ثقافية

جسور

مجلة فصلية تُعنى بمسائل الترجمة وثقافة الشعوب
تصدر عن وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب
السنة التاسعة العدد / 31 / ربيع 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. ثائر زين الدين
د. حسين سنديق
عبد الكريم ناصيف
عياد عيد
د. معين رومية
د. هنادي الياضي

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 الكتاب أن يرفقوا إسهاماتهم بتعريف موجز لهم.
- وتأمل أيضاً أن ترِدها 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 : الترجمة بين التأويل والإبداع، الدكتورة لبانة مشوّح، وزيرة الثقافة	5
أول الجسور : الحداثة (2) نهوض رأسمالي... انحطاط إمبريالي ، حسام الدين خضور، رئيس التحرير	7
بطاقة فنان : كونستانتين آندريو (Constantin Andréou)	11
جسور الفكر : دراسات الترجمة	
في ترجمة المجاز، تأليف: أنتونيا ألفارز، ترجمة : لطيفة المرعي	15
أيها المترجمون، ما مهنتكم؟، تأليف: هيلين تاغاند، ترجمة :د. محمد عرب صاصيلا	29
تراث الترجمة الهنغاري، تأليف: غيورغي رادو، ترجمة :عدنان حسن	35
حوار مع مترجم : عدنان حسن، سلوى صالح	45
شخصية العدد	
نيكوس كازانتزاكيس (Nikos Kazantzakis)	59
الروح الحديثة : كازانتزاكيس وبعضُ معاصريه، تأليف: ألفريد أوين ألدريدج، ترجمة :د. باسل المسالمة	61
العدميّة، تأليف: نيكوس كازانتزاكيس، ترجمة : د. علي محمد إسبر	71
نيكوس كازانتزاكيس والروح اليونانية، تأليف: فرانسواز شاتيل دو برانسيون، ترجمة : آلاء أبو زرار	83
شخص يدعى فرانك يتوجّه بالشّكر لنيكوس كازانتزاكيس، تأليف: روجر غرين ، ترجمة :ثراء الرّومي	101
حديث بلا كلمات: رقصة زوربا، تأليف: ماريا هناراكي، ترجمة : لين المهايني	111
خطابات الترحال والمراسلة :رحلة إلى المشرق في رسائل أسفار نيكوس كازانتزاكيس ونتاجه الأدبي، تأليف: بيغي كاربوزو، ترجمة : صفاء طعمة غزول	119
جسور الثقافة : ملف الحداثة	
الحداثة القادمة، تأليف: حاتم عقل وسيمون مادانو، ترجمة : د. نايف الياسين	133
أشكال الحداثة، تأليف: تاكيس فوتوبولس، ترجمة : حسام الدين خضور	147
مسائل الحداثة، ملخص مجريات مؤتمر الحداثة في القاهرة 1993، تأليف: مجموعة من الباحثين ، ترجمة : د. عدنان عزّوز	155
فلسفة التنوير: التجريبية والعقلانية، تأليف: كوينتين رويانت ، ترجمة : رهف الخطيب	163
فلسفة الحداثة وجدليتها ، تأليف: ثيلما زد لافين، ترجمة : علي عيسى داود	171
الحداثة وفكرة التَّقدُّم، تأليف: أنغلوس موزاكيتيس، ترجمة : رزان يوسف سلمان	177

ما الحداثة؟ كيف يختلف الإنسان الحديث عن الإنسان التقليدي؟، تأليف: حامد قضيم، ترجمة: محمد براء الموصلي	195
جسور الإبداع	
القصة:	
الشقة رقم (13)، تأليف: ناتاليا فارينيك، ترجمة: د. ثائر زين الدين	203
اشف نفسَك أوّلاً، تأليف: سفياتوسلاف لوغينوف، ترجمة: عياد عيد	215
الطفل المعجزة، تأليف: توماس مان، ترجمة: هدى شاهين	225
الخيمة، تأليف: ليام أوفلاهيرتي، ترجمة: تانيا حريب	231
امرأتان قرب النافذة، تأليف: ماري بونتاك، ترجمة: جمال الورعة	239
الممرضة الليلية، تأليف: بيرل باك، ترجمة: فريد اسمندر	245
الشعر:	
قصيدة قلب، تأليف: جول سوبرفيل، ترجمة: د.زبيدة القاضي	253
جسور الألفة	
تقرير إلى غريكو ل نيكوس كازانتزاكيس، الجمال أمّ الخلاص، أحمد علي هلال	259
زوربا، الحياة بنكهة الحريّة، أوس أحمد أسعد	267
الإغواء الأخير للمسيح، منير الرفاعي	277
إصدارات عالمية في دراسات الترجمة، إعداد وتقديم: مديرة التحرير	281
آخر الجسور: اقتصاد اللغة، حسام الدين خضّور	283

Constantin Andréou (Greek, 1917-2007) Les Papillons, c. 1957-1958

الترجمة بين التأويل والإبداع

الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

شغلت العلاقة بين النَّص الأدبي والقارئ حيِّزاً كبيراً من الدراسات اللغوية والنقدية، ويكاد الباحثون أن يجمعوا على أن القارئ مبدع آخر للنَّص الأدبي. هذا ما عبّر عنه الناقد رولان بارت في حديثه عن «النَّص المفتوح» وعن «موت المؤلف»؛ وعنى بذلك أن النَّص مفتوح على كل التأويلات الممكنة، وأن القارئ ليس مجرد مستهلك سلبي للنَّص الأدبي، بل هو شريك في إبداعه، بما يثيره النَّص في نفسه من مشاعر وأحاسيس، وما يحييه في مخيلته من صور، وما يمليه مخزونه الثقافي عليه من تأويلات.

وذهب الشاعر بول فاليري أبعد من ذلك، إذ رهن الإبداع بالتلقي حين عدَّ أن حبلاً سرياً يربط الكاتب بنصِّه الأدبي، وحالما يفرغ الكاتب من مؤلفه، «يبدأ تكوّن المعنى الحقيقي للعمل الأدبي في نفس القارئ». وسواء اتفقنا وهذا الرأي أم رأينا فيه بعضاً من مغالاة، فهو حتماً لا يُبطن تجنيّاً على الكاتب، إذ بقدر ما يحمل النَّص الأدبي من شحنة إبداعية يشعلُ جذوةَ سرعان ما تنير دروب التأويل في ذهن متلقيه.

ما يعنينا هنا هو موقع المترجم من النَّص الأدبي حصراً، لا سيَّما الشعري، من حيث هو متلق ومرسل في آن معاً، وتلك حقيقة لا مراء فيها. أي أن ما ينطبق على القارئ

العادي ينطبق على المترجم حتماً من حيث المبدأ في كونه مبدعاً آخر للنَّص الشعري. لكنّ قدرة المترجم على «الإبداع» مرهونة بما يمتلك من وعي لغوي وعمق معرفي وسعة خيال وقدرة على التأويل، متحرِّراً من قيد الحَرْفية وأسرِ المعجمية على اتِّساع نطاقها وغناه، معتدّاً بدلالات التراكيب والسياقات لاستنباط المعنى، متقمّصاً روح الشاعر وجسده بما يبيح له سبر أغواره والتحليق وإيّاه في عوالمه الشعرية، وصولاً إلى تأويل صوره. فإذا ما ارتقى به مستوى وعيه اللغوي ومخيلته الشعرية إلى مستوى النَّص الذي ينتجه، يحقُّ له أن يوسم بالإبداع.

من هنا نستطيع التأكيد أن اتفاق المترجمين على تأويل النصوص الشعرية الحداثية أمر أقرب إلى العبثية، الأمر الذي يُسوِّغ تصدّي أكثر من مترجم لترجمة الأعمال الشعرية نفسها. لكن ولوج باب ترجمة الشعر يُعدّ من أكثر المهام صعوبة، لا بل إنه تجربة محفوفة بالمخاطر، لا يقدر على خوض غمارها إلّا من تميّز بملكة لغوية وبنية ذهنية تنعكس «إرادة شعرية خلاقة» عبّر عنها بعضهم بأنها «انزياح ممنهج عن قانون اللغة» بمستوياتها كافة، انزياح ينتقل بالنَّص من بنية اللغة العادية المنطقية إلى بنية اللغة الشعرية.

الحداثة (2)
نهوض رأسمالي... انحطاط إمبريالي

حسام الدين خضور
رئيس التحرير

تتابع جسور ثقافية ملف الحداثة الذي بدأته بتسليط الضوء على الجانب الفني والأدبي الذي جسّدته مدارس فنيّة أدبيّة ذات أهمية برزت في أواخر القرن التاسع عشر، وتلاشى معظمها في الربع الأول من القرن العشرين، وتطور بعضها ليبقى بارزاً في الفن والأدب إلى أيامنا هذه متمثلاً بأشكال مختلفة في التجريدية والرمزية، وغيرهما.

في هذا العدد سنتابع دراسة هذه الحقبة من التاريخ ونسلّط الضوء على أهم خصائصها، وما تميزت به عن الحقبة التي سبقتها؛ لأن العلوم الإنسانية والاجتماعية ترى أنها حقبة في مسار تطور المجتمع. لكن ذلك يجب ألّا يجعلنا نغفل عن حقيقة ساطعة، هي، أنها أوروبية خالصة. ولدت في أوروبا، وتطورت فيها، وما الاكتشافات الجغرافية والاستعمار إلّا بعض مظاهرها التي يمكن إجمالها في الآتي:

- نشوء الدولة القومية.
- نمو التسامح كمعتقد سياسي واجتماعي.
- العلمانية (الفصل بين الدولة والدين).
- تطور الصناعة.
- هيمنة المذهب التجاري الرأسمالي.
- اكتشاف العالم غير الغربي واستعماره.
- صعود الديمقراطية التمثيلية.
- توسع دور العلم والتكنولوجيا.
- المَدْيَنة ـ تضخم المدن ونشوء مدن جديدة نتيجة هجرة الريف إلى المدينة بسبب الحاجة إلى الموارد البشرية للصناعة. ويمكن أن نضيف إلى ذلك:

- نهوض العلم والتفكير العقلاني.
- الفردية.

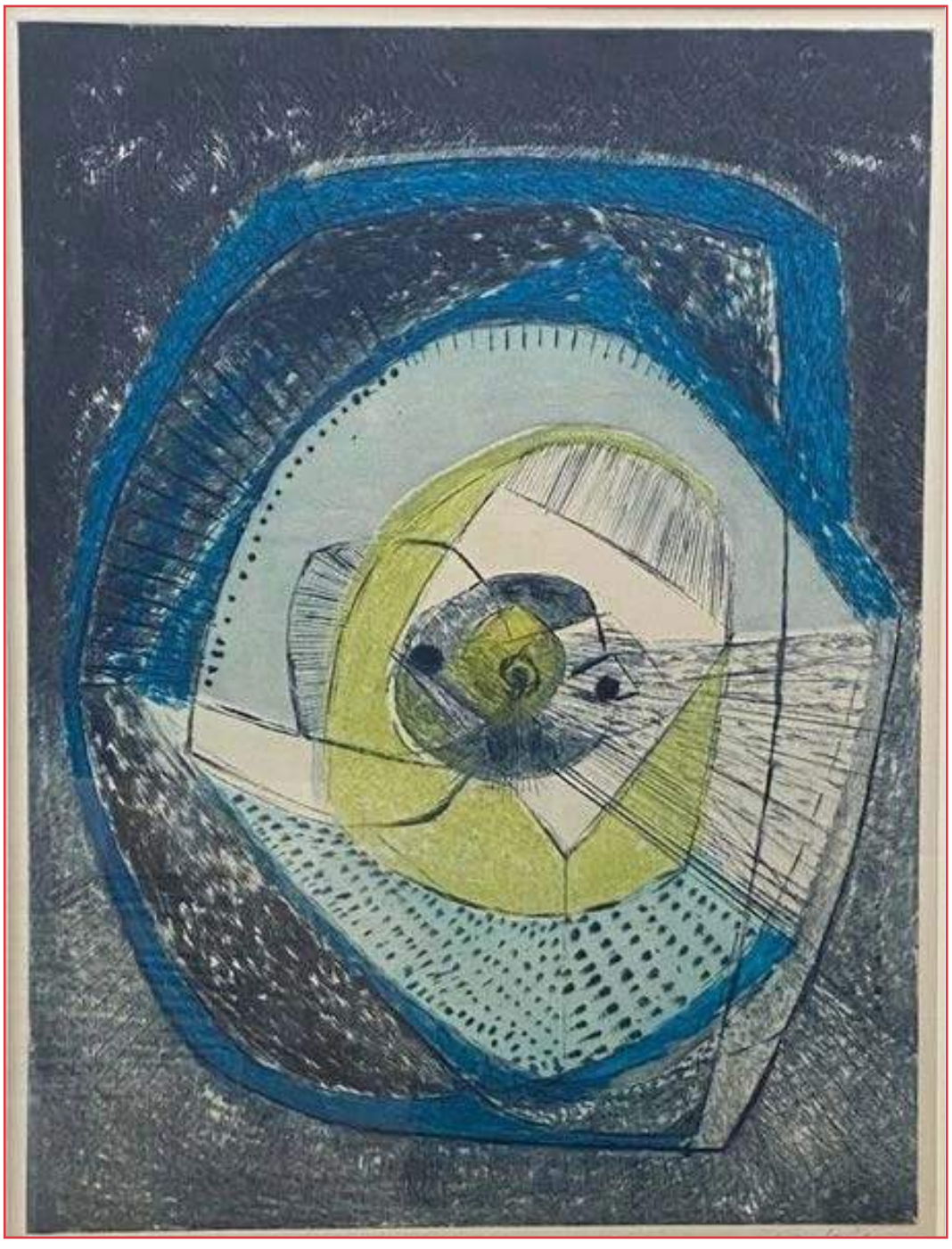
ربما بلغت الحداثة أوجها في الربع الأول من القرن العشرين، حيث شهد العالم ولادة تجربة نظام اقتصادي سياسي جديد لم يعرفه التاريخ قبل (النظام الاشتراكي)، الذي دخل على الفور في صراع عالمي مع نقائضه على المستوى الدولي. انتهى هذا الصراع بهزيمة النظام الجديد، وكانت لهذه الهزيمة عواقب وخيمة تمثّلت بهيمنة دولة واحدة على العالم (الولايات المتحدة)، لم يعرف التاريخ مرحلة شهدت حروباً ومجاعات وكوارث مثل تلك التي تشهدها في ظل هذه الهيمنة. وقد كان نصيب العالم العربي والإسلامي كبيراً، حيث ما زلنا (نحن في سورية) نخوض حرباً متعددة الأشكال ضد عدوان إرهابي دولي دبّرته وقادته الولايات المتحدة بهدف تدمير بلدنا وقتل شعبنا وتشريده خدمة لـ «إسرائيل» وفرض هيمنتها على العالم العربي والإسلامي باسم الشرق الأوسط الجديد.

ربما هذا ما تنتهي إليه الحداثة: حروب وكوارث بيئية واجتماعية وهيمنة غير عابئة بمستقبل الجنس البشري، في محاولة لفرض قيمها الجديدة باسم الليبرالية الجديدة التي تشوّه القيم الليبرالية السابقة، التي كانت الفلسفة السياسية لعصر التنوير، والتي أكدت على حرية المعتقد الديني والحريات السياسية والفكرية، فيما الليبرالية الجديدة هي الفلسفة الاقتصادية لعصر هيمنة الغرب الأمريكي التي تتمحور حول حرية التجارة والخصخصة والتنافس إلى درجة تذكّرنا بشريعة الغاب، فقد أورثت العالم حتى الآن نحو 100 مليون لاجئ تقل أعمار 41% منهم عن 18 عاماً.

لقد بدأت الحداثة منارة فكرية علمية ثورية فتحت آفاقاً واسعة للتطور الاجتماعي في المجالات جميعها، وإذا كانت قد بدأت بمكيافيلي فقد عرفت آدم سميث وجون لوك وديفيد هيوم وريكاردو وروسو وديكارت وفولتير ومونتسكيو ونيوتن ولافوازيه ولومونوسوف وباستور وأنشتاين وهيغل وماركس وكانط وغيرهم كثيرين كانوا ثمار مرحلة النهوض. وانتهت الحداثة إلى شيء لم يجدوا له اسماً إلا «ما بعد الحداثة». في الاقتصاد والسياسة والمجتمع سموها الليبرالية الجديدة. قد لا تكون نقيض الليبرالية التقليدية، لكنها في بعديها الاقتصادي والسياسي تمثّل تغوّل رأس المال ليسيطر على كل شيء؛ لأنه وصل إلى مرحلة لم يعد قادراً على إيجاد صيغة للتعايش مع العمل.

إنها مرحلة تتضح فيها الوحدة بين العمل والطبيعة، وتتجلى فيها فوضى الأشياء التي تنذر وتبشّر بتغيير عسى يكون خيراً عميماً، يثبت مرة أخرى أنه لا توجد نهاية للتاريخ، وأنّ مثل هذه الأقوال وأشباهها ما هي إلّا تعبير عن نشوة سرعان ما تزول. إنه التناقض بين العمل ورأس المال، والطبيعة ورأس المال، عملا معاً طويلاً، وربما حان أن يفترقا.

فنان العدد
كونستانتين آندريو



Constantin Andréou,Composition bleue et jaune sur fond noir

بطاقة الفنان:

كونستانتين آندريو (Constantin Andréou)

(1917 البرازيل - 2007 اليونان)

فريدٌ بفنه، متفرّدٌ بطبعه، كان عصاميّاً منذ صغره، عاش حياةً مظلمةً ومتعبةً، فقد كان يعملُ طوال النهـار، ليكسـب قوت عيشـه، ويدرس في الليل سـاعياً إلى تحقيق حلمـه بأن يكون فنّانـاً. كان لديه رغبةٌ جامحةٌ بأن يدرس الفن في مدرسة الفنون الجميلة في أثينا، لكنّه اضطر إلى العمل في متجر أثاث بدلاً من ذلك، وعلّم نفسه بنفسه في بادئ الأمر، قبل أن يحظى بمعلّم فيما بعد.

كان كونستانتـين أندريو رسّاماً ونحّاتـاً، ذاع صيتُه بتماثيله البرونزية، وُلِدَ في 24 آذار عام 1917 في ساو باولو، في البرازيل، لأبوين يونانيين. وجاء إلى اليونان مع عائلته في عام 1925.

درس تصميم الأثاث في المدرسة الحرَفيّة في أثينا، في عام 1934، وكثيراً ما كان يزور المتحف الأثري، لدراسة المنحوتات اليونانية القديمة.

انضـمّ إلى الجيش اليوناني في عام 1940، لمحاربة الغـزو الإيطالي، مما أكسب بعض أعماله طابعاً مأساوياً بسبب ماضيه في هذه المقاومة.

انتقـل إلى باريـس في عـام 1945، بفضل منحةٍ مـن الحكومة الفرنسية، ودرسـ في مدرسة الفنون الزخرفيـة (École des Arts Décoratifs)، وفي السنـة التّاليـة، أقـام معرضـه الفـردي الأوّل داخل الجامعة.

في عـام 1947، درسـ في مدرسـة الفنـون الجميلـة (École des Beaux- Arts) في باريس مدّة وجيـزة، وعمل مـع المهندس المعمـاري لوكوربوزييـه (Le Corbusier) في صناعة المجسّمـات ودراسة الأشـكال المعمارية؛ فمكّنتـه هذه العمليّة من فهم العلاقـة بين الهندسة المعمارية والنحـت بشكلٍ أفضل، وكذلـك، فهـم وظيفة الألوان في الفراغ. في أثنـاء هذه المدّة تخلّى عن الواقعيّـة في منحوتاته، وبدأ يستغل الرّخام والحجر، ويعتمد على استخدام النحاس.

واكتشـفَ تقنية اللِّحام التـي أتاحت له تصميم لغته النحتيّة، وأصبح رائـداً في هذا النوع، حيث كان يخترع باستمرار أشكالاً مفاجئة وتعبيرية ذات امتدادات سريالية.

في عـام 1956، طوّر تقنيته الخاصّـة، وأدخل إلى أعماله الفراغ والحركـة وتقسيم الأشكال، وكانت الطبيعـة وظواهرها، والكـون ووضعية الأجسام، وحركـة الحيوانات، والطّقس وتعاقـب الفصول مصادرَ إلهـام بالنسبـة له، ويظهر ذلـك في أعماله مثـل **لوحـة مارتـين** (Le Portrait de Martine, 1956)، وسلسلـة **حوريـات البحـر** (Sirènes, 1956)، حيث تتقابل فيهـا الأشكال والألـوان، أو تتحد أو تنفصل بحركة المنحنيات والزوايا والإسقاطات.

منذ عام 1958، قاده انغماسه في موضوع **العين** (L' œil)، إلى تحولات جديدة وابتكار أعمالٍ تعمل كرمـوز حدسيـة. في الوقت نفسه، ابتكر سلسلـة رائعة من النّقوش الملوَّنة استوحاهـا من الشمس، وأنجز نقوشه الأولى في عام 1961.

في عـام 1967، قـدّم سلسلة جديدة مـن المنحوتات بعنوان منطـادات (Aérostatiques)، وكانت بأشكال قابلة للنفوذ، وبأحجام دون عمق، موضوعة وفق ترتيب هندسي متطور، أبرز فيها المادّة وعلاقتها بالفراغ، وأشرك الضوء باللّون سواء في منحوتاته أم في نقوشه الملوّنة.

تتميز لوحاته بخطوطهـا الانطباعية، وتنسيق ألوانها المتفجرة والصّاخبة والعرض التكعيبي للفراغ، وكان الوجود البشري موضوع اهتمامه طوال مسيرته الفنّية، ويتضح هذا في مشاريع مثل **الإنسانية المفقودة** (L' humain Disparu, 1975)، حيث رسم فيها الجوانب المأساوية للإنسان، وكان العنصر الغالب هو التشـوّه، كما رسم الشخصية الأنثوية، حيث حلّـل بنفسه، عناصرها الغنائية والشعرية والشهوانية بجميع أبعادها، سواء كانت منحوتة أم مرسومة.

في عـام 1982، عُيِّنَ رئيساً لصالون **الخريـف** للنحت، وفي عام 1988، استلم جائزة أنطوان بفسنر (Antoine Pevsner) عن مجمل أعماله.

في عام 2001، أعلنته الدولة الفرنسية فارس التصميم، وفي عام 2003، ابتكر نحو ثلاثين عملاً للنحت والرسم والنقش تبرّع بها لمكتبة بلدية (Ville – du- Bois)، التي كانت قد اختارت اسمه لها منذ 1998، من أعماله التمثال البرونزي الضخم **الأمومة** (LA Maternité)، الذي يتصدّر حديقة إسكال، وتـبرّع أيضـاً بلوحة تذكارية ضخمة على الخشـب بعنوان **السـيرك** (Le Cirque)، تزين قاعة المطالعة، امتناناً منه لأفضال الدولة الفرنسية عليه، وعاد في العام نفسه إلى اليونان، وفي عام 2004، أسس جمعية كوستاس آندريو.

في عام 2005، حصل على وسام فارس الفنون والآداب من الدولة الفرنسية وتوفي في أثينا عام 2007.

نظـم طـوال حياته، نحـو 80 معرضاً فرديـاً، و150 معرضاً جماعيـاً في فرنسا واليونـان والبرازيل والولايـات المتحدة واليابان وأماكن أخرى في العالم وصمّم ديكورات وملابس لعروض مسرحية، وأوبرا في مدن فرنسية عدة.

جسور الفكر

Constantin Andréou (1917-2007) Le baiser – 1978 Huile sur toile

في ترجمة المجاز[1]

تأليف: أنتونيا ألفارز

ترجمة: لطيفة المرعي •

أنتونيا ألفارز (Antonia Alvarez): **محاضرة في الجامعة الوطنية للتعليم من بعد، مدريد، إسبانيا.**

مُلخص

إن اللغة المجازية [هي] إحدى الصعوبات الرئيسة التي يواجهها مُترجم النصوص الأدبية. ونظراً لأهمّيتها وتكرار استخدامها، تُشكّل عنصراً أساسياً في عملية الترجمة، ومع هذا لم تلقَ سوى القليل من اهتمام منظّري الترجمة، ربّما بسبب صعوبات التوصّل إلى نظرية في ترجمة المجاز. لذلك سنحاول تقديم بعض التعميمات في ما يتعلق بترجمة المجاز مُستخدمين نصّاً لـ آنجيلا كارتر[2] (Angela Carter) كإطارٍ لتوضيح تحليلاتنا، ما دام المجاز أداة واقعية تتكرر في رؤيتها الفنيّة للأدب. مثلما يقول معظم النقاد، في استخدامها «الصور الباروكية»،[3] المجاز [هو] في قلب العملية الإبداعية لدى «كارتر»، ويمتلك حقاً خاصاً في جذب اهتمام القرّاء.

• **مترجمة سورية.**

1) العنوان الأصلي للمقال: « On Translating Metaphor »

2) آنجيلا كارتر: (7 أيار 1940 – 16 شباط 1992) روائية وصحفية إنكليزية عُرفت بموضوعاتها النسوية والواقعية السحرية. في سنة 2008 وضعتها صحيفة التايمز في المرتبة العاشرة في القائمة التي تضم أعظم 50 شخصية من الكتّاب البريطانيين منذ سنة 1945. وفي سنة 2012 تم اختيار **ليالي السيرك** كأفضل عمل حائز على جائزة جيمس تيت بلاك التذكارية. (المُترجِمة)

3) أسلوب في التعبير الفنّي للصور سادَ في القرن السابع عشر. (المُترجِمة)

محاولة لتعريف المجاز

مُراجعة المُقاربات النقديّة:

إن الحـدّ الفاصـل بين اللغة غير المجازيـة (العامة) واللغة المجازية ليس واضحـاً، لأن بعض العبارات المجازيـة في طريقهـا إلى الزوال، حيـث تغدو جزءاً من اللغـة العامة، في كلمات إيفا فيـدر كيتاي (Eva Feder Kittay) بسبـب الديناميـة المُتأصّلـة في اللغـة يصير المجاز لغـة عامة، وتصـير اللغة مجازية (1987:22). [نجد] هذه الحالة في المثال التالي:

(1) «The hair was dyed as a brave yellow canary»: «كان الشعـر مصبوغـاً مثل كناري أصفر رائع.»

التعبير المجازي، «كناري» مرتبطٌ باللون الأصفر صار معجمياً، ولهذا السبب نُشير إلى لون مُحدّد.

مثال آخر عن مجاز (ميت) لم يعد يُستخدَم كمجاز [في بعض اللغات]:

(2) «Her shoes are all that anchor her to the ground.»: «حذاؤها هو كل ما يُثبّتها على الأرض.»

يميـز كلٌّ من لاكـوف وجونسـون (Lakoff and Johnson) بـين الاستخدام العـادي والاستخدام المجازي في اللغة: نفهم التجربة مجازياً «عندما نستخدم تعبيراً من مجال تجربة ما لبناء تجربة في مجال آخر» مثلاً، المجاز الأصلي:

(3) «The hair… giving the general impression of a very expensive ice-cream»: «الشعر... يعطي انطباعاً عاماً عن مثلّجات باهظة الثمن».

تتحدّث اللغة العامة عن كيفيّة فهمنا لتجربتنا بشكلٍ مباشر، حينما نراها وهي تبُنى مباشرةً بالتفاعل مع بيئتنا وداخلها»(1980:230)

أما الحديث المجازي، كما يقول كوبر (Cooper 1986:140)، «يخلق أُلفة أو حميميّة بين المُتحدّثين، وبينهم وبين عملهم.» يُمكن أن نستخدم المجاز لنثير صورة ذهنية ما.

(4) «With her hair coiled in loop upon serpentine loop on her head» «بشعرهـا الملفوف في حلقة إفعوانية على رأسها.»

أو لتحفيز مُقارنة مُمّتعة:

(5) «An old creature with hair like a nest of petrified snakes» «مخلوق قديم ذو شعرٍ مثل مجموعة أفاعٍ مُتحجّرة.»

أو لتسجيل انعطافة جميلة في عبارة:

(6) «The walls of this passage shuddered and sighed at first almost imperceptibly, so that I mistook it for my own breathing»:

«ارتعشت جُدران هذا الممرّ وتنهدت على نحو غير مُدرَك في البداية؛ حتى أخطأت أن تكون أنفاسي أنا.»

جرى تشخيص الاسم الجامد **جدران**.

يُعرّف إيرل آر. مَك كورماك (Earl R. Mac Cormac) اللغة المجازية بأنها تلك التي «تُجبرنا على

أن نتعجب ونقارن ونلاحظ أوجه الشبه. إنها تسعى إلى ابتكار طرائق موحية جديدة لإدراك العالم وفهمه» (1985:78) وخير مثال على ذلك يُمكن أن يكون هذا المجاز الشعري:

(7) «The rocks between which I am pressed as between pages of a gigantic book seemed to me to be composed of silence; I am pressed between the leaves of a book of silence»:

«الصخـور التي انضغطت بينها؛ كما بين صفحات كتـابٍ عملاق، بدت لي أنها مؤلفة من الصمت؛ أنا مضغوط بين صفحات كتابٍ من صمت.»

المجاز، وفقاً لأرسطو (Aristotle) ، «علامة العبقرية» (Poetics 1459 a) التي يمكن أن نوضحها بالمثال الآتي:

(8) «As she swayed in shoes… they transformed her into a bird plumed with furs»:

«بينمـا تمايلت بفردتي حذاءٍ عـالٍ جداً... حوّلاها إلى طائرٍ ذي ريشٍ كالفِراء». ثمـة أيضاً تجسيد للحذاء، على نحو مماثل في اللغة المصدر.

يُعـرّف بعضهـم المجاز بأنه «توهّج إبداعي فردي في الخيال يدمج فئـات مُتباينة من الخبرة في شذوذٍ دلالي ذي معنى قوي (1987:77).» في المجاز التعبيري الأصلي تماماً التالي:

(9) «Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode»:

«القـراءة نشاط إبداعـي تماماً مثل التأليف، ويعتمـد مُعظم التطوّر الفكري على قـراءات جديدة للنصوص القديمـة. أنـا أضـع النبيذ الجديد في زجاجـات قديمة، لا سيمـا إذا أدّى ضغط النبيذ الجديـد إلى انفجار الزجاجـات القديمـة.» (كارتـر 1983:69) المجال الدلالي الـذي ينتمي إليه النبيـذ والزجاجات هو، طبعاً مجال مُختلف عن التأليف وبالتالي تُدمَج فئات الخبرة المُتباينة.

وفقاً لـ ريتشارد رورتي(Richard Rorty)، «يتشارك ذو النزعة الأفلاطونية وذو النزعة الوضعية وجهة نظر مُختصرة في المجاز: هما يعتقدان أنّ المجازات إمّا قابلة لإعادة التفسير أو عديمة جدوى للهدف المقصود الـذي تُمثّله اللغة، أي: تمثيل الحقيقة الواقعية. في المقابل، لدى الرومانسيين وجهة نظر توسّعيّة: إذ يعتقدون أن المجـاز غريـب، ومُبهم، وبديع. إنهم ينسبون المجاز إلى مَلَكة عقلية غامضة تُدعى الخيال، مَلَكة يفترضون أن تكون في أعماق النفس، وفي صميم القلب» (1986:6). والمثال التالي يدعم مفهوم الرومانسيين:

(10) «She had been the dream itself made flesh though the flesh I knew her in was not flesh itself but only a moving picture of flesh, real but not substantial» :

«لقـد كانـت الحُلم نفسه الذي جعل الجسد، مع أنـه الجسد الذي أعرفها فيه لم يكـن جسداً حقيقياً، بل مُجرّد صورة مُتحرّكة لجسد، حقيقي؛ لكنه ليس مادياً.»

كان ريتشـاردز (Richards) أول مـن جمع فكرتين إيجابيتين معاً في المجاز. سمّاهما المعنى المجازي والآلية. الثانية [الآلية] هي الفكرة التي تنقلها المعاني العامة للكلمات المُستخدمة مجازياً (1936:96):

الشيء	الآلية	المغزى
(البند الموصوف)	(صورة)	(دافع النقل)
ساق شخص ما ←	قائمة طاولة	تشابه وظيفي
عين شخص ما ←	عين الإبرة	تشابه شكلي
وحش ←	هو وحش	تشابه تقييمي

بالنسبـة لـ م. بلاكس (M. Blacks) المجاز ليس مُصطلحاً معـزولاً، بل هو جملة. هو يدعو الجملة المجازية قالباً، والكلمات المُستخدمة مجازياً المحرق أو المكوّن الأساس: «يفرض الإطار امتداداً للمعنى على تلك الكلمات المحورية» (1962:39):

(11) «I'd forgotten the omnivorous inscrutability of the sea, how it nibbles the earth with a mouth of water»:

«لقد نسيت الملتهم الغامض في البحر، كيف يلتهم الأرض بفم من ماء». لنفهم هذا المجاز نحتاج إلى قالب الجملة العائد لجملة: البحر هو الذي (يلتهم).

تُعرّف بروك- روز (Brooke-Rose) المجاز بأنه « تعريف شيء ما بشيء آخر، استبدال كلمة أكثر شيوعاً بأخرى أو عبارة بأخرى أكثر شيوعاً»(1965:17) كما يحدث في:

(12) «Under a sky fissured with artificial fire.»: «تحت سماءٍ انشقّت بنيرانٍ مُصطنعة.» هذه ليست الكلمة المعتادة في كلتا اللّغتين الإنكليزية أو العربية.

نماذج المجازات:

يـرى بيتر نيـو مارك (Peter Newmark) أنّ غرض مجاز ما هو «وصـف كينونة أو حدث أو صفة، على نحوٍ أكثر شمولاً وإيجازاً، وبطريقة أكثر تعقيداً ممّا هو ممكن باستخدام اللغة العامة» (1981:84) ويُصنّفها في خمسة أنماط مُختلفة:

* المجازات الميتة، وتتميّز عن غيرها بالدرجة فقط، فهي مجازات مُعجمية، مثال: ذراع الكرسي.
* المجازات الكليشية (الكلام المعاد): وقد أصبحت تلقائية وغير مُعبّرة على الإطلاق بسبب الاستخدام المُبالغ فيه، مثل، «لا تترك حجراً على حجر.»
* المجازات المألوفة: وهي شائعة جداً، لكنها لم تتحجر بعد، مثل: «بصيص أمل».
* المجـازات الحديثـة التـي لم تُستخدم في الماضـي. على سبيل المثـال: ووتر غيت. ويوجد كثـير منها في لغة الحاسوب، مثلاً: البرمجيات (software) والأجهزة (hardware) ومعالج الكلمات (a word processor).
* المجـازات الأصلية مجازات شعرية ابتدعت للتعبير عـن مناسبة مُحدّدة، مثل: «كان الوادي مُطرّزاً بالزهور».

لا يتفـق «بعضهـم مع تصنيف «نيو مـارك» لأنّ «استخدام مثل هـذه الصفات المُحـدّدة كمجاز أصليّ (مجـاز بمعنى حسّـي دقيق) ومجاز ميت (عبارة مُتعّـددة المعاني أو اصطلاحيّة) هـو أمرٌ مُربك ومُحيّر حقـاً. إنّ مـا تفعله هذه المُصطلحات هـو إعطاء انطباع بسلسلة مجازية واحـدة؛ مبنية عملياً من درجات مختلفة لصيغة لغوية واحدة... في الواقع العملي، يُميّز المجاز المُناسب نوعياً من مُشتقاته.»

قابلية ترجمة المجاز من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف:

علـى الرغم من قلّة البحث في موضوع قابليـة ترجمة المجاز، إلّا أنه توجد بعض الدراسات لباحثين في مجال الترجمة في ما يتعلق بهذا السؤال:

يدعـم كلوفـر (Kloepfer,1967) المنهج المُبسّط قائلاً: إنه لا توجـد مشكلة في ترجمة المجاز، على سبيل المثال:

(13) «There was a drugged smile on her face»: «تعلو وجهها ابتسامة مُخدّرة.»

تكتـب كريستـين ماسون (Kirsten Mason) أيضاً؛ أنه ليس مجدياً أن نضع نظرية لترجمة المجاز: «لا يمكـن أن توجـد إلا نظريـة ترجمة، لأن المشكلات الموجـودة في ترجمة المجاز نابعـة وتابعة للمشكلات الموجودة في الترجمة عامةً» (1982:149).

يُصـرّ كلّ من يوجين نيدا وفيناي وداربلنيه (Darbelnet & Eugene Nida & Vinay) على أنه في بعض الحالات لا يكون ممكناً أن تُترجم المجاز بمجاز آخر، على سبيل المثال:

(14) «a late, ham-handed comedy»: «كوميديا حديثة بأسلوب هواة.» تُترجَم إلى الإسبانية كالتالي: «كوميديا حديثة مع طاقم عمل مُثير للشفقة.»

سيُبيّن المُخطّط الأولي أساليب ترجمة المجاز، الاحتمالات الآتية وفقاً لما ميّزه نيو مارك (1981:88).

- إعادة إنتاج الصورة نفسها في اللغة الهدف.
- استبدال صورة لغة المصدر بصورةٍ قياسية في لغة الهدف.
- ترجمة المجاز بتشبيه.
- تحويل المجاز إلى تشبيه وإضافة معنى إليه.
- تحويل المجاز إلى معنى.

يُعلّق آخرون على إجراءات نيو مارك مؤكّدين على ضرورة التمييز بوضوح بين المجاز الصريح – الذي يُسمّيه نيو مارك المجاز الأصلي – والمُشتقّات المجازية متعدّدة المعاني مثل، العبارات الاصطلاحيّة والأمثال.

مجـاز نيو مارك الميـت: إن المُقاربة أو المواءمة بين الاختلافات النوعية لنظرية الترجمة والمُمارسة ليست بعيدة عن متناول البحث: ترجمة معانٍ إنكليزية مُتعدّدة، يتحقّق المُصطلح أو ينتج المثل بالانتقاء من آخر، والمُترجم المُختصّ سيكون تحت الاختبار حقاً في تلك الحالات، حينما لا يتوفّر في نظام اللغة الهدف مرادف مُحدّد للمفردة في اللغة المصدر، وبالتالي يكون المُترجم مُجبراً على العودة إلى إجراءات استبدال متنوّعـة مُستخلصاً المعنى من اللغـة المصدر وليس من قالب الصيغة، لهذا السبـب فإن ترجمة المُشتقّات المجازية هي في الأساس عملية الترجمة ذاتها لأي مُركّب في نظام اللغة المصدر.

توصّـل بعض المنظرين إلى الخُلاصـة النهائية نفسها؛ حول عدم قابلية ترجمـة المجاز فيما بين لغاتٍ تنتمي إلى فئات مُختلفة ومُتأصّلة في ثقافاتٍ مُختلفة.

■ مـاري م. ي. فيونـغ و ك. ل. كيـو (Mary M. Y. Fung y K.L. Kiu, 1987) من الإنكليزية إلى الصينية.

سياق المجاز

الترجمة الأدبية:

يظهـر المجاز بشكلٍ أساسي في الأدب، والصعوبة الأساسيـة في الترجمة الأدبية تكمُن في أن صياغتها لهـا جذور عميقة في لغةٍ وثقافةٍ مُعيّنتـين. يكتب هول (Hall): «يكون العمل الفنّي لكل أديب، يكون مُقيّداً بحـدود الوسط الذي يعمل فيه، ومن خلال الخلفية الثقافيـة التي نشأ فيها، الحاجات التي تفرضها عليه ثقافته، لهذا السبب؛ فإن الأدب المكتوب بأيّ لغة مُعيّنة؛ هو بالطبع متصل ببُنية اللغة» (1964:406).

يمكن أن تُعرّف الترجمة الأدبية- وفقاً لـبعضهم بأنها «كلّ نص أدبي في نظام لغة الأدب الهدف (وفي النظام اللّغوي المُستهدف، حيث إن كلّ نصّ أدبي هو نصّ لغوي) يكون مُرادفاً وموازياً لنصٍ آخر في اللغة المصدر.»

نظرية «النموذج الجديد» (New Paradigm):

إن نظريـة « النموذج الجديدة» هـي المدخل الأكثر أهمّية في الترجمة الأدبيّـة، وقد بدأت في مُنتصف سبعينيات القرن العشرين بمجموعة عالمية من المُختصّين.

■ كانوا يُحاولون كسر حالة الجمود التي وجدت دراسة الترجمة الأدبيّة نفسها فيها.

■ يختلف نهجهم في بعض النواحي الأساسية الجوهرية عن معظم الأعمال التقليدية في هذا المجال.

■ كان الهدف بسيطاً جداً-هو تأسيس نظام نموذجي جديد لدراسة الترجمة الأدبيّة على أُسسٍ نظريةٍ شاملة، وعملية بحث مستمرة.

■ وقدّ أجمعوا على:

● رؤية الأدب كنظام مُركّب وديناميكي.

● الاعتقاد بأنه يجب أن يكون ثمة تبادل مُشترك مستمرٌ بين النماذج النظرية ودراسات الحالة العمليّة.

● نهجٌ ترجمة أدبي يكون وصفيّاً، موجّهاً نحو هدف وظيفي فعّال.

■ كما كان لديهم اهتمام بـ:

● المعايير والضوابط التي تحكم إنتاج الترجمات وقبولها.

● العلاقة بين الترجمة وأنواع أخرى في مُعالجة النص.

● مكانة الترجمة ودورها في أدبٍ مُعيّن وفي التفاعل بين أدبين.

■ تستند هذه النظرية إلى كلٍّ من:

● علم اللغة (القواعد الوظيفيّة واللّغويات النصّية).

● الأدب (نظريات القبول والنظام المُتعدّد).

استحقاقات لغويّة وزمنية وثقافية وجمالية:

بحسب سِلفر (Selver, 1986) إن الترجمة الأدبيّة هي فنٌّ يجب أن يوازن بين مطالب مُختلفة:

■ الاستحقـاق اللّغـوي البحت على المُترجم، على الرغم من أنه طبعاً استحقاق مُحقّ وجوهري؛ إلّا أنه ليس الأكثر إلحاحاً:

(15) « She seemed to be a little fox pretending to be a sirene.»: «بَـدَتْ كأنهـا ثعلبٌ صغير يتظاهر بأنه امرأة فاتنة.» صيغة الـ ing ترجمت فعلاً مضارعاً، و sirene فتاة جميلة. فنظام اللغة العربية مختلف عنه في اللغة الإنكليزية لا يوجد جيروند – صيغة ing في العربية.

■ ثمة أيضاً استحقاق زمني: ما كُتِبَ في وقتٍ مضى (الماضي)، يتطلّبُ بالضرورة مُعالجة مُختلفة من المُترجـم عمّا نشأ بالأمـس، (التعبير «المرور بعربة عبر الوادي» سيُترجم بشكلٍ مُختلف إذا كان النص قد كُتِبَ منذ أكثر من قرنٍ مضى. لا نستطيع أن نقول بالباص، بل نقول بالعَرَبة).

ويوجد استحقاق ثقافي أيضاً: بغضّ النظر عن كيفيّة تبسيط بعض الناس لهذه المسائل، فإن الاختلافات بـين الثقافات ليسـت بسيطة وآلية، وليست مُجرّد اختلافات بالكلمات التـي توصَف بها الظواهر المُماثلة. نحن نترجم (Secretary Kissinger) بـ وزير الخارجية كيسنجر.

* أما الاستحقاق الأكثر أهمّية والأكثر صعوبة أيضاً في التعامل معه، فهو ما يُمكن أن نسميه الاستحقاق الجمـالي، وذلـك يعني: كيف يمكن للمُترجـم أن يُعيد الصياغة والإخراج في لغـة جديدة، بقوته الخاصة المعـاني الداخليّة والخارجية ما أنشأه الكاتب الأصلي بمفرده، وحصرياً بلغة مختلفة وثقافة مُختلفة. هذا هو الاستحقاق الذي تفرضه اللغة المجازية، فإن لم ينصف مُترجم العمل الأدبيّ الاستحقاق الجماليّ فلا شيء آخر ممّا قام به تقريباً يُمكن أن يكون ذا قيمة، كما سنبين في التعبير المجازي التالي:

(16) «Her laughter. The same as it had been at first, that unmuddled spring of freshness.»: «ضحكتها، هي نفسها كما كانت في البداية، ذلك الربيع النضر غير الموحل.»

لذلك، فإن العلاقة بين العمل المُترجَم (بفتح الجيم) وعمل المُترجِم (بكسر الجيم)؛ هي علاقةٌ دقيقة وصعبة، ووفقاً لـ رافييل وبوراغو (Raffel & Burago) (1972:238) يجب أن يكون المُترجِم مُحقّقاً يقظـاً مُتحفّظاً وناقـداً أميناً وحسّاساً، يُمكنه اختيار الصفات الأساسيـة للمؤلّف حينما يحتاج إلى ذلك، ويُمكنـه أن يُضحـي من أجلها بخصائص أخرى أقلّ أهمّية منها، حتى عليـه أن ينسى شخصيته ولا يُفكّر إلا بشخصية المؤلّف.

مُعالجة المجاز بالترجمة كنشاط محكوم بقاعدة:

إن نظريـات الترجمة الموجّهة بالنص المصدر تُفيد كأساسٍ لتسلسـل أفكار المُترجمين، لأنهم مهتمّون بتقديم ترجمات مُحتملة بشكلٍ أساسيّ شريطةً أن تكون ضمن «مبادئ الترجمة كعامل وسيط بين منظومة المُفردات المُحتملة والأداء الواقعي.» على النقيض؛ فإن نظرية الترجمة الأدبيّة يجب أن تكون موجّهة باللغة الهـدف، لأنها توفّر نقطة بداية أو بُنية لدراسة تصويريـة وصفيّة لنتاجات نصّية لّغوية فعليّة. (أمثلة عن تشخيص الأداء بدلاً من مرادفات مكافئة).

لكن هل يُمكننا تطبيق نظرية الترجمة على مسائل خاصّة مُعينة في التحويل المجازي؟

مع أخذ النظريات السابقة كلّها بالحسبان، سنعمل على اقتراح بعض التعميمات في ترجمة المجاز؛ وبالتالي علينا أن نُحلّل كيف تُبنى المجازات وكيف تُوظّف في سياقها، ضمن النص الذي تنتمي إليه، سنستخدم كتاب أنجيلا كارتر **شغف حواء الجديدة** (*The Passion of New Eve*)،[4] لأن للّغة المجازية وظيفة أساسية في سرد القصة المذكورة وإيصال معناها، وبحسب بيتر أكرويد (Peter Ack-royd) (1977) في هذا الكتاب «إن لغة كارتر مُتكلّفة تتسم بالمُبالغة وتتصف بالإسهاب، ولا يُمكنها سوى بث الأوهام والرؤى»؛ كما هي الحال في التراكيب المجازية التالية:

(17) «I'd lost them by the time I left the desert, the domain of the sun, the arena of metaphysics, the place where I became myself»:

في العربية: «لقد فقدتهم حينما غادرت الصحراء، مملكة الشمس، مجال ما وراء الطبيعة، المكان الذي صرت فيه أنا نفسي.»

إن مناقشة كل المجازات الواردة في النص؛ خارج نطاق هذه الدراسة بالطبع، وغزارة الصور والتشبيهات التي سنتعامل معها تجعل الأمر مهمّة مستحيلة لتحقيق هدفنا، لذا سنختار بعض الأمثلة التي يُمكن أن تُصنّف بخمسة أنواع:

تحويل صورة التشبيه نفسها إلى اللغة الهدف، شريطةَ أن تكون الصورة مُتداولة وقابلة للمُقارنة في الموضع المناسب. هذا ما اقترحه كلوفر وماسون (Kloepfer and Mason)، اللّذان يُدافعان عن ترجمة المجاز الذي جرى إنشاؤه في اللغة المصدر، ترجمةً حرفية كلمةً بكلمة: «أن تُترجم أداة التحويل (في اصطلاح ريتشارد (Richard) وبذلك سيترجم المضمون نفسه». هذا الإجراء شائع في مجازات من كلمة واحدة، وكلّما كان المعنى أكثر شمولية زادت احتمالية التحويل من لغة إلى أخرى.

(18) «From these unnatural skies fell rains of gelatinous matter»، في العربية: «من هذه الأجواء غير الطبيعية سقطت أمطار ذات مادّة هُلامية.» يكاد يكون ثمة تطابق بين اللغتين من حيث الشكل.»

في بعض الأحيان يكون الأمر أكثر صعوبة في صوغ مجاز من كلمة واحدة، عندما يكون المعنى حدثاً أو حالة واقعة أو ميزة أكثر من كونه كينونة ما.

(19) «She loitered among the confession magazines» «تسكّعتْ وسط حُجرات الاعتراف»

إذا أجرينا تحليلاً لمكوّن الفعل (يتسكّع)، نستطيع أن نجد الكثير من الوحدات الأولية لمعنى المفردة

4) رواية من تأليف آنجيلا كارتر، نُشرت للمرة الأولى في عام 1977. تدور أحداثها في الولايات المتحدة البائسة حيث اندلعت الحرب الأهلية بين الجماعات السياسية والعرقية والجندرية المختلفة. من نوع الهجاء القاتم، تسخر الكاتبة في الرواية من المفاهيم البدائية للجنس والاختلاف الجنسي والهوية من منظور ما بعد النسوية. تشمل موضوعات رئيسة أخرى عن السادية والمازوخية وسياسة القوة. (المُترجمة)

تكاد تكون مطابقة لمعانيها في اللغتين:

	move	walk	waste time	idle	Fall behind
loiter	+	+	+	+	+
يتسكع	+	+	+	+	+

إن تحويل المجازات المُركّبة هو الأكثر ندرة، ويعتمد على التداخل الثقافي. الأمثلة التالية هي ترجمة لكلمة بكلمة:

(20) «She, fleshy synthesis of the dream, both dreamed and dreamer»: «هي توليف جسدي للحلم، للمحلوم به والحالم على حدّ سواء» تكاد تكون الترجمة حرفية.

(21) «into the diabolic cleft of the night…»: ... «إلى جوف الليل الشيطاني.» تكاد تكون الترجمة حرفية أيضاً.

الانتقال من الأكثر تحديداً إلى الأكثر عمومية:

(22) «Tristessa, the very type of romantic dissolution, necrophilia incarnate»: «تريستيسا، النوع ذاته من الانحلال الرومانسي، تجسيد جماع الميت.»

الانتقال من الأكثر عمومية إلى الأكثر تحديداً:

(23) «She was entirely the creature of this undergrowth»: «كانت مخلوقة بالكامل من هذه الشُجيرات.»

نقل المجاز: الكُلّ إلى جزء:

تشعر آنجيلا كارتر باستغراق بالجسد، جسد الإنسان، وأحياناً تحس بالمدينة كأنها جسد:

(24) «That the city had become nothing but a gigantic metaphor for death»: «صارت المدينة لا شيء فيها سوى صورة عملاقة للموت.»

ثمة بعض التغييرات البنيوية:

- تحويل ينتقل النقيض فيه من (O) إلى (V).
- الرابط الناتج رابط آني.
- التحويل: من الخاص إلى العام، ومجاز الصفة (gigantic)، تُرجمت بمعناها (عملاق).

تتحوّل صورة المدينة في أثناء عملها مراراً وتكراراً.

(25) «A wasted, inner-city moon…leaked a few weak beams upon my prey»: «قمر مُهمَل في جو المدينة... سرَّب بعض الأشعة الخفيفة على فريستي.»

تبادل المواضع: تبادل موضع الوصف بين اللغتين حيث تأتي الصفة قبل الموصوف في الإنكليزية بينما تتبعه في العربية.

التغيير (المظهر الجانبي):

(26) «The geometry labyrinth of the heart of the city.»: «المتاهة الهندسيّة لقلب

المدينة.» هي ترجمة تكاد تكون حرفية خالصة، المُصطلح المجازي (قلب) مُفردة مُعجمية فعلاً، لكنه صار مجازاً إبداعياً مُبتكراً حين أضافت إليه آنجيلا كارتر المُعدّل النحوي.

(27) «The megalopolitan heart that did not beat any more.»: «قلب المدينة الضخم لم يعد ينبض، أو، قلب المدينة الضخم توقف عن الخفقان.»

جميع المجازات السابقة نُقلت مع مرادفاتها في اللغة العربية. لكن من ناحية أخرى، ثمة فجوات ثقافية. هي كلمات تُعرّف جزءاً من الثقافة الخاصّة باللغة المصدر:

(28) «Chewing a stick of candy…a Baby Ruth…»: الطريقة الأفضل للتعامل مع هذه الجملة «تمضغ قطعة من الحلوى- روث الصغيرة....» .

حتى ولو كان من الضروري أن تشرح المُصطلح في الهامش أو حاشية سُفلية، أو إضافته لقائمة المُصطلحات في النهاية. هذا يحفظ الأصالة الثقافية للغة المصدر، ويُمكّن القارئ من قراءة التعبير الحقيقي في اللغة الأصل.

تكييف الصورة نفسها التي تظهر في اللغة المصدر:

هذه هي الطريقة البديهية لتخفيف التناقض الذي يُمكن أن ينتجه المجاز في اللغة الهدف، خاصّةً إذا لم يكن النص الهدف ذا صبغة عاطفية، هذا الإجراء أو الأسلوب يُمكن أن يُستخدم لتغيير أي نوع من الكلمات، كما يظهر في المجاز الأصلي المُركّبة في الحالة الآتية:

(29) «New York has become the city of dreadful night.»: «أصبحت نيويورك مدينة الليل المُروّع».

علينا ببساطة أن نُقرّب الصيغة الأكثر تناسباً من دون تغيير صورة المجاز، كما نستطيع أن نرى آنجيلا كارتر تُظهر نيويورك كنوع من الجسد الضخم المُتعفّن، إذ تعدُّ المدينة مجازاً قوياً جداً.

لاحظنا التغييرات نفسها في بُنية التركيب لنقل صورة من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف تكون ظاهرة بوضوح حين يكون تقريب هذه الصورة ضرورياً: في المثال الآتي هناك تحويل من نتيجة إلى مفعول به/ أداة:

(30) «Sometime he talked about the death camps، and how the gestapo raped his wife.»: «أحياناً تحدّث عن مُعسكرات الموت، وكيف اغتصب الغستابو زوجته.»

إعادة إنشاء مجاز مختلف باللغة الهدف، التي يعدُّها بعضهم مشكلة إضافية في الترجمة المُناسبة للمجاز بقوله: إن المجاز في النص المصدر (ST) بالتعريف هو: انتهاكٌ إبداعي من نظام دلالات خاص بلغة المصدر، يجب أن يتم إنشاؤه في النص الهدف، نظراً لعدم إمكانية إيجاد مُرادف واضح له في نظام اللغة الهدف (1987:78).

وبالتالي على المترجم أن يُعيد إنشاء المجاز في اللغة الهدف، إذا لم نقبل الافتراض غير المُختبر وغير المُحتمل بأن تكون كل المجازات عالمية، لذلك، كي يكون المجاز وافياً ومقبولاً وفعّالاً؛ يكفي استخدامه في لغة واحدة لضمان قبوله المُتماثل وفاعليته عند نقله حرفياً إلى أيِّ لغة أخرى:

(31) «Her swimming eyes.»: «عيناها السابحتان.»

وفقاً لماسون «يجب مُعالجة كل حالة في ترجمة المجاز على حدة: يجب التعامل مع كل مُكوّن من مكوناته في ضوء دلالاته الثقافية قبل أن يُترجَم ككلّ، وأن يؤخذ بالحسبان السياق النصّي الذي استُخدم فيه (1982:149). يجب التعامل مع المجازات الثقافية الخاصّة بشكلٍ مختلف تماماً، وذلك لأنّ وظيفتها ليست الإشارة إلى مرجع ثقافي على وجه التحديد، في المثال الآتي ليس علينا أن نُكيّف المجاز ببساطة، بل أن نبتكر مجازاً جديداً.»

(32) «When they heard my cut-glass vowels of an East Coast university.»

«عندما سمعوا لفظي لحروف العلّة في جامعة إيست كوست واضحة تماماً». ليس علينا أن نُعدّل المجاز ببساطة، وبالمُقابل سيكون النسخ مُبهماً تماماً لقارئ اللغة الهدف، مع سياق النص الذي لا يُقدّم أيَّ أدلّة على معناه والإضافات التوضيحية لم تنقل أيَّ قوة عاطفية من لغة المصدر للقارئ، وبالتالي على المترجم إعادة صياغة مجاز جديد، «عندما سمعوا لفظي لحروف العلّة الخاصّة واضحة وضوح الشمس.»

أو المثال الآتي:

(33) «It kept me all agog in my ring-side seat.»: «لقد أبقاني ذلك مُتشوّقاً في مقعدي جانب الحلبة.»

يرى آخرون أن « المجازات الثقافية الخاصّة غير قابلة للترجمة، من غير المُمكن إعادة صياغتها أو شرحها، وأن نقلها كلمةً بكلمة سيشوّه اللغة المصدر، لأن المرجع الثقافي للمُصطلح ليس السبب الرئيس لها» (1987:80)، بالتالي المُحتوى الثقافي ليس مُهماً بحدّ ذاته، بل مجرد أداة نقل للمجاز.

ترجمة المجاز بتشبيه بالإضافة إلى المعنى:

وفقاً لـ نيو مارك (1981:88) عند استخدام هذا الإجراء بشكل شائع، فإنّه يتمتّع بميزة الجمع بين الترجمة الصريحة والترجمة الدلالية (بدلالة الألفاظ) في مُخاطبتها لكلّ من الشخص العادي والخبير على حدٍّ سواء، إذا كان هناك مُخاطرة في أن النقل البسيط للمجاز لن يفهمه معظم القُرّاء.

(34) «She is a fox.»: «إنها ثعلب.» ولتكون الجملة مفهومة للقارئ العادي نترجمها كالتالي: «هي ماكرة وحادّة مثل الثعلب.»

ترجمة المجاز بدلالة معناه. وذلك اعتماداً على نوع النص، هذا الإجراء شائع ويُفضّل استخدامه لأي استبدال من اللغة المصدر بصورة في اللغة الهدف، والتي تكون غنيّة جدّاً بالمعاني والدلالات المُتعدّدة (مُتضمّنةً تكرارها المُتداول بالإضافة إلى التدرّج بالصيغ الشكلية، العاطفية والعمومية وما إلى ذلك). في ترجمة الشعر يحاول المترجم التعويض بجزءٍ مُشابه للنص، ولكن للتعبير عن ذلك في الشعر؛ فإن أي مجاز يجب دائماً أن يُستبدَل بآخر، وهنا دعوة لعدم الدقة، فلذلك يُمكن أن يكون صالحاً للمجازات الأصليّة فقط.

يُمكن أن تكون حالة التعويض هذه في المثال الآتي:

«...to scurry back, quick as I could, to festering yet familiar London, the devil I knew.»: «هرولت عائداً مسرعاً ما أمكنني إلى لندن المُتعفّنة، المألوفة رغم ذلك، الشيطان الذي عرفته.»

لا يتكرّر الاسم الأصلي (لندن) في العطف البياني البديل، لكنه يكون مُرادفاً.

في الواقع؛ حينما يتحوّل المجاز إلى معنى يجب تحليل الامتداد التركيبي للمعنى وتكوينه، حيث إن جوهر الصورة يكون مُتعدّد الأبعاد- خلافاً لذلك ستكون اللغة الحرفية هي المستخدمة، حيث إن المعنى في صورة ما سيحمل عادةً عنصراً عاطفياً إلى جانب العنصر الواقعي، وهو عنصرٌ من عناصر المُبالغة التي تُقلَّص في الترجمة بنسبة عكسية لحيوية المجاز، وهكذا يُمكننا ترجمة:

(35) «She is as good as gold.»: «إنها جيدة مثل الذهب تماماً». ويمكن أن نترجمها معنىً كالتالي: «تمتلك الصفات الأفضل».

(36) «All these absurd notions flickered through my injustice as I tore hell-for-leather through the night»:

«تومض هذه الأفكار العبثية كلها بسبب تعسفي وأنا أركض بأقصى ما أستطيع خلال الليل».

اختار المُترجم أن يُبدّل المجاز (لم تُستخدم أركض بأقصى ما أستطيع بمعناها الحرفي) وبالتالي يُمكن أن تكون الترجمة: «ركضت مثل شيطان». أو ببساطة: «هرعت بأقصى سرعة.»

في الحقيقة؛ إنه من دون استخدام اللغة المجازية يتحوّل العمل الأدبي إلى نوع آخر في النص- بالتأكيد لم يقصده المؤلّف الأصلي مُطلقاً... وهذا يقلص قابلية قراءة العمل، وبالتالي يتسبّب في ظُلم المؤلف، (إضافةً إلى أنه يمكن أن يُقلّل عدد قُرّاء الترجمة).

يحدث الشيء نفسه في:

(37) «So she led me deep into.»: «هكذا قادتني عميقاً إلى الداخل.»

التحويل من فكرة واقعية إلى فكرة مُجرّدة:

التحويل من مجاز بأنواعه إلى معانيه يُمكن عدّه حذفاً، هناك حالة لحذفها، مع مكوّن معناها، شريطةً ألاّ يكون نص اللغة المصدر نصّاً رسمياً أو تصريحاً، (أي أنه تعبير عن شخصية الكاتب في المقام الأول). قرارٌ من هذا النوع يُمكن أن يُتخذ بعد أن يوازن المُترجم بين ما يعدُّه مهمّاً وما هو أقلّ أهمّية في النص بالنسبة لغايته المتوخاة.

خُلاصة:

يُمكن أن نختم بحثنا بالقول إنه حينما نتفحّص المجاز ضمن سياقه الحالي، فهو يُظهر العملية المجازية بأنها ليست استبدال مُصطلح معجمي من مجال/ سياق دلالي واحد إلى مُصطلح من مجال/ سياق آخر: لكن هناك علاقات داخلية ضمن السياق الأكبر للنص بأكمله: يأتي الإطار السردي ليلعب دوره في توجيه ترجمتنا؛ وغالباً يحدث هذا حينما نُحلّل حكاية آنجيلا كارتر، فهي مليئة بالأساطير والرموز التي تعلّق بعضها ببعض طوال القصة.

مثال؛ يمكن أن يكون هذه المجاز الأصلي الذي يوضح شخصية بطلتها:

(38) «I used to adore to watch her dressing herself…in her craket mirror, the transformation of the grubby little bud… she was a night-blossoming flower»:

«كنـت أعشق مُراقبتهـا وهي ترتدي ملابسها بنفسها... مقابل مرآتهـا المتشققة، وتحوّل البرعم الصغير المتسخ ... لقد كانت زهرة تتفتّح ليلاً».

نحن نحتاج إلى تحديد صيغة كارتر للمرآة كرمز؛ ولتغيير التقليد المُطبّق على المعنى، وهو غرور المرأة بالنسبة للبطلة ينعكس كهدف، مشهد يكشف هويتها الخاصّة. تحديد الغرض من المجاز ضروري؛ إذا أراد المُترجـم أن يُفسّر القصة بصورة صحيحة كما ينبغي، لأن قابلية ترجمة المجاز في النصوص ذات الأفكار الواقعية، ستعتمد على العلاقات المُتداخلة مع العناصر الأُخرى في مُستويات مُتعدّدة.

إنّ مـا حاولنـاه بشـكلٍ أساسي؛ هو أن نُبيّن بعض التعميمات التي يُمكن أن نجريهـا في عملية ترجمة المجـاز؛ نظـراً لأنّ النظرية مهتمّة بالكشـف عن التناسق والانسجـام، وعلينا ألّا نحـاول إنشاءها بفرض قواعـد أو معايـير على مُمارسة الترجمة، وقد اختبرنا الحالات بالأمثلـة التي ساعدتنا في تحقيق هدفنا، سـواء في اللغـة المصدر أو في اللغة الهـدف وحصلنا على هذه النتائج في روايـة آنجيلا كارتر **شغف حواء الجديدة**، حيث جرت ترجمة المجازات بالأساليب الآتية:

1) نقل صورة المجاز نفسه باللغة الهدف، في أكثر من خمسين بالمئة من مجموع الحالات، وذلك بسبب تقارب الأنظمة.

2) تكييف صورة التشبيه نفسه الذي يظهر في اللغة الأصل بما يقارب عشرة بالمئة من الحالات. فبُنية التركيب في كل لغة يقتضي تكييفاً في بعض الحالات.

3) عـن طريـق إعادة إنشاء مجاز مُختلف في اللغة الهدف بنسبـة عشرين بالمئة من الحالات، وهذا مُستمـدٌّ من الفجوات الثقافيـة بين اللغات التي لا تحتـوي مُكافئاً /مُرادفاً مُحتمـلاً للكلمـة (كلمـةً – مقابل كلمة).

4) ثمـة حـالات قليلـة في ترجمة مجازات أو تشبيهـات بالمعنى نفسه، ذلك يعنـي أن المُترجم قد أولى الاهتمـام اللاّزم للمُطالبة الجمالية للنص، وحاول أن يُقدّم نسخـةً وفقاً لهدف المؤلف كاتب النص. عند آنجيلا كارتر يتشابك المعنى بالصيغة، وإذا تجاهل المُترجم اللغة المجازية؛ ستكون النتيجة ترجمة رديئة. نأمل أن يكون هذا الشرح التوضيحي؛ قد قدّم وصفاً مبدئياً لـ كيف... وإلى أي مدى يُمكن للمجازات أن تُترجم، وساهم إلى حدٍّ ما في توضيح ما تُحاول نظرية الترجمة الأدبية أن تنجزه بالفعل.

المصدر:

(Journal des traducteurs)

Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Constantin Andréou, Lithograph signed in lower right and numbered 50 ex. 38 x 53 cm

أيها المترجمون، ما مهنتكم؟[1]

تأليف: هيلين تاغاند
ترجمة: د. محمد عرب صاصيلا •

هيلين تاغاند (Hélène Tagand): **مترجمة عن الإنكليزية والإسبانية إلى الفرنسية منذ عام** 2006. **بسببٍ رغبتها في استكشاف جميع جوانب مهنتها، مارست مهاراتها في مجالات مختلفة وتخصصت تدريجياً في خدمة القضايا العزيزة عليها، لا سيما الدفاع عن حقوق الإنسان، والقضايا الاجتماعية والعمل، وقانون البيئة وأخلاقيات الطب، للمنظمات غير الحكومية والمنظمات الدولية والمجلات وحتى النشر المستقل.**

نشرت **مجلة** *(Traduire)* في العدد (244) بحثاً بقلم السيدة كريستين برايل- ستاينر (Chris-tine Breyel-Steiner)، والسيد تياري غراس (Thierry Grass). هما أستاذان في جامعة ستراسبورغ (Strasbourg)، وباحثان في وحدة البحث في «الألسنية، واللغات، والكلام»، شكَّلت فرضيَّتهما الأولية رمزاً للمناقشات حول الترجمة الآلية. ورد فيه:

«تبنى المترجمون المحترفون ثلاثة مواقف متناقضة إزاء خدمات محرِّك الترجمة الألماني (DeepL) في مجال الترجمة الآلية المجانية السريعة جداً. فالخانعون، **أولاً**، يرون أن المهنة لم يَعُدْ لها مستقبلٌ. والرافضون يدَّعون، في المقابل، أن الترجمة الآلية ليست مساوية للترجمة البشرية، ولن تكون مساوية لها إطلاقاً. وبين الفريقين، يقف المترجمون الذين يدركون أنَّ عليهم مسايرة الزمن (هل ثمَّة من بديلٍ آخر؟)، والعمل، إذن، مع الأدوات الجديدة، والخضوع لطرائق التحرير اللاحق (post-édition) الجديدة،

• مترجم سوري، وأستاذ جامعي.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Traducteurs, quel est votre métier ?»

المُحَـدَّدة في القاعدة المعيارية (La norme) للمنظمـة الدولية للمقاييس (ISO) رقم (2017-18587). لـن نناقش، في هـذا البحث، الأسس الوجيهة لهـذه المواقف الثلاثة، لأن السُوق هي التـي ستُقَرِّر، في نهاية المطاف».

– ينحـو الطابـع المُبْتَذل لهذا الموقـف إلى جعلنا ننسى سِمَتـه الأيديولوجية. ولا يسمـح لنا بالدفاع الذاتـي الفكري إلا قليلاً، وإسهام العلوم الاجتماعية التي تُظهِـر أن الأمور أكثر تعقيداً مِمَّا قيل، ولا يفتح مجالاً حقيقياً للنقاش حول مستقبل مهنة المترجِم.

– أجرى مؤلّفا هذا البحث استقصاءً بين مترجِمين أعضاء في نقابة المترجِمين الفرنسيين (SFT) أظهر أن غالبية المشاركين في الاستقصاء أبدوا شيئاً من عدم الاهتمام بالترجمة الآلية، بل مقاومة حقيقية لها (أعلن ثلاثة أرباع هؤلاء أنهم لم يستخدموها). الأمر الذي أثار قلقاً كبيراً لديهما. وتقوم الحجج التي تذرَّعوا بها على ثلاثة أُسُس: فقدان الترجمة الآلية للإحساس، وفقدانها للجودة، والخسارة في الأجر.

– قدَّر مترجمون كثيرون أن التحرير اللاحق يحطّ من قَدْرِهم بجعلهم مجرَّد مُصَحِّحين لإنتاج آلة. فهـم يراجعون عملاً مُقَطّعاً أكثر فأكثر، ويقومون بتمرين هامشي أكثر فأكثر، الأمر الذي يؤدي إلى إفقار كفاءتهـم وموهبتهم. وأظهرت إجابات كثيرين منهم أن الترجمة الآلية أفقدتهم جزءاً من متعة الترجمة، وأن أقـلَّ مـا يرضيهم مرتبط بقوة برؤية إسهامهم محصوراً في الإطار الذي تفرضه الآلة. وشهد ستة من المشاركـين في الاستقصاء فحسـب، من أصل واحدٍ وأربعين، أنه سبق لهـم أن حصلوا، أحياناً، على نتائج جيـدة من الترجمة الآليـة. لم يكن الإبداع والأسلوب المَظْهَرين الوحيدين للجـودة، اللذَيْن أسِفَ المُجيبون لعـدم توفّرهما: فقـد أشاروا إلى النتائـج السيئة للترجمة الآليـة في موضوع دقة المصطلحـات. وأخيراً، ارتبطـت الخسـارة في الأجور، بالتأكيـد، بالهدف الأول مـن اعتماد الآلة وسيلة للترجمـة، وهو: تخفيض الأسعار، وامتلاك آلة تُترجِم، فوراً، أي نصٍّ. لقد أدرك المشاركون في الاستقصاء هذا الأمر جيداً، وأسفوا لأن هـدف الاعـتراف بالمهنة، والأجر اللائق بها، يبتعد أيضاً بفِعْل الترجمة الآلية: فالمترجِم أصبح يُخْطَر رسمياً بضرورة إنتاج كتاب أضخم حجماً في مدة زمنية قصيرة جداً، مقابل أجر زهيد.

– إلَّا أن المترجِـم لم يحـوِّل نشاطـه إلى مِهنة إلَّا في القرن الماضي.[2] فأصبـح لدينا منذ ذلك الحين دبلومات وتخصُّصات مُعْتَرَف بها، ترافقت مع تكوين شيء من التوافق على معايير الجودة التي يجب على الترجمة أن تفي بها. وقد صارت متطلبات الدقة، والوضوح، وجودة التعبير، والإبداع، واحترام سجل اللغة، ووضـع الهـدف في قلب عملية الترجمـة،[3] مكتسبات حديثة نسبياً لا تطالب إلَّا بـأن نقوم نحن المحترفين بتعزيزهـا والدفاع عنها. كيف نُدْهَش، بعد ذلك، لكون المترجمين الذين يحبّون مهنتهم، ويعرفونها جيداً، ويمارسونهـا منذ سنـوات عِدَّة (9% فقط من المشاركين في الاستقصـاء يمارسون هذه المهنة منذ خمسة أعـوام، أو أقـل) يكرهون وصول هـذه الأداة التي تعدهم بفقدان الجودة والرضـا الشخصي، وخسارة في الأجر؟ فباسم ماذا يَسمح الباحثان لنفسيهما، بإلغاء حقّ هؤلاء المترجمين المشروع بالحديث عن مهنتهم؟ لماذا لم ينطلقا من مبدأ أن المشاركين في الاستقصاء يعرفون مهنتهم، وأن رأيهم مبني على معارف جيدة؟ إن التطـورات التقنية التي فُرِضَت عليهـم لا تلبي حاجاتهم (التي لم يُسْأَلوا عنها مطلقاً) ولا مصالحهم.

ولا شك في أن المترجمين لو شاركوا في إعداد أدواتهم، لاقترحوا شيئاً آخر غير محرِّك الترجمة DeepL. إن هذا الحطُّ من مستوى مهارات محترفين مُدَرَّبين ينبع من أيديولوجية نعرفها كثيراً للأسف، كما سنرى ذلك فيما بعد.

– ويبلـغ الأمـر أقصاه في أن الباحثَيْن لا يعترضـان على ما خلُص إليه البحث وحسب، في حين أنهما لم يعترضا على ما أثبتته غالبية المترجمين: فهما يعترفان في الفقرة الخاصة بالقاعدة المعيارية للمنظمة الدوليـة للمقاييس (ISO) رقـم18587، والفقرة السابقة لها، بتناقص الجـودة، وتناقص الأَجر مقابل الحاجة إلى إنتاجية متزايدة، وواجب قيام المترجِم باكتشاف أخطاء النظام، وسرقة عمله لتغذية المدوَّنات التـي حلَّلتها الخوارزميات، بل دُهِشَا لكون المترجِمين ما زالـوا يقاومون الترجمة الآلية. ويُظْهِر هذا الأمر جيداً أن القضية ليست تقنية.

– وبمـا أن قـراءة البحـث بأقل ما يمكن من النقد، تـترك مكاناً للشك، عندمـا لا يكون لديهما من الحجج سوى « التعايش مع الزمن» وأن أولئك الذين لا يوافقونهما الرأي هم من الرافضين، سلوك قد فاته الزمـن، ومعـروف باسم خزي مشترك يهدف إلى الحط من شأن مـن يخالفهما للتهرب من الإجابة حول الجوهـر، هذا يعني أن موقفهمـا إيديولوجي بحت.–تُثْبِت النتيجة، بشكل تام، هـذا الشك، لأن الباحثَيْن يؤكِّـدان فيهـا أن «السُـوق هي التي ستقَـرِّر». إلَّا أن السوق ليست إلهـاً مستبداً برأيه، بـل مُسْتثمِرين، أي أشخاصـاً يمكن عند الاقتضاء التحقّق من هوياتهم في التصنيف السنوي لمجلة **فوربس** (*Forbes*)، على سبيـل المثـال. ولن يكون تأثيرهم، وسلطتهم التقريرية إلَّا نتيجـةً لتوازن القوى. ولا ريب في أن نضال المرء وحـده، مـن جهته، ضد مثل هذه القـوة، سيكون بلا جدوى. لكن بإمكان كتلة ناقـدة، في المقابل، أن تُفْشِلَ السـوق. لنأخـذ مثالاً: إن الكتاب الرقمـي غير رائج (فهو لم يكن يمثِّـل إلَّا 8,72% من المبيعات قبل فترة الحجر الأول في أثناء جائحة كوفيد 19، بحسب النقابة الوطنية للنشر).

لا يحـبّ القرَّاء كثـيراً، بالإجمال، القراءة على شاشة، ولا تزال الكتـب الورقية تشكّل معظم مبيعات دور النشـر، في حـين أن ثمَّة مَنْ كان يُنْبِئنا باختفائهـا قبل عشر سنوات. إن الكتاب الرقمي، في جزء كبير منـه، تُنْتِجـه الاستثمارات العامة: فقد خفَّضـت الدولة، بشكل مكثَّف، موارد المكتبـات العامة المخصَّصة لشـراء الوثائـق الورقية، وأعادت تخصيصها[4] لشـراء الكتب الرقمية. وكان من المقـدَّر للكتاب الرقمي أن ينهـار لولا هذا الدعم المكثف من الدولـة. إن السوق لم تكن، إذن، كلِّيَّة القدرة، بعكس ما زعم مؤسِّسو الليبرالية الاقتصادية.

– كان هـذا الانحـراف واضحـاً، أيضاً، في الحطِّ من مهـارات المحترفين الذين دعـا الباحثان إلى الانقيـاد لـه. إن من خصائص الليبرالية الاقتصادية محاولة جعلنا نعتقـد أن العمل ليس إسهاماً صالحاً للمجتمع. وبحسب خطاب نسختها التقانية، الذي يسيطر اليوم، فإنَّ الآلة تعمل بشكل أفضل من الإنسان. لكن بناءً على أي مقاييس، وأي غايات؟ من جهتي، أتمنّى قيام مجتمع يُفْهَمُ عملُ كلّ شخص فيه بأنه يجب أن يكون عاملَ تفتُّح شخصي وعلاقة اجتماعية، وأن يُحْكَمَ عليه تبعاً لجودة إسهامه في حياة الدولة. وبهذه الصفة، يجب أن يُحتَرَم، ويُقدَّر، ويُعطى أجره الحقيقي.

–تختبـئ الأيديولوجيـة، أيضـاً، في رؤية موجَّهة بعمـق في تاريخ التقانة، تشهـد عليها عبارة: «يجب مسايرة الزمن»، التي لا تعني شيئاً بدقة حين تكون المسألة مسألة ابتكار تقني. ليس ثمّة من حتمية تقنية: فالآلة البخارية لن تُبْتَكَر حتماً لأن الشوكة ابتُكِرَت، والترجمة الآلية لن تُبْتَكَر بالضرورة لأن الآلة البخارية ابتُكِـرَت (Bonneuil et Fressoz, 2013; Jarrige, 2014). والعكـس صحيـح أيضـاً، فواقع إعجابي بامتـلاك غسَّالـة لا يجبرني على الترحيـب بكلِّ ما يقدَّم لي تحـت مصطلح «التقدم التقنـي». لقد ابتكر البشـر، في الأزمنة كلّها، أشياءً نجـح بعضها، ولم ينجح وبعضها، تبعاً للمجتمع الذي ابتكرت فيه، وقيمه، وأولوياته. وتعكس الابتكارات التي تدوم، بالتأكيد، وضع المجتمع الذي تنتشر فيه: فإصلاح الأدوات نفسها يختلـف بحسـب دخل مالكي الأسهم أو العمـل الذي يقوم به عمَّال مستقلّون. ويتـم تبنّي بعض الابتكارات في مـكان مـا، ولا يتمّ تبنّيهـا في مكان آخر: على سبيل المثال، وبعكس ما جـرى تأكيده هنا أو هناك، ابتكر الآزتيـك، في الحقيقـة، الـدولاب، لكنهم حكموا عليـه أنه لن يخدمهـم في تحسين وضعهـم، وتخلّوا عنه ببساطـة (Meltz, 2020). والسيارة الشخصية، التي نتخيَّلهـا مكلَّلة بالمجد منذ وصولها الاحتفالي إلى الشـوارع، شكَّلت موضوعاً لمعركة دولية جرت على مـدى عقود. وكان رياء جماعات الضغط الصناعية، لا سيّما جنرال موتورز، الحليفة للقوة العامة، ضرورياً كي تَحِلَّ، بشكل شبه تام، محلَّ وسائل النقل الجَماعية (Fressoz, 2018). إن الزعـم بوجوب الخضوع لابتكار لأنه يجب «مسايرة الزمن» ليس خاطئاً وحسب، بل هو زعم أحمق: فهل ستقطعون ذراعاً، إن كانت الموضة بذراع واحدة في الشتاء القادم؟

–يمثل خيار عدم النظر إلّا إلى رأي المترجِمين إلى حدٍّ كبير خياراً أيديولوجياً أيضاً للمهندسين الذين يَصُوغـون خوارزميـات الترجمة الآلية: فهو يتيح المجال للتفكير بـأن المترجمين يحرِّكهم ردّ فعل مهني، أو عـدم الدفـاع إلا عن ميدان عملهـم، فيعارضون بهذا أي تقـدّم لصالح المجتمع ككل. غـير أن المهندسين والباحثـين لا يعملـون في سبيل «العِلْم»، أو «المصلحة العامة»، بل توجِّههم التمويلات القادمة، في غالبيتها، مـن الشركات متعددة الجنسيات (في عام 2013، كانت أضخم 500 شركة متعددة جنسيات تموِّل 80% في البحـث الصناعـي في العالَم (Bonnneuil et Joly, 2013)، وأشـكّ أن يكون الاتجاه قد انعكس منذ ذلـك الحين)، والجيش (Groupe Grothendieck, 2021). وحالياً، يتلقى الذكاء الاصطناعي بشكل خاص كثيراً من الوعود (غالبيتها مثيرة للقلق، على الأقـل)، ومبالغ كبيرة من الأموال العامة والخاصة. يسمح البحث، اليوم، لا سيَّما للصناعيين بمتابعة أعمالهم كالمعتاد، ومحاولة إشاعة اعتقاد بأن ثمَّة أياماً جميلـة لا تزال أمام نموذجهم المهجور، وتغذية فُقَاعة مالية (Tordjman, 2021؛ Smith, 2021). لقد آن الأوان للتوقـف عن اتِّباع دُعَاة التقانة، الذيـن يجاهرون بقدوم الذكاء الاصطناعي: فالإمبراطور عارٍ، والذكاء الاصطناعي ليس ذكياً ولا اصطناعياً. وكما يعترف بذلك زميلانا، فإن نماذج الذكاء الاصطناعي تقـوم على التعلّـم العميق: فالآلات تُخَزِّن كميـات من معطيات ذات علاقة بظاهـرات، فتقيم علاقة فيما بينها بحسب البيانات التي تعدُّها. وهي لا تستطيع فِعْلَ شيء من دون القيام بعدد كبير من «النقرات التي تتطلـب جهداً مُضنيـاً» (Casilli, 2019)، ولا سيّما في بلدان ذات تكاليف منخفضة: إذ يمضي أشخاص يومهم وهم ينقرون ليجمعوا، على سبيل المثال، بين صيغة مقطع المصدر وصيغة مقطع الهدف، تماماً كما يُطْلَـب إليكم، «لأجل التحقّق من أنكم لستم آليين»، الجمـع بين صورة وبطاقة بالنقر على كلِّ الصور التي

تـرون فيها حنفية حريق. يستطيع مصمِّمو البرمجيات، إذن، ابتلاع كميات لا نهائية من ترجمات البشر، ولا يستطيعـون خلـق ترجمات من لا شيء، فهـم يحتاجون إلى مُدوَّنـة، أي إلى مترجمين بشريين يتعرض عملهم للسرقة. وستكون الشركات الضخمة متعددة الجنسيات في هذا القطاع المستفيدة الوحيدة من مثل هذا التطور، كما يحدث في مجمل عمليات الرقمنة المعمول بها حالياً.

– تتصـارع مهـن عِدّة، اليوم، مـع ما يُزْعَم أنه تقدم تقني، وتبدو نتائـج ذلك في: الحطِّ من مستوى المهـارات؛ العجـز الديمقراطـي الناشئ عن بيئة تقنيـة منتمية إلى صنـدوق أسود حقيقـي؛ سلبُ حقوق محترفـين، جُرِّدوا مـن سلطتهم باتخاذ القرار لفائدة «حوكمة خوارزميـة»؛ الشفافية التامة التي فرضها الربـط البيني الكامل؛ التعارض بـين الزمن الحقيقي وإيقاع الابتكار التقني (Laurent, 2018). وينظِّم المحترفـون، أكثر فأكثر، المقاومة في مواجهة الرقمنة المُعَمَّمة لعملهم: الفلاحون،[5] والمُدَرِّسون (لنذكر في هذا الصدد نداء بوشاستيل (Beauchastel) ضد الاجتياح الرقمي للمدرسة)، وآخرون، قريباً، من دون شـك: هل فوجئت، مثلـي، بوجود نُصُبٍ لاستشارة طبية من بُعْدٍ في صيدليـة بجوارك؟ ربما نسمع، أيضاً، حديثاً عن استبدالِ المحامين بالخوارزميات قريباً...

– تحمل الترجمة الآلية، أخيراً، مشروعاً مجتمعياً، يمكننا أن ننتمي، أو لا ننتمي، إليه. ويندرج تطور الترجمـة الآلية في الحركة العامة لالتقاء تقانات الجزيئات متناهيـة الصغر (النانو)، والتقانات الحيوية، وعلوم المعلومات، والعلوم المعرفية. ويتعلق الأمر بمشروع ذي إيحاء عابر للإنسانية وُلِدَ في وادي السيليكون في ثمانينيات القرن العشرين، ويهدف إلى استعمال «التقانات المتجمعة لتحسين الأداء البشري». وقد انتشر هذا المشروع في المؤسسات الدولية، لا سيَّما المفوضيَّة الأوروبية في العقد الأول من هذا القرن (Tordjman, 2021). كما تأثَّرت السياسات الغربية المتعلقة بالبحث بهذه الأيديولوجية، التي تقع ضمن الخط المستقيم للنزعة التقنية الإيمانية (Oreskes et Conway, 2010) الموروثة عن الثورة الصناعية: يُعْتَمد على الآلات لحـلّ المشـكلات التي خلقتها الآلات السابقة، من دون فَهْم أن مصـدر نهجنا المعتاد يوجد، جزئياً، في ذاك التيار الفكري الذي يؤمن بقدرة التقانات الجديدة على حَلّ مشكلات العالم الكبرى (le solutionnisme technologique) والنزعـة الاختزاليـة (Le réductionnisme) التي ترافقـه. هل يختلّ المناخ؟ ليست مشكلـة، فآلاتنا ستوقف الاحتباس الحراري بنشرهـا كميات كبيرة من الكبريت في الجو. هل يغدو المحيط مكانـاً لتراكم النفايات البلاستيكية العائمة؟ لا بأس، فالتقانـة الحيوية ستسمح لنا بخلق جسيمات دقيقة قـادرة على هضم البلاستيك، إلـخ. إن بإمكاننا تقرير توجيه البحث بشكل مختلف. وفي نظام ديمقراطي، يجـب أن يعـود إلى المواطنين، الذين يشكل المحترفون جزءاً منهم، التفكير في هذه الموضوعات ومناقشتها. وعلـى «المترجمين الواعين»، بالأحـرى، أن يتبيَّنوا أن الكوكب، وليس «السوق»، هو مَـنْ سيقرّر، في النهاية. وسـواءٌ أردنـا أم لم نُـرِد، فإنه سيكون علينا، سريعـاً جداً، القيام بخيارات جذرية بشـكلٍ كافٍ على صعيد التقانـات إذا أردنـا أن تبقـى البشرية على قيـد الحياة في القرن الحـادي والعشرين. ويبـدو لي، بما أننا الخبراء الأفضل في مجال عملنا، أن علينا، نحن المترجمين، تقع مهمة التفكير في مسارات تقنية منخفضة تسمـح لنا بممارسة مهنتنا كمـا ينبغي، من دون الضغط بشكل مُفْرِط على بيئتنـا الطبيعية. ألَا ينبغي لنا، نحن الذين نستعمل الحاسوب والشابكة يومياً، التفكير بأدوات صلبة موثوقة، ومُقْتَصِدة للطاقة منذ تصوّر

مفهومهـا، مخصَّصة لأن تدوم، ومن السهل فهمها وحملها باليـد، بل وإصلاحها؟ أدوات تكون حقاً مفيدة لنـا، تسمح لنـا بإطلاق العنان لمهارتنـا؟ فنستطيع، على سبيل المثـال، أن نستلهم المسـارات التي فكَّر بها المهندس فيليب بيهوي (2019) (Philippe Bihouix)، المتخصِّص في تخفيف المعادن.

–فهمتهـم، خلافـاً لمـا يدَّعي زميلانـا، أن ليس ثمَّـة من أصدقـاء قصيري النظر، مـن جهة أولى، ومترجمين مستنيرين مُحقُّون، من جهة أخرى. بل ثمّة اعتقادان راسخان متعاكسان: الأول يعلن أن التقدم التقنـي عقيدة غير قابلة للمُسَاءَلـة، والآخر يتبع نظاماً اجتماعياً وسياسيـاً، وبهذه الصفة يجب أن يكون مـن الممكـن انتقاده. إن التقانة ليست محايـدة: ثمّة عالَم بين الأداة التي نتحكَّم بهـا، ونستخدمها، والآلة التـي تستعبدنا. وتُذَكِّر تعاونية «الورشة الفلاحية» (L'Atelier Paysan) في كتابها **استعادة الأرض من الآلات** (2021) (*Reprendre la terre aux machines*) بأن:

– «الأسئلـة التـي يجب أن نطرحهـا دائماً: «مِنْ أين يأتي هذا؟» «وبفضل مـاذا يعمل هذا، ليجعلنا نفعل ماذا؟» «من له مصلحة في وضع آلاته في أيدينا؟» «هل سأكون سيداً أكثر في عملي وحياتي معها أم من دونها؟».

–حينئذ، زملائي الأعزاء، وأنتم الأكثرية بناءً على هذا الاستقصاء، الذين لن تتعرفوا على أنفسكم في هذا التطور الذي يُقَدَّم لنا كأمر مُحَتَّم، وحِّدوا أصواتكم: «أيها المترجمون، ما مهنتكم؟ هل هي! هل هي! هل هي!»[6].

الهوامش:

1- consulté le 25 février 2022.

2 - Société française des traducteurs, *Histoire de la traduction*, France, traduction.

3 – نظرية الهدف (théorie du skopos) المشهورة لهانز فيرمير (Hans Vermeer) وكاتارينا رايس (Katharina Reiß)، التي تطرح كمُسَلَّمة أن الترجمة يجب أن تأخذ في الحسبان وظيفة النصّ المُسْتَهْدَف.

4– محادثات خاصة مع عدد من العاملين في المكتبات العامة في غرونوبل.

5 – الروابط التي يتألف منها قطب مبادرات لأجل زراعة مواطِنة وإقليمية (Initiatives pour une agriculture citoyenne et territoriale)، والكونفدرالية الفلاحية (La Confédération paysanne)، مثالان جيدان عنها.

6 – تعرفتـم هنـا، مـن دون شك، بطرفة عين صغـيرة على صرخة التجمّع التـي تفجَّرت من الموجة الصفـراء التي تدفَّقت على بلادنا في نهاية عام 2018 – 2019 «يا ذوي السترات الصفراء، ما مهنتكم؟ هل هي! هل هي! هل هي!»

المصدر:

Hélène Tagand, « Traducteurs, quel est votre métier ? », Traduire [En ligne], 246 | 2022, mis en ligne le 15 juin 2022, consulté le 11 août 2022. URL : http://journals.openedition.org/traduire/2823 ; DOI : https://doi.org/10.4000/traduire 2823.

تراث الترجمة الهنغاري[1]

تأليف: غيورغي رادو
ترجمة: عدنان حسن •

غيورغي رادو (Gyorgy Rado): مترجم وباحث ترجمة هنغاري. كان مولعاً بتعلم اللغات الأجنبية ودراسة آدابها. عمل في السلكين القضائي والدبلوماسي، وهو مدير تحرير مجلة «بابل». من أهم أعماله: «اعترافات أوروبي» و«تاريخ تلقّي الأدب الهنغاري في العالم».

بدأت هجرة القبائل الهنغارية في منطقة فولغا ـ كاما في حوالي القرن السادس الميلادي واستمرت حتى غزت حوض الجبال الكارباتية، حيث استوطنت في عام 896 م. إن أصل بعض الكلمات التي أصبحت ممتصة في اللغة يعطي دليلاً إلى أن الشعوب التي التقوا بها امتصوا لغتها جزئياً في أثناء أسفارهم. فعلى سبيل المثال، كلمة جبن (sajt) هي فولغاوية ـ تركية الأصل، وكلمة «امرأة» (asszony) استعيرت من الإيرانيين في شمال القوقاز، و «سعدان» (bara't) هي روسية أصلاً.

يسمي الهنغاريون لغتهم مجيار (Magyar). وهي أهم لغة من الفرع الأوغري من عائلة اللغات الفنلندية ـ الأوغرية (Finno – Ugric) وتنطق بها شعوب هنغاريا بالإضافة إلى بعض الأقليات في البلدان المجاورة، بشكل رئيس رومانيا، تشيكوسلوفاكيا السابقة، ويوغوسلافيا السابقة.

العصور الوسطى:

كان القديس ستيفن الأول، أو سانت ايستفان (Szt Istvan)، كما يُعرف في هنغاريا، الملك الأول للمجريين (997 ـ 1038). لكي ينقذ بلده من وجوب الاعتماد على القوى الغربية (الألمانية والرومانية) أو القوى الشرقية (الإمبراطورية البيزنطية)، تحالف مع الكنيسة وتم تتويجه في عيد الميلاد، في عام 1000، بتاج أرسله البابا سيلفستر الثاني (Sylvester II). إن رعاية ستيفن للديانة الكاثوليكية في بلده قد

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Hungarian Tradition»

أدّت إلى تطويبه في عام 1083. أصبحت اللاتينية، اللغة المشتركة للجماعة المسيحية، أو (Respublica Christiana)، هي اللغة الرسمية للمملكة الهنغارية. فكانت المراسم، والأوامر، والوثائق، والنقوش، والتواريخ والبلاغات كلها تكتب باللاتينية ولا تقدم أي ترجمة إلى الهنغارية أو لغات الأقليات الأخرى.

مع ذلك فإن أقدم نصوص معروفة بالهنغارية هي ترجمات أدبية. إن **خطبة الجنازة** (1195) (*The Funeral Oration*)، هي ترجمة حرّة [بتصرّف] بالنثر الإيقاعي قام بها قس مجهول. وقد تمّ العثور في حوالي عام 1300 على ترجمة للقصيدة اللاتينية التي ألّفها جيوفروي دي بريتويل (Geoffroi de Breteuil) في عام 1280، قام بها بشكل مزعوم راهب دومينيكاني هنغاري مجهول. في الحقيقة، إن غالبية النصوص الأدبية الهنغارية من القرن الحادي عشر إلى القرن السادس عشر تتألف من ترجمات من اللاتينية، على سبيل المثال، **أسطورة القديس فرنسيس الأسيزي** (1370) (*The Legend of St. Francis of Assisi*)

وعُثِرَ أيضاً على شذرات مختلفة من وثائق صكوك الهبات، والأوقاف والشهادات؛ كانت هذه مترجمة من اللاتينية واليونانية من مترجمين مجهولين. إن سيرة الإسكندر الكبير، التي كتبها في القرن الثالث مؤلف يُعرف باسم كاليستينس الزائف (Pseudo – Callisthenes) لأنه كان متأثراً بكاليستينس، حوالي (370 ـ 327 ق. م.) كانت مترجمة عن اليونانية. تظهر بعض البالادات [القصائد الغنائية] الشعبية (folk ballads) التأثير الفرنسي. وكانت ترجمة **الأسطورة الذهبية** (*Golden Legend*) من تأليف جاكوبوس دي ڤوراجين (1298) (Jacobus de Voragine) مقروءة على نطاق واسع في هنغاريا في أواخر العصور الوسطى.

ترجمة الكتاب المقدس:

كان الكتاب المقدس يُرتّل بالهنغارية في أثناء الطقوس الكنسية منذ زمن مبكّر يعود إلى بداية القرن الثاني عشر. وقد تُرجمت شذرات من الكتاب المقدس الهوسي (نسبة إلى يان هوس Jan Hus، المصلح الديني والشهيد البوهيمي) بعد عام 1430 من كاهنين كانا قد درسا في براغ، حيث كان يان هوس يعمل أستاذاً جامعياً وواعظاً شعبيّاً. وظهرت أيضاً ترجمتان كاملتان **للڤولغاتي** (*Volgate*) اللاتينية، طبعة القرن الرابع عشر من العهد القديم والجديد التي أنجزها القديس جيروم (St. Jerome) (انظر التراث اللاتيني): الأولى، ترجمها في عام 1590 غاسبار كارولي (1530 ـ 91) (Gaspar Karoli)، وهو بروتستانتي، والثانية، أنجزها في عام 1626 غيورغي كالدي (1530 ـ 1634) (Gyorgy Kaldi)، وهو كاثوليكي. وقد جرى تنقيحهما وأعيد نشرهما مرات كثيرة. اليوم، تتوفر الترجمات القائمة على الأصول العبرية واليونانية. وقد صدرت ترجمة للطبعة العبرية من **الأسفار الخمسة** (*Pentateuch*) **ومختارات من سفر الأنبياء** (*Haftaroth*) في عام 1939 وأعيد طبعها في عام 1984.

وجدت بعض النصوص الدينية المترجمة من اللاتينية إلى الهنغارية لمنفعة الراهبات في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. بين هذه النصوص، تبرز الـ *(1527) (Erdy Codex)* كأغنى مجموعة من الأساطير الهنغارية المتعاصرة.

القرنان السادس عشر والسابع عشر:

بقيت مملكة هنغاريا قوة عظمى، بثقافتها الغنية والتقبليّة، حتى نهاية القرن الخامس عشر. ولمّا فتح العثمانيون القسطنطينية في عام 1453، غزوا شبه جزيرة البلقان وأخيراً، في 1526، هزموا الهنغاريين والبوهيميين في معركة موهاكس. فانقسمت هنغاريا إلى ثلاث مناطق: الجزء الأوسط، الأكبر، وقع تحت الحكم التركي، والجزآن الغربي والشمالي حكمهما آل هابسبورغ، والجزء الشرقي حكمه أمراء ترنسيلفانيا. أصبحت اللغة المجرية هي الرابط المتبقي الوحيد الذي يصل المجريين في المناطق الثلاث. ازدهر الأدب، الأصلي والمترجم، ولقي مزيداً من التحفيز بفعل الشقاق الكاثوليكي. البروتستانتي. وقد بدأت الترجمات اللاأدبية، للنصوص الدينية في معظمها، بالظهور أيضاً، لكننا لا نمتلك أي سجلات لأي ترجمات لاأدبية لافتة بشكل خاص. لم تكن هذه الفورة القصيرة للترجمة نتيجة لتخطيط قومي بل لطموحات واهتمامات فردية بالقضايا الأدبية والدينية والفلسفية.

تتضمن بعض الأعمال الكبرى المترجمة في أثناء هذه الفترة **الحكايات الخرافية** (*Fables*) لأيسوب (Aesop)، التي ترجمها غابور بستي (Gabor Pesti) في عام 1536 وغاسبار هلتاي (Gaspar Heltai) في عام 1566؛ ومسرحية **إلكترا** (*Electra*) لسوفوكلس، التي اقتبسها بيتر بورنيميسا (Peter Bornemisza) في عام 1558؛ و مسرحية **أماريللي** (*Amarilli*) لكاستلتي (Casteletti)، التي اقتبسها بالينت بالاسي Balint (Balassi) عن الإيطالية في عام 1588؛ و **يافث** (*Jephte*) لجورج بوكانان (George Buchanan)، التي اقتبسها بالاسي أيضاً عن طبعة لاتينية في عام 1589. ظهرت أيضاً طبعة رائعة من **الترتيلة** (*Hymn*) الشهيرة لمارتن لوثر (Martin Luther) (انظر التراث الألماني)، التي ترجمها إلى الهنغارية شاعر بروتستانتي مجهول، في القرن السادس عشر. ونقلت **المزامير** (*The Psalms*) إلى ترجمات شعرية من قبل إستفان سيكلي (1548) (Istvan Szekely) وألبرت سنكي مولنار (1607) (Albert Szenci Molnar)، الأخيرة عن النصوص الفرنسية من ترجمة كليمنت مارو (Clement Marot) والسويسري تيودور دي بيز (Theodore de Beze). على الجانب الكاثوليكي، كان الكاردينال بيتر بازماني (Peter Pazmany) أحد المصلحين القياديين بالأسلوب الهنغاري.

عصر التنوير:

حكمت ماريا تيريزا (1717-80) كإمبراطورة هنغاريا (أو بالأحرى «ملك هنغاريا»، كما تم تتويجها وفقاً للدستور) وأرشيدوقة النمسا (1740 – 80) وأنشأت فوج الحرس الملكي الذي كان مؤلفاً من النبلاء الهنغاريين الشباب. لقد كانت هذه حقبة مهمّة من التاريخ الأورو – أمريكي: عصر إعلان الاستقلال الأمريكي الشمالي، العصر الذي سبق إعلان حقوق الإنسان والحقوق المدنية في فرنسا والذي شهد استبدال المعتقدات الاستبدادية بالبحث العلمي القومي في مختلف حقول المعرفة.

كان بضعة أفراد من الحرس الملكي لماريا تيريزا شعراء، ذوي تمكّن جيد من اللغات الأجنبية وحماسة شديدة لمُثل عصر التنوير. فحاولوا أن يرعوا هذه المُثل في هنغاريا بترجمة الأدب الغربي. لذلك اكتسبت الترجمة مهمّة جديدة لأجل الهنغاريين، وساعدت الأفكار والأساليب المختلفة للأعمال المترجمة في إغناء أدبهم الأصلاني.

في تاريخ الأدب الهنغاري، يعدُّ العام 1772 بداية العصر الجديد. فهذا هو العام الذي شهد نشر **مأساة أجيس** (*The Tragedy of Agis*) من تأليف غيورغي بسنيي (Gyorgy Bessenyei) المقتبسة عن دراما فرنسية مجهولة وفقاً لمبادئ **مقالة في الإنسان** (*An Essay on Man*)، لألكساندر بوب (Alexander Pope)، الذي كان بسنيي قد قرأه بالفرنسية. هذا العمل، زائد طبعة من **قصص** جان-فرانسوا مارمونتل (Jean – Francois Marmontel) التي ظهرت من ترجمة ساندور باروتشي (Sandor Baroczi) (1775)، وأعمال مختلفة أخرى (بعضها أيضاً كتبها أو ترجمها أفراد الحرس الملكي) شكّلت النواة لما أصبحت تعرف بالمدرسة الفرنسية. جوزف بتشيلي (1750-92) (Jozef Peczeli)، وهو قس كالفيني، ترجم أيضاً تشكيلة من المؤلفين والأعمال من الفرنسية، بمن فيهم ڤولتير (على سبيل المثال (*Zaire*) في عام 1784 و**هنرياد** (*Henriade*) في 1786 و**خواطر الليل** (*Night Thoughts*) لإدوارد يونغ (Edward Young).

