الشعوب
تصدر عن وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب
السنة التاسعة العدد / 30 / شتاء 2023

رئيس مجلس الإدارة
وزيرة الثقافة
الدكتورة لبانة مشوّح

المدير المسؤول
المدير العام للهيئة العامة السورية للكتاب
د. نايف الياسين

رئيس التحرير
حسام الدين خضور

مديرة التحرير
ايفلين محمود

أمينة التحرير
ليليان الورعة

هيئة التحرير
د. باسل المسالمة
د. نادر زين الدين
د. حسين سنديق
عبد الكريم ناصيف
عياد عيد
د. معين رومية
د. هنادي الياقي

الإخراج الفني
عبد العزيز محمد

التدقيق اللغوي
نذير جعفر

الإشراف الطباعي
أنس الحسن

دعوة إلى
المترجمين والكتاب والباحثين

ترحب هيئة تحرير مجلة «جسور ثقافية» بإسهامات المترجمين والكتّاب والباحثين في مسائل الترجمة وميادين المعرفة الإنسانية وتأمل أن يراعوا الشروط الآتية في موادهم:

- أن تكون الإسهامات الإبداعية مترجمة من لغاتها الأصلية إلا في حالة اللغات التي يتعذر نقلها مباشرة مثل الصينية واليابانية والكورية والهندية وأمثالها.
- أن تكون إسهاماتهم موثقة بالإشارات المرجعية وفق الترتيب الآتي:

  اسم المؤلف - عنوان الكتاب - دار النشر والتاريخ - رقم الصفحة - اسم المترجم.
- تأمل هيئة تحرير المجلة من الكتّاب أن يرفقوا إسهاماتهم بتعريف موجز لهم.
- وتأمل أيضاً أن ترد الإسهامات منضدة على الحاسوب ومراجعة من كاتبها، وألا تكون منشورة ورقياً أو إلكترونياً سابقاً.
- تلتزم هيئة التحرير بإعلام الكتاب عن قبول إسهاماتهم خلال شهر من تاريخ تسلمها، ولا تعاد إلى أصحابها في حال عدم قبولها.

يرجى توجيه المراسلات إلى المجلة على العنوان الآتي:
الجمهورية العربية السورية - دمشق - الروضة - الهيئة العامة السورية للكتاب
رئيس تحرير مجلة جسور ثقافية
أو على البريد الإلكتروني
jousssour@gmail.com

للوصول إلى المجلة إلكترونياً عبر موقع الهيئة:
www.syrbook.gov.sy
هاتف: 3329815

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة والهيئة العامة السورية للكتاب. وترتيبها يخضع لاعتبارات فنية.

سعر النسخة: 2500 ل.س

المحتوى :	
مُفْتَتَح الجسور : الإبداع في الترجمة بين النظرية والتطبيق، الدكتورة لبانة مشوح، وزيرة الثقافة	5
أول الجسور : الحداثة حداثات ، حسام الدين خضور، رئيس التحرير	7
بطاقة فنان : فيث رينغولد (Faith Ringgold)	9
بطاقة العدد : وصايا متناقضة	13
جسور الفكر : دراسات الترجمة	
تراث الترجمة اليوناني، تأليف: ديفيد كونوللي وأليكي باكوبولو-هولز، ترجمة : عدنان حسن	17
المجاز والترجمة : بعض نتائج المنهج المعرفي، تأليف: د. كريستينا شافنر، ترجمة : حسام الدين خضور	29
حوار مع مترجم : شوكت يوسف، سلوى صالح	45
شخصية العدد	
مارغريت آتوود (Margaret Atwood)	55
تجربة البحّار العجوز: مقابلة مع مارغريت آتوود، حوار: جيمس ماكلروي، ترجمة : ايفلين محمود	59
مارغريت آتوود والتاريخ، تأليف: كومي س. فيفينا، ترجمة : د. باسل المسالمة	67
الفكاهة عند مارغريت آتوود، تأليف: مارتا دفوراك، ترجمة : هلا دقوري	79
رؤى مارغريت آتوود الديستوبية، «قصة الخادمة» و«أوريكس وكريك»، تأليف: كورال آن هاولز ، ترجمة : لين المهايني	93
نهايات سعيدة، تأليف: مارغريت آتوود، ترجمة : د. مدى صالح	105
حكايات يتامى والبوابة، تأليف: مارغريت آتوود، ترجمة : الساهرة الخير	109
مختارات شعرية ، تأليف: مارغريت آتوود، ترجمة : ثراء علي الرّومي	113
جسور الثقافة : ملف الحداثة	
الحداثوية من دون حداثة : صعود العمارة الحداثوية في المكسيك والبرازيل والأرجنتين، 1890 - 1940، تأليف: مورو ف. غِيُلِن، ترجمة : رزان يوسف سلمان	123
نظريات الحداثة، سياسة الزمان والمكان، تأليف: ميشكو شوفاكوفيتش، ترجمة : د. عدنان عزوز	147
ما الحداثة، تأليف: موريس بيبي ، ترجمة : فاديا جادو العوام	161
الحداثة : أزمة مراهقة البشرية؟، تأليف: فريدريك غيّو، ترجمة : د. محمد عرب صاصيلا	173
باتجاه النقد الأحدث، مقابلة مع إيمانويل بوجو، تأليف: ماتيو ميساجيه، ترجمة : د. وائل بركات	185

التعبيريّة، تأليف: ريتشارد ميريفي، ترجمة: محمد إبراهيم العبدالله	195
الحركة الدادائية، تأليف: روبرت شورت، ترجمة: صفاء طعمة غزول	201
الرمزيــة الأدبيــة، تأليف: مارشال سي أولدز، ترجمة: لينا السقر	209
التصويرية، تأليف: باتريك ماك غينيس، ترجمة: د. محمد علي حرفوش	219
المستقبليّة، تأليف: تايروس ميلر، ترجمة: منير الرفاعي	227
السريالية، تأليف: ماري آنْ كَوس، ترجمة: هدى شاهين	235
الانطباعية الأدبية، تأليف: ماكس سوندرز، ترجمة: د. نيرمين النفره	245
الدوّاميّة، تأليف: أَلَنْ منتن، ترجمة: علي داود	255
جسور الإبداع	
القصة:	
قصص ساخرة، موسكو 1885، تأليف: أنطون تشيخوف، ترجمة: د. ثائر زين الدين	265
نقطة انتهى، تأليف: جان – ميشيل بونفان، ترجمة: سلام عيد	277
طريق بلا مخرج، تأليف: شانتال دو مونتيلا، ترجمة: آلاء أبو زرار	287
المصدر السرّي، تأليف: بِن أوكري، ترجمة: تانيا حريب	297
امرأة محترمة، تأليف: كيت شوبان، ترجمة: محاسن كاسوحة	305
يمانجا عشيقة البحر، تأليف: جورج أمادو، ترجمة: زينب سلامة	309
الشعر:	
مختارات شعرية، تأليف: فِكتور هوغو، ترجمة: د. مايا حدة	317
جسور الألفة	
النقد الأدبي في فرنسا، تاريخ ومناهج (1800 - 2000)، أحمد علي هلال	325
زمن الجوائح ودروس الأزمات المركبة، مقاربة لرواية (الطاعون) لألبير كامو، خليل البيطار	331
إصدارات عالمية في دراسات الترجمة، إعداد وتقديم: مديرة التحرير	337
آخر الجسور: ما أجمل الترجمة الحرفية!، حسام الدين خضّور	339

The-Sunflowers-quilting-bee-at-arles-1996

الإبداع في الترجمة
بين النظرية والتطبيق

الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

مما لا شك فيه أن علم الترجمة بما تمخّض عنه من مدارس ونظريات استفاد أيّما فائدة من اللسانيات وعلوم اللغة عموماً. من تلك النظريات نظرية المعنى لرولان بارت وغيرها من النظريات التي أعطت متلقي النَّص حقَّ خلقه من جديد، أو على أقل تقدير، حق الخروج من إسار الترجمة الحرفية، ومنحته، عن قصد أو عن غير قصد، صفة المبدع، سواء من حيث انتقاء المفردات أو العبارات أو الصور. ومن جهتها، ألزمت لسانيات النص المترجم بالبدء بتحليل مكوِّنات النَّص قبل الشروع بعملية الترجمة الفعلية، مما يجعله يغرق في التفاصيل ويقف عند تحليل العناصر الفردية الدَّالة على المعنى. أمّا المنهج التَّداولي فأطلق يده في التعبير عن المعنى بشموليته لا بدلالات عناصر النَّص الفردية، مما يسمح بإبدال كلمة بأخرى، أو عبارة أو صورة أو حتى أسلوب بآخر، في حدود خصائص اللغة الهدف ودقّة نقل المعنى المراد. وذهبت بعض النظريات اللسانية والتّرجمية إلى حدِّ عدّ تصرّف المترجم الشكليّ في مكونات النَّص مع التزامه التَّام بدقَّة نقل المعنى إبداعاً بحدّ ذاته.

من جهتها، أوضحت اللسانيات المعرفية بعض الأساليب التي تتيح للمترجم إيجاد حلول لما قد يصادفه من عبارات أو جمل لها دلالاتها في المصدر لكنها تستعصي للوهلة الأولى على الترجمة إلى الهدف، لا سيّما عندما تكون الثقافة المختزلة في اللغة المصدر بعيدة عن تلك التي تعبّر عنها اللغة الهدف. هنا يصبح إنتاج المترجم الإبداعي نتيجة نشاط ذهني يبحث عن حلول لمشكلات لغوية متأتية من اختلافات ثقافية معرفية أو مفاهيمية.

تتعدَّد النظريات الترجمية التي تبحث في مفهوم الإبداع وحدوده، والتي قد يكون من المفيد للمترجم أن يطّلع عليها. وأياً كان فحوى تلك النظريات وما خلصت إليه، فإنّ متانة معرفة المترجم بلغتيّ العمل بكل ما يختزلانه من عمق ثقافة، وتوظيفه السليم لتلك المعرفة هي خطواته الأولى على طريق الإبداع. على ألّا يقوده سعيه إلى الإبداع إلى انحرافات تأخذه إلى مسالك أخرى، وتوقعه في هاوية الخيانة أو التشويه.

الحداثة حداثات

حسام الدين خضور
رئيس التحرير

لا يخفى على الباحث في الحداثة أنها مصطلح فضفاض يعني التجديد عند الجميع. لكنه يعني، في لغة الغرب الأمريكي، مرحلة في التاريخ بدأت مع نهايات العصور الوسطى، واستمرت حتى أواسط القرن العشرين، ويعني، أيضاً، مجموعة من المدارس الأدبية والفنية، التي نشأت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتلاشت في النصف الأول من القرن العشرين. في هذه الفترة، التي تساوي قرناً من الزمن، ازدهرت مدارس فنية وأدبية كثيرة في أوروبا الأنكلوسكسونية واللاتينية تمثلت بـ: التعبيرية، والانطباعية، والدادائية، والسريالية، والرمزية، والمستقبلية، والدوّامية، والتصويرية. وللتمييز بين الحداثة فكراً، والحداثة أدباً وفناً، استخدم المعجم الغربي مصطلحي مودرنيزم (Modernism) للدلالة على الأدب والفن، ومودرنيتي (Modernity) للدلالة على العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية كافة، بالإضافة إلى الحقبة التاريخية التي أشرنا إليها أعلاه.

لكن هذه الرؤية للحداثة الأدبية والفنية تتجاهل ما جرى في أوروبا ذاتها من منطلق طبقي استعلائي لا يستقيم مع المنطق السليم، ومع التاريخ الحي لأوروبا الغربية ذاتها. إنها تتجاهل أكثر من مدرسة في الأدب والفن، ولعل الواقعية الاجتماعية والواقعية الاشتراكية مثالان صارخان على العمى الأيديولوجي الذي أصاب مؤرخي الأدب والفن في الغرب الأمريكي.

سننطلق من المفهوم الأوروبي للحداثة أدباً وفنّاً وعلوماً طبيعية وإنسانية لأن أوروبا الغربية سيطرت على العالم ردحاً من الزمن، ولا يزال الغرب الأمريكي يسيطر على مفاصل عديدة فيه، وفرضت رؤيتها عليه، وأخذت موقع المركز فيه وجعلت الباقي أطرافاً حتى عهد قريب. لكن من دون أن نغفل الإشارة، أولاً، إلى انحطاط أخلاقي غربي إمبريالي: كأن العالم هو ذلك الغرب وما ليس في معسكره غير موجود. وثانياً، ازدواجية المعايير التي تبدو واضحة في ما يرى أنه يمثل الحداثة في المدارس الأدبية والفنية فهي تقتصر على الجزء الإمبريالي من أوروبا، في حين تعامت عن المدرسة

الواقعية التي أغنت الأدب والفن بفروع عديدة اجتمعت في جذعها الذي توّج ساقاً استندت إلى جذور راسخة في الواقع فكانت هناك الواقعية التي تفرعت منها الواقعية النقدية، والواقعية الاجتماعية، والواقعية الاشتراكية، والواقعية السحرية، شغلت العالم أجمع وأعطت الأجناس الأدبية كلها والرسم والنحت والسينما والمسرح والموسيقا روائع خالدة. مدرستان كبيرتان ضمّتا مشاهير في الأدب والفن في أنحاء العالم كلّه بما فيه دول الغرب الإمبريالي نفسها. وقد أعطت هاتان المدرستان اللتان تتشاركان الواقعية وتتمايزان بأن الأولى [الواقعية الاجتماعية] لم تعايش تجربة إنسانية رائدة كسرت احتكار رأس المال للسلطة وبنت تجربتها الخاصة، بما لها وما عليها، وبالتالي دعت إلى تركيز الانتباه على الظروف الاجتماعية السياسية للطبقة العاملة والفقراء كافة كوسيلة لانتقاد هياكل السلطة المسؤولة عن هذه الظروف البائسة.

أما الواقعية الاشتراكية، التي عايشت بناء تجربة فريدة في مجموعة من بلدان العالم، فأضافت بعداً جديداً إلى الواقعية تَمثَّل في التركيز على رسم ملامح الإنسان الجديد الذي يُفترَض أنه تحرّر من البؤس والظلم وصار سيد نفسه، وبالتالي طبيعي أن نرى الكتّاب والفنانين يعملون على تجسيد تلك الملامح وترسيخها في الوجدان المجتمعي الجديد. وقد ظهر هذا واضحاً في قسمات ذلك الإنسان: جسداً سليماً معافى، ووجهاً مشرقاً ذكياً، وابتسامة متفائلة ودية؛ بالإضافة إلى تعزيز قيم الخير والعدالة والجمال في نفوس الناس.

يكفي أن نشير إلى بعض الأسماء التي ارتبطت بالواقعيتين الاجتماعية والاشتراكية لنرى البؤس الأخلاقي الذي وقع فيه مؤرخو الأدب والفن في الغرب الأمريكي: مارتن أندرسن (الدنمارك)، مكسيم غوركي (روسيا)، لويس أراغون (فرنسا)، وليم فوكنر (الولايات المتحدة)... هذا في الأدب، ولن أخوض في الفن لأن القائمة تطول.

ولن نشير إلى الأدب في المستعمرات الذي اتسم ببعد معاد للكولونيالية، الأدب العربي مثال، والأدب الأفريقي مثال آخر، وأدب أمريكا اللاتينية مثال ثالث، ولن نذهب إلى الهند والصين وفيتنام وكوريا مثال رابع، وخامس، و... ....

يسلط هذا العدد الضوء على الحداثة الفنية والأدبية، وسنعمل في عدد تالٍ على الجانب العلمي الإنساني للحداثة التي تتبدّى في العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية وتاريخ هذه الحقبة التي لا تزال حيّة في عقولنا على الرغم من بروز ما نسميه ما بعد الحداثة في الحقلين العلمي الطبيعي والإنساني في تخصصاتهما المختلفة والفني الأدبي بأنواعهما المختلفة.

فنان العدد
فيث رينغولد

Ringgold-Early-Works-15-They-Speak-No-Evil-opt

بطاقة الفنان:

فيث رينغولد (Faith Ringgold)

(8 تشرين الأول 1930 -...)

فنانة أفرو- أمريكية، ولدت في حي هارلم (Harlem) في نيويورك. لأسرة من الطبقة العاملة.

درست فيث على يد والدتها؛ فهي لم تتمكن من الذهاب إلى المدرسة؛ بسبب إصابتها بمرض الرَّبو المزمن. واكتشفت الفن البصري كهواية.

في عام 1950، وبتشجيع من عائلتها، سجَّلت في كلِّية الفنون الجميلة، في جامعة نيويورك (City Collège de New York)، لكنَّها كانت مجبرة على التوجه إلى التَّربية الفنيّة، لأن الفن آنذاك كان مجالاً ذكورياً حصرياً.

موهبة فيث الفنية واسعة ومتنوّعة، بدأت بالرسم على أغطية السرير، ثمَّ النَّحت وتأليف كتب للأطفال.

بدأت الرَّسم في الخمسينيات مستمدة إلهامها من الفن الأفريقي والانطباعية والتكعيبية، ومن كتابات جيمس بالدوين (James Baldwin) وأميري بركا (Amiri baraka)؛ لتبدع أعمالها الفنية في ستينيات القرن الماضي.

في عام 1955، حصلت فيث على شهادة الفنون الجميلة، وأصبحت أستاذة بمدارس الولاية في مدينة نيويورك. وفي عام 1959، حصلت على درجة الماجستير في الاختصاص نفسه من الكلِّية نفسها.

تأثَّر عملُ فيث تأثّراً كبيراً بالنّاس والشّعر والموسيقا، الذين عرفتهم في طفولتها، إضافةً إلى تأثرها بالعنصرية والجندر (التمييز على أساس الجنس) والفصل العنصري، وقد خبرت كل ذلك في حياتها اليومية.

رسمت رينغولد مجموعتها الأولى المسمّاة «**سلاسل الشعب الأمريكي**» (Americain People Series) عام 1963، مستلهمة من الفنان جاكوب لورنس (Jacob Lawrence) والكاتب جيمس بالدوين. تمثِّل لوحاتها نمط الحياة الأمريكية تجاه حركة الحقوق المدنية، وتصوِّر العنصرية من وجهة نظر نسوية.

أبدعت الفنانة مجموعة أخرى بعنوان «**أمريكا السّوداء**» (America Black)، مجربة فيها الألوان الدّاكنة، وصنعت في ختام سلاسلها للشعب الأمريكي لوحة جدارية كبيرة تدعى «**الراية تنزف**» (The Flag Is Bleeding).

سافرت رينغولد إلى أوروبا في السبعينيات، وزارت فيها متاحف عدة، منها متحف اللوفر، استوحت منه سلسلة من الأغطية عرفت باسم «**المجموعة الفرنسية**» (la Collection française) تسلّط الضوء فيها على قصة النساء الأفرو- أمريكيات، اللواتي ضحين بأنفسهن لتغيير العالم، وإعادة تقويم النظرة الذكورية.

شاهدت في أثناء زيارتها متحف ريجيكس في أمستردام مجموعة لوحات على الأقمشة النيبالية من القرنين الرابع عشر والخامس عشر. استوحت منها عملاً خاصّاً، وحين عادت إلى الولايات المتحدة، ابتكرت مجموعة جديدة تسمى «**سلاسل اغتصاب العبيد**» (The Slave Rape Series)، حاولت رينغولد، من خلالها، تصوير المرأة الأفريقية الأسيرة المباعة للعبودية.

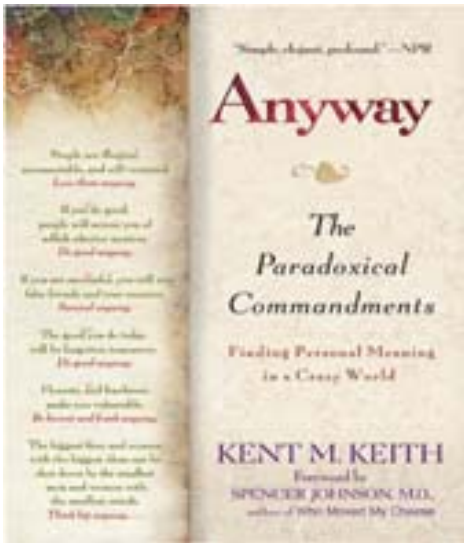
في ثمانينيات القرن العشرين، دعت والدتها، التي كانت خياطة شهيرة في هارلم، إلى التعاون معها في هذا المشروع، وكانت النتيجة غطاءهما الأوّل «**أصداء هارلم**» (Echoes of Harlem).

كتبت فيث قصصاً على أغطيتها، ليقرأها الجميع، لأنه آنذاك ما من أحد كان سينشر سيرتها الذاتية التي عملت عليها مسبقاً. فمن أغطيتها «**من يخاف من العمة جميما؟**» (Who's Afraid of Aunt Jemima?)، عام 1983، تحكي قصة العمة جميما، التي تعدُّ رمزاً إعلانياً نمطياً للمرأة الأفرو- أمريكية.

أما فيما يخصُّ النحت فقد بدأت تجربتها عام 1973كطريقة لتوثيق مجتمعها، إضافةً إلى الأحداث الوطنية، فصنعت بالتعاون مع والدتها أشياء عديدة عبّرت من خلالها عن موضوعات واقعية وخيالية من ماضيها وحاضرها. صنعت هذه السلسلة من قطع من الكتان المطلية، وحبّات من اللؤلؤ وقطع من الرافية للشعر، سمتها «**سلاسل قناع السّاحرة**» (Witch Mask Series)، تعطي المستخدم أشكالاً إضافية للثديين، والوركين.

ألّفت فيث وصوّرت سبعة عشر كتاباً للأطفال، نشرتها عام 1991كان أولها **شاطئ القار** (Tar Beach)، الذي كتبته بناءً على قصة غطاء يحمل العنوان نفسه وحصلت بفضله على جائزة عزرا جاك كيتس وجائزة كوريتا سكوت كينغ للرسوم التوضيحية، ووصلت إلى التصفيات النهائية لميدالية كالديكوت.

لم تكن فيث رينغولد امرأة عادية بل مناضلة، شاركت بحركات نسوية عديدة مناهضة للعنصرية؛ وأسست مع ابنتها ميشيل والاس حركة «**طالبات وفنانات من أجل تحرير الفن الأسود**».



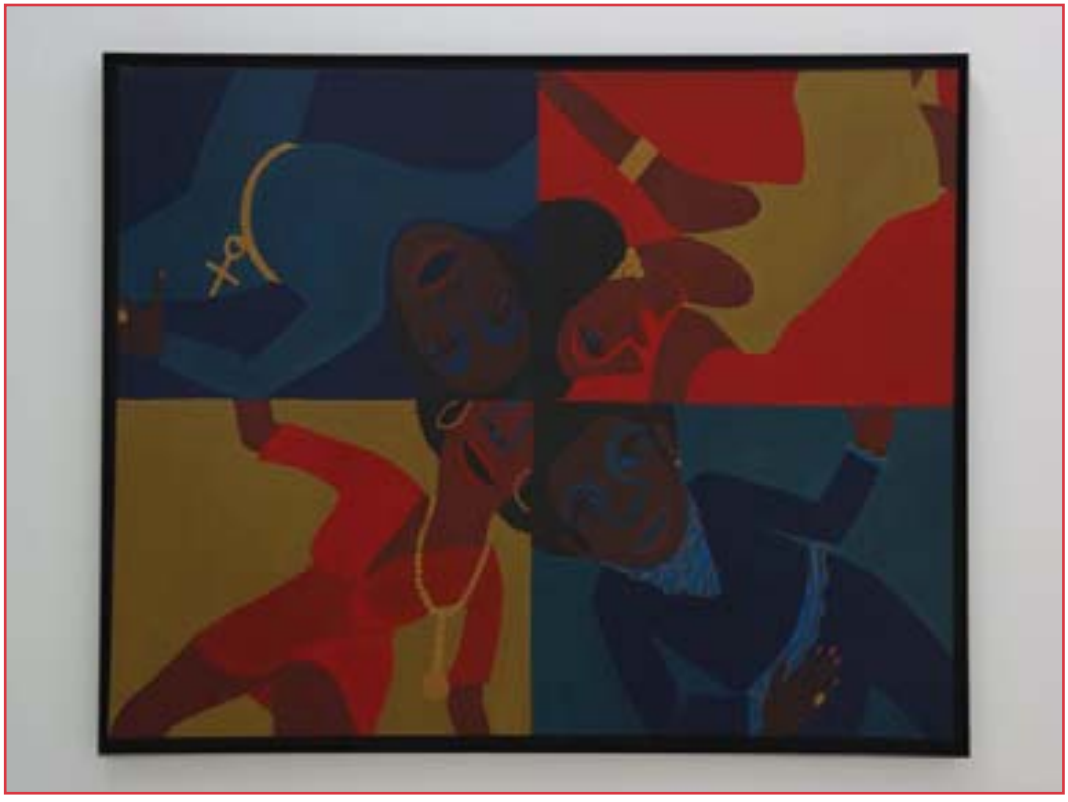
بطاقة العدد

وصايا متناقضة

هي عشر وصايا كتبها الكاتب الأمريكي كِنت م. كيث (Kent M. Keith) سنة 1968، حوّلها عام 2002 إلى كتاب بعنوان: **في أي حال**.

الوصايا هي:

1. الناس غير منطقيين، ولا تهمهم إلّا مصلحتهم، أحبِبْهم في أي حال.
2. إذا فعلت الخير، سيتهمك الناس بأن لك دوافع أنانية خفية، افعل الخير في أي حال.
3. إذا حققت النجاح، سوف تكسب أصدقاء مزيفين وأعداء حقيقيين، انجح في أي حال.
4. الخير الذي تفعله اليوم، سوف يُنسى غداً، افعل الخير في أي حال.
5. إنَّ الصدق والصراحة يجعلانك عرضة للانتقاد، كن صادقاً وصريحاً في أي حال.
6. إنَّ أعظم الرجال والنساء الذين يحملون أعظم الأفكار يمكن أن يوقفهم أصغر الرجال والنساء الذين يملكون أصغر العقول، احمل أفكاراً عظيمة في أي حال.
7. الناس يحبون المستضعفين لكنهم يتبعون المستكبرين، جاهد من أجل المستضعفين في أي حال.
8. ما تنفق في بنائه سنوات، قد ينهار بين عشية وضحاها، ابنِ في أي حال.
9. الناس في أمس الحاجة إلى المساعدة، لكنهم قد يهاجمونك إذا ساعدتهم، ساعدهم في أي حال.
10. إذا أعطيت العالم أفضل ما لديك، سيرد عليك بعضهم بالإساءة، اعطِ العالم أفضل ما لديك في أي حال.



RINGf_PartyTime-731x486

جسور الفكر

The French Collection #6 Matisse's Chapel, 1991

تراث الترجمة اليوناني[1]

تأليف: ديفيد كونوللي وأليكي باكوبولو ـ هولز
ترجمة: عدنان حسن •

ديفيد كونوللي (David Conolly): مترجم أدبي يوناني من أصل إنكليزي. درس اللغة اليونانية القديمة في جامعة لانكاستر والأدب اليوناني القروسطي والحديث في كلية الثالوث في جامعة أوكسفورد. ترأس قسم الترجمة في المجلس البريطاني في أثينا من 1991 إلى 1994.

أليكي باكوبولو ـ هولز (Aliki Bacopoulou – Halls): ولدت في مدينة ثيسالونيكي اليونانية، حصلت على درجة الماجستير في الأدب الإنكليزي من جامعة برمنغهام. درّست في جامعة ثيسالونيكي وجامعة أثينا. ساهمت في عدد من الموسوعات العالمية عن المسرح والترجمة، من أهم كتبها: جذور وأزهار المسرح اليوناني الحديث.

تاريخياً وثقافياً، تشمل المساحة التي تُنطق فيها اليونانية البرّ الرئيس لليونان، الجزر الأيجية (بما فيها كريت وقبرص)، وحتى عام 1922، الساحل الأيوني لآسيا الصغرى. إن استعمارات القرنين السادس والسابع قبل الميلاد قد وسعت هذه المساحة لتشمل مناطق حول البحر الأسود ومساحات في فرنسا الجنوبية وإيطاليا الجنوبية (اليونان العظمى Magna Graeca)، حيث توجد الجاليات الناطقة باليونانية حتى يومنا هذا. كانت اليونانية في كل أنحاء العالم الهلنستي، هي اللغة المشتركة lingua franca) لتلك الحقبة ولغة الثقافة والتعليم. اعتمد الجزء الشرقي المهلنس من الإمبراطورية الرومانية اليونانية كلغة رسمية له وبقيت هكذا طوال الحقبة البيزنطية (330 ـ 1450 ميلادي). في أثناء الـ 400

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Greek tradition»

سنـة التالية مـن الحكم التركي، كانـت اللغة (إلى جانب الديانـة) هي العامل الرئيس في الحفاظ على الشخصيـة القومية حيّة ومتميزة. بعـد حرب الاستقلال في عام 1821، توسّعـت الأراضي التي تعود إلى اليونـان لتشمل الجزر الأيونيـة (1864)، ثيسالي (1881)، مقدونيا وكريـت والجزر (1913)، ثراقيا (1923)، والجـزر الاثنتي عشـرة Dodecanese (1947). وقد أدّت العوامـل التاريخية والاجتماعية والسياسيـة إلى هجرات واسعـة النطاق وشتات يوناني كبير، مع جاليات كبيرة ناطقة باليونانية خصوصاً في أمريكا الشمالية وأستراليا.

إن قيام تشادويك (Chaswick) وفنتريس (Ventris) في عام 1952 بفكّ رموز الخط لينيار ب (Linear B) بوصفه شكلاً مبكّراً من اليونانية قد منح اللغة اليونانية تاريخاً مُدّته 3500 عاماً. وهذا يشـكل تراثـاً حيّـاً متواصلاً، بمعنى أن مظاهـر كل المراحل الكبرى في ذلك التراث لا تـزال حيّة وتتعايش في اللغـة الحديثة. لهذا فـإن لغة الملاحم الهوميروسيـة (القرن السابع والثامن قبل الميـلاد)، واليونانية الكلاسيكية للقرنين الرابع والخامس قبل الميلاد، واليونانية الكوينية (Koine) للعهد الجديد، واليونانية البيزنطيـة الممتدة من القرن الرابع إلى القرن الخامس عشر الميلادي واللغة الشعبية للأدب الشعبي على مـدى أربعمائة عام مـن الاحتلال التركي (1453 ـ 1821) لا تزال، بدرجـات متفاوتة، متاحة لليونانيين حتـى يومنـا هذا بطرق لم تكن فيها الإنكليزيـة الأنغلو ساكسونية أو الإنكليزيـة الوسطى متاحة للناطقين بالإنكليزيـة الحديثـة. مع ولادة الأمة الحديثـة ونمو وعي قومي، أصبحت مسألة اللغـة قضية قومية. فقد أثـارت ما كانت تُعرف بـ «مسألـة اللغة» في اليونان الحديثة بالدرجة الأولى سجـالاً حول الشكل الصحيح أو المرغـوب من اللغة المكتوبة. هـذا السجال تطور إلى تنافس بين اللغة المحكيـة الشعبية (الديموطيقية) ومناصريهـا (الديموطيقيـين demoticists) مـن جهـة أولى، والمدافعـين عـن شكل مُطهَّـر من اللغة (katharevousa) مـن جهـة ثانية. إن هذه الأخيرة لغة مُنظَّفة مـن المفردات الأجنبية (التركية بشكل رئيس) وشكّلت حلاً وسطاً بين اليونانية الديموطيقية واليونانية الأتيكية القديمة. هذه «الازدواجية اللغوية» (diglossia) الغريبـة (تعايش مستويين مـن اللغة) أصبحت قضيـة قومية وسياسيـة وقسمت التعليم والأدب، وليـس أقلـه، مسألة الترجمة، مؤدية في الغالب إلى مواجهات عنيفة بين معارضي كل جماعة على حدة. ولم تكرّس اللغة الديموطيقية بشكل نهائي كلغة رسمية للتعليم، ولاحقاً للدولة، حتى عام 1976.

عرض لنشاط الترجمة:

على الرغم من احتـكاكات اليونانيين القدماء الكثيرة والواسعة مع الشعوب والثقافات الأخرى، فقد علّقـوا أهميـة ضئيلة على الترجمة: لا توجد أيّ مناقشة لممارسة أو سيرورة الترجمة في كل الأدب اليوناني القـديم. ومع ذلك، فإنهم بلا شك قـد استخدموا المترجمين الشفهيين والكتابيين. على سبيل المثال، لا بدّ أن أحدَ أقدم أشكال الترجمة الشفهية في العالم اليوناني كان بالتأكيد يترجم ما تعنيه كلمة أبولو لأولئك الذيـن كانـوا يسافرون من البلدان الأجنبيـة لاستشارة وسيط الوحي في دلفي. وبشـكل مماثل، ثمَّة دليل علـى أن الفلاسفة اليونانيين الأوائل قد امتلكوا إمكانية الوصـول إلى النصوص المصرية، بشكل مفترض بالترجمـة اليونانية. وبحسب كاكريديـس (Kakridis)، كان اليونانيون القدماء إلى حد ما مثل الإنكليز

منـذ بعض السنـوات: لم يتعلّموا لغات أجنبية لكنهم كانـوا ينتظرون من الآخريـن أن يتعلّموا لغتهم، ولم يكونوا يريدون السماح للعناصر اللغوية الأجنبية أن تؤثر في التطوّر العضوي للغة والثقافة اليونانيتين. وقد استمـر هـذا الوضع في الحقبة الهلنستية، عندما قلّت الحاجة إلى الترجمـة مرة أخرى بفعل أن اليونانية كانـت اللغـة المشتركة للعالم المتحضر آنذاك. بشكل مماثل، في القـرون الأولى بعد الميلاد، فإنَّ الحافزين الرئيسـين إلى التفكير المبكّر في الترجمة في بلدان أخرى. أي ترجمة النصوص اليونانية القديمة وترجمة العهـد الجديـد. لم يكونـا موجوديـن في اليونان، بمـا أن النصوص الأصلية كانت لا تـزال متاحة للقراء اليونانيين في تلك المرحلة.

تـرد الإشارات الأولى إلى الترجمة في السّياق اليوناني من الحقبة البيزنطية المبكرة، وتعنى بترجمة النصوص القانونية. إن تقسيم ديوكلتيان للإمبراطورية الرومانيـة إلى شرق وغرب كان له تأثير مباشر علـى القانون الروماني في الشـرق. فكانت الإمبراطورية الشرقية تتكون بشكل رئيس من الشعوب الناطقة باليونانيـة، أو النـاس الذين كانوا، علـى الأقل، يفهمون اليونانيـة. كان هذا يعنـي أن القوانين والمراسيم الإمبراطورية، التي كانت تُكتب باللّاتينية، كانت غير متاحة للجزء الأعظم من السكان. ومنذ بداية القرن الخامـس، كان ثمّـة محاولة منهجية في مدارس القانون في بيروت والقسطنطينيـة لترجمة المصطلحات القانونية اللاتينية إلى اليونانية. هنا، قدّم أساتذة القانون، المعروفون باسم (antikinsores) (مراقبي الرذيلـة) مساهمة مهمّة. فقد تصرّفوا كمترجمين ومعلمي ترجمة. إنهم سيجعلون النص اللّاتيني متاحاً لطلابهـم الناطقـين باليونانيـة في قاعـة الصف قبـل كل شيء بتوفـير المقدمـات (indeces) المفصّلة باليونانيـة للمقطـع اللاتيني المحدّد. على كلٍّ، لم تكن هذه ترجمـة كلمة مقابل كلمة بل أخذت شكل تحليل أو شـرح للنّص يعدُّ ضرورياً للفهم الكامل للموضوع من الطـلاب. ثم، بمساعدة هذه المقدمات، سيجرّب هـؤلاء الطلاب ترجمة النصـ اللّاتيني. لو كان النصـ المعني صعباً، فإن المراقبـين (antikinsores) سوف يزوّدون الطلاب بالترجمة اليونانية للمصطلحات الفردية. وهذا كان يُعرف باسم التفسير (kata poda) (يعنـي حرفياً: على القدم) ويُتبع بنشاطات أخـرى مصمّمة لضمان الاستيعاب التّام للنص. إن عمل المراقبين (antikinsores) معروف لنا فقط من ملاحظات طلابهم: هم أنفسهم لم يتركوا نصوصاً مكتوبـة حول منهجهم. فمن هـذه الحواشي التي دوّنها الطلاب في الهوامش أو بين سطور النص ظهرت إلى الوجود أولى المعاجم القانونية. إن تأثير المصطلحات القانونية الجديدة التي تمّت صياغتها باليونانية أصبح الشعور به ممكناً خارج المنطقة البيزنطية، وكان لترجمة هذه النصوص إلى اللغات السلافية تأثير في كل أنحـاء المنطقـة. لهذا فإن النصوص المفسّرة من المراقبـين (antikinsores) والمذيّلة بالحواشي من الطلاب قد مكّنت من نشر مختلف المفاهيم، القانونية والسياسية، بعيداً خارج حدود روما الجديدة.

على كلٍّ، فإن الدليل على الاهتمام الجدي المستدام بالترجمة الكتابية و/ أو الشفهية لا يظهر حتى بداية عصر التنوير اليوناني ونمو وعي قومي في السنوات المؤدية إلى حرب الاستقلال ضد الأتراك في عام 1821. وحتـى حينذاك، بقي هذا الاهتمام حصراً ضمن حدود القضايا القومية الكبرى التي تُعنى باللغة وتعليم الشعب اليوناني في سياق الدولة اليونانية الجديدة.

الترجمة ضمن اللغة الواحدة (intralingual translation):

أصبحت ترجمة الكتاب المقدّس قضية في اليونان في وقت متأخر أكثر بكثير مما أصبحت في بقية أوروبا. فلم يتمّ الاعتراف بالحاجة إلى ترجمة اليونانية الكوينية للعهد الجديد إلى العامية اليونانية الحديثة حتى القرن التاسع عشر. بالإضافة إلى المشكلات اللاهوتية الاعتيادية والمشكلات المتّصلة بالترجمة، فإن مسألة ترجمة الكتاب المقدّس قد أخذت أبعاداً لغوية وقومية أوسع في سياق إنشاء الدولة اليونانية الجديدة بُعيد حرب الاستقلال في 1821. ثمة مقاربتان متعاكستان للموضوع يمثلهما نيوفيتوس فامفاس (1657 ـ 1776) أحد مترجمي العهدين القديم والجديد، وكونستانتينوس إيكونوموس (1780 ـ 1857). آمن إيكونوموس بأنه من المستحيل ومن غير المجدي أن يترجم الكتاب المقدس إلى اليونانية الحديثة. وقد أكّد أن اليونانيين يمكنهم أن يفهموا لغة أسلافهم، وأن لغتهم يعوزها التهذيب ومبتذلة وتحط من قدر المعنى الرفيع للغة الأصلية؛ علاوة على ذلك، إذا كانت الكتب المقدّسة يمكن أن يقرأها كل شخص، فإن ذلك سيؤدي إلى الهرطقة والتفسير الخاطئ. أما فامفاس، من ناحيته، فقد جادل في أنه إذا كان المقصود من الترجمة هو أن تُعلَّم، فيجب حينئذٍ أن يكون بيانها وأسلوبها بسيطين، وبالنظر إلى انتقادات إيكونوموس لليونانية الحديثة، فقد ميز بين اللغة البسيطة واللغة المبتذلة. لقد كانت هذه هي القضايا التي أصبحت مسائل قابلية الترجمة واللغة اليونانية الحديثة والهوية القومية كلها متورطة فيها. استمر الخلاف في التصاعد، ليبلغ ذروته في الإيفانجليكا [أعمال الشغب المتعلقة بالأناجيل] في عام 1901، على إثر ترجمة الأناجيل إلى اليونانية الحديثة من ألكساندروس بالي. ثمة أعمال شغب مشابهة، تعرف باسم الأورستياكا، حفّزها أداء تراجيديا إسخيلوس بترجمة ديموطيقية حديثة في عام 1913.

في اليونان، تركّزت ممارسة الترجمة ونظريتها إلى حد كبير على الترجمة ضمن اللغة الواحدة ـ أي، ترجمة النصوص القديمة إلى المصطلح الحديث. إن التشديد الكبير المعطى للترجمة ضمن اللغة الواحدة كان المقصود منه إظهار استمرارية اللغة اليونانية أكثر من إنتاج نص يوناني جديد وإظهار مقدرة المصطلح الحديث على القيام بدور الناقل لأجل الأفكار السامية للماضي. لاحظ مانوليس تراندافيليديس، الذي كان يتحدّث في حفل التكريم الأدبي لألكساندروس باليس في 1939، كيف أن لدى كل الأمم يُنظر إلى ترجمة الكلاسيكيات القديمة للتراث الأدبي الخاص بوصفها مصدراً فريداً لتتجدد ثقافة الأمة. لقد تأسف أنه على مدى طويل في اليونان كان ثمة نقص في الكتّاب القادرين على الترجمة وكان ثمة نزوع إلى استعمال الألفاظ المهجورة (archaism) وإلحاح على شكل خالص من اللغة، ما عوّق كل محاولة لجعل النصوص القديمة متاحة للناس بلغتهم الحديثة. هذا يفسر لماذا انخرط عدد كبير للغاية من الكتّاب والعلماء/الفقهاء في ترجمة النصوص القديمة إلى المصطلح الحديث. منذ عام 1526، حين نُشر أول تلخيص للإلياذة، قام 450 مترجماً بترجمة الأعمال الشعرية لـ 425 شاعر. لقد ازداد عدد المترجمين بشكل فعلي في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين ليضموا أفضل الباحثين/الفقهاء والكتّاب والمخرجين المسرحيين والنّقاد: إيوانيس كاكريديس، يورغوس ياترومانولاكيس، بافلوس ماتسيس، كوستاس تاكتسيس، ديميتريس مارونيتيس ويورغوس هيموناس، من بين آخرين.

إن باليس، الذي ترجم الأناجيل، يُذكر بشكل رئيس من أجل ترجمته للإلياذة، التي امتُدحت آنذاك وشُجبت. فقد انطلق من فرضية أن القصائد الهوميروسية كانت إبداعاً شعبياً، فحوّل الملحمة بجرأة إلى أغنية ديموطيقية (شعبية) معاصرة، مستخدماً اللغة والسمات الأخرى للأغنية التراثية اليونانية. بحسب أحد مؤرخي الأدب اليوناني[2] (Politis) فإن « هذه الترجمة للإلياذة ربما تكون الإنجاز الأهم لجيل الديموطيقيين الأوائل». وقد أنتج نيكوس كازانتزاكيس ويوانيس كاكريديس أيضاً ترجمة للملحمتين الهوميروسيتين. إن سعيهما/ جهدهما لاستخدام نظم الشعر/الشعر والإيقاعات القابلة للتمييز بسهولة من الإنسان العادي من التراث الغني للأغاني الشعبية اليونانية كان محاولة لجعل الأعمال متاحة ولكن كذلك لجعلها جذّابة. من الجدير بالذكر/ بالتنويه أيضاً إلى أنه بعد 14 عاماً من العمل، لم يتردّدا في الإعلان على النشر في 1962 أنها «كانت شكلاً مؤقتاً فقط من الترجمة».

اتجاهات النشر:

على كلٍّ، لم تكن الترجمة محصورة بالنوع من الترجمة داخل اللغة الواحدة، كما ستبيّن نظرة سريعة إلى بعض الإحصاءات الحديثة. إن نوع النصوص التي ترجمها الفقهاء ورجال الدين والمعلمون والأطباء اليونانيون وغيرهم بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر مؤثر جداً، خصوصاً في ضوء الظروف غير المؤاتية في أثناء سنوات الاضطهاد التركي. إذ يسجل زافيروس (Zaviro) ترجمات عدد مذهل من الأعمال الأجنبية المكتوبة باللّاتينية والعربية والفرنسية والإنكليزية والألمانية والروسية والإيطالية والسلافونية واللغات الأخرى. تتضمن القائمة تشكيلة كبيرة من النصوص الدينية والأعمال الفلسفية، بشكل رئيس من أعمال أرسطو وأفلاطون وكذلك أعمالاً من تأليف شيشرون وڤرجيل وبلوتارك [بلوطارخ] وكورنيليوس نبوس وشكسبير وديكارت وآخرين كثيرين. إن الهدف المكرّر للمترجمين هو تثقيف اليونانيين المُخضَعين، وفيما بعد، بُعيد الاستقلال، تشكيل هوية الأمة المحرَّرة. بالإضافة إلى جعل بعضاً من ثروة إرثهم متاحاً لأبناء جلدتهم، فقد ترجم الفقهاء اليونانيون أعمالاً في الفلك والجغرافية والتاريخ والرياضيات والقانون والفيزياء والحساب والهندسة والسيرة والميتافيزيقا والطب واللاهوت والفيلولوجيا وعلم النفس وعلم الآثار وموضوعات أخرى. لقد كانوا متلهّفين لنقل المعرفة التي حصَّلوها لأنفسهم في البلدان الأوروبية التي درسوا أو عملوا فيها أو جعلوا منها موطناً لهم.

يقدم كاسينيس (Kassinis) إحصاءات للترجمات الأدبية المنشورة على شكل كتاب على مدى القرون الخمسة الأخيرة، وهذا مؤشر في تاريخ الترجمة في اليونان. إذ تسجل ترجمة منشورة واحدة فقط في القرن السادس عشر، خمسة في القرن السابع عشر، 57 في الثامن عشر، 3000 في التاسع عشر، 2500 بين عامي 1901 و1950 و13000 بين عامي 1950 و1990. بلغة الجنس الأدبي، انتقل التشديد من الأعمال المسرحية إلى الروايات إلى الشعر. هكذا في القرن الثامن عشر كان ثمة 16 ترجمة لأعمال مسرحية، 13 عملاً سردياً، خمسة على شكل شعر، و29 عملاً من الأدب الشعبي. الأسماء التي تسود في هذه الحقبة من التنوير اليوناني هي غولدوني وفيما بعد موليير. وتلاهما في القرن التاسع عشر ڤولتير

2) س. بوليتيس، **تاريخ الأدب اليوناني الحديث**، لندن: مطبعة كلارندون، 1973.

وألفيـيري وراسـين. منذ 1845 فصاعداً، فإن الرواية هي التي تسـود، إذ تصل تدريجياً إلى أن تمثل 57 بالمئـة مـن إجمالي الأدب المترجم، مع الترجمـات إلى اليونانية لدوما وصاند وميرينـي. من الروائيين الـ 15 المترجمـين في هـذه الحقبة، فإن 14 هم فرنسيون وإنكليـزي واحد فقط (والتر سكوت). إن 67 بالمئة مـن العـدد الإجمالي للترجمات هي مـن الفرنسية، وهذه النسبـة المئوية العالية تعكـس حقيقة أن أعمالاً أصلية كثيرة بالإنكليزية والألمانية والإسبانية قد تُرجمت إلى اليونانية عبر الفرنسية؛ وتعكس أيضاً التوجّه الفرنسي للثقافة والتعليم في الدولة اليونانية الجديدة.

في الحقبـة بـين عامي 1901 و1950، فإن الترجمات الأدبيـة قد أجريت بشكل رئيس مرة أخرى عـن الفرنسيـة (30 بالمئة)، مع أنه من اللافت أن النسبة المئوية للترجمات من الإنكليزية تتضاعف ثلاث مـرات (25.4 بالمئة). لقـد شهدت هذه الحقبة ترجمة أعمال من تأليـف ڤيكتور هوغو وجول ڤيرن وزولا وبلزاك وفلوبير وموباسان وستندال وشكسبير وأوسكار وايلد وبرنارد شو وسومرست موم وجيمس جويس وأونيل وإليوت، لكنها شهدت أيضاً ترجمات كثيرة للكتاب الروس والسكانديناڤيين والألمان والطليان، بمن فيهـم تولستوي ودوستويفسكي وتشيخـوف وغوغل وتورغينيف وهامسون وإبسـن وستريندبرغ وهاوبتمان ونيتشـه ودانوزيـو وبيراندللو. بـدأت الإنكليزية تلعب دوراً سائـداً على مسرح الترجمـة بعد عام 1944، عندمـا وقعـت اليونان تحت النفوذ الأنغلـو أمريكي وتم إدخال اللغة الإنكليزيـة إلى المدارس اليونانية بعد 200 عامـاً من الهيمنة الفرنسية. بين عامي 1951 و1990 استمر الأدب الإنكليزي والأميركي في الغلبة، رغـم أنه ترافق بفـورة ملحوظة في ترجمـات الأدب الأمريكي اللاتيني. إن كثيراً مـن المترجمين الأدبيين الأكـثر براعة في القـرن العشرين كانوا كتّاباً كباراً بحد ذاتهم، مثل ثيوتوكيـس وكازانتزاكيس وكوسماس بوليتيس وسيفيريس وبريفيلاكيس وإليتيس.

تظهـر الإحصاءات الحديثة أن حـوالي 4200 كتاباً قد نشرت في اليونان في 1994. من هذه، كان الثلـث ترجمـات من لغات أخـرى. هذه النسبة المئوية مشابهـة من أجل السنوات السابقـة مباشرة. يمثل الأدب 50 بالمئـة من إجمالي الكتب المترجمة، تليه العلـوم الطبيعية (15 بالمئة) والعلوم الاجتماعية (10 بالمئة). إن لغة المصدر الغالبة هي الإنكليزية (62 بالمئة)، تليها الفرنسية (17 بالمئة)، واللغات الأوروبية الأخرى (17 بالمئة) واللغات الآسيوية والأمريكية اللاتينية (2.8 بالمئة).

نظرية الترجمة وطرائق الترجمة:

يؤكـد كاكريديس أن تاريـخ نظرية الترجمة في اليونان يبدأ مع نيكولاوس سوفيانوس (Nikolaos Sofianos)، الذي عاش وتوفي في ڤينيسيا في النصف الأول من القرن السادس عشر. كان سوفيانوس أول فقيـه يترجم ويكتب عن الترجمة إلى اليونانيـة الحديثة وأول من كتب قواعد اللغة الشعبية لليونانيين، مع أنها لم تنشر حتى عام 1870. في إهدائه التقديمي إلى ديونيسيوس، أسقف ميلوبوتاموس وهرسونيسوس، الذي يتصدّر ترجمته لكتاب بلوتارك الزائف بعنوان حول تعليم الأطفال (الذي طبع في ڤينيسا في 1544) أطلـق سوفيانوس لأول مـرة في السياق اليوناني ما يشير إليه كوتسيفيتيس بـ «لماذا وكيف» الترجمة. كان اهتمامه الأول بالترجمة كوسيلة للتعليم، وبالتالي، باستعمال لغة يكون التشديد فيها على طبيعية المصطلح

الهـدف وعلى تسهيل فهم القارئ. على كل، إن إيڤغينيوس ڤولغاريس (Evgenios Vulgaris)، في كتابه **عـن الشـقاق في الكنائـس البولنديـة** *(On the Discord in the Polish Churches)*، مقالة تاريخية ونقديـة؛ مترجمة مـن الفرنسية إلى اللغة اليونانيـة الشعبية، مع ملاحظات تاريخيـة ونقدية منشورة في لايبزيـغ في عـام 1768، عالج فيها بشكل فعلي بعض الأسئلة الأساسية عن الترجمة وحاول الإجابة عنها. هـذا العمل هو ترجمة لمقالة من تأليـف ڤولتير كانت قد نُشرت في العام السابق في بازل. إنها طبعة ثنائية اللغـة مع مقدمة شاملة وملاحظات تتعلـق بمشكلات الترجمة التي واجهها فولغاريس. لقد أكّد ڤولغاريس أن الترجمـة ينبغـي أن تكـون إلى المصطلح الدارج لقراء اللغـة الهدف، ويجب تدقيقها مـن ناطق باللغة المحليـة (اعتراف مبكّر بالحاجة إلى التحرير editing) وشدّد على أهمية استعمال الملاحظات من أجل الإيضاح.

هـذه الأسئلـة والأسئلة المماثلة لها درسها ديميتريوس كاتارتزيس (Dimitrios Katartzis) في تقديمـه لترجمتـه في عام 1784 لكتاب **علـم الحكـم** (*La Science du Governement*) من تأليف ريال دي كوربان (Real de Curban). هذه هي المرة الأولى في السياق اليوناني التي يمكننا فيها التحدث عـن نظرية للترجمة. كان السؤال الأول الذي طرحه كاتارتزيس بخصوص طريقة الترجمة هو ما إذا كان ينبغي أن يقيد نفسه بالترجمة السكولاستية [التقليدية المحافظة]، متلطيّاً خلف الأمانة المزعومة وصفات العـالم المثقف (scholarliness)، مُقحماً بذلك القـارئ تعيس الحظ في متاهات ذهنية بدلاً من تزويده بالمتعـة الفكرية. إحـدى السمات المميزة لكتابة كاتارتزيس عن الترجمة هي أنه أخذ أمثلته من الترجمات الناجحـة للآخرين، بدلاً مـن أن يأخذها من ترجماته هو. لقد اختار الحفاظ علـى معنى النّص الأصلي وضمـان طبيعية اللغة الهدف بوصفهما الهمّـين الأوليين له. بهذه الطريقة فقط، كما رأى، تنجز الترجمة مهمتهـا في أنها يمكـن مقارنتها بالنّص الأصلي وتقف أيضاً كنصٍّ مستقل. السؤال الثاني الذي ناقشه هو شـكل اليونانيـة التي يجـب استعمالها كلغة هدف (سـؤال كان يشعر كل كاتب ومترجم يونـاني بأنه مُلزم بدراسته). وجواب كاتارتزيس هو احترام اللغة الحيّة لعصره، إغناؤها حيث تستدعي الضرورة بالعناصر من اللغة اليونانية القديمة واللغات الأخرى. ثم انتقل إلى معضلة نقص أدوات الترجمة، والمعاجم والكتب المرجعيـة (وهو وضع لم يتغير كثيراً جداً اليوم: المترجم مـن وإلى اليونانية الحديثة ما زال يواجه بنقص المعاجـم ثنائيـة اللغة العامـة والتخصصيـة). وقد ختم بسـت قواعد تتعلـق بترجمة التعابـير الحرفية والمجازية، التغييرات في تركيب الجملة، الترجمة باستعمال عبارات وتعابير مقابلة في اللغة الهدف، درجة الحرية [التصرف] في اللغة الهدف، تحويل الجمل غير المترابطة إلى خطاب متماسك والترجمة الحروفية الإسهابية أو المفاهيمية للمصطلحات. ينتهي هذا النص الأساسي حول نظرية الترجمة وممارستها ببيان عن الجدوى اللغوية والتعليمية للترجمة. بحسب كوتسيڤيتيس (koutsivitis)، « يمكن النظر إلى 1784 بحق بوصفه العام الذي ولد فيه علم الترجمة في اليونان الحديثة» (مترجم).

إن لغة وأدب الدولة اليونانية الجديدة (بعد عام 1821) قد تأثرا كثيراً جداً بالترجمات من لغات أخـرى. فقد أعطى كورايس وريغاس وسولوموس وكالفوس، الشخصيات المؤسسة الأربع للثقافة اليونانية

الحديثـة كثيراً من الوقـت والتفكير لمشكلات الترجمة وكانـوا متأثرين في أعمالهـم الأصلية بنشاطاتهم كمترجمـين. فقد اهتم أداماندیوس كورايس (Adamandios Korais) بكل من الترجمة ضمن اللغة الواحـدة والترجمـة بين اللغات. فصـاغ بعض النقاط المهمّـة بخصوص الأمانة للأفكار بـدلاً من الأمانة للمفـردات، فسـوّغ بهـذه الطريقة إضافة مفـردات في ترجماته ليسـت موجودة في النصـ الأصلي لكنها ضروريـة برأيه لنقل ما « يقصده» المؤلف، ما أثار للمـرة الأولى أسئلة السياق اليوناني المتعلقة بالقصدية (intentionality) والنص الفرعي النص sub – text. وقد شدد كورايس أيضاً على قيمة الترجمة في إغناء اللغة الهدف. ومثل كورايس، كان اهتمام ريغاس فرايوس (Rigas Pherraios) بالترجمة يعكس انشغاله باللغة والتعليم. فقد أدخل أفكار الترجمة بوصفها عملاً إبداعياً، مفيداً على وجه الخصوص لكل مـن المترجم والقارئ بشـرط أن تنقل بأمانة معنى النص الأصلي وأن تحـترم خصوصيات اللغة الهدف. وكان لـدى سولوموس (1798 ـ 1857) (Solomos)، الشاعـر القومي اليونـاني، وكالفوس (1792 ـ 1869)، معاصـره، مقاربتان متشابهتان جداً. فكلاهما رأيا سيرورة الترجمة بوصفها تمريناً واستعداداً لأجـل العمل الأصلي من خلال التمثل (assimilation) وإعادة التشكيل (refashioning) بطريقتهما الخاصة لعناصر مختلفة من مصادرها.

في أثنـاء النصـف الثـاني من القرن التاسـع عشر، بدأت بيانات شتى حـول طرائق الترجمة على وجه الخصوص ـ بدلاً من دور الترجمة في السياق الأوسع ـ تظهر بشكل متواتر في مقدمات الترجمات وفي مقـالات في الدوريات والصحـف. وقد كانت مؤثرة في هذا السجال العـام آراء إيمانويل رويديس (1836 ـ 1904) (Emmanuel Roidis) الـذي دون، في مقدمـة ترجمتـه لروايـة **المسار** (*Itineraire*) لشاتوبريـان، الصعوبات التي واجههـا وشرح تفضيله للمعنى مقابل المعنـى كنقيض للترجمة كلمة مقابل كلمـة، علـى الرغم من إيلاء الاهتمـام الخاص في الوقت نفسـه للمصطلح اللغوي للغـة الهدف ومحاولة سلـوك طريق وسـط بين الشكلين الشعبـي والتطهيري (purist) مـن اللغة اليونانية. لقـد اتبع رويديس بدقـة مقاربات الترجمة التي كانت شعبية في عصره وأكّـد على الآثار الإيجابية الهائلة وكذلك على الآثار السلبية للترجمات الجيدة والرديئة. إحدى الترجمات التي أثّرت تأثيراً عميقاً في الكتابة الأدبية اليونانية في ذاك العصـر كانـت ترجمة روايـة **نانا** (*Nana*) لإميل زولا مـن قبل يوانيـس كامبوروغلو (1851 ـ 1902) (Ioannis Kambouroglou)، التـي نشـرت في عـام 1880. وكانت هامة وتجديدية بشكل خاص بالنسبـة لذاك العصر أيضاً الرؤى التي عبر عنها في مقدمته لهذه الترجمة، التي حاول فيها أن يتجاوز المآزق اللغوية والترجمية بالمجادلة في أن همه الأول هو تحقيق تأثير مكافئ على القارئ اليوناني، وأن اختيـاره للمصطلح اللغوي يمليـه هذا الاعتبـار وحـده. بروحية مماثلـة، كان لورنزوس ماڤيليس (1860 ـ 1912) (Lorenzos Mavilis) يؤمـن بـأن الترجمـة ينبغي ألا يجـري تقييمها على أساس المقارنة مع النص الأصلي بل في ضوء اتساقها المفاهيمي وملاءمتها الشكلية. مثل معظم الكتّاب الآخرين عـن الترجمة، لاحـظ تأثير الأعمـال المترجمة علـى أدب الأمة وعلى تطـور اللغة القومية. أمـا كوستيس بالاماس (1859 ـ 1941) (Costis Palamas)، بدوره، فقد ميز بين المترجم كمفسر والمترجم كمبدع

ودرس المصائر المختلفة للنص الأصلي ومؤلفه في مواجهتهما مع نمطين مختلفين من المترجم. يبدو أنه لم يكن يؤمن بأنه يمكن إجراء تسوية بين الموقفين، أي موقف المترجم كمفسر والمترجم كمبدع من جديد.

إن الطرائق والقضايا النظرية المرتبطة بترجمة الشعر على وجه الخصوص كانت في صميم الخطاب عن الترجمة في اليونان وعالجها بعض أشهر الشعراء في القرن التاسع عشر والعشرين. إحدى الدراسات القليلة في هذه الحقبة المكرّسة بالكامل لنظرية الترجمة هي من تأليف س. د. ڤالڤيس (S. D. Valvis) بعنوان: **حول ترجمة الشعراء** (*On the Translation of the Poets*) المنشورة في عام 1878. لقد أثار ڤالڤيس مسألة قابلية الشعر للترجمة، مبتدئاً بتفحُّص آراء أولئك الذين يعدُّونها مستحيلة. لكي يجيب عنها، درس ما هو المقصود بـ «الترجمة» وختم بإثبات واقعي لصعوبتها. برأيه، إن أي ترجمة للشعر ينبغي أن تحتفظ إلى حد معين بطابعه الأجنبي والشذا الغريب parfum (etranger) لأصله. المسألة الرئيسة الثانية التي حاول فالفيس دراستها هي ما إذا كان ينبغي أن يترجم الشعر إلى شعر موزون أو إلى نثر، ولأسباب جمالية، عبر عن تفضيله للأول. وناقش فالفيس أيضاً أنواعاً مختلفة من الترجمة. الحرة، كلمة مقابل كلمة، والمعنى مقابل معنى. ورأى أن نموذج الخيانات الجميلة (Les Belles Infidèles) ينبغي تجنّبه بما أنه يخدم أغراض المترجم بدلاً من أغراض الكاتب الأصلي. لقد عدَّ الترجمة الحرفية هي الأفضل، وإن تكن الشكل الأكثر تطلباً من الترجمة، وختم بالنصح بالمعنى مقابل المعنى، ما يمثّل الأرض الوسط بين الترجمة الحرة [بتصرف] والترجمة الحرفية.

أكّد الشاعر الحائز جائزة نوبل، جورج سيفريس (George Seferis) على أن الهدف الرئيس في ترجمته هو تطهير اللغة [اليونانية] وإغناؤها لكي تصبح وظيفية وقادرة على «حمل نصٍّ قادم إمّا من أدب الغرب أو من أدب بلادنا الأقدم». وبالنتيجة قسّم عمله الترجمي إلى ترجمة بين لغوية (interlingual) سماها (antigraphi) (نسخ) وداخل لغوية (intralingual) سماها (metagraphi) (نقل حروفي). إن نسخ (antigraphi) النّص الأصلي، كما كان يعتقد جازماً، يكون ناجحاً ويقوم بوظيفته فقط عندما يتبع أفضل النماذج الأدبية المتاحة في اللغة الهدف. مع الترجمة داخل اللغوية، لا تكون الأشياء بمثل هذه البساطة. على الرغم من أن المترجم اليوناني للنصوص اليونانية القديمة يكون بشكل واضح في وضع ذي امتياز على المترجم الأجنبي بما أن النص المصدر يكون متاحاً بتوسّط أقل، فإن الترجمة الحروفية إلى اللغة الحديثة ليست مع ذلك سهلة دائماً أو مرضية. وبشكل مماثل، آمن سيفيريس بأن النصوص القديمة غالباً ما تُرجمت إلى اللغة الحديثة (الديموطيقية) للبرهان على دهاء الأخيرة، لكن من دون الانتباه المناسب إلى إغناء المصطلح الحديث بعناصر من اللغة القديمة.

كان أوديسيوس إيليتس (Odysseu Elytis)، ثاني شاعر يوناني يحوز جائزة نوبل، مترجماً ضليعاً أيضاً، ترجم بشكل رئيس شعراء فرنسيين، لكنه ترجم أيضاً لشعراء روس وإسبانيين وإيطاليين، وبالطبع لشعراء يونانيين قدماء. ومثل سيفيريس، ترجم أيضاً **سفر قيامة القديس يوحنا**. كان إيليتيس يفضّل الترجمة الحرّة، مع التشديد على وظيفية اللغة الهدف. ومع ذلك، أقام تمييزاً هاماً بين ترجمة القصائد التي تروق للمرء، ومن هذه، فقط تلك التي تكون ملائمة للترجمة، والقصائد التي يشعر المرء أنه ملزم

بترجمتها بوصفها ممثلة لشاعر بعينه أو تنتمي إلى كلٍّ سيكون من الخطأ أن تتم تجزئته. في الحالة الأولى، يكون المترجم حرّاً في الكفّ حينما يُواجَه بمشكلات لا يمكن التغلّب عليها. في الحالة الثانية، مع ذلك، يجب أن يكون هدف المترجم ببساطة هو أن يحقق أفضل نتيجة ممكنة. مثل سيفيريس، يُدخِل إليتيس مصطلحات جديدة ليصف ممارسته للترجمة: فقد أشار إلى الترجمة بين اللغات بوصفها كتابة ثانية (defteri graphi) وإلى الترجمة داخل اللغة الواحدة بوصفها شكلاً (morphi) يونانياً حديثاً.

الفترة الحديثة:

شهدت ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين في اليونان نشوء دراسات الترجمة كحقل معرفي مستقل. إن الأسئلة التي شغلت اهتمام المترجمين وفقهاء الترجمة اليونانيين (وهم عادة الأشخاص أنفسهم) هي، على العموم، مشابهة لتلك الأسئلة التي تشغل زملاءهم في البلدان الأخرى. مع ذلك، فإن قضية الترجمة داخل اللغة الواحدة تبقى موضوعاً متميزاً ويثير كثيراً من السجال (والتطبيق) في السياق اليوناني. إن الإسهامات في كل من الترجمة الأدبية وغير الأدبية قد تشكّلت في الأعوام الأخيرة بشكل رئيس عن طريق اللسانيات واللسانيات المقارنة والنظرية الأدبية. وقد أُنجز قدر لا بأس به من العمل في ميادين المصطلحات والترجمة الآلية.

البحث والمنشورات:

في عام 1978، نظّم قسم الفيلولوجيا الكلاسيكية في جامعة أثينا مؤتمراً بعنوان: الأصل والترجمة (Prototypo ke Metaphrasi). يُعدُّ هذا الحدث عموماً نقطة علّام في تأسيس الحقل المعرفي الأكاديمي لدراسات الترجمة في اليونان ولا يزال كتاب **وقائع المؤتمر** (*Proceedings*) عملاً مرجعياً مقياسياً حول نظرية الترجمة. فهذا المجلد، مع الكتاب الذي ألّفه كاكريديس (1936) كانا على مدى سنوات المنشورين الوحيدين المُتاحين عن نظرية الترجمة. وقد أُضيف منشوران في الآونة الأخيرة إلى هذه القائمة الصغيرة نوعاً ما: كوتسيفيتس (1994) (Koutsivits) وباتساليا وسيللا ـ مازي (1994) (Batsalia and Sella – Mazi).

لا توجد مجلات مكرّسة حصراً لمهنة الترجمة في اليونان. تنشر الجمعية الهيلينية لترجمة الأدب مجلداً سنوياً، **الآداب اليونانية** (*Greek Letters*)، يحتوي على ترجمات للأدب اليوناني، وتم تكريس أعداد خاصة من الدوريات الأدبية اليونانية (**ديافازو** *Diavazo* **وأي ليكسي** *I Lexi*) في بعض الأحيان للترجمة الأدبية. في أيلول/ 1995، ظهر العدد الأول من مجلة **ميتافراسي** (*Metafrassi 95*). هذه مجلة عن الترجمة الأدبية (بشكل رئيس فرنسية ـ يونانية) نشرها طلاب سابقون في مركز الترجمة الأدبية (Centre de Traduction Litéraire) في المعهد الفرنسي في أثينا.

تتضمن برامج البحث الراهنة ببيليوغرافيا لترجمات الأدب الأجنبي في القرنين التاسع عشر والعشرين إلى اليونانية. بدأ البحث منذ بضع سنوات كجزء من البرنامج التشغيلي للبحث والتكنولوجيا الذي كان يموّله الاتحاد الأوروبي. الهدف هو نشر الببليوغرافيا في خمسة مجلدات وفي شكل إلكتروني، وخلق رصيد إلكتروني من عينات الترجمة لأغراض البحث والتعليم. ويجري تنفيذ برنامج بحث مماثل

مـن مركز البحث اليوناني الحديث ويتعامل مع الكتب الأجنبيـة في اليونان، وترجمات ومترجمي الأعمال الأجنبيـة. هذا البحث يغطي الترجمات المنشورة علـى شكل كتب، والمواد المنشورة في الدوريات والصحف والترجمـات على شكل مخطوطات، الموجـودة أو المشار إليها بشكل غير مباشر، وتغطي الفترة الممتدة من القرن السادس عشر إلى عام 1863، مع أنه يجري التخطيط لتمديدها إلى 1990.

إن الاهتمـام المتنامـي بالترجمـة كحقل معرفي وكمهنـة ينعكس في عدد مؤتمـرات الترجمة التي انعقدت في اليونان في السنوات الأخيرة. وقد نظمت عدة مؤتمرات من المكتب اليوناني لمفوضية الجماعات الأوروبيـة حـول الترجمة واللغـة اليونانيـة في أوروبا، والجامعـة الأيونيـة في كورفو، والرابطـة الهيلينية للمترجمـين الكتابيـين والمترجمـين الشفهيين في القطاع العـام. وتعقد ندوة سنوية أيضـاً في دلفي؛ وهذه تنظمهـا وزارة الثقافـة وتعالج قضايا تتعلـق بترجمة الأدب اليوناني إلى مختلف اللغـات الأوروبية. تنظم مناقشات ومعارض حول مختلف جوانب الترجمة من المعهد الفرنسي في أثينا.

تتضمـن التطـورات الأحدث عهداً خططاً لإنشـاء مركز للترجمة الأدبية في دلفي. ويجري تنظيم حلقـات أبحاث الترجمة من المركز الوطنـي للكتب الذي تم تأسيسه حديثاً، وقد وافقت وزارة الثقافة على برنامج جديد لتمويل ترجمات الأدب اليوناني إلى اللغات الأخرى.

التدريب:

يوجـد التدريب المهني في الترجمة [الكتابية] والترجمة الشفهية في اليونان على مستوى البلاد في القطاعين العام والخاص. كانت المحاولة الأولى لتطوير برنامج تدريب شامل لأجل المترجمين الكتابيين والشفهيـين هي تأسيس مركز الترجمة الكتابية والشفهية (KEMEDI) في عام 1977 الذي بدأ عمله في كورفو بعد ذلك بعامين. وقد تم الاعتراف بالحاجة إلى مثل هذا المركز منذ وقت طويل، لكن إنشاءه تم التعجيـل به عن طريق الصعود الوشيك لليونان إلى الجماعة الأوروبية ومع صيرورة اليونانية إحدى اللغات الرسمية للجماعة. وقد أقام المركز دورة مدتها عامان على مستوى ما بعد التخرّج ودُمج لاحقاً في قسم اللغات الأجنبية والترجمة الكتابية والشفهية في الجامعة الأيونية في كورفو، وهو مدرسة الترجمة الموثوقة الوحيدة في اليونان. هذا القسم، الذي تأسس في 1984، بدأ العمل في 1986. إنه يقدم برنامج ما قبل التخرّج مدته أربعة أعوام، مع وجود خطط لدورات ما بعد التخرج. ولدى جامعات أخرى (مثل أثينا وثيسالونيكي) دورات ترجمة كجزء من أقسام اللغات الأجنبية لديها. بشكل مماثل، كانت جامعة باندبـو من وقت إلى آخر تقيـم دورة مدتها ستة أشهر لتدريب المترجمـين الشفهيين للمؤتمرات. وكان هـذا بتمويل من مفوضية الجماعة الأوروبية لتوفير المترجمـين الشفهيين المدرّبين تدريباً مناسباً لأجل الاتحاد الأوروبي.

تقـدم بضعـة معاهد ثقافية أجنبية أيضـاً دورات ترجمة. فالمركز الفرنسـي في أثينا يقدم دورات مختلفـة تؤدي إلى نيل دبلـوم في الترجمة المهنية وإلى دبلوم ما بعد التخرج يقدمه معهد الترجمة الكتابية والشفهيـة والعلاقـات الدولية في جامعـة ستراسبورغ. ويجـري المعهد الفرنسي أيضـاً دورة ترجمة أدبية مستقلـة كجزء من مركزه للترجمة الأدبية الناشط، بين أشيـاء أخرى، في دعم الأدب الفرنسي واليوناني

في الترجمة. وتقدم معاهد خاصة مختلفة أخرى في اليونان برامج تدريب لأجل المترجمين الكتابيين والشفهيين (غالباً بالارتباط مع أقسام الترجمة في الجامعات الأجنبية) وتعد بضعة معاهد منها الطلاب من أجل امتحان (DipTrans) لمعهد اللسانيات.

تنظيم المهنة:

توجد الروابط المهنية الآتية في أثينا وثيسالونيكي: الجمعية الهيلينية لمترجمي الأدب، الرابطة الهيلينية الجامعة للمترجمين (تأسست في عام 1963)، الرابطة الهيلينية الجامعة للمترجمين المهنيين (تأسست 1985)، والرابطة الهيلينية للمترجمين الكتابيين والشفهيين في القطاع العام (1985). إن ثلاثاً من هذه الروابط أعضاء في الاتحاد الدولي للمترجمين (FIT) والرابعة في سيرورة الاكتتاب من أجل العضوية.

إن وجود عدد من وكالات الترجمة الشفهية المهنية وظهور بضع وكالات ترجمة مهنية في السنوات الأخيرة في كل من أثينا وثيسالونيكي يعكسان إدراكاً متنامياً في اليونان للحاجة إلى مترجمين مهنيين ويساعدان على الارتقاء بصورة المهنة، التي لا تزال مع ذلك تفتقر إلى الهيبة والمكافأة. إن المنخرطين في المهنة قد بدأوا يدركون الحاجة إلى التآزر والتعاون وإلى جسم مهني يكون مسؤولاً عن وضع المقاييس والارتقاء بالمهنة. وتجري التحركات الآن في هذا الاتجاه.

المصدر:

تمت الترجمة عن موسوعة راوتلدج لدراسات الترجمة

Routledge Encyclopedia of Translation Studies, edited by Mona Baker, Routledge, London and NewYork, 2000

المجاز والترجمة:
بعض نتائج المنهج المعرفي[1]

تأليف: د. كريستينا شافنر
ترجمة: حسام الدين خضور •

كريستينا شافنر (Christina Schäffner): أستاذة فخرية في كليّة اللغات والدراسات الأوروبية، جامعة أستون، برمنغهام في المملكة المتحدة، من أعمالها: أبحاث في الترجمة وتفسير البحث.

موجز:

نوقش المجاز على نطاق واسع في مجال دراسات الترجمة، غالباً فيما يتعلق بقابلية ترجمته وطرق نقله. وقد قيل إن المجازات يمكن أن تغدو إحدى مشكلات الترجمة، لأن نقلها من لغة وثقافة إلى أخرى قد تعوقه الاختلافات اللغوية والثقافية. اقتُرحت إجراءات ترجمة عديدة للتعامل مع هذه المشكلة، مثلاً، الاستبدال (مجاز بِ مجاز مختلف)، أو إعادة الصياغة (مجاز في المعنى)، أو الحذف. وقد جرى التعليق على هذه الإجراءات في كل من النماذج المعيارية للترجمة (كيفية ترجمة المجازات) والنماذج الوصفية (كيف جرى التعامل مع المجازات في الترجمات الفعلية).

بعد نظرة عامة موجزة عن كيفية التعامل مع المجاز في تخصّص دراسات الترجمة، تناقش هذه الورقة بعض الآثار المترتّبة على المنهج المعرفي للمجازات لنظرية الترجمة وممارستها. تُبيّن الرسوم الإيضاحية في نصوص المصدر والهدف الأصلية (الخطاب السياسي باللغة الإنجليزية والألمانية) كيف تعامل المترجمون مع التعبيرات المجازية، وما تأثيرات ذلك في النص نفسه، وفي استقبال المرسَل إليه للنص، وفي التطورات الخطابية اللاحقة.

كلمات مفتاحية: مجاز مفاهيمي، إنكليزي، فرنسي، ألماني، تعبير مجازي، دراسات الترجمة.

• كاتب ومترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Metaphor and Translation: Some Implications of a Cognitive Approach»

1. مقدمة:

يُمثِّل المجاز، بوصفه سمة نموذجية للتواصل، تحدّياً للترجمة، سواء بالنسبة للمترجم الممارس أم لمعالجته في مجال دراسات الترجمة. في الأدبيات المتعلّقة بالترجمة، كان الموضوعان الرئيسان، **أولاً**، قابلية ترجمة المجازات، **وثانياً**، تطوير إجراءات الترجمة المحتملة. يستند الجدل، في معظم الحالات، إلى فهم تقليدي للمجاز كتشبيه بلاغي، كتعبير لغوي يُستبدَل بتعبير آخر (بمعنى حرفي)، وتتمثل وظيفته الرئيسة في الزخرفة الأسلوبية للنص. لم يُطبَّق المنهج المعرفي للاستعارة إلا مؤخراً في دراسات الترجمة. في هذا البحث، أود أن أوضّح على أساس بعض الأمثلة من الزوج اللغوي، في الإنكليزية والألمانية، ما يمكن أن يقدمه المنهج المعرفي لوصف الاستعارات في الترجمة. تنطلق المناقشة بشكل أساسي من منظور تخصُّص دراسات الترجمة. باتباع هذا المنهج، يمكن أيضاً استكشاف كيف يمكن لمنظور الترجمة متعدد اللغات والثقافات أن يساهم في نظرية المجاز.

2. معالجة الاستعارة بوصفها مشكلة ترجمة:

الترجمة والترجمة التأويلية كنشاطين موجودتان منذ قرون عديدة، وهناك تقليد قديم في الفكر ومجموعة هائلة من الآراء في الترجمة (راجع دِليسل (Delisle) ووُدسوُرث (Woodsworth)، 1995؛ وروبنسن (Robinson)، 1997.) لكن لم تتطور دراسات الترجمة إلى تخصّص بذاته حتى النصف الثاني من القرن العشرين (راجع هولمز (Holmes)، 1988؛ وسنل هونبي وآخرين (Snell-Hornby et al) 1992). على الرّغم من أنه عُدَّ في البداية تخصّصاً فرعياً في علم اللغة التطبيقي، إلّا أنه اتخذ مفاهيم وأساليب التخصصات الأخرى، لا سيّما علم اللغة النّصي، ودراسات التواصل، وعلم اللغة الاجتماعي، وعلم اللغة النفسي، والتداولية، والأدب المقارن، ومؤخراً، الدراسات الثقافية. وهكذا بدلاً من نظرية موحّدة، لدينا مقاربات عديدة، يركّز كل منها على جوانب معينة في الترجمة، وينظر إلى المُنتَج أو عملية الترجمة من زاوية محدّدة، ويستخدم مصطلحات وطرق بحث محددة (راجع تشيسترمان (Chesterman)، 2000؛ وجِنتزلَر (Gentzler)، 1993؛ وشافنر، 1997b؛ وستولز (Stolze)، 1994).

لطالما كانت ظاهرة المجاز مصدر قلق للباحثين في الترجمة، الذين بحثوا مشكلات نقل المجازات من لغة وثقافة إلى لغة وثقافة أخرى. يجب النظر إلى الحجج المقدّمة في سياق نظام غير متجانس، أي فيما يتعلق بالنموذج المحدّد للترجمة الذي تناول فيه الباحثون موضوعهم. لذلك سأبدأ بتقديم لمحة موجزة عن مناهج الترجمة الأبرز، وأعرض وصفاً موجزاً لكيفية التعامل مع المجاز في تخصص دراسات الترجمة.

تُعرِّف المناهج القائمة على اللغويات الترجمة بأنها نقل المعاني، مثل استبدال إشارات اللغة المصدر (SL) بعلامات اللغة الهدف المكافئة (TL) (مثلاً، غاتفورد (Catford)، 1965). يجب إعادة إنتاج النّص المصدر (ST) في اللغة الهدف (TL) قدر الإمكان، في المحتوى والشكل. نظراً لأن الهدف من نظرية الترجمة غالباً ما يُنظر إليه أنه تحديد طرائق الترجمة المناسبة، فقد دُرِسَت أنظمة اللغة (مثل اللغات) من أجل العثور على الوحدات المكافئة الأصغر (على المستويين المعجمي والنحوي) التي يمكن استبدال أحدها بالآخر في نص فعلي (ككلام).

تُعـرِّف المناهـج اللغوية الترجمة بأنها نصـ مصدر (ST) ينجم عنه نص هـدف (TT) (نيوبرت (Neubert)، 1985). ويُعامَل النص نفسه كوحدة ترجمة، ويُؤكَّد على أن النص هو دائماً نص في وضع مـا وثقافة مـا. لذلك، يجب النظر في العوامـل الظرفية، أو النوع أو اصطلاحـات تنميط النص، ومعرفة المرسل إليهم وتوقعاتهم، ووظائف النّص. في الوقت الحاضر يُطبَّق المفهوم المركزي للمكافئ على المستوى النصـي، ويُعرَّف بأنه المكافـئ التواصلي، أي العلاقة بين النّص الهدف والنّص المصدر حيث يكون للنّص الهدف والنّص المصدر قيمة متساوية في المواقف التواصلية ذات الصلة في ثقافتيهما.

تُعـرِّف المناهج الوظيفية الترجمة بأنها نشاط هادف (راجع نـورد (Nord)، 1997)، وتفاعل عبر الثقافات (هولز مانتاري (Holz-Mänttäri)، 1984)، وإنتاج نص هدف يناسب غرضه المحدد (غايته its skopos) للمخاطبـين المستهدفين في الظروف المستهدفة (راجع نظرية سكوبُس لِـ فرمير 1996) إن الشـكل الفعلي للنّص الهدف، وتركيبته النصية – اللغويـة، يعتمد بالتالي على غرضه المقصود منه، وليس (حصرياً) على بنية النص المصدر. وبالتالي، فإن مقياس تقييم جودة النص الهدف هو ملاءمته للغرض منـه، وليست مكافأته للنّص المصدر. تقرُّ المناهج اللغوية الأكثر حداثة بأن الترجمة ليست عملية استبدال بسيطة، بل هي نتيجة لنشاط معالجة نصّ معقدة. ومع ذلك، فإنهم يجادلون بأن الترجمات يجب أن تكون منفصلـة عـن الأنواع الأخرى من النصوص المشتقّـة، وأن التسمية «الترجمة» يجـب ألا تطبق إلا على تلك الحالات التي توجد فيها علاقة تكافؤ بين النص المصدر والنص الهدف (هاوس، 1997؛ وكولر، 1992).

ربمـا يكون التكافؤ هـو أكثر المفاهيم إثارة للجـدل في دراسات الترجمة. يرفضـ بعض الباحثين في الترجمـة هـذه الفكرة تماماً، بحجة أنه من خـلال الاحتفاظ بالتكافؤ في المفـردات، يتجنب الباحثون في الترجمـة مسألة «الاختـلاف، وليس التماثـل أو الشفافية أو المسـاواة، التي تُسجَّـل في عمليات الترجمة» (هِرمانس (Hermans) 1998: 61). يجري التعبير عن هذا الرأي أيضاً في المناهج الحالية المستوحاة مـن نظريـات ما بعد الحداثة والدراسـات الثقافية، التي تجادل بأن النصوص ليسـ لها أي معنى مستقر جوهريـاً يمكن تكراره في مكان آخر (على سبيل المثال، آروجو (Arrojo)، 1998؛ فينوتي (Venuti)، 1995). بالنسبة إلى فينوتي، يجب أن يكون النّص الهدف هو «الموقع الذي تظهر فيه ثقافة مختلفة، حيث يحصل القارئ على لمحة عن آخر ثقافي» (فينوتي، 1995: 306).

في سيـاق تطورهـا، تحوّل تركيز دراسـات الترجمة بشكل ملحوظ من اللغويـة إلى العوامل السياقية والثقافيـة التي تؤثـر في الترجمة. جاء الإلهام الرئيس لتطوير النظام أيضـاً من الأبحاث التي أُجريَت في إطار دراسات الترجمة الوصفية (DTS) التي تهدف إلى وصف الترجمة والترجمات «كما تظهر في عالم تجربتنا» (هولز، 1988: 71). يتضمن البحث هنا دراسة الظروف الاجتماعية والتاريخية التي تُنتَج فيها الترجمات وتُستَلَم، وتُحدَّد أوجه الانتظام في سلوك المترجمين وربط مثل هذه الانتظامات بمعايير الترجمة التـي تعمل في كل من الحدث الاجتماعي وفعل الترجمة المعرفي (راجع توري (Toury)، 1995). وهكذا تُعـرِّف دراسات الترجمة الوصفية ونظريات ما بعد الحداثة الترجمة بأنها سلوك تحكمه القواعد (توري، 1995) و/ أو ممارسة سياسية ثقافية (فينوتي، 1996: 197).

التناقض بين النماذج المعيارية (الشكل الذي يجب أن يبدو عليه النّص الهدف) والنماذج الوصفية (الشكل الذي يبدو عليه النص الهدف في الواقع) واضح أيضاً في المناقشات حول ترجمة المجاز. وُصِف المجاز تقليدياً بأنه ظاهرة لغوية فردية (تعبير مجازي) يمكن أن يغدو مشكلة ترجمة. يستخدم معظم الأكاديميين المصطلحات نفسها كتلك المطبّقة في النظريات الدلالية (راجع غوتلي، 1997)، أي مصطلحات مثل «صورة» أو «معنى ظاهر» للإشارة التقليدية، و«شيء» أو «موضوع» للإشارة غير التقليدية الفعلية، و «المعنى»، «الأرض»، أو «المضمون» لأوجه التشابه و/ أو القياس المتضمن. يشرح نيومارك (Newmark) (1981) هذه المصطلحات على أساس المثال **الذي يستأصل العيوب** على النحو الآتي: الشيء، أي العنصر الموصوف بوساطة المجاز، هو أخطاء. الصورة، أي العنصر الذي وصف الشيء، يقوم باجتثاث الأعشاب الضارة. المجاز، أي الكلمة (الكلمات) المستخدمة في الصورة، تُقتَلَع من جذورها، والمعنى، الذي يظهر في الجوانب المعينة التي يتشابه فيها الشيء والصورة، هو (أ) حذف؛ و (ب) القيام بذلك بجهد شخصي هائل. يجادل بأنه عند ترجمة هذا المجاز، فإن فعلاً مثل éliminer بالفرنسية، أو entfernen باللغة الألمانية، لن يكون مناسباً، «إلّا إذا كانت العبارة ذات أهمية هامشية في النّص» (نيومارك، 1985: 85)

تعكس هذه الحجج الهمّين الرئيسين في دراسات الترجمة، قابلية المجاز للترجمة، وإجراءات نقله من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف. في المناهج القائمة على التكافؤ، الافتراض الأساس هو أن أي مجاز، حالما يُحدَّد، يجب أن يُنقَل سليماً بشكل مثالي من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف. ومع ذلك، غالباً ما يُشار إلى الاختلافات الثقافية بين اللغة المصدر واللغة الهدف بأنها تمنع مثل هذا النقل السليم. بالنسبة إلى داغوت (Dagut) (1976: 22)، إن المجاز «وميض فردي من البصيرة التخيلية»، وهو نتاج إبداعي لانتهاك النظام اللغوي، وعلى هذا النحو، صفة ثقافة مميزة إلى حدٍّ كبير. تتمثل مهمتها الرئيسة في صدمة قرائها بإحداث تأثير جمالي. من وجهة نظر داغوت، يجب الاحتفاظ بتأثير الصدمة في الترجمة، وإذا أعاقت العوامل اللغوية والثقافية هذا التأثير، فإنه يؤكد أن المجاز لا يمكن أن تُترجَم. للتوضيح، يستخدم المجازات العبرية المترجمة إلى اللغة الإنجليزية، ويوضح، على سبيل المثال، كيف ترتبط المجازات العبرية ارتباطاً وثيقاً بالقصص التوراتية، وبالتالي ترتبط بثقافة معينة (كما في حالة صيغة الفعل ne`ekad – «مقيَّد»، أي مجازاً، «مقيد مثل إسحاق بالأضحية»).

يتفق معظم المؤلفين على أنه لا يمكن دائماً الاحتفاظ بالصورة الموجودة في النص المصدر في النص الهدف (مثلاً، لأن الصورة التي يتضمنها المجاز غير معروفة في اللغة الهدف، أو تضيع الارتباطات الناتجة عن مجاز اللغة المصدر في اللغة الهدف)، وبعد ذلك، جرى اقتراح إجراءات عديدة كحلول بديلة لإعادة إنتاج المجاز سليماً. مثلاً، يقدم فان دِن بروك (van den Broeck , 1981: 77) الاحتمالات الآتية:

1. ترجمة بالمعنى الضيق (sensu stricto) (أي نقل كل من معنى اللغة الأصل وصورته في اللغة الأصل إلى اللغة الهدف).

2. استبدال (أي استبدال صورة اللغة المصدر بصورة مختلفة في اللغة الهدف بالمعنى نفسه إلى هذا الحدّ أو ذاك في اللغة المصدر).

3. إعادة الصياغة (أي تقديم مجاز اللغة المصدر بتعبير غير مجازي في اللغة الهدف).

يقدم فان دِن بروك هذه الأنماط من الترجمة المجازية كمخطط مؤقت، أي، كاحتمالات نظرية. فيقدم بعض الفرضيات حول قابلية الترجمة بربطها بفئات المجاز (المجاز المعجمي والتقليدي والخاص) واستخدامها ووظائفها في النصوص. في تقاليد دراسات الترجمة الوصفية، يرى فان دِن بروك أن مهمة نظرية الترجمة ليست في وصف كيفية ترجمة المجاز، بل في وصف الحلول المحددة وشرحها. لذلك يجادل بأن الدراسات الوصفية التفصيلية لكيفية ترجمة المجاز فعلياً ستكون مطلوبة لاختبار الأنماط المقترحة وفرضياتها.

بعكس إطار العمل الوصفي لِـ فان دِن بروك، تُقدَّم إجراءات نيومارك في الترجمة بطريقة توجيهية، بهدف توفير المبادئ والقواعد المقيدة والمبادئ التوجيهية للترجمة وتدريب المترجمين. هو يميز بين خمسة أنواع من المجاز: **ميت**، عبارات متداولة (**مبتذَل**)، **مألوف**، **مستجد**، **إبداعي**. في مناقشته للمجازات المألوفة، يقترح سبعة إجراءات للترجمة، التي كثيراً ما تُستخدَم في الأدب. تُنظَّم هذه الإجراءات حسب الأفضلية (نيومارك، 1981: 91-89). ينصب تركيز نيومارك على النظم اللغوية، ويمكن ربط حججه بنظرية استبدال المجاز (راجع غوتلي، 1997: 116 ف). (جميع الأمثلة الواردة هنا للتوضيح هي أمثلة قدمها نيومارك شخصياً).

1. إعادة إنتاج الصورة في اللغة الهدف، مثلاً: Golden hair ـ شعر ذهبي.

2. استبدال الصورة في اللغة الأصل بصورة قياسية في اللغة الهدف لا تتعارض مع ثقافة اللغة الهدف، مثلاً: Other fish to fry ـ شخص آخر لنسخر منه.

3. ترجمة المجاز بتشبيه، والاحتفاظ بالصورة، مثلاً، Ces zones cryptuaire où s’ élabore la beauté ـ هذه المناطق تشبّه بالسرداب إلى حيث يُصنَع الجمال. وفقاً لنيومارك، يمكن لهذا الإجراء أن يعدّل صدمة المجاز.

4. ترجمة المجاز (أو التشبيه) بتشبيه ومعنى (أو أحياناً بمجاز ومعنى)، مثلاً، tout un vocabulaire moliéresque ــ مجموعة كاملة من الشعوذة الطبية مثل تلك التي ربما استخدمها موليير. يقترح نيومارك استخدام هذا الحل الوسط لتجنب مشكلات الفهم. لكن ذلك، يؤدي إلى فقدان التأثير المقصود.

5. تحويل المجاز إلى معنى، مثلاً، sein Brot verdienen ــ لكسب عيش المرء. يوصى بهذا الإجراء عندما تكون صورة اللغة الهدف واسعة جداً من حيث المعنى أو غير مناسبة للبيان. لكن ذلك، يمكن أن يُفضي إلى فقدان الجوانب العاطفية.

6. الحذف، إذا كان المجاز زائداً عن الحاجة.

7. استخدام المجاز نفسه مع المعنى لفرض الصورة.

يشير توري (1995: 81 وما يليها) إلى أن إجراءات الترجمة هذه تبدأ من المجاز كما هو محدد في النص المصدر، وأن المجاز المحدد (التعبير المجازي) يُعامَل كوحدة ترجمة. ويحاول أن يثبت أنه من منظور النص الهدف،

يمكـن أن نحـدد حالتين إضافيتين: استخدام المجـاز في النص الهدف للتعبير غير المجـازي في النص المصدر (لا مجاز إلى مجاز)، وإضافة مجاز في النص الهدف من دون أي دافع لغوي في النص المصدر (من صفر إلى مجاز). هـذا الـرأي يتعامل مع المجـاز ليس كمشكلة ترجمة (في النـص المصدر)، بل كحل للترجمـة. في دراسته الوصفية لترجمة مجازات الفعل (للزوج اللغوي السويدي والألماني)، ضمَّن Kjär (1988) مثل هذا التحليل العكسي أيضاً، لكنه لم يذهب إلى أبعد من عرض النتائج الإحصائية. كما أن نتائج كورث (Kurth) (1995) مستمدة من تحليل وصفـي لترجمات فعليـة. استناداً إلى نظرية تفاعل المجـاز (راجع غوتلي، 1997: 117 ومـا يليها) وعلى مشاهد وأطر الدلالات كما هي مطبقة في الترجمة (Vannerem and Snell-Hornby, 1986) يوضح كيف تتفاعل مجـازات كثـيرة في بناء مشهد كبير. في الترجمات الألمانيـة لأعمال تشارلز ديكنز، يوضح أطـر اللغة الهدف التي اختـيرت لمشهد في اللغة المصدر (مثلاً، «إضفاء الطابع الإنساني» على الأشياء بمجازات مجسمة) وما هي النتائج المترتبة على تأثير النص (مثلاً، إضعاف صورة ما).

3. المجازات من منظور اللغويات المعرفية: نتائج دراسات الترجمة:

يمكن للمنهج المعرفي للمجاز، الذي بدأه إلى حد كبير لاكوف وجونسون في عملهما **المجازات التي نعيش بها** (1985) (*Metaphors We Live By*)، أن يساهم برؤى جديدة في الترجمة أيضاً. ومع ذلك، فإن هـذا المنهج لا يتجذّر بشـكل تدريجي إلّا في دراسات الترجمة، على سبيـل المثال (AlHarrasi, 2000; Cristofoli et al., 1998; Schaffner, 1997a, 1998; Stienstra, 1993) الحجـة الرئيسة لدى المنهج المعرفي هي أن المجازات ليست مجرد عناصر زخرفية، بل موارد أساسية لعمليات التفكير في المجتمع البشـري. المجازات وسيلة لفهم مجال خبرة واحد (مجال هدف) بلغة آخر (مجال مصدر). يجري تعيين المجـال المصدر بـ المجال الهدف، حيث يجري نقل المكونات البنيوية في المخطط الأساس إلى المجال الهدف (التوافقات الوجودية)، الأمر الذي يسمح أيضاً بالاستدلالات والمقتضيات القائمة على المعرفة (المراسلات المعرفيـة). يجـري ترميز مثل هذه النماذج وفهمها إلى حد كبير من الناحية اللغوية. في اللغويات المعرفية، يُستخدم مصطلح «مجاز» للإشارة إلى هذا التعيين المفاهيمي، (على سبيل المثال: الغضب هو حرارة سائل مـا في وعاء ما ــ مثـلاً ANGER IS THE HEAT OF A FLUID IN A CONTAINER،[2] ومصطلـح «تعبـير مجازي» يستخدم للإشـارة إلى تعبير لغوي فردي يستند إلى تصـور ما وبالتالي مقبول بتعيين ما (مثلاً، لقد نفست عن غضبي I gave vent to my anger).

إن إنشـاء المفهـوم الذي يعتمد عليـه تعبير مجازي ما له علاقة بالترجمة أيضاً. يقـدم مثل هذا المنظور إجابة مختلفـة عـن سؤال قابلية المجاز للترجمة. لم تعـد القابلية للترجمة مسألة تتعلق بالتعبـير المجازي الفردي، كما هو محـدّد في النّص المصـدر، لكنها غدت مرتبطة بمستـوى الأنظمة المفاهيمية في ثقافتي المصـدر والهدف. فيما يلي

2) فـي هـذا المجاز، المراسلات الوجودية هي، علـى سبيل المثال، «الحاوية هي الجسد»، «حـرارة السائل هي الغضب»؛ حينئذٍ تكـون التطابقـات المعرفيـة، على سبيل المثال، «حين يسخـن السائل إلى حد معين، يزداد الضغط إلـى النقطة التي تنفجر عندهـا الحاويـة» (المصدر) و«حيـن يزيد الغضب إلى حـد معين، يزداد الضغـط إلى النقطة التي عندهـا يفقد الشخص السيطرة على نفسه» راجع (Kovecses, 1986: 17f).

توضيح لبعض الآثار المترتّبة على مثل هذا المنهج المعرفي للمجازات في نظرية الترجمة وممارستها. على أساس نصوص الأصل والهدف، أصف كيف تعامل المترجمون مع التعبيرات المجازية. يرتبط هذا الوصف بالنظر في تأثيرات حلول الترجمة هذه على النص وتلقّيه لدى المُرسل إليهم. تأتي الأمثلة من النصوص السياسيّة، واللغات المعنية هي الإنكليزية والألمانية بشكل أساسي. تركز هذه الورقة على وصف حلول الترجمة المحدّدة وشرحها. وبالتالي فهو مرتبط بدراسات الترجمة الوصفية، لكن بعكس فان دِن بروك، على سبيل المثال، لا أتظاهر باختبار مخطّطات أو فرضيات الترجمة المحدّدة مسبقاً. نقطة البداية لديّ هي بنى النص الهدف الأصلية للتعبيرات المجازية في النصوص المصدر. أي أن الوصف موجَّه في الغالب نحو المنتَج،[3] مع ربط الشرح بالنص والخطاب والثقافة. في الختام، أشرت إلى بعض الطرائق التي يمكن أن يساهم بها تخصص دراسات الترجمة في نظرية المجاز.

4. مجاز ونص:

في المثالين التاليين، لدينا تعبير مجازيّ متطابق في النص الألماني الأصل، Brucke (جسر) لكن جرى التعامل معه بطريقة مختلفة في نصوص النص الهدف (يأتي المقتطفان من خطابات المستشار الألماني السابق هيلموت كول):

Wir wollen die **Brucke über den Atlantik** auf allen Gebieten—Politik und Wirtschaft. Wissenschaft und Kultur—festigen und ausbauen.

نريد أن نعزّز ونوسّع الجسر عبر الأطلسي في المجالات كلها السياسة والتجارة والعلوم والثقافة.[4]

So sind die amerikanischen Soldaten ein wichtiger Teil **der Freundschaftsbru¨cke u¨ber den Atlantik geworden** (حرفياً... عنصر مهم في الجسر عبر الأطلسي.)

إن القوات الأمريكية في ألمانيا **عنصر مهم في الصداقة عبر الأطلسي**. (التأكيد لي)

كيف (إن وجدت) يمكن أن تفسر إجراءات الترجمة التقليدية هذه الحلول المختلفة؟ بتطبيق إجراءات ترجمة نيومارك، يمكننا القول إنه في الحالة الأولى، الإجراء هو مجاز (أي إعادة إنتاج الصورة)، بينما في الحالة الثانية حُذف المجاز. ستكون هذه النصوص أمثلة لما يسميه نيومارك «النصوص الموثوقة»، وفي إرشاداته للمترجمين، يبيّن أنه في مثل هذه النصوص، يجب الحفاظ على المجازات. كمعيار ثانٍ لتوجيه قرار المترجم، يشير نيومارك إلى أهمية المجاز في النّص. المقتطف الأول يأتي من خطاب كول بمناسبة تسلّمه وسام الحرية لمدينة لندن (18 شباط 1998)، والثاني من خطابه في حفل بمطار تمبلهوف لإحياء ذكرى جسر برلين الجوي بمناسبة زيارة

---

3) من شأن التحليل الموجّه نحو العملية، أي تحليل العمليات المعرفية الفعلية في عقل المترجم في أثناء عمل الترجمة، أن يضيف رؤى قيمة أيضاً. علاوة على ذلك، فإن مثل هذا المنظور سيختبر أيضاً صحة نظرية لاكوف وجونسون (1980). على سبيل المثال، يمكن للمرء اختبار ما إذا كان المترجمون، كمستقبلات نصية ومترجمين فوريين، يقومون بالفعل بالوصول إلى المجازات المفاهيمية عند بناء تفسيرات للتعبيرات المجازية (راجع غلَكسبِرغ، 2001)، وكيف يمكن أن يؤثر ذلك في عملية صنع القرار لبنية النص الهدف. عمليات الترجمة (على سبيل المثال، مؤخراً Danks et al., 1997; Kussmaul, 2000; Tirkkonen-Condit and Jääskeläinen, 2000) لم تُجرَ بعد في المقام الأول مع وضع المجازات في الاعتبار.

4) عادة لا يتم تحديد المترجمين بالاسم في حالة الترجمات التي تُنتج للحكومة الألمانية.

الرئيس كلينتون (14 أيار 1998). يُعرف جسر برلين الجوي في اللغة الألمانية باسم Luftbrucke (حرفياً: «جسر في الهواء»). في خطاب لندن، جرى ذكر الذكرى الخمسين للجسر الجوي، لكنه لم يكن الموضوع الفعلي للخطاب. أما، في خطاب تمبلهوف، فقد كان الموضوع الفعلي، وجرت الإشارة إليه بشكل متكرّر في النص القصير، الأمر الذي ساهم في بناء النص. بناءً على هذه الاعتبارات، يُفترَض أن تكون توصية نيومارك: المجاز في المجاز نفسها في الحالة الأولى، لكن المجاز إلى معنى في الحالة الثانية. إذا وصفنا هذا المثال الأصيل على أساس ممنهج معرفي، فإن التعبيرات المجازية مثل جسر في الهواء تعدُّ في «ضوء المفهوم المجازي الذي تمثّل مظاهره، وليست مصطلحات فردية يجب أن تُكيَّف في النص الهدف بقدر المستطاع» (Stienstra, 1993: 217). في هذه الحالة، جرى تصور الحدث التاريخي نفسه بطرق مختلفة بثقافات مختلفة، باستخدام مجازات مختلفة. مجال المصدر لـ «الجسر الجوي» باللغة الإنكليزية هو مجال النقل، مع التركيز على الوسط (الهواء)، والعمل، ويتضمن اتجاهاً (من - إلى). في الألمانية، المجال المصدر بنية معمارية، يركز على الوسط والكائن الهيكلي. كما ذكرنا أعلاه، فإن الذكرى السنوية للجسر الجوي هي الموضوع الفعلي لخطاب كول في تمبلهوف؛ لكن هل الجسر بالفعل هو المجاز السائد في النّص ككل؟ بعبارة أخرى: ما هو المجاز المفاهيمي الأساسي الذي أجاز التعبير المجازي **جسر الصداقة؟**

يُظهر التحليل الدقيق للنّص أعلاه أن النقاش مبني حول الفكرة المركزية للصداقة الأمريكية الألمانية. يقدم كول في الفقرات الخمس الأولى سرداً للحدث التاريخي نفسه وأهميته السياسية. ويتكرّر ذكر الجسر الجوي ستَّ مرات في الفقرات الأولى، وفي المرات كلها تُرجِم بِـ جسر جوي، طالما استخدم في المرات جميعاً كَـ اسم علم. بعدئذٍ يربط كول الجانب التاريخي بتطور الصداقة الأمريكية الألمانية على مدى السنوات الخمسين الأخيرة، على المستويين الفردي والحكومي. وهنا يتحدث عن جسر الصداقة (مستخدماً صورة الجسر الذهنية كوسيلة بلاغية للوظيفة الجدلية في خطاب سياسي.):

[...] in den vergangenen Jahrzehnten haben rund 7 Millionen amerikanische Soldaten bei uns in Deutschland Dienst getan. Gemeinsam mit ihren Familien waren es etwa 15 Millionen Amerikaner, die fernab ihrer Heimat, ihren Beitrag zur Erhaltung von Frieden und Freiheit leisteten [...]. Im täglichen Kontakt mit ihren deutschen Nachbarn haben sie viele persönliche Beziehungen geknüpft. Diese wurden [...] eines der Fundamente der engen Freundschaft zwischen unseren Völkern. Es sind ja nicht zuletzt die alltäglichen Erfahrungen und Eindrücke, die persönlichen und menschlichen Begegnungen, die in diesen Jahrzehnten die deutsch-amerikanischen Beziehungen mit Leben erfüllt haben. So sind die amerikanischen Soldaten ein wichtiger Teil der Freundschaftsbrücke über den Atlantik geworden.[5]

5) الترجمة العربية لهذا المقطع من الخطاب هي: على مدار العقود الماضية، تمركز نحو سبعة ملايين جندي أمريكي في ألمانيا. ومع أسرهم، كان ثمة نحو 15 مليون أمريكي، في هذا البلد بعيداً من الوطن، ساعدوا، [...] على حماية السلام والحرية. في اتصالاتهم اليومية مع الألمان، قام المجتمع الأمريكي هنا ببناء شبكة كثيفة من العلاقات الشخصية المركزية في الصداقة الوثيقة بين بلدينا. ليس أقلها هذه الثروة من اللقاءات الشخصية، وهذه الانطباعات والخبرات اليومية التي تجعل العلاقات الألمانية الأمريكية جزءاً مهماً من الحياة اليومية. وبالتالي فإن القوات الأمريكية في ألمانيا هي عنصر مهم في الصداقة عبر الأطلسي.

مـا يمكننـا أن نرى من مثل هذا التحليل هو أن خطاب كول مبني علـى فهم مجازي للصداقة: ألمانيا والولايـات المتحدة صديقتان. إن رؤية الدولة مجازياً مثل شخص يسعى إلى الصداقة ينطوي على مفهوم مجـازي للتقارب. وبالتالي، يمكن وصف الإشارات جميعهـا في خطاب كول إلى (الاتصالات، شبكة كثيفة من الروابط الشخصية، اللقاءات الشخصية) بأنها تعبيرات مجازية تقرّها المجازات المفاهيمية: **الدولة شخص** والحميمية **صداقة** (راجـع أيضاً تعليقات جيبس علـى المجازات الأولية (جيبـس وآخرون، هذه المسألـة). الجسـر هو إحدى الوسائل التي تتيح للأصدقاء الذيـن يعيشون بعيداً من بعضهم بعضاً تجربة الاتصـال الشخصـي الوثيـق. يربط الجسر نقطتـي نهاية، هما هنا الولايـات المتحدة الأمريكيـة وألمانيا (الرسائل الوجودية)، مما يوفر فرصة للتواصل المتبادل (الرسائل المعرفية).

مـن منظـور مفاهيمي مثل هذا، يمكننا أن نقـول إن ترجمـة Freundschaftsbrucke جسر صداقة عـبر الأطلسي لا تشـكل في الواقع حالة من حالات الحـذف المجازي. المجازات المفاهيميـة «الدولة شخص» و «الحميميـة قرب» موجـودة في النص الأصل والنص الهدف. إنها هذه المجـازات المفاهيمية ذات الصلة ببنية النصـ ووظيفته الإجمالية كخطاب سياسي. على المستوى الكلّي، تكون المجازات المفاهيمية متطابقة في النص المصـدر والنص الهدف، على الرغـم من أنه في المستوى الجزئي لا يُترجَم التعبـير المجازي المحدّد في النص المصـدر (Freundschaftsbrucke) بالطريقـة نفسهـا تماماً في النص الهدف. ومـع ذلك، يمكن وصف الصداقة عبر الأطلسي في النص الهدف بالتساوي على أنها تعبير مجازي تسوّغه المجازات المفاهيمية نفسها.

إذا استخدمنا منهجاً معرفياً، فيمكن وصف الجانب الأول من المجازات في الترجمة على النحو الآتي: لا يتـمّ حساب المظاهر الفردية جميعها للمجاز المفاهيمـي في النص المصدر في النص الهدف باستخدام التعبير المجازي نفسه. تتوافق هذه الحجة مع إحدى نتائج Stienstra's (1993). على أساس ترجمات عديدة للكتـاب المقدس إلى الإنجليزية والهولندية، توضّح أن المجاز المفاهيمي يهوه زوج شعبه YHWH IS THE HUSBAND OF HIS PEOPLE، وهـو مجـاز مركـزي في العهد القديم، جرى الحفاظ عليه في المستوى الكلي، حتى لو جرى تغيير مظاهر نصيّة محدّدة أو لم تُحتَسَب في كل حالة على حدة.

ثمـة مثال آخر في خطاب كول في تمبلهوف يقدم نظرة ثاقبة للاستخدامات الإستراتيجية للمجازات ومعالجتها في الترجمة. وفي معرض تفصيله للشراكة الألمانية الأمريكية في عالم اليوم والغد، يقول كول:

Unser Ziel, Herr Präsident, ist es, den Bau des Hauses Europa zu vollenden. Dabei wollen wir, daß unsere amerikanischen Freunde in diesem Haus auf Dauer ihre feste Wohnung haben

حرفياً: نريد أن يكون لأصدقائنا الأمريكيين شقة دائمة في هذا المنزل.

هدفنـا هو استكمال بناء **المنزل الأوروبي** – مع **حق الإقامة الدائم** لأصدقائنا الأمريكيين – **وتمكين أسرة الدول الأوروبية من العيش معاً جنباً إلى جنب في سلام دائم**. (الخط الغامق لي)

مـن منظور معرفي، يمكننا أن نقول إن التعبيرات المجازية (Haus Europa, Haus, and feste Wohnung) جميعهـا أجازها المجاز المفاهيمي الأساسي (EUROPE IS A HOUSE)، وهو مثال مجاز وجـودي ontological metaphor (لاكوف وجونسون، 1980). بينما في النص المصدر، جرى

تعديل (lexicalized) العناصر البنيوية، فقد جعل النص الهدف مقتضيات مجال المصدر صريحة؛ أي، أن الشقة تضمن حق الإقامة، وهذه رسائل معرفية. يظل النص المصدر والنص الهدف ضمن المجاز المفاهيمي للمنزل، في حين يمكن عدُّ المعلومات الإضافية في النص الهدف (وتمكين أسرة الدول الأوروبية من العيش معاً جنباً إلى جنب في سلام دائم) على أنها تفصيل في هذا المجاز، وبالتالي يوفر أيضاً رابطاً مفاهيمياً للمجاز الحميمي هو التوافق الذي يبني خطاب كول.

إن تحديد المجازات ووصف ملفات النّص الهدف هما هدف بحث مشروع لأي باحث في الترجمة. سؤال إضافي يتعلق بأسباب وتأثيرات ترجمات معينة (راجع تشيسترمان، 1998). سأوضح هذا أولاً، بالرجوع إلى Haus Europa مرة أخرى، ثم بالتعليق على تأثيرات حل ترجمة معين (fester Kern—hard core) يحتاج مثل هذا التحليل إلى وضع النّص في سياقه التاريخي، ومراعاة وظيفته، والمرسَل إليهم، وما إلى ذلك. وبالتالي، لم يعد المجاز ظاهرة ترجمة لنص معين، بل غدا ظاهرة بين نصوص (تناص).

5. المجاز كظاهرة بين نصوص (تناص):

ظهر التعبير المجازي البيت الأوروبي (Haus Europa) بشكل بارز في خطاب هيلموت كول في تسعينيات القرن الماضي، وتحديداً فيما يتعلق بقضايا التكامل الأوروبي. في الواقع، من أدخل مجاز البيت الأوروبي المشترك في الخطاب السياسي في منتصف ثمانينيات القرن الماضي زعيم الاتحاد السوفييتي آنذاك ميخائيل غورباتشوف. كانعكاس لـ «التفكير السياسي الجديد» في الحزب الشيوعي بقيادة غورباتشوف، كان المجاز المفاهيمي «أوروبا بيت» يمثل فكرة الدول الأوروبية جميعها، شرق وغرب «الستار الحديدي»، التي تعيش وتعمل معاً في تعايش سلمي. كان المخطط الأساسي لمجاز غورباتشوف مبنى سكني متعدد الطوابق ذي مداخل عديدة، حيث تعيش عائلات عديدة، كل منها في شقتها الخاصة (أي المنزل النموذجي في المدن الروسية الكبرى). في خطابه الخاص، قلّما تكلم غورباتشوف بالتفصيل عن عناصر المنزل البنيوية، لكنه شدّد في أغلب الأحيان على قواعد ومعايير العيش معاً في هذا المنزل المشترك. يجب أن تضمن قواعد المنزل أن تتمكن كل أسرة من أن تعيش حياتها الخاصة، بلا تدخل من جيرانها، لكي يُحمى المنزل المشترك ويُحافَظ عليه سليماً (راجع شيلتن (Chilton)، 1996؛ شافنر، 1996).

تُرجِم التعبير المجازي الروسي دوم بمنزل *house*[6] باللغة الإنكليزية، وHaus في الخطاب السياسي الألماني في الإبلاغ عن الأفكار والأهداف السياسية الجديدة لغورباتشوف، التي لم يُرحَّب بها سريعاً في بلدان أوروبا الغربية. لكن في كثير من الأحيان، جرى تناول المجاز «أوروبا منزل» وجرى تحديه من الناحية المفاهيمية. في الخطاب السياسي البريطاني (خاصة في النصف الثاني من ثمانينيات القرن الماضي)، سيطرت الجوانب البنيوية على الجدل، التي حددتها سمات المنزل الإنكليزي النموذجي. أي، هناك إشارات إلى المنازل المنفصلة وشبه المنفصلة، والأسوار، وإلى أسئلة مثل، من يعيش في أي غرفة، أو في أي طابق.

مع نهاية الحرب الباردة، فقد المجاز المفاهيمي «أوروبا بيت» كثيراً من قوته، لكن لا سيما في الخطاب السياسي الألماني خلال حقبة هيلموت كول، كان لا يزال يستخدم للإشارة إلى التكامل الأوروبي. نوع المنزل

6) في البداية استخدمت مفردة بيت home أيضاً، لكن كلمة منزل house غدت التعبير المهيمن أخيراً.

الكامـن وراء حجـة كول في خطـاب تمبلهوف هو مبنـى سكني متعدد الطوابـق، واضح في الإشـارة إلى feste Wohnung (إقامة دائمة). قد يعكس الحل المختار للنّص الهدف (أي استخدام التعبير الذي يستلزم المجاز المفاهيمـي بالإضافـة إلى معلومـات إضافية كتوضيـح) إدراك المترجم أن هذا المجاز لم يكـن مألوفاً للجمهور الأمريكي (المخاطَب الرئيس بالنص الهدف)، وأن المنزل النموذجي في الولايات المتحدة هو منزل أسرة واحدة

بالإشارة إلى أحد المناهج المعرفية، يمكننا القول إن هذا المثال يوضح الحالة الآتية: تُستبدَل المكونات البنيوية للمخطط المفاهيمي الأساس في النص المصدر (هنا: **الإقامة الدائمة**) في النص الهدف بتعبيرات تجعل الدلالات والمقتضيات القائمة على المعرفة صريحة (هنا: **حق الإقامة، الأسرة، العيش معاً**).

يغـدو النجـاح التداولي في حل ترجمة ما أو فشله واضحاً في الخطاب السياسي الدولي. يمكن لوجهة النظـر الخاصـة بالترجمة أن تقدم مساهمة قيمة في هذا الصدد عندما نكـون قادرين على إظهار كيفية صياغـة المجاز في سياق التواصل بين الثقافات كنتيجـة للترجمة. من وجهة نظر تحليل الخطاب النقدي، درس شيلتون وإيليين (1993) مصير استعارة **البيت الأوروبي المشترك** عندما ينتقل بين ثقافات لغوية وسياسية مختلفة، وأظهرا كيفية تصوّر المنازل بشكل نموذجي بطرق مختلفة من ثقافة إلى ثقافة.

مثـال آخر هو تاريـخ مجاز **قلب أوروبا**، الـذي سأعلق عليه من منظور دراسـات الترجمة. كان هذا المجـاز مركزيـاً في المناقشات السياسيـة المثيرة للجدل في خريف عـام 1994، التي بدأتهـا وثيقة ألمانية أنتجتهـا مجموعـة برلمانيـة في الاتحـاد الديمقراطـي المسيحـي الألماني/ الاتحـاد الاجتماعـي المسيحي (CDU/CSU)، وضعهـا ولفجانـغ شاوبل (الزعيم البرلماني لحزب الاتحـاد الديمقراطي المسيحي). في هـذه الوثيقة، ذكر الحـزب الديموقراطي المسيحي أن ثمة خطراً من أن يغـدو الاتحاد الأوروبي مجرد اتحـاد فضفاض. لذلك، طالبت الوثيقة بتشكيـل مجموعة داخلية من الدول الأعضاء في الاتحاد الأوروبي مندمجة بشكل وثيق من شأنها أن تقود الطريق نحو مزيد من التكامل في الاتحاد الأوروبي. يشار إلى هذه المجموعة الداخلية في الأصل الألماني باسم النواة الصلبة ein fester Kern، راجع:

Den festen Kern weiter festigen

Daher muß sich ... der feste Kern von integrationsorientierten und kooperationswilligen Ländern, ... weiter festigen. Zu ihm gehÖren z. Zt. fünf bis sechs Länder. Der Kern darf nicht abgeschlossen, muß hingegen für jedes Mitglied offen sein,

Der feste Kern hat die Aufgabe, den zentrifugalen Kräften in der immer größer werdenden Union ein starkes Zentrum entgegenzustellen ...

(CDU/CSU Fraktion des Deutschen Bundestages, überlegungen zur Europäischen Politik, 1 September 1994, p. 7)

زيادة ترسيخ النواة الصلبة في الاتحاد الأوروبي:

... يجب أن يستمر تعزيز النواة الصلبة لبلدان التعاون الموجّهة نحو التكامل والراغبة... تتضمن حالياً، على سبيل المثال، خمسة إلى ستة بلدان. يجب عدم إغلاق النواة، بل يجب أن تكون مفتوحة لكل الأعضاء. مهمة النواة الصلبة هي مواجهة قوى الطرد المركزي في الاتحاد المتنامي مع مركز قوي...

(المجموعة البرلمانية للـ (CDU/CSU) في البوندستاغ الألماني، وجهات نظر في السياسة الأوروبية، 1 أيلول سبتمبر 1994، ص 7).

(سوف) تُفسَّر النواة الصلبة (Fester Kern) بطريقة إيجابية في النص الأصلي الألماني، بما يوحي بالصلابة والإخلاص والكمال. وقد تلقت الحكومة البريطانية ووسائل الإعلام هذا الاقتراح الألماني، مع ذلك، بنظرة سلبية. نتج رد الفعل هذا بسبب – للأسف – اختيار النواة الصلبة hard core لـ fester Kern في الترجمة الإنكليزية. فقد أدى اختيار النواة الصلبة إلى تغيير لهجة الوثيقة بشكل كبير، وسمح بإعادة صياغة دقيقة لهذا المفهوم كما ورد في الصحف البريطانية في خريف عام 1994. النواة الصلبة مرتبطة بالأشخاص والأشياء الصارمة وغير الأخلاقية وغير القابلة للإصلاح، وفي النصوص الإنكليزية، وُصِفت النواة بأنها مجموعة حصرية ذات أفكار جامدة، وحتى عنيدة، حول الشكل الذي سيكون عليه الاتحاد الأوروبي في المستقبل. المجاز المفاهيمي الأساس لهذه التقارير هو حاوية، أي أن مجموعة البلدان التي (سوف) تشكّل النواة تُصوَّر بأنها حاوية. وتركّز الجدل إجمالاً حول الإدماج والإقصاء، سواء داخل النواة أم خارجها، أو في المركز مقابل المحيط، وكلها تشير إلى مجاز توجيهي **يمتلك السيطرة كونه في المركز**.

كردٍّ فعل جزئياً على هذه التعليقات النقدية من الخارج، وسّع الخطاب السياسي الألماني مجاز النواة بوصفها الجزء الأعمق في شيء ما بتحديد هذا الشيء. فوُضِعت النواة في سياقات قدمت تصورات جديدة ومجازات مفاهيمية جديدة (راجع شافنر، 1997). على سبيل المثال، جادل النقاد أن الحديث عن الدول الأساسية سيؤدي إلى انشطار نووي (Kernspaltung) في الاتحاد الأوروبي. عندما جرى الطعن في أن فكرته عن أوروبا الأساسية (Kerneuropa) تعني أن القليل منها يأخذ زمام المبادرة في عمليات صنع القرار، وبالتالي تُترَك الأخرى في الخارج، ربطها شاوبل بمجاز آخر، المغناطيس، راجع:

Wir haben immer das Bild des Magnetfelds gebraucht: Der Kern zieht an und stößt nicht ab. (Der Spiegel. 12 February 1996)

[لقد استخدمنا دائماً صورة الحقل المغناطيسي: النواة المغناطيسية تجتذب، لا تطرد.]

ومع ذلك، لا يمكن تسويغ هذه الحجة بالرجوع إلى ورقة شاوبل نفسها، التي لا تحتوي على أي إشارة إلى المغناطيس، صراحة أو ضمناً. تشير الورقة إلى أن مهمة «النواة الصلبة [...] مواجهة قوى الطرد المركزي»، ولكن ما يحدث في أجهزة الطرد المركزي لا يمكن مقارنته بالحقل المغناطيسي. لا يفسر المترجم إلا التعبير المجازي (تعبير مجازي بتعبير مجازي هو نفسه). نظراً لأن ورقة شاوبل نفسها لم توضّح المجاز المفاهيمي الأساسي تماماً، فكانت النتيجة نقاشاً ساخناً بدوافع سياسية في بريطانيا العظمى وألمانيا، الأمر الذي أدّى في النهاية إلى تحوّل من مجاز توجيهي (يمتلك السيطرة كونه في المركز) إلى مجاز بنيوي (الاتحاد الأوروبي مغناطيس).

النقطة الأكثر إثارة للاهتمام في دراسات الترجمة في هذا الصدد هي أن النقاش بأكمله والتحوّل المفاهيمي قد بدأ بحل ترجمة محدد. يمكننا التحدّث عن التناص بين الثقافات في مثل هذه الحالات، حيث يُفصَّل المجاز بشكل أكبر بوصفه نتيجة للتواصل بين الثقافات و/ أو الترجمة. بدراسة الترجمات الفعلية وتأثيراتها، تستطيع **دراسات الترجمة** أن تساهم أيضاً في دراسة الجوانب الثقافية للمجازات المفاهيمية.

أي أن تحليل النصوص المجازية وعمليات التفكير المجازي في لغات مختلفة يمكن أن يكشف عن اختلافات ثقافية محتملة في البنى المفاهيمية.

6. المجاز والثقافة:

غالباً ما أشير إلى الاختلافات الثقافية بين اللغة المصدر واللغة الهدف، وبين الثقافة المصدر والثقافة الهدف، إنها مشكلات في ترجمة المجازات. مثلاً، قيل إنه إذا نشَّط مجاز ما ارتباطات مختلفة في الثقافتين، فيجب على المرء تجنُّب الترجمة الحرفية واختيار إما مجاز اللغة الهدف المقابلة أو إعادة الصياغة. ومع ذلك، إذا جرى التأكيد على خصوصية ثقافة النص المصدر، فحينئذ تكون إعادة إنتاج مجاز اللغة المصدر وإضافة تفسير، إما في حاشية سفلية أو بطريقة التعليقات التوضيحية هي الأفضل.

فيما يتعلق بخصوصية الثقافة، يمكن أن توفر وجهة النظر المعرفية في المجاز أيضاً منظورات جديدة لدراسات الترجمة. تميِّز شتاينسترا (1993) بين المجازات العامة والمتداخلة والخاصة بالثقافة. وتجادل بأن قدراً كبيراً من الخبرة الإنسانية عالمية، أو على الأقل تشترك فيها ثقافات عديدة؛ وبالتالي، فإن المجاز المفاهيمي ليس الذي يعتمد على الثقافة، بل على إدراكه اللغوي.[7]

عند مناقشة **الجسر في الهواء** Luftbrucke **والجسر الجوي** airlift، أشرت بالفعل إلى أنه يمكن تصور الحدث التاريخي نفسه بطرق مختلفة بثقافات مختلفة.[8] في حالة المنزل الأوروبي، رأينا تفسيرات مختلفة ومحددة ثقافياً على مستوى مفهوم نموذجي وعلى مستوى أكثر تجريدية، ويحتمل أن يكون لدينا مجاز عالمي «البيت حاوية». في حالة قلب أوروبا، جرى استغلال تعدد المعاني الخاص بالنواة Kern الألماني لتحويل المجاز المفاهيمي.

لمعرفة المزيد عن المجازات العامة والثقافات المتداخلة والثقافات الخاصة، يمكن أن يكون تحليل الترجمات مفيداً أيضاً. من المصادر الجيدة المحتملة للتحليلات التجريبية المستندات متعددة اللغات التي ظهرت في عملية إنتاج النص، التي تتضمن مجموعة من المفاوضات متعددة اللغات (تُنتَج النصوص في لغات عديدة بالتوازي) والترجمة. نظراً لأن مثل هذه النصوص مدروسة ومعتمدة على قدم المساواة في الموثوقية، يمكن أن يلقي تحليلها بعض الضوء على أوجه التشابه والاختلاف في المجازات المفاهيمية و/ أو إدراكها اللغوي.

لقد حللت بعض الوثائق السياسية التي تُنتَج بهذه الطريقة بالجمع بين الإنتاج والترجمة المتوازية، ولا سيما بيان انتخابات البرلمان الأوروبي لعامي 1994 و1999، الذي اعتمده حزب الاشتراكيين الأوروبيين (PES) وحزب الشعوب الأوروبية (EPP)، والوثيقة المشتركة لتوني بلير وجيرهارد شرويدر أوروبا: الطريق الثالث/ Die Neue Mitte في حزيران 1999. سأدرج بعض النتائج الأولية ذات الصلة بدراسات المجاز (التأكيدات هي لي في الأمثلة جميعها):

1. أحد المجازات المفاهيمية شائعة الاستخدام في النصوص السياسية الإنكليزية والألمانية هو مجاز الحركة (السياسة حركة على طول طريق نحو وجهة). في الإدراك اللغوي، عادةً ما يكون مجاز الطريق في النصوص الإنكليزية أكثر تفصيلاً ويُربَط بفعل، بينما في الألمانية لا يأخذ الشكل نفسه بالضرورة، مثلاً:

---

7) يدعم يو (1998) هذه الحجة أيضاً على أساس المقارنة بين المجازات الصينية والإنكليزية.

8) تُستخدم كلمة «الثقافة» هنا بمعنى «الثقافة الدنيا»، في إشارة إلى المستوى العالمي للأمم (راجع). (فيرمير، 1996: 3).

لا يـزال هنـاك طريق طويل يجـب أن نقطعه لتحقيق ذلك. – في الألمانيـة: Bis dahin ist es noch **ein weiter Weg**؛ (بيان حزب الاشتراكيين الأوروبيين PES عام 1994؛ حرفياً: لا يزال الطريق طويلاً نحو ذلك.)

2. يمكن أن تكون المجازات المفاهيمية خاصة بالثقافة في مستوى أكثر تحديداً، لكن التداخل الثقافي (أو يمكن أن تكون عامة) في مستوى أكثر تجريداً، مثلاً:

unter dem **Dach** eines Europäischen Beschäftigungspaktes – تحـت مظلة ميثاق التوظيف الأوروبي (ورقة بلير/ شرويدر)

يمكن عدّ Dach (سقف) والمظلة أنهما تعبيران مجازيان لمجاز مفاهيمي أكثر عمومية «إنها محمية كونها تحت غطاء».

في المثـال التالي، تحتـوي النصوص الثلاثة على إشارة إلى مجاز الحركـة (Schritt nach vorn، getan، taken a step forward، faire un pas)، ومـع ذلك، يجري تصور بداية مشروع جديد أنه بدايـة عملية بناء في النص الإنكليزي (حجر الأساس)، يستمر النص الفرنسي في مجاز الحركة، مرحلة علـى الطريـق: ('a stage on the way' une étape sur la voie). في حين يستخدم النص الألماني تعبـيراً أكـثر عموميـة («Beginn البداية»). يمكن عدّ كل هـذه التعبيرات المختلفة بمثابـة إدراك لمجاز مفاهيمي أكثر تجريداً: **التقدم هو النمو**.

Mit der Einführung des EURO haben wir einen großen **Schritt nach vorn getan** […] Die EVP sieht darin den **Beginn** eines neuen Projektes. […]—

لقـد اتخذنا بالفعل خطوة كبيرة إلى الأمام نحو التكامل الأوروبي بتقديم العملة الموحّدة. لكن اليورو هو […] حجر الأساس لما نعتزم أن يكون حقبة جديدة، […] – والنص الفرنسي:

Nous venons de **faire un grand pas** vers l'intégration européenne avec l'instauration de la monnaie unique. Mais l'euro […] est **une étape sur la voie** d'une union politique. […]

(بيان حزب الشعوب الأوروبية عام 1999)

3. جرى توضيح وجهات نظر و/ أو جوانب مختلفة لمجاز مفاهيمي مشترك في النصوص، مثلاً:

Europa muß **mit einer Stimme** in der Welt **sprechen**.

يجب أن نتصرف كواحد على الساحة الدولية

Nous devons **parler d'une seule voix** sur la **scene** internationale.

(بيان حزب الشعوب الأوروبية عام 1999)

المجـاز المفاهيمي الشائـع هو «**أوروبـا شخص**». لقد جعـل النص الألماني الصـوت صريحاً (علاقة مجازيـة جزء مـن كل كمقتضـى مفاهيمي)، والنصـ الإنكليزي يقدم مشهـداً مسرحيـاً، أي، الشخص كممثل،[9] والنص الفرنسي يجمع بين هذين الجانبين.

9) يمكـن وصـف تحديد الشخص كممثل بأنه ضمني ومرتبط بمواصفات العالم كمسـرح (السياسة العالمية هي مسرح). تحليل أكثـر تفصيـلاً لهذا المثال مـن وجهة نظر دراسات الترجمة، التي تقع خارج نطاق هذه الورقـة، ستحتاج أيضاً إلى ربط هذه المواصفات بالتحول من «أوروبا» إلى «نحن».

4. **المظاهر اللغوية المختلفة تشير إلى مفاهيم مختلفة**، على سبيل المثال:

Wir haben Werte, die den Bürgern wichtig sind [...] zu haufig **zuruckgestellt hinter** universelles Sicherungsstreben. (Literally: 'put behind' [...])—

قيـم المواطنين المهمـة [...] كانت تخضع في كثير من الأحيان للضمانات الاجتماعية الشاملة. (ورقة بلير/ شرويدر)

يشير هذا المثال إلى حقيقة أنه يبدو أن الأهمية تُصَوَّر بمجازات توجيهية مختلفة، **فالأهمية تأتي في المقدمـة باللغـة الألمانيـة**، و**الأهمية عليا** في اللغة الإنكليزية. لكن ثمّـة ضرورة إلى إجراء تحليلات نصيّة كثـيرة قبـل استخلاص أي نتيجة. في المثـال الآتي، تعكس المظاهـر اللغوية المختلفـة الاختلافات المحددة سياسياً وأيديولوجياً:

Der Staat mub die Beschäftigung aktiv fördern und nicht nur passiver Versorger der Opfer wirtschaftlichen Versagens sein. —

يشـير النص الألماني إلى مجاز مفاهيمي: **الدولة أب**، معيـل (Versorger—provider) بينما يعكس النص الإنكليزي المجاز المفاهيمي **الدولة شبكة أمان** (متلقية). يستند هذا التفسير إلى النظر في السياسـات التقليدية والخطاب المتداخل للحزبين السياسيين المعنيين. يجب أن تؤخذ الوظائف المقصودة في النصوص الخاصة بالمخاطبين في الحسبان أيضاً (لمزيد من المناقشة التفصيلية، راجع شافنر 2002). مـن المؤكد أن المزيد مـن التحليلات لهذه النصوص سوف يلقي مزيداً مـن الضوء على الجوانب الثقافية للمجازات.

7. خاتمة:

أوضحت الأمثلة القليلة التي نوقشت في التحليل السابق أن الثقافة المصدر والثقافة الهدف تستخدمان أحيانـاً مجازات مفاهيمية متطابقة، وأحياناً مختلفة. التحـولات أو المواصفات أو الاختلافات المحددة في نص هدف، عند مقارنتها بأثر رجعي بنصها المصدر، نادراً ما يمكن وصفها، إن وجدت، بأنها أخطاء في الترجمـة. الأمر الأكثر أهمية هو حقيقة أن الترجمات يمكن أن تجعل الاختلافات في المجازات المفاهيمية و/ أو التعبـيرات المجازيـة واضحـة، وأنها يمكن أن تثـير بالفعل مناقشات مثيرة للجـدل في التواصل بين الثقافات (كما في حالة أوروبا الأساسية). بمجرد إدخال مجاز إلى النقاش الدولي (السياسي)، يمكن أن يخضع للتغييرات عند نقله من لغة وثقافة إلى أخرى. وبالتالي، فإن تحليل النصوص فيما يتعلق بالمجازات وعمليـات التفكـير المجازي في لغات مختلفة يمكـن أن يكشف عن الاختلافات الثقافيـة المحتملة في البنى المفاهيمية.

يمكن أن توفر النظرة المعرفية للمجاز رؤى جديدة لدراسات الترجمة. وإحدى نتائج مثل هذه الرؤية أن إجراءات الترجمة المقترحة تقليدياً في الأدبيات ستحتاج إلى إعادة نظر فيما يتعلق بصلاحيتها للتعامل مع المجازات المفاهيمية. وبناءً على الأمثلة أعلاه، جرى تحديد الحالات الآتية.

1. المجـاز المفاهيمـي متطابق في النص المصـدر والنص الهدف في المستوى الكلـي من دون أخذ كل مظهر فردي بالحسبان في المستوى الجزئي (مثال الجسر).

2. تُستبـدَل المكوّنـات البنيوية للمخطـط المفاهيمي الأساسـي في النص المصـدر في النص الهدف بتعبيرات تجعل الضمانات صريحة (مثال الشقة).

3. المجاز أكثر تفصيلاً في النص الهدف (مثال الحركة).

4. يستخدم النص المصدر والنص الهدف تعبيرات مجازية مختلفة يمكن دمجها في مجاز مفاهيمي أكثر تجريداً (مثال السقف – المظلة).

5. يعكس التعبير في النص الهدف جانباً مختلفاً من المجاز المفاهيمي (مثال الشخص كممثل).

لا يُقصـد بهذه الحالات الخمس أن تتحول إلى إجراءات ترجمة تُقدَّم إلى المترجمين كحلول جاهزة، لإخبارهـم بكيفية ترجمة مجـاز محدد، مفاهيمي في هذه الحالة، في النصـ. إنها بيانات رصدية، ناتجة عـن تحليل مقـارن للنصوص المصدر والنصوص الهدف ومن التطورات اللاحقـة في الخطاب السياسي بـين الثقافات. يمكـن أن تكون مرشحـة لاستراتيجيات الترجمـة المحتملة، لكن الأمر يتطلـب مزيداً من التحليـلات الشاملة مستنـدة إلى مجموعة أكبر قبل التمكـن من صياغة أي فرضيـات مناسبة. ستسمح لنـا مثـل هذه التحليلات الشاملة أيضـاً باختبار مدى جودة وجهة نظر لاكـوف وجونسون المعرفية للمجاز في تفسير الملاحظات على الترجمة،[10] أو ما إذا كانت المنظورات النظرية الأخرى مناسبة بالتساوي، أو حتى يمكن أن تقدم بيانات أفضل.

تـرى دراسـات الترجمـة الحديثـة نفسهـا أنهـا تخصص تجريبـي أكثر فأكـثر، يستهـدف وصف الترجمـات (كمنتجـات وعمليات)، لتفسير سبـب تصرف المترجمين بطرق معينـة وإنتاج نصوص هدف لملـف محدد،[11] ولتقييم تأثيرات الترجمات. بوصـف الاستراتيجيات التي اختارها المترجمون في التعامل مـع المجـازات، وشرح آثار حل معـين في القراء والثقافـات (أو التنبؤ بتأثيراته المحتملـة)، يمكن أن يوفر تخصص دراسات الترجمة إسهاماً قيماً في دراسة المجازات.

المصدر:

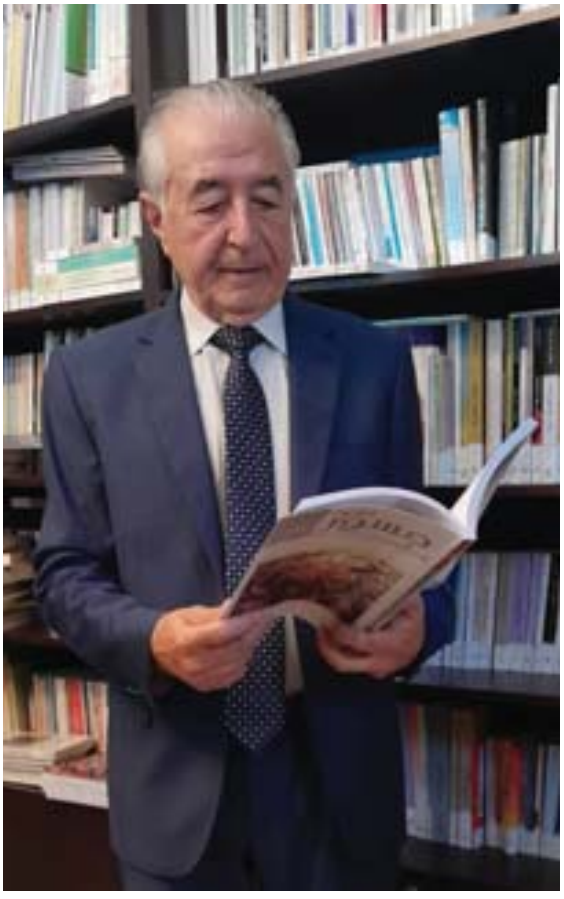
www.sciencedirect.com
Journal of Pragmatics 36 (2004) 1253–1269

10) علـى سبيـل المثـال، يمكن لحـالات مثل الآتيـة، المقتبسة مـن خطاب المستشـار الألمانـي غيرهارد شرويـدر (9 تشرين الثانـي/ نوفمبـر 1999)، أن تساهم في اختبـار فرضية الثبات (لاكوف، 1990) من منظـور الترجمة: «[...] هابن jene Entwicklung ermöglicht. - [...] جعلـت مسـار الأحداث ممكناً.» هنا، المجـاز المفاهيمي هو التنمية هو الحركة على طول المسار؛ يكون المجال الهدف واضحاً في النص المصدر، بينما يكون مجال المصدر صريحاً في النص الهدف.

11) فـي هـذا الصدد، هناك مجال للتعاون بين دراسات الترجمة الموجهة نحو العمليات وعلم اللغة النفسي التجريبي في دراسة كيفيـة تعامل المترجمين مع المجازات، أي لمعرفة مدى حساسيتهم في الواقع للمجازات المفاهيمية الأعمق التي تكمن وراء التعبيرات اللغوية (راجع أيضاً الحاشية 3).

د. شوكت يوسف:
يتعذر أن تأتي الترجمة العربية مطابقة بياناً للنص الأجنبي.

حوار: سلوى صالح •



لا ينكر أحد دور المترجمين السوريين ومساهماتهم في إغناء المكتبة العربية بأمهات الكتب العالمية من لغات العالم مباشرة أو عبر لغات وسيطة. وقد بذلت وزارة الثقافة جهداً جلياً سواء باحتضان المترجمين للعمل فيها، أو بنشر أعمال المترجمين ذوي الكفاءة، وقد ترك هؤلاء وهؤلاء بصمة مشرقة في تراث الترجمة السوري.

تستضيف مجلة **جسور ثقافية** في هذا العدد أحد هؤلاء الذين أسهموا في عمل الترجمة إدارة وإنتاجاً في وزارة الثقافة المترجم شوكت يوسف من مواليد عام 1947، حاز شهادة ماجستير في علوم اللغة الروسية وآدابها ثم درجة دكتوراه في فقه اللغة المقارن. كان خلال مسيرته الطويلة شغوفاً بالترجمة وفيّاً لها.. أعطاها وأخذ منها، ليضع بين أيدينا كل ما هو ثمين ومفيد في مجالات العلوم الإنسانية كما في القصة والرواية والمسرحية والنقد الأدبي.

مما أثمر الحوار الآتي:

• صحافية سورية .

س1 : دعنا ننطلق من البدايات ونغُص معك في حنايا الذاكرة حول بداية علاقتك بالترجمة وشغفك بها، وما هو أول كتاب ترجمته وكيف تحوّلت الترجمة إلى مهنة لديك؟

بهذا الخصوص تعود بي الذاكرة الآن إلى عام 1970، كنت آنئذٍ في السنة الأخيرة من دراستي للغة والأدب الروسي في «جامعة لينينغراد الحكومية»، حيث أوفدتُ في عام 1965 من وزارة التربية والتعليم للحصول على دبلوم في علوم اللغة الروسية وآدابها، في تلك السنة (1970)، وحتى قبلها كانت قد نضجت معرفتي باختصاصي، فعزمتُ مع صديق وجارٍ لي في السكن الجامعي، هو الدكتور مطانيوس حبيب (رحمه الله) الموفد من جامعة دمشق للحصول على شهادة دكتوراه في الاقتصاد، على اختيار بعض الكتب الصادرة حديثاً والمهمّة برأينا، والبدء بترجمتها إلى العربية. وهكذا وقع اختيارنا على كتابين هما: **التنمية الاقتصادية في العالم الثالث** و**الاقتصاد السياسي للبلدان النامية**. فرغنا من ترجمتهما بُعيد عودتنا إلى الوطن، ونُشرا لاحقاً وحظيا باهتمام لافت.

تابعتُ العمل في الترجمة بشكل متقطع حتى عام 1980، حيث نشرت كتاب **المرأة العربية والعصر** وقصصاً للأطفال في مجلة **أسامة**. وفي مطلع عام 1980 انتقلت وظيفياً إلى «مديرية التأليف والترجمة (لاحقاً الهيئة العامة السورية للكتاب) في وزارة الثقافة.

هنا يمكن القول إني امتهنتُ الترجمة، فعملتُ مشرفاً على القسم الروسي في المديرية وصدرتْ ترجماتي تباعاً (معظمها عن وزارة الثقافة، وبعضها عن دور نشر خاصة مثل «دار دمشق»، «دار السلام»، «المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت»، كما نشرتُ الكثير من القصص والمقالات والأبحاث في مجلات مختلفة مثل **الآداب العالمية** الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في سورية، و**البيان** لسان حال اتحاد الأدباء في الكويت، و**الفيصل** الصادرة في المملكة السعودية وغيرها.

وفي عام 1986 أسّستُ مع بضعة زملاء جمعية الترجمة في اتحاد الكتاب العرب في سورية، وأصبحتُ أول مقرّر لها لعامين متتاليين، وخلال ذلك أشرفتُ على إعداد عدد خاص بالترجمة الأدبية من مجلة **الموقف الأدبي** الشهرية صدر عام 1987.

في المرحلة الأخيرة كانت اللغة الإنكليزية مصدر معظم ترجماتي، إذ بات الحصول على الكتاب الروسي بعد انهيار الاتحاد السوفييتي أمراً صعباً وغير متيسر عموماً بالمقارنة مع السابق.

س2 ـ كيف تنظر إلى علاقتك باللغة الروسية، وهل اخترتها أم هي التي اختارتك؟ ماذا أضافت الثقافة الروسية لشخصيتك الاجتماعية والمهنية بعد عملك في الترجمة؟

أودُّ القول في هذا السياق إني اخترت بنفسي وبحماسة دراسة اللغة الروسية (كانت الرغبة الأولى لدى تقدمي لمسابقة المنحة الدراسية) لأنها اللغة الرسمية للاتحاد السوفييتي الذي كنَّا معجبين به في ذلك الزمن (أواسط ستينيات القرن الماضي) ومأخوذين بإنجازاته العلمية (كان أول بلدٍ ارتاد الفضاء الكوني)، وكذلك إنجازاته الاقتصادية والعسكرية، ومناصرته لحركات التحرر الوطني في العالم العربي، ولا شك في أن الثقافة الروسية بالمعنى الواسع للكلمة قد أثّرت كثيراً في تكوين شخصيتي وفكري، وحتى عواطفي، وإن بقيتُ أساساً عروبيّ العقيدة والهوى.

س3 ـ عملك في لجنة القراءة في مديرية التأليف والترجمة، هل كان روتينياً، أم ساهم في إغناء وتطوير تجربتك في مجال الترجمة، وأضاف إليها كثيراً؟

كان انتقالي من وزارة التربية إلى مديرية التأليف والترجمة في وزارة الثقافة مهمّاً جدّاً في تطوير ثقافتي عموماً وإغناء تجربتي وخبرتي في مجال الترجمة من الروسية ومن الإنكليزية، هنا عملتُ بشكل أساسي مشرفاً على القسم الروسي، فقرأت خلال عملي في هذه المديرية كل الأعمال المخطوطة المترجمة عن الروسية المقدمة إلى الوزارة للنشر، وكان مدير الدائرة والمشرف عليها على مدى 35 عاماً (1966 ـ 2000) الأستاذ الجليل الراحل أنطون مقدسي يحيل إليَّ وإلى الزملاء الآخرين مخطوطات مختلفة مؤلفة أو مترجمة، سواء كانت أدبية كالرواية، والقصة، والمسرحية، والشعر)، أو علمية، واجتماعية.. وغيرها مما يرد إلى الوزارة بقصد النظر في أمر نشرها.

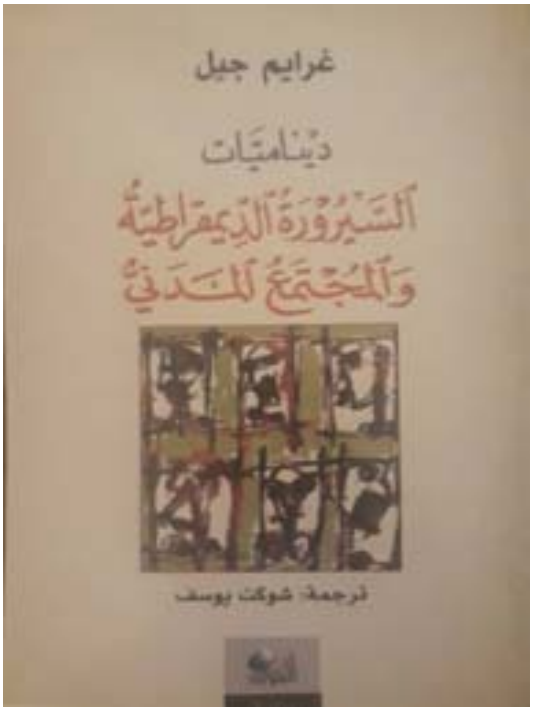
وقد أغنى ذلك كله، دونما شك، ثقافتي العامة وصقل لغتي العربية وأسهم في إغناء خبرتي في فن الترجمة.

س4ـ يعدُّ النقاد كتاب «تاريخ الأدب الروسي» الصادر عن جامعة كامبردج الذي ترجمتَه عن الإنكليزية، عملاً إبداعياً رائعاً ومصدراً مهمّاً للقارئ العربي، حدّثنا عن أهمية هذا الكتاب؟ وكيف كان صداه لدى القراء والمهتمين؟

فعلاً كتاب **تاريخ الأدب الروسي** مصدرٌ مهم للقارئ العربي. فالأدب الروسي منذ منتصف القرن الثامن عشر وحتى ثورة أكتوبر عام 1917م وبُعيدها يعدُّ أحد قمم الأدب العالمي منذ نشأة الكتابة الأدبية وحتى الآن، فضلاً عن أنه يُعدُّ مفخرة الأمة الروسية، ويكفي أن نذكر أسماء بعض الكتّاب مثل دوستويفسكي، تولستوي، تشيخوف، غوركي، بوشكين وآخرين كثيرين تتلمذتْ على أعمالهم الخالدة أجيال من أدباء العالم ومنهم أدباء عرب.

وكان همّي منذ بداية عملي في مديرية التأليف والترجمة تقديم **تاريخ الأدب الروسي** بالشكل المناسب للقارئ العربي، وصدر تكليف رسمي لي بذلك من وزارة الثقافة، وكان من الطبيعي أن يتم اختيار مصدر روسي وباللغة الروسية لهذا الغرض، لكني لم أعثر ـ على كثرة ما لديَّ من تواريخ لهذا الأدب ـ على مصدر روسي مناسب من حيث الحجم والمضمون الشامل للقارئ الأجنبي المهتم عموماً بالأدب. ومن هنا لجأت إلى هذا السفر الذي أعدّته جامعة كامبردج ليكون بمثابة كتاب مرجعي لطلاب الدراسات الأدبية الروسية والسلافية عموماً.

وتنبع أهمية هذا الكتاب ـ كما ذكرت في مقدمته ـ من مشاركة اثني عشر أكاديمياً متخصّصاً بالأدب الروسي، ومن جنسيات مختلفة، في تأليفه... ويغطي فترة زمنية تشمل ألف عام منذ البدايات المبكرة لهذا الأدب في القرن الحادي عشر وحتى انهيار الدولة السوفييتية.



لكن هذا الكتاب في طبعته العربية لم ينل ما يستحقه من الذيوع والانتشار في أوساط القراء والمهتمين العرب، إذ صدر في عام 2011 (أي مع بداية ما عرف بـ «الأزمة السورية» بحجم ألف نسخة فقط، ولم ينتقل إلى معارض الكتاب العربية السنوية، كما لم تُصدر الوزارة طبعة ثانية له على الرغم من الحاجة إلى ذلك. تجدر الإشارة بهذا الصدد إلى أن إذاعة BBC اللندنية استضافتني ثلاث مرات بُعيد صدور هذا الكتاب ـ مرة عن الدافع الذي حثّني على ترجمة هذا المرجع دون سواه، وثانية عن الأهمية العالمية للأدب الروسي ومدى اهتمام القارئ العربي به وثالثةً عن أهمية الشاعر الروسي ألكسندر بوشكين بالنسبة للروس ولشعوب الاتحاد السوفييتي سابقاً.

س5ـ يقول الكاتب واسيني الأعرج: «إن المترجم صديق لدود للكاتب قريب منه حدَّ التماهي، ولكنه قد يختلف معه حد القطيعة»، هل تتفق معه في هذا القول، وهل مررت بتجارب من هذا النوع؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال أودُّ توجيه تحية للأديب الكاتب الروائي الدكتور واسيني الأعرج، فقد تعرفتُ إليه عن قرب حينما كان طالب دراسات عليا في جامعة دمشق ويعمل على أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، وكان كثير التردُّد إلى مديرية التأليف والترجمة في مطلع ثمانينيات القرن الماضي، وأذكر بهذه المناسبة أن عمله المعنون **احميد المسيردي الطيّب** على ما أذكر، أحد الأعمال المخطوطة التي أُحيلت إليَّ لقراءتها وإبداء الرأي حول تبني وزارة الثقافة لنشرها من عدمه كوني كنت آنئذ أحد أعضاء لجنة قراءة النصوص في مديرية التأليف والترجمة.

أعود الآن إلى المقولة المفارقة: «المترجم صديق لدود للكاتب.. إلخ» هذه المقولة برأيي صائبة وقد استخلصها الأعرج عبر تجربته الفنية في مجال الكتابة والترجمة، كما عاينتها شخصياً كمترجم لبعض أعمال أدبية لكتَّاب مختلفين، سأشرح هذا الأمر على النحو الآتي انطلاقاً من فهمي لهذه المسألة:

المترجم عموماً، وفي الغالب صديق للكاتب من منطلق أنه قد تطوّع لترجمة عمله إعجاباً به وتقديراً له، والإقدام على هذه الخطوة من جانب المترجم لا بد أن تلاقي استحساناً وامتناناً من جانب الكاتب بدايةً، ومن الطبيعي أيضاً أن تعمّق الصداقة بين الاثنين. لكن بعد إنجاز المترجم لعمله ونشره، كثيراً ما يلجأ كاتب العمل إلى توجيه اللوم لنفسه، وأكثر من ذلك، بين زملائه، وأحياناً بالتعليق في الصحافة والندوات العامة معبراً عن عدم رضاه عن جودة الترجمة بحجج عديدة، منها على سبيل المثال لا الحصر، أن الترجمة قد بدتْ ركيكة وغامضة بالمقارنة مع سلاسة النص الأصلي ووضوح مرمى الكاتب والمغزى الذي ركَّز عليه.. إلخ.

من هنا، وعلى هذا الأساس، نفهم الكلمة الثانية من عبارة «صديق لدود».

س6ـ هل لـك أن تتوسع في شرح هـذه الإشكالية استناداً إلى المثـل الإيطالي الشهير: «المترجم خائن حكماً»؟

الكاتـب والمترجـم كلاهما محقان، فمن المتعـذر في غالب الأحيان أن تأتي الترجمـة العربية مكافئة بياناً مئة بالمئة للنص الأجنبي، يمكن أن تأتي مكافئة بنسبة ثمانين بالمئة أو تسعين بالمئة أو أكثر قليلاً تبعاً لعوامـل عديدة ذاتية وموضوعية، منها مقدرة المترجـم وخبرته وتمرّسه في عمله، قربه أو بعده عن ثقافة وتاريـخ الأمة التي ينتمي إليها منتج النص الأجنبي، مـدى تضلعه في معرفة اللغتين المنقول عنها والمنقول إليها، ثقافته في الموضوع الذي يترجمه، سواءً كان سياسة أو فلسفة أو اقتصاداً... إلخ. وثمّة عوامل أخرى كثـيرة تؤثر في مدى جـودة الترجمة وصوابها. ويمكن لأي قارئ عادي تبيُّن ذلـك حينما يقرأ عملاً واحداً (رواية مثلاً) تناولها مترجمون عدة مختلفون.