ثمة مدرسة أخرى، أسسها الجزويتي (اليسوعي) دافيد باروتي سابو (David Baroti Szabo)، انشغلت بترجمة الكلاسيكيات اللاتينية إلى الهنغارية. فقد ترجم سابو **الإنيادة** (1810-13) لڤرجيل وشذرات من **الفردوس المفقود** (*Paradise Lost*) لجون ميلتون (John Milton) عن طبعة لاتينية. مع ترجمات سابو ومع ترجمات بندك فيراج (Benedek Virag) بدأ العصر المجيد لشعر هوراس (Horace) في هنغاريا حيث كانت هذه الترجمات هي التي ألهمت كاتب القصائد الغنائية الشهير دانييل برسنيي (1776-1836) (Daniel Berzsenyi). وتبع ذلك تدفّق متواصل من ترجمات هوراس واستمر حتى القرن العشرين. هذه الترجمات موثقة في أنطولوجيا بعنوان **هوراسنا** (*Horatius Noster*)، التي ظهرت في عام 1935، وقد حررها إيمري ترنشنيي-والدابفل (Imre Trenczenyi – Waldapfel). إنها موثقة أيضاً في (*Opera Omnia*) **الأعمال الكاملة لهوراس** التي حرّرها غابور ديفيشري (Gabor Devecseri) في عام 1961. يضم المترجمون المشهورون الآخرون من المدرسة اللاتينية ميكلوس ريفاي (Miklos Revai) وجوزف راجنيس (Jozef Rajnis).

فيما يتعلق بالألمانية، فقد تمّ اقتباس الأعمال المشهورة من ذاك العصر، مثل **محاكاة ساخرة للإنيادة** (*Aeneid – travesty*) لألويز بلوماور (Aloys Blumauer) ومسرحيات أوغوست فون كوتسيبويه (August von Kotzebue)، بدلاً من ترجمتها إلى الهنغارية. كان فرنك كازنتشي (Ferenc Kazenczy) أحد أهم مترجمي الأدب الألماني في أثناء تلك الحقبة.

ترجمة شكسبير:

بدأ العصر الذهبي لشكسبير في هنغاريا بعمل فرنك كازينتشي الذي ترجم **هاملت** (*Hamlet*) عن الألمانية في 1790. بعد كازينتشي، قام مترجمون قليلون ببعض المحاولات الضعيفة لنقل عناوين كبيرة أخرى، لكن ساندور بيتوفي (1823-49) (Sandor Petofi)، وميهالي فوروسمارتي (1800-55) (Mihaly Vorosmarty) وجانوس أراني (1817 – 82) (Janos Arany) هم الذين خططوا معاً لإغناء الأدب الهنغاري بترجمة مسرحيات شكسبير كلّها. لقد تعثّر هذا المخطط عندما توفي بيتوفي، الذي

لم يكن قد ترجم سوى مسرحية **كوريولانوس** (*Coriolanus*) في 1848، في ساحة المعركة في عام 1849 في أثناء حرب الاستقلال. تابع فوروسمارتي، الشخصية البارزة من الرومانتيكية القومية الهنغارية، [المشروع] ليترجم **يوليوس قيصر** (*Julius Caesar*) وأجزاء من **روميو وجولييت** (*Romeo and Juliet*) و**الملك لير** (*King Lear*). وترجم أراني **هاملت** و**حلم ليلة صيف** (*A Midsummer Night's Dream*) و**حياة وموت الملك جون** (*The Life and Death of King John*).

استمر السعي لتقديم ترجمات أخرى وأفضل لشكسبير بعد الثلاثي العظيم: بيتوفي وفوروسمارتي وأراني. في أثناء النصف الأول من القرن العشرين، تولت جماعة جديدة من الشعراء المترجمين المشهورين، الذين كانوا ينشرون في مجلة **الغرب** (*Nyugat*)، تزويد الجمهور الحديث بترجمات الأعمال الكاملة لشكسبير، بما فيها السونيتات. منذ الحرب العالمية الثانية، نشرت بضع سلاسل من الأعمال الكاملة لشكسبير بالهنغارية.

الترجمة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر:

بعد طرد الأتراك، الذي بدأ في أواخر القرن السابع عشر، حاول ملوك هابسبورغ أن يدمجوا هنغاريا في إمبراطوريتهم. بالنتيجة، حلت الألمانية تدريجياً محل اللاتينية في الترجمة الشفهية والترجمة اللاأدبية للوثائق الرسميّة في معظمها. بعد قرون الانشغال شبه الكلي بالنصوص الأدبية، بدأت ترجمة الوثائق الرسميّة بشكل جدي في القرن الثامن عشر، وتبعتها ترجمة النصوص التقنية في القرن التاسع عشر.

الترجمة اللاأدبية:

حتى نهاية القرن الثامن عشر، كانت النصوص الرسمية والتقنية في مملكة هنغاريا تُكتب باللاتينية، كما كانت بالفعل في بضعة بلدان أخرى من أوروبا. في حين كان هذا الوضع يشجع ويسهل الاحتكاك مع البلدان الأخرى فقد أخَّر تطوير الثقافة القومية. فكانت إحدى تبعات ذلك هي عدم وجود أي إرشاد رسمي للمترجمين الكتابيين والشفهيين. وكان الاستثناء الوحيد هو وجود ورش قليلة لأجل الترجمة والترجمة الشفهية من وإلى الهنغارية ولغات الأقليات الأخرى في البلد، التي تم تقديمها في مكاتب الحكومة المركزية.

بعد فاصل زمني قصير في ثمانينيات القرن الثامن عشر (1780)، عندما حاول الملك جوزف الثاني أن يدخل الألمانية لغةً رسمية وحيدة، بدأ الكفاح من أجل الهنغارية. وقد انتهى هذا في 1867 بنيل هنغاريا الحكم الذاتي الداخلي كجزء من الملكية النمساوية ـ الهنغارية الثنائية. عند هذه النقطة، أصبحت هنغاريا بلداً متعدد اللغات. لضمان الحقوق المتساوية في التشريع والإدارة والاقتصاد للمواطنين الذين لم تكن لغتهم الأم هي الهنغارية، أنشأت الحكومة مكتب الترجمة المركزي التابع لرئاسة الوزراء في 1869. هذه المنظمة لا تزال تقوم بوظيفتها كمكتب للترجمة والتصديق حتى اليوم. مع ذلك، لم يبدأ المترجمون الكتابيون والشفهيون بتنظيم أنفسهم في أجسام مهنية حتى بعد الحرب العالمية الثانية.

فيما يتعلق بالترجمة التقنية، نشرت الدورية الشهرية (**المجموعة العلمية**، 1817 -41) (*Tudomanyos Gyujtemeny*) مقالات حول النقد الأدبي والدراسات التاريخية؛ وأصدرت أكاديمية العلوم الهنغارية، الفاعلة منذ 1830، مجلة **المخزون العلمي** (*Tudomanytar*)، التي كانت تغطي تشكيلة

مـن الحقول التقنية: العلـوم الطبيعية والفيزيائية، الطب، الجغرافيا، التاريخ، علـم الاجتماع وهلم جرّاً. إن معظـم المقالات في هذه المجلة كانت ترجمات، بشـكل رئيس مـن الإنكليزية والفرنسـية والألمانية. بالتدريج، بدأت مجلّات تقنية أخرى تظهر بالهنغارية. وتضم هذه مجلة **التاريخ** (*Szazadok*) (**قرون**؛ 1867 ـ...)، والمجلة الفصلية (*Ethnographia*) (1890 ـ...). هذه المجلات تغلب عليها المقالات المترجمة الكثيرة.

العلاقات الفنلندية ـ الأوغرية وترجمة النصوص الفولكلورية:

تختلـف اللغـة الهنغارية اختلافاً كبيراً عن اللغـات الأخرى في المنطقة وكانت تعدُّ عموماً ذات أصـل غامض. لقد حاول عدد من العلماء أن يتعقّبوها رجوعاً إلى تشـكيلة من اللغات الشرقية، بما فيها العبرية التوراتية. في عام 1769، بدأ جانوس ساجنوفيكس (Janos Sajnovics)، وهو عضو هنغاري من جماعة نمساوية ـ هنغارية من الفلكيين العاملين في النروج الشمالية، بدراسة لغة السكان المحليين. في عام 1770، نشـر كتاباً باللاتينية حاول أن يبرهن فيه أن الهنغارية ترتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة اللابية (Lappish). إذ تنتمـي اللابية، مثل الفنلندية والإسـتونية، إلى الفرع الفنلنـدي (Finnic) من عائلة اللغات الفنلندية ـ الأوغرية. وقد ألهم الاكتشـاف بعض المؤلفين ليكتبوا قصـائد وروايات حول المَلكية الفنلندية ـ الإستونية ـ الهنغارية. فتبعت ذلك فورة من نشاط الترجمة في هذا الحقل.

منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى الأزمنة الحديثة، كان الألسنيون الهنغاريون يجمعون النصوص الفولكلوريـة لـلأمم الفنلندية ـ الأوغرية الصـغيرة في روسـيا ويقومـون بترجمات حرفيـة لأجل التحليل اللغـوي والإثنوغرافي. وقد تُرجمت شـذرات مـن **الكاليفالا** (*Kalevala*)، الملحمـة القومية للفنلنديين، للمـرة الأولى مـن قبل ايسـتفان فابيـان (Istvan Fabian) في 1826؛ وظهرت الترجمـة الكاملة الأولى للنص، بترجمة فرديناند بارنا (Ferdinand Barna)، في 1871. أما الطبعة الأكثر شعبية من **كاليفالا**، بترجمة بيلا فيكار (Bela Vikar)، فقد ظهرت في 1901 وأعيد نشرها منذئذ بضع مرات. وترجم ألادار بان (Aladar Ban) الملحمة الإستونية **كاليفيبويغ** (*Kalevipoeg*) في عام 1911.

بقي الاهتمام الخاص بأدب أمم البلطيق حيّاً إلى القرن العشـرين. فقد نشـرت ترجمات لسلاسـل من أعمال روائيين إستونيين في الثلاثينيات. والمؤلفون الفنلنديون الأكثر شعبية في هنغاريا اليوم هم ميكا والتـاري (Mika Waltari) وڤاينـو لينـا (Vaino Linna)، والمؤلف الإسـتوني الأشـهر هو جان كروس (Jaan Kross). في أثناء العقود الأربعة من الحكم الشيوعي في هنغاريا، تعرَّف القراء أيضاً إلى مؤلفين كثيرين قديمين وحديثين من مختلف أمم الاتحاد السـوفييتي السـابق، وتُرجم معظـم هؤلاء المؤلفين إلى الهنغارية بوساطة الروسية.

بدايات نظرية الترجمة:

بدأت البيانات النظرية حول الترجمة بالظهور بالهنغارية في وقت مبكّر يعود إلى القرن السابع عشر، عندمـا دافـع الكاردينال بيتر بازماني عن الترجمة الاصـطلاحية، الموجهة بلغة الهـدف. على مدى قرن بعد ذلك، وفي الوقت نفسـه الذي ظهرت فيه ترجمة فرنك فرسـيغي (Ferenc Verseghy) للمارسـييز [النشيد الوطني الفرنسي] (La Marseillaise) (1794)، حاول معجب آخر بالثورة الفرنسية، جانوس

باتسانيي (Janos Batsanyi)، أن يقدم نظرية عامة للترجمة ركّز فيها على المفارقة القديمة **للخيانات الجميلة** (*Les Belles Infideles*) (راجع التراث الفرنسي).

دافع باحثون آخرون عن تشكيلة من المبادئ. فقد اعترض العاطفي جوزف كارمان (Jozef Karman) بأنه قد تمت ترجمة أكثر مما ينبغي. ورفض جوزف بتشيلي (1750 ـ 92) (Jozef Peczeli) مفهوم الحرية في الترجمة وكان غابور دوبرنتي (1758 ـ 1851) (Gabor Dobrentei) أكثر اهتماماً بكيف كان شكسبير سيكتب لو كتب بالهنغارية.

نحو منتصف القرن التاسع عشر، ميَّز فرنك تولدي (1805 ـ 75) (Ferenc Toldy)، الذي يُعدُّ أبو التاريخ الأدبي الهنغاري، بين الأمانة للمضمون والأمانة للشكل وأنكر التعايش الممكن للنمطين. أما كارولي شاش (1829 ـ 1905) (Karoly Szasz)، من الناحية الأخرى، فقدعارض هذا الرأي ونجح في ترجمة قصائد ملحمية عظيمة من بضع لغات وتقديمها للقاريء الهنغاري.

يمكن إيجاد ملخص لهذه الآراء لدي رادو(1883) (Rado). لقد كان أنتال رادو (Antal Rado) (1862 –1944) مترجماً للشعر الإيطالي، الذي كتب أيضاً عملاً نظرياً حول فن الترجمة (رادو 1909).

من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين:

لقد عرَّف مترجمو أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين القراء الهنغاريين على طيف واسع من الآداب الأجنبية. فقد ظهرت بالهنغارية تقريباً كل أعمال غوته وشيلر وديكنز وبلزاك وڤيرن ودوماس وهوغو وزولا وإبسن وبو. وتُرجمت **الليالي العربية** (*The Arabian Nights*) [ألف ليلة وليلة] عن الفرنسية. إن كل عقد تقريباً منذ 1860 فصاعداً قد شهد ترجمة روائي روسي مشهور آخر: تورغينيف في الستينيات، تولستوي في السبعينيات، دوستويفسكي في الثمانينيات، تشيخوف في التسعينيات وغوركي في العقد الأول من القرن العشرين.

ثمة ثلاثة إنجازات بارزة من هذه الحقبة تستحق ذكراً خاصاً. فقد بدأ كارولي بيرتشي Karoly (Berczy) ترجمة **يفغيني أونيغن** (*Yevgeny Onegin*) لبوشكين (Pushkin) عن طبعة بودنشتت الألمانية في 1863، لكنه بعدئذ، بوحي من جوِّ العمل، تعلم اللغة الروسية وأنهى ترجمته عن اللغة الأصلية في 1866. ولم يترجم ڤيلموس غيوري (Vilmos Gyory) **دون كيخوته** (1873 ـ 76) لسرفانتس فحسب، بل كتب أيضاً طبعة مبسطة منها لأجل الشباب (1875). إن **سيرانو** (*Cyrano*) لإميل أبرانيي (Emil Abranyi)، بإيقاعها المؤثر إلى درجة عالية وقافيتها المميزة، والتي تقوم على مسرحية شعرية من تأليف روستاند (1896) (Rostand)، كانت ناجحة في حد ذاتها بقدر ما كانت ناجحة في أصلها الفرنسي.

بتشجيع من العلاَّمة الكلاسيكي كارولي كيرنيي (1897 ـ 1973) (Karoli Kerenyi)، أطلق الناشر أوفيسينا (Officine) سلسلة من الترجمات الأدبية في منتصف ثلاثينيات القرن العشرين (1930) تحت عنوان **كلاسيكيات ثنائية اللغة** (*Bilingual Classics*)، حررها كيرينيي.

تضم أشهر الشعراء ـ المترجمين من القرن العشرين ميهالي بابيتس (Mihaly Babits)، ديسو كوشتولانيي (Dezso Kosztolanyi) وأرباد توت (Arpad Toth)، الذين كانوا ينتمون إلى الجماعة التي كانت تنشر في مجلة (*Nyugat*) وتولوا تقديم الأعمال الكاملة لشكسبير بالهنغارية (راجع ما سبق).

يضـم أولئـك الذيـن أنتجوا ترجمات شـعرية لأعمال مؤلفـين طليعيين مثل جيمس جويس ومارسـيل بروسـت، أبرزهم ألبرت غيرغياي (Albert Gyergyai) ومارسـيل بندك (Marcell Benedek) عن الفرنسية، ألادار شوبفلين (Aladar Schopflin) وتيفادار شيناي (Tivadar Szinnai) عن الإنكليزية، جوزف توروتشي. تروستلر (Jozef Turoczi – Trostler)عن الألمانية، جوزف ريفاي (Jozef Revay) و ميهالي أندراس روناي (Mihaly Andras Ronai) عن الإيطالية، أندريه غاسبار (Endre Gaspar) عن الإسبانية، هوغو غالرت (Hugo Gallert) وزولتان تروكسانيي (Zoltan Trocsanyi)عن الروسية ، جانوس تومكسانيي (Janos Tomcsanyi) عن البولندية، هنريك هاجدو (Henrik Hajdu) و ساندور كرويتـزر (Sandor Kreutzer) عن السـكاندينافية، وغيولا غرمانوس (Gyula Germanus) ، إرڤين باكتـاي (Ervin Baktay) وريسـو هونتي (Reszo Honti) عن اللغات الشـرقية. وقدعمل بعض هؤلاء المترجمين بشكل لصيق مع المؤلفين الذي ترجموهم، على سبيل المثال تراسل هنريك هاجدو بشكل منتظم مع سلما لاغرلوف (Selma Lagerlof) وتراسل هوغو غالرت مع غوركي.

أصـبح بعض أبرز الشـعراء ـ المترجمين من هذه الحقبة ضحايا للاضطراب السياسي والاجتماعي للعصر. فقد نجا غيورغي فالودي (1910 ـ 2006) (Gyorgy Faludi) ، الذي اقتبس ـ أكثر مما ترجم ـ عمل الشـاعر الفرنسـي القروسطي ڤيّون Villon ، من السجن وشتى التجارب المؤلمة قبل أن يهاجر (أولاً إلى فرنسا، ثم إلى شمال أفريقيا وإنكلترا، وأخيراً إلى كندا) هرباً من الرعب النازي والستاليني. وانهار أتيلا جوزف (1905 ـ 37) (Attila Jozef) ، الذي ترجم أنطولوجيات من الشـعر الروماني والتشـيكي والسلوفاكي في زمن كانت الصداقة فيه بين الجيران ملاحقة، تحت ضغط التجارب التحليلنفسية ومكائد الحزب الشيوعي وفي النهاية قام بالانتحار. أما ميكلوس رادنوتي (1909 ـ 44) (Miklos Radiotin) ، مترجم الشـعراء الفرنسيين ومترجم أنطولوجيا على **خطا أورفيوس** (*Orpheus nyomaban*, 1942) فقد وقع ضحية القتلة النازيين. وعانى أنتال سرب (1909 ـ 45) (Antal Szerb) ، مؤرخ الأدب، المؤلف، الناقد والمترجم، من المصير نفسه. لقد حرّر سرب الأنطولوجيا ثنائية اللغة (*Szaz vers*) (**مئة قصيدة**، 1944) ، وهي مجموعة من أفضل الترجمات الهنغارية من الشعر الحديث.

مثل معظم أوجه الحياة الأخرى في هنغاريا، فإن سـياق الترجمة قد تم تشـكيله في أثناء الفترة من 1945 إلى 1989 بقـرار قوى الحلفاء تخصـيص هنغاريـا إلى منطقة النفوذ السـوفييتية. بدأت الأعمال، المحظورة سـابقاً، من تأليـف الكتاب الروس والكتاب الآخرين من المنطقة نفسـها بالظهور بالهنغارية. لقد تأثرت طريقة الترجمة بالمطالبة المفاجئة بتشجيع أدب العالم الشيوعي، بما في ذلك أدب اللغات المجهولة لأي شـخص في هنغاريا باسـتثناء حفنة من اللغويين. فقد كان الشاعر، الذي يدعى مترجماً بشكل ظالم، يتلقى ترجمة نثرية أو «خام» قام بها لغوي. ثم كان عليه\ ها أن يـ\تصـوغ شـعراً هذه الترجمة الخام لنص أصـلي لم يكن \ تكن ملماً\ ـة غالباً بسياقه الثقافي. هذه هي الكيفية التي تم بها إنتاج **أنطولوجيا الشعراء الألبان** (*Alban koltok*) (*1952*) وكتاب**المرآة الصغيرة للأدب المنغولي**، (*A Mongpe irodalom kistukre*) (1965). هذه الممارسة أصبحت واسعة الانتشار وقد تم اتباعها أحياناً حتى في حالة اللغات المعروفة.

بغض النظر عن الضغط السياسي والتسامح مع الترجمات ذات النوعية الرديئة، فقد استمر السعي إلى تحفيز الترجمة الأدبية ذات الجودة العالية. كان غيزا كوموروتشي (Geza Komoroczy)، ساندور راكوس (Sandor Rakos) وساندور ويؤروس (Sandor Weoros) بين أولئك الذين ترجموا أعمالاً أدبية أقدم مثل القصائد الغنائية وملحمة جلجامش السومرية. ترجم إستفان ميساروس (Istvan Meszaros) وغراسيا كيرينيا (Gracia Kerenyia) طيفاً / من الأعمال البولندية الكلاسيكية والحديثة، من النثر والشعر على التوالي. وتمت أيضاً ترجمة عدد من المؤلفين الأمريكيين الجنوبيين والكاريبيين في أثناء هذه الفترة. في 1977، منح زولتان سوكا (Zoltan Csuka) جائزة ناثهورست الدولية (FIT – Nathhorst) من أجل ترجماته عن الصربية والكرواتية والسلوڤينية والمقدونية والبلغارية.

في عام 1956، ظهرت الدورية الشهرية **العالم الواسع** (*Nagyvilag*): إنها تستمر في نشر الترجمات والمقالات ومراجعات الأدب الأجنبي المطبوع. حرر غيورغي سوملیو (Gyorgy Somlyo)، مترجم الشعر الفرنسي والإسباني، روزنامة (Arion)، كانت تحتوي على ترجمات إلى ومن الهنغارية. والسلسلة المديدة شعر **غنائي من العالم** (*Lyra Mundi*) تنشرها دار يوروبا، وسلسلة **لآلئ الأدب العالمي** (*A vilagirodalom Gyongyszemei*) تنشرها دار مورا (Mora): كلتا السلسلتين تتكونان من ترجمات للشعر العالمي.

أصبح قسم المترجمين في اتحاد الكتاب الهنغاريين عضواً في الاتحاد الدولي للمترجمين (FIT) في عام 1961. ونشر مجلة الاتحاد الدولي للمترجمين، **بابل** (*Babel*)، من عام 1975 إلى 1988 في بودابست وحررها من عام 1977 إلى 1988 المترجم الهنغاري غيورغي رادو (Gyorgy Rado)، الذي مُنح جائزة ناثهورست (FIT) في عام 1987.

بعد عام 1945، وخصوصاً في أثناء 1956 و1957، غادر عدد من المترجمين والمؤلفين هنغاريا. لم تكن هذه الموجة الأولى من هجرة الكتاب. فقد كان بعض المؤلفين والمترجمين الشيوعيين قد فروا بعد 1919 إلى النمسا وألمانيا وفرنسا وبشكل خاص إلى الاتحاد السوفييتي. لقد تابعوا الترجمة في بيئاتهم الجديدة لكنهم عادوا إلى هنغاريا بعد استلام الشيوعيين للسلطة ونشروا ترجماتهم هناك. حاول أولئك الذين هاجروا إلى إسرائيل ومختلف البلدان الغربية بعد 1945 أن يرعوا الأدب الهنغاري هناك بنشر الترجمات إلى الهنغارية. وقد ضمت هذه الترجمات مجموعة **الشجرة المجهولة** (*The Unknown Tree*) (1975)، وهي مجموعة من الشعر البولندي نشرها بالترجمة الهنغارية غيورغي غوموري (Gyorgy Gomori) في واشنطن في 1978. ونشر رومان ريزيك (Roman Rezek) ترجماته لأعمال الفيلسوف الكاثوليكي الفرنسي تيلار دو شاردان (Teilhard de Chardin) في البرازيل في أثناء الستينيات.

عندما انهار النظام السياسي الشيوعي في هنغاريا في (1989 – 90)، بدأت تختفي مطالبه بخصوص نشر الكتب. فتوقفت الترجمة الإلزامية للأدب الشيوعي وعاد بعض المؤلفين والمترجمين من الذين هاجروا إلى الغرب.

في عام 1966، نشر لوراند تاموتشي (Lorand Tamoczi) **دليل المترجم: نظرية وتطبيق الأدب الخاص** (*The Translator's Handbook: Theory and Practice of Special Literature*). وهو ملخص للمعارف والمعلومات العامة لأجل المترجمين اللاأدبيين. ونشرت مجموعة من المقالات من تأليف 29 مترجم رائد بعنوان **الترجمة اليوم** (*A mufordítas ma*)، في 1981.

تدريب المترجم:

في عام 1973، تم إنشاء مركز تدريب المترجمين [الكتابيين] والمترجمين الشفهيين (TCTI) في جامعة بودابست. بعد ذلك بعام، في 1974، بدأ عدد من الجامعات الهنغارية الأخرى بإدخال برامج تدريب للمترجمين، وهذه البرامج يقدمها اليوم طيف واسع من المؤسسات الأكاديمية في بودابست ودبرين وبيكس، من بين أمكنة أخرى.

يتم تدريس نظرية الترجمة اليوم في مؤسسات شتّى، من منظورين ألسني وأدبي. بالإضافة إلى الجامعات المختلفة، تضم هذه المؤسسات قسم المترجمين الأدبيين من جمعية الفيلولوجيا الحديثة ولجنة العمل التابعة لأكاديمية العلوم الهنغارية لأجل نظرية الترجمة. وكان المؤتمر الدولي الأول حول دراسات الترجمة سيعقد في هنغاريا في تشرين الثاني 1992 والثاني في أيلول 1996.

في عام 1990 انتخب مترجم احترافي للأدب الإنكليزي، الكاتب المسرحي أرباد غونتش (Arpad Goncz)، رئيساً للجمهورية.

وحتى الآن ليس للمترجمين الشفهيين منظمة تمثلهم في هنغاريا.

المصدر:

Routledge Encyclopedia of Translation Studies, edited by Mona Baker, London and New York: Routledge, 2000.

المترجم عدنان حسن:
ترجمت خمسين كتاباً..
وأطمح إلى ترجمة خمسين كتاباً آخر.

حوار: سلوى صالح •

تساهم الترجمة بدور كبير في عملية التبادل والتفاعل الثقافي بين الأفراد والشعوب والثقافات، تنتقل عبرها الأفكار والإيديولوجيات والمعلومات ومختلف أشكال المعرفة إلى لغات جديدة تحقق الاستفادة من علوم الآخرين، الأمر الذي يجعل الترجمة إحدى الحاجات العليا للبشرية.

عدنان حسن مترجم سوري من مواليد اللاذقية 1958، حائز على إجازة في اللغة الإنكليزية وآدابها من جامعة تشرين في اللاذقية. في رصيده خمسون كتاباً مترجماً في شتى الاختصاصات تنوعت بين الأعمال الأدبية والعلمية والفكرية. عمل مع عدد من دور النشر السورية (دار المدى، دار قدمس، دار الحوار، دار ورد، دار كنعان، دار الكنوز الأدبية، دار دال)، إضافةً إلى الهيئة العامة السورية للكتاب. عمل مع دور نشر غير سورية مثل (دار الورّاق، مؤسسة البابطين، دار الكتاب العربي). بالإضافة إلى المقالات المترجمة في بعض المجلات مثل (**المعرفة - النهج – جسور ثقافية**) والأخيرة ساهم فيها بشكل منتظم منذ العدد الأوّل بسلسلة تراث الترجمة عند الشعوب. حائز على جائزة سامي الدروبي الثالثة للترجمة لعام 2020، وجائزة مجمع اللغة العربية الأردني لأفضل كتاب مترجم لعام 2021.

• صحافية سورية .

في عددها الجديد تستضيف مجلة **جسور ثقافية** المتخصصة بالترجمة المترجم عدنان حسن لإلقاء الضوء على تجربته الغنية في مجال الترجمة من خلال الحوار الآتي:

- تعدّدت تعريفات الترجمة وتباينت توصيفاتها... ماهو تعريفك الخاص للترجمة وكيف ترى أهميتها في التواصل بين الشعوب؟

الترجمة جسر تواصل بين الشعوب والأمم والحضارات، ونافذة على العالم، وأداة للتثقيف واكتساب المعارف ومواكبة التطور الحضاري والثقافي للشعوب الأخرى، وهي أيضاً وسيلة للتعريف بالذات عبر ترجمة الأعمال الأدبية والفكرية والفلسفية إلى اللغات العالمية ونشرها وتوزيعها خارج البلاد، والهدف منها هو التعريف بثقافة البلاد وإنجازاتها الحضارية وتقديم أفضل صورة عنها.

وهنا يمكن أن نتذكر تجربتين غنيتين عرفناهما في النصف الثاني من القرن العشرين، هما التجربتان الصينية والسوفييتية. فقد قام الصينيون عام 1949 بإحداث دار للنشر باللغات الأجنبية قامت بترجمة أعمال أدبية وفكرية لكتّاب صينيين إلى اللغات العالمية ومنها العربية، وكانوا يصدرون مجلة **الأدب الصيني** باللغات العالمية ومجلات مصوّرة منوّعة موجهة إلى الشعوب الأجنبية.

ومثلهم فعل السوفييت الذين أحدثوا دار التقدم لترجمة الأعمال الأدبية والفلسفية من اللغة الروسية إلى اللغات العالمية ومنها العربية، ودار رادوغا لترجمة الكتب العلمية الروسية ونشرها. ومثلهما فعل البلغاريون والألمان الشرقيون لكن بشكل محدود.

- معروف أنك تفضل ترجمة الكتب ذات الموضوعات الشائكة المثيرة للجدل... ما الذي يغريك في هذه الموضوعات؟

الكتب ذات الموضوعات المثيرة للجدل تستهويني لأنها تدفع القارئ إلى إعادة التفكير في المسلّمات والبديهيّات التي يؤمن بها والبحث عن أجوبة جديدة للأسئلة، وتحفّز على الحوار وتجدّد الفكر. فهي مثل رمي حجر في بركة ماء، لأن الفكر إذا لم يتحرك ويتجدّد فإنه يستنقع ويتعفّن مثل الماء الراكد. حتى الإيديولوجيات السائدة أو اليقينيات الكبرى بحاجة إلى مثل هذه الكتب لكي تختبر مدى راهنيتها ومناعتها وصمودها أمام سيرورة التطور وتيار الزمن.

- ذكرت في أحد لقاءاتك الصحفية أنك واجهت صعوبات في ترجمة كتاب «الملكية الإسلامية» تأليف عزيز العظمة، ماهي هذه الصعوبات؟

ترجمت هذا الكتاب بتكليف من دار قدمس، وهو يعالج إشكالية السلطة والمقدّس والعلاقة بين السلطتين الدينية والسياسية عبر التاريخ الإسلامي بالمقارنة مع أنظمة الحكم المسيحية والوثنية. فهو كتاب موجّه إلى القارئ الأوروبي المثقف أو الباحث أو الأكاديمي بحكم عمل الدكتور العظمة كأستاذ جامعي آنذاك في أوروبا. وتكمن الصعوبة في أن الدكتور العظمة يستخدم مصطلحات إنكليزية لا

يمكن ترجمتها إلّا بالمفردات التراثية الأصلية باللغة العربية التي لا توجد إلّا في كتب التراث. لذلك تردّدت في الموافقة على ترجمته في البداية، لكنني قبلت التحدّي ووافقت بشرط أن يقوم المؤلف نفسه بمراجعة الترجمة، فوافق كل من الناشر والمؤلف على شرطي هذا. وكانت فرحتي كبيرة حين قرأ المؤلف الترجمة وبعث لي برسالة مقتضبة تنمُّ عن رضاه عن الترجمة مع بعض الملاحظات والتعليقات. وبذلك رفع عن كاهلي مسؤولية أدبية ثقيلة.

- ترجمت العديد من الكتب عن لغة وسيطة غير لغتها الأصلية... إلى أي مدى تكون هذه الترجمة دقيقة وأمينة؟

يختلف الوضع من كتاب إلى آخر. على العموم تكون الدقة والأمانة في الكتب العلمية والفكرية أكثر منها في الروايات، لأن الترجمة العلمية والفكرية تتطلب الدقة في اختيار المصطلحات لإيصال الأفكار والمفاهيم بدقة، أما في الأعمال الأدبية فتتطلب الترجمة الأمانة في الأسلوب والبلاغة والرشاقة في التعبير عما يودُّ المؤلف توصيله للقارئ. العقدة هنا تكمن في مواصفات الترجمة الإنكليزية الوسيطة. فقد عانيت من هذه المشكلة في ترجمة كتاب **اعترافات عربي طيب** المترجَم عن العبرية لأن الترجمة الإنكليزية كانت ركيكة وأقرب إلى اللغة الصحفية منها إلى اللغة الروائية. أما كتاب **لغز العقل** المترجم عن الإيطالية فقد وجدته سهلاً ومطواعاً لأن الترجمة الإنكليزية كانت سلسة ورشيقة مع أن النص فلسفي معقد.

بالمناسبة هذه الإشكالية قائمة منذ زمن طويل، فهي تذكرني بالحملة الشعواء على جورج طرابيشي حين ترجم فرويد وهيغل عن الفرنسية، والانتقادات التي تساق بين الحين والآخر ضد ترجمات سامي الدروبي لأعمال دوستويفسكي عن الفرنسية. وهذه الحملة وتلك الانتقادات هي برأيي ظالمة، لأن الانتقادات يجب أن توجه إلى الترجمات الفرنسية الوسيطة. وهذه الإشكالية نلمسها في الاختلافات في ترجمة كتاب **رأس المال** لكارل ماركس بين ترجمة وزارة الثقافة السورية التي أنجزها أنطون حمصي عن الفرنسية وترجمة دار التقدم السوفييتية عن الروسية التي أنجزها الدكتور فهد كم نقش وترجمة دار ابن خلدون التي أنجزها فالح عبد الجبار عن الإنكليزية. إن المهنية تقتضي أن تتم مراجعة الترجمة وتدقيقها على النص الألماني الأصلي لأنه هو الفيصل والحكم.

- تنوعت مجالات ترجماتك بين الفكر والأدب والعلوم... أيُّ هذه المجالات يجذبك للترجمة أكثر من غيره؟ وهل لك أن تذكر لنا بعض الأمثلة؟

أنا أكثر انجذاباً إلى الكتب العلمية، وخصوصاً الكتب التي تجمع بين العلم والفلسفة، ومن العلوم التي أحب ترجمتها علم الفلك وعلم الكون (الكوزمولوجيا) وعلم البيئة (الإيكولوجيا) والفيزياء والخيال العلمي، وهكذا ترجمت **عربات الآلهة**، **صحوة الكرة الأرضية**، **دليل المكتشفات الفلكية**، **مستقبل الحياة**، **التصوّف الشرقي والفيزياء الحديثة**، وأخيراً صدر لي كتاب **ثوابت الطبيعة**، وهناك كتاب انتهيت من ترجمته بعنوان **علم الكون الجديد**.

وأُفضِّل أيضاً الدراسات الاقتصادية والسياسية، وفي هذا المجال ترجمت **الحروب على الموارد**، **أطوار التطور الرأسمالي**، وهناك كتاب **رأسمالية الكازينو** سيصدر قريباً عن دار نشر سورية جديدة، وهناك كتاب **القرن العشرون الطويل** الذي أبحث عن ناشر له.

- حصلت على جائزة أفضل ترجمة في العلوم الإنسانية 2021 عن كتاب من «الاستشراق إلى علم الشرق» للكاتب البوسني (أسعد دوراكوفيتش).. لماذا قيل عن هذا الكتاب إنه أشبه بحركة تصحيحية في حقل الدراسات الأدبية العربية؟

هذا الكتاب ترجمته بتكليف من مؤسسة البابطين ونشر في عام 2010 بعنوان: **علم الشرق** ضمن فعاليات مؤتمر الحوار بين الشرق والغرب في ساراييفو عاصمة البوسنة الذي دعيت إليه مع عدد من الأدباء والكتّاب ومحرري الصفحات الثقافية السوريين، وكانت فرصة طيبة للتعرف إلى مؤلف الكتاب الدكتور أسعد دوراكوفيتش، وهو عالم جليل متخصص في الاستشراق والدراسات الإسلامية في معهد الاستشراق في ساراييفو. يتقن العربية والإنكليزية، وترجم عدداً من الكتب مثل **القرآن الكريم** و**ألف ليلة وليلة** بالإضافة إلى عدد من الأعمال الأدبية المعاصرة. وقد أعادت دار نشر أردنية طباعة هذا الكتاب ونشرته تحت عنوان **من الاستشراق إلى علم الشرق** الذي منحه مجمع اللغة العربية في الأردن جائزة أفضل ترجمة في العلوم الإنسانية لعام 2021، لكنني لم أقبض قيمة الجائزة حتى الآن لأسباب روتينية غير مقنعة.

أما بخصوص الكتاب فلا يمكنني أن أقرّر إن كان أشبه بحركة تصحيحية أم لا لأنني لست متخصّصاً في التراث الإسلامي. لكنني أستطيع القول إن الكتاب يتميز بالجرأة في الطرح والمعالجة، وتتجلى الجرأة في المقارنة بين القرآن والشعر الجاهلي في موضوع البلاغة والإعجاز، ويقدم فهماً جديداً للشعرية وعدداً من المفاهيم والأفكار النقدية الجديدة.

- عدَّ إدوارد سعيد كتاب «سادة البشرية والمواقف الأوروبية» الذي ترجمته، مؤثراً مهمّاً في تطوير كتابه «الاستشراق». حدّثنا عن أهمية هذا الكتاب وحيثياته.

هذا الكتاب من تأليف فيكتور كيرنان (1913 ـ 2009)، أحد أهم المؤرخين البريطانيين المعاصرين، أمضى فترة من حياته في الهند وعاد منها في عام 1970 ليعمل أستاذاً للتاريخ الحديث في جامعة إدنبره

حتى تقاعد. شكّل مع المؤرخ الشهير إريك هوبسباوم وعدد من الكتّاب الآخرين ما تعرف بجماعة مؤرخي اليسار البريطاني التي عملت على إعادة كتابة التاريخ الاستعماري الإنكليزي من منظور جديد يفضح الممارسات الاستعمارية والمواقف الفكرية الغربية من الشعوب الأخرى، من هنا تأتي أهمية هذا الكتاب لكونه يمثل أصحاب الضمائر الحيّة في الثقافة الغربية المعاصرة، إلى جانب الأسترالي جارد دياموند والإيطالي دومينيكو لوسوردو والأمريكي نعوم تشومسكي وغيرهم.

- ماهي المعايير في اختيارك للكتب المراد ترجمتها؟ وهل فرضت عليك دور النشر كتباً لست مقتنعا بأهميتها، بمعنى هل واجهتك مشكلات مع دور النشر؟

هناك معياران أساسيان: معرفي وإيديولوجي. أقصد بالمعيار المعرفي أن يقدّم الكتاب قدراً من المعرفة الجديدة للقارئ ويشكّل إضافة إلى المخزون الثقافي العام وأن يطرح قضايا جديدة . أما المعيار الإيديولوجي فهو الخلفية الفكرية التي ينطلق منها المؤلف والأفكار التي يريد إيصالها إلى القارئ إذ يلعب الموقف الشخصي للمترجم دوراً في الاختيار، فما أراه جديراً بالترجمة قد يراه غيري خلافاً لذلك، والعكس صحيح.

ولقد حدث أن كلّفني ناشر بترجمة كتاب لم أكن مقتنعاً بأهميته، كما اعتذرت أكثر من مرة عن ترجمة كتاب بسبب عدم اقتناعي به. أمّا مشكلاتي مع الناشرين فقد كانت قليلة، وكانت تتعلق بتدخّل الناشر في الترجمة إذ عانيت كثيراً من مشكلة المراجعين والمدقّقين الذين يشوّهون النص أكثر مما يصحّحونه أو يتدخّلون بالحذف أو الإضافة ليفرضوا آراءهم الخاصة. فعلى سبيل المثال، قام مراجع كتاب **الأمم والنزعة القومية** بحذف بعض الهوامش والتعليقات التي لا تتوافق مع اتجاهه الفكري وترك في الترجمة أغلاطاً لم تكن موجودة أصلاً، وما زاد الطين بلّة أن الناشر وضع اسمه على الغلاف بوصفه محرراً.

- كيف تتعامل مع النص المراد ترجمته وماهي المراحل التي يمر بها حتى يصبح بين يدي القارئ؟

أنا لا أقرأ النص بالكامل قبل ترجمته حفاظاً على عنصر التشويق، بل أكتفي بقراءة الفهرس وقراءة مقاطع أو فقرات متفرقة لكي أكوّن فكرة أولية عامة عن موضوع الكتاب وأسلوب المؤلف. بعد الترجمة الأولية على الحاسوب مباشرة أراجع الكتاب مرتين، مرة من أجل المصطلحات، وأخرى من أجل الأغلاط النحوية والأسلوبية. وبعد طبع الكتاب ونشره أعيد قراءته وكأن مترجماً آخر هو الذي أنجزه.

- إضافة إلى ترجماتك من الإنكليزية إلى العربية... هل ترجمت بالمقابل من العربية الى الإنكليزية؟

لم أمارس الترجمة من العربية إلى الإنكليزية إلّا في حالات نادرة على شكل مقالات أو صفحات محدودة كخدمة شخصية لصديق أو لأحد المعارف، وذلك على الرّغم من العروض العديدة التي جاءتني أثناء مسيرتي المهنية. وقد تجنّبت الترجمة من العربية إلى الإنكليزية لسببين: الأول هو أن مخزوني اللغوي الأساسي من المفردات الإنكليزية هو مخزون علمي أكثر مما هو أدبي لأنني اخترت الفرع العلمي في الشهادة الثانوية ودرست سنتين في كلية الزراعة بجامعة تشرين قبل أن أتحوّل إلى الأدب الإنكليزي عندما تم إحداث قسم اللغة الإنكليزية وآدابها في جامعة تشرين في عام 1980. أما السبب الثاني فهو عدم وجود دور نشر في سورية متخصصة بنشر الترجمات من العربية إلى اللغات الأجنبية.

- بالعودة الى البدايات... كيف بدأت علاقتك باللغة الانكليزية؟ وكيف امتهنت الترجمة؟ وهل تذكر أوّل نص ترجمته؟

بدأت علاقتي الحميمة باللغة الإنكليزية منذ المرحلة الإعدادية. وهذه العلاقة فيها الكثير من المفارقة. فقد انقضى الفصل الدراسي الأول في الصف السابع دون أن أتعلم سوى الأحرف الأبجدية والأرقام فكانت علامتي متدنية جداً ما شكّل صدمة لي وإحراجاً أمام زملائي لأنني كنت متفوّقاً عليهم في كل المواد وكان ترتيبي الأوّل في محصلة الفصل الأوّل. وهذا ما شكّل لدي حافزاً عجيباً لتعلّم اللغة واستدراك النقص بالاعتماد على زملائي، لأنه لم يكن يوجد أحد في عائلتي يعرف الإنكليزية (أتكلم عن عام 1970 ـ 1971) فكانت النتيجة ممتازة، إذ أحرزت في امتحان الفصل الثّاني علامة شبه تامة. وهكذا بدأ تعلقي باللغة الإنكليزية واهتمامي بها إلى حدِّ الهوس والانبهار اللذين لم أتخلص منهما إلّا في وقت متأخر حين تعلّمت الألمانية وشيئاً من الفرنسية.

أما علاقتي بالترجمة فقد بدأت منذ 1982 حين بدأت العمل كمترجم في إحدى مؤسسات القطاع العام وكنت طالباً مستجداً في السنة الثانية بقسم اللغة الإنكليزية بجامعة تشرين. وبقيت في عملي هذا لمدة 35 سنة حتى تقاعدت، وكان عملي في تلك المؤسسة هو ترجمة كاتالوكات الآلات والنشرات الفنية الخاصّة بتركيبها وتشغيلها وصيانتها إضافة إلى ترجمة العقود والمراسلات التجارية مع الشركات

الأجنبيــة الصانعة لهــذه الآلات. وقد أكسبني هــذا العمل خبرة ثمينــة ومعرفــة لا بأس بها بالمصطلحــات الهندسيــة والتجارية استفدت منها حين اشتغلت بترجمة أطروحات التخرج لطــلاب الطــب والهندســة عن طريــق إحدى المكتبــات القريبــة مــن الجامعة، التــي كانت تقتطع نسبة مئوية من أجور الترجمة كعمولة.

- كيــف انتقلت بالتــالي الى العمل في مجال الترجمة الثقافية؟

قصة عملي بالترجمة الثقافية تعود إلى أوائل الثمانينيات أيضاً حين طلب مني الكاتب الراحــل **بوعلــي ياســين** - وكانــت تربطنــي بــه علاقــة قرابــة وصداقــة - أن أساعده في ترجمة المفردات والجمــل الإنكليزية في كتاب **الطوطــم والتابو** من تأليــف سيغموند فرويد الــذي ترجمــه عــن الألمانية. وبعــد الانتهاء من الكتاب عبّر عــن شكره لي وشجّعني علــى العمل في مجال الترجمــة الثقافية. تــردّدت كثيراً في البداية لأنني كنت أتهيّب العمل في المجال، لكنه ساعدني على تجاوز المشكلــة بــأن اقترح عليّ أن أبدأ بترجمة مقالات صغيرة. وهكذا بــدأت في عام 1984 بترجمة مقالة حول تشارلــز ديكنز مــن صحيفة **الغارديان ويكلــي** الأسبوعية التــي كانت تُوزع في سوريــة ونشرتها في جريدة **الوحدة** باللاذقية.

ثــم ترجمت ست مقــالات صحفية أخرى عن **مجلة سبوتنيــك** السوفييتية بالإنكليزية. لكنني توقفت عن الترجمة وإرسال المقالات إلى صحيفة **الوحدة** لأن المحرر الثقافي كان يتلاعب بالترجمة بشكل مزعج، وهكــذا توقفت لفــترة طويلة شملت سنــوات أدائي الخدمــة العسكرية لأعود بعدهــا إلى الترجمة في عام 1989 لكن بترجمة الكتب فكان أوّل كتاب ترجمته هو رواية **الوشيجة** للكاتب الأمريكي هنري ميلر التي لم تنشــر حتى عام 1996 في دار المــدى، وكنت قد ترجمت بعدها **عربات الآلهة** من تأليف إريش فون دانيكن و**الطهر والخطر** من تأليف ماري دوغلاس وقد صدر الكتابان في 1995 عن دار المدى أيضاً.

- هل لديك مشروع تعمل عليه حالياً؟ وما هو طموحك المستقبلي في مجال الترجمة؟

لــديّ مشروع، لكنه متعثّر ومؤجّــل. لقد ترجمت حتى الآن خمسين كتابــاً وأطمح إلى ترجمة خمسين كتابــاً آخر. وهــو مشروع كنت قد بدأتــه قبل الحرب على سوريــة حين استوردتُ حــوالي ثلاثين كتاباً من

بريطانيا عن طريق إحدى مكتبات دمشق. وهذه الكتب متنوّعة ومتعدّدة الاختصاصات والموضوعات وقمت باختيارها عن طريق الإنترنت بقصد ترجمتها ونشرها. إلّا أن الحرب وتداعياتها عطّلت مشروعي وأجّلته، لكنني سأعود إليه قريباً.

- هل تواكب نشاطات الهيئة العامّة السورية للكتاب: ندوة الترجمة، والخطة السنوية في إطار المشروع الوطني للترجمة؟

لا، للأسف، بسبب ضيق الوقت وانشغالي الدائم، وإقامتي في الريف.

- أحدث ترجماتك هو كتاب «ثوابت الطبيعة» الذي يتحدث عن عالم الظواهر الكونية ونشوء الحياة... ما أهميّة هذا الكتاب وسبب اختيارك له وما مدى صعوبة ترجمة كتاب علمي؟

أهمية هذا الكتاب تكمن في موضوعه واستنتاجاته. فهو يدرس الثوابت الفيزيائية المعروفة التي درسناها في الكتب المدرسية والجامعية، مثل ثابت بلانك وثابت الجاذبية وغيرهما، وكنّا نظن أنها مجرد رموز وأعداد رياضية. لكنّه يفاجئنا بأن هذه الثوابت لها دور أساسي ومركزي في نشوء الكون وتوازنه وبقائه بهذا الشكل الذي نعرفه، والأهم من ذلك إن الحياة نفسها لم تكن لتوجد بهذا الشكل الذي نعرفه ولمّا وجدنا نحن البشر لو اختلت هذه الثوابت زيادةً أو نقصاناً. إنه كتاب مثير للجدل ويستحق القراءة.

أما الصعوبة في ترجمة الكتب العلمية فتكمن في المفردات والمصطلحات التخصصية لكل علم. لذلك فإن هذا النوع من الترجمة يحتاج إلى امتلاك حد أدنى من الثقافة العلمية العامّة وإلى المعرفة الكافية بالمصطلحات التخصصية. وقد ساعدني في امتهان الترجمة العلمية ثلاثة عوامل هي: دراستي لمدة سنتين في كلية الزراعة، وعملي الوظيفي كمترجم تقني في إحدى مؤسسات القطاع العام، واهتمامي الشخصي ومطالعاتي للكتب والمجلات العلمية. وقد بدأت متابعتي للمجلات العلمية منذ المرحلة الثانوية مع مجلة **المعرفة** المصرية العلمية المصوّرة في السبعينيات ثم **سلسلة عالم المعرفة** الكويتية ومجلة **العلوم**، وهي النسخة العربية من مجلة **ساينتيفيك أمريكان** (*Scientific American*)، ومجلة **العلم في الاتحاد السوفييتي** بالإنكليزية (*Science in USSR*) وغيرها.

- هل تحمل ترجماتك بصمة خاصّة بك من حيث اللغة والأسلوب والعبارات والتراكيب؟

بالتأكيد، فلكل مترجم بصمته الخاصّة، أسلوبه الخاص، ومفرداته. هذا النوع من البصمة يكون أشد وضوحاً في ترجمة الأعمال الأدبية. فإذا أعطيت رواية أجنبية إلى خمسة مترجمين وكلّفتهم بترجمتها فسوف تحصلين على خمس ترجمات مختلفة، تحمل كل واحدة منها بصمة مترجمها، وقد تكون كلّها صحيحة ودقيقة، نسبياً بالطبع. أما في ترجمة الأعمال العلمية فإنّ هذا الاختلاف يكون كارثياً لأنه لا توجد سوى ترجمة صحيحة واحدة للنص العلمي.

- برأيك هل تختلف ترجمة الشعر والرواية والقصة عن ترجمة الدراسات العلمية والفلسفية؟ وأيّها تفضّل؟

نعـم تختلفان. ففي ترجمة الأجناس الأدبية يحتاج المترجم إلى استخدام مخزونه الثقافي والإبداعي لأن الترجمة الأدبية هي إعادة إبداع النص الأجنبي بلغة المترجم. أمّا في ترجمة الأعمال العلمية والفكرية فيتحـول المترجم إلى باحث وشارح ومفسر لكي يوصل الأفـكار الدقيقة للنص، وقد يحتاج إلى العودة إلى المراجـع والموسوعات والمعاجم المتخصّصـة في الحقل العلمي الذي ينتمي إليه الكتـاب. أنا أفضّل ترجمة الدراسات العلمية والفلسفية، لأنني أتحوّل إلى باحث وطالب، لذلك أعدُّ نفسي تلميذاً دائماً لأنني أكتسب مـن ترجمة كل كتـاب كمّاً من المعرفـة، وكل يوم أتعلم مفـردات ومصطلحات جديدة وأتعـرف إلى معانٍ جديدة لمفردات ومصطلحات أعرفها قبل.

- عانت سورية في السنوات الأخيرة من أزمات متعددة أولها الإرهاب وآخرها الزلازل... ما تأثير هذه الأزمات على عملك في الترجمة أوّلاً وعلى وضعك النفسي والشخصي ثانياً؟

كان تأثـير الحرب كبيراً على عملـي. فقد تعثّر مشروعي الذي بدأت به قبل الحرب وفقدت تواصلي مع دور النشر التي كنت أتعامل معها لأنّها إمّا توقفت عن النشر أو انتقلت إلى خارج سورية. وبقيت أشتغل مـع دار واحدة بالإضافـة إلى الهيئة العامّة السورية للكتاب. ثم جاء الحصار الاقتصادي وأزمة الكورونا وهبـوط الليرة وغلاء الأسعـار الفاحش الذي طال الكتب والمراجع والمعاجم، واختفت المجلات والصحف وتوقفـت معارض الكتب وأغلقـت مكتبات عريقة في دمشـق واللاذقية، وانقطع استيـراد الكتب العربية والأجنبية. فباتت شبكة الإنترنت هي نافذتي الوحيدة على العالم لمعرفة ما يجري ثقافياً في الخارج.

فالمترجـم يحتـاج إلى المتابعـة الدائمـة لحركة النشـر والترجمة لكـي يعرف ماذا يترجـم الزملاء المترجمـون في سورية وفي الأقطـار العربية ولكي لا يقع في مطب تكرار الترجمـة لعمل مترجم سابقاً. أما كارثة الزلازل فإنها بلا شك قد أثّرت كثيراً على نفسيتي وأعصابي وما زلت واقعاً تحت تأثيرها. والترجمة مهنة حساسة تتطلب الهدوء والاستقرار النفسي والإحساس بالأمان وانعدام القلق والهموم.

- بعـد تجربتـك الطّويلـة في ترجمة كتب كثـيرة... أي كتبك تعتـز بإنجازه أكثر من غيره؟

سـؤال صعـب! هنـاك أكثر من كتـاب: في الأدب رواية **النـاب الأبيض** لأنها تجسّد رؤيـة جاك لندن الإنسانية للحياة والصراع بين البشر والصراع مع الطبيعة التي ينتصر فيها الحب على الوحشية.

في العلـم أعتـز بكتاب **مستقبـل الحياة** لأنه يتطـرق إلى موضوع الكائنات المهـددة بالانقراض ودور الإنسـان في تخريـب الطبيعـة والبيئـة ويـدق ناقوس الخطر الـذي يهدد الحيـاة على الأرض. وفي حقل الدراسـات أعتز بكتاب **أطوار التطور الرأسمـالي** لأنه يدرس واقع الرأسمالية العالمية ومستقبلها وآفاقها من وجهات نظر متعددة ومختلفة ويعرض أحدث النظريات في هذا المجال.

على العموم أعتز بتجربتي مع دار قدمس التي تخصّصت بترجمة الكتب التاريخية عن التاريخ القديم لبلاد الشام والعراق والجزيرة العربية. فقد ترجمت لها **الماضي الخرافي: التوراة والتاريخ، داوود ويسوع، الاستشراق جنسياً، الملكية الإسلامية: السلطة والمقدس، العرب في جزيرة العرب** وغيرها.

- هل هناك كتاب تمنيت ترجمته ولم تستطع؟ وهل لديك كتاب شعرت بالندم لأنك ترجمته؟

كثيرة هي الكتب التي كنت أتمنى أن أترجمها ولم أستطع، وذلك إما لأن الوقت لم يسعفني أو لأن غيري قد سبقني إلى ترجمتها. فمثلاً كنت أتمنى لو ترجمت كتاب **الغصن الذهبي** من تأليف السير جيمس فريزر، وروايات هـ. لورنس، ورواية **موبي ديك** لهرمان ملفيل ورواية **نسترومو** لجوزف كونراد وأعمال ريتشارد دوكينز، وأعمال سلافوي جيجك، و**حكايات العبيد في أمريكا**، وأعمال بول بولز وأعمال نادين غورديمر، والقائمة طويلة.

أمّا عن الندم فلم أشعر به إلّا في حالات نادرة، كما حصل معي بعد ترجمة كتاب **سورية وإيران: تعاون وتنافس** الصادر في عام 1997، الذي ترجمته بتكليف من دار الكنوز الأدبية في بيروت. وهذا الكتاب يدرس العلاقة التاريخية بين إيران وسورية منذ انتصار الثورة الإيرانية في عام 1979 إلى عام 1995. وقد كتبه بالإنكليزية باحثان عربيان هما حسين ج. أغا وأحمد س. خالدي بتكليف من مركز أبحاث بريطاني هو المعهد الملكي للشؤون الدولية. أما سبب ندمي على ترجمته فيعود إلى كونه يدرس العلاقة السورية الإيرانية من وجهة نظر يطغى عليها المنظور الطائفي المذهبي، مثله في ذلك كمثل معظم الكتب والدراسات التي تنشرها مراكز الدراسات والأبحاث في الغرب. وقد صدر الكتاب في فترة لم يكن فيها الخطاب الطائفي والمذهبي صارخاً وطاغياً كما سيكون حاله قبيل الحرب السورية وفي أثنائها. مع ذلك فإنه كتاب مهم وتأتي أهميته من احتوائه على معلومات وتفاصيل لا يمكن للقارئ العادي، في ذاك الوقت، أن يعرفها عن طريق وسائل الإعلام العادية قبل انتشار الثورة المعلوماتية والفضائيات والإنترنت. وهو يذكّرني بأسلوب باتريك سيل الشهير.

- كيف تقيّم المشهد الثقافي في سورية بشكل عام وماهي مقترحاتك لتطويره؟

المشهد الثقافي بائس ومحزن. لا يمكن تطويره إلّا بالخروج من الوضع الاقتصادي والاجتماعي الكارثي. في الحروب والأزمات والكوارث تكون الثقافة أول الضحايا والخاسرين، وعند التعافي والنهوض تكون آخر المستفيدين. تصبح الثقافة ترفاً وبطراً عندما يكون الصراع من أجل البقاء هو السائد، وعندما تصبح لقمة العيش هي الهاجس. الثقافة تخضع لقوانين الاقتصاد والسياسة. يكفي أن نسأل أي دار نشر عن عدد الكتب التي تبيعها في السنة، ونتذكر كم مكتبة ما زالت تبيع الكتب في كل مدينة، كم دار للسينما، كم وكم وكم.

- هل تتابع مجلة جسور ثقافية وماهي ملاحظاتك عليها؟

نعم. أتابعها بانتظام، وأساهم فيها منذ العدد الأول بترجمة مقالات من موسوعة تراث الترجمة عند الشعوب، لذلك أعدُّ نفسي فرداً من أسرتها.

- هل لديك مؤلفات باللغة العربية أو الإنكليزية؟

لا.

- هل شعرت مرة أنك أنت من ألّف الكتاب الذي تترجمه؟ وهل تنشأ علاقة روحية بينك وبين الكاتب الذي تترجم له؟

لا، باستثناء حالات نادرة كما في رواية **السماء الواقية** لبول بولز. على العموم أحرص منذ البداية على ألّا أتماهى مع الكاتب والعمل وأحتفظ بمسافة نقدية، وحين ينشر الكتاب ويأخذ شكله النهائي أقرؤه بعين ناقدة وحيادية.

- هل لديك مقترحات لتطوير حركة الترجمة في سورية والارتقاء بها؟

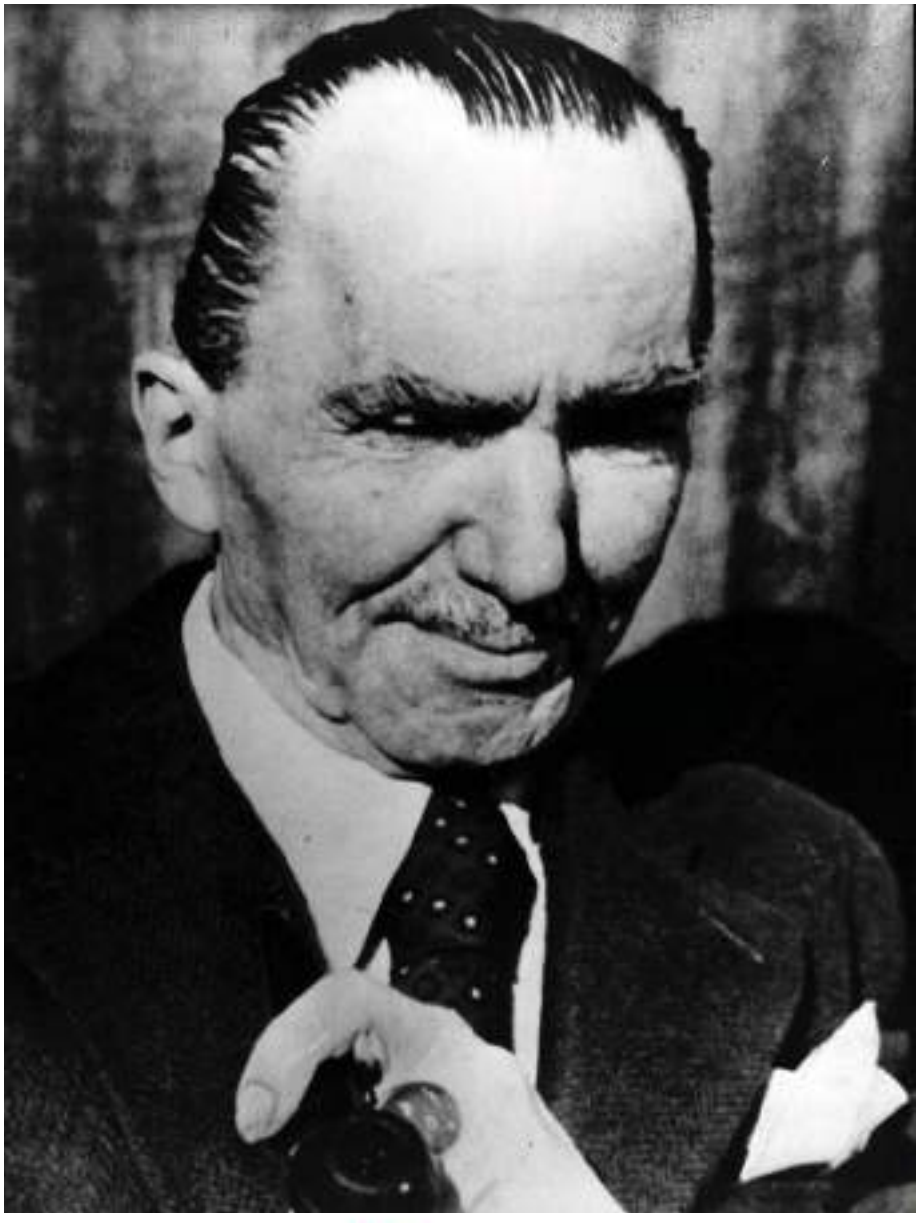
أقترح أولاً رفع أجور الترجمة وتعديلها بشكل دوري بما يتناسب مع التضخم النقدي ويواكب ارتفاع الأسعار بحيث تكون مكافئة أو قريبة من أجور الترجمة في البلدان المجاورة، وذلك لإيقاف هجرة المترجمين السوريين واستقطاب المترجمين الشباب. كما أقترح وضع إستراتيجية بعيدة المدى للترجمة تكون ثابتة ولا تتغير بتغير الأشخاص المعنيين، ولا تتأثر بالعلاقات السياسية والدبلوماسية بين الدولة السورية والبلدان التي ننقل ثقافتها.

وأدعو إلى إشراك الجامعات الحكومية والخاصّة وخصوصاً كليّات الآداب والعلوم والاقتصاد والعلوم السياسية في عملية الترجمة من خلال اتفاقيات ومذكّرات تفاهم بغية وصول منشورات الهيئة إلى جيل الشباب والطلبة. وفي المقابل تختار الهيئة بعض أطروحات الدكتوراه والماجستير للأساتذة من خريجي الجامعات الأجنبية وتترجمها وتنشرها.

كما أقترح فتح باب التبرعات والمنح من الأفراد والمنظمات والجمعيات المحلية والعالمية المعنية بالثقافة كاليونسكو مثلاً، وذلك بشكل شفاف ومعلن لتمويل ترجمة وطباعة كتب تحدد الهيئة عناوينها وتطرحها بإعلان رسمي لمن يود التبرع.

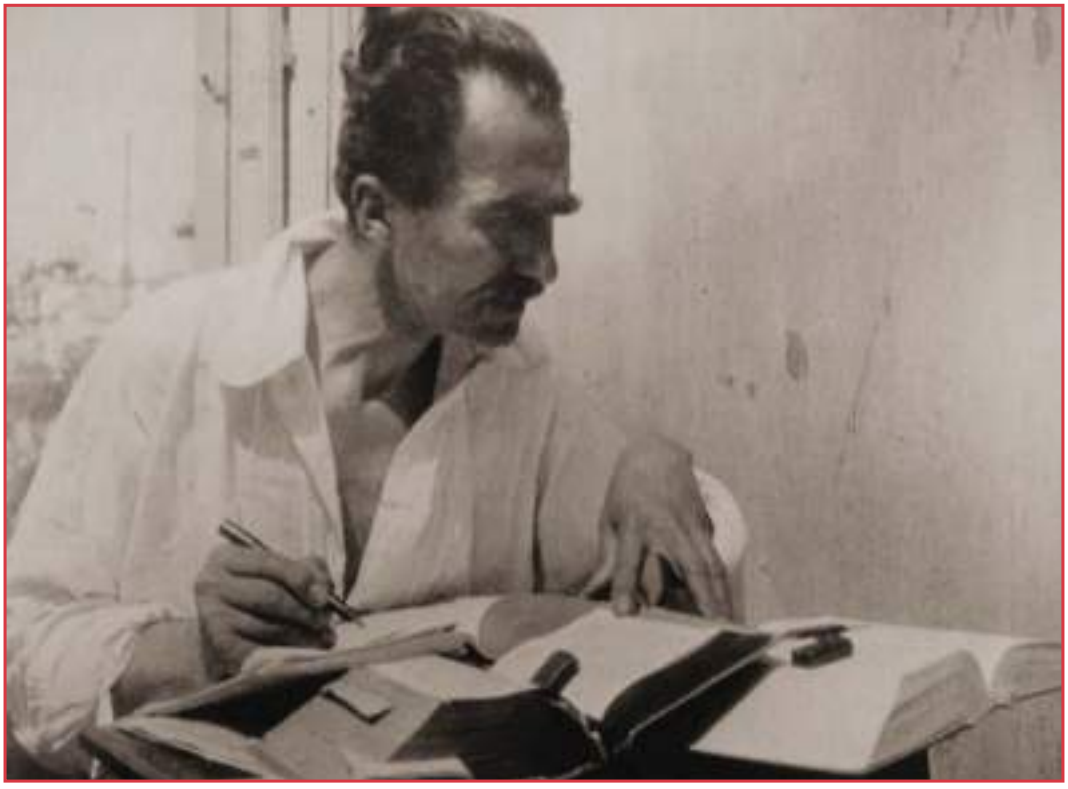
ومن المفيد تخفيف القيود الروتينية المالية والإدارية والرقابية على الهيئة العامّة السورية للكتاب ومنحها مزيداً من الاستقلالية والمسؤولية.

وأقترح تشجيع المبادرات الفردية عبر فتح الباب لاقتراحات الترجمة واستقبال الكتب المترجمة من خارج الخطة السنوية المحددة مسبقاً. وتأهيل مترجمين متخصصين والتعاقد معهم بعقود حصرية، وتدريس اللغتين اللاتينية واليونانية في كليات ومعاهد الترجمة السورية.



شخصية العدد

نيكوس كازانتزاكيس



نيكوس كازانتزاكيس (Nikos Kazantzakis)
(18 شباط 1883 - 26 تشرين الأوّل 1957)
لا أطمح في شيء... لا أخاف من شيء... أنا حرٌّ

من منّا لا يعرف نيكوس كازانتزاكيس، الكاتب والمفكر اليوناني، ذا الإنتاج الغزير لمجموعة متنوعة من الأعمال التي تسهم إسهاماً كبيراً في الأدب اليوناني الحديث. ومن منّا لا يعرف زوربا ورقصته الشهيرة، ورواية **الإغواء الأخير للمسيح** (*La Dernière tentation du Christ*)، و**المسيح يُصلَب من جديد** (*Le Christ recrucifié*) و**تقرير إلى غريكو** (*Rapport au Greco*)، تلك الأعمال الشهيرة التي كانت مثيرة للجدل، والتي أظهرته مشكّكاً، وغير مُسلِّم في بعض قيم ومعتقدات الدّين المسيحي، تعدُّ أيقونةً من أيقوناته التي خطّها من بنات أفكاره وروحه المفعمة بالصّدق والتأمُّل، ومن تجاربه التي أغنت الأدب والفلسفة والشعر.

ولد كازانتزاكيس خلال فترة ثورة جزيرة كريت ضد حكم الإمبراطورية العثمانية، في 18 شباط 1883، في هيراكليون، ولجأ مع عائلته لفترة قصيرة إلى جزيرة ناكسوس (Náxos) اليونانية في عامي 1897-1898. ودرس بالمدرسة التجارية الكاثوليكية الرومانية الفرنسية (Sainte-Croix)، حيث تعلّم هناك الفرنسية والإيطالية واطّلع على الحضارة الغربية. ثمّ عاد إلى هيراكليون وتابع دراسته الثانوية وحاز شهادة البكالوريا في عام 1902 بتقدير جيّد جدّاً، ودرس في كلية الحقوق في جامعة أثينا عام 1906، واستكمل بعدها دراساته العليا وحاز درجة الدكتوراه في الحقوق.

كان له باع في مجالات عدّة، ليس فقط بالتّأليف بل بالترجمة أيضاً، فترجم **الكوميديا الإلهية** لدانتي، و**هكذا تكلّم زرادشت** لنيتشه والنسخة الأولى من **فاوست** (*Faust*) لـ غوته، و**أوثيللو** (*Othello*) لشكسبير وترجم أفضل القصائد من الشعر الإسباني المعاصر وأهم الأعمال الفلسفية لأهم الفلاسفة.

ألّف كازانتزاكيس استناداً لأوديسة هوميروس أوديسةً خاصّة به تتألف من 33333 بيتاً، وقد حسبها بمنزلة الملحمة، كان قد بدأها من حيث انتهت أوديسة هوميروس.

كان أوّل ظهور له في الآداب اليونانية في عمله مرض العصر (*La maladie du siècle*)، وكتب دراما بعنوان **يبزغ الفجر** (*L' aube luit*)، نالت جائزة بمسابقة نظمتها الجامعة، ومُثِّلَت على مسرح أثينا في السنة التالية. ونشر كتابه الأوّل **الزنبقة والثعبان** (*Le lys et le serpent*) باسم مستعار كارما نيرفامي (karma Nirvami).

غادر إلى باريس حيث درس الفلسفة على يد الفيلسوف هنري برغسون (Henri Bergson)، وقدّم أطروحته الفلسفيّة عن نيتشه تحت عنوان «**فريدريك نيتشه في فلسفة الحق والدولة**»، وكان ذلك خلال عامي (1907-1909)، وكتب رواية **النفوس المحطّمة** (*Âmes brisées*)، التي نُشرت في الصحيفة الأثينية (*Noumasv*)، باسم مستعار أيضاً.

فيما يخصّ حياة كازانتزاكيس الشخصيّة، تزوج من غالاتيا أليكسيو (Galatia Alexiou) في عام 1911، في هيراكليون، وبقيا معاً مدّة خمسة عشر عاماً، ثمَّ انفصلا عام 1926، وفي عام 1945، تزوج من إلني ساميو (Eleni Samiou)، صديقته في رحلاته التي كان قد تعرف إليها في أثينا، في عام 1924.

في عام 1914، تعرّف إلى جورج زوربا الذي استوحى منه روايته الشهيرة **حياة ألكسيس زوربا**

ومغامراته (*Vie et aventures d' Alexis Zorba*)، التي حقّقت شهرة عالمية بعد أن تحوّلت إلى فيلم سينمائي من بطولة الممثل العالمي أنطوني كوين (Anthony Quinn).

في عام 1919، عيّنه رئيس الوزراء اليوناني مديراً عاماً لوزارة الإغاثة. وغادر إلى القوقاز لإغاثة اليونانيين الذين ظلمهم البلشفيون والأكراد. وترك الوزارة في عام 1920، وغادر إلى برلين. وزار مدناً ألمانية عدّة ووصل إلى فيينا ثم عاد إلى اليونان في عام 1921.

في عام 1922، أقام في فيينا ثم في برلين، وبدأ كتابة تراجيديا **بوذا** (*Bouddha*)، وخلال هذه الفترة أُصيب بمرضٍ جلدي غريب ممّا دفعه لدراسة فرويد والتعرف على التحليل النفسي.

جال العديد من البلدان في العالم، إنه بمثابة ابن بطوطة والسندباد، فقد كان يعشق السفر، ثم يعود ويكتب عن أسفاره ورحلاته، ما أغنى الأدب بكتبٍ ومقالات نشرت في صحف عدّة، ففي عام 1926، سافر إلى فلسطين وإسبانيا وإيطاليا، وفي نهاية السنة زار مصر والسودان وجبل سيناء ونُشرت انطباعاته عن سفره إلى إسبانيا وإيطاليا في صحيفة يومية في أثينا. ودَعته الحكومة السوفييتية للاحتفاء بالذكرى السنوية العاشرة لثورة أكتوبر في عام 1927، وعاد بعدها إلى روسيا، حيث تعرّف إلى الكاتب الروماني بانايت استراتي (Panaït Istrati)، وزار القوقاز (جورجيا وأرمينيا، وأذربيجان) وأوكرانيا، وعاد إلى أثينا برفقة استراتي.

كتب كازنتزاكيس في مقدمته لرواية زوربا:

«في حياتي، كانت الأسفار والأحلام صاحبة أعظم الأثر فيَّ، أمّا من البشر، سواء الأحياء أم الأموات، فلم يساعدني في كفاحي إلّا قلّة قليلة، مع ذلك إذا رغبت في ذكر الأشخاص الذين ظلّت بصماتهم عميقة في روحي، فلعلي أذكر ثلاثة أو أربعة: هوميروس، وبرغسون، ونيتشه، وزوربا».

في عام 1936، كتب روايتين باللغة الفرنسية **تودا-رابا** (*Toda-Raba*) و**حديقة الصخور** (*Le jardin des roches*)، مستوحاة من أسفاره إلى الصّين واليابان.

في عام 1946، دخل الحياة السياسية، وعُيّن رئيساً للمجلس الأعلى للحزب الاشتراكي، ثمَّ وزيراً، لكنَّه استقال ليستأنف نشاطه الأدبي في حرية.

عام 1947، عُيِّن مستشاراً أدبياً في اليونسكو، وأدار مكتب ترجمة الكلاسيكيات الإنسانية مدّة من الوقت، كما ظهرت رواية أليكسيس زوربا في اللغة الفرنسية في العام نفسه.

لم يتوقف نيكوس كازانتزاكيس عن الكتابة الأدبية والمسرحية والترجمة، واستمرّ في سفره ولقاءاته مع كتّاب شعراء وفلاسفة ومتصوفين إلى أن توفي في 26 تشرين الأوّل عام 1957، عن عمرٍ ناهز 74 عاماً، بعد صراعٍ طويل مع المرض. نُقل جثمانه إلى أثينا، حيث رفضت الكنيسة الأرثوذكسية دفنه، وذلك بسبب أعماله المثيرة للجدل والتي كان قد وضعها الفاتيكان ضمن القائمة السوداء، ثم نُقل إلى هيراكليون، وعرض للحج العام في الكاتدرائية، وأقيمت مراسم جنائزية وطنية، ودُفِنَ في 6 تشرين الثاني عام 1957.

كتب نيكوس كازانتزاكيس عندما وضع الفاتيكان كتاب **الإغواء الأخير للمسيح** ضمن القائمة السوداء:

« أيها الآباء المقدّسون لقد قدمتم لي اللعنة أمّا أنا فأقدم الشكر لكم أتمنى أن يكون ضميركم صافياً كضميري...وأن تكونوا أخلاقيين ومتدينين مثلي».

ومن أقواله المأثورة المستقاة من روايته تقرير إلى غريكو التي تعبِّر عن تفكيره الحرّ والصوفي: «**قلت لشجرة اللوز: حدثيني عن الله يا أخت... فأزهرت شجرة اللوز**».

الروح الحديثة:
كازانتزاكيس وبعضُ معاصريه [1]

تأليف: ألفريد أوين ألدريج

ترجمة: د. باسل المسالمة •

ألفريد أوين ألدريدج (A. Owen Aldridge) (1915 - 2005) : **وُلِدَ في نيويورك وهو أستاذ الأدب الفرنسي والأدب المقارن في جامعة إلينوي في إربانا في الولايات المتحدة من عام** 1967 **حتى عام** 1986. **كان ألدريج أيضاً مؤسساً ومحرّراً لمجلة «دراسات الأدب المقارن»، ومؤلّفاً لكتب تناولت مجموعة واسعة من الدراسات الأدبية والثقافية..**

لا يُعَدُّ كازانتزاكيس ممثلاً للروح الحديثة لمجرّد أنه يرتبط في عقل الناس بأنطوني كوين (Anthony Quinn) الذي لعب شخصية زوربا اليوناني، ولا لأنّ روايتين من رواياته ألهمت فيلمين من أكثر الأفلام السينمائية نجاحاً في العقد الماضي: الأول أمريكي بعنوان «زوربا اليوناني» (Zorba the Greek)، والثاني فرنسي بعنوان «ذاك الشخص الذي يجب أن يموت» (Celui Qui Doit Mourir). حققت الروايتان اللتان استند إليهما هذان الفيلمان، حتى في أمريكا، مدحاً نقدياً وشعبياً قبل إطلاق هذين الفيلمين.

تظهر الروح الحديثة في عمل كازانتزاكيس من خلال فكرة السفر التي عَبَّرَ عنها بأنها دافعٌ وإرضاء ووسيلة لتحقيق الذات. احتلَّت فكرة السفر مكانةً مهمّة أيضاً في عصر النهضة، إذ يمكن أن نلحظ موقفين متعارضين. اعتذر الفرنسي الإنساني مونتين (Montaigne) في مقالته بعنوان «في الغرور» في عام 1588 عن ولعه بالسفر، الذي عدَّهُ في الأساس هوايةً تافهة أو عديمة الجدوى، لكنه حاول أن يقنع نفسه وقرّاءه أنّ السفر يمكن أن يكون تمريناً مفيداً في بعض الأحيان. إنّ الشعور بأنه يجب على المرء أن يعتذر عن المتعة

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

1) العنوان الأصلي للمقال: « The Modern Spirit: Kazantzakis and Some of His Contemporaries »

التـي يحصل عليهـا من السفر هو أمر يناقض الروح الحديثة. وهذا الموقف هو من بقايا الميول المخزية في العصور الوسطى التي رأت أنَّ أيَّ شكل من أشكال السلوك الجسدي الممتع هو خطيئة إلى حدٍّ ما، ومن ثَمَّ يجب إدانته.

وعلـى النقيض من الموقف الجبان والدفاعي لمونتـين، مَجَّدَ مايكل درايتون (Michael Drayton)، وهو إحدى الشخصيات في عصر النهضة، الجانبَ المغامر من السفر في «قصيدة إلى رحلة فيرجينيا» في عام 1606.

يا أصحاب العقول الشجاعة والبطولية،
يا مَن تستحقون اسم بلادكم؛
الذي لا يزال الشرف يلاحقه،
سافروا، واقهروا،
بينما يتسكع ويعبث آخرون
هنا في الوطن، بخجلٍ وعار.

يمكـن إدراج هذه الأبيات في نصٍّ شعري لأحد أعمال كازانتزاكيس الشعرية، ولا سيّما إكماله الملحمة هوميروس، **الأوديسة** (*The Odyssey*): **تتمة حديثة**، إذ يصعب تمييز هذه الأبيـات عن الخطابات الفعليـة التي تقدّمها الشخصية المشتقة من العنوان: أوديسيوس. وهذه الأبيات لا تلخّص نسخة شخصية أوديسيوس التـي صوّرها كازانتزاكيـس فحسب، بل تلخّص أيضـاً روح المغامرة والتقـدّم والابتكار، وهي خصائـص تُميّز الروح الحديثة، فضلاً عن القلـق، الذي غالباً ما يُفسَّر بأنه شعور مصاحب لا ترغب فيه هذه الروح كثيراً.

ربمـا كان والـت ويتمـان (Walt Whitman) أول شاعـر جسّد علـى نطاق واسع الموقـف الإيجابي والمتفائـل لأبيات درايتون، وقـد وصف كازانتزاكيس شعر ويتمان ذات مرة بأنـه «الرياح، والبحر، والنور، والفرح معاً».[2] أكد ويتمان في **أغنية الطريق المفتوح** الآتي:

أشقُّ طريقاً واسعاً على قدم وساق بمتعة وسرور،
العالمُ أمامي معافى وحر،
والدرب البني الطويل أمامي يقودني أينما أختار.

ليسـ مـن الضروري تحديـد أوجه التشابـه بين أبيـات درايتون وويتمـان في قصيـدة كازانتزاكيس الملحميـة، فأبيات هذه الملحمة جميعها البالغ عددها 33333 تقريبـاً تجسِّدُ روحَ الاستقلال التي أظهرها الترحال الجسدي. يؤكّد أوديسيوس حين يلخّص كل المسرّات المادية أنّ «الطعام والنبيذ مفيدان إذا تحوّلا إلى سفـر» [II، 869]. يُطلـقُ كازانتزاكيس على بطله لقـب «رجلٌ كثير الأسفار». تُوبّـخ أسرةُ أوديسيوس وأبناء بلده كلّهم، الذين يمثّلون العادات والتقاليد والنظام، أوديسيوس على حبّه للتجوال، غير أنّ التجديد يبرز في هذا الشخص على أنه قوة عتيدة تفوق المألوف.

2) Helen Kazantzakis, *Nikos Kazantzakis: A Biography* (Simon and Schuster, 1968), p. 223.

يَلْحَظُ كيمون فريـر (Kimon Friar) في هذا المضمار أنّ عمل كازانتزاكيس الشعري المميز يمثّل «محاولةً ملحمية درامية جديدة للإنسان الحديث بحثاً عن الخلاص.»[3] وبناءً عليه، فإنّ الإنسان الحديث يشبه المسافر في أنه لا يعرف ما لديه قبل أن يشرع في رحلته، ولا ما يسعى إلى طلب النجاة والخلاص منه.

ليست روح العصر، بطبيعة الحال، التفسير الوحيد لحب كازانتزاكيس الآسر للسفر، وهذا الحب متجذّرٌ بعمق في شخصيته. وبصرف النظر عن العدد المثير للإعجاب لكتب الرحلات والأسفار التي كتبها، لدينا دليل من كاتب سيرته الذاتية على أنه كان يعاني من حب التجوال الذي لا يمكن علاجه. اعترفَ ذات مرة بالآتي: «تحدثُ صراعاتٌ مخيفة في أعماقي. أعتقدُ أنني سأموت إذا بقيتُ مدّةً طويلة في مكان واحد.»[4] وقد أكّد، في إحدى محاضراته المصوّرة عن رحلاته، أنّ «السفر والاعتراف (إذ إنّ الإبداع هو الشكل الأسمى والأكثر دقّة من أشكال الاعتراف) كانا من أعظم أفراحي في الحياة.»[5]

نجد، في العمل نفسه، بياناً صريحاً لفرح مماثل في الروح الحديثة يشعر به المؤلّف:

«أشعرُ بالسعادة حين أرى جيل الشباب يحتقر قيمنا القديمة ويكتشف قيماً جديدة. أنا سعيدٌ لأنني أشعر على نحو ملموس بالخطوة الهائلة نحو الأمام التي اقتطعتها الحياةُ من شبابي إلى جيل الشباب الآخر، الشباب الحديث. أحبُّ هذا الإيقاع السريع. لا أستطيعُ أن أتحمّل حركةً آمنة وغير محسوسة. أودُّ أن أرى الحياة تمضي مبتعدة عني قدر الإمكان قبل أن أموت. فيا لها من متعة أن نتحدّث مع شخص أصغر سناً منّا، وأن نراه يسخر من الأشياء التي كان الناس يحبونها في شبابهم! يا لها من فرحة أشعر بها أنّ الحياة تتوق إلى أن تتركني وراءها، ولا تهتم بي؛ تقفز نحو شباب آخرين، تنجذب إلى عقول مظلمة أخرى! لكنني لستُ مهزوماً أو متروكاً وحيداً، لأنني لستُ غاضباً. كما أنني لا أبكي حين أسمعُ الشباب، بل أضحك وأستهزئ بصحبتهم.»[6]

نجد، في هذا التحليل للذات، جانباً واحداً من أهم الموضوعات المتطورة التي تكمن وراء أعمال كازانتزاكيس الرئيسة: مفهوم العدمية البطولية. يرى أوديسيوس، المهووس بالمفهوم الكوني للموت، أن الحياة سعي دؤوب يصل إلى الإنجاز في لقاءٍ سام نهائي. ينتصر على الموت بالسعي إليه. واجه كازانتزاكيس في أسفاره الخاصة مظاهرَ في الحياة الواقعية لهذه الروح في كل من سيبيريا وإسبانيا.[7] عادلتْ أسفارُهُ نوعاً ما تطوُّر فلسفته وأسهمت فيها.

بعد أن دخل نيتشه حياته الفكرية، سافر الشاعر في رحلة إلى جميع أنحاء ألمانيا وسويسرا وفرنسا، متبعاً خُطا الفيلسوف الألماني، وأبدى «تطابقاً متقدّماً مع بطله.»[8] أوقد اهتمامُهُ الأدبي بالقديس

3) Introduction to *The Odyssey: A Modern Sequel* (Simon and Schuster, 1958), p. xii.
4) Pandelis Prevelakis, *Nikos Kazantzakis and His Odyssey*, trans. Philip Sherrard (Simon and Schuster, 1961) p. 172, n. 1.
5) Prologue to his *Spain*, trans. Amy Mims.
6) *Spain*, p. 19.
7) *Spain*, p. 29.
8) Prevelakis, p. 23.

فرانسيس شعلةَ الرحلة إلى أسيزي في إيطاليا، التي استمرّت أكثر من شهرين.[9] أشار العديد من النقاد إلى أنّ حياة كازانتزاكيس وفلسفته وأعماله الأدبية كانت ملأى بالتناقضات والتعارضات. أكمل جزءٌ من سفره حياتَهُ الأدبية وعمَّقها، وقدّم له جزءٌ آخر وسيلةً للهروب من ولعه بالكتب الذي كان في الوقت نفسه لعنته وغذاءه. كان كازانتزاكيس، مثل نيتشه، مفكراً ينجذب إلى ما هو بدائي. أدرك كازانتزاكيس شخصية «زوربا» خاصته عن طريق السفر.

ومع ذلك، إذا اقتبسنا من كيمون فرير مرة أخرى، على الرغم من أنّ كازانتزاكيس «تجوّل حول العالم، إلا أنه انجذب مرّةً تلو الأخرى إلى ملاذ الناسك.»[10] على الرغم من أنّ رحلاته الفعلية أخذته إلى جميع أنحاء القارة الأوروبية وجزء كبير من آسيا، بما في ذلك الاتحاد السوفييتي بأكمله تقريباً، سافر كازانتزاكيس أيضاً في خياله، وأجرى رحلةً طويلة إلى مسقط رأس دانتي، وشكسبير، وإل غريكو، وسرفانتس من حجرته الأدبية.[11]

وحين أُشيرُ إلى فكرة أو موضوع السفر والرحلات في حياة كازانتزاكيس وأعماله، فإنني لا أحاولُ إعادة النقد إلى الوقت الذي بلغ فيه المؤلّف عمر الستين، لمّا «لَحَظَ الجمهور كُتبَ أسفاره فحسب»، بل إنني أربطُ فقط الدليل الواضح جداً في أعماله الرئيسة مع شهادة صديقه وكاتب سيرته الذي يشير إلى أنّ «كازانتزاكيس لم يستطع تصوّر أيّ شكل من أشكال النشاط غير السفر والكتابة.»[12] إنّ مفهوم الحياة نفسه على أنه رحلة لهو مفهومٌ مبتذل، والتلميحات في الأدب إلى الحاج المتحمّس وزيارته للأماكن المقدسة منتشرةٌ على نطاق واسع. غير أنّ حقيقة أنّ الاستعارة مبتذلة لا تقلّل من أهميتها حين يطبّقها كازانتزاكيس على نفسه. كتب الآتي: «أُكابدُ في كفاحي. أتطلّعُ نحو الأمام مثل أوديسيوس، لكنني لا أعرف ما إذا كنتُ سأصل إلى إثاكا. ما لم تكن الرحلة نفسها هي إثاكا».[13]

يرى بريفيلاكيس أن الموضوعات الفلسفية العظيمة الثلاثة لأعمال كازانتزاكيس هي، أولاً، العدمية الديونيسيية أو العدمية المتفائلة (التي يُعَدُّ السفر جزءاً مهماً منها)؛ ثانياً، مفهوم السوبرمان؛ ثالثاً: فكرة إفلاس الحضارة الغربية أو انحلالها.[14] يمكن القول، على مستوى ملموس أكثر، إنّ الموضوعات الثلاثة الأساسية لأعمال كازانتزاكيس تتألف من الآتي: أولاً، متعة السفر؛ ثانياً، الفلسفة الكونية؛ ثالثاً، النضال من أجل الحرية السياسية والفكرية. تُجمَع هذه العناصر الثلاثة وتُلخَّص في الصفحات الافتتاحية من «زوربا اليوناني»: «إلى متى ستبقى على هذه الحال وأنت تمضغ الورق وتغطي نفسك بالحبر؟ لمَ لا تأتي معي؟ بعيداً هناك في القوقاز آلاف الناس في خطر. دعنا نذهب وننقذهم ... ربما لن ننقذهم. ألا تعظ الناس بمقولة «إنّ الطريقة الوحيدة لإنقاذ نفسك هي محاولة إنقاذ الآخرين؟»... حسناً، إلى الأمام، يا سيدي».

---

9) Prevelakis, p. 19.
10) Introduction to *The Odyssey* …, p. xxv.
11) Prevelakis, p. 28.
12) Prevelakis, p. 133.
13) Prevelakis, p. 18.
14) Prevelakis, p. 16.

مـن المؤكد أنّ هذا الخطاب يلخّص فكر كازانتزاكيس في أبسط مصطلحاته الأساسية. يمكن وصف المشاعـر التـي صوّرها بأنها ماديةٌ ملأى بالمتعـة ومشبعة بالإيثار، وهي طريقة أخـرى للنظر إلى العدمية الديونيسيية. إنّ فهم هذا المستوى الأساسي أو الأولي من فكر كازانتزاكيس لن يمنعنا من إدراك أنّ أعلى خطـوة في الوجـود بالنسبة إليه هي «الانغماس فيمـا وراء البشرية وتعرُّف الكـون كلّه»، الحي وغير الحي أيضـاً.[15] هذه درجة من التصوّف الذي لا تستطيع البشرية كلّها – ولا سيّما البشرية الحديثة – الوصول إليها، لكنّ الخطوة الأولية الشجاعة والمغامرة لرؤية كازانتزاكيس للحياة ما هي إلّا انعكاس للعالم المعاصر الذي يحاول الإنسان الحديث فهمه جيداً.

ما يغيب على نحو ملحوظ عن فكر كازانتزاكيس على جميع المستويات، كما لاحظنا سابقاً، هو هوسه بالخطيئـة أو الذنـب، الذي ميّز معظـم الأدب العظيم في الماضي. يستخـدم كازانتزاكيس رموز المسيحية الأرثوذكسيـة لشـرح رؤيته الدينية التي تمجّد التجربة دون تدخل مفهـوم الخطيئة. في بداية كتاب **الآلام اليونانيـة** (*The Greek passion*)، يقـدّم الكاهن عقيدة «الكلمات التـي تصبح جسداً».[16] وفي **زوربا اليونـاني** (*Zorba The Greek*)، يُفسِّـر النقـاد سرَّ التجسيـد بالبطن الذي يشـكّل «الأساس الراسخ؛ الخبز والخمر واللحم هي الأساسيات الأولى؛ فقط بالخبز والخمر واللحم يمكن للمرء أن يخلق الله».[17] يقـول الـراوي وهو يتأمل أنه إذا تمكّـن من عيش حياته كلّهـا: «فيجب أن أملأ روحي بالجسـد، وأن أملأ جسـدي بالـروح. في الواقع، يجـب أن أوفِّق في النهايـة في داخلي بين الخصمين الأبديـين».[18] يستخدم كازانتزاكيـس مصطلـح «الخطيئة المميتـة» (mortal sin)، لكنه يعرّفها بأنها انتهـاكٌ «لقوانين الطبيعة العظيمة».[19] وبناءً عليه، حين يوبّخ الراوي في **زوربا** نفسه على الإخفاق في اغتنام فرصة اغتصاب أرملة مغرية وفاتنة، فإنه قد شَعَرَ بالفعل كما لو أنه «ارتكب خطيئة مميتة».[20] لا يرتقي أوديسيوس فوق ضعف القلق بشأن الرذيلة فحسب، بل يُظهِرُ نفسه تماماً دون أيّ وازع في مسألة إرضاء غرائزه الجسدية. يكذب أوديسيوس علـى مينيلايـس (Menelaous)، في الكتاب الثاني، من أجل تنفيـذ عملية اختطاف هيلين. ولا يـرى كازانتزاكيـس هذا عيباً في شخصيته، بل خاصية أساسية لـ «هذا القلب الواسع النهم الذي يحب الأشياء كلّها الموجودة في الأرض الساطعة، التي لا ترتبط بأحد».[21]

في تصويـر كازانتزاكيـس المجـازي للميتافيزيقيا المسيحيـة، **الآلام اليونانية**، نجـد أنّ الشخصية الوحيـدة التي تمتلئ بمشاعـر الذنب هي شخصية يهوذا. الشخصية التي تمثّل المسيح (في المجاز المزدوج لتلاعب الآلام المحلي والحياة الفعلية للقرية) تواجه اقتناعاً مؤقتاً بالذنب، إذ يُغطّى وجهه في هذه الأثناء بالجذام، ولكن حين يتخلّص من ذنبه ويقبل نفسه كما هي، فإنّ الجذام يتلاشى.

---

15) Introduction to *The Odyssey* …, p. xiii.
16) Trans. Jonathan Griffin (Simon and Schuster, 1954), p. 10.
17) *Zorba the Greek*, trans. Carl Wildman (Simon and Schuster, 1953), p. 115.
18) *Zorba the Greek*, p. 74.
19) *Zorba the Greek*, p. 121.
20) *Zorba the Greek*, p. 123.
21) *The Odyssey* …, trans. Kimon Friar. Book IX, lines 690-691.

أجدُ صعوبةً في قبول تأويل باندليس بريفيلاكيس (Pandelis Prevelakis)، الذي يفسّر السفر إلى جانب التعلُّم، وتجربة الزمن على أنها عناصر «الخطيئة»، التي كانت قد دمّرت شعور كازانتزاكيس بالانسجام مع ثقافته وبيئته الأصلية.[22] ومهما كانت القوى التي أدّت إلى تحرّره الفكري، فإنه لا يراها على الإطلاق من منظور الندم أو الذنب. إذا كان لا بد من التفكير في دافع السفر في عمل كازانتزاكيس وحياته، فيجب ربطه بمفهوم «الدفعة الحيوية»[23] (élan vital)، الذي استمدّه كازانتزاكيس من الفيلسوف بيرغسون بدلاً من أيّ فكرة عن الخطيئة أو الذنب.

أجرى كازانتزاكيس، في عملين على الأقل من أعماله، مسحاً للموضوعات البارزة في الأدب المقارن، وذكر أن «قائدي الخاص هو ليس أحد قادة الروح البشرية الثلاثة، كما أنه ليس فاوست (Faust)، ولا هاملت (Hamlet)، ولا دون كيشوت (Don Quixote)، بل إنه دون أوديسيوس (Don Odysseus) فقط».[24] يُعَدُّ أوديسيوس، رجل الأسفار والأفعال، نقيضَ النوع الفكري والمتردد من هاملت، أو قد يُرى على أنه المثال الأكثر تطرّفاً للمماطلة وهو أوبلوموف (Oblomov). ثمة العديد من أوجه الشبه، من الناحية الظاهرية، بين أوديسيوس الذي يصوّره كازانتزاكيس ونوع آخر من الشخصيات المشهورة وهو دون جوان (Don Juan). غير أنّ فكرة دون جوان الرئيسة أو موضوعه، مثل فكرة هاملت الرئيسة أو موضوعه، متجذّرةٌ في الماضي مع هوسها المنطقي بالذنب. لدى فاوست أكثر القواسم المشتركة مع أوديسيوس. حتى في أصول العصور الوسطى للأسطورة، مثّل فاوست متمرداً عظيماً. ومع ذلك، حوّل غوته هذا النوع إلى تمثيل متفائل للمحاولة البطولية، وسيطرة الإنسان على الكون. وبناءً عليه، فإنّ شخصية فاوست، التي صوّرها غوته في الجزء الثاني من الدراما التي كتبها، تشبه شخصية أوديسيوس التي صوّرها كازانتزاكيس في الكتاب الخامس عشر من ملحمته. كلاهما تعبيرٌ عن الروح الحديثة.

وقد صوّر كازانتزاكيس شخصية أوديسيوس على أنه ليس رومانسياً ولا واقعياً، على الرغم من أنه يشبه في نواحٍ كثيرة نظيره النثري زوربا المقتَبس من شخصية حقيقية. وتماشياً مع ميل كازانتزاكيس للمتناقضات، فإنّ أوديسيوس شخصٌ يائس وفق تقاليد المتشردين، ورجلٌ خارق (أو سوبرمان) في الوقت نفسه في تقليد نيتشه (Nietzsche) وبرنارد شو (Bernard Shaw). قد نلحظ أيضاً إيحاءات من التوقد الجريء كالذي تنبأ به غابرييل دانونزيو (Gabriele d'Annunzio). ولمّا كانت الملحمة نثراً شعرياً، فإنّ أوديسيوس يستمد، مثل زوربا، من سندباد البحّار، ولكن إذا نظرنا إليه على أنه رمزٌ للإنسان الحديث، فإنه يستمد من الأنساق الفلسفية التي تَنسِبُ القوة الروحية والإبداع إلى الإنسانية.

قارن النقادُ والقرّاء أوديسيوس، بوصفه روحاً متمرّدة أو غريبة أو مغتربة، بأبطال مضادين (anti-heroes) في أعمال كوكتو (Cocteau)، وجيد (Gide)، وكافكا (Kafka)، وكامو

22) Prevelakis, p. 118.

23) الدفعة الحيوية مصطلح صاغه الفيلسوف الفرنسي هنري بيرغسون في كتابه **التطور الخلاّق** الذي نُشر في عام 1907، إذ يطرح سؤال النشأة الذاتية والتشكل العفوي للأشياء بطريقة تزداد تعقيداً.. وهي تفسير فرضي للتطور ونمو الكائنات الحية، إذ ربط بيرغسون على نحو وثيق الوعي بالإدراك الحدسي للتجربة وتدفق الوقت الداخلي. (المترجم).

24) In *Toda Raba* and *Spain*.

(Camus)، وسارتر (Sartre).[25] تمثّل روح الاغتراب هذه مرحلة واحدة فقط من العالم الحديث، وليس بالضرورة الأكثر انتشاراً. تكشف المقارنة التي أجراها كيمون فرير بين كازانتزاكيس ود. ه. لورانس (D.H Lawrence) عن أوجه تشابه أكثر دقة وقرباً. «كان كلاهما ديونيسياً، وكانا رجلين مدفوعين بالشياطين. كلاهما وضع الغريزة والحافز فوق الاستنتاجات الأكثر تنظيماً للعقل. احتفل كلاهما بالأصول البدائية، بل حتى المُغرقة في بدائيتها atavistic، للروح البشرية، وكانا مسافرين نهمين أدركا في المشاهد الخارجية والداخلية حدودَ غرض الله أو الطبيعة (الله والطبيعة كلمتان مترادفتان بالنسبة إلى كازانتزاكيس). اهتم كلاهما بالكون المادي من أجل صورهما بعيداً عن التقنيات الحضرية وتعقيداتها الدقيقة، ومجّد كلاهما الكفاح وصلب المسيح بوصفه قانون الحياة الضروري الذي لا مفرّ منه، وحتى قانون الحب. ويفتقر كلاهما إلى الصبر في دقائق الحرفة، وكلاهما سلّم نفسه للإلهام الإبداعي وتدفقاته الشيطانية. كانا أيضاً تلميذين لـ **زرادشت** نيتشه، ويقدّران فوق كل شيء لحظة البصيرة القاطعة التي تُعطى للرجل صاحب الرؤية. وضع كلاهما النبي فوق الأديب، وكانا مهووسين بالدوافع والأحلام المسيحانية الخلاصيّة».[26] كان كازانتزاكيس، مثل لورانس، منجذباً نحو «النزعة البدائية» (primitivism)، وقد ميّزها في جميع أنحاء العالم الحديث. كتب الآتي: «كلُّ عصرٍ له وجهه الخاص. وجه عصرنا هو وجهٌ متوحش».[27]

إنّ التشابه بين لورانس وكازانتزاكيس، الذي يتعلّق كثيراً بالعالم الحديث، هو الموقف المنفتح تجاه الجنس. لا يمكن إنكار هذا التشابه على الرغم من وجهة نظر بريفيلاكيس بأنّ تجاوز الروح الشهوانية هو أحد موضوعات فن كازانتزاكيس. لكل عنصر من الزهد في الشهوات، التي يمكن أن نميّزه في عمل كازانتزاكيس، توجد ملحوظة أقوى أو معادلة من الانتصار أو القبول الشهواني. في ملحمة **الأوديسة**، على سبيل المثال، من الصحيح أنّ البطل يتخلى عن بينيلوبي وهيلين (عشيقتيه القديمتين، يجب أن نلحظ، وأنهما من غير المحتمل أن تثيرا عواطفه الجنسية)، لكنه يقبل لاحقاً أو يتغلّب على النساء الأخريات بحماسته المعتادة لأشكال الإشباع الجسدية. ثمة مقاطع في أي أدب يمكن أن تتطابق مع المتعة الغنائية التي نجدها في الكتاب الثالث، والتي يصفُ كازانتزاكيس بها الأسلوبَ الخبير الذي يسيطر من خلاله أوديسيوس على فتاةً مطيعة ذات شعر أسود، وهذه الفتاة تتلقى طوعاً اهتماماته الشهوانية تحت وهم أنه إله خرج من البحر، سواء كان الوهم واقعياً أم زائفاً.

ثمّة تشابه آخر بين لورانس وكازانتزاكيس نجده في اتساع خلفيتهما الأدبية. سعى كازانتزاكيس، من منظور زمني، إلى تركيبٍ يجمع العالم الحديث مع تقليد الأدب العظيم، وسعى أيضاً، من المنظور الجغرافي، إلى تركيب يجمع الفكر اليوناني مع الشرقي، وهذا الأمر علّق عليه النقاد بصورة متكررة. رأى بعضُ النقاد تشابهاً بين **زوربا** و**كاندید**، ووجدوا في عمل كازانتزاكيس النثري شكلاً أبسط

25) Prevelakis, p. 55.
26) Kimon Friar, «Preface,» Prevelakis, pp. 8-9.
27) Kimon Friar, Introduction to *The Odyssey* …, p. xx.

وأقـل ميتافيزيقية مـن «العدمية الديونيسيية» التي تميّز ملحمة **الأوديسـة**. وإذا كان لرواية كازانتزاكيس عنـوان فرعـي هو **تفاؤل**، مثل روايـة فولتير، فإنّ تطبيـق العنوان الفرعي سيتم بالمعنـى الحرفي بدلاً من المعنى الساخر. تُصوِّر رواية **زوربا** قيم المجتمع البدائي وتصفها بأنها مفيدة. ونوعُ قوة اللذة، التي تُقدِّمها **الأوديسـة** والتـي تمثّل خيراً محدوداً فقط، تُصـوَّر في **زوربا** على أنها مثلٌ أعلـى مفترَض. تمثّل شخصية زوربـا لـذّة الحياة وحماستهـا، أما رواية **زوربـا** فتقترح أنه لا ينبغـي للكاتب أن يفتح أعـين الناس إلّا إذا استطـاع أن يُظهِرَ لهم عالماً أفضل بكل وضوح. لكـنَّ العالم الآن ممتعٌ بالدرجة الكافية. يصل الراوي قبل نهاية الرواية إلى استنتاج مفاده أنّ الواقع الذي كان يصفه «أسهم في انسجام الكون»، ثم يصل، رغماً عن إرادته تقريباً، إلى «العزاء الأخير المقيت. كان من الصواب أنّ يحدث كل ما حدث».

تُـوازنُ السـلالات البدائية على الأرض في فلسفة كازانتزاكيس كآبة مثل هـذه المذاهب المعقدة التي استمدّهـا من كتّاب آخرين مثـل فكرة انحطاط الغرب التي أخذها مـن شبنغلر (Spengler) وموت الله من نيتشه (Nietzsche). إذا كان صحيحاً أنّ « هاجس الرعب «الذّري» في عصرنا يبدو سائداً ومنتشراً في **الأوديسة**»،[28] فمن الصحيح أيضاً أنّ هذا العمل الأدبي يتوافق مع أحدث تعبير اجتماعي عن النزعة البدائية في عصرنا، ألا وهي «قوة الزهرة» وكيفية إثبات الحب لدى عامة الناس. إنّ الذرّة و«قوة الزهرة» ظاهرتان ليستا أدبيتين تدلّان على روح النصف الثاني من القرن العشرين أكثر من أصداء نيتشه، ونظرية العبث والوجودية، التي سادت أدب النصف الأول من القرن العشرين.

وبوصفهـا مظهراً من مظاهر البدائية، فإنّ «قـوة الزهرة» هي أكثر حداثة من الشخصيات النمطية لـدى فوكنر وهمنغواي. من الممكن حتى تمييز التشابه بين فلسفة كازانتزاكيس وفلسفة دعاة قوة الزهرة. هـذه الأخيرة مكرّسـة لـ «الرحلات» عـن طريق العقاقير المخـدّرة (LSD)، التي قد تقودنـا إلى عدمية ديونيسيـة بالمعنى المادي. ربما لم يقرأ «الهيبيـون» (hippies) قط أعمال كازانتزاكيس، الذي مات قبل تطـور حركة الهيبيـين، لكن كليهما يُظهِرُ قلقَ ثقافـة القرن العشرين، فضلاً عـن السعي المقابل في سبيل تحقيق السلام الروحي.[29]

في الأعمـال الإبداعية الأساسية لكازانتزاكيـس، العناصرُ الواقعية للحياة الحديثة أقوى من مكوّنات أي نسـق ميتافيزيقـي، بغض النظر عن مدى تأثره المباشر بنيتشـه أو بيرغسون، حتى إذا كانت **الأوديسة** تُنبِـئ مسبقـاً ببعض موضوعات سارتر وكامـو. يتفوق الحماس المتفائل للحياة لـدى كازانتزاكيس على عناصر الفلسفة المتشائمة. ويعلّق باندليس بريفيلاكيس بشيء من الاعتذار أنّ «الفكرة الإيجابية الوحيدة التـي تعارضهـا ملحمة **الأوديسة** مع العدمية الكلية هي تأكيد الحيـاة». هذه في حد ذاتها درجة عالية من التأكيـد الإيجابـي، وتوضّح رؤية المؤلّف الأساسيـة للحداثة. من الصحيح أنّ التناقض بين تأكيد الحياة

---

28) Prevelakis, p. 116.

29) لا يمكن أن نتخيّل بياناً للعلاقة أفضل من وصف **الأوديسة: تتمة حديثة**، التي ظهرت في عدد كانون الثاني من عام 1971 مـن **كتالـوج الأرض الكاملة**: «قد تتحول هذه القصيدة الملحمية إلى كتيّب روحي للمسـتقبل. قد يكمن مسـتقبلنا، في الواقع، في صفحاتها. وهذا مناسـب تماماً لفلسـفة **الأرض الكاملة** وهذا الجيل الثوري ... باختصار، يحتوي هذا الكتاب على كل شيء ويغطي كل شيء، فاحصل عليه وآمن به».

والتخلي عنها يزوّدنا بالتوتر الأساسي في **الأوديسة**، ولكن حين يرى النقاد روايات كازانتزاكيس وكتب رحلاته أيضاً بأنها تُقدّر الإنسان الكامل والمثالي، فإنّ المرء لا يمكن أن يتجاهل قبول قيم المتعة في الحياة.

نلحظ هنا وجود تشابه مع خوان رامون خيمينيز (Juan Ramón Jiménez)، الشاعر الإسباني المعاصر لكازانتزاكيس وزميله. يبدو أنّ كلا الكاتبين يقترحان أنّ الشاعر الحقيقي والرجل الحكيم هو شخص شغوف، لكن كلا الرجلَين يسعيان، من دون نبذ قيم المتعة، من أجل الوصول الشخصي إلى الحقيقة المطلقة والرؤية الكونية المستقلة عن الجسد. حقق خيمينيز في شعره ومنهجه في الحياة صقلاً لوعي الذات، وآمنَ من خلال إدراك الذات أنّ الإنسان يمكن أن يصل إلى رؤى فرح خارقة تشبه إلى حدٍّ ما تلك التي يبحث عنها الإنسان المعاصر من خلال المخدرات. كانت رؤية خيمينيز، مثلها مثل رؤية كازانتزاكيس، قائمة بالطبع، ليس على المخدرات، بل على الأبعاد الشعرية للكون أو جوهر الجمال.[30]

كان الشاعران معاصرين تقريباً. وُلِدَ خيمينيز في عام 1888، ووُلِدَ كازانتزاكيس في عام 1884. توفي كازانتزاكيس في عام 1957، في حين توفي خيمينيز في عام 1958. كانا يعرفان بعضهما بعضاً شخصياً ويتراسلان، على الرغم من أنه لا يمكن للمرء أن يقول إنّ الصداقة بينهما كانت وثيقة الصلة. التقيا للمرة الأولى في مدريد في عام 1926، وتحدّثا لساعات عدّة. أعلن كازانتزاكيس بحماس، في إحدى رسائله، أنّ خيمينيز هو «أعظم شاعر في إسبانيا».[31] ولمّا عاد كازانتزاكيس إلى اليونان، نشر ترجمات لبعض قصائد خيمينيز، التي أرسل نسخاً منها بطبيعة الحال إلى الشاعر الإسباني. وفي رحلته الثانية إلى إسبانيا في عام 1932 كان لدى كازانتزاكيس طلبان من «صديقه القديم» خيمينيز: مساعدته في ترجمة إحدى رواياته إلى الإسبانية، والتوسّط لدى السلطات لتعيينه أستاذاً للغة اليونانية الكلاسيكية في جامعة مدريد.

لم يبدُ خيمينيز منجذباً كثيراً إلى كازانتزاكيس، وحقيقة أنّ هذا الأخير قد ترجم شعره لم تُحدث أيّ فرق ملموس في فتور استقباله.[32] كان كازانتزاكيس قد عاد لتوّه من زيارة إلى الاتحاد السوفييتي، وكان لدى خيمينيز شكوك في أنه عميل شيوعي، وهي ردّة فعل طبيعية إلى حدٍّ ما في الثلاثينيات. لمّا طرح كازانتزاكيس مسألة الأستاذية في إسبانيا، طلب خيمينيز من مورينو بايز (Moreno Báez) أن يتولى مسؤولية تقديمه إلى عالم اللغة الشهير مينينديز بيدال (Menéndez Pidal). لن يقول بايز صراحةً إنّ مينينديز لم يكن معجَباً بكازانتزاكيس، لكنه لم يكن منجذباً نحوه. كان مينينديز بيدال رجلاً بارداً ومزاجياً جداً وقلّما استجاب للغرباء أو تواصل معهم. وغني عن القول إن محاولة كازانتزاكيس الحصول على درجة الأستاذية لم تنجح. لم تكن للاتصالات الشخصية في إسبانيا في ذلك الوقت علاقة بالتعيينات الجامعية، وكانت المهنة شبه مغلقة أمام الأجانب.

تحدّث كازانتزاكيس باللغة الإيطالية حين خاطب مينينديز بيدال، وبالفرنسية حين خاطب خيمينيز. يتذكّر بايز أنّ كازانتزاكيس كان رجلاً طويل القامة وذا بنية رياضية، وبدا أنه بين 35 و40 عاماً. كان

---

30) أنا مدين لكاتبة سيرة خيمينيز الموهوبة، غراسييلا ب. دي نيمس، على التفسير السابق.

31) Helen Kazantzakis, p. 145.

32) يستند وصف اللقاءات بين الشاعرين إلى مقابلة مع الأستاذ إنريكي مورينو بايز، المرتبط الآن بجامعة سانتياغو دي كومبوستيلا، ولكن في عام 1932 كان مرتبطاً بخيمينيز في مدريد.

في الواقع أكبر منه ببضع سنوات. ثمة ردّتا فعل من خيمينيز نحو كازانتزاكيس بقيتا واضحتين في ذاكرة بايز. لم يوافق خيمينيز على فكرة كازانتزاكيس أن ينشر سيرته الذاتية مطبوعةً، فقد عَدَّ ذلك تحذلقاً. أوضح كازانتزاكيس أنه كان يكتب قصيدة عن حياة يسوع، وستتألف حين ينتهي منها من 20000 بيت. كان كازانتزاكيس فخوراً جداً بقصيدته (إذ نُشرت هذه التراجيديا الشعرية في النهاية بعنوان المسيح *Christ*). لم يحب خيمينيز، مثل إدغار ألان بو، القصائد الطويلة. لذا، لم يكن مهتماً بمشروع كازانتزاكيس.

إنّ الانطباع الوحيد الذي تركه خيمينيز في ذاكرة كازانتزاكيس، واحتفظ به صديق كازانتزاكيس وكاتب سيرته الذاتية باندليس بريفيلاكيس، هو استخدام تعبير (La obra) ومعناه «العمل»، لكن «كازانتزاكيس أحبَّ إعلانه أنه يشبه الإيقاظ (reveille)».[33]

زار خيمينيز كازانتزاكيس مرة واحدة على الأقل في مدريد، وهي مناسبة تبيّنت في إحدى رسائل كازانتزاكيس إلى خيمينيز، وقد طُبعت منها ست نسخ.[34] يخاطب كازانتزاكيس خيمينيز في هذه الرسائل بعبارة «عزيزي السيد»، ويعامله باحترام وإعجاب استثنائيين، وهي علامة ربما على التقارب الفكري أو الروحي بينهما. في إحدى هذه الرسائل التي كُتبت بعد عودة كازانتزاكيس إلى اليونان، صرّح كازانتزاكيس بمؤهلاته ليكون أستاذاً جامعياً: «أعرفُ اللغة اليونانية الكلاسيكية جيداً، وأُدرّسها أفضل من الفرنسيين الذين يدرّسونها بطريقتهم المعتادة». كما حدَّدَ تشابهاً بين اللغتين الإسبانية واليونانية حين كتب: «لغتنا جميلةٌ وعميقة جداً إلى درجة أنه يمكنها أن تحقق معجزة في الاحتفاظ بجمال وعمق شِعرك في الترجمة، وأعتقدُ أنّ اللغة اليونانية هي اللغة الوحيدة في أوروبا القادرة على تحقيق هذه المعجزة».

كان كازانتزاكيس معجباً بلا شك بنقاء شعر خيمينيز الكلاسيكي، لكنه انجذب أيضاً إلى اعتراف خيمينيز بـ «الروح المعاصرة» بأنها شيء كان قد بدأ في نهاية القرن التاسع عشر. توقع خيمينيز من نواحٍ عدّة، مثل كازانتزاكيس، كثيراً من المواقف الشعرية التي باتت الآن مألوفةً للجميع.

المصدر:

A. Owen Aldridge, The Modern Spirit: Kazantzakis and Some of His Contemporaries, Journal of Modern Literature , 1971 - 1972, Vol. 2, No. 2, Nikos Kazantzakis Special Number (1971 - 1972), pp. 303-313.

33) Prevelakis, p. 33.

34) Iris M. Zavala, «Seis cartas de Nikos Kazantzakis a Juan Ramon Jimenez,» *La* Torre, *Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, XII (1964), 121-137.

العدميّة [1]

تأليف: نيكوس كازانتزاكيس

ترجمة: د. علي محمد إسبر •

ارتـأى نيتشه، أنَّ السِّمة الأساسيـة –وأخطر أنواع الضِّيق– في عصرنا هـو العدميّة (nihilism).[2] قَلِّـبْ النّظر من مكان إلى آخر، تجد أوروبا مضطربة بشدّة، فقد استولى عليها عذاب مميت يتفاقم شيئاً فشيئـاً، ويهدِّد بكارثة قريبة الحدوث وغير مسبوقة. إذ يندفع المجتمع مضطرباً وعنيفاً بتهوّر، «مثل النّهر الذي يتسارع ليبلغ نهاية مجراه».[3]

مـاذا تعنـي كلمـة «العدميّـة»؟ إنّها الحالة التـي تُغْرِزُ فينـا حين نـدرك أنَّ هناك تباينـاً عنيداً (irreconcilable disparity)[4] وغـير قابـل للتوفيـق بـين الواقع والمثل الأعلى، بين الحيـاة وفقاً لِمَا يقتضيه الواقع والحياة التي نعدُّها رغيدةً ومقبولة.[5]

مـن أيـن تنشأ هذه الحالـة؟[6] في كلِّ عصـرٍ أو في كلِّ حضارة،[7] يوجد مـا أسماه نيتشه لـوح القيم،[8] (table of values)، أو بكلمات أخرى، تقبل كلّ حضارة ترتيباً هرميّاً للقيم،[9] على نحو يُحَطُّ فيه من شأن بعض الأفكار لتُزدرى،[10] ويُرْفع فيه من شأن بعض الأفكار الأخرى لتُصبح مأخوذاً بها.[11]

هـذا، ووفقاً لذلـك، فإنَّ لوح قيم العصر الراهـن يجعل الحقيقةَ أفضل مـن الباطل، والأخلاقَ فوق الفجور، والشفقةَ الحانيةَ والخيرَ أعلى من القسوة والخباثة. هذا الترتيب أو التصنيف للقيم يؤلِّف أساس الدولة والمجتمع؛ وينظّم عمل المواطنين، ويَقْضي بالعقوبات، ويضع الحقوق الفرديّة والمدنيّة، والمسؤوليات – وبالجملة، يَسُنُّ ويُملي القواعد التي يجب على كلِّ إنسان اتِّباعها في الحياة الدّاخليّة والخارجية إذا أراد أن

• مترجم سوري، وأستاذ محاضر في جامعة دمشق.

1) العنوان الأصلي للمقال: « NIHILISM »

يرقى إلى أوامرِ الحقّ والأخلاق. لذلك، فإنَّ لوحَ القيم التوافقيّة هو أساسُ كلّ عصرٍ وكلِّ حضارةٍ. يترتَّبُ على ذلك أنّنا بحاجة إلى البحث عن سبب كلِّ تقييم عامّ للعافية أو للاعتلال في لوحِ القيم التّوافقيّة.[12]

آلَ التفكير في التدهور الراهن[13] للإنسانيّة والمجتمع إلى أن يتساءل نيتشه: هل يمكن أن يكون سبب هذا التدهور هو لوح القيم المفروض على العالم اليوم؟ هذا، وبصدقه واندفاعه[14] اللافتين اللذين لا مُحاباة فيهما، يَشْرَعُ في استقصاء القيم المُدرجة في هذا اللوح وتحليلها. وتبيّنَ تبعاً لنيتشه، أنَّ الاستنتاج النابع من هذا التحليل يكشف أنَّ اللّوح الراهن للقيم هو السبب الوحيد للعدميّة التي نلاحظها في أوروبا اليوم.

يُمكن، فعلاً، بوساطة التمعُّن الدقيق، رؤية القيم السَّائدة اليوم، أي القيم التي تزعم أنّها تنظِّم الحياة، وهي تبلغ اكتمالها على نحوٍ منحتم ومصيريٍّ في العدميّة: ذلك أنّه على أساس لوح القيم السَّائد تؤمن البشريّة اليوم بوجود المُطلق وبالقَدَر الذي يدلّ على أنَّ لكلٍّ من النّوع الإنسانيّ والكون غاية محدّدة.[15] يوجِّه الإنسانُ اليومَ نفسه ليكون البطلَ التراجيديّ والمركزَ البؤريّ للحياة، وجُزيئاً نفيساً من الماهيّة المقدّسة، أي عالماً مُصغَّراً حقيقيّاً منها، وموجوداً متوسِّطاً ووسيطاً بين الله والمادة، كُوِّن للسيطرة على الطبيعة غير الحيّة وغير العاقلة. هذا، وحالما خنعَ الإنسان بإزاء اكتشافات العلم الحديث[16] أُصيبَ بصدمة عنيفة: لا يوجد تحتيم بقضاء وقَدَر في العالم؛ التطور لا يتبع أيَّ نظام-لأنّه أعمى وقاهر، يمنح الحياة والموت، من دون سبب ومن دون غاية. هل يكافح، باطلاً، ليُحيي المُطلق الذي «مات»،[17] ليُوضع مكانه إما الضمير أو «آمره القطعيّ[18]» (the conscience and its categorical imperative)، وإمّا المنطق أو الثورة الفرنسية، أو في نهاية المطاف -**عبادة الإنسانية** لكونت[18] (*Cult of humanity*).

تنهار هذه المساعي كافّةً ويصبح الموجود الإنسانيّ اليوم مضطراً للاعتراف بأنه لا يعرف، ولا يمكنه أن يعرف، أيَّ شيء؛ إنّه يجهل تماماً من أين أتى، وإلى أين هو يتّجه، وما الذي يجب أن يسعى لإنجازه، وما قد يكون قادراً على تحقيقه. [إنَّ الموجود الإنسانيّ –هو نوع معيّن من الحيوانات المُفرطة في هيجانها ولكنّها تموتُ بسرعة. أمّا بالنسبة إلى الحياة على هذه الأرض بوجهٍ عامّ-هي لحظة عابرة، حادثة مفردة، استثناء غير مُجْدٍ، شيء من دون معنى لوصف شامل للحياة. هذه الأرض بالذّات، مثل أيّ نجم آخر- بريق يُشِعُّ بين ليلتين متطاولتين، معلول من دون علّة، من دون إرادة، من دون ضمير، نتاج الضرورة الغبيّة.][19]

ذلك، وبمواجهة هذا الإدراك المفاجئ، الذي استنتاجاته تُعرض على نحو صارخ على أساس توجيه ما يُسمّى لوح القيم بما يحمله من إرشاد، يكون الموجود الإنسانيّ حتماً مُنساقاً إلى خيبة الأمل واليأس. بسخط وبروح من السُّخرية المريرة، يكون مضطراً إلى رفض الحلول الموازية التي عُرضت عليه بين الحين والآخر، ذلك تباعاً فيما يتعلّق بعمليّة اطِّراح المطلق، والواجب، وإيمانه بالتقدّم والتحسين، وحُسن العشرة الفطريّ،[20] الذي يحثّه على الشفقة ومحبّة إخوانه من بني البشر، وأخيراً إيمانه الكبير بالعلم-هذا العزاء المطلق الذي انتزعه من غريزة الحياة. وفي النهاية، يعلن بعد هارتمان[21] (Hartmann) وشوبنهاور (Schopenhauer) – بصفة هذين الأخيرين[22] نذيرين بالموت وصديقين سقيمين- أنَّ هذه الحياة يُنظر إليها في النهاية من جهة عبثها المُباطن وجُزافيتها على نحوٍ يثير نزوعاً مباشراً نحو التلاشي.

ذلـك، الإنسان المعاصر، بعد أن تربـى وأُرهِقَ،[23] بأخبار كاذبة عن الوصايا العشر في عصرنا، وفجأة واجه منطقيّاً استنتاجات مقنعة لعلم اليوم، رأى معضلة هائلة تبرز أمامه: إما أن يكسر لوح القيم السَّائد؛ أو يجب عليه أن يعاني هو نفسه من الانكسار.

ليـس هنـاك خيار ثالث. في الواقـع: إما لوح القيم، الـذي بوساطته يمكن للإنسـان أن يجد الإيمان والحبّ في عالم هو كليّاً يختلف عن العالم الحقيقيّ (عالم له إله، هدف، إلخ)، ويُطرح بصفته حقيقيّاً، في هذه الحالة يؤدي لوح القيم بالضرورة إلى نفي الحياة الحقيقية وإبادتها؛ أو يكون لوح القيم هذا مغلوطاً، بل مليئاً بالأغلاط، ومن ثَمَّ، فإن الجملة التي نمرِّرها ضد الحياة الواقعية بناءً على لوح القيم هذا مغلوطة أيضاً ومُضلِّلة. إذا كان ذلك كذلك، فمن الضّروريّ أن نقلب لوح القيم المغلوط هذا ونقيم لوحاً آخرَ مكانه -مكان يتوافق مع الواقع ومع الحقيقة[24] المُكتشفة علميّاً.

لذلك، تثير العدميّة حلّين متعارضين تماماً للنظر فيهما وتوجّهنا إلى نقيضين متباعدين:

(أ) محو الحياة وتدميرها الذّاتيّ.

(ب) القضاء فقط على لوح القيم السَّائد حالياً، الذي سيحلّ محلّه قبولٌ بطوليٌّ وسعيدٌ للحياة.[25]

لذلك نصل إلى التمييز الأساس الذي جعله نيتشه فيما يتعلق بالحالة الحالية لاستيائنا:

(أ) العدمية المتشائمة.[26]

(ب) العدمية المتفائلة أو الديونسيّة[27] (Optimistic, or Dionysian, Nihilism).

مـن بـين هذين، فـإنَّ العدميّـة المتشائمة هي الشُّعـور بالضِّيق والانحـلال – وليست ظاهـرة شاذّة حقّـاً، لكنّهـا في الواقـع معيار فسيولوجـي ونتائج تطورية. والحقَّ أقـول: إنَّ الاشتراكيين هـم إما دجّالون ديماغوجيـون أو حالمـون ساذجون،[28] حينما يَعِدُون، يتّخذون مواقفهم اعتمـاداً على لوح القيم المهيمن، إذ إنّهـم في وضـع يسمح لهم باكتشاف ترتيب اجتماعيّ يغيب عنه كلّ من المعاناة والفقر والإفقار. يبدو الأمر كما لو كانوا يصدرون الأوامر، يأمرون المجتمع كي يبقى مصوناً في ازدهار دائم ولا يتأثّر بصروف الزّمن، ولا التغـيُّرات الاجتماعيـة، ولا التقـدّم التكنولوجي. هذا، ومـع ذلك، «لا يمكن إزالة المرض والشيخوخة والبؤس بفعل إرادتنا».

إنَّ الخِـزي الكبير الذي يعاني منه مجتمع اليـوم، يأمل معه في الوقت نفسه دائماً بالتجدّد، كما سلّم بأسبـاب الانحطاط التي هي [العدمية] وهذه ليست سـوى أعراض وتأثيرات هذا الانحطاط:[29] الجريمة، وإدمـان الكحول، انتكاس الزواج، والهستيريا، والتثبيط، ونقص الإرادة-هذه الأعراض كافّةً ليست سليلة التدهور ولكنّها أرومته[30] (أصله). هذا، وبصفته ما هو عليه، أحد هذين الشَّرطين سيتحقق:

(أ) إمـا: في مواجهـة الخراب الرُّوحـي لعالم اليوم، ورؤيـة الآمال كافّة ميّتة أمامـه، الآمال التي تمَّ تكريسهـا عن طريق الدِّين والمجتمع، والأخلاق، ولوح القيم العامّ، قد يصبح المرء ضعيفاً وينهار، ولم يعدْ يمتلـك القـدرة على الاستمرار، إذ مرة واحدة تمت إزالة الدعائـم لتحمّل ثقل الحياة من دون الغاية ومن دون المطلق. هذه العدميّة المتشائمة،[31] يجب أن يتم إلغاؤها في أقرب وقت ممكن، لئلا تلوِّث وتحوِّل الكوكب كله إلى مأوى للفقراء والعجزة.[32]

(ب) أو: مواجهة حطام بشريّ من هذا النّوع، إذ الإنسانيّة في جملتها الجامعة لا بدّ من أن تتوقّف وتتردّد للحظة قبل أن تخطو بفرح خطوات ثابتة إلى الأمام، كلّ ذلك لحسن الحظ لأنها خلّصت نفسها من ثقل الآمال الباطلة والوعود الكاذبة. [فقط حين تبدأ في التقدّم بثبات،] ستصبح الإنسانية أخيراً مصدر الغاية والاتّجاه في الحياة، لأنَّ الحياة، بصفتها ما هي عليه، ليس لها غاية ولا اتّجاه.[33]

وعليه، وفقاً لنيتشه، أصبحت العدميّة الأوروبيّة المعاصرة مخدِّراً ذا أهمية حاسمة. يُدار على المتشائمين المرضى، ويُعطي الموت للبعض والحياة للبعض الآخر.[34]

في مواجهة مثل هذه المعضلة، ما مصير الفلسفة بعامّة وفلسفة الحقّ والدولة بخاصّة؟ هذا، وبصفته مصيراً لهذه الأخيرة يفرض نيتشه مهمة تكوين المفاهيم والمؤسسات التي تنظم العلاقات الإنسانيّة بطريقة تعزز انتصار النوع الديونيسيّ على التشاؤم، وتؤكد قبولاً ممتنّاً ورجوليّاً للحياة لا يحتاج إلى آمال كاذبة؛[35] لذلك من أجل تحقيق هذا المصير الخطير يضطلع الفيلسوف بمهمة مزدوجة:

أولاً – سلبيّاً: لديه مهمة إعادة التقييم، واحدة تلو الأخرى، لكلّ قيم الوصايا العشر السَّائدة اليوم، لتحليلها بصدق وشجاعة وفضحِها لكونها مؤذية للحياة.

هذا، ومن أجل فهم فلسفة نيتشه في جوهرها العميق وتبديد التناقضات المفترضة التي يدّعي الكثيرون وجودها في عمله، لا بدّ من تأكيد الآتي: لا يدّعي نيتشه أنّه ينزع إلى تدمير القيم لأنّها ليست صحيحة؛ ولكن بسبب أنّها لا تؤدي إلى رعاية الحياة وتقويتها. يظهر من أعمال نيتشه أنّه كان متردِّداً في البداية؛ غير أنّه تدريجيّاً، اتّجه نحو التمسّك بقوّة بهذا الافتراض: هل يمكن أن تكون هذه الحقيقة ضارّة برعاية الحياة، ولذلك يجب التخلّص منها؟[36] بغض النظر عن حجم القيمة التي ندين بها للحقيقة والتجرّد،[37] فلا يزال يتعيّن علينا أن نعترف بقيمة أكبر لمجرّد المظهر،[38] للخداع، والأنانية والرغبة –وهي قيمة أعظم وأكثر فائدة في تحسين الحياة.[39] «حينما لا تكون لدينا القدرة على الدِّفاع،[40] عن حجّة لا يكون لنا عذر كافٍ لرفض هذه الحجّة. يجب وضع الأمر بطريقة مختلفة: إلى أيّ مدى تكون مفيدة، أم ضارة للحياة؟ ويُحتمل أن نكتشف بعد ذلك أنَّ أكثر الحجج خداعاً... هي أيضاً أكثر فائدة للحفاظ على الحياة».[41]

إنَّ تحليل لوح القيم السَّائد في عصرنا انطلاقاً من هذه الوجهة من النّظر يجعلنا نكتشف أنَّ هذا اللوح عينه هو من عمل أُناس مرضى ومنحطّين وضعوه من أجل أن يتمكّنوا من التشبث بالحياة. وفي بعض الأحيان، ثبت أن هذا مفيد حقّاً بسبب –كون زيفه غير مرئيّ –لوح القيم هذا ثبت أنه يؤدي إلى تعزيز الحياة. في الوقت الحاضر، ومع ذلك، فإنَّ لوح القيم المعاصر غير فعَّال ومن دون أيّ فائدة. لم يعدْ قادراً على خِداع البشريّة بأكاذيبه، لقد فقد هذا اللوح كلّ قوّته وفعَّاليته. لم يعد أحد يعتمد عليه بعد الآن، وسَرْعان ما أصبح الأمر أكثر خطورة على نحوٍ يحثّ الناس على الشَّكِّ والتردّد – وحتّى الاتّجاه نحو خيبة الأمل وفقدان الرّجاء.

إنَّ مهمة الفيلسوف هي تقويض هذا اللوح المُضلِّل والغاشم بأن يَقلب له ظهر المِجَنّ. وإيضاح أنَّ حياة المؤمنين بالمُغيَّبات، والالتزام بالواجب، وامتياز السّعي إلى الفضيلة، والفيلسوف المتسائل عن الماهيّة الفعليّة[42] لانبثاق الموجودات–هي حياة ناجمة عن عمل كائنات سقيمة وذوات حيويّة متدهورة.

ومـع ذلـك، لا ينبغي للفيلسـوف أن يرتاح بعد أن وصل إلى هذا الهدف الكَنُود وهو النّفي والدمار. مهمته هي:

(ب) إيجابيّاً:

يجب أن يَعْبُرَ تحدّياً للعدميّة الكاملة، رافضاً القيم المهيمنة الآن، وينبغي عليه أن يرفع من شأن قيم أخرى، يمكن على أساسها ليس تسويغ الحياة والكون فحسب، بل تصبح أيضاً مُحَبّبة وغزيرة بفحواها.[43] يجب على الفيلسوف بحماسة مشبوبة أن يجعل الحياة مقبولة–الحياة بأكملها وفي مظاهرها جميعها، بما في ذلك [العدمية] عيوبها بقدْر محاسنها، خيرها على قدم المساواة مع شرّها،[44] أخلاقها وكذلك فسادها. يكفـي فقط لو أنَّ هـذه التناقضات تعزِّز الحياة وتجعلها أكثر انسجاماً، وترتفـع بالإنسانيّة إلى أعالٍ أكثر شموخـاً من أيِّ وقتٍ غابر. يجـب التركيز على هدفٍ هو: الاتّجاه الدّائم والأبـديّ للنّوع الإنسانيّ للوصول إلى صنـف إنسانيٍّ جديد –صنف أعلى وأقوى– ينبغي أن يُعَدَّ صنفاً آخر يتّجه نحو صنف آخر أكثر كمالاً. وهكـذا دواليـك إلى ما لا نهاية له، بمـا أنَّ الارتفاع الذي يمكن للبشريّة الوصـول إليه لا يمكن أن يكون له وجهة ثابتة ولا حدّ.[45]

وينهضـ علـى ذلـك، أنَّ العلاقات الإنسانيـة، والعلاقة بين الدّولـة ومواطنيها، وكذلـك الالتزامات الإنسانية والواجبات المدنيّة، هذه الأمور كافّةً يجب أن تُنظّم وفقاً لهدف الإنسان ومصيره.

يتّضح من النظرة العامة السَّابقة أن فلسفة نيتشه تنقسم إلى جانبين:

(أ) جانب سلبيّ يحطّم بوساطته نيتشه لوح القيم السَّائد.

(ب) جانب إيجابيّ، إذ يضع لوحاً آخر بترتيب جديد للقيم والمُثُل العليا للإنسانيّة والمجتمع والدّولة.

هذا، وفي الوقت نفسه، يمكن شرح الطابع المزدوج لعمل نيتشه بالطريقة نفسها: من ناحية، هجاء وسُخرية، وضحك مفيستوفيليّ (= نسبة إلى مفيستوفيليس بطل «فاوست» لـ «غوته») حقيقيّ (a veritable Mephistophelean laughter)، وكلبيّـة (cynicism)، وسُخط. يمكن أن يناسب هذا المضمونَ فقط عمـلٌ عـازمٌ على النّفي والإطاحـة. من ناحية أخرى، [نجـد في عمل نيتشه] الغنائيّـة الملحوظة، والاتّساع النبوئـيّ (the prophetic expansion)، و«الحبّ الكبير»، والحماسـة الديونيسية (the Dionysian enthusiasm)، وفرح الخالق الحقيقيّ.

يتضح أن مسار الجزء الرئيس من تحقيقنا، الذي نحن على وشك الدخول فيه، هو وفق الآتي:

أولاً، سوف ندرس الجزء السلبيّ من تعاليم نيتشه فيما يتعلّق بفلسفته عن الحقّ والدّولة. سنرى كيف يحـاول نيتشه إظهار أنَّ قيم الوصايا العشر اليوم–التي تنطبق على طبيعة الإنسانية ومصيرها، والأسرة، والمجتمـع، والأخـلاق، والحقّ، والدّولة هي لا محالة من مظاهر الانحطاط، وتـؤدي على نحوٍ ضروريٍّ إلى العدميّـة، ويجـب الخلاص منها. هذا، وبعد أن هـدم نيتشه القيم التي تكون من هـذا القبيل، يقودنا إلى القسـم الثاني من تعاليمـه، أعني الجزء الإيجابيّ، الذي يُقدّم فيه رؤية جديدة، تتعلّق بلوح القيم الخاصّ بـه، الذي على أساسه قدّم فهماً جديداً للإنسانيّة والكون أصبحا بعده مُقَدَّسَيْن. يمتدُّ هذا الفهم الجديد للحياة ليمكّنها من الاهتزاز في الأطوال الموجيّة للواقع، الذي كُشف لنا اليوم عن طريق العلم المعاصر.[46]

وبالجملة:

لقد درسنا حتى الآن أزمان نيتشه وبيئته، وشخصيته، والتأثير الذي تلقّاه من الرومانسية الألمانية، شوبنهاور، و[ريتشارد] فاغنر. وكذلك اكتشافه لعالم لغة اليونانية [الكلاسيكية]. لقد قام بإسقاط كلّ ما كان يؤمن به حتى تلك اللحظة، كما أنّه انفصل عن الدّين على نحوٍ مؤلم، وكذلك عن كلٍّ من شوبنهاور وفاغنر. هذا، ثم انعطف إلى المثال الأعلى اليونانيّ، ووضعَ هذا المثال الأعلى، جنباً إلى جنب، مع حالة الإنسانيّة المعاصرة، واكتشفَ أنَّ مصدر السُّقوط المعاصر في لوحِ قيم اليوم ناجم عن عملٍ واهٍ وفاسد. وبعد ذلك اضطلع بمهمة مزدوجة: تحطيم لوح القيم المذكور، وإقامة شخصيّة مختلفة تقبل الحياة والواقع على نحوٍ بطوليٍّ. ■

الهوامش:

■ Nikos Kazantzakis, *Friedrich Nietzsche on the Philosophy of Right and the State*. Translated with an Introduction and Notes by Odysseus Makridis, State University of New York Press, 2006. pp.15-23. (هذه ترجمة لفصل العدميّة من كتاب نيكوس كازانتزاكيس: **فريدريش نيتشه-فلسفة الحقّ والدولة**)

2- إنَّ التعريف الأعمق لظاهرة العدمية كما يفهمها نيتشه، إن هو إلاّ هذا: القيم التي أسَّسَ التاريخ الغربي بحثه عليها للوصول إلى المعنى، والمؤسّسات، والثقافة، والإنجازات، تظهر هي أنفسها بصفتها خاوية -غالباً ما يتم اكتشافها من حيث إنها تنعطف، مثلاً، إلى مناقضة نفسها، تحديداً حينما تُستخرج خلاصاتها المنطقية أو تصبح واضحة. كما يثبت نيتشه في مقدمة **إرادة القوة**، 4، القيم التي معها وبوساطة خصيصتها «نحن» عشنا حتّى اليوم هي الآن تُستخلص مآلاتها النهائيّة. [لاحظ النظرة الخفيّة-الهيغلية للتاريخ، التي لا تزال قائمة في فكر نيتشه، بحسبانه يتكشَّف ويتفعّل عبر الاستنتاجات النظريّة، كما لو كان القياس المنطقي تنجلي مقدّماته في نتائجه -بمعزل عن أنَّ القياس المنطقي في هذه الحالة يظهر أنه مصادرة على المطلوب أو لا معنى له (نيتشه لا يوضح ذلك).] نيتشه يحاول إظهار أنّه ليس العقل؛ بل إرادة القوة هي الفاعلة في الكون: ما يعني أننا بحاجة إلى هيغلية مقلوبة - ولا يمكن على نحوٍ عقلانيٍّ أن تتقدّم المواقف المُصَحَّحة ديالكتيكيّاً نحو الحلّ المنطقيّ؛ بل بالأحرى هناك وثبات القوّة [سواء أكانت «حقائق» عَرَضية أم «أخطاء» مفيدة] تختار لأنفسها تحدِّياً مستمراً.

3- **إرادة القوة**، مقدمة 2.

4-استخدم كازانتزاكيس كلمة يونانية هي (ἀντινομία) = (antinomia) وتعني التناقض بين الاستنتاجات الصحيحة.

5- قدَّم مارك وارين (Mark Warren) مؤخراً، عرضاً مشابهاً لتبصُّر نيتشه في العدميّة: العدميّة هي الفصل بين تجربتنا المباشرة للظواهر وتمثيلنا الرمزيّ للعالم -الذي يُعدُّ، وفقاً لنيتشه، تقييمياً في آخر المآل. راجع **إم وارين، نيتشه والفكر السياسي** (كامبريدج، ماساتشوستس: مطبعة معهد ماساتشوستس

للتكنولوجيـا، 1988)، 17-15. إنَّ الأنطولوجيا الأساسيّة لهذا الانشعاب المعرفيّ لظاهرة العدميّة وُضِعت في الأقسام الافتتاحية من **إرادة القوة**: تم إيجاد القيم العليا من أجل تقويض الذّات، لذلك لم يعد بإمكانها تقـديم إجابات عن الأسئلة الملحّة التي وجّهتهـا إلى الوجود في المقام الأوّل (**إرادة القوة**، 2). العدميّة هي حتماً مرحلة من مراحل التحويل (المرجع نفسه. 13) -لحظة تاريخيّة تشرف على انهيار الأدوات النظريّة التـي استمرت في الحياة حتى تلـك النقطة. يبقى الوضع، على أي حال، هـو أنَّ الفشل التاريخيّ للنظريّة أو الإيديولوجيـا كان وراء الذهـاب إلى مستـوى التوقّعـات التـي خلقتها، إذ هناك شيء يجـب القيام به، بمعنـى عميـق، بالنظرية أو بوجهة النظر نفسها: المطالب ذاتها، التي أثبتـت وجهة النظر أنها غير قادرة علـى حلّها، لا تولّدها القوى التاريخية فحسب، بل وأيضاً عبر تأمُّل وجهة النظر النظريّة نفسها. النموذج المفضـل لدى نيتشه يتعلّق بالمسيحيّة: ديـن «الطَّائعين» الذي يتطلب الإخلاص-في مقابلها نجد الميكافيلية الحازمـة والخاليـة من الذنـب ذات الطبيعة الأقوى؛ لكـن المسيحية أيضاً عانت من صدقهـا. فكّر نيتشه مثـل العلماء البرجوازيـين «الصّادقين» في التحقيق في الأصول التاريخية للمسيحيّة، والبحث عن الحقيقة والتمعُّن في نصوص الكتاب المقدس. راجع **إرادة القوة**، 5-2.

6- هـذا سـؤال صعب-الإجابـة عنه لا بد أن تكـون عوّيصة، نظراً إلى تذبذبـات نيتشه الهادفة بين الطرفـين، فقـد يتم تقديم أكثر من إجابة واحـدة -وصحيح أيضاً أنَّ إجابات من هـذا القبيل لا يجب أن تكـون متسقـة على نحوٍ متبادل. تشـير إحدى الأفكار الكاشفـة، في **إرادة القـوة** (12 أ)، إلى نظرة ثاقبة صاغها نيتشه بالفعل لجمهور مرتاب من الفيلولوجيين والفاغنريين في كتابه «ولادة المأساة: المعرفة نفسها هي تسويغ يائس، محاولة لتعليق أستار منسوجة بفرح صحيّ، فوق الفراغ المقيت للهاوية الفعليّة للوجود.

7 - Politismovõ.

8- النصّ الرئيس هو **هكذا تكلم زرادُشت**، I.7. إشارات نيتشه إلى «لوح القيم» تظهر درجة من التناقض. مـن ناحية أولى، فإنَّ الاختزال النهائـي للقيم في الترتيبات المنظورية يقوِّض ادعاء وجود أيّ قيم للموضوعيّة، أو للصِّـدق، أو للصِّلـة بالحياة والعمل، أو لعقوبة ميتافيزيقيّة من أيّ نوع. من ناحية أخرى، حتّى مع ذلك، من دون شـك، بعـد أن كُشِفت مساوئ لوح القيم انكشفَ ظهور إرادة أساسية للهيمنة، تخدم، أو تستطيع أن تخدم بصفتهـا بوتقـة لـ «تجاوز» الوضع الحالي للنّـوع الإنسانيّ، على الرغم من ذلك فهـم أن مثل هذا «التّجاوز» لا يمكن أن ينشأ على أساس مبادرة من «القطيع» البشري نفسه (راجع أيضاً المرجع نفسه. III.56)

9 - diabavqmisiõ

10- راجـع **زرادشـت**، I.15، «في ألف وهدف واحد»: «لـوح القيم يتدلّى فوق كل الناس»؛ بطريقة ما، أثبـت كلّ شعب، بغض النظر عن المستوى المتوسـط للقطيع، قدرته على النجاة من الكفاح العنيد من أجل الوجـود، أو علـى وجه التحديد أثبت قدرته على التغلب على نفسـه -وهذا هو لوح القيم الذي يكوِّن جدول أعمال تمارين التغلّب على الذّات لدى الناس.

11-راجـع: **العلـم المرح**، 115: أحـد أربعة أخطاء فادحة وقعت فيها الإنسانيّـة: هو النزعة القديمة لابتكار ألواح من القيم ثم حسبان هذه القيم حقائق أبديّة.

12-إنَّ سيادة ألواح القيم تتمثّل في الواقع، وهي أنفسها ناتجة عن الأمراض الكامنة في واضعيها.

13 – decline, collapse, downfall= Katavptwsiõ.

14–ὁρμή استخدم كازنتزاكيس في نصّه الأصلَ اليوناني للكلمة=شغف، نضال، جهد.

15– يرسم نيتشه هذه العلاقة بين الغائية الكلاسيكية والأزمة العدمية في العديد من المقاطع. راجع، **تمثيلاً لا حصراً**، **إرادة القوّة**، 12A, 552, 562, 878.

16– إنَّ قراءة **إرادة القوّة** عند نيتشه، وهي نصٌّ مجمّع قائم على الملاحظات ربما لم يكن لدى كازانتزاكيس إمكانية الوصول إليه، تدلّ على أنه ليس علماً بالضبط يفتح أعيننا على ظاهرة العدميّة ومصيرها التاريخيّ. راجع أيضاً **جينالوجيا الأخلاق**، الجزء الثالث: العلماء هم في الواقع زاهدون في اليوم الأخير. سبب آخر وجد من أجله العلم هو أنه ينجذب نحو ظاهرة العدميّة بدلاً من أن يكون بمثابة علاج لها، فالعلم يعتمد اعتماداً كبيراً على النظرية المعرفية للادعاءات الموضوعية –تفترض عملياتها على أساس فكرة أن العالم الخارجي يمكن تمثيله كما هو في حدّ ذاته. هذا يرفع الدّول كما كانت ولا بدّ من أن يؤدي بها إلى المزيد من خيبة الأمل والفوضى واليأس عندما معرفة أنَّ ما هو موضوعيّ ينهار إذا خضع لاستقصاء معمّق.

17–**العلم المرح**، 125.

18–إشارة إلى صياغة كنْت (Kant) الشهيرة الآمر القطعي «categorical imperative» = **تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق** [*Grundlegung für Metaphysik der Sitte*, 1785]

19– **تأملات في غير الأوان**، 2: حول استخدامات التاريخ وإساءة استخدامه، 1، بداية؛ الثاني، الفقرة 5. راجع **ولادة المأساة**، 18، 21: الثقافة تعتمد على «المحفِّزات.» قارن **العلم المرح**، 1: فقط الحيوان البشري أصبح مخلوقاً غريباً؛ ذلك أنه يحتاج إلى إعادة تأكيد دوريّة لفكرة أنَّ هناك أهدافاً للوجود تُعَدُّ محفِّزاً ضرورياً للحياة. إنَّ الإشارة إلى المبالغة في تحفيز الضمير تتعلّق حقّاً بالمسيحيّة–وصولاً حتّى بالنسبة إلى الوصفات الغذائيّة والنواهي التي يفرضها الإيمان التي لا تسهم إلا في تحفيز الأنظمة الفسيولوجيّة المَرضيّة، والإفراط في تحفيز الأعصاب المنحلّة. (Antichrist, 12) راجع أيضاً: **إرادة القوّة**، 43، 44: العدميّة نفسها هي إضعاف الحاجة الطبيعيّة للإرادة لمحفِّزات قويّة. لا يوجد تناقض هنا من جانب نيتشه –على الرغم من أن الأفكار الأعمق، كما هو متوقع، لم يتم توضيحها دائماً، فإن التحفيز المفرط –خاصة إذا تم تطبيقه لأسباب خاطئة، أو بطريقة خاطئة، أو على أنظمة خاطئة –يمكن أن يؤدي في جوهره إلى ظاهرة عدمية من الشَّبع والضعف. وهكذا يُقال لنا إيثار الأخلاق هو حالة مفرطة في علم وظائف الأعضاء، مرّة أخرى، يكون التركيب الفسيولوجيّ النفسيّ سبباً أعمق يؤدي إلى تدهور قدرات الاستجابة الصحيّة–فقدان القدرة الطبيعيّة على مقاومة المحفِّزات، كما يجب على المرء أن يفعل بما يتوافق مع الاقتصاد الطبيعي للمحفّزات داخل النفس: إرادة القوة. قد يكون هذا الفكر الأعمق (المرجع نفسه 703): إنفاق القوّة يؤدي إلى المبالغة في تقدير ما تنفق عليه القوّة؛ إنَّ المبالغة تؤدي إلى الإحباط مما هو، حتميّاً ونسبيّاً، وُجِدَ بصفته واقعاً فقيراً [ديالكتيك عدميّ في الجوهر].

20 –innate sociability

21- كارل روبـرت إدوارد فـون هارتمان (1842-1906). إن معاناتـه اللامتناهية من آلام الركبة وضعف صحته تتوازى بشكل مخيف مع نوبات نيتشه التي استمرت طوال حياته مع أمراض غامضة (ربما بسبب مرض الزهري الذي أصيب به أثناء خدمته في الجيش) على نحو تسبب لهارتمان في آلام في المعدة، والصُّـداع النصفي، والأرق، وإجهاد العين، والدوار. حاول هارتمـان إحداث فكر تلفيقيّ بين فلسفة هيغل للعقـل العالميّ أو الـرُّوح (Geist) ومفهوم شوبنهاور لـلإرادة. تصوّر هارتمان نظامـه الفلسفي لـ «الروح المطلـق» بصفته وحدة روحيّة، مع مفهومه الأساس الذي هـو «اللاوعي». وفقًا لوجهة النظر هذه، فإنَّ كلاً مـن الإرادة والعقـل همـا فقط مظاهر عرضيـة ومحدودة لـ «اللاوعـي». إنَّ الحكمة الحقيقيـة وأيّ بقايا لعزيمـة محـدّدة يمكن اكتشافها تكمـن في اللاوعي. هذا ما يجب أن يكون لأنه، علـى عكس كلٍّ من العقل المحـدود والإرادة الجامحة، فإنَّ اللاوعي بالمعنى العميق لا يخطئ. هذا لا يعني أن اللاوعي لا يخطئ عند النظـر إليـه من وجهة نظرنا المقيدة، ولكن هذا الخطأ، بحكم التعريف، ينشأ من المعارضة العرضية التي تضع العقل ضد الإرادة ومن تمايز كلٍّ من العقل والإرادة عن اللاوعي. إن «حلّ» هارتمان للبؤس الإنساني هـو حلّ شوبنهاور: عدم الوجود وعدم الرغبة هما الضمانان النهائيـان الوحيدان ضد المعاناة الإنسانية. بطريقـة هيغليـة مناسبة، لا يمكن الوصول إلى مثل هذه الحالة من عدم الآلام إلا عندما يحلّ ملء الوقت، عندمـا يسود ذلـك الجزء من اللاوعي الـذي يمثل العقل على تمسـك الإرادة الجائـر بالرغبات الزائلة والضروريـة. يقـع على عاتق المرء واجب شخصيّ وهو التسريع بوصـول تلك اللحظة عبر المساعدة في حلّ مشكلات التنوير الفكريّ، رغم من أن المتأمِّل يعرف جيداً أنه حتى العلم هو وعد وهميّ.

22-إشارة إلى إنسان نيتشه الأخير=Nevouõ.

23-enervated= baukalisqeivõ =مرهق=ضعيف=خَرِع.

24-قراءة أخرى لنيتشه على أسس علمية.

25-تستنـد إمكانيـة انتشـار وتأكيد الحيـاة العدمية، في نهايـة المطاف إلى مفارقـات علم النفس الفسيولوجـي التـي قالها نيتشه. قـدّم في سيرته الذاتية هـذا هو الإنسـان (Ecce Homo): قد لا يزال الشخص الفاسد يتمتع بصحة داخلية كافية، وجوهر من تأكيد الحياة الذي يسمح له بالتغلب على شعوره بالضِّيق.

26-راجع **إرادة القوة**، 11-9، 31-34.

27- راجـع **إرادة القوّة**، 417: الحكمـة الديونسية تنبعث من الفرح من الأعمال المدمِّرة ومن فقدان سريع للهوية بامتصاصها في الطبيعة وفي «كلِّ شيء» غير متبلِّر.

28-راجـع **العلـم المرح**، 12، وإنسـانيّ إنسانيّ جدّاً، 235: إنَّ اليوتوبيـا الاشتراكية من شأنها أن تقتل الفـروق المفيـدة. إذ إنّه نستطيع أن نؤكِّد بفخر أنَّ الطبيعة الإنسانيّـة الفائقة والاستثنائيّة لا يمكن أن تنبثق إلا مـن أصـل أرستقراطـيّ. رغم ذلك، ومن ناحيـة أخرى كما توضِّـح الجملة التاليـة لكازانتزاكيس، حتّى اليوتوبيا الفاسدة والساذجة والحسودة للمُسَطَّحين الاشتراكيين ناجمة عن اندفاعهم بسبب مبدأ كوني كُلِّيّ الانتشار-إرادة القوّة التي لا يمكن أن تحصّلها إلا الطبائع الممتازة. راجع: **إنسانيّ إنسانيّ جداً**، 451، 473.

29- نقد نيتشه الأعمق للتقاليد اللغوية المضللة – وعرض ملائم عملياً ولكن غير مدعوم ميتافيزيقياً لعلاقات العلّة والمعلول. يمكن العثور عليها في: (Gay Science, 111, 112, 121, 360)؛ **ما وراء الخير والشر**، 4؛ **شفق الأصنام**، **الأخطاء الأربعة الكبيرة**، 3. بالنسبة للنقطة المحددة هنا فيما يتعلق بالشخصيّة البشريّة، وحول الخطأ في حسبان الإرادة سبباً مستقلاً «متاحاً للفاعل، راجع **ما وراء الخير والشر**، 15.

30- من دلالة الجملة السابقة يجب اتّباع العكس: إنَّ أعراضاً من هذا القبيل لا يمكن أن تكون الأرومة؛ وإنما هي سليلة الانحدار والانحطاط. من الواضح أن كازانتزاكيس يعني بكلمة «الانحطاط» حالة الانحطاط الفعلية والمتسارعة والمتطورة -وليس مجرد نقص فيزيولوجيّ، ولكن إطاراً اجتماعيّاً ثقافيّاً راسخاً ولحظة تاريخيّة.

31- **إرادة القوة**، 132: البديل الأوروبي لما يعدّه نيتشه عدميّاً في جوهره -البوذية هي السُّلالة «المتشائمة» للفلسفة. طوّرَ نيتشه هذا الفكر إلى استنتاجاته النهائية والقاسية منطقيّاً: أولئك الذين لا يستطيعون تحمّل تعاليم معيّنة قد يبدؤون في الهلاك، بدلاً من أن يكونوا مصونين في عناية وسلوى؛ لذلك لتمهيد الطريق أمام البشريّة لا بدّ من الإنسان الأعلى (Superman). راجع أيضاً **جينالوجيا الأخلاق**، III.17 بالنسبة للعدميّة المتشائمة بصفتها مكافئاً فكريّاً لفسيولوجيا السُّبات الحيوانيّ.

32- راجع **إرادة القوة**، 109: الإنسانية الحديثة مريضة وفي حالة انحطاط؛ ومع ذلك، إلى جوار الشُّعور بالضِّيق العالميّ، هناك مصدر مخفيّ للقوة المندفعة والحيويّة-وهذا التجاور هو الذي يفسِّر كيف أن نيتشه لا يزال بإمكانه الكلام على الأمل في المستقبل.

33- في مكان آخر، لا يعلق نيتشه آماله على تقدم التاريخ ولكن مع الانتخاب الطبيعيّ الذي لا يرحم على المدى الطويل والقضاء على الطبيعة الضعيفة: ستعمل الطبيعة على إزالة الضعفاء، في عملية اصطفاء طبيعيّ حقيقيّ. راجع، **تمثيلاً لا حصراً**، **إرادة القوة**، 52.

34- راجع **إرادة القوّة**، 15، 37. هناك بالتأكيد رسالة شريرة هنا -أكثر خطورة إذا تمت قراءتها بالاقتران مع ما يقوله نيتشه في كتابه **زرادشت** حول الحاجة إلى التغلب على الشفقة حتى يمكن الوصول إلى الإنسان الأعلى (Übermensch) أو تمهيد مجيئه أو استعجاله. راجع **العلم المرح**، 347. العدمية دواء فعال -يمكن نشره لإعادة الحياة للقوي، والموت عن طريق الانتحار اليائس للضعيف، يذهب ستانلي روزن (Stanley Rosen) إلى اقتراح أنَّ خطاب نيتشه الجذاب الذي غالباً ما كان مخطئاً في الواقع بصفته نوعاً متأخراً من الراديكالية التنويرية التي تنادي بالمساواة، يهدف إلى إيقاع الضعفاء، وتضليلهم ودفعهم إلى اليأس الذي سيسرع من استعدادهم لإزالة أنفسهم بالموت إذا لزم الأمر. راجع **س. روزن، قناع التنوير** (كامبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج، 1995)، 5.

35- راجع **إرادة القوة**، 37: تكون مراحل تطور التشاؤم وصولاً إلى الأزمة النهائية للعدميَّة وفق الآتي: (1) الضعفاء يهلكون من هذه الأزمة. (2) يدمر القوي ما نجا؛ (3) يتغلب الأقوى على القيم أنفسها التي تستند إليها الأحكام. أيضاً، **إرادة القوّة**، 54: التشاؤم القدريّ يجب احترامه، لأنّه يوجِّه الضّعفاء إلى الإسراع في زوالهم. في المرجع نفسه، 55. تم تقديم تفسيرات إضافية حول كيفية حدوث هذا التطهير

الكارثـيّ: إذا تم تجريـد الضّعفاء من قيمهم الداعمة، فسيجـدون أن الحياة لا تطاق. هذا من ناحية. من ناحية أخرى بعد أن نجا القويّ دون أن يُصاب بأذى، فإنّه سيصبح أكثر قوّة.

36- هذا بالتأكيد تفسير مثير للاهتمام ونادر جداً لفكر نيتشه. إن مفهوم الحقيقة معروف بصعوبة -في الفلسفـة التحليليـة الحديثـة يُنظر إلى الحقيقة بصفتهـا خاصية بحتة لتعابـير، إذا كانت تجريبية، ستخضـع لاختبـارات تيقُّـن صارمـة؛ في التحليل الفلسفـيّ التقنيّ اليـوم، غالباً ما يتم تثبيـط التعهّدات الأنطولوجيّـة القويّة لما يكونه العالم «الحقيقي» فعـلاً. (...) يركز كازانتزاكيس بشكل كبير على صدقيّة نيتشـه المستقيمة. يكتشف كازانتزاكيس ويلفـت إلى فكرة التزام نيتشه بتقويض ثانٍ للحقيقة، بوصفها ما هـي عليـه: على الرغم من حقيقـة أنه لا يمكن معرفة العـالم إلا بوساطة تفسـيرات تستبعد الحديث عن الحقيقـة الموضوعيّة، هناك مفاهيم ذوات معنى من المستوى الثاني أو التقويض الثاني. ربما يعني أنَّ تلك الحقائـق مـن المستوى الثاني تكون صحيحة وعلى أساس معيار براغماتـيّ [«الحقائق» من الدرجة الثانية تصنع أهدافاً فعلية معينة ممكنة]؛

37- disinterestedness=تجرُّد عن الأعراض، لا مبالاة، لا اكتراث.

38- sheer appearance = مظهر مجرّد.

39- يتضـح هـذا في ضـوء **ولادة المأساة**، وهو عمل قـرأه كازانتزاكيس، ويبدو أنـه أخذه على محمل الجِدّ. كانت الطبيعة القوية – تمثيلاً لا حصراً، للشُّعراء المأساويين الأكبر سناً، قبل يوربيديس – تجعلهم قادريـن على تجاوز رعب الهاوية الهائلة والانخراط بسعادة في المهمة الجماليّة (أي، نشاط تعزيز الحياة المتمثـل في طَيِّ الهاوية). قارن هنا شخصيـة ألكسيس زوربا (Alexis Zorba) وميله لدفع رقصة الحياة بالقرب من حافة الهاوية دون أن يخسر تركيزه على فعل الرقص ولا احتفاله المَرِح والحيويّ بالحياة.

40- حرفياً: نفاق، كذب، باطل.

41- **ما وراء الخير والشر**، 4. حول الأفكار الواردة في هذه الفقرة، راجع أيضاً **ما وراء الخير والشر**، 2؛ **العلـم المـرح**، 111-110؛ **إنسانيّ، إنسانيّ جدّاً**، 31, 33, 34; *Will to Power*, 486, 497, 584. راجع أيضاً **شفق الأصنام**، «مناوشات من رجل سابق لأوانه،33»

42- العبارة ontwõ on «شائعة جداً في محاورات أفلاطون: راجع، **تمثيلاً لا حصراً**، **الجمهوريّة**، 490B5، 597D2؛ فايدروس، 247 ج 7، 249 ج 3؛ السفسطائـي، 237E3، 248A11، 256D –E ؛ تيماوس ، 52 ب ؛ إبينوميس، 985C1.

43- لاحـظ أن كازانتزاكيـس لا يرى تنصيب الإنسان الأعلى علـى أنه خطوة «تتجاوز الخير والشر» ولكن كمسألة إنشاء لوح جديد ولوح قيم تحسين الحياة بشكل مناسب. هذا يتفق مع إرادة القوّة، مقدمة، 4، التي تتحدث عن الحاجة الملحة لـ «قيم جديدة».

44- الكلمة اليونانية (kakovn) تعني الشرّ. راجع **جينالوجيا الأخلاق**، خاصة. م 5.

45- حـول عـدم وجود حدود عليـا ثابتة لتناقض الوجهة النهائيـة للبشرية: **إرادة القـوّة**، 684 (كل الأنـواع لها حدود، لا يمكن التقدم بعدها)، المرجع نفسه. 552 (نمو النوع هو عملية تتمّ بواسطة الوسائل

التـي يتغلـب فيها النـوع على نفسه إلى مـا لا نهاية في طريقـه إلى نوع أقـوى). راجع أيضـاً **إرادة القوّة**، 862، 898، 1023. ليـس مـن الصعب التوفيـق بين هذين الاتجاهين الواضحين لفكـر نيتشه: وهنا بعض التسويـات الممكنـة: (نمـو النوع هـو العملية التي يتغلـب فيها النّوع علـى نفسه إلى مـا لا نهاية في طريقه ليتحـوّل إلى نوع أقوى). راجـع أيضاً **إرادة القـوّة**، 862، 898، 1023: (أ) تقـترح إحدى الاستراتيجيات الممكنـة للتّسويـة أن الأنواع تستطيـع فعلاً أن تتطوّر متجاوزةً أنفسها بمعنى غـير بيولوجيّ، إذ إنَّ ما يفكر فيه نيتشه ليس نوعاً بيولوجيّاً ولا علميّاً ذا معنى من الناحية التصنيفية؛ (ب) هناك طريقة أخرى ممكنة للتوفيـق بين الاتّجاهين هو بالإشارة إلى أنَّ الأنواع لا تستطيـع بالفعل-داخل الطبيعة-التغلب على أنفسها بصفتهـا أنواعـاً، ولكن في الوقت نفسه، يمكن أن تستمر في الكفاح مـن أجل الوجود، ويمكن لهذه الأنواع، حتـى لـو كانت ثابتة بيولوجيّـاً، أن تستمر في إعادة تعريـف نفسها، على مستوى أعلـى وخارجيّ، بوساطة إنجازاتهـا في التغلّـب على الذات؛ كما لو كانـت تتقدّم خارج حدودها؛ (ج) إنَّ عمليـة التغلب على الذّات ليسـت من دون نهاية، ومجراهـا في كلّيته مأساويّ غير أنّه مجرى نبيل ورفيع وغزير بالمعنى، وكأنَّ التغلّب عليها يتجاوز الحدّ الطبيعيّ؛ (د) من الوهم الاعتقاد بأن الأنواع يمكن أن تستمر في التطور من دون توقّف بوساطة أجهزتها الخاصة، ولكنَّ الادّعاء بأنَّ هذه العملية يمكن أن تستمر إلى ما بعد الحدود الطبيعية هو أحـد الأوهام التي تعزّز الحياة وتكون «أعلى» من «حقائـق» مبتذلة للحياة اليومية. للحصول على إشارات مرجعيّـة أخرى إلى التغلـب على الذات وإنسانيّة المستقبـل، انظرْ **هكذا تكلم زرادشـت**، مقدمة، 4-3، 7؛ 4-1، 6، 14، 16، 18، 22 (أ)، (ج)؛ الثاني 24، 43؛(C) III.56 ، (II) 57 ؛ (II) IV.73، (III).

46- يواصـل كازانتزاكيس اكتشافه في تعاليم نيتشه تفاؤلاً منبثقاً مثيراً للفضول ومستمدّاً من الثقة بالمعرفـة العلمية وبآفاق التقـدم العلمي. يمكن استخراج هذه الرِّسالة على نحـو رئيس من كتابات نيتشه الثلاثـة التي تنتمي إلى مرحلة تفكيره الوضعي: **إنسانيّ، إنسانيّ جداً**، **والفجر**، **والعلم المرح**. **جينالوجيا الأخـلاق**، 25- III.23 لمعرفـة رؤى نيتشـه اللاحقة والعميقة حول الصـلات الإشكاليّة بين المزاج العِلميّ والزهد الدينيّ.

المصدر:

FRIEDRICH NIETZSCHE ON THE PHILOSOPHY OF RIGHT AND THE STATE.

نيكوس كازانتزاكيس والروح اليونانية [1]

تأليف: فرانسواز شاتيل دو برانسيون

ترجمة: آلاء أبو زرار •

فرانسواز شاتيل دو برانسيون (Françoise Chatel de Brancion): **كاتبة فرنسية من مؤسسي المنتدى الجامعي في فرنسا، من أعمالها: «المنافسون»، و«على الطريق».**

مقدمة:

يُعدّ نيكوس كازانتزاكيس (Nikos Kazantzakis) من أكبر الكتّاب في النصف الثاني من القرن العشرين، وقد لامست أعماله الكثيرة مجالات متعددة في المسرح والشعر والفلسفة والسيناريوهات ومذكرات السفر وترجمات لِـ غوته (Goethe) ودانتي (Dante) إضافة إلى كتابته قصصاً للأطفال واقتباسه من جول فيرن (Verne Jules)... إلخ.

دخل متأخراً عالم الرواية التي جلبت له الشهرة لاسيما روايته **ألكسيس زوربا** (*Alexis Zorba*)، التي صدرت في عام 1946، قبل أحد عشر عاماً من وفاته. وقد تعلقنا بعمله الروائي محاولين إعادة إحياء الصراع الأزلي ما بين الجسد والروح. هي رواية الشيخوخة التي ألهمته كل أعماله واستُقيت من شخصيته. وقد تجسَّد الحب الدنيوي للحياة وفرح العيش وإشراقات الكون والتمرّد على المعاناة والموت، في شخصية ألكسيس زوربا العجيبة.

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: « Nikos Kazantzakis et l'âme grecque »

الموضوع الأول: قوة الجسد الهائلة إضافةً إلى التعلّق الباطني بالإنسان جسداً وروحاً وهذا ما تحدّثُنا عنه الروايتان: **الحرية والموت** (*La liberté ou la mort*) الصادرة عام 1949، و**الأخوة الأعداء** (*Les Frères ennemis*) الصادرة عام 1950. كان كازانتزاكيس، أيضاً، مدافعاً شرساً عن استقلال اليونان وجزيرة كريت فتطوع عام 1912 للقتال في حرب البلقان. وقد مجّد في هاتين الروايتين الوطن والحرية وكره الأتراك والانغماس في العنف وازدراء الموت.

الموضوع الثاني: النضال من أجل الحرية وثمة مفهوم سابق عن تجاوز الذات. كان كازنتزاكيس مأخوذاً بشخصية السيد المسيح وهذا سبب انتصار الروح في رواية: **الزهد** (*L'Ascèse*).

الموضوع الثالث: انتصار الروح.

استحوذت حياة السيد المسيح على فكره. فقد أقام نوعاً من التماهي بينه وبين السيد المسيح الذي صار بقلمه يونانياً وكريتياً. وقد رنت روحه إلى حبّ الآخرين والخلود. في روايته: **المسيح يصلب من جديد** (*Le Christ recrucifié*) الصادرة عام 1948 إذ نشهد فيها تحولاً جذرياً للراعي الشاب مانوليوس الذي تعود روح السيد المسيح لتتقمّصه من جديد بين القرويين اليونانيين. وفي رواية: **الإغواء الأخير للمسيح** (*La dernière tentation du Christ*)، نعيش فيها حياة المسيح وآلامه بحذافيرها.

وخطَّ في نهاية الكتاب قائلاً: أنا واثق من أن كل إنسان حرّ يقع بين يديه هذا الكتاب المليء بالحبّ، سيزداد حباً أكثر من أي وقت مضى للسيد المسيح.

حياته:

وُلد نيكوس كازانتزاكيس في هيراكليون عام 1883. وبعد ولادته ببضع سنين، وبسبب حركات التمرّد التي حدثت في جزيرة كريت، نزحت عائلته إلى جزيرة ناكسوس. لهذا كان يقول: أنا كريتي في المقام الأول، ثم أنا يوناني.

في روايته بالغة الجمال، **في قصر مينوس** (*Dans le palais de Minos*)، التي صدرت باللغة الفرنسية بعد موته عام 1984، يذكر بعذوبة ملموسة لغز المينوتور تلك الأسطورة الشهيرة عن **خيط آريان** (*Le file d'Ariane*) الأميرة التي وقعت في عشق تيزيه. (Thésée) وقد أسعده أن هذا الأمير الشاب تيزيه، الذي قتل المينوتور، استولى على كريت من الإمبراطورية العجوز وأنه أدخلها في هذا العالم اليوناني الملآن بالثقافة والجمال.

كان أبوه تاجراً ازدهرت تجارته في هيراكليون.

«كان أبي قليل الكلام، لا يضحك ولا يدخل في أيِّ نزاع. يكتفي أحياناً بأن يصرّ على أسنانه أو يشدّ قبضتيه. لا أذكر أنه وجّه إليّ يوماً كلمة حانية ما عدا مرة واحدة في ناكسوس إبّان الثورة. كنت أذهب إلى المدرسة الفرنسية لدى الآباء الكاثوليك: (المدرسة التجارية الفرنسية للصليب المقدس). كنت قد حزت عدداً جيداً من الجوائز، ولدى عودتي إلى المنزل، قال لي: لقد شرّفت كريت». **رسالة إلى غريكو – حصيلة حياة** (*Lettre à Greco- Bilan d'une vie*).

« كانـت أمـوره تجـري على ما يـرام. لم يكن يشتكي مـن زوجته ولا مـن أطفالـه. كان الكابتن مايكل (Michel) يحظى بالاحترام. لكن قلبه كان محمّلاً بالأثقال ولا شيء يواسيه».

كانـت هناك فكرة وحيـدة تشغله ألا وهي الانتقـام ودحر الأتراك للوصول في نهايـة المطاف إلى تحرير اليونـان وكريت. في روايته **الحرية أو الموت** خطَّ كازانتزاكيـس معالم هذه الشخصية المهيبة للكابتن مايكل، والده، وهو تجسيد لهذه النزعة الوطنية ولهذه الغريزة البدائية التي احتفظ هو نفسه ببصمتها، فباح قائلاً:

«كانـت أمي امرأةً قديسة. كيف أمكنهـا طوال خمسين عاماً من دون أن ينفطر قلبها أن تشعر بأنفاس الأسـد ولهاثه بالقـرب منها؟ كان جميع أجدادي الذين تنحدر أمي منهم فلاحين. كان جدي يأتي لرؤيتنا في عيـد الفصـح وعيـد الميلاد. كان يتهيأ دومـاً للمجيء وقرع البـاب ما إن يعلم أن صهـره المتوحش غير موجود في المنزل. كلما أتذكر هذا العجوز ذا الوجنتين المزهرّتين تزداد ثقتي بالأرض وبجهد الإنسان على الأرض».

يعود ليرى نفسه صبياً في مدرسة البلدة في (هيراكليون):

«بعينـيّ اللتين مـا تزالان تعبقان بالسحـر»، (فصل عنوانـه: مدرسة البلدة. من روايـة: (**تقرير إلى غريكو**. صفحة 49).

أصبـح بعدهـا طالـب حقوق في جامعة أثينـا ثم في عـام 1907، ووصل إلى باريـس ليتابع محاضرات برغسون في جامعة فرنسية ليتعرف إلى نيتشه (Nietzsche)، فكتب أطروحته عنه عام 1909.

يـرى أن الثقافـة الفرنسيـة لا تنفصل عن الثقافـة اليونانيّة، هما كيـان واحد فهو يعدُّ كليـة إيليبوس المدرسـة الثانويـة في اليونان جزءاً لا يتجزأ مـن السوربون الفرنسية. علاوة على ذلـك فقد كتب روايتين باللغة الفرنسية لم تلقيا شهرة واسعة. الأولى بعنوان: **موسكو إلى الأبد** (*Moscou à vie*) والثانية هي **حديقـة الصخـور** (*Le Jardin des rochers*). في هاتـين الروايتين، ذكـر كازانتزاكيس اليابان التي عدّها حيوية وعنصرية أما الصين فقدّمها كبلد تدعو إلى التأمل والتمسك بالأرض.

يُعـدُّ كازانتزاكيـس قبل كل شـيء فيلسوفاً فهو مأخـوذ وشغوف بصيرورة الإنسان. كمـا أنه يرنو إلى الدين وينوي حتى ابتداع دين خاص به.

كتـب في عملـه الفلسفي الأول وكان بعنـوان **الزهد**: «لم أعد أحـب الإنسان، بل أحـب احتراقه بلهيب حماسه».

بمعنـى آخر، إن وصوله المتأخر إلى عـالم الإبداع الأدبي هو بمثابة اعتراف بالفشل. بإمكانه أن ينسب إلى نفسه العبارة التي نسبت إلى تولستوي (Tolstoï): «أراد ابتداع دين لكن لم يكن بوسعه سوى ابتداع الروايات والفن».

على الرغم من ذلك، هناك رسالة حبّ تتضمنها أعماله وهي انعكاس لشخصيته الكريمة والغامضة.

بعـد عودتـه إلى أثينا تزوج عام 1910 من غالاتيه أليسيـوا (Galatée Aliscioa) وأمضى حياته يترجم إلى اليونانية **الكوميديا الإلهية وغوته** (*La divine comédie et Goethe*).

جاب كازانتزاكيس العالم لاستخراج شياطينه فهو مثل عوليس (Ulysse) في ترحاله التائه، يقبع في جوهره رحالة. فكتب قائلاً: «كانت الأسفار والأحلام أكثر الأمور نفعاً لي».

التقى في أسبانيا بريمو دي ريفيرا وأونامونو. (Primo de Rivera et Unamuno) أما في روما فقد التقى بموسوليني (Mussolini). زار مرتفعات آثوس وسيناء وروسيا واليابان والصين وبلدان أخرى كثيرة.

في عام 1917 انطلق لاستكشاف منجم للفحم الحجري في (بيلوبونيس) مع صديقه زوربا ولكنّه أخفق في ذلك. وفي عام 1919 عُيِّن في وزارة الشؤون الاجتماعية التي تُعنى بإعادة توطين يونانيي القوقاز. وفي عام 1924 قابل إيلينا ساميوس (Elena Samios) التي أصبحت رفيقة دربه. انفصل في عام 1926 عن غالاتيه أليسيوا ولم يتزوج من إيلينا حتى عام 1945. وفي العام نفسه عُيِّن رئيساً لاتحاد العمال الاشتراكي ووزيراً بلا حقيبة في حكومة سافوليس (Safoulis)، ثم استقال بعد 47 يوماً. رُشِّح لنيل جائزة نوبل بعد صدور **ألكسيس زوربا** لكنه لم ينجح في نيلها، كما أنه أخفق في أن يصبح عضواً في الأكاديمية اليونانية. في عام 1947 أصبح مستشاراً أدبياً في منظمة اليونيسكو ومسؤولاً عن مكتب ترجمة الكلاسيكيات.

عاش طوال حياته في حالة اضطراب وفي نوع من الفراغ المعنوي، يمزقه هذا الصراع الذي لا يرحم والذي كان يعتريه من الداخل ومن حوله، وهو صراع دائر ما بين الجسد والروح. ومع ذلك فقد عرف ثلاث نقاط ارتكاز متتالية وأماكن اختارها لتكون ملاذاً لعزلته ولوحدته شبه الرهبانية هي:

1- غابات الجنوب والبوهيميا.

2- (إيجير) الجزيرة الأطهر والأكثر زهداً في خليج (سارونيك) وتقع قبالة أثينا.

3- (أنتيب) في فرنسا وهي (أنتيبوليس) اليونانية التي خاض فيها السنوات الأكثر خصوبةً في حياته الأدبية حيث كتب الروايات الخمس الأكبر في كهولته.

في عام 1950 استمر في تمهيد طريق حياته الوعر فقد اضطهدته الكنيسة اليونانية ونبذته من المجتمع بسبب روايتيه: **الإغواء الأخير للمسيح**، **والحرية والموت**. وحجب البابا نشر رواية: **الإغواء الأخير للمسيح**. توفي كازانتزاكيس في عام 1957 في فريبورغ م. بريسغاو ودُفن في هيراكليون. يوجد تمثال له في الساحة الكبيرة بالقرب من تمثال الكاتب الفرنسي باليولوغ.

الموضوع 1: قدرة الجسد في روايته «ألكسيس زوربا»:

حصدت الرواية نجاحاً كبيراً، ولحّن الموسيقي الكبير ثيودوراكيس (Theodorakis) المقطع الذي رافق سيرتاكي (Sirtaki) وهي رقصة زوربا. وقد عكس فيلم كاكوياني (Cacoyannis)، الذي كان بعنوان: «زوربا اليوناني»، جوّ هذه الرواية الأصلية والحادّة على نحو جيد. أظهر كازانتزاكيس فيها التضاد ما بين المفكرين أمثاله من القراء النهمين المنغمسين دوماً في أوراقهم وأحلامهم، الشاحبين والمنعزلين

ضعفـاء الشخصيـة بعض الشيء، وبـين البشر العاديين المجبولين من لحم ودمـاء مثل زوربا، هذا الرجل المقدوني الديناميكي المتّقد، هذا السندباد البحّار المأخوذ بفرح العيش وضيقه.

كتب كازانتزاكيس:

«لئن تعيّن علي أن أختار في حياتي دليلاً روحياً، فسأختار حتماً زوربا. فهو من يملك ما يحتاجه الكاتب كـي ينجو بنفسـه: النظرة البدائيـة والسذاجة الخلّاقة التـي تجعلك بلا توقف ترى العـالم للمرة الأولى وتمنح الأحداث الخالدة اليومية طابعاً عذرياً، وأخيراً تلك الضحكة الصاخبة والوحشية الآتية من مصدر عميق».

تقوم هذه الرواية، التي ربما تُعدُّ رائعته، بالإضاءة على الصراع المستمر ما بين الجسد والروح، الموجود داخل كل إنسان، وقد جسّد فيها زوربا قدرة الجسد.

آلمت كازانتزاكيس، هذا المفكر الآتي من كريت، معاملة أصدقائه له على أنه دودة كتب، فقرّر التصرُّف والرحيل لاستكشاف منجم للفحم في جزيرته الأم: جزيرة كريت.

في (بيرايوس) «بانتظار سفينته التي ستقلّه إلى (كريت)، جلس في مقهى صغير أُغلقت أبوابه بسبب عاصفـة رملية هبّت بقوة وفاحت في المكان رائحـة البشر الممزوجة بالمريمية. ظهر رجل يناهز الستين من عمره، فارع الطول جاحظ العينين. ألصق أنفه بالزجاج وهو يرمقني. أكثر ما أثّر بي هما عيناه الحزينتان والقلقتان والساخرتان والمتّقدتان».

دخل زوربا وجلس وعرض خدماته قائلاً: «اتخذني طاهياً. أجيد طهي هذه الأنواع من الحساء!». أسرّه هـذا «القلـب الحيّ وهذا الفـم الشره وهذه الروح المتوحشـة» فاصطحبه معه. حمل زوربـا آلته الموسيقية السانتوري (وهي شبيهة بغيتار طويل). أما الكاتب فحمل معه مدوَّنته عن بوذا (Bouddha).

تكمـن في هذا الاختيار رسالـة الكتاب بأكملها. ألا وهي الصراع الأبدي ما بين زهد المفكّر الذي يهرب مـن العـالم بفكره، وحبّ الحياة والأطعمة الأكثر دنيوية، هذا الحبّ الذي يعتري هذا الـ زوربا العجيب والمتحمّـس والشغوف والواقعيّ. وصـلا إلى وجهتهما بعد مرور العاصفة ونـزلا في قرية صغيرة في كريت، قريبة من الهضبة التي تحوي الفحم الطريّ. حطّا رحالهما في نزل بائس تديره السيدة أورتانس (Hort-ense) (تدعى بوبلينا (Bouboulina)، راجع ص 45).

تدور الأحداث ولكنها في العمق ليست أحداثاً بالغة الأهمية. فالأهم في هذه القرية الصغيرة في كريت المطلّـة على البحر، هي الصداقة التي نشأت ما بين هذين الرجلين المقرَّبين والمختلفين كثيراً عن بعضهما بعضاً. الأهم هو تألق هذه الشخصية العجيبة التي يمتلكها زوربا الذي يجسد اليونان، أي يجسد البشرية جمعاء.

زوربـا رجـل بسيـط لكنه فطـنٌ ذو ذكاء متّقد. فقـد غمرته الفرحة لـدى اكتشافـه أن رب العمل يعدُّ استخـراج الفحـم الطري ذريعةً «كـي لا يعتبروننا مقاولَين عاقلين وكي لا يستقبلوننـا برشقات من حبّات الطماطم».

عبّر عن فرحه بأن شرع يرقص (صفحة 101 - 102) مفسّراً:

« ثمـة شيطـان في داخلي يصرخ كلما أكون على وشك الاختنـاق. إنه يصرخ بي «هيا ارقص!» وهذا ما يواسينـي». «رجلاي ويداي تتكلمان، وشعري أيضاً... حتى ملابسي تتكلم. سقط البشر إلى أسفل سافلين وسمحوا لأجسادهم بأن تصبح بكماء، لم يعودوا يتكلمون إلّا بأفواههم».

لا تأخـذوا شيئـاً على محمل الجد كثيراً، أمضوا الوقت في هذا المشهد الواسع من الكوميديا في العالم. وقد عبّر زوربا أحياناً عن نفسه بآلته الـ (سانتوري) التي تهدئه وتُفرح قلبه.

باح لسيده في العمل قائلاً:

-»إنـه حيـوان متوحش وبحاجة للحريـة. إن أجبرتني على العزف عليها سينتهـي الأمر. ينبغي لك أن تعرف هذه الأمور، فأنا رجل».

- «رجل؟ ماذا تعني؟»

- «ماذا؟»

- «حرّ!»

مارس زوربا على نحو طبيعي جداً الموسيقا والرقص وهما أكثر الفنون شهوانيّة. كما أنه يمتلك موهبة لا تخطئها العين في التركيز.

قـال لي ذات مساء: «لا تحادثنـي وأنا أعمل، فقد أنهار. فأنا مأخوذ كليـاً في العمل، مشدود ومتصلّب بأكملـي وبكامل تركيزي ملتصق على الحجر أو الفحم أو على آلة السانتوري. ولئن لمستني فجأة أو تكلمت معي، يمكن أن أنهار».

عـرف كازانتزاكيـس، رب العمل الشاب، السعادة في هذه الوجبـات الريفية على شاطئ البحر. «كأس مـن النبيذ وكستنـاء وضوضاء البحر» برفقة هذا الـ زوربا المنغمس في ملـذات الحياة الذي يعشق توازنه» (صفحـة 190 - 191). خاضا في أحاديث طويلة مـن هنا وهناك وفي أغلب الأحيان كانت على الشاطئ ليلاً.

كان زوربا يطرح أسئلةً عميقة:

«تجـرّعَ كأساً من النبيـذ والتفت إليّ: ما هذه المياه الحمراء، كم هي عجيبـة، قل لي، يا معلمي. ما إن تشرب هذا العصير الأحمر حتى تكبر روحك وتتخلى عن هذا الهيكل المسنّ متحديةً الإله».

كما أنه طرح أسئلة أساسية تُظهر ازدراءه البديهي للمفكّرين النهمين للقراءة (صفحة 380 - 381).

وقـد احتل موضـوع كبير آخر اهتمامات زوربا، ألا وهو ضرورة وجود علاقات مع النساء. وقد أتى هذا المفهوم لديه من أصله اللاتيني والمتوسطي.

«المرأة نبع نقي ننحني إليها، نرى وجهها ونشرب».

لم تلامسـه الأفـكار المتعلقـة بالمسـاواة بـين الجنسـين والاتحـاد بينهما علـى المستـوى الأخلاقي أو الأيديولوجـي. فالمرأة بنظره هي بمثابة لغز. هـي كائن ضعيف، شيء لا يمكن فهمه. تكمن فيها قوة خفية

لا يمكـن تفسيرها ولا يمكن للرجل مقاومتهـا، بل لا ينبغي له ذلك. «وقد حثنا الرب على تحمل المسؤولية، نحن الرجال. بمعنى آخر يا سيدي، صدقني... نحن هالكون!».

يـرى زوربا أنَّ ثمة شيئاً مقدساً في فعل الحبّ. فالمرأة تجلب للرجل المتعة الأساسية ولا يجب أن يتحرّر منها إطلاقاً. يجعل هذا الاتحاد من الرجل فاعلاً أساسياً. أما المرأة فيجعل منها واحدة من أكثر الأشياء إثارة للسعادة على سطح الأرض.

«يرتكـب خطيئـة كبيرة ذلك الذي يتـاح له أن يقيم علاقة مـع امرأة ولا يفعل. عندمـا تدعوك امرأة لمضجعها، يا صغيري، ولا تذهب إليها، فإن روحك تتوه».

يرى زوربا، مستنداً إلى مفهوم أجداده اليونان، ألا وجود لفردية المرأة. فيقول:

«سـواء أكانـت شابة أم هرمة، مسنـةً أم قبيحة، يمثل خلف كل امرأة على نحـو صارم ومقدس ومليئ بالغموض، وجهُ أفروديت. وهي قدرة خفية تكاد ترقى للألوهية».

الفعل:

هـذه الوقفـة المذهلة، هذه اللحظة مـن السعادة النقيّة التـي عاشها رب العمل الشـاب كازانتزاكيس نفسـه مع زوربا، ستنتهي بمأساة. أتت المأساة على هيئـة امرأتين مرّتا بقدرهما. عالجت بوبولينا نزيليها وأتخمتهمـا بالدجـاج مـع الأرز ولحم الخنزير مع الحليـب. كانت مغنّية قديمة وفتاة هـوى خاضت غمار الحيـاة بطولهـا وعرضها. كمـا أنها عشيقة تعـدّدت علاقاتها مع أمـيرالات أتراك ويونانيـين وإيطاليين وعرب. إلّا أنها وجدت حبها الحقيقي في زوربا الذي استخدم أساليب سحره التي خاب بريقها.

في ليلة الميلاد، بعد قدّاس منتصف الليل، تفوقت على ذاتها، (صفحة 168 - 169) بوحشية يخلوها الوعـي. أوحـى رب العمل لـ بوبولينا بأن زوربا قد كتب لهـا رسالة يطلب فيها يدها للزواج. لم يرغب زوربا المتمسـك بمبادئه في أن يسبب لهـا الألم. فوافق على إتمام اللعبة معلناً بأنـه سيطلب تاجيّ الزواج. وقرر أنهما سيعلنان خطبتهما بتبادلهما الخاتمين على شاطئ البحر على مرأى من ربّ العمل.

«أمضـت عمرهـا وهي تغني وتمارس الرذيلة وتسخر من النسـاء الشريفات، إلّا أنهـا لم تشعر يوماً بالسعـادة. (سأتـزوج.. سأتزوج.. وأنجب أطفـالاً)، هكذا كانت تحلم ولكنها لم تبـح بآلامها إلى أيّ روح تتنفس. والآن، شكـراً للرب، على أنها دخلت ولو متأخـرة، إلى ميناء لطالما رغبت فيه، وهي فاقدة للحيلة وقد هزمتها أمواجها!»

توفيـت بوبولينا بعد زمن قصير بذات الرئة. وقد أتت القرية بأكملها (والنساء على وجه الخصوص) بغرض نهب مسكنها الفقير قبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة.

للأرملـة مصير أكثر مأساوية، ففـي القرى اليونانية تعدُّ الأرملة حسـب تقاليدهم العاهرة الرسمية. وقـد كانـت أرملة هذه القرية مغريـة على نحو خاص. «امرأة مثيرة». في تلـك اللحظة بالذات مرّت امرأة تركضـ بتنورتها السـوداء التي ارتفعت إلى ركبتيها وقد انسدل شعرها علـى كتفيها. كانت تبدو بجسدها الموج مثيرة وحازمة.

«قلت في نفسي ما هذه المرأة المتوحشة، المرنة والخطيرة التي تفترس الرجال؟»

فُتن الشاب بافلي (Pavli) حباً بالأرملة، لكنها صدّته فانتحر غرقاً في البحر. إن العدالة البدائية في القرية لا ترحم. لدى خروجها من الكنيسة شرع الناس يرجمونها. فحاول زوربا الشجاع المقدام إنقاذها. تمكن من السيطرة على خادم الكنيسة الذي كان يمسك بها. لكنّه لم يستطع أن يمنع والد المنتحر من أن ينقضّ عليها.

«أدارها نحوه ولف شعرها الأسود الطويل حول ذراعه ثلاث لفّات. ثم قطع رأسها بضربة من سكينه».

كان الأمر درامياً على الصعيد المهني أيضاً. فبالإضافة إلى استخراج الفحم الحجري، كان زوربا قد صمم وصنع سكةً هوائية لقطف الصنوبر من الغابة وحمله أثناء الرحيل عبر الميناء الذي بني على يديهما. في يوم الافتتاح حدثت كارثة فقد انهارت الأعمدة جميعها.

«خسرت هذه المرة كل ما أملك من مال، وكل أدوات العمل، كل شيء ضاع. من النادر أن يعترضني هذا النوع من الفرح طوال حياتي. إنه إحساس غير متوقع بالخلاص».

لم يتفوه الرجلان (رب العمل وزوربا) بأي تعليق فيما بينهما. بل شرعا يلتهمان الخروف المشوي على السيخ والمحضّر من أجل الاحتفالية. كما أخذا يتجرعان النبيذ الكريتي الفاخر والأرجواني مثل دم الأرنب.

«ثم نهضتُ». وصحت قائلاً:

«تعال يا زوربا، علّمني الرقص».

«أحسنت يا فتى. أنت بارع. فلتذهب الأموال والمصالح إلى الجحيم!

قفز قفزةً فتحولت يداه وقدماه إلى أجنحة. كان يشبه قائدًا ملائكياً هرماً ومتمرداً. كانت خطوات زوربا المندفعة والماهرة تحفر على حصى الأرض حكاية شيطانية عن الإنسان».

إنها الحكاية الشيطانية والرائعة أيضاً، التي تدفع المرء إلى الوقوف من جديد في وجه التحدي، إلى تجاوزه والعودة للتأقلم في كل مرة والانطلاق من جديد. ذلك لأن التمرد والتجاوز أمر أساسي في الحياة.

لاحظ زوربا أن:

«جميع الأحزان تجعل قلبي ينفطر إلى نصفين. لكن هذا الألم المشطّب والمثخن بالجراح، يلتئم فلا أجد أثراً لندبة».

الموضوع الثاني: الاستقلال والحرية: في «الحرية أو الموت» و «الأخوة الأعداء»:

عبّر كازانتزاكيس عن هذه الشجاعة أمام الحياة والموت على نحو شهواني في روايتين هما: «**الحرية أو الموت**» و «**الأخوة الأعداء**». تمجّد كلتاهما بطولة هؤلاء الناس، أو هؤلاء الكريتيون الجاهزون دوماً لتقديم أرواحهم وأجسادهم ودمائهم في سبيل الوطن.

1 - الحرية أو الموت:

تعدُّ رواية **الحرية أو الموت** لوحة صاخبة عن جزيرة (كريت) في نضالها من أجل دحر الأتراك الذين يقمعونها.

ينظر الراوي، الشاب تراساكي (Thrassaki) ذو الاثني عشر عاماً، وهو كازانتزاكيس نفسه، بشغف إلى هذا العالم الكريتي، إذ يبدو بنظره عالماً فقيراً وعنيفاً وحاداً وكريماً. يقدم لنا وصفاً حياً لـ (كاندي) أي (هيراكليـون)، هذا الميناء الكبير ذو الأسوار المشيّدة على طراز البندقية، حيث يتعايش الكريتيون كيفما كان مع الأتراك، أسيادهم الأثرياء والمتعجرفين والشجعان والشهوانيين. ليس في الإمكان الاقتتال طوال الوقت. فقد يحدث أن تشعر النسوة بالشفقة تجاه أحد العجائز الأتراك الوحيدين والجوعى، فيقمن بدعوته بالخفاء لبعض الوجبات. هي علاقات تخلو من الصداقة لكنها إنسانية، تنشأ ما بين هؤلاء الذين يتشاركون العيش في القرية الواحدة. وقد يلتقي الأطفال ببعضهم بعضاً فيلعبون معاً.

يلقب بطل الرواية، الكابتن ميخاليس (Mihalis) وهو والد كازانتزاكيس نفسه، باسم «الكابتن الخنزير» بسبب نابه البارزة من فمه. وقد لعب هو نفسه في طفولته في ساحة مزرعة أبيه برفقة الشاب التركي النبيل نوري بِك.

ما إن أصبحا رجلين حتى قررا بدلاً من الاقتتال أن يصبحا أخوين بمحض اختيارهما وأن يخلطا دماءهما. وعلى الرغم من ذلك، بكل أسف! استدعى نوري بك ذات يوم الكابتن ميخاليس ليطلب منه تحذير أخيه مانوساكاس (Manoussakas).

«إنه يسخر من تركيا، فقد حمل حماراً على ظهره وذهب إلى المسجد ليجعله يصلي. هذا أمر لا يُغتفَر».

خلال هذه المحادثة قام نوري بك بتعريف القبطان إلى زوجته الحالية إيمينه (Eminé). وهي امرأة تفتخر بأصلها الشركسي، تغني وتعزف الماندولين. عندما رفع الكابتن عينيه إليها، أسرتْه إيمينه بشدة.

توقف كل شيء للاحتفال بالأسبوع المقدس.

«كانت مدينة (كاندي) تلتمع تحت شمس عيد الفصح وكأنها كائن حي، وكأنها مسيحيّ عائد من الكنيسة ليتمّدد وهو مشبع وسعيد تحت الأشعة الحارة على شاطئ البحر الزبَديّ».

يقترن الأسلوب بالفكر تماماً مثل المناظر الطبيعية. بعد الانتهاء من احتفالات العيد، قام نوري بك ليرد على الإهانة بمفاجأة مانوساكاس في الجبل أثناء حلقه فرو خرافه. اقتتل الاثنان بالسكاكين. فقتل نوري بك مانوساكاس الذي وجد بدوره الوقت ليجرحه وليجعل منه مخصياً مدى الحياة.

تخلى الكابتن ميخاليس عن قتل نوري بيك لعدم قدرته وعجزه. إلّا أن هذا الاغتيال كان كافياً لتأجيج الأمور ولاندلاع حالات عصيان وتمرد في أرجاء جزيرة (كريت) كلّها. فكان يُعثَر إمّا على مسيحيّ مذبوح على قارعة الطريق، أو على خنزير تركي في حديقة منزله.

بصمته وتصميمه وعناده، وبهيئته الضخمة والقوية، وبمنديله ذي الأهداب التي تُرجع شعره الأشعث إلى الخلف وتسقط على عينيه، قرر الكابتن أن يلوذ بعائلته إلى (بيتروكيفالو) عند والده سيفاكاس (Sifakas)، هذا الجد الذي يناهز المئة من عمره والنشيط قد أنجب أحد عشر ابناً وأربع بنات.

« وصلت العائلة في ساعة الغسق إلى المنزل الواسع حيث يقطن الجد، الكابتن سيفاكاس. كانت ساحة المنزل تعم بالفوضى وتكتظ بالأحفاد والحفيدات. كان موسم جني العنب، فقاموا بنقل العناقيد إلى

العصارة الكبيرة حيث يقوم رجال أقوياء قد شمروا ملابسهم حتى المنتصف، بدعس العنب وقد أسكرتهم رائحة العصارة وامتلأت لحاهم وشعورهم بحبيبات وفتات العنب. اهتز منخارا الكابتن ميخاليس من المتعة. فقد بدت له رائحة العصارة حلوة كالدماء. توقفت العائلة في منتصف الباحة. أتى الجد العجوز للترحيب بهم وقد فرد ذراعيه النحيلتين والطويلتين الباديتين تحت كمّي قميصه ناصع البياض.

-أهلاً بكم يا أطفالي! قال، كلوا واشربوا، كل شيء متاح لكم!

- أضع في عهدتك كنّتك وأحفادك، قال الكابتن ميخاليس، أمّا أنا فإني راحلٌ إلى الجبل.

- رحلة موفقة، يا ميخاليس العزيز. لطالما كنت شجاعاً. لم تتغير بعد!

- سأتغير عندما تنال (كريت) حرّيتها.

طلب هذا العجوز الديناميكي من حفيده تراساكي (Thrassaki) أن يعلمه الكتابة. فتساءل الصغير: لماذا؟ عندما تمكن سيفاكاس بمثابرته من التمكن من كتابة الأحرف الكبيرة، اصطحب تراساكي إلى القرية.

-خذ علبة الدهان، يا تراساكي وهيا بنا. ها هي هناك في الزاوية. سأتناول الريشة.

- إلى أين نحن ذاهبان يا جدّي؟

- سترى. فلنستعجل قبل أن يتساقط الثلج.

لدى وصولهما إلى الباب، توقف الجد والحفيد لرؤية القرية في الأسفل وهي تقبع صامتة ومغطاة بالثلوج. يالروعة هذا البياض الذي يكسو المنازل والحجارة والطرقات! أخرج الجد منديله الكبير متعدد الألوان من حزامه وشرع يمسح الثلج الذي كان يغطي بابه.

-اذهب وابحث عن قطعة قماش، يا تراساكي وتعال لتساعدني. بدا الخشب نظيفاً لمّاعاً. انحنى الجدّ ورفع غطاء علبة الدهان وغطّ الريشة فيها. وهمهم قائلاً:

- باسم الأب!

- ماذا ستفعل يا جدّي؟

- سترى حالاً!

رفع الريشة ورسم ببطء وجدّ أول حرف أحمر على الباب.

- لام.. ياء.. ثم باء..

- آه! لقد فهمت. صاح تراساكي. ابتسم الجدّ وقال:

- فهمت الآن كيف يكون هواي في الكتابة. لديّ فكرة أن أغطي القرية بالمخطوطات، ألّا أترك جداراً فارغاً، بل أن أصعد إلى جرس الكنيسة، وسأذهب إلى المسجد وسأكتب في كل مكان: الحرية أو الموت! الحرية أو الموت!... قبل أن أموت...»

في تلك الآونة حاصر الأتراك دير سيدنا المسيح عندما ظهر الكابتن ميخاليس على رأس رجاله ومعه رايته السوداء، «الموت أو الحرية»، وصرخ قائلاً:

«كريت تصرخ وتنتحب في قلبي. حتى لو تخلى عنها الرب، فإنني لن أتخلى عنها».

ثم انقضّ مع سريّته إلّا أنه تخلى عن منصبه عندما علم أن إيمينه قد أُسِرت على يد عصابة من الأتراك. انتزعها منهم دون أن ينظر «إلى المرأة التي يفوح منها العطر والفاتنة التي كانت تقف أمامه»، بل وضعها في مأمن لدى خالتها في كورياكيس (Koriakës). ولدى عودته كان الدير قد احترق، وجرى إعدام الرهبان.

«لم يكن عليّ الرحيل، لقد تخليت عن المعركة. لقد لطختُ اسمي بالعار. ألستُ جباناً؟»

كان عاره كبيراً فعاد إلى كورياكيس محمّلاً بأذيال الهزيمة.

«على السرير المعدني القديم، لاحظ جسداً ذا شعر طويل فاحم... فقام بطعنها»

انتهى الحصار لكن اليونان التي باتت فقيرة، لم تكن قادرة على دعم (كريت). كما أن تركيا لم تكن ترغب في اندلاع الحرب. تم إعطاء الأمر بإيقاف الاقتتال. فكان الكابتن ميخاليس هو الوحيد الذي استمر في المقاومة مع جنوده.

«لوّح عالياً برأس ابن أخيه الذي قطعه أحد الأتراك وصرخ: الموت أو... لكنه لم يحظ بالوقت الكافي لإنهاء جملته فقد اخترقت رصاصةٌ فمه. سقط الكابتن ميخاليس على الأرض وقد تطاير مخه على الحجارة».

2 - **الأخوة الأعداء:**

أما الرواية الثانية التي تتناول هذا العنف الأعمى الذي لا يرحم فهي بعنوان: **الأخوة الأعداء** وهي أكثر مأساوية وعنفاً إذ أنها تستعرض فظاعة الحرب الأهلية.

كاستيلوس (Kastellos) قرية فظة تكتسي لون الرماد لا شيء فيها سوى الحجارة وقد أطلق فيها أصحاب القبعات الحمر في الجيش اليوناني النار على أصحاب القبعات السوداء والشيوعيين اليونانيين الذين تفرقوا في أعالي الجبال المطلة على القرية. البابا ياناروس (Yannaros) هو رجل متصوف ومتنوّر صادق بعمق، وهو والد الكابتن الذي يقود الشيوعيين. يحاول فهم هذا الحقد القائم بين الأخوة لكن بلا جدوى.

«شكراً للرب الذي وضعني في أقوى أماكن الصراع. أحبهم جميعاً لكن لم يحبني أحد».

لم يستطع أن يتخذ قراراً في أن ينحاز لأحد الأطراف. فهم جميعهم أبناؤه وأخوته. وبالنسبة له يجب القتال مع الرجال والسير على خطاهم في العالم بدلاً من الانعزال في الوحدة على غرار رهبان أثوس (Athos). جميع المحاربين سواء أكانوا من القبعات السوداء أم الحمراء، هم قرويون في غاية الفقر. وغالباً ما يكونون أهالي أو أقرباء ينتمون إلى المنطقة نفسها. ولا يعلمون على الإطلاق سبب اقتتالهم. إنهم يقتتلون بضراوة ويثملهم منظر الدماء ولا شيء يوقفهم فقد استحوذ عليهم الهذيان، وغريزة القتل القديمة قدم العالم.

صلّى الأب قائلاً: «أيها المسيح لم أعد أقوى على ذلك. يكفيك أن تمد يديك إليهم كي يجنحوا إلى السلم، لم لا تمدهما؟»

تلقــى زيــارة من شــاب جريح قرع بابه، فقام بعلاجه بــكل حبّ. فباح له هذا الشــاب بأنه راهبٌ هجر الرهبنــة وأنه مكلف بإعلامــه وإعلام العالم بأسره بأن المخلص قد وصل. إنــه مسيح جديد اسمه لينين (Lénine). آمن به الشيوعيون وسيخلق عالماً جديداً، عالماً أفضل. وأن المسيح سيعود ليقودهم.

تساءل الأب:

«من هو هذا الرجل؟ أهو المسيح أم الشيطان؟

استمر في تناول قربان الذين يحتضرون وفي مساعدة الأمهات اللواتي فقدن أبناءهن. ودعى من جديد للمسيح الذي أجابه:

«أنت حرّ. لقد خلقتك حراً فتحمّل مسؤولياتك واختر».

قــرر الأب إذن تسليــم القريــة إلى الشيوعيين من أجل تحقيق المصالحة. وأقســم له الكابتن الشيوعي بمعتقــده أنــه لن يسفك دم أحد بعد الآن. نزل الموالون من الجبــل وصفوا على الحائط الأعيان والأغنياء، طبعاً كان الأب يانوروس بينهم، وأطلقوا عليهم الرصاص.

الموضوع الثالث:

انتصار الروح. «الإغواء الأخير للمسيح» و« المسيح يصلب...»:

1 - الإغواء الأخير للمسيح:

انطفــأت في داخله هذه المــرارة وهذا العنف شيئاً فشيئاً ذلك بسبب استحــواذ شخصية المسيح عليه. «الإنسان هو نبتة السماء وليس الأرض» هذا ما يذكرنا به أفلاطون (Platon).

أما بالنسبة لكازانتزاكيس فإن الإنسان ينتمي إلى السماء والأرض على حدّ سواء.

«تكمــن في داخلــي قوى الشر وهي قوى عتيقة أكثر قدماً من الإنسان نفسه، إلى جانب قوى النور الآتية مــن الرب وهي أيضاً قوى عتيقة وأكثر قدماً مــن الإنسان نفسه. إن روحي ساحة حرب يتواجه في ميدانها هــذان الجيشــان. في كلّ امرئ شيء مــن الرب روحاً وجسداً. ولهذا فإن ســر المسيح يطال كل البشر. لقد مرّ المسيح بكل المحن التي يمرّ بها الإنسان المجاهد. كل ما كان يعتري المسيح في داخله من مشاعر بشرية يساعدنا على فهمه واتباع شغفه كما لو أنه كان يخصنا». (تمهيد: «**الإغواء الأخير للمسيح**»).