أود أن أختـم جوابي عن هذا السؤال مستعيراً مـا قاله أحد البلغاء ممن كابدوا معاناة الترجمة وهو الأديب المترجم محمد عبد الغني حسن:

«أمّا صعوبات الترجمة ذاتها، فلا يعرفها إلاَّ المعانون المكابدون مصاعبها، وهي صعوبات تتطلب من المترجم صفات ومواهب خاصة حتى تأتي ترجماته أقرب قدر المستطاع إلى اللغة المنقول منها، وحتى تكون عملاً أميناً يبتعد من الخيانة التي قال المثل اللاتيني عنها: المترجم خائن..»

س7ـ شاركتَ في نـدوات علميـة وألقيـت محاضـرات في عـدد مـن العواصـم العربية والأجنبية. هل لك أن تحدثنا عن موضوعات هذه الندوات ومشاركاتك فيها؟

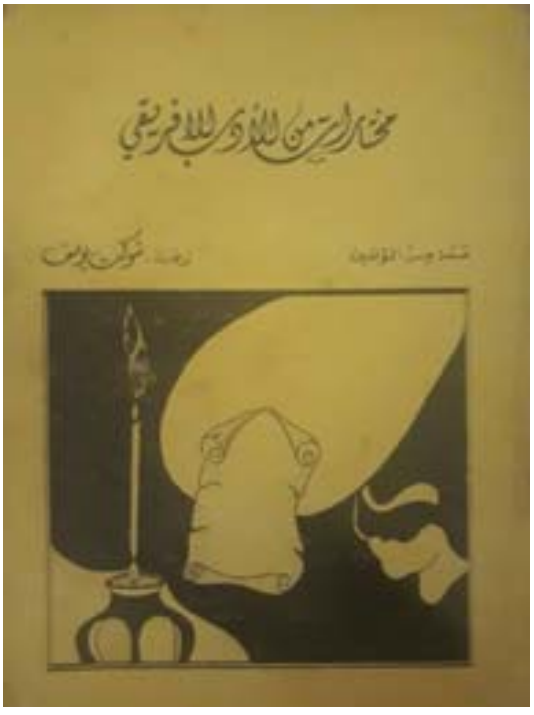
دُعيـتُ في شهـر حزيـران عـام 1978 كمدرس اللغة الروسية ومترجم للأدب الروسي مع زملاء من آسيـا وأفريقيا وأمريكا اللّاتينية مـن قبـل وزارة التعليـم العـالي السوفييتيـة للاشـتراك في دورة لرفـع مستـوى التأهيـل العلمـي، أقيمـت خلال الـدورة التـي استمرت شهراً كاملاً نشاطات ثقافية، ومنها محاضرات ألقاهـا بعضـ الـزوار المدعويـن المشاركين في الـدورة. وفي هـذا السيـاق ألقيـتُ محاضـرة بعنـوان «الأدب الروسي ــ السوفييتي في العالم العربـي» كنت قـد اشتغلـتُ عليها قبـلاً. كانت المحاضـرة طويلـة تعرضـت فيهـا إلى بدايات العلاقات الدبلوماسية، ثم الثقافية بين الاتحاد السوفييتـي والبلـدان العربيـة، إلى الترجمات

الأولى لأعمال الأدباء الروس إلى العربية وإلى أوائل من ترجم الأدب الروسي، بداية من الفرنسية ولاحقاً من الروسية، إلى مدى انتشار الأدب الروسي، وبخاصة أعمال الأدباء الروس من القرن التاسع عشر أمثال ليف تولستوي، فيودور دوستويفسكي، أنطون تشيخوف ومكسيم غوركي... ومدى تأثر بعض الكتاب العرب فكرياً ببعض الكتّاب الروس، ومنهم على سبيل المثال يوسف إدريس من مصر وحنّا مينة من سورية وغائب طعمة فرمان من العراق وغيرهم.

شاركتُ في مؤتمرات وندوات أخرى ـ في يريفان بأرمينيا عام 1989 بمحاضرة بعنوان «العلاقات الثقافية العربية – الأرمنية» وفي تبليسي عاصمة جمهورية جورجيا بمحاضرة بعنوان: «العلاقات التاريخية ـ الثقافية بين شعوب القوقاز والمشرق العربي».

كما شاركتُ في عامي 2008 و2009 بدعوة من جامعة القاهرة ـ مركز الدراسات الأرمنية بمحاضرتين تواليا ـ الأولى بعنوان «النقوش العربية في أرمينيا كمصدر تاريخي»، والثانية بعنوان «فنون الخط العربي في الآثار الكتابية العربية المكتشفة على أرض أرمينيا التاريخية». استندتُ في المحاضرتين على كتاب بهذا الخصوص فائق الأهمية من تأليف الباحث الأرمني سوري المولد ألكسندر خاشادوريان كنت قد ترجمته من الروسية إلى العربية، وعلى جولة زرتُ وعاينتُ خلالها النقوش العربية على الآثار المعمارية وعلى الأضرحة ومشيدات أخرى أثناء زيارة لي إلى جمهورية أرمينيا بدعوة من جمعية الصداقة الأرمنية السورية.

وفي فترة عملي محاضراً في كلية اللغات والترجمة بجامعة الملك سعود ألقيت محاضرة أكاديمية بعنوان: «أثر الترجمة إلى العربية قديماً في الحضارة العربية الإسلامية».



س8 ـ عملتَ في دار النشر باللغات الأجنبية في كوريا الديمقراطية عام 1994 ـ 1995، ماذا أضافت لك هذه التجربة؟

كان عملي هنا تحريرياً خالصاً باللغة العربية لمجلتين شهريتين هما **كوريا اليوم** و**جمهورية كوريا الديمقراطية** تصدران بسبع لغات منها العربية.

كان المستعربون الكوريون يترجمون مواد المجلتين تباعاً بشكل أولي، ثم يحيلونها إليَّ لتحريرها بشكل نهائي بلغة عربية قويمة وسليمة بيانياً وقواعدياً وإملائياً ـ على هذا النحو كان عملي روتينياً لا يتطلب جهداً حقيقياً، ولا يأخذ من

وقتـي أكثر من سويعات في الشهر، إضافة إلى ذلك كانت حياتي الاجتماعية محدودة جداً فرضتها طبيعة النظـام السياسي- الاجتماعي في تلـك البلاد. وهكذا قررت الاستفادة من أوقـات الفراغ بتطوير وإجادة لغتـي الإنكليزيـة (كان ذلك طموحاً قديماً لديَّ) بالعمل عليها بهمة ونشاط قطفتُ ثمارها بعد عودتي إلى الوطن مع نهاية عقدي السنوي، إذ ترجمتُ بعد ذلك من اللغة الإنكليزية ثمانية كتب حتى الآن.

س9- (فقه اللغة المقارن) كان موضوع رسالتك لشهادة الدكتوراه، هل كان لهذا الموضوع تأثير في عملك في الترجمة؟ وكيف؟

كان عملـي في الترجمـة هو الذي هيَّأ الأسباب ودفعني لإنجاز أطروحـة الدكتوراه، فقد اكتشفت من خـلال معاقرتـي للنصوص المختلفة موضوعـاً ومراجعتي للقواميس، سواء المدرسيَّـة منها أو المتخصصة بفـروع علميَّة كالطـب والفلسفة والسياسية وغيرها مدى تأثير لغات البشـر في بعضها بعضاً، والاقتراض المتبـادل فيمـا بينها علـى صعيد المفـردات والمصطلحات وحتـى العبـارات. وعلى هـذا الأساس اتخذت أطروحتي بعنوان: **الاقتراض من اللغات الأجنبية وأثره في إغناء اللغة العربية**.

والمعـروف أن الأطروحـة الأكاديميـة تتخذ بناءً خاصّـاً ونهجاً مقيَّـداً يختلف عن الدراسـة العلمية المفتوحـة، سواءً من حيث الحجم أو المرحلة الزمنية التي تبحث في إطارها، لذا يمكن القول إنها لم تضف شيئاً ذا أهمية على عملي في الترجمة.

سـ10- لا بد للمترجم من مواجهة صعوبات خـلال عملية الترجمة، ما نوع الصعوبات التي واجهتك وكيف تغلبت عليها، وفي أي الموضوعات أكثر من غيرها؟

أود في مستهل الإجابة عن هذا السؤال اقتباس قول لأحد أساطين الترجمة والتعريب القدماء العلّامة يعقوب صرّوف:

> ليست الترجمة بالأمر الهيّن، بل هي صعوبة، وأصعب من التأليف لأن
> المؤلف طليق بين معانيه، والمترجم أسير معاني غيره، مقيد بها، مضطرٌ إلى
> إيرادها كما هي، وعلى علّاتها، إذا لزم الأمانة في الترجمة كما هو الواجب.
> وإلاَّ فليس مترجماً بل هو مصنّف.

فعلاً لا يعرف صعوبة الترجمة إلّا من يكابدها، جرياً على قول أحد الشعراء: «لا يعرف العشق إلّا من يكابـده»... فالبعض يعدُّون الترجمة مجرد نقـل كلام من لغة إلى لغة أخرى، وفي هذا ظلمٌ كبيرٌ للمترجم وجهل أكبر بعمليَّة الترجمة التي تتطلب الكثير من العلم والجهد والدأب والصبر والحنكة...

لقد علَّمتني الترجمة الكثير، وسّعت ثقافتي وعمقتها، لأنها تطلبت مني الكثير كي أفيها حقَّها وأصبح جديراً بلقب مترجم. جعلتني ملازماً للمكتبات الوطنيَّة العامَّة، منقِّباً في الموسوعات العلمية، والمترجمات القديمـة، وصديقاً لكثير من الأكاديميين مـن اختصاصات شتّى، ولرجال دين في الكنائس ممن يحسنون اليونانية القديمة أو يلمّون باللّاتينية، كما لعلماء دين مسلمين ولآخرين من عامَّة الناس.

وكان كل ذلـك مطلباً لازماً لا بـدّ منه كي أتمكن تماماً من استيعـاب النصوص المختلفة البعيدة من اختصاصي وميدان اهتمامي. وأراني في هذا السياق متفقاً مع رأي العلّامة يعقوب صرّوف في أن الترجمة أصعب من التأليف، وقد عاينت ذلك بنفسي عمليّاً فأنا لا أقدر على ترجمة أكثر من صفحتين إلى ثلاث في يوم عمل واحد، في حين أستطيع إنجاز كتابة مقال (وحصل ذلك مراراً) من بضع صفحات قد تصل إلى عشر خلال بضع ساعات في اليوم إذا كان موضوع المقال ناضجاً في ذهني.

س11 ـ لكل مترجم طقوسه وآليته الخاصة في الترجمة، كيف تتعامل مع النص المراد ترجمته من الألف إلى الياء؟

واضـحٌ من خلال قائمة الكتب التي ترجمتها على مدى ما يقارب خمسين عاماً أنها إمَّا أعمال تنتمي أساساً، من حيث موضوعاتها، إلى العلوم الإنسانية بوجه عام، أو أعمال أدبية من قصة ورواية ومسرحية ونقـد أدبـي، وفي هذه الأنواع من الكتب لا يتجلى اهتمامي وثقافتي فحسب، بل ومقدرتي على فهمها بشكل تام، ثم نقلها بشكل صحيح ومرضٍ إلى القارئ العربي.

بعـد اختياري للكتـاب الأجنبي، من خـلال اطلاعي على عنوانـه ونبذة عنه، وأحيانـاً على فهرسه، أقـوم بقراءة سريعة له. بعد ذلك أقرّر الإقدام علـى ترجمته من عدمها، إذ كثيراً ما يكون العنوان جذاباً والمضمون باهتاً، أو غير مناسب وغير مثيرٍ لاهتمامي، فأطرحه جانباً.

لكـن، في الحالة المعاكسـة، أي عندما يعجبني المضمون وأقرر الترجمة هنـا تبدأ الرحلة الطويلة مع الكتاب: أعيدُ قراءته بتأنٍ لاستيعابه.

وخـلال ذلك أضع إشـارات خاصة على الهوامش بجانب المواضع الغامضـة التي تحتاج إلى مراجعة وتدقيـق مـن جديد. كما أضع خطوطـاً تحت المفردات والعبـارات والمصطلحات التي تتطلـب رجوعاً إلى القواميس، أو المراجع الأخرى لاستجلاء معانيها الصحيحة والدقيقة.

بعـد تجـاوز النقاط الغامضـة، سواءً على صعيـد الأفكار أو المفـردات التي تتطلب بحثـاً في المراجع والقواميـس، ولجوءاً أحياناً إلى استشارة أصحاب الاختصاص والخبرة أبدأ بالترجمة إلى العربية عنواناً إثر عنوان. وغالباً ما تكون هذه الترجمة الأولى للعنوان مسودةً تحتاج إلى تنقيح وتصويب، ثم إعادة كتابة.

أخـيراً أود الإشـارة بهـذا الخصوص، إلى أني ومنذ فترة طويلـة لا أمارس عمليـة الترجمة إلّا قبل الظهـر، لأن العمـل بعـد ذلك ولا سيّمـا مساءً، يحول بينـي وبين النوم ليـلاً، إذ تبقى الأفـكار المبثوثة في النصوص مترسبةً في خلايا دماغي مدوِّمةً فترة طويلة من الزمن أحتاج معها إلى الابتعاد كلياً عن الكتاب والترويـح عن النفس بممارسة هوايات أخرى مثل رياضة المشـي أو مشاهدة برامج تلفزيونية أو الانشغال بأعمال منزلية... إلخ.

س12ـ بعد مسيرتك الطويلة في مجال الترجمة، هل أنت راضٍ؟ هل أنجزت مشروعك؟ هل ثمة مزيد؟

أود الانحـراف قليـلاً في الإجابة المباشرة عن هذا السؤال المتشعّب كي أقول في الختام ما فاتني قوله في هذا المقام.

بـدأت العمـل في الترجمة انطلاقاً مـن أنَّ على أي شخص أن يقدِّم ـ ما وسعه ــ شيئاً مفيداً لمجتمعه، أن يكون ذا هويّة مهنية تسمح بها مؤهلاته، هذا بالدرجة الأولى ثم انطلاقاً، بالدرجة الثانية، من الحاجة المادية التي من شأن المكافأة المالية لقاء الترجمة (وإن كانت زهيدة جداً) أن تساعده في تدبّر أمور معاشه.. الآن، وبعد مرور هذه السنين الطويلة، أشعر أن الترجمة قد استهلكتني.. قد شغلتني عن بعض طموحاتي.

منـذ ما يزيد علـى عشر سنوات، أو منذ بداية مـا سمّي «الأزمة السورية» لم أقـدِّم سوى عمل واحد هـو **الاتحـاد السـوفيتي مـن النشـوء إلى السـقوط**، لكنـي صرفتُ جهدي عمَّـا شغلتني عنـه الترجمة، وهـو القـراءة، وبشكل خاص، متابعة ما يُنشر حديثاً حـول الأحداث الجارية في منطقتنـا والعالم عموماً والطروحـات الفكرية إزاءها المتضمنـة حلولاً ومعالجات لها. من هنا انصـبّ اهتمامي، بشكل شبه كامل علـى متابعة مسألة راهنة تتصـل بمصير وطني، وبالسياسة عموماً ـ بالنظام السياسي العلماني كضرورة لتطـور بلادنـا على أسس عصرية وسليمة تضمن استقرارهـا وازدهارها وذلك بضرورة فصل الدين عن السياسـة، وحول الإسلاموية أو الإسلام السياسي.. إلـخ وقد جمعتُ مكتبةً صغيرة تتمحور كلها حول هذا الموضـوع العريـض المهم. في هذا السياق والقلـق الفكري الذي ولَّدته القـراءات الجديدة تفتّق ذهني عن تأليـف عمـل تبلور عنوانه لديَّ علـى النحو الآتي: **الكهنوت الديني والاسـتبداد السياسـي** أتمنى أن يقدِّم إضافة مفيدة في هذا المجال وأن يسعفني الزمن على إنجازه.

فوداعاً للترجمة والله أعلم...

شخصية العدد

مارغريت آتوود

مارغريت آتوود (Margaret Atwood)

(18 تشرين الثّاني 1939 - ....)

الرّغبة بأن تكون محبوباً هي الوهم الأخير، تخلَّ عنها وستكون حرّاً

مارغريت إيليانور آتوود (Margaret Eleanor Atwood)، روائية وشاعرة وناقدة. إنها أحد الرّواد الأبرز في الأدب الإنكليزي الكندي.

ولدت في أوتاوا (Ottawa) في كندا. أمضت طفولتها السعيدة مع عائلتها في غابات شمال كيبيك، حيث نقل إليها والدها المتخصص في علم الحيوان، الوعي بعلم البيئة في سن مبكرة، كانت الكتب والطبيعة جزءاً من حياتها الطفولية اليومية. قادها ذلك إلى التأمُّل والتصوّر اللذين جعلاها تضع كلماتها الأولى على الورق في السادسة من عمرها، وتقرّر أن تكون كاتبة في السادسة عشرة.

درست في معهد فكتوريا في جامعة تورنتو (Toronto) عام 1957، وحصلت على درجة البكالوريوس في الأدب الإنكليزي عام 1961 .

نشرت مجموعتها الشعرية الأولى **برسفون المزدوجة** (*Double Persephone*) عام 1961، التي نالت ميدالية إي. جي. برات (E. J. Pratt). ثم نشرت مجموعتها الشعرية الثانية **لعبة الدائرة** (*The Circle Game*) عام 1964، التي أحرزت جائزة الحاكم العام الأدبية عام 1966.

أصدرت روايتها الأولى **المرأة الصالحة للأكل** (*The Edible Woman*) عام 1969.

عرفت آتوود نجاحاً باهراً بعد أن نشرت روايتها الثانية **تسطيح** (*surfacing*) في عام 1972. كشفت الروايات التي نشرتها في سبعينيات القرن الماضي عن الهوية الجنسية والقوالب النمطية فيما يتعلق بالسياسة والهوية الوطنية، على سبيل المثال **سيدة أوراكل** (*Lady Oracle*) عام1976 و**الحياة قبل البشر** (*Life Before Man*) عام 1979 .

في عـام 1985، نشـرت روايتها **قصة الخادمـة** (*The Handmaid's tale*)، التي حققت لها شهرة علـى مستـوى العالم أجمع. فهي رواية نسويـة وسياسية بجدارة؛ تشغل فيها المـرأة المقدمة. واقتبسَ منها فولكـر سكولووونـدورف (Volker Schlöndorff) فيلماً سينمائياً في عام 1990، واقتُبس منها نصٌّ للأوبرا أيضاً، وكانت موضوعاً لمسلسل تلفزيوني عام 2017 بالعنوان نفسه. استكملتها لاحقاً في عام 2019 برواية **الوصايا** (*Les testaments*) بعد أن بيع منها ثمانية ملايين نسخة منذ صدورها.

تأثـرت آتوود بِـ جول فـيرن (Jules Vernes) وجورج أورويـل (Jeorge Orwell) وآلدوس هكسلي (Aldous Huxley) أيضاً؛ إذ يحتضنون موضوعاتها المفضّلة فيما يخصُّ الطبيعة والعلوم. وحرصاً على إضفـاء المصداقية في عملها، اتّبعت مسـاراً شبه علميّ، فضاعفت البحث عـن الاكتشافات التكنولوجية، وعلّقت أهمية كبيرة على الأحداث الجارية، الأمر الذي جعلها كاتبة خيال علميّ، ظهر ذلك جلياً في **قصة الخادمة** وفي رواية **أوريكس وكريك** (*Oryx and Crake*)، حيث تصوّر أكواناً مستقبليةً مرعبةً.

آتـوود كاتبة نسوية تدافع عـن حقوق المرأة بأعمالها، فقوة كلماتها هي سلاحها الأمضى في الصراع من أجل المساواة. وبصفتها روائية إنسانية، تسلّط الضوء على قيمة الحرِّيات الفردية في قصصها.

إنهـا كاتبـة بيئية غزيرة الإنتاج، ألّفت الكثـير من القصائد والروايـات والقصص القصيرة، وكتب الأطفال، وتُرجِمَت أعمالها إلى أكثر من عشرين لغة على الأقل.

حصلت آتوود على جوائزَ عديدة في مسيرتها المهنية. نالت جائزة آرثر سي كلارك للخيال العلمي عن روايتهـا **قصـة الخادمـة** عام 1987، وجائزة بوكر عن روايتها **السفاح الأعمى** (*The Blind Assassin*) عـام 2000، وتنافـس باستمـرار على جائزة نوبـل في الأدب، وهي اليوم واحدة مـن الكاتبات الأعظم في أمريكا الشمالية.

تجربة البحّار العجوز: مقابلة مع مارغريت آتوود

حوار: جيمس ماكلروي
ترجمة: ايفلين محمود •

جيمس ماكلروي (James McElroy): **أستاذ في جامعة كاليفورنيا، ديفيس. أجرى المقابلة مع مارغريت آتوود لمجلّة الكتابة على الحافة**[1] (*WOE*).

ولدت مارغريت آتوود في أوتاوا (Ottawa)، أونتاريو (Ontario)، عام 1939. منذ أن تخرجت في جامعة تورنتو (University of Toronto) عام 1962، رسّخت آتوود نفسها بوصفها واحدة من سفراء كندا في الأدب، في **كتاب أكسفورد للشعر الكندي** (*The Oxford Book of Canadian Verse*) عام 1982، و**كتاب أكسفورد للقصص الكندية القصيرة في اللغة الإنكليزية** (*The Oxford Book of Canadian Short Stories in English*) «بالاشتراك مع روبرت ويفر» (Robert Weaver) عام 1987. أيضاً، ساهمت رواياتها الأكثر شهرةً – **قصة الخادمة** (*The Handmaid's Tale*) عام 1985، و**عين القطّة** (*Eye's Cat*) عام 1989، و**بيضة شهريار** (*Egg's Bluebeard*) عام 1986 – في تعزيز سمعتها بعدّها روائية مشهورة على المستوى الدولي، حيث أُشيد بآخر أعمالها، **العروس السارقة** (*The Robber Bride*) عام 1993 في صحيفة **نيويورك تايمز** (*New York Times*) على أنّه «أكثر كتب آتوود مرحاً وظرافةً منذ

• مترجمة سورية.

1) مجلّة متعددة التخصصات تركز على الكتابة وتدريس الكتابة، موجّهة في المقام الأول إلى مدرّسي الإنشاء على مستوى الكلية. تُنشر في جامعة كاليفورنيا في ديفيس، وتصدر مرتين في السنة في الربيع والخريف.

سنوات.» (رفضت آتوود الكشف عن عنوان روايتها القادمة عندما جلسنا لإجراء هذه المقابلة. في الواقع، بدت كأنها تقريباً تستمتع بفكرة – بالنسبة إليها خرافة عملية - أنّه لا ينبغي ذكر اسم أيّ رواية قبل وقتها).

قابلت مارغريت آتوود عندما جاءت إلى جامعة كاليفورنيا، ديفيس، (University of California, Davis) بصفتها محاضرة في برنامج ريجينت (Regent's Lecturer) في شهر شباط من عام 1993. كجزء من جدول أعمالها، ألقت آتوود محاضرة عامة، وشاركت في جلسات أكاديمية عدّة بناءً على طلب قسم اللغة الإنكليزية ودراسات المرأة، ووافقت على إجراء هذه المقابلة.

جيمس ماكلروي : هل سبق لك أن دَرَسْت أنت نفسك دورات في الكتابة؟

آتوود: لا، ليس تماماً. لكنّي دَرَست، إذا صحّ التعبير، شيئاً يسمى الإنكليزية 400. لم تكن دورة كتابة بالمعنى الشائع للكلمة. فقد جلس خمسة أشخاص فقط مع أستاذ / شاعر وتحدثوا عن أعمال بعضهم بعضاً.

جيمس ماكلروي: من كان الشاعر؟

آتوود: جاي مكفرسُن.

جيمس ماكلروي: هل تحدثتم حصرياً عن الشعر؟

آتوود: لا، لقد ناقشنا كل شيء. وتحدثنا في المقام الأول عن الشعر لأنه كان لدينا وقت لكتابة الشعر بين المقالات لمقرّر اللغة الإنكليزية في السنة الأخيرة. أما فكرة أنه يمكنك تصنيف مستواه، أو فكرة أنّه يمكنك وضع درجة لعمل معين، فكانت ستبدو غريبة. ماذا ستعطي كيتس مقابل «قصيدة إلى عندليب» (Ode to a Nightingale)؟ هل ستحصل على درجة «ممتاز» «A»؟ أو ماذا ستعطي **قصة مدينتين** (*A Tale of Two Cities*)؟ درجة «جيد جداً» «B+» على أساس أنها طويلة جدّاً؟

جيمس ماكلروي: ذكرتِ في مقدمتك لرواية «المرأة الصالحة للأكل» (*The Edible Woman*) أنك قمت بتدريس الإنشاء للطلبة الجدد لمدة عام على الأقل في مرحلة ما.

آتوود: نعم. كانت أول وظيفة لي في التدريس في جامعة كولومبيا البريطانية (University of British Columbia)، حيث قمت بتدريس مادة الإنشاء للطلاب المبتدئين في قسم الهندسة في الساعة الثامنة والنصف صباحاً في كوخ كونست [2] (Quonset hut) – أكواخ سُميت، على ما أظن، باسم السيد كونست. عموماً عندما انتهت الحرب العالمية الثانية، منحت الحكومة الكندية جنودها إمكانية دخول الجامعات مجاناً. ونتيجةً لالتحاق أعداد كبيرة، استخدمت السلطات الكثير من أكواخ كونست كمرافق تعليمية لأشياء لم تكن ذات أهمية خاصة – لشيء واحد، هو تدريس الإنشاء للمهندسين.

جيمس ماكلروي: ما النهج الذي اتبعته في تدريسك الإنشاء للمهندسين؟

آتوود: لم أستخدم منهجاً معيّناً. استخدمتُ كافكا [3] (Kafka) ببساطة.

---

2) كوخ عسكري مصنوع من المعدن. تشكل جدرانه وسقفه شكل نصف دائري. (المترجمة)

3) فرانز كافكا (3 تموز 1883 – 3 حزيران 1924): كاتب تشيكي يهودي كتب بالألمانية، رائد الكتابة الكابوسية. يُعدّ أحد أفضل أدباء الألمان في فن الرواية والقصة القصيرة وتُصنّف أعماله بكونها واقعيّة عجائبية. (المترجمة)

جيمس ماكلروي: كافكا؟

آتوود: نعم. أعطيت الطلاب مقاطع قصيرة من كافكا، وطلبت منهم أن يكتبوا الحكايات الرمزية.

جيمس ماكلروي : وكيف نجح هذا؟

آتـوود: أوه، لم يكـن الأمـر سيئاً إلى هـذه الدرجة. فقد عرف كلانا أننا نواجـه الأمر نفسه معاً (في الهوى سوى). كان ينبغي عليهم أن يدرسوه. وكان ينبغي عليّ أن أدرّسه لهم.

جيمس ماكلروي: هل فكرت بكتابة أشياء ذات طابع «فني» معهم؟

آتـوود: لا. أردت فقط أن يكونوا قادريـن على كتابة جملة متماسكة ذات فاعل وفعل ومفعول به. هذا هـو المستـوى الذي كنّـا فيه. أعني أن الهدف الكامل مـن الدورة، كما رأيته، أنّه لم يكـن ضرورياً بالنسبة إليهـم التعبـير عـن أفكارهم؛ بل أردت بـدلاً من ذلك أن يكون لديهـم بعض الأفكار للتعبـير عنها. كانت الفكـرة هـي حملهم علـى كتابة شيء من شأنه أن يجـذب انتباه القراء، صفحة أو أكـثر. لذا، في النهاية، قرّرت أن أبدأ بالحكايات الرمزية. في الأحوال جميعها، إنه شكل يفهمه الناس – حكايات قصيرة ومكثّفة ذات مغزى، أو، في كتابات كافكا، هي قصص قصيرة ومكثّفة مع رسالة مُرتَقَبَة.

جيمس ماكلروي: هل درَّستِ أيّ دورات إنشاء بعد تدريسك في جامعة كولومبيا البريطانية؟

آتـوود: لا، ليـس حقاً. لكنني درَّسـت الكتابة الإبداعية مـراتٍ عدّة في الصفـوف المنظمة والمفتوحة كلتاهما.

جيمس ماكلروي: «منظمة»؟ «مفتوحة»؟

آتوود: في الصف المنظم، أُعطي المهمات والطلاب ينتجون العمل وفقاً لمخطط المهمات – حيث نركّـز على المهـارات الفنيّة. بينمـا، الصف المفتوح هو المـكان الذي يُحضر فيـه الأشخاص عملهم، ويوزعونه، ويجلسون حول طاولة ويتداولون الحديث: «لا أعرف، يا مِل. هذا يناسبني»، أو،« لا أعرف، يـا سوزان. هـذا ببساطة لا يناسبني». إنّه النهج الذي وجدته أقـل فائدة على الرغم من وجود بعض الأشيـاء المفيـدة التي يمكنـك فعلها من خلاله. لكـن عادةً ما تكـون أشياء تفعلهـا بنفسك ويصغي الطـلاب إليهـا لأنهـم لا يعرفون كيف ينقّحـون، فهم يجلسـون ويشاهدونك تنقـح القصائد السيئة لأشخاص آخرين.

جيمس ماكلروي: في إحدى مقالاتك النقدية [أليست نهاية ما للحضور؟] (An End to Audience?)، تشيريـن إلى إحدى الجامعات الأمريكية حيث ترك برنامـج الكتابة الإبداعية الكثير مما يجب العمل عليه. هذا هو المقطع: «لم يكن من المفترض، على ما يبدو، التشكيك في سبب وجود مثل هذه الصفوف. لم يكن من المفترض أن يثبّـط أحـدٌ الطلاب. كان يُفترَض أن يشيع المرء جوَّ التشجيع اللطيف المناسـب لأخصائيي العلاج الطبيعي، علـى سبيل المثال، أو الأشخاص الذين يعلّمون الخـزف المسليّ. دور الشاعر في المجتمع... لا ينبغي ألّا ننظر فيه. كان الهـدف من الصف هـو الحفاظ على الطلاب المسجلين والذين يدفعون الرسوم كيلا يَتْرُكوا الصف في حالة من اليأس، ومنحهم جميع الدرجات التي تؤهلهم لاجتياز الامتحان حتى لا يُحبط محصول العام المقبل، ولحسن

الحـظ، تعليمهم كيفية إخـراج القصائد القابلة للنشر في أنواع المجلات المتواضعة التـي يفضلها المدرّس. إنّ أيّاً من ذلك لم يُقل علانيةً. كان كل ذلك ضمنياً.» هل منطقي أن نعد هذا بمثابة اتهام لبرامج الكتابة الإبداعية؟

آتـوود: لا، لـن يكون منطقياً عـدّه اتهاماً. بل سيكون منطقياً، مع ذلك، عـدّه اتهاماً لذلك البرنامج المحدّد؛ لأنه خلق حالة تم فيها جذب الناس واستمرارهم؛ ترك البرنامج الأشخاص الذين قاموا بتدريسه مـع مجموعة مـن الطلاب الذين لم يكن من الواجب أن يكونوا هناك لأنهـم لم يرغبوا في ذلك. أعني، لم يرغبـوا في أن يكونـوا كتّاباً. بدلاً من ذلـك، نظروا إلى الدورة التدريبية على أنّهـا جزء من مرحلة حياكة السلة[4] (حوالي عام 1969) حيث كان كل ما عليك فعله هو أن تكون في الدورة التدريبية إذا كنت ترغب في النجاح. بالنسبة إلى شخص أو شخصين كانا جادّين حقاً بشأن هذا ربما كان ذلك رائعاً. لكن بالنسبة لآخرين كان ذلك إضاعة للوقت وحسب. كانوا يُخرِجون قصائد من الدرجة الثالثة لأن هذا ما كان متوقعاً منهم. لم تكن ثمة فكرة أن الكتابة يجب أن تكون شيئاً لا يمكنك تجنّبه؛ بدلاً من ذلك، عدّوها شيئاً تنتجه لتفي بمتطلبات الدورة.

جيمس ماكلروي: أفترض، إذاً، أنت لست من مناصري النهج «المفتوح»؟

آتـوود: في الواقـع، لن أنحاز إلى أيّ منهما. أعتقد أنه مثل أي شـيء آخر – هذا يعتمد على المدرّس، وأيضـاً على المعايير الخاصة بك بالنسبة للطلاب ومدى حماستهم. أعني، الأمر أشبه بقول شيء إيجابي أو سلبـي عن كلية طب الأسنان. مع ذلك، هناك بعض المعايير لمدرسة طب الأسنان. على سبيل المثال، إذا قمـت بعمـل ثقب في وجه شخص ما، ستخفق. لكن المعايير الكتابيـة أقلّ وضوحاً. غالباً ما يفترض الناس افتراضـاً ضمنيـاً أنه يجب علينا أن نجعل الأمور أسهل حتى يشعـروا بالرضا. حسناً، لا أعتقد أن الكتابة تدور حول «الشعور بالرضا». ولا أعتقد أن التشجيع يعني أي شيء إذا كنت تشجع الجميع كأنهم متساوون. «هذا جيّد يا عزيزي» – هل هذا ما تريده كنقد؟ ليس إذا كنت جادّاً.

كنـت في فصل كلارنس ميجـور (Clarence Major) منذ برهة وجيزة. أخـبرت طلابه أن الكتابة يجـب أن تكون تجربة البحّار العجوز لكل من الكاتب والقارئ. بعبارة أخرى، بينما تقوم بأعمالك، يمسك بـك شـيء ما ويقول، «كانت هناك سفينة». أنت تقول، «لكن، لكن عليّ الذهاب إلى حفل زفاف.» ثم يقول، «لا، هذا أهم. كانت هناك سفينة.» يجب أن يكون الأمر هكذا – وإلّا، فهو مجرد ربط بين النقاط[5] (connecting the dots). كما تعلم، إنّه رسم بالأرقام (paint by numbers)[6]. إنه مجرد عبث.

جيمس ماكلروي: لكن ألا نضطر جميعاً، بشكل أو بآخر، إلى «الرسم بالأرقام»؟

آتوود: أعتقد ذلك، إذا كنت تقصد بذلك مرحلة التدريب. لكن علينا أيضاً تجاوز ذلك.

جيمس ماكلروي: هل استحوذت تجربة «البحار العجوز» على حياتك؟

---

4) حياكـة السلـة هي عبارة شائعة تستخدم بالعامية للإشـارة إلى مجال الدراسة أو المهنة التي تعـدّ قليلة القيمة أو الاستخدام العملي. وغالباً ما تستخدم للإشارة إلى أن موضوع الدراسة ليس مهماً أو ذا صلة بالموضوع. (المترجمة)

5) تعبير يُقصد به تجميع المعلومات من أماكن مختلفة. (المترجمة)

6) عبارة عن نظام يتم فيه تقسيم الصورة إلى أشكال، كل منها مميز برقم يتطابق مع لون معين. ترسم في كل شكل وفي النهاية تظهر الصورة كرسم نهائي. (المترجمة)

آتوود: لا. لم تستحوذ إلا على الجزء الذي يكتب مني.

جيمس ماكلروي: هل يمكن أن تبقي شهراً كاملاً من دون أن تكتبي كلمة واحدة؟

آتوود: نعم، لقد حدث هذا. الحقيقة هي إنّني أشعر بالسعادة حين أجلس وأرسم. على الرغم من ذلك، غالباً ما تُبعد الرغبة في الرسم بسبب تجربة البحار العجوز نوعاً ما. على سبيل المثال، في كثير من الأحيان عندما أقول، «سأجلس وأرسم»، يقول شيء آخر لي، « تمهلي، لحظة رجاءً، هذا أكثر أهمية.»

جيمس ماكلروي: إذن، كيف تمارسين عملك؟

آتوود: كأيّ يوم معتاد؟ حسناً، أنا كسولة، لكنني أيضاً حازمة بطبيعتي. لذلك، غالباً ما يكون التنافس بين الكسل الذي يقول، «استريحي»، والحزم الذي يقول، «يجب أن تعملي خمس ساعات». هذا يشبه السباحة. هناك تلك اللحظة التي تفكّر فيها: «هل أرغب حقاً في فعل ذلك اليوم؟ الماء بارد جدّاً.» والجزء الآخر منك الذي يقول: «سيكون مفيداً لك. سوف تستمتعين به حالما تدخلين الماء. هيا تعالي.»

جيمس ماكلروي: هل صار الأمر أسهل الآن؟

آتوود: لا، لن يصير الأمر أسهل أبداً. عليك أن تعمل على ذلك. على سبيل المثال، عندما كنت أصغر سنّاً، أمضيت اليوم أعاني من نوبات القلق، وأبري أقلام الرصاص، وأنهض، وأجلس، وأملأ فناجين القهوة، وأذهب إلى الغداء، وأتصل بالأصدقاء – كل الأشياء التي تفعلها لتجنّب الكتابة. بعد ذلك، بمجرد أن أصبح لدي أطفال صغار، لم أعد قادرة على الكتابة حتى الساعة الثانية صباحاً، لذلك قمت بسرعة بتخفيض نوبات القلق إلى حوالي خمس دقائق من الصراخ المجنون، وجعلت كتابتي في وقت أبكر وأقل توتّراً خلال اليوم. حالياً اعتدت على البدايات المبكرة. وإذا كنت بحال جيدة، أخرج لتناول الغداء.

جيمس ماكلروي: أين تعملين معظم الوقت؟

آتوود: في المنزل. إنّه منزل كبير يوجد فيه مكتبان، مكتب لي والآخر لمساعدتي، التي تفعل كل الأشياء «الأخرى». تدير الحسابات، وتراجع ملفات العقود، وتقوم بالأعمال المصرفية، وتجيب على الهاتف. عندما يكون لديك ما يقارب الثلاثين كتاباً في خمسٍ وعشرين دولة عليك أن تتابعها، فهو عبءٌ كبير. وأنا ببساطة لا أستطيع أن أفعل ذلك بنفسي.

جيمس ماكلروي: لقد سألت الطلاب لماذا يريدون أن يكتبوا. سألتهم عما إذا كانت الرغبة في الانتقام (أو الحسد) قد لعبت دوراً في رغبتهم في أن يكونوا كتّاباً. إذاً كيف، للذكرى، تجيبين عن سؤالك؟

آتوود: حسناً، يمكن لكليهما أن يدخلا في الأمر.

جيمس ماكلروي: لقد شعرت ...

آتوود: لقد شعرت بكليهما.

جيمس ماكلروي: والانتقام؟ كيف يبدو «الانتقام»؟

آتوود: تشارلز ديكنز (Charles Dickens) ومصنع الدهان الأسود حيث أُجبِرَ على العمل عندما كان طفلاً. لم يخرج مصنع الدهان الأسود من رأسه قط. أعتقد أن لدى كل كاتب شكل من أشكال مصنع

الدهان الأسود. لكن، يمكن أن يكون مصنع الدهان الأسود دافعاً. أفترض أننا لو كنا محلّلين نفسيين لقلنا إن الكتّاب يبذلون جهداً «للعمل على كل شيء».

جيمس ماكلروي: وجزء «الحسد». هل هناك مؤلف معين تحسدينه؟ هل هناك قصيدة أو كتاب قلت عنهما، «يا إلهي، أتمنى لو كنت قد كتبت ذلك؛ أتمنى أن أكتب هكذا».

آتوود: أفترض، إلى حدّ ما، أنّي قلت ذلك عن كل الكتب التي أعجبت بها. لكن، هنا، هذا لا يعدّ حسداً حقيقياً، أليس كذلك؟ على سبيل المثال، **محبوبة توني موريسون** (*Toni Morrison's Beloved*). لم يكن بإمكاني كتابة هذا الكتاب لأنني لم أكن أمتلك المادة اللازمة له. لكن هذا له علاقة بالإعجاب أكثر مما له علاقة بالحسد. ربما «الحسد» يشبه إلى حد كبير «الانتقام»، فهو مصطلح غير ملائم لشيء أعمق كثيراً.

جيمس ماكلروي: في مكان ما في مراجعتك لرواية «طيور منتصف الليل» (*Midnight Birds*) (رواية قصيرة من تأليف كاتبات أمريكيات من السود)، كتبت، «إذا كنت ستسأل كاتباً أمريكياً ذكراً أبيض من أجل من يكتب، يُحتَمَل أن تحصل على إجابة مجردة إلى حد ما، إلّا إذا كان فرداً من أقلّية عرقية. لكنّ الكاتبات في «طيور منتصف الليل» يعرفن بالضبط من أجل من يكتبن. إنهنّ يكتبن لنساء أمريكيات سوداوات أخريات، ويؤمنّ بقوة كلماتهنّ. إنهنّ يرون أنفسهنّ أنهنّ يعطين صوتاً لمن لا صوت لهنّ. «سؤالي، إذاً، من أجل من تكتبين؟

آتوود: أعتقد أن هذا قد تغير على مر السنين. لقد أصبح قارئي المثالي قديماً إلى حد ما. أنا لا أعزو الجنس إلى هذا القارئ، على الرغم من أن الكثير من الأشخاص يفعلون ذلك. أفترض أن الردود على بعض الأشياء التي أضعها على الصفحة ستكون مختلفة وفقاً لمن يقرؤها، لكن لا يمكنك أن تشغل نفسك كثيراً بذلك أو ستبدأ في الارتياب في كل شيء. ما عليك أن تفعله هو أن تجعل كتابتك أفضل ما يمكن، وبعد ذلك ليس عليك إلّا أن تكون واثقاً؟. عليك فقط أن ترمي كتابتك بعيداً، وأن تفترض أنّ أي شخص يلتقطها سيكون الشخص المناسب. لذلك أنا لست متأكدة من أجل من أكتب بالضبط. كل ما أنا متأكدة منه هو أن الناس دائماً ما يروون القصص وينقلونها. لكنني، في الوقت نفسه، متأكدة من أن الكتابة – من وماذا ولماذا – هي أكثر من مجرد ممارسة اجتماعية. إنها ليست، «هذا السلوك الأخلاقي الذي نشهده هنا ولا أحد يفعل أي شيء خاطئ على الإطلاق. وليست،» يجب أن يكون كل شخص في هذا الكتاب على صواب سياسياً «وهي بالتأكيد ليست كل تلك الأشياء النبيلة التي نتوقعها كثيراً من مجتمعنا. لأنه لو كان هذا كل ما وصل إليه الأمر، لما ورثنا بالتأكيد تراجيديات شكسبير.» أعني، ما الذي يقدمه مشهد إياغو[7] Iago لنا؟ ما فائدته؟

جيمس ماكلروي: هل ترغبين في تسمية «الجيّد» الذي نحن في صدده؟

آتوود: لا، أنا لست منظّرةً من هذا النوع. عندما تحاول تحديد شيء ما، فإن الشيء نفسه يتهرب منك؛ حالما تبدأ في صياغة تعريف لما يجب أن تكون عليه الكتابة، يأتي شخص ما ويناقضك. بعد كل شيء، يجب أن يرتبط الفن جزئياً بانتهاك الأعراف. ما يعني، أفترض، أنه يجب أن تكون هناك أعراف يجب أن تُنتهَك: يُنتهَك العرف، وتنشأ أعراف جديدة، ثم تُؤلّف الروائع، بعدها تُنتهك الأعراف مرة أخرى.

7) إن (Iago) من (Othello) شخصية مركزية وفهمه هو المفتاح لفهم مسرحية شكسبير الكاملة، عطيل. (المترجمة)

جيمس ماكلروي: وماذا عن الشاعرات؟ لقد ذكرت، على سبيل المثال، إنّ كندا لديها تقليد قوي ...

آتوود: كان لدى كندا – حتى وقتٍ قريب – تقليد بريطاني. أعني، كانت كندا، إلى عهد قريب، غير مرئية بالمعنى الأدبي. لعقود من الزمن، كان من الممكن أن تبحر في الحياة دون أن تفكر في كندا (أو كاتباتها)، حتى لو كنت تعيش فيها. مع ذلك، لم يكن هذا صحيحاً بالنسبة إليّ، لأنني كنت مهتمةً بأن أصبح كاتبةً: لقد بحثت عن الكاتبات اللواتي نشرن لأنني أردت أن أعرف كيف أقوم بذلك. نتيجة لذلك، سرعان ما أدركت أن عدداً من النساء قد نشرن في الخمسينيات، وإنّ بعضاً من أفضل الشاعرات من الجيل الذي سبق جيلي كنّ من النساء – من بينهنّ ب.ك. بايج (P. K. Page)، ومارغريت أفيسون (Margaret Avison) وجاي ماكفرسُن (Jay MacPherson). حقيقة أن النساء قد نشرن في كندا يعني أن لدي شيئاً أعمل عليه: فكرة أن المرأة قابلة للنشر.

جيمس ماكلروي: وماذا عن النساء في الولايات المتحدة؟

آتوود: حسناً، لم يكن هناك كثيرات منهنّ في ذلك الوقت. كما تعلم، لم يكن هناك حقاً. أعتقد أننا جميعاً وقعنا على سيلفيا بلاث[8] (Sylvia Plath) في الستينيات، على الأقل هي التي أتذكرها.

جيمس ماكلروي: وريتش (Rich)؟

آتوود: حسناً، كان العمل السابق لأدريان ريتش (Adrienne Rich)[9] مختلفاً تماماً عن قصائدها اللاحقة. في الواقع، إذا عدت إلى الوراء ونظرت إلى أعمالها، فسترى أن أعمالها الأولى كانت مقنّعة إلى حد ما، وشكلية تماماً. لم تتقدم بخطوتها إلّا بعد فترة طويلة. لكن، نعم، أحببت **الغوص في الحطام** (Diving Into the Wreck) عندما صدرت. لكنك سألت عن التأثير. وكنت أكبر عمراً من أن يكون لريتش تأثير حقيقي.

جيمس ماكلروي: وهارفارد (Harvard): ما هو تأثير دراستك في هارفارد عليك؟

آتوود: عندما ذهبت إلى هارفارد لأول مرة، اكتشفت أن الجامعة احتفظت بشعرها الحديث في مكتبة لامونت (Lamont) (أي لا يسمح بدخول النساء). وهذا تركني، في الغالب، لتصفح رفوف مكتبة وايدنر (Widener) حيث قام بعض غريبي الأطوار بتجميع مجموعة كندية – تحت اسم **الشعوذة وعلم الشياطين** (*Witchcraft and Demonology*).

جيمس ماكلروي: إذن تقولين إن الأدب الكندي «غير آمن»؟

آتوود: جزئياً. لكن التجربة اللاحقة علّمتني أن انعدام الأمان في كندا كان شأناً استعمارياً للغاية: فقد جاء الأشخاص الذين لم يتمكّنوا من الحصول على وظيفة في أكسفورد إلى كندا وحصلوا على وظيفة في إحدى الجامعات الكندية، وشعر الأكاديميون البريطانيون الذين أتوا إلى كندا أن هذا واجبهم، إن لم يكن حقهم، في تحضير السكان الأصليين؛ حالما أخبروا كندا أن أدبها كان بربرياً، صار واضحاً أن الأدب

---

8) شاعرة وروائية وكاتبة قصة قصيرة أميركية. (المترجمة)

9) شاعرة وناشطة سياسية ونسوية أمريكية، تعدّ الشخصية النسوية الأبرز والأكثر تأثيراً في أمريكا خلال النصف الثاني من القرن العشرين (1929-2012) (المترجمة)

الكنـدي يجـب أن يغـدو بريطانيـاً أولاً إذا أراد أن يؤخذ على محمل الجد. ثم جـاء التهديد الأمريكي - موجة من الأكاديميين الأمريكيين الذين قدموا لنا النصيحة نفسها التي قدمها البريطانيون: «هذه ليست حضارة حقيقية. أنتم برابرة والآن سنقوم بتحضيركم». لذلك، كما ترى، كان علينا توفير مساحة لأنفسنا وسـط الأشخاص أنفسهم الذيـن قالوا إن الأدب الحقيقـي كان فوكـنر (Faulkner)[10] - الأكاديميين أنفسهـم الذين أصرّوا علـى أن الأدب الإنكليزي (English Literature) (حـرف إل كبير «L»)[11] هو مقياس كل الأشياء.

جيمس ماكلروي: ما الذي تودين فعله ولم تفعليه بعد؟ ماذا عن الدراما؟

آتـوود: حسنـاً، ليس الأمـر أن الدراما لا تهمني. لكـن من ناحية الشكل هـي متخصصة تماماً. من الصعب أن تكتب بشكل جيد دون قدر معين من التفاني والموهبة – من دون تجربة البحّار العجوز.

جيمس ماكلروي: وبالحديث عن تجارب «البحّار العجوز»، ماذا عن روايتك الحالية؟

آتوود: لقد انتهت تقريباً.

جيمس ماكلروي: وما هو العنوان؟

آتوود: لن أخبرك.

جيمس ماكلروي: لن أخبرك؟

آتـوود: لا، هذا ليـس العنوان. الحقيقة إنني مؤمنة بالخرافات. وحتـى يتم وضع النقطة الأخيرة في مكانها، لن أخبر أي كائن.

المصدر:

https://woejournal.ucdavis.edu/sites/woejournal.ucdavis.edu/files/sitewide/samplearticles/Margaret%20Atwood%20Interview.p

10) روائـي أمريكـي وشاعـر، يعدّ واحداً مـن أكثر الكتّاب تأثيـراً في القرن العشريـن، حاز جائزة نوبل فـي الأدب عام 1949. (المترجمة)

11) يشيـر مصطلـح «الأدب مـع حرف l صغيـر» إلى أي نص مكتوب: يمكننـا التحدث عن «الأدب» في أي موضـوع معين دون أيّ صعوبـة. علـى النقيض من ذلك، يشير مصطلح «الأدب بحرف L كبير» إلى مجموعـة أصغر بكثير من النصوص - مجموعة فرعية من جميع النصوص التي تمت كتابتها. (المترجمة)

مارغريت آتوود والتاريخ (1)

تأليف: كومي س. فيفينا
ترجمة: د. باسل المسالمة •

كومي س. فيفينا (Coomi S. Vevaina): أستاذة في قسم اللغة الإنكليزية في جامعة مومباي في الهند، تحمل أيضاً دكتوراه في التربية. كتبت العديد من المقالات عن الكتابة الكندية، وشاركت في تحرير عدد من الكتب. من أعمالها: قضايا العرق والجنس في كتابات المرأة الكندية، ومارغريت آتوود: مغيّرة الشكل.

ما الذي يخبرنا به الماضي؟ إنه لا يخبرنا بشيء بحدِّ ذاته. علينا الاستماع أولاً، قبل أن يقول التاريخ أيّ كلمة. ومع ذلك، فإنّ الاستماع يعني الإخبار، ثم إعادة الإخبار.

كان التاريخ صرحاً مهماً ذات زمن، فقد كان مشيّداً بأعمدة من حكمة وبمذبح لإلهة الذاكرة، أم الملهمات التسع. والآن بات المطر الحمضي والقنابل الإرهابية والنمل الأبيض تهاجمه، فلم يَعُد معبداً، بل أشبه بكومة أنقاض، لكنه كان يحظى ذات مرة ببنية ذات معنى.

كشفُ التاريخ

هذان الاقتباسان، أحدهما من محاضرة آتوود حول روايتها التاريخية الأولى بعنوان **الاسم المستعار غريس** (*Alias Grace*)، والآخر من رواية **العروس السارقة** (*The Robber Bride*)، الذي ذكرته

• مترجم سوري وأستاذ مساعد في قسم اللغة الإنكليزية، جامعة دمشق.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Margaret Atwood and history»

مؤرّختهـا العسكرية أنطونيا فريمونت (Antonia Fremont)، يشـيران إلى اهتمام آتوود بالمناقشات ما بعد الحداثية حول التاريخ، التي كانت رائجة منذ ستينيات القرن العشرين. وقد جادل المؤرّخون والمنظّرون الثقافيـون والنقاد الأدبيون حـول ادعاءات التاريخ التقليدية في تمثيل حقيقة الماضي الموضوعية، في سياق الشـك العام، الذي فقدت فيه «السرديات الأساسية» للتاريخ والدين والأمة كثيراً من سلطتها، فغدت هذه «الصروح المهمة» معرّضة لخطر التحوّل إلى «كومة أنقاض». هذا لا يعني بطبيعة الحال إنكار وجود الماضي الحقيقي، بل إنه يشير ببساطة إلى أنّ أيّ تفسير تاريخي هو مجرّد إعادة بناء من شذرات الماضي المتاحة أمامنـا، وأنّ أيّ سـرد تاريخي لا بُـدَّ أن يكون محكوماً إلى حدٍّ كبير بالمنظور الـذي يتبنّاه مؤرّخٌ ما، فسرد التاريخ هو دائماً مسألة تفسير. علاوةً على ذلك، كان ثمة ابتعاد عن التاريخ الكلي باتجاه التاريخ المصغّر، الـذي تُسـردُ فيه القصـة بأصوات مهمّشـة أو بروايات شهود العيـان، التي كثيراً مـا حُذِفَت من سجلات التاريـخ الرسميـة. وهذا ما يجبرنـا على الاعتراف بحقيقـة أنّ التواريخ الرسمية تؤيـد فحسب «حقائق» جماعات القوة المهيمنة، أو كما جادل ميشيل فوكو (Michel Foucault)، «غالباً ما تكون أنظمة الخطاب مرادفة لأنظمة السلطة». والنتيجة النهائية لعملية تحدّي السلطة التقليدية هذه هي أنّ السرديات الشاملة «للتاريـخ» قـد أفسحت المجـال الآن لمفهوم تعددية «التواريـخ»، أو حتى «القصـص» في العديد من روايات آتوود، التي تُسرَد من وجهة نظر شخصيات أنثوية.

تكشـف آتـوود بوضـوح في أعمالهـا كلّها عن ارتباطهـا ما بعد الحداثـي بالتاريخ. فهي مثـل المؤرّخة العسكريـة أنطونيـا فريمونت (أو توني اختصـاراً) في رواية **العروس السارقة**، لديها شكوكها أيضاً حول الحقيقـة التاريخيـة، كما تشبه توني في أنهـا ليست «مدمّنة على إثبات أمر مـا» (*RB*, p. 49)، ذلك أنها تعـرف أنّ «التاريـخ بنـاء»، وأنّ «أيّ نقطـة دخول إليـه ممكنة» (ص. 4). كل ما يحتاج إليـه المرء هو أن «يختار قطعة أو مقتطف منه، فيتكشّف التاريخ» (ص. 3). وبمجرّد أن يتكشّف التاريخ، يصبح من السهل ملاحظـة أنّ «حقائـق» التاريـخ تعتمد على مَن يؤدي مهمـة التأريخ. بعد موت زينيا، تلـك الشابة الجميلة والذكيـة و«الجائعـة»، (وهي **العروس السارقة** في العنـوان)، تعرف توني، بصفتهـا مؤرّخة، أنها حرّة في التلاعـب بسرعة وحرية بالحقائق الخيالية في تاريخ زينيـا الشخصي، الذي اعترفت بأنها لا تعرف شيئاً عنـه تقريباً. فـكل ما لديها هو انطباع غامض عن المرأة الميتة، «فقد مُسِـحَ قسم كبير من التاريخ، وعُولج كثـير منه، وبالـغ النقاد بصورة متعمّدة بكثير فيه إلى درجة أنّ توني لم تَعُـد متأكدة أيّ رواية من روايات زينيا التي تسردها عن نفسها هي الصحيحة» (ص. 3). تبقى الحقيقة أيضاً أنّ توني هي الشخص المخوّل لتخـبر قصـة زينيا، وأنّ زينيـا ستكون مجرّد تاريـخ «إذا اختارت توني تشكيلهـا في التاريخ، فهي في هذه اللحظـة بلا شكل، كأنها فسيفساء محطّمة، أجزاؤهـا المحطّمة بين يدي توني، لأنها ميتة، والأموات كلّهم بين أيدي الأحياء» (ص. 461).

وبوجـود الأمـوات بين أيدي الأحيـاء، فإنّ أيّ قدر مـن التلاعب الواعي أو غـير الواعي ممكن. فعلى سبيـل المثال، في «ملحوظات تاريخية» في نهاية عالم الواقع المرير (ديستوبيا) النسوي، الذي تصوّره آتوود في **قصـة الخادمـة** (*The Handmaid's Tale*)، يُنظَر إلى الأستاذ الجامعي في كامبريدج جيمس دارسي

بيكسوتو (James Darcy Pieixoto) بأنه يتلاعب بوقاحة بـ «الحقائق» التاريخية لحياة شخصية تُدعى أوفريد (Offred) في جمهورية جلعاد، بعد مئتي عام من سقوط النظام. وبإسناد كلمته الرئيسة في مؤتمر بعنوان «مشكلات المصادقة في الإشارة إلى **قصة الخادمة**»، إلى ثلاثين شريط كاسيت عُثر عليها في خزانة معدنية مخصصة للأحذية، فإنه يستخف بالإرهاب والتجريد من الإنسانية الذي تعاني منه جميع النساء تقريباً ومعظم الرجال في جلعاد. يُنظَر إلى الأشرطة التي صنعتها أوفريد بأنها مجرّد قطع أثرية تجلب «نفحة من العاطفة التي يتذكرها المرء، إذا لم يكن في هدوء وسكينة، فعلى الأقل بأثر رجعي.» تصبح أوفريد فعلاً خطابياً، وتتقلّص مكانتها السردية إلى حد كبير في إعادة بناء بيكسوتو لقصتها. والأسوأ من ذلك أنّ تحذيرها السردي من الديكتاتورية الأخلاقية والفظائع يغدو مرفوضاً بإيجاز في «زاوية الافتتاحية»، التي يكتبها المؤرّخ المحترف الذكوري، الذي يهتم بإعادة بناء سرده الكبير غير الشخصي لتاريخ أمّة قد تلاشى. من المثير للاهتمام ملاحظة أنه على الرغم من أنّ معاناة أوفريد ووصفها للحياة اليومية في جمهورية جلعاد تبدو صادقة، لا تدّعي أوفريد نفسها بأنها تعطينا الحقيقة الموضوعية لمجرّد أنّ آتوود تخبرنا في مجموعتها **قصص حقيقية** (*True Stories*): «أنّ القصة الحقيقية شريرة ومتعددة وغير صحيحة، على أي حال.» وبطريقة تشير إلى الذات، تعترف أوفريد أنّ سردها كلّه هو إعادة بناء من الذاكرة، وأنّ أي إعادة سرد هي انتقائية دائماً، وهكذا من المحتمل أن تكون اختزالاً وتشويهاً لما حدث بالفعل: «ثمة أجزاء وجوانب وتيارات متقاطعة وفروق دقيقة كثيرة جداً، وإيماءات كثيرة جداً يمكن أن تعني هذا أو ذاك، وأشكال كثيرة جداً لا يمكن وصفها بالكامل، ونكهات كثيرة جداً في الهواء أو على اللسان، وأشباه ألوان، كثيرة جداً» (*HT*, p. 144). وكونها تدرك الطبيعة الخيالية لسردها، فإنّ أوفريد تسميها «حكاية» بدلاً من «تقرير» أو «يوميات». ومع ذلك، يجب أن نلحظ أيضاً أنّ وجود أوفريد المتألم في «أقواس العدم الطويلة» (ص. 79) في جلعاد كان سيبقى مجهولاً بالنسبة إلى الأجيال القادمة لو لم «يختر» الأستاذ بيكسوتو أن يُدخلها في التاريخ.

إنها لحقيقة معترف بها عالمياً أن يختار المؤرّخون في كثير من الأحيان تخليد أغرب الأحداث والناس. كُتب على نطاق واسع كثيرٌ عن حياة غريس ماركس، وهي أشهر امرأة كندية في الأربعينيات من القرن التاسع عشر، ليس في كندا فحسب، بل في الصحف الأمريكية والبريطانية أيضاً، فقد أُدينت بجريمة قتل وهي في السادسة عشرة من عمرها. «كان مزج الجنس والعنف والعصيان المؤسف للطبقات الدنيا جذاباً جداً للصحفيين في ذاك الوقت.» في «خاتمة المؤلّفة» في نهاية رواية **الاسم المستعار غريس**، تقول آتوود إنه بعد العثور على ثلاث روايات مختلفة لجريمة قتل كينير–مونتغومري، التي قدّمتها غريس نفسها والعديد من الروايات المتناقضة عن «حقائق» حياة غريس، «صوّرت» المؤلّفة «الأحداث التاريخية على أنها متخيّلة (كما فعل العديد من المعلّقين على هذه القضية، إذ ادّعوا أنهم يكتبون التاريخ)» (*AG*, p. 466)، وشعرت بحرية في ابتكار ما كان مجرّد تلميحات وفجوات صريحة في السجلات. تصوّر الرواية غريس على أنها راوية غير موثوق بها، (كالقاصّة الأسطورية المعروفة باسم شهرزاد، التي شبهها بها محاميها كينيث مكينزي)، تنجو من الموت وتحيا بمجرّد سرد قصص رائعة تتمتع «برباطة جأش قد تحسدها عليها

دوقة» (ص. 132). تركّز المؤلّفة على عدم موثوقيتها مرة تلو أخرى في الرواية، لأنها تبدو، بعد أن أدركت تماماً سياسة القوة، أنها لا تخبر الناس بحقيقة نفسها، بل تخبرهم بما يتمنون أن يسمعوا. وهكذا يكوّن الناس ردّات فعل مختلفة نحوها بطرق متنوعة تقدّم للقرّاء وجهات نظر متعددة حول دوافعها والأحداث نفسها. في كتابه **المنطق السردي** (*Narrative Logic*)، يؤكد ف.ر. أنكرسميث (F.R. Ankersmith) أهمية وجهات النظر المتعددة هذه، فيقول: «إذا سادت إحدى وجهات النظر نحو الماضي، فليس ثمة رؤية للماضي، لأنّ تلاعب وجهات النظر المتعددة، التي تقدّمها مجموعة متنوعة من السرديات، هي الوحيدة التي تمكّننا من «رؤية» ملامح كل رؤية للماضي وخصوصيتها.» وكوننا قرّاء، فإننا مجبرون على التخلّي عن الرضا عن خاتمة السرد، ونُترَك لنتساءل عن الأحداث الفعلية في حياة غريس، وكذلك سلطة أيّ تفسير تاريخي رسمي.

إنّ رغبتنا في الحصول على إثارة حسية تجعل نساء مثل غريس ماركس يجدن طريقهن إلى معقل التاريخ الذكوري، غير أنّ النساء الأخريات اللواتي لديهن ماضٍ مثير للاهتمام يختفين دون أثر. يسلّط راوي رواية **العار** (*Shame*) لسلمان رشدي الضوء على قضية الاختيار هذه، فيقول:

«التاريخ هو انتقاء طبيعي. إنه نسخ متحوّلة من الماضي تناضل من أجل الهيمنة، فتنشأ أنواع جديدة من الحقائق، وتنتقل حقائق قديمة وصوريّة نحو الجدار، معصوبة العينين تدخّن آخر سجائرها. لا تبقى على قيد الحياة إلا طفرات الأقوياء، أما الضعفاء والمجهولون والمهزومون فلا يتركون إلا علامات قليلة ... لا يحب التاريخ إلا أولئك الذين يسيطرون عليه: إنها علاقة تتكوّن من استعباد متبادل.»

على الرغم من صحة هذا الأمر إلى حدٍّ كبير، غالباً ما يجري استبعاد «الأقوياء» بسبب المواقف الأيديولوجية لأولئك الذين يؤدون التأريخ. إنّ اهتمام آتوود بماضي أولئك «البعيدين عن المركز أو المستبعدين منه» يقودها إلى الإسهام بكتلة المعرفة التي أطلقت عليها ليندا هتشيون (Linda Hutcheon) «تاريخُ المرأة المؤرشَف» (راجع كتاب **شعرية ما بعد الحداثة** (*A Poetics of Postmod- ernism*)، ص. 110). في قصيدة بعنوان «مريم شبه المشنوقة» في كتابها **صباحٌ في المنزل المحترق** (*Morning in the Burned House*)، تتحدّث آتوود عن أسلافها مثل ماري وبستر (وهي أحد الشخصين اللذين أهدتهما **قصة الخادمة**)، التي اتُّهِمَت بالسحر في ثمانينيات القرن السادس عشر في بلدة بيوريتانية (متزمّتة) في ولاية كونيتيكت وشُنقت على شجرة. في القصيدة تقول لنا مريم:

شُنقتُ لأنني أعيش وحدي،
لأنّ لديَّ عينين زرقاوين وجلداً محروقاً بالشمس،
وتنانيرَ ممزقة، وأزراراً قليلة،
ومزرعةً عشبية أملكها،
وعلاجاً مؤكداً للثآليل.

أوه نعم، ولديَّ ثديان،
وكمثرى حلوة مخبأة في جسدي.
كلّما كان هناك حديث عن الشياطين،
تأتي هذه الأشياء إلى الذاكرة بسهولة.

كان من الممكن لامرأة مسكينة وخاضعة ومعتمدة أن تبدو طبيعية، ولكن المرأة ذات الروح الصلبة والمستقلة يُنظر إليها على أنها غير طبيعية، مثل شخصية هيستر برين في رواية **الحرف القرمزي** *The Scarlet Letter*) لهوثورن. ألقى رجال المدينة بظلهم الشخصي والجماعي (بالمعنى الذي اقترحه يونغ) عليها واندفعوا لمشاهدة عملية شنقها «متحمّسين لإظهار كراهيتهم / إذ انقلب الشرُّ من داخلهم إلى خارجهم مثلما يُقلَب القفّاز، وأنا الذي أرتديه» (ص. 60-59). تخاف نساء المدينة تلك الكراهية والشك نفسهما اللذين ينقلبان عليهن، لذا فإنهن لا يجرؤن على التحدّث دفاعاً عن هذه المرأة، على الرغم من أنهن كثيراً ما ساعدتهن ماري في حل مشكلاتهن السرية الأنثوية، ويعرفن أنها مجرّد امرأة عادية مثلهن. بينما كانت تتدلى من الشجرة وحدها في الظلام طوال الليل، تتابع ماري نزاعها مع الله حول الإرادة الحرة، فتُعيد هذه الشابة صوغ القول الديكارتي المأثور: «أنا أفكر، إذن أنا موجودة»، إلى «أنا أتألم، إذن أنا موجودة» (راجع **صباحٌ في المنزل المحترق**، ص. 62)، مؤكدةً أنها لا تزال على قيد الحياة، على الرغم من أنها لا تجد راحة كبيرة في «الملائكة الثلاث الميتين»: الإيمان والمحبة والأمل. بدلاً من ذلك، بعد أن تؤكد براءتها في عين الله: «أناديكَ / بوصفك شاهداً / لم أرتكب أيّ جريمة» (ص. 65)، ثم تعضُّ بحزم على اليأس وإغراء الاستسلام، فهذه رواية تتحدث عن صمود المرأة المعذّبة وبقائها على قيد الحياة. في صباح اليوم التالي، حين يأتي الرجال «ليأخذوا» جسدها، فإنهم يجدونها لا تزال على قيد الحياة، فيشعرون يقيناً بأنها في الحقيقة ساحرة، ولكنهم غير قادرين على التصرّف بصورة تخالف قانون الخطر المزدوج، فلا يمكنهم شنقها مرة ثانية بـ «الجرم» نفسه. كانت ماري امرأة عادية قبل شنقها، ولكن كما يكشف القسم الأخير من القصيدة، يبدو أنّ الحدث المروّع قد منحها قوةً خلال الأربع عشرة سنة الماضية من حياتها بعد شنقها. أما الآن فتبدو شخصية أسطورية تجاوزت الانقسامات، لأنها روحية ودنيوية، ومقدّسة ومجدّفة في آن معاً، وقد باتت تجسيداً للمفارقة، كما تقول نفسها: «يتكشّف الكون من فمي، / بامتلائه كلّه، وبفراغه كلّه» (ص. 69).

يجب على التاريخ بلا شك ألا يغفل عن ذكر مثل هذه المرأة الاستثنائية. فمن خلال الكتابة عن ماري وبستر وجعلها موجودة، تكشف آتوود عن الطريقة التي يصنع بها التاريخُ الواقعَ، وكيف يصنع الواقعُ التاريخَ. تتجسّد هذه البنى من خلال اللغة. وهكذا، في أعمالها جميعها، يدفعها نقد نظرية المعرفة الخاصة بالمحاكاة لتكون متشككة بشدة من «نظرية الصورة» في اللغة، التي ترى أنّ اللغة تصوّر الواقع. إنّ إيمانها ببراعة التمثيل الخيالي يكمن خلف تفضيلها لـ «نظرية اللعبة»، التي ترى اللغة على أنها لعبة جادة بين القارئ والكاتب. والأفضل من ذلك هو أنّ مفهوم «التلاعب»، الذي يقاوم حتى قواعد اللعبة الأساسية، يبدو جذاباً بالنسبة إليها. تبدو تعليقات آتوود على نعوة صديقتها وزميلتها الكاتبة، أنجيلا

كارتـر، أنهـا تنطبق عليها أيضـاً: «ربما تكون كلمة **تلاعب** فعّالـة، ليس كما تُستخدَم في **نشـاط تافه**، بل كمـا تُستخـدَم في عبارة «تلاعـبٌ بالكلمات»، أو «تلاعـب بالأفكار»، أو «تلاعب الضـوء». تعطي المفارقات والتناقضـات في كتاباتهـا قيمةً أيضاً لفكـرة أنّ خطاب المرأة، الذي يتحدّى سلطـة خطاب العقل في أثناء عملـه مـن الداخل، يتضمـن بالضرورة «صوتـاً مزدوجاً»، بـل «تعـدداً في الأصـوات». في مقالتها بعنوان «هجوم»، تقول هيلين سيكسو (Hélène Cixous) الآتي: «لا تفكر المرأة في التاريخ الموحّد والمنظّم، الذي يجانـس القوى ويوجهها، بل تفكر في طـرح التناقضات في معركة واحدة.» وهكذا، تغدو اللغةُ أداةً لتوضيح حقيقة أنّ الواقع هو في الأساس سريالي وعبثي وغير مكتمل وغامض: «ماذا يمكنك أن تفعل بالواقع سوى أن تطارده؟ تخيّلني إذن فراشةً ترفرفُ بعيداً فوق الحقول بذاتٍ مراوغة، وفي يدك بندقيةً أو شبكة صيد.»

ذواتنا المشاغبة، والناشزة، والخيالية

في روايـة **أطفـال منتصف الليـل** (*Midnight's Children*)، يقول رشـدي إنّ الإنسان هو «أي شيء إلا أن يكـون كياناً متكاملاً، وأي شيء إلا أن يكـون متجانساً، فكل أنواع الأشياء المختلطة موجودة بداخله؛ إنـه شخصٌ في لحظـة وشخصٌ آخر في لحظة أخـرى.» يحدد رشدي هنا معالم المفهـوم ما بعد الحداثي لهويـة الفرد، وهو مفهوم يستنبـط كثيراً من التحليل النفسي، الذي تُستبدَل فيه المفاهيم التقليدية للذات الواحـدة بإدراك كل العمليات غير الواعية، التي تؤثّـر في أفكارنا ومشاعرنا وسلوكنا. يمكن تلخيص هذا التأكيـد على أهمية اللاوعـي في التعليقات الآتية، التي تقدّم تفسيراً لتصريـح رشدي: «إنَّ الوجود الشاذ والمخـادع الـذي يتمتع به اللاوعي، والذي مـن دونه لا يمكن فهم موقف الذات، يصـرُّ على عدم التجانس والتناقضـات داخل الذات نفسهـا.» وبسبب وجود اللاوعي، تُعقّد تلك القوى المتناقضة داخل الذات قضيةَ التمثيل حـين يتعلّق الأمر بكتابة الروايات، ولا سيّما روايات السيرة الذاتية المعاصرة والروايات التاريخية مـا بعـد الحداثية. تكشف كتابات آتوود عن حركة مثيرة للاهتمام تنتقـل من فكرة «الذات» الحداثية إلى مفهـوم «الـذات» غير المستقرة في عصر ما بعد الحداثة. في روايتها الثانية بعنوان **تسطيح** (*Surfacing*) 1972، تبـدو رؤيتها للـذات حداثيةً بوضوح. وخلال البحث الغامض لراويـة القصة في الجزيرة، تتجاهل هـذه الراويـة التي لم يُذكَر اسمها الـذوات الكاذبة العديدة التي اكتسبتها منـذ طفولتها، وتصل إلى لمحة عـن ذاتهـا الحقيقية. يؤدي الغوص في حطام نفسها المتشظية إلى يقظة روحية وشعور بالكمال. كما تشعر باليأسـ من عدم قدرتها على مساعدة أصدقائها، ولا سيّما ديفيد، «الموبوء» و«المشوّه» إلى درجة أنّ «الأمر سيستغرق وقتاً طويلاً لشفائه وكشفه ومعرفته حين كان حقيقياً.» بعد أربع سنوات، تؤكد آتوود – في عملها الهـزلي القوطي **السيدة أوراكل** (*Lady Oracle*) – النظرة ما بعد الحداثية للذات، حين تصرُّ على نحو هزلي أنه لا توجد جوان فوستر واحدة، بل عدّة شخصيات منها.

تركّـز آتـوود، في أكـثر «أعمالهـا التاريخية النفسيـة» على «صوت الآخـر»، لأول امـرأة مشهورة من الأديبات الكنديات في القرن التاسع عشر وهي سوزانا مودي (Susanna Moodie). ما أثار إعجاب آتوود

حـول السيـدة مودي «لم يكن صوتها الواعي، بل صوت الآخر الـذي كان يناقض صوت الوعي في أعمالها.» تتحدّث آتوود في «الخاتمة» عن الانقسام في شخصية السيدة مودي، الذي يمكن ملاحظته في استجاباتها المتناقضـة للمشهد الكندي، وللمستوطنين الموجودين هناك مسبقاً، ولروح الاستعمار في الواقع التي كانت تشارك بها بنفسها:

> «كانـت تقدّم الموعظـة حول تقدّم الحضـارة في الوقت الذي كانت تفكّـر فيه على نحو رثائـي بدمار البرية. كما كانت تُلقي خطبـاً متفائلة في الوقت الذي أظهرت نفسها فيه مفتونـةً بأشـكال الموت والقتل والمجرمين في سجن كينغستـون والمجانين الذين لا يمكن علاجهم في مصح الأمراض العقلية في تورونتو. تدّعي السيدة مودي أنها كندية وطنية متحمّسـة في حين تقف طوال الوقت بعيداً عن بلدهـا وتنتقدها، وكأنها شخص غريب ومراقِبة معزولة عن الآخرين.» (JSM, p. 62)

مـن خلال إعـادة بناء ماضي مودي التاريخي وإعـادة التفاوض بشأنه بطريقـة متخيّلة، تُشيد آتوود بهذه الشخصية بصفتها أُمّاً أدبية لا تزال حية في الذاكرة، على الرغم من موتها.

يمكـن الجـدل بأنّ السيدة مـودي ووعيها المكبوت للانقسـام الموجود في هويتها هـو الذي جذبها إلى التعدديـة التي أظهرتهـا «القاتلة المشهورة» غريس ماركـس. في كتابها **الحياة في الأراضـي المقطوعة من الأشجـار** (*Life in the Clearings*) (1853)، تتحـدّث السيـدة مودي عـن اجتماعها بغريس في سجن كينغستـون في عـام 1851. وفقاً لتفسير السيدة مودي، فـإنّ الدافع وراء جريمة القتل المزدوجة هي شغف غريس بمديرها في العمل، توماس كينير، وغيرتها الشديدة من مدبرة منزله وعشيقته، نانسي مونتغمري. علّقت آتوود على ذلك بقولها: «تصوّر السيدة مودي الشابة غريس (المراهقة العابسة التي تغوي الآخرين) علـى أنهـا الدافع الذي يحرّك العلاقـة الغرامية بينها وبين القاتل المشارك، الخـادم جيمس ماكديرموت (James McDermott)، الـذي يظهـر بأنه مجرّد مغفّل تدفعه شهوته نحو غريس، واستهزاؤها وتملّقها» (راجـع «بحثـاً عن **الاسم المستعار غريـس**»، ص. 223). لاحقاً لمّا رأتهـا السيدة مودي في جناح العنف في مشفـى الأمراض العقلية في تورنتـو، أعادت النظر في رأيها السابق، لأنها باتت تعتقـد أنّ غريس لا بُدَّ أن تكـون مشوّشة طوال الوقت. تقول آتوود إنها لمّـا قرأت الكتاب أول مرة في الستينيات، قَبِلَت تفسير السيدة مودي دون انتقاد حتى سنوات لاحقة، حين بدأت البحث الجاد في حياة غريس. ثم أدركت أنّ السيدة مودي لم تخطـئ في تحديـد مواقع وأسماء المشاركين، بل كان ثمة عدد مـن ردّات الفعل نحو غريس بعدد الناس الموجودين. يرجع ذلك في المقام الأول إلى كونها «بشراً»، فقد كان لغريس ذوات متعددة أيضاً.

مثـل المحتـال في الأساطـير التقليدية الذي يجسّـد التناقضات، نشهد من ثم انتقـال غريس بسهولة تامة من دور إلى آخر، ونُترك لنتساءل عمّا إذا كانت «مزيفة» كونها مجنونة، أو «ممثلة بارعة»، أو «كاذبة متمرّسة»، أو «امرأة فاتنة» تخلو من أيّ وازع أخلاقي (AG, p. 71)، أو «شريرة ومغوية، أو محرّضة على

الجريمــة والقاتلــة الحقيقية لنانسي مونتغمري، أو ... ضحية كارهة ومجــبرة على التزام الصمت بسبب تهديــدات مكديرموت والخوف على حياتها» (ص. 464-463). هل تعاني حقاً من فقدان الذاكرة أم إنها تتظاهر به؟ هل كان بإمكانها أن تمنع جرائم القتل، أم إنّ الوضع خارج عن إرادتها؟ هل كانت حقاً ضحية للوعــي المزدوج (الذي يسمى أيضاً تفكك الشخصية)، أم إنها كانت تمثّل فحسب، وتتحدّث بصوت ماري ويتني في أثناء جلسة التنويم المغناطيسي العصبي التي أجراها الدكتور جيروم دوبونت (هل كان في الواقع صديقهــا القديم جيرمايا، البائع المتجول)؟ يبحث الدكتور سايمون جوردان مثلنا تماماً عن اليقين، ولكن غريــس تستمر في خداعه في لعبــة الغميضة الاستفزازية: «تنسلُّ الشابة أمامــه، بعيداً عن قبضته، وتدير رأسها لترى ما إذا كان لا يزال يتبعها» (ص. 407).

لــدى الشخصيات الأخرى في الرواية، مثل غريــس، ذوات متعددة أو على الأقل ذوات مزدوجة، ولكن في حــين أنّ أولئــك الموجودين على العتبات المنخفضة مــن السلم الاجتماعي يُصنَّفون علــى أنهم كذّابون وعناصــر معاديــة للمجتمع، يهرب بعضُهم الآخر الموجــودون على العتبات العليا من اللــوم كلياً. تظهر في الروايــة زوجة الحاكم، وابنتهــا ليديا، والسيدة كوينيل، والقس فيرينغر علــى أنهم يتمتعون بحسن النية، وأنهــم أناسٌ «عاديون» يبذلون قصارى جهدهم لإطــلاق سراح غريس من السجن. بَيْــدَ أنَّ آتوود تشكك بشدة في دوافع فاعلي الخير هؤلاء، وترفض السماح لنا أن نراهم على أنهم بسطاء وصريحون. في روايتها الأولى **المرأة الصّالحــة للأكل** (*The Edible Woman*)، يقترح دنــكان أنّ الناس مثل فلورنس نايتنجيل كانــوا أكلة لحوم البشــر، يتغذّون على أجزاء مــن ذوات الآخرين أو نفوسهم. وحســب تقديره، فإنّ زوجة الحاكــم مهووسة بالمجرمــين، ولديها حتى دفتر تجمع فيه قصاصات عن تفاصيل الجميع، الذي تستشيره غريــس خلسةً بين الفينــة والأخرى. ثمة آخرون، مثــل السيدة كوينيل، يسعدون بوهم القــوة التي يبدو أنّ السحر يمنحهم إياها. وفي أثناء العمل مع غريس، يشعر الدكتور جوردان، وهو طبيب نفسي أمريكي خبير بالأمــور المتعلّقة بفقدان الذاكرة، بالرعب من الظلام الــذي ينطلق من صندوق باندورا، ويكاد أن يُصاب بانهيــار عصبــي. (في النهاية، يهــرب من كندا ولا يكتشف حقيقة براءة غريــس أو ذنبها). ومع ذلك، لن تسمح سياسات القوة داخل المجتمع لأشخاص محترمين مثله أن يُنظَر إليهم على أنهم غير طبيعيين وأنهم يتبعون مؤسسة معينة بسبب حالتهم العقلية. بدلاً من ذلك، لمّا كان عضواً في مهنة الطب، فإنّ لديه القدرة علــى إلحاق الآخرين بالمؤسسة وإضفاء هذا الطابع عليهم. وبــذكاء مميز، تلحظ غريس أنّ «قسماً كبيراً من النساء في قسم الأمراض العقلية لسن أكثر جنوناً من ملكة إنكلترا» (ص. 31).

في روايــة **العروس السارقة**، نسمع أيضاً عن زينيا الشيطانيــة من ثلاث نساء «عاديات»: توني وروز وتشاريــس، ولكننــا، بوصفنا قرّاء، لا يسعنــا إلا أن نتساءل ما إذا كانت زينيــا حقيقية أم متخيّلة. تقترح كــورال آن هاولز (Coral Ann Howells) أنها كلا الأمريــن معاً: «زينيا هي المتجولة الأنموذجية، التي تهاجــر مــن قصة إلى أخرى، وتعمل على الحدود بين ما هــو حقيقي وخارق للطبيعة، لذا فإنّ كل الأبطال الثلاثــة يــرون نسخــاً مختلفة جداً من زينيا ... ونحــن بوصفنا قرّاءً لا يمكننا أن نحــدد كيف نفسّر هذه الشخصيــة المتغيّرة ذات الهويــات المتعددة.» إنّ التصميم الموجود على طبعــة غلاف بلومزبري السميك

للروايـة، الـذي يُظهِر «صـورة السيـدة بارتريدج المتوفيـة» التي رسمتها ليونـورا كارينغتـون، يعزّز هذا التفسـير، ذلـك أنّ مظهر المرأة يبـدو غير متكافئ وغريبـاً. فالشعر الذي يخرج مـن رأسها على خلفية الغيـوم يمنحهـا مظهراً شبيهـاً بالساحرة، ولكن يبدو أيضـاً أنّ لديها جانباً راعيـاً في شخصيتها، لأنها تطعم طائراً كبيراً في الصورة. (وهو حجل، في الواقع). هل هذا يعني أنه على الرغم من أنّ زينيا أحدثت صدمة للنساء الثلاث، فإنها قدّمت لهن أيضاً بعض الخير والفائدة؟ إنّ أول عبارة مقتبسة للرواية مفيدة هنا: «الأفعى الجرسية التي لا تعضّك لا تعلّمك شيئاً». من الواضح أنها تمثّل ظلّهن أو شخصاً شبيهاً بهن (doppelganger)، وتمثّـل الذوات العديـدة المكبوتة والمرفوضة داخل شخصياتهـن المبنية بعناية. كما يجـري تصويرها مرات عدّة على أنها الكيان الخارجي النفسـي لأعمق آمال النساء الثلاث ومخاوفهن. تختتـم تـوني الرواية متسائلة ما إذا كانـت زينيا «تشبهنا بأي شكل من الأشـكال؟ ... أو، إذا أردنا صوغ ذلك بطريقة معاكسة: هل نشبهها بأيّ حال من الأحوال؟» (*RB*, p. 470). في علم النفس لدى يونغ، فإنّ اللقـاء مع الشخصيـة الظلّية، وإن كانت متألّمة بشدة، يمكن أن تكون مثريـة أيضاً. وبالعودة إلى تصميم غـلاف الرواية، هل نرى زينيـا بأنها آخذة ومُعطية، مُدمّرة ومعلّمة؟ إضافـةً إلى أنه لمّا كان من الصعب رفـض الظـل وإبادتـه إلى الأبد، فإنّ زينيا، على الرغـم من موتها جسدياً، ستستمـر في العيش في عقول وقلوب كل من توني وروز وتشاريس.

ونظـراً لأنه «لا توجد أبـداً شخصية واحدة منفصلة عن الشخصيات الثلاث»، لا يمكن للشخصيات ولا المؤلّفـة إلا أن تكـون متعدّدة. وبرفضها السماح للمراجعين والنقّـاد حصرها في أدب الأحياء الفقيرة والمعدمـة، أكّدت آتوود باستخفاف في المهرجـان الأدبي الدولي، «WORD» في لندن عام 1999 أنّ «ثمة عـدداً كبـيراً منـي». وإثباتاً على صحة هـذا البيان، على الرغم مـن أنّ تفاعلها مع التاريـخ يبدو ما بعد حداثـي بوضوح، تسبك آتـوود رؤيتها في قالب حداثي، وتراوغ من ثَمَّ بـين كلا العالمين، الحداثي وما بعد الحداثـي. وحـين تضع قدمـاً في الحداثة وأخرى فيما بعـد الحداثة، تبدو آتوود، مثـل شخصية إيلين في روايتهـا **عـين القطـة** (*Cat's Eye*)، أنها تقول إنّ الحيلة تكمن في «المشـي في الفراغات التي توجد بين» الكلمـات (CE, p. 238). وهكـذا، في حـين أنّ رواياتها تمـزق مفاهيم ثابتة كالحقيقة والـذات، فإنها، خلافـاً للنصوص ما بعـد الحداثية الأخرى، لا تبرز كما يسمّيها إيهاب حسن (Ihab Hassan) على أنها «تنافـر مشاغب من الخطابات المتصارعة.» وهذا يرجع إلى حـد كبير إلى حقيقة أن آتوود، مثل غريس، تكشـف أيضاً عن نفسها بأنها خيّاطة خبيرة، لأنها حين (تعيد) خلق ماضي شخصياتها السلس)، فإنها تحيـك القطـع والأجزاء المتباينة وتنسجها في كيان جمالي. وفي أثناء هذه الحياكة، تكون درزاتها صغيرة جـداً إلى درجـة أنها لا تكاد تكون مرئية. ولجعل روايتها تتمتع بمصداقيـة، يجب على الكاتبة المؤرّخة أن تُظهِـرَ خبرةً فائقة في التلاعب بالكلمـات – وعدم التصرّف كالبطلة الغبية والمتذمرة، جوان، التي تنسج علـى نحو أخرق ذاتها المتعددة «مـن بقع مضيئة مُظهرةً كل الدرزات الملتويـة» – في رواياتها الرومانسية القوطية الشعبية ذات الخلفية التاريخية.

لماذا نحتاج إلى مُخبري الحقيقة الكاذبين هؤلاء؟

إنّ الطبيعة التعددية للواقع الخارجي والذات البشرية التي تصنع الكلمة، سواء كانت مكتوبة أم منطوقة، تبدو غير موثوقة تماماً. هل يمكن الوثوق بالصورة المرئية أكثر من الكلمة؟ حين ننظرُ للمرة الأولى إلى رواية **الاسم المستعار غريس** بوصفنا قرّاءً، فإننا نفترض أنّ الصورة الموجودة على غلاف الطبعتين الكندية والبريطانية (من مكليلاند وستيوارت وبلومزبري) هي صورة غريس، ولكننا سرعان ما نكتشف أنها لوحة لدانتي غابرييل روزيتي بعنوان «رأس فتاة ترتدي ثوباً أخضر». نجد لاحقاً صورة غريس المحفورة كما ظهرت في **النجمة والنصل** في تورنتو المستنسخة في الرواية، ولكننا نشك في أنها ستساعدنا في أيّ شيء حقاً. كل ما يمكننا قوله، مثل الدكتور سايمون جوردان، هو أنّ مظهر غريس «يمكن أن يجعلنا نراها بسهولة بأنها بطلة رواية عاطفية» (AG, p. 58). لطالما ارتبطت الصور بالواقعية اعتقاداً بأنّ «الكاميرا لا تكذب أبداً»، ولكن مؤخراً (وحتى قبل التلاعب بالتصوير الرقمي) بدأنا نرى في التصوير الفوتوغرافي، كما في الرواية، حقيقة «الأنماط على النافذة»، إذ لا يُنظر إلى الصور على أنها غير موثوقة فحسب، بل تُرى غالباً على أنها مزدوجة ومخادعة. في رواية **السفّاح الأعمى** (*The Blind Assassin*)، غالباً ما توصف الصور بأنها لا تطابق الواقع. تؤدي لورا، أخت الراوية إيريس تشيس غريفين، دور المحتالة والمتلاعبة بالصور. بعد أن تعلّمت لورا حرفة تلوين الصور يدوياً، فإنها تسرق أولاً الصور الفوتوغرافية السلبية (النيغاتيف) من مديرها في العمل، ثم تعيد معالجة صورتها وصورة إيريس مع أليكس توماس، الشاب الذي أحببته كلتاهما، والذي يجلس بينهما في الصورة. تقطع لورا صورتها من الصورة الجماعية التي تعطيها لإيريس، وتقطع صورة إيريس من الصورة الجماعية التي تحتفظ بها لنفسها. الجزء المتبقي من هذه الشابة الذي يظهر في الصورة والذي تعطيه لأختها هو يدها فقط، ملوّنة بالأصفر الشاحب. وبطريقة مماثلة، تتلاعب لورا بصور زفاف إيريس وزوجها، ريتشارد جريفن، الذي تلوّنه بالرمادي الغامق إلى درجة لم تَعُد فيها مزاياه مرئية. في صورة أخرى، تُلوّن لورا شخصية تدعى وينيفريد، وهي أخت ريتشارد، بالأخضر الفاتح، وتُلوّن إيريس بدرجة من الأزرق المائي، وتلوّن نفسها بالأصفر الفاقع. تعكس الألوان بلا شك ما تعتقده حول كل فرد. لُوِّنَ ريتشارد بالرمادي المشؤوم، لأنه يشير إلى أنّ لورا تراه سيّد العالم السفلي، بلوتو، الذي يغتصب الفتاة البكر الشابة بيرسيفوني التي تمثّلها. (وهذه بالمناسبة رسالة مشفّرة لا تفهمها إيريس إلا بعد فوات الأوان). أما وينفريد، وهي امرأة مسنّة تشبه كثيراً العمّات في **قصة الخادمة**، فإنها تُلوَّن باللون الأخضر، لأنّ لورا تراها بأنها الذراع الشريرة لريتشارد. تشرح لورا لإيريس أنها لوّنتها بالأزرق، لأنها نائمة. حين تتكشّف أحداث الرواية شيئاً فشيئاً، ندرك أنّ هذا قد يكون صحيحاً، فعمى إيريس للواقع من حولها ورفضها رعاية الشابات يجعلها السفّاحة العمياء التي تقتل لورا وابنتها إيمي أيضاً.

لا يمكن الاعتماد على الكلمة والصورة المرئية، ولكننا نستمر على نحو مهووس في إعادة خلق الماضي ورفض تركه وشأنه. يرجع الإكراه على السرد إلى الإمكانات الثابتة للسرد من أجل فهم فوضى التجربة

المعاشة، وتقديمها في شكل يبدو طبيعياً. يقول هانز كيلنر (Hans Kellner) الآتي: «هذا هو الجانب «الأسطوري» للسرد نفسه، سواء كان بالمعنى الأرسطي، حين يعطي السردُ حبكةً (*muthos*) للأشياء دائماً من نوع ما، أم بالمعنى الذي طرحه بارت، حين تحوِّل الروايةُ فوضى التاريخ إلى وهم مباشر ونظام الطبيعة» («السرد في التاريخ»، ص. 24). في قانون آتوود، إنّ أكثر أمثلة الرواة تطرّفاً، الذين لا يستطيعون الهروب من إكراه السرد، هي السيدة إيريس البالغة من العمر اثنين وثمانين عاماً، إضافةً إلى سنومان، الناجي الوحيد من فشل تجربة جينية خاطئة في رواية **أوريكس وكريك** (*Oryx and Crake*). لم تكن إيريس وسنومان متأكدين من جمهورهما، ولكنهما يسردان قصصهما على الرغم من ذلك. تزداد القضية تعقيداً بطريقة قوطية غريبة، فالموتى أنفسهم يرفضون أن يتجاهلهم الناس وينسونهم. لا تختفي أحداث الماضي، لأنّ الزمن التاريخي ليس قطعة كريستال صلبة، بل «سلسلة من الصور الشفافة كالسائل توضع كل واحدة فوق الأخرى. إنك لا تنظر مرة أخرى إلى الزمن كلّه، بل تنظر من خلاله كالماء تماماً. يطفو ما تراه في بعض الأحيان إلى السطح، فترى شيئاً وفي بعض الأحيان لا ترى أيّ شيء. لا شيء يزول» (CE، p. 3). تجبرنا هذه الحقائق الغريبة على سرد كل من ماضينا الفردي والجماعي في كل من الرواية والتاريخ.

«لعبة الدائرة»

«إنّ الماضي ملكٌ لنا، لأننا نحن من نحتاج إليه» (آتوود، «بحثاً عن **الاسم المستعار غريس**»، ص. 229)، ولكن هل هوسنا بالماضي التاريخي يشير إلى أننا نتعلّم دروساً مفيدة من التاريخ ونتحرك صعوداً على سلّم التطوّر؟ إنّ الأصداء المتعلقة بما بين النصوص وداخلها في كتابات آتوود تنفي على نحو قاطع هذا الاحتمال. وعلى الرغم من أنّ تُوني مؤرّخة، فإنها تشعر أننا لا نتعلّم شيئاً تقريباً من التاريخ (*RB*, p. 462). تشير التلميحات التاريخية والأدبية العديدة في **قصة الخادمة** إلى أننا نحن البشر، تحت قشرة الحضارة، بقينا على حالنا دون تغيير. في «الملحوظات التاريخية» نجد أنّ «النكات والتوريات المبتذلة» التي يقدّمها الأستاذ الجامعي بيكسوتو «على حساب نساء مثل أوفريد –التي تحمّلت التطرّف الديني لجلعاد – تُدهش القارئ على أنها علامات تُنذر بالسوء بأنّ قليلاً فقط قد تغيّر بالفعل. لا تزال أوفريد ضحية النظرة الأبوية العالمية» (غاريتس بيتس، «القراءة والكتابة وحالة ما بعد الحداثة»، ص. 82). في رواية **السفّاح الأعمى**، يخبر المحرّض الشيوعي الهارب (وهو شخصية في الرواية ضمن الرواية «novel-within-a-novel» المعنونة أيضاً «السفّاح الأعمى») حبيبته التي تجد قصته دموية بلا داع بأنه مستعد لاستعادة القصة وتغييرها، ولكنه يضيف أنه سيضطر بعد ذلك إلى إعادة كتابة التاريخ، فكوكب الخيال العلمي زكرون الموجود في مدينته المدمّرة ساكيل نورن، صحيح بصورة أساسية في التاريخ، على الرغم من أنه «يقع في بُعد فضائي آخر» (BA, p. 9). وإضافةً إلى انتقاد النظام الاجتماعي الأنجلو–كندي في الثلاثينيات من القرن العشرين، برأسماليته القاسية كما يرمز إليها ريتشارد جريفن على أرض الوطن وعمى نسّاجي السجاد الشبّان في بيهار، في الهند، يعود

السـرد الديوستوبي (البائس) إلى شريعة حمورابي، وهـيرودوت، وقوانين الحثيين، واحتلال المكسيك، وتدمير مدينة كرمان، وعصر النهضة، وعصر استعادة المَلَكية والعصر اليعقوبي في التاريخ الإنكليزي، إضافـةً إلى تجـارة الرقيق في أجزاء مختلفة من العـالم، والأهم من ذلك، الوحشيـة التي تعرّضت لها النسـاء في كل جـزء من العالم تقريباً في جميع العصور على مـرّ التاريخ. يعرف كاتب الخيال العلمي في «السفّـاح الأعمـى» أنه لبيع رواياته الخيالية، ليس عليه أن يحلـم بالعناصر المثيرة للعاطفة، لأنّ التاريخ يمتلكهـا كلّها. ساكيل نورن وسنيلفاردز وياغنرودز بقوانينهـا التي تحظر القراءة تشبه جمهورية جلعاد المرعبة من نواحٍ عدّة، ولكن اسمها قابل للترجمة تقريباً على أنه «لؤلؤة القدر» (BA, p. 15). ربما يكون قـدر البشـر أن يدمّروا أنفسهم وكل أشكال الحياة نتيجـة «ذكاء» كل واحد منهم، وأن يحوّلوا الحضارة إلى كومة أنقاض.

وفقـاً لداركو سوفين (Darko Suvin)، فإنّ أفضل خيال علمي هو ذاك الذي يدور حول «الاستبصار – حرفيـاً الرؤيـة الواضحـة – لمـا هو مخفي ولكنه يتقـدّم نحونا». يبدو هـذا أنه صحيـح ليس في الخيال العلمـي الـذي ابتكره الرجل في رواية **السفّاح الأعمى** فحسب، بل في كل مـا كتبته آتوود أيضاً. في آذار من عـام 1988، أي بعد مدّة وجيزة من نشر رواية **قصـة الخادمة**، قالت آتوود في مقابلة معي إنها قد وضعت قاعدة لنفسها تقول إنها لن تضع أيّ شيء في الكتاب «لم يجرِ فعله بطريقة أو بأخرى، أو لم يحدث الآن، أو ليـس لدينا التكنولوجيا اللازمة له.» إنّ الرؤية الساخرة للرواة، ونبرتهم اللاذعة المقتضبة وروح دعابتهم القاتمـة، تُبرز على نحو مؤثر الهجاء الاجتماعي في كتاباتها كما نجده لدى الكاتب سويفت. تبدو آتوود في السنـوات الأخيرة أنهـا تزداد تشاؤماً، ولكنها لا تزال مدركة تماماً لدورها بصفتها كاتبة. ولمّا كانت كاتبة ذات رؤيـة، فإنهـا لا تـرى أنّ الفن هو «من أجل الفن» أو «من أجل الأخـلاق»، بل من أجل «البقاء على قيد الحيـاة»، كما تـرى كتاباتها بأنها طريقة مشروعـة للمشاركة في الصراع. ترى آتـوود أنّ الجنس البشري مقيـدٌ مثـل إكسيون الأسطـوري المقيّد بعجلة نارية تتكـرر بصورة لا تنتهي، على الرغم مـن أنها تأمل أنه مـن خلال خلق الوعي الاجتماعـي والسياسي في كتاباتها، يمكنها حثنا علـى التحرر من هذه القيود. مثل الراوي في **لعبة الدائرة**، تبدو أنها تخبر القارئ أنها تريد كسر «الإيقاعات السجّانة»، التي لا نكاد ندركها في حالتنا «العادية» المخدّرة.

مـن خلال إعادتنا إلى الماضي عبر إعادة بناء التاريخ بطريقـة خيالية، تسعى آتوود إلى جعل قرّائها علـى دراية بحالتنا الراهنة، وتقودنا إلى المستقبل بأمـل أن نتعلّم التصرّف بمسؤولية بطرق تجعل عالمنا، المهدَّد بصورة متزايدة والمتقلّص بسرعة، مكاناً أفضل لنا وللأجيال القادمة.

المصدر:

https://www.cambridge.org/core/books/abs/cambridge-companion-to-margaret-atwood/margaret-atwood-and-history/.

الفكاهة عند مارغريت آتوود[1]

تأليف: مارتا دفوراك
ترجمة: هـلا دقـوري •

مارتا دفوراك (Marta Dvorak): كاتبة كندية. أستاذة الأدب الكندي وما بعد الاستعمار في جامعة السوربون الجديدة، من مؤلفاتها، الجبل والوادي، وشكراً على الإصغاء.

علّق مارك توين(Mark Twain)؛ أحد كبار القاصين في العصور الحديثة، قائلاً إن القصص أنواع عديدة ولكن هناك نوعاً واحداً ينطوي على صعوبة هو النوع الفكاهي. وميّز بين القصة الفكاهية التي زعم أنها أمريكية في حقيقتها والقصة الهزلية والقصة الطريفة؛ إذ قال إن الأولى من أصل إنكليزي والثانية من أصل فرنسي. ومثل توين وكتاب كنديين آخرين سبقوه أو جاؤوا بعده، أرست مارغريت آتوود كتاباتها المرحة في موضوعات وعقلية أمريكا الشمالية. وفي الوقت الذي كانت فيه رواياتها وقصصها الخيالية القصيرة شاعرية ولاذعة وحتى متجهّمة، تجد أنها مشبعة بالفكاهة التي يقول توين إنها لا تنفصل عن أسلوب السرد، بخلاف القصص الهزلية والطريفة التي تستند إلى هذا الموضوع (توين، كيف تروي قصة، ص.7). وبالتقصي عن آليات الكتابة الفكاهية، صنّفت آتوود نفُسها هذه الكتابة في ثلاثة أجناس معروفة بشكل كبير وهي المحاكاة الساخرة والهجاء و«الفكاهة» (على الرغم من أن كتابتها تطمس بشدة هذه

• مترجمة ومدرّسة في جامعة دمشق.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Margaret Atwood’s humor»

الحـدود المصطنعة). وبالطريقـة المميزة لكتّاب ما بعد الاستعمار في الترويـج لثقافتهم الوطنية المتميزة بدأت في تحديد الفكاهة البريطانية والأمريكية وتمييز الفكاهة الكندية عن (ذينك الشكلين). ومع ذلك، فالبعـد المتفرد للفكاهة الكندية من خـلال تحليلها لا يستند إلى تقنيات الإنتاج وإنمـا إلى أفكار الاستقبال، أو العلاقات المعقدة بين ما تسميه هي: «الضاحك»، و«الجمهور»، و«المضحوك عليه» (SW، ص. 175).

هـذه هـي العلاقات الواضحة في استخدام آتوود البارع للتهكم؛ وهو مفهوم زلق تتلقفه كل ثقافة على نحو يختلف عن الثقافة الأخرى، ويعتبر نمطاً شائعاً يسود الخطاب ذاتي التعريف في أدبيات المجتمعات ما بعـد الاستعمار التي يكـون التباين والاختلاف فيها هو القاعدة. واللافت أن الأدب الكندي أنتج فيضاً من المحـاكاة الساخرة والهجاء والرسوم الكاريكاتورية التي تميز نفسها عن الأنماط الجمالية الأوروبية، ومع ذلـك بقي تقليداً قديماً للثنائيـة التي لا تتقيد بأيّ حدود محلية. مثل هـذه النصوص تؤكد وتقوّض القيم والمعتقدات السائدة. وبالعودة إلى مصطلح توين، فإن أسلوب آتوود الفكاهي العام هو أحد سمات طفولتها في نوفـا سكوشا الريفية (Nova Scotia) – وهـي منطقة مليئة بالتقاليد الشفهية – ويتطابق مع أنماط الخطـاب غـير المباشر التي يوصي بها توين والتي تتشكل في الجاذبيـة الظاهرة والتأجيل ونقص التركيز ذات الارتبـاط بحسـ السرعة. فهي تعتمـد بشكل أساسي على أشكال متعدّدة مـن التعارض مستمدّة من الحكايـة الطويلة (yarn)، وهو نمط غريب في السّرد الشفهي للقصص راسخ في أحد التقاليد الكرنفالية التخريبية الذي يعود إلى عهد أريستوفانِس. الحكاية الطويلة (yarn) التي طورها الكاتب توماس شاندلر هلبرتـن من سكوتيا نوفا وصقلها توين، متجذّرة في السمات الطبوغرافية والاجتماعية والثقافية الموجودة أصـلاً في أسلوب حياة أمريكي شمالي رائد؛ عالم مفقـود من عربات كانت تجرّها الخيول، ومباول غرفة النـوم، والخبز المنزلي، والسرد الذي تعيد آتـوود تشكيله في قصتها **لحظات مهمّة في حياة أمي**. وسنرى كيف يضع هذا الفصل التقنيات التي استخدمتها آتوود ضمن إطار واسع من الإنتاج الأدبي الفكاهي الذي يتضمـن أفـكاراً من قبيل الهزل (الرفيع والوضيع، بما في ذلك التقليد الساخر أو المهزلة) أو أيٍّ ديناميات نصية أخـرى للكوميديا الهابطة مثل البهرجة. وسأولي اهتماماً بالطريقة التي تستخدمها آتوود للضحك التحـرّري الكرنفالي في التنافر، وخاصة، كيف توّلـد إستراتيجيات حكايتها الطويلة الضحك الذي يرافق التنافـر. وسنقوم باستخلاص نصوص لتحليلها باستخدام مزيج متنّوع من المقاربات الأسلوبية والسردية والبلاغية في مجموعة متنوّعة من الروايات والقصص القصيرة التي كتبتها آتوود.

الحكاية الطويلة والكارنفال:

المبـدأ الأساسـ للواقعيـة المشوهة هو مبـدأ الابتذال، وهو ممارسـة تولّد ضحـكاً كرنفالياً بتقويض الموضوعات الرفيعة عبر استخدام التافه أو المنحط، لاسيما حياة البطن (الجماع، الحمل، البلع، الهضم، التخلصـ مـن الفضلات). هذا التغيير الجميل لاتجاه النظام القائم الـذي تؤيده آتوود هو امتداد لتقليد شعبي يعود إلى الحقبة القديمة وكذلك تعبير عن السكان الأصليين في الآداب الجديدة في أمريكا الشمالية – مجتمـع بنـى هويته على تسطيـح البنى الهرمية. يتحـدّى الخطاب السائد لدى آتـوود حول الاستهلاك

الغذائي والجنسي المؤسسات والممارسات الاجتماعية التي تتأتى من ثقافة الشركات الأمريكية إلى الأبوية في قالب يتراوح بين التهكم الخيري للهجاء الهوراسي (على النحو الذي مارسه تشوسر ورابيلياس أو بايرون) والسخرية التصحيحية للهجاء الجوفينالي المتشدّد (والذي اشتهرت به سويفت). صور الطهي التي تعجُّ بها رواية **عين القطة** *(Cat's Eye)* وحدها، التي تقارن بشكل غير لائق النساء بالدجاج غير المطهي أو دهن الخنزير المترهل، تخلق تكافؤاً تصنيفيّاً كما لو أنها سلعة. وفي عبارات تهكمية حول الإملاءات غير الجذّابة لصناعة الموضة («لا أستطيع ارتداء الملابس المكشكشة، لأنها تظهرني مثل الملفوفة»)، غالباً ما يكون الضحك موجهاً للذات السردية والمجتمع الخارج عن النص الذي يُعرض بصورة تقليدية ساخرة. وبهذا المعنى، نجد أن فكاهة آتوود تنتمي إلى النوع الكندي الذي تعدُّه «إهمالاً ذاتياً مخفيّاً» يشتمل على الضاحك والمضحوك عليه والجمهور سواء (SW، ص 188).

في قصة **لحظات هامة** تقارن آتوود حكاية الابتلاع مع الحكايات الأرضية: «السروال الداخلي يسقط حول ثياب الأم»، أو أن «القطة تبول على تنورتها» في وقت وزمان كان فيه ذكر مثل هذه الأمور أو هذه الأفعال خادشاً للياقة على نحو لا يمكن تصوره. وهنا نجد أن الفكاهة متجذّرة في التمثيلية الهزلية (pantalonnade)؛ وهي نوع من الكوميديا الهابطة المفضلة لكوميديا الفن ويؤديها فنانو كوميديا معاصرون. والمشاركة في التأثير الكوميدي ليس إلا لجوءاً إلى استخدام المصطلحات العامية الظاهرة في المجموعة القصصية نفسها، وخاصة قصة **القط القبيح**:

هذه ليست أول مكالمة هاتفية يجريها من هذا النوع. أحياناً تكون معادية للسّامية تريد أن تنهي جنونه اليهودي وأحياناً تكون يهودية تريد أن تنهي جنونه لأنها لا تظن أنه يهودي بالقدر الكافي. وفي أي من الحالتين تكون الرسالة نفسها، يجب أن ينتهي هذا الجنون. ربما توجب عليه أن يقدم الوجهين، وكل منهما يمكن أن ينهي جنون الوجه الآخر، ويبدو أن هذه هي خدعتهما. إنه يحب تواجده الخاص بينهما.

المزيج الواضح للتوازي المدبّر النحوي والمعاكس، والأنماط المتعددة للتكرارات والانعكاسات تصطدم بشكل هزلي مع الخيار المعجمي للغة العامية وخاصة الإطناب متعمد التكرار؛ كل ذلك يدل على العجز. والإيقاع الثنائي لتركيبات الجملة الثانية يتصاعد ويهبط، ويبلغ الذروة في التقليل الدوري الذي يتضخم من خلال التخفيف وينتقد التحامل من خلال التقليل من شأنه. أما النبرات الساخرة فستتم مناقشتها بشكل أكثر تفصيلاً. لكن يكفينا القول هنا إن الضحك الذي يسخر من التحامل يتوجه في مكان آخر إلى مؤسسات اجتماعية سياسية متعددة أو إلى العقليات أو حتى التقاليد الأدبية أو الثقافية. وفي قصة **الأعمام** التي تغامر فيها البطلة سوزانا بالدخول إلى عالم الصحافة الذكري، نجد أن موضوعات الضحك لا تتضمن فقط مؤيدي المواقف الأبوية وإنما كتابة الصيغ المبتذلة التي يسخرون منها، في تصادم كرنفالي آخر للغة العالية والهابطة المصاغة على نمط المحاكاة.

«سوزي كيونائمة على طريقتها في أعلى السلّم. لقد رأينا مراجعاتك الفنية المضحكة تلك. اطلعنا عليها فقرة فقرة وككل متكامل، شيء جميل.»

«استمع إلى هذا: فقرة غنائية مرتبة وفيها توضُّع جميل للكتل المكانية.»

«مـا هي تلـك الصيغة، إعلان محيطـي؟ يبدو لي وكأنه ارتطـام لطيف.» «واضح أنهـا حصلت على شخص كبير في السن.»

«أشك أن لديه رمق.»

«لا رمق فيه.»

«ابتعدوا،» قالت سوزانا باستخدام لغتهم الخاصة. فقد نعقت غرفة الأخبار.

تتحـول هذه النسخ الأولية اللطيفة إلى سخريـة أكثر شراسة في الرواية التي نشرتها بعد عقدين من الزمـن: **أوريكس وكريك** *(Oryx and Crake)*. ففي عمق الخطاب غير المباشـر، أي أسلوب الحصان الطـروادي، يوجد هجوم أمامي ساخر على تقدم المجتمع المعارض وإساءة استخدامه للهندسة الوراثية. وقد صيغ تصوير كريك للآثار الجانبية «لحبة السعادة» (BlyssPluss Pill) (المصممة لزيادة الرغبة الجنسية) في عبارات صريحة وحتى بذيئة واصطلاحية مستمدة من حياة البطن:

قال كريك: لقد كان مفهوماً أنيقاً رغم أنه لا يزال بحاجة إلى إدخال بعض التعديلات. لم يستطيعوا العمـل بسهولـة بعـد – ليس على كل الجبهـات – فالعمل لا يـزال في المرحلـة التجريبيـة السريرية. قام شخصـان ممن خضعـوا للاختبار بضرب أنفسهم حتى الموت، واعتدى بعضهـم على النساء الكبيرات في السـن والحيوانات المنزلية الأليفة، وكانت هناك بعض الحالات المؤسفة من القساح أو الانقسام في العضو الذكـري. كما فشلت في البداية آلية الحماية من الأمراض المنقولة جنسياً على نحو ذريع. وأصيبت إحدى الفتيـات بثآليل تناسلية ظهرت علـى كامل بشرتها لدرجة تدعو إلى الحزن، لكن تم تدبُّر الأمر باستخدام الليـزر والتقشير، على الأقل بشـكل مؤقت. باختصار، كانت هناك أخطاء وتوجيهات خاطئة ولكنهم كانوا قاب قوسين أو أدنى من الحل.

تتوحـد الواقعية المشوهة التي تولّد الضحك الكرنفالي مع الديناميات المغالية للحكاية الطويلة وتولّد مرحاً مع تضخمها وامتلائها ببعض التفاصيل غير المعقولة، وكل ذلك يُقدَّم بطريقة الاستهانة الاعتيادية الموجـزة. هناك مبالغـة في العرض المتزامن للسلوك الانتحاري والاعتداء علـى الأبرياء وكذلك الأمراض المؤلمـة والقاتلة والتشويه والتمثيل والتخفيف منه بطريقة كوميدية من خلال وصف واضح لإحدى الأدوات التجارية التي تستخدمها آتوود – وهي السخرية البنيوية – التي غالباً ما تقدمها لأغراض ساخرة. ويبطل التعبـير المحـدد (على الأقل مؤقتاً) وعلى وجه السرعة الحل المؤكـد (رغم أنهم سيتدبرون ذلك)، والذي يتحـدى بدوره موقـف كريك العالمي. كما يؤدي استخدام الإيجاب بطريقـة النفي (الأخطاء، والتوجيهات الخاطئة) إلى تكثيف المسافة السويفتية بين موقف كريك غير الحساس وموقف جيمي الذي يحكم الرؤية التـي تتم دعـوة القارئ إلى مشاركتها. أما البعد البنيوي بين الموقفين فيولّـد هجاءً جوفينالياً أكثر تشدّداً وتوجهاً نحو الإصلاح.

تتضمـن إستراتيجيـات الحكايـة الطويلة التـي تعرضها آتوود بشـكل أساسي ثلاثـة معايير: المزيج الفاضـح للاستهانة والمبالغة، والتداخل بين العـادي والمفرط، وأخيراً صدام الخرافة مع استعادة محاكاة الواقـع. ومـع إدراك آتوود تمام الإدراك لكيفية قيام حداثيين أمثـال جيمس جويس بتعطيل أنظمة الرموز

(SW، ص 337) فإنها تحاول إدخال المتعة إلى الأمور العادية على نحو ظاهري. ومثل وليام فولكنر الذي استخدم المادة الواقعية للأساطير المحلية، تمزج آتوود بين القصص المستمدة من الخبرة المحلية مع القصص الخرافية أو الأسطورية، كما في رواية **تسطيح** (*Surfacing*) على سبيل المثال. هذه المعايير هي القوة الدافعة في رواياتها كما نشهدها في **أوريكس وكريك**. وهي تتداخل وتبرز في مقاطع على نحو يشبه ما يلي: «تعود أصول أماندا إلى تكساس، وهي تدّعي أنها قادرة على تذكر المكان قبل أن يصيبه الجفاف ويختفي.» وفي هذه الحالة كانت أكبر بحوالي عشر سنوات عما كانت تظن، وهو ما كانت تعتقده جيمي. بقيت تعمل لبعض الوقت على مشروع يدعى «منحوتات النسر» (أوريكس وكريك، ص 244، مع إضافة توكيد هنا). يمكن للمرء أن يلاحظ التخفيف الخاطئ للإيجاب بطريقة النفي في هذا التقديم المقتضب للموقف القطعي – تخريب فاضح متعمد للكليشيهات الثقافية المحيطة بأكبر ولاية في أمريكا والتي نجد كتّاب ما بعد الحداثة مولعين بتصويرها كاريكاتورياً. يتم إسقاط القارئ عند آتوود على أساطير الحكاية الشعبية التي تقدم من أجل التعويض المتأنّي للحقيقة والإزاحة الخيالية. وتم إدراج العبارة المفرطة حول اختفاء تكساس في تسلسل يبدو مكرساً ظاهرياً لوصف العاشق الحالي لجيمي. وهذا يتطابق مع الأسلوب الأساسي للفكاهيين الذي قال توين في تعريفهم إنهم يحولون الانتباه بعيداً عن الجوهر أو النقطة أو القناص من خلال إسقاطها بعناية في قالب الاعتيادي وقالب اللامبالاة مع الادعاء بعدم معرفته كجوهر (توين، كيف تروي قصة، ص 8).

الشفاهية وتعدد الأصوات:

أسلوب إبعاد الجمهور هذا الذي يمكن ربطه بشكل وثيق بالكرنفالية والحكاية الطويلة، هو سمة من سمات ديناميات الكتابة ما بعد الحداثوية، ويتألف من انفتاح أعراف النصوص المطبوعة على رموز الشفاهية (الخلط بين ممارسات الباروك وخطابة السكان الأصليين). وبالتوافق مع تحديد توين «للقصة الفكاهية المفكّكة وغير المتماسكة التي تربط المتناقضات والسخافات معاً بطريقة تضليلية وأحياناً غير هادفة» (توين، كيف تروي قصة، ص. 8، 11)، نجد أن قصة «لحظات هامة في حياة أمي» تعرض إستراتيجية استطرادية مماثلة تتأسس على التشويش والتأخير. وتروي قصة والدة الراوي وهي تروي الحكايا بطريقة التفافية مضحكة على لسان رواة متعددين ووسطاء ووجهات نظر تشوه الخبرة وتولّد الفكاهة. حكاية القطة التي تبلل نفسها في تنورة المرأة كلها في الوقت الذي تتظاهر فيه هي والشاب أن لا شيء قد حصل تدعو إلى تسلية لطيفة بالنسبة إلى القارئ المعاصر من خلال التعليقات التي يُقحمها الراوي الواعي حول الأعراف الاجتماعية والمحرمات الثقافية والتي تُقدم على نحو ساخر في قالب فاحش رغم جاذبيتها. «كنت على وشك الغرق في ألواح الأرضية،» تقول أمي. «ولكن ماذا كان باستطاعتي أن أفعل؟ كل ما كنت أستطيعه هو الجلوس هناك.» في تلك الأيام لم تكن مثل هذه الأمور تذكر – وتعني تبول القطة، أو أي تبول من أي نوع. وكانت تعني في الرفقة المشتركة (بيضة بلوبيرد، ص 19). وتظهر النقطة المقابلة البنيوية (تقول/ تعني) الواضحة في هذا المقطع تعقيد التقنية التي تعمل وفقها آتوود والتي

يُحـدث فيها تراكب المستويات (الجمهور الخيالي الذي يستمـع إلى حكاية الأم وجمهور آتوود الحقيقي أو الضمني) تحولاً في ديناميات التواطؤ وتحيل الضاحك مضحوكاً عليه.

لا يمكن للمرء ألّا ينتبه إلى وفرة الحوار في أعمال آتوود وكذلك شفاهية الصوت السردي الذي تولّده الأدوات التـي تستخدمها مثـل اختيار الزمن المضارع كزمـن للقصة، والترخيـم، والاستخدام الترابطي للفاصلـة، والتميـز باستخدام المصطلحـات العامية بأسلوب غير رفيـع بشكل متعمـد. سيستمر النقاش التـالي في دمج الطريقة التي تشارك من خلالها هذه السمـات في الإستراتيجية الكرنفالية للتوقع المضاد والابتذال، بما يؤدي إلى تقليص الفجوة المتكررة بين مستويات اللغة والخبرة. هذه الاستراتيجية مستمدة مـن المفهوم الذي حـدده باختين في الروايـة الكوميدية وأطلق عليـه «التباين اللغـوي» أو «التهجين» الذي يضـع فيـه أكثر من طريقتين للكلام والأساليب وأنظمة الاعتقاد ضمن كلام متحدث واحد. وقد رأينا للتو في قصـة «**الأعمـام**» الأسلوب التهكمي للغات المتعارضة العامة والمهنيـة. ويجري إسقاط هذا على مستوى ثالـث من الخطاب هـو كلام المؤلف الذي يُطعّم ويلفت الانتباه إلى منظور سوزانا التبسيطي وعدم الأمانة الفكرية بخصوص صنعتها: «تعلمت استخدام الكثير من الصفات. أتوا أزواجاً أزواجاً، خيّرون وشريرون. يمكن لنفس اللوحة أن تكون مفعمة بالطاقة أو الفوضى، ساكنة أو مشبعة بالقيم الكلاسيكية، حسب الهوى (**نصـائح البريـة**، (ص 137). هذا الكلام مزدوج الأسلـوب يدعو القراء إلى الابتعاد عن بروتوكول اللغة الطنانة التي تتعلم سوزانا إنتاجها وكذلك بروتوكول البذاءة الذي يسخر منه الصحفيون الذكور. وبالمثل، تقـدم آتـوود عبر رواية **أوريكس وكريـك** كلام كريك عن حبة السعادة كخطـاب غير مباشر فقط لكسره من خلال إحاطته بكلام مخفي لجيمي صاحبة وجهة النظر التي يمكن للقارئ أن يدرك صوت المؤلف من ورائهـا. في **قصـة الخادمـة** (*The Handmaid's Tale*). و**السـفاح الأعمـى** (*The Blind Assassin*)، يلفـت النقاد الانتبـاه إلى الاستخدام المفرط للأصوات المتعددة التي تتشابـك مع أصوات المؤلفين والرواة وتتقاطع مع الأصوات التي لا تتجسد عبر الشخصيات مثل العمة ليديا أو ريني، بالترتيب.

لم أرتـد السينمـا إلا حينما تزوجت لأن رينـي قالت إن البيجو كان أرخـص للفتيات الصغيرات بكل الأحـوال. كان الرجـال يذهبون إلى هناك بغرض التجول؛ رجال قـذرو التفكير. كانوا يجلسون في المقاعد المجـاورة لـك ويلصقون أيديهـم عليك كصائدة الذباب، وقبـل أن تدري ستكون أيديهـم تتسلق جسدك. حسب وصف ريني، ستكون الفتاة أو المرأة باردة دائماً، ولكن مع تعدد الأيدي الممتدة إلى جسدها ستصبح كصالة ألعاب رياضية مزدحمة. وستتجرد من قدرتها على الصراخ أو الحراك على نحو لا يمكن تصديقه.

يحتـوي التراكب متعدد الأصوات على خطاب متعدد المستويات للـرأي الحالي، وهو نفسه عبارة عن بنية تتناقلها الأجيال. يتضخم تنافر الأصوات من خلال اللجوء إلى الكليشيهات اللغوية (صائد الذباب) ويتـم توسيعه من خلال تجسيـده بشكل صارخ ليصير (صالة ألعاب رياضية مزدحمة) ومزجه لينتج تنافراً كوميدياً، ليسـخر بدوره من قيم الكليشـيهات الثقافيـة المقبولة اجتماعياً. وهذه الفجـوة بين الحرفي والمجازي تـؤدي إلى قلب الأمـور وتسخيفها. هذا التسلسل الخاص يوضّح كيف تتم صناعـة المواقف الإيديولوجية ونقلهـا وكيـف أننا غالباً ما نجد في جوهرها تشديداً على النوع الاجتماعي وبناء الهوية. وفي هذا السياق،

نجد أن قصة **عصر الرصاص** تخفي خطاباً للرأي الحالي في ثنايا خطاب والدة البطل الذي يتم تصفيته من خلال فهم الفتاة الشابة، في حين يتم إخفاء الكل عبر صوت المؤلف كلي المعرفة. ويتم الكشف عن دمج وإخفاء الأقوال المتعددة من خلال خاصية التصعيد المفرط للحكاية الطويلة.

حسب وصف والدتها لسير الأمور فقد كنتَ شاباً لفترة وجيزة ومن ثم سقطت. لقد سقطت إلى الأسفل كتفاحة نضجت أكثر من اللازم وسُحقت وأنت ترتطم بالأرض، ثم سقطت وسقط كل شيء يتعلق بك أيضاً. لقد سقطتِ أقواساً ورحماً وسقط شعركِ وأسنانك. هذا ما فعله بك الإنجاب. عرّضك لقوة الجاذبية. (**نصائح البرية**، ص 157).

تمكّن هذه الأدوات متعددة الأصوات آتوود من تفكيك بعض التطورات السياسية التاريخية على نطاق واسع. وهذا النمط الهزلي غير المباشر الموجود خارج نطاق الجدل المنطقي يعطي هجومها قوة بحيث لا يمكن تفاديه أما في رواية **السفّاح الأعمى** فيسمح التباين اللغوي، على سبيل المثال، للكاتب بالسخرية من مبنى الإمبراطورية التجارية في العصر الاستعماري في القرن التاسع عشر. ويَظهر الترميز المفرط الساخر في بعض المقاطع التي تعطي قوة للرأسمالية الكندية الوليدة، ومع ذلك فهذه المقاطع ينتشر فيها صوت آيريس ممتزجاً بدوره بصوت المؤلف وملوناً الموضوع الأصلي. ولا تنفصل الفكاهة التي تبرز في المقاطع التي تمّت مناقشتها عن الأشكال المتعددة للازدواجية التي تتضمن انحرافاً وإزاحة أو تفكيكاً وإعادة تنظيم، لذلك من المفيد جداً النظر فيها ودراستها عن كثب.

السخرية والهجاء:

النمط المميز لإزاحة المعنى وتأخيره واضح للعيان في الصوت المزدوج للسخرية الذي يؤكد ويقوِّض معاً، وقد شهدناه بالفعل في المقاطع السابقة. وعن طريق قلب المستويات الدلالية المعتادة وإعطاء الأفضلية للكامن أو الضمني على ما تتم الإشارة إليه أو إعلانه، تعمل آتوود على التقويض. ولكي يكون خطابها المزدوج فاعلاً تجده يعتمد على قدرة القارئ على فك شيفرات ألغاز العبارات المجازية المتأصلة في المداورات. كما يمكن أن تشتمل استراتيجيتها الساخرة على اللجوء إلى غموض من خلال تعدد المعنى، والمراوغة أو الازدواجية، بما يظهر ما تطلق عليه ليندا هاتشيون «اللغة ذات الطبيعة الزلقة». وفي قصة **الوزن**، التي تدور حول امرأة قتلها زوجها المحامي، يصاب المرء بالدهشة جراء التناقض في التأكيد على أنه «محام، وأن لديه قضايا كبيرة» (**نصائح البرية**، ص 183)، حيث لا يتوافق الفعل مع الموضوع الافتتاحي أو موضوع فعل الكلام. يجذب الانقسام الكوميدي في مثل هذا البناء التراكمي الانتباه إلى التناقضات الموجودة في ثقافتنا (هاتشيون، تقسيم الصور، ص 8) - في هذه الحالة يكون جواباً عن السؤال الذي يقول «لماذا لا يكون للنساء المعنّفات محام جيد؟»، (**نصائح البرية**، ص 184). وإضافة إلى عدم الاستقرار اللغوي، يمكن أن تنطوي السخرية على عدم استقرار في عدم التآلف الموقفي وتجديد السياق. وفي كلتا الحالتين، تعمل السخرية ضمن نماذج المسافة والمعيارية (وهو تناقض يولد الموقف الساخر)، التي تتضمن الآليات المضاعفة للوعي الذاتي والانفصال. وهذه المسافة الساخرة تمتلئ في

بعض الأحيان بالخير الممتع. في قصة **لحظات هامة**، يصور الراوي بطريقة غير متجانسة الأشخاص الذين شهدت والدتها توافدهم إلى منزلها بوصفها ابنة طبيب القرية:

إنهم يمسكون بأجزاء من أجسادهم - إبهامات - أصابع يد - أصابع قدم آذان، أنوف - قطعت بطريق الخطأ، ويضغطون على هذه الأجزاء المقطوعة على جذوع أجسادهم كما لو أنهم يقومون بإلصاق عجينة، على أمل عبثي بأن يكون جدها قادراً على خياطتها وإعادتها إلى مكانها وتضميد الجراح الناجمة عن ضربات الفؤوس والمناشير والسكاكين والقدر.

(BE، ص. 12-11)

يتعزّز البعد الكوميدي في القائمة التي وضعها راوٍ أكثر حكمة من خلال التشكيل الختامي حيث القدر يضاف بشكل غير متناسب إلى عدد من الأدوات المسيئة. وهنا نجد أن آتوود تستخدم النطاق الكامل لصيغ السخرية بدءاً بالصيغ اللفظية والدرامية (بالاستناد إلى نية المتحدث أو جهله بالقصد الساخر) وصولاً إلى الصيغ البنيوية والكونية (القائمة على الازدواجية السردية أو التأليفية). ومن خلال مجموعة كبيرة من العبارات المجازية التي تتراوح بين الاستعارة والتشكيل وصولاً إلى النقيض واللعب على الكلمات، يمكن فضح السرديات الرئيسة الأوروبية. في قصة **عصر الرصاص** تم تقليص بعثة فرانكلين التي انطلقت للعثور على الممر الشمالي الغربي من حجم الملحمة والأسطورة إلى حجم التوافه من خلال الاستهانة التي تعزّزها الجملة الختامية التي تشدّد على المستوى المنخفض للغة الكرنفالية: «إنها تعرف ما هي بعثة فرانكلين. كانت السفينتان اللتان تحملان الأسماء سيئة الحظ راسيتين - تيرور وأيريباس. عرفت ذلك في المدرسة أيضاً إلى جانب كثير من البعثات الاستكشافية الفاشلة. لم يكن الكثير من هؤلاء المستكشفين قد خرجوا منها وهم بخير تماماً، فقد كانوا يصابون بالأسقربوط على الدوام، أو يُفقدون" (**نصائح البرية**، ص 156).

في المجموعة القصصية نفسها، تركّز آتوود على كيف استطاعت أمة مستوطنة مثل كندا بناء تميزها عن بريطانيا العظمى من خلال نقل الطوطم، وهي عملية تماهٍ مع ثقافات السكان الأصليين في فضاء عالمها الجديد. أما عبادة الهمجي النبيل التي تسمح بالانتقال عبر الثقافات فهي عبارة عن دعامة دائمة للسخرية البنيوية في **نصائح البرية** (*Wilderness Tips*) ، والتي تتم السخرية منها بطريقة غير ملائمة تجمع بين تقنيات التعداد والتسلسل، مع تلك الأقواس والخطوط المائلة - وهي أدوات تدل على زيادة في الكلام.

كان هنالك الكثير [في الدليل] حول الهنود ونبلهم وشجاعتهم وصدقهم ونظافتهم ووقارهم وحسن ضيافتهم وشرفهم. (. . . متى كانت آخر مرة سمع فيها رولاند أي شيء يتلقى مديحاً لكونه جديراً بالإجلال؟) قاموا بالهجوم فقط دفاعاً عن النفس ولمنع سرقة أرضهم. واتخذوا مسارات مختلفة أيضاً. كان هناك رسم تخطيطي في الصفحة 208 عن آثار أقدام تعود لهندي ولرجل أبيض: كان الرجل الأبيض ينتعل حذاءً فيه مسامير وأصابع قدميه تتوجه نحو الخارج في حين ارتدى الهندي حذاء دون كعب وكانت قدماه تتجهان نحو الأمام. . .

في ذلك الصيف ركض بمنشفة شاي مطوية في مقدمة ثوب السباحة بحثاً عن مئزر. (**نصائح البرية**، ص 208).

يتـم إبطال ديناميـات التضخيم الإضافية للتفاصيل الواقعيـة الحساسة على نحو سخيف من خلال التـوازي المضـاد – الاختزالي بالأساس – والصدام المتضارب للعوالم عبر الاستبدال غير البطولي لمنشفة الشاي بالمئزر.

وإلى جانـب مثل هـذه السخرية الخيرية التي تحتوي إيحاءات للسخريـة الذاتية، هناك أشكال أكثر تشـدّداً للهجـاء. الواضـح أن أهداف آتـوود الساخـرة تتوافق بشكل كليٍّ مـع اهتمامات جيلهـا والطبقة الاجتماعيـة والمنطقة والتعليـم والنوع الاجتماعي. وهكذا يتطلب الاستقبال الناجـح أُطراً مشتركة معينة فيمـا يتعلق بالقيـم والسياق الثقافي أو الإجمـاع المجتمعي. كما تسود الانشغـالات البيئية في روايات، مثل روايـة **عـين القطـة** التي ينتقد الـراوي فيها القطع الواضـح في كولومبيا البريطانية عـبر مزيج ذكي من السخرية الاجتماعية – وهي تكيل المديح من خلال اللوم، وتلقي باللائمة حينما تكيل المدح، مشيرة بذلك إلى أن الكنديين يعملون بجد على إفساد بيئتهم الطبيعية: «إنه غير حقيقي، إنه ليس باهتاً، وليس مسطّحاً وليـس قـذراً بالقدر الكافي. ومع ذلك، فهم يعملون على هذا الأمر. امشِ بضعة أميال هنا، وبضعة أميال هنـاك، خارج إطار الصورة، وستصل إلى أرض الجذوع» (**عـين القطة**، ص. 44-43). في السياق الأكثر مباشرة للخطأ، يتم تقديم الصيد على أنه ذبح في رواية **تسـطيح** أو **نصـائح البرية** التي يكون فيه رولاند قـد فقد شهيته للصيد والهـدف النهائي للصيد: «جثة الوعل ذي القرون المربوطة إلى مقدمات السيارات كزينة غريبة لغطاء المحرك، والرؤوس المقطوعة الرائعة تنظر بعيون باهتة من أعلى الشاحنات الصغيرة. يستطيع تفهم سبب السعي للحصول على لحم الغزال، ومن القتل بغرض الأكل، ولكن أن يكون لديك رأساً مقطوعـاً معلّقاً على الجـدار؟ ما الذي يثبته هذا، عدا عـن أن الغزال غير قادر على المقاومة؟» (**نصـائح البرية**، ص 205). هذا التوازي بين الرأس وزينة الغطاء هي من تقنيات آتوود المزعزعة التي تعتمد على تشويـه الموقـف وإعادة صياغة السيـاق. ويؤدي وجود القيـود اللغوية المثقلة بالقيمة مـع الأسئلة البلاغية والانحـراف الأخير إلى اتهام شرس لهذه الرياضة وتستهدف – إضافة إلى ذلـك – القوة الذكورية التي تتغـذى علـى مثل هذه الممارسات. وللمفارقـة، ففي قصة الوزن في المجموعـة القصصية نفسها، نجد أن الغـرور يُنشـئ تكافؤاً بين الرجال واللحـم: «إنه العصر الذي يسمّى بالـذروة، كلحم البقر. كلهم يمتلكون ذلـك الأمر الثمين (لحمي). صلابة شديدة (كاللحم). وكلهم يقومون بالأمور نفسها: يبدؤون بالسكواش ومـن ثـم ينتقلون إلى التنس وينتهون بالغولف. فهذا يبقيهم في حالة جيـدة. مائتا رطل من شرائح اللحم الساخنة» (**نصائح البرية**، ص 177). فضح الكرنفالية للفحولة الذكرية هو الهيكل الثلاثي الفعّال الذي لا يعلـو إيقاعـه إلا ليهبـط. وتنعكس الاختزاليـة الهزلية للجملـة الاسمية النهائية رسمياً في التحول من الـوزن الثلاثي إلى الوزن الثنائـي مع إعطاء «وزن» أكبر من خلال التفعيلـة الختامية المكونة من مقطعين (spondee).

وبما أن المواقف الإيديولوجية التي تحكم النوع الاجتماعي وأدوار السلطة هي نتيجة متكررة لسخرية آتوود، فقد تم عرضها بإسهاب لسنوات ولم تعد تشكل الوجه الأصلي لإنتاج آتوود. يظهر النص الوارد أعلاه مـرة أخرى أن أصالة الكاتبـة تكمن في براعتها البيانية، وفي تفوقها الـذي يستطيع نقل النظرة الساخرة

جيئة وذهاباً من الانفصال الممتع إلى السخط الأخلاقي. التلاعب ما وراء اللغوي بتعدد المعاني والجناس هو عبارة عن أدوات تتكرّر على نحو معروف في **قصة الخادمة** لانتقاد الممارسات اللغوية المؤسساتية التي تعمل على تعزيز الإيديولوجية. أما في رواية **السفاح الأعمى**، فنجد أن مجرد جذب الانتباه للفجوات الموجودة بين الدال والمدلول يمكن أن تؤدي إلى السخرية والتصغير، كما هي الحال حينما تلاحظ إيريس أن مضيفة مجتمع محدثي الثراء وينفريد غريفين بريور قد «أبحرت»، وهو ما يعني، بالنسبة إليها، الجلوس على وسادة في قارب وهي تعتمر قبعة وتتناول شراباً» (**السفاح الأعمى**، ص 231). وعلى مستوى أكثر عمومية، يمكن أن يولّد التلاعب بالكلمات بسمة ذات طبيعة تواطؤية بما أن استخدام آتوود المفرط لضمير المتكلم يقترح: «سن اليأس، وهي فترة يتم من خلالها إعادة النظر في الرجال» (**نصائح البرية**، ص 179). إعادة تعريف مصطلح «النساء المعنّفات» على نحو هزلي بأسلوب تعددي الأصوات من منظور ثقافة الوجبات السريعة الشعبية يُظهر شكلاً من أشكال التسليع من خلال الضحك القاسي للفكاهة السوداء: «نساء معنّفات. أستطيع رؤية ذلك في الأضواء، كمطعم للوجبات السريعة على جانب الطريق. خذ بعض الوجبات الطازجة. من حلقات البصل والدجاج المقلي» (**نصائح البرية**، ص 183). اللعب الذكي على التعددية الدلالية يسخر من الصور النمطية التي تعزّزها الشوفينية الذكرية حينما يخترع الأبطال في قصة **الوزن** تعاريف بديلة للتسميات التي تطبّق على النساء العاملات: «ستريدنت: منتج من أعواد الأسنان الطبية الذي يستخدم في معالجة أمراض اللثة» (**نصائح البرية**، ص 175). ويبرز التعاطف مع النسويين المتعبين الذين يمضي بهم العمر في تشبيهات مروّعة: أفكر في الرجل التالي كما لو أنه حصان كهل عليه أن يفكر في القفزة التالية ... أتألق في مهنتي كما النحاس المعتّق. . . إنها داعم لي، كما تدعم حمالة الصدر المزودة بأسلاك الصدر» (**نصائح البرية**، ص 181). الخلط بين الضاحك والمضحوك عليه في مثل هذه السخرية الذاتية يهيم بالقارئ ليقوم بعمليات الاستدلال والإدراك. وفي مكان آخر من القصة تدعو تأملات الراوي حول الخيار والقوة (انعدام الحيلة) إلى التماهي بشكل أكثر وضوحاً، موجهةً القارئ بحزم إلى البنى الدورية المميزة التي لا ترتقي إلا لتعاود الهبوط. «سنأخذ النظام على عاتقنا، ونحصل على تسويات أفضل للطلاق ونناضل للحصول على أجور متساوية. أردنا العدالة والإنصاف. وكنا نظن أن هذا هو الهدف من وجود القوانين» (**نصائح البرية**، ص 176).

وإلى جانب صيغ الهجاء الهوراسية والجوفينالية التي تولّد – على التوالي – ضحكة الإدراك والتماهي أو ضحكة السخرية والابتعاد، يقف القارئ في مواجهة النمط المينيبي المفضل للكثير من الكتّاب المعاصرين. ومثل روبيرتسون دافيس وموردخاي ريتشلر ومافيس غالانت وثوماس كينغ، تؤسس الحالة الهجائية لدى آتوود للعلاقات المعقدة بين القارئ والراوي والشخصية. وتنقل القيم الإيجابية الضمنية التي يدافع عنها صوت المؤلف وكذلك القيم السلبية التي تهاجمها هي. تبدو هذه الأمور متجذّرة في النماذج العامة للهيمنة والدوغمائية أكثر من الكيانات السياسية الخاصة بما أن أهداف السخرية تتراوح بين الرأسمالية شديدة التحفظ والمساومة الجماعية والاتحادات والإضرابات. أما روايات آتوود **قصة الخادمة**، و**السفاح الأعمى**، و**أوريكس وكريك** فهي مبنية حول سلسلة من الحوارات الخادعة التي عادة

مـا يقوم نورثروب فراي بدمجهـا مع مشهد المائدة الصوفيـة التي تصوّر أشخاصـاً يجسّدون المجتمعات الاجتماعيـة الاقتصاديـة المتعددة المستهدفة. يجري تقويض قيمها إلى حـدٍّ ما بشكل سرّي إما عن طريق كشـف أنيـق - يبـدو أن لا جدال فيه ومصمم لصناعة مقاومة لدى القـارئ - أو عن طريق التأليب الأكثر علانية ضد المتحدثين باسم المؤلف كما هي الحال مع «أفريد وآيريس»، (بطمس الصيغ المباشرة للمتكلم الأول أو غير المباشرة للشخص الثالث) أو جيمي/ سنومان. تمت صياغة الشخصيات التي تجسد الأفكار أو القيـم المستهزأ بها لتكون شبـه كاريكاتورية، بدءاً من أسنان العمّة ليديا المصفرة والطويلة والتي تشبه أسنان القوارض، مروراً بالحيل المهذبة لوينفرد غريفين برايور، ووصولاً إلى سعة المعرفة العلمية المجنونة والمتحذلقة لكريك.

المحاكاة الساخرة وما وراء النصية:

عنـد مناقشة آليات الكتابـة الفكاهية رأينا أن آتوود نفسها صنّفتهـا إلى ثلاثة أجناس تم الاعتراف بهـا عمومـاً وتميز بشكل اعتباطي بين الهجاء والمحـاكاة الساخرة. وفي الوقت الـذي توجه فيه آتوود دون شـك الضحك الساخـر نحو ما تعدُّه هي إساءة استخدام للسلطة في المجـالات المتعددة للخبرة الإنسانية، نجد أيضاً سمة الانعكاس الذاتي في كتاباتها التي غالباً ما تدخل في تقاليد عملية الخلق نفسها وكذلك في آليات الاستقبال. تتم السخرية من الأنواع الفرعية المختلفة للكتابة الصحفية في روايات **الاسم المستعار غريس**(*Alias Grace*)، و**السفاح الأعمى** حيث الأخيرة هي عبارة عن كاريكاتور لا يصور فقط ضبابية معينـة تتعلق بالصـدق وإنما هي وصف ساخر لبعض الرموز الجمالية، مثل أعمـدة الأنماط الشكلانية المتدفقـة والإفراط في استخدام الجناس والطباق. وعادة مـا تتوجه أسلحة المبالغة والتشويه نحو الفنون البصريـة أيضـاً لأن عـالم الفن ينحو نحـو مساندة المجتمع الأكـبر للمفكرين من أولئـك الذين ينتجون وأولئـك الذيـن يقيّمون وأولئـك الذين يشترون. وفي حـين أن قصة **الأعمام** تستهـدف المراجعات الفنيّة الرنّانـة على نحو احتيالي نجد أن روايتي **تسـطيح** و**عين القطـة** تسخران من التقاليد الفنية نفسها لكي تظهـرا العلاقـات الموجودة بين الفن والسلطة أو المنفعـة. أما الراوي في رواية **تسـطيح** فهو فنان تجاري يـبرع في إنتـاج الكليشيهات البصرية حسب الطلب الرائج في السـوق، وقد تعلّم كيفية التوصل إلى تسوية حتـى قبـل أن يُطلب منـه ذلك. وبأسلوب اختزالي علـى نحو مستفز للتقليد الساخـر، يلاحظ الراوي في قصة **عين القطة** الأثرياء وهم يتظاهرون بأنهم آلهة، ويلاحظ أنه «لا يمكن الجمع بين الفواكه والمذابح عـادة، وكذلك الأمر بالنسبـة للآلهة والفلاحين. والنساء العاريات يعرضـن بنفس طريقة عرض أطباق اللحم وجراد البحر النافق» (**عين القطة**، ص 346). ومع ذلك، فإن الموضوع المفضّل للمحاكاة لدى آتوود هو الأدب بعينه.

جذبت قصة **ليدي أوراكل**، وهي إحدى أوائل الروايات ما وراء الخيالية التي كشفت التقاليد المبتذلة لكتابـة الصيغ، قدراً كبيراً من الاهتمام الأكاديمي. وتتطابق روايات مارغريت آتوود التي نشرت مع بداية القرن؛ **السفاح الأعمى** و**أوريكس وكريك**، مع الأجناس الأدبية الشعبية عالية الترميز وتتجاوزها بأسلوب

ساخـر ولأغراض ساخرة. أما قصة **أوريكس وكريك** كما **قصـة الخادمة** واللتـين تنتميان للجنس الأدبي الفرعي الخاص بالخيال التأملي، فتترسخ في التقليد (المناهض) لليوتوبيا الذي يمتزج دائماً بنوع الهجاء من خلال تحويل زاوية التدقيق. وتحت عنوان «قصة الخادمة: شذوذ نسوي؟ »حدّدت مارغريت آتوود على نحـو غير لائق تقليدين مناهضين للطوباوية على أنهمـا «جولة في نظام الصرف الصحي» – والذي يفسر فيـه تسلسل الخطـاب أو السرد كيفية عمل المجتمـع – و«القصة الصحيحة»، حيث تقـدم عرضاً تاريخياً لمـا آلت إليه الأمـور وتتضمن عادة انهيـاراً، أو كارثة اجتماعية ما.» وفي الوقت الـذي وضعت فيه الكاتبة «القصـة الصحيحـة» في نهاية **قصـة الخادمة** لكيلا «تخـلّ بمتن النص»، على حد قولهـا (دفوراك، لير، مارغرت آتوود، ص 20)، نجد أنها تدمجها في قصة **أوريكس وكريك** مباشرة في السرد الذي يتألف من ومضـات ارتجاعية (flashbacks) منتظمة إلى جانب «رحلة نظام الصرف الصحي» من خلال تداعيات الانهيـار الاجتماعـي المروّع. ثمة سخرية من «الرحلـة» الكبرى على نحو مصغّر من خـلال تأجيل الرحلة الصغـرى إلى الجنة. هذا المصطلـح بحد ذاته هو أحد المركّبات المبتكرة الوافرة التي تعمل كعلامات تدل علـى ديناميـات الابتذال في الرواية التي يحوّلها الكاتب ليس فقط في اتجاه الهجاء الاجتماعي وإنما أيضاً نحـو المحـاكاة الساخرة الشاملة ومـا وراء النصية في عـدد لا يُحصى من النصوص، كما هي الحال في النَّصـ الـذي يقلد برقة ماري شيلـي في «فرانكنشتاين»، وفي التهكُّم من الشفـاء (الذاتي) المبرمج الذي يوجد عادة في (المناهضة) اليوتوبيا:

عمـل كريك لسنوات على الخرخـرة. حالما اكتشف أن عائلة القطة تصدر خرخرة بالتردد نفسه كما تـردُّد الموجـات فوق الصوتيـة المستخدمة في حالة كسور العظـام والآفات الجلديـة وأن العائلة كان لديها آليـة الشفـاء الذاتي نفسها، تحول إلى عكس ما هو عليـه في محاولة منه لتثبيت تلك الميزة. كانت الخدعة في تعديـل الجهاز اللامي وتكييـف المسارات العصبية الإرادية وأنظمة القشـرة المخيّة المتكيفة دون إعاقة لقـدرات الكلام. كان هناك عدد قليل من التجارب الفاشلة كما يتذكر سنومان. وأظهرت إحدى الدفعات التجريبيـة للأطفـال ميلاً نحو إنبـات الشوارب واقتـلاع الستائر.. واحد منها كان يقتصـر على الأسماء والأفعال والزئير. (**أوريكس وكريك**، ص 156).

تجـدر الإشـارة مرة أخـرى إلى الآليات المميزة للحكايـة الطويلة المتكونة أساسـاً في تصادم العادي والمفـرط، حيث يتعايش الابتكار الرائع (صناعة جنس بشري جديـد ذاتي الاستشفاء) واستعادة محاكاة الواقـع (معجم تشريح وتقنية عليا قابل للتحقق، أو عبارات تستدعي الخيارات العالمية المعروفة للصناعة والسيارات) ويتصادمان من خلال الديناميات المتعارضة للاستهانة والمبالغة. وتبني مارغريت آتوود، مثل فكاهيين آخرين بدءاً بثوماس هاليبوبتون ومارك توين وصولاً إلى روبرت كرويتش وثوماس كينغ، نمطاً من المبالغـة ينتقل من مجال المعقوليـة إلى مجال الإفراط في المبالغة واللامعقوليـة المذهلة. والمكون الفكاهي الأساسـ في هـذا الكوكتيل هو الابتذال الـذي يتعزّز من خلال إقحـام مستوى لغوي مألـوف وموضوعات منزلية وأعمال غير بطولية تتوَّج بقائمة تتعثر بشخصها الأخير غريب الأطوار.

وعلى النقيض من خيار ستيفن ليكوك للسخرية العالية الذي يتضمّن تطبيق أسلوب كبير على أحداث

تافهة، نجد أن آتوود تفضّل النهج البديل للسخرية الهابطة. فهي تتناول موضوعاً رفيعاً – اغتصاب البشرية للسلطات الإلهية للخلق وتوليد الدمار والانقراض الذاتي – وتطبق عليه الأسلوب الهابط على نحو متعمد. ويتضمن النوع الهزلي بعداً كرنفالياً واضحاً في الفجوة المتكرّرة بين الحدث ومستوى اللغة المستخدمة لتصوير ذلك الحدث. وعندما يكشف كريك لجيمي عن نوع جديد من البشر أوجده هو وزملاؤه من علماء الوراثة، يفاخر بتخلصه من شرور العرقية والمناطقية والجشع والشهوة والخرافة والجوع، إلا أن التسلسل الذي يتوافق بشكل كامل مع التقليد الطوباوي يتحوّل نحو التقليد الساخر حينما يتبجّح كريك بذكر صفات النوع الجديد التي يذكر من ضمنها قدرة هذا النوع على إعادة تدوير فضلاته. يتبع الحوار التالي نمطاً كرنفالياً معكوساً يتم إنتاجه من خلال السخرية المزدوجة؛ اللفظية (بما في ذلك نية المستخدم التهكمية) والبنيوية (التي لا يقصدها الشخص وإنما المؤلف الضمني):

قالت جيمي: «المعذرة.» «لكن كثيراً من هذه الأمور هي ليست ما يطلبها الآباء في أبنائهم» ألم تندفع قليلاً؟»

قال كريك بصبر: «لقد أخبرتك.» «هذه هي نماذج الأرضية. إنها تمثّل فنَّ الممكن. يمكننا إحصاء الميزات الفردية للمشترين المحتملين، ومن ثم يمكننا التخصيص. لن يرغب كل الأشخاص بالحصول على كل الأجراس والصافرات، نحن نعلم ذلك. رغم أنك ستندهشين من عدد الأشخاص الراغبين بالحصول على طفل جميل وذكي لا يأكل إلا العشب. فالنباتيون يهتمون بهذه الأمور الصغيرة. لقد أجرينا أبحاث السوق الخاصة بنا».

أمر جيد، فكرت جيمي. يمكن لطفلك أن يتضاعف كجزازة العشب.

(**أوريكس وكريك**، ص. 06-305)

تتم الإشارة إلى النية التهكمية لدى جيمي من خلال استخدام الأدوات المتعددة: المستوى الاصطلاحي المتدنّي الذي يقلّل من الاستغلال الكبير للأشياء، والاستهانة المزدوجة للفعل والمحدّد الكمي (يندفع/ قليلاً)، والاستعارة المنزلية التي تطرح قابلية استبدال دلالي غير متناسقة (طفل/جزازة العشب) بطريقة تولد المرح. أما السخرية البنيوية السويفتية فهي أكثر حدة وتتطلب من القارئ تواطؤاً حذراً لفك شيفرتها. تخلو رحلة كريك في نظام الصرف الصحي من السخرية المتعمدة ولكنها تمتلئ بالنية التأليفية للسخرية والابتعاد. فاستخدامه المكثّف للغة التسويق ممتزجاً بالاستهانة والإطناب المتكررين مصمم لتصوير رفض عمليات التسليع التي أطلقها وكذلك التشكيك في حماقة وقسوة الشخص البارع الذي يرمز لمجتمع فقد عقله. ومن خلال التبنّي الساخر للنوع الأدبي (المناهض) لليوتوبيا، تأتي رواية أوريكس وكريك لتسخر بكل تأكيد من الأنماط الاجتماعية المعاصرة. واللافت إلى حد ما هو أن البنية النصية المفرطة للرواية التي تتألف من أصداء نصية داخلية ونصية بينية تتمم وحتى أنها تتفوق على النقد الاجتماعي.

وتأتي رواية **السفاح الأعمى** كسخرية أدبية أكثر تهجيناً، إذ يحتوي السرد الأساسي على قصة ضمن قصة من الخيال العلمي المجزّأ. في السرد التأطيري، مواجهة آيريس الشابة مع المجلّات الرخيصة

والكتب الكوميدية هو سردية خلفية ساخرة تحلل الطريقة التي تبني فيها مواقع التمثيل الشعبية تصوراتنا ورغباتنا وقيمنا. أما الزاوية الساذجة للرؤية فتسمح للكاتب بالسخرية من الصيغ الخاصة بمثل هذا الأدب ضخم الإنتاج. وتمتزج الأوصاف متعدّدة المستويات بصوت راوٍ أقدم يدرك الأنماط ويفكُّ رموز قواعد اللعبة الشاملة: «كان المجرمون والمتاجرون بالرقيق الأبيض يظهرون في المجلات البوليسية بمسدساتهم المغطاة بالدماء. وهنا كانت الوريثات واسعات الأعين ممن حصلن على ثروات كبيرة وكُنَّ يُنَومنَ بالإثير ويُوثَقنَ بحبل غسيل – أكثر كثيراً مما هو مطلوب – ويُحبسن في قمرات اليخوت أو في سراديب الكنائس المهجورة، أو في أقبية القلاع الرطبة» (**السفاح الأعمى**، ص 153). ومن خلال أدواتها المتراكمة الشخصية، كانت آتوود تحاكي بسخرية لبّ جماليات الأدب التخييلي الميكانيكية في الإثارة والإفراط. وكان السرد المؤطر يقدّم أيضاً وعلى نحو ساخر الرموز العامة بإظهار تشابه ما بين الكتابة والطبخ، بما أن لكل منهما مكوِّنات ستؤدي دائماً إلى الطبق المطلوب نفسه حتى مع وجود بدائل معينة. كانت آتوود تستهدف بسخريتها بلا شك الكليشيهات الثقافية التي تظهر منها هذه الصيغ الخيالية، إلا أن الخلط الذكي بين المستويات المختلفة للسرد تستخدم التأكيد على آليات التلاعب المتعلقة بروايتها الخاصة. ونجد أن ما وراء الخيال التخريبي الذي يراكب عالماً حقيقياً يمكن تحديده على عالم غريب ومبتكر يكشف مهارة الكاتب في نصب «أفخاخ شعرية خادعة» للقارئ الغافل/ المضحوك عليه.