يجدر التنويه بأهمية المسيحية بالنسبة إلى اليونانيين والذكرى الحية للإمبراطورية البيزنطية والدور البــارز للإمبراطور قسطنطــين (Constantin). وعلى غرار بولونيا فإن الدين هو العلامة القومية التي تدل على مقاومة الأتراك والإسلام.

في روايتــه **الإغــواء الأخير للمسيح**، يروي لنا كازانتزاكيس حيــاة المسيح تبعاً لما ورد في الإنجيل بدقة مانحاً نفسه بعض الحرية تجاه التاريخ والتقاليد.

يبحــث المسيــح في مراهقته عن طريقــه ويقوم برحلات هــروب ولا تفهم أمه مــريم (Marie) شيئاً مــن المأســاة التي يعيشها فتتــوه في بحثها عنه من قرية إلى قرية كي تعيــده إلى المنزل حيث يرقد يوسف (Joseph) مشلولاً.

في هـذه القصة الحيّة يسترجـع الكاتب الحياة في إحدى قرى (كريت). يعـرف الناس بعضهم بعضاً ويتبادلون الكره أو الحب ما بين (الناصرة) و(كفرناحوم) و(قانا). ثمة مقاربة وحرية في اللغة والأخلاق المتداولـة بـين هـؤلاء الأناس البسطاء جـداً. لعب المسيح منـذ طفولته مع مادلـين (Madeleine) ابنة سيميـون (Siméon) حاخـام (الناصرة) وأخ يوسف. تصبح غانيـة القرية لكنه يستمر في حبها بشغف ويمضي ليلة معها ويقاوم إغواءها بعنف ويرحل عنها. قالت له:

«تلك هي راحة الغانية، إن لم يحبطك ذلك أيها التقي». فقال لها:

«لِمَ تكرهيني، يا مادلين؟ لِمَ تغويني؟ لقد تصالحنا. اعذريني فقد جئت من أجل هذا».

غموض علاقاتهم:

بـدأ المسيح رحلته ونـادى تلاميذه ففرحوا وشربوا ورقصوا في ليلة الزفاف في (قانا) ومشوا في غبطة يملؤها الشباب والحنان وهم يستمعون إلى المعلم يحدثهم كأخ لهم.

«يا للفرح يا أخوتي» كان بيير (Pierre) يردد هذا بلا توقف. لم يستطع أن يشبع من عذوبة رفقته».

«كان يسـوع يحدثهـم عـن الأب وعن الحـب وعن ملكوت السمـاء. التقى بـ يوحنـا المعمدان Jean-Baptiste الـذي قـام بتعميده. وقـد امتلك يوحنا المعمدان كل العنـف البري الذي قد يمتلكه رجل من كريت».

قـال وهـو يرتجف: «أعمّد ابن الربّ، أمل البشر»، ثم التفت إلى يسـوع وأضاف: «خذ الفأس واضرب، ولا تدع يدك ترتجف».

كانـت لحظة اللقـاء بالمعمدان لحظة حاسمة. عندما عاد يسوع بعـد إغوائه في الصحراء لم يعد ذلك الشـاب الرقيق الذي يخاف ويعظ بالرحمة. بـات رجلاً صارماً وحازماً يحمل السيف ويدخل في تراجيديا قدره.

ألقى كلمته في معبد (الناصرة) ودعا الأغنياء لمنح أموالهم للفقراء ما أدّى إلى اندلاع فتنة. استشاط المسنون غضباً وقالوا:

«المـوت له! لقـد أتى للتحريض على الثورة وتوزيع أموالنا على الفقراء والمشردين. الموت له! تحاول أمه مريم إعادته إلى المنزل» فيجيبها يسوع: «لا منزل لي، لا أم لي».

إن شخصية يهوذا (Judas) غير نمطية بتاتاً. هو أصهب حاول قتل يسوع ثم وقع أسير سحره فنشأت صداقة عميقة بينهما. أمل يهوذا بأن يقوم يسوع بإعادة السلطة المؤقتة لليهود في القدس وأن يوقظ قلوب بني إسرائيل كي ينقضّوا على الرومان. كان الرجل الأقرب ليسوع وبدا أنه على وفاق مع معلمه. لكنه وافق على خيانته كي يحدث الصلب وتكتمل النبوّة.

سار يسوع إلى الإدانة.

«أصبح وجه المعلم مع الأيام أكثر تجعداً وقسوة وباتت كلماته أكثر حزناً وتهديداً».

بدأ العذاب مؤلماً ومطابقاً لما ورد في الإنجيل. شعر أتباعه بالخوف واختبأوا في الكهوف.

قـال بيير: «لئـن كان هو المسيح فقد قُضي علينـا. لقد كذّبته ثلاث مـرات». رد جاك (Jacques): وإن لم يكن هو المسيح فقد قضي علينا أيضاً. أضاف ناثانييل (Nathaniel) : «علينا أن نلوذ بالفرار».

وحده اليوناني سيمون دو سيرين (Simon de Cyrène) من ساعد يسوع في حمل صليبه.

الإغواء الأخير:

تنتهـي الرواية باستحضار مفرط يصرُّ على تعلق المسيـح بحياته البشرية وبرغبته التائهة في أن يكون إنساناً كالآخرين وأن يختبر السعادة البسيطة اليومية لقروي.

انتزعه من الصليب ملاك أخضر الجناحين.

همهـم يسوع: «كنت ضالاً، كنت أبحث عن طريق خارج الجسد، وكلما تخفف الجسد من حمله، أصبح الصليب ظلاً لصليب كالغيم».

وجـد نفسـه في بيثـاني (Béthanie) ما بـين مارتا (Marthe) ومـريم وعاش سعيـداً في المسكن البسيط والحديقة الغنّاء محاطاً بامرأتين وأطفالهما الكثر.

«كانوا يسرعون الخطى يصعدون الهضاب المخضرّة حيث يوجد في العشب شقائق النعمان والمارغريتا الصفراء. كانت الأرض تفوح برائحة السعتر. لمح يسوع منزله من بين أشجار الزيتون، ثمّة دخان يتصاعد من السقف، هدأت روح يسوع وفكر في نفسه: «جلست النسوة القرفصاء أمام الموقد وأضرمن النار». قال لـه المـلاك الذي هو الشيطان بالطبع: «ترك لي الرب حرية جعلك تتـذوق كل المسرّات التي اشتهيتها سراً خلال حياتك. سترى أن الضحك جيد إضافة إلى الخمر وشفاه المرأة وقفزات ابنك الأول».

لم يكـن هذا الإغواء الأخـير إلا حلماً. فجأة رأى يسوع تاج الأشواك والدمـاء والصليب. كان معلّقاً في الهـواء وحيداً. كلا، لم يكن جباناً ولا متخـاذلاً. كلا، كان مثبّتاً على الصليب. اجتاحته فرحة وحشية. كل ذلـك لم يكـن سـوى رؤى وسوس إليه بها الشيطان. أطلـق صرخة انتصار: «كل شيء اكتمـل!». كما لو أنه يقول: «كل شيء قد بدأ!»

2 - **المسيح يصلب من جديد:**

«الكتابة الجنائزية في الجمعة المقدّسة»

في بحـث مذهـل عن المسيح، يقـدم لنـا كازانتزاكيس في هذا العمـل الأدبي الضخم المعنـون «المسيح يصلـب»، رؤيـةً أكثر شخصية وخلاقة له. مما لا شك به أن العقيـدة إجبارية والأمر ليس كذلك في شعور الحب الصادق الممجد للمسيح كما هو في كنيسة المشرق بأكملها.

تنص رسالة كازانتزاكيس على أنه لو أن المسيح عاد ليعيش على الأرض في أيامنا هذه، لكان قد صُلب من جديد. ولكانت رسالته في الحب والإحسان قد تعرّضت للرفض من الناس الذين لا يريدون أن يفهموا أن «جنـون الـربّ أكثر حكمة من الإنسان» القديس بولص (Saint Paul). إنها رواية عن الإيمان الذي نحياه في عالم بسيط وعن الإغواء المهزوم وعن الفداء.

تبدأ الرواية على هذا النحو:

«كان الآغـا ليكوفريسـي (Lycovrissi) جالساً في شرفته المطلّة على ساحـة القرية، يدخن غليونه الطويل ويحتسي النبيذ الأبيض».

المـكان مليء بالنباتات، نحن في الأناضول ولا يوجد إلّا ثلاثة أتراك في هذه القرية اليونانية الصغيرة: الآغـا وسائسـه ويوسف ابنه اللطيف. إلّا أن الآغـا هو وحده من يتولى السيطرة ممثـلاً بجبروت الهيمنة العثمانيـة. تتحضـر القرية مثلما جرت العـادة في السنوات السبـع الخالية لتمثيل المأسـاة الرمزية لآلام المسيح. كان في العام المنصرم البابا غريغوريس (Grigoris)، وهو يونانيّ صلب وحيوي وواثق من نفسه، يقوم بتسمية من يختارهم من المؤمنين أولئك الذين يجسّدون الأدوار الأساسية، مستعيناً بدعم الأعيان.

بالنسبة إلى هؤلاء القرويين الذين تم اختيارهم، بدت تلك التمثيلية التي هي بالأصل مجرد لعبة، كأنها نـداء رباني. فأخذ مانوليوس (Manolios) دور المسيح، ياناكوس (Yannakos) دور بيير. كما جسّد ميكيليس (Michélis) دور جون، وأخذت كاترينا (Katerina) دور مريم المجدلية. فأدّوا أدوارهم إلى حد أنهم عاشوا الطقوس الدينية في أعماق نفوسهم. فأبدوا نقاءً جديداً يتعارض مع حالة الجبن الموجودة في القرية.

إنـه تحول حقيقـي داخلي بدأ يعتمل في داخلهم فشرعوا في تأمل الإنجيـل مع رغبة جارفة في الامتثال إليـه. ثمـة الروح من جهة والكون بأكمله من جهة أخرى. يقوم مانوليوس بدور المسيح وهو راعٍ شاب جميل جـداً ذو عينـين زرقاوتين، ساذج وتقي ومعـروف عنه أنه بسيط الروح. يـؤدي ياناكوس دور بيير وهو بائع جـوال قاسـي الشخصية. وهو طويل القامة في الستين من عمره يعيش وحيداً ويعشق حماره الصغير. أما ميكيليس الذي يؤدي دور جون فهو ابن السيد والمالك الأكبر للبطريركية. إنه حالم رقيق ذو قلب كريم. أما مريم المجدلية فأدت دورها الأرملة كاترينا وهي جميلة القرية وجرت التقاليد أن تكون غانيتها.

وقد قسم القرية وصول مجموعة من اليونانيين الذين طردهم الأتراك من قرية أخرى في (الأناضول). قادهـم الأب فوتيـس (Photis) الزاهد والمبجّل. عاشوا شقاءً كبيراً وعانوا من الجوع وخارت قواهم ولم يعـودوا يملكون شيئاً. قام الأب غريغوريس والأعيان في ليكوفريسـي (Lycovrissi) دونما رحمة منهم بطـرد المهجرين متذرعين بحجة النظـام والملكية. انهارت امرأة شابة أمـام أنظارهم وماتت من الجوع. أعلـن الأب غريغوريس بازدراء يخلو من الحياء أنها «مصابة بالكوليرا». عندها قرر إقصاء كل المجموعة التـي باتت معديـة. فبذل الممثلون الأربع الذين جسدوا دور المسيح وحواريه قصارى جهدهم في نجدتهم. وبقـدر تجاوزهم للأنانية وتطبيقهم تعاليم الإنجيل، سبّـب الممثلون الأربع لآلام المسيح ردود أفعال عنيفة وأثاروا بتصرفهم هذا اضطراباً في الحياة في القرية. حاول كل من ياناكوس ومانوليوس إصلاح أنفسهم. ذكّـر مانوليوس ياناكوس بالشرف (صفحة 81) أما ياناكوس فقد حذّره مـن الملذّات الجسدية (صفحة 82). استقـرّ المنفيـون المساكين في كهوف (ساراكينـا) الواقعة في جبل بري يطلّ علـى القرية. أعطتهم الغانيـة كاترينا غنمتها كي يحصل الأطفال على الحليب. وقد أغري مانوليوس بجمال كاترينا الشقراء. وتخيل أن عليه أن يخلّص روح الأرملة.

«كانت صورتها تنتشر في روحه مثل العسل» (صفحة 184).

«فجأة أخذ وجهه بالانتفاخ والتقيّح فبدا مثل قناع دميم من اللحم وكانت هيئتها مغطاة بالزبد وعيناها مثل لؤلؤتين سوداوتين صغيرتين».

إن مرض الجسد هو عبارة عن عقوبة لارتكاب خطيئة ما، وانعكاس للروح في آن معاً.

مثُل أمام خطيبته لينيو (Lenio) التي هدرت قائلةً: «الجذام! الجذام!» وفرّت هاربةً. في حين أن كاترينا ارتمت لدى رؤيته بين ذراعيه وصرخت: «حبيبي مانوليوس!» في تلك الأثناء تم العثور على الصغير يوسف (Youssouf)، لعبة الآغا الممتعة، مقتولاً في سريره. جُنَّ الآغا غضباً وقال إنه سيعدم جميع الأعيان ويفتك بسكان القرية إن لم يُكتشَف القاتل. أعلن مانوليوس أنه هو القاتل كي ينقذ القرية وفي تلك اللحظة يختفي تورمه. يتم إنقاذ مانوليوس في اللحظة الأخيرة بعد اكتشاف القاتل وهو السائس التركي الذي قتل يوسف بدافع من غيرته. يتغير مانوليوس ويكبر وتزداد ثقته بنفسه فيترك رئيسه في العمل، السيد العجوز ويرحل ليعيش ويمارس التأمل في (ساراكينا) برفقة الأب فوتيس واللاجئين التعيسين.

يعلن مانوليوس لأصدقائه أنه اتخذ القرار بـ:

«تغيير كل شيء تماماً، وقطع كل صلة لي بالماضي، مرافقة المسيح في كل رحلاته، وسأتجاهل أيضاً ما سأصرخ به. إلّا أنني لن أهتم لذلك. فعندما سأفتح فمي سيضع المسيح على شفتيّ الكلمات التي يجب أن أنطقها. (صفحة 254).

حصل من البابا على إذنٍ بالتحدث إلى القرويين (صفحة 280 - 281). الأمر الذي تسبّب بخلاف وقلق لدى البابا ولدى الأعيان. بعدما تجلّت النعمة على ياناكوس منح نساء وفتيات (ساراكينا) كل حمولة البضائع التي كان يجمعها على ظهر حماره. أما (بانايوتيس) (Panayotis) السرّاج الذي اختير لأداء دور يهوذا فقد أتى ليشي ب مانوليوس أمام السيد العجوز باتريارکاس (Patriarchéas) وليعلن أنه بلشفيكي «وهي عصابة من قاطعي الطريق». أراد السيد والبابا والأعيان الاقتناع بأن مانوليوس يعمل لصالح (موسكو)، فأصبح كبش الفداء الذي ينبغي تصفيته. بعد وفاة أبيه وبعد أن استنير على يد المسيح، قرر(ميخاليس) الذي لعب دور (جان) (Jean) أن يقدم كل أمواله هبة لرابطة (ساراكينا)، وكانت: المنزل المولويّ الكبير والحقول والكروم وأشجار الزيتون.

ومنذ تلك اللحظة نشأ عالمان ليتواجها. ففي السهل الجنوبي توجد قرية (ليكوفريتشي) حيث يعيش الجميع بسلام ورخاء نسبي بقيادة الأب غريغوريس النضر والمتعجرف الذي يدافع بضراوة عن النظام والملكية. أما في الأعلى فوق (ساراكينا) في الجبل القاحل، يوجد شعب بائس رثّ يتضور جوعاً ويعيش في بؤس تام ويدعمه البابا فوتيس الهزيل الذي استهلكه حب المسيح ورعاياه.

يحاول الأب غريغوريس أن يشيع حال ميكيليس كرجل فقد عقله وتوازنه عندها سيُطعن في عطائه وقد يعود إلى كنيسة الحوارنية في (ليكوفريتشي). وبما أنه فشل في ذلك قرّر أن يضرب ضربته الكبرى وأن يطرد مانوليوس من الجماعة.

الطرد من الملّة: (صفحة 344، 345):

يجـدر التنويه بالأهميـة الإعلامية لهذا النوع من الأفعال بالنسبة لشعـب يحمل المسيحية كشعار يتيح لهم، مثل بولونيا، تعزيز نزعتهم القومية. منذ ذلك اليوم تم إقصاء مانوليوس فبات منبوذاً لدى جماعة (ليكورفيتشـي). لا أحـد يقـترب منـه ولا أحد يرمي عليـه السلام. لقد كفـر بالمسيح وبالديـن وبالعائلة وبالوطن وبالملكية.

ذات يوم جميل نزل أهالي (ساراكينيا) إلى القرية للاستيلاء على أراضيهم لزراعتها لأنهم تضوروا من الجوع. وقف أهالي (ليكورفيتشي) في وجههم فاصطدم الفريقان عند بئر القديس (فاسيلي) (Vassili). ولحقن الدماء اقتتل الأبوان وحدهما. فكانت الهزيمة من نصيب غريغوريس لكن المعركة أصبحت عامة.

ولتهدئـة النفوس وإعطـاء شرعية أكثر لفعلتـه الدموية، طلـب الأب غريغوريس من الآغـا أن يسلمه مانوليوس، «ثمّ دعنـا نتصرف ولا تقحم نفسك فيما يجري ولا تنسَ أن عليـك أن تعيد للدولة حساباتها. نشهـد هنـا تمرُّداً موّلته (موسكـو) بغية تدمير القرية، وبغرض تدمير (تركيا)». ألم يقـل الفريسيّون لـ بيلات (Pilate): «إن لم تسلمنا المسيح لن تكون صديقاً لقيصر؟».

تعاطف الآغا مع مانوليوس وقال له:

«لا يفـرّق ديننا بين المجانـين والقدّيسين. أشفق عليك أيها المسكين الأبلـه المجنون والقديس. تريد أن تغطـي كل بشاعـات العالم... هذا البابا الشيطان الذي يحرض الجموع قـادر على الذهاب إلى الباشا في (إزمير) ليشي بي عندها أترك رأسي له. أتفهمني، يامانوليوس؟»

سلّم مانوليوس إلى البابا.

صاحت الجموع:

«سارق، قاتل، بلشفي! الموت لـ مانوليوس!» فابتسم هذا الأخير بمرارة وهمهم: «سأصل».

جـرى كل شيء في الكنيسة التي أغلقت أبوابها ووقف مانوليوس وحيداً بهدوء وتقدّم خطوة إلى الأمام مادّاً ذراعيه كالصليب. ثم قال بهدوء: «اقتلوني».

سطعـت المصابيح في توهج أحـاط برأسه الأشقر. عاقبته الحشود بـلا محاكمة ووجهت إليه ضربات السكاكين. قال بصوت يُحتضر: «أخوتي».

كل شـيء ضاع، كل شيء انتهى. جمع الأب فوتيس شعبـه وهمهم قائلاً: «باسم الأب، بدأ الترحال من جديد. تشجعوا يا أبنائي»

«باشروا المسير في طريق بلا نهاية نحو المشرق».

الخاتمة:

في هـذا الصـراع ما بين الروح والجسد الذي يسيطر على كامل عمـل كازانتزاكيس، تنتصر الروح في النهاية وتتخطى الجسد. يتمثّل كازانتزاكيس بشكل من الأشكال في المسيح الذي يصبح يونانياً من جزيرة (كريت) ويأسره فرح العيش على الأرض. لكنه يتعلق بشغف بسلام الروح وبالخلود.

عندها يبلغ هذا التناغم والتوازن بين الجسد والروح اللذين يحققان مجد اليونان واللذين يتغنّى بهما مفكروهـا وشعراؤها. إنه يونانيّ في صميمـه وفي الوقت نفسه روحاني ومسيحيّ في أعماقه. يعدّ عمله هذا تمجيداً للحياة الدينا وللحياة الآخرة. فكتب قائلاً:

«أدركـتُ مـدى الفضول والأمان السريّ اللذين تتماهى بهما الأرضـ مع الروح. كنت أرى روحي تنتشر في دمائي».

وكوصيّة، يسلمنا هذه الرسالة التي تحمل الأمل والشجاعة:

«وسـط العاصفة المرعبة، مشيت في وجه الرياح وتحت المطـر حافي القدمين لا تعلو رأسي قبعة سوداء ولا حمـراء. كان فـرح الكاتب الأخير يتجّسد في سعيه لإنقاذ الـرب الذي يناديكم للنجدة في محاولته فتح طريق الخلود أمام البشر».

المصدر:

http://www.forumuniversitaire.com/index.php/les-conferences/les-conferences-en-texte/litteratures-diverses/123-litterature-conference-en-texte-2-nikos-azantzakis-et-l-ame-grecque.

شخص يدعى فرانك يتوجّه بالشّكر لنيكوس كازانتزاكيس (1) (2)

تأليف: روجر غرين
ترجمة: ثراء الرّومي •

روجر غرين (Roger Green) (1918 - 1987): **كاتب سيرة وكاتب للأطفال. كان أكاديمياً في جامعة أوكسفورد ولديه نتاج أدبيّ ضخم.**

أتكلّم نيابةً عن قرّاء كازانتزاكيس الأجانب كافّةً. وأقدم حديثي ليس كمحاضرة، بل كقصيدة كُتِبَت نثراً، وإن كنت آمل ألّا تكون قصيدة ركيكة.

يا شمس، أيّتها المشرقيّة العظيمة، يا قبّعةَ تفكيري الذّهبيّة
يروق لي أن أضعكِ جانبيّاً، أريد أن ألعب
بينما أنت تنبضين بالحياة، وأنا أنبض بها، ليت قلبنا المشترك يفرح.

إن لم أكن مخطئاً، قلّة قليلة من الناس تتذكّر هذه السّطور مباشرة. إنّها، في كل حال، السطور الأولى في **الأوديسّة** (*the Odyssey*) التي كتبها كازانتزاكيس. ربّما، بعد عدد لا بأس به من القرون، تعبر إلى الذّاكرة المشتركة. في حين أنّ قصيدته الفعليّة، «غنِّ لي، أيّتها الملهمة، عن رجل واسع الدّهاء...» هي التّالية، برأيي المتواضع:

قابلتُه المرّة الأولى في ميناء بيرايوس. كنت قد اتجهت شطرَ الميناء لأبحر في قارب إلى كريت. كان ذلك عند بزوغ الفجر، والمطر ينهمر. كان ثمّةَ رياحٌ عاتيةٌ تهبّ، ورذاذ البحر تناثر بعيداً حتّى بلغ المقهى الصّغير. حيث تفوح من خلف الأبواب الزّجاجيّة المغلقة روائح عرق البشر وشاي الميرميّة. الطّقس بارد

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: « A Frank Says “Thank You” to Nikos Kazantzakis »

2) هذا المقال كان بالأساس محاضرة ألقيت في فندق ميرابيلو، آيوس نيكولاس كريت، عشيّة الأحد 26 حزيران، 1983، كمساهمة في الاحتفالات بالذّكرى المئويّة لولادة نيكوس كازانتزاكيس. هذه التّرجمة للنّصّ اليونانيّ الأصليّ إضافةً إلى كلّ الاقتباسات من أعمال كازانتزاكيس قام بها المحاضِر، روجرغرين.

في الخـارج والنّوافـذ تغيم ببخـار الأنفاس. ثمّة خمسة أو ستّـة بحّارين، أمضوا اللّيـل جالسين، يرتدون ملابسَ بنّيّـة خشنة من صوف الماعز، ويشربون القهوة وشـاي الميرميّة، ويحدّقون نحو البحر عبر زجاج النّافذة الضّبابيّ.

أنـا واثـق أنّه ما من داعٍ لأخبركم من أين اقتبستُ هذا المقطـع. بالنّسبة إلينا، أجانب أوروبّا، على أقلّ تقديـر (الفرنجـة، كما كانَ كازانتزاكيس يطلق علينا مِراراً في كتبـه)، لا يشكّل المقطع مجرّد بداية رواية **حياة أليكسيس زوربا ومغامراته** (*The Life and Times of Alexis Zorba*)، بل قصيدة «غنِّ لي، أيّتهـا الملهمة، عن رجل واسع الدّهاء...» التي تمثّل الكتابـة اللاتينية بكاملها. وأستخدم كلمة «كتابة» بما أنّها مناسبة أكثر من كلمة «أدب» لكن لا هذه ولا تلك هي اللّفظة الصّائبة. لكن لا تسيئوا فهمي. أنا لا أتّفق مع الرأي الذي يقوله بعضهم إنّ كازانتزاكيس لا مكان له على الإطلاق في عالم الكتابة. فمكانته تكمن في الحيـاة، وذلـك بالطّبع، يتضمّن الكتابة، لكنّه ينطوي أيضاً على أمور أخرى عديدة، والعديد- ممّا يسمّيه كازانتزاكيس بعناصر الحياة- الكلمة التي صادفتُها المرّة الأولى في كتاباته.

الفقرة الأوّلى في رواية **أليكسيس زوربا** (*Alexis Zorba*)، ليس حتماً البداية الفعليّة للكتابة اليونانيّة الحديثـة. لكنّه بداية بالنّسبـة لآلاف الأجانب. ربّما نعرف أسماء بعض الكتّـاب اليونانيّين الآخرين، لكنّ مـن نقرأ له هو كازانتزاكيس. كانت رواية **زوربا** أيضاً نوعاً من المنطلَق لكازانتزاكيس ذاته. فللمرّة الأولى في كتاباته، يمتّع نفسه علَناً. لشرح تناوله لرواياته، يقارن نفسه بخبّاز في سيبيريا كان يعمل بمنتهى الجدّ عـادةً، لكنّه من حين إلى آخر، حين يشعر بالحاجـة إلى الاسترخاء، يغلق متجره، تاركاً قصاصة يلصقها على الباب وتعني شيئاً من قبيل «صاحب البيت يمتّع نفسه.» يتابع كازانتزاكيس:

فأنـا أيضاً قد أسترخي قليـلاً، شفتاي قد تحاولان رسم ابتسامة، كما أنّ ذهني قد يدير ظهره لجهنّم للحظة ويتأمّل العالم العلويّ الأخضرَ بكلّ زينته...

ومن ثمّ، لدى شعوري بالرّاحة، سأعيد فتح المخبز، وأشعل الفرن العظيم، وأستدير بوجهي مجدّداً لمواجهة الجحيم.

صاحـب المُلك، في روايـات كازانتزاكيس، حتماً يمتّـع نفسه: وهذا ما يشعر به القـارئ مباشرةً فضلاً عن الكاتـب. لكنّ كازانتزاكيس كان بارعاً، أيضاً، بقدر براعة شكسبير. إذ كان من عادته أن يختبئ خلف كلماته، داخـل أعمالـه، بحيث لا يمكن لأحد أن يتحقّق مـن ماهيّة المتكلّم، أو من كونه يتلفّظ بمـا هو واقعيّ أو حقيقيّ أو... كاذب. إذاً، كازانتزاكيـس في هـذا المقام، يعبث بنا. فهو يريدنـا أن نصدّق أوّلاً أنّه لا يضحك أبداً في أيّ من أعماله التي كتبها قبل رواية **زوربا**. وثانياً، أنّه ينسى الجحيم. ولحسن الحظ، ما من عبارة بينهما تتوخّى الحقيقـة. في موضـع آخر من الرّوايـة، يقارب الحقيقة إلى حدّ بعيد حين يكتب: «حبّذا لـو أنّني أستطيع أيضاً أن أتجنّـب فتـح فمي إلّا في اللحظة التي تبلـغ فيها الحقيقة المجرّدة ذروتها-حين تغـدو حكاية خرافيّة!» وهذا مـا يحـدث في الرّوايات. فكلّ أفكاره، وخواطره، وفلسفاته تصبح حكاية خرافيّة. إنّها كتب كثيرة، لكنّها ليست سوى حكاية خرافيّة واحدة تتضمّن كلّ شيء: الضّحك، الفرح، الرّقص السّرمديّ، والصّمت، والعدميّة (ذلك العنصر الإيجابيّ في كتابات كازانتزاكيس)، والجحيم. لقد أراد أن يعبث-وبالفعل قام بعبثه، على نحو جدّيّ.

لا رغبة بي أن تضلّلني دوّامة كريتيّة من المقارنات والتّحليلات، إلّا أنّ عنوان مقالتي هو «شخص يدعى فرانـك يتوجّه بالشّكـر لكازانتزاكيس» ولا أعرف كيفيّـة القيام بذلك إلّا بطريقة شخصيّـة. سأحاول أن أحوّل حديثي إلى حكاية خرافيّة. وآمل أن يصبر القارئ عليّ.

يُحكى أنّه، منذ نحو عشرين عاماً، عاش مدرّس لغة إنكليزيّة شابّ من أصل إنكليزيّ، يمضي الصّيف بمفرده في قرية ساحليّة صغيرة على إحدى جزر بحر إيجا. لم يكن وحيداً بمعنى الكلمة لأنّه كان يحمل في حقيبتـه رواية **حياة أليكسيس زوربا ومغامراته**. كانت الجزيرة، والكتاب، والمؤلّف، واللّغة تجاربَ جديدةً برمّتهـا بالنّسبـة له. لم يكن يستحـقّ ذاك الثّراء الذي يفوق الخيال، ومع ذلك فقـد تلقّاه كمنحة. أمضى تسعـة أشهر في اليونان. لم تكن لغتـه اليونانيّة تخلو من رداءة. كان لا يزال مبتدئاً، وفي كثير من الأحيان، لدى سماع بعض اليونانيّين لعباراته المكسّرة، يستجوبونه كالآتي:

«أحسنـت، يا بنيّ! خير ما تقوم به أنّـك تتعلّم أغنى لغة في العالم. ترى لماذا هي اليونانيّة أغنى لغة في العالم؟ أخبرني، ما معنى (petra) بلغتك؟»

«ممم- حَجَر».

«تماماً، أليس كذلك؟ حسناً، في اليونانيّة تُدعى:

(petra, lithos, lithari, petradhaki, haliki, votsalo, kotroni, psefos, trohalo, krokali)

عشرة أسماء للشّيء نفسه. هذا يفسّر لك سبب غنى اللّغة اليونانيّة الكبير».

تدريجيّـاً بدأ يستوعب فعلاً، وبات مُلِمّـاً باليونانيّة بما يكفي لفكّ طلاسم رواية **زوربا**، لكنّ معرفته لم تبلـغ القـدر الذي يدرك فيه أنّ لغة كازانتزاكيس لم تكن اللّغـة المحكيّة لشعب اليونان. أعرف ذلك الرّجل الإنكليزيّ جيّداً، لم يعد ذلك شّابّاً الآن، ويسرّني أن أخبركم أنّه، حتّى هذا اليوم، حين يسمع النّاس الذين يؤكّـدون أنّ لغـة كازانتزاكيس غريبة، وغير عفويّة، مختلفة وصعبة، ويعلم الله بما تتّصف به أيضاً، فهو لا يزال يستعصي عليه فهم ما يقصدون.

في كل حال، وصل إلى القرية الصّغيرة، وحصل على غرفة في الفندق الوحيد في المكان، وهو بناء مكوّن مـن طابقـيَن- غرف نومه في الطّابق العلـويّ، وفي الطّابق السّفليّ مطعم ومقهـى ويوجد في إحدى الزّوايا مقسم هاتف يدويّ يُشَغَّل بالصّرخات والشّتائم وقبضةٍ تُدار. بدأ يتعلّم الأسماء والشّخصيّات. كان مالك الفنـدق يُدعـى يوريبيديس. هو شخص أعرج لأنّ إحدى قدمَيه كان فيهـا ورم دائم. فيما بعد، شرحت له سيّدة قرويّة أنّ أمّ يوريبيديس، أثناء حملها، كانت تجذّف في البحر حين أمسك أخطبوط بقدمها، ولذلك وُلِدَ ابنها على هذه الشّاكلة. قبالة الفندق كان يوجد محلّ ميلتياديس للحلاقة.

وظيفـة ألسيبياديـس الوحيدة كانت الذّهاب إلى البلدة على متن زورق عبـور للقيام بالتّسوّق والمهمّات التـي يكلّفه النّاس بهـا. طوال النّهار كان بالإمـكان سماع صخب مغزل بينيلوبّي. كانـت أفرودايت تدعى أفرويلا وكانت ترتدي لباس بحر زهريّ مؤلّف من قطعتين.

لم يكـن الرّجـل الإنكليزيّ رومانسيّـاً- بل لم يكن بالغ الرّومانسيّة، على أقـلّ تقدير- لكنّه كان قد قرأ لهوميروس، وثوسيدايدس، وبعض الآخريـن، وبالتّالي لم تمرّ هذه الأسماء العريقة في ذهنه مرور الكرام

بـل تركت فيه أثـراً لم يتركه بانايوتيس، ومايري، وآنا، وثودوروس والآخرون. كانت فترة من الانطباعات والدّروس بالنّسبة للرّجل الإنكليزيّ. كان يوريبيديس نفسه معلّماً جيّداً:

«ألسيبياديس هي القرية (parangeliodhdho). ما هي ألسيبياديس؟»

«الـ par-ang-el-io-dho-hos.»

«أحسنت. أنت لمّاح، لكنَّ غلاماً سيصل غداً هو .tetraperatos من هو الغلام؟

«Tet-ra-per-a-tos.»

«أجل، والآن سأعدّ لك الطّبق الذي تحبّه. ماذا يدعى؟»

« Stra-pat-sa-da.»

«رائع، سيد تزورتزيو، رائع جدّاً!»

«يوريبيديس».

«نعم».

« رأيت اليوم عصفورين جميلين. أحدهما أزرق وأصفر ويأكل النّحلات. والآخر زهريّ، وأبيض وأسود، ويعتلي رأسه ريش- بهذه الطّريقة».

«لا شكّ أنّهما الـ melissofaii والـ tsalapetinos قل أسماءهما.»

«Me-liss-o-fai. T sa-la-pe-ti-nos.»

«أجل، حقيقةً»

«يوريبيديس، ما اسم الزّهرة الكبيرة الحمراء في ذلك الرّكن؟»

«زوجتي إيليني ستخبرك بذلك، تزورتزيو، بينما أعدّ لك طبق ستراباتسادا (strapatsada)».[3]

«حسناً. شكراً لك. إيليني، ماذا تسمّون تلك الزّهرة؟»

ممم، إنّها زهرة. ما شأنك بها؟ هل أنت فتاة، لتسأل عن الأزهار؟»

في زمـان ومكان كهـذا قرأ رواية **زوربا**. هل قلـت «قرأها»؟ يستحسن أن أقـول، «عاشَهـا». عاشها إلى الحـدّ الذي فقد فيه قدرته على التّمييز بين عـالم الكتاب وعالم الجزيرة. فهم المقاطع وكلّ مقطع أقحمه عميقـاً في القصّـة الخرافيّة.» هكذا وصـف كازانتزاكيس تجربته الخاصّة كطفـل يحبو في عالم القراءة. وهكذا كان الأمر الآن بالنّسبة للرّجل الإنكليزيّ. كان معرّضاً لأن تقتصر قراءته على صورة الغلاف. فقد شعـر بدايـةً بالعجز أمام عنوان الغلاف. فترجمـة عنوان الكتاب المتداولة في بلاده هـي **زوربا اليونانيّ**. (لقد حاول أن يقرأها، لكن بلغته الأمّ لم تقدّم له شيئاً، فتخلّى عن قراءتها.) لكنّه وجد شيئاً مختلفاً كلّيّاً: **حياة أليكسيس زوربا ومغامراته**. ما الذي يمكن أن يعنيه هذا بالضبط؟

استقصـى عـن الأمر وبالمحصّلة تشـكّل لديه انطباع أنّـه، في اليونانيّة، تعبير «حيـاة وأوقات» يرتبط بشـكل مـا بشكل ما بالقدّيسين، وبأولئك الذين لا يتمتّعون بتلك القداسة. فإذاً، لم يكن زوربا قدّيساً. لكنّ الاكتشـاف، بل التّجلّي الذي أثار اهتمامه البالغ، هـو أنّ العنوان الأصلي لم ترد فيه كلمة «اليونانيّ.» وبدأ

3) طبق يحضّر من البيض المخفوق مع الطّماطم وجبنة فيتا. (المترجمة)

يتّضح له أنّ الصّفة الأكثر أهمّيّة بالنّسبة إلى زوربا لا صلة لها بكونه يونانيّاً، ولا بكونه رجلاً، وإنّما بكونه إنساناً- زوربا الإنسان. كان لا يزال غير قادر على فتح الكتاب. لم يكن على غلاف النّسخة التي اشتراها عنوان الرّواية فحسب، بل كان أيضاً ثمّة تجسيد ملوّن لزوربا وهو يرقص على الشّاطئ. تمعّن فيها لبعض الوقت ولاحظ أنّ ظلّ زوربا المفعم بالحياة، رغم أنّه فانٍ أيضاً، شكّل، بذراعين ممتدّتين، صليباً يلقي بظلّه على الرّمل.

وحـان وقت شروعه بقراءة الكتاب الذي يبدأ بالمقطع الذي سمعناه آنفاً. على الجزيرة أشرقت شمس حارّة؛ وفي الكتاب كان الجوّ ماطراً، تصهل فيه الرّيح، وبارداً. لكنّ الجزيرة كانت فعلاً تعبق فعلاً برائحة الميرميّـة. وكلّ صباح، يعجّ مقهـى ميستسوس-المقابل للفندق- بالصّيّادين الذيـن أمضوا اللّيل بطوله في عرض البحر يصطادون السّمك مسترشدين بضوء مصابيح الكربيد. وكلّما استفاض في القراءة ازدادت التّطابقات والتّشابهات بين الواقع والخيال، إلى أن أصبح بالإمكان تمييز أحدهما عن الآخر.

صار لديه معارف أكثر بين السكّان المحلّيّين وزوّار الصّيف. وكان الأخيرون تقريباً اليونانيّين وعائلاتهم كلهـم. وغـدا عضـواً فيما يسمـى باليونانيّـة مجموعـة (parea). كانوا معـاً في سباحتهـم، ونزهاتهم، وسفراتهـم، وكانـوا يناقشون الأمور معـاً. وسارت الأمور كما ينبغي لها أن تكـون. فأيّ كان من يجد نفسه بمنـأى عـن وطنه وأسرته لا يمكنه أن يحيا بمعزل عن المجموعـة الأساسيّة. ولم يعد أمر الرّجل الإنكليزيّ الوحيد المسكين يشغل حيّزاً كبيراً من بال النّساء المتزوّجات الأكبر سنّاً، مثل إيليني، كاتينا، وإيتا، والبقيّة.

وذات يـوم اكتشفـوا بقايـا أشغال حفر في مناجـم مهجورة ومعها حطـام مبانٍ، وآليّـات متآكلة بفعل الصّـدأ، وسراديـبَ موصدة بالألـواح الخشبيّة. فعلموا أنّها كانت مناجم ذهـب، وأنّ ثمّة ذهب لا يزال في العروق الصّخريّة، لكنّ الشّركة التي كانت تستخرجه قد أفلست، وبهذا لم يعد الأمر يستحقّ عناء أحد في سبيل المحاولة من جديد. لك أن تتخيّل! لديك منجم كامل من الذّهب وأنت مفلس! ماذا كان زوربا ليقول إزاء ذلـك؟ بمـا أنّ الذّهب أعلى قيمة من فحم الليغنيت، أما كان من الممكن أن تتناسب سعادته طرداً مع ذلـك؟ أليس كازانتزاكيـس أيضاً- أو على الأقلّ الرّاوي في رواية **زوربا**، الـذي يشبه إلى حدّ بعيد شخص نيكوس كازانتزاكيس الذي نعرفه ونحبّه- ألا يكتب، بعد أن أخبره زوربا حكاية، هي هذه؟

ذلـك هو معنى الحرّيّـة، تفكّرتُ مليّاً. أن يكون لديك الشّغف، وتكنز جنيهـات إنكليزيّة ذهبيّة، وفجأة تتغلّب على ذلك الشّغف وتضرب بكلّ ممتلكاتك عرض الحائط!

وفي يـوم آخـر، ذهبوا في نزهة إلى دير في الجبال. أرشدهم إلى الطّريق رجل عجوز من القرية الأعلى ارتفاعـاً. إذ قـال: «المسار صعـب، لكن هكذا يفترض به أن يكـون- رحلة ينجزها المرء بـلا أيّ عقبات لا تستحقّ خوضها.» تابعوا...

أشـرق النّهـار كما الماس على الصّخرة. وكلّما تسلّقوا كانـت حيويّتهم تزداد وتغدو أكثر نقاء. اختبروا مـن جديد القيمـة الرّوحيّة لنقاء الهواء، وسهولة النّفَس، وسعة الأفق. إنّه ما يجعلك تفكّر أنّ الرّوح يجدر بهـا أن تكـون معزاة جبليّة تمتلك رئتـين ومنخرين- فهي تتطلّـب الكثير من الأوكسجـين ويخنقها الغبار والانبعاثات الكثيرة.

هكـذا يقـوم كازانتزاكيس فعلاً- لنتّفق على تسميتـه كازانتزاكيس- بوصف الطّريـق الذي تسلّقه مع زوربـا إلى الدّيـر. كان الطّريـق مماثلاً، لكن، وبحمـد الله، لم يكن الدّير كذلك. فالدّيـر لم يكن برعاية رهبـان غرباء، بل كان برعاية راهبات محتشمات يتمتّعن بحسن الضّيافة. باعتزاز أطلعتهم رئيسة الدّير علـى كهـف مقدّس منعش يحتوي علـى نبع مقدّس. وأسمتـه «الخواء،» وأخبرتهم: «الخـواء ليس عسيراً. فنحن نأتي إلى هنا كلّ يوم ولا نسأم منه.» وهما، أيضاً، غادرا ولديهما التعطّش السار ذاته للعودة.

وفي غرفتـه، واصل الشّابّ الإنكليـزيّ القراءة أو، بالأحرى، تهجّي **حياة أليكسيس زوربا ومغامراته**، بمساعـدة أصدقائه الجـدد. كان أحياناً يرتكب خطأ سـؤال الفتيات عن كلمة يجدر بـه أن يسأل الفتيان عنها. فمثلاً، حيث يشرح كازانتزاكيس كيف:

كان بدائيّـو أفريقيـا يعبدون الثعبان لأنّ جسـده بالكامل يلامس التّربة وهو بالتّـالي يعرف كلّ أسرار الأرض. يعرفها ببطنه، وبذيله، وبخصيتيه، ورأسه.

لم تجبـه الفتيات عـن سؤاله المتعلّق بالكلمة التي تعني «خصيتين،» لكنّـه استنتج المعنى من قهقهاتهنّ ومن احمرار وجناتهنّ.

لم يقرأهـا فحسـب، بل كتب أيضاً – محتوىً أدبيّاً إضافـة إلى رسائلَ إلى أصدقائه. وفي هذه الرّسائل سرق مقتطفات كثيرة من رسالة كازانتزاكيس التي كتبها لصديقه في القوقاز:

صديقي العزيز،

أكتب لك من شاطئ مهجور حيث أبرمنا اتّفاقاً، أنا والقدر، على أنّني ينبغي أن أبقى وألعب لعدّة لأشهر عدّة...

مباهجـي عارمة لأنّها مباهج بسيطـة قوامها عناصرُ أبديّة: كالهواء الطّلـق، والبحر، والخبز وروحي تذرع جوانب صدري جيئةً وذهاباً كمكّوك الحياكة، وتنسج. إنّها تنسج تلك الأشهر القليلة التي سأمضيها على هذه الجزيرة، وليسامحني الرّبّ، فأنا أصدّق ما توحيه نفسي بأنّني سعيد.

في مكان آخر من الرّواية يكتب كازانتزاكيس:

كنـت سعيداً، وأيقنـت ذلك. طالما نحن نمرّ بفـترة سعادة فنحن بالكاد نستشعرهـا، فقط حين تكون قـد انصرمـت ونسترجع ما مضى فحقّاً نـدرك فعليّاً- وبذهول أحياناً- كم كنّـا سعداء. لكنّي على هذا « الشّاطئ الكريتيّ عشت سعادتي وكنت أعلم أنّني سعيد في الوقت ذاته.

كان الرّجـل الإنكليـزيّ بالفعل سعيداً أيضـاً إلى درجة أنّه علم بالأمر، شأنه شـأن كازانتزاكيس. لكنّ سعادته كانت تكمن إلى حدّ أكثر عمقاً في لا وعيه. فهو سيدركها لاحقاً عندما تنقضي تلك الأشهر المعدودة إلى غـير رجعـة. عندها فحسـب سيكون بمقـدوره أن يميّز بين عناصـر سعادته كلّاً على حـدّة، وسيقدّر روعـة مساهمة كازانتزاكيس وزوربا فيها. فقـد عاش مستويَين من الحياة في آن معاً. لا شكّ أنّ الجزيرة، والطّبيعـة، والقريـة، والدّيـر، والمناجم، والقرويّـين، والصّيّاديـن، وزوّار الصّيـف، إلى جانب مجموعته الخاصّـة التي تسمّى (parea)، قد كان لهـا أمكنة يشغلونها فيما ندعوه بالواقع. لكنّهم كانوا ينتمون إلى مستـوىً أعلى مـن الواقع، إلى عالم كازانتزاكيس. بعد تجربة كهذه، بات بإمكانه قطعـاً أن يكذّب أولئك

الذين قالوا إنّ كازانتزاكيس ليس سوى أفكار ونظريّات، وإنّ شخصيّات رواياته لا يمكن أن تكون من لحم ودم، ولا يمكـن للمرء أن يتحدث عن «عـالم خاصّ بكازانتزاكيس.» سيكون قادراً على تكذيبهم وفي الوقت نفسه سيثبت الحقيقة المطلقة لعبارة كازانتزاكيس حين يقول:

حاولـت علـى مدى سنوات كثيرة أن أحتفظ بما استطعت من روحـي، حيث يتسنّى للنّاس أن يعرفوا، حين أمـوت، كم كنـت مولعاً بالحياة وكم كنت أشعر بها وكيف كنت أرى وألمس «البحر، والتّربة، والمرأة. حتّى إنّهم سيدركون أنّني لم أكن حيواناً أو حجراً أصمّاً، بل كنت رجلاً ذا جسد يضجّ بالأحاسيس وذا روح متعطّشة.

هكـذا كان الأمر بالنّسبة للرّجـل الإنكليزيّ على الجزيرة. كانت حواسّه الخمس بكامل تحفّزها. رأى، وسمـع، ولمس. أمّا عن الشّمّ والتّـذوّق- فأفضل خبز مصنوع من القمح كان يخبزه تودوروس، أبله القرية. كان تودوروس ضخماً، وقويّاً، وبالغ الوسامة. لم يكن كلامه واضحاً. ربّما كان في الثّلاثين من عمره، لكنّ دماغَـه دماغُ طفـل صغير. وكان يتمتّع بصبر هائـل. لم يكن يتملّكه الغضب نهائيّاً حـين يتعرّض لمضايقة الآخرين-وما أكثر ما كان ذلك يحدث. كان شبيهاً بشخصيّة ميميثوس في رواية **زوربا** في تفصيلين فقط. أوّلاً، في كونـه أبلهـاً، وكما يـرى كازانتزاكيس: «في كلّ قريـة أبله، وإن لم يكن لديها هـذا الشّخص، فهي تختلقـه لتمضية الوقت.» وثانياً، في كونه قد أصبح صديقـاً مخلصاً للرّجل الغريب عن القرية وتعلّم كيف يلفـظ اسمـه الغريب على نحو أفضـل من أولئك الذين لم يتّصفوا بالبلاهة. لكـن من هو، ذاك الذي قرأ **زوربـا**، ويملك الجرأة على أن يميّز بـين الأبله وسواه؟ ألم يقل زوربا نفسه: «اللدى جميع جنونهم، وأعتقد أنّ الجنون الأعظم هو ألّا يتمتع المرء بشيء من الجنون»؟

ذات مسـاء ذهـب الرّجل الإنكليزيّ في نزهة مع مجموعته إلى أبعـد بقعة على الشّاطئ حيث يوجد في الصّخـور ثقـوب، والبحر، يصدر هديـراً بسيطاً وأصوات ارتشـاف، في تدفّق مائه منهـا وإليها. وجلسوا هنـاك مستمتعين بالأصـوات الغريبة، وكم كان سرورهم عامراً حين لاحظـوا أنّه، حيثما يرتطم الحصى بالصّخـور، ينبعـث وميض جميل. ضحـك صحبه كما لو كانوا أطفالاً، وندّت عنهـم صرخاتٌ فرحة، وهم يُلقُون المزيد والمزيد من الحصى طوال الوقت لينتج عن ذلك وميضاً أكثر فأكثر.

تلـك كانت مباهجهم. مباهج بسيطة للحواسّ. مباهـج كازانتزاكيس وزوربا: «عجباً، يا سيّدي! أرأيتَ وميضـاً يطلقـه شيء لا قيمة له؟» ومباهج رئيسة دير الرّاهبات: «نحن نأتـي إلى هنا كلّ يوم ولا نسأم من ذلك أبداً.» ومباهج يوريبيدس الذي كان يفهم قيمة الكلمات وأخبر الرّجل الإنكليزيّ ذات يوم: «كما تغيّر العروس فستانهـا وهي تمضي إلى حفل زفافها، كذلك هي الجزيرة تغـيّر حلّتها في شهر أيّار». وتلك التي يعيشهـا القرويّ، الذي كان على دراية بمـا تستحقّه رحلة شاقّة. مباهج ثودوروس، الذي كان يبتسم طوال الوقـت ويخبز خبزاً شهيّـاً. ومباهج آخرين كثر، ربطته بهم علاقات ومحادثـات لا يُستهان بها. والقاسم المشترك بين الجميع هو هذه العذوبة الزّوربيّة في الرّؤى:

في أثنـاء نزولـه عن التّلّة، تعثّر زوربا بحجر، فاستمدّ الحجر عزمـاً وتدحرج بعيداً. وقف زوربا ساكناً كالصّنم وهو في حالة ذهول، وكأنّها المرّة الأولى التي يشاهد فيها مشهداً مدهشاً كهذا في حياته. استدار. ونظر إليّ. ولاحظتُ في عينيه شيئاً من الخوف.

«هـل لاحظت في حياتك، يـا سيّدي»، سألني في آخـر المطاف، «كيف تنبعث الحيـاة في الحصى الذي ينحدر من التّلّة؟»

لم أتكلّـم لكنّ فرحتي كانت مفرطة. فكبار الحالمين متشابهون. كما الشّعراء العظماء. لديهم نظرتهم البكر لكلّ الأشياء. كلّ صباح يرونه أمامهم هو عالم جديد. لا، هم لا يلحظون عالماً جديداً، بل يبتكرونه.

كاد الأمـر لا يُصَـدّق. ثمّة قلّة قليلة من النّاس في العالم بأسره، ممّن يرون الأمور بهذه الطريقة، حتّى ولو للحظة. وهذا ما يُسوِّغ أنّ بعض النقّاد يقولون إنّ وصف زوربا مبالغ به. لكن في هذه القرية المطلّة على البحر كان النّاس جميعهم تقريباً يرون الأمور على هذه الشّاكلة طوال الوقت تقريباً.

التّفسـير الأكثر سهولة، والأرجح في الواقع، هو أنّ الجزيرة كانت مسحورة كتلك الجزيرة في مسرحيّة **العاصفـة** (*The Tempest*) لشكسبير، التي يشبّـه كازانتزاكيس جزيرة كريت بها في بداية **زوربا**. على الأقل، هكذا بدا الأمر بالنّسبة للشّاب الإنكليزيّ. فقد جلس إلى نافذته المطلّة على الشّارع المغبرّ (لم يكن قـد وصـل إلى القرية إسفلت أو تيّار كهربائيّ)، وأثناء قراءته الرّواية قرأ: «سمعت صوت بوقٍ. كان ساعي بريـد الرّيـف يعلن وصوله إلى القرية.» في اللّحظة نفسها قفز، مذعـوراً إلى حدّ ما، لأن أغلايتسا، إحدى بنـات يوريبيدس ظهرت أمامه علـى الشّرفة مبتسمةً على حين غرّة ومعها ملء صحن من الجوز والبندق. «انظـر»، قالـت. وقبل أن يتمكّن من استجماع شتـات نفسه، تناهى من الأسفل صـوت الجعجعة المتكسّرة للبـوق العسكريّ القديم الذي يملكـه ساعي البريد الحقيقيّ (تابيدروموس- العـدّاء السّريع)، الذي كان حقـاً يركض مسرعاً فعليّاً من قرية إلى أخـرى لثلاثة أيّام في الأسبوع، وكان يمضي الأيّام الأربعة الأخرى في السّباحة والحمّامات الشّمسيّة.

ابتسـم الرّجل الإنكليـزيّ. لقد بدأ يستوعب. لا ينبغـي لمصادفات كهذه أن تفاجئنـا. فالحياة برمّتها تتألّـف مـن مصادفات، وأحـداث متزامنة. خلاصة الأمـر إنّنا عادة نكون في عجلـة كبيرة لا نلاحظ من خلالها أكثر من مصادفتين أو ثلاث كلّ عام، بدلاً من ملاحظة آلاف المصادفات التي تحدث كلّ يوم. بدأ يفهم السّرّ. فكازانتزاكيس وزوربا أرشداه. إقامته على الجزيرة وسّعت مداركه. كان السّرّ يكمن ببساطة في التّناغـم. ببساطـة؟ أجل ببساطة: «العالم مـكان بسيط، يا سيّدي. كم من المـرّات عليّ أن أخبرك؟ لا تجعله معقّداً!» هكذا ارتأى زوربا. ومعه كازانتزاكيس: «إنّ فرض القوانين الأزليّة خطيئة بشريّة، أنت ملزم باتّباع التّناغم الأبديّ بثقة.»

على سطح هذه الجزيرة كانت الاستجابة لهذا الإلزام سهلة وطبيعيّة. فالتّناغم كان جليّاً في كلّ مكان. كانـت الأحداث جميعها مصادفات، وكلّ المصاعب بسيطة، كلّ الأفكار حكايات. ربّما ليتسنّى له أن يتذكّر السّـر حين يكون مرغماً على المغادرة، وعلى متابعة حياته في مكان آخر، حيث يتخفّى التّناغم تحت ظاهر الأشياء. نهض. ونزل من الدّرج الخارجيّ المظلّل بشجرة سفرجل فوّاحة. لعلّ ساعي البريد يكون قد حمل إليـه رسالة من القوقاز، مـن أفريقيا، من ميغالو كاسترو، أو من بلاد الفرنجـة. يا لخيبة الحكاية، فثمّة كتـاب يدعـى **كازانتزاكيس وزوربـا الحقيقـيّ** (*Kazantzakis and the Real Zorba*)، إن لم أكن مخطئاً.

أمكنني أن أضع عنواناً لهذا الحديث: زوربا وساعي البريد الحقيقيّ. فعنوان كهذا كان من شأنه أن يدمج بعض دروس ذاك الصّيف الطّويل النّائي، الذي كنت لتوّي أحاول استحضاره، مخاطباً نفسي بصيغة الشّخص الثّالث. لكنّ عنواناً كهذا لا يصلح لأيّامنا هذه. فاليوم هو يوم الاحتفاء والشّكر.

إذاً، أوّلاً وأخيراً، أشكر نيكوس كازانتزاكيس. لا يتسنّى لي الآن الوقت الكافي لأعدّد قائمة تتضمّن كلّ عطاياه. وآمل أن تكون معظمها واضحة في حكاية الرّجل الإنكليزيّ. فذلك كان غايتي، في كل حال. لكنّني أعتقد أنّ كلّ العطايا مرتبطة إلى حدّ ما باللّغة. لعلّي أفصحت أنّ الأمر منطلقه ومنتهاه متّصلان باللّغة، بالكلام، لكنّ ذلك بالأحرى ليس صحيحاً. فكازانتزاكيس ذاته يخبرنا: «أعلى درجات التّمرينات الرّوحانيّة يدعى «الصّمت» لكنّ «الصّمت» أيضاً، هو كلمة وهو الكلمة التي يمكننا أن ننغمس فيها.

إذاً، أتقدّم بالشّكر لكازانتزاكيس على لغته. أشكره على محبّته وفهمه للكلمات. أشكره على صراعه مع فلسفات متنوّعة. أشكره على حياته. أشكره على دفء محبّته. أشكره على ما يعلّمه عن «منقذي الله»، أبطاله. أشكره على إيمانه بروح الإنسان. أشكره على أوطانه. أوطان مثل... كريت، اليونان، اللّغة، القفار، السّفر، الأحلام، اللّاشيء، الجحيم- واليوم على وجه خاصّ ما كان يدعوه «الوطن الخفيّ، كريت الجديدة».

بالنّسبة إلى قلائل يجوز تحويل الفكرة إلى حكاية. وبالنّسبة إلى أناس أقلّ يجوز تحويل الحكاية إلى رقصة، ويجوز للرّقص الذي يتجاوز حدود المنطق، الرّقص على تخوم الجحيم ذاتها، أن ينثر في الخواء ظلّ صليب. بالنّسبة لنا كآخرين، في كل حال، يرينا كازانتزاكيس ما نفعله. نحن نجلس على حافّة المحيط. نتمنّى أن نلعب. نقتني الأسماء العشرة، الأحجار العشرة، والكلمات العشرة. وإن حالفنا حظّ كبير قد نجد «زمرّدة فاخرةً لزوربا» تحمل الرّقم أحد عشر. نقتنيها فتُبَثُّ فيها الحياة. نقتنيها فتبلغ العشرة آلاف- هذه ليست معجزة بل أمر شائع الحدوث بكلّ معنى الكلمة. نحن نقتنيها. ونرميها نحو صخرة العدميّة الصّلبة التي لا شكل لها، والتي تُطلِق بعض الأصوات الغريبة على نحو مرعب. ونتعجّب من الشّرارات التي تتولّد. إنّها حقوقنا ومزايانا. فنحن أحرار. أشكر كازانتزاكيس على هذا الدّرس، على عنصر الحياة. وأختم كما بدأت، بشكر كازانتزاكيس على حرّيّته.

المصدر:

https://scholarship.tricolib.brynmawr.edu/server/api/core/bitstreams/3401a38c-be1b-45c9-9430-a1ba7881a1e4/content.

Constantin Andréou,Still life, 1959

حديث بلا كلمات: رقصة زوربا [1]

تأليف: ماريا هناراكي
ترجمة: لين المهايني •

ماريا هناراكي (Maria Hnaraki): أستاذة وباحثة في الأنثروبولوجيا والفولكلور والموسيقا الإثنية، أجرت أبحاثاً مكثفة في هذا الحقل، مثل فعاليات الموسيقا والرقص في منطقة البحر الأبيض المتوسط، بالإضافة إلى موضوعات دراسة الجزر البحرية نسيلوجيا (Nissology) والتعلّم التجريبي والبيئات التعليمية الهجينة.

إن المشهد الشهير لآنثوني كوين (Antony Quinn) [2] وهو يعلّم الرقص في جزيرة كريت على ألحان ميكيس ثيودوراكيس (Mikis Theodorakis) يصوّر اليونانيين شعباً عاطفياً وانفعالياً وعفوياً إلى أبعد الحدود. توضّح هذه المقالة أهمية الرقص في الثقافة اليونانية وكيف يتحدّث اليونانيون عبر أجسادهم بتحليل زوربا، بطل كازانتزاكيس، الذي «في جعبته أشياء كثيرة ليقولها، لكنه يفضّل أن يرقصها».

الكلمات المفتاحية:

الرقص اليوناني، زوربا اليوناني، نيكوس كازانتزاكيس.

دخول الرقصة:

«النعم الأكبر التي حظيت بها في حياتي هي الرحلات والأحلام. قلة قليلة من الناس أحياء أو أموات ساعدوني في كفاحي. لكنني إن أردت أن أسمّي أولئك الذي تركوا الآثار الأعمق في روحي، لَسميت ربما هوميروس (Homer) وبوذا (Buddha) ونيتشه (Nietzsche) وبيرغسون (Bergson)، وزوربا (Zorba)».

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: « Speaking Without Words: Zorba' s Dance »

2) آنثوني كوين: (21 نيسان 1915 – 3 حزيران 2001). ممثل أمريكي/مكسيكي ولد في المكسيك لأب إيرلندي وأم مكسيكية، الأمر الذي ساعده فيما بعد على أداء الكثير من الشخصيات المكسيكية والإيرلندية. شارك طوال مسيرته السينمائية ببطولة الكثير من الأفلام من أشهرها فيلم الرسالة وفيلم أسد الصحراء وفيلم لورنس العرب. وكان يتقن لغات عدة، حصل على جائزة الأوسكار لأفضل ممثل مساعد مرتين عام 1952 عن دوره في فيلم (فيفا زاباتا) وعام 1956 عن دوره في فيلم (رغبة في الحياة). (المترجمة)

حول زوربا اليوناني ورقصه، يدور المقال أدناه. هدفي إظهار أهمية الرقص في الثقافة اليونانية وكيف يتحدّث اليونانيون بواسطة أجسادهم، وكذلك كيف يخلقون بلغة الجسد حواراً بين النظام الأبولوني[3] الغربي والفوضى الديونيسية الشرقية.[4] اليونانيون يعيشون الحياة بالفعل، مثل زوربا يرقصونها أيضاً. وبذلك يستخدم اليونانيون الرقص بطريقة لا شعورية وإبداعية كوسيلة علاجية للذات والتحليل النفسي، إذ يحرّرون أنفسهم من خلال شفاء أناهم. فالعَالم اليوناني عالم ثقافة في نهاية المطاف، عالمٌ يضع الإنسان دوماً في مركزه.

قسطنطين كفافي (Constantine Cavafy) ونيكوس كازانتزاكيس (Nikos Kazantzakis) كاتبان حديثان يونانيان ذاع صيتهما خارج اليونان. تُعزى شعبية رواية **زوربا** اليوناني إلى أنها حثّت المثقفين الأوروبيين والأمريكيين على استكشاف الأجزاء المغفلة والمكبوتة في ذواتهم، أي أنها قدّمت للغربيين نموذجاً للتحرّر. وقد افتتن القرّاء بحالة تجاوز الأنا التي كان الشرق يعدهم بها: كان المنظور المتوسطي لكتابات كازانتزاكيس عامل جذب لمجتمع غربي سئم المنطق والوفرة، وأُعجِب بزوربا، البطل الجريء والعفوي، الذي رفض التقاليد واعترف بأهوائه العاطفية.

عام 1964 أُطلِق فيلم زوربا اليوناني (Zorba the Greek)، وتفوق بشعبيته على نظيره من الناحية «السينمائية»، فيلم «أبداً ليس في يوم الأحد» (Never on Sunday) الذي صدر عام 1960. أخرج الفيلم مايكل كاكويانيس وكانت الموسيقا التصويرية الشهيرة من توزيع ميكيس ثيودوراكيس. كانت الصورة الأخيرة التي غادر بها الجمهور السينما هي رقصة زوربا، المشهد الذي أصبح رمز اليونان والروح اليونانية والتي مثّلها زوربا تحديداً. وقادت شعبية هذا الموضوع إلى إنتاج مسرحية موسيقية في برودواي عام 1968 وباليه عام 1987. علّق ميكيس ثيودوراكيس بقوله إن موسيقا الفيلم التصويرية صارت أشبه بأسطورة، ومنذ ذلك الحين، سمّيت شتّى المطاعم وسائر أنواع المنتجات الأخرى حول العالم باسم زوربا ورقصته.

عندما كان في باريس بين (1907 و1909) جمع كازانتزاكيس دراساته حول الفيلسوف الفرنسي برغسون مع قراءات لنيتشه، وكان للفيلسوف الألماني أثر كبير على كازانتزاكيس، حتى إنه ألّف حوله أطروحة. في رواية كازانتزاكيس **زوربا اليوناني** (*Zorba the Greek*) تعبير واضحٌ عن (لاهوت نيتشه التقدميّ Process Theology)،[5] فالله حسب آراء نيتشه عن أصل الأديان ما هو إلّا محصّلة ما يبجّله ويصنعه أكثر الناس حيوية وجسارة.

بل إن بيتر بيان يرى أن تصرفات زوربا هي انعكاسات مباشرة لأفكار نيتشه. بالنسبة إليه، زوربا

---

3) أبولوني: نسبة إلى أبولو إله الشمس والموسيقا والشعر والرسم والنبوءة الإغريقي، وهو ابن الإله زيوس والإلهة ليتو والأخ التوءم لآرتيميس ربّة الصيد.

4) وديونيسي: نسبة إلى ديونايسيس أو باخوس، هو إله الخمر عند الإغريق القدماء وملهم طقوس الابتهاج والنشوة، وأصوله غير محددة، لكن يعتقد أنه من منشأ آسيوي. (المترجمة)

5) اللاهوت التقدمي: يقوم اللاهوت التقدمي على أساس الفلسفة القائلة إنَّ الشيء الوحيد المطلق في العالم هو التغيير. لذلك، فإن الله أيضاً دائم التغيير.

هـو «الرجـل الخارق» الـذي يدرك أنه مـا من عالم حقيقـي عقلاني أبـدي منظم وخيّر مـن أجلنا. لكن كازانتزاكيس يختار ألّا يقتل «إلهه» في أعماله جميعها على غرار نيتشه، بل يريد إنقاذه.

وذلك نابعٌ من رغبة كازانتزاكيس في قتل والده الذي كان له حضور جبّار في طفولته، وظلّ يكرهه ويخشاه الشطر الأعظم من حياته.

كان لكازانتزاكيس علاقات واضحة مع التحليل النفسي. فمع أنّه أبدى احتقاراً للمحلّلين النفسيين، إلّا أنـه كتب عام 1922 في فيينا عن اقتناعـه بنظرية فرويد حول الأحلام والغرائز. وقد اهتم كازانتزاكيس اهتمامـاً خاصاً باللاوعي المظلم، كما يتّضح في رسالة كتبها عام 1949 لصديقه الفلهيليني[6] السويدي نوز. كما زار الطبيب النفسي ستيكل في فيينا لاستشارته حول مرض جلدي، وعرّفته هذه الزيارة التي كان سببهـا المرض على التحليل النفسي، وأقنعته أن قـوة اللاوعي أكبر من قوة عزيمته لأن يصبح نبياً وبطلاً عالمياً عن طريق الانضباط والتزام المبادئ البوذية.

قـد نـرى عبر التحليل النفسي لزوربا أن بطل كازانتزاكيس اختـبر كلّ شيء يومياً وكأنها المرة الأولى، على النقيض من أبيه البيولوجي الكابتن مايكل المتسلط والبغيض. لقد شعر كازانتزاكيس حقيقةً بالحرية حين توفي ذاك الرجل الهائل، ذاك «الأسد الثقيل» الذي جعل طفولته مبتورة العاطفة.

سياسي جديد:

لو طُلب مني أن أختار دليلاً روحياً في حياتي، «غورو» كما يقول الهندوس، وأب كما يقول الرهبان في جبل آثوس، لاخترت زوربا بلا شكّ. ففي جعبته ما يوصل كلّ قارض كتبٍ إلى الخلاص: تلك النظرة الموغلة في القدم التي تنقضّ على ما يغذّيها كالسهم من علٍ، ذاك الرفض الخلّاق للفن الذي يتجدّد مع شمس كلّ صباح ويجعله يرى كلّ شيء كما للمرّة الأولى، مُضفياً العذرية على العناصر الأزلية للحياة اليومية: الهواء، البحر، النار، المرأة، والخبز. ثبات اليد، وطراوة القلب، والجرأة على معاكسة روحه، وكأن في داخله قوة أسمى من الروح. وأخيراً تلك الضحكة الوحشية التي تفور من نبع عميق، أعمق من أحشاء الإنسان، ضحكة اندفعت من صدر زوربا المسنّ في اللحظات الحرجة لتكون خلاصه، وباندفاعها استطاعت أن تحطّم كل الحواجز، بل حطمتها بالفعل: الفضيلة والدين والوطن؛ حواجز بناها الإنسان الرعديد حوله كي يدبّ طوال حياته الضئيلة البائسة في أمانٍ تام.

يلتقـي مفكّر يكتب مخطوطاً عن بوذا في ميناء بيرايوس بألكسيس زوربا (Alexis Zorba)، رجـل غير متعلّم، يوظّفه للإشـراف على العمال في منجم الليغنيت المهجـور في جزيرة كريت. يرى زوربا في التجربـة والفهـم قيمة أكبر مـن التعلُّم الأكاديمـي: «ما فائدة كلّ كتبـك اللعينة؟ أنـت تفكّر أكثر من الّـلازم، وههنـا مشكتلك. الأذكياء والبقّالون سواء، يزِنون كلّ شيء.» ويغادر الكاتب كريت بعد سلسلة من الانتصارات والهزائم، لكنّه يطلب من زوربا أن يعلّمه الرقص.

القصة تسلّط الضوء على التناقض بين منظورين للحياة هما الأبولوني والديونيسي، اللذين قدّم لهما

6) الفلهيلينة: وتعني حبّ اليونان باللاتينية، هي حركة ظهرت في بعض المدن الأوروبية في القرن التاسع عشر بين مثقفين وأدباء وشعراء آمنوا بحق الشعب اليوناني بالحرية والاستقلال عن الاحتلال العثماني. (المترجمة)

نيتشــه، فأبولو الكاتب يمثّل روح النظــام والعقلانية، بينما يمثل ديونايسيس، زوربــا، روح الرغبة العفوية المنتشية بالحياة. إنها قصة رمزية عن العقل والجسد.

يصــف بيــتر بيان التحوّل الذي مرّ به رئيس العمل قائلاً: «قوته الأبولونية، التي كانت حتى ذلك الحين مشلولــة أو مهــدورة، يمكن أن توظّف الآن في مهمــة إنقاذ الواقع الديونيسي، بــأن ينتشل زوربا من براثن اليأســ.» يصبــح دوره في الحكاية فناناً «تراجيديــاً»، صاهراً عقليته الغربية مع بربريــة زوربا، ليحوّل في رحمه تلك البذرة البرية ويضع وليداً فنياً: زوربا اليوناني، الأسطورة المأساوية.

يريد كازانتزاكيس لشخصيته اليونانية (أو الهيلينستية) الخالدة أن تكون كما العرق الإغريقي، توليفة أخّاذة من الشرق والغرب. فـ «زوربا» كازانتزاكيس يعتنق الشرق والغرب معاً. بطلنا يرغب في الثروة، لكنه في الوقــت ذاتــه يتصرّف بطيشــ. إنه يتخلّى عن المنطق ويحيا في جنون. يرفضــ العقل ويقبل القلب، من وجهة نظر بيتر بيان، في حين يحكم الجميع قدرٌ مأساوي مدمر لا يرحم. (1974: 131133).

وإن منظــور كازانتزاكيس «كريتي» دون شكّ إضافة إلى كونه يونانياً. كريت لكازانتزاكيس هي الوطن، جزيــرة في أقصــى جنوب اليونان كانت مفترق طرق ثقافات وحضــارات كثيرة، هو المزيج الذي طالما كان يسعــى إليه. فهو لا يشعر أنه أوروبي، ولا إغريقي، ولا شرقيّ. ملء رئتيه هواءٌ آخر، مزيج من هذه العوامل ومكوناتهــا كلّها، يمنحه القوّة والأنفــة والشجاعة. العيون الهجينة التي تنظر إلى الحياة والموت عارية بكل جــرأة، هي التي يدعوها كازانتزاكيس كريتية. وهي ذاتها عيون المينوي[7] الذي يحدّق بالثور المذعور قبل أن يقفز قفزته الخطيرة.

لقد تتبع الباحثون دلالات سياسية لزوربا أيضاً، وعقّبوا على تعبيره عن الوطنية عبر نزعته العالمية[8] خلال الحرب العالمية الثانية.

روايــة زوربــا (*Zorba*) كُتبــت خلال أيام الاحتــلال الصعبة، وكان لكازانتزاكيــس في ذلك مأربان: دراســة وعرض قدرة الشعب اليوناني المذهلــة على الصمود أمام المصائب المتكررة، وكذلك حاجة الفنان أن ينهل من الواقعية المرّة للحياة اليومية ليخلق شخوصاً راسخة.

ينتهي الفيلم نهاية مبهجة، بمشهدٍ يعلّم فيه زوربا ربّ العمل الرقص. أمّا نهاية الكتاب فبيت القصيد منها أن ربّ العمل تحررّ بتحوّله إلى فنان، وصار بإمكانه كتابة «حياة القديس زوربا» ولم يصبح مثل زوربا (كما يوحي لنا الفيلم) بل حوّل جسد زوربا إلى روح.

بلا شكّ، يرى كازانتزاكيس في زوربا معلماً ويكتب عنه بالنَّفس ذاته الذي يكتب فيه أفلاطون «دفاعه» عــن سقــراط. بالنسبة إليــه آليكسس زوربا هو خطيــب تعاليم حكيمة، ويرى أن زوربــا خلق كاتب سيرته نيكوســ كازانتزاكيس الذي حوّله بدوره إلى زوربا اليوناني. من خــلال هذه الكتابات أصبح كازانتزاكيس

---

7) الحضــارة المينوســية أو الحضارة المينوية على جزيرة كريت مسماة نسـبة إلى مؤسســها الإمبراطور مينــوس، تعدُّ من أقدم حضارات اليونان وأوروبا عموماً وتعود إلى العصر البرونزي. من تقاليدها رياضة القفز على الثيران. (المترجمة)

8) العالمية أو الأممية مبدأ سياســي يتجاوز القومية ويدعو إلى تعاون سياســي أو اقتصادي أكبر بين الأمم والشــعوب، بدأت خلال العشرينيات من القرن العشرين. (المترجمة)

المؤلّـف الـذي يستخدم سلطتـه للتحكم بشخصية بطلـه والإضافة عليهـا، وهو إذ يعاني كـي يشابه هذه النماذج التي خلقها، فهو بذلك أيضاً يخلق ذاته.

باختصار يخلـق كازانتزاكيس أسطورة عبر زوربا يحاول فيها بالعاطفة الإجابة عن الأسئلة الوجودية الكـبرى: التقاعس والاستقلالية والقدر في مواجهة حرية الإرادة، ومن ثم يجعل من هذه الأسطورة مرآته لكن هل سيرقص؟

رقصة زوربا:

لا أؤمـن بالمصادفة. أنا أؤمـن بالقدر. أفشت هذه الجدارية عن سرّ حياتي ببساطة مذهلة، وربما عن حيـاة زوربـا أيضاً. كانت نسخـة من نحت بارز على ضريـح قديم. محاربٌ عارٍ، لم ينـزع خوذته حتى في الموت، جاثٍ على ركبته اليمنى وهو يضغط على صدره براحتيه، وحول شفتيه المزمومتين تتراقص ابتسامة هادئـة. حركـة هذا الجسـد المفتول تبلغ من الرشاقة أنـك لا تدري أهذا رقصٌ أم مـوت. أم هما الرقص والموت معاً؟ قلت في نفسي: حتى إن كان موتاً، سنحوّله إلى رقص. وشجعتني أشعة الشمس البشوشة على المحـارب، باعثـة فيه الحياة. أنـت وأنا، يا فؤادي، دعنا نبذل دمنا كي يعـود إلى الحياة، دعنا نفعل كلَّ ما في وسعنـا كي يعيش هذا الشره، السكير، العامـل المسحوق، زير النساء، المتشـرد، ليعيش قليلاً بعد هذا الراقصـ والمحارب، أكـثر من عرفته من الأرواح رحابةً ومن الأجساد متانـةً ومن الصرخات حريةً طوال حياتي.

مـرات عدة يجـد كازانتزاكيس نفسه مضطـراً إلى وصف عميق ومفصّل للتطـور التدريجي للظروف النفسية التي أدّت إلى حاجة قاهرة للرقص أو الغناء. نشاطات كهذه تمثّل بالنسبة إليه النتيجة، الذروة، وخلاصـة التحضـير والارتقاء النفسي الداخلي للبطل -والذي غالباً مـا يكون معقّداً ومحيّراً- ليصل إلى تحرّره الحقيقي بوساطة هذه الأفعال المرجعية.

كذلـك يذكر كازانتزاكيـس في كتاباته استخدام الآلات الموسيقية، التي تصبـح في أيدي أبطاله رموزاً للارتقـاء في لحظات مهمّة. وعموماً فإن كازانتزاكيـس يرى في الموسيقا والرقص سبلاً للارتقاء العظيم، ويكاد يعدُّها دينية.

يمكننا أن نقرأ **زوربا** ليس كرواية وحسب، بل كتأبين أيضاً. بعد أن مات جسد زوربا اتّضحت أسطورته في ذهـن كازانتزاكيس وبـدأ زوربا يتحوّل إلى قصـة خرافية. كان كازانتزاكيس يـراه يرقص ويصيح في منتصف الليل، وينـاديه ليخرج من قوقعة التعقل والعادات المريحة لينطلق معه في رحلات عظيمة.

حُبّ زوربا، إيروس (Eros)[9] أنجب موته ثاناتوس (Thanatos).[10] الكاتب الذي لم يكن راقصاً خلّده بالقلم.

كان غنـاء زوربا وعزفه على السانتـوري (santouri) يحمل آهاته وأشواقـه. في رواية كازانتزاكيس **الحرية أو الموت** (*Freedom or Death*) حين سئل المعلّم «من أين جئت وإلى أين أنت ذاهب؟» يتناول

9) إيروس: إله الحب الشهواني عند الإغريق. (المترجمة)

10) ثاناتوس هو الصورة المجسّدة للموت عند الإغريق.

الليرا (lira) (آلة موسيقية كريتية ذات ثلاثة أوتار) بدل أن يجيب، ويعزف بينما جسم الجدّ يتضعضع. يستحضر صوت الليرا أفعاله في الحياة وتجاربه بينما يمر باستحالة جوهرية (Transbstantiation)[11] إلى الروح التي فارقت جسده.

لكن إلى الرقص استطاع زوربا جرّ ربّ عمله، ذاك المشهد الذي يلعب دوراً عاطفياً حامياً بل مثيراً للإعجاب. يرى كازانتزاكيس في فوران موسيقا ورقص زوربا لمسة السرمدية، لحظة تسمو فوق أي معنىً ثقافي أو حضاري. وبالفعل يتعلّم ربّ العمل من زوربا درساً علاجياً في الرقص في آخر يوم على جزيرة كريت.

زوربا يرقص وحيداً، بذراعين مشرعتين، مستعداً للطيران مع نسور كريت. لديه الحرية في أداء حركات ارتجالية مبدعة، ويسلّم نفسه للرقص. يقفز في الهواء، مؤدياً قفزات بهلوانية رشيقة ليثبت شجاعته وعزّة نفسه، مظهراً القوة واللياقة وأنه لا يخشى على حريته من أي شيء أو شخص يتهدّدها، فهو يشعر بالاستقلالية والحرية لأن بإمكانه الرقص. رقصته قد تبدو بريّة، لكن منبعها لطيف: حماية نفسه من سوء الحظ.

في اليونان تجد الروح المعلّقة بالجسد حريتها لا عبر الرموز، بل عبر الحركة. زوربا هو الذات الإغريقية الأصلية شبه المنسية، رجلٌ قد يسكر، ويشتم، ويضاجع نساء ليل، لكنّ لديه الخصلة التي يفتقر إليها الأوروبي المتعلّم: إنّه على صلة مع ذاته. كان أفلاطون ليرضى عن هذا المجاز، فعن طريق الموسيقا والرقص، فإن بجسدية اللغة سوما (soma) بالإضافة إلى العقل نوس (nous) يعرف زوربا بثقة دوره في الكون، على النقيض من «ربّ العمل» (وربما من كازانتزاكيس نفسه).

كما صرّح كازانتزاكيس تدور هذه الرواية حول صديقه المريض آليكسس زوربا، وهي قبل كلّ شيء حوارٌ بين دودة كتب وشخص تقليدي بسيط، حوار بين محامي «العقل» وروح الشعب العظيمة. ومن الجليّ أن قصص زوربا ترتبط بالجسد أكثر من العقل. في سياقات كهذه يصبح الرقص الفولكلوري بالنسبة إلى زوربا –ولليونانيين عموماً– سلوكاً بدائياً غير لفظي، صوتاً أصيلاً، «لغة جسد أعمق».

ترى مارتا سافيجليانو (Marta Savigliano) أن رقصة التانغو هي المكان الوحيد الذي تشعر فيه بالراحة والقلق معاً، بأنها في بيتها، خاصّة عندما لا تكون في بيتها. وهكذا هي قصة زوربا. رقصته تؤلمه وتريحه في الوقت ذاته. إنها المصدر المتغيّر الغنيّ لهويته ولغته الإستراتيجية، وطريقة لفهم إنهاء الاستعمار وممارسته والحديث عنه.

«يا ريِّس، لم أُحبّ رجلاً قط بقدر ما أحببتك. أودّ لو أقول مئات الأشياء، لكنّ لساني لا يطاوعني... لذا سأرقصها من أجلك». حين تتصاعد المشاعر حتى النقطة التي لا تعود الكلمات فيها كافية، حينها يبدأ زوربا الرقص. بالنسبة إلى زوربا المُمثّل لكلّ ما هو فولكلوري –ولليونانيين كامتداد له– يمثّل الرقص الفعل الإبداعي الأقصى ويتبع قوانينه الطبيعية الخاصّة. على الرغم من أن الكتاب لا ينتهي بمشهد الرقص،

11) الاستحالة الجوهرية: مصطلح لاتيني اعتمد على فلسفة أرسطو التي تميّز بين الجوهر والعَرَض، وهو التحوّل الإعجازي لجسد المسيح ودمه إلى خبز ونبيذ وفقاً للعقيدة الرومانية الكاثوليكية والأرثوذكسية الشرقية.

ظلّت الخاتمة في أذهان معظم الناس على هذه الصورة: البطل الذي يتعلم الرقص وبالتالي يتعلّم إدراك العالم بطريقة معلمه.

كان والد كازانتزاكيس البيولوجي يطالبه بأن يكون محارباً، لا كاتباً. بتوظيفه عناصر فولكلورية كمشهد الرقص الحيوي الآنف ذكره، يصف كازانتزاكيس بصورة غير مباشرة تحرّره ككاتب الذي يكمن في اكتشاف ذاته «الأصيلة»: راوي الحكايات الشعبية المشهورة. وكذا علّم زوربا كازانتزاكيس كيف يعبّر عن نفسه بأسلوب فولكلوري ليصبح والده بالتبني.

اليونانيون شعبٌ انفعالي. إنهم يعشقون الحياة، ويستمتعون بها. ولكن، كما قال بوذا الحكيم: «كلما زاد تعلقك بهذا العالم، زادت معاناتك». من زمن هوميروس كانت الآهات تتردد نفسها: الحياة رائعة، لكنها قصيرة جداً! دعونا لا ننسى أن الكلمة اليونانية التي تعني أغنية تراغودي (tragoudhi) مشتقة من الكلمة الإغريقية التي تعني «مأساة» (tragedy).

زوربا الأصلي بطل رواية كازانتزاكيس عاطفي لكنه ليس سعيداً. في أعماقه نجد الكثير من الأسى، ومرحه يشوبه طعم الندم الطاغي. كم نسمع ذلك في الأغاني اليونانية، ونشعر به في التعبير الجدّي العميق لراقص منفرد: إنه ليس في حالة متعة، بل يعبّر عن جمال الحياة وآلامها. إن زوربا يحوّل تساؤلاته الميتافيزيقية إلى حركة منظمة وإيقاعية: من خلق العالم؟ لماذا؟ لماذا نموت؟ من أين جئنا؟ إلى أين ذاهبون؟

الرقص في نهاية المطاف حوار الجسد مع التساؤلات. يسافر زوربا بصدر مفتوح وعينين مغمضتين. رقصه درسٌ في الوحدة والكبرياء، الانطلاقة. إنه يتصدّى للربّ، يتحدّث لغة لا يمكن أن تترجم، لكنها تُحسّ. علّم زوربا كازانتزاكيس أن يعشق متاعب الحياة، وألّا يخشى الموت. عبر الحركة، بلا خوفٍ ولا أمل، سيكون الكاتب حرّاً!

الطيران:

كم شعرت بالاهتياج وبشعور أليف وأنا أحدّق بهذه السمكة الطائرة، وكأنها كانت روحي، هناك على لوحة جدار قصرٍ بني منذ آلاف السنين. «هذه هي سمكة كريت المقدسة»، همست لنفسي، «السمكة التي تقفز لتسمو فوق الضرورة وتتنفس الحرية.» ألم يكن المسيح، برمزه الإيخثيس (سمكة المسيح)[12] يسعى إلى الشيء ذاته: أن يرتقي بقدر الإنسان ويتّحد مع الله، أي الحرية المطلقة؟ ألا تبتغي كلّ روح مكافحة الشيء عينه: أن تدكّ الحدود؟ وكنت أتأمل، يا له من حسن طالع أن كريت كانت ربما أول مكان على الأرض يشهد ظهور هذا الرمز، رمز الروح التي تقاتل وتموت في سبيل الحرية!

ومع أنّ رب العمل رقص، إلّا أنه لم يصبح كزوربا. لم يرد أن يمضي بقية حياته في حميّة ديونيسية. لكنه تعلّم من زوربا كيف يواجه تناقضات حياته بطبع جيّد. كتب عنه كتاباً أصبح موعظة أبولونية عن

12) الإيخثيس أو سمكة المسيح: هي شعار للديانة المسيحية وتعني باليونانية القديمة «سمكة». الشعار عبارة عن قوسين متقاطعين يمتد الطرفان الأيمنان بعد نقطة التقاطع ليشبه الشعار شكل السمكة. استخدمه المسيحيون الأوائل شعاراً سريّاً ليتعرفوا إلى بعضهم دون التعرض للمضايقات من الوثنيين قبل اعتماد المسيحية ديانة للإمبراطورية الرومانية. (المترجمة)

المعرفـة الديونيسوسيـة، لينجح مرة أخـرى في مهمة اليونان تجاه الحضارة الغربيـة على مر العصور: أن تجمع الغريزة الشرقية باثوس (pathos) مع المنطق الغربي لوجيك (logic).

مـن دون شـكّ، لم يكن كازانتزاكيس علـى دراية بما نسميه اليـوم رسميّاً «العلاج بالفـن» أو «العلاج بالموسيقـا»، لكنـه باتباعـه ككاتب طريقاً تأمليـاً ظلّ يركّز على العزيمـة والرضى الذاتـي في كلّ أعماله. شخصيته زوربا معاصرة وعالمية من حيث إنها حقيقة ومصطنعة، كحالنا جميعاً. وكما تتعاكس شخصيتا كازانتزاكيـس: زوربـا وربّ العمل، تذوب شخصياتنـا في تيارات متعدّدة متناقضـة. كلّ منّا متعدّد، يضجّ بالمتناقضات، والوحدة ما هي إلا بنية زائفة.

بعد مرور ما يزيد عن ستين عاماً منذ أن كتب كازانتزاكيس رواية **زوربا**، وأربعين عاماً منذ أن تحوّلت إلى فيلـم، مـا زال زوربـا اليوناني المنتج الثقـافيّ اليوناني المعروف حـول العالم، بل «جـواز سفر» اليونان الحديثة. قد يكون حتى رمز اليونان الفولكلورية التي يريد كثيرون منا التخلص منها، لكن هدفه الصادق هو أن يعلّمنا كيف نعثر على حريتنا الشخصية بالرقص، من خلال أداء عمل إبداعي، مارّين بتغيير شبيه بعمليـة الخلـق. ففي نهاية المطاف كان زوربا الصديق هو الذي شـكّل كازانتزاكيس، وكازانتزاكيس بدوره خلق زوربا اليوناني، وبالتالي خلق من كل منا زوربا راقصاً عصرياً.

المصدر:

https://zorbapress.com/authors/maria-hnaraki.

خطابات الترحال والمراسلة: رحلة إلى المشرق في رسائل أسفار نيكوس كازانتزاكيس ونتاجه الأدبي [1]

تأليف: بيغي كاربوزو

ترجمة: صفاء طعمة غزول •

بيغي كاربوزو (Peggy Karpouzou): **استاذة مساعدة في مادة نظرية الأدب في كلية فقه اللغة في جامعة أثينا الوطنية، اليونان.**

الملخص:

تتناول هذه المقالة الرسائل التي كتبها المؤلف خلال أسفاره وعلاقتها بنتاجه الأدبي. وإذا كانت رسائل الأسفار هي المثال المفضَّل الذي يُطرَح عند دراسة تشكيل «دارة مفتوحة» مع أعمال المؤلف الأخرى، والذي يختلف عن المنهج «المخبري أو التحليلي» التقليدي لمراسلاته الذي ارتكز على توقيت كتابة تلك الرسائل فإما تكون قد سبقت أعماله الأدبية أو تلتها. كما يركز البحث على رسائل أسفار نيكوس كازانتزاكيس (Nikos Kazantzakis) من الصين واليابان كتبها خلال رحلته كمراسل صحفي عام (1935). كما ساهمت تلك الرسائل التي أرسلها إلى زوجته في كتابة مقالاته عن السفر، التي نشرت في صحيفة أكروبوليس (Acropolis) اليومية. ومن بعدها كتاب عن رحلاته بعنوان: **اليابان-الصين** (*Japan-China*). ومجلة تتحدث عن رحلتين إلى الشرق الأقصى وروايته **حديقة الصخور** (*Rock Garden*) كما يمكن إضافة أعمال عدة إلى هذه المجموعة تناول فيها تجربة السفر بأسلوب فلسفي نوعاً ما، مثل عمله: **منقذو**

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للمقال:

«Nomadic and Correspondent Discourses: The Voyage to Orient in Nikos Kazantzakis's Travel Letters and Literary Work»

الله: تمارين روحية (*The Saviors of God: Spiritual exercises*) وقصيدته **الملحمية الأوديسة: التكملة الحديثة** (*The Odyssey: A Modern Sequel*).

يناقش القسم الأول مفهوم الترحال في رسائل الأسفار باستخدام مفاهيم عدة أخذت عن جاك ديريدا (Jacques Derrida) في عام 1987 وجيل دولوز (1980 , 1972) (Gilles Deleuze). وبهذه الطريقة، أصبح لدينا دراسة، على شكل «دارة مفتوحة» تتألف من رسائل سفر كازانتزاكيس وتلك النصوص جميعها- سواء التي كتبها أثناء أسفاره إلى آسيا وتتحدث عن اهتمامه بالمشرق أو تأثرت بتلك الأسفار، وتتجاوز حدود الزمن والنوع الأدبي. أما الجزء الثاني، فيناقش العلاقات المتداخلة بين النصوص الأدبية والثقافية المختلفة في عمله التي بنيت على لقاءاته مع النساء اليابانيات والصينيات في تجربته مع السفر إلى آسيا على وجه الخصوص وذلك من خلال تقديم المثال النموذجي «للمرأة الغاوية» ج. كامبل (1949) (J. Campbell). فقد ثبت أن «فكر الرحالة» غير المندرج في أنواع الأعمال الأدبية للكاتب والمتداول من خلال أشكال نشاطه الإبداعي جميعها وأنواع مراسلاته المتنوّعة تعمل عمل مجموعة بديلة نشطة إلى حدٍّ ما عن تجربة سفره المشرقية.

الكلمات المفتاحية:

الرسالة، رسائل الرحلات، نيكوس كازانتزاكيس، جيل دولوز، رحلة، المشرق، النساء.

تقتصر مراسلات المؤلف بشكل عام، سواء كان توقيت إرسالها قبل أو بعد العمل الأدبي، على قضايا السيرة الذاتية أو التاريخية أو بخصوص تلقّي الجمهور لأعماله. ولأن هذه المراسلات هي «المختبر التحليلي» الخاص بالمؤلف، لذلك فهي تعرض أفكاره الأولية أو انطباعاته أو عواطفه، أو مشاريعه الأدبية المستقبلية أو طريقة تلقّي تلك الأعمال. وفي محاولتها لتبرهن إمكانية وضع الرسالة ضمن العمل الأدبي أيضاً، انصب اهتمام بريجيت دياز (2002) (Brigitte Diaz) بوجه الخصوص على الأدب الخاص بالرسالة، مستكشفة الآلية التي فتحت الطريق أمام المؤلف الشاب لينتقل من كتابة المراسلات الى العمل الأدبي في القرن التاسع عشر. وتُعزى صعوبة تعريف مثل هذا النوع الأدبي إلى حقيقة أن الرسالة كانت في القرن التاسع عشر تنقل مفهوم «الترحال»، وتُعرّف وفقًا لمصطلحاتها بأنها «فكرة عن الذات أو عن المدينة أو عن الأدب نفسه». وحيث نجد أنفسنا أمام حقيقة مفادها أنه لا نستطيع حصر أفكار الترحال تلك ضمن نوع أدبي بعينه، نجده يفتح مساحات مناسبة أمام كاتبها المحتمل ليطرح أسلوبه هو- فيعمل بصفة « نوع فوق المألوف»،أو «كأدب بلا تصنيف،» في إعادة صياغة لما قاله **جاك دريدا** (1987)، في إقرار بامتزاج كل الأصناف والضروب ضمن أدب الرسائل.

سنناقش في ورقة البحث هذه العلاقة بين رسائل السفر التي كتبها المؤلف وعمله الأدبي. إنَّ رسائل الأسفار هي المثال المفضَّل الذي يُطرَح عند دراسة تشكيل «دارة مفتوحة» تضم أعمال المؤلف الأخرى، بطريقة مختلفة عن المنهج «التحليلي» التقليدي لمراسلاته أو مناقشة أدبياتها. وإذا كان من المفترض أن تكون وجهة الرسائل أو الرحلات بشكل عام هي وجهة محدّدة أو ثابتة، فإنه بالإمكان نقض تلك الفرضية عبر إدخال مفهوم «الترحال أو البداوة» في جوهر مفهوم الرسائل، وهي حركة تعبر الأماكن دون نمط ثابت، وتظهر جلياً في معنى المصطلح الدولوزي (the Deleuzian). وبما أن أدب الرسائل هو نوع

هجين لذلك نجده يدعم مفهوم ما يدعى «الترحال» في الرسالة. كما يقال إنه إذا كانت الدراسة شاملة للمراسلات التي كتبها المؤلف هدفا لتفاعل كامل ونشط مع بقية كتاباتهم الأدبية وغير الأدبية يكشف عن المشاركة المتداخلة للمراسلات في المشروع التأكيدي بأكمله. وهو بالأحرى ما يعدُّ شرحاً تفصيليّاً إضافياً لما طرحه جيل دولوز عندما تكلم عن رسائل كافكا، بأنها «جزء متكامل من آلية الكتابة أو آلية التعبير»:

«كما نجد هنا أنه من غير المجدي أن نتساءل عما إذا كانت الرسائل جزءاً من العمل أو أنها مصدر لبعض موضوعاته وحسب؛ فهي جزء تكاملي من آلية الكتابة أو آلية التعبير. لذلك يجب أن ننظر إلى الرسائل بالعموم أنها تنتمي إلى الكتابة، سواء كانت خارج سياق العمل أم لا، فضلاً عن أنه علينا أن نفهم سبب استخدام أسلوب الرسالة بصورة تلقائية في بعض الأساليب الأدبية مثل الرسالة.»

يمكن هنا القول إن دراسة ما يبعث به المؤلف من مراسلات يستفيد من دراستها بالعموم كجزء لا يتجزأ من الجانب الشعري من أعماله الأدبية بشكل عام وليس في علاقة خطية أو متأصلة أو ما وراء العلاقة النقدية مع أعماله الأخرى ولكن بطريقة فوضوية ولها طبيعة الترحال. وعند ذكر أسفاره الكثيرة فإن رسائل نيكوس كازانتزاكيس الشخصية من آسيا إلى زوجته في القرن العشرين ومراسلاته مع صديقه بريفيلاكيس (1935)، بالإضافة إلى قصصه التي تحكي عن الرحلات، مثل: **اليابان - الصين، مجلة عن رحلتين إلى الشرق الأقصى** (*Japan - China. A Journal of Two Voyages to the Far East*) (1935)) ورواية مستوحاة من هذه الرحلة، بعنوان **حديقة الصخور** (*The Rock Garden*)، والتي كتبت باللغة الفرنسية (*Jardins des Rochers*) عام 1936 تعرض أمثلة رائعة عن أعمال متقنة الربط فيما بينها والتي جُمِعت وتحدثت عن تجربته في السفر إلى الصين واليابان. كما يمكن الإضافة أن هذه الأعمال تتناول تجربة الترحال بأسلوب قريب الى الفلسفة، مثل مقالته «مخلّصو الله: التمارين الروحية» (The Saviors of God: Spiritual exercises 1927, 1944) قصيدته الملحمية الأوديسة: تتمة حديثة (1938) (The Odyssey: A Modern Sequel). ويمكن من هذا المنظور تجميع الأعمال المتناثرة او المترابطة، المتحررة من الهويات الثابتة لتتوحد معاً في هذه الأعمال. من هذا المنظور تتألف عملية التجميع من مصطلحات عدة غير متجانسة تكوّن فيما بينها علاقات ارتباط عبر طبائع وأنواع مختلفة. ونظرا لانعدام التنظيم، فإن الطريقة الوحيدة لإدخال المصطلح ضمن المجموعة تلك هو العمل المشترك: أي التكافل، على النسق نفسه الذي يتشكّل بين الدبور وزهرة الأوركيد، ليشكّل كلاهما معاً «وحدة ناشئة تكافلية» بحسب المثال الشهير الذي قدّمه دولوز. كما تطرح ورقة البحث هذه أعمال كازنتزاكس الآنفة الذكر التي تشكّل «مجموعات» متنوّعة من تجربة سفره المشرقية.

«حياة الترحال» في رسائل السفر: خرق للفرضيات العامة والصريحة:

يمتلك أدب الرسائل في تصنيفه كنوع أدبي، شكلاً متشعّباً ومتنوّعاً لا يمكن وصفه بكلمات بسيطة. وظهرت رسائل الأسفار لأنها كانت نموذجاً مناسباً لشرح مفهوم «الترحال» في الأنواع الأدبية، حيث أعطت نظريات عدة من المفاهيم التاريخية والشكلية الانطباع أنه جنس أدبي مرن ومتعدّد الأشكال إلى حد ما. من المتعارف عليه على سبيل المثال، في القرن التاسع عشر، أن هناك تفاعلاً من هذا النوع مع

الصحافة، حيث كانت تنشر كتب الرحلات الصحفية في شكل رسائل سفر. حتى لو كان الهدف من رسائل السفر الخصوصية إنشاء رابطة حميمة بين المُرسِل والمُرسَل إليه، إلا أن بإمكانها أن تجذب انتباه جمهور كبير من خلال الدور المحوري للمعلومات المنقولة. وغالباً ما تكون مراسلات المؤلف أثناء السفر هي المادة الخام لكتابه الخاص: الرحلات الأدبية. يوجد هناك علاقة متبادلة ثابتة، عملية اختزال أو تضخيم أو استنكار أو تحوّل، حيث من المفترض أن تغذي الرسالة النص الأدبي وليس العكس، على الرغم من إمكاننا أن نجد كلتا الحركتين في عمل كازنتزاكس. لأن شكل الخطاب في رسائله مرن ومتباين من أجل جمع معلومات متنوّعة جداً (حول السفر والمكان والشخص المسافر والأفكار والمشاعر الشخصية بالإضافة إلى انطباعاته الفلسفية في نهاية الرحلة). غالباً ما يكون الخطاب مجزَّءاً لأنه يهدف إلى استقطاب التجربة المتقطعة في طريقة تشبه لحظات الإلهام الوهمي: وغالباً ما تُعرض إلى جانب الأوصاف «الموضوعية» للمكان رؤية الكاتب الشخصية عن ماهية «حقيقية» للواقع المحيط. ومن جهة إذا كان الاهتمام بشمولية العرض مناسباً للتفاصيل والأوصاف الدقيقة والاستطراد في الوقائع، فإن الحاجة إلى السرعة في الكتابة تميل لاستخدام الأمثال والحكم والقوالب النمطية والتعميم من ناحية أخرى. غالبًا ما يتعامل المُرسل مع هذا التبدل الحاد بأن ينكمش أو يتراجع مرة أخرى إلى الفضاء المعروف للثقافة. ويقدّم العالم ذريعة للنصوص المقدسة التي تصف الأماكن العظيمة في الحضارة. لتلحق نموذج الاستطلاع المستمر المتلاحق، وتعيد تأكيد المعرفة «المعروفة أصلاً»، وإضفاء الشرعية لما قيل أو كتب قبلاً عن المكان عبر سرد آراء رحّالة مشهورين سابقين أو طرح الصور النمطية الثقافية المنتشرة على نطاق واسع.

بيَّن تغيير المقدمة المنطقية والواضحة في رسائل الرحلات وسلّط الضوء عليها أكثر في نظريات ما بعد كتابتها، ونظريات ما التركيب الهيكلي؟ وركز عليها أكثر، والتي شكّكت جذريا في مفاهيمنا عن الآراء الشخصية والتواصل. يُكشف عن الأسئلة الخصوصية في عمل جاك ديريدا، **البطاقة البريدية: من سقراط إلى فرويد وما بعدهما** (*The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*) (1980) تدور المناقشة حول بطاقة بريدية وجدت في أكسفورد، حيث يكون فيها أفلاطون معلّما يقف خلف سقراط الجالس ويملي عليه. يستدل دريدا على «علم وجود كامل للبطاقة البريدية» من خلال تحليل هذا الرسم الموجود عليها، بوصفه مشهداً كارثياً للنظام الذي يقلب العلاقات التاريخية الراسخة ويسقطها. كما نشاهد في هذه البطاقات تحديّاً ملحوظاً للمسار الخطّي الذي يتبع نظاماً واتجاهاً محددين.

[...] غيرتْ بطاقتي البريدية بسذاجة كل شيء. فهي على أي حال ترمز إلى الفاجعة غير المعروفة للقوانين المتبعة. يمكن للمرء أخيراً أن يفهم ما سيكون، ماذا حدث قبلاً وماذا سيحدث لاحقاً ويتنبأه، وأن يعود مرة أخرى، بكل ما يعنيه ذلك مع اختلاف الأجيال، ثم يورِث ويكتب وصيته، ويملي ما يريد كتابته، ويتحدث عنه، ويملى عليه.. إلخ.