وفي الوقت الذي يتحرى فيه هذا الفصل الإستراتيجيات والممارسات المتقاربة في نصوص مارغريت آتوود وخاصة في الأهداف والوسائل والمبادئ البنيوية لتمثيلاتها الفكاهية، نجد أن مناقشة آليات الهزل المتجذرة بجوهرها في المراوغة والازدواجية هو مسألة حسّاسة لا تعتمد على الإنتاج وحسب، بل على التلقي أيضاً. وتجدر الإشارة إلى أن الضحك هو ظاهرة اجتماعية تنتمي إلى مجالات الاتصال والمجتمع، لذلك، فالتقنيات المجازية التي تنشرها آتوود ببراعة فائقة تعتمد في النهاية على تصور القارئ والإستراتيجيات التأويلية التي تتطلب بدورها أنظمة اعتقاد مشتركة ومعينة. إنها تتلاعب بهذه الأطر الثقافية بقدر من البراعة يساوي قدر تلاعبها باللغة ولعبها بالسمات الشكلية الكامنة وراء مجالات العمل الاجتماعي والأفكار. وفي النهاية وعلى طريقة الفكاهيين القدامى، نستطيع القول إن آتوود هي شخص أخلاقي يعمل على إيجاد توافق للوظيفة المزدوجة للأدب وذلك بغرض الترفيه والتعليم.

المصدر:

https//:www.academia.edu.

رؤى مارغريت آتوود الديستوبية [1]
«قصة الخادمة» و«أوريكس وكريك»

تأليف: كورال آن هاولز
ترجمة: لين المهايني •

كـورال آن هاولـز (Coral Ann Howells): **متخصّصة في التدريـس والكتابة عن الأدب الكندي، ولاسيما الكاتبات الكنديات المعاصرات، بما في ذلك مارغريت آتوود وأليس مونرو..**

تبـدأ القصص الخياليـة جميعها بسؤال: (ماذا لو)؟ ويختلف سؤال ماذا لو من كتاب إلى كتاب . . . ولكن هناك دائماً ذاك السؤال والرواية هي الجواب عنه.

فرضيـة آتـوود حـول البدايـات السردية تغدو أكـثر إلحاحاً عند النظـر إلى روايتيهـا الجاريتين في المستقبـل القريـب **قصـة الخادمـة** (*The Handmaid's Tale*, 1985) وأوريكس وكريك *Oryx and* (*Crake*, 2003) ، وكلتاهما استجابة كاتبة مبدعة تجاه المواقف المعاصرة لأزمة ثقافية، لأنهما تفترضان مـا قـد يحدث فيما أسمتـه آتوود «لحظـات حاسمة» بعدها «لا يعـود شيء كما كان.» بهـذه القفزات بين الماضي والحاضر والمستقبل في هذه الملاحظات الافتتاحية؛ لربّما اتّضحت بالفعل الصفات المميِّزة لجنس هاتين الروايتين الأدبي، ألا وهو الديستوبيا.

لعـلّ الوظيفـة الأساسيـة للديستوبيـا إرسـال إشارات تحذيـر إلى القـرَّاء: «العديد مـن الروايات الديستوبيـة كتبـت مع سبق التصميـم كرسائل إنذار. والإنذار يـدلّ على أن الاختيـار، وبالتالي الأمل، لا

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Dystopian visions: The Handmaid's Tale and Oryx and Crake»

يـزال ممكناً.» سيركّز هذا الفصل على روايتـين ديستوبيَّتين لآتوود، بصوتهما الروائي وتقنيات سردهما، ويوضّح كيف يمثلان معاً خلاصة اهتماماتها السياسية والاجتماعية والبيئية التي تحولت إلى أدبٍ تكهّني. للروايتـين سياقـان تاريخيان مختلفـان جدّ الاختلاف. **قصـة الخادمة** نتاج ثمانينيـات القرن العشرين، وتركّـز على العواقـب المحتملة للنزعات الدينيـة والسياسية المحافظة الجديدة في الولايـات المتحدة، أمّا روايـة **أوريكس وكريك** فقد كُتبـت في بداية القرن الحادي والعشرين، وتتنبـأ بكارثة عالمية، لا قومية «في عـالم أصبح بكامله تجربة كبيرة خارجة عن السيطـرة» لكن من نواحٍ عدّة يمكن أن نعدَّ **أوريكس وكريك** تتمـةً لـ **قصة الخادمة**. فالتلوّث والدمـار البيئي الذي هدّد منطقة واحدة مـن أمريكا الشمالية في **قصة الخادمة** تصاعد إلى تغيّر المناخ في أنحاء العالم جميعه من خلال الاحتباس الحراري في **أوريكس وكريك**، والنزعة الغربية الاستهلاكية في أواخر القرن العشرين التي حاولت حكومة جيلياد قلبه من خلال عقائدها الرجعية وطقوس «قيمها الأخلاقية» أدى إلى نمط حياة أمريكي سِمَتُهُ الانحطاط الاستهلاكي في عالم من التكنولوجيـا الفائقة، عالمٌ محكوم عليه بالفناء بسبب مشروع إرهاب بيولوجي يقوده رجل مصاب بجنون العظمة. وفيما كانت آتوود تكتب عن كارثة متخيّلة على الساحل الشرقي للولايات المتحدة عام 2001 حدثت كارثة حقيقية مع هجوم الحادي عشر من أيلول على مركز التجارة العالمي في نيويورك، معزِّزاً القدرة التنبؤية المخيفة لرؤاها الديستوبية.

سأضـع هاتين الروايتين ضمـن مفاهيم أوسع في أدب الخيال العلمي، مـع الأخذ بالحسبان أن آتوود لطالمـا قاومت تعليبهـا في هكذا إطار، وأصرّت أن ما تكتبه: «أدبٌ تكهّنـي» يعرض لنا احتمالات للمستقبل بناء على الأدلة التاريخية والمعاصرة. على الرغم من أنّ هذين النّصين يشتركان في بعض السمات العامة (رؤى طوباويـة فاشلة وسرديات مقاومـة لنظام سائد جديد وقصص ناجين ونهايـات مفتوحة)، إلا أننا سنركّـز في تحليلاتنـا على الاختلافات بينهمـا. إن الاختلافات الرئيسة تنبع من موقفـيّ بطليّ الروايتين وجنس كلٍّ منهما، وسنحلّل النتائج المترتبة عن هذه الاختلافات.

الخادمـة أوفريـد سجينة في محنة أسوارهـا جدران المنزل، ويبقـى العالم خارج حدود جيليـاد وآمالها لمستقبـلٍ آخـر في ذهنها علـى الدوام وهي تخاطـب جمهورها الافتراضي. أمـا في **أوريكس وكريك** فالمنظور ينتقـل إلى عـالم دمّـره الاحتباس الحراري والتلـوّث في سردية آخـر الناجين (شخصية اسمهـا رجل الثلج) وليـس لدينـا إطار مرجعي سواه حتى نهاية الرواية الصادمة. يشير العنـوان الغريب للرواية إلى هذا التغيير، فأوريكـس وكريـك كلاهما ميت حين تبدأ القصـة. وهما اسما حبيبة رجل الثلج وصديقـه الأعز (أو بالأحرى اسماهما المستعاران)، وكريك هو البطل/ الشرير في الكتاب. مما يزيدهما رعباً أنهما أيضاً اسمان لفصيلتين منقرضتين مقتبسان من لعبة حاسوب باسم «ماراثون الانقراض»، وهكذا يحوم الموت حول الرواية منذ بدايتها.

دور رجـل الثلـج الروائي مقسومٌ بـين الأساطير التي كان ينسجها حول جماعـة الكرايكر ومونولوجه الشخصـي. – لمـن يتوجّه؟ «فأي قارئ يمكن أن يتخيّله هو في الماضي» (*O&C*، ص 46). تضمّنت مسوَّدة أوليـة للرواية الجملـة الآتية: «عزيزتي أوريكس، هذا من أجلك» ومع أنها حُذفت من النسخة المنشورة، إلا أن نزعة رجل الثلج اللّاإرادية للسرد ظلّت حاضرة.

بالعـودة إلى المبـدأ التوليدي للديستوبيـا (واليوتوبيا أيضاً، فهمـا كما أشارت آتوود مـراراً وتكراراً وجهـان للعملـة الخيالية نفسها)، نجد أن المواقف الافتراضية مختلفة تماماً في هاتين الروايتين. في **قصة الخادمة** سألت آتوود: «ماذا لو أردتَ السيطرة على الولايات المتحدة وإنشاء حكومة استبدادية، مع علمنا بطبيعـة التوق الأعمى للسلطة؟ كيف ستحاول تحقيق هذا الهـدف؟» (Writing Utopia», p.91«). إنَّه التقاء متفجّر لعوامل عدّة منها كارثة بيئيَّة واسعة النطاق وارتفاع في حالات العقم وتزايد النفوذ السياسي للمسيحيـة الرجعية اليمينية والرفض الشرس للحركة النسوية بعـد ستينيات القرن العشرين. بعد قرابة عقديـن تسجّل آتـوود جانباً آخر مـن الهواجس الشعبيـة في تساؤلاتها حول الغلاف الحيـوي والتطوّرات الحاصلـة في العلـوم البيولوجية. في **أوريكس وكريـك** سؤالنا: ماذا لو؟ هو ببساطة: ماذا لو بقينا سائرين كما نحن على هذا الطريق؟ ما مدى انزلاق هذا الجرف؟

مـا الذي يمكـن أن يشفع لنا؟ ومن لديـه من الإرادة ما يكفـي لإيقافنـا؟» (Writing *Oryx and* «*Crake*», p. 323).

تجـري أحـداث الروايتـين في المستقبـل القريب في الولايـات المتحدة، حـوالي عـام 2005 في **قصة الخادمـة** و2025 في **أوريكـس وكريـك**. (نستـدلّ على ذلك مـن أعمار بطلي الروايتـين: كانت أوفريد في الثالثة والثلاثين حين أصبحت خادمة ولا بد من أنها ولدت أثناء السبعينيات، أما رجل الثلج فهو في الثامنة والعشرين وولد حوالي عام 1996. لكن آتوود تتعمد ألا تذكر تواريخ دقيقة في رواياتها الديستوبية). قالت آتـوود حين سئلت عن سبب اختيارها للولايات المتحدة في روايتها **قصة الخادمة** (وقد تصلح هذه الإجابة أيضـاً لأوريكـس وكريك): «الولايـات المتحدة متطرّفة في كلّ شـيء، ولا بد من القول أيضـاً إنَّ العالم كلّه يراقب الولايات المتحدة ليرى ما الذي يجري أو قد يجري في البلاد بعد عشرة أعوام أو خمسين عاماً».

بالنسبة إلى **أوريكس وكريك** يفيدنا تصريح بيل مكبين (Bill McKibben): «إن المعركة [في سبيل الهندسة الوراثية للخلايا التناسلية وضدها] تجري هنا والآن، حول العالم ولا سيّما في الولايات المتحدة.» مـن الواضـح أن لكلٍّ من هاتـين الروايتين رؤية ديستوبيـة مختلفة تماماً عن الأخـرى، وأن تحقّق إحداها سينفـي إمكانيـة الأخرى. تتمحـور قصة الخادمة حول انتهـاكات حقوق الإنسان وخاصـة قمع النساء في ظـل نظام رجعي، وهي رواية ذات أجندة اجتماعيـة وسياسية بالمطلق، أما رواية **أوريكس وكريك** فتتخيل عالمـاً تغيّر وجهه، ليس مـن خلال القوة العسكريـة أو سلطة الدولة، بـل بسبب إسـاءة استخدام المعرفة العلميـة؛ حيث خلقـت الهندسة الوراثية وحوشاً معدلـة وراثياً ومخلوقات شبه بشريـة في سيناريو ما بعد الكارثـة، وهـذا السيناريو أقرب بكثير إلى أدب الخيـال العلمي التقليدي. تعليـق مكبين حول العلاقة بين العلـم والخيال العلمي وثيق الصلة هنـا: «إنّ الأشخاص الملتزمين بتصوّر المستقبل [مؤلفو الخيال العلمي] بتفكيرهم المطوّل بالاحتمالات التي أثارتها التقنيات الجديدة تخيّلوا عوالم من السيناريوهات الديستوبية، كلّ منها أسوأ من سابقه (McKibben, *Enough*، ص. 108).

تتأمّل رواية **أوريكس وكريك**، المنشورة في الذكرى الخمسين لاكتشاف كريك وواتسون هيكل الحمض النـووي وفي العـام نفسه الذي تمَّ فيه تسلسل الجينوم البشـري بأكمله، في هذه المراحل من التنوير العلمي

وتـرى عواقبها السلبية المحتملة، التي يجـب أن تؤخذ بالحسبان نظراً لما نعرفه عن الطبيعة البشرية. كما يشـير مكيبين، فإن الهندسة الوراثية للبشر هي «قضية» يجـب مناقشتها الآن، ولكنها «ليست واقعاً» (ص 183)، وفي هذه المهلة قبل أي «لحظة نهائية» للاختيار تقدّم لنا رواية **أوريكس وكريك** تحذيراتها الملحّة.

تنتمي هاتان الروايتان إلى تقاليد ديستوبية بامتياز، وقد أقرّت آتوود بذلك عند إشارتها إلى الأعمال الرئيسـة التـي شكّلت أنموذجـاً لكتابتها: رواية التهكّـم السياسـي ***1984*** (*Nineteen Eighty-Four*) لجـورج أورويـل (George Orwell) بالنسبـة إلى **قصـة الخادمـة**، وبالنسبة إلى **أوريكس وكريك** كان مصـدر الإلهـام رواية الخيـال العلمي لجـون وايندمـان (John Wyndham) باسم **يـوم التريفيدات** (*The Day of the Triffids*).

ومـن النماذج الأخـرى التي احتذت بهـا رواية **أوريكس وكريك**: **رحـلات جاليفـر** (*Gulliver's Travels*) للكاتـب سويفـت (Swift) و**جزيـرة الدكتـور مـورو** (*The Island of Dr Moreau*) للكاتـب هـ. ج. ويلز (H. G. Wells)، والأكثر رعباً بينها **فرانكشتاين** (Frankenstein) لماري شيللي (Mary Shelley). (كتبت شيللي رواية أخرى **الرجل الأخير** (*The Last Man*) يقضي فيها طاعون مميـت على البشرية، لكنه لم يكن طاعوناً من صنع الإنسان). لدى آتوود تلك النزعة الديستوبية لصدمة القـرّاء في سبيل توعيتهم بالنزعات الخطـيرة في عالمنا المعاصر، لكنها دائماً ما تضيف «شيئاً خارجاً عن مكانه» لتفاجئ القارئ(Ingersoll, *Conversations*، ص 193).

أودّ أن أسلّـط الضوء بإيجاز على استخـدام آتوود المبتكر للنماذج الديستوبية والأهمية الأيديولوجية لمراجعاتهـا العامّة. في **قصة الخادمـة** قلب اختيار آتوود لراوية أنثى أدب الخيال العلمي (الذكوري عادة) رأسـاً على عقـب. فبدلاً من تحليـل أورويل للسياسـات العامة ومؤسسـات الدولة القمعيـة، تعطينا آتوود شهـادة تمرّد، ولكنها من خادمة مقصاة إلى هامش السلطة السياسية. تقلب هذه الإستراتيجية السردية العلاقـات الهيكليـة بين العالمين العام والخاص في واقـع الديستوبيا، مما يسمح لآتـوود باستعادة مساحة أنثويـة مـن المشاعر الشخصية والهوية الفرديـة، يبرزها أكثر سرد الرواية بضمـير المتكلم. أما **أوريكس وكريـك** فمعظمهـا مرويّ بضمير الغائب، وتركّز على راوٍ ذكر، وبذا تكـون أقرب إلى الخطاب الديستوبي الذكوري (والخطاب العلميّ كذلك)، لكنّ آتوود تمكّنت من مفاجأة القرّاء بالضبط عن طريق سرد بداية الحكايـة مـن منظور رجل ثم قلب الحبكة في النهايـة. تقدّم الروايتان سيناريوهـين للمستقبل، أولهما في **قصـة الخادمـة** متفائل نوعـاً ما في انتقاله من جيلياد إلى المؤتمر التاريخي في نونافيت بعد مئتي عام، أما **أوريكس وكريـك** فتنـذر بمستقبل أسوأ بالكامل. وهـذان السيناريوهان لمستقبلٍ متخيّـلٍ يمثّلان كوابيس معاصـرة، فيها عالم ما بعد الكارثـة في أوريكس وكريك يسبقه سخرية آتوود المـرّة من المجتمع الأمريكي الرأسمالي في مرحلة الحداثة المتأخرة.

وقـد أشـار عدد من النقّاد إلى أن رواية **أوريكس وكريـك** تتضمّن عناصر واضحة من قصّة **مغامرة لفتـى**. رغـم ذلك يمكن القول إن مصـدر المفاجأة (كما في **قصة الخادمة**) ينبـع من عكس الافتراضات لـلأدوار الجندريـة النمطية. كما أشارت هيلين ميريـك (وكما أوضحت ماري شيللـي منذ فترة طويلة)،

«لطالما كان السرد الرئيس للعلم يروى من منظار جنسي»، وكذلك هي السردية هنا، فهي تركّز على التكاثر البشري، على الرغم من تأكيد آتوود على السياقات العاطفية والخيالية التي يتم ضمنها النشاط الجنسي البشري. من هذا المنظور، يمكن قراءة الرواية في سياق أوسع هو النقاش النسوي حول القضايا العلمية المتعلقة بتكنولوجيا الولادة. بالطبع كل هذه المفاجآت في الأدب الديستوبي تنبع من تركيز آتوود الأساسي وهو خصوصية الإنسان: «لذا فإن التحدّيات الحقيقية في كتابة **قصة الخادمة** [وكذلك **أوريكس وكريك**] هي التحدّيات ذاتها التي نواجهها في كتابة أي رواية: كيف نجعل القصّة واقعية على مقياس إنساني وشخصي» («Writing Utopia» ص. 93–94).

قصة الخادمة

تبدأ هيلين سيسو (Hélène Cixou) مقالها النسوي الجدلي «**ضحكة ميدوسا**» بجملة: «سأتحدث عن كتابة النساء: حول ما تفعله هذه الكتابة». وهي جملة جد مناسبة لافتتاح قراءة نقدية لـ **قصة الخادمة**، فالسيرة الذاتية الخيالية لأوفريد تصلنا كنص مكتوب، وفي النهاية فقط نكتشف أن ما كنّا نقرأه كان في الواقع سرداً منطوقاً نُسخ من أشرطة كاسيت قديمة وأعيد ترميمه للنشر بعد فترة طويلة من وفاة الراوية. توضّح عملية النقل المعقدة هذه من حديث منطوق خاصّ إلى نص مكتوب مشكلة تكميم أفواه النساء عبر التاريخ، التي سلّطت سيسو الضوء عليها مع تأكيدها على الإمكانيات الثورية لكتابات النساء. لطالما كانت مسألة اللغة والسلطة محورية في بناء الديستوبيا. على مدى تاريخ الأدب الديستوبي كان الصراع في متن النص غالباً ما يدور حول السيطرة على اللغة (Moylan, *Scraps of the Untainted Sky*)، ص. 148. «محاولة أوفريد للإمساك بها [اللغة] وجعلها ملكها»(Cixous, Medusa، ص. 343) هو ما يعطي سردية أوفريد جاذبيتها، وما يجعلها قصة مقاومة امرأة للتعسف البطريركي الأبوي. بسخرية من التاريخ، أصبحت أوفريد الخادمة مكمّمة الفم مؤرخة جيلياد الرئيسة حينما نُشر «تاريخها» الشفوي بعد مئتي عام.

لكن أوفريد خلال حياتها تجد نفسها في مأزق ديستوبي مألوف: حبيسة مكان وحبكة يحرمانها من أي فرصة لتقرير مصيرها. كخادمة محرومة من اسمها وهويتها، ليس لديها حقوق فردية، بل هي مجنّدة في الخدمة الجنسية للدولة. اختزلتها أيديولوجيا الحكومة البيولوجية الأصولية إلى دورها الأنثوي كمنجبة للأطفال، إلى «رحم ذو قدمين» وإلى شبح شخص، «شبح من دخان أحمر» (*HT*، ص 219). وفي ظلّ هذه التحدّيات التي تهدد بمحو إنسانيتها تحارب أوفريد من أجل نجاتها النفسية والعاطفية، ساردة قصتها. لرواية قصتها هدفان: فهذه الرواية أولاً خطاب مضادّ لتبشير جيلياد الاجتماعي، لكنها أيضاً وسيلتها لإعادة التأهيل الذاتي ضد «غسيل الدماغ القاتل» (بكلمات سيسو) الذي تمارسه الدولة الاستبدادية. تصر أوفريد على تذكر من كانت، ومن تأمل أن تكون مرة أخرى، وتعتز باسمها السابق وتعدُّه «تعويذة سرية» أو نوعاً من الضمان لحياتها المستقبلية بعد نهاية جيلياد. لكن «في هذه الأثناء «كما تقول،» هناك الكثير من الأشياء الأخرى التي تعترض الطريق» (ص 281). أوفريد عملياً سجينة في منزل القائد، وحتى عندما تخرج في رحلات التسوق المعتادة أو في المناسبات النادرة التي تخرج فيها

الخادمات للتنزّه، تكون تحت مراقبة مستمرة. ضمن هذه القيود، تحتاج أوفريد إلى سرد القصص حتى لو كانت لنفسها فقط، كطريقة للهروب من فخّ الوقت الحاضر، «وإلّا فستبقى هناك ووجهك مسحوق على الجدار... وإلّا فستعيش في اللحظة الحاضرة، وهو ليس مكاناً أريد أن أكون فيه» (ص 153).

تبدأ الرواية بسرد ذكرى (أو لعلها سردية من السجن؟) فيها صفوف من النساء ينمن في أسرّة مفردة، تراقبهن «العمات» المسلحات بمهاميز للماشية. «نمنا فيما كان في السابق صالة للألعاب الرياضية» (ص 13). من «نحن»، وأين هو «هنا»؟ يثير هذا المشهد إحساساً بالاقتلاع من المكان، إذ وصفت الغرفة بأنها: فراغ مسكون بالأشباح، مليءٌ بـ «الصور الباقية» – العلامات الموجودة على الأرض من ألعاب مختفية، ورائحة العرق والعلكة، وأصداء متخيّلة خافتة لموسيقا الرقص. هذه الشعرية في تناقض صارخ مع الحاضر، لكنها في الوقت ذاته تشير إلى روابط مع ماضي الراوية المتذكّر. حتى الآن لا نعرف من هي الراوية، لأنها لا تُعرّف عن نفسها ضمن القائمة الأولى من الأسماء التي هُمست في المهجع: «ألما. جانين. دولوريس. مويرا. جوون» (ص 14). فقط عندما يتحول السرد إلى الحاضر نكتشف أنها خادمة وهذه هي قصتها. وبعد ذلك بكثير نكتشف أن اسمها الرسمي ليس اسمها الحقيقي، لكننا حينها قد دخلنا حياة هذه المرأة السرية، وحالة الوعي المزدوج التي هي إستراتيجيتها للنجاة. تتحمّل أوفريد الحاضر بالانزلاق باستمرار إلى الماضي. وهذا ليس بالأمر الصعب بالنسبة لها، لأن مركز جيليـاد حيث تعيش الآن هو مسقط رأسها، ما كان سابقاً كامبريدج ماساتشوستس. كل يوم تسير في الشوارع كشخصين، ذاتها الحقيقية و«رفيقتها» الملتحفة بالرداء الأحمر. تتتبع خريطة المدينة القديمة في رأسها: «أتذكر قدمي على هذه الأرصفة، في الزمن الذي مضى، وما كنت أرتديه عليها» (ص 34)، وبرؤيتها المزدوجة ترى من خلال لافتات المتاجر الجديدة إلى أسمائها السابقة وهي تجري مقارنات ضمنية بين الآن «و «السابق». «زنابق الحقل» المحلّ الذي تطلب منه الخادمات أروابهنّ الحمراء «عاداتهنّ» (ولا يخفى التلاعب اللفظي عن أوفريد) كانت في الماضي دار سينما تعرض أفلاماً لنجمات مثل لورين باكال (Lauren Bacall) وكاثرين هيبورن (Katherine Hepburn)، نجمات كُنّ يرتدين قمصاناً بأزرار يمكن أن «تفتح»: يبدو أنهن وقتها كن قادرات على الاختيار. يبدو أننا وقتها كنا قادرات على الاختيار» (ص 35). سرعان ما يتضح أن رواية أوفريد المزدوجة هي أكثر من مجرد أداة لإعادة توجيه ذاتها؛ بل هي إحدى الطرق التي تتحدى بها الأيديولوجية الجيليدية. تتناقض ذكرياتها باستمرار مع الرواية الرسمية لأمريكا في أواخر القرن العشرين، وتكشف قصتها أكاذيب التاريخ الرسمي، كما في زيارتها غير المشروعة لنادي إيزابل مع القائد التي تكشف عن نفاق النظام وزيفه: «أحاول أن أتذكر ما إذا كان الماضي على هذا النحو بالضبط . . . فيلم عن الماضي ليس هو الماضي» (ص 247). تذكرها هذه المشاهد الماضية بالفجوة بين حياتها الحالية والحياة التي عاشتها ذات يوم، وللمفارقة، تعطيها إحساساً أقوى بهويتها الخاصة المنفصلة عن إطارها الجيليادي الحالي.

تستخدم أوفريد أيضاً سرد الذكريات كإستراتيجية هروب متعمدة تنغمس فيها مراراً وتكراراً في أقسام «الليل» من الرواية، وهي تستلقي بمفردها في غرفتها في منزل القائد:

الليل هو لي، وقتي الخاص، للقيام بأي شيء أحبّ، طالما أنا هادئة . . . الليل هو وقتي المستقطع. إلى أين أذهب؟ إلى مكان ما جميل. (ص 47)

تهرب أوفريد من الزمن لتعود إلى ذكريات أيام الدراسة مع صديقتها مويرا، النسوية الانفصالية، أو تعـود إلى ذكريـات الطفولة مع أمها، المناضلة القديمة لحرية المرأة، وكلتاهما مدانتان كمعارضتين للنظام الجديد. تحيي أوفريد النساء الضائعات في حياتها بسرد قصصهن، قصص البطولات النسائية، محتفية بهـنّ ونادبة غيابهنّ في الوقت ذاته وهي تحـاول تقليد طريقة كلّ منهنّ الخاصّة في التعبير مهما كانت غير وقورة: «إني أحاول أن أستخدم كلمات تشبهها قدر الإمكان ... هكذا أبقيها على قيد الحياة « (ص 256).

لكـن تبقـى ذكرى واحـدة أليمة هي الصدمـة المركزية لأوفريـد، وهي فقدان زوجها لـوك وابنتهما الصغـيرة. تظهر الحواف الخشنة لتلك الصدمة في ذكريات الماضي المجزأة لتلك الساعة من «الضجيج والارتبـاك» (ص 49). رويـداً رويداً تسمح لنفسها بتذكـر القصة كاملة، قصّة محاولـة عائلتها الفاشلة للهرب عبر الحدود إلى كندا، عندما أُطلقت النار على لوك وانتُزعت طفلتها منها. ومع أنها سمعت إطلاق النـار، مـا تزال عاجزة عن تقبّل مصرع لـوك، ويأخذها الشوق حتى تظلّ مؤمنـة أن رسالة منه ستصلها ذات يـوم، وستعـود حياتهم الأسريـة كما كانت: «هذه الرسالـة التي قد لا تأتي أبداً، هـي ما يبقيني على قيـد الحيـاة.» أين يوجد الأمل في ثقافة الخوف الكابوسية هـذه؟ في ذهن أوفريد فقط، على ما يبدو، وفي المقبرة: «في الأمل، كما يكتب على شواهد القبور» (ص 205).

ومـن المفارقـات أن أمـل أوفريد الحقيقـي الوحيد يتركز علـى جسدها، ذاك الجسـد الذي جنّدت أيديولوجيا جيلياد أنوثته بممارستها البائدة. على الرغم من أنها لا تملك القدرة على رفض دور الخادمة والبقاء على قيد الحياة، تظلّ في يدها القدرة على تحدي الأوامر البطريركية / الأبوية، عن طريق سرديتها الشخصية حول جسدها وكيف تعيد توجيه نفسها في هذه السردية. إنها تنقض سلطة جيلياد بإقرارها أن جسدهـا هو إقليمها الخاص العصيّ على احتلال الذكور «أغوص في جسدي وكأني أغوص في مستنقع، في أراضٍ موحلة، أعرف أنا وحدي كيف أقطعها» (صـ 83). بتأملات أوفريد في فضائها الداخلي تكتب ما تصفه سيسو بالكتابة النسائية: «اكتبي نفسك. يجب أن يُسمعَ جسدك.» كما تقول سيسو. («Medusa»، ص. 338). تستكشف أوفريد قارتها المظلمة «مع أنها حمراء غامقة بدلاً من سوداء» (ص 84).

يتوسّـع رحمهـا ليصبح صورة عن البرية الكونية، التي يعبر فوقها القمر كل شهر. ومع ذلك، فإن النتيجة النهائيـة ليسـت الانتصار كما وعدت سيسـو، بل الاعتراف المحزن بأن جسدها الأنثـوي في جيلياد فاشل: «لقد فشلـتُ مـرة أخرى في تحقيـق توقعات الآخريـن، التي أصبحـت توقعاتي» (صـ 83). ومع ذلك، فـإن تعريف أوفريـد للأنوثـة يصر على تلك الصفات «الزائدة» المدانة في جيلياد. إنها تُشرك الرغبة الأنثوية بعمليات النمو والخصوبـة في الطبيعة، كالأزهار في حديقة سيرينا جوي الصيفيـة التي تصرّ على «الانبثاق نحو السماء، دون كلام، في اتجاه الضوء، وكأنها تشير وتقول: كلّ فم كمّم سيجاهد كي يسمع صوته، حتى في الصمت (ص 161).

في مرتـين علـى الأقل رفض جسدها أن يُتـمّ إسكاته. في فـورة ضحكها الهستيري بعـد أول مباراة «سكرابـل» لها مع القائد، كانت الضحكات تبقبـق في حلقها «مثل اليرقة»: «سأنفجر. بلون أحمر ملوّنة كل

الخزائـن . . . لـو أستطيـع الموت من الضحك»(صـ 156)، وفي روايتها عن حبها الممنـوع مع نيك، سائق القائد الشخصي، اعترفت بأنها اخترعت المؤثرات الصوتية حول لقائهما الجنسي:» للتستر على الأصوات التـي أشعر بالخجـل أنها صدرت مني» (ص 275). حـرّر حبّ نيك أوفريد إلى ما تسميـه سيسو «النصّ الرائع إلى ذاتها» (Medusa، ص. 338): «إني على قيد الحياة في جلدي، مجدداً، ذراعاي حوله. أنحدر والماء يحيطني برقة من كل جانب، بلا نهاية»(ص 273). مع أن أوفريد تربك القارئ بقولها: «لقد اختلقت ذاك الجـزء» إلا أنهـا تبقـي على تلك النسخـة من قصة حبهمـا. وتضيف: «دائماً ما يكـون شعور الحبّ تقريبياً فقط» (ص 275)، لأنها تعلم أن الكلمات لن تمثّل أبداً تعقيد التجربة العاطفية الحيَّة.

أوفريـد واعية أشدّ الوعي بجسدها كما هي واعية بالأبعاد المصطنعة من مذكراتها، الوعي الذي هو نزعـة لـدى رواة فترة ما بعد الحداثة. تذكرنا مرات عديدة أن هـذه ليست سوى «إعادة بناء» للذكريات، لكنهـا يجـب أن تسردها علـى كل حال («أن أحكـي، بدلا من الكتابـة»، ص 49) تختلـق مستمعين وقرّاء يقطنـون عالماً مختلفاً، وتشبّه قصّتها برسالة «سأقول: عزيزي أنت فقط أنت، بلا اسم . . . أنت يمكن أن تعنـي الآلاف» (صـ 50). تظلّ أوفريد على الدوام واعية أن السّرد حـواري بطبيعته، ولذا تخاطب ضمير المخاطَب نفسه حين تشرك القراء في تواصلٍ تعاطفي، وتتخيل تبادل القصص معهم في يوم ما في المستقبل: «سأسمع قصصك أيضاً إن سنحت لي الفرصة ... بسردي هذه القصة سأسرد قصة وجودك. أنا أحكي، إذن أنـت موجود/ة » (ص 279). رغم أن أوفريد محاطة بالناس إلا أنها تفتقد من يمكنها الحديث معه، لذلـك تلجأ إلى سرد قصص نساء أخريات ضمن قصتها، ممـا يخلق انطباعاً بسردية متعددة الأصوات تقوّضـ خرافة جيليـاد عن صمت المرأة وخضوعها. لقد نجحت في تضمـين نظرتها الساخرة تجاه ثقافة المـرأة المحافظة الجديدة ضمن سرديتها، وكذلك تحليـلاً نقدياً للحركة النسوية في أمريكا الشمالية منذ ستينيـات القـرن العشرين: من حركة تحرير المـرأة في جيل والدتها إلى صعـود اليمين الجديد والرجعية المسيحية في أواخر السبعينيات والثمانينيات، الذي تمثّله في الرواية زوجات القادة والعمّات المرعبات.

سرديـة أوفريـد تبـدد أي تعريف فردي لـ «المـرأة»، فهي تؤكد علـى مقاومة آتـوود للتمسّك الحرفيّ بالشعـارات، سواء كانت أبوية أو نسويـة:» المرأة الأبدية. لكن في الحقيقة، «المرأة» هي ببساطة مجموع كلّ النساء» (Ingersoll, *Conversations*, p. 201).

سـرد أوفريد يساعدها على النجاة من الاضطهاد النفسي الذي تمارسه جيلياد، بل إنها تمكّنت من قلب الأدب الديستوبـي الذكـوري عادة إلى روايـة أنثوية رومانسية من خلال وقوعها في الحـبّ، لكن روايتها تنتهي على حافة المجهول وهي تصعد إلى الشاحنة السوداء. رغم ذلك، حُفر جسدها المؤنّث عميقاً في نص الرواية. فهـي حـين تركت نفسهـا «في أيدي الغرباء، لأنه ما من خيـار آخر»(ص 307)، ذاك الفعـل الأنثوي من وجهة نظر تقليدية، يمكن تفسيره بأنّ قصتها تفتح نفسها للقرّاء المستقبليين، أولئك الغرباء، وتفسيراتهم المختلفة. فُقدت هذه القصة لمدة مئتي عام، وعندما أعيد اكتشافها ونشرها من بروفيسور كامبريدج (الرجل)، هدّدت صياغتـه للأحـداث بمحو أهميـة أوفريد تماماً كمـا حاولت جيلياد محـو هويتها. لم يكن البروفيسـور مهتمّاً بمذكراتهـا الشخصيـة، إلا كدليـل في سرديته الكـبرى المجرّدة لتاريخ أمّـة منهارة. وهكذا يُـترك القرّاء مع

التحدي المتمثل في قصة أوفريد غير المكتملة. هل نفهم المزيد عن الماضي (أم أنه المستقبل) عن طريق قصتها أم عن طريق التاريخ الرسمي؟ كليّ ظنٌّ أن صوت البطلة في بداية الملاحظات التاريخية تقدّم للقراء دليلاً مشفّراً لكيفية قراءة حكاية أوفريد الديستوبية «Denay, Nunavit» إياك وإنكار أيّ جزءٍ منها (ص 311).

أوريكس وكريك

استخدمت آتوود مقاطع من قصص سويفت الساخرة في مقدمة روايتيها **قصة الخادمة** و**أوريكس وكريك**، ويمكن أن أجادل بأنّ رؤيتها الديستوبية ازدادت قتامة في المدة ما بين هاتين الروايتين، تماماً كسويفت. لقد انتقلت من النقد الاجتماعي والسياسي الساخر إلى السخرية من الجنس البشري، كما فعل سويفت أيضاً في **رحلات جاليفر**. رجل الثلج مثل جاليفر هو لسان آتوود كما هو ضحية سخريتها، ولكنه لا ينفر من البشر على مسار الرواية كما يفعل جاليفر. بل على العكس من ذلك، يصبح رجلاً مسؤولاً أخلاقياً، وبطل الرواية غير المتوقع، بطلٌ ينظر بحماسة يشوبها الخوف إلى احتمال أن يدخل في علاقات إنسانية مرة أخرى. كلماته الأخيرة هي: «ماذا تريد مني أن أفعل؟» (*O&C*, p 432.) كلمات تترك لنا «كوة صغيرة» (*HT*, p 31.) للأمل في موقف ذي نهاية مفتوحة، بعكس نهاية **رحلات جاليفر**.

أوريكس وكريك تتمة لـ **قصة الخادمة**، وهي قصة نجاة على مقياس مختلف: مرّ رجل الثلج بنهاية العالم، وعليه الآن مواجهة عار الكارثة وحيداً. في الأدب الديستوبي مواقف مختلفة يتطلب كلّ منها وتيرة مختلفة: قصة رجل الثلج أقرب إلى حكاية بريّة أو مسافر ضائع من حكاية سجن أوفريد، ومسألة البقاء على قيد الحياة بالنسبة إليه ضرورة جسدية في المقام الأول (فهو في خطر الموت جوعاً). كانت أوفريد تشعر بالعزلة في منزل القائد، لكن رجل الثلج هو الوحيد المتبقي من فصيلته، وهو وحده مسؤول عن قبيلة المخلوقات شبه البشرية الوادعة التي تسمى كرايكرز، المختلفة عنه لدرجة أنه هو الذي يصبح الوحش: «رجل الثلج البغيض – موجود وغير موجود» (ص 8). يطرح موقفه الغريب تساؤلاً أكثر راديكالية من أي سؤال في قصة الخادمة وأقرب إلى أسئلة سويفت: ما معنى أن تكون إنساناً؟

لا تسيطر على هاتين الروايتين أسئلة مختلفة فحسب، بل ثمة مساع مختلفة؛ إذ إنَّ هدف أوفريد كان النجاة من جيلياد بقوة الذكرى والأمل، أما رجل الثلج فهو فاقد الأمل، ورحلته تقوده للعودة إلى «قبة الجنة» المدمرة التي بناها كرايك، مركز الكارثة ومسرح ذكرياته الأليمة. مسيرته أشبه برحلة إلى العالم السفلي، حيث على رجل الثلج مواجهة أشباح ماضيه كي يفهم الأبعاد المعقدة لإنسانيته. على عكس أوفريد، يعود إلى العالم المدمر وإلى الكرايكرز ليكتشف أن الحبكة قد تغيرت: إذ اتضح أنه في نهاية المطاف ليس آخر إنسان على وجه المعمورة، وحين تختتم الرواية على رجل الثلج أن يقرر ماذا سيفعل، وهو يقترب بحذرٍ من ثلاثة ناجين بشريين منهكين على الشاطئ. لم يكن أمام أوفريد خيار سوى الذهاب مع الحراس المسلحين في الشاحنة السوداء. على الرغم من أن كليهما لا يعرف ما سيحدث بعد ذلك، فإن هذا الانقلاب في الموازين من السلبية إلى الحركة يشير إلى الفروق بين جنسي البطلين، الفروق التي تنعكس في هاتين الصيغتين المختلفتين جد الاختلاف من الأدب الديستوبي.

بالعـودة إلى الاقتباسـات المقدّمـة للنصـ (الأول من **رحـلات جاليفـر** (*Gulliver's Travels*) والثـاني مـن رواية **إلى المنـارة** (*To the Lighthouse*) لفيرجينيا وولـف (Virginia Woolf)، نجد الاختـلاف بـين الجنسين تحـت بقعة الضوء مجـدداً في التقابل بـين جاليفر وتأكيده علـى وصفٍ «واضح مباشـر» للأحـداث، ونظرة الفنانة للعـالم التي هي أكثر تأملية. تلمح هاتـان الطريقتان المختلفتان لفهم الواقـع إلى الصـراع في الرواية بين قيم العلم والعقل مقابل قيم الفـن والعاطفة والخيال، وتهدف سردية آتـوود إلى تقويض الحدود بين ذاك التضاد الأبيض والأسود بطريقتين: فقد جعلت بطليها رجلين (كريك هو «رجل الأرقام» وجيمي هو «رجل الكلمات») واقترحت أيضاً أن الخيال الإبداعي لا يقتصر على الفنانين، بل هو موجود أيضاً لدى العلماء، لأنه إحدى الصفات التي تميز البشر. في الحديث عن التطورات المحتملة للهندسـة الوراثيـة، تربط آتوود العلم بالخيال: «إن فيه الكثير مـن الأحلام البشرية . . . الشباب الأبدي، الجمال الإلهي، العبقرية، القوة الأطلسية.»

ينصهر العلم والفانتازيا حين يحوّل خيال آتوود الإبداعي حقائق بحثها الموثق جيداً إلى أدبٍ تكهّني. محتويات صندوقها البني الشهير، الذي أصبح الآن في أرشيف مكتبة فيشر في تورنتو، تشمل قائمة مرتبة بالترتيب الأبجدي عن موضوعات مثل انقراض الحيوانات والتكنولوجيا الحيوية وتغير المناخ والتكنولوجيا النانويـة وأبحاث الخلايا الجذعيـة، وفوق ذلك ملفات حول الاستعباد، وألعاب الحاسوب وتحذيرات حول الإرهـاب البيولوجي وأخطاء الهندسـة البيولوجية. هناك أيضاً صفحة ويب فيهـا المصادر والمراجع التي استعانت بها. هذه هي موادها الخام، لكنها كروائية تتعامل مع التعقيد النفسي والعاطفي بقدر ما تتعامل مع العلم، والتفاعل بين تلك القوى هو الذي يصنع ديناميكيات الحبكة.

تطرح حكاية «الإنسان الأخير» مشكلات خاصّة من نوعها، فكيف تسرد هكذا حكاية؟ من يرويها ولمن؟ لا يـروي رجل الثلج القصـة بنفسه بضمير المتكلم؛ إنه البؤرة، لكن قصتـه تنعكس من خلال صوت سردي كلـيّ المعرفة. تأخذ الرواية شـكل مونولوج داخلي غير مباشر من منظور خارجـي (بضمير الغائب)، لأنها تنتقل بين الحاضر الوهمي (دائماً في المضارع) وذكريات رجل الثلج عن قصصه وقصص الآخرين (دائماً في الزمـن الماضي)، ويقوم الصوت الخارجـي الغامض بوضعها في سياقها وتدوينهـا. تتضح صعوبة سرد القصة عند النظر في النسخ المتعددة من الرواية، حيث غيّرت آتوود الصوت في نسخة أولية مروية بضمير المتكلم تضمّنت «خطاب رجل الثلج للقارئ الغائب» إلى ضمير الغائب في نسخة لاحقة، قبل أن تستقر أخيراً علـى الهيكل الحالي. من الملفت أن رجل الثلـج لا يكتب شيئاً في النص النهائي المنشور، لأنه «لن يكون لديه قـارئ في المستقبل» (*O&C*، صـ 46). بعد ذلك بوقت طويل يجد رجل الثلج آخر كلماته المكتوبة في مكتبه المهجـور، ولكـن الآن «مصير هذه الكلمات أن تأكلها الحشرات» (صـ 405). بدلاً من الكتابة يتحدث رجل الثلـج إلى نفسـه أو إلى الموتى، ويتوسل إلى أوريكس للتحدث إليه، أو يكيل لكريك الاتهامات صارخاً. أما في النسخ الأولية من الرواية فقد كان رجل الثلج يكتب كثيراً. يبدو أن الكتابة كانت أشبه بضمان لوجوده. لكن آتـوود تخلّـت في النهاية عن فكرة «العثور على مخطوط قديم» المبتذلة واستبدلتها بواقعية صارمة. ستكون الكتابة بلا جدوى مثل «نحت الأخشاب» (ص 44) في الوضع الحالي لرجل الثلج.

ومـع ذلك فإن حاجـة رجل الثلج النفسية للتحـدث والكلام والتذكر والتخيـل (كل الأشياء المرتبطة بالدافـع السـردي) باقية. لذلـك يتحدّث رجل الثلـج إلى الكرايكرز، لكن بصورتـه الخارجية كنبيّ لهم، ويرتجـل نسخة من سفر التكوين فيها كرايك هو الإله الخالق وأوريكس هي الأم الأرض، بينما يرغب سراً في تصوير كرايك «بقرون وأجنحة نار» (ص 121). من خلال سرد القصص، يعلّم رجل الثلج الكرايكرز بدايـات التفكير الرمزي. ويحـبّ الكرايكرز قصصه، ممـا يجعلنا نتساءل عمـا إذا كان الدماغ البشري البدائي مصمماً ليس فقط للحلم والغناء كما اكتشف كريك، ولكن للسرد أيضاً.

«محادثـات» رجـل الثلج تجري مـع جوانب من نفسـه السابقة (عندمـا كان جيمي) ومـع أناس من ماضيـه. إنـه، مثل أوفريد، يعيش في حالة من الوعي المـزدوج، يقوم فيها بقفزات ترابطيـة بين «الآن» و «السابـق» في محاولة للهروب من عالم مدمّر، مليء بحطام حضارة أواخر القرن العشرين التي تذكّره كلّ يوم بما فقده. حاجته إلى سماع صوت بشري هائلة لدرجة أنه يهلوس أصواتاً في رأسه: «الصوت الروائي» لأورِيكس (ص 371) وأصوات كرايك ووالدته وعشاقه السابقين. حتى الكتب القديمة «تتحدّث» إليه، ولكن حـين يعتقد أنـه يسمع بزّاقة تردّ عليه، فقط عندها يقلق أنه بدأ يفقـد عقله. وبينما تنزلق سرديته بشكل غريـب بين الواقع والذاكرة والخيـال، ندرك أن رجل الثلج مثل أوفريد يـروي القصص في محاولة يائسة لاستعادة هويته التي تخصّه، والسخرية من وضعه الحالي، وإيجاد المسرّة في اللغة واللعب بالكلمات. لكن لهـذا اللعب أهمية جديدة هنا؛ لأن إنقاذ الكلمات من براثن النسيان مهمّة رجل الثلج الفريدة من نوعها. يقـول لنفسه: «تمسّـكْ بالكلمات، الكلمات الغريبة، القديمة، النـادرة: *Valance* – ستارة *Norn* – نورن ربـة القـدر الاسكندنافية *Serendipity* – الصدفـة *Pibroch* – بيروش نوع مـن الموسيقا الاسكتلندية *Lubricious* – مشحّـم حـين تختفـي هذه الكلمات من رأسـه، ستكون قد اختفت من العـالم بأسره إلى الأبـد. وكأنهـا لم توجد قط» (صـ 78). إنّ رجل الثلج، وهـو نصيرُ قيم الفـنّ والأدب، الذي انحدر إلى «حاجبٍ للكلمات» في حياته السابقة ككاتب للإعلانات، يعود إلى دوره بصفته محارباً في سبيل الكلمة، في عالم لم يعد يقطنه أحد ليعيره أذناً صاغية. يستمع إليه الكريكرز، لكنهم بعقولهم التي مُسِحَ منها الشغف والخيال غير قادرين على فهم ما يقول. إن افتقار مخلوقات كرايك إلى هذه الصفات التي تميّز البشر هو ما يذكّر رجل الثلج بوحدته التي ما بعدها وحدة.

في الروايـة مناسبـات يحتـاج فيها رجل الثلج إلى القيـام بأكثر من تذكُّر أحـداث ماضيه، أهمها عند اقترابـه مـن قبة الجنة، وهو يتتبع خطواته عبر الأدلّة المدمّرة على ما حدث فعلاً. يشعر حينها برغبة ملحّة لافتراضـ شخصٍ ما، شخصٍ مـا سيتفهّم، وللمرة الأولى في الرواية يختلق رجل الثلج مستمعين افتراضيين في المستقبـل. مثـل أوفريد «يخلقهـم برغبته من العدم» (صـ 260)، كما يتخيل أسئلتهـم التي لا يستطيع سـواه الإجابة عنها: «كيف حدث هذا؟ سيسأل الأحفـاد المستقبليون، وهم يتعثرون بالأدلة، بالأنقاض» (ص 260). تقـوده رحلتـه في هذه الأرض الموات ليعود إلى قلب الظلام، حيث عليه مواجهة ماضيه الأسود: جثتي أوريكـس وكريك «أو ما تبقى منهما» (ص 391)، متناثـرة مثل قطع أحجية عملاقة، تُركتْ كي يركّبها رجل الثلـج في قصّة واحدة. في أزمة وعيه الأخلاقي، عليه مواجهـة تواطئه في مشروع الإبادة الجماعية لكرايك:

«بعض من هذا الظلام هو إثم رجل الثلج. لقد ساعد في ذلك» (ص 389). يعترف أنه حبس نفسه في مكان آمن ليراقب انقراض الجنس البشري على شاشات التلفاز والحاسوب، ماحياً (عن قصد) الحدود بين لعبة كرايك «ماراثون الانقراض» والواقع. بدا ذلك كلّه وكأنه فيلم» (ص 399). حينَ نتذكر أن آتوود كتبت هذا القسم بعد الحادي عشر من أيلول، يصبح لسيناريوها الخيالي صدىً عميق أمام تلك الكارثة الحقيقية.

على عكس الجميع، لم يمت رجل الثلج، وتستمر قصته في الفضاء الديستوبي الجديد لعالم ما بعد الكارثة. هو، الشخص «الطبيعي ذهنياً» كما كان كريك يصفه سيصبح منقذ الكرايكرز وقائدهم من الجنة إلى «موطنهم» الجديد في البرية. في هذه النسخة من الفردوس المفقود لميلتون، نسخة عالم ما بعد الحداثة العلماني، يستعيد رجل الثلج لبرهة قصيرة جنة كرايك المدمّرة (مع النكتة المضمّنة في تهجئة اسمها Paradice) ثمّ يرفضها بقرار عودته إلى الكرايكرز. يدلّنا هذا النمط المتكرّر من الأسطورة المعدّلة أنه ما من شيء حتمي، وأن المفاجآت ممكنة دائماً. التغيير في الحبكة عند هذه النقطة يفاجئ القرّاء، لكن لا أحد يُفاجأ أكثر من رجل الثلج لاكتشاف البشر الآخرين الذين ما زالوا على قيد الحياة. أما المفاجأة الكبرى فهي تحوله من دور «الأحمق، الأبله، المخدوع» (ص 391) إلى عنصر بشريّ أخلاقي فاعل. يمكننا تتبع ملامح قصّته عبر تغيّر المعاني المرتبطة باسمه الجديد، من «مقيت» («طريقته الخاصة في جلد ذاته»[ص 8]) إلى (أبله مبتسم، ضحيّةُ نكتة» (ص 263) ليتحوّل أخيراً إلى «أومان» (تحوير لسنومان snowman رجل الثلج، ويعني اللفظ المحوّر بشيراً أو نذيراً). هكذا يردّد الكرايكرز اسمه، ويهتفون له كي يعود إليهم. (ص 419).

يروي رجل الثلج قصصه الأخيرة لنفسه وهو يتسلل إلى الناجين الثلاثة المجهولين من البشر، ويروي لنفسه حبكات قديمة من روايات عن الاستعمار الأوروبي والغرب المتوحش، ليكتشف أنها جميعاً لا تلائم وضعه الحالي. هل دوره أن يكون صانع السلام، أم المفاوض، أم القاتل؟ لا يمكنه إنهاء القصة رغم أنه يعلم أن الوقت قد حان «لإنهائها» (ص 433)، تضع آتوود (مرة أخرى) القرّاء أمام موقف مفتوح يستكملونه بأنفسهم. ما نعتقد أن رجل الثلج سيفعله وما قد يفعله الآخرون يعتمد على كيفية قراءتنا لتعقيدات الطبيعة البشرية، إذ إنّ «المشاعر تدير الحبكة»، كما تقول آتوود دائماً («Writing *Oryx and Crake*»، ص 323).

تستكشف كلتا هاتين الروايتين «معضلة شائعة للكتّاب: من سيقرأ ما تكتبه، الآن أو في أي وقت كان؟ من تودّ أن يقرأه؟» تجيب آتوود عن هذا السؤال حول رواة الحكايات كما تجيب عن السؤال الملحّ ماذا لو؟ الذي بدأت به، لكن بشكل غير مباشر. تقول آتوود في نقاشها حول كاتب المذكرات المتوحّد **الدكتور غلاس** في رواية بالاسم نفسه للكاتب هجلمار سو ديربيرج: «لكن الحقيقة أن الكتابة ليست كتابة الدكتور غلاس. وهي ليست بلا جمهور. إن الكتابة هي كتابة هجلمار سو ديربيرج وهي موجهة إلينا» (*Negotiating with the Dead*، ص. 115).

إن آتوود هي من تخاطب القرّاء في هذه الروايات الديستوبية عن طريق أبطالها الخياليين. «الخيال يمكن أن ينبئنا عن الواقع» (*O&C*، ص. 118)، على هذا المبدأ، وكما يعلّم رجل الثلج الكرايكرز، تبني آتوود أدبها التكهّني كحكايات تعليمية لعصرنا الحالي.

المصدر:

https://www.academia.edu/82849315/Coral_Ann_Howells_ed_2006_The_Cambridge_Companion_to_Margaret_Atwood_Cambridge_Cambridge_UP_200_pp_ISBN_0_521_54851_9.

نهايات سعيدة (1)

تأليف: مارغريت آتوود
ترجمة: د. مدى صالح •

جون وماري يلتقيان.
ماذا سيحدث؟
إذا أردت نهاية سعيدة، جرّب القصة (أ).

أ.

يحب جون وماري بعضهما ويتزوجان. لكليهما عملٌ مهمٌ ومجزٍ يعدّانه متطلّباً لكنه محفزٌ. يشتريان منزلاً ساحراً. ترتفع قيمة العقارات. بالنتيجة، يتمكنان من تحمّل تكاليف المعيشة، وينجبان طفلين ويكرسان نفسيهما لهما. ينمو الطفلان بشكل جيد. يتمتع جون وماري بحياة حميمة متّقدة وأصدقاء جديرين بالصداقة. يذهبان في إجازات ممتعة معاً. يتقاعدان. لكليهما هواياتٌ يجدانها مثيرة ومشوقة. في النهاية، يموتان. هذه هي نهاية القصة.

ب.

تقع ماري في حب جون لكن جون لا يبادل ماري الحب. إنه يستغل جسدها فقط للمتعة وإشباع أناه الفاترة. يأتي إلى شقتها مرّتين في الأسبوع وتعدُّ له العشاء. واضحٌ أنه لا يراها تستحق حتى ثمن عشاء بالخارج. بعد أن يتناول العشاء يمارس معها علاقة حميمة وينام، بينما هي تغسل الأطباق كي لا يعتقد أنها غير مرتّبة بوجود تلك الأطباق المتّسخة كلها ملقاةً حولها. تجددُ أحمر الشفاه حتى تبدو جميلة عندما

• مترجمة ومدرّسة الأدب الإنكليزي في جامعة دمشق.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Happy Endings»

يستيقظ، لكنه لا يلاحظ. يرتدي جواربه وسرواله الداخلي وبنطاله وقميصه وربطة عنقه وينتعل حذاءه، بعكس الترتيب الذي خلعها فيه. إنه لا ينزع ملابس ماري، هي تنزعها بنفسها. تتصرف وكأنها تموت من أجله في كل مرة، ليس لأنها تحب العلاقة الحميمة معه، فهي لا تحبها، لكنها تريد أن يعتقد جون أنها تفعل، ظناً منها أنه بممارسة العلاقة بكثرة، بالتأكيد سيعتاد عليها ويتزوجها. لكن جون يخرج من الباب بالكاد معتبراً الليلةَ سعيدةً، وبعد ثلاثة أيام يظهر في الساعة السادسة ويفعلان كل شيء مرة أخرى.

تُنْهَكُ ماري، ويُتعِب البكاءُ وجهها. يعرف الجميع ذلك بمن فيهم ماري نفسها، لكنها لا تستطيع التوقف. ينتبه الناس في العمل. يخبرها أصدقاؤها أن جون جُرَذ، خنزير، كلب، وإنه ليس جيداً بما يكفي لها، لكنها لا تصدق ذلك. تعتقد أن داخل جون هناك جون آخر، وهو أجمل بكثير. سيخرج جون الآخر مثل الفراشة من شرنقة، مثل «جاك» من الصندوق، مثل بذرة في برقوقة، إذا اعتُصِر بما يكفي.

في إحدى الأمسيات يشتكي جون من الطعام. لم يشتكِ من الطعام قبلاً. تتألم ماري.

أخبرها أصدقاؤها أنهم رأوه في مطعم مع امرأة أخرى، اسمها مادج. لم تتوقف ماري عند علاقة جون بمادج، بل عند المطعم. لم يدعُ جون ماري إلى مطعم يوماً. تجمع ماري الحبوب المنومة والأسبرين التي تمكنت من العثور عليها، وتتناولها مع نصف زجاجة شيري. يمكنك أن ترى أي نوع من النساء هي من خلال حقيقة أن شرابها ليس حتى الويسكي. تترك ملاحظة لجون. تأمل أن يكتشفها ويأخذها إلى المستشفى في الوقت المناسب ويتوب ثم يمكنهما الزواج، لكن هذا لم يحدث، وتموت.

يتزوج جون بمادج ويستمر كل شيء كما في القصة (أ).

ج.

يقع جون، وهو رجل أكبر سناً، في حب ماري، وتشعر ماري، البالغة من العمر اثنين وعشرين عاماً فقط، بالأسف تجاهه لأنه قلق من تساقط شعره. تقيم معه علاقة على الرغم من أنها لا تحبه. قابلته في العمل. إنها تحب شخصاً يُدعى جيمس، يبلغ من العمر اثنين وعشرين عاماً أيضاً وليست مستعدة بعد للاستقرار.

على العكس من ذلك، استقر جون منذ فترة طويلة: هذا ما يزعجه. يتمتع جون بعمل ثابت ومحترم ويتقدم في مجاله، لكن ماري لم تتأثر به، لقد أعجبت بجيمس، الذي يمتلك دراجة نارية ومجموعة أسطوانات رائعة. لكن جيمس غالباً ما يكون بعيداً على دراجته النارية، فهو حرٌّ. الحرية مختلفة بالنسبة إلى الفتيات، لذلك في هذه الأثناء تقضي ماري أمسيات الخميس مع جون. أيام الخميس هي الأيام الوحيدة التي يستطيع فيها جون الهروب.

جون متزوج من امرأة تدعى مادج ولديهما طفلان، ومنزل ساحر اشترياه قبل ارتفاع قيم العقارات مباشرة، وهوايات يجدانها مثيرة ومحفّزة، عندما يكون لديهما الوقت. يخبر جون ماري عن مدى أهميتها بالنسبة له، لكنه بالطبع لا يستطيع ترك زوجته لأن الالتزامَ التزامٌ. يتابع في هذا الأمر أكثر مما هو ضروري وتجده ماري مملاً، لكن الرجال الأكبر سناً يمكنهم الاستمرار لمدة أطول، لذا فهي تقضي وقتاً ممتعاً إلى حد ما، بشكل عام.

ذات يوم، يأتي جيمس على دراجته النارية مع بعض الحشيش الفاخر من كاليفورنيا. ينتشي جيمس وماري أكثر مما نظن، ويصعدان إلى السرير. يحدث كل شيء بسرية، لكن يأتي جون، الذي لديه مفتاح شقة ماري. يجدهما ثملين ومتعانقين. إنه بالكاد في وضع يسمح له بالغيرة، نظراً إلى زواجه من مادج، لكن على الرغم من ذلك غلبه اليأس. إنه في منتصف العمر، وفي غضون عامين سيكون أصلعَ مثل البيضة، ولا يمكنه احتمال ذلك. يشتري مسدساً، متذرّعاً بأنه يحتاجه لممارسة رياضة التسديد – هذا هو الجزء الأبسط من الحبكة، لكن يمكن التعامل معه لاحقاً – ويطلق النار على الاثنين وعلى نفسه.

بعد فترة حداد مناسبة، تتزوج مادج من رجل متفهم يُدعى فريد ويستمر كل شيء كما في القصة (أ)، لكن تحت أسماء مختلفة.

د.

ليس هناك مشكلات لدى فريد ومادج. إنهما منسجمان بشكل رائع ويجيدان التغلب على أي صعوبات قد تنشأ. لكن منزلهما الساحر يقع على شاطئ البحر، وفي يوم، تقترب موجة مدّ وجزر عملاقة. تنخفض قيم العقارات. تدور بقية القصة حول سبب موجة المدِّ والجزر وكيف يهربان منها. ينجوان، على الرغم من غرق الآلاف، لكن فريد ومادج خيّران ومحظوظان. أخيراً، على أرض مرتفعة، يحضنان بعضهما، يقطران من البلل، ممتنَّين، ويستمران كما في القصة (أ).

هـ.

نعم، لكن قلب فريد مريض. تدور بقية القصة حول لطف وتفاهم كليهما حتى وفاة فريد. تكرس مادج نفسها للعمل الخيري حتى نهاية القصة (أ). إذا أردت، يمكن أن تكون القصة: «مادج» و«سرطان» و«ذنب وارتباك» و«مراقبة الطيور».

و.

إذا كنت تعتقد أن هذا كلَّه برجوازية مترفة، فتخيل جون ثورياً وماري مكافحة تجسس، وانظر إلى أي مدى يصل بك ذلك. تذكّر، هذه كندا. ستأخذك النهاية إلى القصة (أ)، لكن بين البداية والنهاية قد تحصل على قصة حماسية من أحداث شغِفَة، سرد من عصرنا، نوعاً ما.

يتعين عليك مواجهة حقيقة أن النهايات لا تتغير مهما حاولت. لا تغرّنك أي نهايات أخرى، فكلها مزيفة، إما عن عمد، بنيّةٍ خبيثة للخداع، أو بسبب التفاؤل المفرط إن لم يكن بسبب العاطفة المحضة.

النهاية الحقيقية الوحيدة هي التالية:

جون وماري يموتان. جون وماري يموتان. جون وماري يموتان.

* * * * *

يكفي الحديث عن النهايات. البدايات دائماً أكثر متعة. مع ذلك، يفضل العارفون الحقيقيون الامتداد ما بين البداية والنهاية، لأنه الأصعب في أن يُفعل أي شيء حياله.

هذا كل ما يمكن قوله عن الحبكات، التي هي على أي حال مجرد شيء تلو الآخر، أي: وماذا وماذا وماذا. الآن – جرب كيف ولماذا. ◘

Ringgold-American-People-Series-15-Hide-Little-Children-opt

حكايات يتامى [1]

تأليف: مارغريت آتوود
ترجمة: الساهرة الخير •

أ) يا لسرعة إبحار اليتامى! ما إن تُطلَق صفارة البداية حتى تراهم يطيرون! مراكبهم أكثر رشاقةً واندفاعها أكثر اتزاناً من بوارجنا الغليظة. لا مرساة لديهم ليشدّوها ولا ثقالات ليقطروها، على المتن يرمون الأمتعة وليس لهم عَلَمٌ سوى الأبيض ليرفعوه. ليس مصادفةً ابتعادهم عن الخليج قبل البقية، وليس مصادفةً التفافهم الخاطف حول الرأس. ولكن ماذا الآن؟ لن يحافظوا على المسار ولن يمتثلوا للقوانين المسنونة بعناية فهم يزدرون التقدير. البحر الواسع وجهتهم، والشمس قِبلتهم وما من أثر يتركونه وراءهم.

--

ب) لليتامى تجارب بائسة: في الحظائر والأقبية والعربات والأكواخ الخشبية والحقول المقفرة وغرف الصَّف الفارغة، لأنهم يثيرون المطامع، ولأنهم منكوبون، ولأنهم مهزولون، ولأنهم قابلون للكسر، ولأنهم في متناول اليد، ولأنهم يؤججون الشَّهوانية، ولأن الجميع سيكذب فيما يقولون.

ج) يصطَّف اليتامى لينالوا عصيدتهم. شتى أنواع اليتامى – يتامى تحطُّم السيارات، يتامى حوادث القوارب، يتامى النوبات القلبية، يتامى الأمهات العازبات، يتامى الحرب – بطيبة قلبنا نؤمّن العصيدة لكلٍّ هؤلاء. لا يأخذون الكثير، غَرْفَة هنا وغَرْفَة هناك، هكذا تكون الحال، في دور اليتامى. ينتظرون لقمتهم، يقفون بصمت ويلبسون زيّاً رمادياً موحّداً، أمّناه أيضاً لهم. كم نحن

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Orphan Stories»

لطيفـون! كم نحن نبلاء! في أحد الأيام راح اليتامـى يقرعون بملاعقهم المصنوعة من الصفيح الرخيص على أطباقهم الصفيحية الزهيدة. كنا قد علّمناهم أن يكونوا من الشاكرين الممتنين، وألّا يكونـوا جشعـين، إلا أنهم يريدون المزيد. يريدون المزيد والمزيد والمزيد. يريدون الذي عندنا نحن! كيف يجرؤون؟ كيف يجرؤون أن يلوِّحوا بجوعهم كالسّيف في وجهنا؟

--

د) مـا أسماؤهم؟ الأسماء اعتباطية، غير أن أسماء اليتامـى أكثر اعتباطية من أسماء الأعظمية. هم يختلقون أسماءهم حسب ما يقتضيه طريقهم. يقولون: نادني إسماعيل. أو: نادني إسماعيل لكـن أكـثر من مناداتي. أو: لا تنادني إسماعيل، نادني مجهول. نادني لا اسم. نادني بلا جدوى. يجيـد اليتامـى التَّودد. تراهم يترافقـون مع أي كان ثم يمزقون دفاتر الهاتـف ويتخلَّصون منها عشوائياً. لا يبدون أيَّ رحمة.

ه) مـا فتـئ أي طفل يفكّـر: أنتما لستما والـديّ الحقيقيين. أنـا لست طفلكم الحقيقـي، لكنّ هذا صحيـح لدى اليتامى. من أعمق أشكال التحـرّر أن تمشي ضارباً عرض الحائط بكل شيء. لدى اليتامـى كل الدروب مفتوحـة. لدى اليتامى كل الدروب هي ما لا يأتـي عن طريق الاختيار. لدى اليتامـى كل الدروب اضطرارية. كيف يُطرَدون من البيت؟ هم خارج البيت. يتلقفون من الحياة فسحة عابرة تلو الأخرى. قاعدتهم هي التجربة.

و) وعلـى المقلـب الآخر، من أعمق أشكال الحزن أن تشق طريقك كقوقعة، قوقعة سريعة، ومع ذلك قوقعة، بلا بيت غير البيت على ظهرك، والذي هو صَدَفة فارغة. بيت لا يملؤه شيء سوى نفسك. ثقيلةٌ هي تلك الخفة. ومحطِّمٌ ذلك الفراغ.

ز) غـير أنهـم يلهمون أعمـق أشكال الحب، هـؤلاء اليتامى. أطفـال رضع يتامى تركـوا في أكياس التسـوق، وعلـى عتبات الأبواب، في البرد. أطفال رضع يتامـى في السلال، تحت ورقات الملفوف، تركتهـم الطيـور، تركهم كيوبيد، تركهم الأقزام. يصطّف النـاس مـن أجلهم، تلتهمهم الشفقة، في جيوبهم نقود وفي قبضاتهم مناديل مبلّلة وفي خواطرهم إنقاذ وفي حقائبهم أغطية، أذرعهم الدافئة ممدودة بانتظار احتضانهم. «من أين أتيت أيها الطفل الغالي؟» من الظلمة، من الخوف.

ح) وعلـى الرغم من ذلك، يحذّروننا منهم، هؤلاء اليتامى. إنهم ماكرون، إنهم محتالون. كيف لكم أن تعرفوا أي شيء عنهم؟ من أي قوم أتوا؟ أزلجوا الأبواب وخبئوا الفضة! إذا رأيتم رضيعاً بين الأعشاب عند ضفة النهر فاتركوه هناك! لا تسمحوا لليتامى بِتَخطي عتبات دوركم! سيذبحونكم في سبيـل قرش، سيهربـون مع بناتكم، سيغـوون أبناءكم، سيحطمون بيوتكـم، لأن البيت مكان القلب واليتامى لا قلب لهم.

--

ط) لا. قـد أخطأتم الفهم. فعلى العكس تماماً. اليتامى هم المسروقون لا السارقون؛ هم المقتولون لا القاتلـون. بإمكانكم معرفة أماكن تجوالهم بتعقـب آثارهم: كسرات خبز في الغابة، قطرات دم،

دموع تحولت إلى فطر صغير أبيض، أكوام عظام هشة بين الجذور والطحالب.
اقرأوا الإحصائيات: ليست فرصهم جيدة. تطالب زوجات آبائهم بألسنتهم على طبق؛ يهجرهم آباؤهم بين ليلة وضحاها؛ يرسل أعمامهم مخدات مع الأنذال كي يخنقوهم أثناء نومهم. في الكتب فقط – وبعض الكتب فقط – يظهر محسن كريم في اللحظة الحاسمة لينقذ اليتامى من قوى الشر المحتشدة ضدهم. ما هي تلك القوى؟ انظر في المرآه السحرية، أيها القارئ الوديع. انظر إلى بئر الأماني السحيق الساكن. اسأل نفسك.

ي) إنما اليتم عذر مقنع. يُسوِّغ كل شيء – كل زلّة وكل انعطاف خاطئ. وكما صرّح شارلوك هولمز: «لا أمّ لها لترشدها». كم نتوق إليه، إلى انعدام الإرشاد! ربما كان التهوّر من نصيبنا، والتجارب الغرامية الجامحة والمغامرات الطائشة. نحن دون شك ممتنون لتربيتنا المستقرة، لحشود أقربائنا المطّلعين، ولمزاياناالمبطّنة بالحرير، ولافتقارنا إلى المكائد الدرامية. غير أن ثمّة زاوية من حسد فينا على حد سواء. لِمَ لا نصادف أيَّ شيء مثير ونحن نغوص في الدلال؟ لِمَ تعود كل السطور القيّمة لليتامى؟

ك) الآن ستصل الرسائل، من اليتامى. سيقولون فيها: «كيف تتناولون اليتم بكل هذا الاستخفاف؟ ليس بوسعكم فهم معنى أن يكون المرء يتيماً. أنتم بشر يسخرون ممن لا أرجل له. أنتم تافهون ومتوحشون. أنتم قساة.»
أجل، أحبائي اليتامى، أقدّر شعوركم. ولكنّ الإجهار بالشيء ليس تحقيراً له. كل ما نرصده في الحياة قاسٍ، ذلك أن الحياة قاسية.
(وليكن بعلمكم: إلى الضياع كلٌّ يتدفق، وفي الغياب كلٌّ يزهر. أنتم، لا نحن، أطفال الآلهة.)

البوابة[1]

بحسب التوجيهات التي تلقيتَها شرعتَ في ترقب طريق، ونهر، ومركب، وبوابة، وحارس. أُعطيتها كلّها، إلا أنها لم تكن كما تخيلت. لم تكن لتميّز الطريق عن العديد من الأرصفة التي تمشّيت عليها مراراً: إسمنت مصبوب وملوث بالطريقة المعتادة – علكة بالية، بصاق حديث، وغائط كلب بغير مكانه. تعبت قدماك – أحذية من كنت ترتدي؟ – ولم يكن هناك مكان للجلوس. وكان النهر حينما أتيت إليه قناةً، راكدة تغطيها الطحالب وتطفو عليها أكياس النايلون. ربط على جانبها بيت عائم مهترئ ولكن لم يكن هناك ممر يصل إليه، وبدلاً من ذلك أخذك الرصيف فوق جسر حديدي هائل مطلي باللون الرمادي. وبعدها ظهر جدار من القرميد الأحمر امتدّ لوقت طويل. وكان عليه يافطات معلّقة – إما إعلان لمسرحية أو لفيلم – اليافطة نفسها مكرّرة على طول الجسر. فيها وجه امرأة يعكس تعابير الدهشة، يدها مرفوعةً وكأنها تحمي نفسها، وإلى جانب ذلك حروف كبيرة بالأزرق والبرتقالي وسطور أصغر قياساً: اقتباسات

1) العنوان الأصلي للقصة: «Gateway»

مديح من الصحف لا شك، ولكنك بشكل من الأشكال عجزت عن قراءتها. وبالإضافة إلى اليافطات كانت هناك أسماء قد رُشّت على القرميد – ولم تعرف منها أحداً – وكتابة رمزية باللون الزهري الفاقع تشبه البوالين المئوية التي يصنعها المهرّجون في حفلات الأطفال.

وفي النهاية جاءت البوابة. فيها باب، باب فولاذي مرتكز على جدار القرميد. وكان الباب ملتوياً وكأنما ركله قبل ذلك أناس بأحذية قاسية. وكان الحارس يتكئ عليه. بدت عليه ملامح رجل كان مستغرقاً في النوم لزمن ليس بقليل. بنطال جينز قديم، وجه غير حليق، نعال تالفة؛ وحقيبة ظهر ممزقة عند قدميه.

قال: أخيراً وصلْتَ، ها هي أغراضك. احتفظتُ لك بها.

قلتَ: أغراضي؟ تمعنتَ في حقيبة الظهر. لم تكن مألوفة. ماذا قصد بأغراض؟ فرشاة أسنان وملابس داخلية؟

قال: أغراض خبأتَها أنت. لهذه المناسبة.

رفعتَ حقيبة الظهر. كانت خفيفة للغاية. وتساءلتَ إن كانت بداخلها شطيرة. لم تكن جائعاً ولكن ربما أصبحتَ جائعاً فيما بعد. تفحّصتَ الباب. لم يكن فيه نوافذ. لم يكن فيه قفل.

قلتّ: يتعيّن عليّ الدخول هنا؟

قال: يجب أن أسألك بعض الأسئلة أولاً. فكّر ملياً قبل أن تجيب.

قلتَ: حسناً. كان لديك فكرة عن الأسئلة: سيطلب إليك أن تدلي بوصف واضح لنفسك، وأن تعترف بذنوبك، كما هي. اعتقدتَ أنك مستعد. لم تكن مثالياً ولكن المثالية غير منتظَرة. بالتأكيد لا، وإلا من كان ليعبر إلى الداخل يا ترى؟

قال: إليك الأسئلة. ما لونك المفضل؟ هل أحببت هرّك؟ هل وجدت قطعة نقود على الرصيف مرة من المرات؟ هل كنت سعيداً؟

فجأة يصير الزمن مضارعاً. السؤال الأول يربكك. هل لديك لون مفضل أم لا؟ تعجز عن التذكر. يفرغ رأسك من كل شيء كنت قد عزمت على قوله مدافعاً عن نفسك. والآن تبدأ ريح بالهبوب: اليافطات المقلوعة تدور بدوامة على طول الطريق، أفواه مفتوحة، أيادٍ، أعين. ربما يتوجب عليك فتح حقيبة الظهر. لم تمتلك هرّاً في وقت من الأوقات. وما للقطع النقدية بكل هذا؟ لا بدَّ من وجود خطأ ما.

مختارات شعرية لمارغريت آتوود

تأليف: مارغـــريت آتـــوود
ترجمة: ثراء علي الرّومي •

1. اللّحظة

اللحظة التي تلي سنيّ كدح عديدةٌ
وبعد رحلةٍ مديدةٌ
حين تقف وسط غرفتك،
منزلك، وسط نصف فدّانٍ، وميلٍ مربّع،
وسط جزيرة أو بلاد،
مدركاً أخيراً كيف بلغت ذلك،
وتقول، هذا ملكي.
هي اللّحظة ذاتها
حين تُرخي الأشجار أذرعها الشامخة
التي كانت تضمّك،
وتستردّ العصافير زقزقاتها،
وتتصدّع الأجراف منهارةً،
ينحسر الهواء مبتعداً عنك كموجةٍ

• مترجمة سورية.

فتعجز عن التقاط أنفاسك.
يهمسون في أذنك، لا، أنت لا تملك شيئاً
كنت مجرّد زائر، مراراً وتكراراً
تتسلّق التّلّة، وتغرز الرّاية، متبجّحاً.
نحن لم نكن يوماً من ممتلكاتك.
أنت لم تجدنا.
بل في كلّ مرّة كنّا نحن من نجدك.

2. الصباح في منزل شبّ فيه اللهب

في منزلٍ شبّ فيه اللّهب
أزدرد فطوري.
أتفهمني: ليس ثمّة منزل،
ليس ثمّة فطور،
ومع ذلك ها أنذا.
الملعقة المنصهرة
تخدش سلطانيّة صُهِرَت معها
ما من أحدٍ في الأرجاء.
إلى أين مضوا،
أخي وأختي،
أمّي وأبي؟
لعلّهم يمّموا شطْرَ الشّاطئ البعيد
لا تزال ملابسهم معلّقة على الشّمّاعات،
وأطباقهم مكوّمة بجانب حوض الغسيل،
المحاذي لموقدٍ خشبيّ،
بغلّايته السّخاميّة القاتمة ذات المشبك،
كلّ التّفاصيل جليّة،
كوب القصدير والمرآة المتصدّعة.
النّهار مشرق ومقفر من الزّقزقات،
البحيرة تكتسي بلون السّماء، والغابة متوجّسة.
هناك شرقاً
ترتفعُ بصمتٍ

غيمةٌ كبيرةٌ مثلَ رغيف خبزٍ أسمرَ.
بوسعي رؤية دوّامات تنبعث من القماش المشمّع،
يمكنني أن أرى تصدّعات الزّجاج،
حيث تصوّب الشّمس ألسنة اللّهب.
أعجز عن رؤية ذراعيّ ورجليّ
أو معرفة إن كانت هذه نعمةً أم نقمةً،
أجد نفسي عائداً إلى هنا،
حيث كلّ ما في المنزل بات في خبر كان،
غلّاية القهوة والمرآة، الملعقة والسّلطانيّة،
ومعهم جسدي أنا،
معهم جسدٌ كان لي حينها،
وجسدٌ أرتديه الآن
وأنا أجلس إلى طاولة الصّباح هذه،
وحيداً وسعيداً،
أقدامٌ حافية لطفلٍ على الألواح الأرضيّة المحترقة
(أكاد أراها)
في ملابسي التي يلتهمها اللّهب،
في سروالي القصير الأخضر الرّقيق
وقميصي الأصفر الأرمد
تتشبّث بجسدي المتوهج،
المتواري بين الرّماد.
وتشعّ وهجاً.

3. مأوى

ليس الزّواج
منزلاً أو حتّى خيمة
هو غابرٌ لهما
بل طاعن في البرد
إنّهُ حافة الغابة،
وحافة البيداءْ
هو السّلالم الخلفيّة التي لا تزدان بالطّلاءْ

حيث نتناول الفشار
ونحن نجلس القرفصاءْ
إنّه حافة نهر الجليد المنحسر
حيث نتألّم ويثير العجب فينا
أنّنا إلى هذا الحدّ نجونا
وحيث نتعلَّم كيف نجعل النّار تستعر.

4.هي ذي صورتي

التقطوها منذ مدّة
لوهلة تبدو
ملطّخة الطّباعة
مبهمة الخطوط ممتزجة بالورق.
ثمّ، لا تلبث أن تتفرّس فيها
لترى شيئاً في ركنها الأيسر
شيئاً أشبه بغصنٍ: بل بشجيرة منبثقة
(هي البلسم أو التّنّوب)
وإلى اليمين، في منتصف المدى
لعلّه منحدر لطيف،
برواز صغير لمنزل.

وفي خلفيّة الصّورة ثمّة بحيرة،
وخلفها تلالٌ دانيةٌ.
(صوَّروني
بعد غرقي بيوم.
أنا في البحيرة،
أتوسّط الصّورة،
أكاد أطلّ من سطحها
مكاني عصيّ على التّخمين
يصعب تخمين ضخامتي أو ضآلتي
فانكسار الضّوء على الماءْ
يشوّهُ الأشياءْ

لكن إن امتلكْتَ بُعْدَ النّظر

فمع الوقت ستراني.

5.تحليق في أقانيم جسدك

تمتلئ رئتاك وتمتدّان،

بأجنحة من دم قانئ،

تفرغ عظامك نفسها فتغدو جوفاء

ومع شهيقك تحلّق كبالون

ويكبر قلبك متخفّفاً من أعبائه،

خافقاً بسعادة محضة،

محلّقاً بخفّة الهيليوم الصّرف

رياح الشمس الصّفراء تهبّ عبرك،

لا شيء يعلوك،

ترى الأرض كجوهرة بيضويّة

يتّقد فيها لازورد العشق

حسبك أن تفعل هذا في أحلامك

تصحو، وقلبك قبضة مرتعدة،

تستنشق هواء يحجبه غبار ناعم،

الشّمس تلقي بثقلها النّحاسيّ السّاخن

مباشرة على القشرة الورديّة لجمجمتك حيث تفكّر

هي على الدَّوام لحظة تسبق إطلاق النّار

تحاول النّهوض مراراً لكنّك تُخفق.

6.طفلة حزينة

أنت حزينة ولا سبب لحزنك

إن الأمر نفسيّ.

إنّه العمر. أو كيمياء الجسد

فاقصدي معالجاً نفسيّاً أو عالجي نفسك بحبّة دواء،

أو عانقي حزنكِ كدمية بلا عينين

إنّكِ تلتمسين الكرى.

حسناً، كلّ الأطفال حزانى

لكنّ بعضهم تجاوز ما جرى.

فلتحصِ نِعَمَك
ولعل الأفضل، شراء قبعة.
اشترِ معطفاً أو حيواناً مدلّلاً
ليكن الرّقص ملاذكِ إلى النّسيان.
ماذا تنسين؟
حزنكِ، ظلّك؟
وأيّاً كان ما عشتِه
اليوم الذي قضيتِه في حفلة المرج
حين تدخلين وقد لفحتكَ الشّمس
وشفاهك المتلمّظة بالسّكّر، تتدلّى استياءً
تخاطبين نفسك في الحمّام،
بفستانك الجديد، وشريطتك
وما لطّختها به من مثلّجات
أنا لست الطّفلة المفضّلة
يا عزيزتي، حين يكون لكِ ذلك
ويعجز النّور أمام زحف الضّباب
وتكونين أسيرة جسدك المنقلب
تحت لحاف أو تحت سيّارة مشتعلة
واللّهب الأحمر ينزُّ منك
مُشعلاً طريق الإسفلتِ بجانب رأسك
أو ربّما الأرضية
أو لعلّها الوسادة
فإمّا أن نواجه الفناء معاً
وإمّا أن نعانق الوجود جميعاً.

7. وتبدأ

هكذا تكون بدايتك
هذي يدك
وهذي عينك
تلك سمكةٌ، زرقاءُ مسطّحةٌ
على الورق،

يكاد يرتسم شكل عين
هذا فمك، وهذا صفرٌ
أو ربّما قمرٌ،
أيّاً كان تشبيهك
فهو أصفر.
يطلّ المطر من خلف النّافذة،
أخضرَ بما يوحيه الصّيف،
وما وراء ذلك
هي الأشجار والكون المحيط بك
محدودون بتسعة ألوان لطباشيرك
هذا هو الكون الأكثر امتلاء
كون يصعب فهمه أو تفسيره أكثر
كم حقّك أن تلطّخه عل ذلك النّحو
بالأحمر ثمّ البرتقاليّ
فالعالم يحترق
ما إن تتعلّم تلك الكلمات
حتّى تعلم أنّ ثمّة الكثير منها
ممّا يفوق قدرتك على التّعلّم
فكلمة يدٍ تطفو فوق يدك
كسحابةٍ صغيرةٍ
من فوقِ بحيرة
كلمةُ يدٍ ترسو
بيدك بجانب هذه الطّاولةِ
يدك حَجَرٌ دافئٌ
أحضنه بين كلمتين
هذي يدك
وهاتيك يداي،
إنّه الكون المستدير
لكنّه ليس مسطّحاً
وثمّة ألوان فيه

تفوق قدرة مدركاتنا
هي البادئة والمنتهية
إنّها ملاذك
هكذا هي يدك.

8.صوت الظّلّ

قال لي ظلّي:
ما الأمر؟

ألا يهبك القمر
دفئاً كافياً
ما حاجتكِ لأن تلتحفي جسداً آخر
يقبّلكِ كطحلب
حول الطّاولات
حملت أيدي المتنزّهات
المتألّقة بلونها الزّهريّ
لفافات طعام
جعلها طول المسافة فُتاتاً.
يزحف الذّباب إلى حلو اللّحظاتْ
أنت تعرف ما يكمن في تلك الأغطية
الأشجار في الخارج تنحني
لما يصوّبه الأطفال من طلقات.
دعهم وشأنهم.
فهم يلعبون لعبةً تخصّهم
أنا أهَبُ الماء، وأهَبُ نقيّ الفُتات
أليس ثمّة ما يكفي من كلمات
تتدفّق بها عروقكم
بها تواصلون الحياة.

جسور الثقافة

(ملف الحداثة)

RINGf_SlaveRape1_RA

الحداثوية من دون حداثة: صعود العمارة الحداثوية في المكسيك والبرازيل والأرجنتين، 1890 - 1940 [1]

تأليف: مورو ف. غيُلن
ترجمة: رزان يوسف سلمان •

مـورو ف. غيُلن (Mauro F. Guillen) أستاذ في كلية وارتُـن، جامعة بنسلفانيا، وعميد كلية كامـبردج جادج للأعمـال، وعضو في معهد الدراسـات المتقدّمة في جامعـة برينستُن. يجمع في أبحاثـه بين تدريبه كعـالم اجتماع في جامعة يال، وكعالم اقتصاد في بلده، إسبانيا، ليناقش العديد من التطورات الديموغرافيـة والاقتصادية والتكنولوجية. فاز بالعديد من جوائز التدريس في كلية وارتُن، والجمعية الأمريكية لعلم الاجتماع.

ملخَّص

لمـاذا انتشرت عمارة عصر الآلة الحداثوية في أمريكا اللاتينية بهذه السرعة بعد صعودها في أوروبا القارِّيـة خـلال العقديـن الأول والثاني من القرن العشريـن؟ ولماذا كانت حركةً أكـثر نجاحاً في البرازيل والمكسيـك، المتخلِّفَتـين نسبياً، مقارنة بالأرجنتـين، الأكثر ثراء وتصنيعاً؟ بعد مراجعـة التطور التاريخي للحداثوية المعمارية في هذه البلدان الثلاثة، يقدِّم البحث عدداً من التفسيرات مقابل الأدلة المقارنة. على سبيـل المثال، وُجِد أن مستويات المعيشة، والتصنيع، والاضطرابات الاجتماعية والسياسية، وغياب النزعة الاستهلاكيـة للطبقة العاملة، محدودةٌ كتفسيرات. كما هو الحال في أوروبا، انتشرت الحداثوية في أمريكا اللاتينية بفضل رعاية الدولة، وإضفاء الطابع المهني على المعماريين باتباعهم نموذجاً هندسياً.

• مُترجمة ومعمارية سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال:
«Modernism Without Modernity: The Rise of Modernist Architecture in Mexico, Brazil, and Argentina, 1890-1940, University of Pennsylvania. Latin American Research Review, Vol. 39, No. 2, June 2004.»

الكلمات الرئيسة

العمـارة، الفنُّ الحداثـوي، التعليـم المعماري، التصميـم المعمـاري، السيطرة المعماريـة، الهندسة المعمارية، الأنماط المعمارية، دراسات مراجعة الأبحاث، التاريخ المعماري، المباني الحكومية.

التخصُّصات

التاريخ المعماري والنقد / العلوم الإدارية والأساليب الكمِّيَّة.

خـلال القـرن التاسع عشر وأوائـل القرن العشرين، استعـارت دول أمريكا اللاتينية مـن أوروبا كلًّا مـن مثال الجمهورية الأوليغارشية، والاصطفائية المعماريـة والتذكارية الضخمة، التي لا تزال تميِّز جادة «باسيو ديه لا ري فورما» في المكسيك العاصمة، و«أفينيدا سنترال» في ريو دي جانيرو، و«أفينيدا ديه مايو» في بوينـس آيرس. حكمت المكسيك والبرازيل والأرجنتين حوالي مئة عـام بعد الاستقلال، في أوائل القرن التاسـع عشـر، نُخَبٌ معجَبـة بأوروبا حطَّت في أمريكا اللاتينيـة، استأنفت الكلاسيكيـة الفرنسية للفنون الجميلة.[2] لم تظهر الحداثوية[3] في العمارة على الساحة الأمريكية اللاتينية إلا بعد حدوث نقاط تحول دراماتيكيـة، أي في أعقـاب الثورة والثورة المضادة، والتحول من حكـم الطبقة العليا إلى حكم الجماهير، وإدخـال برامج التنميـة الاقتصادية القومية؛ وفي بعض الحالات، تنصيب أنظمـة استبدادية تسعى إلى الشرعية من خلال الأشغال العامة.

كان صعود العمارة الحداثوية في أمريكا اللاتينية خلال بضع سنوات فقط من ظهورها في أوروبا حَدَثاً غـير مُحتَمل إلى حدٍّ ما نظراً للتخلُّف النسبي في المنطقة. مثـل إسبانيا خلال ثلاثينيات القرن العشرين، كانـت المكسيـك والبرازيل والأرجنتين أمثلة على «الحداثوية من دون المـرور بمرحلة الحداثة»،[4] للبلدان التـي كانت حياتها الفكرية والثقافية متقدِّمة على واقعها الاقتصادي والتكنولوجي. لم تكن المواد الحديثة بامتيـاز- الزجاج والصلب والخرسانة المسلَّحة- متوفِّرة على نطاق واسع في أمريكا اللاتينية قبل الحرب العالمية الثانية. إضافة إلى ذلك، حتى يومنا هذا، يُبنى حوالي 60 في المئة من المساكن من شاغليها (اعتماداً علـى الجهد الشخصي)، في الحين الذي يُبنى فيه 10 في المئة فقـط اعتماداً على تصاميم المعماريين.[5] وكمـا نُفذِّت العمارة الكلاسيكية في أمريـكا اللاتينية في مطلع القرن العشرين بناءً على الأذواق المُستمدَّة من أوروبا للمعماريين النخبة، كان لصعود العمارة الحداثوية علاقة بآراء ومثابرة مجموعة نخبوية مميزة

---

2) Gutierrez and Vinuales162-65 ،1998 .

3) تختلف الحداثوية، Modernism، عن الحداثة، Modernity، بأن الثانية تشـير إلى مراحل زمنية يظهر فيها الجديـد، في حين أن الأولى مذهب في الفنِّ والثقافة والاجتماع يكتسـب سـماته مـن تطور العالم الحديث. المُترجِمَة

4) أدين بهذا التعبير لـ Ramòn Gutiérrez (1998a, 20).

5) Eliash and San Martin 1998, 53.

مـن المعماريين المحليين المتأثّرين بالاتجاهات الأوروبية، مـع القليل من اللمسات المحلية الأصلية.[6] وكان لوصـول المعماريين الحداثويين المنفيين من بلدان أوروبا الفاشيـة والشيوعية خلال ثلاثينيات وأربعينيات القـرن الماضـي دور في هذه العملية. شارك المعماريـون الحداثويون في أمريـكا اللاتينية، على الرغم من نخبويتهـم، مع نظرائهم الأوروبيين الإيمـانَ بالتقدُّم الاجتماعي من خلال التصميم الجيد. ومع ذلك، لم يقلِّد المعماريون في أمريكا اللاتينية التطورات الأوروبية فحسب، بل سعوا بنشاط لإدماج التأثيرات المحليَّة بها، مما أدى في بعض الحالات إلى التخلّي عن المبادئ الرئيسة للحداثوية.

يركِّـز هذه البحث علـى البلدان الثلاثة الأكـثر ديناميكية في أمريكا اللاتينيـة- المكسيك والبرازيل والأرجنتـين- وفق ترتيب تطورهـا التاريخي في العمارة الحداثوية. والهدف هو فهـم الأسباب التي تفسِّر الدرجات المتفاوتة من التقبُّل لهذا المفهوم المعماري الجديد. أوصلت الثورة المكسيكية، بين السنوات 1910 إلى 1917، وإضفاء الطابع المؤسّسي على البلاد لاحقاً، مجموعةً من التكنوقراط ذوي العقلية الإصلاحية إلى السلطـة، والذيـن رأوا في العمـارة الحداثويـة وسيلة لتحسين الخدمـات العامة وأنمـاط الحياة. في البرازيـل، مهَّدت أفـكار جيتولو فارغاس حول «دولة جديـدة»، novo estad، الطريق إلى الحداثوية بعد عـام 1930. في الأرجنتـين، امتدت العملية على فترة أطول، على الرغـم من أنها بدأت في وقت مبكر عام 1916 بفـوز الراديكاليـين في الانتخابات، تلاه الانقـلاب العسكري عام 1930، وانتخـاب خوان دومينغو بـيرون للرئاسـة عام 1946. مع ذلـك، كان لصعود العمـارة الحداثوية في أمريكا اللاتينيـة علاقة أيضاً بالخلفيات التعليمية وخبرات المعماريين أنفسهم، وميلهم إلى التفكير في العمارة كمهندسين.

أصول العمارة الحداثوية:

جـرت دراسـةُ حداثويـةِ عصـرِ الآلـة في العمـارة من عـدد مـن الأكاديميـين (مثل، ريـنر بانهام، تشارلـز جنكـس، كينيث فرامبتـون).[7] أظهر المعماريون الحداثيـون «سعياً إلى دمـج الابتكار الجمالي مـع العقلانيـة الاقتصاديـة»[8] مـن خـلال تطبيـق استعـارة ميكانيكيـة على تصميـم المنـازل والمباني العامـة والمدارس والمصانـع والفراغـات اليوميـة. ووجـدوا إلهامهـم في المبـاني الصناعيـة، والرسـم التكعيبـي والتجريـدي، والنمـاذج الجديـدة لتنظيم العمـل، مثـل الإدارة العلميـة للعمل أو مـا يُعرف بـ [التايلورية نسبة إلى مؤسِّسها فريدريك وينسلو تايلور].[9] [10] أصرَّت الحداثوية المعمارية الأوروبية على الإمكانـات الجمالية للدقة والبساطة والانتظام، ولكفاءة الاستخـدام والأداء الوظيفي، وعلى إنتاج أشياء مفيدة وجميلة، وتصميم المباني والتُّحف التي من شأنها أن تبدو كالآلات وتُستَخدم مثلها.

6) Bullrich 1969.

7) Banham 1960؛ Jencks 1973؛ Frampton1980.

8) Larson 1993,50.

9) Guillen 1997.

10) كانـت الإدارة العلميـة أو التايلوريـة، محاولـة لتنظيم العمل وفقاً لمبدأ تقسـيمه، وقيـاس الوقت والمهارة المطلوبة للمهمة، وتقديم الحوافز المالية، في سبيل أن يزيد العامل من الإنتاج.

عُرِّف النظام الجمالي الذي ظهر من الحداثوية الأوروبية المعمارية بمبادئه الرئيسة الثلاثة: «التأكيد على الحجم-الفراغ المُحاط بمستويات أو أسطح رقيقة بدلاً من فرضية الكتلة والصلابة؛ الانتظام بدلاً من التناظر أو أنواع أخرى من التوازن الواضح؛ وأخيراً، الاعتماد على الأناقة الجوهرية للمواد، والكمال التقني، والنسب الدقيقة، بدلاً من الحلى والزخارف».[11] مثَّلت الحداثوية الأوروبية المعمارية تأليهاً للميكانيكية والتخطيط والإنتاجية وكفاءة الاستخدام. كحركة فنِّية، كانت الحداثوية عقلانية، بمعنى أن «الأشكال المعمارية لا تتطلب تسويغاً عقلانياً فحسب، بل لا يمكن تسويغها إلا إذا استمدَّت قوانينها من العلم».[12] كانت وظيفيةً بالمعنى المزدوج المتمثِّل في «الاستفادة الكاملة من التكنولوجيا الحديثة وتعبيرها الصادق في التصميم... و[احتواء] نهج علمي للاحتياجات البشرية والاستخدامات في وضع القواعد والتخطيط والتصميم».[13]

يعتمد تحليل هذا البحث للعمارة في أمريكا اللاتينية بين عامي 1890 و1940، على المعماريين العشرة الروَّاد في كلٍّ من الأرجنتين والبرازيل والمكسيك، كما يظهر في أربعة تأريخات رئيسة للحداثوية المعمارية أو عمارة القرن العشرين، وفي خمس موسوعات للعمارة. تقدِّم بياناتهم وكتاباتهم وأعمالهم الأساس لتقييم حيوية الحركة الحداثوية في العمارة في كلٍّ من البلدان الثلاثة.

المكسيك: الثورة والعمارة

في السنوات الثلاثين التي أعقبت ثورة عام 1910، شُيِّد عدد مذهل من المباني في المكسيك، بما في ذلك المنازل الفردية للعائلات والمجمَّعات السكنية والأبنية الحكومية والمستشفيات والمسارح والمدارس.[14] في حين روَّج النظام الجديد للأسلوب الحداثوي مع لمسة معيَّنة من الحساسية الأصلية، في محاولة لتحويل المكسيك إلى واحدة من البلدان «التقدمية» في العالم، ظلَّ العديد من المعماريين يشتركون في الأساليب الأكثر قومية ذات الأصول ما قبل الإسبانية والاستعمارية الجديدة.[15] لم يكن الثوار المكسيكيون أنفسهم متفقين على نوع العمارة الأنسب لتحقيق أهدافهم الاجتماعية والاقتصادية. في الواقع، لم تكن سمعة الثورة المكسيكية جيدة بسبب «غياب أيديولوجية لها»، بتعبير الأديب والسياسي المكسيكي أوكتافيو باز.[16]

الجداريات والعمارة:

جنَّدت الدولة الثورية معماريين من مختلف الاتجاهات السياسية، بهدف تحسين ظروف العمل والمعيشة في بعض الحالات، ولكن في حالات أخرى، لتمجيد الثورة والنظام. كما مُرِّرت العديد من القوانين

11) Barr 1995، 29.
12) Collins 198, [1965].
13) Bauer 48, 1965.
14) Myers 1952.
15) Cetto 1961; Mendez-Vigata 1997,61.
16) Octavio Paz (143, 1993).

لتعزيـز «الإسكان منخفض التكلفة» و«الإسـكان الاقتصادي» و«إسكان العمـال».[17] كانت الوكالة الأكثر نشاطاً إلى مدى بعيد هي وزارة التعليم، بسبب سيطرتها على التعليم المعماري والفنّيّ، وأيضا لأن التعليم الجماعـي المجـاني والمـدني كان على رأس جدول أعمال الثـوار، في بلد وصل معـدَّل الأمّيَّة فيه إلى 72 في المئـة عـام 1921.[18] وتحقيق هدف تعظيم الفرص التعليمية يوجب بناء مئـات المدارس في أنحاء البلاد جميعهـا. كان أول وزير تعليم ناشط هو خوسيه فاسكونسيلوس، بين عامي (1920–1924)، الذي أمضى سنـوات عديدة في المنفـى في الولايات المتحـدة. كان تقليدياً مع ذائقة استعمارية جديـدة للفنّ والعمارة، وناقداً قوياً للطُّرز الأمريكية أو الحديثة:

«وُجِـدت في المكسيـك جامعـة قبل أن توجد واحـدة في بوسطن، ومكتبات ومتاحـف وصُحُف ومسرح سبقَـت نيويـورك وفيلادلفيا. البناء واجب كل عصر، والمباني هي مجد الحكومة الجديدة... لم نكن نريد مدارسـ على الطراز السويسري... ولا مدارس من طراز شيكاغـو [إشارة مضمَّنة إلى الحداثوية] ... في العمارة أيضاً، علينا أن نجد الإلهام في ماضينا المجيد.»[19]

اتخذ فاسكونسيلوس قراراً بالغ الأهمية في وقت مبكر، وهو رعاية رسَّامي الجداريات– دييغو ريفيرا، خوسيـه كليمنتي أوروزكو، ديفيد ألفـارو سيكويروس من بين آخرين– لاستخدام الواجهات العامة لتمجيد المكسيـك والثـورة والسياسات التعليمية للنظـام. كان لهذه الخطوة العديد من الآثـار المهمّة. أولاً، ساعد في إلقـاء الضـوء على حاجة إيجاد أبعاد محليَّة ودمجها بالفـنّ والعمارة. في عام 1923، أعلن بيان اتحاد العمـال والفنّيين والرسَّامين والنحاتين أن «الفنَّ الشعبي في المكسيك هو أهم التجسُّدات الروحية وأكثرها صحَّة وتقاليده الأصلية هي أفضل التقاليد... نعلن أن أشكال التعبير الجمالي الأجنبية جميعها أو المخالِفة للشعور الشعبي هي برجوازية ويجب القضاء عليها.»[20]

ومـع ذلك، تأثَّر كبار رسَّامـي الجداريات بالطليعـة الأوروبية. ثانياً، كان للمعاملـة المميزة لرسَّامي الجداريـات تأثـير فرضَ قيوداً معيَّنة علـى المعماريين، خاصة اشـتراط بناء أسطـح شاسعة من جدران الإسمنت وليس من الزجاج، والتركيز الإضافي على الزخرفة.[21]

ربما كان التأثير الأكثر أهمية لرعاية الدولة لرسَّامي الجداريات هو الأذواق المعمارية التي عرضوها. دييغـو ريفيرا، على الرغم من إعجابه بالطـراز الاستعماري للمباني، لم يوافق على ترويج فاسكونسيلوس

17) Gutierrez 1998a.

18) Meyer 1991، 208.

19) مقتبَس في Vigata-Mendez 1997, 66-67؛ انظر أيضاً Fraser 2000, 23-32; Vasconcelos 1963.

20) مقتبَس في Meyer 1991، 208.

21) كان من الواضح إعجاب المعماريين المدرَّبين على الفنون الجميلة الباريسية بـ دييغو ريفيرا. انظر The journal of the Society of Mexican Architects, *El Arquitecto: Revista de Arquitectura y Artes Mexicanas* 2, no. 5, (1925): 1-40; 2, no. 8 (1926): 3-36.

للعمـارة الاستعماريـة الجديـدة والكاليفورنية، وأظهر اهتمامـاً بالجوانب الوظيفية للعمـارة الحداثوية. إضافـة إلى ذلـك، كمدير للمدرسـة المركزية للفنِّ التشكيلي بـين عامي 30-1929، حـاول ريفيرا بشدة إدخـال إصلاحات، وتقديم العمارة كمسعـى اجتماعي مفيد موجَّه نحو تصميم المبـاني النفعية.[22] كما عـزَّز رسَّامو الجداريات مفهوم الفنِّ كمؤسسة عامة في خدمة الحكومة.[23] كان ريفيرا مُصرَّاً أيضاً على أن العمارة يجب أن تعزز قضية الفقراء.[24]

الانتقائية المعمارية خلال العقد الثاني من القرن العشرين

رعـى فاسكونسيلوس ومسؤولـون حكوميون آخرون المعماريـين، مثل كارلوس أوبرِغـون سانتاسيليا، الحفيـد الأكبر للرئيـس بينيتو خواريز، الذي صمَّـم المدارس على الطراز الاستعمـاري الجديد، والمباني الحكومية المختلفة على طراز مدرسة آرت ديكو، والنصب التذكاري للثورة في المكسيك العاصمة بمزيج من الكاليفـورني والعاميِّ.[25] ومن بين المعماريين المهمـين الآخرين في هذه الفترة المبكرة، خوسيه فيلاغران غارسيا، مصمِّم الملعب الوطني على الطراز الاستعماري الجديد عام 1929،[26] وأدامو بواري، الصديق الشخصـي للديكتاتـور السابق بورفيريو دياز، والـذي صمَّم العديد من المباني العامـة «النهضوية» خلال العقدين الأول والثاني من القرن الماضي.

أمَّـا الحداثويـة، فقد ظهرت في المكسيـك خلال رئاسة بلوتاركـو إلياس كاليس، بـين عامي 1924-1928. بدأ كل مـن المعماريين أوبرِغون سانتاسيليا وفيلاغران غراسيا، تصميم بعض المباني الحداثوية، مـع الاستمـرار في البناء وفـق الطُّـرُز الاستعمارية الجديـدة وحتـى الكلاسيكية الجديـدة. كان التطور التدريجـي لفيلاغران غارسيا نحو الحداثوية أمراً أساسياً، بسبـب منصبه التدريسي البارز في الجامعة الوطنيـة. كمـا أشار مِنديز فيجاتـا،[27] ظل فيلاغران معماريـاً انتقائياً، يمزج عناصـر الفنون الجميلة الباريسيـة (مثل النِّسَب الجمالية والتصحيحات البصرية) مـع تأثيرات الحداثوية (مثل مفاهيم المنفعة والصراحة في العمارة). في عام 1927، كتب أوبرِغون سانتاسيليا بحماسة عن حاجة «المعماري المكسيكي للانضمـام إلى الحركة المعمارية الدولية».[28] صمَّم هذان المعماريان منزلاً حداثوياً مشهوراً الآن في حي سان ميغيل في المكسيك العاصمة، أشاد به دييغو ريفيرا لأن «جماله اعتمد على المواد والمنفعة القصوى... حتى أن لعدَّاد الكهرباء دوراً زخرفياً».[29]

---

22) Lòpez Rangel 1986, 15-19, 24-26.
23) Paz 1993, 147.
24) Lòpez Rangel 1986, 29.
25) Mijares Bracho 1997; Fraser 2000, 32-34.
26) Méndez- Vigatá 1997, 66,67.
27) Méndez- Vigatá 1997, 77.
28) مقتبَس في Lòpez Rangel 1986,17 .
29) مقتبَس في Lòpez Rangel 1986,18.

خـلال عشرينيات القرن الماضـي أيضاً، أعاد المهندسـون المكسيكيون تأكيد دورهـم كتكنوقراط في النظـام الجديـد.[30] «إن الذي يحمـل مفتاح المستقبل هـو المهندس. المتفوق هو المهندس، والعظَمَة هي إنجازاته. من خلال المهندس... يشكِّل الخالق مصير البشرية.»[31] اقترح بعض المهندسين أن المعماريين المكسيكيـين تعلموا من الفـنِّ القوطي للوصول إلى تصميم منطقي ومتـوازن للأجزاء المختلفة من المبنى. وجادلوا بقوة من أجل التعاون بين المهندسين من جهة والمعماريين من جهة أخرى.[32] كان أصحاب مهنة الهندسة المكسيكية، على الرغم من عدم افتتانهم بالطريقة التايلورية في تنظيم العمل كما الحال في بعض البلـدان الأوروبية أو في البرازيل، مدرِكين للحاجة إلى دمج الأساليب العلمية للتنظيم، واعتقد المهندسون القـادة اعتقـاداً راسخاً أن المهندس يجـب ألا يتدرَّب على الموضوعـات التقنية فحسب، ولكـن أيضاً على الموضوعات الاقتصادية والتنظيمية.[33]

الحداثوية المكسيكية خلال ثلاثينيات القرن الماضي:

كان الثـوري المعمـاري الحقيقي في المكسيك هـو خوان أوغورمان، مـن أتباع الوظيفية التـي أسَّسها المعمـاري السويسري-الفرنسـي لوكوربوزييـه.[34] تبنَّت الحكومـات المكسيكية خـلال الثلاثينيات أفكار أوغورمان، وخاصة حكومة الرئيس الأسطوري لازارو كارديناس، بين عامي 1940-1934. كان أوغورمان مؤسِّس اتحاد المعماريين في فترة النضال من أجل الاشتراكية بين عامي 1941-1937، وصديقاً شخصياً لليـون تروتسكي، غـادر الاتحاد السوفييتـي إلى المنفى في المكسيـك. بإلهام من رسّـام الجداريات دييغو ريفـيرا، وجـد أوغورمان طريقة لحلِّ الصراع الأبدي بين الماضي والحاضر من خلال دمج عناصر ما قبل الحقبـة الإسبانية.[35] كرسَّام ورسَّام جداريات، وكمعمـاري، كان أوغورمان قوياً في التزامه بالحداثوية: «يجـب ألَّا ننسـى أن الإنسان هو حيوان عاقل فحسب، والمتابعة في أي متوسط لا يصل إلى الكفاءة العُظمى مـن خـلال الجهد الأدنـى، ليست متابعـة عقلانية.» ويقـول في معرض آخـر، بأسلوب يذكِّرنـا بالمعماري لوكوربوزيـه، الذي تمعَّن في فكره: «سيصبح المنزل أداة... تماماً كما أصبحت السيارة أداة.»[36] عمل مع كل مـن أوبريغـون سانتاسيليا وفيلَّا غران غراسيا، وكان له دور فعَّـال في إنشاء كلية الهندسة والعمارة في المعهد الوطني للفنون التطبيقية.

بصفتـه كبـير المعماريـين في قسم بناء المدارس في وزارة التعليم، صمَّم أوغورمـان أكثر من ثلاثين

---

30) Lorey 1990.

31) انظر الافتتاحية في العدد الافتتاحي من مجلة National Ingenieria 1 (1927): 5.

32) Ingenieria 6 (1932): 375; 8 (1934): 93.

33) انظر مجلة Association of Engineers and Architects of Mexeico, *Revista Mexicana de Ingenieria y Arquitectura* 1 (1923): 46-50, 374-84; 9 (1931): 450-53.

34) Luna Arroyo 1973, 94.

35) Luna Arroyo 1973.

36) مقتبَس في Burian 1997، 127، 129.

«مدرسة غير مكلفة، مبنيَّة اقتصادياً، بمواد متينة، وتقدِّم أفضل كفاءة في استخدام الأموال التي ينفقها السكان المحليون».[37] واقترح بناء المدارس بتكلفة أقل بكثير من المدارس على الطراز الاستعماري الجديد التي شُيِّدت خلال فترة فاسكونسيلوس، غالباً عن طريق «القضاء على أي طراز معماري وتنفيذ الإنشاءات تقنياً فحسب».[38] صمَّم أوغورمان أيضاً مساكن العمال والمباني السكنية والاستوديوهات الفنِّية، والسكن الشهير المتلاصق والمنفصل في الوقت نفسه لصديقَيه الشخصيين دييغو ريفيرا وفريدا كاهلو (1931–32)، بنمطه المتأثِّر بالمعماري لوكوربوزييه وأسقفه المتعرِّجة ودرجه الحلزوني الخارجي. وفي حديثه عن سنواته الأولى كمعماري، أوضح قائلاً: «لم أمتهن العمارة. لقد هندستُ المباني باستخدام العملية العقلية نفسها التي يصنع بها المرء سدَّاً وجسراً وطريقاً وأعمالاً هندسية أخرى».[39] من وجهة نظر أوغورمان، كان التكوين يتبع خطة بسيطة: «مساحات التبادل [الممرات] التي تخدُم في الجمع والفصل، والأماكن المفيدة للعمل وتلك المخصَّصة للراحة، مفصولة بجدران ليكون [كل منها] فعَّالاً.» ونراه سعى جاهداً من أجل عمارة:

«مفيدة للإنسان [على حدِّ تعبيره] بطريقة مباشرة ودقيقة. سيكون الفرق بين المعماري التقني [من جهة] أو المعماري الأكاديمي أو الفنِّي [من جهة أخرى] واضحاً تماماً. التقني مفيد للأغلبية والأكاديمي مفيد للأقلية... عمارة تخدُم الإنسانية، أو عمارة تخدُم المال.»[40]

الشخصية الرئيسة الثانية في هذه الفترة، كان خوان سيغورا، المشهور بمبنى إرميتا في المكسيك العاصمة (1930–31) بفراغه التجاري والمسرح والشقق السكنية، والذي بُنيَ قبل أن يجعل لوكوربوزييه مفهوم المبنى المتعدِّد الوظائف مشهوراً مع مفهومه الآخر «الوحدة السكنية». كان على سيغورا استخدام الفولاذ الهيكلي بصورة خلَّاقة ليتمكن من بناء شقق فوق سقف المسرح. مثل معظم المعماريين المكسيكيين المعاصرين الآخرين، استخدم الحلي والزخارف المعمارية بغزارة أكثر مما تسمح به العقيدة الحداثوية، وغالباً ما صُنِّف على أنه ينتمي إلى حركة آرت ديكو.[41] كان فرانسيسكو سيرانو مصمِّماً رائداً آخر لدُور السينما، وإن كان يميل إلى العقلانية المجرَّدة أكثر من سيغورا.[42]

كان إنريكو يانيز معمارياً عقلانياً بالقدر نفسه في تصميماته لمختلف المستشفيات ومراكز الرعاية الصحية. كذلك كان المعماري الفريد الآخر، إنريكي دي لا مورا، الذي كان مبناه السكني في شارع

37) مقتبَس في Burian 1997، 130؛ انظر أيضاً Arroyo Luna 1973، 65، 117-18.

38) مقتبَس في Fraser 2000، 47.

39) مقتبَس في Fraser 2000، 46.

40) مقتبَس في Fraser 2000، 52.

41) Toca Fernández 1997.

42) انظر مقال سيرانو في Revista Mexicana de Ingenieria y Arquitectura 17 (1939): 274-76، والصور الفوتوغرافية لعمله Edificio Marti في المكسيك العاصمة، التي استخدمتها شركة La Tolteca Portland للإسمنت في بعض إعلاناتها (على الغلاف الخلفي لـ عدد تموز–يوليو 1933). كان المشروع مملوكاً لشركة تسمى Rentas Baratas (أي إيجارات منخفضة).

ستراسبورغ في المكسيك العاصمة (1934) هو المبنى النموذجي الموفِّر للمساحة الذي يشبه عابرة المحيطات. ومثل المعماريين الحداثويين الآخرين، صمَّم ماريو باني الفنادق والمباني السكنية والمعاهد الموسيقية والمستشفيات والعيادات قبل عام 1940. ومع ذلك، فإن شهرته ترجع غالباً إلى مشروع الرئيس ميغيل أليمان فالديز للإسكان العمراني في المكسيك العاصمة (1949)، وهو تصميم يوافق أسلوب لوكوربوزييه تماماً، مع كتل سكنية على شكل حرف L، تترك مساحات مفتوحة بينها.[43] كمعماري حداثوي جيد، أظهر ماريو باني التزامه بإسكان الجماهير: «يجب أن نبني لهم جميعاً. خطِّط! ابنِ! خطِّط جيداً! ابنِ الآن!».[44]

من الضروري الإشارة إلى أن العمارة المكسيكية «الحداثوية» انحرفت عن التيار الأوروبي السائد في جوانب عدة، بما في ذلك إضافة الجداريات، واستخدام الزخارف والمواد المحليَّة الأصلية، والتصميم العضوي للمبنى ليتناسب مع محيطه، والتركيز العام على الجماليات بدلاً من المنفعة.[45] كان بعض المعماريين- على سبيل المثال، لويس باراغان- مصرِّين على إنتاج عمارة مكسيكية خاصة وغير مألوفة باستخدام الطوب اللبن والجص والحصى والخشب غير المصقول، على الرغم من أنهم حافظوا على حداثويتهم بحزم: «من الخطأ التخلِّي عن المأوى المصنوع من الجدران لقسوة المساحات الكبيرة من الزجاج».[46]

حتى أوغورمان انضم في النهاية إلى هذا الاتجاه المكسيكي. بعد تصميم المباني الوظيفية المجرَّدة، وتمجيد فضائل أساليب الكفاءة و«الوحدات مُسبَقة الصنع» خلال معظم ثلاثينيات القرن الماضي، اعترف أيضاً بالحاجة إلى إضافة الخيال الجمالي إلى المبادئ الميكانيكية البحتة للوظيفية، وفي النهاية رفض وظيفية لوكوربوزييه الراديكالية لصالح العمارة العضوية التي نادى بها المعماري فرانك لويد رايت.[47] في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين، قرَّر أوغورمان التخلِّي مؤقتاً عن العمارة لتكريس نفسه للرسم. ثم عاد إلى التصميم في منتصف الأربعينيات، وتبنَّى وجهة نظر العمارة المتجذِّرة بقوة في محيطها، مع وفرة في العناصر العاميَّة، وخاصة في التلوين والزخرفة (الجداريات والنقوش والمنحوتات) في واجهات الأبنية، كما هو الحال في مكتبة الجامعة الوطنية المستقلة في المكسيك، التي بُنيت بين عامي 1950 و1952.[48]

احتدم الجدل بين المعماريين بقوة في الخمسينيات، «الأُمَميين» المصرِّين على اتباع أنقى شكل للحداثوية، و«القوميين» الذين يتوقون إلى عمارة حديثة تتكيف مع الواقع المكسيكي والبيئة المحيطة، وكان للقوميين اليد العليا في النهاية. أحيا دييغو ريفيرا الجدال بمقالات تندِّد بإهمال العناصر المكسيكية من أولئك الذين رآهم يتبعون لوكوربوزييه على نحو أعمى، من دون أن يدرك أنه حتى أكثر المروِّجين

43) Noelle Merles 1997.

44) مقتبَس في Eggener 2000, 38.

45) Eggener 1999.

46) Barragán، مقتبَس في Smith 1967, 54.

47) Fraser 2000, 41, 84-85; Smith 1967, 18.

48) Cetto 1961; Eggener 1999.

صخبـاً للحداثوية في العالم، قـد اقترحوا عمارة ممزوجة بالمناظر الطبيعيـة.[49] ومع ذلك، أنتجت هذه «الحداثويـة المكسيكية» عمارة عقلانية سعـت إلى تلبية احتياجات السـكان، وتعزيز الأهداف (المتغيرة) للثورة، وتعزيز مكانة النظام المحلية والدولية.[50]

البرازيل: حداثوية مقطَّرة

أنتـج المعماريـون البرازيليـون تصاميم ربما كانـت الحداثوية الأكـثر دقةً في العـالم بأسره، بما في ذلـك المنزل الحديث في ساو باولـو (1927)، ووزارة التعليم والصحة في ريـو دي جانيرو (43-1937)، وبرازيليـا، العاصمة الجديدة. على الرغم من تأثير الحداثوية، وخاصة لوكوربوزييه، صمَّم معظمَ المباني الحداثويـة البرازيلية ونفَّذها مجموعةٌ صغيرة من المعماريين الرائعين والمدرَّبين محلياً مثل لوسيو كوستا، وأوسكار نيماير، الذين أصبحوا مشاهير عالميين فيما بعد.

مبنى وزارة التعليم، ريو دي جانيرو، حزيران 1950، المصدر: Kurt Hutton

أصول الحداثوية البرازيلية:

بـدأت الحداثويـة المعماريـة البرازيليـة في منتصـف العقد الثـاني من القـرن العشرين، مع اللاجئ الروسي غريغـوري وورتشافيتشك، الذي وصـل إلى ساو باولو عـام 1923، وعمـل لصالح شركة بناء سانتوس، التي أسَّسها المهندس المدني ورجـل الأعمال روبرتو سيمونسـن، رائد البرازيل في تطبيق الإدارة العلمية.[51] في عام 1925، نشر وورتشافيتشـ بيانه، «حول العمـارة الحديثة»، في صحيفة «بريد الصباح اليومية»:

---

49) López Rangel 1986، 41-44،113.

50) تمتلئ صفحات مجلة the Society of Mexican Architecture بالإعلانات لصالح طراز وطني متجذِّر في تقاليد البناء والمواد المحليَّـة. انظـر، علـى وجـه الخصـوص، El Arquitecto: Revista de Arquitectura y Artes Mexicanas, no. 1, 1 (1923): 1; 2، رقم 1 (1924): 1-2. حتى أن المهندسين شاركوا في الجدال من أجل طراز وطني حقيقي: Revista Mexicana de Arquitectura y Ingenieria 6 (1928): 396-405.

51) Urwick 1956، 271-75.

«إذا لاحظنا آلات عصرنا: السيارات والبواخر والقاطرات وغيرها، نجد فيها، إلى جانب عقلانية البناء، جمال الشكل والخط... المنزل عبارة عن آلة، يضمن كمالُه التقني، على سبيل المثال، توزيعاً عقلانياً للضوء والحرارة والبرودة والمياه الساخنة وغير ذلك.»[52]

كما دافع عن شخصية «مهندس البناء» ضد شخصية «المعماري المزيِّن». وكتب ذات مرة أن «التقليد سمٌّ مخفيّ...[لا أتفق] مع الزخرفة السخيفة بل مع البناء المنطقي!»[53]

كان المنزل الحديث في ساو باولو، من تصميم وورتشافيتش في عام 1927، أول مبنى حداثوي في كل أمريكا اللاتينية. وصفتُه صحيفة برازيلية بأنه «منزل عقلاني، مريح، نفعي بحت، مليء بالهواء والضوء والفرح.»[54] هذا التصميم البسيط والنظيف والهندسي، توقَّع الاتجاه الذي سيتخذه المعماريون البرازيليون الرئيسون في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين. ومع ذلك، لم يتمكن وورتشافيتش من تنفيذ أفكاره الأكثر ابتكاراً حول البناء المُسبَق والتوحيد القياسي، بسبب نقص المقاولين المتخصصين في البرازيل. كما أنه، إضافة إلى ذلك، بسبب عدم توفُّر الخرسانة المسلحة، نفَّذ أبنيته بالطوب المغطَّى بعد التنفيذ بالإسمنت.[55] علَّم وورتشافيتش، أو تعاون مع المعماريين البرازيليين الأصغر سناً، وسمَّاه لوكوربوزييه ممثلاً لـ (CIAM) (منظمة المؤتمر الدولي للعمارة الحديثة) في أمريكا الجنوبية، فكان له تأثير مهم على التطورات اللاحقة.

شهدت البرازيل في عام 1930 ثورة من نوع مختلف على يد جيتوليو فارغاس، مبتَكِر شركة إستادو نوفو، المستوحاة من إيطاليا. على الرغم من تعليق النشاط المعماري والبناء لبضع سنوات، إلا أن النظام الجديد عزَّز التصنيع وعقلنة العمل. بدأ المهندسون البرازيليون مناقشة التايلورية في العشرينيات، ولكن لم يتضح تنفيذ المحاولات المنهجية الأولى حتى الثلاثينيات. كان نظام فارغاس متحمِّساً للإدارة العلمية كأداة لتحقيق ليس النمو الاقتصادي في القطاع الخاص فحسب، ولكن أيضاً لتحسين الممارسات الإدارية في القطاع العام. انتشرت التجارب مع التايلورية، وتطورت الروابط بين الصناعيين والمصمِّمين الحداثيين.[56]

في عام 1935، أعلن النظام عن مسابقة لأحد مشاريعه لمعلَم بارز في عاصمة البلاد حينها، ريو دي جانيرو، وهو مبنى وزارة الصحة والتعليم. فاز فريق من المعماريين البرازيليين الشباب بقيادة لوسيو كوستا، وأوسكار نيمايير، وكان ضمن الفريق خورخي موريرا، وأفونسو إدواردو ريدي، الذين قدَّموا تصميماً حداثوياً مذهلاً. دُعيَ لوكوربوزييه- الذي زار البرازيل لأول مرة في عام 1929- لتقديم المشورة

---

52) Warchavchik [1925] 1965، 264-65.

53) مقتبَس في Vinuales and Gutierrez 1998, 126; Warchavchik [1925] 1965, 265، على التوالي.

54) مقتبَس في Ferraz 1965، 27.

55) Fraser 2000, 166.

56) انظر Weinstein 1990;Saenz Leme 1978; Guzzo Decca 1987; ROC 1932; Urwick 1956, 256-58, 271-78. انظر أيضاً الجريدة الرسمية Brazilian Institute for the Scientific Management of Work, IDORT 3, no. 26 (February 1934): 32-35, 40-42; 3, no. 31 (May 1934): 145-48; 3, no. 34 (October 1934): 217-25, 233.

قبل بدء البناء. عندما انتهت عملية البناء في عام 1943، بعد ست سنوات من العمل، كانت النتيجة مثيرة للإعجاب حقاً: كتلة كبيرة من الخرسانة المسلَّحة، مبنيَّة على أعمدة بارتفاع 30 قدماً، وكاسرات الشمس تغطّي الواجهة الشمالية وزجاج يغطّي الواجهة الجنوبية (ريو دي جانيرو في نصف الكرة الجنوبي)، وحديقة على السطح. احتل التصميم كامل مساحة كتلة سكنية، تاركاً مساحة لساحة أمامه. تضمَّن المبنى نفسه فراغات منفصلة لموظَّفي الخدمة المدنية وللجمهور.[57] وصف مؤرِّخو الفنِّ هذا التصميم بأنه «أول تحقيق لطراز المبنى الذي كان لوكوربوزييه يفكر فيه: ناطحة السحاب المُصمَّمة وفق شبكة إحداثيات ديكارتية لوظائف إدارية».[58] أُعجِب المعاصرون الأمريكيون بهذا البناء لدرجة أن متحف الفنِّ الحديث في نيويورك قرر إرسال وفد لزيارته. وتصدَّر عنوان «البرازيل تبني»، كتالوج معرض المتحف لعام 1943، وقيل بإيجاز: «في حين أن الكلاسيكية الفيدرالية في واشنطن، والأثرية الأكاديمية الملكية في لندن، والكلاسيكية النازية في ميونيخ لا تزال منتصرة... يمكن أن تفتخر ريو بأجمل مبنى حكومي في نصف الكرة الغربي».[59]

كان مبنى الوزارة مجرد بداية لسلسلة طويلة من التصاميم الحداثية المتميزة للمعماريين البرازيليين.[60] في الوقت نفسه تقريباً، صمم مارسيلو وميلتون روبرتو مبنى جمعية الصحافة البرازيلية، (ABI)، أيضاً في ريو.[61] وفي عام 1937، فاز مارسيلو وماريسيو روبرتو في مسابقة مطار سانتوس دومون في ريو، والذي اكتمل عام 1944، وهو مبنى تهيمن عليه أعمدة في طابقين. وفي الوقت نفسه، صمَّم كلٌّ من كوستا ونيماير العديد من المباني والمشاريع التاريخية الأخرى، معاً أو بصورة فردية. لكن المشروع التاريخي الأكبر، كان بعد أن تولَّى عمدة مدينة بيلو هوريزونتي، جوسيلينو كوبيتشيك، الرئاسة والتزم ببناء العاصمة الجديدة، برازيليا، وكلَّف المعماري أوسكار نيماير بتصميمها. في حين أن أولويات البناء الحكومية لم تشمل الإسكان ميسور التكلفة للعمال، كرَّس بعض المعماريين الكثير من حياتهم المهنية للإسكان بمختلف أنواعه، مع التركيز دائماً على التصاميم البسيطة والوظيفية والمواد المتينة والراحة التي تقدِّمها الوسائل الحديثة. ومن بين هؤلاء، أوزوالدو براتكي ورينو ليفي وأفونسو إدواردو ريدي.

برازيليا

إذا اكتسبت الحداثوية البرازيلية شهرة دولية لأول مرة مع مبنى وزارة التعليم والصحة، فإن تصميم وبناء برازيليا، العاصمة الجديدة، التي هدفت إلى المساعدة في مدِّ الإعمار إلى المناطق الداخلية الشاسعة للبلاد وحشدها في عصر جديد من التقدُّم، أظهر للعالم النضج الفكري للعمارة الحداثوية البرازيلية.

57) Fraser 2000, 150-64; Ficher and Milan Acayaba 1982; Bullrich 1962, 22-4.
58) Benevolo1977, 750.
59) Goodwin 1943, 92.
60) Deckker 2001.
61) Xavier, Britto, and Nobre 1991، 40.

كان مـن المفترض لها أن تكون، على حدٍّ تعبير الرئيس كوبيتشيك، «توقعاً للمستقبل»، وتجسيداً لـ «الإرادة الوطنية» لتطوير اقتصاد البرازيل وأقاليمها، و«نقطة التقاء مصالح الأمة جميعها».[62]

علـى الرغـم من أن تصميم برازيليا وبناءها تم بعد عام 1940، إلا أن ألمع المعماريين البرازيليين من الجيـل الحداثـوي في الثلاثينيات شاركوا في العديد مـن جوانب المشروع ككل. قـدَّم لوسيو كوستا الخطة التجريبيـة الشاملة في عام 1956، وهـو ترتيب وفق طراز لوكوربوزييه بأكمله، مع مناطق منفصلة للسكن والعمل والترفيه والمرور. «كمدينة يهيمن عليها نظامها من الطرق السريعة للسيارات، وعلى شكل طائرة، فإنهـا تجمع بدقة بـين صورتين رئيستين للحداثـة».[63] في الواقع، تحتوي الخطـة التجريبية على عدد لا يحصـى من الإشارات إلى السيـارات.[64] يتألف تصميم كوستا للمناطـق السكنية من كتل ضخمة تؤكد على الحياة الجماعية بدلاً من الملكية الخاصة، وتهدف إلى تجنُّب «أي طبقات غير ضرورية وغير مرغوب فيهـا للمجتمـع.» كان من المفترض أن تكـون برازيليا «نموذجاً، أو جيباً، أو موطـنَ قدم، أو بصمة للتغيير المُشـعِّ الذي يخلق مجتمعاً جديداً على أساس القِيَم التي تحفِّـز تصميمه»، أي المساواة والتوحيد القياسي والتقـدُّم.[65] لكنهـا في الواقع، أصبحت خمسـ مدن في واحدة، أربع منها غـير مخطَّط لها، وأخفقت في غرس عادات معيشية واجتماعية جديدة.[66]

الأرجنتين: أرض الانتقائية:

حتـى عام 1916، كانت الأرجنتين جمهورية ليبراليـة ذات حكم أوليغارشي. كانت إحدى أغنى عشر دول في العالم، بفضل صادرات السلع الزراعية والثروة الحيوانية. استوردت الأقلية الحاكمة أفضل نماذج العمـارة الأوروبيـة الكلاسيكية الجديـدة والأكاديمية في محاولة لمحاكاة نظرائهـا في العالم القديم، مما أعطـى بوينـس آيرس، وعواصـم المقاطعات، والمنتجعـات الصيفيـة العصرية، والمساكن منظـراً أوروبياً مميـزاً.[67] زار الكاتب الفرنسي أناتـول فرانس بوينس آيرس في عـام 1909، وفوجئ بقصر الكونغرس الوطني، الذي صمَّمه المعماري الإيطالي فيتوريو ميانو، ووصفه بأنه:

«مزيـج مـن سَلَطـة إيطالية، مـع مكوِّنـات يونانية ورومانيـة وفرنسيـة... وضعوا على رأس أعمدة اللوفـر البارثينون. وعلى البارثينون وضعوا البانثيون، ثـم زيَّنوه، كما الحلوى، برموز وتماثيل ودرابزينات وشرفات.»[68]

سيطر المبنى على خلفية شارع ديه مايو خلال الفترة 1894–1882، محاكياً شارع هوسمان في باريس.

---

62) مقتبَس في Durand 1991, 76.

63) Fraser 2000, 225.

64) Costa 1991.

65) مقتبَس في Holston 1989, 76-Costa 1991, 28-30.

66) Holston 1989; Gutierrez 1998a, 27; Fraser 2000, 240-41; Ludwig 1980.

67) Bullrich 1963; Ortiz et al 1968.

68) مقتبَس في Quoted in Gutierrez and Vifiuales 122.

قصر الكونغرس الوطني، 22 نيسان 2011، المصدر: Jorge Láscar

كان هنـاك، بالتأكيد، جانب آخـر للبيئة التي بَنتَها الأرجنتين. كان الكثير من البنية التحتية اللازمة للحفاظ على ازدهار التجارة الخارجية وظيفياً للغاية في التصميم والشكل. بُنيَت صوامع الحبوب الضخمة ومحطـات السكك الحديدية ومرافق الموانئ والجسور والأسـواق بين عامي 1880 و1910.[69] ولكن، كما هـو الحـال في الولايات المتحدة، كان عالم الهندسة والإنتاج بعيداً عن عالم العمارة، ولم يتمكن المعماريون الأرجنتينيـون مـن سدِّ الفجوة بين الاثنين، على الرغم مـن أن العديد منهم حاولوا ذلك بجدٍّ. إضافة إلى

69) Gazaneo and Scarone 1984; Liernur 2000; De Paula and Gomez 1984.

ذلـك، لم تجـرِ مناقشة الإدارة العلمية والنظرية الفوردية في تنظيـم الإنتاج أو تنفيذهما على نطاق واسع حتـى أربعينات القرن الماضي. وكانت الجهود المبذولة لترشيـد العمل عشوائية وعَرَضية وليست منهجية، في تناقض حاد مع التطورات في البرازيل والمكسيك.[70]

بين الأكاديمية والقومية

كان أحـد الجوانب الفريدة للعمارة الأرجنتينية خـلال النصف الأول من القرن الماضي، هو محاولة العديـد من المعماريين الأكاديميـين البارزين، والمؤمنين حقاً بالتفوق الجمـالي والتقني للعمارة الباريسية العالميـة، الوصـول إلى طراز قومي. كان أليخاندرو كريستوفرسن الشخصيـة الرئيسة، المولود في إسبانيا لأبوين نرويجيين. كان مؤسِّس كلية العمارة في جامعة بوينس آيرس في عام 1901، التي صمَّمها على غرار مدرسـة الفنون الجميلة الفرنسية. اشتُهر في عام 1906 بتصميم قصر عائلة دي أنكورينا [يُعرف بقصر سـان مارتـن] ، وهو الآن مقـرُّ وزارة الخارجية، وفق طـراز فرنسي كلاسيكي جديد. يضـم المجمَّع ثلاثة مساكن منفصلة حول محكمة الشرف. كما صمَّم كريستوفرسن العشرات من المساكن، المدينية والريفية، والكنائـس، والفنـادق، ومكاتب البنوك. في العقديـن الأول والثاني، تلاعب بفكرة العمـارة القومية، التي سعى إلى العثور عليها في إحياء الاستعمار الجديد وما يسمى بـ «طراز الرسالة». وكتب مقالات وكتباً حول هذا الموضوع، مشيداً بأفكار الناقد الفنّي الإنكليزي البارز جون راسكن حول جودة العمل.[71]

جـاءت محاولة أخرى للتجديد من التلاميذ الأرجنتينيـين للحداثيين الكاتالونيين. درس جوليان غارسيا نيويـز في برشلونـة مع أنطونيو غاودي ودومينيك آي مونتانير. وعاد إلى الأرجنتين في عام 1903 ليقدِّم مزيجاً مـن الحداثويـة الكاتالونية (معظمها مـن مدرسة آرت نوفو) مـع الفنِّ الحديث الألماني الأكـثر خطيَّة. صمَّم المستشفيات والمساكن والمكاتب والكنائس. استمر المعماريون الأصغر سناً الآخرون- مارتن نويل، أنخيل غايدو- في هـذا التقليد، المتمثِّل في الجمع بين عدة خطوط من الاتجاهـات الأوروبية المقارِبة لبدايات الحداثة بصورة جيـدة في عشرينيـات وثلاثينيـات القرن الماضـي، مع ابتكار محاولـة دمجها مع الطُّرز العامية، بما في ذلك تأثـيرات ما قبل كولومبوس، والاستعماريـة، والكاليفورنية.[72] في الواقع، كان نويل رائداً في حركة «الاستعادة القومية»، داعياً إلى الأسلوب الاستعماري الإسباني الذي رآه في بوليفيا وبيرو كمصدر رئيس للأفكار المعمارية لـكل أمريـكا اللاتينية، بما في ذلك الأرجنتين. وجادل بأن «المثل الأعلى القومي، القائم على علاقة حميمة بين التاريخ والعمارة، بعيداً عن الانتقاص من الفنِّ المحلي... يمكن له أن يكون موحَّداً ومتوازناً جمالياً».[73]

مثل نويل، طوَّر غايدو ذائقة عاميَّة أثناء القيام بأعمال الترميم. في عام 1927 وصف أفكار لوكوربوزييه في العمـارة بأنهـا «مربِكة ومتقلِّبة وسطحية»، وأكَّد أن «التوحيد يحوِّل العمارة إلى مهمة سخيفة وليس إلى

70) James 1981; Kabat 1999; Dorfman 1995; Liernur 2000, 17.

71) Crispiani 1999.

72) Liernur 2000، 114-38.

73) مقتبَس في Gutierrez 1984a, 151.

فـنّ. بمعنى آخر، يحـوِّل المعماري إلى تاجر أو مفوَّض بدلاً من فنَّان».[74] حتى المهندسون المولودون خارج الأرجنتين، الذين تحولوا إلى معماريين، وانتقلوا إليها، مثل الهنغاري خوان كرونفوس، تبنُّوا محاولة إنتاج أسلوب قومي متجذِّر في التقاليد والإنجازات المحلية.[75]

حداثوية مُحبَطة:

خـلال أواخـر عشرينيات القرن الماضي، انخرط كريستوفرسن في جـدال ساخن إلى حدٍّ ما مع الحداثويين الأرجنتينيـين، وخاصـة مـع المعمـاري ألبرتو بريبيتش، الذي تخـرَّج من مدرسـة بوينس آيرس للعمـارة في عام 1921.[76] شـرع بريبيتش في جولة أوروبية، وأدرك أنه تعلَّـم كل ما يمكن تعلُّمه عن العمارة الأكاديمية. كان على اتصـال مـع الطليعة الباريسية، ومع كتابات لوكوربوزييه. عند عودته إلى الأرجنتين في عام 1924، فاز في مسابقة مدينـة السكـر في مقاطعتـه الأصلية توكومان، في الجزء الشمـالي من البلاد. بإلهام من المدينـة الصناعية التي صمَّمهـا المعماري الفرنسي توني غارنيـه، ضمَّن بريبيتش تصميمه زخارف من العمـارة الاستعمارية أيضاً، على الرغم من أن التصميم كان حداثياً على نحو بارز في المفهوم والتنفيذ.[77] كما صمَّم الأسواق والمستشفيات بالنهج الرصين والمدروس نفسه، لدمج التأثيرات الاستعمارية الجديدة، وجعل الحداثوية أكثر انسجاماً مع محيطها.[78] في الفترة بين عامي 1933 و1934، سافر بريبيتش إلى الولايات المتحدة، حيث استوعب العمارة العضوية لفرانك لويد رايـت، ورأى مباشرة إنجازات الهندسة الصناعية وتخطيط المدن. شكَّلت تصميماته اللاحقة علامة فارقة في العمـارة الأرجنتينية، بما في ذلك المسلَّة (1936) ومسـرح غران ريكس للعروض السينمائية (1937)، اللذان يبعدان بضع مئات من الياردات عن بعضهما بعضاً في قلب مدينة بوينس آيرس المُعاد تشكيله. كان المسرح علامة فارقة في بساطة التصميم وفي استخدام الزجاج لمنح الفراغ استمرارية بين الشارع والبهو في الداخل.

في حين كان بريبيتش انتقائياً إلى حدٍّ ما في مزيجه من السِّمات الأكاديمية والاستعمارية والعقلانية، اتبـع المعماريـون الأرجنتينيون الآخرون مسـاراً أكثر حداثوية بقوة، بـدءاً من أواخـر العشرينيات. فاجأ أنطونيـو أوبالـدو فيلار معاصريـه بتصميمه، الـذي لا تشوبه شائبـة تقنياً على الرغم مـن أنه مملٌّ من الناحيـة الجماليـة، لمبنى المصرف الشعبي الأرجنتيني في عام 1926. تعاون فيلار في العديد من المشاريع مـع دراسـات سانشيـز، لاغوسـ إي دي لا توري، التـي صمَّمت ناطحة السحـاب كافانـا في بوينس أريس (1934)، أطول هيكل خرساني مسلَّح في العالم في ذلك الوقت.[79] كما كان نشطاً أيضاً في مجال الإسكان الصناعـي منخفض التكلفة، وفي التصميم العقلاني لمحطات خدمة نادي السيارات الأرجنتيني.[80] لكن معظم المباني السكنية الحداثوية لم تكن مصمَّمة للطبقة العاملة أو الفقراء، بل للأثرياء.[81]

---

74) مقتبَس في Gutierrez 1984a, 152.

75) De Paula 1984.

76) Christophersen [1927] 1999; Prebisch 1927.

77) CEDODAL 1999,59-72.

78) Rodriguez Leirado 2001.

79) Gutierrez 1998a, 22.

80) Ortiz and Gutierrez 1973,18.

81) Lierur 2000, 196-207; CEDODAL 1999, 56-57.

ناطحة السحاب كافانا، بوينس آيرس، 1936، المصدر: Alamy Stock Photo

كان أنطونيو بونيت، إسباني المولد، أكثر اهتماماً بالجماليات. بعد أن أمضى عامين مع لوكوربوزييه، انتقل إلى بوينس آيرس قبل بداية الحرب العالمية الثانية. كان مؤسِّساً مشاركاً، مع خورخي فيراري هاردوي (الذي عمل أيضاً مع لوكوربوزييه) وآخرين، للمجموعة الجنوبية، في الفترة بين 1941-1938، المجموعة الحداثوية الطليعية في الأرجنتين. كانت أهم تصميماته هي عدد من المنتجعات الصيفية في الأوروغواي والأرجنتين. بعد أن شعر بالإحباط من وجهات نظر الرئيس خوان بيرون غير المناسبة للعصر بالنسبة للعمارة، قرر قبول توظيف الطُرز المعمارية في إسبانيا، بدءاً من عام 1949. [قبل ذلك] صمَّم بونيت جنباً إلى جنب مع خوان كورشان وهاردوي، في عام 1939 كرسي F.K.B الشهير على شكل فراشة من الفولاذ والجلد، والذي نُشر على نطاق واسع في مجلات التصميم في جميع أنحاء العالم، وأصبح جزءاً من المجموعة الدائمة لمتحف الفنِّ الحديث في الولايات المتحدة. كما كان ماريو روبرتو ألفاريز معمارياً حداثياً رئيساً آخر، أحد أتباع المعماري الألماني ميس فان دي روَه في تصميماته المبسَّطة، والاهتمام الدقيق بوظائف المباني، والتجهيزات الميكانيكية فيها.

في الحين الذي كان هؤلاء المعماريون وغيرهم يكافحون من أجل إدخال بعض أهم مبادئ الحداثوية، كانت الحكومة الأرجنتينية تروِّج لمجموعة متنوعة من الأساليب. قام الجنرال خوان بيرون، الذي حكم بين عامي 1955-1946، بتحريك الحماسة القومية من خلال توظيف الطراز الاستعمار الجديد في المباني، والتحوَّل إلى الكلاسيكية الجديدة في المباني التي تشير إلى الإنجازات الرئيسة لنظامه، على سبيل المثال، مصرف الأمة الأرجنتينية، ومصرف القرض العقاري، والأهم من ذلك، مؤسسة إيفا بيرون. ولم يصل إلى سوى حداثوية مُحتجِبة في المباني العامة الصغيرة. من الناحية المعمارية، كانت سنوات رئاسة بيرون في الواقع استمراراً للثلاثينيات وأوائل الأربعينيات، في أن معظم المباني العامة كانت تاريخية وكلاسيكية جديدة، فيما أشار إليه المؤرخون باسم «العمارة الإمبراطورية»، لمحاولتها تقديم الدولة الأرجنتينية بأكثر الطرق فخامة وضخامة.[82] قال رئيس الجمعية المركزية للمعماريين، بارتولوم ريبيتو، بإيجاز في عام 1941: «نحن مأخوذون باليقين القوي والحتميِّ بأن قَدَر وطننا العَظَمة والروعة».[83]

82) Ortiz 1984, 192; Gutierrez 1984b; Gorelik 1987.

83) مُقتبَس من Gutierrez and Ortiz 1973، 24.

بحلـول أواخر الأربعينيات، وعلى الرغـم من إنجازات العقد السابق، بدا أن الحداثوية في الأرجنتين «معزولـة وفي أزمة».[84] بحث المعماريون عن جذورهم وحاولوا تشكيل الحداثوية مع الاحتياجات المحلية. على سبيل المثال، أعلن أعضاء المجموعة الجنوبية في عام 1939 أن:

«المعمـاري، باستخـدام الزخـارف السهلـة والسطحيـة للحداثوية، أنشـأ أكاديميـة جديدة، تحمي المتوسـط، وتنتـج «الطـراز الحديـث» ... توصَّلت العمـارة الوظيفيـة، بتحاملها على الجماليـات وتعنُّتها الصبيـاني، إلى حلول فكرية ومجرَّدة من الإنسانية لأنها أسـاءت تفسير فكرة «آلة العيش» وتجاهلت علم النفس الفردي.»[85]

في الواقـع، كان الاتجـاه الرئيس في العمـارة الأرجنتينية رد فعـل ضد التأثير العالمـي، وخاصة ضد حداثويـة عصـر الآلـة.[86] ربما كان من المفارقات أن التـوق إلى عمارة متجـذِّرة في التقاليد المحليَّة كان محسوسـاً بقوة في الأرجنتين، وهي دولة كان فيها إرث ما قبـل كولومبوس والاستعمار محدوداً أكثر بكثير مما كان عليه في البرازيل، أو في المكسيك على نحو خاص. كانت الأرجنتين بالتأكيد منفتحة على التأثيرات الأجنبيـة التـي تتراوح من الكلاسيكية الجديدة إلى آرت نوفو والحداثوية، ولكن في النهاية أثبتت أنها أقل ترحيباً بها من المكسيك أو البرازيل.

ما الذي يفسِّر الحداثوية المعمارية في أمريكا اللاتينية؟

شغـل صعود العمارة الحداثوية المتجذِّرة محليًّاً في عصر الآلة العديد من المؤرِّخين المعماريين وعلماء الاجتمـاع. ومع ذلك، فإن الأدبيات الواسعة حـول الحداثوية تحتوي على عدد قليل من التحليلات المقارِنة بـين الأسباب المختلفة التي ربمـا أنتجت مثل هذه الحركة الفنِّية المتميزة والمؤثِّـرة. إضافة إلى ذلك، فإن قليلاً من الدراسات بحثت في أدلَّة من أمريكا اللاتينية.

تقدِّم التفسيرات المُتاحة لظهور الحداثوية المعمارية افتراضات مختلفة حول دور العمارة في المجتمع، وتؤدي إلى حجج مختلفة. بالنسبة للعديد من المؤرِّخين، تتشكل العمارة في المقام الأول من الظروف المادية، وبالتـالي يجب أن يُنظَـر إلى الحداثوية في العمارة على أنها ثمرة للتصنيـع القائم على الآلات، والأشكال والمـواد والتقنيات الجديدة للعصر الصناعـي.[87] كما يشير بعض المؤرِّخين الذيـن ركَّزوا على التصنيع كتفسـير إلى أن الظـروف المادية التي أنشأها التصنيع لم تكن هي المهمة فحسب، بل أيضاً المنطق الفكري الـذي ظهر جنباً إلى جنب معها، بمـا في ذلك الوظيفية والعقلانية.[88] علـى النقيض من ذلك، تفترض مجموعـة رئيسـة ثانية مـن المؤرِّخين المعماريـين أن العمارة تستجيـب للظروف الاجتماعيـة والسياسية،

84) Bullrich 1963، 23.

85) مقتبَس في Bullrich 1963، 23.

86) Ortiz and Gutierrez 1973; Sondereguer 1986.

87) Hitchcock and Johnson [1932] 1995; Pevsner [1936] 1960; Giedion [1941,1948]; Hitchcock [1958]; Tafuri [1973]; Frampton.

88) Collins [1965]; Zevi [1973]; Banham 1980.

فالحداثوية كانت نتيجة الاهتمام بالإصلاح الاجتماعي في أعقاب الاضطراب الناجم عن التصنيع.[89]

اقترح علماء الاجتماع طريقة ثالثة للنظر إلى العمارة، تؤكد على أذواق وتفضيلات أولئك الذين يدفعون ثمنها أو يستخدمونها. وحجتهم هي أن الحداثوية لم تزدهر إلا عندما تمتَّع المعماريون بقدر من الاستقلالية عن الضغوط المباشرة لسوق الاستهلاك الشامل، والتي تميل إلى إنتاج الفنِّ الهابط بدلاً من التصميم الحداثوي المبسَّط.[90] وفي حجة ذات صلة، سلَّط علماء اجتماع آخرون، وبعض المؤرِّخين المعماريين، الضوء على رعاية الشركات الصناعية والدولة كأسباب مباشرة للحداثوية المعمارية.[91] أخيراً، تفترض مجموعة أخيرة من علماء الاجتماع أنه يجب النظر إلى العمارة في المقام الأول على أنها مهنة تستند على الادعاء ببعض المعرفة المجرَّدة. من المفترض أن تستند الحداثوية في العمارة إلى النظرة العالمية والتقنيات التي تنبع من نموذج هندسي. وفقاً لذلك، ظهرت الحداثوية إلى الحدِّ الذي أثَّرت فيه الهندسة على التعليم والتدريب وإضفاء الطابع المهني على العمارة.[92]

التصنيع: يبدو من الواضح أن الحداثوية لم تنشأ بالضرورة في أكثر البلدان تقدُّماً أو تصنيعاً في أوروبا أو الأمريكتين. كما أنها لم تُخفق بالضرورة في المناطق الأكثر فقراً. كانت الأرجنتين (دخل الفرد 4،367 دولاراً في عام 1929) أكثر ثراء وتصنيعاً من نواح كثيرة من المكسيك (1،489 دولاراً) أو البرازيل (1،106 دولاراً)، ومع ذلك كانت الحداثوية أقوى كحركة معمارية في البلدين الأخيرين. نجد النقص في العلاقة الإيجابية بين التنمية الاقتصادية وحداثة الآلة هو الحال أيضاً عند دراسة صناعات محددة. كانت الصناعتان الحداثيتان الجوهريتان اللتان استحوذتا على خيال المعماريين الحداثويين- السكك الحديدية والسيارات- أكثر تطوراً في الأرجنتين منها في المكسيك أو البرازيل. وبالمثل، فإن إنتاج المادتين الرئيستين اللَّتين استخدمهما المعماريون الحداثيون- الصلب والإسمنت- يخفق أيضاً في تفسير الاختلافات في صعود الحداثوية. كان نصيب الفرد من إنتاج الصلب والإسمنت أقل في البرازيل والمكسيك منه في الأرجنتين.[93] كما ذُكر أعلاه، كان المعماريون في البرازيل مقيَّدين بسبب نقص الإسمنت، لكن هذا لم يمنعهم من تصميم وبناء المباني الحداثوية. وهكذا، لم تكن الحداثوية المعمارية مجرد وظيفة للتنمية الاقتصادية، أو أميال من مسار السكك الحديدية، أو السيارات، أو الصلب أو الإسمنت. كما لم تظهر الحداثوية بقوة أكبر في البلدان ذات الدرجة الأعلى من التمدُّن: في عام 1929، كان حوالي 25 بالمئة من السكان في الأرجنتين يعيشون في مدن تزيد عن 100000 نسمة، مقارنة بـ 12 بالمئة في البرازيل و8 بالمئة في المكسيك (Banks 2001) (1).

الاضطرابات السياسية الاجتماعية: العامل السياقي الثاني المرتبط بصورة متكررة بصعود العمارة الحداثوية، هو حدوث الاضطرابات السياسية الاجتماعية. ربما خلقت التوقفات الاجتماعية

89) Jencks 1973; Benevolo [1960].
90) Bourdieu 1984, 1996; Adorno 1994,1997; Gartman 2000.
91) Campbell 1978; Lane 1985; DiMaggio 1991; Nolan 1994.
92) Kadushin 1976; Guillen 1997; Pfammatter 2000.
93) Banks 2001.

والسياسيــة ظروفــاً مواتية للعمــارة الحداثوية، لأن مثل هــذه الأزمات تولِّد الطلب علــى المباني منخفضة التكلفة وتوفِّر أيضاً فرصاً للإطاحة بالنظام الفنِّي القائم. في حين أن الاضطرابات الاجتماعية والسياسية تساعد في تفسير التطورات في بعض البلدان الأوروبية مثل ألمانيا أو إيطاليا أو روسيا، لأنها مكَّنت المعماريين مــن تجربة أفكار جديدة، فإن حــالات أمريكا اللاتينية بمثابة تذكير بأن التغيــير السياسي، بينما يفضي إلى التجريب المعماري والتجديد، قد لا يساعد بالضرورة في تحقيق الحداثوية. وهكذا، في المكسيك، جاء التوجــه الأولي للإصلاح المعمــاري خلال السنوات المبكرة لمــا بعد الثورة باعتماد التأثــيرات الاستعمارية الجديــدة والعاميــة، وليس من الحداثوية الدولية. وبالمثل، أثبتت البيرونيــة في الأرجنتين، رغم أنها ثورية في كثــير مــن النواحي، أنها قديمــة الطراز من حيث السياســة المعمارية. في حين ازدهــرت الحداثوية في البرازيل إلى حدٍّ أكبر مما كانت عليه في الأرجنتين أو المكسيك، ومع ذلك كانت التغييرات السياسية خلال العشرينيات والثلاثينيات أقل حدة.

الديناميــات الطبقيــة والإنتاج الفنِّــي: لا يبدو أن الحجة القائلة بأن غيــاب طبقة من العمال والمستهلِكين مكَّن المعماريين من تجربة إمكانيات فنِّية جديدة أدَّت إلى الحداثوية، تفسِّر الأنماط الموجودة في أمريكا اللاتينية. كانت درجة تطور النزعة الاستهلاكية للطبقة العاملة متشابهة على نحو لافت للنظر في العشرينيات والثلاثينيات في الأرجنتين والبرازيل والمكسيك، ومع ذلك أخفقت الحداثوية في البلد الأول ولكنها تطورت في الأخيرين.