هناك فوضى سيميائية في كل من المصطلحات المكانية والمعايير الرسمية، وشكّ بالتسلسل الهرمي السيميائي في إشارات الشكل الناجم حيث «لا يعرف المرء ما هو في المقدمة أو ما هو في الخلف، [...] ولا ما هو الأهم، الصورة أم النّص، وفي النص أيهما أهم الرسالة أم التسمية التوضيحية أم العنوان»:

أكثر ما هو محبّذ في البطاقات البريدية، هو أن المرء لا يعرف ماذا يوجد في المقدمة أو ما هو في الخلف هنا أو هناك، قريب أو بعيد، أفلاطون أو سقراط، الجهة الأمامية أو الخلفية. ولا يعرف أيهما أكثر أهمية، الصورة أم النّص، وفي النّص، الرسالة أو التسمية التوضيحية أم العنوان. ونجد في البطاقة البريدية التي تتحدث عن نهاية العالم، هناك أسماء علم وأحرف في الصفحة S. و p.، في أعلى الصورة، تتحدث عن انعكاس الفكرة وتطلق العنان لخيال المتلقي، وتصيب بالجنون.

يؤدي هذه التخبط المتعدد إلى ارتباك الوجهة والمرسل إليه. على الرغم من أن البطاقة البريدية عادةً ما تكون موجهة بوضوح إلى شخص معين، يمكن عدّ الوجهة على أنها ليست دائمة الثبات ولا الفرادة الدائمة أيضاً. وفقًا لدريدا، من خلال هذا «التصريح» تفتح البطاقة البريدية على جانب الأدب. إذا كانت البطاقة البريدية نوعاً من «الرسالة المفتوحة»، تظهر على أنها «موجّهة جزئياً إلى الشخص المعين بشكل صريح»، ولكن قبل كل شيء تكون موجهة إلى الجمهور العظيم» يمكن لمراسلات المؤلف جميعها أن تعزو إلى نفسها المكانة نفسها. رسائل سفر المؤلف، حتى الخاصة منها، هي حرفياً «رسائل مفتوحة» لأنها غالباً ما تُنشر لاحقاً في مجلدات مستقلة أو تحتوي على مواد تُنسب إلى كتابات خفية. إنها تكسر «الدائرة المغلقة» الخاصة للارتباط ذي الاتجاه الثنائي وتدخل في «دائرة مفتوحة» عامة. على سبيل المثال، كانت رسائل سفر كازانتزاكيس من الصين واليابان، التي كُتبت أثناء سفره الأول إلى آسيا (1935)، موجّهة في البداية إلى زوجته ولكنها قدّمت أيضاً مواد غذت مقالات سفر وجّهها إلى قرّاء الصحيفة اليومية أكروبوليس. بعد ذلك فُتحت أمام جمهور أكبر من القراء، مثل كتاب عن الرحلات بعنوان اليابان والصين: مجلة رحلتين إلى الشرق الأقصى. واللتان أدخلتا بطريقة مبتكرة في رواية: صخرة الحديقة. كما شرحت الطريقة الأخرى أيضاً: فقد دُمجت داخل رسائل السفر تلك العديد من المواقف الفلسفية في مفهوم الرحلة ومعنى الحياة والتي تضمنها منذ البداية عمل كازانتزاكيس الأدبي.

إن حقيقة أن رسائل السفر ليست «عاجزة» حتى عندما يكون المتلقي ليس سوى المرسل إليه، مرتبطة بأداء النوع الأدبي ووظائفه. وإضافة إلى أنه يقوي تلك الرابطة العاطفية بين من يتبادلون الرسائل، إلا أن الهدف العملي لمشاركة تجربة السفر يولّد رسالة لها آثار فكرية وعاطفية. تهدف رسائل سفر كازانتزاكيس أثناء سفره إلى الشرق إلى إقامة صلة بين الشركاء البعيدين عبر جهد واضح لتقريب المسافة بينه هو وزوجته وإثارة تعاطفها في تقديم صورة لنفسه كمراسل مكتئب يعاني شعوراً بالوحدة ويشتكي منها. كل هذه علامات على العنوان المرسل إليه مجدّداً ولكنها أيضاً كليشيهات عامة عن الرسائل. كما سيتناول الجزء التالي تفاصيل تجربة السفر ونقلها إلى بعد يتجاوز الرسائل من خلال «دائرة مفتوحة» من الأعمال المترابطة وغير المتجانسة (رسائل السفر والرحلات والرواية والقصيدة والمقالة).

«الدارة المفتوحة» في أعمال كازانتزاكيس: تجربة السفر إلى الشرق في مجموعة «المرأة كغاوية»:

كازانتزاكيس هو أحد أشهر المؤلفين اليونانيين في القرن العشرين، كان رحّالة متعطشاً للبحث عن مصدر إلهام لكتاباته الأدبية. في سعيه عن الروحانية الشخصيّة كان كازانتزاكيس باحثاً دائماً عن الحقيقة والمعنى، وقد قام برحلته هذه إلى اليابان والصين بالتحديد من أجل كسب تحفيز ذاتي مع تلك

التقاليد الثقافية والدينية والفلسفية المختلفة جذرياً. كان الموضوع المحوري في عمله هو مفهوم أن «الحياة رحلة»، وعبارة عن بحث حثيث ودائم تعرض من خلاله الحياة بأنها حركة ما أو نزعة ما. كما يعدُّ أن مفهوم التجوال هو من صميم شعريته، حيث يشرح وجود ووظيفة أدب الترحال ومراسلاته. كما ذكرت النزعة إلى موقف متنقّل أو رحّال من الحياة بوضوح في مقالته الفلسفية «مخلّصو الله: تمارين روحية، حيث يعبّر الله عن حبه للمتسكعين ويصف نفسه بـ «المتسكع العظيم»:

«أحب الجياع والمتعبين والمتشردين. هم الذين يفكرون في الجوع أبداً، وعلى التمرّد، على الطريق اللانهائي – عليّ! أنا قادم! اترك زوجاتك وأطفالك وأفكارك واتبعني. أنا المتشرد العظيم.»

قدم كازانتزاكيس في رسالته الشعرية مثالاً جيّداً على «التداخل» العام والمنطقي. لذلك نجد أن رواية: **حديقة الصخور** وهي عبارة عن فوضى هيكلية، تعرض مجموعة متداخلة من الأجناس الأدبية: فقد صنفت بأنها رواية، كما أنها رحلة متقطّعة مع تحليل سياسي تقريبي للعلاقات المتوترة بين الصين واليابان وربما الأهم من ذلك كله أنها انعكاس كليّ لمعنى الحياة. أدخل الكاتب في **حديقة الصخور**، مقتطفات طويلة من مقالته الفلسفية، مخلّصو الله: تمارين روحية. فقد وجد العديد من المقتطفات أو المواقف الفلسفية الأساسية لهذه القطعة في كتاب كازنتزاكس رحلات اليابان والصين. ومجلة رحلتين إلى الشرق الأقصى وفي مراسلات سفره أيضاً. تظهر في هذه «الدارة المفتوحة» أعمال عدة، منها التفاعل بين المراسلات المنطقية مع أوديسا هوميروس ومع قصيدة كازانتزاكيس الملحمية، والتي تحمل أيضًا عنوان الأوديسا: تكملة حديثة، وهي ترانيم لتجوال الإلياذا بعد عودته إلى إيثاكا.

فهو يعبّر عن قلقه بشأن التواصل مع ثقافة أجنبية دون استخدام اللغة في رسائل سفره. يعود إلى «النقاط المشتركة الأبدية» التي يتلاقى فيها البشر جميعهم وهي «الغناء والحب الشهواني والألم وقبل كل ذلك كله الموت». في الواقع تتركز انطباعاته عن السفر على هذه التجارب العالمية، على الرغم من تمكّنه أخيراً من حل مشكلة اللغة من خلال مرشد ياباني:

«أشعر بالغثيان الشديد. غدا سأغوص في المجهول. من دون تواصل ولا لغة (عدد قليل جداً من اليابانيين يعرفون اللغة الإنجليزية)، لا أملك سوى القليل من النقود، كيف لي أن أتدبّر هذه الأمور؟ ... أيُّ عالم مختلف هذا، أي أرض أخرى شكّلت أولئك الناس؛ ولا تواصل أيضاً. أنا متأكد أن الأغنية والحب والشهوة والألم – وقبل كل ذلك الموت – يوحّدنا معهم. لكن إلى أي مدى علينا أن نصل لنلتقي في تلك الغاية الأبدية؟»

كما ويمكن أن تكون تجارب سفره إلى آسيا، والمنتشرة في كثير من الأجناس والأعمال الأدبية، قد تكوّنت من خلال «مجموعات» من مراسلات وأحاديث عن الترحال، والتي جمعت معاً لتتحدث عن تجربة سفر معينة. على سبيل المثال، فإن التجربة الرئيسة للقاءاته مع النساء الشرقيّات تتضمن «النقاط الأبدية» المذكورة أعلاه. وقد قُدّمت هذه اللقاءات على أنها تحدٍ واختبار لمبادئه، وعمله، وبالتالي، كنموذج لما يصفه جوزيف كامبل بأنه «لقاء مع الفاتنة النموذجية» في رحلة حياة البطل الروحية. هذا الاجتماع مع الأنثى هو جزء من مرحلة البدء، التي تتناول مغامرات البطل المختلفة على طول الطريق.

يبـدو أن عوليـس، بطـل هوميروس- وفقاً لما جاء بوضـوح في الأوديسـا في رسـائل الأسـفار الخاصـة بالكاتب- يتصـرف في أعمال كازانتزاكيس كمثال نموذجي عن الرحالة. ولأنّه ركّز على المنظور الذكوري، يمكن العثور على المغريات الأنثوية في سـفره، مثل سـيريس وسيرس، في الأوقات والأماكن جميعها، وكذلك في آسـيا القرن العشـرين. كما تحدث وسلّط الضوء على الأحداث الحقيقية والمناسبات المحدّدة في لقاءاته العابرة أو المقصـودة مع المحظيات الصـينيّات ونسـاء الغيشـا اليابانيات، سـواء في الشـوارع أم الملاهي الليليـة أم في منازلهـم، وتقديمها على أنها «تجليّات» و «إعادة اكتشـاف» لنمـوذج الإغراء، والذي يتحدث عن الإغراء، ليس كصـفة أساسـية للبلدان التي تحدّث عنها فحسـب، بل أيضـا لأنه تحدّث عن الصـراع الأبـدي بـين الذكر والأنثى كمبدأ سـائد في الحياة. أغلب تلك الطروحات تأثرت بما تحدث عنه برغسـون (H. Bergson) ونيتشـه (Nietzsche .F) وداروين (Ch. Darwin) وبـوذا (Buddha)، كانت تلك اللقاءات إعادة تأكيد لتقييمه الفلسـفي الذاتي لحياة الإنسـان والتي يُنظر إليها على أنها صراع أبدي بـين المـادة والروح. يكافح الرجـال لتجنّب الإغراءات الجسـدية القاتلة التي تقدّمها لهم النسـاء، اللواتي يعملن على إلهاء ارتقائهن الروحي، ليقودهن إلى الأرض في نهاية المطاف، وإلى الانحلال والموت. في إحدى رسـائل سـفره من اليابان، هناك إشارة واضـحة إلى الأوديسة وإلى «طريقة أوديسـيوس»، الذي وجد حلاً ثالثاً، وهو عدم اسـتعداده للتخلي عن الإغراءات جميعها ولكن أيضاً لم يكن على استعداد للاستسلام لها، وكان الحل هو ربط نفسـه إلى صـاري السـفينة التي كان على متنها. في مخلّصو الله: التدريبات الروحية. قدم كازانتزاكيس طرحا من نوع آخر وهو عدم تجنّب الإغراء بل اقترح أخذ الحوريات في قاربه ومواصـلة الرحلة معهم. يطرح هنا «اسـتطلاع» آخر لصـدقية ومفعول المعنى الثقافي الغربي واسع الاطلاع، ليس في استخدامه المقارنات الأدبية بين النساء الآسيويات الفاتنات مع نساء هوميروس وسيرين وسيريس فحسب، بل في مقاربة الصـور الاستشـراقية والذكورية المنتشـرة عن المرأة؛ أي الخطاب الغربي الأدبي والسياسـي عن المرأة الشـرقية وبخاصـة حياتها الجنسـية المغرية والمحفوفة بالخطر. نجده من خلال الاستطلاعات المتعمقـة في المعرفة والمتداخلة والشخصـية والأكثر خصوصـية، يربط الحدود بين الخيـال والثقافة وواقع تجربة السـفر، في أسـلوبه الذي تحدّث عنه في رسائل سفره. يتضـاعف هذا التأثير عبر انتشار الحوادث المروية ليس فقط في الأعمال المختلفة ولكن أيضاً في الأجناس الأدبية المتنوّعة.

بدايـة، وفي أحداث عدة مختلفة في مراسـلاته، جاء وصـف النسـاء الصـينيات واليابانيـات بعبارات تحمل معنىً مزدوجاً ومتعارضـاً، حيث كانت انعكاسـاً لحالة الحرب بين بلديهما، والتي بلغت ذروتها خلال الوقت الذي كان كازانتزاكيس يطور فيه أعماله. ويمكننا القول إنه وقع في فخ القوالب النمطية النموذجية للمستشـرقين عنـد تقديمه للمرأة على أنهـا فتنة قاتلة في رحلة الرجال الحياتية إلى الارتقاء. يعيد سـرد الصورة النمطية المعروفة عن «الحياة الجنسية الغنية والمحفوفة بالمخاطر» للمرأة الشرقية. في واقع الأمر، وفي ضـوء تجربته في اليابان، لم يختر كازانتزاكيس وصـف لقاءاته مع النسـاء اليابانيات بشكل عام ولكنه ركز بشكل خاص على نساء الغيشا. أما في الصين، فقد قدم وعلى التوالي وصفاً مطوّلاً نسبياً عن انطباعاته عن المحظيات في أحد الملاهي الصينية. فقد وجد أن المرأة الصينية جميلة وأنيقة وغامضة ولكنها شريرة:

«أنـا معجـب جدّاً بأناقة لم أتوقع رؤيتها في المرأة الصـينية: ثوب نوم بسـيط ومتقن الخياطة، وهي لا ترتدي أي حليّ؛ تضفرن شعورهن أحياناً في جدائل طويلة وأحياناً يعقدنها إلى الخلف جيداً (تخص هذه التسـريحة للمتزوجات منهن). تبدو وجوههن وكأنها لعقت ونحتت على الخشـب المصقول الذي لا تشوبه شائبة. وهن يمشين بخفة وعزيمة كالجنود الإغريق.»

تظهر القوالب النمطية التي تربط بين الشرق والأنوثة والجنس الذي يشكّل جوّاً من الشهوة والغموض والخطـر في توصـيفاته. كما يعيد استنسـاخ الصـور المجازية مثل «الأفعى» و «السـيف» و «النصـل» من أجل وصـف النشاط الجنسـي الأنثوي الشّـرير للمحظيات الصـينيات وحالة حربهن تجاه الرجال. كان كازانتزاكيس، مثل شخصـية نيرفال (Nerval) في **رحلة إلى الشـرق** أو مثـل فلوبير (Flaubert) في **سلامبو** (*Salammbô*)، مهيأً للتعرف على منطقة الهلوسة والأوهام القاتلة في الشرق. وقد انضم إلى التيّار الأدبي من القرن العشرين مثل جايد (Gide) وكونراد (Conrad) والذي لا يرى في الشرق سوى ثرواته الطائلة ونشـاطه الجنسـي والشـهوانية الأنثوية التي تظهر في طريقة ارتداء النسـاء ثيابهن أو في الحركة أو مطارحة الغرام أو الرقص.

«جلسنا مقابل باب الملهى، نراقب الراقصات الصينيات وهن يدخلن. كان ذلك أكثر المشاهد إزعاجاً ومـن أكـثر المناظر حـدةً في رحلتنا حتى الآن. تخيّـل امرأة صـينية نحيلة مثل الثعبان، وهـي ترتدي ثوباً حريرياً بسـيطا خاليا من النقوش... [...] لم يسـبق لي من قبل أن رأيت جسم إنسان يشبه شكل السيف. وتظهر من خلال فتحة أثوابهن الجانبية، عند كل خطوة تخطَونها، نصـل سـيقانهن الصـفراء النحيلة، لامعة قوية، والتي لا تقاوم حتى أعلى حوضـهن. تخيل على رأس هذا الجسـد الشـبيه بالثعبان، والمتمايل ببطء، قناعاً غير اعتيادي: شـكل مثل شـكل الفطيرة، وعليه مسـاحيق كثيرة، مـع خنجر حاد، وحواجب رفيعـة جـداً، وفم جامد لونه برتقـالي، وعينان مائلتان، هما لا تتحركان أيضـاً، تحدّقـان بك بلامبالاة، وبـبرودة وقسـوة كما تحدّق إليك الثعابـين.» راقبتهن ينزلقن، واحدة تلو الأخـرى، وتختفين تحت المدخل المقوس في الملهى، مثلما تنسلُّ الثعابين إلى جحرها. يمكنك من الداخل أن تسمع الفحيح الحقيقي: امرأة مـع امرأة، امرأة مع رجل، يرقصـون على أرضـية لامعـة براقة، مع ناي مَخْفٍ يقود خطواتهم الراقصـة بنغمته البطيئة الصافرة. مشهد غريب حماسي تقشعر له الأبدان؛ تصل الشهوة إلى نقطة هلوسة قاتلة؛ لا يمكن أن تفرق حينها بين تأثير الأفيون أو تأثير المرأة.»

تشـير كلمة «قناع» إلى الأقنعة البوذية وهي رمز يسـتخدم في وصف التعقيد الأنثوي وازدواجيته. لكنه يحدد أيضـا الـبرودة، واللامبالاة وانعدام الرحمة في وجه الغانيات الصـينيات. ومـرة أخرى كان كناية عن الخطر. في سـياق كناية « السـيف» او «شفرة الساق» أو اسـتعارات «الثعبان» نفسها- كما إنه يتضمن إشـارة إلى الدور النموذجي وغير الشخصـي. ويمكن أن ننظر إليه بأنه يقابل النقاب في سياق المستشرق في إشـارة إلى العالم العربي الذي يلمّح بالسـرية والغموض والوعود الجنسـية- حيث إن المرأة الشـرقية المحجّبة هي وهم اسـتعماري متكرر. الخوف من الجمال الجسـدي والإثارة الأنثوية يقابله صـورة نمطية أخرى للمستشرقين، وهي الخوف من الأمراض المميتة المنقولة جنسياً مثل:

[...] هن يشبهن شوارع مدنهن، تفوح منها كل روائح المجاري ورائحة الياسمين. ومثل ثمار أشجارهن، مثيرة للاشمئزاز وفوّاحة في الوقت نفسه مثل نسائهن يملؤهن السحر والأمراض المعدية- كانت تلك الطريقة التي جذبتني بها جنّتهم وصدّت بها روحي. بهذه الطريقة تخيّلت الحوريات أيضاً، يحملن روح شجاعة ومشرفة لا ترغب في خسارة مغريات هذه الأرض ومع ذلك في الوقت نفسه، لا ترغب في الانزلاق إلى الحضيض. ومن بين الأساليب التي اكتشفها الإنسان- التمتع بكل شيء للذات والنوء تحت الخطايا، أو التعفّف والتمنّع عنها والميل للقداسة - ومرة أخرى، فإن أسلوب **الأوديسة** هو الأفضل.

هناك تناقض حاد بين النساء اليابانيات والنساء الصينيات، ويوصفون بأنهن «قبيحات» ولكن «محبوبات»، «دائمات الابتسامة»، ومع إنهن « ينحنين» بطاعة إلا إنهن يمتلكن أيضاً «السحر»:

«ذهبت إلى حانة، كانت هناك نساء من الغيشا المعروفات، جلست ثلاث منهن حول طاولة صغيرة، بانتظار الزبائن؛ كن ضئيلات البنيان وصغيرات الحجم وقبيحات الوجه...كلّهن كن قبيحات بالنسبة لي وصحتهن جيدة، على عكس النساء الصينيات، حيث أن العديد منهن يتمتعن بسحر مميت، لكنك تشعر أن الشر يمتلئهن...»)

فالشعب الياباني إلى الآن شعب لطيف ومهذب للغاية. يحيط بحياته سحر شرقي لطيف. ولو كنت أرى أن النساء جميعهن قبيحات بالنسبة لي، لكن فيهن سحر أخاذ. فهن يبتسمن باستمرار وينحنين ويمشين كما لو كن يرقصن.

وفي هذا السياق تتحدث إحدى القصص عن ليلة قضوها في منزل الغيشا بإطراء عن «جمالهن البريء» وجهدهن الذي يبذلنه للترفيه عن ضيوفهن من الذكور بالموسيقا والرقص والمرح. ويقارنهن آخراً بالحيوانات الجميلة غير المؤذية، ألا وهي «الطيور»:

«في الليلة الماضية، ذهبت أنا وصديقي إلى منزل لبعض فتيات الغيشا. كان الجو نقيّاً ومنعشاً بطريقة لا توصف. [...] انحنوا لنا، حتى لمست جباههن الأرض، وخلعن لنا أحذيتنا وقادونا إلى الردهة. [...] أخذت إحداهن آلة موسيقية وتربّعت على الأرض وبدأت بالعزف. وقفت إحداهن وهي ذات قوام ضئيل، وبدأت بالرقص. كن يجلسن بهدوء وصفاء وتواضع وقد ارتدين ثيابهن الفضفاضة الملوّنة بكل أناقة، وكان في نظراتهن إغراء وبراءة لم أرها من قبل في أي عائلة أوروبية. تحدث صديقي معهن باللغة اليابانية بطلاقة ومزح معهن، وكانوا جميعاً يضحكون كأطفال في سن السابعة من العمر. لم أشعر من قبل أبداً إلى هذا الحدّ، بالعذوبة البريئة عند المرأة... جلست أراقبهن بهدوء، ذراعي مطويتان مثل بوذا. لم أمد يدي للمسهن، فقد خشيت أن تتلاشى هذه الرؤية الساحرة. كان الوقت متأخراً عندما غادرنا. انحنين الى الأرض وساعدننا في ارتداء أحذيتنا بكل تقدير واحترام. ومن ثم كرمننا وهن يصدحن بمرح مثل الطيور، (kozaimas Arigato!) [شكراً جزيلاً! شكرا جزيلاً لك!]» (18-317).

وعلى عكس المحظيات الصينيات اللامباليات وباردات المشاعر والشبيهات بالمحاربين، واللاتي « ينتصبن مثل الثعابين». تخدم نساء الغيشا ضيوفهن وهن «حانيات» بكل كياسة وتواضع ورضى، و«يغردن بمرح». تلقى خدمة نساء الغيشا بكل طاعة الاستحسان لدى ضيوفهن الغربيين الذكور، في رؤية مثيرة توازي حجم الوهم الذي يحمله هؤلاء المستشرقون.

ورد وصف دقيق لهاتين الحادثتين الحقيقيتين عن لقاء الكاتب مع نسوة صينيات ويابانيات في رسائل سفره وانطباعاته في العملين اللذين تناولا هذا الموضوع، رحلة إلى اليابان–الصين. مقال عن رحلتين إلى الشرق الأقصى ورواية: حديقة الصخرة. اختار الكاتب بنية متناقضةٌ تتطابق مع مفهوم الأساسي الثنائي لدى كازانتزاكس. هناك جزءان في عمله **رحلة إلى الصين واليابان: مجلة عن رحلتين إلى الشرق الأقصى**؛ الأول بعنوان: **نساء الغيشا** (58–154) أما الجزء الثاني: **سيريس الصفراء** (201 - 206). في القسم الأوّل من كتابه عن الرحلة، قُدِّمت النساء اليابانيّات بالطريقة نفسها التي ظهرن فيها في الرواية عن لقائه مع نساء الغيشا في رسائل أسفاره. العواطف والانطباعات نفسها عن العذوبة والبراءة التي تحدّث عنها بإسهاب في بقية الحادثة– فقد وصف الرقصات وغناء نسوة الغيشا. كما نجد أنه أبقى على البنية التركيبية ذاتها وعلى الانطباع الإجمالي. شبّه نساء الغيشا بالحيوانات المرحة اللطيفة وغير المؤذية، في هذا السياق، فقد شبّههن الكاتب بالغزلان وصغار الماعز. يفترض الكاتب هنا أن مفهوم الحب في اليابان يشبه المفهوم اليوناني القديم كما أعلنه أفلاطون في نقاشاته، ليس لإعلان الحرب هذه المرة بل لتبيان الوحدة بين الجنسين كونها «اتصالاً بريئاً ومقدّساً».

في المقابل يتحدث الجزء الذي يحمل عنوان: سيريس الصفراء، عن مفهوم المرأة عند الرجال الصينيين والذين ينظرون إليها كقوةٍ غامضةٍ ومدمّرة. ونجده يكرّر موقفه من قوة الشّر التي وجدها عند النساء الصينيات ويصقلها، ويعيد التأكيد عليها، والتي هي عبارة عن جزء من فلسفته العامة عن الجنسين والتي وردت في عمله: « مخلصو الله: التمارين الروحية». فالنساء الجميلات يقال عنهن: « مدمّرات الأرض». كما أنّه ينقّح مفهومه عن المحظيات الصينيات بأنّهن «النوع الأشد خطراً وسحراً من بين أنواع المحظيّات، «وأنهن قاسيات ينفثن السُّم الزعاف، وقادرات على تنويم الرجل مغناطيسيّاً بالإضافة إلى أنهن يدخنّ الحشيشة في الحانات. يوسع الكاتب موقفه الفلسفي عبر رفضه لسذاجة المفهوم الغربي للسعادة الرومانسية. فالمتعة تنشأ من صلب الصراع البدائي المستمر بين الجنسين، حيث تعمل قوة الكراهية التي لا تقهر بين الجنسين، في مواجهة القوة التي تخلق وتدمر الأرض: الرجل الذي يريد رفع رأسه عالياً وبين المرأة التي تحاول بجزل أن تغريه وترمي به إلى الأرض مرة أخرى. يستخدم هذه الاستعارة بأكملها في رسائل سفره أيضاً، هذه إشارة توضّح وجود تشابه بين المرأة والثعابين، هذا التشابه هو إشارة واضحة بين المرأة والثعابين، وهو كناية عن خطيئة الإغواء الأصلية الأولى في الكتاب المقدس.

كلّما مشيت في الشوارع الصينيّة، في بكين ونانكين وفي هانغ–تشو وفي شنغهاي، يجفلني الخوف، الطريقة التي يجفل بها المرء عندما يأتي فجأة على ثعبانٍ متلألئٍ بلسانٍ متشعّبٍ. تمر فتاةٌ صينيّة، يلفُّها غلاف محكم أسود حريري، والذي إن انكشف وأغلق من جديد، يتوهّج من خلاله الجسد، مثل سيف قاطع بلا رحمة، وتشرق عيناها، في ضوء الشمس أو ضوء القمر، باردةٌ ولا تُقاوم، مائلتان وماكرتان مثل عيني الأفعى.

تناقض قساوة المحظيّات الصينيّات الذين يجرّدون شعور الحب من كلّ عذوبته أو شعوره العاطفي، عذوبة نساء الغيشا اليابانيات عند ممارستهن للحب كما كان معلناً عنه في رسائل سفره. إن مقارنة

المحظيّات الصـينيّات بسيريس الصفراء الفاتنة تعيد إلى الأذهان وصف الأقنعة ومعناه خسارة الصفات الشخصية وقوة سيريس في تحويل الرجال إلى الحالة البهيمية.

لا بدَّ أن سـيريس كانت امرأة صـينية، وكم كانت حوريات سيرينز البيضاء ساذجة وغير مؤذية لكنها أميّـة ولا تملـك أيَّ خـبرة أو وعي في فنون الحب الذي تتصـنع وجـوده، هذه المتعة المخلوطة بالسـعادة أو الرياضـة أو الثروة. تتخطّى النشـوة لديهن حدود الفرد وتفوق الصرخة البشرية، وتهبط نزولاً الى جذور الأرض- ترتبط بالحيوانات والنباتات وصولا إلى الموت.

قوّة الإغراء المتعارف عليها تحتوي على السّـر الأبدي للمرأة، تنسب في البداية إلى النساء الصينيّات. يمكن تشبيه النساء العابرات بحوريات سيريس البيضاوات، اللواتي يمزجن بين المتعة مع السعادة والثروة، ويظهرن بمظهر السـاذجات والمصـطنعات ولا تسبّبن أي أذى للرجال. والخلاصـة إن هناك تأكيداً على هـذه الحالـة المأخوذة من رواية: منقذو الله: التمارين الروحية. بـأن المرأة تظهر في دورها المتعارف عليه بأنها هي الأداة الثانوية للقوى الكونية التي تدفع الجنس البشري نحو الانحدار.

في رواية **حديقة الصّخور**، يكوّن الصـراع الأزلي بين الجنسـين المؤامرة العنصـرية، وعلاقة عشـق وكراهيـة تجمع بين جوشـيرا المرأة اليابانية ولي-تاي الرجل الصـيني، والتي تعيـد إلى الأذهان علاقات بلادهم المتوترة. أما بخصـوص الإشارة إلى النسـاء اليابانيّات والصينيّات، 27 إلى جانب الحديث عن جوشيرو اليابانيّة وسيو-لان الصينيّة، ورد ذكر أخت بطل الرواية، حيث كانت كلتاهما منخرطتين بنشاط في الحرب الدائرة بين بلديهما وتميلان إلى إغواء الشخصيات الذكورية، كما نذكر أيضا الفنانات ونساء الغيشـا والعاهرات اللواتي كنَّ عنصـراً مسـاعداً ومتجسّـداً للسـحر والجاذبية والخطر الذي ينسب إلى المرأة. كما يمكن معرفة أجزاء من رسـائل سـفره التي تكرّرت على هذا النحو في الرواية بعد توضـحيها بمزيد من التفصيل في كتابه عن الرحلة.

يبدو أن كازانتزاكيس قد كتب نصوصاً عن المصادفات التي حدثت وحتى لحظات الإلهام التي مرّ فيها في تجربة السـفر التي خاضـها إلى آسيا، والتي شرحت معتقده الفلسـفي بالطريقة التي شرحها بإسهاب في عمله «منقذو الله: التمارين الروحية وقصـيدة **الأوديسة** الملحمية، تتمة حديثة. هناك تعديلات طفيفة تطرأ في النهاية تفيد الحبكة، لكن بالمجمل كانت الإشـارة إلى النسـاء الغانيات متبلورة أكثر في مجموعة محدّدة من النصـوص: تكون فيها البنية الأساسية المزدوجة ذاتها، والصور البيانية والأفكار الفلسفية في النصـوص المتنوعة، التي يمكن تحليلها بعمق أكثر وبطريقة منظمة أكثر. توسّـعت الخبرات الابتدائية أو المتواضـعة للسـفر في كتاب الرحلات، إلا إنها تحدّدت في الرواية بشكل كبير. وهكذا كان هناك رواج كبير وحر لخبرات السـفر الى الشـرق في عدة اعمال على اختلاف أنواعها، والتي أعيد العمل على صياغتها في مراحل عدّة من حياة كازانتزاكيس وفي حالات مختلفة منها، الأمر الذي ترك انطباعاً أن العمل الفعّال في « حالة صيرورة أو تحضير». هذا يظهر بشكل جليّ أن النصوص الأدبية والثقافية، التي وردت في نصوص رسـائل سـفره، قد عكست إلى حدٍّ معيّن تجربة السّفر إلى آسـيا، بالطريقة نفسها التي ظهرت في أعماله الأدبية بهذا الخصوص. إضافة إلى ذلك، أعلن كازانتزاكس بنفسه في رسائل سفره بأنّ الغرض من سفره

إلى آسيا كان من أجل جمع هذه المقالات كلها التي تتناول موضوع السفر، ونشرها في الصحافة، وأيضا من أجل تبلور «جوهر» تجربته في السفر بشكل رئيس في عمله الكبير: ملحمة **الأوديسة: تتمة حديثة**.

«أطنان من الفرح والمرارة والشعور بالتّعب والانسجام والحنين والحريّة والألوان الساحرة والرسومات والأصنام ومسارح الأحداث والنساء والغابات والمعابد والتي تجعلني أرغي وأزبد من الداخل وتسلب مني القدرة على التعبير. لكن سأفعل ذلك إن اقتضت الضرورة لذلك، لأنه يتوجب عليَّ أن أنجز تلك المقالات وأكتبها. حيث يتبلور الجوهر ويدخل في كتابة الملحمة. فقد تحمّلت في سبيل ذلك كلَّ الصعوبات-على ارتفاع وتيرتها وكثرة صعوباتها؛ وكلي أمل ان أكون قادراً على الحفاظ على السحر الأخاذ الذي مررت به في سطورها القليلة ...»

في هذا السياق نجد أننا في هذا التحليل، من خلال استخدام المصطلحات والمفاهيم المشتقة من أعمال دريدا ودولوز، نروّج لدراسة رسائل سفر كازانتزاكيس وجميع النصوص التي تتعلق بالموضوع نفسه - سواء تلك التي كتبها أثناء رحلاته إلى آسيا أو تأثرت بها وباهتمامه بالشرق- بأنها على شكل « دارة مفتوحة»، تتجاوز كل القيود الزمنية والعامة. من خلال اتباع هذه الطريقة يتمكّن القارئ من فهم المراسلات التي كتبها المؤلف بشكل أفضل، كما يمكن الإضاءة على الطبيعة المتوافقة التي تحمل صفة الترحال للكتابات الأدبية: وهو مفهوم ديناميكي للأدب يضعه دائما في حالة «حركة» وحالة «صيرورة» كما جاء في المفهوم الديلوزي. تنظِّم العلاقات بين النصوص الأدبية والثقافية المتعددة في عمله تجربته الملموسة في السفر الآسيوي من خلال مواءمة النموذج الأصلي « للمرأة الفاتنة»، هذا ما جعل فكرة «الترحال»، التي لم تكن محدودة في الأجناس الأدبية» فحسب، فكرة متداولة بحرية في أشكال كثيرة من أعمال الكاتب. هذا ويمكن لهذه الصبغة المتوافقة أن تكوّن مجموعة حركية نوعاً ما عن تجربة سفر الكاتب إلى المشرق، وتؤلف قصصاً مشتركة تتناول مثلا قوة الإغراء عند الأنثى الخالدة، والتي نناقشها هنا. يعترف ف. سكوت فيتزجيرالد في مقالته «مائة بداية خاطئة» (1933) إننا «أي نحن المؤلفين نقع في فخ تكرار أنفسنا أغلب الأحيان- وهذه هي الحقيقة. لدينا تجربتان أو ثلاث تجارب رائعة ومؤثرة في حياتنا [...] ثم نتعلم تسويقها، بطريقة جيدة أو أقل جودة (مقبولة)، ونتحدث عن قصتين أو ثلاث قصص حدثت معنا- وفي كل مرة تأخذ هذه القصص شكلاً أو هيئة جديدة- قد نكرّرها عشر مرات، أو ربما مائة، طالما أن الناس يصغون إلينا». قد تكون تلك طريقة أخرى للتأكيد على وجود خطاب الترحال والمراسلات في أعمال الكاتب المتنوعة.

المصدر:

https://www.academia.edu/25449609/-%CE%9Domadic-and-Correspondent-Discourses-The-Voyage-to-Orient-in-Nikos-Kazantzakis-s-Travel-Letters-and-Literary-Work-Acta-Litteraria-Comparativa-7-2014-2015-69-84.

جسور الثقافة

(ملف الحداثة)

Constantin Andréou , Rio by night

الحداثة القادمة [1]

تأليف: حاتم عقل وسيمون مادانو
ترجمة: د. نايف الياسين •

حاتم عقل (*Hatem N Akil*): محاضر في جامعة جنوب نيو هامبشاير - قسم العلوم الإنسانية والفنون الجميلة.

سيمون مادانو (*Simone Maddanu*): حاز سيمون مادانو درجة الدكتوراه من مدرسة الدراسات المتقدمة في العلوم الاجتماعية (*EHESS*) في باريس، فرنسا. تركز أبحاثه على الحركات الاجتماعية والسلع المشتركة والهجرات والعلاقات العرقية والإسلام في أوروبا. يدرِّس حاليًا المشكلات الاجتماعية المعاصرة ومقدمة علم الاجتماع في جامعة جنوب فلوريدا، تامبا، فلوريدا، الولايات المتحدة الأمريكية.

في مواجهة جائحة فيروسية شرسة شلَّت حركة العالم بأسره وأبرزت الحاجة إلى نظام صحيّ جديد، وهواجس جديدة تتعلق بالصّحة العامة، وشكلٍ جديد من التواصل الاجتماعي، وما إلى ذلك، وصل الدور الاجتماعي والسياسي للعلم إلى مستويات غير متوقعة من البروز والإشكالية. فقد تعرضت موثوقية العقل للهجوم من الأحزاب السياسية. ولم يعد التقدم، كقيمة، يحظى بالتقدير عالمياً. وفي مثل هذا الوضع، يصبح السؤال المتعلق بمدى حداثتنا غير قابل للإجابة. إن عالماً مترابطاً يتطلّب شكلاً جديداً من الحداثة،[2] لكن مرة أخرى، تحبط التناقضات الحالية للحداثة نفسها محاولاتنا للتوصل إلى تعريف معاصر مستقر. تستعرض هذه الورقة ثلاثة أبعاد جدلية لفهم محدَّث: الحداثة كبنية تاريخية، والحداثة من حيث التطور اللغوي للمصطلح، والحداثة كمتخيَّل اجتماعي. وتقترح الورقة نسخة جديدة من تفسير حالة التدفق المعاصرة والعالمية التي يمكن من خلالها إعادة صياغة المفاهيم والممارسات المتناقضة للحداثة – على شكل حداثة قادمة.

• مترجم، وأستاذ الأدب الإنكليزي في جامعة دمشق.

1) العنوان الأصلي للمقال: « Modernity - to - Come »

2) بالنظر إلى أن مصطلحي modernity و modernism يتكرران بكثرة في هذه الورقة، ومن أجل التمييز بينهما، سيُتَرجَم الأول حداثة والثاني حداثوية. (م)

مقدمة:

تعيد هذه الورقة تتبُّع الإشكاليات الرئيسة للحداثة والتحديث وتطبيقها كما تلاحَظ اليوم. وسنجادل بأن إعادة تعريف الحداثة تستفيد من النقد ما بعد الاستعماري، الذي كان فعّالاً في تحديد جغرافية الحداثة كما نراها. فمع بداية العقد الثالث من القرن الحادي والعشرين، لا يمكن تحقيق إحياء مفاهيمي للحداثة والتحديث دون الإقرار بالأبعاد العالمية التي تتموضع فيها بشكل راسخ. لسنا مهتمين هنا بالتعاريف القطّاعية. ولذلك، لن تتناول هذه الورقة النقاش الجاري الآن بشأن الحداثة بأشكالها جميعها. بدلاً من ذلك، فإن ما نقدّمه هنا هو نتائج محادثة متعددة التخصّصات، يدعمها كثير من العلماء من مختلف التخصصات والمناطق الجغرافية. وتشكّل النتائج التي نقترحها توليفة مكوَّنة من وجهات النظر الراهنة بشأن الحداثة في عصر الأزمات والفرص العالمية.[3]

يكشف تناول مفهوم الحداثة اليوم عقبات أكثر مما كانت عليه الحال قبل بضعة عقود وحسب. فبعد أن كانت في صميم المنظورات التاريخية والفلسفية والاجتماعية، يبدو تناول الحداثة والتحديث اليوم أكثر تعقيداً؛ بل حتى عديم الفائدة، في محاولة الوصول إلى فهم حقيقي للحظتنا الراهنة في التاريخ. إننا نطرح، في هذه المقالة، قراءة للحداثة وُلِدت من تأملات متعددة التخصصات تنجم عنها حالة من التدفق لكيفية رؤيتنا للحداثة اليوم، حالة من انعدام وجود مرساة تثبّت الحداثة، حداثة لم يتم الإمساك بها حتى الآن، أو لا يمكن إمساكها على الإطلاق، أي إنها حداثة برسم القدوم. تجمع تأملاتنا هنا تطبيقات نظرية وتجريبية للحداثة والتحديث في مجالات مختلفة، من العلوم الطبيعية إلى العلوم الاجتماعية.[4] مع الإقرار بحجة لاتور (Latour, 1993) حول البنية الاجتماعية للعلم نفسه – ومن ثم الهجائن الناجمة عنه – نناقش إمكانية الحداثة القادمة التي يمكن أن تَعِدَ بإحياء الوعي العالمي بالأزمات البشرية والبيئية والظلم وعدم المساواة. حداثة لا يَنصبُّ اهتمامها على تحدّيات ثقافة أو أيديولوجيا معينة، بل حداثة يجب أن تستجيب للتحديات الوجودية الوشيكة على مستوى الجنس البشري ككل.

من أجل اختزال الحالة الجوهرية للوضع الراهن، أنشأنا ثلاثة أبعاد سجالية رئيسة للحداثة. على الرغم من أن أيّاً منها لا يتضمن بمفرده نهجاً أو منظوراً فريداً أو متطابقاً أو متماسكاً، إلا أن الأبعاد السجالية الثلاثة المختارة تساعدنا في تحديد الأطر المنطقية والنطاقات الرئيسة:

---

3) هذه الورقة نتاج عملية تعاونية لمدة عامين عبر تخصصات أكاديمية متنوّعة مع مشاركين اختيروا عمداً ليكونوا مشتتين جغرافياً وثقافياً. أردنا أن نرى كيف يمكننا أن نلتقط في مجلد واحد وجهات نظر العلماء الذين يأتون من خلفيات متنوعة أثناء انخراطهم، نظرياً وتجريبياً، في مسائل الحداثة والتحديث. كشف العمل الذي تلا ذلك عن مناهج تهدف إلى إزاحة واستبدال تلك الأطر الأوروبية المركزة بالفعل لفهم الحداثة. من بين أولئك الذين ساهموا، نحسب تخصصات مثل الرياضيات والدراسات البيئية والطب وعلم الوراثة والفلسفة والعلوم السياسية والذكاء الاصطناعي والنظرية البصرية والنظرية الأدبية والفنون الرقمية والتكنولوجيا وعلم الاجتماع (عقيل، مادانو 2022).

4) نشير إلى الكتاب المحرَّر:

Akil and Maddanu, *Global Modernity From Coloniality to Pandemic :a cross-disciplinary perspective*, A(msterdam University Press 2022) .

1. الحداثـة كحـدث مجتمعي تاريخي، أوروبي في مفهومه ومداه، يتوافق مع تحوُّل المجتمعات الغربية التـي بلغـت ذروتها في الاستعمـار والرأسماليـة (بهذا الترتيب). علـى وجه الخصوص، يمكننا أن نرى هناك بناءً وتفكيكاً، من وجهات نظر مختلفة، للسرديات،1969 ;Lyotard 1984; Touraine 1992) (Latour 1993; Gôle 1996; Eisenstadt 1973; 2003 و «الأساطير» (Bhambra, 2007). هذه هي الحداثة التي تعطينا فهمنا للثقافة الحديثة، والعلمانية، والدولة القومية الحديثة، والنظام الاجتماعي الاقتصـادي القائم على الصناعـة – والنقد المقابل في دراسات ما بعد الحداثـة، وأيضاً من نقاد ما بعد الاستعمـار(Spivak 1998; Chakrabarty 2000; Bhabha 1994; Mignolo 2000; 2007) . في هـذه الأبعاد السجالية، يمكننا أيضاً وضع تحليـلات تعطي مكانة مركزية للانعكاسية (reflexivity) والمنظور العالمي (Bauman 1998; Beck، Giddens، Lash 1994; Giddens 1990; Robertson 1992; Featherstone، Lash، Robertson 1995).

2. الحداثـة في أصلهـا ونشوئها، وبصفتها أحـدث تحوّل وتجديد مستمرين (بمـا في ذلك التراث) للتنظيـم والوجود البشريين. على هذا الأساس، يمثّل التحديث الذي تقوده المؤسسات المهيمنة، واتجاهات الأزياء (راجع **فلسفة المال** لسيميل)، والقوى الديناميكية للتغيير والتدفق، حيث تمثل التكنولوجيا – التي تغذيها الوضعية – أفق الرحلة البشرية (وما وراءها). في هذا الفهم، تُفهم الحداثة أيضاً أنها الأكثر جدّة فيمـا هو في تقدم مستمر. وفي هذا البعد، تجد ما بعـد الإنسانية، والعلوم، والطب، وعلم الوراثة، والذكاء الاصطناعـي، وما إلى ذلـك، افتراضاتهـا وتعريفاتها للتطور. ومـن خلال الاعتراف بالأشـكال الحالية للرأسمالية، تُفهم الحداثة على أنها حداثة عالمية (Dirlik 2005; 2007).

3. الحداثـة هـي «القدرة» على خلق «شـيء» خيالي أفضل، مشـروع للمستقبل. هـذا الجانب الأخير مستوحـى من إدغار مورين في **إنسانية الإنسانية** (2001) وآلان تورين في **الدفاع عن الحداثة** (2018)، والـذي يفترض تاريخانية البشر، ولا سيما في جهدهم (واجبهم) في معالجة الأخلاق العالمية، و«التخيلات الاجتماعية» (Taylor; 2004). سيكون هذا البعد السجالي الثالث للحداثة هو المحور الرئيس لهذه المقالة.

عنـد النظر في الجوانـب التجريبية لمنظور عالمي بشـأن الحداثة، ستطرح حجتنـا توازياً نظرياً بين مفاهيـم الحداثة/ التحديث و«الديمقراطية القادمة» التي قال بهـا دريدا. وعلى خطا دريدا، نجادل بأن الحداثـة «يجـب أن يكون لها بنية الوعد» (2005، 85)، «ومن ثم ذاكـرة ما يحمل المستقبل، القادم، هنا والآن» (1992، 78). نحن نتتبع هذا الوعد.

1. خيبات الحداثة:

بدأنـا حديثنا بالسـؤال متى وكيف بدأنا نصـير «حديثين»؟ قد لا تكون الفكـرة البسيطة القائلة بأن الحداثـة تمثّل تحـولات رئيسة عما نعرّفه بأنـه تقاليد كافيـة. بالنسبة للمؤرخ الغربي، قـد تكون الإجابة سهلـة للغايـة، في حين أن عالم الرياضيات أو الفيزيائي أو عـالم الموسيقا قد يتردّد. ويحدث الشيء نفسه في تخصّصـات مثل الفنون البصرية والأدب. يمكننا القول إن الحداثة وُلدت من أخلاقيات التنوير، التي وُلـدت هي نفسها من جماليـات عصر النهضة. تمنـح الحداثة، كمشروع، جسم الإنسـان مكانة مركزية

كمقياس للجمال، والعقل كمفتاح للفعالية والتقدم وتحقيق الذات. لكن حتى قبل أن تقودنا الحداثة إلى حبل فوق هاوية إبادة الذات في الحربين العالميتين الأولى والثانية، بدأ الحداثيون بالاعتراف باستحالة الوصول إلى الحقيقة، وعجز العقل عن الإجابة عن أسئلة الإنسان الحديث جميعها. فما هي الحداثة في الواقع إن لم تكن مناهضة للنزعة الطبيعية (naturalism)، والتخلي عن العقل الخالص، واستكشاف للحقائق العالمية من جديد؟[5] في مواجهة عالم محبَط يستحيل تمثيل واقعه أو، على الأقل، يستحيل تمثيله من خلال وسائل التحقّق، لجأ الحداثيون إلى تجريدات التكعيبيّة، وعدم عقلانية السريالية، وعشوائية الدادائية، والتخلي عن لغة الشعر المحسوس. إذا كانت هناك عبارة واحدة تصف المشروع الحداثي (في تمرّد ضد أخلاقيات الحداثة)، فستكون تحطيم الأيقونات (iconoclasm).

وفقاً لديفيد هارفي (Harvey David) في **شرط الحداثة** (*The Condition of Modernity*)، إن التنوير «رأى أن من البديهي أن يكون هناك إجابة واحدة ممكنة فقط عن أي سؤال. ويترتب على ذلك أنه يمكن السيطرة على العالم وترتيبه بعقلانية إذا استطعنا فقط تصويره وتمثيله بشكل صحيح» (Harvey 1989, 27). بطريقة ما، يمكن للمرء أن يتخيّل أنه لكي ينجح مشروع الحداثة، يجب ألّا يستند فقط إلى أساس العقل، ولكن أيضاً أن يتم تمثيل صورة هذا العالم العقلاني بطريقة واقعية معيّنة في مركزها انتصار الإنسان. ويمضي هارفي في شرح ضرورة هذا النمط من التمثيل قائلاً: «لكن هذا يفترض وجود طريقة تمثيل صحيحة واحدة إذا تمكّنا من الكشف عنها (وهذا ما كانت تدور حوله المساعي الرياضية العلمية)، ستوفر الوسيلة التي تحقّق غاية التنوير.» (المرجع نفسه).

غير أن فشل الحداثة في الوفاء بوعودها أدى إلى اكتشافات جديدة والحاجة إلى أساليب جديدة للتمثيل. يمضي هارفي في شرح ظهور الحداثوية:

لذلك، من المهم أن نضع في حسباننا أن الحداثوية التي ظهرت قبل الحرب العالمية الأولى كانت ردَّ فعل على ظروف الإنتاج الجديدة (الآلة، المصنع، التحضر)، والتداول (أنظمة النقل والاتصالات الجديدة)، والاستهلاك (صعود الأسواق الجماهيرية، والإعلان، والأزياء الجماهيرية) أكثر من كونها رائدة في إنتاج مثل هذه التغييرات. (Harvey 1989, 23)

لن يكون من المنصف (أو الكافي) عدم الاعتراف بتأكيد ماكس فيبر في إشارته إلى الحداثة على أن «مصير عصرنا يتميز بالعقلنة (rationalization) والفكرَنَة (intellectualization)»، في إشارته إلى الحداثة (Weber et al. 2004, 30) سيكون من غير المعقول أيضاً عدم قبول أن فكرته النبوئية عن خيبة أمل العالم تنبأت بالدافع لظهور الحداثوية. ففي رفضها للعقلانية والمناظير الطبيعاتية، يمكن بالفعل النظر إلى حداثوية كاندينسكي، وبيكاسو، وبولاك، وإي. إي. كامينغز، وألفريد جاري، وأنطونين أرتود، وبيكيت، وإيونسكو، وبودلير، وأبولينير، وبقية هؤلاء، على أنها تتفاعل مع حالة خيبة الأمل هذه.

ومع ذلك، لا يمكننا تصوّر الانتقال من عقلانية الحداثة إلى الحداثة المناهضة للعقلانية فقط من حيث الفشل وخيبة الأمل والتحرّر من الوهم في العالم (الحديث) بشأن دور العقل. قد يسعى المرء إلى

5) لم تصبح فكرة الحقائق النسبية والمتعدّدة أكثر وضوحاً إلّا مع ما بعد الحداثوية. راجع Malpas (1992).

العثور على شيء في الحداثوية، في رفض التشبه بالواقع، التي هي طريقة مشروعة لتجربة العالم والتعبير عنه (وليس بالضرورة تمثيله، في حد ذاته)، يتجاوز ردّ فعلها على أوجه القصور في مشروع الحداثة.

هل تتطابق عودة مفهوم الحداثة في العلوم الاجتماعية إلى الظهور مع مراجعته – أم مع نهايته؟ تنتهي الدراسات النقدية للحداثة كسرد إلى إعلان حالة «ما بعد» (Lyota; 1979)، في حين يشير آخرون إلى التغيير الأساسي من مجتمع ما بعد صناعي (Bell; 1974) إلى مجتمع مبرمج أو مجتمع اتصالات (Touraine 1969; Castells 1996). على وجه الخصوص، منذ السبعينيات، نلاحظ زوالاً واضحاً للأوهام فيما يتصل بأفكار «التقدّم» و«العقل» كحاملات وناقلات للتطور الاجتماعي (Habermas 1980; Touraine 1992). يذهب هذا النقد إلى تشكيل نماذج جديدة مدرَكة لكل من البيئة (Carson 1962; Meadows et al 1972; Catton. Dunlap 1980; Pepper, Perkins, Youngs 1986) والسلع المشتركة (Ostrom 1990; Dardot, Laval 2014): يؤدي التقدم التكنولوجي، والعقلانية، والتحديث إلى الخراب وعدم المساواة للبشرية إذا لم يتم التحكّم فيها وتنسيقها من خلال الأخلاق والمشاريع المشتركة. ومع ذلك، فإن هذه الحجة البيئية الكلاسيكية لا ترتبط مباشرة الآن بمطالب التفكيكية الأخرى من الحداثة. ولا تزال العلوم الاجتماعية ترسم الحداثة بوصفها اكتشافاً أوروبياً، على الرّغم من أنه جرى رفع درجة راديكاليتها، وبات يميزها الإفراط في الحداثة أكثر من تحوّلها إلى ما بعد الحداثة (Giddens 1990)، وتتميز بالمخاطر والانعكاسية (Id.; Beck 1992). لكن العبور الضروري إلى تفكيك الفرادة الغربية المزعومة لحالة الحداثة، في حجتنا، يجب معالجته من خلال النقد ما بعد الاستعماري (White 1980; Goody 2006; Mignolo 2000, 2007).

أعادت دراسات ما بعد الاستعمار، على وجه الخصوص، حجّة الحداثة كخطاب مهيمن يكمن وراء النظرة الأوروبية الغربية لتاريخ العالم – ومن ثم ربط الفلسفة بالسياسة، إلى موقعها المركزي. في ارتباطها الوثيق بالهيمنة الرأسمالية. تمثل الحداثة، في هذا الرأي، آلية تسوية تعزّز الاقتران المزعوم للثقافة الغربية بالحضارة المتفوقة.... يتطلب انتقاد هذا السرد تفكيك التاريخ والقصص والطوبولوجيا.[6] استعرض باحثو ما بعد الاستعمار مثل سبيفاك (1988)، تشاكرابارتي (2000)، بهابها (1994) وغيرهم بنجاح الروايات والممارسات الاستعمارية للحداثة، وأعادوا وضع دور التابع داخل عمليات الاستعمار/التحديث. تمثل الصياغة المفاهيمية لـ «التواريخ المترابطة» (Subrahmanyam 2005; Douki, Minard 2007) تصحيحاً لمثل هذه «السرقة» في سرد التاريخ (Goody 2006). ومن ثم، يمكن افتراض فكرة الاتصال نفسها لتخصصات مثل علم الاجتماع، كما يقترح بهامبرا (2014) («علوم اجتماع مترابطة»)، ليس قبل أن تكون السرديات السائدة للحداثة قد كُشفت بوصفها أساطير، بما في ذلك النهضة، والثورة الفرنسية والثورة الصناعية (Bhambra 2007).

بين هذه التواريخ، تطرح أعمال كثيرة حداثات متعددة (Göle 2000) وحداثات بديلة (Eisenstadt 2003). هذه القراءات ضرورية للاعتراف بتأكيد التفاهمات العملية المختلفة للحداثة

6) الطوبولوجيا هي دراسة السمات الهندسية والعلاقات المكانية غير المتأثرة بالتغيير المستمر لشكل أو حجم الأشكال. (م)

ومناطـق الاتصال و«التداخلات» الغربية/ الشرقية، والإسـلام/ أوروبا (Göle 2005 , 2015). ومن خـلال الاعتراف بعمليـات التحديث في أنحاء العالم جميعها، تظهر أخـيراً عمليات اجتماعية وتاريخية غربيـة – أيضاً في مجـالات مثل العلمانية، والقوانـين، والتعليم، والاقتصاد – تنشـأ في النهاية الهوية الهجينـة والمنظورات الثقافية على حد سواء. الحجة المضـادة التي طورها عارف ديرليك هي أن هناك حداثة عالمية – مفردة لا جمعية. حتى عن اعترافه بالتحرّر من الوهم وبالانتقادات ما بعد الاستعمارية للحداثـة – ولا سيمـا في رواياتهـا الأوروبية – يؤكـد ديرليك على حداثـة عالمية واحدة فقـط متأصّلة في الرأسماليـة الراهنـة (2007). ومن خلال تعريـف الرأسمالية العالمية الواحـدة في القرن الحادي والعشرين، يفترض ديرليك نهاية الاستعمار (2005).

2. الحداثة كحالة تدفق:

إن تحديث فكرة الحداثة كفكرة وكحالة أمر عالمي ومتعدد التخصّصات دون شك، لكن في الوقت نفسه، لا يمكن أن يتجاهل المعنى الحرفي والاستخدام الشائع لكلمة «حديث» – كما هي مستخدمة ومستوعبة سواء في التخصّصـات العلميـة أم بين الناس العاديـين في المجتمع. ويمكن استعمال مثل هـذا النهج البراغماتي والظاهراتـي كأداة مـن شأنهـا جسر الروابـط ومواءمة المعـاني في هذه المقالـة. في مساقاتنـا الأكاديمية التمهيديـة، غالباً ما نطلب من الطلاب تعريف فكرة «الحديث». قد يحاكي الطلاب إيماءة شيء ما يتكشف بمرور الوقت، ويتدحرج قُدُماً، بشكل ينطوي على الحركة، أي الأحدث، الأقرب حدوثاً في مجموعة متسلسلة من الوقائع. ومن المتوقع أن يكون «الشيء الحديث» أفضل، وأن يرتبط بإحراز التقدم، والكمال وليس تراجعاً في القيمة على الإطلاق. عندما سُئِل العاملون الاجتماعيون المسلمون الذين أُجريت مقابلات معهم في أوروبا عـن الصلات بين الحداثة والإسلام، غالباً ما تجاهلوا الاستخـدام التاريخي للحداثة. بدلاً من ذلك، كانوا يركّـزون على «طريقتهـم الحديثة» في اللباس والعيش بشكل لا يختلف عـن الآخرين في الدول الغربية، وهم يمارسـون فيه دينهم في الوقت نفسه.[7] من خلال الاعتراف بالاستخـدام الشائع لمصطلح «حديث»، نأخذ في الحسبـان أيضاً انعكاسيـة المجتمع والعلوم الاجتماعية (Giddens 1990, 15-17, 36-39) . إن تدفّقاً معينـاً، تم التعبير عنـه بطريقة مثالية من سيميل في **فلسفة المال** (1978)، يـدل على أن قيمة الرأسمالية تمثّل مفهوماً للحداثة نفسها. ونجد الشيء نفسه في مفهوم ديفيد فريزبي لـ «الحاضرية» (presentness) (2011) وفي الأهميـة التـي يعزوهـا سيميل إلى الحيـاة الحضرية (xxi–xxv). يـؤدي الحمل الزائد من التحفيز للحياة الحضرية إلى تسريع التغييرات والعمليات المعرفية، التي أصبحت بالنسبة للبعض (Rogge 2011) سمة رئيسة للحداثة المتأخرة.[8]

---

7) أُجريت عدة أبحاث تطبيقية عن الجيل الشـاب من المسـلمين الذين يعيشـون في إيطاليا وأوروبا بين عامي 2007 و2012. راجع See Maddanu (2009, 2013, 2014) .

8) بعد زيميل، يسـترجع بنديكت روج "الملل الوكيل ": التحفيز المفرط للإدراك البشـري،" عدم انتظام ضربات القلب الثقافـي (Brissett, Snow 1993) فـي الحياة الحضرية يمكن أن يكون مصـدراً للملل – الملل (Klapp 1986; Aho 2007; Rosa 2009) – ومـا يترتـب على ذلك مـن تغيير في «التعديلات» النفسـية والاجتماعية (Rogge 2010, 296- 297).

في هـذا السيـاق، تتكشف مصادرة (مصطلح) الحداثة في اللغة والممارسة الشائعة في تدفق ملحوظ مـن خلال الأزياء، والتكنولوجيا، والشرائع الجمالية والعمليـات الثقافية، والاتصالات وشبكاتها. في هذا البعد السجالي، يمثل «الحديث» حركة محدَّثة باستمرار، نحو مستقبل غير قابل للتحديد – مستقبل مثالي أو أفضل أو مجرد مستقبل «جديد». من الدراسات الثقافية إلى التكنولوجيا، إلى الذكاء الاصطناعي، إلى علم الوراثة والعلوم التطبيقية، يتشكّل تخيّل الحداثة بكلمات مثل «التحوُّل» و «الابتكار» و «الجِدَّة».

حـدث شيء غريب في الطريق إلى الحداثة. إن الحداثة التي أعطتنا اقتران التقدم بالحداثة وأدّت إلى نهـب كارثـي للبيئة في أجزاء كثيرة من العالم، وإلى مأزقنـا البيئي الراهن تعيد الآن تأكيد دور العلم كجـزء أساسـي من إعـادة تأكيد مفهوم الحداثـة نفسه. يبدو أن أولئـك الذين كانوا قبـل بضع سنوات فقـط يشكّكون في الموضوعية الاجتماعية للعلـم (Latour 1993) يلجؤون إلى العلم لحماية البيئة اليوم (Farro 2022).

تظهـر باستمـرار مقاربـات جديـدة لفهم الحداثـة في مراكز مختلفة مـن العالم بطـرق تشكّك في اليقـين الراسخ حول التعريفات الصارمة للحداثة، مـع إعادة تأكيد ما هو «حديث» في الحداثة في مواقف متعارضـة في الغالـب. إذ يستخـدم الأصوليـون الدينيـون أحـدث تقنيـات الاتصالات من أجـل الدعاية لنضالهـم السياسـي ضد العالم الحديث، وصمود التقاليد الثقافية التـي شهدتها البلدان في أنحاء العالم جميعهـا، المتقـدم والنامي، والانتشـار على نطاق عالمي للأنظمـة الاجتماعية والتقنيـة وصلاتها بقضايا الهجـرة العالمية واللاجئـين (Akil 2016)، ودور السياسة القائمة على أساس ديني في البلدان العلمانية رسمياً مثل الولايات المتحدة، واستمرار عدم المساواة الاجتماعية والاقتصادية في الوقت نفسه الذي يتوفر فيه «تطبيـق» (app) لأي شيء باستثناء العدالة الاجتماعية والاقتصادية، والعلاقات التخريبية المتبادلة بـين التقدم، العلم، والبيئة (مـن الأمثلة الأكثر وضوحاً ضخ السوائل بضغـط كبير في طبقات الأرض من أجل استخراج النفط، وشركات الصناعات الكيميائية مثل مونسانتو)، والتقدم في العلوم الطبية الحيوية (المستحضرات الصيدلانية) والتراجع في العافية العالمية لمعظم سكان العالم، والعوالم المتوازية المتناقضة بـين وسائل التواصل الاجتماعي والانفصال الاجتماعي (Turkle 2011; Castells 2012). قد لا يوجد تجـلٍّ أفضل لهذا الصراع الواضح مـن وجهات النظر التي تدعم وتعارض التفويض بالاستعمال الشامل للقاحات كوفيد-19 داخل المجتمع الطبي نفسه.[9]

يمكـن النظـر إلى التناقضـات الموجـودة في هـذه الثنائيات ليس علـى أنها تناقضـات في حالة الحداثة، لكن كصفة جوهرية تنقل معنى التقدم بحد ذاته الذي يولد من الديالكتيك الداخلي. ومن

9) كمثال على ذلك، يمكننا أن نشـير إلى حالتين، في فرنسـا والولايات المتحدة، اللتين لا تفتقران بالتأكيد إلى المعرفة العلميـة والثناء على العلم كعناصر رئيسـة في عملية تحديثهما كدولتين حديثتيـن. راجع https://www.nytimes.com/2021/09/26/nyregion/health-workers-vaccination.html. و

https://www.lemonde.fr/planete/article/2021/06/18/covid-19-pourquoi-la-vaccination-plafonne-chez-les- infirmiers-et-les-aides-soignants_6084616_3244.html

تم الوصول إليه في 30 أكتوبر 2021.

ثـم، يجب ألا يقتصر الأمر على أخذ التداعيات العالمية لهذه الحداثة، كما قد يجادل زيغموند بومان (Bauman 1998)، بل يجب إعادة النظر في فكرة التقدم نفسها بطرق تتبنّى التغييرات الضرورية والعاجلة التي تحتاجها البشرية الآن.

قد يتساءل المرء عمّا إذا كانت إعادة تعريف الحداثة ممكنة اليوم. إننا لا نواجه فقط هذه الثنائيات الجوهريـة في التفسير على مستوى الفكرة نفسها، ولكن أيضاً على مستوى استخدامها اليومي كممارسة. يبدو أن الإجابة على سؤال لاتور «هل نحن حديثون؟» باتت في المتناول أخيراً. الجواب نعم ولا في الآن نفسه. يلتزم المراقب بالاعتراف بأن هذه الانقسامات موجودة بلا شك في المجتمعات الحديثة ويمارسها أشخاص حديثـون يفكرون في أنفسهم أنهـم حديثون دون النظر إلى التناقضات مـع التعريف المدرسي للمصطلح. تكشـف هذه الملاحظة بوضوح أن الحداثة تعريـف عابر وأن حالة الحداثة لا يمكن في الواقع الإمساك بها إلا في حالة تدفقها. نحن لسنا حديثين؛ نحن في حالة من التحوّل إلى الحداثة. لا يمكن عدّ الحداثة اليوم حالة ثابتة أو إسناداً ثابتاً توصَّلنا إليه. إنها حالة لم تأتِ بعد.

3. في ظل الجائحة:

إن التأكيـد البسيط علـى أن الحداثة تُمثِّل التحول الرئيس عن التقاليد، واستخـدام العلم والمنهج العلمي، والعقلانيـة والفرديـة، ومـا إلى ذلك، لا يـؤدي إلّا إلى إعـادة صدى الفكـرة المهيمنة البالية للوضعيـة الأوروبية (Eisenstadt 1973). غالبـاً مـا يكون السـرد الكلاسيكي للحداثة هو السرد الذي يبـدو فيه أن العالم الغربي يتحمّل عبء المشروع الحضاري. قد يكون هذا الرأي مصحوباً بفكرة الحضارة بوصفها أخلاقاً حديثة – وصفها نوربـرت إلياس (1969) بشكل مناسـب. من وجهة النظر هذه للحضارة، يمكننا أيضـاً أن نرى تداخل المواقف والممارسـات الصحيّة، التي تقدم القبول بالتجريب الطبـي في عالم دمّرته الأوبئة المتكررة (Deming 2012). في هـذا السيـاق، تجدر الإشارة أيضاً إلى كيـف يمكن أن تؤدي الأوبئة وفترات الوبـاء إلى تغييرات اجتماعية في جوانـب مختلفة من الحيـاة الاجتماعيـة (Gottfried 1983; Byrne 2006; Cantor 2001). بعد الارتباط بـين الحداثة والتحديـث والممارسات الصحية، من المثـير للاهتمام ملاحظة احتياطـات جديدة في المطاعم في الصـين بعـد نقاش محلي حول سلامـة الأغذية. تعلن المطاعـم في مراكز التسوّق وأحياء الطبقـة العليا بوضوح عـن استخـدام القفازات والأقنعـة في المطبخ، والتي تكون مفتوحـة في بعض الأحيان، ومرئية مـن الزبائن (من خلال استخدام الجدران الزجاجية الفاصلة). بشكل عام، يمكن عدّ إدخال مخاوف الصحة العامة وممارسات النظافة ذات الصلة بمثابة معبرٍ واعٍ إلى الصين الحديثة (Rogaski 2014).

قـد تـؤدي المخاوف على الجنس البشري في عـالم متواصل بالفعل إلى إيقاظ هويـة بشرية «كوكبية» (MORIN 2001). يكشـف ظهور تهديدات عالمية وشيكة، مثل الأوبئة الحالية أو المستقبلية – إلى مدى غير معروف – والاستجابات المتخذة للتصدي لهذه التهديدات بالتأكيد عن نقاط ضعف في تركيبة المجتمع نفسـه وطبيعته. ومع ذلك، سنجادل بأن هذه التهديدات العالميـة تسرِّع الاستجواب الانعكاسي لمجتمعاتنا وعمليات التحديث المختلفة. أثناء إعلانه عن جائحة سارس-كوفيد 2، أشار تيدروس غيبريسوس، المدير

العـام لمنظمـة الصحة العالميـة،[10] إلى أن هذه لم تكـن أول جائحة تواجهها البشريـة، لكنها كانت المرة الأولى التي تتمكن فيها البشرية من التعامل معها. يمثّل هذا البيان اعترافاً عالمياً كبيراً من مؤسسة دولية، بينمـا تجري مواجهة النطاقات غير المعروفـة لفيروس معروف جزئياً. تردّدت أصـداء هذا التصريح في أنحـاء العالم جميعها بقلق وخوف. عـدم اليقين وعدم الاستقرار من خصائص عصرنا: أزمات مثل تغير المناخ و COVID-19، الحالية والمحتملة، تضخم هذه الحالات الذهنية والحالة (MORIN 2000; ID YASSINE, MESA 2022). رُفـع الوعـي البيئي والصحة العامة كأولويات، ولكن يجب أن يكافحا من أجل فهمهما ثقافياً واكتساب الشرعية اجتماعياً. وفي هذه العملية، تلعب الديمقراطية دوراً محورياً.

ما هي حدود اقتران دريدا بالديمقراطية، بين الحرية/ المساواة والسلطة/ السيطرة؟ شكّلت جائحة كوفيـد-19 نفسها كتجربة سياسية يجب أن تنخرط فيها المؤسسـات السياسيّة الديمقراطية وتشابكاتها الضروريـة مـع العلـم ومع نطـاق عصـر المعلومـات (Castells 1996)، ووسائـل التواصـل الاجتماعي (Kirby 2009)، وصعـود الشعبويـة (Eatwell, Goodwin 2018; Norris, Inglehart 2019; Fitzi, Mackert, Turner 2019a, 2019b; Stockemer 2019; Farro, Maddanu 2020) بأشكالها جميعها (Laclau 2005; Gerbaudo 2017; Mouffe 2018). في حين أن بعض المؤسسات فـوق الوطنية تتعرض للانتقاد بسبب جهازها التكنوقراطي (Wallace, Smith 2007)، إلّا أنها لا تزال تمثّـل أحدث تركيبة لمجتمع معقد، ينبغي أن تجد فيه الحقوق، وتقييمات المخاطر، والصحة العامة توليفة مركّبة. تلهب السياسات – المختلفة والمتشابهة في آن – في هذا العقد الثالث من القرن الحادي والعشرين العلاقات القائمة داخل الديمقراطية وتتحداها. فمن ناحية، نلاحظ التأكيد على التفوق الأخلاقي للصحة العامة، والصالح العام والمصلحة الجماعية، والدور المتزايد للعلم والسياسة، والإدارة الرشيدة والسيطرة على الآثار (Cooper 2022; Dobbins 2022). ومن ناحية أخرى، نرى حوكمة تتناوب أو تعزّز عمليات الإغـلاق، وتفويضات الأقنعة، وقيود الحركة، وتتبُّع المواقـع في وقت الحركة، والبطاقة الخضراء (شهادة كوفيد الرقمية، وجوازات السفر أيضاً)، وما إلى ذلك، التي تشكل، دون أدنى شك، قيداً غير مسبوق على الحرية مكّنته الأدوات التكنولوجية الجديدة.[11] يكمن رفض مثل هذه القيود والتحكم في الطاقة الحيوية في نقد مُسوَّغ أكثر فأكثر ضد التطبيقات العملية للبيانات العلمية.

كما لاحظت الدراسات حول مسألة «من يراقب المراقبين»،[12] فإن الجيش (كمؤسسة) يجسّد جوهر

10) راجع الملاحظات الافتتاحية للدكتور تيدروس أدهانوم غيبريسوس في الإحاطة الإعلامية حول كوفيد-19 https:// www.who.int/director-;general/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media- briefing-on-covid-19-18-january-2022، 11-مارس-2020.

11) في خضّم هذا الجدل، يلعب فيلسـوف "حالة الاسـتثناء" جورجيو أغامبين دوراً مهماً، على الرغم من أنه لا يخلو مـن مواجهـة رفض قوي من أكاديميين آخريـن. راجـع *The Revenge of the Real Politics for a Post-Pandemic World* by Benjamin Bratton.

12) عبارة جاءت في الأصل في كتاب الشاعر اللاتيني جوفينال، **هجائيات**. (م)

البيروقراطيــة – التــي هي بطبيعتها إطار الدولــة الحديثة.[13] نرى فيه قــوة التحديث الموجه بالأهداف الــذي يمكــن، في أي لحظة ولأسباب مختلفة، أن يؤدي إلى «حالة الاستثناء» التي تحدّث عنها أغامبين ([2005] Agamben 2003): أي التمتــع بــدروع استثنائية من المسؤوليــة المدنية، وأيضاً على شكل نظام من السريّة، على سبيل المثال، أو التلوث، أو الكوارث الطبيعية، أو المرض (Esu Maddanu 2022)؛ لحمايــة المؤسســات القانونيــة أو شغلها باسمهــا (أي احتكار العنــف)، كما في مفهوم السيــادة في تناقض الديمقراطية عند دريدا؛ لتنفيذ عمليات تحديث ذات طبيعة مختلفة، بما في ذلك الصحة العامة أو الحماية المدنيــة أو التطهــير العرقي (هكــذا!). إن طبيعة التحديث، التي تقودها أي مــن المؤسسات البيروقراطية الثــلاث – الحكومــة، والاقتصــاد، والجيش[14] – لا تعني في حــد ذاتها أي خير أو ســوء: فبدون الأخلاق والتقــدم الاجتماعي، يكــون التحديث هو العملية المحايــدة والجافة التي تطبق العقلانيــة، والتكنولوجيا، واللوجستيات، بغض النظر عن نطاقها. التحديث يُنفِّذ ما تضعه السلطة القانونية من برامج.

إن السعــي الدائــم لعمليات التحديث يحمل معه باستمرار تحــولات مجتمعية (أو إدراكاً بحدوث مثل تلــك التحــوّلات) في مجالات مختلفة مــن المجتمع. لكن ما تظهــره عمليات التحديث الحاليــة في البلدان الكــبرى حــول العالم هي عملية مماثلة، وإن لم تكن مطابقة، لبرامــج التحديث، العسكري، والتكنولوجي، والبحثي، والعلمي. فمن الولايات المتحدة إلى الصين، ومن باكستان إلى الهند و«إسرائيل»، نلاحظ منافسة عالمية في مجالات مثل التكنولوجيا العسكرية والأمنية – بما في ذلك أجهزة مراقبة وتحكم للتجسس على المنافســين أو السيطرة على المواطنين، والعلوم، ومختبرات الأبحــاث، والطب، والتمويل، والمواد الغذائية. طالمــا بقي رأس المــال العابر للحدود الوطنية قوة دافعة تقود العولمة في نظام من التبعية غير المركزة. لكن قد تتخلــف الجوانب الاجتماعية والمساواة والحقوق الفردية، بشكل يُــبرز التقدم والتحديث المتسارع دون التأكيد على الأخلاق والتقدم الاجتماعي.

لم تعــد عمليــات التحديث تتميز بالاعتمــاد الاستعماري أحادي الاتجاه والتبعيــة. هذا لا ينكر أي مُســوِّغ لوجــود الحالة ما بعــد الاستعمارية. بــدلاً من ذلك، تعــود الحجة إلى فهم إيمانويــل والرستين (Immanuel Wallerstein) للعولمــة كنظــام مترابط، والافتقار الحكومــي إلى السيطرة (Sassen 1996, 2008). تظهر قوى عظمى جديدة، مثل الصين، بكل قوتها العقلانية وبيروقراطيتها وحكومتها القويــة. هذه العمليــات ليست مدفوعة بإنهــاء الاستعمار – والتي تشمل جردة حســاب ثقافية وتحدّي القــوة الاستعماريــة والهيمنة. بدلاً من ذلــك، إنها مدفوعة بالأمْوَلــة (financialization)، والقومية الاقتصاديــة من ناحية، ومن ناحية أخــرى، اقتصاد يخدم مصالحه الذاتية – أي أن يكون المجتمع في خدمة الاقتصاد، وليس العكس.

---

13) قــد لا تكــون هــذه الملاحظة ضرورية لقرائنا هنا. ومــع ذلك، نريد أن نذكِّر بفهم ماكس فيبــر للبيروقراطية ومدى انتشارها، بوصفه الجهاز الذي يدعم السلطة القانونية، وبالتالي السلطة الحديثة نفسها.

14) نشــير هنا إلى المؤسســات الثلاث التي يعرّفها ســي رايت ميلز على أنها مهيمنة في المجتمعات الصناعية في كتابه **نخبة السلطة** (1956).

يبدو التحديث قوة داعمة لتحقيق المساواة، لكنه يبقى فارغاً دون توجيه أخلاقي. ويظل التحديث، كما هو موضح أعلاه، قوة اجتماعية تحويلية لا تؤكد ثالوث العقل، والعلم، والعدالة في حد ذاته. لهذا السبب، نركز على إعادة صياغة مفهوم الحداثة (على أنها دفاع؟) كأساس أخلاقي/ قيمي مشترك لتأكيد المساواة والعدالة للبشرية. على عكس التحديث – الذي يحدث بطرق غير متناسبة في أجزاء مختلفة في العالم، حيث تميل القوى القوية – يمكن المطالبة بمبادئ الحداثة مثل عمليات الوعي والتحرّر، وتأكيدات العدالة والمساواة، وإثارتها في أجزاء مختلفة في العالم، حتى في أفقر المناطق النائية. ويمكن للجهات الفاعلة الاجتماعية، والأفراد والجماعات، تأكيد هذه المبادئ في سورية أو أوروبا الشرقية، في الجنوب العالمي أو أستراليا، في الولايات المتحدة أو في تشيلي. إن السيولة الشديدة والمحفِّزات «المفرطة» التي تتدفق من خلال تواصلنا العالمي، لا تفضل فقط الهجائن الجديدة؛ بل إنها تحمل أيضاً التعاطف، والمجتمع كبشر. ومع ذلك، لا تزال هناك مقاومة للمصادقة على نهاية الحداثة. كما أشار كتاب تورين (Touraine) **دفاعاً عن الحداثة** (*In Defense of Modernity*)، لا تزال هناك حاجة إلى أخلاقيات عالمية. في ظل الوباء والكوارث العالمية التي تلوح في الأفق (أي تغير المناخ ونتائجه)، نعود إلى الفكرة الأساسية للحداثة كحالة من الوعي يعرّف فيها البشر أنفسهم على أنهم الكائنات الرئيسة في عصرهم. من خلال الاعتماد على النظريات السابقة للحداثة المتعددة والبديلة (Eisenstadt 2003; Göle 1996)، والمتخيلات الاجتماعية الحديثة (Taylor 2004)، بدلاً من الانفصال، نرى قدرات متزايدة لربط الحداثات ببعضها بعضاً، لكوفيد-19، بصفته أزمة عالمية، القدرة على الدخول في إمكانية تحول حضاري يقوم على الحاجة إلى أخلاقيات واستراتيجيات الصحة العامة من أجل عدالة عالمية، ويقودنا نحو حداثة قادمة، وتجديد الوعي العالمي بثلاثي العقل والعلم والعدالة مع البقاء على دراية بعناصر الخير المشترك وإعادة توزيعها. على هذا النحو، تم الكشف عن أطروحة صاعدة، ترديداً لديموقراطية دريدا القادمة. إنها لا تحدّد الأفق ولكنها تفترض تدفقاً مستمراً يمكن أن يتكشف فيه الآن عمل واعٍ وأخلاقي ومنصف.

1.3. الديمقراطية والحداثة القادمة:

جرى تحدٍّي معاني ومدى الحداثة، في فكرة العلم نفسها، في عقلانيتها المعلنة وعمليات تحديثها (Mignolo, Mongili, Latour). نتحرك من خلال النقد الكلاسيكي لما بعد الاستعمار، بما في ذلك قضايا التبعية (سبيفاك)، واللامركزية (تشاكرابارتي)، والهوية الثقافية (غيلروي). التهجين، الذي تم تأكيده في الدراسات والنهج العابرة للحدود الوطنية (غيلروي وأبادوراي) في التاريخ المتصل (شاكرابارتي ودوكي وميناردـ) وعلم الاجتماع (بهامبرا)، مما يشير إلى مناهج عالمية للعمليات الحالية. ومع ذلك، فإننا لا نصادق على نهاية الحداثة.

من خلال ربط أشكال الفهم والمفاهيم المختلفة للحداثة ونطاقها، بما في ذلك التحديث – في كتابنا، **الحداثة العالمية من الاستعمار إلى الوباء** (*Global Modernity from Coloniality to Pandemic*) نحاول متابعة تحديث يوضح كيف تغيرت الحداثة بسبب العولمة، وتغير المناخ والتكنولوجيا الجديدة والشعبوية. تُظهر المجموعة

الواسعة من المساهمات متعدّدة التخصصات في المجلد، إن لم يكن أي شيء آخر، الطرق المتنوعة والمتعددة التي يمكننا من خلالها التحدّث عن الحداثة. يستوعب الباحثون من تخصصات مختلفة مثل الرياضيات، والطب، وتكنولوجيا الحاسوب، والعلوم السياسية، والثقافة البصرية، وعلم الاجتماع، وما إلى ذلك من جوانب مختلفة للحداثة ويصلون إلى استنتاجات متباينة إلى حد كبير. وبدلاً من أن تكون مفهوماً موحداً، اتضح أن الحداثة تبدو أشبه بالوعد أو الأفق. إذا كنا لا نزال نتحدث عن الأفق المحتمل للحداثة، فذلك لأن الغرض من التحديث واتجاهاته لا يزال من الممكن تحديده وإعادة تعريفه (Akil, Maddanu, 2022, 380-90)

بعد الاتفاق على الطابع الاستعماري للحداثة والتحديث في منظورها الأوروبي، نريد أن نصر على سمة مختلفة للحداثة، والتي، في رأينا، تنسجم مع الأخلاق الإنسانية المقبولة عالمياً. كما يقترح آلان تورين في كتابه **دفاعاً عن الحداثة**، لا تزال بعض الأخلاق العالمية الناتجة عن منظور التنوير للحداثة تنطبق على الظروف المجتمعية. ومن خلال إعادة التأكيد على ظهور الذات و«الإذاتة» (subjectivation) فيما يسميه «الحداثة المفرطة» (hypermodernity)، يهدف تورين إلى تسليط الضوء على فاعلين اجتماعيين رئيسين اليوم: النساء والمدافعين عن المهاجرين واللاجئين. والحجة الرئيسة هي أننا ما زلنا بحاجة إلى أفق عالمي من المبادئ لمكافحة القمع وعدم المساواة. الجهات الفاعلة الاجتماعية المختلفة، والجهات الفاعلة العالمية، والحركات الرائدة التي تتصدى مباشرة للتحديات الرئيسة في عصرنا، سواء كانت في الدفاع عن الكوكب، أو دور المرأة، أو في دعم المهاجرين واللاجئين الدوليين (Touraine 2022).

يعود مفهوم دريدا للديمقراطية القادمة إلى عام 1989 (*The Other Heading*)، ولكن الفيلسوف الفرنسي يشرِّح هذا المفهوم فقط في «الضالّون: مقالتان في العقل» (2005). نرى في هذه الفكرة أداة مفيدة لإعادة تعريف الحداثة اليوم. تتراجع ديمقراطية دريدا السائلة عن دلالات ونطاقات ديمو (شعب) وقراطية (حكم)، إذ تشير الكلمة الأخيرة (في الأصل اليوناني) إلى احتمال حدوث شيء ما فاسد، أو ضالٌ، في الديمقراطية. في حين أن القراطية تمثل ضرورة الحكم، فإن الديمقراطية تمثل المخاطرة الكامنة في القوة الاستثنائية التي يمكن أن تمارسها «السيادة» – حيث السيادة هي السلطة النهائية للدولة. لكن تبقى بعض الجوانب محورية: «الحرية»/«المساواة» (في ديناميكية التوازن الضرورية، والسيادة – القيد الضروري المطلوب للحفاظ على المؤسسة الديمقراطية. سيكون من قبيل التسرُّع والافتقار إلى الحكمة أن نعارض دون قيد أو شرط، أي مباشرة، سيادة هي في حد ذاتها غير مشروطة وغير قابلة للتجزئة. لا يمكن للمرء أن يقاتل، وجهاً لوجه، كل السيادة، السيادة بشكل عام، دون أن يؤدي ذلك في الوقت نفسه إلى تهديد ما يتجاوز شخصية الدولة القومية للسيادة، ليصل إلى المبادئ الكلاسيكية للحرية وتقرير المصير. (Derrida 2005, 158)

يتوقف دريدا مؤقتاً عن التفكير النظري في السيادة وإمكانية وجود «دولة مارقة»(Voyou، بالأصل الفرنسي) للانخراط في أحداث معينة، أو مداخلات، كما يسميها ريكور، تمثل تغييراً في التوازن بين الحرية الديمقراطية وقوة السلطة الديمقراطية، أو تتجاوز حدودها بشكل استثنائي، أو تعيد النظر في حدودها. يستشهد دريدا، على وجه الخصوص، بالانتخابات الجزائرية في عام 1991 – والتي أدت من

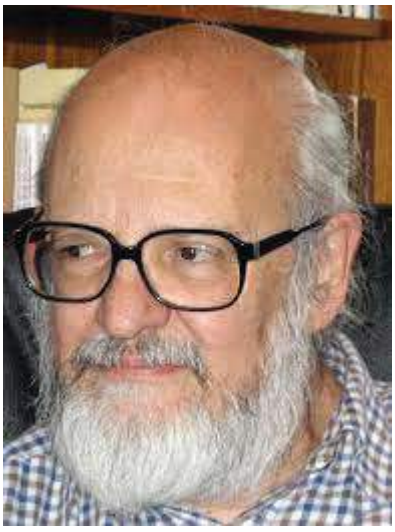
ثم إلى حرب أهلية، والهشاشة التي شعرت بها الولايات المتحدة بعد 11 أيلول/سبتمبر. في الحالة الأولى، يلاحظ دريدا الخطر «المارق» في الديمقراطية بينما يواجه أحداثاً يتم تفسيرها على أنها خطر محتمل على وجود الديمقراطية نفسه – أي الانتصار الديمقراطي لحزب يمكن أن ينهي الديمقراطية، إذا أصبح في السلطة. في الحالة الثانية، يرى دريدا هشاشة دولة ديمقراطية، قوة عظمى تتعرض للهجوم من الداخل، من قبل حليف سابق – أي إنها تقع ضحية لسياساتها هي. يبدو أن هذه الأفكار حول الديمقراطية مقابل السيادة أكثر أهمية اليوم، في عصر وسائل التواصل الاجتماعي والشعبوية والأخبار المزيفة. مع مراعاة ما يقتضيه اختلاف الحال، نطرح حداثة موازية من خلال تسليط الضوء على حدثين رئيسين يتحديان تصورنا النهائي للحداثة العالمية: تغيّر المناخ وجائحة كوفيد-19. هل ندخل عصر الوعي العالمي الذي ستتقاسم فيه المؤسسات والمجتمع المدني المسؤوليات عن كل من الحياة اليومية والإنتاج المنهجي؟ حتى لو كان الأمر كذلك، فهذا لا يعني أن الصراعات والمقاومة والحركات الرجعية لا تتحدى بنشاط أي مشروع يتكشف في العصر الجديد. يجب أن تكون الحداثة، التي لا تختلف عن الديمقراطية، «متحرّرة من كل أشكال الأنطولوجيا أو الغائية» (Derrida 2005, 87). كما يكرر دريدا في كثير من الأحيان، من الواضح أن «القدوم» يفتقر إلى فعل. من أجل تجنب سوء الفهم حول الطبيعة المثالية للتعبير، يذكر أن «القدوم لا يعلن شيئاً» (90). لا يوجد شكل مُنجَز للديمقراطية – حان الوقت للتفكير بالطريقة نفسها في الحداثة. قال لاتور: لم نكن حديثين قط؛ ولن نكون حديثين أبداً! مرة أخرى، كما يقول دريدا، فإن التعبير أولاً وقبل كل شيء «يترجَم أو يدعو إلى نقد سياسي متشدّد ولا نهاية له» (86). وبالطريقة نفسها، تعلن الحداثة القادمة عن انتقادات مستمرة، داخل وخارج العلم والسياسة والإعلام والمجتمع المدني. يجب الآن إيقاظ الأفراد والوعي الجماعي لمواجهة الأزمات والتحديات العالمية التي تواجهنا ليس كأفراد أو كبلدان أو ثقافات أو منظمات، لكن كنوع.

المصدر:

https://www.researchgate.net/publication/358079056.

Constantin Andréou - Oiseau-du-zenith-196-U3OXI-570

أشكال الحداثة [1]



تأليف: تاكيس فوتوبولس
ترجمة: حسام الدين خضور •

تاكيس فوتوبولس (Takis Fotopoulos) (1945، ...): فيلسوف سياسي يوناني، يعيش في لندن، من أعماله: «النظام العالمي الجديد في العمل: المجلد 1: العولمة وثورة خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي و اليسار» - و«نحو مجتمع ديمقراطي من الدول ذات السيادة».

أظهرت عملية التسويق، التي بدأت بظهور اقتصاد السوق، التناقض بين مطالب اقتصاد السوق ومطالب المجتمع. وقد نتج هذا التناقض من حقيقة أنه في اقتصاد السوق، يجب التعامل مع العمالة والأرض كسلع حقيقية، مع أسواقها الحرة والمتطورة بالكامل، بينما هي في الواقع مجرد سلع وهمية. وأدّى التناقض نفسه إلى صراع اجتماعي طويل، احتدم لأكثر من مائة وخمسين عاماً، من الثورة الصناعية حتى الربع الأخير من القرن العشرين، بين أولئك الذين يتحكّمون في اقتصاد السوق، (أي النخبة الرأسمالية المسيطرة على الإنتاج والتوزيع) وبقية المجتمع. سعى أولئك الذين يتحكّمون باقتصاد السوق (بدعم من الفئات الاجتماعية الأخرى التي كانت تستفيد من الإطار المؤسسي) إلى تسويق العمالة والأرض قدر الإمكان، أي، بتقليص الضوابط الاجتماعية جميعها التي تهدف إلى حماية العمل والأرض، الأمر الذي يمكن أن يؤمّن التدفق الحر، بأقل تكلفة. من ناحية أخرى، فإن أولئك في الطرف الآخر، لا سيّما الطبقة

• كاتب ومترجم سوري، عضو اتحاد الكتّاب العرب.

1) العنوان الأصلي للمقال: « Forms of Modernity »

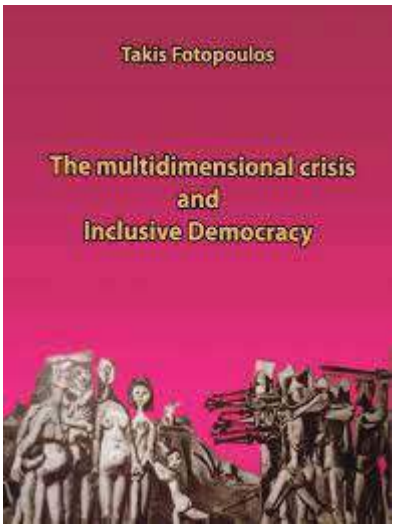
العاملـة التـي كانت تنمو طوال هذا الوقت، سعت إلى تعظيم الضوابط الاجتماعية على العمل (ليس كثيراً على الأرض قبل ظهور الحركة الخضراء)، أي، بتعظيم حماية المجتمع الذاتية من مخاطر اقتصاد السوق لا سيّما البطالة والفقر.

لقـد حـدّدت نتيجة هـذا الصراع الاجتماعـي، في كل فترة تاريخيـة، طبيعة الحداثـة وخصائصها الرئيسـة. ومـع ذلك، فإن القضية المثيرة للجـدل هي ما هو التأثير الشرطي للعوامـل «الموضوعية» مقابل «الذاتيـة»، فيما يتعلّق بالنتيجة النهائية لهذا الصراع. بالنسبة للماركسيين، تلعب العوامل الموضوعية مثل التغييرات في التكنولوجيا دوراً حاسماً في هذه النتيجة، إذا لم تقرر التاريخ نفسه («في الحالة الأخيرة»). من ناحية أخرى، بالنسبة لمؤيدي حرية الذات/ التقليد الديمقراطي مثل كاستورياديس (Castoriadis)، تلعـب العوامل الذاتية، مثل «الخيال الاجتماعـي»، دوراً حاسماً لا يقل عن العوامل الموضوعية، الأمر الذي يؤدي إلى نتيجة غير محدّدة. طبعاً، ليس هناك شكّ في أن العوامل «الموضوعية» كانت تعمل خلال التاريخ الكامـل لنظام اقتصـاد السوق، وإن لم يكـن بالمعنى الصارم الـذي يفترضه «علم» الاقتصـاد الماركسي («قوانـين/ اتجاهـات» انخفاض معـدل الربح، «مراحـل التراكـم» وما شابه ذلـك)، بل بالمعنـى العام لديناميكيـة «النمـو أو المـوت» في اقتصاد السوق. ولكـن، على الرغم من أن مثل هـذه العوامل الموضوعية يمكـن أن تفسر الدوافع والأفعال، لا سيّما لدى النخب الاقتصادية، فإن النتيجة الاقتصادية والاجتماعية النهائيـة للصـراع الاجتماعـي الذي يعقب ذلـك كانت دائماً غير محـدّدة ولا يمكن التنبـؤ بها، كما يبين كاستورياديـس بحـق. ومع ذلك، سيكون خطأ أن نبالغ في التأكيد علـى دور العوامل «الموضوعية» في تاريخ اقتصـاد السـوق على حساب العوامل «الذاتية»، وسيكون خطأ أيضاً أن نفعل العكس ونبالغ في التأكيد على دور العوامـل «الذاتية» على حساب العوامـل الموضوعية. بدلاً من ذلك، تستند وجهة نظرنا إلى فرضية أن التفاعـل بـين العوامل «الموضوعية» و«الذاتيـة» التي لا تقل أهمية هي التي تحدد التطـور التاريخي – وهو التفاعل الذي (يعكس العلاقة «الديالكتيكية» الماركسية) يؤدي دائماً إلى نتائج غير محدّدة.

في هـذه الإشكالية، يمكننـا التمييز بين ثلاثة أشـكال اتخذتها الحداثة منذ تأسيـس نظام اقتصاد السوق، هي: الحداثة الليبرالية، والحداثة الدولتية، والحداثة النيوليبرالية.

الحداثة الليبرالية:

حالمـا انتهى الانتقال من الأسواق الخاضعـة للرقابة الاجتماعية إلى نظام الأسواق ذاتية التنظيم في نهايـة القرن الثامن عشر (كانت مأسسـة الحركية المادية للعمالة في إنكلترا في عام 1795 خطوة حاسمة في هذا التحوّل) بدأ الصراع بين أولئك الذين يتحكّمون باقتصاد السوق وبقية المجتمع جدياً. وهكذا، على الفـور تقريبـاً، ظهرت حركة طبقة عاملة سياسيـة وصناعية، ونتيجة لضغوطهـا، أُدخِلت قوانين المصانع والتشريعات الاجتماعية. ومع ذلك، لم تكن هذه الترتيبات المؤسسية متوافقة مع التنظيم الذاتي للأسواق واقتصـاد السوق نفسـه. وقد أدى عدم التوافق هـذا إلى حركة مضادة قادها أولئـك الذين يتحكمون في اقتصـاد السوق في إنكلترا، انتهت باتخـاذ خطوات قانونية لإنشاء سوق عمـل تنافسي (1834)، وتوسيع



حرية التعاقد على الأرض (بين 1830 و 1860). وإلغاء رسوم التصدير وتخفيض رسوم الاستيراد في أربعينيات القرن التاسع عشر. في الواقع، تميزت ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر (بعكس الثمانينيات والتسعينيات) بكثرة التشريعات التي تلغي اللوائح التنظيمية التقييدية.

خلال فترة الحداثة الليبرالية، التي استمرت نحو نصف قرن بين ثلاثينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر، أدت دينامية النمو أو الموت في اقتصاد السوق إلى تدويل متزايد لاقتصاد السوق، الذي رافقته محاولة النخب الاقتصادية المنهجية الأولى لتأسيس اقتصاد سوق دولي ليبرالي بحت بمعنى التجارة الحرة، وسوق عمل «مرن» ونظام أسعار صرف ثابت (المعيار الذهبي). بلغت الحركة نحو التجارة الحرة ذروتها في سبعينيات القرن التاسع عشر، إيذاناً بنهاية نظام الكتل التجارية المتميزة والتجارة المقيدة التي ميزت نمو الإمبراطوريات الاستعمارية في فترة ما قبل عام 1800. على الرغم من عدم تحقيق التجارة الحرة العالمية خلال هذا الوقت، حيث في النهاية، لم تتبنَّ إلّا بريطانيا وهولندا سياسات التجارة الحرة، لفترة وجيزة في ستينيات وسبعينيات القرن التاسع عشر، اقترب العالم من نظام التنظيم الذاتي، على النحو الذي تصوره النظرية الاقتصادية الكلاسيكية.

ومع ذلك، فشلت هذه المحاولة الأولى، وانهارت الحداثة الليبرالية، لأنها لم تستوفِ الشرط الضروري لاقتصاد سوق ذاتي التنظيم، أي عولمة (universalisation) الأسواق المفتوحة والمرنة للسلع ورأس المال. كان واضحاً أن مثل هذه الأسواق لم تكن مجدية في فترة كانت فيها القوى الاستعمارية الكبرى مثل إنكلترا وفرنسا لا تزال تمارس سيطرة احتكارية تقريباً على أجزاء كبيرة من العالم على حساب القوى غير الاستعمارية الصاعدة (مثل الولايات المتحدة) أو القوى الاستعمارية الأصغر (مثل ألمانيا). لذلك، كان فشل هذه المحاولة الأولى للتدويل أمراً حتمياً، كما دلّت عليه حقيقة أن النخب الاقتصادية في ذلك الوقت كانت وطنية بحتة، بعكس الوضع الحالي الذي ظهرت فيه نخبة اقتصادية عابرة للحدود الوطنية – شرط ضروري للتنمية. لاقتصاد سوق مُدوَّل حقاً.

على المستوى النظري والسياسي، عبر الصراع بين الليبرالية الاقتصادية والاشتراكية، الذي شكّل العنصر المركزي في التاريخ الغربي، من الثورة الصناعية حتى منتصف سبعينيات القرن العشرين. كانت الليبرالية الاقتصادية هي الإيديولوجية التي كان هدفها الرئيس تسويغ مشروع سوق ذاتية التنظيم، كما تأثرت بسياسات عدم التدخّل والتجارة الحرة والضوابط التنظيمية. من ناحية أخرى، كانت الاشتراكية هي الإيديولوجية التي كان هدفها الرئيس تسويغ مشروع السيطرة الاجتماعية على الموارد الاقتصادية من أجل تغطية احتياجات البشر جميعهم (بدلاً من مجرد احتياجات أولئك الذين يمكنهم البقاء على قيد الحياة في المنافسة، كما في الليبرالية الاقتصادية) والحفاظ على التنظيم الإنتاجي والعمل. على هذا

النحـو، عبرت الليبرالية الاقتصادية عن مصالح أولئـك الذين يتحكمون في اقتصاد السوق بينما عكست الاشتراكيّة تطلعات أولئك الذين في الطرف الآخر لا سيّما الطبقة العاملة.

كان الصـراع بـين الليبراليـة الاقتصادية والاشتراكيـة، الذي عكـس الجانبين الرئيسـين في الصراع الاجتماعي في هذه الفترة هو الذي أدّى «بعد فترة انتقالية من الحمائية» إلى شكل جديد من الحداثة: سيطرة الدولـة (statism). لعـب التعزيز الكبير للحركـة الاشتراكية، نتيجة زيادة حجـم الطبقة العاملة الكبير في أوائل القرن العشريـن، والإضعاف الموازي للنخب الرأسمالية، نتيجة الحرب العظمى والكساد العظيم، دوراً حاسماً في هذا التطور. اتسم شكل دولة الحداثة بمحاولة منهجية للقضاء على تخصيص الموارد على أساس السوق في الشرق، ومحاولة موازية لإدخال ضوابط مهمة في الأسواق لحماية العمالة في الغرب.

الحداثة الدولتية:

اتخـذت الحداثة الدولتية أشـكالاً مختلفة في الشرق والغرب. ففي الشـرق، للمرة الأولى في الأزمنة الحديثـة، جرت محاولة «منهجية» لعكـس عملية التحول إلى السوق وخلق شكل من الحداثة مختلف تماماً عـن الشـكل الليبرالي أو الاجتماعـي الديموقراطي (الذي، بمعنـى ما، كان نسخة [أخـرى] من الحداثة الليبراليـة). حاول هذا الشكل مـن الدولة المسيطرة، المدعوم بالإيديولوجيـة الماركسية، تقليص دور آلية السوق في تخصيص الموارد واستبدالها بآلية تخطيط مركزية. من ناحية أخرى في الغرب، اتخذت الدولة شكلاً ديمقراطياً اجتماعيـاً وكانت مدعومة بالسياسات الكينزية التي تضمنت رقابة الدولة النشطة على الاقتصـاد والتدخـل الواسع في آليـة التنظيم الذاتي للسـوق لتأمين العمالة الكاملة، توزيـع أفضل للدخل والنمـو الاقتصـادي. ظهرت مقدمة لهـذا الشكل من الدولة في فـترة ما بين الحربين، لكنهـا وصلت إلى ذروتهـا في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، حين تبنّت الأحزاب الحاكمة من المعتقدات جميعها في عصر الإجماع الديمقراطي الاجتماعي السياسات الكينزية حتى منتصف سبعينيات القرن العشرين.

ومـع ذلك، كانت الحداثة الدولتيـة، في نسختيها الاشتراكية الديمقراطيـة والسوفييتية، تشترك في العنصر الأساسي للحداثة الليبرالية، أي الفصل الرسمي للمجتمع عن الاقتصاد والدولة. تعلق الاختلاف الأساسـي بين الأشكال الليبراليـة والدولتية في الحداثة بالوسائل التي يتحقّـق فيها هذا الفصل. وهكذا، تحقّق ذلك في الحداثة الليبرالية عبر «الديمقراطية» التمثيلية واقتصاد السوق، في حين تحقّق هذا الفصل في الحداثـة الدولتية إما عـبر «الديمقراطية» التمثيلية ونسخة معدلة مـن اقتصاد السوق (الديمقراطية الاجتماعيـة الغربيـة)، أو بدلاً من ذلك، عـبر «الديمقراطيـة» السوفيتيية والتخطيـط المركزي (الدولة السوفييتية). علاوة على ذلك، يشترك الشكلان الليبرالي والدولتي في الحداثة في إيديولوجية نمو مشتركة قائمـة علـى فكرة تنوير التقدم – فكرة لعبت دوراً حاسماً في تطويـر نمطَي «اقتصاد النمو»: «الرأسمالي» و«الاشتراكـي». لذلك فالأمـر الواضح هو أنه على الرغم من أن اقتصاد النمو هو نتاج ديناميكية اقتصاد السـوق، فلا ينبغي الخلـط بين المفهومين لأنه من الممكن أن يكون لديك اقتصـاد نامٍ وليس اقتصاد سوق أيضاً – لا سيّما في حالة «الاشتراكية التي كانت قائمة واقعياً».