تفسير يقوم على الرعاية والاحتراف المهنيّ:

على عكس مبادئ العديد من المؤرِّخين المعماريين وعلماء الاجتماع، فإن التصنيع أو الاضطرابات السياســية الاجتماعيــة أو الديناميات الطبقيــة، لا يمكن أن تفسِّر تماماً ظهــور العمارة الحداثوية في أي مــن أوروبــا أو أمريكا اللاتينية.[94] يبدو أن التفسير القائــم على الرعاية والاحتراف المهنيّ يعمل علــى نحــو أفضل. ارتبط ظهور الحداثويــة في العمارة ارتباطاً وثيقاً بالاحــتراف المهنيّ الذي نتج عن الصراعــات بين المجموعات المهنيَّة وداخلها، أي المهندسين مقابل المعماريين، والمعماريين الأكاديميين مقابــل الحداثويين. حاولت كل مجموعــة أن تجعل من ادعاءاتها سُلطةً جماليــة ومعرفة مجرَّبة حول العمــارة والمبــاني، وبنتائج متفاوتة من بلد إلى آخر. أصبحت العمــارة مهنة منفصلة في أواخر القرن التاســع عشــر أو أوائل القــرن العشرين، حســب البلد، ودائماً، مثــل الهندسة، عــزَّزت نفسها كمهنة مرتبطــة بعالم الصناعــة والعمل الجماعي. حتى ذلك الحين، كان معظــم البنَّائين فنَّانين أو حرفيين من دون تعليم رسميٍّ في مهنتهم، وكان المعماريون الرئيسون غالباً مدرَّبين على تقاليد الفنون الجميلة ولديهــم القليــل، إن وُجِد، من المعرفــة بالصناعة أو طرق وأعمال البناء. جــرى إضفاء الطابع المهنيِّ علــى العمــارة بين عامــي 1890 و1940، في خضمِّ جدل كبير حول ما إذا كانت فنًّــاً تزيينياً أو تطبيقاً للتكنولوجيــا، وما إذا كان يجب على المعماري أن يكون فنانــاً فردياً وبوهيمياً ومنفصلاً، أو يشارك في

94) Guillen 1997.

جوانـب صناعة البناء. إضافة إلى ذلـك، افترضت العمارة القديمة كفنٍّ زخـرفي أن الدولة والطبقة العليـا وربما الكنيسة فحسب، هم الرعاة الشرعيـون لها، بينما اعتُبِرت الصناعة مصدراً غير جدير للتوظيف المعماري.

رُعـاة جُـدد: في حين أن التغييرات في رعاية المشاريع المعمارية كانت حاسمة لتطوير الحداثوية، لم يَسُـد نوع واحد مـن الرعاة في البلدان التي نجحت فيها جميعها. ويعود الأمر لكل دولة. في ألمانيا والاتحاد السوفييتـي والبرازيـل والمكسيك، وبدرجـة أقل إلى حدٍّ ما، إيطاليا، تطـورت الحداثوية خلال فترة زادت فيهـا مشاركـة الدولة في الصناعة والفـنّ. في فرنسا، على النقيض من ذلك، كان دعـم الدولة للمشاريع الحداثويـة والتجريـب الفنّي أقل استدامة بكثـير، لكن الحداثوية تطورت مع ذلـك، وإن كان ببطء أكثر. تساعـد هـذه الحجة في تفسير حالات فشـل الحداثوية في الأرجنتين وبريطانيا، حيـث لم تلعب الدولة أي دور كـراعٍ للعمارة حتى انتهاء الحـرب العالمية الثانية. بحلول عام 1952، كانـت الدولة الأرجنتينية تنفق مـا يقربُ من ستة بالمئة مـن ناتجها المحلي الإجمالي على الإسكان، مع العديد مـن المشاريع التي ترعاها مؤسسـة إيفا بـيرون [زوجة الرئيس خوان بيرون]. ومع ذلك، فإن المشاركـة المتزايدة للدولة في الاقتصاد لم تُتَرجم إلى سياسة معمارية متماسكة. نتيجة لذلك، تم الترويج لطُرُز مختلفة، حتى في وقت واحد.[95] وعلى العكس من أوروبا، لعبت الصناعة دوراً أكثر تواضعاً في أمريكا اللاتينية، حيث كانت وكالات الدولة (التعليـم والأشغـال العامة) هي الجهات الفاعلة الرئيسة، خاصـة في البرازيل والمكسيك. وجد عدد قليل فقـط مـن المعماريين، مثل غريغـوري وورتشافيتشـك، رعايةً من الصناعيـين. والذي أشـار إليهم باسم «الأطبَّاء» أو «المبشِّرين» للعمارة الحديثة.[96]

الهندسـة وإضفـاء الطابع المهنيِّ علـى العمارة: في أوروبا، ظهـرت العمارة الحداثوية في وقت سابق وبقوة أكبر في البلدان التي تدرَّب فيها بعض المعماريين على الأقل مع مهندسين في المدارس نفسهـا، علـى سبيـل المثال، ألمانيـا وإيطاليا وروسيـا. في بلدان أخـرى، صعَّب تقليـد الفنون الجميلة (فرنسا، إسبانيا) أو عدم تنظيم التدريب المهنيّ على المعماريين الابتعاد عن الأساليب التاريخية.[97] في أمريـكا اللاتينية، بـدأ تعليم المعماريين بالتقليـد الأكاديمي للفنون الجميلـة، لكنه تطور على نحو مختلـف حسـب البلد، حيث انجذبـت المكسيك والبرازيل تدريجيـاً نحو الهندسـة والحداثوية، بينما اتبعت الأرجنتين مساراً عشوائياً.

بـدأ تدريب المعماريين المكسيكيين في عام 1781 باتباع النماذج الأكاديمية الفرنسية والإسبانية. في عـام 1857 جرى تقديم منهج جديد للتأثير الإيطـالي، والذي دمج دراسة الهندسة والعمارة. في الواقع، كان يطلـق على الخريجين «المهندسـون المعماريون». في الحين الذي حدثت فيـه إصلاحات أخرى خلال رئاسـة بينيتـو خواريز، استمر تدريب المعماريـين في كلية الهندسة حتى عـام 1910، عندما نُقِل تدريس

95) Eliash and San Martin 1998, 56-57; de Larrafiaga and Petrina 1987.
96) Warchavchik 1965، 39-D.
97) Guillen 1997.

العمـارة إلى كليـة الفنون الجميلة، على غـرار المثال الباريسي.[98] خلقت الثـورة المكسيكية وظهور جيل المعماريين الذين رعاهم النظام الجديد الظروف للتقارب التدريجي مع الموضوعات التقنية والحداثوية. أثبتت جمعية المهندسين والمعماريين أنها أفضل تنظيماً وأفضل اتصالاً وأكثر تأثيراً من جمعية المعماريين المكسيكيـين، التـي كان أعضاؤها مـن خريجِّي الفنون الجميلة. جـادل المهندسون بـأن التعليم المعماري وممارسـات التصميم يجـب أن تتضمن نهجاً أكثر تقنيـة، ودعوا المعماريين للعمل معهـم. وأصرُّوا على أهميـة تطبيـق الأساليب العلمية (بما في ذلك الطريقة التايلورية)، ممـا منح المهندسين دوراً تخطيطياً واجتماعيـاً رئيساً، وأشرك الدولة في مشاريع الإسكان والمشاريع العمرانية. أيَّد بعض المهندسين صراحة «العمـارة الحداثوية» بسبـب «أناقتها ورصانتهـا». كان المهندسون قد أنشأوا امتحانـات الاعتماد المهنيِّ في وقـت أبكر مـن المعماريين.[99] في هذه الأثنـاء، كان المعماريون المدرَّبون على تقاليـد الفنون الجميلة مشغولين بفهرسة وتحليل العمارة المكسيكية ما قبل كولومبوس والاستعمارية، مع التأكيد على أن «الشعور» يجب أن يوجِّه التصميم والتوق إلى طراز مكسيكي قومي.[100]

بـدأ خوسيـه فيلا غـران غارسيا الجهـود المبذولة لمواءمـة التعليم المعمـاري مع الوظيفيـة الحديثة الجديـدة في عـام 1923، في الوقـت نفسه الذي تـدرَّب العديد مـن المعماريين الأكثر تأثـيراً في المكسيك في منتصـف القرن. في محاضراتـه حول نظرية العمارة في كلية الفنون الجميلـة، كان فيلا غران غارسيا يحاضـر عن «النفعية، والاستقرار الميكانيكي، والجمال المعماري» وتسليط الضوء على «الدور الاجتماعي» للمعمـاري.[101] أُنشِأت مؤسسات تعليمية جديـدة لتدريب المعماريين وفقاً لمبادئ الحداثوية، مثل مدرسة فنيِّ البنـاء التابعة للمعهد الوطني للفنون التطبيقية، برئاسة خوان أوغورمان.[102] جرت هذه الأحداث خلال الإصلاحات التعليمية والاقتصادية التي وضعت قيمة كبيرة على الهندسة والتكنولوجيا.[103]

في البرازيـل، كان لتقاليد الفنون الجميلة تاريخ طويل وفقاً لمعايير أمريكا اللاتينية. تأسَّست مدرسة ريـو دي جانـيرو للفنـون الجميلـة في الأصـل في عام 1826، مـن فريق مـن الفنانين الفرنسيـين برعاية

---

98) انظـر مجلـة the Society of Mexican Architects, El Arquitecto: Revista de Arquitectura y Artes Mexicanas 1, no. 3 (1923): 1-4.

99) انظر مجلة the Association of Engineers and Architects of Mexico, Revista Mexicana de Ingenieria y Arquitectura 1 (1923): 46-50, 374-84; 4 (1926): 101-4; 6 (1928): 396-405; 9 (1931): 234-57; 13 (1935): 168-86; 14 (1936): 450-53.
انظر أيضاً مجلة .National School of Engineering, Ingenieria 2 (1928): 439; 6 (1932): 375; 8 (1934): 93.

100) El Arquitecto: Revista de Arquitectura y Artes Mexicanas 1, no. 1 (1923): 1; 1, no. 3 (1923): 1-2; 1, no. 4 (1923): 9-10; 2, no. 1 (1924): 1-4. لم يُنشر سوى مقال واحد خلال العشرينات، كتبه ألفونسو بالاريس، يتضمَّن مواضيع علمية وتقنية أكثر في المنهج المعماري: 10-4 :(1925) 4 ,no. 2.

101) Alva Martinez 1983, 61.

102) Fraser 2000, 50-51.

103) Lorey1990.

الحكومة. وتخرج منها عدد قليل من المعماريين حتى أوائل القرن العشرين. في الوقت نفسه، مهَّد النمو الصناعي والعمراني الطريق لإنشاء ما يصل إلى عشر كليات هندسة منحَت درجة «مهندس معماري»، والتي أنتجت عدداً أكبر بكثير من الخريجين مقارنة بمدارس الفنون الجميلة. جاءت اللحظة الحرجة في أواخر العشرينات، عندما ظهرت حركة العمارة الاستعمارية الجديدة في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة في ريو كردٍّ فعلٍ قومي على انتشار الأساليب الانتقائية.

أعطت زيارة لوكوربوزييه في عام 1929 زخماً لحركة الإصلاح ووجهتها في اتجاه الحداثوية. في الوقت نفسه، ركَّز نظام الرئيس فارغاس الجديد لعام 1930 بشدة على التكنوقراطية والشركات، مما وفَّر للحداثويين فرصة مؤسَّسية مع إنشاء وزارة التعليم والصحة في عام 1931، برئاسة سياسية متناغمة جيداً مع الطليعة المعمارية. أيضا في عام 1931، عُيِّن المعماري لوسيو كوستا مديراً للمدرسة الوطنية للفنون الجميلة، لإسعاد الطلاب. ومع ذلك، كانت معارضة الكلية شديدة، وشغل منصبه لمدة تسعة أشهر فقط.[104] إلَّا أنه نجح في زرع بذور الخروج عن الأكاديمية، والتي من شأنها أن تفيد عدداً من المعماريين البرازيليين المؤثِّرين الأصغر سناً الذين تدرَّبوا في مدرسة ريو خلال أوائل الثلاثينات.[105] من بين المعماريين الآخرين، التحق أوزالدو آرثر براتكي بكلية الهندسة، وتلقَّى رينو ليفي وغريغوري وورتشافيتشك تعليمهما في إيطاليا قبل انتقالهما إلى البرازيل.

في حين أصبحت المبادئ الرئيسة للحداثوية في المكسيك والبرازيل جزءاً من المناهج الدراسية بحلول عام 1930، كان الوضع في الأرجنتين مختلفاً إلى حدٍّ ما. دُرِّب المعماريون الأرجنتينيون الأكثر تأثيراً في مطلع القرن في أوروبا وفق تقاليد الفنون الجميلة. وقدَّمت جامعة بوينس آيرس الدرجة الأولى في العمارة في عام 1878، وكانت معظم المناهج الدراسية هي نفسها بالنسبة للهندسة المدنية. كان المعماري الأرجنتيني المدرَّب «مجرد مهندس مدني مختصَر».[106] في عام 1901، فُصِل التعليم المعماري عن الهندسة مع إنشاء مدرسة العمارة في بوينس آيرس متجذِّرة بقوة في تقاليد الفنون الجميلة، حيث تلقَّى الجيلان التاليان من المعماريين الأرجنتينيين تدريبهم. وشملت الموضوعات الجديدة المُضافة إلى المناهج الدراسية التكوين الزخرفي والمعايير الصحية والتاريخ المعماري.[107] لم تظهر أي مدرسة مبتكَرة للعمارة كمؤسَّسة بديلة للتعليم التقليدي للفنون الجميلة. كان للهندسة، وهي في حدِّ ذاتها مهنة متخلِّفة، تأثير ضئيل على التعليم المعماري. لكن الأكثر دلالة من ذلك كله، أن عدد المعماريين المعتمَدين الممارِسين نما بصورة أسرع بين عامي 1895 و1914 من عدد المهندسين.[108] إذا تأثَّر أي من المعماريين الأرجنتينيين العشرة الأكثر تأثيراً بالهندسة بأي طريقة ذات معنى، بريبيتش على سبيل المثال، فلم يكن ذلك خلال فترة تدرُّبهم في المدرسة.

---

104) Durand 1991; Ferraz 1965, 35-37.
105) Moreira, Niemeyer, Reidy, and the Roberto brothers.
106) De Paula 1984.
107) Liernur 2000، 112-14.
108) Liernur 2000، 38-42.

استنتاج

انتقلت العمارة الحداثوية إلى أمريكا اللاتينية في وقت قصير بعد ظهورها في أوروبا، أولاً إلى المكسيك في عشرينيات القرن الماضي، ثم إلى البرازيل في الثلاثينيات. في الأرجنتين، كان تطورها أكثر عشوائية، وكان العامل الرئيسي هو تدريب المعماريين. في المكسيك والبرازيل، أُدخلت مبادئ الحداثوية في مناهج العمارة في أواخر العشرينيات، في الوقت المناسب للتأثير على الجيل الجديد من المعماريين الذين بدأوا في التصميم والبناء قبل الحرب العالمية الثانية. على العكس من ذلك، كانت الحداثوية بطيئة في الظهور في الأرجنتين، والسبب على وجه التحديد عدم وجود مثل هذا التأثير الهندسي على التعليم المعماري. كانت الدولة أيضا عاملاً مهماً، خاصة في المكسيك والبرازيل، ومن المؤكد أن الاضطرابات السياسية الاجتماعية سهَّلت التغيير، على الرغم من أنها في المكسيك لم تؤدِّ تلقائياً إلى عمارة قائمة على المبادئ النفعية.

ألقى هذا البحث الضوء على أنه قبل عام 1940، تطورت العمارة الحداثوية في أمريكا اللاتينية في غياب اقتصاد وصناعة حديثة، على الرغم من أنها مالت إلى الظهور في المناطق الأكثر تطوراً عمرانياً في كل بلد (المكسيك العاصمة، ساو باولو، ريو دي جانيرو، بوينس آيرس). من المؤكَّد أن الحرب العالمية الثانية، والجهود المنهجية في التصنيع البديل للواردات التي حدثت خلال الخمسينات والستينات، افتتحت عصراً جديداً تماماً في التاريخ المعماري لأمريكا اللاتينية، نما فيه التمدُّن والتضخُّم بسرعة، في حين جرى تعديل الافتراضات الأساسية للحداثوية العالمية، وحتى التخلِّي عنها.[109] في المكسيك، شهد عقد الخمسينات العودة إلى الخصوصية المحليَّة والثقافية، بما يتماشى إلى حدٍّ كبير مع العمارة العضوية لفرانك لويد رايت، مع تركيزها على التكامل بين المبنى ومحيطه.[110] اتخذت الحداثوية البرازيلية حياة خاصة بها، حيث تبنَّت طابعاً تعبيرياً مميزاً، ما يسمى بـ «الحداثوية ذات الشكل الحرّ».[111] أمَّا في الأرجنتين، عاد بعض المعماريين إلى الكلاسيكية الجديدة، بينما تبنَّى آخرون نسخاً متطرِّفة من الحداثوية يُشار إليها أحياناً باسم «الوحشية» بسبب استخدام أسطح كبيرة من الأسمنت.[112] وبالتالي، فإن استقبال العمارة الحداثوية في أمريكا اللاتينية يؤكِّد النمط العام المتمثِّل في أن التأثيرات الأجنبية، رغم جاذبيتها في البداية، تنكسر في النهاية من خلال عدسة السِّمات والمؤسسات المحلية.

المصدر:

https://repository.upenn.edu/mgmt-papers/279.

109) Bullrich 1969; Gutierrez 1998a.
110) Eggener 1999.
111) Deckker 2001.
112) Liernur 2000.

نظريات الحداثة [1]
سياسة الزمان والمكان

تأليف: ميشكو شوفاكوفيتش
ترجمة: د.عدنان عزوز •

ميشكو شوفاكوفيتش (Miško Šuvaković): فنان جمالي معاصر ومنظّر فنّي وفنّان مفاهيمي ولد عام 1954 في بلغراد، يوغوسلافيا. درّس نظرية الفن ونظرية الثقافة في الدراسات العليا متعددة التخصصات في جامعة الفنون في بلغراد. يدرّس نظرية الفن ونظرية الثقافة في دراسات الماجستير والدكتوراه عبر التخصصات في كلية الإعلام والاتصال.

الحديث والحداثة والتكرار: الجديد / الأحدث

إن الحديث والحداثة تشكيلان فنّيّان وثقافيّان واجتماعيّان يشيران إلى التغيّرات في الفن والثقافة والمجتمع من الناحية التاريخية والجغرافية. يُنظر إلى الحديث والحداثة على أنهما تشكيلان ينبغي أن يكشفا عن «حالة» جديدة في العصر الحالي. أما من ناحية أخرى ومن منظور منطقي، فإن مجال الحديث والحداثة ينطوي أيضاً على إعادة تعريف الجديد المحتمل إلى جديد مستدام أو «تقليد جديد» كبحث دائم عن «عالم مختلف» وإدراكه بوصفه «أُفُقَ الممكن» للأجدد من الجديد. إن هذا السعي لـ «عالم مختلف» أو «وضع جديد» وإدراكه بوصفه أفقاً للإمكانيات الممكنة لما هو أجدد مما هو جديد يمكن تحديده بمفهوم التّحديث الدائم.

يمكن تفسير الحديث والحداثة بأنّهما موقفان لحساسية جديدة للوقت ضمن الزمن المعاصر. تم إنشاء نماذج الحديث أو الحداثة كسياقات للمجتمع الغربي والثقافة والفن ما بين القرن الثامن عشر

• مترجم ومدرّس جامعي.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Theories of Modernism, Politics of Time and Space.»

ومنتصـف القرن العشرين.[2] يشـير الشعور بالحداثة إلى إمكانية تحديد اللحظة الحالية: أي هنا والآن بدلاً من التغلب على الماضي أو استشراف المستقبل. يبدأ «الحديث» في تاريخه الغربي بقطيعة فنية وجمالية أي قطيعـة ثقافيـة وسياسية مع الماضي كتقليد آمن. يتميز «الحديـث» بمعارضة الوقت الحاضر أو الوقت المعاصر للماضي – إنه يرفض كل روايات الذاكرة والتقاليد والتاريخ. فعلى سبيل المثال يرى بيتر أوزبورن (Peter Osborne) أن «الحديث» و «الحداثة» تعبيران عن سياسة محدّدة للزمن:

لقد رأينا أن «الحداثة» تلعب دوراً مزدوجاً غريباً كفئة من الفترات التاريخية: فهي تحدّد معاصرة حقبة مـا إلى زمـن تصنيفها ومع ذلك، فهي تسجّل هـذه المعاصرة من منظور زماني جديد نوعيـاً ومتسامح ذاتياً والتي لها تأثير متزامن في إبعاد الحاضر حتى عن الماضي القريب الذي يتم تحديده به على هذا النحو.[3]

تشـير سياسات الوقـت ضمن السياق الأوروبي إلى الإجراءات التي يتـم من خلالها اختيار الظواهر الاجتماعيـة والثقافيـة والفنية فيمـا يتعلق بالمعاصرة، مما يعنـي اعتبار الاختلافات بـين الزمن الماضي والزمن المعاصر على أنه الجديد أو الأحدث والمستقبل.

الحداثة هي «حديث» متطور و«متسارع». تظهر الحداثة عندما يتم طرح الفترة المعاصرة للوجود هنا والآن على أنها ممارسة متفوقة على جوانب الحياة الاجتماعية جميعها وعندما يتم طرح الرغبة في الجديد كمصدر لـ «الانقطاعات» الاجتماعية الدائمة التي تؤدي إما إلى الانعتاق أو للقولبة ضمن نمط ثقافي معين. ففـي حين كانت تتميـز الرأسمالية الصناعية الوطنية البرجوازية في القرنـين الثامن عشر والتاسع عشر بالحديث الثابت نسبياً، فإن الحداثة تتميز بالانتقال من الرأسمالية بوصفها «نظاماً صناعياً للإنتاج» إلى نظام سوق عالمي شامل. وبعبارة أخرى، يتم تعريف «الحديث» من خلال تحديث معترف به للإنتاج داخل الثقافات الوطنية، في حين يتم تحديد الحداثة من خلال تحديث عالمي للاستهلاك الشامل. يشير التحرُّر الحداثـي الدائـم إلى عمليات التقـدم الاجتماعي والثقـافي والفني التي توجه حيـاة الإنسان نحو الحرية المتزايـدة باستمرار. تشـير الموضة الدائمة إلى رغبـة المستهلك في الحصول علـى الجديد والأحدث منه وليـس الجديـد الذي يبدأ بمرور الوقت بتكرار نفسه، فيوجه نفسه نحـو إنتاج وتبادل واستهلاك الجديد. وهكذا فإن الحداثة ممارسة سياسية انتقائية تتيح خياراً يقود حتماً نحو الجديد والأحدث من الجديد.

في هـذه المرحلة، يتم استبدال النموذج المستقر للحداثـة البرجوازية، المستند إلى التعريف الجمالي عن طريـق الخصوصية المحميّة ثقافياً والفن المستقل المُدرك، بالظهـور الدائم للمنتجات الفنية الأحدث ذات الخصائـص الجماليـة أو غير الجمالية. تشـير المنتجات الفنية إلى الجِـدّة والاستمتاع الاستهلاكي بالجديد، على عكس النموذج التقليدي للتحديد داخل الطبقة الخاصة بالمرء والهياكل المحافظة الخاصة به. لقد أكد تيري إيغلتون (Terry Eagleton) على النموذج الطبقي للجمالية الحديثة بقوله:

تدور حُجتي، بشكل عام، في أن فئة «الجمالية» تفترض الأهمية التي تلعبها في أوروبا الحديثة لأن في تناولها للفن فإنها تخوض في هذه الأمور الأخرى أيضاً، والتي تقع في صلب صراع الطبقة الوسطى للوصول للهيمنة السياسية.[4]

2) Jürgen Habermas, “Modernity: An Incomplete Project,” in Postmodern Culture, ed. Hal Foster, London: Pluto Press, 1985, 9.
3) Peter Osborne, The Politics of Time: Modernity and Avant-garde, London: Verso, 1995, 13–14.
4) Terry Eagleton, The Ideology of the Aesthetic, Oxford: Blackwell Publishers, 1990, 3.

تشـير مناقشـة إيغلتون حـول «إيديولوجيا الجمال» ومن ثـمّ تحديد تي جيـه كلارك «T. J. Clark» النقـدي لـدور الرسم الانطباعي في بناء الحياة البرجوازية الحديثة، إلى الانتقال من الحداثة الثابتة إلى الحداثة المتحركة، أي الحداثة الليبرالية:

مع تحول سياق المجتمعية البرجوازية من المجتمع والأسرة والكنيسة إلى الأشكال التجارية أو المرتجلة بشـكل خاص - كالشوارع والمقاهـي والمنتجعات- فإن الوعي الناتج عن الحرية الفردية ينطوي على المزيد والمزيد من الاغتراب عن الروابط القديمة؛ أما أولئك الأعضاء المُتخيَّلون من الطبقة الوسطى الذين قبلوا قواعـد الحرية، ولكنهـم افتقروا إلى الوسائل الاقتصاديـة لكبحها، فإنه يمزقهم روحيـاً الشعور بالعزلة العاجزة ضمن كتلة مجهولة غير مبالية. وبحلول عام 1880 أصبح الفرد المتمتع نادراً في الفن الانطباعي؛ إذ لم يتبق سوى مشهد الطبيعة الخاص.[5]

يُنظر إلى «الحديث» على أنه السياق المحدد لمعاصرة محققة ومتحضرة وتحررية وبرجوازية. وفي كتاب **مشـروع أركاديا** (The Arcades Project) على سبيل المثال، كتب بينجامين (Walter Benjamin) عن التشابـه بـين الرأسمالية والطبيعة: «كانت الرأسمالية ظاهرة طبيعية حـلّ معها سُباتٌ جديد يزخر بأحلام وردية عَمَّ أوروبا بأسرها، ومن خلاله، حدثت إعادة تنشيط للقوى الأسطورية».[6]

في كتاب أدورنو المعنون **فلسـفة الموسـيقا الجديدة** (Philosophy of New Music) يصف بشكل نقـدي «الحديث المُحقّق» على أنها «ديالكتيك الوحـدة».[7] وبذلك حدّد الزمن المعاصر البرجوازي- كأثر الاغـتراب في عالم الأسواق الصناعية والناشئة. يؤكـد فريدريك جيمسون (Fredric Jameson) بالمثل علـى الطابـع الرأسمالي للنموذج الليـبرالي، فيما يتعلق بالفـن التجريدي الحديث، ممـا يفترض وجود تطابـق بين تجريد النقـود والرسم والنحت: «أعتقد أن التجريد الحداثي أقل مـن كونه دالة لتراكم رأس المال في حد ذاته وليس دالة على المال نفسه في حالة تراكم رأس المال».[8]

جوهر الحداثة الوجودية:

هناك أكثر من فترة زمنية للحداثة. فعلى سبيل المثال، وفقاً لـريموند ويليامز (Raymond Williams)، فإن الحداثة تشير إلى الفترة الزمنية للفن بعد العام 1950:

كانـت «الحداثة» كعنوان لحركة ولحظـة ثقافية كاملة قد تم ارجاعها بأثر رجعي كمصطلح عام منذ الخمسينيات، وبالتالي تقطعت السبل بالنسخة السائدة من «الحديث» أو حتى «الحديث المطلق» بين عامي

5) T. J. Clark, The Painting of Modern Life: Paris and Art of Manet and his Followers, London: Thames and Hudson, 1985, 3–4.

6) Walter Benjamin, “K (Dream City and Dream House, Dreams of the Future, Anthropological Nihilism, Jung),” in The Arcades Project, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002, 163.

7) Theodor W. Adorno, “Dialectic of Loneliness,” in Philosophy of New Music, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, 37–40.

8) Fredric Jameson, “Culture and Finance Capital,” in The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998, London and New York: Verso, 2009, 136–161.

1890 و1940 على سبيل المثال. [...] إن تحديد العملية التي ثبّتت لحظة الحداثة هو، كما هو الحال في كثير من الأحيان، مسألة تحديد آلية النمط الانتقائي.[9]

فيما يتعلق بمفهوم ويليامز عن الحداثة، سأستخدم مصطلح «الحداثة الرفيعة» الذي يعود تاريخه في العالم الغربي إلى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وعلى عكس ويليامز سأستخدم مصطلح «الحداثة» لتسمية مختلف الظواهر في المجتمع والثقافة والفن التي بدأت حوالي العام 1900، عندما كان هناك تحوُّل سريع في الموضات الثقافية والفنية: أي المدارس ما بعد الانطباعية والانطباعيات المختلفة والوحشيّة والتكعيبيّة والمستقبليّة والتكعيبيّة المستقبلية والتفوقية والتشكيلية المحدثة والبنائية والسريالية وفن الزخرفة والعودة إلى النظام والموضوعية الجديدة...إلخ. قد نفهم حداثة ويليامز، أي في تعديلي، «الحداثة الرفيعة»، على أنها أعلى مرحلة أو المرحلة الأخيرة من الحداثة الدولية كمشروع اجتماعي وثقافي وفني.

يُنظر تاريخياً إلى الحداثة على أنها ظاهرة التسارع في تسلسل النماذج المختلفة من التحرّر وأنواع الموضات والتغيرات التكنولوجية والاجتماعية والثقافية والفنية خلال القرن العشرين. في مثل هذه الفترة الزمنية أشارت الحداثة إلى ثلاث إشارات ظاهرية مميزة: (1) الانسلاخ عن الماضي و(2) تشييد المعاصر و(3) استشراف المستقبل. كل نوبة جديدة من المعاصرة كانت تدل على المطالبة بإعادة الشعور بمواجهة الجديد، فيما يتعلق بأن الجديد قد أصبح قديماً وفيما يتعلق بالمستقبل الذي من المحتمل أن يصبح ممكناً فقط مع التحول التالي من الجديد الذي سيصبح قديماً إلى الجديد الذي لم يأتِ بعد ويكون الأحدث. هذا التكرار المهووس للوصول إلى الأحدث من الجديد سيصبح جوهر الحداثة الوجودي.

وهكذا تظهر معادلة التكرار الدائم: «لقد تغير الزمن» ومرة أخرى «لقد تغير الزمن»، وهكذا دواليك. [...] والنتيجة أن الأشياء لم تعد قائمة بالطريقة التقليدية المستقرة أو المعتادة. يبدو كما لو أن شيئاً ما من الماضي أصبح غير ذي شأنٍ أو أنه مستحيلٌ،[10] وأن شيئاً جديداً من الحاضر ظهر بطريقة لم يكن من الممكن تصوّرها في السابق. وبالنسبة إلى معاصري الجديد، فقد بدا دائماً غير مُسوَّغ ويلفّه الغموض وعصيّ على الفهم، على الرغم من أنه جذاب أيضاً في الوقت نفسه. ربما كان هذا هو السبب وراء شعور تيودور دبليو أدورنو (Theodor W. Adorno) في بداية كتابه **نظرية الجمال** (Aesthetic Theory) بأنه مضطر للدعوة إلى إعادة تعريف الدليل الذاتي للفنّ المعاصر: «إنه أمر مثبتٌ بحد ذاته بأن لا شيء حول الفن ثابتٌ بحد ذاته بعد الآن، ولا حتى حياته الداخلية، أو علاقته بالعالم، ولا حتى حقه بالوجود».[11]

ومع التحولات المتسارعة لنماذج الحداثة، اختلف الفن بشكل متزايد عن التقليد المثالي الحقيقي أو المتوقع إيديولوجياً للفن الغربي العظيم (العصور القديمة وعصر النهضة وعصر الباروك). أصبح من الضروري إجراء تفسير جديد للفن والثقافة في آن معاً وبالتوازي مع ظهور فن جديد داخل ثقافة متغيرة.

9) Raymond Williams, “When Was Modernism?” in Politics of Modernism, London: Verso, 2007, 32.

10) Cf. the logic of thinking about a changed state of things in Jacques Ranciere, “In What Time Do We Live?,” in The State of Things, London: Office for Contemporary Art, Norway and Koening Books, 2012, 12.

11) Theodor W. Adorno, Aesthetic Theory, London: Continuum, 2002, 1.

وربما كان هذا السبب وراء ادعاء آرثر سي دانتو (Arthur C. Danto) أن التفسير كان أحد مكوِّنات الفن الحداثي: «من منظور فلسفي فإنني أرى من وجهة نظري أن التفسيرات تشكل أعمالاً فنية قائمة بحدّ ذاتها، بحيث لا يكون لديك، كما كان الأمر سابقاً، العمل الفني على جانب ما والتفسير على الجانب آخر».[12]

يتيح هذا الادعاء فهم الفكرة الحداثية لـ «عالم الفن»، والذي عارض فيه دانتو تقاليد فهم العمل الفني الخالص والعالمي ضمن التقاليد الغربية الحديثة والخيالية التي ربطت «الحديث» مع الخلود الكلاسيكي، أي العصور القديمة: «لأن ترى شيئاً ما كـ «فن» يتطلب شيئاً لا تستطيع العين أن تبخسه قَدرَه – جوّ من النظرية الفنية ومعرفة بتاريخ الفن: أي عالم الفن».[13]

لذلك يجب أن يُنظر إلى فن الحداثة في تنوّعه على أنه شبكة معقدة، تتشابك فيها الحسية والخطابية، وتتعلق بالسياقات الثقافية والاجتماعية.

اجتاز «الحديث» و «الحداثة» الطريق من «الإمكانيات المتوقعة»، التي عبارة عن نظام الممارسة البديلة والرائدة، إلى «الإمكانات الواقعية» بوصفها أمراً «حديثاً» محقّقاً بوجود العواقب كافة التي تصاحب إنشاء الهيمنة الفنية والثقافية والاجتماعية فيما يتعلق بالتكوينات التاريخية والجغرافية الأخرى. وما بين توقع الإمكانات وإدراكها كشيء حديث، يأتي الطلب على شيء أحدث مما تم تحقيقه بالفعل، مما يؤدي إلى تجاوز الحداثة المحققة للوصول إلى حداثة أكثر تميزاً. كانت الحداثة أكثر حداثةً من «الحديث»، وكانت حداثة ما بعد الحرب العالمية الثانية أكثر حداثةً من حداثة ما بين الحربين.

الاختلاف الليبرالي: الرسم الحداثي:

تم تطوير النقاشات التاريخية حول الحداثة على أساس تعريف غير رسمي للحداثة الدولية – وهذا يدل على الهيمنة – الحداثة الغربية بوصفها أسلوباً شاملاً وعظيماً لما بعد الحرب العالمية الثانية. هذه هي «القصة الغربية» للحداثة العالمية واستقلاليتها المحققة، أي قدرتها التحرُّرية. وهنا سنذكر مفهوم كليمنت جرينبيرج (Clement Greenberg) للرسم الحداثي ونقد تشارلز هاريسون (Charles Harrison) لهذا المفهوم.

فسر كليمنت جرينبيرج مفهوم «الرسم الحداثي»، كما تم تأسيسه بعد الحرب العالمية الثانية، بدءاً من التعبيرية التجريدية إلى التجريد اللاحق للرسم، كتعبير عن تطوّر موجَّه تاريخياً للوسائل والتأثيرات الجوهرية للرسم. إن جماليات الرسم لدى جرينبيرج جماليات كانطية جديدة للإبداع الفني الليبرالي مع تمييز تجريبي دقيق بين الحكم الجمالي والتمتُّع الجمالي فيما يتعلق بالبصيرة البديهية.[14] أدى هذا التطور من الرسم الواقعي الوهمي عبر الانطباعية والتعبيرية والتكعيبية إلى الوصول إلى حالة «التجريد الخالص» الخالي من الإشارات المباشرة إلى الروايات الأدبية أو النحت ثلاثي الأبعاد. لم تفترض نظرية

12) Arthur C. Danto, “The Appreciation and Interpretation of Works of Art,” in The Philosophical Disenfranchisement of Art, New York: Columbia University Press, 1986, 23.

13) Arthur C. Danto, “The Artworld,” in Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics, ed. Joseph Margolis, Philadelphia: Temple University Press, 1986, 162.

14) Clement Greenberg, “Intuition and the Esthetic Experience,” in Homemade Esthetics: Observations of Art and Taste, Oxford: Oxford University Press, 1999, 4–9.

التطور لدى جرينبيرج بأن الحداثة قطيعة مع الماضي، ولكن بوصفها كمالاً انعكاسيّاً ذاتيّاً تدريجيّاً وتطوراً لاستقلاليــة الوسيلة الفنية في اكتشاف الطبيعة الجوهرية للرسم. وهكذا أصبحت وسيلة الرسم الموضوع الأساس للمعالجة الإبداعية للسطح:

يتطلــب الرســم الحداثي ترجمــة موضوع أدبي إلى مصطلحــات بصرية حادة ثنائيــة الأبعاد قبل أن تصبح موضوعاً للفن التصويري – مما يعني أن يتم ترجمتها بطريقة تفقد فيها طابعها الأدبي تماماً. [...]

يجب أن يتم فهم الأمر أيضاً بأن النقد الذاتي للفنِّ الحداثي لم يتم بأي حال من الأحوال إلا بطريقة عفويــة ولا شعوريــة. لقد كان الأمر دائمــاً مسألة الممارسة فجوهرها الأساسي هــو الممارسة ولم تكن أبداً موضوعاً نظرياً. [...][15]

دعم جرينبيرج الشكليات الجماليّة القائمة على التقاليد الحديثة. لذلك يمكن تفسير الرسم الحديث علــى أنه تطور داخل «تقليد الحداثة». لقد فَهِم فكرة التطور هذه، المبنية على تحديث الرسم، ليس بالمعنى الماركســي «للممارسة الاجتماعية»، ولكن من حيث الليبراليــة، أي إتقان الفرد للمهارات الإبداعية في الفن بوصفــه سعيــاً حــرّاً ومتخصّصــاً «للتعبير الذاتــي» الإنسانــي «و «وضــع الذات» الإنســاني. اعترف خطاب جرينبيرج التفسيري بالإنتاج الرسومي لكلود مونيه وبابلو بيكاسو وجاكسون بولوك وما شابه ذلك بوصفها إنجازات استثنائية للتطور الحداثي، حيث شهدت الطائرة التصويرية نقوشاً مصوّرة ليد الفنان أو جسده. لا يمكــن ربط تلك النقوش لفظيــاً، فهي أثر رسمي حصري وعلى هذا النحو فهي موجّهة نحو تأثير بصري قد يقدمه المرء لفظيّاً فحسب بشكل غير مباشر وغير آمن كاستعارة في الحكم على عملٍ على هذا النحو.

مــن وجهــة نظر تشارلز هاريسون فــإن كليمنت جرينبيرج هو الناقد الذي وضــع شروط تقويم الحداثة وتعريفها بمعنى التعرف على الخصائص الأساسية لعمل فني يحتوي على رسم ما.[16] رأى هاريسون طريقة جرينبيرج لتعريف الحداثة على أنها موضوعية بشكل جوهري ومعارضة للنسبيّة النظرية ذات البعد الطليعي والثقافــة الشعبية. بالنسبــة إلى جرينبيرج، كانت اللوحــة دائماً مسألة ذوق موضوعــي، وليس عرضاً لموقف نظــري تجــاه عمل فني. أو كما يقول هاريسون: «على سبيل المثال، في السؤال حول إثبات أن الأحكام الجمالية هــي في الواقــع أحكامٌ لا إرادية وموضوعيــة، بدلاً من أن تحكمها نظريات محــددة أو تفضيلات فردية، أشار جرينبيرج إلى حدوث «إجماع (ذوقي) بمرور الوقت « والذي حدث على أعلى نقطة من التقاليد الفنية».[17]

تتميز نظرية جرينبيرج بادعاءاته بأن الإبداع يتجاوز النقد، وأن الممارسة الفنية تحكمها البديهيات كتعبــيرات مباشــرة عن المشاعر، وتجربة مباشــرة وشاملة للعمل الفني. ولذلك فــإن الإبداع الفني يسبق النظريــة دائماً، أي أن نظرية الفن هي مجرد إضافة ثانوية للكمال العضوي والامتلاء للتعبير الفني. كتب جرينبيرج: «الفن مسألة خبرة بشكل صارم، وليس مسألة مبادئ».[18]

15) Clement Greenberg, “Modernist Painting” (1965), in Modern Art and Modernism: A Critical Anthology, eds. Francis Frascina and Charles Harrison, London: Harper & Row, 1986, 8–

16) Charles Harrison, “Introduction: The Judgment of Art,” in Greenberg, Homemade Esthetics, xiii.

17) المرجع نفسه.، xvii.

18) Clement Greenberg, “Abstract, Representational and So Forth” (1954), in Art and Culture: Critical Essays, Boston: Beacon Press, 1961, 133.

عارض هاريسون الكانطية الجديدة لغرينبرغ، والتي استبعدت أي نوع من المشاركة الفكرية ذات الإبداع الفني فقام بتطوير تأسيس بديهي لنموذج موحّد وعالمي للحداثة. من وجهة نظر هاريسون فعلى النقيض من «تعريف غرينبرغ أحادي البعد للحداثة»، فإن تاريخ الحداثة بعد الحرب العالمية الثانية قد تم تحديده من خلال مفهومين متعارضين لفهم طبيعة العمل الفني.

المفهوم الأول يتمثل في مفهوم جرينبيرج للحداثة الرفيعة، القائم على الرابط ما بين الحدس والذوق، والذي يجلب قيمَ استقلاليةِ الرسم التجريدي إلى موقع العقيدة الجمالية في التعبيرية التجريدية وما بعد التجريد الرسومي:

يُفترض أن إبداعات الفنان الحديث يحدّدها بعض البصيرة الخاصة لطبيعة الواقع – سواء كانت حقيقة العالم الطبيعي أو الاجتماعي أو النفسي. إن العمل الفني تأكيد للإنسان في سياق الواقع. على الرغم من أن القيم الإنسانية يُنظر إليها على أنها «ثابتة نسبياً»، فإن فن «الجودة» شكل من أشكال التحفيز على التغيير الروحي.[19]

بينما يتمثّل المفهوم الثاني في ابتكار هاريسون، وهو هام للغاية للحداثة الرفيعة، حيث تكون البديهيات والعفوية والتعبير والجماليات أموراً مستقلة عن الظروف الدلالية والسياسية للمجتمع والثقافة والفن المعاصر:

في النسخة الثانية من القصة، يتم النظر إلى النسخة الأولى على أنها نسخة مُقدَّمة. إنها مقتبسة بروح الشك، أي أنها ليست قصة حقيقية، ولكنها قصة نموذجية لثقافة معينة ومتجذرة ضمن اهتمامات معينة. تسعى النسخة الثانية لشرح ما قالته النسخة الأولى وكيف أصبحت تقوله.[20]

تتمثل أطروحة هاريسون في أن النسخة الأولى تهدف إلى إظهار أن الإنتاج الفنّي كان دائماً وبالضرورة يسبق النظرية بشكل حدسي (مثل لوحة جاكسون بولوك وكينيث نولاند). وعلى النقيض من ذلك تتجاهل النسخة الأخرى هذا الفصل ما بين المسألة الإبداعية والمسألة النقدية وتظهر أن هذا التمييز في المواقف الفنية ليس تأثيراً لطبيعة الفن أو الفردانية الإبداعية، ولكنه نتيجة لتنظيم الثقافة الفنية في المجتمع. يتم تحديد هذه النسخة الأخرى (مثل جاسبر جونز وروبرت راوشنبرغ ودونالد جود وروبرت موريس) من خلال نهج نقدي يصرّ على الربط بين المفهوم والشيء في سياق الاختلافات والتضادات الاجتماعية.

الحداثة والطليعة الجديدة: الاختلاف الديالكتيكي:

إذا نقل أحدهم «النسخة الثانية» لهاريسون من سياقها الأنجلو أمريكي إلى سياق أوروبي أو آسيوي أو أمريكي جنوبي، فإن الإمكانات الحاسمة للعمل الفني ضد الجمالية المستقلة للحداثة الرفيعة يمكن تحديدها بمصطلح «مفهوم الطليعية الجديدة» (neo-avant-garde). يدل مصطلح «مفهوم الطليعية الجديدة» على «الطليعية الثانية» التي توجد حولها تفسيرات متباينة.

19) Charles Harrison, “A Kind of Context: Modernism in Two Voices,” in Essays on Art & Language, Oxford: Basil Blackwell, 1991, 5.

20) المرجع السابق.

فعلى سبيل المثال يُنظر إلى الطليعة المبكرة في أوائل القرن العشرين على أنها تمثيل فني رائد أصلي مع إمكانات تجاوزية وبريئة واضحة. تم تحديد الطليعة في فترة ما بعد الحرب على أنها طليعة مؤسسية، أي طليعة مستعملة، وهي تقوم بإعادة صنع الطليعة «التاريخية» الأولى في سياق الحداثة الرفيعة. على سبيل المثال في دفاع بيتر بورجر (Peter Bürger) الرجعي عن أطروحته عن الطليعة الجديدة كطليعة مؤسسية فقد قَدّمَ الاقتراح الآتي:

تتم حجة نظرية الطليعية على النحو الآتي: تبنّت الطليعة الجديدة الوسائل التي كان الطليعيون يأملون من خلالها إحداث ثانوية للفن. بما أن هذه الوسائل قد تم قبولها، في غضون ذلك، من المؤسسة، أي تم نشرها كإجراءات جمالية داخلية، لم يعد من الممكن ربطها بشكل شرعي بادعاء تجاوز مجال الفن. «إن الطليعة الجديدة تضفي الطابع المؤسسي على الطليعة كفن وبالتالي تنفي حقاً النوايا الطليعية».[21]

على عكس مفهوم بورغر، يمكن للمرء أن يجادل بأنه بعد الحرب العالمية الثانية، أدركت الطليعة ورسمت تلك اليوتوبيا التكنولوجية ومشاريع الطليعة المبكرة التي لم يكن من الممكن تحقيقها من قبل. على سبيل المثال أصبحت الحلول في الفن والتصميم والهندسة المعمارية التي قدمتها الطليعة السوفيتية وباوهاوس (Bauhaus) ودي ستيجل (De Stijl) على المستوى المثالي جزءاً من النمط الدولي والسوق الشامل فقط في الحداثة الأمريكية الرفيعة.

وبالمثل قد يجادل المرء أيضاً في أن الطليعة الجديدة كانت عبارة عن مجموعة محدّدة من الحركات والآثار الفردية بين عامي 1950 و1968 التي دعت بشكل حاسم إلى النزعة الأساسية الموحدة والعالمية للحداثة الرفيعة. ولذلك يشير النظام الطليعي الجديد إلى نقد أو تخريب أو تفكيك للإمكانيات المحققة للحداثة الرفيعة، أو بشكل أكثر دقة، الهيمنة الفنية والاجتماعية والثقافية للحداثة المحققة.

يمكن فهم الطليعة الجديدة بطريقتين: (1) بوصفها تجاوزاً يعطل النظام الذي تم إنشاؤه حديثاً من الحداثة المهيمنة الرفيعة و (2) كاستراتيجية وتكتيك للحداثة الراسخة نفسها، التي بدافع الخوف من أنها قد تتحول إلى «تقليد جديد» متجمد أو متحجر، ينتج عنها نقدها الذاتي لزعزعة استقرار الحالة التي تم التوصل إليها أو تدميرها أو التغلب عليها. قد نقارن هذه الديناميكية كما تم تأسيسها بين الطليعة والحداثة والطليعة الجديدة مع نظرية توماس س. كون (Thomas S. Kuhn) حول الثورة العلمية. قام تشارلز هاريسون بتطبيق نظرية التحولات النموذجية في العلوم على الفن في تفسيراته لأنشطة مجموعة الفن واللغة.[22]

بعبارة أخرى فإن موقفي أن الطليعة كانت طليعة فنيّة أو جماليّة أو توقعاً للحداثة، في حين أن الطليعة الجديدة كانت ممارسة نقدية ومفرطة داخل الثقافة الحداثية السائدة. يمكن للمرء أن يقول

21) Peter Bürger, “Avant-garde and Neo-avant-garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-garde,” New Literary History 41 (2010), 707. The interpolated quotation is from Peter Bürger, “The Avant-gardiste Work of Art,” Theory of the Avant-garde, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, 58.

22) Charles Harrison, “Introduction,” in Art & Language: Text zum Phänomen Kunst und Sprache, Cologne: Verlag M. DuMont Schauberg, 1972, 14.

أنــه في سياق الحداثــة الغربية الليبرالية الرفيعة المستندة كما كانت على الافتتان الجمالي والشاعري لاستقلاليــة التخصصــات ووسائط الفــن، قامــت الطليعة الجديدة بــأداءٍ متعــدد التخصصات أو الانتهــاك بالإشــارة إلى إمكانــات «العمل المفتوح للفن والعمــل في الفن»، أي النقــد السياسي للمهنية الحداثية وإضفاء الطابع المؤسسي على إصدار الفن وتبادله واستهلاكه («الفن الحروفي» «lettrism» والفن التجريبي و «الفن الجاري» «happening» و «الحركة الدادائية الفنية» «Neo-dada» و«حركة فلوكسوس» «Fluxus» والاتجاهات الجديدة). قد يقول المــرء أيضاً إن الطليعة التاريخية (الحركات المستقبليــة والدادائيــة والبنائيــة والثوريــة) ولّــدت تشكيلات اجتماعيــة صغيرة بديلــة (مجموعات وحــركات) عارضــت نظام الفــن الحديث في ذلك الوقت، والــذي لم يكن مؤسسياً بشــكل كافٍ. ومن ناحيــة أخــرى فقــد أصبحت الطليعــة الجديدة نشطة ضــد نظــام المؤسسات الرسمــي والبراغماتي للحداثــة الرفيعــة. في حــين أن الطليعــة التاريخية بتقنياتهــا المختلفة (الكــولاج والمونتــاج والتجميع والجهوزية والطليعية كنصوص مرئية مجمعة ومُمَنتجة) توقعت الطبيعة الجمالية للمستهلك الناشئ والثقافة الشعبية والجماهيرية، إلا أن الحداثة تصرفت في ظروف تاريخية حيث كانت نماذج النخبة الفنية الراقية تعارض صراحةً نماذج الثقافة الاستهلاكية والجماهيرية والشعبية. وهكذا فإن الشكل الجمــالي[23] للذوق الرفيع (القيــم المستقلة للفن) والــذوق الشعبي (وظائف وتأثــيرات الاستهلاك الشامــل) قد واجها طرفاً ثالثاً – القــدرة الحرجة التخريبية والتحررية للطليعة الحديثة، والتي كانت بشــكل ترحالي تجتاز كلا النظامــين – الأعلى والشعبي – للفن الحداثي والذي يجعل حدودهما نسبية وتُعتبر غير مشروطة ومنيعة في ذلك الوقت.

الحداثة والطليعية الجديدة: نظرية مشروع أرغان

يمكــن أيضاً ملاحظة علاقة الحداثة بالطليعة الجديدة في نظريــة «المشروع الحديث» للمؤرخ الفني الإيطالي جوليو كارلو أرغان (Giulio Carlo Argan). وبصفته كاتباً فكرياً يسارياً في السياق الأوروبي، فقد أدرك الإمكانات الاجتماعية التحرّرية للممارسة الفنية المبتكرة والتي استبدلت استقلاليتها الإبداعية الخيالية في سياق التناقضات الاجتماعية الحقيقية. فعلى النقيض من المفاهيم الأمريكية للحداثة الرفيعة (غرينبــيرغ وهاولد روزينبــيرغ ومايكل فراید)، لم يكن للحداثــة الرفيعة في أوروبا الغربيــة تيار أساسي مهيمــن؛ وبدلاً من ذلــك تمَّ تحديد الفروقات بين مختلــف مدارس الحداثة الفنية مــن حيث الاختلافات السياسية وتطبيقاتها في عوالم الفن المعاصرة آنذاك.

بالنسبــة إلى أرغــان كان مــن المهــم بمكان إعــادة النظر بشكل نقــدي في ظروف العلاقــة بين الفن والمجتمــع. ففي رأيه تم تأسيس النظام الأساسي للحداثة حــول مفهوم مشروع الفن النقدي والاستكشافي داخــل نظام رأسمالي جديد استعبد الفرد وعزله. إن جدلية الفرد (الليبرالي) والجماعي (الاجتماعي)

23) Cf. the exhibition concept in High and Low: Modern Art and Popular Culture, eds. Kirk Varnedoe and Adam Gopnik, New York: Museum of Modern Art, 1990 and Thomas Crow, Modern Art in the Common Culture, New Haven, CT: Yale University Press, 1996.

أمـرٌ أساسيٌ في تفكـيره. يشير المشروع الحديـث إلى خطط ورؤى وإسقاطات وتوقعـات للتحول التحرري للمجتمع والفن. يرتبط المشروع الحديث بمقاربات نقدية لمفاهيم التطور الاجتماعي والتقني والفني باسم التحـرر الاجتماعي. يتمثّـل المشروع الفني من خـلال المشاركة في الحدث الاجتماعي. ولـذا فإن المشروع الفني يتعارض مع السلبية الاجتماعية:

تمامـاً كما اكتُشف ذات مـرة في الكائن البنية الثابتة للعالم الموضوعـي، فإن الفن اليوم يكتشف في المشـروع الهيكل المتحـرك للوجود. إن المشروع، الذي يجب أن يقدم الفـن بنموذج منهجي، يؤسس في النهايـة دفاعـاً مُنـاوراً عن الحيـاة الاجتماعيـة والتاريخيـة في صراعهـا الدائم مـع الاحتمالية والمصادفة.[24]

مـن خـلال افتراضه الفـن كمشروع، يجـرّ أرغان الفـن نفسه إلى معركـة معقدة ومتعـدّدة الوجوه لأنسنـة الحياة البشريـة في العالم الحديث. ولذلك فإن الإسقاط الفني نقيض للمشروع التكنولوجي كما أنـه بديل لـه بوصفه برمجة، أي السيطرة علـى الحياة المنفردة في الرأسمالية الجديـدة الليبرالية. ففي التفكـير الأرغـاني فإن التحرر الجمالي والفني الليـبرالي من الأمور اللابصرية في العمـل تعدُّ أمراً غير كافٍ. وبـدلاً مـن ذلك يجـب أن يُنظر إلى الفن بوصفـه أحد مجالات الاشتراكيـة، وبالتالي يندرج ضمن النضال الاجتماعي للتحرر البشري والانعتاق الحقيقي. ينصبّ خطابه على التكنوقراطية واغتراب السوق لليبرالية الجديدة للرأسمالية الحديثة.

طوّر أرغان موقفه النظري من خلال ربط الماركسية الغربية النقدية بفحص سارتر الوجودي لأشكال الحيـاة والثقـة الحداثية في إمكانـات الفن كـ منشأ للتحـرر. من وجهة نظر أرغـان، يتوقف بقاء الفن في عـالم الغـد على المشروع، مما يجعل فن اليوم مشروطاً بفن الغـد وثقافته ومجتمعه. وفي هذا الصدد فهو قريـب جداً من طريقة التفكير الطليعية الجديـدة. وفي مقابل «أهواء السوق»، يقدم أرغان مفهوم التغيير السياسـي في الفن كعامل مهم في التحرر الاجتماعـي. وبدلاً من تفضيل جوهر الشكل الفني، يدعو أرغان إلى مناهضة الشكل (المدرسة غير الرسمية: لوسيو فونتانا وألبرتو بوري) والفن خارج حدود التخصصات الفنيـة (فن ما بعد المدرسة غير الرسمية: بييرو مانزوني وإنريكو كاستيلاني)، للإشارة إلى مكان العمل الفنـي أو الفعل الفني وذلك ضمن شبكة من العلاقات الاجتماعية العدائية. ووفقاً لأرغان فإن الفن الذي يكتسب شخصية *استكشافية*[25] يبدأ بالمرور من إطار العمل إلى ممارسات الأداء والإنتاجات التي تثير أو حتى تغيّر أشكال الحياة الحديثة وسط الاستهلاك المنسلب.

24) Đulio Karlo Argan (Giulio Carlo Argan), “Projekt i sudbina” (Project and Destiny, 1964), in: Studije o modernoj umetnosti (Studies in Modern Art), Belgrade: Nolit, 1982, 79. Italian original:C. G. Argan, “Progetto e destino,” in Progetto e destino, Milan: Il saggiatore, 1965, 9-74.

25) Đulio Karlo Argan [Giulio Carlo Argan], “Umetnost kao istraživanje” [Art as Exploration, 1965], in Studije o modernoj umetnosti, 153–160. Italian original: G. C. Argan, “Arte come ricerca,” in Arte in Europa: scritti di storia dell’arte in onore di Edoardo Arslan, Milano, 1966, 3-8.

الحداثة والطليعة الجديدة: حداثات متعدّدة

يشير مصطلح «الطليعية الجديدة» خارج السياق الغربي إلى عمليات معقدة من التخريب الفني ونقد الحداثة المهيمنة محلياً، أي تغيير الحداثة. هذه هي مظاهر التحديث «ما وراء المجال الثقافي الجغرافي» لأوروبا الغربية والولايات المتحدة. قد تشير الحداثات البديلة إلى الحداثات الجغرافية المختلفة والحداثات التي حدثت في السياقات المحددة للمجتمعات الاستعمارية أو الاشتراكية الواقعية، وذلك بعيداً عن التأثيرات المباشرة أو العميقة لهيمنة الحداثة الليبرالية الغربية.

تختلف الحداثة البديلة عن الحداثة الدولية الغربية. في البيئات المحلية، تصبح بعض الحداثات البديلة مراكز مهيمنة للتأثيرات الفنية، بينما يصبح بعضها الآخر أتباعها الهامشيين. فيما يتعلق بمفاهيم «الحداثة العالمية» بوصفها تعددية للحداثة البديلة، يُنظر إلى الحداثة الغربية والحداثة على أنها مثال واحد قابل للتحديث. ولهذا السبب يتحدث المرء عن «الحداثات المتعددة» أو «التحديثات المتعددة»: «يُنظر إلى ذلك من خلال الابتعاد عن فكرة تفرد الحداثة، استناداً إلى تفاهمات تاريخية أكثر تقليدية وغير خطية، إلى المناقشات حول تعدد *الحداثات*».[26]

أدت زعزعة استقرار الحداثة «الوحدوية» أو «الكلّية» إلى الانتقال من التساؤل حول «كيف يمكن إعادة تدوير الحداثة الموحدة والعالمية؟» إلى الاستفسار عن كيف ولماذا حدثت الحداثة ووفق أي ظروف اجتماعية وثقافية وفنية. علاوة على ذلك ينبع مفهوم التفكير النظري في الحداثات المتعددة والتحديثات المتعددة من ثلاثة نماذج نظرية تشكك في الحداثة الغربية الأحادية والوحدة:

1. دراسات ما بعد الاستعمار، والتي تعرض مفاهيم الحداثة والمعتقدات الحديثة في العالم الثالث بينما «تتجنب المركزية الأوروبية»[27] – وذلك في المجتمعات الاستعمارية في آسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية وجزر المحيط الهادئ؛

2. الدراسات الاشتراكية وما بعد الاشتراكية، التي تتناول الحداثة والمعتقدات الحديثة في المجتمعات الاشتراكية الواقعية في أوروبا وخارجها، وتسلّط الضوء على عدم التناسق مع الحداثة الغربية – ما يدعى مجتمعات العالم الثاني؛

3. العلوم الإنسانية والاجتماعية ، وقبل كل شيء دراسات تاريخ الفن،[28] بقيادة مفاهيم من المنعطف المكاني.

يبدو مفهوم الفروق الأفقية أو الجغرافية في الحداثة جليّاً لدى الكُتّاب العاملين خارج السياق الأوروبي (في الصين والعالم العربي وثقافات أمريكا الجنوبية)، وكذلك لدى بعض منظري الفن الأوروبيين. على

26) Gurminder K. Bhambra, “Introduction: Postcolonialism, Sociology, and the Politics of Knowledge Production,” in Rethinking Modernity: Postcolonialism and the Sociological Imagination, New York: Palgrave, 2009, 5.

27) Gurminder K. Bhambra, “From Modernization to Multiple Modernities: Eurocentrism redux,” in Ibid., 56.

28) Piotr Piotrowski, “On the Spatial Turn, or Horizontal Art History,” Umeni / Art: Journal of the Institute for Art History, Prague, 56 (2008): 378–83.

سبيـل المثال يمكن قراءة مناقشة بـول وود (Paul Wood) «مُنظِّر الفن البريطاني» للفن المفاهيمي من حيث التمييز الأفقي بين الحداثة الغربية والحداثات الأخرى:

[...] تأخـذ «المفاهيمية» هوية مزدوجة. يتم التقليل من شـأن الفن المفاهيمي «التحليلي» بوصفه فنَّ العقلانيـين من الذكور البيض الغارقين في الحداثة التي سعـوا إلى نقدها. ومن ناحية أخرى يبدأ التاريخ الموسّـع باستبعـاد مجموعة كبيرة من الفنانين، رجالاً ونساءً على حد سواء، ممن يُعتقد أنهم كانوا يعملون بطريقـة «مفاهيمية» منـذ الخمسينيات وهلُمّ جرّاً، وذلـك على مجموعة من الموضوعـات التحرّرية التي تـتراوح مـن الإمبريالية إلى الهوية الشخصيـة في الأماكن النائية من أمريـكا اللاتينية إلى اليابان، ومن السكان الأصليين في أستراليا إلى روسيا.[29]

يوضـح هذا الأمـر أنه في الحداثة البديلة تم تأسيس طليعة جديدة مختلفـة أيضاً. فعلى سبيل المثال تتميـز الطليعـة الجديـدة التي تعمـل في سياقات تغيـير الحداثة بانتقـادات للهويات العرقيـة والجنسية والطبقيـة، فضلاً عن الإمبريالية الاقتصادية أو الثقافيـة الغربية (ليجيا كلارك وهيليو أويتيكا وأنطونيو دياس وإم إف حسين ووانج جين).

الحداثة الاشتراكية والطليعة الجديدة: التحوُّلات الدائمة

إن مفاهيـم الرأسماليـة الغربيـة، أي المفهـوم الليـبرالي للتحديـث، التي تطورت مـن الحديث إلى الحداثـة، واجهت مفاهيم التحديث الشيوعي الثوري في بلـدان الاشتراكية الحقيقية (أي العالم الثاني). استند التحديث الشيوعي الأوَّلي على أيديولوجية التحديث الثورية والمناهضة لليبرالية. وقبل كل شيء كان ينصـبّ الاهتمام بكيفية تحويل للإمبراطورية الروسية المتخلفة عن طريق التمدّن والتحوّل الصناعي إلى شكل الاتحاد السوفييتي.

كان أحـد الشعارات اللينينية على النحو الآتي: «التصنيع+الكهربة=الشيوعية». يمكن تفسير الشعار بالإشارة إلى خطاب لينين المُبرمج حول التغلب على التخلف الصناعي لروسيا:

الشيوعيـة هي القوة السوفييتية بالإضافة إلى إيصال الكهرباء إلى البلد بأكمله. وإن لم يتحقق ذلك ستبقـى البـلاد دولة فلاحين صغيرة، ويجب أن ندرك ذلك بوضـوح. [...] وفقط عندما يتم تزويد البلاد بالكهرباء، ويتم وضع الصناعة والزراعة والنقل على أساس تقني في الصناعة الحديثة على نطاق واسع، عندها فقط سنحقق النصر الساحق.[30]

في السياق السوفياتي، حدّد التحديث التطور الصناعي والاقتصادي المرتبط بتحقيق نموذج «الصراع الطبقي». لكن فيما يتعلق بالجمال والفن، تراوح التحديث من المشروعات الطليعية الراديكالية (المدارس الكوبو-مستقبلية والتفوقية والبنائية) في الأيام الأولى للثورة إلى تقديس الواقعية الاشتراكية كتعبير ثابت عـن الإبداع الثـوري والتعليمي الحديث. تم تأسيس المثل الأعلى للفن الحديـث من حيث الواقعية الحديثة

29) Paul Wood, "Approaching Conceptual Art," in Conceptual Art, London: Tate Publishing, 2002, 9.

30) "Vladimir Lenin, "Report on the Work of the Council of the People's Commissars. December 22, 1920," http://soviethistory.macalester.edu/index.php?page=subject&SubjectID=1921electric&Year=1921, accessed: 3 April 2014.

بوصفـه المثل الأعلـى المقدّس. على سبيل المثال عـرّف ليون تروتسكـي (Leon Trotsky) الفن الواقعي الثوري بالطريقة الآتية:

عندمـا يتحـدث المرء عن الفن الثّـوري، يقصد به نوعان مـن الظواهر الفنية: الأعمـال التي تعكس الثـورةُ موضوعاتَهـا، والأعمال التي لا ترتبـط بالثورة من حيث الموضوع ولكنها مشبعـة بها تماماً، وملوّنة بالوعي الجديد الناشئ عن الثورة.[31]

كان فهـم تروتسكي للثـورة من منظور «الثورة الدائمة».[32] قد يفهمها المرء على أنها تحديث جذري ودائـم، يمر عبر انتقالات مستمرة نحو المجتمع الشيوعي المنشود العالمي وذي الرقعة الجغرافية الشاسعة في المستقبـل. كان الانتقـال من الطليعية إلى الثورية ثم إلى التحديـث الواقعي الاشتراكي للفن يعني خلق تعبير حديث محدد يخدم الحزب والدولة.

ومن ثـمّ في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، شكّلت الحركة من الواقعية الاشتراكية إلى الحداثة الاشتراكية دستوراً لنمط فني مهيمن في أوروبا الشرقية. أشارت الحداثة الاشتراكية إلى إمكانية خلق أشكال فنية مجرّدة ليبرالية المنحى -كما هو الحال في الغرب- وفي نفس الوقت، إلى تفسير رمزي أو موضعـي لهذه الأشكال التي صاغها الحزب. مكّن تحرير الواقعية الاشتراكية لصالح الحداثة الاشتراكية من تأسيس الحداثة الاشتراكية في أوروبا الشرقية كفن بيروقراطي ومؤسساتي في اشتراكية الدولة.

كان ظهـور الطليعة الجديدة في أوروبا الشرقيـة بمثابة نقد للعلاقة بين الواقعية الاشتراكية كفنٍّ ثوري وظاهـرة الحداثة الاشتراكية[33] بوصفها فن دولة ما بعد الثورة البيروقراطية. كان الدافع وراء ممارسات الطليعـة الجديـدة في أوروبا الشرقية[34] السعي إلى إنشاء «مساحة فنيـة بديلة» أو عوالم فنية بديلة. كانت المساحـات البديلـة خارج المؤسسات البيروقراطيـة للواقعية الاشتراكية والحداثة. كانـت المساحات البديلة «مناطق مظلمة» داخل مجتمعات محكومة بإحكام مع برامج دولة أحادية البعد لدعم ومراقبة الثقافة والفن.

قـد يُطلق على الفضـاء الفني البديل أيضـاً «المجال العام الثـاني».[35] حدثت في أوروبـا الشرقية، في مجـال الثقافـة، ممارسات فنية طليعيـة جديدة خارج المجـال العام الرسمي للدولـة، في أماكن حيث

31) Leon Trotsky, “Revolutionary and Socialist Art” (1924), in Literature and Revolution, London: Haymarket Books 2000, 123.

32) Leon Trotsky, “What Did the Theory of the Permanent Revolution Look Like in Practice?,”in The Permanent Revolution, and Results and Prospects, Seattle: Red Letter Press, 2010, 231–52.

33) Ješa Denegri, “Inside or Outside Socialist Modernism? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970,” in Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991, eds. Dubravka Đurić and Miško Šuvaković, Cambridge, MA: MIT Press, 2003, 170–208.

34) Piotr Piotrowski, In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989, London: Reaktion Books, 2009.

35) The term was introduced by performing arts theorists Adam Czirak and Katalin Cseh in the conference “Performing Arts in the Second Public Sphere” held at the Freie Universität Berlin, on 9–11 May 2014.

تم تحديد الخصوصية كمساحة عامة (من الاستوديو إلى اللجنة الثورية). أنشأ فنانو الطليعة الجدد في أوروبا الشرقية مؤسسات بديلة، مثل المعارض ومسرحيات المسرح، وذلك في شقق أو استوديوهات خاصة، وأسسوا مجتمعات على مبادئ التنظيم الذاتي والديمقراطية المباشرة، ونشروا ما يسمى بالدوريات والكتب ساميزدات في نسخ مطبوعة صغيرة. وأيضاً احتلت الطليعة الجديدة في أوروبا الشرقية مساحات غير محددة اجتماعياً كانت مخصصة لثقافة الشباب والمؤسسات الثقافية الطلابية، فضلاً عن المؤسسات الثقافية للهواة (على سبيل المثال نوادي الصور والأفلام)، التي حظيت بدعم الدولة في المجتمعات الاشتراكية كأسلوب سياسة.

بنى فنانو الطليعة الجدد في أوروبا الشرقية نتاجاتهم من خلال التنقل والترحال عبر مختلف التخصصات الفنية (الأدب والمسرح والموسيقى والأفلام والفنون الجميلة). أنتجوا أعمالاً فنية مفتوحة ومتعددة الوسائط (الأحداث والأداء المسرحي والتركيبات وكتب الفنانين) والتي تمثل هويات الجيل والجنس والعالم الموجهة نحو الخروج من المجتمعات المغلقة. في النظام الثقافي الجماعي للاشتراكية الحقيقية وذاتية الإدارة في شرق أوروبا، وعلى النقيض من الفردية الواضحة لزملائهم الغربيين، فقد جهد فنانوا الطليعة الجدد في أوروبا الشرقية على العمل على الاختلافات الديالكتيكية في منتصف الطريق ما بين الفردية الليبرالية والجماعية المنظمة ذاتياً. تشمل الأمثلة الجديرة بالملاحظة من الممارسات الطليعية الجديدة في أوروبا الشرقية بالتأكيد التجارب المسرحية للمخرج البولندي تاديوس كانتور والفنان متعدد الوسائط جوزيف راباكوفسكي وشعراء وفناني الأداء التشيكي (ميلان كنيتشاك وجيشي فالوش وجيشي كوفاندا) ومجموعة (OHO) السلوفينية والمجموعة الكرواتية جورجونا والفنانين التجريبيين المجريين ميكلوس إرديلي وتاماس زينتجوبي والملحن الصربي فلادان رادوفانوفيتش والمؤلف اليوغوسلافي بورا شوسيك.

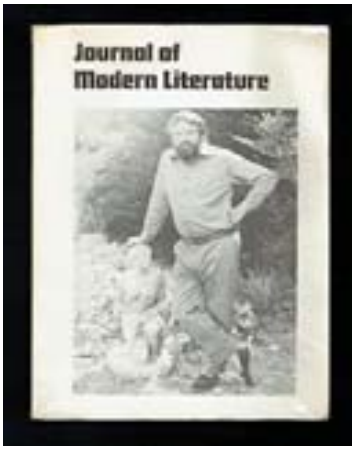
الخلاصة: الاختلاف/الجدلية:

كان هدفي في هذا المقال الإشارة إلى التعقيد الهجين للظواهر الحديثة والحداثية فيما يتعلق بمعايير سياسة الوقت (التأريخ الجدلي) وسياسة المكان (الاختلاف الجغرافي). فيما يتعلق بكل معاصرة حدثت أو تحدث في أوقات مختلفة وفي أماكن مختلفة، تطلّب «الحديث» و «الحداثة» تصورات مختلفة لـ «التحديث» وتصورات مختلفة للاستجابة النقدية لانتقال ممارسات التحديث من هوامش المجتمع إلى مركزها المهيمن على الصعيدين الدولي والمحلي.

المصدر:

Šuvaković, Miško. (2014). Theories of Modernism. Politics of Time and Space. Filozofski vestnik. Volume XXXV | Number 2: 103–120.

ما الحداثة؟[1]



تأليف: موريس بيبي
ترجمة: فاديا جادو العوام •

موريس بيبي (Maurice Beebe) **كاتب ومحرر مجلة الأدب الحديث** «*JML*»، **ومؤلف كتاب الرمزية الأدبية والأبراج العاجية والنافورات المقدسة.**

مقدمة

«**ما الحداثة؟**» عنوان مقال مثير كتبه هاري ليفين ونُشر للمرّة الأولى عام 1960. لقد اختلف النقّاد الذين تناولوا هذا الموضوع اختلافاً كبيراً في مناهجهم وتعريفاتهم، غير أن معظمهم قد قَبِل استخدام البروفيسور ليفين لصيغة الماضي في عنوانه. واتفقوا أنَّه في مقدورنا الآن أن ننظر إلى الوراء إلى عصر الحداثة بمزيدٍ من التجرّد والموضوعية أكثر مما لو بقينا منغمسين في هذه الحقبة. وعلى الرغم من أن بعض الحداثيين البارزين ما زالوا أحياء ومنتجين، إلّا أن الاتجاه الرئيس للحركة الحداثية في الأدب والفنون قد انتهى. وبما يتعلّق للكثيرين منّا، قد يكون انتهاء أعظم عصر أدبي منذ عصر النهضة سبباً للتحسّر، غير أنه يمكننا أن نشعر ببعض الراحة حين ندرك أنه بإمكاننا الآن تعريف الحداثة بثقة وأننا لن نضطر إلى الاستمرار في تعديل تعريفنا من أجل استيعاب الرؤى والقيم الجديدة.

يوجد حالياً معانٍ عدّة للحداثة، وما دامت النظريات الأدبية لا تزال تناقش طبيعة التراجيديا وتختلف بشأن الخصائص الأساسية للرومانسية، فلا يمكننا أن نتوقع اتفاقاً بالإجماع على موضوع جديد

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: «What Modernism Was?.»

مثـل الحداثـة. ولذلك فإن الملاحظات القائلة إن القصد من ذلك أن تكون موحية أكثر من كونها حاسمة، يقدِّمـون فيـه فهمـي الشخصي لمـا تعنيه «الحداثـة»، إنما لا بدّ مـن أن نتَّفق على أن وجهـة نظري ليست بالضـرورة هـي وجهة النظر السائـدة، وذلك لأنه يبدو إلى حدٍّ ما أننا نشهـد ظهور قيم هي رومانسية في الأساس، ويوجد نزعة متزايدة لرؤيـة الحركة الحديثة على أنها ليست سـوى «منعطف أو طريقٌ مسدود يبتعـد عن الطريق الأساسي للتقاليد». وإذا كوّن المـرء رأيّاً شاملاً جداً ورأى أن ثقافة أوائل القرن التاسع عشـر والقرن العشرين لاحقـاً تهيمن عليها قيم «رومانسيـة» مثل العاطفة والطبيعـة والحيوية، حينئذٍ لا يمكـن للعقلانيـة الهادئة والتشكيك الساخـر للحداثيين ألّا يبدوان سوى انحرافـين شاذين. ولكن لماذا لا يتوسَّـع المنظـور ليشمل القرن الثامن عشر؟ ومـن ثَمَّ يمكن النظر إلى الحداثة علـى أنّها عودة إلى القيم التـي نعتقد أنّها «كلاسيكية» أو أبّولونية أساساً. ومن هذا المنظور، تصبح حقبتا الرومانسية والرومانسية الجديـدة مجرد حقبتين فاصلتين. فالرومانسي يـرى الحداثة بصورة مختلفة تماماً عما يراها الحداثي، الذي أتبنى رؤيته.

تُظهر كلمة «الحداثة» في حدِّ ذاتها قيوداً غريبة، فمن المؤسف أنه ليس لدينا اسم أفضل للثورة العالمية في الأدب والفنـون التـي بدأت في أواخر القرن التاسع عشر وازدهرت حتى خمسينيات القرن الماضي. فلا يزال كثير من الناس يفكرون في تاريخ الأدب من منظور الحقب الكلاسيكية والعصور الوسطى والحديثة، إذ تعنـي لهـم «الحداثة» مصطلحاً شاملاً تماماً يغطـي القرون الخمسة أو السـتة الماضية، وقد يستاؤون مـن تخصيصنا للكلمة لتغطي حقبـة لا تشكّل سوى جزء صغير من تلك الحقب الممتدة. وينطبق مصطلح «حديث» أيضاً على كل ما هو حديث أو يتحدث. ولدى استخدامه على هذا النحو، فإنه يتقدم محاذياً لمسار التاريـخ الأدبـي بطريقة تبدو أنه مرادف لكلمـة «معاصر». لم يسأل هاري ليفين «مـا كان الحديث؟» ولن يفعل لو لم يكن يشير إلى ما كان موجوداً في وقت معين. ولا يمكننا الدفاع عن استخدام «الحداثة» إلا عبر التركيز بشدّة على اللاحقة «*ism*-» المضافة إلى كلمة *Modern* «حديث» والإشارة إلى أن الكلمة، سواء كانـت صحيحـة أم مغلوطة، قد رُسِّخت بالفعـل في النقد الأخير على أنها تشـير إلى حقبة تاريخية معينة نحـن هنـا معنيّون بالحديث عنها. لقد فات الأوان لإعادة تسمية العصـر باسم أقلّ إرباكاً، إنما في الوقت الحالي بعد أن طُبِّق مصطلح «الحداثة» حصرياً أكثر فأكثر على أدب القرن الماضي، ربما بمقدورنا تجنّب الصعوبـات الدلاليـة في المستقبل باستخدام مصطلح «معاصر» لدى الإشارة إلى الوقت الحاضر و«ما بعد الحداثـة» حين نشير إلى الحركة الأدبية والفنية التي لها خصائص مميزة وقابلة للتعريف. كما أن الأدب الحديـث جميعـه ليس بالضرورة أدباً حديثـاً تماماً، لأن أدب اليوم ليس أدب مـا بعد الحداثة كاملاً. فلا يزال بعضه حداثياً، والكثير منه يعود إلى تقاليد ما قبل الحداثة.