ومـع ذلك، فقد انهار شـكلا الحداثة الدولتية: الشكل الغربي للحداثـة الدولتية في سبعينيات القرن العشريـن، عندمـا أصبح التدويـل المتزايد لاقتصاد السـوق، النتيجة الحتمية لديناميكيـة النمو أو الموت يتعارض مـع سيطرة الدولـة، والشكل الشرقـي للحداثـة الدولتية بعد عقـد أو نحو ذلـك، عندما غدت الإجـراءات المؤسسية (لا سيّمـا التخطيط المركزي والديمقراطية الحزبية)، التي جرى إدخالها في بلدان «الاشتراكية القائمة فعلاً» وفقاً للإيديولوجية الماركسية اللينينية، تقيد النمو أكثر.

الحداثة النيوليبرالية:

يمكـن تفسـير ظهور الشـكل النيوليبرالي للحداثة في لغـة التغييرات الهيكلية المهمّـة وتأثيرها في معايير الصراع الاجتماعي الذي أدى إلى انهيار شكل الحداثة الدولتي في الغرب. كانت هذه التغييرات الهيكليـة اقتصادية بشـكل رئيس، نتيجة الانفتاح المتزايد في أسواق السلـع الأساسية ورأس المال الذي أعقـب توسـع الشركات متعددة الجنسيـات الناشئة حديثاً (TNCs). في الوقـت نفسه، تزامن تدويل اقتصـاد السـوق النيوليبرالي مـع التغـيرات التكنولوجية المهمة (ثـورة المعلومات) التـي ميزت تحول اقتصـاد السـوق إلى مرحلة ما بعـد الصناعة وأدت إلى تغيير جذري في التوظيـف (وبالتالي الطبقة) هيـكل اقتصاديات السوق المتقدمة، (بسبب تضاؤل الطبقة العاملة)، مع تداعيات سياسية واجتماعية مهمّة. كان التأثير المشترك للتغيير الجذري في متطلبات العمل وإضعاف الحركة العمالية/ الاشتراكية هو ازدهار النيوليبرالية.

فيما يتعلق بانفتاح السوق المتزايد، على الرغم من صحة أنه خلال فترة ما بعد الحرب، جرى تشجيع تدويـل اقتصـاد السوق بشكل نشط في البلـدان الرأسمالية المتقدمة، لا سيّما في ضـوء توسع «الاشتراكية القائمـة بالفعـل» وحركات التحرر الوطني في العـالم الثالث، كان هذا التدويل نتيجـة عوامل «موضوعية» تتعلـق بديناميكيـات اقتصـاد السوق. لقد كانت ديناميكيـة النمو أو الموت في اقتصـاد السوق، وعلى وجه الخصوص، ظهور الشركات متعددة الجنسية والتوسع المستمر فيها والتطور الموازي لسوق اليورو والدولار، الذي أدّى إلى شكله الدولي الراهن.

وهكـذا، فـإن القيود التي فرضتها الدولة على الأسواق خلال فترة الدولة تعني أن سوق العمل لم يكن حـراً في تحديد مستويات الأجـور والتوظيف وفقاً لظروف العرض والطلب، كمـا يقتضي اقتصاد السوق. كانت النتيجة أزمة أوائل سبعينيات القرن العشرين، التي، خلافاً للرأي المتقدم عادةً، لم تكن بسبب أزمة النفـط بـل لأن درجة تدويل اقتصاد السوق، التـي تحققت بحلول ذلك الوقت، لم تعـد تتوافق مع سيطرة الدولة، للأسباب الآتية:

- غـدت السيطـرة الفعّالة للدولـة الوطنية على الاقتصـاد شبه مستحيلة في إطـار حرية الحركة المتزايدة لرأس المال (والسلع) عبر الحدود. على الرغم من زيادة الانفتاح التجاري الدولي بشكل كبير في فترة ما بعد الحرب، إلّا أن الافتقار إلى الانفتاح المالي سمح للحكومات باتباع سياسات اقتصادية مستقلة. ومـع ذلـك، فبمجرد أن أدّى تطوير أسواق عملات اليورو إلى انخفاض كبير في فعالية الضوابط المفروضة

على الأسواق المالية، رأت الشركات متعددة الجنسيات أن قدرتها على تقويض تلك السياسات الاقتصادية الوطنية، التي لا تتوافق مع أهدافها الخاصّة، قد تعزّزت إلى حد كبير.

- كان لتوسع الدولة نفسها بعض العناصر المضمنة التي تؤدي إلى التضخم و/ أو ضغوط الربحية، وكلاهما كان مزعجاً بشكل خاص ضمن الإطار التنافسي الذي أوجده اقتصاد السوق المدوَّل. كان هذا العنصر هو الارتفاع السريع في الإنفاق الحكومي «لتمويل التوسع في الدور الاجتماعي والاقتصادي للدولة» الذي غالباً ما كان أسرع من ارتفاع إيرادات الدولة الأمر الذي أدّى إلى تمويل تضخمي للعجز الناتج في الميزانية. كان العنصر الأكثر أهمية هو حقيقة أن أرباب العمل، من أجل تقليل التأثير على الأرباح بسبب الزيادات «المفرطة» في الأجور (أي زيادة الأجور التي تتجاوز الزيادات في الإنتاجية)، نجحوا في تمرير جزء كبير من تكلفة العمالة المتزايدة إلى المستهلكين بحجة أزمة النفط. ومع ذلك، فإن العولمة المتزايدة للاقتصاد والمنافسة الشديدة التي تلت ذلك جعلت تمرير الزيادات «المفرطة» في الأجور على الأسعار أمراً صعباً على نحو متزايد.

لذلك، أصبحت أزمة «التضخم المصحوب بالركود» في سبعينيات القرن الماضي حتمية بمجرد أن شرعت الحكومات، للحد من الضغوط التضخمية التي خلقتها الاتجاهات المذكورة أعلاه وأزمة النفط، في سياسات انكماشية تقليدية. لم تقلل هذه السياسات من التضخم فحسب، بل أدّت أيضاً إلى زيادة البطالة قصيرة الأجل، بالإضافة إلى البطالة طويلة الأجل التي تسارعت بالفعل نتيجة لتوسع ثورة المعلومات.

في هذا السياق، لم تكن الحركة النيوليبرالية التي ازدهرت في سبعينيات القرن العشرين تعبّر ببساطة عن ردّ فعل اليمين الحتمي لانهيار اليسار الجديد، بعد انتفاضة أيار/ و 1968 المجهضة – كما يجادل محللو اليسار في كثير من الأحيان. في الواقع، عبّر صعود الحركة النيوليبرالية أساساً عن حاجة النخب الاقتصادية والسياسية إلى محاربة الدولة، في ضوء المشكلات الاقتصادية (التضخم ثم الركود التضخمي) إلى درجة أن عدم التوافق بين الدولة والعولمة المتزايدة قدم لهم أيضاً الفرصة لعكس ميزان القوى ضدهم الذي أسسته الدولة المسيطرة.

وهكذا، فإن البرنامج السياسي للحركة النيوليبرالية، الذي ظهر أولاً في الأوساط الأكاديمية (مدرسة شيكاغو، وانبعاث هايك Hayek وغيره) ثم بين النخب السياسية الأنكلو أمريكية، عبَّر بشكل أساسي عن المتطلبات الجديدة للنخب الاقتصادية، في ضوء التغييرات المذكورة أعلاه في الظروف الموضوعية. بعكس اليمين الليبرالي القديم الذي تأسس على التقاليد والتسلسل الهرمي والفلسفة السياسية، استندت عقيدة اليمين الجديد النيوليبرالي إلى الإيمان بـ «الديمقراطية» الاقتصادية عبر السوق، وكذلك الفردية، بمعنى تحرر المواطن من «الاعتماد» على دولة الرفاه. ومن المفارقات أن المطلب الرئيس لليسار الجديد لتقرير المصير والاستقلال قد تبنّاه النيوليبراليون وأعادوا صياغته، في شكل مشوه، كمطلب لتقرير المصير عبر السوق!

لذلك، حين وصلت الحركة النيوليبرالية إلى السلطة، أولاً في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية ثم في اقتصادات السوق المتقدمة جميعها وما وراءها (في شكل أساسي من «الليبرالية الاجتماعية»

الحاليــة أي حكومــات يسار الوسط) قدمت سلسلة من التغييرات الهيكلية التي عكست ببساطة التغيير في الظـروف «الموضوعية»، أي معايير اقتصاد السوق والتغيرات المقابلة في متطلبات النخب التي تتحكم فيه. بعبــارة أخــرى، إن الترتيبات التي اعتمدتها النخب الاقتصادية لفتــح الأسواق وتحريرها، أدّت في الغالب إلى إضفــاء الطابــع المؤسسي (بدلاً من خلق) الشكل الحالي لاقتصاد الســوق المُدوَّل. في الواقع، كان فتح الأســواق وتحريرها ببساطة جزءاً من الاتجــاه التاريخي للتسويق الذي أشّرت إليه أعلاه لتقليل الضوابط الاجتماعيــة على الأسواق، لا سيّمــا تلك التي تهدف إلى حماية العمل والبيئــة، التي تتداخل مع «الكفاءة» الاقتصادية والربحية.

وهكذا، **أولاً**، فيما يتعلق بإضفاء الطابع المؤسسي على فتح الأسواق، كانت أسواق السلع الأساسية في طور الانفتاح المستمر طوال الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية على مستوى العالم (جولات تخفيض التعرفة الجمركية لاتفاقية الغات حتى تتمكن الشركات متعددة الجنسيات من نقل السلع الأساسية بسهولة بــين الشركات التابعة لها) والمستوى الإقليمي (الجماعــة الاقتصادية الأوروبية (EEC)، ومنطقة التجارة الحــرة الأوروبية (EFTA)، واتفاقية التجارة الحرة الأمريكيــة الشمالية (NAFTA)، والسوق المشتركة لبلــدان المخروط الجنوبي (MERCOSUR)، ورابطة دول جنوب شرق آسيا (ASEAN) منتدى التعاون الاقتصادي لدول آسيا والمحيط الهادئ (APEC). وأسواق رأس المال، التي كانت تعمل بطريقة غير رسمية طوال السبعينيات، في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية، أخذت تعمل رسمياً في نهاية العقد، حين أُلغيت الضوابط على رأس المال والتبادل، وتلتهما بقية دول العالم في ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين.

ثانيــاً، حالما جــرى إضفاء الطابع المؤسسي على فتح الأسواق، تطلّــب التدفق غير المقيّد لرأس المال والسلــع عبر الحدود التحرير الموازي للأســواق جميعها، أي تقليص الضوابط الاجتماعية التي فُرِضت في الماضــي (لا سيّمــا في فترة الدولة المسيطرة)، نتيجــة الصراع لحماية العمل والمجتمــع نفسه من السوق. لذلــك، على الرغم من عدم فتح أسواق العمــل (حيث يستمر استغلال العمالة المحلية الرخيصة، لا سيّما في الجنــوب)، كان تحريرها ضرورياً أيضاً للاستفادة الكاملة من مزايا فتح أسواق السلع ورأس المال. إن التغييرات الرئيسة التي جرى إدخالها لتحرير الأسواق وتقليص الضوابط الاجتماعية عليها هي الآتية:

- تحريــر سوق العمل بهدف صريح يجعلــه «مرناً» وهكذا تتقلص تكلفة الإنتــاج إلى الحد الأدنى. وبالتــالي، أُلغيــت ضوابط مهمّة كثيرة (على سبيل المثال، جرى التخلــي عن التزام الدولة التشغيل الكامل وإلغاء الأمن الوظيفي في القطاع المؤمّم سابقاً)، بينما جرى تعديل الضوابط الأخرى بشكل جذري لصالح أرباب العمل (على سبيل المثال، الضوابط على التسريحات غير العادلة. الفصل، والضوابط على النقابات العماليــة، إلخ) بهــدف صريح هو جعل العمل أكثر ملاءمة لظروف السوق («ثقافة التوظيف والتسريح»). لكــن في الواقــع، كان الهدف الحقيقي هو «تحويــل العمل إلى سلعة – ليس فقــط في طريقة تحديد الأجور والشــروط، بل في طريقــة إدارة العمل في مكان العمل» أيضاً. كان التأثير غــير المباشر لهذه التغييرات هو أن البطالــة الهيكليــة التي أحدثتها التغيرات التكنولوجية لم تُعوَّض بإجــراءات الدولة الفعّالة وتُرِك الأمر لقــوى السوق بدلاً من ذلك لحل مشكلة البطالة. في الوقت نفســه، ساهمت السياسات النيوليبرالية أيضاً

بشـكل مباشر في ارتفـاع البطالة، من خلال تأثيرها في تقييد قطاع الدولة. ونتيجة لذلك، صارت البطالة هائلة، في حين اتسع الفقر وعدم المساواة أيضاً بما يتناسب مع تحرير سوق العمل. وهكذا، تضاعف معدّل البطالة في «مجموعة السبع G7» اقتصاديات السوق الأكثر تقدماً (الولايات المتحدة الأمريكية، واليابان، وكندا، وألمانيا، وفرنسا، وبريطانيا، وإيطاليا) بين عامي 1973 و 1999.

- إن تحريـر أسـواق رأس المال من خلال رفـع الضوابط عن التبادل والضوابـط الأخرى أدى إلى زيـادة فرص التهـرب الضريبي، وتآكل القاعـدة الضريبية المطلوبة لتمويل دولـة الرفاهية، وجعل هروب رأسـ المال أكثر سهولة والأمر «الأهم» جعل أي نوع من التخطيط الإرشادي والسيطرة الفعّالة على الطلب المحلـي الإجمـالي مستحيلاً، لأنه سمح لمبالغ ضخمـة من المال بالتنقل بحثاً عـن مكاسب مضاربة، الأمر الذي قوّض قدرة الحكومات على ملاحقة سياسات الاقتصاد الكليّ التي تختلف بشكل كبير عن تلك التي يتبعها منافسوها.
- قيـام منظمة التجارة العالمية WTO (التي خلفت اتفاقية الغـات GATT) بوضع قواعد دولية مـن شأنها أن تجعـل التجارة حرة قدر الإمكان، عبر تقليص قدرة الحكومات الوطنية على فرض ضوابط فعّالة لحماية العمالة والبيئة.
- خصخصـة مؤسسات الدولة، التي لم «تحرر» قطاعات أكثر في النشاط الاقتصادي من أي شكل فعّـال للرقابـة الاجتماعية فحسب، بل أتاحت الفرصة للشركات متعـددة الجنسيات أن توسع أنشطتها في مناطـق جديدة. كان أحد الآثـار الجانبية للخصخصة المكثّفة هو تعزيز الطابع «الفردي» لهذا الشكل من الحداثة مقارنة بالطابع «الجماعي» المعتدل للحداثة الدولتية.
- الانكماش الحـاد في دولـة الرفاهية حيـث يمكن تسهيـل توسـع القطاع الخاص في الخدمات الاجتماعيـة – في وقت كتابة هذا التقريـر، تجري منظمة التجارة العالمية مناقشـة بشأن معاهدة لتوسيع نطاق حرية التجارة لتشمل خدمات القطاع العام.
- إعـادة توزيع الضرائب لصالح الفئـات ذات الدخل العالي، الذي أصبح ممكناً بسبب التخفيض الكبـير في العبء الضريبي على النخب الاقتصادية نتيجة تقليص دولة الرفاهية والسياسات الاقتصادية الأخرى التي يُفترَض أن تهدف إلى خلق الحوافز، لكنها في الواقع، زادت تركيز الدخل والثروة.

المصدر:

The Multidimensional Crisis and Inclusive Democracy, Takis Fotopoulos (2005).

مسائل الحداثة [1]

ملخص مجريات مؤتمر الحداثة في القاهرة 1993

تأليف: مجموعة من الباحثين

ترجمة: د. عدنان عزّوز •

التأمت ثلّةٌ من الباحثين المنحدرين من الشرق الأوسط وجنوب آسيا في شهر أيار من عام 1993 في القاهرة ضمن أعمال مؤتمر يدور حول «مسائل الحداثة: إستراتيجيات ثقافة ما بعد الاستشراق في جنوب آسيا والشرق الأوسط». ضمّ الاجتماع متخصّصين في منطقتين تفصل بينهما حدود دراسات المنطقة عادة، وذلك لاستكشاف المسائل المشتركة في كلتا المنطقتين والمنبثقة عن الانتقادات الحالية لثقافة الاستشراق وخطابات الحداثة.

تضمّ منطقتا جنوب آسيا والشرق الأوسط بعض السمات الأكثر إلحاحاً وتناقضاً في المجتمع العالمي المعاصر: إذ ترى هنالك التوتر ما بين الأنظمة التي يُفترض أنها علمانية من ناحية وتلك القائمة على الأساس الديني للولاءات السياسية من ناحية أخرى؛ وما بين الاستقرار الظاهر للحدود الوطنية لفترة ما بعد الاستعمار من ناحية وهشاشة الانسجام المجتمعي من ناحية أخرى؛ وما بين الأشكال الديمقراطية ظاهرياً من ناحية وواقع حكم الأوليغارشية[2] من ناحية أخرى؛ وما بين تكنولوجيا التسلّح والصناعات الفضائية من ناحية وفقر الزراعة الفلاحية من ناحية أخرى؛ وما بين التقدم المهني للمرأة من ناحية وارتدائها للحجاب من ناحية أخرى؛ وما بين تدفق السائحين من ناحية وتهجير اللاجئين من ناحية

• مترجم ومدرّس جامعي.

1) العنوان الأصلي للمقال: « Questions of Modernity »

2) الأوليغارشية: حكم الأقلية حيث تكون السلطة السياسية محصورة بيد فئة صغيرة من المجتمع. (المترجم)

أخـرى، وما بين استيراد الكماليات الاستهلاكية من ناحية وتصدير العمالة الوافدة من ناحية أخرى؛ وما بين ازدهار صناعة السينما والتلفزيون والفيديو من ناحية واستمرار الأمية الجماعية من ناحية أخرى.

وبشكل عام فقد تمَّ تفسير هذه التناقضات على أساس التناقض بين التقليد والحداثة، حيث يتعايش الشرطان مؤقتاً فيفسح الأول الطريق للأخير. ومع ذلك فقد أظهرت الدراسات الحديثة ليس فقط في أن «التقليـد» رفض إفساح المجـال «للحداثة»، ولكن غالباً ما تُفهم الممارسات التي كانت تُسمّى تقليدية بشكل أفضل على أنها نتاج الظروف التاريخية الحديثة. تعدّ التقليدية والحداثة نتيجتين للعملية نفسها. وعلاوة علـى ذلـك تتعرض الحداثة الآن لأنواع أزمات ما بعد الحداثة ونقدهـا جميعها. فلم تعد مفاهيم الفردية والعلمانية والعلم والثقافة والأمة الحقائق نفسها التي بدت عليها في بداية نشوئها. حيث يمكن تشخيصها على أنها كيانات سياسية أنتجت أشكالاً تاريخية معينة من القوة والهوية الذاتية والإقصاء والخضوع.

لقـد تطلب هذا الوعـي تطوير إستراتيجيـات نظرية جديـدة في التاريخ والعلـوم الاجتماعية وذلك بمجـرد ألّا يتـم التعامل مع مفاهيم ما قبل الحداثـة والحداثة كمعطيات مسبقة، مع عـدّ التاريخ كحركة غـير متسلسلة من التطوّر من تاريخ لآخر وعدّ السياسة حلاً بسيطاً للتناقضات بين الاثنين، حينها يمكننا تحليـل الحداثـة ليس كشرط تاريخي ولكن بوصفها مشروعاً سياسيـاً. يمكن النظر إلى هذا المشروع على أنـه عمليـة بناء وتجميع والقيام بتقليل قيمة هويات وأنشطة معينـة على أنها تقليدية من خلال وضعها في معارضة ثانوية لمجموعة أخرى تم إنشاؤها وتمييزها على أنها حديثة.

فحص البناء التقليدي / الحديث

كان الهدف من مؤتمر القاهرة دراسة كيفية إنشاء هذا البناء التقليدي/الحديث داخل مجتمعات جنوب آسيـا والشرق الأوسط، وكيفية استمـراره أو مواجهة تحدياته اليوم، وما الأشكال الذاتية والهوية الاجتماعية المتمخِّضـة عنـه؟ ومن خلال مقارنة حالات جنوب آسيا والشرق الأوسـط، كان يحدونا الأمل في التركيز على هـذه الأسئلـة وتعميقها، إيماناً منّا بأنه في حـين أن الخبرة الإقليمية ضرورية، فـإن العديد من الافتراضات حول الحداثة والتي تحكم البحث في مناطق معينة من العالم تعزّزها حواجز دراسات المناطق القائمة بينهما.

أعـدَّ خمسـة عشر مشاركاً أوراقاً بحثيـة للمؤتمر. وقمنا بتجميع عروضهـم التقديمية حول مواضيع ثلاثة: المعرفة والقومية والتابعية. تناولت المجموعة الأولى من الأبحاث تكوين المعرفة العلمية والاجتماعية والعلميـة في ظـلّ الدولة الخاضعـة للاستعمار وفي ظلّ الدولـة نفسها بعد أن انعتقت من نـير الاستعمار، واستكشفـت الحـالات التـي تضمّنت الطبَّ الحيـوي وخطاب التنميـة والاقتصاد والعلـوم السياسية. أمّا المجموعة الثانية من الأبحاث فقد تناولت قضايا تتعلق ببناء الدولة. اعتمدت الأبحاث على مصادر تشمل الأدب والسينما والبرامج التلفزيونية وتفاصيل الأسلوب الثقافي لدراسة مشكلات الهوية الجنسية والألفة والعلمانيـة والمواطنة في خلـق الهويات السياسية الحديثة. تناولت المجموعـة الأخيرة من الأبحاث تشكيل المجموعـات التابعـة في ظلّ الفترة الاستعماريـة، مما أثار تساؤلات حول تكويـن الطبقات وفحص أشكال الهوية والإقصاء الناتجة عن إعادة ترتيب وتمثيل الفضاء الريفي والوطني.

كان الموضوع الأول الذي انبثق عن أعمال المؤتمر يدور حول الحاجة إلى إعادة فحص الطرق التي تمّ بهـا توليـد المشاريع الحداثية في السياق الاستعماري. وكان هناك اتفاق عام على أن عملية إعادة الفحص هـذه قـد تقدمت في جنـوب آسيا أكثر منها في دراسـات الشرق الأوسط. فعلى سبيـل المثال لا تزال قصة كيفية التعبير عن الممارسة الطبية الحيوية الحديثة في مصر في القرن التاسع عشر مبنية على رؤية قومية وحديثة، حيث يوظّف الإصلاحيون المصريون خبراء أوروبيين للنضال ضد تقليد مقاوم وجاهل.

...«*لإعادة فحص الطرق التي تم بها إنتاج المشاريع الحداثية في السياق الاستعماري*».

وقيل إن إعادة فحص المصادر كشفت عن صورة أقل وضوحاً. فيمكن العثور على العديد من العناصر التي يُقال إنها مميزة للطب الحيوي الحديث في الممارسات الطبية الإسلامية الحديثة، في حين أن ممارسة الطب الحديث في مصر كانت تتبدل باستمرار أو تفسد بسبب المقاومة المحلية والاختلاط غير المصرَّح به لعناصر ما قبل الحداثة المفترض. تمَّ تقديم ذرائع مماثلة فيما يتعلق بالمشاريع الحداثية الأخرى في الفترة الاستعمارية وفترة ما بعد الاستعمار.

إزاحة الحداثة

أثـار المشاركـون في الاجتماع مشكلات عدة فيما يخصُّ هذا الجهـد لإعادة تصوّر طبيعة الحداثة في مواجهة الاستعمار. فقد تساءل بعض المشاركين عن الوزن الذي يُعطى للبعد الاستعماري للمواجهة، فضلاً عن الإحياء الأوسع للاهتمام بالدراسات الاستعمارية. فأشاروا إلى أنه في الشرق الأوسط لم يتم استعمار العديد من الدول، بما في ذلك تركيا وإيران رسمياً، ولكنها طوّرت مشاريع حداثية مماثلة وواجهت أشكالاً مماثلة من المقاومة والتحول.

رأى مشاركـون آخرون بأن هـذا النوع من المراجعة لرواية المشاريع الحداثيـة أخفق، بشكل أساسي، في الابتعـاد عـن الرؤية العامة للحداثـة والتقاليد. فمن خلال تسليط الضوء علـى وجود عناصر الحداثة في فـترة مـا قبل الحداثة أو فساد الحداثة من قِبَل العناصـر التقليدية التي ادّعت أنها تحل محلها، يمكن للمرء أن يعقّد قصة الحداثة ولكن لا يسعه الإفلات من شروطها الأساسية. ظلّ النقد منصباً ضمن سياق الرؤيـة القائلة إن الحداثة قد أتت مـن الغرب وإنّ هنالك محاولات محلية لمقاومتها أو تغييرها. لم يتمكن أحد من هزّ استقرار العناصر المختلفة في هذه الرؤية أو أن يغيّر المواقف التي شغلتها العناصر المختلفة في هذه القصة، وهي المواقف التي حددها مشروع الحداثة الأكبر.

عرضـت مناقشتنا للأبحـاث المختلفة عدداً من الأساليب المختلفة لمحاولـة تجاوز هذه المواقف. فقد دارت مجموعـة مـن النقاشات حـول مكانة السياسـة القائمة على الديـن والأقليـات في الدولة الحديثة. ففـي تطور القومية الهندية، علـى سبيل المثال، كان النهج العلماني والعلمي لإعـادة تنظيم المجتمع يفسد باستمـرار من خلال المطالبة بالدين كمصدر للقـوة والهوية الوطنية. وكما قيل فإن هذا التناقض لا يمثّل استمـرار العناصر التقليدية أو تأثيرهـا على المفكرين الحداثيين الفرديين، ولكـن الغموض الذي يكتنف الخطـاب الحداثـي نفسه. لطالما كان يُنظـر إلى محاولة تنظيم المجتمع علمياً علـى أنها محاولات نخبوية

وغربيــة ومرتبطــة بالقوة الاستعمارية. ومــع ذلك تمَّ تقليل هــذا التصور السلبي من خــلال التناقض مع الديــن. يمكن عدّ حاجة الحداثة لملاءمــة الدين للمشروع القومي علامة على هيمنتها الفاشلة. ولكن هذا التناقــض فتح مساحــة لتنظيم الدين كمصلحة سياسية في إطار السياســة القومية – وبالتالي للسياسات الحديثة وللسياسات المشاعية العلمانية كلياً.

قــدّم تشكيل أقلية قومية داخل الدولة الحديثة وسيلة أخــرى لاستكشاف غموض الخطاب الحداثي. تدّعــي القومية أنها خطاب عالمي وموحّد، لكن كونيتها تميل إلى الظهور من خلال التعبير العرضي المؤقت لعناصــر متباينــة وهــي مبتورة حتمــاً. وهكذا جمعــت القومية الهندية ما بــين علمانية نِهــرو الراديكالية والعلمية وما بين النداء الشعبوي الغاندي مروراً بثقافة تابعة كثيفة بالرموز الدينية الهندوسية. وضع هذا المزيــج الهنــود المسلمين حتماً في موقف غامض كأقلية قومية، فمن ناحية لا يمكــن عدّهم هنوداً حديثين مــا لم يتخلوا عن هويتهــم الإسلامية ومن ناحية أخرى ليس بوسعهم أن يكونــوا مسلمين ما لم يتخلوا عن مطالبهــم بالمســاواة في المواطنة. وتبع ذلك أن الانفصالية الإسلامية لم تكــن تعبيراً عن هوية بدائية، بل ردّ فعــل ضروريّ إسلامي على الحداثة التي قدّمت لهم الهوية الجزئية فحسب بوصف المسلمين المصطلح الثانوي، أي الآخر، في القومية الهندية.

انتقلنا من قضايا الأقليات القومية إلى مجال أوسع من الأسئلة حول بناء الهويات الحديثة. فقد قيل في نقــد الحداثــة إننا بحاجة إلى إعادة فحص الطريقة التي يميل بها تأريخ الذات المحلية لأن يُكتب دائماً مــن منظور الرؤية الشاملة للتحوّل. فقصة تكويــن الطبقة العاملة، على سبيل المثال، ليست عملية موحدة ولا يمكن اختزالها في الظهور الميكانيكي لمجموعة اجتماعية وصولاً إلى الوعي الذاتي. ففي الحالة المصرية تبــيّن كيف نشأت هويــة الطبقة العاملة بشكل استطرادي في سياق خطــاب مهيمن عن القومية والمواطنة. أصبحت المصطلحات والمواقف في هذا المجال الخطابي يُنظر إليها على أنها هويات ثابتة وأساسية، لكنها في الواقع كانت نتيجة عرضية لنضالات محلية غير متكافئة.

تمت مناقشة عمليات مشابهة إلى حد ما في تشكيل مفهوم «الصعيدي» وهو الشخص القادم من جنوب مصــر، بوصفه دخيلاً علــى الهوية الوطنية المصرية. فمنــذ القرن التاسع عشر قيــل إن الأشكال الثقافية المتعدّدة والهويات المختلفة وأنواع الهيمنة بين شعوب الجنوب المصري قد اتخذت تفرداً مجرداً. لقد أصبح مصطلح «الصعيدي» مرادفاً لمصطلح التقاليد. حيث يتمُّ تعريفه من حيث الجوهر على أنه معادٍ لصيرورة التاريخ ومضاد للحداثة ودائماً خارج قصة القومية المصرية، وهو يمثّل شذوذاً لا بُدّ له من التحرُّر.

يمكــن تتبــع كيفية حدوث هــذا التحديد بشكل خاص مــن خلال الإنتاج الاجتماعــي لمنطقة الصعيد كمساحــة ثابتة – في المسوحات المساحية ومشاريع الري ومخططات التنمية منذ القرن التاسع عشر والتي تم تجانسهــا وتحديد موقع الصعيدي ضمن مساحة جغرافية متخيّلة من منظور خطاب اقتصادي زراعي ناشــئ، أي من حيث مواجهتهم مع المشاريع الحضريــة للحداثة. يمكن رؤية قوة هذا التحديد في الطريقة التي استمر بها الصعيدي في شغل هذا الفضاء الأصلي للتقاليد، حتى مع التطور غير المتكافئ للرأسمالية الذي أجبر أهل الصعيد على الهجرة شمالاً وخارج البلاد.

كما تم استكشاف البناء الحداثي للفضاء والشخصية في حالة تكوين العامل غير الماهر في سيلان المستعمرة. جلبت الحداثة مفاهيم فريدة للحدود، وشكلت في الوقت نفسه بناء الفضاء الإقليمي والشخصية. تم تخيل المزرعة في سيلان كمساحة مقيدة ومسيطر عليها، مثل الدولة، لكن حدودها كانت في الواقع مساميّة والفصل بينها وبين القرية المحلية كان ناقصاً في أحسن الأحوال. ومن ناحية أخرى، حُرم العامل غير الماهر من الذات: فهو/هي لم يكن ذاتاً حديثاً محدداً بشكل صحيح لأنه بصفته عاملاً غير ماهر فقد سُرِق من الوكالة. لقد أخفقت كلٌّ من المزرعة والعامل غير الماهر في الوصول إلى الصورة الحداثية للحداثة حقاً، وبهذا المعنى أعطت مسوّغاً للسيطرة الاستعمارية.

الفئات الهجينة

كانت الطريقة الأخرى التي استخدمت بها أسئلة الصور المكانية والحدود لاستجواب الخطاب الحداثي متمثّلة في مناقشة فكرة الاقتصاد. يفترض البناء الخطابي للاقتصاد الحديث كمساحة موحدة مظهراً خارجياً غير اقتصادي. من المتوقع أن تشغل الأسرة، ولا سيّما الأسرة الريفية الموجّهة نحو الكفاف، مثل هذا الفضاء الخارجي، وذلك خارج الاقتصاد الرأسمالي. ومع ذلك تكشف دراسات الأسر الفردية عن أشخاص يعيشون حياة هجينة لا يمكن إحالتها إلى حالة الاقتصاد مقابل غير الاقتصاد أو الرأسمالية مقابل الكفاف. وقد قيل إنه إذا هربت الأسر الريفية من تصنيفات الخطاب الحداثي، فإن النقطة لا تكمن في الاحتفاء بهذا الأمر بوصفه شكلاً من أشكال المقاومة أو رؤية الفلاحين كمعارضة بدائية للحداثة، ولكن لإظهار كيف أن تصنيفات الحداثة غير مكتملة بالضرورة وليس بوسعها تمييز حوافها. إن محاولة إنشاء حافة ما تخلق هامشاً من اللامبالاة لا يمكن للحداثة محوه.

«*يمكن للحداثة أن تنتج نفسها فقط من خلال عملية تمييز ما هو غير حديث*». كان هذا الموضوع واحداً من موضوعات عدة ركّزت فيها مناقشتنا عن اللاحتمية الناتجة عند نقطة الاتصال ما بين الحديث وغير الحديث. تم استكشاف لحظات عدم التحديد هذه بشكل كامل في تحليل للتعبير عن العلوم الحديثة في الهند المُستعمرة. فلإنتاج سلطة العلم فقد تبين أن الخطاب العلمي يجب أن يتعامل باستمرار مع الأشكال المحلية للمعرفة والمعتقدات، والتي يجب إعادة وضعها على أنها قديمة وغير عقلانية. بوسع الحداثة أن تنتج نفسها فقط من خلال عملية التفريق بين ما هو غير حديث. ولكن هذه العملية دائماً ما تكون عملية إعادة تفاوض وتحويل، حيث لا يبقى أي من الجانبين على حاله. لأنه في تخصيص «غير الحديث» لأداء سلطته، يكون «الحديث» دائماً معرّضاً للعدوى والانتشار والتهجين. وقد قيل إن سلطته وأصالته الفريدة تتأتى دائماً من هذا التهجين.

أعادنا هذا النقاش إلى السؤال المركزي حول ما إذا كان بوسع المرء كتابة تحليلات للحداثة تزعزع بدلاً من إعادة إنتاجها للمواقف والمعارضات التي حددتها خطابات الحداثة نفسها. ظهرت ثلاث نقاط على الأقل كما يلي. أولاً يتيح لنا التركيز على الأداء أو التعبير عن الحداثة الانفصال عن الرواية التاريخية الكلاسيكية التي تحدد دائماً أصل الحداثة في الغرب بينما يُمَثَّل غير الغرب بأنه يسعى لنسخ و/أو مقاومة كل ما يمتّ للحداثة المستوردة بصلة. دائماً ما يتطلب إنتاج كل ما هو «حديث» استبعاد ماهو «غير حديث»

ووجـود مساحـة الاختلاف الاستعماريـة. ثانياً إن التركيز علـى الإنتاج المحلي ونشـر الحداثة يعني إيلاء اهتمـام أقـل للتصاميم الكبرى للدولة الاستعماريـة أو المُحدَثة والمزيد من الاهتمـام بالمواقع المحلية التي لا تعـدُّ ولا تحصى، حيث يتم إنتاج «الحديث» وتحويلـه في المواجهة مع «غير الحديث». وثالثاً تؤدي الفئات والمعارضـات التـي يتم إعادة التفاوض بشأنها في هذه المواقع إلى حـدوث تحوّلات طارئة خاصة. يمكن أن يمثّـل مثل هذا التفكك المحلي نقاط ضعف، حيث تتم إعادة التفاوض على إستراتيجيات الحداثة وانزياح التناقضات الثنائية واضطراب هوياتها الثابتة والشاملة على ما يبدو.

تلخّص بعض الصور من دراسات الحالة بعضاً من هذه القضايا بطريقة حيّة بحيث يتم استحضارها في مناقشتنـا علـى أنها أسماء مجازية. فعلـى سبيل المثال يتمثّل ذلك بذكريـات تَصَوّر طفلاً من النخبة للمتنزهـين مـن الطبقة الدنيا في جزيـرة تركية على أنهـم متطفلون يرتدون ملابس غـير لائقة بوصفه إياهم على أنهم «رجال يرتدون بيجاماتهم». كانت الإشارة إلى الطريقة التي يتم بها تعيين ذلك التمييز الصـارخ لمـا هو حديث/تقليدي بالنسبة لتمييـز الاختلافات في الطبقة الاجتماعيـة والمكانة على أساس اللباس والسلوك اليومـي. كان يُنظر إلى المتنزهـين النهاريين الذين يرتدون البيجامـات ويعيدون خلق حياتهم المنزلية في الهواء الطلق على أنهم تقليديون عندما كانت ممارسة التنزه وشكل الترفيه الحضري الـذي تمثلـه في الحقيقة أمريـن جديدين تماماً. يتمثل المثـال الثاني في صورة من فيلـم ساتياجيت راي «Satyajit Ray» المنـزل والعـالم «The Home and the World»، حيـث قامـت العشيقـة المحمية في المنـزل الهندي بارتداء زيّها من الساري المصنوع من القماش الفاخر الإنكليزي. يظهر المنزل أي المشهد التقليـدي هنـا كما هو الحال دائماً حيـث يبدو مُخترقاً بالفعل مما يفترض أنـه نقيض له أي عالم القوة الاستعمارية، وذلك حتى عندما تتم المواجهة بين الإثنين.

اختيار الأدوات والإستراتيجيات

«*يكمـن التحدي في كيفية السماح باحتمال ثالث إلى جانب المقاومة أو الاستسلام للمشاريع الحداثية من جانب أولئك الذين يخضعون لها*».

أثنـاء تحـوّل انتباهنا إلى مواقع معينة يتم فيهـا التعبير عن الحداثة ونقيضهـا أو تنظيمها، واجهنا تحدّيـاً يعود إلى الحاجـة إلى تطوير أدوات مفاهيمية مناسبة. أدت الجهود المبذولة لفهم الطبيعة المعقدة للواقـع اليومـي لمجموعات تابعة كمشاهدي التلفزيون الريفي في مصـر حيث يتم استهدافهم ضمن جهود التحديـث التربوي لمتخصصي صناعة الثقافة الحضريـة، إلى سلسلة من المناقشات حول القوة التحليلية النسبيـة والآثـار النظرية لمصطلحات عـدة كالتقسيم والتسرّب والنشر والارتشـاح والتهجين و «الحس السليـم» وفقـاً لجرامشي.[3] تم الحديث بأن حالـة الحداثة بحدّ ذاتها تعدّ حالة قـد تبدو فيها التجارب الثقافيـة الانتقائية لمثل هذه الفئات الاجتماعيـة منقسمة على ما يبدو إلى عناصر تقليدية وحديثة، ويعود

3) أنطونيـو جرامشـي: فيلسـوف إيطالي ماركسي. تدور نظريتـه «الهيمنة الثقافية» حول أن الطبقة المسيطرة فـي المجتمع لا تقوم بذلك بالقوة الاقتصادية فحسب وإنما لا بد أن يتوازى ذلك مع قيادة فكرية وأخلاقية لباقي طبقات المجتمع. (المترجم)

ذلك فحسب لقلقهم بشأن المستقبل وقلق المحللين بشأن الفئات الهجينة. ويكمن التحدي في كيفية السماح بحدوث إمكانية ثالثة إلى جانب المقاومة أو الاستسلام للمشاريع الحداثية من طرف أولئك الذين يخضعون لها، وهو مشروع فكري أصبح ضرورياً من خلال الحقيقة الجليّة المتمثلة في عدم حدوث التجانس العالمي.

تم تجسيد هذا التخصيص لما يتم تقديمه في مشروع الحداثة بوصفه عاماً وتجريدياً بشكل جليّ في أدب إيران في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حول الوطن. إن مصطلح «الأمة» مصطلحٌ رئيس ضمن قاموس الحداثة. ومع ذلك ففي هذه الحالة فإن تحديد نوع الجنس لمفهوم الأمة في الأدب كأنثى وتقديمها بشكل مختلف كشخصية أم وعاشقة، مكّن من بروز مجموعة مذهلة من المشاعر القومية تتراوح من الحماية إلى الحب الشهواني. وفي المقابل كان لهذه الرؤية لمصطلح «الأمة» كأنثى آثار على حقوق النساء كمواطنات. تُظهر هذه الحالة شأنها شأن العديد من الدراسات التي حلّلها باحثون نسويون، مدى دقة وتنوّع الشمولية المفترضة للحداثة.

ذَكَّرَنا النقاش المُتّقِد الذي أثارته المخاوف بشأن الآثار السياسية لانتقادات الحداثة والناشئة عن تجارب بلدان معينة في الشرق الأوسط أو جنوب آسيا في مفاصل عدّة خلال أعمال المؤتمر بتناقضات مشاريع الحداثة. ولأنه يُنظر إلى هذه المشاريع على أنها تحررية من قبل فئات اجتماعية معينة كمشاريع محو الأمية والطب الحيوي والجمهورية، فقد فتحت المجال لأنشطة جديدة وذاتيات جديدة غيرت الخريطة الاجتماعية وحياة الناس. وبالمثل فقد قيل إن انتقادات الحداثة قد تكون أيضاً تمكيناً سياسياً، لا سيّما في إعادة تشكيل احتمالات الهوية في المواقف المقيدة بمصطلحات الخطاب الحداثي كالهند الشيوعية.

كانت نيتنا من تنظيم هذا المؤتمر معالجة بعض التناقضات المتأصّلة في الأرضية النظرية التي فتحها نقد الاستشراق. فلقد لاحظنا أن هناك جفاءً مابين الاعتماد على النقد ما بعد البنيوي لقيم التنوير وما بين استدعاء بعض تلك القيم التحررية والإنسانية للتعامل مع الهياكل السياسية والثقافية الاستبدادية. قد تكون هذه التناقضات مرتبطة بتناقضات أوسع داخل مجتمعات جنوب آسيا والشرق الأوسط، حيث تجد الجماعات السياسية نفسها تقارع الغرب أو حداثته باسم الأصالة والتفرّد والتي تشكلت بدورها ضمن صيرورة تاريخ مشروع التحديث، وبالتالي تميل لدمج جوانب التقليد الاستشراقي. لم يكن في نيتنا تجاوز هذه التناقضات، والتي ربما تكون حتمية، ولكن تقديم يد العون لإبرازها وإبراز كيف يمكن أن يعمق الوعي بها فهمنا للتاريخ المميز وسياسة الحداثة.

«*يجب أن تجهد الحداثة دائماً لتلائم ما هو غريب وذلك لإبراز نفسها*».

ساهمت مناقشاتنا الدائرة في إيضاح الطرق التي تكمن بها العناصر التي تسمح بالنقد الذاتي وإمكانية تجاوزه، داخل أي رواية رئيسة أو خطاب رئيس، وذلك بغض النظر عن شمولها لأي فئة. وكما قال أحد المشاركين، مشيراً إلى الرجال الذين يرتدون البيجامات: «الحداثة كخطاب يبدو بأنه يرتدي ملابس؛ إنه دائماً يرتدي ملابس متصالبة». وبعبارة أخرى، ينبغي أن تمد الحداثة يدها دائماً لتلائم ما هو أجنبي لإبراز نفسها، ولإثبات اختلافها. وفي محاولة الملاءمة هذه تجري الاضطرابات وتظهر نقاط الضعف. ومن هذه النقاط يمكن أن ينشأ نقد ما بعد الاستشراق.

تعتمد هذه المقالة على أبحاث المؤتمرات الفردية التي سنعرّف بمؤلفيها ونعرض عناوينها تباعاً، وهي مدرجة باللغة الأصلية في المصدر أدناه.

المصدر:

وردت المقالة للمرة الأولى في مجلة *(Items)* المجلد 47، العدد 4، في شتاء 1993.

Constantin Andréou,Les yeux de mon jardin, 1990

فلسفة التنوير: التجريبية والعقلانية [1]

تأليف: كوينتين رويانت
ترجمة: رهف الخطيب •

كوينتين رويانت (Quentin Ruyant): باحث في فلسفة العلوم. مهندس تطوير برمجيات سابق لديه شغف بفلسفة العلم والعقل، من أعماله: «حبة رمل» و«فلسفة العلم والفيزياء والعقل».

أعلنت منظمة الأمم المتحدة أن عام 2015 هو العام الدولي للتنوير، وسيرى بعضهم أن الأمم المتحدة لم تفِ بوعودها، حيث إننا عرفنا سنوات أقل ظلمة، ولن أقوم بمعارضتهم في هذه النقطة بالتأكيد، إذ يوجد وعد لن يتم الوفاء به، هو الوعد الذي قطعته على نفسي لنشر مقال في هذه المدوَّنة حول موضوع فلسفة التنوير، وبغضِّ النظر عن ذلك، فسيعالج عام 2016 هذا الموضوع من خلال هذا المقال الأول في هذا العام المخصص للنقاش بين العقلانية والتجريبية.

المدرسية (Scolastique) والثورة العلمية:

إلى بداية القرن التاسع عشر كان العالم مسرحاً لتغييرات عميقة على المستوى السياسي والفلسفي والعلمي، وتشير هذه الفترة نوعاً ما إلى الانتقال من العصور الوسطى إلى العصر الحديث، مع تركيز القائمين على الفلسفة «المستنيرة»: على قوة العقل، والفكر النقدي، والحرية، والتسامح، والتفاؤل تجاه العلم وفكرة التقدم في وجه الظلامية وأشكال السلطة جميعها، ولاسيّما الدينية، والكثير من الأفكار التي لا تزال تؤثر بعمق في مجتمعاتنا المعاصرة.

• مترجمة سورية.

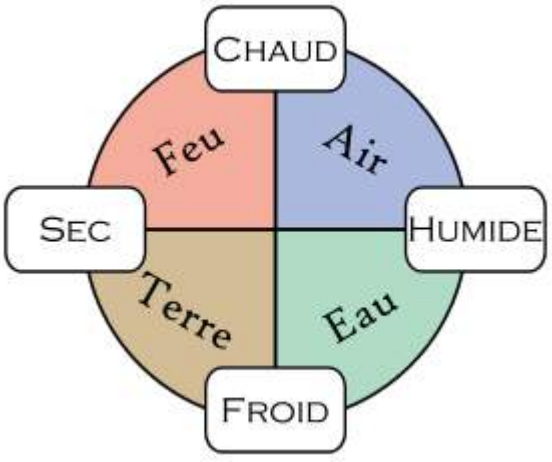
1) العنوان الأصلي للمقال: « La philosophie des lumières : empirisme et rationalism »

لفهم أصول هذه الحركة، لنعد قليلاً في الزمن.

تمَّ التوفيق بين فلسفة أرسطو والفيزياء في العصور الوسطى، التي أُعيد اكتشافها حديثاً في أوروبا من خلال ترجمات الفلاسفة العرب، وعبر اللاهوت المسيحي (لا سيّما توما الأكويني) لإحداث ما يسمَّى بالمدرسية: نظرة عالمية عقائدية نسبياً ستسبّب الثورة العلمية بقلبها رأساً على عقب في القرن السابع عشر.

القاسم المشترك بين فيزياء أرسطو والفيزياء الحديثة هو التركيز على الحركة: ما يمكن تفسيره في العالم هو الطريقة التي تتحرك بها الأشياء في الطبيعة، حيث يشرح أرسطو الحركة بالاستناد إلى أربعة عناصر أساسية لها ميل قوي إلى حد ما للتحرك نحو مركز الكون، هي: الماء والهواء والتراب والنار، وهذا ما يفسر على سبيل المثال، أن فقاعات الهواء ترتفع إلى سطح السوائل عندما تغرق الأحجار، وأيضاً أن الأرض للوهلة الأولى تتكون تقريباً من كرات متحدة المركز: كرة صلبة تحيط بها كرة سائلة (المحيطات) وكرة غازية (الغلاف الجوي). إذاً ما يفسر الحركة هو أن الأشياء تحاول العثور على أماكنها الطبيعية في هذا النظام. في هذه الرؤية للعالم، تكون الأرض في مركز الكون وتتحرك النجوم في مدارات دائرية حولها: وتُفسَّر حركتها الخاصة بوساطة عنصر خامس، هو الأثير.

اقترح كوبرنيك في القرن السادس عشر نموذجاً لمركزية الشمس، وتمكّن من شرح مسارات النجوم في السماء بطريقة أبسط وأكثر أناقة من النماذج الحالية. حيث يتناقض هذا بشكل مباشر مع أفكار العصر، وعلى وجه الخصوص فكرة أن الأرض هي مركز الكون التي تضمنتها فيزياء أرسطو، والتي تُصرّ السلطات الدينية على أنها ليست سوى فرضية رياضية. ومن الممكن تبسيط الحسابات إلى توقع موقع النجوم، (الفكرة القائلة: إن النظرية العلمية ليست سوى أداة لعمل التنبؤات، ولكنها لا تصف الواقع، ربما يكون هذا أحد الأشكال الأولى للمذهب الذرائعي). وقد مُنعت الأعمال المؤيدة لمركزية الشمس.



إن مركزية الشمس تبدو طبيعية وبديهية بالنسبة لنا اليوم، لكنها لم تكن كذلك في ذلك الوقت: النموذج هو بالتأكيد أكثر أناقة، ولكن إذا كانت الأرض تدور حول الشمس وحول نفسها، فلماذا لا نشعر بحركتها، على الرغم من سرعة هذه الحركة الهائلة، ماذا يعني هذا؟ لماذا يتبع القمر الأرض في حركتها بدلاً من البقاء في الخلف؟ لماذا النجوم لها الموقع الظاهر نفسه في السماء مهما كان الوقت في السنة إذا تحركنا؟ التفسير: (مثل حقيقة أن النجوم أبعد كثيراً مما كنا نتخيله في ذلك الوقت)، لن يأتي إلّا بعد ذلك. ليست الدوغمائية الدينية تفسر لماذا استغرق النموذج وقتاً طويلاً للاستقرار في أذهان الناس.

ومـع ذلـك، سيتبناه كبلـر، الذي قـام بتحسينه بافتراض أن النجوم تتبـع مـدارات إهليلجية بدلاً مـن مـدارات دائرية وتضع قوانـين تصف مداراتها، ثم دافع عنهـا غاليليو وديكارت اللـذان طوّرا أدوات رياضيـة جديـدة في القرن السابع عشر لتطبيقها على وصف الطبيعـة، وطرق جديدة لفهم الحركة بعيداً عـن المدرسية. هؤلاء شرحوا بشكل خاص ما سيصبـح عليه مبدأ القصور الذاتي، الذي يجعل من الممكن تفسير أننا لا نشعر بحركة دوران الأرض حول نفسها أو حول الشمس (كما لا نستطيع أن نعرف إن كنا في راحة أم لا، إذا كنا في قطار يتحرك بسرعة ثابتة).

تكتمـل الثـورة العلمية مع نيوتن، الذي بنى نظريته الميكانيكيـة والجاذبية بفضل الأعمال الأولية لكل مـن ديـكارت وغاليليو، الأمر الـذي يجعل من الممكن توحيـد حركة النجوم وحركة الأجسـام على الأرض في مبـادئ قليلـة (مبدأ القصـور الذاتي، ومفهـوم القوّة يفسّـر التغيير في الحركة). ولسقـوط الأجسام والحركة الدائرية للنجوم تفسيراً مشتركاً ضمن نظرية فريدة بدلاً من التفسيرات المتميزة. بعكس فيزياء أرسطـو، لم تعـد نظرية نيوتن نوعية، بـل هندسية وتستدعـي مفاهيم رياضية تم تطويرهـا مؤخراً، مثل حسـاب التفاضل، الـذي طوّره نيوتن نفسه ولايبنيـز. ستثبت هذه النظرية أنها مثمـرة للغاية: إنها بداية العلم الحديث. حيث يستقل العلم والفلسفة عن السلطة الدينية.

الطريقة العلمية الجديدة:

لمـاذا كانـت الثورة العلميّة مهمة للغاية وأساساً لفلسفة التنويـر؟ ليس فقط بوساطة الرؤية الجديدة الأكـثر إثمـاراً للعـالم التي تقترحها، لكـن لأنها تدعو إلى التشكيـك في العقائد السائـدة في ذلك الوقت، ممـا دفـع عدداً معيناً مـن الفلاسفة إلى التساؤل عـن الطريقة التي يمكننا من خلالهـا اكتساب المعرفة وإيجاد مُسوِّغات لها. حيث تتميز افكارهم بالتفاؤل تجاه قوة العقل والعلم التجريبي والتفكير النقدي ضد الدوغمائية.

بالنسبـة إلى أرسطـو، يجب أن يرتكز بناء المعرفة بالضرورة على المبـادئ الميتافيزيقية الأولى، التي تشبه أسس الهندسة المعمارية، ومنه يمكننا أن نستنتج كل معارفنا، هذه المعروفة بناءً على الملاحظة: من خلال مراقبة أشياء معيّنة يمكننا استنتاج مبادئ عامة، مثل فكرة أن الحركة الدائرية هي حركة أساسية في الطبيعـة. إننا نـرى العام في الخاص، وفي مصدر المعرفة، يوجد ثلاثة عناصر أساسية لا تزال مركزية في نظرية المعرفة: الملاحظة والاستقراء (من الخاص إلى العام) والاستنتاج (من العام إلى الخاص).

تكمن المشكلة في أن المبادئ الأولى التي اقترحها أرسطو وُضِعت بشكل أو بآخر كنظرية من الفلاسفة المدرسيين (السكولاستيين) في العصور الوسطى. مارس هؤلاء الفلاسفة فلسفة تأملية للغاية، حيث ناقشوا بحجـج منطقية صارمة أكثر النقاط الميتافيزيقية أو اللاهوتية انفصالاً عن التجربة الملموسة، على سبيل المثـال حول عدم مادية الملائكة. عندما وجدت مدرسية وفيزيـاء أرسطو نفسها مهزوزة بسبب النظريات العلمية الجديدة، لا سيّما مركزية الشمس لدى كوبرنيكوس، رأى بعضهم أنها فرصة لمسح كل ذلك وإعادة كل شيء كما كان عليه، متهمين الفلاسفة المدرسيين بالكثير من الدِّقة على أساس تكهّنات عبثية.

هذا هو الحال، على سبيل المثال، بالنسبة إلى بيكون، «المبادئ الأولى» التي اعتقد أرسطو أنه يمكن أن

يستنتجهـا من الملاحظة لا يمكن أن تكون إلا تعميمات مسيئة ناتجة عن التصورات المسبقة أو التفضيلات الذاتيـة أو عدم ملاءمـة لغتنا، ويرى أيضاً، أنه يتوجّب علينا أن نتخلّص مـن هذه «الأشياء المعبودة» التي تأخذنـا في المسار الخطأ: فهو يوصـي بتأسيس المعرفة بطريقة أكثر منهجية مرتبطة بالملاحظة من خلال «طريقتـه العلميـة الجديدة». من هذا المنطلق، يُعدُّ بيكون مؤسـس التجريبية: فكرة أن المعرفة لا يمكن أن تأتي إلّا من التجربة، ومن الملاحظة الدقيقة، وبالمصادفة، فإن التعميمات دائماً ما تكون مشكوك فيها.

تميز ديكارت أيضاً عن المدرسية: إذا لم ينكر وجود المبادئ الأولى، فلا يمكن لهذه المبادئ، أن تُشتق مـن الملاحظة بعكـس ما يؤكده أرسطو، لأنه مـن الممكن تماماً التشكيـك في ملاحظاتنا جميعها. فيقترح ديـكارت طريقة للشـك المنهجي: يجب أن تكون الحقائق الأولى الوحيدة هي حقائق لا تقبل الشك، والأدلة المعروفـة عـن طريق العقل السليم بشكل مستقـل عن التجربة (يمكن للمرء أن يفكـر على سبيل المثال في الأدلّة الرياضية، حتى لو كان ديكارت يتجه للشك حتى في هذه الأدلة). لكن ليست الحال كذلك مع مبادئ أرسطـو الأولى، ليـس هذا... لكـن لا تلعب هذه الملاحظة أيَّ دور، ولكنها تخـدم في اكتساب أسس المعرفة بطريقة عقلانية، لاختبار فرضيات مختلفة محدّدة.

أخيراً، يدّعي نيوتن أنه اشتق نظريته من الملاحظة من دون افتراض مسبق للمبادئ الأولى. وفقاً له، يتعلّـق الأمر بوضع فرضيات تجعـل من الممكن تعميم الظواهر التي يجب التحقُّـق منها بعد ذلك باللجوء إلى التجربة.

في كل حالـة، يتعلـق الأمـر بالتشكيك في فكرة أننا سنصـل إلى جوهر الأشيـاء بالملاحظة البسيطة لأشيـاء معينـة. فمن خلال مراقبة النمر، يمكننا الوصول إلى ما يمثّل جوهر النمر على سبيل المثال. يبدو أن هـذا يفترض حدساً غامضاً يصعب رؤيـة أساسه، لكن هناك نقطة خلاف حاسمة ستشكّل واحدة من الانقسامـات الرئيسـة لفلسفة التنوير، التي تتعلـق بإمكانية اكتساب معرفة بالمبـادئ الأولى بالاستخدام البسيط للعقل.

بالنسبة إلى بعض العقلانيين، هذا الأمر ممكن تماماً. وهكذا سيقترح مؤلفون مثل لايبنيز أو سبينوزا أنظمـة ميتافيزيقية عقلانية بناءً على بعض هـذه المبادئ الأولى: على سبيل المثال مع لايبنيز، مبدأ العقل الـكافي، والـذي وفقاً له يجب أن يحدث كل شيء أو يوجد لسببٍ محدد، أو حتى مبدأ اللامميزين بالنسبة إلى هـذا المبـدأ أي شيئين لا يمكـن تمييزهما همـا متطابقان بالضـرورة. وبالمثل، ستقـود بعض المبادئ العقلانيـة لدى سبينوزا إلى تعريف الله والطبيعة (التي ستؤثر في الطبيعة والإلحاد اللذين يميزان فلسفة التنويـر) والدفاع عن الحتمية أو حتى غيـاب الإرادة الحرة أو الغائية في الطبيعة، ولا يزال بعضهم الآخر يحاول أن يؤسس الأخلاق بناءً على العقل أو تأسيس أنظمة سياسية عقلانية.

في مواجهـة العقلانيين الذين يبنون أنظمـة ميتافيزيقية مجرّدة كبيرة، تطـورت الحركة التجريبية المستوحـاة من بيكـون في اسكتلندا. بالنسبـة إلى التجريبيين، تأتي المعرفة كلها بالضـرورة من التجربة، لا يعنـي ذلـك أن السبب غير مهم، لكـن العقل بالنسبة إليهـم يتكوّن فقط من ربط الأفـكار. إنها مسألة تحليـل مفاهيمنـا والعلاقات التي يحافظون عليها، لكنهم يجدون أصلهـم النهائي في التجربة. تؤدي هذه

المواقـف إلى شك معين تجاه الميتافيزيقيا، سواء لـدى المدرسيين (السكولاستيين) أو العقلانيين: بالنسبة إلى التجريبيين، بعكس العقلانيين، لا يمكننا الوصول إلى الحقائق العامة في نظام ميتافيزيقي باستخدام العقل وحده. كل ذلك يعود إلى التجربة.

التجريبية الاسكتلندية:

مـن أوائل الشخصيات المهمة في التجريبية الاسكتلندية الفيلسوف لوك الذي عاش في القرن السابع عشر، الذي شكك في حدود المعرفة في مقالته عن الفهم البشري. يرى لوك أن العقل صفحة فارغة تمتلئ بتجاربنـا. فبالنسبة إليه، لا يوجد شيء فطري: حيث تسمـح لنا أحاسيسنا من العالم الخارجي باكتساب أفكار بسيطة، ثم دمجها في أفكارٍ معقّدة، ثم يتيح لنا إنشاء العلاقات بين هذه الأفكار الوصول إلى أفكار مجردة.

أحـد الجوانـب المهمّة لفلسفة لوك والحركـة التجريبية بشكل عام هو أننـا لا ننظر إلى العالم بشكل مباشـر كمـا هو، لكن بحواسنـا. ما ندركه هو الانطباعـات والمعطيات الحسية الناتجة عـن واقع لا يمكن الوصـول إليه. وذلك، بعكس أرسطو، لا يعتقد أنه يمكننا معرفة جوهر الأشياء الحقيقية بمجرد الملاحظة البسيطـة. علـى سبيل المثال، أي تصنيف (مثل تصنيف الحيوانات في أنواع) بالنسبة إلى لوك، هو مسألة فائدة عملية وليس تصورًا للفئات الحقيقية كما اعتقد أرسطو.

إن الفكرة التجريبية القائلة إننا نصل إلى الواقع بطريقةٍ وسيطة تجلب بعض الشكوك تجاه تمثيلاتنا التـي يمكـن دفعها بعيداً جـداً... بعد كل شـيء، إذا لم نصـل إلى الواقع بشكل مباشـر، فكيف نعرف أن الأشيـاء التي نراها تتوافـق حقّاً مع تمثيلاتنا؟ يذهب بيركلي إلى حدّ تصـور أن الأفكار والتمثيلات فقط موجودة: لا يوجد واقع أبعد من ذلك. هذا الموقف يسمى المثالية. يشرح بيركلي تناسق تصوراتنا واستمرار الأشياء من خلال حقيقة أن الله سيستمر في مراقبتها حتى عندما ندير ظهورنا...

أخـيراً، الشخصيـة الأهم في التجريبيـة الاسكتلندية هي هيوم في القرن الثامـن عشر، يميز هيوم، متناغمـاً مع لوك، بين شكلين من الاقتراحات: الأفـكار المقابلة للحقائق (ملاحظاتنا، ومشاعرنا)، وربط الأفـكار المقابلـة بالمنطق. إنه يعارض العقلانيين بشكل مباشر بعدِّه العقل ليـس مصدراً للمعرفة بالمعنى الدقيـق للكلمة، بل يربـط أفكارنا ليس إلا. كيف يمكننا بالفعل معرفة الطبيعـة الأساسية للعالم عندما لا نتمكن من الوصول إليها إلّا بحواسنا؟

بالنسبـة إلى هيوم، يسمح لنا التفكير المنطقي بتحليل معنـى مفاهيمنا، وبالتالي ربط المفاهيم فيما بينهـا (علـى سبيل المثال من خـلال تأكيد أن «الأحمر هـو لون»، ونحن نربط من خـلال التحليل مفاهيم الأحمـر واللـون)، ولكن كل هذا لا يعلمنا أي شيء عـن العالم، لا يعلمنا إلا لغتنـا ومفاهيمنا. الأمر نفسه بالنسبـة للرياضيات: فالنظريات، مثل نظريـة فيثاغورس، لن تكون حَقّاً معرفة بالحقائق المعروفة التي لا جـدال فيها من دون اللجـوء إلى التجربة، بل لن تكون إلا علاقات بين الأفـكار... الحدس العقلاني الذي استحضـره العقلانيـون، والذي من شأنه أن يجعلنا نفهم أشياء معينة على أنها صحيحة بلا شك من دون الحاجة إلى التجربة، لن يكون مصدراً صحيحاً للمعرفة، وأي ميتافيزيقيا في الأساس ستكون موضع شك.

بنـاءً علـى هذه المواقف، يذهب هيوم إلى حد التشكيك في فكـرة وجود علاقة سببية في العالم: فكرة أن هناك علاقات بين السبب والنتيجة ستكون مجرد عادة للعقل تجعلنا نربط بعض الظواهر لأنها تحدث لمتابعـة بعضهـا بعضاً بشكل منهجي خـلال الوقت المخصّص لتجربتنا. وبالمثل، فـإن قوانين الطبيعة التي وضعهـا العلم ستكـون مجرد طرق ملائمـة لوصف الانتظام الـذي لاحظناه حتـى الآن. إن رؤية علاقات الضـرورة بـين الأسبـاب والنتائج سيكون أمـراً خاطئاً: مثل هـذه الروابط للضرورة لا تُعطـى لنا أبداً في التجربة. في الأساس، ما هو موجود بالفعل هو مجرد فسيفساء من حقائق معينة من دون أي علاقة بينها، والباقي (القوانين، العلاقات بين السبب والنتيجة) موجودة فقط «في الرأس»...

بعبـارة أخرى، لا يقبل هيوم أن الاستقراء يمكن أن يكون مصدراً للمعرفة. من خلال ملاحظة وقائع معينة، من المستحيل معرفة قانون عام، ناهيك عن قانون الضرورة. نرى الشمس تشرق كل صباح، ونتوقع حقيقة أنها ستشرق مرة أخرى غداً، لكنها ليست أكثر من ذلك: ترقبٌ قائم على عادةٍ مكتسبة. هذا شك راديـكالي إلى حد ما، وسـيرى بعضهم أنه تقليصٌ للعبثية: لا يمكن أن تكـون التجريبيةً نهاية المطاف إذا أدّت إلى مثل هذا الشك الجذري وأدانت كل أشكال المعرفة...

بعـد ذلـك يمكننا توجيه انتقادات مختلفة للأفـكار التجريبية. فكرة أن السببيـة تقوم ببساطة على التعاقـب هي فكرة تبسيطية بعض الشيء (على سبيل المثال، كل نَفَس أتنفّسه يتبعه آخر، لكنني لا أستنتج قانونـاً عامـاً من هذا لأننـي أعرف أن أنفاسـي ستتوقف يوماً مـا، وأحياناً بعكس ذلـك، لا أحتاج إلا إلى ملاحظـة واحدة لاستنتاج علاقة السبب والنتيجة). إن إمكانيـة اكتساب عادةٍ ما على أساس الملاحظات المنتظمـة تفترض أنه يوجد لدينـا ذاكرة موثوقة، لكـن ملاحظاتنا لا تخبرنا ما مـدى موثوقية ذاكرتنا، وفكـرة أن كل المعرفـة تأتي في نهاية المطاف من البيانات الحسّاسـة المستمدة من المعرفة: من حقيقة أننا كائنـات حيـة لها أعضـاء حسية... وبعبارة أخرى، يبـدو أننا نحتاج في وقت أو آخـر إلى الحد الأدنى من الاستقـراء أو المسلّمات أو المبادئ المنظمة، إلّا أن يكون عدمياً تماماً. أخيراً في حالة الرياضيات، قد يشك المرء في أن النظريات ليست سوى معرفة بمفاهيمنا الخاصة: ألا يمكننا إذاً أن نتفاجأ من نتيجة البرهان؟

نظرية كانط (Kant):

مـن ناحية، يتـذرع العقلانيون بحدس عقلاني قد يبدو غامضاً بعض الشـيء ويصعب تسويغه، ومن ناحية أخرى، تؤدي التجريبية السليمة إلى شكٍّ جذري يهدّد بإسقاط صرح المعرفة بأكمله. كما أن التقدم العلمـي يدعو إلى التساؤل حول أفكار الأخلاقٍ والحريـة، التي يظل فلاسفة التنوير مرتبطين بها (خاصة في مجـال الفلسفـة السياسية، التـي يحاولون إيجادها في المبـادئ العقلانيـة): إذا كان العالم ليس سوى جسيمات متحركة، فستحكمه قوانين حتمية، فما هو المكان الذي تبقى فيه حرية الإنسان؟ يمكننا أن نقول إنه في هذه الحقبة فلسفة التنوير المتفائلة بحزم تجاه قوة العقل في أزمة، لأن العقل يُخفق في تسويغ نفسه، والانقلاب على نفسه، ويجعلنا في خطر أن يقودنا إلى العدمية.

سيحـاول كانـط التغلُّـب على هـذه الأزمة باقـتراح طريقة للتوفيق بـين هذين النهجـين، التجريبي والعقـلاني: في «نقـده للعقل المحض»، سيحاول تجديـد الميتافيزيقيا بعد الانتقـادات المدمرة لهيوم، التي أيقظته من سباته العقائدي وفق لسان حاله.

يميـز كانط الافتراضـات حول العالم، التي يسميها التركيبية، والافتراضات التي هي علاقات أفكار أو علاقـات بـين المفاهيم أو تفسير لها فحسب، وهو ما يسميه التحليلي، مثل هيوم تماماً. يمكننا بعد ذلك أن نقـول إن الفرضيـة التجريبيـة ترقى إلى التأكيـد على أن كل ما هو تركيبـي (كل شيء في نظام معرفة العـالم) معروفٌ بالتجربة، وفقط ما هو تحليلي (شرح مفاهيمنـا) يمكن معرفته مسبقاً من دون اللجوء إلى التجربة.

سيدافـع كانـط عن فكـرة أن بعض الحقائـق التركيبية معروفة مـن دون اللجـوء إلى التجربة، مثل العقلانيين وبعكس التجريبيين. نتحدث بلغة خاصة بالتركيبية الأولية. لكن بالنسبة إلى كانط، هذه حقائق محدّدة للغاية: فهي لا تتعلق بواقع يتعذر الوصول إليه، بل بظروف التجربة ذاتها.

لا يمكننـا اكتسـاب المعرفـة عن العـالم إذا لم يكن لدينـا أولاً حدس المكان الذي يسمـح لنا بتحديد الظواهر، أو حتى مفهوم السببية الذي يسمح لنا بربطهما معاً. بالنسبة إلى كانط، الهندسة أو حتى مبدأ السببيـة هو ما يعطـي شكلاً للتجربة. دعنا نقُل، إنها أطر فرضتهـا عقولنا والتي تجعل من الممكن ترتيب الظواهر في تمثيل متناسق للعالم. إن تمثيلاتنا ليست استقبالاً سلبياً للبيانات كما اعتقد التجريبيون، إنها أساسات تستند إلى هذه الأحاسيس، والمفاهيم والحدس المسبق التي تمنحها شكلاً.

باختصار، لا يمكن أن تكون هناك تجربة للعالم من دون موضوع يفرض شكلاً على الظواهر: بالنسبة إلى كانـط، إنها تنفيذ «ثورة كوبرنيكيـة» تضع الموضوع (وليس العالم) في مركز المعرفة، ونسبية أي تمثيل للموضوع (الطريقة التي أثبتت بها مركزية الأرض هي وهم بناءً على وجهة نظرنا الخاصة).

هذا يجعل من الممكن الخروج من أزمة فلسفة التنوير. لم يعد هناك أي تناقض بين الحرية والحتمية، على سبيل المثال، ما دامت الحتمية لا تتعلق بالواقع الذي لا يمكن الوصول إليه كما هو، ولكن فقط الشكل الأولي لتمثيلاتنا العلمية.

يمكن التعرف على هذه «الأطر» التي تسمح بتشكيل التجربة من خلال الحدس العقلاني السليم، ببساطـة عـن طريق التفكير ليس في محتـوى تجربتنا، ولكن في حقيقة التجربـة نفسها، في شكلها أو حتـى في شروط إمكانية هـذه التجربة، ولذلك فهي مسألة معرفة مسبقـة (بغض النظر عن تجارب معينة). لكن الأمر لا يتعلق بالحقائق التافهة أو مجرد ربط الأفكار كما يعتقد التجريبيون: إنه يتعلق بالتركيبية المسبقة.

إذن فهذه طريقةٌ مثيرة للاهتمام للجمع بين التجريبية والعقلانية التي ستعرف تأثيراً هائلاً، لا يزال حتـى يومنا هذا. لكـن هذه ليست بالضرورة النهايـة. ترتبط فلسفة كانط ارتباطاً وثيقـاً بفيزياء نيوتن. علـى سبيـل المثال، يعتقد أن الهندسـة الإقليدية المستخدمـة في هذه الفيزياء هي تركيبيـة مسبقة، وأنها إطار ضروري لتمثيلاتنا، لكن التطورات في الفيزياء، لا سيّما النسبية، ستظهر أن الهندسة غير الإقليدية هـي في نهاية المطاف أفضل وصف للفضـاء المادي للعلوم... بالإضافة إلى ذلك، فإن بعض الأعمال المهمة الأخرى حول أسس الرياضيات والمنطق، في القرنين التاسع عشر والعشرين، ستدفع بعضهم إلى النظر في النظريات الرياضية بطريقة مختلفة، مثل أنظمة البديهيات المُعتمدَة بموجب العرف. كل هذا سيؤدي إلى

تجديـد الأفكار التجريبية في النصف الأول من القرن العشرين (حركة التجريبية المنطقية، التي سيجري انتقادها لاحقاً، مما أدى إلى تجديد الميتافيزيقا...).

وتبقى الحقيقة أن هذه النقاشات حول أسس المعرفة العلمية، إذا استمرت اليوم بطريقة أكثر تعمقاً، فقد تأسست في الفلسفة (كما تثبته الروابط العديدة في هذه المقالة ومقالات أخرى في المدونات).

خاتمة:

فلسفـة التنويـر ترث مباشرة من الثورة العلمية. على الرغم من اختلافهم حول أسس المعرفة، إلّا أن كلّاً مـن العقلانيـين والتجريبيين يشتركـون في التأكيد على أهمية المعرفة العلميـة والتجريب، واستخدام الشـك والعقـل مقابل الدوغمائيـة. هذه هي الجوانـب التي سمحت بتحـرّر الفلسفة والعلـم من السلطة الدينيـة، وكان لذلك عواقب تتجاوز كثيراً العالم الفكـري والعلوم: يعيش معظمنا اليوم في أنظمة سياسية وقانونيـة مستوحـاة من الفلسفة السياسية في تلك الحقبة، قد لا تكون هـذه الأنظمة مثالية، لكن يجب ألّا ننسـى أننا مدينون للمبادئ المنهجية (التفكير النقـدي والتركيز على التجربة) التي سمحت لها اليوم أن توضع موضع التنفيذ.

برأيي المتواضع، في هذه الأوقات التي غالباً ما يجري التساؤل فيها عن مكانة العلم والدين في المجتمع (ربمـا بحق في بعض الأحيان، لكن أيضاً بطريقة غير عقلانيـة في أحيان أخرى) وعندما يتغلب رد الفعل العاطفـي أحيانـاً على التفكير، يمكن أن يكون جيداً أن نتذكر هـذا الدَّين وتعزيز الفكر التقدمي والنقدي الموروث من عصر التنوير.

المصدر:

http://philosophiedesscience s.blogspot.com/2016/01/la-philosophie-des-lumieres-empirisme.html.

فلسفة الحداثة وجدليتها [1]

تأليف: ثيلما زد لافين
ترجمة: علي عيسى داود •

ثيلما زد لافين (Thelma Z. Lavine): فيلسوفة وأستاذة وكاتبة أمريكية، متخصصة بشكل رئيس في مجالات القرن التاسع عشر والعشرين، وخاصة كتابات جون ديوي. قامت بتدريس دورات سلّطت الضوء فيها على العلاقة بين الفلسفة وموضوعات أخرى مثل الاقتصاد والتاريخ والأدب والثقافة الأمريكية المعاصرة.

الملخص:

يمكن الآن أن ندرك فلسفة هابرماس (Habermas) الاجتماعية في هياكلها المعارضة ومعناها الرمزي. يجد تكرار معارضته البنيوية تعبيره في الرمزية التي تسود كتابه **خطاب الحداثة الفلسفي** (*The Philosophical Discourse of Modernity*)، في التعارض بين أسطورة ديالكتيك التنوير المرعبة والخيال التعويضي في المسار الذي يجب اتباعه الآن. الأمر الأهم بالنسبة إلى ثقافة الحداثة الفكرية هو إهمال دراما الفلسفة العظيمة في زمننا بمحوها من طرف هذا الفيلسوف المحترم. هذه هي الدراما التي سببها الصراع الديالكتيكي، الذي اندفع إلى ذروته في القرن العشرين، بين عقل التنوير وخصمه التنوير المضاد. الصراع بين هاتين المجموعتين الفلسفيتين يُكسَر في حروب هذا القرن الكبرى. وهكذا ضاعت دراما الفكر الفلسفي وتطوره التاريخي في هذا القرن، و**خطاب الحداثة الفلسفي** لم يكتب

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للمقال: « Philosophy and the Dialectic of Modernity »

بعـد. إن نصَّـه، حالما يتخلّص من شـدة العداوات الأيديولوجيـة ومحوها، والتستر علـى اللّف والدوران، سيوفّر في الوقت نفسه الأساس المطلوب للفلسفة الاجتماعية والمجتمع العادل: إنه الإطار الفلسفي للحداثة نفسها التي هي أساس كل الفلسفات الحديثة، في ديالكتيك التنوير والتنوير المضاد الآخر.

تحظـى فلسفة جرجـن هابرماس الاجتماعيـة، الفيلسوف البـارز وأستاذ الديالكتيـك في عصرنا، بجاذبية فورية لدى الفلاسفة الأمريكيين، الذين درسوا تاريخ الهجرات البروتستانتية إلى العالم الجديد بحثـاً عن الحرية الدينية. ودرسـوا أيضاً الآباء المؤسسين الذين وضعوا دستـوراً للجمهورية الحديثة التي بشَّـر بها توماس جِفرسون في إعلان الاستقلال الذي نادى بعالمية المسـاواة الإنسانية والحقوق الطبيعية؛ ودرسـوا أيضـاً الفلسفة الاجتماعيـة البراغماتية الأمريكيـة، حيث تغدو مبادئ التنويـر في الديمقراطية والعلوم عمليات اجتماعية معيارية.

إن جاذبيـة هابرماس للفلاسفة الأمريكيـين المثقّفين منذ زمن طويل بتقاليـد التنوير هي أنه صوت يتحدث عن العقل والعدالة. إنه يقف فلسفياً باسم «إعادة تأهيل التنوير» في مواجهة أنماط الفكر الحالية المختلفة المنخرطة في تقويض التنوير. وقد حظي هابرماس بالثناء على نطاق واسع لموقفه القوي الحاسم كمفكـر ألماني ضد الحركة النازيـة والمحرقة التي ارتكبتها، وضد أي عمليـات تطويق تحريفية تسعى إلى إخفاء تلك الفظائع. يُمتدَح هابرماس أيضاً لنبذه تواطؤ مارتن هايدجر مع النازية وتراجعه إلى التصّوف اللغـوي. ويُمتدَح أيضاً لانتقاده الشديد لحملة ما بعـد الحداثة التي تستهدف إنهاء الفلسفة. أحد الأشياء الفلسفية ذات الأهمية هو التقدير الذي حظي به نضال هابرماس الراهن من أجل «إعادة تأهيل» التنوير بتأمينه، وإن كان بطريقة غير عصرية، على أساس متين عبر سياسة ديمقراطية في النقاش التداولي.

في مواجهة تعددية الأبعاد في توافق هابرماس المتصور مع الفلاسفة الأمريكيين، بوصفهم حاملين للثقافة ومحللـين لتقليـد التنوير، يأتـي الإدراك الصادم بأن جاذبيـة هابرماس قد أُسيء فهمهـا. تحدث الصدمة مع اكتشاف أن حديث هابرماس للفلسفة في **خطاب الحداثة الفلسـفي** يبدأ بمناقشة الفلسفة في العصر الحديث مع هيغل (Hegel) ولا يجد مكاناً لتقليد فلسفة التنوير. كيف أمكن لهابرماس أن يمحو تقليد التنوير من نصه في النقاش الفلسفـي للعصر الحديث؟ وفي ضوء هذا المحو لفكر التنوير، كيـف تمكّن الفلاسفة الأمريكيون أن يخطئـوا في تفسير مشـروع هابرماس «لإعادة تأهيل التنوير»، بما يبدو أنه نص جِفرسون الفرعي للعقل الكوني وتعزيزه لدى ديوي في الديمقراطية التواصلية؟ كيف، إذن، تمكن هابرماس، بعد حذف التنوير من عرضه العام للفلسفة الحديثة، أن يلجأ على الرغم ذلك إلى لغة التنوير الخاصة بالعقل والتواصل والعالمية والديمقراطية؟

يجـب أن يكتشـف البحث بعض الإجابات عن هـذه الأسئلة في شباب هابرماس الناشئ من الماضي النـازي الحديـث، ويشق طريقـه من فظائع الحـرب العالميـة الثانيـة إلى الرؤية الاشتراكيـة في مدرسة فرانكفـورت بمزيجهـا الفعال من ماركس وفرويـد وويبر. كانت **جدلية التنوير** لـدى هوركهايمر وأدورنو (Horkheimer and Adorno)، ذات أهميـة خاصة، صوّرت بشكل أسطوري هيمنة التنوير الرأسمالية على الطبيعة كمصدر مخيف في النازية: تتحول الهيمنة على الطبيعة إلى هيمنة وقمع للبشر، وفي النهاية إلى قمعهـم الذاتي في هيمنة النظـام الفاشي السياسية والاجتماعية عليهم. لم يعـد هوركهايمر وأدورنو

إلى ألمانيا من ملاذهما في أمريكا الرأسمالية إلّا لمواجهة يأس ما بعد الحرب في رؤيتهما السياسية. من الممكن أن نرى الخط التطوري اللاحق لمسيرة هابرماس كبحث فلسفي عن عقلانية مستعادة للمجتمع في شكل إجماع ديمقراطي إجرائي وغير موضوعي وتواصلي شامل. في هذه الطريقة، سيحتفظ هابرماس من ديالكتيك التنوير بتوجيه اتهام رهيب إلى أن مبادئ التنوير الاقتصادية والسياسية تتحول إلى هيمنة فاشية، في حين سيحتفظ أيضاً ببقية منقذة من الأمل الاشتراكي في مدرسة فرانكفورت.

استجابة للاهتمام الفلسفي واسع النطاق باللغة ودخولها إلى الدوائر الفكرية الألمانية، يمضي هابرماس قدماً باكتشاف خارق مفاده أن اللغة نفسها هي الأساس الذي يحتاجه. هذا هو ادعاء هابرماس المعروف جيداً أنه يوجد في الكلام «دائماً كان هناك بالفعل»، قبل أي اعتبارات نظرية، أربعة ادعاءات للصحة يجب «أن تُسترَدّ» في التبادل البشري للغة الذي يسعى إلى «التوصل إلى تفاهم».

وفي كتابه الضخم المكوَّن من مجلدين، **نظرية الفعل التواصلي** (*The Theory of Communicative Action*)، بدأ فيه البناء على تمييزه الجديد بين اللغة الأداتية والتواصلية لتطوير مفهوم مجتمع يتكون من النظم الاقتصادية والحكومية الغربية السائدة، يستخدم لغة العقلانية الأداتية بغرض التنوير؛ في تعارض مع عالم حياة المجتمع المدني، الذي يُعبَّر عنه بلغة التفاهم المتبادل بين الذوات التي تعزز مجتمعات الخطاب الديمقراطي الحر والمفتوح. في نهاية كتابه **نظرية الفعل التواصلي** بنى هابرماس فلسفة مجتمع يقتبس كثيراً من مفهومه في «النظام» من عالم الاجتماع الوظيفي تالكوت بارسونز (Talcott Parsons) في أمريكا ونيكولاس لومان (Nicholas Luhmann) في ألمانيا. ومع ذلك ليس مستغرباً أن نلاحظ أنه بقدر ما وجد هابرماس طريقه لقبول الأنظمة الاقتصادية والسياسية الغربية في نموذجه الأخير للمجتمع، فقد فعل ذلك من دون أن يعترف بالواقع التاريخي لتقليد التنوير الذي اشتقت منه تلك الأنظمة. وهنا نصل إلى محو مذهل ومميت. محا هابرماس في نصه من الوعي التاريخي الرؤية الفلسفية للديمقراطية الليبرالية، التي حاربت من أجلها ثورات التنوير التحويلية في 1688 و 1776 و 1789 في إنكلترا وأمريكا وفرنسا.

إن العنف الفكري لمثل هذا المحو يستدعي التوضيح والتفسير. إن محو التقليد الفلسفي للتنوير، فقط لدمج العناصر الرئيسة في هذا التقليد من دون تحديد هوية يجب أن ينبع من اهتمامات محددة مهمّة. إن إعادة كتابة الفلسفة السياسية الغربية على المحك. هل يجب أن تعاد كتابتها لتعكس الفكر السياسي الاشتراكي المناهض للتنوير؟ أم تعكس اهتمامات ألمانيا ما بعد الحرب في تلطيف ماضيها الفلسفي وتأكيد مكانتها في التاريخ؟ أم التأكيد مع هايدجر (Heidegger)، «عندما يريد [الآخرون] أن يتفلسفوا يتكلمون الألمانية»؟

ماذا، إذن، عن التفكير الفلسفي في العصر الحديث؟ كيف أشرك تقليد التنوير في علاقته بفلسفة الحداثة؟ في مقدمة كتابه **خطاب الحداثة الفلسفي**، يتعهد هابرماس «بإعادة بناء خطاب الحداثة الفلسفي هنا خطوة بخطوة» لمواجهة تحدي ما بعد البنيوية.

إنه لأمر مدهش أن نكتشف على الفور أن إعادة البناء التدريجي لفكر الحداثة الفلسفي يبدأ بِـ هيغل. يجري القضاء على التقليد الفلسفي التنوير السابق، بجذوره التاريخية العميقة في الماغنا كارتا والتعبير عن نفسه في فلاسفة التنوير البريطانيين والفرنسيين العظماء في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

ومع ذلك، تظهر الرومانسية بمظهر صعود «المزاج الحداثي» الجمالي، الذي يفسد كل شيء معياري، وبالتالي ينذر بتطرف ما بعد الحداثة الفرنسي.

المسرح الآن مهيأ لـ هيغل وبداية الفلسفة الحديثة:

«كان هيغل الفيلسوف الأول الذي طوَّر مفهوماً واضحاً للحداثة».

يجادل هابرماس أن هيغل، بما أنه الأول الذي فتح المشكلة الفلسفية للحداثة والأول الذي أشار إلى أن الحداثة يجب أن تخلق معياريتها من ذاتها، يمكن أن يُنظر إليه بشكل مناسب أنه يمثل بداية الفلسفة الحديثة.

لكن هابرماس يمنح هيغل تمييزاً آخر. في كتابات هيغل الشاب، يكتشف هابرماس طريقاً إلى الفعل التواصلي والذاتية المشتركة والتنظيم الذاتي الديمقراطي للمجتمع داخل الروح الحية للجماعة المسيحية الأولى. يقر هابرماس بأن «هيغل لم يسلك هذا الطريق، لأنه» أُجبر «في» العصر الحديث «على التخلي عن هذا اللجوء إلى الدين، ولأنه «كان عليه أن يرى أن الشكل الرأسمالي للتجارة الاقتصادية قد أنتج مجتمعاً حديثاً». لكن هل كان هذا خياراً ذا مغزى بالنسبة إلى هيغل؟ كيف يمكن أن تُنسب إعادة البناء المراوغة هذه إلى المسار القديم إلى ديمقراطية هابرماسية راديكالية متداخلة إلى هيغل الذي يقود المسار الصحيح بالضبط بعيداً من الديمقراطية الراديكالية؟ ومع ذلك، فإن «المسار الذي لم يُتخَذ» يسير مثل الفكرة المهيمنة في كتاب **خطاب الحداثة الفلسفي** كلّه، الأمر الذي يشير إلى أن المسار لم يضِع لكنه لم يُسلك بعد، وهو طريق إلى مجتمع ينظم نفسه بالذات التبادلية غير القسرية في الديمقراطية الراديكالية.

الميزة الثالثة التي يمنحها هابرماس لِـ هيغل هي اكتشاف المعيارية في الحداثة. «المصدر الوحيد للمعيارية الذي يقدم نفسه هو مبدأ الذاتية...»

يقول هابرماس: «الذاتية مصطلح أحادي الجانب». إنه أيضاً تحقيري، وقد طور بمهارة مفهوم «الفلسفة المتمحورة حول الذات» و «فلسفة الوعي» مع الدلالات الاستفزازية المتمثّلة في التقييد والتحيز والتحيز الشخصي والعزلة والحصرية.

حاول هابرماس أن يقودنا إلى رؤية الفلسفات الحديثة من عصر التنوير الديكارتي إلى نظرية التنوير المضاد المثالية الهيغلية وذريتها الفلسفية محاصرة بالذاتية، التي تنعكس في مفهوم الذات والموضوع في المعرفة، ونمطاً هادفاً وذاتياً للعلاقة بالأشياء وفي لغة العقلانية الأداتية. قد يُنظر الآن إلى مبدأ الذاتية عند هابرماس أنه قد تجاوز ما قبله ودمّر فلسفة التنوير الكلاسيكية بأكملها من ديكارت إلى كانط، وكل «الفلسفة المثالية نفسها»، بما في ذلك هيغل. كيف نفسر الاجتياح المدمر لمبدأ الذاتية الذي يشوّه هابرماس به كل فلسفات العالم الحديث؟ يبدو أن الإجابة اللافتة للنظر هي إخفاقهم في معالجة وإشراك مبدأ التبادلية ولغة الفعل التواصلي، لكن يمكن للمرء أن يلاحظ أنه بتسوية التقليديين على النحو الذي يحكمه مبدأ الذاتية، يخفي هابرماس نقاط القوة الموضوعية في التنوير ونقاط الضعف الموضوعية في التنوير المضاد.

في عام 1980، وجد هابرماس أن المناخ السياسي متأجج بانتشار التشاؤم والسلبية، لا سيما في شكل ما بعد الحداثة. يُخضع هابرماس ستة نصوص نموذجية لما بعد الحداثة لدراسة تفصيلية شاملة ليكشف، بلا قصد، أن ما بعد الحداثة ليست مجموعة منشقّة عن نيتشه فحسب، بل تأتي من داخل تقليد التنوير

المضاد نفسه أيضاً. يستغل كتّاب ما بعد الحداثة الأفكار والصور لدى مجموعة التنوير المضاد: إعلاء شأن الإرادة والروح والخيال والإبداع على العقل؛ البحث الرومانسي عن الذات والجماعة في ماضٍ قديم وآخرة صوفيـة؛ ازدراء التنوير المضـاد للعالمية العقلانية، لصالح الفرد المستقل عقلانيـاً، وقواعد القانون العام والموضوعيـة العلمية. باستغلال هذه السمات الخاصة بالتنوير المضاد، يهدّد أنصار ما بعد الحداثة بعدم ترك أي أرضية يمكن أن يبني عليها هابرماس فلسفة اجتماعية. لقد عادت دجاجات مكافحة التنوير إلى المنزل لتقيم فيه.

ومـع ذلـك، فإن سيـاق العالم الحقيقـي هو سياق الحـرب الباردة. في نهايـة كتابه، **خطـاب الحداثة الفلسفي**، ينطلق هابرماس من تعقيداته الفلسفية المجرّدة إلى نقد لاذع مثير للجدل ضد «عملاق الرأسمالية العالمية»، بالإضافة إلى محاولته مرة أخرى إصلاح الماركسية في أواخر القرن العشرين، وأخيراً يصرخ: «من غير أوروبا يمكنه أن يستمد من تقاليدها هي بالذات بصيرة الرؤية طاقتها وشجاعتها...ليكوّن عقليتنا.»

بـين الحقائق والمعايير: مسـاهمات في نظرية خطاب القانـون والديمقراطية (*Between Facts and Norms: Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy*)، كتاب ظهر في غضون ثلاث سنوات من انهيار الاتحاد السوفييتي.

لقـد جرى تحويل الصراع بين النظم الاقتصادية والقانونية وعـالَم الحياة الهوسرلي إلى «التفاعل» بـين المؤسسـات المنظمـة رسمياً في النظـام السياسي والتنظيم غـير الرسمي للمجتمع المـدني، مع نشره المجموعـات الخاصّة وأنماط وسائل الإعلام الجماهيري. يحـدث التفاعل بين النظام السياسي والمجتمع المـدني عـبر انتشار مراكـز السياسة التداولية في المجتمـع المدني القادرة على إشراك الـرأي العام. على الرغـم مـن أن مسؤولية اتخاذ القـرار تقع على عاتق الإجـراءات القانونية المؤسسيـة، إلّا أن المجال غير الرسمـي للممارسـات الديمقراطيـة التداولية هـو الذي يتحمـل المسؤولية الحاسمة عـن تحديد وتفسير المشكلات الاجتماعية فيما يتعلق بالمسائل القانونية.

الآن، في عـام 1992، في تأملـه لأمريـكا في وضـع العـالم الحقيقـي الـذي سقطت فيـه الاشتراكية السوفييتيـة، يهاجم هابرماس «الطرف الذي يعدُّ نفسـه منتصراً» لأنه فقد فرصة «المضي قدماً في مهمة فرض قيود اجتماعية وبيئية على الرأسمالية على المستوى المذهل للمجتمع العالمي.» ومستندين في تفكيرهم إلى النظرية «غير المحتملة» في القانون الطبيعي الحديث، يقول إن المجتمعات الغربية فقدت توجهها وثقتها بنفسهـا أمام خلفية مشـكلات «مرعبة». ومع ذلك، فإن الاضطرابات التي تسببها الديمقراطيات الغربية التـي يـرى أن لها مصدراً أعمـق: الشعور بأنه «في عصر السياسة العلمانيـة تماماً، لا يمكن الحفاظ على سيادة القانون الحديثة أو الحفاظ عليها من دون ديمقراطية راديكالية»، وأنه في غيابها، لا يمكن أن يكون هناك إرجاء للاضطراب ولا «تعويض» اجتماعي.

هـذه الصـورة القاتمة للقلق الاجتماعـي، والضعف في مواجهة المشكلات التي تبـدو مستعصية على الحـل، والشعور بالذنب بسبب الخلاص الذي لم يتحقق، تنذر بمستقبل كارثي للورثة الغربيين المنتصرين لعصر التنوير وعودة تنذر بالخطر وتحقيق الرؤية الأسطورية في **جدل التنوير**.

ملاحظات ختامية

هـل نجح هابرماس في عزمه النبيل على إيجاد نقطة أرخميدس، وأساس للفلسفة الاجتماعية والمجتمع؟ يدرك هابرماس أن الكوكبة الفلسفية للتقليد الهيغلي المناهض للتنوير، المرتبطة بأولوية الإرادة المتغيرة تاريخياً ورفض المعيارية العقلانية للتنوير، لا يمكنها أن تسفر عن أساس للفلسفة الاجتماعية، على الرغم من جهوده لتمثيل التقليد الألماني بأنه مصدر الفلسفة الحديثة وأصلها.

يتكيف هابرماس مع هذا الاعتراف بتقديم إستراتيجيتين: هو ينكر الأهمية الفلسفية لكل من التنوير والتنوير المضاد بوصفهما فلسفتين فاشلتين، وقعتا في شرك الوعي الذاتي. وتتمثل إستراتيجيته الثانية في أخذ المنعطف اللغوي إلى الاكتشاف في كلام مجموعة من ادعاءات المصداقية العالمية وبناء تمييز بين لغة التواصل للفهم ولغة الوسيلة الهادفة. من البنية اللغوية المعارضة، ينبثق الهيكل الاجتماعي المعارض بين النظام وعالم الحياة، بين الاتحاد المنظم وظيفياً والترابط غير الرسمي للمجتمع المدني، الذي يجري تمكينه عبر الديمقراطية التوافقية والتداولية. لكن كيف يمكن لتحقيق الإجماع الفوضوي العائم والخالي من القواعد والمعايير للديمقراطية الإجرائية التداولية أن يحمي حقوق الإنسان، ويؤكد المثل السياسية العالمية، أو يوفر أساساً للفلسفة الاجتماعية والمجتمع العادل؟ يبدو أن الإجابة الوحيدة هي أن نقد السياسة العامة المؤسسية، لا يخدم الديمقراطية التداولية للوظيفة الفلسفية المتمثلة في تأكيد ودعم أساس الفلسفة لدى هابرماس، بل بدلاً من ذلك تعمل على تقويض النظام الاقتصادي الرأسمالي والديمقراطية الدستورية الغربية لإفساح المجال لحركة نحو الاشتراكية في شكلها المُعاد إحياؤه كـ «تنظيم ذاتي ديمقراطي» من أجل «أشكال الحياة المحررة». لم ينتج هابرماس أساساً للفلسفة الحديثة، بل قدم مكاناً مناسباً للمؤمنين الذين يتمسكون بالتطلعات الاشتراكية بعد السقوط.

يمكن الآن إدراك فلسفة هابرماس الاجتماعية في هياكلها المعارضة ومعناها الرمزي. يجد تكراره للمعارضة البنيوية تعبيره في الرمزية التي قد يُنظر إليها بأنها منتشرة في كتابه **خطاب الحداثة الفلسفي**: التناقض بين الأسطورة المرعبة في ديالكتيك التنوير والخيال التعويضي في المسار الذي لم يُتخذ بعد.

الأهم بالنسبة إلى الثقافة الفكرية للحداثة هو إهمال هذا الفيلسوف المحترم، بمحو الدراما العظيمة للفلسفة في عصرنا. هذه الدراما التي سببها الصراع الديالكتيكي، الذي اندفع إلى ذروته في القرن العشرين، بين عقل التنوير وخصمه التنوير المضاد، الصراع بين هذين البرجين الفلسفيين الذي انكسر في الحروب الكبرى في القرن العشرين.

وهكذا ضاعت دراما الفكر الفلسفي في القرن العشرين وتطوره التاريخي. الخطاب الفلسفي للحداثة لم يُكتب بعد. إن نصه، حالما يُحرَّر من صلابة العداوات الأيديولوجية، ومحوها، وإخفاء المواربة، سيوفر في الوقت نفسه الأساس المطلوب للفلسفة الاجتماعية والمجتمع العادل: إنه الإطار الفلسفي للحداثة نفسها التي هي أساس كل الفلسفات الحديثة، في ديالكتيك التنوير والتنوير المضاد الآخر.

المصدر:

https://philpapers.org/rec/LAVPAT-6.

الحداثة وفكرة التَّقدُّم [1]

تأليف: أنغلوس موزاكيتيس
ترجمة: رزان يوسف سلمان •

أنغلوس موزاكيتيس (Angelos Mouzakitis): أستاذ مساعد في علم الاجتماع، جامعة كريت، اليونان.

يهـدف هذا البحـث إلى إظهار الدَّور المركزيِّ الذي يحتلُّه مفهوم التَّقـدُّم، على نحو صريح وضمنيٍّ، في النَّظريَّـة الاجتماعيَّة، وذلـك فيما يتعلَّق بالتنظير وفهم الحداثة. كما أنه يطـرح تساؤلاً عمَّا إذا أمكن التَّفكير في الحداثة من دون الاعتماد على بعض التَّفسيرات لمفهوم التَّقدُّم، في الوقت الذي يُعاد النَّظر فيه في المركزيَّة الأوروبيَّة، ومركزيَّة اللوغوس،[2] ويُشَكك بادعاءات السِّيادة جميعها تقريباً بمنهجيَّة صحيحة.

يمكـن القول إن موضوع «التَّقدُّم»، جنباً إلى جنب مع مفهوم «الانحدار» المكمِّل له، يُعَدُّ مكوِّناً أساسيَّاً للخطابـات المتعلِّقـة بالحداثة؛ كما لعب دوراً رئيساً في تشكيل النَّظريَّـة الاجتماعيَّة. اعتمد أوغست كانط (Comte) وإميـل دوركايم (Durkheim) بطُـرُق مختلفة على فكرة التَّقـدُّم، وينطبق الأمر نفسه على التَّفسـيرات الماركسيَّـة للتغيير الاجتماعيِّ. وحتـى في فترة لاحقة، تتناول النَّظريـاتُ الاجتماعيَّةُ الحداثةَ مـن منظور التَّقدُّم، وكان تالكوت بارسونز (Parsons) نموذجاً مثاليَّاً في هذه النَّاحية. إضافة إلى ذلك، فـإن الخطابات النَّظريَّة التي تتبنَّى موقفاً نقديَّاً أو حتّى معاديـاً لمشروع الحداثة، تتساءل غالباً عن فكرة التَّقـدُّم، وتُنسَـج حول تمثيل الحداثة من حيـث الانحدار والتَّراجع إلى اللامعقـول، كما في **جدل التنوير** (*Dialectic of Enightment*) لـ ثيودور أدورنو (Adorno) وماكس هوركهايمر (Horkheimer).

• مُترجمة سوريَّة.

1) العنوان الأصلي للمقال: « Modernity and the Idea of Progress »

2) مركزيَّـة اللوغوس، مصطلح من ابتـكار الفيلسوف الألمانيِّ لودفيغ كلاغز، ويعني نزعة خطاب مـا للانغلاق في منطق لغته وعدّه نموذجاً مرجعيَّاً. راجع: **المعجم الموحَّد لمصطلحات الآداب المعاصرة**، إصدار المنظَّمة العربيَّة للتربية والثقافة والعلوم، 2015. (المُترجِمة)

يمكـن القول إن مجاز «التَّقدُّم» يعلِّم التَّمييز بين المجتمـع (Society)، والمجتمع الاشتراكيِّ الموحَّد، (Community)،[3] وهـو أيضاً كامنٌ في تنظير يورغين هابرماس (Habermas) الحديث للمجتمعات من حيث الأنظمة وعوالم الحياة. أخيراً، يتابع البحث السُّؤال المتعلِّق بإمكانية فصل نظريَّة الحداثة جزئيَّاً عـن فكـرة التَّقدُّم، من خلال تقييـم نقديٍّ لعمل شموئيـل أيزنشتـات (Eisenstadt) **الحداثـة المتعدّدة** (*multiple modernities*)، وتنظـير بيـتر فاغـنر (Wagner) للحداثـة، وذلـك في ردودهـم المُعطاة للإشكاليَّات الأساسيَّة.

تقديم:

عـبَّر بيتر فاغنر عن وجهة نظر مشترَكة على نطاق واسع حين كتب إن الحداثة «كانت دائماً مرتبطة بالتَّقـدُّم»،[4] لأن الإيمـان بالتَّقـدُّم اللانهائـي يُحـدَّد غالبـاً على أنه أحـد الخصائـص الرَّئيسة لعصر التنوير.[5] يمكن القول إن على المؤلِّف استخدام كلمة «مرتبطة» بعناية في هذا السِّياق لتجنُّب أي ادعاءات قوية تتعلَّق بالتطابق المحتمَل بين مفهوميِّ الحداثة والتَّقدُّم، مع الإشارة في الوقت نفسه إلى توافق جوهريٍّ معيَّن بين «المصطلَحين».

مع ذلك، هناك القليل من الشَّكِّ في أن فكرة «التَّقدُّم المتأصِّل وغير المحدود» التي حلَّت تدريجياً مكان إيمـان القرون الوسطى في العناية الإلهية، منسوجة على نحو لا ينفصم مع الحداثة، وذلك في ظهورها في صراعات العصر القديم والحديث في الفلسفة والفنون، ثم انتشارها بعد ذلك لتشمل جوانب مختلفة من المجتمعات الأوروبيَّة. يدَّعي كارل لويث (Löwith) أن هذا الاعتقاد الجديد في التَّقدُّم الذي أصبح «ديناً» تقريباً، سيكون مستحيلاً من دون التَّشكيك في عقيدة العناية الإلهية، ولكن من المفارقات أنه في استبداله لهـا تدريجيَّـاً، عليه أن يقوم بوظيفتها أيضاً، أي عليه أن «يتنبـأ بالمستقبل ويقدِّم له.»[6] لذلك، فإن فكرة التَّقدُّم- جنباً إلى جنب مع مفهوم الثَّورة- شكَّلت أفق التوقُّعات التَّاريخيَّة في المراحل الأولى من الحداثة، وأنجبت نوعاً من فلسفة التَّاريخ، التي تُجسِّد في أصولها ذاتها تناقضاً تجاه مفهوم القرون الوسطى للعالم، كونـه «مسيحيَّاً بالسبب» و«ضدَّ-المسيحيَّة بالنتيجة» كما يلحـظ لويث.[7] من الواضح أيضاً إن السَّرديَّات الكبرى للتقدُّم في وقتنا الحالي تبدو غير شعبيَّة إلى حدٍّ ما وزائدة عن الحاجة، لكن هذا لا يعني أن جميع مفاهيم التَّقدُّم فاقدةٌ للصلة بالمجتمعات الحديثة المتأخِّرة، أو بمحاولاتنا لفهم الأشكال الحاليَّة للحداثة، كما في الملاحظة الصحيحة لـ بيتر فاغنر في مقدِّمة مساهمته الأخيرة في مشكلة التَّقدُّم.[8]

---

3) في حين تُترجَم المفردتان (Society) و(Community) بالعربيَّة إلى «مجتمَع»، فإن الأولى تحمل معنى الجماعة والعلاقات فيما بين أفرادها المتنوِّعين، والثَّانية تحمل معنى المنظومة التي تجمع أفرادها اهتمامات وأهداف مشـتركة. راجع: الموسـوعة البريطانية للغة واللغويَّات، Englopedia, languge and Linguistics. (المُترجِمة)

4) Wagner, 2012, p. 28.

5) Wagner, 2016.

6) Löwith, 1949, p. 60.

7) Löwith (1949).

8) Wagner 2016.

يمكـن تتبُّـع مفاهيـم التَّقدُّم في جوانـب مختلفة مـن الخطابات حـول الحداثة، بدءاً مـن المفاهيم والنَّمـاذج النَّمطيَّـة اليوميَّة حـول «حالة الحداثـة»، إلى إعادة صياغـة طفيفة عند جـان فرانسوا ليوتار (Lyotard)، والتَّفسيرات الاجتماعيَّة أو الفلسفيَّة للحداثة. لكني سأتناول في هذه الرِّحلة القصيرة حول التَّقدُّم التَّفسيرات الأخيرة فحسب.

فيما يلي، لا أحاول تقديم وصف شامل للمراحل المختلفة التي مرَّت بها فكرة التَّقدُّم بين القرن الثَّامن عشـر وزمننا الحاضر، لأن هذا سيتطلب دراسة منفصلة.[9] بدلاً من ذلك، أركِّز على نقل مفهوم التَّقدُّم مـن مجال فلسفة التَّاريـخ إلى مجال النَّظريَّة الاجتماعيَّة، ومن تأثير التَّقـدُّم إلى التَّنظير الأوسع للتغيير الاجتماعيِّ. ثم أنتقل بعد ذلك للنظر في الطُّرُق التي شكَّل بها تشابك صور التَّقدُّم مع الحداثة الانقسامات الأساسيَّـة في النَّظريَّة الاجتماعيَّة، مثل تلك الموجودة بين المجتمع/ المجتمع الاشتراكيِّ الموحَّد، والأنظمة/ عوالم الحياة.[10] أخيراً، أتناول الطُّرُق التي تحدَّى بها نهجُ الحداثة المتعددة لـ أيزنشتات الإيمانَ بالتَّقدُّم الـذي أكَّدته نظريات التَّحديث؛ وأتناول أيضاً الآفاق التي فتحتها محاولات فاغنر الأخيرة لتنظير العلاقة بين التَّقدُّم والمشاريع الحديثة الحالية.

فلسفة التَّاريخ:

على مستوى الخطابات النَّظريَّة التي تعالج مشكلات الحداثة صراحةً أو ضمناً، يمكن بدايةً وفي كثير من الأحيان تتبُّع الالتزام، غير المعترَف به، ببعض مفاهيم التَّقدُّم في مختلف تفسيرات التَّغيير الاجتماعي. ليس هذا مفاجئاً، نظراً للصلات الاختياريَّة بين المسعى «العلميِّ» الذي يميِّز علم الاجتماع المبكر لاكتشاف الآليات الكامنـة وراء التَّغيير الاجتماعيِّ–التاريخيِّ، ومجال فلسفة التَّاريخ، حيث ظهر أولاً ارتباط واضح بين التَّقدُّم والتَّغيُّر التاريخي، كنتيجة جزئيَّة لتطوُّر مفهوم «تاريخ العالم»، بالإضافة إلى مفهوم «الإنسانيَّة» كموضـوع فـرديٍّ/ جماعيٍّ للتاريخ في آن معـاً. يمكن للمرء دائماً التَّمييز بالطبع بـين المفاهيم «الأضعف» للتقـدُّم، مثل فكرة كانط عن **التَّاريخ العالمـيِّ** (*Idea of a Universal History*)، وأخرى أكثر جذريَّة، كمـا في **فينومينولوجيـا هيغل ومحاضرات عن فلسفـة التَّاريـخ** (*Phenomenology and Lectures on the Philosophy of History*)، وكذلـك عنـد ماركس وإنجلز وفي بعض نسخ الماركسيَّة. في الواقع، يبـدو أن عـدداً كبيراً من كتابات ماركس تدعم فكرة أن ماركس نفسـه كان إلى حدٍّ ما تحت تأثير الإيمان السَّائـد بالتَّقدُّم. وعلى الرُّغم من صعوبة أن ننصف هنا تنوُّع وثراء الرُّدود، من الأصدقاء والأعداء، على أعمال ماركس فيما يتعلق بمشكلة التَّقدُّم، فإنه من غير الحكمة الامتناع تماماً عن إبراز بعض جوانبها.

---

9) Nisbet 1994.

10) عالم الحياة هو الواقع أو العالم الذي تتعرَّض له مجموعة من الأشخاص معاً. وفقاً لـ إدموند هوسرل، الذي كان أوَّل من طرح المصطلح، «عالم الحياة» هو مسـرح كبير للأمور متنوِّعة التَّرتيب في المكان والزَّمان بالنسبة لإدراك الأشخاص؛ وهو موجود سابقاً ودائماً؛ وهو «الأساس» لجميع التَّجارب البشريَّة المشتركة. أمَّا يورغين هابرماس، فعرَّفه بأنه عالم التَّفاهمات غير الرَّسميَّة ذات الأُسس الثَّقافيَّة والتَّسويات المتبادلة. راجع: **أزمة العلوم الأوروبية والفنومينولوجيا الترنسندنتالية**، إدموند هوسرل؛ **نظرية الفعل التَّواصلي**، يورغين هابرماس. (المُترجِمة)

حتـى الحرب العالميَّة الثَّانية، شعر عدد غير قليل من الماركسيين بالراحة تجاه فكرة التَّقدُّم. وهكذا، في محاولتـه لتعريف الماركسية «الأرثوذكسيـة» في عمله الكلاسيكي **التاريخ والوعـي الطبقي** (*History and Class Consciousness*)، لا يـزال جـورج لوكاتش (Lucaks) لا يرى أيَّ خطـأ في الادعاء بأنه «باعتماده الجزء التَّقدُّمي من الطَّريقة الهيغليَّة»، تمكَّن ماركس من الكشف عن «الرَّكيزة الحقيقيَّة للتطوُّر التَّاريخيِّ.»[11] بعد عقود عدَّة، جادلت حنَّا أرندت (Hannah Arendt) من منظور فكريٍّ مختلف تماماً، ولاحظت بصورة نقديَّة أنه في «حلم ماركس بمجتمع لا طبقيٍّ... يظهر أثرٌ أخير، وإن كان طوباويَّاً، لمفهوم القرن الثَّامن عشر [للتقدُّم].»[12]

ومـع ذلـك، حتى أوائل القـرن العشرين، حاول الماركسيُّـون إلى حدٍّ ما أن يتتبّعـوا في أعمال ماركس عناصر غير حتميَّة، وشكّكوا بصورة عامَّة في فكرة حتميَّة التَّطوُّر التَّاريخيِّ. يقدِّم لنا إتيان باليبار في عمله (Balibar ,1995) مثالاً رائعاً لهذا الموقف، وفيه يجادل بأن أعمال ماركس تشبه وجه جانوس.[13] وفقًا لـ باليبار، في نصوص مثل **البيان الشيوعي والأيديولوجيا الألمانية**، (*The Communist Manifesto*، *The German Ideology*)، فـإن «مقدِّمة» عام 1859 لنقـد الاقتصاد السياسي والمجلَّد الأوَّل من **رأس المال** (*The Capital Marx*)، يُظهِـر ماركـس كمفكِّـر يعطي التفافـاً تفسيريَّاً محدداً لموضـوع التَّقدُّم، ويعالجه من منظور ***الاقتصاد***. هذا الجانب من كتابات ماركس بالنسبة لـ باليبار (1995) تَشوبُه الحتميَّة والنهائيَّـة- الاقتصاديَّـة على نحو أساسـيٍّ- على الرغم من حقيقة أن ماركس تصـوَّر حالة من شأنها أن تنفصـل في النِّهايـة عن منطق التَّطوُّر التاريخي، أي المجتمع اللاطبقـيِّ. هذا من شأنه أن يدلُّ على ظهور التَّاريخ الصَّحيح، أي التَّاريخ من حيث الحريَّة. (ص94)

علـى الرغـم من ذلك، يعتقـد باليبار أنـه لا يزال بإمكانـه تتبع أفـكار ماركس غـير الحتميَّة، التي تركِّـز على التَّاريخيَّة والممارسـة الإنسانيَن بدلاً من الاتجاهات التَّاريخيَّـة العالميَّة، وذلك في القراءة بين سطـور أعمـال ماركس الرَّئيسة المذكـورة أعلاه، وفي ضوء بعض الملاحظات الـواردة في نقد برنامج غوتا ومراسلاته مع فيرا زاسوليتش (Vera Zasulich). حتى أن باليبار يدَّعي أنه من خلال «انقلاب مذهل»، فـإن «اقتصاد ماركس ولَّد نقيضه: مجموعة مـن الفرضيَّات المناهضة للتطوُّر.»[14] على أيِّ حال، حتى لو قبلنـا حجَّـة باليبار، فإن ماركس يقـدِّم لنا حالة محدودة لمفكِّر كان مفتوناً بمزيج مـن الرِّوايات الوضعيَّة والتَّقدُّميَّـة في عصـره، وامتلك بصـيرة للتَّطوُّرات الفكريَّة التي لم تظهر بعـد. أو يمكن القول، في صياغة أخـرى، إن ماركس يظهر من ناحية على أنه «المتمرِّد الأعلى ضدَّ الفكر الليبرالي البرجوازي»، ومن ناحية أخرى، «قَبِل ماركس الشُّموليَّة بالقدر الذي قَبِل فيه فكرة مسيرة تاريخيَّة حتميَّة نحو التَّقدُّم.»[15]

يمكـن القـول إن تطوُّر فكرة التَّقدُّم في الحداثة قد تتشكَّل إلى حـدٍّ ما من خلال الجمع بين عِلم آخر

---

11) Lucaks, 1972, p. 17 التَّأكيد مُضاف.

12) Arendt, 1973, p. 143.

13) أي ذات وجهين، نسبة للإله الرُّوماني جانوس، إله البوابَّات، ذو الوجهين اللذين ينظر كلٌّ منها في اتجاه. (المُترجمة)

14) Balibar, 1995, p. 108.

15) Wallerstein, 1991, p. 125.

الزَّمـان أو الإسخاتولوجيـا، في العصور الوسطى، وظهور التَّوقُّعات التـي أصبحت ممكنة بفضل مجموعة مـن التَّغييرات غير المسبوقة في العلوم والمؤسسـات السِّياسيَّة والاقتصاديَّة والاجتماعيَّة. في الواقع، يدَّعي رينهارت كوسليك أن هذا المزيج أنتج ديمومة، يمكن لها أن تنفتح على المستقبل بلا حدود، مما يجعل فكرة التاريخ العالميِّ ممكنة.[16] من المهم ملاحظة رؤية كوسليك (Koselleck) في أن التَّقدُّم لم يكن «مجرد أسلوب أيديولوجيٍّ لرؤية المستقبل»، ولكنه «توافقٌ، بدلاً منه تجربة يوميَّة جديدة تتغذى باستمرار من عدد من المصادر»، مثل تطوُّرات الحضارة التِّقنيَّة والتَّغيُّرات السَّريعة في المؤسسات الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة.[17] الآن يجب أن نلاحظ أنه على الرغم من أن معنى مفهوم الأيديولوجيا لا يزال متناقضاً إلى حدٍّ كبير، يجب علينـا بالتأكيد الحرص على عدم التعامل مع فكرة التَّقدُّم كظاهرة ثانوية. بهذا المعنى، يجب فهم التَّقدُّم علـى أنه «دلالة اجتماعيَّة تخيُّليَّـة» بالمعنى الذي يعطيه كورنيليوس كاستورياديس (Castoriadis) لهذا المفهـوم، أي كدلالـة لا تقتصر على الإدراك (الحقيقيِّ) أو الفكر الواعـي، ولكنها تنبع من اللاوعي الذي يشكِّل الأرضيَّة غير المعترَف بها للممارسات والأفعال الجماعيَّة والفرديَّة.[18]

بـدلاً من ذلك، يمكننا التَّعامـل مع التَّقدُّم كعنصر أساس لما يسميه تايلـور «التَّخيُّل الاجتماعيُّ». أي ما قبل النَّظريَّة، وهي طريقة منظَّمة نسبيًّا لفهم العالم، تشترك فيها مجموعات اجتماعيَّة كبيرة أو حتى تشكيلات اجتماعيَّة كاملة، تضع الممارسات وتمنح الشَّرعيَّة للأعمال والمؤسسات.[19]

يتتبع فوكوياما ظهور المفهوم الحديث بالتحديد للتقدُّم في كتابات مكيافيلي، وخاصَّة فيما يفهمه على أنه فصلٌ للسياسة عن الأخلاق في أعماله. يتتبع المؤلِّف نفسه الصِّياغات المهمَّة للتقدُّم في كتابات مفكِّري عصـر التَّنويـر مثل فولتير والموسوعيين وكوندورسيـه، لكنه يقترح أنه مع ظهور المثاليَّـة الألمانيَّة، أُعطيَت الفكـرة المعالَجة الأكثر شمولاً و«جدِّيَّة».[20] يمكن القول، ضمن المثاليَّة الألمانيَّة، كان يُنظر إلى التَّقدُّم في المقـام الأول مـن حيث التَّحصيـل التَّدريجيِّ للحقيقة، كما هو الحال في نموذج كانـط **للتنوير التَّدريجيِّ** (*Enlightenment*) ومفهوم هيغل *للروح* (*spirit*) (المطلقة).

غالبًـا مـا يُنظـر إلى كانط علـى أنه يزوِّدنا بمفهـوم معتدل، ولكنه قانـونيٌّ إلى حدٍّ ما، عـن التَّنوير وموضـوع التَّقدُّم في التَّاريـخ. في معالجته لكتابات كانط التي تتعامل بصـورة مباشرة أو غير مباشرة مع مشكلـة التَّقدُّم والتاريخ، يميـز أكسل هونيث (Honneth) ثلاثة أنماط مختلفـة عالج كانط من خلالها هـذه القضيَّة. تعتمد النّسخـة الأولى من هذه الأنماط إلى حدٍّ كبير على نظـرة روسو للحضارة، وبالتالي فهـي منسوجة حول مفهـوم «التَّواصل الاجتماعيُّ غـير الاجتماعيِّ»[21] وحاجة الفـرد إلى الاعتراف من

---

16) Koselleck, 2004, p. 140, 232 راجع

17) Koselleck, 2004, p. 60.

18) راجع، على سـبيل المثال، Castoriadis، 1987، خاصة الفصول الثَّالث والرَّابع والسَّـابع؛ وللحصول على مناقشة مفصَّلة للمفهوم، راجع Arnason، 2014.

19) راجع، على سبيل المثال،Taylor ، 2007، ص 172 – 173.

20) Fukuyama, 1992, p. 57.

21) التَّواصل الاجتماعيُّ غير الاجتماعيِّ هو ميل الأفراد للتواصل في المجتمع، الذي يقترن بمقاومة تهدد باستمرار بتفتيت هذا المجتمع. راجع. "*Essays on the History of Moral Philosophy*", By J. B. Schneewind, Oxford Acadimic, 2009" (المترجمة) .

البيئـة الجماعيَّة.[22] تفترض النّسخة الثّانية أن الصِّـراع الجماعيَّ تحت ستار التَّهديد المستمرِّ بالحرب والمحاولات الدائمة لوضع حدٍّ للصراع، هي التي توفِّر الآليَّة الرَّئيسة للتقدُّم في التَّاريخ.[23]

من وجهة نظر هونيث، تعتمد كلتا النّسختين المذكورتين أعلاه على افتراض أن الغائيَّة المشترَكة تربط بـين العـوالم الطَّبيعيَّة والبشريَّة، وأنه فقط مع النِّسخة الثَّالثة يُنظر إلى المجال البشريِّ بالتحديد على أنه مستقِـلٌّ نسبيًّاً عن الغائيَّة الطَّبيعيَّة. على حـدِّ تعبيره، فإن النّسخة الثَّالثة تتصور الطَّبيعة على أنها «أصل قدرة بشريَّة محددة... وليس السَّبب الأصليِّ لخطَّة تتعلَّق بنا.»[24] للوهلة الأولى، قد تبدو الصِّيغة الثَّالثة لـ كانط أقلَّ أهميَّة مما هي عليه بالفعل. يتتبع هونيث في ذلك البصيرة القائلة بأن الذَّكاء البشريَّ و«آليَّة التَّعلُّـم» أُسستا كآليَّتين رئيسيَّتين للتقدُّم من النَّاحية الجينيَّة والتَّطوُّرية، ويدَّعي أن هناك أوجه تشابه بين معالجـة كانط وهيغـل للتقدُّم؛ في رأيه، كلاهما يفهـم العمليات التَّاريخيَّة من حيـث «التَّقدُّم الموجَّه»، مع الاختلاف الجوهريِّ المتمثِّل في أن كانط لم يعتمد على «العمليَّة الغامضة لتكشُّف الروح».[25]

بطريقـة يمكـن وصفها بأنها تجعله قريباً جداً من فهم هابرماس لـدور المجال العام ونظريته المتعلِّقة بظهـور وتطـوُّر العقلانيَّة التواصليَّـة، يجادل هونيث بأن هـذه النّسخة الأخيرة فحسـب من معالجة كانط للتاريخ هي القابلة للحياة و«المُثمِرة للحاضر»، لأن جميع أولئك الذين «يدعمون بحيويَّة الإنجازات الأخلاقيَّة لعصر التنوير» يجب عليهم الآن فهم التَّاريخ على أنه «عمليَّة تعلُّم مليئة بالصراع»، وفهم أنفسهم على أنهم «وَرَثة» لهذه العمليَّة، وبالتالي فهم مسؤولون عن استمرار هذا التَّطوُّر «في عصرهم الخاص».[26]

الآن، أعتقـد أنـه يمكننـا إضافة بعض العناصر إلى هـذه الرُّؤية من دون انتهـاك نوايا هونيث ورؤاه الخاصَّـة. أوَّلاً، يجب ملاحظة أنه يمكننا دائماً تفسير غائيَّـة هيغل الجوهريَّة – ومعاملته للروح المطلقة– علـى أنهـا منفتحة نسبيًّـاً. في هذه الحالة، تصبح الصِّـلات الاختيارية بين نسختَيِّ كانـط وهيغل للحريَّة الإنسانيـة والتَّقـدُّم التاريخـي أكثر وضوحاً. من هـذه النَّاحية، ليس مـن قبيل المصادفـة أن غيليان روز (Gillian Rose) التي تجادل بأن «الرُّوح» في «فكر هيغل تعني بُنية الإدراك أو سوء الإدراك في المجتمع»، و«لا ينفصـل عـن الرُّوح المطلقة، معنى التَّاريخ ككل»، قادرة على تتبع أوجه التَّشابه بين الحكم الأخلاقيِّ لـ كانط وحياة هيغل الأخلاقيَّة المطلقة.[27]

ثانيـاً، تفتح فكرة التَّقدُّم التَّاريخيِّ المتقطِّـع والمستقلِّ نسبيًّاً عن الطَّبيعة، مجالاً كاملاً من البحث في العلاقـات المتغيِّرة باستمـرار بين أشكال التَّنمية البشريَّة وغير البشريَّة. وتجدر الإشارة إلى أنه من وجهة نظري، من الإجابات المختلفة المقدَّمة لهذه المشكلة، فإن أكثر الإجابات الواعدة هي إجابات كاستورياديس. وفقـاً لـ كاستورياديس، يتميَّز المجتمع بعدم التَّحديد المزدوج: فمن ناحية، بالاعتماد على «الطَّبقة السُّفليَّة

22) Honneth, 2009, p. 12.
23) 3 Honneth, 2009, p. 13.
24) Honneth, 2009, p. 14.
25) Honneth, 2009, p. 17.
26) Honneth, 2009, p. 18.
27) Rose, 1981, p. 41, 45.

الطَّبيعيــة الأولى»، يكـون المجتمع مستقلّاً نسبيًّا عما نسمِّيه عادة القوانين الطبيعيَّة؛ ومن ناحية أخرى، في التَّطـوُّر حول الدَّلالات الاجتماعيَّة الشَّبيهة بالحمم المنصهرة، تقـاوم المؤسساتُ نوعَ التَّفسير الذي يعتمد على ما يسمِّيه كاستورياديس منطق «الهويَّة» (الرَّسميُّ الرِّياضيُّ).[28]

تتعلَّـق النقطـة الثالثـة بملاحظة بسيطة، مفادهـا أن أي تقدُّم من خلال التَّعلُّم لا يمكـن أبداً أن يكون تأمُّليـاً في الطَّبيعـة فحسب. بدلاً من ذلك، فإن أي «حقيقـة» تمَّ التَّوصُّل إليها يجب أن تتجسَّد في المؤسسات، ومـن أجل تعزيـز الاستقلاليَّة الجماعيَّة والفرديَّة علـى حدٍّ سواء، على الرغم من التَّوتـر الذي يُشعَر به في كثـير مـن الأحيان بين الفرد والخاصِّ والعامِّ، والذي سعى هيغـل إلى التَّوفيق بينها من خلال تصوُّره للدولة الحديثـة. وغنيٌّ عن البيان أن هذا التَّعريـف للحقيقة والتَّقدُّم والحداثة قوبِل أيضاً بمقاومة، ويمكننا العثور علـى أكـثر اللحظات حِدَّة في القرن التَّاسـع عشر في إنزال نيتشه لمكانة الحقيقـة إلى «استعارة» أو «مجاز»، وهجومـه المزدوج اللاحق على فكـرة التَّقدُّم في التَّاريخ من خلال استعارة «العـودة الأبدية لنفسه» في **هكذا تكلم زرادشت** (*Thus Spoke Zaratustra*)، وافتراض وجود قوى رجعيَّة، بوصفها أمثلة وأعمدة مؤسسية للحضارة اليهوديَّة المسيحيَّة والحداثة الأوروبيَّة في **علم أنساب الأخلاق** (*The Genealogy of Morals*).

النَّظريَّة الاجتماعيَّة والتَّغيُّر الاجتماعيُّ:

إلى الحـدِّ الـذي بقيت فيه التَّحديات التي تواجه الخطاب المهيمِـن المستوحى من عصر التَّنوير حول التَّقـدُّم محدودة نسبيًّـاً وهامشية، فإن تخيُّـل التَّقدُّم استمـر بالتوافق مع التخيُّـل الاجتماعيِّ منذ بداية النِّظـام. أوغسـت كانط، «نصـير النِّظام وكذلك التَّقـدُّم»،[29] اعتقـد أنه قد استوعـب «قانون المراحل الثَّلاث» الذي يجب أن تمرَّ به روح الحتميَّة الإنسانيَّة في تطوُّرها. وافترض التَّحوُّلات ذات الصِّلة في مجال المجتمعات والمؤسسات بأكملها.

أظهـر روبـرت نيسبت (Nisbet) أنه فيما يتعلَّق بالتزامه بفكـرة أن «التَّاريخ البشريَّ كان خطيًّاً، وأنه تقـدَّم علـى مراحـل أو عصور، وأنه لا يشبه شيئاً مثـل التَّطوُّر الفكريِّ لفرد واحد»، فـإن كانط هو في الواقع ممثِّـلٌ نموذجـيٌّ لعصره، ووريث مفهـوم ظهر في العصـور الرومانيَّة القديمـة، ثم «استولى عليـه القدِّيس أوغسطـين وجعله مفتاح تاريخ العالم.»[30] كما نعلم، فإن مفهـوم كانط المشؤوم (الذي يبدو محاولة مبكرة وخرقـاء إلى حـدٍّ ما في علم اجتماع المعرفـة)، قوبِل بالشكِّ أو حتى الرَّفض الخارجـيِّ منذ أن رأى دوركايم أن مهمَّتـه تطهـير علم الاجتماع مـن ميتافيزيقيا كانط. كان الشَّـكُّ نفسه موجِّهاً ضدَّ نظريـة التَّطوُّر لدى هربرت سبنسر، ويمكن القول إنه قناع آخر مستوحى من داروين، قام من خلاله بمعالجة «الدَّلالة التُّخيليَّة» للتقـدُّم في الأيـام الأولى لعلم الاجتماع، والتي وضحها وأنهاها تالكوت بارسونز في أول عمل رئيس له بعنوان **بُنيـة الفعـل الاجتماعـيِّ** (*The Structure of Social Action*)، على الرغم من أنها مفارقة ظرفيَّة،[31]

---

28) راجع Castoriadis ، 1987، خاصَّة الفصل الخامس؛ وأيضاً Clooger ، 2014، يوضح كيف أن نقد كاستورياديس لمنطق التَّطابق الجماعيِّ هو في الواقع عملية مركَّزة والنقد العميق للمنطق.

29) Wernick, 2001, p. 10.

30) Nisbet, 1994, p. 255.

31) المفارقة الظَّرفيَّة هي حدوث غير ما هو متوقَّع من سير الأحداث. (المُترجِمة)

اتخـذ بارسونز نفسه منظوراً شبه تطـوُّريٍّ للتغيير الاجتماعي في أعماله اللاحقة، والذي عبَّر عنه على وجه الخصوص في مقالته عام 1964 بعنوان «المسلَّمات التَّطوُّريَّة في المجتمع.»[32] (Parsons, 1964).

مـن المثير للاهتمـام، أن علم الاجتماع البارسوني قـد اتُّهم بالترويج لوجهة نظـر تاريخيَّة للمجتمع يُزعَـم أنهـا أعاقت أي تحليل جوهـريٍّ للتغيير الاجتماعـيِّ. في تذييله الصَّادر عـام 1968 لكتابه **عملية التحضُّـر** (*The Civilizing Process*)، قـدَّم نوربرت إلياس (Norbert Elias) تطوُّراً تفسيريَّاً مثيراً للاهتمـام لهذا النَّقد ضـدَّ الوظيفة البنيويَّة. في الواقـع، يجادل أنه مع إدخال مفهـوم «متغيِّرات النَّمط» وخاصـة مع الزَّوجَين «العاطفيَّة مقابل الحياد العاطفيِّ»، أعـاد بارسونز تفسير تمييز فرديناند تونيز بين (Gemeinschaft) و(Gesellaschaft).[33] في هـذه القـراءة لأعمال بارسونز الكاملة، يتَّسم المجتمع الاشتراكيُّ الموحَّد بالعاطفة، والمجتمع بالحياد العاطفي. يجادل إلياس كذلك أنه من خلال تقديم مفاهيم مجرَّدة للغاية مثل هذه، فإن بارسونز ينظِّر التَّغيير الاجتماعي كما لو كان «لعبة ورق»، ويبقى غير حسَّاس لـ «الخصائص المميـزة» لمجتمعات محددة تاريخيّـاً.[34] وفقاً لـ إلياس، يستخـدم بارسونز مفاهيم مثل «الأنـا» و«النِّظام» بطريقة موحّـدة تعيد إنتاج افتراض دوركايم الخاطئ المزعوم بأن «العلاقة بين «الفرد» و«المجتمع» هي «تداخل» بين الفرد والنِّظام الاجتماعي.»[35] هذه المعالجة للمفاهيم هي التي تقود بارسونز إلى الضَّلال، من وجهة نظر إلياس، وهي مسؤولة عن اختزال «العمليَّات إلى حالات».[36]

مع ذلك، فيما يتعلق بالتَّقدُّم، هناك عنصران مهمَّان في انتقاد إلياس لـ بارسونز. أوَّلاً، على الرغم من أن إلياس كتب التَّذييل في تاريخ كان بارسونز قد نشر فيه أعمالاً تركِّز على موضوع التَّطوُّر، فلا يوجد ذكر لهذه المسألة في التَّذييل. بدلاً من ذلك، فإن نقده ليس سوى اختلاف في النَّقد السَّائد ضدَّ البنيويَّة الوظيفيَّة، والتـي تتهمها بتبنِّي رؤيـة «نخبويَّة» للمجتمع، لأنها تفترض أن «المجتمعات توجـد عادة في حالة توازن.»[37] ثانيـاً، يتبـع نقـد إلياس لـ بارسونـز اقتراح مثـير للاهتمام، وهـو أن عمـى بارسونز المزعوم عـن التَّغيير الاجتماعـيِّ هو نتيجـة لرفض تامٍّ لموضوع التَّنمية الاجتماعيَّة، وهو مفهـوم يستخدمه إلياس في هذا السِّياق بوصفـه مرادفـاً تقريباً للتقدُّم. في الواقع، يجادل إلياس بأن هذا جزء مـن انحدار أوسع لموضوع التَّنمية في العلوم الاجتماعيَّة، والذي في رأيه يجب أن يُنسب إلى تلوث تفسيرات القرن التَّاسع عشر للتنمية الاجتماعيَّة، مثل تلك الخاصة بـ كانط وسبنسر وماركس وهوبهاوس، بوساطة «المُثُل السِّياسيَّة والفلسفية».[38] في مقابل هذا التمثُّل للتقدُّم، قدَّمت «الأُمَّة» في تفسير إلياس للنظرية الاجتماعيَّة السَّائدة في القرن العشرين، الصُّور الأيديولوجيَّة المتساوية لمادَّة غير قابلة للتغيير، والتي كانت بمثابة نموذج للتفسيرات البنيويَّة–الوظيفيَّة.[39]

---

32) *Evolutionary Universals in Society*, By Talcott Parsons, Harvard University.

33) المفردتان الألمانيَّتان للمجتمع الاشتراكيِّ الموحَّد والمجتمع بمفهوم الجماعة، على التَّرتيب. (المُترجِمة)

34) Elias, 2000, p. 453- 454.

35) Elias, 2000, p. 456.

36) Elias, 2000, p. 456.

37) Elias, 2000, p. 459.

38) 6 Elias, 2000, p. 458.

39) 7 Elias, 2000, p. 462–463.

تجـدر الإشـارة في هذا السِّياق إلى أن إلياس طوال هذا النَّصِّ يبدو أنه يتبنَّى وجهة نظر مفادها أن العلـوم الاجتماعيَّـة لا ينبغي أن تمتنع تماماً عن استخدام مفهوم التَّنميـة، أو «الإيمان بالتَّقدُّم» المتراجع، بل يتعيَّن عليهم، بدلاً من ذلك، تطهيره من العناصر الأيديولوجيَّة وبناء أُسُس تحليلهم على الحقائق.[40] وبغضِّ النَّظـر عن الصُّعوبات المعرفيَّـة التي ينطوي عليها هذا الادعاء، تجدر الإشـارة إلى أنه ربّما يكون هذا الموقف هو الذي دفع بعض قرَّاء أعماله إلى رؤية معاملة إلياس للحضارة -باعتبارها تطوُّرية- مقنعةً كمـا لاحـظ روبرت فان كريكـن.[41] هذا في رأيي هـو سوء فهم صـارخ لنوايا إلياس، لأنـه يفهم بوضوح الحضارة على أنها عملية محفوفة بالمخاطر وغير مكتملة، ومهدَدة دائماً بعمليات مناهضة للحضارة، مثل «الطَّفـرة الفاشلة لعهد هتلـر.»[42] كما يكتب في مقدِّمة عمله **الألمان** (*The Germans*) في الوقت نفسه، لا يسعنـي إلّا أن أتفـق مع (Van Krieken ,1998) على أن هناك اقتناعـاً في عمل إلياس بأن المجتمعات الحديثـة قد تطوَّرت بالفعل أو تقدَّمت في بعض الجوانب وبطريقة غير خطيَّة (كما هو الحال في العلم وفي النطـاق الموسَّـع لتطبيق ضبط النَّفس) فيما يتعلق بالعصور الوسطى. (ص67) على أي حال، من الغريب أن يتجاهل إلياس تماماً التَّعليق على الطَّابع التَّطوُّري الواضح لنظريات بارسونز اللاحقة.

في الواقـع، في أعمالـه اللاحقـة، يتصوَّر بارسونـز وجود «المسلَّمـات التَّطوُّريـة»، أي العناصر «ذات الأهميَّـة الكافية لتعزيز التَّطوُّر [الاجتماعيَّ والثَّقافيَّ]»، بينما يجـادل بأن التَّنظيم الاجتماعيَّ، من خلال القرابة والتَّواصل مع اللغة والدِّين والتَّقانة، تشكِّل مجموعة لا غنى عنها و«مجموعة متكاملة من المسلَّمات التَّطوُّريـة حتـى في أقرب مستوى بشـري.»[43] وفي عمل آخر مـن الفترة نفسها، يعالـج بارسونز بوضوح مشكلة التَّغيير الاجتماعي من منظور تطوُّريٍّ، بحجة أن التَّطوُّر الاجتماعيَّ والثَّقافيَّ «سار بالتنوُّع والتَّمايز، مـن الأشـكال البسيطة إلى الأشكال الأكثر تعقيداً على نحو تدريجيٍّ»، علـى الرغم من إصراره أيضاً على الجمـع والطَّابع غير الخطـيِّ لهذا التَّطوُّر.[44] هذا الافتراض هو أن كلاهمـا يعمل وراء تصنيفه الثُّلاثيِّ الأساسـيِّ للمجتمعات التَّاريخيَّة على أنها «بدائية (كما ورَد في النِّص) ووسيطة وحديثة»، ويوضح ادعاءه بـأن للحداثـة أصلهـا التَّاريخيُّ الوحيـد في «مجتمعات أوروبـا الغربيَّة، كما تطوَّرت مـن القرون الوسطى القاعدة التي ظهرت بعد انهيار الإمبراطوريَّة الرومانيَّة.»[45]

جاء الرَّدُّ على نظريَّة التَّطوُّر في أواخر الستينيات من قبل روبرت نيسبت (1969)، الذي جادل ضدَّ المفاهيـم التَّطوُّريَّة للتغيـير الاجتماعيِّ التي نسبها، بصورة صحيحـة، إلى كل من التَّفسيرات الاجتماعيَّة والفلسفيَّـة، على الرغم من أن حجَّته يمكن أن تمتد لتشمل تفسيرات التَّغيير الاجتماعيِّ التي تعتمد كثيراً علـى فكرة التَّقدُّم. باختصـار، حجَّة نيسبت هي أن النَّظريَّة الاجتماعيَّة والفلسفة تعانيان من مفهوم غير

40) 1 Elias, 2000, p. 458, 461, 467.
41) Van Krieken (1998 (p. 66)
42) Elias, 1996, p. 1.
43) Parsons, 339, 342.
44) Parsons, 1966, p. 2.
45) Parsons, 1966, p. 3.

مُسوَّغ- وأيديولوجيٍّ في نهاية المطاف- للتغيُّر الاجتماعيِّ من حيث الانتقال من الأشكال الدُّنيا (التقليديَّة) للحياة المجتمعيَّة إلى الأشكال الأعلى المزعومة في الحداثة. الأهمُّ من ذلك، أنه ينسب ميل الفكر الحديث إلى تنظير التَّغيُّر الاجتماعيِّ بهذه الطريقة التبسيطيَّة إلى حدٍّ ما، إلى تفسير كان- ربما عن طريق المصادفة- يُعطى في العصر الحديث للمفهوم اليونانيِّ للنموِّ والانحلال بالاقتران مع المفهوم الأرسطي عن الكمال، εντελέχεια، وهو المبدأ الدَّاخليُّ الذي يُزعَم أنه يوجِّه كل كائن نحو نهايته أو الكمال. يجادل نيسبت بأن مفهوم εντελέχεια قد أُعيد تفسيره في سياق التَّقليد المسيحيِّ من خلال كتابات القدِّيس أوغسطين، وفي التَّفسيرات الحديثة والفلسفيَّة والاجتماعيَّة للتغيُّر الاجتماعيِّ، التي تميل إلى معالجة هذه الظَّاهرة كعمليَّة جوهريَّة في المجتمع، ومن هذه النَّاحية من حيث التَّطوُّر الحتميِّ. يجادل نيسبت أيضاً بأن الشَّكل الأكثر نموذجيَّة لهذا التَّفسير يمكن العثور عليه في التَّفسيرات الاجتماعيَّة الوظيفيَّة والبنيويَّة، والتي ينتج عنها في سياقها أيضاً أُقنوم/ جوهرة «المجتمع» على هذا النَّحو.

المجتمع/ المجتمع الاشتراكيِّ الموحَّد:

كما ذُكر في المناقشة أعلاه، فإن فكرة التَّقدُّم مخفيَّة أيضاً وراء الانقسام الشَّهير بين المجتمع الجماعيِّ والمجتمع الاشتراكيِّ الموحَّد، (Gemeischaft) و(Gesellschaft)، والذي كان ثميناً جداً عند علماء الاجتماع الأوائل. بعيداً عن كونه مجرَّد تعبير لتجانس لفظيٍّ عند فرديناند تونيز (Ferdinand Tönnies)، يمكن القول إن هذه المعارضة البسيطة يمكن تمييزها بأشكال مختلفة (أو حتى متخفيَّة) في سلسلة من الخطابات الاجتماعيَّة حول المجتمع، بدءاً من التَّجاور النموذجيِّ عند ماكس ويبر بين «التقليديِّ» والأشكال «الحديثة»/ «العقلانية» للفعل الاجتماعيِّ (المشترَك) والتَّرابط في الاقتصاد والمجتمع، إلى افتراض دوركايم لشكلَين/ نمطَين من التَّضامن (ميكانيكيّ وعضويّ) يتوافقان مع التَّكوينات المجتمعيَّة ما قبل الحداثة والحديثة. في كلتا الحالتين بالطبع، الاستنتاجات بعيدة عن أن تكون مباشرة.

إن فهم ماكس فيبر (Weber) للحداثة من حيث التّسويغ والتَّحرر من الوهم هو بعيد كل البعد عن الاحتفال بالتَّقدُّم، كما تُظهِر بوضوح أطروحته (*Stahlhartes Gehäuse*) أو «القفص الحديدي» في **الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية** (*the Protestant Ethic*).[46] وهذا أيضاً بقدر ما تعبِّر هذه الأطروحة عن قلق كبير- إن لم يكن نفوراً صريحاً[47] لتأثير الأشكال المحددة للعَقلَنة المميزة للحداثة الأوروبيَّة في المؤسسات والأفراد على حدٍّ سواء. ومع ذلك، على الرغم من التَّوتر الذي لم يُحَلّ إلى حدٍّ ما بين العلامات الواضحة لتأثير نيتشه في تفسير فيبر للحداثة، وتأييده للمبدأ المنهجي لحياديَّة القيمة كشرط أساسي للمشروع الاجتماعيِّ، فإن السِّمة التي ينسبها فيبر إلى الفعل العقلانيِّ قد لا تكون كذلك عرضيَّة بعبارة أخرى، نظراً لأن الذَّرِّيَّة المنهجيَّة لـ فيبر نُسبت إلى التزام غير معترَف به من جانبه إلى الرؤية الكونيَّة الحديثة، (Weltanschauung)، فيما يتعلق بالفردانيَّة،[48] لذلك من الممكن أن يكون

46) Weber, 1992, p. 123.

47) راجع: Giddens, 1992, p. xix

48) Löwith, 1993, p. 61.

تصنيف عمله المثاليُّ النموذجيُّ يحمل بصمات خفيَّة للفهم المشترَك للحداثة، باعتبارها تقدُّمية من حيث العقلانيَّة فيما يتعلق بأشكال ما قبل الحداثة من التَّنظيم المجتمعيِّ.

يمكـن إجراء ملاحظة مماثلة فيما يتعلق بمفهـوم دوركايم للحداثة والتَّغيير الاجتماعيِّ. على الرغم مـن أن دوركايم يعكـس عمداً معنـى المصطلحين «عضـويّ» و«ميكانيكيّ»، اللذين كانـا في الأصل في عمل تونيـز، في النِّهايـة، فإن المفهوم المتعلِّق بالطابـع التَّقدُّميِّ للمجتمعات الحديثـة مقارنة بمجتمعات ما قبل الحداثـة يبقى كما هـو في مفهومه، إذا لم يكن أكثر وضوحاً مما كان عليـه في حالة تونيز. ينظِّر دوركايم الحداثة - والتَّغيُّر الاجتماعيَّ- من حيث الطُّرُق، من الحالات التي تندرج تحت فئة «التَّضامن الميكانيكيُّ»، إلى الحـالات التي تتميـز في الغالب بـ «التَّضامن العضويِّ»، أي مع أشـكال الحياة الاجتماعيَّة التي تتوافق مـع شعور أعلـى بالفرديَّة. يلاحـظ مولر (Müller) ملاحظـة صحيحة أن استخـدام دوركايم لمصطلح التَّضامـن يجـب أن يُفهم على أنه محاولة لصياغة مفهوم «علاقـيٍّ»، من شأنه أن يدرك على نحو مناسب طبيعـة الرَّابطة الاجتماعيَّة، ويعطي إجابة لمشكلة النِّظـام الاجتماعيِّ. وهكذا يصف التَّضامن الميكانيكيُّ شـكلاً من أشكال التَّكامـل المباشر للفرد في المجتمع، في حين أن التَّضامـن العضويَّ يعبِّر عن التَّكامل من خـلال زيادة التَّمايز بين كل من مستويات الوجود الفـرديِّ والتَّمثيلات الجماعيَّة، بدلاً من أن تصبح أكثر تعقيداً مما هي عليه في الأشكال البسيطة والقديمة للمجتمعات.[49]

الآن يمكن تفسير هذا- وقد تمَّ تفسيره- بطُرُق مختلفة. يجادل نيسبت بأن دوركايم كان أحد المثقَّفين القلائـل من جيله الذين قاوموا فكرة التَّقدُّم الأخلاقيِّ، لكنه يشـدّد أيضاً على الاستخدام الهادف لجزء دوركايم مـن تمييز تونيز بـين (Gemeinschaft) و(Gesellschaft)، وتمسُّكـه بأطروحات «الانحلال الاجتماعـيِّ» و «العَلمَنَـة».[50] ومع ذلك، في الطَّرف الآخر من طيف التَّفسـيرات المحتمَلة، أبرز جان لوك نانسـي (Jean-Luc Nancy) الطَّابـع المحفوف بالمخاطر- وربما الخادع- لهـذا التَّمييز، في مجموعته الشهيرة من المقالات التي تحمل العنوان الدالّ **المجتمع المعطَّل** (*The Innoperative Community*).[51] في هذا العمل، يجادل نانسي ضدَّ الطَّابع الخياليِّ المزعوم للتمييز، وفيه يشير إلى أن «المجتمع لم يحدث... أو بالأحـرى... المجتمـع لم يحدث أبداً على غرار إسقاطاتنا له»، وبالتالي لم يأتِ «المجتمع» جنباً إلى جنب لمساعدة الدَّولة والصِّناعة ورأس المال على حلِّ «المجتمع الاشتراكيِّ الموحَّد» السابق.[52]

إضافة إلى ذلك، يمكن أيضاً تمييز التَّشابك بين فكرة التَّقدُّم وتخيُّل العبور من المجتمع الاشتراكيِّ الموحَّد إلى المجتمـع في المفهوم الوظيفي للتغُّـير الاجتماعيِّ من حيث *التعقيد* (الاجتماعـيِّ) و*التَّمايز* (النِّظاميِّ). مـن خـلال تفسير وفهم ذاتـيٍّ للحداثة في الوقت نفسـه، فإن هذا التَّمايـز الأساسيَّ بـين المجتمع والمجتمع الاشتراكيِّ الموحَّد يُعلم بصورة أساسيَّة حتى مناهج أكثر حداثة وأكثر تعقيداً، مثل نظرية *الفعل الاجتماعي* عند هابرماس، التي يرسم فيها التَّمايز الرَّئيسيَّ بين الأنظمة وعالم (أو عوالم) الحياة التَّواصليَّة.

---

49) Müller, 1994, p. 79.
50) 2 Nisbet, 1965, p. 18, 21–22.
51) *The Innoperative Community*, By Jean-Luc Nancy, Universuty of Minnesota Press.
52) Nancy, 1991, p. 11.

أقرَّ ألفريد شوتز (Schütz) في كتابه الكلاسيكيِّ **علم الاجتماع الفينومينولوجي** (*The Phenomenology of the Social World*)، إمكانيَّة وجود عوالم حياة متعددة الأبعاد، وفيه يُذكر بوضوح أن عالم الحياة مفتوح لتفسيرات مختلفة وربما متضاربة، ويقدِّم المؤلِّف «أمثلة» للتفسير السِّحري فيما يتعلق بالمجتمعات البسيطة، التفسير اللاهوتي من النَّوع الذي روَّج له التَّبشير الدِّيني والتَّفسير العلميُّ المطابق للعلماء الحديثين.[53] بصرف النظر عن بعض أوجه التَّشابه الغريبة مع «قانون المراحل الثَّلاث» لكانط، يبدو أن مفهوم شوتز هنا مبنيٌّ على الاعتقاد بأن العوالم الحيَّة تمرُّ بعملية عقلانيَّة تدريجيَّة، وهي أطروحة مرتبطة بكتابات ماكس فيبر، ولكن قدَّمها ودافع عنها بوضوح هابرماس في **نظرية الفعل الاجتماعي** (*Theory of Communicative Action*).[54]

الأنظمة وعوالم الحياة:

ينسب هابرماس كلاً من الأسبقية الأنطولوجيَّة [الوجوديَّة] والمعرفيَّة إلى عالم الحياة، الذي يعامله على أنه الموضع الأصلي للتفاعل الاجتماعيِّ وكأساس للأشكال المنهجيَّة للتطور الاجتماعيِّ.[55] ولذلك فهو في مأزق ليؤسس بما لا يدع مجالاً للشكِّ الأطروحة – التي يُزعم أنها مؤكَّدة تاريخيَّاً – عن التَّبرير التَّدريجيِّ لعالم الحياة، في محاولة لتقديم حجَّةً شاملة في الوقت نفسه بشأن آليات التَّغيير الاجتماعيِّ، وأُسُساً لمفهومه عن «العقلانيَّة التواصليَّة» واستقلاليَّة العقل في مواجهة تحريفاته المختلفة، التي هي في رأيه نتيجة المصالح المرتبطة بالنظام.

من المعروف جيداً أن هابرماس يتعامل مع عالم الحياة كمفهوم يتعارض مع مفهوم «الذَّات المتعالية»، وبالتالي بوصفه الموقع «المتسامي» المثاليَّ للتبادلات (والتفاعلات) التَّواصليَّة بين الفاعلين العاقلين إلى حدّ ما، وكمكان يجب السَّعي فيه لتحقيق التَّوافق المتبادل، للوصول إلى الإجماع الاجتماعيِّ بصورة مثاليَّة.[56] إضافة إلى ذلك، يؤكِّد أنه من المنظور «الدَّاخليِّ» للفاعلين، فإن عالم الحياة هو مفهوم يقدِّم صلات انتقائيَّة مع مفهوم دوركايم عن «الوعي الجماعي».[57] بهذا المعنى، يشكِّل عالم الحياة أُفقاً ذا مغزى يعيش فيه الفاعلون ويتفاعلون، ويرتكز عليه كل من التَّوجيه الهادف لأفعالهم الفردية والآثار الشَّاملة لمعنى التَّكوينات المجتمعيَّة بأكملها. مثل الأفق الصحيح، لا يمكن لعالم الحياة أن يصبح بحدِّ ذاته موضوعاً لوعي الذات،[58] وبالتالي فإن موضوعاته المختلفة (على سبيل المثال في حالات أشكال الثَّقافة، وغيرها) تكشف جوانب من مجمل بُنيَتها فحسب. إن حجَّة هابرماس معقَّدة للغاية لدرجة يتعذَّر التَّعامل معها بالتفصيل هنا، ولكن من المهم ملاحظة أنه على الرغم من الاعتراف بتأثير التَّفاعلات المعقَّدة بين الفاعلين الأكفَّاء، ولكن ربما غير الخبراء (أو العاديين) على نظرة وبُنية عوالم حياة معيَّنة، لا يزال هابرماس يعتقد أن التَّحولات الهيكليَّة والشكليَّة (المورفولوجية) لعوالم الحياة يمكن تفسيرها على أنها عمليَّة تحوُّل تدريجيٍّ من «المقدَّس إلى لغة».

---

53) Schutz, 1966, p. 270.

54) راجع أيضاً: Wagner, 2016, p. 88

55) راجع: Joas, 1991, p. 114

56) 3 Habermas, 1987, p. 126–127.

57) 4 Habermas, 1987, p. 133.

58) Habermas, 1987, p. 124.

هـذا المفهـوم، الذي يعيد إنتـاج واحدة من أكثر الفـروق شهرة عنـد دوركايم (أي ذلك بين المقدَّس والدُّنيـوي)، يمكن القول إنه يعرّف «المقدَّس» بـ «غير الموصوف» (بمعنى شيء شبه أسطوريٍّ، خياليّ ولكن لم يُعبَّر عنه لغويّاً بعد بصراحة)، والدُّنيويُّ بالعقلانيَّة ذات الوسيط اللغويِّ والتطوّر التَّدريجيِّ. من وجهة نظـر هابرماس، يؤدِّي التَّمايـز الداخليُّ لعالم الحيـاة إلى توالد «المناطق»، حيث يحـدث التَّفاعل في ظلِّ ظروف التَّوجُّه المتبادل نحو التَّفاهم، وحيث يعتمد الوصول إلى الإجماع على مبدأ «أفضل حجَّة».[59]

تستلـزم هذه الصِّياغة دفاعـاً مزدوجاً عن استقلاليَّة العقل ضدَّ انتقـادات الجيل الأوَّل من مدرسة فرانكفورت، وخاصَّة ضدَّ الأطروحة المشهورة **جدل التنوير** *The Dialectic of* (*Enlightenment*) (وهو انعكاس للنسخة الهيغليَّة والماركسيَّة للديالكتيك)، ووفقاً لما هو بعيد عن الوصـول إلى الوضـوح المطلـق للذات (كما في هيغـل) أو الحالة المتحـررة تماماً (كمـا في ماركس)، فإن المنطق «المستنير» (نسبياً) الحتميَّ ينقلب إلى الأسطورة وغير المعقول، لأنه يتبع حالة غير حاسمة وفاسدة جدليَّـاً. إن ديالكتيـك التَّنوير هو مثال جيِّد للخطابات النَّظريَّة التـي تنتقد فكرة الحداثة بوصفها تقدُّماً، والتـي- على عكس الانتقادات الأخرى للحداثة **مثل انحـدار الغرب** (*Decline of western*) لـ أوسفالد شبنغلر- تحافظ على التزام معيَّن بمُثُل التَّحرر البشريِّ والعقل، بينما تميل إلى تفسير الحداثة من منظور الانحدار (وإن لم يكن الانحطاط).

مـن هذه النَّاحية، مـن جهة، يقف مفهوم هابرماس عـن عوالم الحياة المُعقلَنَـة تدريجيَّاً في تناقض صـارخ مع حجَّة أدورنو وهوركهايمـر،[60] القائلة بأن العقل المستنير هو أساسـاً ذرائعيٌّ وشبه أسطوريٍّ، حيـث يدَّعي هابرماس أن الأسطورة، ومن خلال الأفعال التَّواصليَّة، استُبدلت في الحالة الأخيرة تدريجيَّاً بالعقل، على التُّربة نفسها التي ظهرت عليها الأسطورة لأوَّل مرَّة، أي في عالم الحياة.

يقـدِّم هابرماس مثالاً معبِّراً عندمـا يدَّعي أنه يمكننا تمييز العناصر والطُّقوس الرَّمزيَّة في الأشكال القديمـة للمجتمـع، ولكن على الرغم من أن هذه الأشكال الأسطوريَّـة القديمة من الفهم ضروريَّةٌ لظهور التَّكامل الاجتماعيِّ والحفاظ عليه، إلّا أنها تُعلم السُّلوك الاجتماعيَّ فحسب، وليس الفعل السَّليم. بدلاً من ذلـك، أعلن صراحةً أنه فقط من خلال «تحويـل الأنظمة البدائيَّة من الدَّعوات (كما وَرَد في النَّص) إلى خطـاب منظَّم نحويَّاً ومتمايز بصورة افتراضيَّة، كان الخطاب المتمايز هـو النُّقطة الاجتماعيَّة والثقافيَّة التـي تمَّ الوصول إليها والتي تحوَّل فيهـا السُّلوك الطقسيُّ إلى فعل طقسيٍّ» ومن هذه النُّقطة فصاعداً «لم نعـد يجب أن نكتفي بوصـف السُّلوك الطقسيُّ [لكـن] يمكننا محاولة فهم الطُّقوس.»[61] بعبارة أخرى، هـذا الافتراض الوهميُّ إلى حدٍّ كبير- ولكن ربما يكون مُثمِراً مـن النَّاحية الاستكشافيَّة- عن تحوُّلٍ كبير في خضـمِّ التَّمثيلات الأسطوريَّة للعالم، يعيد إنتاج القناعة المشتركة على نطاق واسع بأن العقل يقوم على أسطـورة في أساسـه، وأن الفعـل البشـري لا يمكن تصوُّره إلّا علـى هذا النّحو في ظلِّ ظـروف من العَقلَنَة

59) 1 Habermas, 1987, p. 145.
60) Adorno and Horkheimer1986., p.13.
61) 1 Habermas, 1987, p. 190.

النِّسبيَّة. يترتَّب على ذلك أن محاولاتنا «لفهم» الفعل بأسلوب فيبر في فهم **علم الاجتماع** (*Verstehende soziologie*)، لا يمكن تصوُّرها إلّا في ظلِّ ظروف بعض الأشكال الناشئة من العقلانيَّة- إعادة تفسير جزء هابرماس من تصنيف فيبر للفعل- وخاصَّةً اقتناع فيبر بأن «العاطفيَّ» والإجراءات «التقليديَّة» ليست أفعالاً صحيحة، فهي في رأيي أكثر من واضحة هنا.

من جهة أخرى، يتتبع هابرماس ارتباطاً مباشراً بين العناصر المشوَّهة للعقل (ما يسمى بالعقلانيَّة الذرائعيَّة) والمصالح القائمة على أسس منهجيَّة. بهذا المعنى، فهو يحاول التَّفريق بين شكل تواصليٍّ غير مشوَّه للعقلانيَّة ينبثق تدريجياً من تطوُّر عالم (أو عوالم) الحياة، والشَّكل المنفصل المحتمَل للعقلانيَّة، النَّاتج عن التَّمايز النِّظاميِّ وانتشار الأنظمة. بعبارة أخرى، يدَّعي أن هذه التَّمثيلات المثاليَّة النَّموذجيَّة للمجتمعات (أي النِّظام وعالم الحياة) تخضع لسلسلة من التَّغيُّرات التي يسمِّيها «الفصل التدريجيَّ بين الأنظمة وعالم الحياة»،[62] والذي ينتج عنه «استعمار» محفوف بالمخاطر لكلمة الحياة من خلال المصالح النظاميَّة تحت تأثير وسائل الإعلام، مثل المال والسُّلطة، أي في التَّقانة التَّقدُّمية واستغلال الهياكل الرَّمزيَّة لعالم الحياة.[63]

يأتي نقد هابرماس للأنظمة في أعقاب محاولاته السَّابقة للتوصُّل إلى نقد للعقل الذرائعيِّ من دون إنكار كامل للقوى التحررية للعقل والعلم، والتي يمكن العثور عليها بصورة ملحوظة في عمله **العقل والمصالح الإنسانيَّة** (*Reason and Human Interests*). كما يمكن تفسيره على أنه نقد لما يُسمَّى بـ «نظريات التَّحديث» القائمة على نماذج النموِّ الاقتصاديِّ (بدلاً من التَّنمية)، حيث يتعامل هابرماس مع النُّظُم الاقتصاديَّة إلى حدٍّ كبير على أنها عوائق أمام تحقيق الإجماع الاجتماعي على أساس التَّواصل غير المشوَّه.

التَّقدُّم والقطبية: ما وراء الحداثة التعددية؟

قدَّم نهج **الحداثة المتعددة** لـ شموئيل أيزنشتات نقداً إضافيًّا لنظريات التَّحديث، والذي كان قائماً على إعادة تفسير أطروحة **العصر المحوريِّ** لـ كارل ياسبرز. ومن المفارقات أن كتابات أيزنشتات في الخمسينيات لا تقدِّم سوى «نسخة غير تقليديَّة» من نظريات التَّحديث؛ أمَّا أبرز أعماله في السِّتينيات، دراسته المقارنة للإمبراطوريات العالميَّة، فقد وضعها في الإطار النظريِّ لنظريَّة أنظمة بارسونز. يلاحظ آرناسون أن هذا منع أيزنشتات من تحقيق أقصى استفادة من تنوُّع مادته، لأن الافتراض «المبنيَّ على تطوُّر من مجتمعات بسيطة إلى معقَّدة» منعه من إكمال نقده لتفسيرات التَّحديث.[64]

لا يوجد عمل واحد لـ أيزنشتات يطوِّر على نحوٍ كافٍ الإطار النظريَّ لعمله اللاحق الذي أصبح يُعرف باسم **الحداثات المتعددة**، والذي يصفه آرناسون بأنه «منعطف ثقافيٌّ» في نهج أيزنشتات تجاه الظَّواهر الاجتماعيَّة والتَّاريخيَّة. ومع ذلك، يُعزى انفصاله عن النَّموذج البارسونيِّ إلى عاملين رئيسين على الأقل: أولاً، كان آيزنشتات مقتنعاً بأن الكيان الإسرائيلي قدَّم المظهر الفريد لمشروع الدَّولة الحديثة. ثانياً،

62) Habermas, 1987, p. 153.
63) 3 Habermas, 1987, p. 183, 187, 196.
64) 1 Arnason, 2015, p. 148–149.

أثـرى أيزنشتـات هذه الرُّؤية من خلال إعـادة تفسيره لأطروحة **العصر المحـوريِّ** لـ كارل ياسبرز ومفهوم **الحضارات المحوريَّة**.[65]

وفقاً لنهج **الحداثة المتعددة**، شاركت الحضارات الأوراسيَّة العظيمة في الألفيَّة الأولى (400–700) قبـل الميـلاد، أي «العصر المحـوريِّ»، في ظهور سِمات معيَّنـة تميِّز الانتقال مما قبل التَّاريـخ إلى التَّاريخ، ولا تـزال ذات صلـة إلى اليـوم. أهمُّ هذه السِّمات هـي التَّمييز بين المجالين «المقدَّس» و«الدُّنيويُّ» وظهور «الأديان العالميَّـة» الأولى في بعض الحالات، وظهور التَّفكُّر (والفلسفة)، والفهم الأساسيِّ للتاريخ البشريِّ والاعـتراف بالتوكيـل البشريِّ كعامـل تاريخيٍّ حاسم، أو كمـا يصفه فاغنر، الاعتراف بـأن «وجود عالم مختلـف ممكن.»[66] تكمن ميزة هذا النَّهج في أنه يحاول معالجة الحداثة من منظور تعددي، كتاريخ من العمليَّات المستمرَّة لتشكيل وتحويل ما يسميه أيزنشتات (2000) «البرامج الثقافية»، وهو مصطلح صُمِّم ليَحُـلَّ مكان مفاهيـم «الحضارات» و«المجتمعات» (صـ2). لذلك، فهي تقاوم كلًّا مـن الدَّافع إلى تنظير الحداثـة بطريقة أحاديَّة البعـد (على سبيل المثال مشروطة بالتَّطـوُّرات في الاقتصاد)، والميل إلى حدٍّ ما إلى فهم الحداثة من خلال المفهوم المفرط في التَّبسيط للمرور من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة.

يفهـم أيزنشتـات الحداثة على أنها «حضـارة متميزة ذات خصائص مؤسسيَّـة وثقافيَّة متميزة»، كـ «بَلورة» لـ«أنماط تفسير العالم»، أو على أنها تشكِّل تصوُّراً اجتماعيًّاً مميزاً، كما كتب بعد كاستورياديس.[67]

إن **نهـج الحداثـة المتعـددة** موجَّـه على نحـو صريح ضـدَّ افتراض فوكوياما الذي يتعلَّـق بالافتقار المزعـوم لبدائل المؤسسات الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والسِّياسيَّة الرَّاسخة للرأسماليَّة، والذي أصبح شائعاً تحـت عنوان **نهاية التاريـخ**. كما أنه طُوِّر بوعي ضد تفسير صموئيل فيليـب هنتنغتون المليء بالصراعات للحضـارات الغربيَّة وغير الغربيَّة.[68] وهو من هذه النَّاحيـة، يتحدَّى إلى حدٍّ كبير الافتراض القائل بأنه يمكن التَّنظير للتغيُّر الاجتماعيِّ عموماً من وجهة نظر التَّقدُّم أو التَّطوُّر، وأن هذا التَّقدُّم يتمثَّل في التَّقدُّم المحـدد للمؤسسات الثقافيَّـة والاجتماعيَّة والعلميَّة والاقتصاديَّة والسِّياسيَّـة في العالم الغربيِّ. ومع ذلك، فقـد أُشير أيضـاً إلى أن فكرة الارتباط «المباشر» تقريباً بين العصر المحوريِّ و«عصرنا الحاليِّ» هي فكرة غير مستدامة إلى حدٍّ ما،[69] في حين أنه من خلال التَّركيز الشَّديد على «الحداثات المتعددة» يمكن النَّظر إلى التفكُّر والتَّاريخيَّة والتَّوكيل البشريِّ على أنها إعادة إنتاج للمفاهيم السَّائدة للحداثة من دون نقد.[70]

ردَّاً على هذه المشكلات، اقترح فاغنر في كتابه **الحداثة كتجربة وتفسير** (*Modernity as Experience and Interpretation*) (Wagner, 2008) وفي أعماله اللاحقة، دراسة الحداثة من منظور ثلاث مشكلات أساسيَّـة على الأقل (بالمعنى المعـرفيِّ والسِّياسيِّ والاقتصاديِّ) من دون إعطاء امتياز مسبَق لأي منهم، وثانياً،

65) 2 Arnason, 2015, p. 165–166.
66) 3 Wagner, 2005, p. 93; Wittrock, 2005, p. 61 ff...
67) 1 Eisenstadt, 2002, p. 28.
68) Eisenstadt, 2002, p. 27.
69) 3 Wagner, 2012, p. 156.
70) 4 Wagner, 2005, p. 104.

استبـدال مصطلح «التَّحسين بمرور الوقت» بمفهـوم «التَّقدُّم».[71] وعلى المنوال نفسه، فإنه يقترح أن يتجنَّب، إن أمكن، المصطلحات المُثقلَة بالمعنى مثل «المجتمع» و«الحضارة»، واستبدالها بمفهوم أكثر مرونة وغير محدد عـن «الفهم الذَّاتيِّ» الجماعيِّ.[72] يبدو اقتراح فاغنر مثير للاهتمـام بقدر ما يتعلَّق الأمر بمفاهيمنا المضللة في كثير من الأحيان عن المجتمع والحضارة والتَّقدُّم، ولكن هناك حاجة إلى الكثير من العمل المفاهيميِّ قبل أن نشعـر بالرضـا عن الطُّرق التي تؤدي بها المآزق النَّاتجة عن الفهم الحديـث والمعاصر إلى إمكانيَّة التغلُّب على الجماعيَّة والتَّوكيل البشريِّ والهويَّة. في الواقع، فإن فكرة «التَّحسين بمرور الوقت» لها ميزة أنها تحتفظ بالمثل الأعلـى «الضَّعيف» للتقـدُّم أثناء محاولة قطع الالتزام بفكرة التَّطوُّر الجوهـريِّ والرُّؤية الكونيَّة، بالمعنى الذي ناقشنـاه أعلاه. وينطبق الأمـر نفسه على محاولة فاغنر لاستبدال فكرة «البشر الماديين» بمفهوم أكثر تقليديَّة عن «الذَّات»، على الرغم من أنه يجب ملاحظة أن المصطلح المقترَح ليس ملموساً أكثر ولا أقل ميتافيزيقيَّة من البدائـل، بينما يفترض قدراً كبيراً من العمل الأساسيِّ علـى المفاهيم الأساسية، مثل الجسد والذَّات والوجود وما إلى ذلك، قبل أن نتمكن من استخدامه بطريقة مُرضية.

علـى أي حـال، تظهر الميزة التي لا جدال فيها في اقتراح فاغنر المذكـور أعلاه، وهي أنه يضع سِمات للمشاكل النَّاتجة عن الارتباط بين مفاهيم الحداثة وفكرة التَّقدُّم، ويوفِّر لنا طُرُقاً بديلة لتنظير الحداثة، وبذلـك يُظهِر أيضـاً الحتميَّة المحتمَلة لمسألة التَّقدُّم. من المؤكَّـد أن الارتباط بين الحداثة والتَّقدُّم يصبح أقـل وضوحـاً في الخطابات التي تستنبط الانقطاع الجذريَّ بين الحداثة ومـا بعد الحداثة، كما هو الحال في عمـل ليوتارد **الوضـع مـا بعـد الحداثـي** (*The Postmodern Condition*)،[73] الـذي استند إلى «الأطروحة السَّابقة حول مجتمع ما بعد الصِّناعة» ووسَّعها، وشدد على «تأثير تقانة المعلومات والاتصالات الجديـدة.»[74] أو بالخطابات التي تحاول تفكيـك الميتافيزيقيا الغربيَّة تماماً، وبالتالي الانشغال الحديث بالتَّقـدُّم. ومع ذلـك، في أصولها، غالباً ما تفشل الخطابات التفكيكيَّـة في مقاومة إغراء المبالغة في جانب الانحـدار، كمـا هو الحال في افتراض نيتشـه أن الأشكال المضادَّة للإبداع مـن السُّلطة كانت من مكوِّنات الحضارة الأوروبيَّة في القرن التاسع عشر، أو ادعاء مارتن هايدغر بأن التِّقانة تشكِّل المطلق النهائيَّ لأفق الميتافيزيقا الغربيَّة، باستثناء المظاهر البديلة للكائن العامِّ والفرد.

منـذ عـام 2008 على الأقل، تغلغلت أعمال فاغنر أكثر فأكـثر في السُّؤال الشَّائك حول التَّقدُّم، وكان آخـر كتاب نشر له حول هـذه القضية (2016) بمثابة استجابة، ومحاولـة لاستيطان الفضاء المفتوح بين الإيمـان المتطـرِّف بتقدُّم القرنين الثَّامن عشر والتَّاسع عشر، والتَّحـرر من وهم التَّقدُّم الذي يميِّز فترات طويلـة من القرن العشرين والحاضر. يُقِرُّ فاغنر بالأبعاد المختلفـة للتقدُّم وتنوُّع التَّفسيرات التي أُعطيَت تاريخيَّاً لهذه الفكرة، بالإضافة إلى ما يمكن أن نطلق عليه– تابعين في ذلك هانز جورج غادامر– «مشكلة

71) 5 Wagner, 2012, p. 151.
72) 6 Wagner, 2012, p. 158.
73) "*The Postmodern Condition*", By Jean-François Lyotard, University of Minnesota Press, English edition.
74) Wagner, 2015, p. 107.

التطبيق»، أي حقيقة أن هناك دائماً ديناميكيَّة بين التَّفسير ووضع المفهوم في الممارسة.[75] في الواقع، من أجل إنصاف هذه المجموعة المعقَّدة من المعاني والممارسات والمؤسسات والتَّكوينات المجتمعيَّة والسِّياسيَّة والأفراد، فإنه يفحص مادَّته وفقاً للإشكاليات الثَّلاثة المذكورة أعلاه.[76]

يجادل فاغنر بأن «الآليَّة» المشترَكة تعمل وراء المفاهيم، والصُّور، والممارسات، والتَّقدُّم المؤسسي فيما يتعلق بالتَّقدُّم في مجالات العلم/ المعرفة والاقتصاد، وفيها يبدو أن الدَّلالة التَّخيليَّة لـ «السِّيادة» تصاحب التَّقدُّم.[77] من هذه النَّاحية، يتأثَّر مشروع فاغنر التَّرميمي تماماً بفرضيَّة كاستورياديس المعروفة بأن الحداثة ترتكز على دلالات خياليَّة جوهريَّة -غالباً متضاربة ولكن أيضاً متشابكة- بمعنى التَّوسُّع اللامحدود لـ «السَّيادة العقلانيَّة» و«الحكم الذاتيِّ» السِّياسيّ.[78]

في فهمي الشَّخصيِّ لعمل فاغنر، فإن هذا التَّأثير، من خلال تفسير كاستورياديس للحكم الذاتيِّ، يفسِّر التَّركيز المحدد على المشكلة السِّياسيَّة، ورؤيته أن «أحد الاهتمامات الرَّئيسة في عصرنا يجب أن يكون التَّقدُّم السِّياسيُّ»، بمعنى «الالتزام الجذريَّ بـ توكيل ديمقراطيٍّ».[79] كما يصوغ فاغنر هذه الرُّؤية بعدَّة طُرُق أخرى، على سبيل المثال من حيث الحاجة إلى الاعتراف ما يسمِّيه «الزَّمانيَّة التَّاريخيَّة» وإحيائها. تشير الزَّمانيَّة هنا إلى الاعتراف بالديناميكيَّة والهشاشة الدَّائمة للتاريخ الاجتماعيِّ، أو حالة الأمور التي تتميز بالتوتر بين المفاهيم «المجرَّدة» و«الحاضرة» للفرد والجماعة، والتَّجارب الفعليَّة المختلفة لـ «الهيمنة والظُّلم».[80]

هنا مرَّة أخرى، يستخدم فاغنر الخبرات التي اكتسبتها مختلف الحركات الاجتماعيَّة «الاحتجاجيَّة» التي ظهرت في الستينيات، ويؤكِّد على الحاجة إلى إعادة التَّفاوض بشأن الأشكال الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة للتقدُّم، مع تجنُّب تطرُّف ما يسمِّيه «المشاريع الهجينة للتحوُّل الجذريِّ»، لكن من دون رفض أيضاً لأي نواة من الحقيقة قد يمتلكونها.[81] في الواقع، إذا كان «النَّقد والاحتجاج» يغذِّي البحث عن «حلول متفوِّقة من النَّاحية المعياريَّة»، فإن فاغنر مُحقٌّ في التَّركيز الكبير على دور الحركات الاحتجاجيَّة، مثل الحركة المناهضة للاستعمار، والحركة النَّسوية، والحركة ضدَّ الفصل العنصري في جنوب إفريقيا، وذلك لإعادة تفسير مفهوم التَّقدُّم وتفكك الحداثة المنظَّمة.[82]

باختصار، يحدد فاغنر «الآليَّة» الرَّئيسة للتقدُّم من منتصف القرن الثَّامن عشر إلى الجزء الأخير من القرن العشرين على أنها الهيمنة ومقاومة الهيمنة، ويُصرُّ على أنه لا ينبغي رفض فكرة التَّقدُّم تماماً، ولكن بدلاً من ذلك، يجب استبدالها بمفهوم نسبيٍّ للتقدُّم من خلال إعادة صياغة فكرة التَّنوير عن الاستقلاليَّة الجماعيَّة والشَّخصيَّة.[83]

---

75) 1 Wagner, 2016, p. 10.
76) 2 Wagner, 2016, p. 13–14.
77) 3 Wagner, 2016, p. 38.
78) 4 Castoriadis, 1997, p. 37.
79) 5 Wagner, 2016, p. 21.
80) Wagner, 2016, p. 128..
81) Wagner, 2016, p. 103, 150–152.
82) Wagner, 2016, p. 108–115.
83) Wagner, 2016, p. 152.

ملاحظات وخلاصات:

كتب نيسبت في عام 1980، «لا يوجد عيب في عصرنا من تصريحات المؤرِّخين والمثقَّفين الآخرين بأن فكرة التَّقدُّم «ماتت مع هربرت سبنسر»، و«انتهت في القرن التَّاسع عشر»، و«نُفيَت إلى الأبد بسبب الحرب العالميَّة الأولى»... لكن الحقيقة تكمن في مكان آخر»؛ وتابع القول إنه على الرغم من وفرة التَّحديات لفكرة التَّقدُّم وتنوُّعها في القرن العشرين، فإن «عقيدة التَّقدُّم ليست على أبواب الموت».[84] بعد مرور ثلاثين عاماً تقريباً، وعلى الرغم من الانتشار العالميِّ لمثل هذه التَّحديات في الوقت الحاضر، لا يمكن القول إن التَّقدُّم والانحدار يكادان يختفيان من خيال الفلسفة والعلم المعاصرَين، كما حاول هذا المقال الموجز إظهاره.

نظراً لأنني كنت مهتمَّاً في المقام الأول بإظهار الطُّرُق التي شكَّل بها موضوعُ التَّقدُّم النَّظريَّةَ الاجتماعيَّة، وخاصة نظريات التَّغيُّر الاجتماعيِّ، لذا تناولت بصورة غير مباشرة فحسب- وعلى نحوٍ عابر- الجانب المعياريَّ للعلاقة بين مختلف المشاريع التي يمكن وصفها بطريقة ما كـ «حداثة» وتقدُّم. ومع ذلك، من الواضح أن الكثير من النِّقاش بشأن حتميَّة مسألة التَّقدُّم يشير بالضبط إلى الحاجة إلى زيادة توضيح هذا البُعد. من المسلَّم به أن هذه قضيَّة معقَّدة كثيراً، وتتضمَّن مناقشة شاملة للعديد من التَّيارات الفكريَّة المعاصرة، في الحين الذي تتضمَّن فيه قضايا معرفيَّة وفلسفيَّة مهمَّة يجب على المرء تكريس دراسة منفصلة لها. من هذه النَّاحية، يُعتَبر نهج بيتر فاغنر واعداً تماماً في التَّركيز المباشر على موضوع التَّقدُّم، وفي إظهار الحاجة من منظور آخر إلى إعادة تفسير «مشروع» التَّنوير. وكان واضحاً لـ نيسبت، وربما كان الأمر أكثر وضوحاً اليوم، أن الاعتقاد السَّاذج وغير المشروط بالتَّقدُّم غير مُستدام. في الوقت نفسه، علينا أن نأخذ في الاعتبار رؤية فاغنر القائلة بأن الرَّفض التَّامَّ لمفهوم التَّقدُّم قد يكون محفوفًا بالمخاطر بالنسبة للمستقبل الاجتماعيِّ والسِّياسيِّ للعالم، أو ادعاء نيسبت أن فكرة التَّقدُّم «بأقدم وأوسع معانيها، ارتبطت في كثير من الأحيان بالخير أكثر منه بالشرِّ.»[85]

بصرف النظر عما إذا كنا نفهم أصول التَّقدُّم التي تكمن في العصور القديمة اليونانيَّة والرومانيَّة،[86] أو إذا تناولناها باعتبارها صوراً حديثة فريدة، فمن الصَّعب جداً فصل أشكال الحداثة المتعددة تماماً عن التَّقدُّم. في الواقع، يقدِّم لنا التَّقدُّم تحدِّيات جديدة على مستوى النَّظريَّة وعلى الأبعاد الأخرى المختلفة للعالم (أو العوالم) الاجتماعيِّة، وهي تحدِّيات يتعيَّن علينا الرَّدُّ عليها. قوَّضت الانتقادات المختلفة للعقل والتَّطوُّرات الاجتماعيَّة في جميع أنحاء العالم بوضوح الإيمان بعالميَّة العقل، مما جعل أي محاولة لإعادة تفسير المبادئ الأساسيَّة، للتنوير والعقل على حدٍّ سواء، غير ثابتة وضرورية في الوقت نفسه.

المصدر:

Modernity and the Idea of Progress, By Angelos Mouzakiti, by Angelos Mouzakitis, 20 March 2017. Sec. Sociological Theory. Volume2 - 2017 | https://doi.org/10.3389/fsoc.2017.00003.

84) 3 Nisbet, 1994, p. 297.
85) Nisbet، 1994، p318.
86) Nisbet، 1994، p11.

ما الحداثة؟
كيف يختلف الإنسان الحديث عن الإنسان التقليدي؟ (1)

تأليف: حامد قضيم
ترجمة: محمد براء الموصلي •

حامد قضيم (Hamed Qadim): كاتب إيراني، حائز على درجة الدكتوراه في إدارة الأعمال من جامعة طهران.

الحداثـة في الواقـع بزوغ حقبة تاريخية عبر عملية لا عودة فيها إلى الوراء. إن صِفتَي الحداثة هاتين في كونهـا تاريخية ولا عـودة فيها مهمتان في دراسة آثار العالمية، لا سيما في الدول النامية. نشأت الحداثة في الغـرب، حيـث طوّرها مفكرون ومثقّفون غربيون؛ لكنها لم تقتصـر على الغرب فحسب؛ بل انتشرت في بقـاع الأرض جميعها، إلّا أنها لم تنتشر من منطلق الفلسفة والفكر؛ بل من منطلق إنتاجات هذه الحداثة، والمفاهيـم السطحيـة الأقل أهمية التي تُلاحظ بسهولةٍ أكبر، وبذلك تنتشر بسرعة، مما سبب ظهور أزمةٍ كبيرة. اعتقد هيغل (Hegel) أن كل حضارة قادرة على كلا الإنتاج وإعادة الإنتاج الثقافيين في عصرٍ ما -وبرأيي أن الحضارة التي تلبّي حاجات الإنسان وعقله أكثر- ستقود العالم.

وبالتـالي، فالحداثـة حدثٌ تاريخي حتمي، ليسـت مستنبطة من تفضيلات المـرء الشخصية، فعلى الرغم من إسهامات الأفراد في عملية الحداثة، لم يقودوا هذا العصر التاريخي؛ بل العصر التاريخي هو الـذي قادهم. كمـا أن الحداثة مسارٌ لا عودة فيه إلى الوراء، فمـن المستحيل المضي في الحياة كما جرت عليـه العادة قبل الحداثـة. تخيل وحسب كم هو مستحيل أن نعيش في غيـاب التقنيات التي طُوّرت خلال الحداثة. وتشير هذه الحقيقة إلى مدى عبثية الاستمرار في طرح السؤال التالي نفسه: هل الحداثة حدثٌ

• مُترجم سوريا.

1) العنوان الأصلي للمقال: « What is Modernity? How Modern Man is Different from Traditional Man? »

إيجابي أم سلبيّ؟ فالحداثة ظاهرةٌ تاريخيـة لا رجوع فيهـا إلى الوراء، وستمضـي قُدُمـاً بغض النظر عن انتقاداتنـا لهـا؛ لذلـك يُستحسـن للـدول النامية أن تمتلك السيطرة علـى الحداثـة بمعرفتهـا ونقدها، بـدلاً مـن إنـكار أثرها الثـوري، أو الأسوأ من ذلك تجاهل نقاط قوتها.

يساعد هذا المقال الدول النامية وغـير النامـية علـى إيجـاد طريقـة لحل التناقضـات في الحياة الحديثة، صحيح أنـه بالنسبـة بالنسبة للمفكر الغربـي كانـت التكنولوجيـا والأدوات التكنولوجيـة وليـدة عقـل قـادر على ابتكارها، بينمـا في الشرق، كان المرء مستخـدم التكنولوجيـا. مستخـدم تكنولوجيا ذو عقل تقليدي ليس مؤهلاً لابتكار تقنيـات للتغلب على الطبيعة. يوجد مثل هذا التناقض في نواحٍ كثيرة في حياة الإنسان الشرقي ذي البُنية الفكرية التقليدية، الذي -في الوقت نفسه- يتبع نمط حياةٍ حديث ويستخدم أدواتٍ حديثة، وينتج عن هذا التناقض حنيناً شديداً إلى الحياة التقليدية، في ظل استحالة نبذ الحياة الحديثة. يمكـن إدراك حجـم هذه الأزمة عـبر التعريف بمصطلح الحداثة، وهـذا ما يهدف إليه هـذا المقال: وهو تقديم تعريف لمفهوم الحداثة.

الإنسان الفاعل ومفهوم الحرية:

كان الإنسـان القـديم تحت سيطرة القوى الطبيعيـة، واعتاد أن يرى نفسه تحـت حكم الآلهة التي كانـت تراقبه من أعالي السماء وتتحكم بعقله وجسـده. في الحقيقة، كان الإنسان أسير الحدود العقلية التي نتجت عن عدم فهمه للطبيعة. لا أسعى هنا إلى إنكار وجود الإله أو إثباته بصفته خالق الكون؛ فهذا الأمـر ليـس محور هذا المقال، فبغض النظر عن وجود إله أعلى، فإن الإنسـان المغلوب على أمره، الذي هزمتـه الطبيعـة المحيطة، وفي سبيل بحثه عن دافع جوهري يبثّ المعنـى في حياته، خلق لنفسه مفاهيمَ أسطوريـةً فيّـدت حريته. كما يضيف هيغل أيضاً أنّ النفس البشريـة كانت طليقةً حرةً على مر العصور جميعها، إلا أنها لم تكن تدرك هذه الحرية، إلى أن صارت واعيةً بها في حقبة الحداثة.

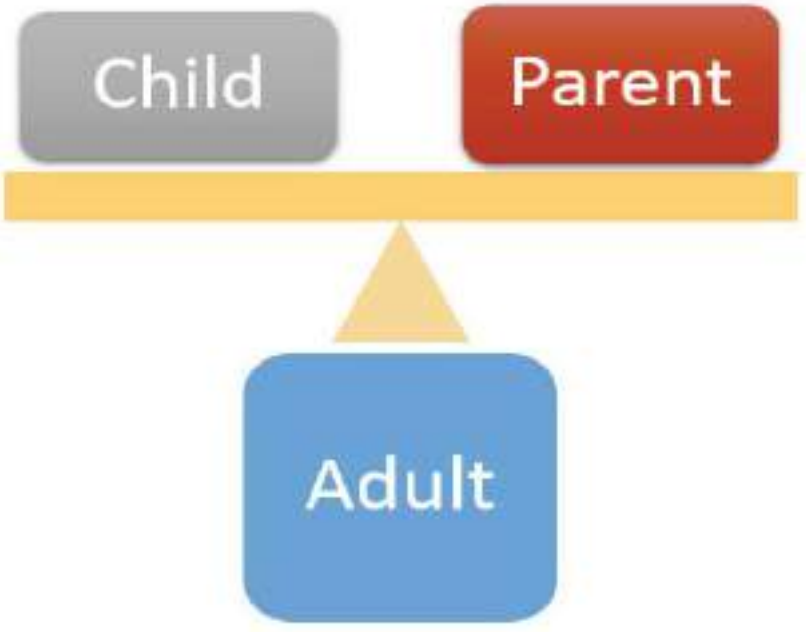
تمكّن الحداثةُ الفردَ أن ينتقل من هامش الوجود إلى مركزه؛ فيتحول من كائنٍ خاضع إلى كائنٍ فاعل. في الحقيقة، إن الإنسان في العالم الحديث أعاد تنظيم إدراك وجوده المباشر، ونبذ معرفته وفهمه للوجود المبني على الأساطير القديمة والمعتقدات التقليدية. إذ كانت هذه الأساطير والمفاهيم التي خلقها الإنسان ذاته حقيقةً مطلقةً لأجيال عدّة، وكانت البشرية تتداولها على أنها حِكَم. ولم تنكر الحداثة وجود الإله وفق ما رآه كلٌّ من ديكارت (Descartes) وكانط (Kant)؛ وإنما نُزع هذا الإيمان من مركز إدراك الفرد؛ أي: اعتاد الإنسان أن يرى العالم من منظور الإله أو الآلهة في العصر التقليدي، بينما أصبح يراه من منظوره الخاص في عصر الحداثة، ويفسّره بعقله السليم، ويتصوّره وفق فهمه الخاص، فهذا الإنسان لا ينسب تفشي مرض السلّ أو حدوث زلزالٍ كارثي إلى غضب الإله؛ بل يبحث عن أسبابهما وفق مناهج علمية لمعرفة سبيل منعهما أو التخفيف من تبعاتهما اللاحقة. لذا يلزمنا طرح السؤال: إذا كان اللّه في العصور القديمة قادراً على معاقبة البشر بمرض السلّ فهل لتطور العلم والأجهزة التكنولوجية لمنع الكوارث يجعل الله يفقد سلطانه الأعلى؟

لذا فإن الإنسان الذي صار إنساناً فاعلاً، يؤمن بحرية العقل، وهجر الأساطير والخرافات، وقد أسّس إدراكه لبيئته المحيطة عبر عقله وحواسه، هو من أطلق العنان للحداثة، وإن التطوّر التكنولوجي والمعرفي هو ثمرة منهج التفكير هذا. ويمكن وصف ابن سينا والخيّام بأنهما مثالان نادران لم تكرّرهما الأجيال اللاحقة أو تقلّدهما لبداية عصرٍ جديد في التاريخ الإنساني. ويوضّح هودشتيان (Hoodashtian) في كتابه **عولمة الحداثة وإيران** (*Globalization of Modernity and Iran*) ست خصائص يتميز بها الإنسان الحديث، التي تجدر الإشارة إليها عند دراسة مفهوم الحداثة:

1. الإنسان الحديث فاعلٌ (subject) يستند إلى الإدراك، لا خاضعٌ (object) يستسلم للسيطرة: فهو فاعلٌ يدرك العالم حوله، ويستكشفه، ويحلُّ ألغازه، فاعلٌ تخلى عن العلاقات السببية غير العلمية، وتبنّى الإدراك القائم على المعرفة، وهكذا بدأ ينتقد العادات والتقاليد، فلا يلقي اللوم على الجن وراء مرض الصرع، فلكل ظاهرةٍ في عالمنا هذا -سواء في الحاضر أو المستقبل- منطقٌ وسببٌ علمي وراءها. ووفق ما رآه نيتشه (Nietzsche) فإن الإنسان هجر الإيمان بوجود الإله، وإن الإنسان الخاضع سابقاً أصبح الآن إنساناً خارقاً. لكن لا أظن أن الحياة الحديثة قادرةٌ على توفير فهمٍ شاملٍ للظواهر العالمية جميعها، فالمنطق العلمي قادرٌ على تحديد كيفية حدوث الظواهر، إلّا أنه عاجزٌ عن تحديد أسبابها. وبينما يلجأ العقل الخامد للإنسان التقليدي إلى نسب ظاهرة عدم تحلل جثة قديسٍ ما إلى أمورٍ روحية، يبحث الإنسان الحديث عن خصائص التربة والعوامل الكيميائية والفيزيائية التي تسبّب هذه الظاهرة، وعلى الرغم من أن العقلية التقليدية غير مقبولة البتّة، فما زال الإنسان الحديث عاجزاً عن تفسير هذه الظاهرة، وقد تبدو المصادفة التفسير العقلي الوحيد لها؛ ولكنها تصبح غير منطقية في حال تكرّرها؛ لذلك أرى أن يتجنب المرء الأسلوب التقليدي لتفسير الظواهر وربطها بالأمور الروحية وبما وراء الطبيعة، وكذلك أن يتجنب الأسلوب الحديث لتفسيرها جميعها أيضاً.

ولا تفوتنا الإشارة إلى نظرية التحليل التفاعلي التي طرحها إيريك بيرن (Eric Berne)، التي تبيّن الجانب النفسي في مفهوم الحداثة، فوفقاً لما وضحه بيرن وطوره الطبيب النفسي توماس أنتوني هاريس (Thomas Anthony Harris)، يوجد في كل نفسٍ بشرية ثلاث حالاتٍ من الأنا: الوالد، والطفل، والراشد. في حين يمثّل الراشد الواجبات العقلانية، ويمثّل الطفل مصدر الواجبات العاطفية، فيمثّل الوالد دور الأعراف الاجتماعية الذي يرفض انتقاد الراشد له ويلزمه بتنفيذ أوامره. ويتصف الوالد أيضاً بكونه إما داعماً للطفل أو متحكماً به، وإما مستشاراً للراشد أو آمراً ناهياً له. ويُلاحظ من خلال نموذج حالات الأنا هذا -المتمثّلة بالوالد والراشد والطفل- وجود هذا النموذج ذاته في المجتمع نفسه بوصفه كائناً موحَّداً، وسط إجماعٍ واسعٍ داخل المجتمع حول تفوّق حالة أنا واحدة دون غيرها. تُطبّق حالات الوالد أو الطفل أكثر من غيرها في المجتمعات التقليدية؛ لذلك تتسم هذه المجتمعات بالاعتماد الشديد على غيرها، وبالحاجة الملحَّة إلى الاستناد إلى مصدر قوة، كالمصادر الوالدية أمثال المؤثرين والشيوخ الذين يسهمون إسهاماً هائلاً في عملية اتخاذ القرارات اليومية للأفراد نيابةً عنهم. كما يتصف المجتمع التقليدي بالاعتماد على العواطف بدلاً من العقلانية. لهذا يمكننا أن نخلُص إلى استنتاجٍ مفاده أن العصر الحديث هو نهاية سيطرة حالة الوالد أو الطفل على بقية حالات الأنا عند البشر، وبدايةً تفوّق حالة الراشد.

يؤدي الراشد دوراً جوهرياً في نمط الحياة الحديثة، ويعدّل من دور حالات الأنا للوالد والطفل.



2. الإنسان الحديث يفصل نفسه عن الظاهرة التي يدرسها، ويراجعها: فالإنسان الفاعل لا يتحيّز إلى ظاهرةٍ ما؛ إذ ينبغي له أن يفصل نفسه عنها. وكما قال ديكارت فإن الإنسان الفاعل شكّاك، يشكُّ في المعلومات والنتائج السابقة جميعها، وهي الخطوة الأولى نحو فصل نفسه من الظاهرة؛ أي: طرح التساؤلات حول الاستنتاجات، وتجنب التحيز إلى نتائجٍ معينة.

3. الإنسان الحديث يجسِّد الأشياء حوله: فهو يتفاعل معها بوصفها مواد ملموسة.

4. الإنسان الفاعل مسيطر: فهو لا يكتفي بدراسة الموضوع فحسب؛ بل يهدف أيضاً إلى الانتفاع منه من أجل مصلحته، فاستغلال الموارد واستخدام التكنولوجيا لامتلاك السيطرة على الطبيعة خصائصُ طبيعية للإنسان الفاعل، مما يفسر سبب استغلال الغرب للشرق لسنواتٍ عدة، ومما يوسع بصيرة الشعوب الشرقية بأن السبيل الوحيد للتحرّر من هذا الاستغلال هو الانتقال من إنسانٍ خاضعٍ إلى إنسانٍ فاعلٍ وحديث.

5. الإنسان الفاعل يهدف إلى المركزية: فهو يضع نفسه في مركز العالم. وهنالك من شدّدوا بأن الإنسان الفاعل هنا لا يلغي دور الأب؛ وإنما يضع نفسه في مركز السياق العالمي، ويضع صاحب المركز السابق -وهو الأب- على الهامش، فيقف هذا الفاعل منتصب القامة في المركز، ويفكّر ويتأمل بنفسه مباشرةً، بدلاً من السماح للمؤثرين بالتفكير والإبصار عنه.

6. الإنسان الفاعل يميل نحو العالمية، فهو يرى نفسه قدوةً عالميةً ليتبعها سائر البشر. إن هذه الخاصية في رأيي هي علامة نشوء حالة والدٍ جديدة داخل المجتمع؛ فالرغبة في الاعتماد الكلي على العقلانية وحدها دون غيرها عند اتخاذ القرارات ونبذ المصادر الأخرى كالعواطف هي في الحقيقة ديانةٌ مقدسةٌ جديدة في الحياة الحديثة، ما يعني عدم سماح الوالد للإنسان أن يعود حراً طليقاً مجدداً، وإجباره على الالتزام بما يسميه «العقلانية».

لكن ما أهمية سرد خصائص «الإنسان الفاعل»؟ السبب، في رأيي، أن على الفرد الذي يعيش داخل مجتمعٍ تقليدي -أي غير نام- أو مجتمعٍ يمر بمرحلة الحداثة حالياً -أي نام- أن يميّز بين مفهومين اثنين: الحداثة (modernity) والحداثية (modernism)؛ فالحداثة نتاجُ الإنسان الفاعل، أما الحداثية فاستخدامُ التكنولوجيا الحديثة فقط، دون أن يكون الإنسان الذي يستخدمها إنساناً حديثاً بالضرورة، وهنا تقبع المفارقة في المجتمعات النامية وغير النامية: استخدام هذه التكنولوجيا واعتناق أفكارٍ تقليديةٍ بدائية، فالعيش وفق أنماط حياةٍ مع اتباع معتقداتٍ تقليدية يقود إلى صراعٍ بين أمور ذاتية متناقضة.

إنَّ الحرية، حرية العقل هي دعامة الحضارة الجديدة والحقبة التاريخية المسماة حداثة. فقد تطوّر الإنسان ليصير إنساناً فاعلاً، وفصل نفسه عن العالم، ووضع نفسه في مركز الكون، ودراسته بعقلانية، ومن خلال شكوكيته بمفاهيم أساسية أعاد إنتاج أفكار جديدة بحريةٍ أوسع. ولا بُدَّ من الإشارة إلى قول هودشتيان إن الحداثة ليست عصر عدم الطاعة؛ بل عصر نهاية الطاعة الحتمية غير الواعية، فللإنسان حرية الاتباع والطاعة الواعيين؛ إذ بإمكان الراشد أن يراجع قوانين الوالد وينتقدها من نواحٍ عقلانية، وإن توصّل إلى أن هذه القوانين هي قوانينٌ عقلانية، أو أقله ليست غير عقلانية، فلهذه القوانين والواجبات

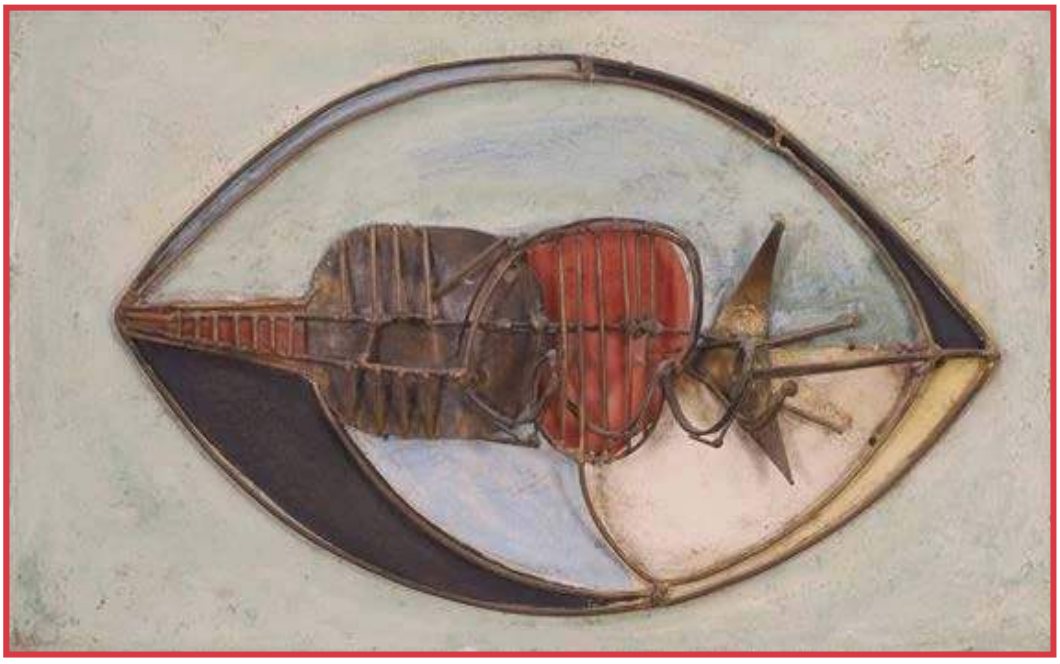
تجاه الوالد حق الطاعة. وإن الالتزام بالقوانين والنظم الاجتماعية، المستمدة من عملية عقلانية، وتتوافق معها، هي نتاج التوفيق وإصلاح ذات البين بين حالتي أنا الوالد وأنا الراشد في المجتمع الحديث.

مـن هذا المنطلـق يمكن القول إنَّ الحريـة هي الأساس الذي تقـوم عليه الحداثـة، فالحرية العقلية هـي جوهـر الحداثة، إلا أن ذلـك لا يعني أن الإنسان الحديـث امرؤ بلا قانون، لا يكبحـه التزام أخلاقي بـأي معتقـدٍ كان؛ وإنما يوحي بعدم إيمان الإنسان بهـذه المبادئ إيماناً أعمى دون تفكّـرٍ معمَّق، فالإنسان الحديث لا يقبل المفاهيم اللاعقلانية، لكن يمكنه قبول المفاهيم التي تتوسط بين العقلانية واللاعقلانية، فالحداثة ليست سوى حرية العقل في أن يختار.

المصدر:

https://medium.datadriveninvestor.com/what-is-modernity-581fe5a6bc2d.

جسور الإبداع



Constantin Andréou , Escargot

الشقة رقم (13) [1]

تأليف: ناتاليا فارينيك
ترجمة: د. ثائر زين الدين •

ناتاليا فارينيك (НАТАЛЬЯ ВАРЕНИК): مدرِّسة، تدرِّس العلاقات العامّة، وتعمل في الصحافة الوطنية، وهي عضو الاتحاد الوطني لكتّاب أوكرانيا واتحاد الكتّاب الروس، ألّفت ستة كتب صدرت في أوكرانيا وروسيا منها: «الفتى بعيني»، «الروح ليست واحدة»، «قصائد عن الحب».

ما حدثَ، أنّ سمعة سيّئة ترسّخت في الأذهان حول الشقة رقم ثلاثة عشر في أحد البيوت القديمة في بودول.

الخرافة هي المسؤولة عن ذلك، وربما السمعة السيّئة لسكانها السابقين- من الصعب القول...

إنّ هذا البيت الذي عرف أفضل أوقاته، أخذ في التراجع وخسر قاطنيه السابقين، الذين كان من بينهم حسب ما شاع مغنيّة أوبّرا، وطبيب أسنان عصري، وحتى عضو في الحكومة.

بعد أن أصبحت القواعد الصارمة، لتصريح الإقامة في كييف في غياهب النسيان، خرج البيت عن السيطرة وبدأ يعيش حياته الخاصّة.

لقد بيعت الشقق للدبلوماسيين والتجار القوقاز من أصحاب البشرة الداكنة، وهاجر أصحابُها السابقون، بعد أن ركّبوا أبواباً مصفّحة على الممتلكات المتروكة، وأخذت تقل أعمال الصيانة أكثر فأكثر بسبب التغيّرات السريعة والفوضى.

• شاعر ومترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للقصة: «Квартира № 13»

انتصــبَ مباشرة بعد الطريق بيــتٌ متنقّلٌ، حالفه الحظ أن يقوم بعمل الاستقبال والإرشاد وإجراء أعمال الترميم بما يشبه عمليات شدّ الوجه للنساء المتقدمات بالسنّ.

سلّــم شقيقــهُ مواقِعَه، في المكان الذي توجد فيه الشقة المذكورة، وهذا ما أفصحَ عنه ببلاغة الانتقالُ سيّئ الحظ لأليوشا كارمازين إلى ما بين هذه الجُدُر.

بعــد أن بــدّل أليوشا الشقة ذات غــرف النوم الثلاث مع زوجته السابقــة في بيتشيرسك، في عملية تبــادل ملتوية، انتقل إلى الشقة 12 ذات غرفة النوم الواحدة، التي كانت في حالة وسطية ما بين «المقتولة» و «ما بعد الحريق».

على شرفة السُّلم، وحسب مخطط مزاجي؛ بابان فقط: رقم 12 و13.

زمّت العجائز الموجودات في المكان، شفاههن بطريقة مُعبِّرة، عند رؤيتهن أليوشا مع أمتعته الفقيرة عند مدخل البيت.

برزت من العدم من جديد قصة المرأة مع العربة، تلك التي دخلت ذات مرّة إلى الشقة رقم 13 ولم تخرج بعدها أبداً، وكذلك قصة الكلب المؤصّل الضخم، الذي اختفى دونما أثر في هذه الشقة الغامضة.

تذكــروا أيضــاً التمتمــات الغريبة ووقــع الخطوات السريــع والناعم، وما كان يُسمــع خلف الباب، استجابة لقرع الباب من الجيران، واتفقوا على أن مكتب السكن لا تصل يداه إلى الشقة 13.

لم يُعجب كارمازين أيضاً سكانَ البيت القدامى. كان يضع نظارات، وكان شاردَ الذهن بشكل عجيب وينتمــي إلى ذلك النوع من سكان كييف، الذين يعملــون في عدد من الأماكن العامة في الوقت نفسه، حيث يظهــرون هنــاك نادراً جداً، ويتلقون نقوداً قليلة جداً. كان عمره يقــارب الثلاثين، وكان متعجّلاً دائماً ولم ينجــز أي شيء. ونتيجة لطبعه، لم يُعر ألكسي اهتماماً لغرابــة الشقة المجاورة ذات الرقم الغامض، ودفع ثمن ذلك، حيث دخل في دوّامة أحداث غير عاديّة.

شذوذ الأحوال الجوّية

كانت الساعة الثالثة بعد منتصف الليل. استيقظ ألكسي على صوت المطر، الذي قرع بقوّة السقف، وطــرق النافذة. نهض من سريره، كي يُقفل الشرفة، وتجمّــد بسبب المفاجأة: كانت في الخارج ليلة هادئة صافيــة تمامــاً. وكانت الأرض ناشفة، والمصباح يضيء في الأسفل، وتبــادل حبيبان القُبل على المقعد عند المدخل.

ابتعد عن الشرفة ليسمع صوت المطر من جديد.

تحــرّك نحــو ضجيج القطــرات الثقيلة، وصل ألكسي إلى الجدار ووضــع عليه أذنه: المطر يهطل في الشقــة المجاورة. لم يُصدّق ما يسمع، لفّ كارمازين نفســه بالبطانية وخرج إلى شرفة السلّم. كان هطول غزير مسعور للمطر.