ثمّـة إحساس خاص أن مشكلـة التغيير التاريخي في الفنـون مهمة لفهـم الأدب الحداثي، فقد كان الكتّـاب في حقـب أخرى قليلة متشدّدين جداً إلى درجـة أنهم كانوا ينتجون شيئاً أصليـاً وفريداً. ويرتبط مفهوم الطليعية ارتباطاً وثيقاً ببدايات عصر الحداثة، ومن المناسب أن تكون العبارة في الأصل مصطلحاً عسكرياً يُستخدم لوصف هؤلاء الجنود الذين هم أول من شنّ الهجوم. نصح إزرا باوند معاصريه بعبارة

«جـدّدوه *Make It New*»، لتكـون صوتاً واحداً بين أبناء جيله، وقد وجد مالكولم برادبري ما يسوِّغ له أن إحدى السمات المميزة الرئيسة للحركة هي «الراديكالية الأدبية، التي هي شعور كبير بين الفنانين في العثور علـى أنفسهـم في سياق ثورة جماليـة». وسيكون من الصعب تقييم الثقافة الحداثيـة دون الحُكم فيما إذا كانـت مسوّغة أم لا في ادعائها أنها جديـدة، ولهذا السبب لا بدّ أن نكون ممتنين لأولئك النقاد والمنظِّرين الذيـن خاطبوا أنفسهـم بمسألة التغيير الأدبي وحقبـه. ويبدو أن بول ديمان، أحـد أكثر المقارنين حكمة، محاصراً في بعض الأحيان في مفارقاته حينما يكتب عن الصراع بين ما يسميه «التاريخ الأدبي» و«التجدّد الأدبـي». ويؤكـد أن «الجاذبية المستمرة للتجديد، والرغبة في الخـروج عن الأدب نحو واقع اللحظة، تسود بدورهـا وتنقلـب على نفسها، وتولّد التكرار واستمـرار الأدب. وهكذا، فإن التجـدّد، الذي هو في الأساس تراجـعٌ عـن الأدب ورفض للتاريخ، يعمل أيضـاً كمبدأ يمنح الأدب زمن وجوده التاريخـي». ومن المؤكد أن ديمـان محقّ في الإشارة إلى أن التجدّد المطلـق أمر مستحيل، لكن الإصرار على هذه النقطة بقوة لا يؤدي إلى أي شـيء. وفي **التـراث والموهبة الفردية**، الذي هو أحد النصوص الكلاسيكية للحداثة، كتب تي.إس. إليـوت بذكاء ضرورة تحقيـق التوازن بين مصطلحاته. وقد أدركنا منذ فترة طويلة أن عبارة «**جدّده**» لدى باونـد ارتبطت غالباً بالأدب المستورد من المصادر القديمة والأماكن البعيدة. وبالطبع إن الانفصال التام عن الماضي أمر مستحيل، إنما المهمّ، وقد يزداد أهميةً حين نفكّر في العلاقة بين الرومانسية والحداثة، أن الحداثيين اعتقدوا أنهم روّاداً انتقلوا إلى منطقة غير مستكشفة، وعبروا حدوداً جديدة.

يتخـذ النقـاد، الذين يـرون الثقافة على أنهـا نتاج المجتمـع، نهجاً سطحيـاً لسؤال «**مـا الحداثة؟**» مـع العلـم أن الأدب الحديـث بدأ في وقت مـا في أواخر القـرن التاسع عشر، وفي وقت كانـت فيه المدرسة الداروينية وغيرها من المدارس الفكرية والعلمية والفلسفية تدمّر الشعور بالمجتمع الديني الذي كان سائداً حتـى ذلـك الحين، قد وجدوا أنّه من السهـل رؤية الحداثة في الأساس عصرُ أزمـة يتميز بشعور مشترك بالخسـارة والنفـي والعزلة التي كان من المفترض أن تجد تعبيراً عنهـا في موضوعات متكرّرة مثل البحث عن الأب ونهاية البراءة وعدم قدرة الإنسان على التواصل. مع العلم أن الحقبة تميزت بتسارع عجلة الثورة الصناعيـة، لَحِظ النقّاد الاجتماعيون التاريخيون أنَّ تبدّد شخصية الفرد في مجتمع ميكانيكي ينعكس في فن تلك الحقبة، وقد تتبعوا بسهولة زيادة التركّيز على الصور الحضرية والتقنية بدلاً من الصور الريفية والطبيعية. مع العلم أيضاً أن الحرب العالمية الأولى كان لها تأثير صادم في حضارة القرن العشرين، فقد ساعدت في نشر مفهوم «الجيل الضائع» في عشرينيات القرن الماضي، وتمكّنوا من اكتشاف أن العديد من الكتّاب والفنّانين المعاصرين يهتمون بالموت والعنف.

لا أستطيع أن أشكك جدّياً في صحة هذه الملاحظات، وقد أصبحت في الواقع بديهيات للأماكن العامة المُتعِبـة في كل محاضرة تمهيدية لمدرِّس اللغـة الإنكليزية في مناهج تخصّ الأدب في العصر الحديث، ومع ذلـك، أعتقـد أنها طريقة غير كافية لتعريف الحداثة. فهم لا يفشلون في التمييز بين أدب القرن العشرين وأدب القـرن التاسـع عشـر فحسب -إذ يوجد، على سبيـل المثال، كثير من الاغـتراب والعنف في مؤلفات ديكنـز وملفيل وكذلـك في أعمال فوكنر وكامو- بل أخفقوا في رؤية خطـر التسوية بين الأدب والمجتمع. إذ

يعكس الأدب حقاً المجتمع، إنما يتأثر المجتمع بدوره في السلوك. ويمكن للمرء أن يقدّم حجة صحيحة لإصرار هنري جيمس على أن «الفن هو الذي يصنع الحياة!» ربما لم يعد ليزلي فيدلر، الذي أصبح الآن بطلاً للثقافة الشعبية، يتفق مع إدراكه عام 1960 في كتابه **لا! وسط العاصفة** (*No! in Thunder*)، إن العقول العظيمة في كل عصر تستنكر الأفكار السائدة في عصرها، لكنني أعتقد أنّه كان محقاً في ذلك الوقت. ويذكّرنا غابرييل يوسيبوفيتشي أنه «على الرغم من أن الحرب العالمية الأولى تمثّل عملياً الحدّ الفاصل بين عالم القرن التاسع عشر وعالمنا، فإن الثورة الحديثة في الفنون لا تحدث في أثناء الحرب، أو بعدها مباشرة، كما قد يتوقع المرء، لكن قبل ذلك بعقد أو نحو ذلك. وهذا من شأنه أن يجعلنا حذرين للغاية من سهولة تعرُّف الفن بالثقافة والمجتمع الذي ينبع منه».

وترتبط مسألة الحداثة ارتباطاً وثيقاً بالنهج الاجتماعي التاريخي، تبدو مثل نقاط القوة والضعف، وتميل إلى رؤية الفن والأدب الحديث من منظور الأيديولوجيات السائدة في ذلك الوقت. كلنا مدينون لريتشارد إيلمان وتشارلز إف فيدلسون لتجميع مختاراتهما الشاملة في كتاب **التراث الحديث: خلفيات الأدب الحديث** (*The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*)، إذ جمعا هذا المجلّد معاً وصنّفاه في تسعة أبواب رئيسة تحوي مئات البيانات والوثائق التي تعدُّ ضرورية لفهم الطيف الواسع والمتنوّع للفلسفة التي تعيق الحركة الحديثة في الفنون. إنه تجميع لا يقدّر بثمن، لكن حينما حاولت استخدامه نصّاً أساسياً في مناهج عن الحداثة، وجدتُ أنني وطلابي ننسى باستمرار أن اهتمامنا الأساسي كان الأدب والفنون. ربما كنت أقوم بتدريس مقرّر دراسي في تاريخ الفكر الحديث، وقد يكون من الأنسب (والكفاءة) تدريس مثل هذا المنهاج من مدرِّس في قسم الفلسفة.

أنا لا أقول إن الأدب موجود في فراغ، ولا أنكر أنّه من بين الأسباب العديدة الجيدة لقراءة الأدب في أي فترة، إننا نأمل أن يساعدنا ذلك في فهم الحالة الإنسانية. ومن المؤكد أن ليونيل تريلينغ كان محقاً في مقالته المؤثرة عن «العنصر الحديث في الأدب الحديث» حينما أشار إلى أن ما يجعل تدريس الأدب الحديث صعباً ومثيراً أيضاً هو مسؤولية المعلّم ليس في الوصف بدقة إحجام الكتّاب المعاصرين عن مسايرة الأفكار التقليدية والقيم الموروثة فحسب، بل أيضاً في إصدار الحكم على صحة معتقداتهم. وهذا الاعتقاد أن كبار الفنانين في عصرنا لديهم ما يعلّموننا إياه عن الحياة يفسِّر وفرة الأدب النقدي المكرّس لمعاني الفن الحديث. فمن ناحية، ثمّة جهد يواصله علماء الدين الذين تحوّلوا إلى نقّاد لإنقاذ الأدب الحديث من أجل الدين. ومن ناحية أخرى، لدينا أولئك الذين يجادلون من أجل الطبيعة الفردية والفوضوية للثقافة الحديثة، وبين الاثنين ثمّة عدد من الدراسات المهمة التي تحمل عناوين مثل (**البراءة الراديكالية** *Radical Innocence*، **والقديس البيكاريسكي** *The Picaresque Saint*، **والمتمرد الإشكالي** *Problematic Rebel*، **والعدد البشري** *The Mortal No*) التي يفترض أن الأدب الحديث موجود في حالة توتر بين أقطاب متضادة كالإيمان والشك والعقيدة والتشككية. إنّ اتباع الطريقة المعتدلة هي على الأرجح أفضل حلّ، وهذه الحالة أكثر من المعتاد، لأن موقف الوسطية من السخرية وعدم الالتزام هو أحد السمات التي تميز الأدب الحداثي بوضوح عن الموجود في حقب أخرى.

إن خلافي الوحيد مع النهج الأيديولوجي هو أنه يميل إلى مساواة الفن بالفلسفة، ولا يمكننا التشكيك في حقيقة أن الوجودية كانت المعتقد السائد للكتّاب والفنانين طوال عصر الحداثة، إلّا مع بعض الاستثناءات الواضحة، ولا أعتقد أن الكتّاب المعاصرين افترضوا أن مهمتهم الأساسية هي مهمّة القساوسة في كنيسة الوجودية، إذ تظل هذه العقيدة جانباً مهماً من خلفية الحداثة. في السياق الحالي، إن القيمة الجوهرية لإدراكنا لوجودها في ذلك المكان هي تذكيرنا بأن إصرار الوجوديين على المسؤولية الفردية يجب أن يمكّننا من فهم أفضل لماذا يقدّم الكتّاب والفنانون الذين يقفون في طليعة الحداثة رؤى خاصة للحياة التي هي ليست سوى تفسيرات عرضية للحياة عموماً. أعتقد أن غابرييل يوسيبوفيتشي محقّ في قوله إنه بالنسبة إلى الكتّاب الحداثيين، «الفن ليس مفتاح الكون، كما اعتقد الرومانسيون، إنه (مشهد ورديّ) موقف إيجابي تجاه أمر منه فحسب».

تتمثل إحدى المشكلات مع الحداثة، التي توقعنا أحياناً مع المعتقدات، في أنها تجعلنا ننسى أحياناً أنه يوجد تنوّع كبير في كلّ حركة. كما أوضحت قصص الخيال والسريالية والمستقبلية، إن أتباع حركة ما مستعدّون للقتال فيما بينهم كما يتقاتل الصغار معاً. ويبدو أنه يوجد أمرٌ تنافسيٌّ داخلياً بين الكتّاب والفنانين، وحتى لدى أولئك الذين يتظاهرون باللامبالاة تجاه عمل الآخرين، وهذه القدرة التنافسية قد تفسّر إلى حدٍّ ما سبب امتلاك كل فنان لهالته الخاصة التي تميّزه عن أي فنان آخر. ومع ذلك، لأنّه حتى هؤلاء الفنانين الذين أكثر ما يفتخرون فيه بأنفسهم أصالتهم الخاضعة لمكانتهم المتغيرة، فإنه حقيقي أيضاً أن الحقب الأدبية والفنية لها هالاتها المميزة أيضاً. وأقتبس ملاحظة تي إس إليوت أن «الحساسية تتغير من جيل إلى جيل في كل شخص، سواء أردنا ذلك أم لا»، ويمضي مالكولم برادبري في القول، «يمكننا عادةً تمييز، بطريقة تقريبية وجاهزة، عقداً من العمل، أو جيلاً أدبياً واحداً عن آخر عبر مزاياه وتشدّداته الخاصين، وطباعه، ومزاجه وهواجسه».

ويبدو واضحاً لديَّ أن أفضل طريقة لتحديد قدرة حقبة ما ليس بعدم البحث عن الطرائق التي يعكس فيها فنّها ما كان يحدث في المناخ الاجتماعي والأيديولوجي، بل بالبحث عن السمات المشتركة بين أكثر الفنانين والممثلين في ذلك الوقت. ونتوقع تماماً حين تنعكس حساسية الفرد في «أسلوب» مظهره وتعبيره، أن نجد أن مزاج مجموعة من الأفراد ونبرتها يمكن العثور عليهما مباشرة في أساليبهم المفضلة وأشكال الفن الأكثر تميزاً. ومع ذلك، يمكن للمرء أن يشير إلى بضع محاولات فقط للحداثة بهذه الطريقة الاستقرائية. إذ تمت دراسة النظريات الخاصة داخل الحداثة منفصلةً، وفي بعض الأحيان رُحِّب بالحركة بوصفها النمط المميز للعصر. ويجادل بعض المنظِّرين الماركسيين، على سبيل المثال، أن العصر الحديث شهد انتصار الواقعية، وقد يرفضون الأساليب المجردة مثل السريالية والتعبيرية بوصفها تجارب انتقالية. وفيما يتعلق بالمعتقدين منّا أن (**يوليسيس** *Ulysses*، **والأرض الخراب** *The Waste Land*، **والصخب والعنف** *The Sound and the Fury*) أكثر حداثةً من روايات (**جرمينال** *Germinal*، **والتراجيديا الأمريكية** *An American Tragedy*، **والجبل السحري** *The Magic Mountain*)، فإن موقفه ضعيف على نحوٍ واضح. ويمكن للمرء أن يتناقض مع الطرف الآخر ويتفق مع كتاب **من الروكوكو إلى التكعيبية في الفن**

والأدب (*Rococo to Cubism in Art and Literature*) للمؤلف وايلي سيفر (Wylie Sypher)، الذي يقول إن التكعيبية هي الأسلوب الأكثر تميزاً في العصر الحديث، لكن هذا يعني أنه سيتعين علينا بعد ذلك قبول عملين مثل (*The Making of Americans*) و(*Finnegans Wake*) بوصفهما الامتيازان الأكثر تمثيلاً للأدب الحداثي.

ومع ذلك، إذا أُجبرتُ على الاختيار بين الموقف الماركسي وموقف وايلي سيفر، فسأميل نحو الأخير. في حين أن الواقعية كانت معنا منذ بدايات الأدب تقريباً، فإن التكعيبية لها على الأقل ميزة أنّها أسلوبٌ جديدٌ واضحٌ في القرن العشرين. لقد حاول الرسَّامون التكعيبيون إظهار جوانب عديدة من كائن ما في وقت واحد وهكذا تقدّموا على لوحات الرسم ثنائية الأبعاد. وحاول الكتّاب الحداثيون أيضاً الهروب من قيود الأشكال التي تفرضها عليهم طبيعة الوسيلة التي يجبرون على العمل فيها، أي اللغة نفسها، وتحقيق تأثير التزامن مثل ذلك الذي تحقّق في الفنون البصرية. لهذا السبب تظلّ مقالة جوزيف فرانك المشهورة عن «الشكل المكاني في الأدب الحديث» نصّاً رئيساً لفهم «الثورة الجمالية» التي كانت الحداثة. وقبل فترة طويلة من تسمية هيو كينر «مركبة الفضاء» كواحدة من السِّمات التي تميز أدبيات (**عصر الباوند** *The Pound Era*) عن تلك التي كانت موجودة في الفترات السابقة، لقد أظهر فرانك كيف حاول الكتّاب منذ زمن فلوبير تجاوز الطبيعة الزمنية لفنِّهم عبر تحقيق الوهم من المرونة. في الواقع، كانت محاولة استيعاب القيود المفروضة على الأشكال الفردية ميزة سائدة للحركة الحداثية بأكملها. ولم تتجاوز تلك الحركة الحدود الوطنية فحسب، بل شهدت أيضاً انهياراً للأنواع إذ سعى الكتّاب والرسامون والملحنون إلى استعارة تقنيات وتحقيق تأثيرات مثل تلك الموجودة في الفنون الأخرى. ومن المناسب أن يُطلق على الفصل الأخير من مجلدات أرنولد هاوزر (Arnold Hauser) الأربعة **التاريخ الاجتماعي للفن** بـ«**عصر السينما**»، لأن الشكل الفني الأكثر تميزاً في القرن العشرين هو ذلك الذي يجمع بين السرد والتأثيرات المرئية، والنصّ الموسيقي بطريقة تجعل المكان والزمان يندمجان معاً.

إن محاولة اختراق حدود الشكل التي تفرضها أنواع معينة من الفن تعني الانشغال بالشكل نفسه الذي أعتقد أنّه سمة مميزة رئيسة للحداثة. وقبل سنوات عدّة، في مقال بعنوان «يوليسيس وعصر الحداثة»، حاولت أن أبيّن أن رواية جويس، التي ربما كانت العمل الوحيد الأكثر تمثيلاً للحركة، توضّح ما أسميته «النقاط الأربعة الأساسية للحداثة». إذ اعتقدت حينها أن نقاطي الأربعة أظهرت بوضوح أن الحداثة لم تكن مجرد استمرار لما سبقها، بل هي حرّة ومستقلة لها ببداية ووسط ونهاية. ولقد عرّفتُ الحداثة أنها «تيار عالمي من الحساسية سيطر على الأدب الفني من الربع الأخير من القرن التاسع عشر حتى عام 1945، ومن المعارض الانطباعية في سبعينيات القرن التاسع عشر وكتابات هنري جيمس إلى وقت الحرب الثانية تقريباً». وبدا لي أنه يوجد أربع سمات خاصة تمكننا من التفريق بين الأدب الحداثي والأدب الذي كان موجوداً في أوائل القرن التاسع عشر واليوم.

أولاً، يتميز الأدب الحداثي بصيغته الشكلية، كونه يصرّ على أهمية الهيكل والتصميم، أي الاستقلالية الجمالية والاستقلالية في العمل الفني، تقريباً إلى تلك الدرجة التي تلخصّها المقولة الشهيرة

القائلــة بأنه «لا ينبغــي أن تكمن قيمة القصيدة بمعناها بل في شكلها». ثانيــاً، تتميز الحداثة بموقفها من الانفصــال وعدم الالتزام الذي سأضعه تحت العنوان العام «السخرية» بمعنى أن هذا المصطلح مستخدم كما يستخدمه النقّاد الجدد. ثالثاً، يستخدم الأدب الحداثي الأسطورة ليس بالطريقة التي استُخدمت بها الأسطورة سابقاً، كنظام للاعتقاد أو موضوع للتفسير، بل كوسيلة عشوائية لترتيب الفن. وأخيراً، سأؤرخ عصر الحداثة من وقت الانطباعيين لأنني أعتقد أن ثمّة خطٌّ تطور واضح من الانطباعية إلى الانعكاسية. ويعــود الفنّ الحداثي على نفســه ويهتم إلى حدٍّ كبير بإبداعه وتكوينه. يــؤدي إصرار الانطباعيين على أن المشاهــد أكــثر أهمية من الموضوع الذي يُنظر إليــه في النهاية، إلى العــوالم الانطباعية داخل عوالم الفن والأدب الحداثيين.

لــن أحــاول القول إن هذه الخصائص الأربــع هي ملكية فريدة لعصر الحداثــة. لطالما كان الفنّ الجيّد جيــد الصنع. تعود كلمة «السخريــة»، كما يشير أصل الكلمة، إلى الأدب الكلاسيكي، فالطريقة التي يستخدم بها الكتّاب الحداثيون الأسطورة لا تختلف عن الطريقة التي كتب بها الكتّاب السابقون الرموز. ولن يكون من الصعب تتبع الانعكاسية للعودة إلى دون كيشوت عن طريق رواية **تريسترام شاندي** (*Tristram Shandy*)، ولن يتنصل الكتّاب المعاصرون تماماً من هذه الخصائص الأربع الرئيسة لأسلافهم الحداثيين. إن الاهتمام بالشــكل والتقنيــة لا يــزال جلياً حين ينظر المــرء إلى تطورات ما بعــد الحداثة مثل الروايــة الحديثة والشعر الملموس. فينقــل بعض الكتّاب المعاصريــن السخرية إلى درجة أن الفنّ يبدو لهم مجــرد لعبة. وينبغي لنا أن نفكّــر في روائيــيّ ما بعد الحداثة فحسب مثل جون بارث ودونالد بارثيلمي وبرنارد مالود وجون فاولز وإيريس مــردوخ لندرك أن كتّاب اليوم لا يستخدمــون الأساطير كوسيلة لترتيب أعمالهم على نحوٍ تعسفيّ فحسب، بل في كثير من الأحيان يفعلون ذلك بطريقة انعكاسية فيها مغالاة.

في الواقــع، تعمــل نقاطــي الأساسيــة الأربع على تمييــز بداية الحداثة علــى نحوٍ أفضل مــن نهايتها. فيمكننــا من النقطتين الأوليتين على وجه الخصوص تعــرُّف الطرائق الرئيسة التي انفصل بها الحداثيون الكلاسيكيــون الأوائل عن التقليــد الرومانسي. وقد نفى بعض المنظّرين الأدبيين حدوث مثل هذا الانقطاع، علــى سبيل المثــال، بدأ مونرو ك. سبــيرز كتابه **ديونيسوس والمدينة: الحداثــة في شعر القــرن العشرين** (*Dionysus and the City: Modernism in Twentieth Century Poetry*) عبر معاينة التعريفات السابقــة للحداثــة والكتابــات الفردية التي كتبهــا إدموند ويلســون ونورثروب فراي وفرانــك كرمود لدعم قناعتــه أن الحركــة الحديثة هي في الأساس استمرار للاتجاهات التي بــدأت في أثناء الحقبة الرومانسية. ويمكــن العثــور على دعم كبير لهذا الــرأي في كتابات نقّاد محترمين مثل مورســ بيكهام وجيفري هارتمان وهارولد بلوم وروبرت لانغباوم. فهؤلاء الرجال (بالتأكيد ليس من قبيل المصادفة أنهم معروفون جميعاً في المقــام الأول إنهــم خبراء في القرن التاسع عشر أكثر مما هم في القــرن العشرين) يقدّمون ما يسميه أحد تلاميذهم «دليلاً متنوّعاً وقوياً على استمرارية جوهرية بين عصر وردزورث وعصرنا، من أجل الاستمرارية التي تستند إلى حدٍّ ما إلى الاعتراف بالوعي الذاتي على أنه اضطراب رومانسي على نحوٍ خاص».

علــى الرغــم من أنني أستطيع أن أوافق على أن الوعــي الذاتي ربما يكون أهم الخيوط العديدة التي تربط

الحقبة الرومانسية بالقرن العشرين، وعلى الرغم من أنني سأعترف أن الحداثيين قد أخفقوا في قطع هذا الخيط، وهي الحقبة التي يسميها هيو كينر **عصر الباوند**، فإنه يبدو لي مختلفاً تماماً عن عصر وردزورث. ويعتمد كثيراً، كما أشرت في **يوليسيس وعصر الحداثة**، على من نحسَبه أكثر الكتّاب تمثيلاً للعصر الحداثي.

إذا رأينا الشعر الحديث كتيار ينتقل من ويتمان إلى فروست إلى غريفز إلى جينسبيرغ (إلى بوب ديلان؟) وإذا رأينا لورانس وهيس وهمنغواي ومايلر على أنهم الروائيون الأساسيون في القرن العشرين، فأنا أفترض أنه ربما من الممكن رؤية الحداثة على أنها مجرد موجة أخرى في المدِّ القادم للرومانسية. لكن ماذا نفعل بعد ذلك مع فلوبير، وجيمس، وكونراد، وفورد، وولف، وفورستر، وشو، وباوند، وشتاين، وكامينغز، وإليوت، وأودن، ومان، وكافكا، وبروست، وجيد، وستي فين، ووليامز، وفولكنر، وبيكيت، ونابوكوف، ووارين وأورويل، وجيمس جويس؟ إن تسمية هؤلاء الكتّاب بالرومانسيين يبدو لي حالة واضحة من التحديد الخاطئ أو غير الكافي، وتخفيض أهميتهم إلى مرتبة الكتّاب الصغار من شأنه أن ينتهك كل إحساس بالعدالة النقدية. يقول مونرو سبيرز إنه «إذا وُجِد أي إله يجسد الحداثة فهو ديونيسوس»، لكن حاول أن تتخيل هنري جيمس في الدعابة الديونيسوسية مع فيرجينيا وولف وتوماس مان. بالتأكيد يمكن تقديم حجة أقوى لكبار الحداثيين مثل الأبّولونية.

هذا لا يعني أن الحداثيين كانوا غير قادرين على أن يصبحوا متحمسين أو أن ينغمسوا أحياناً في إيماءات «رومانسية». فعندما حثَّ الشاعر الجورجي لاسيليس أبيركرومبي معاصريه على العودة إلى وردزورث كمصدر للإلهام الشعري، أصبح إزرا باوند غاضباً إلى درجة أنه تحدّى أبركرومبي مبارزةً، وكتب: «عزيزي السيد أبيركرومبي، حين يتجاوز الغباء نقطة معينة يصبح خطراً عاماً».

اعترض باوند ولا سيّما على ما أسماه «الانزلاق العاطفي» الذي سيطر على الشعر البريطاني والأمريكي خلال الحقب الرومانسية والفيكتورية والجورجية. ولأنه أراد أن يكون دائماً «مباشراً» و«صارماً»، فقد شعر بصلات نثرية أقوى مع كتّاب نثر مثل فلوبير وهنري جيمس أكثر من شعراء جيلهم. وكان جيمس من أوائل الكتّاب الروائيين الذين خضعوا في هذا النوع من الفنّ لمعايير رسمية وهيكلية تتطلب ما هو متوقع من الشعراء والملحنين. ولم يترك مجالاً للشّك في أنه يعدُّ الرواية أسمى من الشعر لأنها كانت أصعب وأكثر تحفظاً وأقل عرضة لما يسمى «التسرب الغنائي». كانت مقالته فن الرواية «Art of Fiction» عام 1884 أول بيان مهم للحداثة ويرجع ذلك جزئياً إلى أن ما يشكّل فن الرواية يمكن العثور عليه في شكل تناوله أكثر منه في المحتوى. وإذا صُوِّرت درامياً من قبل فنّان من الرواية، فإن نظرة واحدة من امرأة جذابة قد تكون بمثابة تحطيم تجربة مثل ثورة كاملة. لقد وجد جيمس، أحد أوائل الأدباء الانطباعيين، في أسلوبه «مركز الوعي» طريقة لدمج المحتوى والشكل عبر الرؤية الغنية لمراقب حيادي، غير أنه من الواضح لديه، كما هو الحال بالنسبة للحداثيين الرئيسيين الآخرين، كانت التقنية أكثر أهمية من الموضوع. وسيكون الادعاء أن الحداثيين تقاسموا هذا الإصرار مع الرومانسيين عملاً من أعمال التهور النقدي، ليس لدى الشعراء المعلمين الصغار في الفترة الرومانسية فحسب، بل لدى الشخصيات الرئيسة أيضاً قد يقولون «لا ينبغي أن تكمن قيمة القصيدة بمعناها بل في شكلها». وبالنسبة لهم، لا يمكن أن تصبح قصيدة على

الإطـلاق إلا إذا كانـت تعني شيئاً ما أيضاً. ولن تعني الحـركات المعنوية شيئاً إن لم تكن جادة من الناحية الأخلاقيـة، سواء عدّوا أنفسهم سحرة روحيين قادرين على اخـتراق الألغاز المطلقة أو لكونهم «المشرعين غير المعترف بهم من البشر» الذين يمكن أن يقودوا الطريق إلى مجتمع أفضل.

في أواخـر القرن التاسع عشر، أصبـح الكتّاب متشككين في قدرتهم على تغيير العالم. وأصبح الموقف السائـد موقفاً غير متحيّز لكنه غير مهتم، تلك «السخرية» التي عرّفها توماس مان أنها «تفخيم للوسطية ... وتنظـر إلى كلا الجانبـين ... وتلعب دوراً ماكراً وغير مسؤول، لكـن ليست غير محبّة للخير، ولسنا في عجلـة مـن أمرنا للتحيّز واتخاذ القرارات». أعتقد أن فيليب ستيفيك كان محقاً في الإشارة إلى أنه «يمكن للمرء أن يعرّف الحداثة من خلال السخرية، وإعجابها الضمني بالدقة اللفظية والاستهانة بها، وحراستها الأبولونيـة فيمـا يتعلق بالمشاعر الأكثر ليونـة مثل الشفقة، والفرح، والحنان، أو مـا أسماه جون ويسلي في القرن الثامن عشر «القلب الدافئ جداً». ولا يوجد كثير من الحنان لدى المعلّمين العظماء في النصف الأول مـن القـرن العشرين، والحديث عن القلب الدافئ فيما يتعلق بمان، أو جيد، وبروست، وجويس، ولورانس، أو فولكـنر هو أمر غريـب حقاً». فلم يكونوا معادين للعاطفة فحسب، بل حياديين ومعزولين بطرائق أخرى أيضـاً. قـال جويس ذات مرة لأخيه: «لا تتحدث معي عن الأمـور السياسية، فأنا مهتم بالأسلوب فحسب». وعلـى الرغـم من أنّ الاعتزاز هو الذي جعل رومانسياً مثل روسو يرفض المعاش التقاعدي لأنه كان سيعني لـه الظهور أمام لويس الرابع عشر كي يحصل عليه، كما جعل فولكنر يرفض العشاء في البيت الأبيض من أجـل سبب بسيط وهـو السفر من شارلوتسفيل إلى واشنطن، فلا يستحق تنـاول الطعام مع الغرباء عناء الطريق الطويل.

أصرّ تي إس إليوت في مقالته الشهيرة عن «يوليسيس والنظام والأسطورة»، على أن استخدام جويس الشبيـه للأوديسـة في كلٍّ عمله يوليسيـس كان له «أهمية الاكتشاف العلمي» لأنّه مكّنـه «ليس كونه مشرّعاً أو واعظـاً، إنما كونه فناناً «لإيجاد» طريقة للتحكم، والتنظيـم، وإعطاء الشكل والأهمية للمشهد الضخم الشامـل مـن العبث والفوضى الذي يمثـل التاريخ المعاصر». وعلى الرّغم مـن أن جويس استفاد من قصة هوميروس للإشارة إلى بعض التناقضات السّاخرة بين العصر البطولي وزمن بلومزداي، إلا أن جويس لا يكيّف أو يفسر أسطورة هوميروس بالطريقة التي استخدم بها الكتّاب الرومانسيون والفيكتوريون الأساطير الكلاسيكيـة. فلدى جويس، لا تقدّم الأسطورة رسالة بل وسيلة كيفيّة لبناء قصته. ومن الناحية النظرية، يعمـل ثلـث نقاطي الأساسية أقله على التمييز بين الحداثة وما بعـد الحداثة. فيعدّ ريتشارد واسون، الذي يبـدو لي أن «ملاحظاتـه عن الحساسية الجديدة» مـن أكثر الاهتمامات إقناعاً وإثـارة لما يحدث الآن في الأدب، ويؤكّد أنّ الكتّاب المعاصرين مثل إيريس مردوخ، وتوماس بينشون، وروب غريت قد تعبوا من مفهوم الحداثـة كوسيلـة صالحة ليس لترتيب الفن فحسب، بل أيضـاً لضبط الذات عبر تمثيل الأدوار. وبدلاً من ذلـك، كما يقول واسـون، يرغب أتباع ما بعد الحداثة «في العودة إلى التفاصيـل، لاستعادة الدور المناسب للغة الأدبية الذي يعني لديهم الكشف عن» خشونة واكتمال كل شيء. إنهم يريدون أخيراً أدباً يعرض مكانة الإنسان في عالم التلقائية، عالم يتمتع الإنسان فيه بحرية مواجهته تلقائياً مع الخبرة».

إن كتّـاب ما بعـد الحداثة الذين بشَّر بهم واسون هم موضوع خاصـ بالعوالم المغلقة للفن الحداثي. إنهـم يريـدون أن يعكس الأدب وجهة نظر أكثر مرونة وواقعية للحياة من تلك التي ينطوي عليها استخدام أشـكال فنيـة صارمة أو أشـكال أسطورية راسخـة. ويعترض أعضاء جيـل النشطاء أيضـاً على الطبيعة الانعكاسيـة للفن الحداثـي، والطريقة التي، كما يقـول واسون، «يصبح العالم الخارجـي العالم الداخلي للبطل» و«يصبح العمل إسقاطاً لذاتية الفنان». وفي نهاية المطاف، قد يقطعون تلك السلسلة التي تمتد من «الوعي الذاتي» للرومانسيين عبر التركيز على العالم كما رأينا في أعمال الانطباعيين إلى الإيمان بالذات الأكثر اكتمالاً في الأدب في ذروة فترة الحداثة، ليس في الأعمال الفنية فحسب مثل (**ذكرى الأشياء الماضية** *Remembrance of Things Past*، و**المزورون** *The Counter-Feiters*، و**يقظة فينيغان** *Finnegans Wake*)، بل أيضاً في أعمال أقل تمثيلاً وربما أكثر تمثيلاً للعصر مثل (**غابات الليل** *Nightwood* و**تحت البركان** *Under the Volcano* و**نار شاحبة** *Pale Fire*). فـإذا ماتـت حركة حينمـا تبدأ في محاكاة نفسهـا، يمكننـا أن نقول إن مزيج نابوكـوف الصغير الرائع من الخيال والشعـر والأسطورة والألغاز يمثل بداية نهاية عصر الحداثة.

ومع ذلك، قد يكون من الخطأ تحديد المكان الذي يجب أن يتجه الأدب إليه بدلاً من مراقبة مجيئه فحسب. فالكتّـاب الذين اختارهم واسـون لجذب الانتباه إليهم هم في الغالب أكاديميون في منتصف العمر وذهبوا إلى المدرسة في ظلِّ الحداثيين، وحاولوا قدر المستطاع، إلّا إنهم عجزوا عن قطع علاقاتهم مع أسلافهم. منذ ذلك الحـين، عـاد جون بارث، الذي يبـدو أنه يشير في كتابه **نهاية الطريـق** (*End of the Road*) عام 1958 إلى اعترافـه بنهايـة حقبة واقترح بداية جديدة، إلى أشكال من الأدب الانعكاسي الأكثر إبداعاً من أي شيء يمكن العثـور عليـه في ذروة عصر الحداثة. ونجد، حتى في أعمال الكتّاب الأصغر سنـاً إلى حدٍّ ما مثل روبرت كوفر ورونالد سوكينيك، وعياً قوياً أنهم يقفون في نهاية التقليد، لكن بالقليل من الإشارة إلى المكان الذي قد يتجهون إليـه مـن حيث يقفـون. ويمكن أن نجد الأمل الوحيد لبدايـة جديدة فيما قدّماه كوفـر وسوكينيك في المحاكاة الساخـرة للوعـي الذاتي لأسطورة الفنان الخالق التي اشتقا منها أدبهمـا. وقد يُنسب إليهما الفضل في تعرُّف انعكاسهمـا الخاص، لكن حتى من خلال إظهارهما للطريقة التي قدّمها نابوكوف، فإن الكاتب الحداثي قديم قِدَم القرن العشرين.

وعلـى الرغـم من صعوبة الإشـارة إلى الأعمال الأدبية الناجحة التي تعكـس تفضيل ما بعد الحداثة للمحتـوى على الشكل، والالتزام العاطفي على السخرية، و«التلقائية» على «الشكل الأسطوري»، والمجموعة علـى أعضائها، فإن حقيقة أن النقاد المطلعين مثل ريتشارد واسون، وليزلي فيدلر، وإيهاب حسن يمكنهم أن يدعـوا إلى أدب مـا بعد الحداثة الجديـد الذي سيعكس وجهة نظر أكـثر ديموقراطية وشعبية للأدب، دليلٌ في حدِّ ذاته على أننا نتجه إلى عصرٍ أدبي جديد. وإذا أتاح لنا هذا الانتقال أن نرى بوضوح أكثر من أن الحداثـة لدينا كانت بالفعل شيئاً مستقـلاً ومختلفاً، فسأعترف أن الرومانسيين لديهم الحقّ بالمطالبة في أرض جديدة.

* * *

لا تعـدّ المقالات التي تُتابع في هذا العدد الخاص من مجلة (*JML*) جزءاً من ندوة مخطط لها. ولم تُبحـث في أي صحيفة، ولم يشاهد المؤلفون الأحـد عشر الآخرون هذه الملاحظات التمهيدية. وربما يرغب معظـم المساهمين في تعديل أو توسيع النقـاط الأساسية الأربع للحداثة الموصوفة أعلاه، وقد يتخذ العديد منهم بلا شك موقفاً مختلفاً عني فيما يتعلق بالعلاقة بين حركتي الرومانسية والحداثة. وعلى الرغم من تنـوّع المناهج والآراء التي عُـبِّر عنها في هذه المقالات، أعتقد أن ثمّة استمراريـة معينة تربط المقالات معاً وتوفر تقدّماً مميزاً.

لقـد عبّر برنارد دوفي عن أحد الاهتمامات الموحّدة في مقالته عن الشعر الغنائي التجريبي في الشعر الحديـث مستخدماً ثلاث قصائد طويلة تُعدّ الآن مـن كلاسيكيات الحداثة (الأرض اليباب The Waste Land واللحـن The Cantos وباترسـون Paterson)، إذ يستوعب دوفي الطريقـة التي يجد فيها إليوت وباوند ووليامز الأنماط المناسبة لمشاعرهم الشخصية الغامضة. وفي المقال الذي يلي مقال رونالد بريمو، يمكننـا أن نـرى أن كثيراً مـن الإرباك، الذي يسـود حتى اليـوم في المناقشات بشأن العلاقـة بين النظام والعاطفة في الشعرية الحديثة، يعود إلى تي إي هولم T.E Hulme، إذ أخفق ذلك الناقد المؤثر في إدراك أن مـا وجده «الأفضـل» في الرومانسيين بعد أن برَّأهم من «الأنين» و«النحيب» هو في الواقع قريب جداً من «الكلاسيكية» التي دعا إليها.

تعاملـت المقالات الثـلاث التالية بطرائق مختلفة شاملـة مع اهتمامات الكتّـاب الحداثيين. فيوضح تيومي ماتيرير (Timothy Materer) في دراسته للحركة الدَّوامية *Vortex* أنّه على الرغم من النزعة المحافظة لدى إليوت ووينـدهام لويس، فقد كانا تقدميين في آمالهما الإنسانية في «عصر النهضة الجديد» الـذي مـن شأنه أن يـؤدي إلى ثقافة أفضل وأكثر إثـراء أيضاً. ويُظهر توم جيبونـز أنّ «النخبوية» شديدة الاتسـاع لدى الحداثيين الأوائل وتبدو لهم مؤيدة بالنظريات التطورية التي سيطرت على الفكر العلمي في مطلـع القرن. ويقدّم جايلورد ليروي وأورسولا بيتز بعد ذلك ما يمكن اعتباره مقدّمة لنوع جديد ومستنير من الدراسة الماركسية للحداثة التي قد تتعرّف على جدلية الشكل والمحتوى في الأدب ومع ذلك تظل مدركة للمطالب الجمالية إضافةً إلى المطالب الاجتماعية.

وتعـدّ دراسـة ريتشارد واسـون هي المقالـة المحورية في هـذه المجموعة التي هيمنت علـى النظريات النقديـة في الستينيـات. إذ يرسم واسون اتجاهاً للنقـد الثقافي بعيداً عن النقد المغلـق للنقّاد الجدد إلى نقـد تمثله سوزان سونتاج ونورثروب فراي وآخـرون، إذ تعدُّ الثقافة فيه أسلوب حياة كامل. والتقدم الذي اتُبِـع هنا هو «**مـن الكاهن إلى بروميثيوس**»، إذاً، فمن المناسب أن تسبق دراسة واسون دراسة تشارلز إم باكستر عن (**غابات الليل** *Nightwood*) للكاتب جونا بارنز كمثال على الطريقة التي صارت بها الحداثة في النهاية هزيمة ذاتية. وتجد تقنيات الانعكاس الذاتي ورموز الانعكاس التي سادت تلك الرواية الشعرية مركزهـا في شخصية الدكتور ماثيو أوكونور، «كلمات كاهن معزول عن منصبه»، الذي كان انهياره علامة على نهاية الحركة التي مثَّلها. وبعد مقال واسون، وُجِدت أربع صُحف بحثية تشير إلى اتجاهات مختلفة لما بعد الحداثة على الرغم من أن الكتّاب الأربعة الذين ناقشوها عاشوا في حقبة الحداثة. ويجد نيل شميتز

في كتاب أزرار العطاء (*Tender Buttons*) لجيرترود شتاين توقعاً للطرائق التي يحاول عبرها الكتّاب الأصغر سناً اليوم تحطيم الأساس المعرفي للسرد التقليدي من أجل إعادة تشكيل فعل الكتابة على أنه مسرحية ذاتية الانصهار داخل اللعبة المحدودة ومفتوحة اللغة. وبعد ذلك ينظر جيمس ر. بيكر في الشعر النبوئي للشاعر دي إتش لورانس الذي ربما يكون أكثر الكتّاب المبدعين (البرومثيين) في هذا القرن، ويوضح كيف تتوقع مخاوف المناهض للحداثة عمل علماء النفس والمؤرخين الثقافيين المعاصرين. ويوضح دينيس إي براون كيف اختلف «العالم الذاتي» لثيودور روثكي عن عالم الحداثيين الأوائل ومكّنه من تحقيق توليفة جديدة بين الأنا و«الآخر». وأخيراً، يوضح إينوك براتر، في مقال يقدّم استنتاجاً مناسباً للعدد الخاص، كيف يتشابه الكاتب صموئيل بيكيت والفنان آندي وارهول في ممارسة الحد الأدنى من الفن الذي يتضمن تعليقاً بدلاً من توضيح المعنى. وأنتج بيكيت ووارهول، متجاوزين نوع الفن الانعكاسي الذي يعكس منشؤه، نوعاً جديداً يجبر جمهوره على مواجهة نفسه، ويعطّل أنظمة التفسير المألوفة له ويثبت أن جميع القرائن مغلوطة لأن الجرة المزخرفة جيداً ليست سوى وعاء فارغ.

المصدر:

Journal of Modern Literature, Jul., 1974, *Vol.* 3, *No.* 5, *From Modernism to Post-Modernism* (*Jul.*, 1974), *pp.* 1065-1084 *Published by*: *Indiana University Press Stable URL*: *https://www.jstor.org/stable/*3830997.

الحداثة: أزمة مراهقة البشرية؟ [1]

تأليف: فريدريك غيّو
ترجمة: د. محمد عرب صاصيلا •

فريدريك غيّو (Frédéric Guillaud): خريج المدرسة العليا للمعلمين، أستاذ فلسفة.

1 – إنّ تكن الحداثة (La modernité) «في أزمة»، فذاك أمرٌ لا يعود تاريخه إلى الأمس. بل هو بالأساس ما تدعيه خُلبياً ملفات الحداثة. ويعود هذا إلى سبب بسيط. فالحداثة ليست في أزمة، بل إنها هي الأزمة: أزمة مراهقة البشرية. وإذا كان من الضروري للبشرية أن تمرّ بأزمة مراهَقة، فإن من المُفضَّل، أيضاً، أن تخرج منها في يوم ما، لتصبح بطريقة ما راشدة. إن المشكلة كلّها تكمن في معرفة زمن حدوث ذلك.

2 – يمكن لمشهد المراهقة، بحسب الأمزجة، أن يُفْرِح أو يُزعِج، بمقدار ما فيه من قوة وحرية، ومن حماقة ووَهْم! من الطبيعي أن يتمنّى الأهل أن تكون هذه الأزمة قصيرة إلى أقصى حدٍّ ممكن، ولا نستغرب كثيراً توجُّه رجال النظام في رؤيتهم إلى القول إنَّ الحداثة «استمرت مدّة كافية»، على الرغم من اعترافهم بضرورتها. لقد سبق لأوغست كونت (Auguste Comte)، في بداية القرن التاسع عشر، أن قدَّر بأن الأزمنة الحديثة استنفدت وقتها، وأنَّه من الضروري الانتقال إلى توجُّه آخر، أي

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للمقال: «La modernité : crise d’adolescence de l’humanité?.»

إلى المرحلة القادمة. ولم يكن الوحيد الذي تبنَّى هذا الرأي. إلَّا أن الحداثة لا تزال صامدة بعد ذلك بمئتي عام. لكن القلق أصبح أكثر حِدَّة. وأمام هذه الحداثة التي طال أمدها، كالمراهق الذي طالت فترة مراهقته، يبقى السؤال هو نفسه: أين سينتهي هذا الأمر؟ أقلّه لدى أولئك الذين لا تزال لديهم القدرة والوسائل على الإحساس بشيء ما كالقلق. وذلك لأن الحداثة لم تكفّ عن العمل طوال هذين القرنين. وأخذت، في عملها للانعتاق التدريجي من «الإكراهات» التي تُثقِل على البشرية، تهاجم، كما يبدو، ذلك التمييز الطبيعي الأخير الذي لا يزال باقياً: ألا وهو الاختلاف بين الأعمار. لذلك، ربما يكون المكسب الأخير للحداثة – مراهقة البشرية هذه – هو جعلنا جميعاً نعود من حيث أتينا: أي إلى مرحلة الطفولة [1].

3 – كيف نفسّر هذا التطور؟ وكيف وصلنا فيه إلى هذه النقطة؟ للإجابة عن هذه الأسئلة، من المناسب أولاً إعادة تهيئة الأرضية الملائمة، وتعريف عباراتنا الاصطلاحية.

4 – الحداثة هي أولاً، في اللغة التقنية للمؤرخين، عصر «الأزمنة الحديثة» (1789–1492)، التي خرجنا منها منذ مدة طويلة لندخل في «العالَم المعاصر». إلَّا أنها، أيضاً، بالنسبة للفلاسفة، حركة عامة سيطرت على الحضارة الغربية بأسرها– لتصبح حركة مادية، دينية، فلسفية، أنثروبولوجية –، وتُلَخَّص بكلمات مثل «الانعتاق»، «التقدّم»، «الاستقلال الذاتي»، «الأنوار». وهكذا فإن عالَم الحداثة يتعارض مع عالَم التقاليد، كما تتعارض الحرية مع السلطة، والاستقرار مع التغيير. وهذا التعارض ينعكس في ميادين النشاط البشري كلِّها: القدامى ضد المُحْدثين في الأدب، السلطويّون ضد الليبراليين في السياسة، ودعاة التحديث ضد دعاة التقليد في الدين.

5 – إن تم تصورها بهذا المعنى، فإن الحداثة ليست عصراً، وإنما هي «فكر»، ومجموعة مبادئ عضوية تؤثِّر في الزمن (مثل حرية التفكير، والفردية، والمُلازَمة (immanence). وإن كان ثمَّة أزمنة حديثة، فلأن الحداثة تؤثِّر. هذه المبادئ هي أسباب الحركة التاريخية، التي يمكن أن نميّز فيها موجات متعاقبة مختلفة تشير إلى حالة من التعميق، والتكثيف، والتقدُّم في تطبيقها مثلما يرى موراس (Maurras) في حالات: الإصلاح الديني، الثورة، النزعة الرومنطيقية.

6 – بحيث أن فكرة التقاليد نفسها تختفي، لأن كلّ ما ظهر للتوّ يُفْهَم كمرحلة ينبغي تجاوزها. وما كان في الأمس حديثاً، سيبدو في الغد شيئاً منسياً. إن المُحْدَثين، كما قال سويفت (Swift)، «عناكب، تستخرج من داخل جسمها كلّ ما يلزم لنسج بيتها، في حين أن القدامى نحلٌ يصنع عَسَله من أزهار التقاليد».

7 – إلَّا أنه بحسب هذه الطريقة في الرؤية، فإن معيار معرفة إن كان شيء ما «حديثاً» لا يكمن في تاريخ ظهوره للوجود، بل في مطابقته للمبادئ الفعَّالة للحداثة (هكذا سيكون «الحديث» قابلاً للزيادة والنقصان). وهكذا سيكون من الممكن جداً تصوّر أشياء جديدة مضادة للحداثة، وتجديدات رجعية (ستوصف من وجهة نظر حديثة بأنها «تقهقر»، ومن وجهة نظر تقليدية بأنها «إصلاحات» «تربط من جديد سلسلة الأزمنة»، كما قال لويس الثامن عشر [2].

8 – لكن، بما أن تقدم الأفكار الحديثة، بطريقة إجمالية، تبع مجرى الزمن، فإن الغموض لم يتلاشى أبداً. ولا نزال نفكر تلقائياً بأن الزمن و الحداثة يسيران معاً، وأن آخر ما يظهر هو الأحدث أيضاً (وهو، إذن، الأسوأ، أو الأفضل، بحسب وجهات النظر).

9 – واشتقاقاً من هذه المقاربة الأخيرة، تأتي الفكرة الشائعة، والأقل إعداداً – التي نجدها في التلفزة – القائلة إن الحداثة هي ما يحصل للتوّ. وبما أن عالَمنا يريد أن يكون حديثاً، فإنه سيُضفي، تلقائياً، قيمة على كل تجديد. ويكون هذا التقييم غير قابل للفصل عن طريقةٍ ما في العيش والتفكير، تُؤثر في التغيير لذاته، وفي الحركة، وفي التجديد الدائم، من دون النظر إلى الجوهر. منذئذ لا تعود المسألة تكمن في معرفة إن كان التغيير يقودنا نحو شيء أكثر مطابقة لمبادئ الحداثة (الحرية الفردية، على سبيل المثال)، أو إن كان يبعدنا عنها (عبر شكل من التقهقر المناقض للحرية الفردية)، لأن الأساس يكمن في «أن يتحرّك هذا الشيء».

10 – مَنْ لم يسمع يوماً بإطلاق عبارة: «هذا حديث!»، أو «هذا اتجاه التاريخ!»، المُفتَرَض فيها أن تضع حدّاً للنقاش – بغض النظر عن أي حجة أساسية؟ مع هذا الغموض المتعذِّر تجاوزه، الذي يجعلنا لا نعرف جيداً أبداً إن كان الشيء حديثاً لأنه ظهر للتوّ، أو إن كان قد ظهر للتوِّ بوصفه من الحداثة. من هنا نشأت المشاجرات الشفهية المحضة بين الذين يدافعون عن مواقف متعارضة كلياً، ويدّعي بعضهم أنهم حداثيون أكثر من بعضهم الآخر، ويتبادلون فيما بينهم الاتهامات، بأنهم «مُسَعِّرون للنار»، أو «محافظون»، أو « رجعيون»[3].

11 – إن قدرة مثل هذه العروض على أن تكون فعَّالة يثبت النفوذ المدهش لفكرة الحداثة في العقول. عند هذه المرحلة من الغموض، التي تعبِّر عن الحالة العادية للرأي، لم يَعُدْ للكلمات معنى كبير، ويمكن لصفة «حديث» أن تحلَّ محلَّها، بكل بساطة، صفة «حسن» أو «جيد». وقد يربح كل طرف من جراء ذلك، لأنه سيكون هكذا مُكْرَهاً على الدفاع، في الأساس، عن وجهة نظره، والبرهنة عليها، من دون استعمال سلاح التخويف الثقيل أي الحداثة. ثمَّة أمرٌ مؤكَّد: إن الاعتبارات الزمنية البحتة – المتمثلة بفكرة الشياطين في مواجهة نزعة محاربة التجديد (le misonéisme)، و«عبادة الإله» – لا تمثِّل أي فائدة، لِمَن يريد التفكير قليلاً. ويجب التوصل دائماً إلى حكم على الجوهر. إلَّا في حال اختيار نزعة تاريخية خالصة وقاسية تُقِرُّ بكلّ ما يأتي، لأنه أتى. ويكون في ذلك الاختيار شكلٌ من أشكال انتحار العقل.

12 – لكن لننطلق من التعريف التاريخي للحداثة. تتنافس تواريخ عدة على تحديد بدء العصر الحديث. (منها) سقوط الإمبراطورية الرومانية الشرقية (1453)، اكتشاف أمريكا (1492)، عمل لوثر (Luther) الجريء في ويتنبرغ (Wittenberg) (1517)، أو استعمال غاليلي (Galilée) للتيليسكوب (1609)[4]. ولكل منها حقٌّ في ذلك. فالأساس يكمن في فَهْم معنى هذا الانقطاع: إن العصر الحديث هو الخروج من العصر الوسيط، بمعنى أنه النهاية، الرمزية، لشكلٍ من أشكال العالَم المسيحي (1453)، والاستحواذ على كامل الكرة الأرضية (1492)، وقطع الصلة بالكاثوليكية الرومانية (1517)، والتخلي

عـن علم الفلـك الكلاسيكـي (1609). ومن هنا خرجـت: الدولة الحديثـة، الحضـارة التجارية، حرية الضمير، وسموّ علوم الفيزياء والرياضيات.

13 – استمـر التطور المترافق للحرية الفردية، والعَلْمَنَـة، والاقتصاد الرأسمالي، والعلم التقني بعد النهايـة الرسمية للأزمنة الحديثة، في الزمن المُعاصِر – الذي يبدو كاستمرار، وتوسيع، وانتشار تدريجي للمقدمـات التمهيدية التي وضعها العصر الحديث. هكذا يمكن القـول إن الحداثة، بدءاً من عام 1789، خرجـت نهائياً مـن أُطُر التقاليـد التـي كان باستطاعتها الاحتفاظ بهـا، لتعيد، بالشـكل الأكمل، وطبقاً لمبادئها، صياغة أشكال وجود البشر.

14 – لنتوقف، بالضبط، عند هذه المبادئ. ما هي؟ باختصار، سنقول إن المبدأ الأساسي للحداثة هو الحريـة. أو بتعبير آخر: الحقّ في تقرير المصـير. إن الأمر لا يتعلّق فقط بالحُكْم الحرّ على الأشياء، الذي يتجلّـى في القـدرة على القيـام باختيار حرّ (وهو أمر ليس فيه شيء من الحداثـة بشكل خاص)، وإنما في إمكان الفرد أن يحدِّد بنفسه قواعد وجوده المعيارية.

15 – نـرى، فوراً، أن الحداثة، بمتطلّبهـا الخاص بتقرير المصير، تسير إلى ما هو أبعد من الفلسفة اليونانية، التي شكّلت الانقطاع الأول المُنَظَّم مع فكرة التقاليد: لأنه إذا كان سقراط يُعَلِّق القبول بالتقاليد والأعـراف والعادات القائمـة، فذلك كان لسَبْر الغايات الموضوعية الحقيقيـة للإنسان، القاعدة المعيارية الحقيقية الخالدة، التي لم تُخْلَق، المتمثلَة بالطبيعة. وعلاوة على ذلك، فإن هذا الانقطاع كان يعي المخاطر التـي يحملها، ويُفْهِـم كأمر تحتكره أرستقراطية فكرية قادرة على ممارستـه. إن الحداثة، كما سنرى، لا تقبل، في الأساس، الفكرة القديمة للطبيعة البشرية. لأنها ترى أن الإنسان هو الذي يكوِّن طبيعته الخاصة في مجـرى التاريخ. وتقصد الحداثة بـ «طبيعة الإنسـان» «الحرية». وبالنسبة لها، فإن هذه الطبيعة تكمن في حقيقة عدم امتلاك الإنسان للحرية – وهي فكرة غريبة كلياً عن الفلسفة اليونانية الكلاسيكية. إلَّا أنه بفضـل هذا الغموض المخادِع، تستمر بعض تعريفـات الحداثة بتقديمها كتوسيعٍ للثورة السقراطية لتشمل البشرية بأسرها، وكشكلٍ من دمَقْرَطَة الفلسفة اليونانية.

16 – عرفـت هـذه المسيرة نحو تقريـر المصير مراحل عديـدة. ونذكر، بشكل عـام، في بادئ الأمر عصـر النهضة والإصلاح الديني، مع الإشارة، عَرَضاً، إلى مفارقـة تكمن في أن بدايات الحداثة، بتجاوزٍ منهـا للعصر الوسيط، شهدت محاولتين للعودة إلى الأصـول (العصر القديم اليوناني اللاتيني، والكتاب المقدَّس). ولكن لننطلق من فترة أقدم قليلاً.

17 – بـدأ استعمال صفة «حديث» (modernus) بشكل نظامي في نهاية القرن الرابع عشر للدلالة علـى شكل جديد مـن العبادة، وشكل جديد مـن التفلسف: العبادة الجديـدة (devotion moderna)، الطريقة الجديدة (via moderna).

18 – العبـادة الجديـدة هي تطور الصلاة الفرديـة لدى العَلمانيين: صلاة خاصـة، لم تَعُدْ تُقام في الكنيسة، وإنما في الغرفة، حيث يرتبط كل فرد بالله، في قرارة نفسه، وبشكلٍ مستقل عن العبارات المحدَّدة في الشعائر الدينية (فيقرأ بطريقةٍ يُحاكي فيها يسوع المسيح، على سبيل المثال).

19 – عـوَّد هـذا الشكل مـن العبادة النفوس، شيئـا فشيئاً، على المحافظة علـى علاقة شخصية مع الله، مـن دون وساطـة رجال الدين، وخارج إطار القربان المقدس، وهـو القناة المعتادة للنعمة. هكذا نرى كيـف هيَّـأ هذا التطور أفكار الإصلاح الدينـي. إن العبادة الحديثة تعني، من حيـث الأساس، أن الضمير الفـردي يسعى إلى امتلاك مضمون الوحي، عـبر «شهادة الروح». وبتعبير آخر: فإن كل فرد يتطلّع إلى أن يفعل لنفسه ما نجح القديس أوغسطين (saint Augustin) في فِعْلِه: أن يكتشف بشكل حرٍّ غِنَى الوحي، ويجـري بشـكل حر امتحان الصراع القائم بين الإيمان والعقل. ويكفّ عن تلقّي الحقيقة من سلطة أخرى غـير الوحي نفسـه. ويعطي لضميره الخاص كلَّ الحرية الممكنـة، ويجعله يعيش تجربة الشـكّ، والعزلة، ونشوة الحرية، والذهاب وحيداً للقاء رسالة الإنجيل. وقد سمح اختراع المطبعة بتسريع هذه الحركة. وأتى فيما بعد زمنٌ أُسِيءَ فيه لسلطة الوحي نفسها (أي للكتاب المقدَّس)، ولم يكن ينبغي فيه التخلّي عن الشكل الإلزامـي للتقاليـد، فحسب، وإنما عن مضمون الوحي أيضاً، أو إخضاعـه لفحص جذري. وهذا ما فعلته الأنـوار. هكـذا نرى المبدأ الذي بُوشِرَ العمل به، القائل: يسعى الضمـير الحرّ إلى أن يكون المصدر الأخير للقواعـد المعياريـة. وهو يبدأ بتغيـير الطريقة التي تفرض فيهـا هذه القواعد نفسها، ثـم يُصْلِح القواعد ذاتها.

20 – وفي اليـوم الـذي يكون قد مارس فيه، بشكل كافٍ، حريته في التفكير، ويشعر أنه قوي بما يكفي للتخلـي عن الوحي، ولإعداد كلّ شيء من جديد بمفرده، يكـون السؤال هو: أي مُرْشِدٍ يأخذه لنفسه؟ وهل ثمَّـة مرشـد واحد فحسـب؟ كان هذا، في النهاية، وضع سقـراط. يمكن للأنوار أن تكـون تعبيراً عن تألق الفلسفـة، وانتصار السقراطية. وعلى هذا النحو تُقدَّم بالفعـل. إن من الواجب حتى معرفة تقديم الشكر للحداثـة وللأنـوار لسماحهما لنـا، إن تمنينا ذلك، في فضاء محيانا، بالعيش كفلاسفة من دون أن نكون قلقين.

21 – لكـنّ الطريـق السقراطـي لم يكن، مـن وجهة نظر عامة، هـو الذي جرى اختيـاره. فلتحديد القواعد المعيارية الجديدة غير الموحى بها، لم يَعُد المحدثون يعودون إلى الطبيعة، وإنما إلى الحرية. إلَا أن القاعـدة المعيارية الوحيدة التي يستطيع احترام الحرية فرضها، بـكلّ منطق، هي التسامح تجاه خيارات الحرية. الأمر الذي ربما يكون قليل الأهمية لتأسيس نظام.

22 – كان وسيـط وحـي دِلْـف (Delphes) يقـول: «لا إفراط في أي شـيء» (Rien de trop)؛ أما وسيط وحي الحداثة فيقول: «هذا خياري» [5].

23 – لكـن لماذا لم يَعُد لدينا الطبيعة اليونانيـة؟ لماذا، حين حاد البشر عن الوحي، ورفضوا النعمة، بعـد أن تعبوا من الإكراهـات التي كان الاعتراف بها يفرضها عليهم، لماذا لم يجـدوا أنفسهم ثانيةً وجهاً لوجه مع الطبيعة؟ لماذا لم يجدوا أنفسهم ثانيةً في موضع سقراط؟ لأن الطبيعة، إبَّان ذلك الزمن، وحتى قبله، كانت قد تمَّ التخلّي عنها – هي أيضاً-.

24 – هـذا مـا يعيدنا إلى إدانة الأسقـف تامبييـه (Tempier) للأرسطوطاليسية، عام 1277 [6]. ينبغي لهذه الإدانة أن تفتح الطريق الفسيح لما سيُسمّى بالطريقة الحديثة في الفلسفة. ما المقصود بذلك؟

25 – نظـراً لخشيتهـا من احتمال انتشـار أفكار النزعـة الطبيعية الأرسطوطاليسيـة، الكافرة، بل المُلحِدة، أدانت جامعة باريس عدداً من المقترحات المستوحاة من فكر أرسطو. وبالرغم من أن هذه الإدانة لم تكـن تستهدف تقريبـاً إلَّا مقترحات ابن رشد (الكافـرة فعلياً)، فإنهـا أدت إلى انحسار فكر أرسطو. وبقيامها بذلك، كانت الجامعة تدين، في الواقع، أو تحوِّل، على الأقل، العقول عن متابعة السير على طريق تومـا الإكويني (Thomas d›Aquin)، الذي أنجز الجمعَ المنسجـم بين أرسطو والكتاب المقدَّس. إلَّا أن هذا التوازن، الذي كان بارعاً جداً، ومن الصعب جداً أن يصمد، ما لبث أن انقطع.

26 – منذئـذ بـدا الجمع بين الفضائل المسيحيـة والفضائل الوثنية (الخشـوع، والتسامح) [7] أمراً مستحيـلاً. ولكـن بدلاً مـن الاختيار بين الاثنتين، شرعـت الحداثة في تجريد كلٍّ منهمـا من الحظوة عبر الأخـرى. وقامت بهـذا التدمير المزدوج تدريجياً: فبـدأت بتجريد الطبيعة البشريـة من الحظوة تحت ما يُسمـى نعمـة طغيانية (لوثـر)، وانتقدت التسامـح باسم الخشوع، بحيـث أنه، حين رفضـت هذه النعمة الخارجيـة، وانتقدت الخشوع باسم التسامح، كان على هذه الطبيعة البشرية أن ترتد، وتتحوَّل إلى طبيعة حيوانية (روسو) (Rousseau) [8].

27 – لكـن لنمتنـع عن استباق الأمـور. في فترة زمنية أولى، أدّت إدانـة الأرسطوطاليسية إلى الحدِّ مـن ميدان صلاحيـة الفلسفة: فقد هوجِمت بعنف الفكرة القائلة إن مـن الممكن البرهنة على وجود الله، وإثبـات لامادية النفس، واكتشاف القواعد المعيارية الموضوعية للأخلاق من خلال سبر الغايات الطبيعية للإنسان[9]. وبدأ التحالف بين الإيمان والعقل بالتفتّت. كما بدأ التعارض بين الفلسفة واللاهوت، أو غياب التواصل بينهما، أصبح يتفاقم. وكفّ العقل، شيئاً فشيئاً، عن النظر إلى هذه المسائل كلّها، واعتبر أن عليه تكريس نفسه، فقط، للمعرفة الحسيّة للأشياء المادية، لأنه غير قادر على تجاوز النظر إلى الكمية المادية (مـن هنـا انبثق علم الفيزياء الرياضية، الذي لا يأخذ بعين الاعتبار مـن الواقع إلَّا الكمية). أما ما تبقى مـن أمور – وجود الله، خلود النفس، القواعد المعيارية الأخلاقية – فتُحال، نهائياً، إلى اللاهوت، أي إلى الوحي. فمن دون الوحي، لا سبيل إلى معرفة وجود الله، أو ما يجب على الإنسان فعله كي يكون صالحاً. إن كل ما يمكن للعقل معرفته عن الإنسان هو حالته كخاطئ بفعل ما لديه من إرادة مُتكبِّرة، وشهوة جامحة. أمـا مزاعمـه في القدرة علـى أن يعطينا قاعـدة معيارية ما، فهي في غـير محلها، لأنه أُفسِـدَ بالخطيئة. نجـد هذا الوضـع، الذي وُصِفَ بشكل غـير مُتقَن، لدى غيـوم دوكام (Guillaume d'Occam)، وفيما بعـد لـدى لوثر[10]، الذي تشـرَّب هو نفسه أفـكار دوكام. وإلى ذلـك العصر يعود، مـن دون شك، تاريخ الفكـرة، المسيطرة الآن كلياً، القائلة إن العقل يهتم بعلوم الفيزياء والرياضيات، ولا يسعه بأي حال النظر في موضوع أخلاقي (يتعلق بـ «القيم» المشهورة التي «يختارها» كل فرد، بل «يخلقها» كما يودّ). ففي عصر دوكام، ثـم لوثـر، كانت تحديد هذه القيم مُسْنَدَاً إلى اللاهوت، الذي كان يوحي بها لنا. أما بعد ذلك فقد أُسْنِدَ هذا الأمر إلى الرأي العام، والغريزة، والضمير، والمجموعة، والحزب.

28 – لكـن لنتابع التمعُّـن بما ورد سابقاً. إن ردّ الفعل الأوغسطينـي للفرنسيسكانيين، ثم للإصلاح الديني، ترافق إذن بالتخلي عن فكرة الطبيعة البشرية التي تتحلَّى بغايات موضوعية (عمل عادل، صداقة

سياسيــة، التأمل في الإلهيات). ونتيجة لذلك، فإن النعمة حين تتراجع، وتتلاشى هيمنة القواعد المعيارية المُوحَى بها، لن يبقى في الأسفل إلَّا الشهوة والحرية المتكبِّرَة. ويبقى هنا ما يُسمَّى طبيعة بشرية. ولن يكون في استطاعة الفلسفة اليونانية البدء من جديد[11].

29 – لنأخذ الأشياء إلى مرحلة أكثر تقدماً، كي نقيس بشكل أفضل نتائج التخلي عن الطبيعة. لنقرأ مبـادئ فلسفة ديـكارت (Descartes). ماذا يقترح ديكارت؟ إنه يدخل في فلسفةٍ يُنشِّطها طموح مستجد يتمثل في وضع أُسس طبٍ قادرٍ على التغلب على الموت. من وجهة النظر هذه، فإن العلم الوحيد المفيد فعلياً هـو الـذي يسعى إلى تأسيسه: علم الفيزيـاء الرياضي، الذي يُعَدّ الأساس للتقانـة الحديثة. لكن ديكارت يستنتج من هنا أنه العلم الشرعي الوحيد أيضاً. وهذا خطأ ذو نتيجة ضخمة، لأنه بحَطِّه من قيمة العلوم الإنسانيـة، والأخـلاق والميتافيزيـاء القديمة، حرم البشريـة من العلوم غير الكمية التـي تسمح لها بسبر طبيعتهـا الخاصة، وباكتشاف غايات أخرى لها غير إطالة الحياة البيولوجية. هكذا وُلِدَ الإنسان ذو البُعْد الواحـد، الـذي نَسِي الغايات الأسمى لطبيعته، ولم يَعُدْ له إلَّا هدف واحد: تدمير الأرض بالوسائل الكثيرة لقوتـه. منذئـذ، لم يَعُد الجزء العلوي للإنسان – أي عقله – يمثـل دلالة على مصير فوق طبيعي، بل أداة دنيئـة للأجزاء السفليـة. في «الرسالة-المقدَّمة» لمؤلَّفه «مبادئ الفلسفة» يوجـد الوصف المشهور «لشجرة الفلسفـة»، ويمكن أن نقـرأ فيها قلباً كلياً للمنظـور التقليدي، فجذور الشجرة هـي الميتافيزياء، وجزعها الفيزيـاء، وأغصانهـا – التي تمثِّل ثِمَارُها، بطريقـة ما، فائدة المجموع – الميكانيـكا، والطب، والأخلاق (التي تُعَدّ تطبيقاً للطب على شهوات النفس). ويعني هذا الأمر بوضوح أن هدف النشاط الفكري الأسمى (الميتافيزيـاء) هو ببساطة تأسيس علم المادة المستنـد إلى الرياضيات، لمرة واحدة وإلى الأبد. وهو العلم الذي تكمن غايته في إطالة حياة البشر. فالعقل البشري هو وسيلة في سبيل الحياة البيولوجية[12]. وهذا ما يشرحه ديكارت بوضوح شديد في مؤلَّفه « مقال عن المنهج»:

30 – «جعلتني مفاهيم الفيزياء أرى أن من الممكن التوصل إلى معارف مفيدة جداً للحياة، وأنه بدلاً من هذه الفلسفة التأملية التي تُعَلَّم في المدارس، يمكن إيجاد تطبيق يمكن من خلاله جعلنا سادة ومالكين للطبيعـة. وإذا كان مـن الممكن إيجاد وسيلة ما تجعل البشر، عموماً، أكـثر حكمة، وأكثر مهارة مما كانوا حتى الآن، فإني أعتقد أنه يجب البحث عنها في الطب»[13].

31 – باختصـار، إن الإنسـان، بالنسبـة إلى العقـل الحديث، فرد لا يتّجـه إلَّا إلى حفظ وجوده عبر تجنّـب الألم. في مثل هذا العالَم، وبما أن الغايات العليـا أُلغيت، فإن العَظَمة الكمية وحدها تستطيع إقامة تراتبية بين البشر. وهذا «المكافئ العام» هو المال.

32 – لنتفحَّـص الآن ميتافيزيـاء أرسطـو، في كتاب ألفـا (Alpha) (الفصل الثـاني). سنفهم أن ديـكارت وضـع الشجرة على رأسهـا. وبالنسبة لأرسطو، فـإن غاية كل النشاطـات البشرية هي ممارسة النشـاط الأسمـى، والأنبل، والأكثر إلهية: ألا وهو الفلسفـة الأولى، الميتافيزياء، التأمل في الإلهي. ولو كان الاستراجـيري (La Stragirite) (أرسطو) قد رسم شجـرة الفلسفة، فإنه ما كان ليضع، من دون شك، الميتافيزياء في جذورها، ولكن في أطراف أغصانها، باعتبارها أجمل ثمار النشاط البشري. وبحسب هذه

الطريقـة في الرؤية، فـإن الحياة البيولوجية هي وسيلة لبلوغ العقلانيـة. إن الهدف النهائي للإنسان ليس البقـاء على هذه الأرض لأطول مدة ممكنة، وإنمـا «ليخلُد بطريقة ما» من خلال تفعيل قدراته العليا. وإن لم يكن في استطاعة البشر جميعاً التوصل إلى هذا الهدف، فإن معنى وجودهم يكمن في السماح لبعضهم بفعل ذلك.

33 – رأينـا الطريـق الذي تمّ اجتيـازه. لقد أَسَّس ديـكارت الحضارة الحديثة التـي تتجلّى غاياتها النهائيـة وقيمها العليا في الصحـة وغياب الألم والاستقلال الفردي. وعلى مثل هذه القاعدة، تأتي التقانة لتعطـي لاسْتيهـام تقرير المصـير أدوات تحقُّقه، وصـولاً إلى حدِّ السمـاح بالخَلْق الذاتـي للإنسان. ومن ديكارت إلى التقانات الحيوية، كانت النتيجة جيدة.

34 – إن «الطبيعـة»، التـي يُسْتَمَـرّ في الحديث عنها، ليس لها من غاية غـير أن تكون وسيلة معالجة لحياتنا البيولوجية. ومن هذه «الطبيعة» لا نعرف إلَّا ما هو قابل للقياس بعلم الكمية.

35 – إلَّا أن العقـل يتجـه للاعتقاد بأن الواقع يُخْتَصر في ما نعرفه عنـه. كذلك، فإننا لسنا بعيدين عـن التفكير بأنه لا وجـود لأي شيء خارج المدى القابل للقياس، والمتغيرات التي نضعها في شكل معادلات. في هـذا العالم، يحال كلّ ما هو «غير واقعـي علمياً»، (كالروح، اللّه) في النهاية إلى «الإيمان»، أو حتى إلى «الخرافة».

36 – علـى أنقاض أثينـا والقدس، اختفت كلُّ الغايـات الجديرة بالمتعة. وانتشـرت فقط وسائل، لا تُحصى ومن دون فائدة، وغير قادرة على إشباع الرغبة اللانهائية للبشر.

37 – تُهيمـن هذه الوسائـل التقنية، بشكل غير معقول، على حياتنا، التـي تطول وتصبح فارغة، في الوقـت نفسـه. لقد تمَّ بلوغ الشكل النهائي لِلَّهو الذي تحدث عنه باسـكال (Pascal): يتنقل البشر بجنون مـن أقصى الأرض إلى أقصاهـا، ليهربوا ولا يروا، في النهاية، إلَّا أنفسهـم. إنهم يتحدثون معاً بالهاتف، ويلتقطـون لأنفسهـم الصـور، مـن دون أن يكون لديهم أبـداً شيء يقولونـه أو يُظهِرونـه بعضهم لبعض. ويتواصلـون بسرعـة متزايدة عبر رسائـل تتناقص ضرورتهـا، فيُفرغون بنظراتهم مـا بداخلهم وتصُبّ نفوسهـم الرمادية في دوَّامة الصـور. فيصبحون حريصين، في آن معاً، على إطالـة وجودهم، والتسلّي به بشكل مطلق، لكيلا يغرقوا كلياً في اليأس الذي يقوّضهم.

38 – في هذا العالَم، يُنظر إلى كلِّ القرارات الحتمية التي يتلقَّاها المرء، وتكون بالتالي مخالفة لمبدأ تقريـر المصـير، كإكراهات. إلَّا أن هذه النظـرة لا تطال مواضيع اختلاف الجنسـين، واختلاف الأعمار، ووضوح اللغة، وتحريم سفاح القربى، التي لا يمكن، في النهاية، قَلْبَها.

39 – في هذا الإطار، يجب أن يختفي، أيضاً، الألم والتراتبية، لأن شيئاً لم يَعُد بإمكانه تسويغ الأول، أو تأسيس الثانية. إنه، إذن، العمل التدريجي على تحقيق المساواة بين كلِّ الأشياء في الحلم الكبير. أي في الهذيان الكبير.

40 – يمكن، مع ذلك، تقديم هذه المساواة التامة بين البشر، وهذا الإلغاء الجذري لكلّ الاختلافات، وكلّ التراتبيات، وكلّ القواعد المعيارية الإكراهية، لصالح نزعة إنسانية عامة، بأنها تحقيقاً لِبدعة أبدية،