لم يتجــرّأ أن يضــرب الجرس، ودخــل أليوشا إلى شقّتــه وتقلّب طويلاً في السريــر، محاولاً تفسير ظاهــرة الموسيقــا البيئية غير العادية. وأخيراً غفــا، لكن لفترة قصيرة جداً- أيقظتــه عاصفة رياح قويّة

حـوالي الساعـة الخامسـة صباحاً. كان يمكن الاعتقـاد، بأن إعصـاراً قويّاً اندفع مـن القطب الشمالي، واستعرت عاصفة شديدة فوق بودول. سار ألكسي إلى النافذة وهو يشعر ببرد مزعج في بطنه. لقد صدقت توقعاته: بدأ نور الصباح يظهر، والفناء هادئ تماماً. لكنّ إعصاراً يدوّي خلف جدران الشقة المجاورة.

قرّر أن يشتكي للجنة إدارة الأبنية، ثم نام أخيراً.

توجّـه في الصبـاح التالي للبحـث عن مكتب السكن. وبعـد أن وجده في منتصـف قبو مهمل، طلب كارمازين من رئيس لجنة إدارة الأبنية معلومات عن أصحاب الشقة 13.

نظـر إليه ــ كاتبُ مقالٍ حولَ مشكلات مرافقِ المدينةِ، مالكُ سيـارة مرسيدس فخمة ـ نظرة قرف وأخبره، بأنّه لا توجد حالياً في عقاره الموروث المنهوب أيُّ معلومات عن المستأجرين. وكل صاحب بيت لديه سجـلّ خاصّ يحتفظ به شخصياً، وحسب علمي بأنّه لا يمكن معرفـة أي شيء عن الشقة 13. وبعد تبادل كلاميٍّ ناريّ مُنهِك، قال رئيس الإدارة بأنّ صاحب الشقة قد سافر إلى الخارج، وفق اعتقاده، إلّا أن فواتير الخدمات السكنية تُدفع دورياً في وقتها.

قرّر ألكسي بعد أن عاد إلى بيته دون نتيجة، ألّا يذهب إلى العمل هذا اليوم، وأن ينصب كميناً، كي يمسك بصاحب الشقة ويكلّمه بصراحة.

جهّز نفسه لمراقبة طويلة، فتح باب شقته قليلاً ووضع كرسيّاً عند المدخل، كي ينتظر بأريحية تامّة. ويجب القول، إنّ جهوده كانت مثمرة للغاية: تبيّن أن الشقة 13 مكان يعجّ بالحركة، فقد زارها خلال ثلاث ساعات من المراقبة الكثير من الزوّار مثيري الاستغراب، وعدا عن ذلك، فقد خرج بالاتجاه المعاكس العدد الأكـبر من الشخصيّات المشبوهة. لاحظ كارمازين مجموعة من الفتيات الوقحات مصبوغات الشعر على هيئة «الأشخاص المعدنيّين». وبعد ذلك بدقائق معدودة يظهر من الشقة رقم 13 عجوز أشيب يحمل كماناً.

زار الشقة بعد بعض الوقت ضيوفٌ مخمورون يحملون قالباً من الحلوى وشمبانيا، وخرج بعد نصف ساعة من الشقق المجاورة شبابٌ حليقو الرؤوس، يحملون بعناية، صناديق آلات موسيقية.

كان هنـاك أيضـاً الكثير من الناس، لكن الزوّار جميعهم وحدتهم خاصيّة غريبة: لم يظهر أحدهم مرّتـين، أي مـا من أحدٍ ممن دخلوا الشقة، قـد غادرها، وما من أحد ممن خرجـوا منها عاد ثانية. عدا عـن ذلك، لم يلاحـظ كارمازين، أن أحداً منهم قـد استخدم مفتاحاً للشقة، كان يمكـن أن يدل على أنّه صاحبها. الجميع دخل الشقة بشكل غريب: منهم من فرك أصابعه فقط، حتى فتح له باب الشقة مباشرة، وآخـر صفّق بيديه أو لـوَّح بإحداهما، وحتى أن أحد الزوّار دخل إلى الجـيران دون أن يفتح الباب. ومهما حاول كارمازين تدقيق النظر أمام مدخل الشقة في نصف العتمة، فإنه لم يلاحظ أن بابها قد انفتح، زائر غريب بدا وكأنّه «امتُصّ» إلى داخل الشقة رقم 13.

جمع ألكسي شجاعته، بعد أن يأس من لقاء صاحب الشقة، وخرج إلى شرفة السُّلَّم. ضغط على زر الجرس المعروف بشكله واستعدّ للهجوم.

دوّى هـواء ثقيـل، ثم اندفع تيار هوائـي غريب، يشبه صرخة مدهوش، وبـدأت ضوضاء متوترة خلف الباب.

قـرع ألكسي الجرس مرّة أخرى بإلحاح. أجابه صوت نسائي مُقـرف، يقول بشكل متقطّع: «اليوم غير مُخصّص للاستقبال!».

امتعض كارمازين وضغط على الجرس مرّة أخرى- أيّ استقبال هذا!

أجابه بدل صوت الجرس المعتاد، صفير غريب، يُذكّر بطنين الهاتف. ثم طقّ شيء ما، وأعلن صوت دمية تالفة: « المُشترِك غير مُتاح مؤقتاً»، ثم كرّرت الكلام باللغة الإنكليزية.

عـدَّ ألكسي ذلك، خطوة سياسية للجيران، وعـاد إلى شقته، كي يُعدّ الإستراتيجية اللاحقة. إلّا أنّ سلسلة الأحداث غير المتوقعة أعاقت تنفيذ خططه.

فأل سيّئ.

لقد تبدّلت جذرياً منذ هذه اللحظة مواقع القوى في صراع ألكسي مع جيرانه.

ظهر شعور سيّئٌ، بأنّهم تبادلوا الأدوار: شعر كارمازين الآن أنّه يتعرّض لاهتمام زائد. ما من زوّارٍ يحضـرون إلى الشقـة المجاورة، أو لم يعد يراهم في جميع الأحوال. ولم تعد تُسمَعُ أصواتٌ مشكوك بها من الشقة رقم 13.

أحسّ ألكسي وهـو يخرج إلى العمل، بنظرة ثاقبة في ظهره، والعـين الساحرة على الباب رقم 13، تضيء كحدقة حيوان مُفترس.

وكان كنكاية يجب أن يأتي إلى كارمازين ضيوفٌ، للاحتفال «بالسكن الجديد».

استغرب ألكسي وهو عائدٌ إلى البيت مُحمّلاً بالأكياس المملوءة بالمقبِّلات وزجاجات الخمر، بجرس الهاتف، ذلك أنَّ أحداً من معارفه، لم يكن يعرفُ حتى الآن رقمه الجديد.

وصله من سمّاعة الهاتف صوتٌ خاطفٌ:» إذا صمتت المجموعة الملتئمة، هذا يعني، أنّ ملاكاً هادئاً يطير بين الضيوف»...

خرس ألكسـي مـن الدهشة، وعَدَّها مزحة. وضـع السماعة، كون الهاتف قد صمـت، وبدأ يُحضّر المائدة.

لم يكن مسروراً بالضيوف؛ إنّهم مثله سيّئو حظ وغير مريحين، بقدر ما كان مجيء الغرباء يريحه من التصوّرات المُحزنة.

حـلّ المسـاء. وبدأ الضيـوف يتوافدون واحداً تلو الآخر، وهـم بغالبيتّهم زملاؤه من العمل، ونـادراً جـداً ما كانـوا يجتمعون خارج أوقـات الدوام. أشـاد الجميع بشقته في فـترات متقطعة، متعمّدين إبعاد أنظارهم جانباً، وأخيراً حلّت اللحظة، عندما قال كلٌّ منهم ما عنده وسرى صمت غـير مريح. طقطـق الضيوف بملاعقهم على الصحون، دون أن يقـرّر أحدهم أن يخرق الفاصل الصامت.

رفـع ألكسـي عينيـه في هذه اللحظة عن صحـن البطاطا وكأنّ برداً سـرى في جسمه: تحرّك في الغرفـة كائـنٌ غريب، يُذكّـر إلى حدّ بعيد بملاك في سـنّ متقدّم. إنّه لم يُحلّـق- بل طار كالطير المضروب جانحه، كما أنّه لم يطأ الأرض. تنفّس الملاك مسحوقاً، يُذكّر بكلّ مظهره بالمُشرّد المنزعج.

تحرّك بمحاذاة المائدة، ينظر إلى الصحون، وأخذ ينتقي دون أن يلاحظه أحد، الأواني التي فرغت، ويوضّبها في السلّة.

ما أثار الدهشة، هو أنّ أحداً من الضيوف لم يلاحظه، الكلّ تابع صمته- منهم من كان يأكل، ومنهم من كان يسكب الخمر.

اختفى الملاك فجأة وعادت إلى ألكسي موهبة الحديث.

صرخ «شاهدتم!» ثم صمت، لأنّ الجميع بدأ يتحدث عن أمور تافهة، واستنتج أن الرؤيا لاحظها هو وحده.

عكّر هذا الحدث نهائياً مزاجه فيما بقي من السهرة.

استيقظ صباحاً برأسٍ ثقيل.

لاحظ ألكسي، وهو يتجه إلى الحمّام ظرفاً على الأرض خلف الباب، تم إدخالُه على ما يبدو من تحت باب الشقة.

فضّهُ كارمازين بيديه المرتجفتين، وقرأ الرسالة، المكتوبة بخط يصعب قراءته: « سؤال «إلى أين؟» يعدُّ فألاً سيّئاً جداً. وإذا كان أحدهم يسير في الطريق وسأله أحد المارّة « إلى أين أنت مسافر؟ أو «إلى أين أنت ذاهب؟»، فإنّ الإجابة عن هذا السؤال يجب أن تكون كالآتي: «إلى رأس كوديكين». يجب على المطروح عليه السؤال أن يؤجل سفره إلى الصباح، وعلى المارّ أن يعود أدراجه».

لم يُكتب في الرسالة شيءٌ آخر، وحتى التوقيع والعنوان أيضاً.

شرب ألكسي فنجاناً من القهوة، وهو يشعر بأنه سيصاب بالجنون ثم توجّه إلى العمل. صادف وهو يخرج من المبنى، وبشكل غير متوقع إحدى العجائز، التي تثرثر يومياً على المقعد. وضعت العجوزُ يديها على خصرها، وأغلقت عليه الطريق، وصاحت باستمتاع: إلى أين تنوي الذهاب في هذا الصباح الباكر، ألكسي إيفانوفيتش؟

استدار كارمازين إلى الخلف، وفكّر، بأن الوقت يسمح له بالعودة. إلّا أنَّ اجتماعاً مهمّاً لديه اليوم في إحدى الدوائر، وعليه الذهاب، مهما كلّف الأمر.

قطع الشوارع بحذر شديد وتمهّل كثيراً وهو يعبر التقاطعات لتأمين سلامته، وتمكّن أخيراً من الوصول إلى العمل بسلام. تنفّس الصعداء وهرع إلى قاعة الاجتماعات، حيث التأم المشاركون جميعهم في الاجتماع.

ظهر السكرتير فجأة خلف ظهره، وهمس غاضباً: « هل جهّزت طبع العدد الكافي من نسخ المواد؟». فرح كونه وضّب الحقيبة الدبلوماسية منذ مساء أمس، ودسّ ألكسي له رزمة سميكة من الأوراق في يديه وجلس مكانه.

أوّل من ألقى كلمة امرأة تضعُ شعراً مُستعاراً، وهي أكاديميّة ونائب الرئيس. تثاءب أعضاءُ المجلس الآخرون بكسل، واضعين أيديهم أمام أفواههم مقلّبين الأوراق التي وزّعها السكرتير والمثبتة بمحبس

صغـير غير مكترثين. تغيّرت وجوههم تدريجياً. نظر بعضهم دهشين إلى ألكسي، وابتسم آخرون ابتسامة معـبّرة، إلّا أن عـدداً من الموظفين طفحت وجوههـم بالبُقع. وصل السكرتير أخـيراً إلى المتحدثة. تناولت الأوراق المنسوخة بيدها آليّاً وقالت: « وتأتي نتائج الاستطلاع، المضمّنة في تقرير ألكسي إفانوفيتش تأكيداً للحقائق المطروحة...».

دوّى ضحك في القاعة. بدأت السيّدة الأكاديمية تُقلّب الأوراق بعد أن وضعت النظارات على عينيها.

تناول ألكسي بسرعة نسخته وفتحها على الصفحة المطلوبة مُستشعراً السوء. كانت هناك التوقعات الجنسيـة- النفسيـة لبرجه، والتي قرأها على الإنترنت في الأسبـوع الفائت. وقد تَمَّ إظهار الأماكن الأكثر إغراءً بخط عريض.

أصيـبَ كارمازيـن بالعمـى، بعـد أن عـاد إلى البيت إثـرَ الفضيحـة الفظيعـة. رأى بصعوبة بالغة الأشخاصَ المحيطـين به، لذلك ما استغـربَ، عندما صدرَ صـوتٌ لبقٌ لطيفٌ عند مدخـل البيت يقول: « انتظر لحظة، من فضلك!».

لم يُرَ من الناس أحد، إلّا أن قطّاً أسود مُعتنىً به قفز من على المقعد، وضمّ يديه بقرف، وقطع عليه الطريق، يقيسُ خطواته بدقة جبريّة.

قال القطُّ، بعد أن فعل فعلته: « أشكرك!» ثم ذاب في الهواء.

اندفـع كارمازيـن لاهثاً، إلى الشقة. لم يكن الباب مُقفلاً، تراءت له آثار الخراب في كلّ مكان، على الرغم من أنّ شيئاً لم يُسرق.

عُلّق فوق الثلاجة، في المكان الذي اعتاد فيه ألكسي أن يلصق إعلاناً مثل «يجب شراء الخبز!» قائمة طويلة، عُدّدت فيها بالأرقام الفقرات الآتية:

1- لا يجـب تنـاول الملح من المملحة مع أحد ما في الوقت نفسه وإهـداء السكين، كي لا تتشاجر معه. وكي تتجنّبا ذلك الشجار، في الحالة الأولى، يجب أن تضحكا معاً، وفي الحالة الثانية، عليك أن تقول، وأنت تُقدّم له السكين» الحذر من هذا السكين».

2- يمنع نثر الملح، وكسر الصحن، وحتى العطس، وبخاصّة أيام الاثنين أو الجمعة- كلّ ذلك يستدعي المصائب، التي تنتظر ساعتها على أحرّ من الجمر.

3- إذا كنـت لا ترغـب في تجريـب مصيرك، لا تضع الحـذاء الأيسر أبداً في رجلـك قبل الأيمن، ولا تكسر المقصّ، ولا تجلس على المائدة، دون أن تلمس إحدى رجليك الأرض.

4- انتبـه ألّا تضـع معلقتين واحدة فـوق الأخرى على شكل صليب، أو سكينـين، ولا تخطِ الثياب على نفسك.

كُتبت لاحقاً نصائح على هذا المنوال.

أدرك ألكسـي أنّه يجب الانتقال إلى أفعـال استثنائية، لذلك توجّه مباشرة إلى قسم شرطة لمقابلة المسؤول عن المنطقة.

صاحب الشقة المريبة

لم يقـل ألكسـي ولا كلمة حول الخراب في الشقـة، عندما حضر إلى قسم المنطقة، بل أبلغهم بقصّة مُخترعـة، مضمونهـا كان علـى الشكل الآتي: لقد سمع قبـل عدّة أيّام ضجيج خـلافٍ وشجارٍ خلف جدار الشقة المجاورة، لم يعد يظهر بعده أصحابُ الشقة. وهذا ما أثار لديه شكوكاً كثيرة...

تحـرّك ألكسـي مع الشرطي إلى البيت، بعـد أن أثارَ فزعه، مصطحبين معهمـا في الطريق حدّاداً وشاهديـن من إدارة المباني. أذهل كلّ ذلك الجمهور الذي تجمّع على مطلع الدرج، إلى درجة كبيرة، وبدأ الشرطي يضغط على زرّ الجرس مذعوراً.

لم يجب أحد من الداخل.

بدأ ممثل القانون يطرق الباب بقبضتيه، إلّا أن ذلك لم يعطِ نتيجة أيضاً.

أذن الجمهور للحداد، بعد تبادل النصائح. الحدَّادُ بدوره فتح الباب بسرعة.

اندفـع فجـأة من جوف الشقة الثالثة عشرة تيّارٌ هوائيٌ، كالذي يهبّ عادة في الخريف بين الأبنية، أو كالذي يُطفئ الشموع. ارتجف المجتمعون على السُلَّم وصمتوا.

لقـد امتـدوا رتلاً صامتاً نحو الشقة المريبة، أثناء مرور هذا التيار، أوّل من دخل، كجنديٍّ الشرطي المسؤول عن المنطقة، دون أن يسمح بلمس أيّ شيء باليد.

عكسـت الشقـة على المجتمعين انطباعاً بضيق النفس: طبقة سميكة من الغبار، غطت كل شيء من حولهـم، تقـول إنّها مهجورة منذ زمن طويـل. الموبيليا القديمة مغطاة بقماش أبيض مُنشّى، لكنّ الغرف الفسيحة، لم تتناسب إلى حد ما مع المساحات الصغيرة المعروفة للمبنى كلّه.

قال ممثّل إدارة المباني باستغراب:

- وأنا لا أعرف، أنّ لدينا شققاً كهذه!

لاحـظ ألكسي أيضاً أمراً- ما، إلّا أنّـه لم يتعجّل بطرحه على المحيطين: انكشف خلف نوافذ الشقة التي تغطي نصفها الستائر منظراً لا يُذكّر من قريب أو بعيد بمركز « سيلبو» التجاري، الذي يجب أن يكون في الجهـة المقابلـة. والأكثر مـن ذلك، الخلفية لم تشبه منطقـة كييف: بل كان فيها شـيء- ما من عصر النهضة.

فحصـت اللجنـة الشقـة، ولم تكتشف أثراً للسكان. الغريب، أنّه لا توجـد لا على الجدران، ولا على الرفوف ولا صورة واحدة، كان يمكن أن تحدّث عن المالك.

قال مسؤول المنطقة في قسم الشرطة لكارمازين بفرح وانزعاج في آن معاً:

- لا بأس، أمّا الآن فنكتب التقرير!

أقفلوا الباب بإحكام وختموه بالشمع الأحمر، أمّا ألكسي فقد مضى يعطي إفادته في شقته الخاصّة.

نزل كارمازين المكتئب، مساءاً في وقت متأخر، عندما نام الجميع في المبنى، على السلَّم يحمل سلّة المهملات، وهو يفكّرُ، كيف انتهى كل شيء بسخافة.

توقـف عنـد باب الشقة رقم ثلاثة عشر وأفلت السلّة من يده: كان الختم على باب الشقة مكسوراً، وكأنّه لم يكن، والباب كان مفتوحاً قليلاً.

اقترب ألكسي بحذر من الباب، بعد أن غطّى جسمَه عرقٌ باردٌ- لم يسمع أي صوت.

خطا فوق عتبة الشقة وتجمّد: لم تكن هناك شقة. مكانها انبسطت فوق رأسه سماءٌ تملؤها النجوم. هنـاك حيـث كانت الجدران، بدت قبةُ السماء المليئة بالنجـوم. كان هناك بردٌ وريحٌ. مد رجله، كي يخطو إلى الأمام، وصاح من الهلع: تحت رجليه ثمّةَ فراغ.

أغلق التيارُ الهوائي البابَ، الذي دفعه من ظهره، وشعر أنّه يسقط إلى الأسفل- بسرعة عالية جداً، وفقد الأرض من تحت رجليه- وكأنّه في مصعد سريع.

ضمّه أحدٌ ما فجأة بيديه الكبيرتين القويتين.

ها هو من جديد خلف باب الشقة الملعونة.

وقف رجلٌ مقابله بثياب غريبة، تُذكّر بالمعطف الربيعي. له وجهٌ أسمر، وأنف معقوف وشعر طويل. كان شعـره عندمـا يلتفت إلى اليمين أسود، وعندما يلتفت إلى اليسـار- شايباً تماماً. استقرّت على كتفيه كائنـاتٌ غريبـةٌ: كائنٌ ما يشبه الطير الأبيض النائم من جهة، ومن جهـة أخرى- خيال مُفترس صغير له أجنحة غشائية، وأظافر وذيل.

سأل كارمازين خائفاً:

- ما هذا الذي على كتفيك؟

استغرب الغريب قائلاً:

- أيعقـل أنّـك لا تعرف؟ يجلس عنـد كلّ إنسان على كتفه اليمين مـلاك- حافظٌ له. وعلى الكتف اليسار- شيطان. واحد يدفعك إلى الأعمال الشرّيرة، والآخر يحثّ على الخير. الاثنان نائمان الآن، لذلك هكذا هما مسالمان، لكن سترى لاحقاً وجهيهما الحقيقيين.

ابتسم، وتلمّس الخيال، الذي أزّ غاضباً، ثم الملاك، الذي هدل، كالحمامة النائمة.

اقترح الغريب، وأشار بيده إلى النهاية المقابلة للممرّ:

- أترغب، في التنزّه؟

تحـرّك الاثنـان إلى الأمام، وتحوّل الممرّ إلى طريق غابيّ، يخترقه الضوء. فُتحت من حولهما أبعاد ليس لها نهاية، وسبحت الغيوم، وهما مستمرّان في السير، وكأن لا نهاية للطريق.

سأل ألكسي بوجل:

- من أين أنت؟

أجابه رفيق الطريق:

- وُلدت في اليونان، أسفل جبل الأولمب. إنّه مكان مدهش، حيث الآلهة تعاشر الناس.
- وما هو اسمك؟
- الأسهل عليك أن تسمّيني سبيروس.

قال ألكسي مرتبكاً:

- اعذرني بسبب اقتحام اليوم، مع أنّ ذلك كان غريباً جداً...

وضع المحاور بسرعة إصبعه التي فيها الخاتم على شفتي كارمازين قائلاً:

- لا داعي للاعتذار. كلّ الناس في هذا العالم متشابهين، يخافون كل شيء يخرج عن نطاق تصوّراتهم الفقيرة عن الحياة. يحصل الشيء نفسه في كل مكان أظهر فيه: يبدؤون بتسميمي، يهددون بالحرق في الموقد، وإعدامي على المقصلة... لقد مللت من كلّ ذلك. وأنا سأغادر كييف قريباً أيضاً، ولن أُزعج التيّار الهادئ لحياتكم أكثر...

استدار بحدّة ونظر في عيني ألكسي مُجرّباً. استيقظ الخيال النائم أثناء ذلك، تثاءب فاتحاً فمه إلى أقصى حدّ وتحوّل إلى عدوّ أبدي للجنس البشري، وقد كشّر عن أنيابه على الكتف الأيسر لسبيروس. أيقظ هذا الضجيج الملاك، الذي نام بهدوء على الكتف الأيمن. انسكب على الممرّ، في الغابة المتبقية ضياء سماوي. استمرّ ذلك للحظة تقريباً، ثم هدأ ساكن الكتف الأيسر وتحوّل إلى خيال صغير، أمّا الملاك، الذي هدّده بجناحه، فقد بدأ ينظف بجديّة ريشه.

تابع سبيروس قائلاً:

- وهكذا، لقد سئمت من هذه المدينة المملّة. أمّا عندك فالأمور ترتبت على النحو الأفضل: لقد تخلّصت من الزوجة الميّالة للشجار، وحصلت على شقة ممتازة وتحلم بالمستقبل، أليس كذلك؟

رنّت كلماته وكأنّها سُخرية، لكنّ ألكسي لم يغضب. أدرك فجأة، بأنّه لم يعش أيامه الأخيرة حياةً عادية، وخاملة، بل حياة أخرى تماماً. وكانت الحسرة تضغط على حنجرته، عند ورود فكرة، بأنّ كلّ شيء سينتهي لا محالة، وستعود الأشياءُ العابسة، الركض من خدمة إلى أخرى، وحيداً ومن دون نقود. سلّ يده آليّا في جيبه وتلمّس من خلال البطانة الممزّقة، قطع النقود المعدنية الصغيرة التي رنّت- هذا كلّ ما تبقّى حتى المرتب التالي.

ظهرت عند رجليه، لا يعلم من أين سلّة المهملات المتروكة على مطلع الدرج، وطافت أمام عينيه أشكال زملاء العمل والجيران المُقرفة.

شعر بكلّ كيانه، بأنّه لا يستطيع العيش أكثر كالسابق.

قرأ سيبروس أفكاره قائلاً:

- ولماذا؟ لا أحد يوافق على الماضي بعد أن جرّب المستقبل.

ظهر فجأة في يده كأس كريستال قديم، لعبت فيه ألوان النبيذ. ارتشف سبيروس بمتعة رشفة صغيرة منه، وتابع فكرته قائلاً:

- ما الذي يمكن أن يكون أفضل وأنقى من الحرية الكاملة، وغياب الشروط والقيود، وعوالم النجوم تحت رجليك؟ الطيران الحر للخيال والتصورات، والأحاسيس غير الاعتيادية، والخيال الخرافي- الجميع يفقد عقله- الأغنياء والفقراء...

تحدّث وتحدّث، جاذباً كارمازين بعيداً في الطريق الغابي، حتى اختفيا خلف المنعطف.

الطابق المُهلك

لم يـأتِ ألكسـي إلى العمـل، لا يـوم غـد، ولا بعد غد. لم يشاهـده أحد عند مدخـل المبنى، هذا ما استدعى انتشار الأقاويل بين سكان المبنى.

صعـد السـكان الفضوليون إلى مطلع السُلَّم، لكـن باب الشقة 13 كان مقفـلاً ومختوماً، وباب شقة كارمازين مقفل بالمفتاح.

اتصـل أحـد- ما من الجيران بقسم الشرطة، لكن المسؤول عن المنطقة رفض رفضاً قاطعاً التدخل بعد قصّة الشقة 13.

وصلت الشائعات حول الأحداث الأخيرة إلى إدارة المباني، ولم يتكاسل رئيسها وتوجّه شخصياً إلى كارمازيـن. والغريـب أنّ الباب المقفل تعامل مع الزوّار بشكل اختياري: لم تكد تصل يد رئيس الإدارة إليه، حتى انفتح بحفاوة.

اندهش رئيس الإدارة، عندما خطا خلف العتبـة: انكشفَ أمام عينيه مسكن ذو جناحين فخمين مع صالة واسعة وموقد ساخن بهيج. فتّش الشقة كلّها، ولم يكتشف لا ساكناً، ولا مخرجاً للدخان الصاعد من لهـب الحطب، ولا أي تفسير- كيف يمكن جعل شقـة صغيرة ضيّقة من غرفة واحدة شقة فخمة من ثلاث غرف؟

هـدّد رئيـس الإدارة بقبضتـه، المتقاعديـن الجالسـين على المقعـد، وهو يخرج مـن المبنى، وتمتم منزعجاً:» سنتحقق، من سمح بإزالة الجدار وتوسيع الشقة على حساب الدولة!«.

صفق باب سيارة المرسيدس، وغادر، وبعد بعض الوقت زارت شقة كارمازين زوجته السابقة. ويجب القول إن الأحاديث حول اختفاء كارمازين ولّد لديها أحاسيس متناقضة- أنّبها ضميرها من جهة، بسبب الحياة التعسة لزوجها السابق، ومن جهة أخرى- راودها الأسف، بأن هذه الشقة – على الرغم أنها ليست جيدة- ستقع في أيدي أناس آخرين.

انفتح الباب سريعاً أمامها.

لوحة رغيدة انتصبت أمام عيني امرأة ألكسي السليطة: كارمازين السعيد يقرأ صحيفة، مستلقياً علـى كرسـي مريح، وعلى السجاد عند رجليه يلعب على الأقل ثلاثة أطفال صغار. وخرجت من المطبخ ربة البيت متورّدة البشرة، توضب مائدة الطعام، وفاحت في الشقة روائح شهيّة للغداء الجاهز.

وهمهمـت الزوجـة السابقة وقد جمّعـت سحنتها كقبضة: «متى تمكن من فعـل ذلك؟» ثم اندفعت خارجة من المبنى.

كمـا وزار كارمازيـن وفـد من زملاء العمل السابقـين. مُعتبرين غيابه الطويل عـن العمل، كمرض عصبي، سبّبته الفضيحة التي حصلت منذ فترة قريبة، وجمع الزملاء روبلاً من كل واحد منهم وتوجّهوا لزيارة المريض، حيث عَدّوا المرتب القليل والوضع المادّي الصعب ظروفاً مخفّفة من وجهة نظرهم.

ترأست الوفد المرأة الأكاديمية التي تضعُ شعراً مستعاراً.

شاهـد الموظفـون، الذين دخلوا الشقة دون إعاقات، غرفة نوم ضخمة، استلقى وسطها ألكسي على

سرير تحت مظلة، يرتدي روباً حريرياً ويدخّن غليوناً. واضطجعت إلى جانبه في وضعيات مغرية جميلتان بملامح شرقية. كان في الشقة أيضاً كائنٌ غريب عجيب، جلس على كتفيه بومة وقرد (هذا، ما أكده الموظفون على كل حال) – وعلى الأرجح المصوّر، الذي صوّر هذه الخلاعة.

همس الغريب في أذن المرأة ذات الشعر المستعار: « لاحظي، أن كلّ ذلك من نقود جائزة نوبل، التي نالها رغم كل شيء ألكسي إفانوفيتش!».

استفسر المصوّر، بعد أن عرض على الرئيسة المذهولة الغليون:» ألا ترغبين في الانضمام؟».

توقف السكانُ المحليّون، بعد ذلك عن الحديث عن الشقة الثالثة عشرة، كظاهرة استثنائية. بعد ذلك أطلقوا على مطلع الدرج « الطابق المُهلك «، قاصدين بذلك الجميع دون استثناء.

ما يخصّ مصيرَ ألكسي كارمازين اللاحق، فإنّه يثير حتى الآن الكثير من النقاشات والإشاعات الكاذبة.

وقد تبيّن أن الأقرب إلى رؤية الحقيقة هو الطفل ذو الأعوام الخمسة، من مدخل البناية المجاور، وكان ألكسي الوحيد الذي يضيّفه أحياناً قطعَ حلوى. كانت هذه –على الأغلب– هي الروح الوحيدة التي أسفت لاختفاء كارمازين.

ذات مرّة، نهاراً، وما كان أحد من الكبار في المكان، قرّر الفتى القيام بخطوة يائسة، فصعد إلى الطابق الشرير. انفتح البابُ، صرّ بمحبّة، شاهد الطفل وهو يتجمّد من الخوف شقة متواضعة مرتبة بعناية ذات غرفة واحدة. لم يلاحظ أي أثرٍ لوجودِ ألكسي. الشيء الوحيد الذي لفت اهتمام الفتى– صورة ملوّنة كبيرة على رفّ خزانة الكتب. رأى الفتى عندما اقترب من الصورة، كارمازين يبتسم فيها على خلفية جبلٍ عالٍ، ترتفع قمّته داخل الغيوم. ومن غير المعروف كيف أصبحَ واضحاً للفتى أنّ الجبل يسمّى أوليمب. بدا خلفه شخصٌ آخر، لم يستطع النظر إليه.

لم يدرك الفتى بعد، بحكم سنّه، بأنّ النهاية – إنما هي بداية فحسب، ولعلَّهُ ببساطة الحكم النزيه للجدل الأبديّ: ما هو الأفضل– هذه الحياة التعسة، البائسة، ولكن الحيّة، أم اللانهاية، الرائعة، والمجهولة، ولكن المخيفة؟

فجأةً أصبحَ ألكسي وكأنّه حيٌّ في الصورة، ابتسم وغمزَ الصبيَّ.

أدرك الطفلُ في هذه اللحظة بالذات، بأن ألكسي لم يعد موجوداً في هذا العالم، فركض خارجاً من الشقة وهو يبكي بمرارة.

Constantin Andréou, Rio, deux jeunes filles à la plage Vermelha, 1957.

اشفِ نفسَك أوّلاً[1]

تأليف: سفياتوسلاف لوغينوف
ترجمة: عياد عيد •

سفياتوسلاف لوغينوف (Святослав Логинов) (1951-...): **كاتب روسي حديث معظم كتاباته من نوع الخيال العلمي. من أعماله: «الإعصار الأسود»** (1999) ، **و«المقامر»** (2000).

ثمة في أساس قصة سفياتوسلاف لوغينوف هذه حقائق واقعية جرت في الماضي البعيد، وهي تشهد على مدى صعوبة طريق البحث عن الحقيقة.

لم ينطفئ النور ليلة 16 آذار من عام 1647 حتى وقت متأخر في أحد المنازل في ساحة «شيفاليه دو غي»، وراح المارة القليلون الذين مروا بالقرب من حي الأطباء الثلاثة في تلك الساعة ينظرون بفضول إلى النور المتلألئ خلف النوافذ. لقد عرفت باريس كلها أن من يعيش هنا هو المنوِّر الأكبر الدكتور «باتين» الذي قدَّم صيادلة المدينة شكوى ضده، وأن البرلمان الباريسي سينظر غداً في تلك الشكوى، ولا شك في أن «باتين» يتحضر الآن للدفاع، فهو المحامي المعروف عن كلية الطب، وهو من سيتولى قضيته بنفسه.

كان «باتين» يؤلف خطاباً فعلاً، فوقف وراء منصب عال للكتابة وراح يدقُّ الأرض بقدمه بنفاد صبر، ويملأ الورقة تلو الأخرى بزخرفات معقّدة من أسطر صغيرة:

«سوء الاستعمال عند إنتاج شراب الياقوت منتشر إلى حد أنني لا أعرف كيف يمكن مكافحته. كلٌّ يصنعه بطريقته الخاصة، وكلٌّ يأتي به من كل مكان، وكلٌّ يبيعه، فبات يتناوله الكبار والصغار. ما عاد

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للقصة: « Исцелися сам »

الخبـز يستهلك في مدينة ليون مثلما يستهلك الياقـوت، والثمن الذي يباع به هذا الدواء المشكوك في أمره يـدل علـى انتشاره، ويدل أيضاً علـى سلبياته، لأن منتجاً بثمن كهذا لا يمكـن أن يحضَّر من حجارة ثمينة حقيقية...»

توقـف «باتين»، وقرأ ما كتبه، ثم رمى بغضب الريشة المقروضة على منصة الكتابة. كلّا، فهذا يمكن أن يكـون أي شـيء ما عـدا الخطاب. يمكن أن ينجم عما كتـب فصلٌ لا بأس به من فصـول الكتاب الذي خطّـط لتأليفه عن الطب الرخيص، لكن إلقاءه أمـام أهالي باريس مستحيل. سيُحسم غداً مصيرُ أشياء كثيرة جدّاً، وما هو موضوع على المحك غداً ليس شرفه وحده، بل شرف كلية الطب أيضاً. إن قضيته ليست سوى استمرار لمعاناة أطباء السوربون اللانهائية من صيادلة باريس – إنها المعاناة التي ستكمل قريباً المئة عام، أما بداية هذه القصة نفسها فمختبئة في أعماق القرن.

تتحدث الحكاية عن رئيسٍ لأحد الأديرة الفقيرة حاول أن يصحح وضع ديره بمساعدة فن الكيمياء، لكنـه حصـل على معـدن أبيض هش ولا شبيـه له عوضاً عن الذهـب. رمى الكاهن الغاضـب الشظايا في الفنـاء، فالتهمتها خنازير الدير النحيلة مـن فورها، ثم راحت الخنازير تسمن على نحو غير مسبوق منذ ذلـك اليوم. قـرّر رئيس الدير الماكر أن يطعـم رهبانه النحيلين من المسحـوق الأبيض حينما لحظ ذلك، والحسبـة كانـت بسيطة: إذ يمكن علـى الموائد توفير كم من الطعام أكبر من ذي قبـل، والآباء القديسون الذين سيسمنون سيغيرون الانطباع غير المرضي عن جماعتهم الفقيرة.

لكـن النتيجـة جاءت على نحو مغاير، فتعالـت أصوات الأنين من الصوامع ليـلاً، ومع حلول الصباح كان كل مـن تنـاول المسحوق في عداد الموتى. حصل المعدن الأبيض على اسم «أنتيموني» ومعناه «مادة ضد الرهبان»، أما اسمه الآخر فهو الكحل.

لـو كان القرار للدكتور «باتـين» لاستخدم «الأنتيموني» لتحقيق الهدف المرجو منه مباشرة فقط، وهو القضاء على الرهبان، بيد أن «تيوفراست باراتسيلس» الذي ذاع صيته منذ أكثر من مئة عام بدأ يستخرج النبيـذ في أوعيـة مصنوعة مـن الكحل، وقد أحدث ذلـك النبيذ قيئـاً لا سبيل إلى إيقافـه، فاقترح ملك الكيميائيين ذاك أن يُستخدم هذا العقار كدواء ينظف الجسم. لو أن «باراتسيلس» وحده من حضَّر عقاقير «الأنتيموني» لما انقلبت الأمور على هذا النحو المحزن، لكن المشعوذين والصيادلة الأميين تدخلوا في الأمر، وبدأت حوادث تسمّم المرضى تُحصى بالآلاف. حينئذ بدأت العملية، فأعلن قبل واحد وتسعين عاماً عن أن «أنتيمـوني» المسمِّـم «باراتسيلس» سمٌّ زعاف وجرى حظره، لكن الصيادلة مستمرون على الرغم من ذلك في بيعـه، ولا تنفك مسألة «الأنتيموني» تطول وتطول، مع أن الاسم نفسه قد صار مثلاً. كلا، ليس ثمة على الأرجح أي طبيب أو صيدلاني وجّهت إليه أي تهمة في هذه المدة كلّها، والآن قد حان دوره. لم يَخَف «باتين» علـى نفسـه – فرئيـس البرلمان «تالون» صديق قديم له – كذلك لم يكن عليـه أن يبرئ نفسه ببساطة، بل أن يكسـب القضية ضد الشركة التي تغطي الكاردينال «مازاريني» نفسه. هذا معناه أن المحاكمات العلمية والاقتباسات عن القدامى لن تنفع هنا؛ والأمر الوحيد الذي يخافه هذا الإيطالي هو ضحكات الباريسيين المرحين.

نفخ «باتين» مطفئاً الشمعة، وذهب لينام بعد أن قرّر أن يتحدث في الغد بلا أيِّ نصوص مكتوبة.

اعتاد الدكتور «باتين» النهوض من الفراش باكراً، فقد حفظ منذ سنيّ الطفولة القول المأثور لأبقراط المؤلـه: «النـوم الزائد أشبه بالموت». أشـارت الساعة على برج «أوتيل دي فيـل» إلى الرابعة صباحاً حينما ألقـى الدكتور على كتفيـه معطفه المطري وخرج من المنزل. لم يَخَف «باتـين» من السير بمفرده في شوارع باريـس، فقامته الضخمة، وحركاته السريعة والواثقة، والنظرة الحـادة والمباشرة من عينيه الرماديتين، وحتـى وجهه: وجنتاه الغائرتـان وأنفه النسري ولحيته الإسفينية – كانت توحـي جميعها حين النظر إليه بانطباعات عن باحث عن المغامرات وليس عن طبيب موقر، كذلك كان سيف الدكتور «باتين» أطول بكثير من تلك الألعاب التي يحملها العلماء عادة.

أسـرع «غـي باتين» إلى المريض. لم يكن في مقدوره عموماً أن يتباهـى بتجربته العملية الواسعة، فقد كان قسـم الطب في السوربـون يضم مئة دكتور، وهذا عدد كبير جدّاً حتى على مدينة ضخمة مثل باريس. أمـا الأمـر الأشد إثارة للأسـى فتلخّص في أن غالبية المرضى لم تكن تفضـل اللجوء إليهم، وهم القامات الجليلـة التي تملك الحـق في «العلاج هنا وفي العالم كله»، بل إلى شتـى المشعوذين والأدعياء، والجراحين ذوي الحـواف الطويلـة مـن كوليجيوم القديـس «قوزما» وغيرهم مـن الحثالات. حتـى أصحاب الحواف القصـيرة مـن الحلاقين الذين لم يتلقـوا أي تعليم ازدادت وقاحتهم مؤخراً، وباتـوا يسرقون لقمة الخبز مـن فـم الأطباء. لكـن الأوضاع الأسوأ هي تلـك المرتبطة بالصيادلـة. يمكن أن يعثر المـرء في دكاكينهم المعتمة على ما يشاء من عقاقير، وثمة لدى الشعب انطباع بأنه لن يكون في حاجة إلى أي طبابة بعد مطبخ الصيادلـة العربي، فالطبيـب لا يستطيع العمل من غير الصيدلية، أمـا الصيدلي فيصف الدواء لأي داء ببساطـة، بـل حتى من غير أن ينظر إلى المريض، ولذلك يجـب اليوم القتال كما من أجل المرضى الفقراء كذلك من أجل كيس النقود الخاص.

كانـوا ينتظرون «باتين» في شارع القديس يعقوب، وقادوه مباشرة إلى غرفة المريض، وهو صبيّ نحيل بعمـر عشـر سنوات. كان الصبي لا يزال نائماً، وقد تماهى وجهـه الشاحب ذو الملامح التي صارت قاسية مـع لـون الوسادة، فلم يكن في الإمكان رؤيته لولا الطفح الأحمـر الذي غطى جبينه ووجنتيه. عانى الطفل من الحمّى القرمزية.

أمسـك «باتين» يده وجس خيط نبضه الذي يـكاد لا يلحظ. لقد أصيب الولد طبعاً بضعف شديد بعد أن فصد دمه عشرين مرة في الأيام العشرة الأخيرة، لكن اندفاعة الخِلط المائي لديه تراجعت، وانخفضت الحـرارة الشديـدة، وعاد الشحوب إلى جلده، حتى إن مثلث الموت اختفى عن وجهه، وبات في الإمكان الآن الانتقـال إلى العـلاج بالمُلَيِّن. الأقدمون موحدون في هذه المسألة، وأي حمى التهابية ينبغي معالجتها بإزالة الفائض مـن الدم وتنظيف القنوات الصفراوية، لذلك فإن فصد الـدم والمُلَيِّن هما صديقا الطبيب. لكن في الحقيقـة بـات يظهر بين الأطباء أنفسهم في الأعوام الأخيرة معارضـون لفصد الدم الفعال، وكان من المؤسف تحديداً رؤية «رابله» العظيم بينهم. لقد وصف هذا الدكتور المرح في وقت من الأوقات المرض الذي سماه التهاب اللوزات، ومنع استخدام فصد الدم عند الإصابة به، وهو الذي أعلن أن فصد الدم لا يمكن

أن يوصف إطلاقاً للأطفال. لكن «بانتين» لم يتفق في الرأي مع «رابله» في هذه المسألة، ورأى أن على مؤلف رواية «بانتاغرويل» أن يصمت حينما يتحدث أبقراط وغالين وبافل إيغينسكي.

قال «بانتين» للمعيلة التي راحت تنتظر قراره بصمت: - قدّمي للمريض شراب الراوند. اصنعي الشراب بنفسك، فاغلي سوق الراوند في النبيذ الأبيض، وأضيفي إليها القليل من العسل. عدا عن ذلك دعي الطفل يشرب منقوع الكعك أو مغلي الشعير بمقدار ما يتسع له، لا بل أكثر قليلاً. إذا لم يفعل الراوند فعله، فعلى المريض أن يتناول زيت الخروع. عليك أن تحذري من أن يعطوك في الصيدلية زيتاً مغشوشاً. إن زيت الخروع الحقيقي يجب أن يكون شفافاً وبارداً، وأن يكون مذاقه مرّاً قليلاً، وألّا يكون له أي رائحة. قد آتي مساءً مرة أخرى.

استدار «بانتين» مع هذه الكلمات، وخرج من غرفة الصبي الذي ارتجف في نومه لدى سماع صوت الطبيب، ثم سكن من جديد.

لم يكن قد تبقى الكثير من الوقت حتى بدء المحاكمة، لكن «بانتين» تمكن من العودة إلى المنزل والتلفّع برداء الأطباء الأحمر واعتمار القبعة ذات الأضلاع الأربعة وأخذ الكتب اللازمة والجلوس على الفرس (لم يكن الحضور إلى الاجتماع مشياً على القدمين يليق بالصفة العلمية) والوصول في الموعد المحدد إلى قصر العدل.

بدأ الجمهور يحتشد، وعرف الناس الدكتور «بانتين»، وراحوا يشيرون إليه بالأصابع ويصرخون «عاش!»، ويزغردون. بدا مزاج الحشد عدوانياً، لكن أحداً لم يكن يعرف بعد إلى أيّ جانب يقف. استقبلت شرطة المحكمة «بانتين» عند باب البرلمان، وقادته إلى غرفة غير كبيرة يستطيع الدكتور فيها أن يستجمع أفكاره في الدقائق الأخيرة التي تسبق الاستماع إلى القضية.

كان «غي بانتين» طبيباً من المدرسة الدوغمائية، وأي مستجدات لا سيّما في حقل الطب تكون في البداية خطيرة، وقد استوعب هذه المسألة بصلابة. لقد انغرست حادثة في ذاكرته منذ سنوات الطفولة حينما أصابه، وهو ابن محاميين مرموقين، مرض نادر في زماننا وغير خطر كثيراً وهو حمى التعرق الإنكليزية، فأقنع أحد السفلة أباه بأن يعالجه بالنبيذ المقيئ. لا يزال الدكتور «باتين» يتذكر منذ ذلك الوقت المذاق المعدني الكريه في فمه، والحرقة الكاوية في المرارة، واختلاجات الجسد المقلوب ظهره على باطنه، وارتجاف الساقين، والألم الطويل في الرأس الذي استمرَّ أياماً كثيرة. بقي «غي» الفتي على قيد الحياة بأعجوبة، وظل يكره طوال الحياة الأدوية المعدنية. أضف إلى ذلك أنه تربى على مؤلفات الكتَّاب القدامى وكان عاشقاً لأفلاطون وسيسرو وهومر وفرجيل، ويرى أن كل ما أرسيت بدايته في زمن القدماء جيد، حتى اسمه كان ينطقه بالطريقة القديمة: «غيوي»، على الرغم من أن المرء حينذاك كان يسمع أكثر في باريس الاسم المختصر «غي». وحينما بدأ «باتين» يدرس الطب رأى أن أيّاً من أطباء الماضي العظام كجيروفيل وتسيلس وغالين الحكيم وروف من إيفيس وأبقراط المؤله نفسه لم يكن يصف للمرضى الكثير من الأدوية، وما يقوله أبقراط فإن الله نفسه هو من يقوله. أما صناعة الدواء فتعود بدايتها إلى جابر وغيره من العرب الذين كان لديهم الكثير من الأعشاب لكن معارفهم كانت قليلة.

هكذا بدأ نضال «غي باتين» ضد سوء استعمال الدواء الذي قاده اليوم إلى هذا القصر.

بـدت الصالـة الكبيرة في قصر العدل ممتلئة عن بكرة أبيها، فقد جاء أكثر من ستة آلاف من سكان باريـس ليروا كيف ستحل هذه القضيـة الخلافية. تربع على مقاعد الصـف الأول الصيادلة بقفطاناتهم الرسميـة وياقاتهـم العريضـة المدورة والفخمـة، وعلى صدورهـم ميداليات محلاتهـم، وراحوا ينظرون بتوجـس وغضب. وتميز الرهبان بين الحشد بالبقع السود والبيضـ لأرديتهم. هؤلاء أعداء أيضاً، فرجال الديـن لا يستطيعون أن يغفروا لـ«باتـين» لسانه الحر، وكلامه ضد السكولاستية دفاعاً عن فلسفة القدماء الأصيلـة، ومـا أثار غضبهم تحديداً هو الكلمـات التي قيلت حول الطاعون في رومـا: «لقد ذهب الطاعون بحيـاة ستـة وثلاثين طبيباً من العلماء الطيبين، لكنه رأف بالبابا والكرادلة لأنهم أكثر شرّاً من الطاعون. عدد الأطباء الجيدين غير كافٍ في كلِّ مكان، أما الباباوات والكرادلة فعددهم وفير دائماً».

تجمـع الدكاترة وحملة شهـادة البكالوريوس في الطب في منتصف القاعة، وكانوا ميالين إليه، لكنهم عرفـوا جيـداً جدّاً أيَّ يـدٍ يمسك الوزيـر الأول، أما الباقون جميعهـم الذين يشكلون الحشـد القادر على كل شـيء وعـديم الوجـه في الوقت نفسه فهم من سـوف يضطر إلى خوض المعركة لكسـب ودهم. إن هذا الحشـد تحديداً هو من سيقرر إلى أين سيذهب ليتعالج، وليس البرلمان على الإطلاق، بل ليس الكاردينال «مازاريني» أيضاً.

نهض النائب العام الملكي من مقعده المزركش وشرع يقرأ النص الاتهامي:

– صيادلـة مدينة باريس ضد الدكتور في الطب «غيوي باتـين». إننا صيادلة المدينة الملكية باريس قد أعلنا ونعلن ما يأتي مع تأكيدنا بالقسم على كل بند:

إن القانـون يحرِّم حقّاً تحت طائلـة شتى العقوبات إلحاق الضـرر والأذى أو الاعتداء بأشكال أخرى على أي إنسان يمارس مهنة مرموقة وشريفة.

وصحيـح أيضاً أن فـن الصيدلة يعد منذ قديم الزمان فنّاً نبيـلاً وضروريّاً، وأن الكثيرين من الملوك وغيرهم من الناس المرموقين قد مارسوا بكثرة هذا العمل، وحققوا الفائدة لأنفسهم وللعالم.

وصحيـح ثالثـاً أن الدكتور في الطب «غيوي باتين» المدفوع بحقده علـى علمنا الرائع شفهيّاً وكتابة قد قـام بالعديـد من الهجمات علـى صيادلة متفرقين وعلى الصيدلـة كلها، ولكونه مراقبـاً لكلية الطب فإن «باتـين» المشـار إليه قد منع من الظهور إلى العلن العديد من مؤلفاتنا التي كان ينتظرها بفارغ الصبر كما المرضى كذلك الأطباء...

ابتسـم «باتين» ابتسامة سخريـة تكاد لا تلحظ. نعم، فقد نغصُّ على عـدد ليس بالقليل من الحمقى المختالـين من منطقة الجسـر الصغير، والقضية هنـا لا شأن لها بالحقد الشخصـي على الإطلاق، ففي أحيـان كثـيرة يمكن للمرء أن يصدف بـين الصيادلة أناسـاً شرفاء، ويعثر في الصيدليـات بين المركبات الشيطانيـة على أدوية جيدة، وفي نهاية المطاف فإن «باراتيسلس» محق: «العالم كله صيدلية»، أما «هومر» فقال: «ثمة الكثير من الأدوية المختلفة، لكن ثمة أيضاً سموم». كل دواء يمكن أن يكون سمّاً، وكل سم دواءً حتـى النبيذ المقيئ. لكنه لـن يفوه عن ذلك بكلمة واحدة، والأهم من ذلك الآن هو سحق الصيادلة لإنقاذ

الطـب، والدوس على كل أولئك الإيطاليـين والمتزلفين العرب والجهلة وناقصي العقـل، كي يستعيد العلم الحقيقي هيبته.

– لا شـك أيضـاً في أن المذكـور «غيـوي باتـين» قد دافـع في الرابع عشر مـن آذار من هـذا العام في تجمـع في شـارع «بيوشيري» عن مقولاته الخاصة حول التقشف في الحيـاة والعلاج، حيث انهال بغيظ، بل حتـى بغضب، علـى الصيادلة الباريسيين وغيرهم مخالفاً بذلك قوانـين الجامعة وكلية الطب ومقللاً من هيبتهمـا، وخاطـب السواد غير المتعلم مما أدى بالنتيجة إلى الإضرار بتجـارة المدعين، وتهديد ورشاتهم بخسائر جسيمة...

كـفَّ «باتـين» بعد ذلك عـن الاستماع، لأنه كان يعـرف جيداً الوثيقـة التي أطلعه عليهـا مساء أمس المستشار «لاموانيون»، ولأن الأهم له الآن هو أن يبدأ كلمته الدفاعية بداية جيدة.

تناهى إلى مسامعه أخيراً: – المدعى عليه الدكتور «غيوي باتين». ماذا تقول في دفاعك؟

استنشق «باتين» الهواء عميقاً وخرج إلى المنبر، وهناك وقف وابتسم للجمهور فجأة، وهذا ما لم يقدم عليه أحد من قبل في جلسات البرلمان. بدأ «باتين» كلامه قائلاً:

– يشتكـي صيادلتنـا من أننـي لا أحبهم، في حين أنهم، هـم أنفسهم، يحقدون علـيّ، ولو استطاعوا لسمّمـوني بأدويتهـم كلها دفعة واحدة، لكنني يـا لحسن الحظ لا أقرب الصيدليـات. لماذا؟ لأنني أعرف حـق المعرفة مـن ذا الذي يدير الأمور في هذه الحوانيـت. حتى كانون الثاني بطقسـه السيئ أقل فتكاً من صيادلتنـا. لن أرمي الكلام جزافاً، وسأقرأ بضعـة أسطر من أحد المؤلفات في الصيدلة، وهو كما جاء في المقدمة كتاب ضروري للأطباء والصيادلة ونافع لكل محب للمعرفة.

فتح «باتين» المجلد الذي اصطحبه معه مسبقاً، وبدأ يقرأ منه بصوت عال وبما يشبه الترتيل:

– خـذوا جروين حديثي الـولادة وقطعوهما إلى إرب وضعوهما في إناء، ثـم أضيفوا رطلاً من ديدان الأرض الحية، واغلوها مدة اثنتـي عشرة ساعة. إن هذا المغلي يقوي الأعصاب، ويساعد على الشفاء من السوداوية والشلل.

رفع رأسه وسأل:

– هل من راغبين في تذوق هذا الحساء؟ أسرعوا، فالحوانيت ما زالت مفتوحة!

بدأ يسري الضجيج في القاعة، وثمة من ضحك بعصبية. تابع «باتين» كلامه وقد أكسبه النجاح الأول الحيوية:

– ثـم أليـس سيانـاً من كتب هذا الـكلام؟ أكان «باتيستـا بورتـا» أم «تورنييسـير» أم السيد «كرول» الحاضـر بيننـا، والذي لم أستطع يا للأسف أن أمنع كتابه من رؤية النور؟ إن هذه المؤلفات متشابهة كلها، ولا تصلـح إلّا لكـي نصنع منها أكياساً من أجل البقالـين. هاكم بضعة أسطر من إحدى جواهر الصيدلة: «يمـزج غائط القطط مـع عصير البصل وتدهن به المنطقة الصلعاء فينمـو الشعر». – هز «باتين» شعره الأسود والكثيف، وسأل بعد أن مد يده إلى حيث جلس الصيالة المزينة رؤوسهم جميعاً كفرد واحد بالشعور المستعارة الفاخرة والمفتولة:

– من منكم قادر على أن يرفع الشعر المستعار عن رأسه ويشرح لنا لماذا لا تستخدمون، أنتم أنفسكم، عقاقيركم السرية؟ أم أنكم تخافون على الحكمة الصيدلانية التي لا يحتويها إلّا الرأس الأصلع وحده؟

أخيراً نال «باتين» ما يكان يصبو إليه، وانفجرت القاعة كلها بالضحك، واضطر إلى أن يصرخ كي يسمعوه.

– إذا ما لسعني عقرب فإنني لا ألجأ إلى الترياق أو إلى أي عقار سري آخر مما يباع على رفوف الحوانيت. ما أفعله هو أنني أربط الجرح وأضع عليه مهيجاً مضاداً للألم، وإذا ما شعرت بألم شديد وبارتفاع في الحرارة فإنني أفضل فصد الدم. ليس لدينا حيوانات سامة من حسن حظنا، لكن لدينا صيادلة ومشعوذون من أنصار الـ«أنتيموني»، وهم يحلون بنجاح محل الأفاعي والعقارب!

ما حدث في الصالة لا يمكن تخيله، فقد أمسك الناس بخواصرهم وتشنجوا وانحنوا نحو الأرض، وكادت القهقهات تخنقهم جميعاً. لقد مثل أمامهم الآن رجل جدير بخلافة «رابله»، الذي لم يحمل عبثاً لقب «الدكتور المرح» المنسي تقريباً، وليس عبثاً أيضاً أن المبارز والساخر «سيرانو دي بيرجيراك» كان يحضر محاضرات «باتين»، لا لكي يدرس التشريح الضروري جدّاً له في مهنته كما كانوا يقولون، بل ليتعلم هذا المتشاجر ذائع الصيت من الدكتور فن السخرية الجارحة من الخصم.

صرخ «باتين»: – حتى أفضل الكيميائيين لم يصنع أي خير في الحياة. لقد أرسل هؤلاء المشعوذون في عام واحد المئات من البشر إلى العالم الآخر. لكن الطبيعة عموماً تسعى إلى إصلاح العطب، فقد ولد في المملكة الفرنسية في ذلك العام نفسه، وكما علمت من مصدر موثوق، شخص سيصير صيدليّاً شريفاً. أتمنى لكم جميعاً أن تجتنبوا إغراءات المسممين الحاليين، وأن تعيشوا حتى تلك اللحظة التي سيبدأ يعمل فيها.

لا أظن أن يكون قد عاش على الأرض مشعوذون أبشع من الكيميائيين الذين ادعوا عليَّ، والذين عرفتهم مشردين بائسين وأدعياء ومنافقين جهلة. أحد المدعين عليّ والذي لديه ما يكفي من الوقاحة ليسمي نفسه طبيباً وخبيراً في الكيمياء الطبية، قد سمع في مكان ما أن ابن سينا المشهور نصح بغسل العين المريضة بمحلول التنقال، لكن هذا الصيدلاني استخدم القلى للغسيل من غير أن يعرف ما هو، وبذلك فقد زاد عدد المكفوفين عند مداخل الكنائس.

بدأت القهقهة تخفت شيئاً فشيئاً، وبات الحشد الآن يستمع إلى «باتين» بانتباه ويردُّ على كل كرَّةٍ منه على أعدائه بضحك مقتضب لكنه جماعي.

– أنتم تسألون لماذا يحقد عليَّ أنصاف المتعلمين وتلامذة الكيمياء والسحر العربي؟ لأنني أمارس الطب البسيط وغير المكلف، وليس الطب المسرف الذي يملأ خزائن الصيادلة وينشر الفخاخ لجيوب المرضى. لو كان لدى الصيادلة القليل من الصدق لما مزجوا الساخن بالبارد، ولا المبلل بالجاف، ولما نثروا الذهب في المغليات ليرفعوا أثمانها، ولما أجبروا المرضى على ابتلاع حجر الياقوت الأكهب المرهق للمعدة، ولوضعوا أزهار الياقوتية في مركَّباتهم. لكنهم جميعاً يفعلون ذلك، ويفعلون أشياء كثيرة أخرى. حينما يحضِّرون الترياق – وهو أغلى الأدوية ثمناً وأقلها فائدة – يستخدمون المحار عوضاً عن اللؤلؤ،

والطبشور بدلاً من المرمر، والطين المحلي المشبع عوضاً عن القار الأرمني. لقد شاهدت بنفسي كيف كانوا يطلـون الخشب العادي بلون خشب الصندل الأصفر الليموني. لكن الصيادلة الكيميائيين أفظع بكثير من الصيادلـة المستعربين، فهم يجـبرون المرضى على ابتلاع الحبوب «الدائمة» مـن الرصاص، ثم يقترحون عليهـم البحث عنها في الغائـط ومن ثم ابتلاعها من جديد. إنهم يسممـون الشعب بالكحل والزئبق وسم الجرذان، وبعد ذلك كله يجرؤون فيسمون أنفسهم أتباع الإله أسقيليبيوس! إن «أنتيمونيهم» وحده قد قتل من البشر في ألمانيا أكثر مما فعل ملك السويد!

استمع الصيادلة بصمت وقد جلسوا بأوضاع متوترة. لقد فهموا أن الأمور لا تسير في صالحهم، وأن الجميع بمن فيهم أعضاء البرلمان يسخرون منهم. تحدث «باتين» أكثر من ساعة ونصف الساعة، لكن أيّاً من الحاضرين لم يشعر بالوقت، وكانوا جميعهم يطالبون بالمزيد.

– قبـل ألـف وسبعمئة سنة دعا «أسكيليبياد» فائق الاحترام إلى «العـلاج حتى النهاية وبسرعة وعلى نحـو ممتع». أما مناصرو المطبخ العربي الحاليـون فلا يحسنون التصرف على نحو ممتع، لكنهم يرسلون المرضـى كليّاً وبسرعة إلى العـالم الآخر بعقاقيرهم السامة مثل البطة البنطيـة. لذلك تحديداً أقول لكم إنكـم لا تحتاجون حينما يظهر المرض لديكـم إلى ابتلاع هذا الكم من الحبوب، ولا إلى لعق هذا الكم من الأشربـة وإفراغ حوانيـت الصيادلة كي تقللـوا وزن الرطوبة المقززة التي تعد مصـدر الأمراض كلها، ولا يلزمكـم اللجوء إلى نبات الحربـق و«الأنتيموني» الشيطاني، وغير ذلك من العقاقـير الطبية القاتلة التي تحتاج هي نفسها إلى أن تنظف قبل أن تستطيع تنظيف أجسادنا من الأمراض. عليكم عوضاً عن ذلك أن تفصدوا الدم الفائض لديكم، وأن تغسلوا معدتكم بلطف – وبعون الله سوف تصبحون أصحاء. فليذهب إلى الشيطـان ركام الأدويـة كالنبيـذ المقيـئ ومعشوق الحمقـى – البازهر، والمركب الفاخـر – الترياق، والميتريدات المكون من مزيج من الأعشاب ذات الروائح البشعة، وغير ذلك من الفضلات الكريهة التي لا تساعد على استرداد الصحة بأكثر من الكلس أو الرماد، وتعد مساخر عادية لفقها نصابون جهلة وغربان جيف ومتطفلون على معبد الطب المقدس!

كسـب القضية، وحينما حاول محامـي الصيادلة أن يصعد إلى المنبر استقبلـوه بالصفير والصراخ وبوابل من الإجاص المنقوع بالخل والفجل وغير ذلك من الأطعمة التي اصطحبها الباريسيون الحريصون معهـم من المنزل، مـا اضطره إلى أن ينقذ نفسه بالهرب. لم تلق الكلمـة، وأسرع الصيادلة إلى منازلهم، وأغلقـوا حوانيتهـم. مساءً حطم الحشد المتفرق إحدى الصيدليات، وشيَّـد في الساحة أمام منزل «باتين» نصباً فاخراً من الأوعية الميوليقية لتحضير الترياقات وفزاعة من تمساح محنط وكومة كبيرة من أنابيب الحقن الشرجية.

لكـن هذا حـدث فيما بعد، أمـا الآن فراح «باتين» يستمـع إلى مديح الرئيس «تالـون»، ويتقبل تهاني زملائـه ورفاقه، من غير أن يتمكن على الإطلاق من التأقلم مع انتصاره المذهل والرائع. كان رأسه يدور، ولم يفهم على الفور ما الذي قاله الشخص التالي الذي اقترب منه، ولم يدرك إلّا فيما بعد أن معيلة ذلك الصبي المريض الذي كان عنده صباحاً هي من يقف إلى جانبه.

كررت قائلة: – لقد مات «جانو» يا دكتور. فتح عينيه، ونظر إليّ، وهمس: «آه، يا للروعة!»، ثم مات.

استولى الارتباك على «باتين» لحظة. كم مريضٍ بالحمى القرمزية مات لديه. يخيل أنهم لو لم يعالجوا على الإطلاق لكان عدد المتعافين بينهم أكبر. هل يعقل أنه يشبه في أمر ما الصيادلة المسممين؟ تخيل «باتين» نظرة «بول كورتوا» الساخرة، وهو المناهض المشهور لفصد الدم، وسمع صوته الذي يقول: «لقد مات المريض وعليه علامات استنزاف الدم كلها». لم يكن في مقدور «باتين» أن يحتمل ذلك، فاستقام بحدة ونظر إلى المرأة بغضب وقال:

– العلاج تم على نحو صحيح، لكن يبدو أنك لم تقدمي له إلّا القليل من الشراب.

شعر بأن الحال تتطلب منه أن يضيف أيضاً قولاً مأثوراً موجزاً، لكنه لم يستطع على الإطلاق أن يجد جملاً تلائم الموقف. «حتى النهاية وبسرعة وعلى نحو ممتع»، «لا توقع ضرراً»، «للطبيب – اشف نفسك أولاً!» كلا، هذا كله ليس صحيحاً في هذه الحال، وإذا فضّل المرضى أن يموتوا في أثناء العلاج الصحيح فهذا سيكون أسوأ لهم...

قال الدكتور «باتين» ببطء: –أيتها الحمى القرمزية، سوف أعلمك فصد الدم شئت أم أبيت!

دفع الحشد المربية جانباً، ووقف «باتين» وسط القاعة التي سرت فيها للتو الأحاديث عن كلمة الدكتور الجديدة. ابتسم وهز رأسه بوقار، ولم يكن في مقدور أحد في الدنيا أن يخمن بأن هذا الدكتور المجيد يحاول بكل ما أوتي من قوة أن يقمع في داخله فكرة هرطقية لا تعقل: ماذا لو أجرب على الرغم من كل شيء وسائل أخرى في المرة القادمة قبل فصد الدم؟

Constantin Andréou - 6903-225x300 Bird

الطفل المعجزة (1)

تأليف: توماس مان
ترجمة: هدى شاهين •

توماس مان (Thomas Mann) (1875 – 1955): **روائي ألماني فاز بجائزة نوبل عام** 1929. **سحب النازيون الجنسية منه. هاجر أخيراً إلى الولايات المتحدة. من أعماله: «بودنبروك»، و«قصة انهيار عائلة»، و«موت في البندقية».**

دخل الطفل المعجزة القاعة، وساد الهدوء.

غدت القاعة هادئة ثم بدأ الجمهور يصفّق، لأنه، في مكان ما، في طرف القاعة زعيم غوغاء، مُنظِّم بالفطرة، صفّق أولاً. لم يكن الجمهور قد سمع شيئاً، لكنهم صفّقوا: لأن منظمة دعاية قوية بشّرت بالمعجزة، وكان الناس فعلاً قد نُوِّموا مغناطيسياً، سواء عرفوا ذلك أم لا.

جاء الطفل المعجزة من خلف ستارة رائعة مطرّزة بأكاليل إمبراطورية وأزهار تقليدية جميلة، وصعد إلى المنصة بخطوات رشيقة، وغاص في التصفيق كما في حوض؛ بارد قليلاً وارتجف، لكن كما لو أنه في جوّ ودي. تقدم إلى حافة المنصة وابتسم كما لو كان على وشك أن يُصَوَّر؛ لوَّح بتحية خجولة ساحرة، مثل بنت صغيرة.

أُلبِس الحرير الأبيض، الذي وجده الجمهور ساحراً. السترة البيضاء الصغيرة مقلمة بطريقة خيالية، مع وشاح تحتها، حتى حذاؤه صُنع من الحرير الأبيض. لكن مقابل الجوارب البيضاء، بدت ساقاه الصغيرتان العاريتان بنيتي اللون؛ لأنه كان صبيّاً يونانياً.

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للقصة: «The Infant Prodigy»

كانـوا ينادونه بيبـي ساكيلافيلاكاس. وكان هذا اسمه حقاً. لم يعرف أحـد الدافع وراء اسم الدلال بيبـي، لا أحـد إلا متعهد الحفل، وقد عدّه سـرّاً تجارياً. شعرُ بيبي أسود ناعم يصـل إلى كتفيه. فُرِق على الجانـب ورُبِط خلف جبهته الضيقـة المحدبة بشريط صغير من الحرير. كانـت ملامحه الطفولية الأكثر طيبة في العالم، مع أنف غير مكتمل النمو وفم بسيط. بدت المنطقة الواقعة أسفل عينيه الشبيهتين بفأرتين شديدتـي السـواد متعبتين قليلاً ومتغضنتين بوضوح. بدا كأنـه في التاسعة من عمره مع أنه كان في الثامنة وأعطي عمر سبع سنوات. كان يصعب على المرء أن يعرف ما إذا كان يصدق هذا أم لا. ربما عرف الجميع ذلـك بشـكل أفضل وما زالوا يصدقونه، كما يحدث في أشياء كثيرة. يعتقد الشخص العادي أن القليل من الزيـف يناسـب الجمال. مـن أين لنا أن نحصل علـى أي إثارة في حياتنا اليوميـة إذا لم نرغب بالتظاهر قليلاً؟ الشخص العادي مصيب تماماً، في خبراته العادية!

حافظ الطفل المعجزة على انحنائه حتى توقف التصفيق، ثم صعد إلى البيانو الكبير، وألقى الجمهور نظرة أخيرة على برامجه. أولاً جاءت مقطوعة باسم مسيرة مهيبة (Marche solonnelle)، ثم أخرى باسم حلم يقظة (Rêverie) وثالثة باسم البومة والعصافير (Le Hibou et les moineaux) كلها لِـ بيبي ساكيلافيلاكاس. كان البرنامج بأكمله من تأليفه. لم يستطع أن يسجلها طبعاً، لكنه حفظها جميعاً في رأسه الصغير الاستثنائي وهي ذات أهميّة فنيّة حقيقيّة، أو هكذا قيل، بجدية وموضوعية، في البرنامج. بدا البرنامج كما لو أن متعهد الحفل قد انتزع هذه التنازلات من طبيعته النقدية بعد صراع شاق.

جلـس الطفل المعجـزة على كرسي دوار وشعر بقدميـه بالدواستين اللتين رُفِعتـا بجهاز ذكي ليتمكن بيبـي مـن الوصول إليهما. كان بيانو بيبي الخاص، وقد اصطحبه معه إلى كل مكان ذهب إليه. ارتكز على حاملات خشبية شوَّه النقل المستمر طلاءها -لكن ذلك كله جعل الأشياء أكثر إثارة.

وضع بيبي قدميه المغطاتين بالحرير على الدواستين. ثم صنع وجهاً صغيراً بارعاً، ونظر أمامه مباشرة، ورفع يده اليمنى. كانت يداً صغيرة بنية طفولية. لكن الرسغ كان قوياً ليس رسغ طفل، بعظام نمت حسناً.

أدار بيبـي وجهـه للجمهور لأنـه أدرك أن عليه أن يمتعهـم قليلاً. لكن كانت لديـه متعته الخاصة في هـذا الشـأن أيضاً، متعة لم يستطع أن ينقلها إلى أي شخص. كانت تلك البهجة الواخزة، ورعشة السعادة السريـة، التـي تسري في جسده كل مرة يجلس فيها إلى بيانـو مفتوح - سيكون معه دوماً. وهنا كانت لوحة المفاتيح ثانية، هذه الثمانيات السبع البيضاء والسوداء، التي فقد بينها نفسه كثيراً في مغامرات لا حد لها ومثـيرة - ومـع ذلك كانت دائماً تبدو نظيفة لم تُمَس مثل سبورة سوداء غُسِلت توّاً. كان هذا عالم الموسيقا أمامه. امتد مثل محيط مغرٍ، حيث يمكنه أن يغرق في السباحة ويسبح بسعادة، حيث قد يسمح لنفسه بأن يُحمـل وينتقل بعيـداً، حيث يمكن أن يذهب في الليـل والعاصفة، ومع ذلك حافظ علـى إتقانه: السيطرة، والفرض - أبقى يده اليمنى مرفوعة في الهواء.

ساد سكون حبس الأنفاس في الغرفة - جاءت اللحظة المتوترة قبل النوتة الأولى... كيف ستبدأ؟ وقد بـدأت هكـذا، عندما أطلق بيبي، بسبابته، النغمة الأولى مـن البيانو، كانت نغمة أولى قوية غير متوقعة في المستوى الأوسط، مثل انفجار بوق. تبعتها أخرى وأخرى وأخرى، جرى تطوير مقدمة، واسترخى الجمهور.

أقيمت الحفلة الموسيقية في قاعة فخمة في أحد فنادق الدرجة الأولى الراقية. جدرانها مغطاة بمرايا مؤطـرة بأرابيسك مذهّب، بين لوحات جدارية تنتمـي إلى المدرسة الواقعية. دعمت الأعمدة المزينة سقفاً عرضـ عالماً كامـلاً من المصابيح الكهربائيـة، في مجموعات تتألـق بريقاً أكثر إشراقاً مـن النهار وتملأ المساحـة بأكملهـا بضوء ذهبي خفيف متردّد. لم يكن ثمّة مقعد شاغرا، ووقف الناس في الممرات الجانبية وخلف الصالة. كلفت المقاعد الأمامية اثني عشر ماركاً. اعتقد متعهد الحفل أن أي شيء ذي قيمة يستحق أن تدفـع مقابله. وقد شغلتها علية مجتمع، لأن الطبقـات العليا، طبعاً، هي التي شعرت بالحماسة الأكبر. كان ثمة حتى بعض الأطفال، تتدلى أرجلهم بهدوء من كراسيهم وتحدّق عيونهم اللامعة في ندهم الصغير الموهوب ذي الملابس البيضاء.

أسفـل في الصدارة على الجانـب الأيسر جلست والدة المعجزة، هي امرأة بدينة جداً ذات ذقن مزدوج مُبودَر على رأسها ريشة. بجانبها متعهد الحفل، هو رجل ذو مظهر شرقي مع أزرار ذهبية كبيرة على طرف كميه البارزين. كانت الأميرة وسط الصف الأمامي – أميرة عجوز ضئيلة مجعّدة منكمشة لكنها ظلت راعية للفنـون، لاسيّمـا كلّ شيء مفعم بالإحساس. جلست على كرسي مخملـي منجّد ذي ذراعين عميق، وسجادة فارسيـة مُدَّت أمام قدميها. طوت يديها فوق صدرها الحريري المخطّط باللون الرمادي، وأمالت رأسها إلى جانب واحد، وقدّمت صورة من رباطة الجأش فيما جلست تتطلع إلى أداء المعجزة. جلست بجانبها وصيفتها في ثوب حريريّ أخضر مخطّط. لكن لأنها مجرد وصيفة، اضطرت إلى أن تجلس منتصبة على كرسيها.

انتهـى بيبي في ذروة عظيمة. بأي قوة قام هـذا القزم الصغير بتزويد لوحة المفاتيح! كاد الجمهور لا يصـدق آذانـه. اندلع موضوع المسيرة، هو لحـن معد متأرجح، انطلق مرة أخـرى، متناسقاً تماماً وجريئاً ومبهجاً؛ مع كل نغمة، ألقى بيبي نفسه من وسطه كما لو كان يسير في موكب نصر. أنهى الجهير، انحنى، انزلق عن الكرسي، ووقف بابتسامة ينتظر التصفيق.

واندلـع التصفيق جماعياً وحماسياً. جعل الطفل يقوم بانحناءة صغيرة رزينة لطيفة وفكّر الناس في المقعـد الأمامي: «انظروا أي وركين نحيلين لديـه! التصفيق التصفيق! مرحى، برافو، أيها الفتى الصغير. ساكوفيلاكس أو أياً كان اسمك! انتظر، دعني أخلع قفازي – يا له من شيطان صغير هو هذا الصبي!»

كان علـى بيبـي أن يخـرج ثلاث مرات من خلف الستـارة قبل أن يتوقفوا. دخل بعض المتأخرين إلى القاعـة وتنقلـوا بحثاً عن مقاعد. ثم استمرت الحفلة الموسيقية. تمتـم بيبي رقم ريفيري، المؤلفة بالكامل تقريبـاً من أصـوات تتابعية، ارتفـع فوقها شريط لحن من حـين إلى آخر، ضعيـف الجناحين. ثم جاءت مقطوعة البومة والعصافير (Le Hibou et les moineaux). كانت هذه القطعة ناجحة ببراعة، وقد تركـت انطباعاً قوياً؛ كانت خيالاً فعالاً في مرحلة الطفولـة، وصُوِّر جيداً. مثَّل الجهير البومة، يجلس كئيباً يحـرك عينيـه الغبشاوين هذا الاتجاه وذاك؛ بينمـا في الثلاثية زقزقت عصافير الـدوري الوقحة نصف الخائفة. تلقى بيبي ترحيباً حماسياً، وخرج أربع مرات من خلف الستارة عندما انتهى. جلب أحد العاملين في الفنـدق بـأزرار لامعة ثلاثة أكاليل من الغار إلى المسرح وعرضها من جانب واحد بينما كان بيبي يومئ برأسه ويعرب عن شكره. حتى الأميرة شاركت في التصفيق، تضغط راحتيها معاً برفق وبلا ضوضاء.

آه، لقـد أدرك المخلوق الصغير العارف كيف يجعل الناس يصفقون! توقف خلف الستارة، كان عليهم أن ينتظروه؛ تباطأ قليلاً على درجات المنصة، أعجب باللافتات الطويلة على أكاليل الزهور – على الرغم من أنه ملَّ مثل هذه الأشياء في الواقع بشدة الآن. انحنى بطريقة رائعة، وأعطى الجمهور متسعاً من الوقت للتعبير عن نفسه، لأن التصفيق ذو قيمة ويجب ألا يقلل من شأن ذلك. فكَّر «البومة (Le Hibou) بطاقة جاذبيتي الخاصة» – تعلم هذا التعبير من متعهد الحفل. «الآن سوف أعزف المقطوعة الرائعة، إنها أفضل كثـيراً من مقطوعة البومة، طبعاً، لاسيما المقطع سـي الحاد. لكنكم، أيها الحمقى تحبون البومة، مع أنها الشيء الأول والأسخف الذي كتبته... واستمر في الانحناء والابتسام.

بعد ذلك جـاءت مقطوعة التأمل (Méditation) ثم قطعة موسيقيـة قصيرة (Étude) كان البرنامج شاملاً تماماً. كانت مقطوعة التأمل تشبه حلم اليقظة كثيراً ولم تثر شيئاً ضدها، وأظهرت المقطوعة القصيرة براعـة بيبـي الفنية كلها، التي كانت طبعاً أقل من إبداعه. ثم جـاءت الفانتازيا (Fantaisie). كانت المفضلة لديه. كان يغيّر فيها قليلاً كل مرّة، يطلق لنفسه العنان، ويفاجئ نفسه أحياناً، في الأمسيات السعيدة، بإبداعه.

جلس وعزف، قليلاً، شديد البياض ومشرقاً، مقابل البيانو الأسود الكبير، مختاراً ووحيداً، فوق بحر الوجـوه الحيارى، فوق روح جماعية ثقيلة غير حسّاسـة، كان يعمل عليها بروحه الفردية المتميزة. سقطت خصلـة شعره الأسـود الناعم مع القوس الحريري الأبيض علـى جبهته، ومعصماه الصغـيران المدربان والعظميان بديا للعيان، وبرزت العضلات بشكل واضح على خديه الطفوليين البنيين.

كان يمـر أحياناً بلحظات من النسيان والعزلة جالساً هناك، عندما تفقد تحديقة عينيه الصغيرتين الغريبتـين اللتين تشبهان الفأرة مع الحلقات الكبيرة تحتهما نفسها وتحملقان عبر المسرح المطلي في الجو المسكون بحياة غامضة غريبة. عندئذٍ كان يلقي نظرة سريعة من زاوية عينه على القاعة ويعود مرة أخرى إلى جمهوره.

«الفرح والألم، الأعالي والأعماق – ذلك هو خيالي»، فكّر بمحبة. «اصغوا، هذا هو المقطع سي الحاد. «تباطـأ مستمتعـاً بالمقاربـة، متسائلاً عما إذا كانـوا سيلاحظون أي شيء. لكن لا، طبعـاً لا، كيف يفعلون ذلك؟ وتطلع بظرافة إلى السقف حتى يكون لديهم شيء ينظرون إليه على الأقل.

جلس هؤلاء الأشخاص في صفوفهم المعتادة، ينظرون إلى المعجزة ويفكرون في أنواع الأشياء كلها في أدمغتهـم العادية. رجل عجوز ذو لحية بيضاء وخاتم على إصبعـه وشكل بصلي منتفخ على رأسه الأصلع، ورم إذا أردت، كان يفكر في سرّه: «حقاً، يجب أن يخجل المرء.» لم يسبق له أن وصل إلى أبعد من «آه، هذا أنـت، يا عزيزي أوغسطين» على البيانو، وعند هذه الفكرة جلس، رجل عجوز شائب، ينظر باستحسان في حـين أن هـذا الإبهام الصغير يؤدي معجزات. نعم، نعم، إنها هبة من الله، يجب أن نتذكر ذلك. يهب الله عطايـاه، أو يمتنـع عنها، ولا عيب في أن تكون شخصاً عاديـاً. كما هي الحال مع الطفل المسيح. أمام طفل يمكـن أن يركـع المرء مـن دون أن يشعر بالعار. إنه لأمـر غريب أن مثل هذه الأفكار يجـب أن تكون مقنعة جـداً – حتـى إنه كان سيقول إنه حلو جداً، لو لم يكن سخيفاً أن يستخدم رجل عجوز فظ مثله هذه الكلمة. ذلك ما شعر به في أيِّ حال.

الفـن... كان رجل الأعمال صاحب أنف الببغاء يفكر. «نعـم، هذا يضيف شيئاً مبهجاً للحياة، حرير أبيض جيد قليلاً ومـا يشبه دمية صغيرة. حقاً عزفه ليس سيئاً جداً. خمسـون مقعداً بالكامل، اثنا عشر مـاركاً، ذلـك يسـاوي ستمئة مـارك – وكل شيء آخر عـلاوة على ذلك. احسـم أجرة القاعـة والإضاءة والبرامج، يجب أن يكون ربحك الكامل ألف مارك. هذا يستحق العناء.»

كان شوبـان من يعزف، ظنت معلمة البيانـو، سيدة ذات أنف حاد؛ كانت في عمر بقدر ما يحتد الفهم فيه تتضاءل الآمال. «لكن ليس أصيلاً جداً – سأقول إنه بعد كل شيء، يبدو جيداً. ووضع يده ليس احترافياً بالكامل. يجب أن يكون المرء قادراً على وضع عملة معدنية على ظهر اليد – كنت لأستخدم مسطرة معه.»

ثـم كانـت هناك فتاة شابة، في تلك المرحلة من الوعي الذاتـي والمتشائم في الحياة عندما تتبادر إلى الذهـن الأفـكار التي لا يمكن أن توصَف. كانت تفكـر في سرها: «ما الذي يعزفه؟ إنـه تعبير عن الشغف، لكنه طفل. إذا قبّلني فسيبدو الأمر كما لو أن أخي الصغير قبّلني – لا قبلة على الإطلاق. هل هناك شيء مثل العاطفة في ذاتها، بلا أي شيء أرضي، نوع من شغف لعب الأطفال؟ ما هذا الهراء! إذا قلت مثل هذه الأشياء بصوت عالٍ، فستعود عليّ ببعض زيت السمك. هكذا هي الحياة.»

كان أحد الضبّاط يتكئ على أحد الأعمدة. نظر إلى نجاح بيبي وفكّر: «نعم، أنت شيء وأنا شيء، كلٌّ بطريقته الخاصة.» وهكذا صفق كعبيه معاً وقدم إلى المعجزة الاحترام الذي شعر أنه حق القوى جميعاً.

ثـم كان هنـاك ناقد، هـو رجل مسن يرتـدي معطفاً أسود لامعـاً وسروالاً ملطخـاً بالطين. جلس في مقعـده المجّـاني وفكر: «انظر إليه، هذا المتسول الشاب بيبي. كفرد لا يزال عليه أن يتطور، لكن كنمط هو بالفعل كامل، فنان بامتياز. يمتلك في ذاته كل تمجيد الفنان وانعدام قيمته المطلقة، دجله وناره المقدسة، واحتقـاره الشديـد، ونشوته السرية. طبعاً لا أستطيع أن أكتب كل ذلك، إنه رائع. طبعاً، كان يجب أن أكون أنا نفسي فناناً لو لم يكن عليَّ أن أرى العمل كاملاً بوضوح.»

ثم توقف الطفل المعجزة عن العزف وعلت عاصفة كاملة في القاعة. كان عليه أن يخرج مراراً وتكراراً من خلف ستارته. حمل الرجل ذو الأزرار اللامعة أكاليل زهور كثيرة: أربعة أكاليل غار، وقيثارة مصنوعة مـن البنفسـج، وباقة من الورود. لم يكن لديه أيد كافية لنقـل كل أكاليل التقدير تلك، صعد متعهد الحفل نفسه إلى المسرح لمساعدته. علّق إكليلاً من الغار حول عنق بيبي، لمس الشعر الأسود بحنان – وفجأة كما لو أنه تغلب عليه انحنى وأعطى المعجزة قبلة، قبلة مدوية، كبيرة على فمه. وعندئذٍ صارت العاصفة إعصاراً. عبرت تلك القبلة الغرفة مثل صدمة كهربائية، ذهبت مباشرة إلى نخاع الناس وجعلت ظهورهم ترتجف. حملتهـم بعيـداً بإكراه عاجز من الضجيـج المطلق. اختلطت صيحات عالية مـع التصفيق الهستيري. لوَّح بعض أصدقاء بيبي الصغار المألوفين هناك بمناديلهم. لكن الناقد فكر: «طبعاً يجب أن تأتي تلك القبلة – إنها شيء مثير للضحك قديمة جيدة. نعم، يا إلهي، لو كان ثمّة شخص واحد لم يرَ كل شيء بوضوح تام».

وهكذا اقتربت الحفلة الموسيقية من نهايتها. بدأت في السابعة والنصف وانتهت في الثامنة والنصف. كانت المنصّة مليئة بأكاليل الزهور ووقف إناءان صغيران من الزهور على حاملات مصابيح البيانو. عزف بيبـي مقطوعتـه الأخيرة من موسيقا رعوية إغريقية، تحوّلت إلى النشيد الوطني اليوناني في النهاية. كان

مواطنـوه في الجمهور سيغنّون بـكل سرور معه لو لم تكن الشركة مهيبة للغاية. وقد عوضوا ذلك بضوضاء مدوّيـة وصخب شديد، مظاهرة وطنية حماسية. وكان الناقد العجـوز يفكر: «نعم، يجب أن يُنشَد النشيد الوطنـي أيضاً. عليهم أن يستغلـوا كل شيء – فالدعاية لا يمكنها أن تتجاهل أيَّ وسيلة إلى نهايتها. أعتقد أننـي سأنتقـد ذلك بوصفه غير فنّـي. لكن ربما أكون مخطئـاً، ربما يكون هذا هو الشـيء الأكثر فنيّة في الحفـل. مـن هو الفنان؟ عفريت في الصنـدوق. النقد على مستوى أعلى. لكـن لا يمكنني أن أقول ذلك–» ومضى بعيداً في سرواله الموحل.

بعـد أن خـرج تسـع أو عشر مـرات، لم يعد الطفـل المعجزة يخرج مـن خلف الستارة، بـل ذهب إلى والدته ومتعهد الحفل في القاعة. وقف الجمهور بين الكراسي وصفقوا وضغطوا لرؤية بيبي بالقرب منهم. أراد بعضهـم أن يرى الأمـيرة أيضاً. تشكّلت دائرتان كبيرتان، واحدة حول الطفل المعجزة، والأخرى حول الأمـيرة، ولا يمكنك في الواقع أن تعرف أيّـاً منهما كان يحظى بتكريم أكثر. لكن الوصيفة أُمِرت بالذهاب إلى بيبي. سوَّت سترته الحريرية قليلاً لجعلها تبدو مناسبة لمراسم البلاط، وقادته من ذراعه إلى الأميرة، وأبلغته رسمياً أن عليه أن يقبّل اليد الملكية. «كيف تفعل ذلك، يا ولد؟» سألت الأميرة. «هل يخطر لك ذلك عندمـا تجلس؟» أجاب بيبي: «نعم، سيدتي». وفكّر في سره: «أوه، يا لها من أميرة عجوز غبية!» ثم استدار بخجل وبطريقة غير لائقة وعاد إلى عائلته.

خارجاً في غرفة المعاطف كان هناك حشد من الناس. رفع الناس أرقامهم واستلموا الفراء والشالات والغالوشـات بـأذرع مفتوحة. في مـكان ما بين معارفها، وقفـت معلمة البيانو تقدم نقدهـا. قالت بصوت مسموع ونظرت حولها: «إنه ليس أصلياً جداً.»

أمـام إحدى المرايـا الكبيرة، وقفت سيّدة شابـة أنيقة ترتدي عباءتها المسائية وحـذاءً من الفرو مع أخويهـا، وهما ملازمـان. إنها جميلة جداً، بعينيهـا الزرقاوين المتقدتين ووجهها حسـن الملامح الأصيل. سيـدة نبيلة حقيقيـة. عندما صارت جاهزة وقفت تنتظر أخويها. «أدولـف، لا تقف طويلاً أمام الزجاج»، قالت برقة لأحدهما، الذي لم يستطع أن يغير ملامحه الفتية البسيطة الجميلة. لكن الملازم أدولف يفكر: يا له من خد! كان يزرّر معطفه أمام المرآة، الأمر نفسه تماماً. بعدئذٍ خرجوا إلى الشارع حيث كانت أضواء القوس تلمـع بشكل غائم عـبر الضباب الأبيض. رقص المـلازم أدولف رقصة زنجيـة صغيرة على الثلج المتجمد ليدفئ جسمه، ويداه في جيبي معطفه المائلتين وياقته المرفوعة.

خرجت في إثرهم فتاة ذات شعر غير مُسرَّح تؤرجح ذراعيها، برفقة شاب متجهّم الوجه. طفل! فكرت. طفل ساحر. لكن في هذا كان مذهلاً... وبصوت أجش قالت: «نحن جميعاً أطفال عباقرة، نحن فنانون.»

«حسنـاً، بارك روحي!» فكّر الرجل العجوز الذي لم يتجاوز قط أوغستين على البيانو، والذي أخفى ورمه عندئذ بقبعة. ماذا يعني ذلك كله؟ إنها تبدو مبتذلة جداً. لكن الشاب المتجهم فهم، وأومأ برأسه ببطء.

ثم سكتوا، وحدّقت الفتاة ذات الشعر غير المسرَّح إلى الأخوين والأخت. لقد احتقرتهم، لكنها نظرت في إثرهم إلى أن انعطفوا عند الزاوية.

الخيمة (1)

تأليف: ليام أوفلاهيرتي
ترجمة: تانيا حريب •

ليام أوفلاهيرتي (Liam O'Flaherty): روائي وكاتب قصة إيرلندي، وأحد أبرز الكُتّاب الاشتراكيين في بداية القرن العشرين من أعماله: «الروح السوداء»، و«السيد غيلهولي»، و«السفام».

ضربت عاصفة مفاجئة الخيمة، وأصابت حبّات بَرَد بيضاء متلألئة قماشها الرث، وصاحَبَها ضجيجٌ قوي. اهتزّت الخيمة وتمايلت إلى الأمام قليلاً، فتدلّت رُقَعُها الممزّقة. أخذ العمود يصدر صريراً وهو يهتز. وظهر شقٌّ قرب رأس العمود مثل دَرزة رمادية في القماش. على الفور، تسلّل الماء عبر الدرزة مُحدثاً لطخةً داكنة.

كان ثمّة سمكري وزوجتاه يجلسون على كومة قشٍّ في الخيمة، ينظرون عبر المدخل إلى الأرض البور الممتدة أمامها، وإلى قمة جبل عالية مغطّاة بالثلوج مثل رأس مخروط فوق حافة أرض جرداء على بُعد ميلين. كان الثلاثة يدخنون السجائر بصمت. حلّ المساء، فنصبوا خيمتهم لقضاء الليل في حفرة حصى على جانب الطريق الجبلي الممتد من وادٍ إلى آخر. وقد ربطوا حمارهم إلى عربةٍ بجانب الخيمة.

لمّا وصلت العاصفة، جلس السمكري مفزوعاً ونظر إلى العمود. حدّق في الشق الحاصل في القماش بعد لحظات، ثم دفع السيدتين وأشار عالياً برعشة من أنفه، لكن أحداً لم يتكلم. وبعد دقيقة أو أكثر، تنهّد السمكري وقام بصعوبة.

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للقصة: « The Tent»

قال: «سألقي بعض الأكياس فوق الخيمة».

التقط كيسين بُنيين من كومة البطّانيات والملابس التي كانت تُجفّف بالقرب من الموقد عند المدخل وخرج. لم تتفوّه السيدتان بأي كلمة، وواصلتا التدخين.

ركل السمكري الحمار ليبتعد عن طريقه، فقد أبقى الجزء الخلفي منه في مدخل الخيمة قدر الإمكان ليحصل على شيء من الدفء من الخشب الذي يحترق في الموقد.

انكمش الحمار جانباً وهو لا يزال يمضغ حفنةً من القشّ سرقها السمكري من حمار مهزول على الجانب الآخر من الجبل. تسلّق المصطبة التي نُصبَت الخيمة في الجانب المقابل لها. كانت المصطبة مغطاة بعشبٍ متعفّن ذاب عنه ثلج البارحة في كتل وحلية متراصة.

بلغ ارتفاع قمة الخيمة نحو ثمانية عشر إنشاً فقط فوق المصطبة. خلف المصطبة ثمّة طريق وعرة ضيّقة، ومجموعة كثيفة من أشجار الصنوبر على الجانب الآخر داخل السياج السلكي، لكن العاصفة كانت قوية جداً إلى درجة أنها اجتاحت الأشجار وضربت قمة الخيمة بعنف كما لو أنها واقفة مكشوفة في أرض خلاء. كان على السمكري أن ينحني في وجه العاصفة كي لا ينجرف معها، فنظر باتجاه الريح ومنخران مفتوحان باتساعهما.

قال وهو يرمي الكيسين فوق الخيمة، حيث يوجد الشق: «هذا لا يمكن أن يدوم!». ثم أخذ إبرةً كبيرة من سترته وخاط فيهما بعض القطب.

كان على وشك القفز من فوق المصطبة، حينما حيّاه شخص من الطريق. رفع نظره ورأى رجلاً يقترب، إلى الأمام في مواجهة الريح. عبس السمكري وهزَّ كتفيه، وانتظر حتى اقترب الرجل منه.

كان هذا الغريب رجلاً طويل القامة، قوي البنية، وجهه طويل وفكّاه قويان، وعيناه قاتمتان وكبيرتان، كما لو أنه وجه مقاتل. حينما وصل إلى السمكري، وقف منتصباً، وقدماه جنباً إلى جنب، ويداه إلى جانبيه مثل جندي. كانت ملابسه جيدة إلى حدٍّ ما، وكان وجهه نظيفاً حليق الذقن على نحوٍ جيد، ويداه نظيفتان. كان قد وُشِمَ شكل أزرق اللون لشيء ما على ظهر يده اليمنى. نظر إلى السمكري نظرةً جريئة بعينيه القاتمتين الكئيبتين. لم يتكلّم أيٌّ منهما للحظاتٍ عدّة.

قال الرجل الغريب: «مساء الخير».

أومأ السمكري برأسه دون أن يتكلّم. وكان يتفحص الغريب أعلى وأسفل، كما لو أنه شعر بالخوف قليلاً من هذا الرجل الضخم قوي البنية، الذي كان يشبه رجل شرطة أو جندياً أو رجلاً في السلطة. نظر إلى حذاء الرجل بالتحديد. فعلى الرغم من أتربة الطرقات، والثلج الذائب وحبّات البَرَد، كان لا يزال محافظاً على نظافته إلى حدٍّ ما، وبدا كأنه ملمّع على الدوام.

قال أخيراً: «مسافر؟»

قال الغريب بعدائية تقريباً: «إيه. أوه! نعم، أبحث عن مأوى لقضاء الليل».

نظر الغريب إلى الخيمة نظرة خاطفة وهادئة، ثمّ نظر إلى الوراء تجاه السمكري مرة أخرى.

قال السمكري: «هل ستذهب بعيداً؟»

قال الغريب بغضب: «لا أعلم». ثمّ كاد يصيح: «ليس لدي أيّ مكان لأذهب إليه... لا يوجد سوى الطرقات».

قال السمكري: «حسناً، يا أخي. تعال».

أومأ برأسه تجاه الخيمة وقفز في الفسحة. تبعه الغريب، وقفز بحذر حتى لا تتلوّث ملابسه.

حينما دخل الخيمة خلف السمكري ورأى السيدتين، رفع قبّعته على الفور وقال: «مساء الخير». نزعت السيدتان سيجارتيهما من فمَيْهما، وابتسمتا وأومأتا برأسيهما.

نظر الغريب حوله بحذر، ثمّ جلس على صندوق جانب الباب، بالقرب من الموقد. وضع يديه على لهب النار وفركهما معاً. وعلى الفور تقريباً، تصاعد بخار خفيف من ملابسه. قدّم السمكري له سيجارةً، وتمتم قائلاً: «هل تدخّن؟»

قبِلَ الغريب السيجارة، وأشعلها، ثمّ نظر إليهم. لم يكُن أي منهم ينظر إليه، فتمعّن بهم بحذر، ونظر إلى كلٍّ منهم بريبة بعينيه القاتمتين الكئيبتين. كان السمكري يجلس على صندوق مقابله، متكئاً بوركيه إلى الوراء بتراخٍ. رجلٌ نحيل وطويل ورشيق، برأس جميل يتأرجح برشاقة على عنقٍ بنيّة اللون، وبرموش سوداء كبيرة تتدلّى من عينين نصف مغمضتين، تماماً مثل امرأة. رجل بمظهر أنثوي، مع ذلك الجمال الحسّي بالوضعية المتراخية لجسده الذي لا نجده إلا بين الأرستقراطيين وأولئك الذين ينتمون إلى طبقة صغيرة جداً من العاطلين عن العمل، والمعزولين عن المجتمع، لكنهم يعيشون على حسابهم. شابٌّ بشفتين مطبقَتَيْن، ومتباهيتَيْن، يملؤهما الازدراء، ولفتحتي أنفه الواسعتين قليلاً تعبير متعجرف. رجلٌ صامت، ينفث دخان سيجارته من أنفه ويحدّق شارداً في اللهيب المنبعث من الموقد. كانت السيدتان مثله تماماً من حيث التركيبة، فكلتاهما متعجرفتان، وقذرتان، وهندامهما ليس أنيقاً، ولهما مظهر متباهٍ ومتعجرف، يحمل شعوراً بالازدراء مثل وجهيهما الأسمَرَيْن الجميلين. كان لإحداهما شعر داكن اللون وعينان سوداوان. بالأحرى، تعابير وجههما قاسية وفي حالة تأهّب شديد. وكانت السيدة الثانية شقراء، برأس صغير جداً وفكّ ناعم ناتئ عن مستوى جبهتها. كانت جميلة جداً، على الرغم من ملابسها الرثّة وحالة شعرها الكريهة، والمكوّم فوق جمجمتها الصغيرة في كتلٍ معقودة دون تمشيط. إن التناسق المثالي لأطرافها، ونعومتها، وصدرها مع عنقها الطويل الذي تغطيه حبات نمش صغيرة على البشرة البيضاء، كلّ ذلك جعل الغريب يشعر بالخوف منها، ومن جمالها ووجودها في الخيمة.

قال لنفسه: «السمكريون. إنهم مريعون!»

ثمّ التفت إلى السمكري.

قال بفظاظة، وشفتاه تنطقان كل كلمة بثبات، كما لو أنه اعتاد قيادة الأدنى منه: «هل لديك أي طعام في المكان يا صديقي؟» تردّد قبل أن يُضيف كلمة «صديقي»، فمن الواضح أنه لا يميل إلى أن يكون متفاعلاً مع السمكري.

أومأ السمكري برأسه والتفت إلى السيدة ذات الشعر الداكن.

قال بهدوء: «ربما يُمكننا الآن تناول العشاء يا كيتي».

نهضت السيدة ذات الشعر الداكن على الفور، وأخذت قدراً أسود ملآن بالماء، ووضعته على الموقد. راقبها الرجل الغريب، ثمّ خاطب السمكري مجدداً قائلاً: «يا لها من جحيم، أليس كذلك؟ أن تكون عالقاً على جبل. اعتقدتُ أنني سأصل الليلة إلى راوندوود (Roundwood). كم ميلاً تبعد من هنا؟»

قال السمكري: «عشرة».

قال الغريب: «يا إلهي!»

ثمَّ ضحك، ووضع يده في جيب قميصه وأخرج زجاجة ويسكي ذات نصف الليتر.

قال وهو ينظر إلى الزجاجة: «هذا كل ما تبقّى لديّ».

حينما رأى السمكري الزجاجة، حدّق على الفور بعينيه. وانتصبت السيدة الشقراء ونظرت إلى الغريب بلهفة، محدّقةً بعينيها البنيتين أيضاً، وهي تحرّك لسانها في فمها. كما التفتت السيدة ذات الشعر الداكن، وهي تفتّش في صندوق، لترى، فغمز الغريب بعينه وابتسم.

قال: «إنها دائماً في موضع ترحيب، أليس كذلك؟ على أي حال، عليها اللعنة. هل لديكم مفتاح؟»

أخرج السمكري سكيناً من جيبه، وسحب مفتاحاً كان بجانبه وسلّمه للرجل. فتح الرجل الزجاجة، وقال مقدِّماً الزجاجة إلى السمكري: «تفضّل، مرّرها علينا. يُفترض أن تحظى السيدتان بقطرة».

أخذ السمكري الزجاجة وهمس لصاحبة الشعر الداكن، فبدأت تمرر له أكواباً من الصندوق.

قال الغريب: «أمرٌ مضحك! في الوقت الذي يكون فيه المرء مفلساً وجائعاً، يستطيع الحصول على الويسكي، لكنه لا يستطيع تأمين الطعام. التقيت هذا الصباح برجل في دبلن (Dublin) وعرف تمام المعرفة أنني مفلس، لكن بدلاً من أن يطلب منّي تناول وجبة طعام، أو أن يعطيني بعض المال، أعطاني هذه الزجاجة. لقد بقيَت بحوزتي طوال الطريق ولم أفتحها قط».

رمى عقب سيجارته عند المدخل.

قال: «اللعنة! كنت سأستغرق في شربها ثلاثة أسابيع».

تمتم السمكري، وهو يسكب الويسكي في الأكواب المعدنية: «هل تنتمي إلى هذه الأنحاء؟»

قال الرجل غاضباً مرةً أخرى، كما لو أنه استاءَ من السؤال: «ما هذا؟». ثمَّ أضاف: «لا. لم يسبق أن كنت هنا من قبل. إن الأمر مسألة ذهاب إلى ورشة العمل أو عبور الطرقات. فقد حصلت البارحة على عمل في دبلن. لقد أضرب الرجال حينما اكتشفوا أنني لست عضواً في الاتحاد. حمداً لله. هذا هو الحظ».

قالت السيدتان: «الحمد لله على سلامتك، يا سيدي».

أومأ السمكري برأسه وهو يضع كوبه على شفتيه ويتذوّقه. وشرب الغريب كوبه حتى آخر قطرة برشفة واحدة.

قال: «ها! اشربا ...، إنها جيدة».

غمزهما، فابتسمتا وارتشفتا الويسكي.

قال الغريب للسمكري: «اسمي كارني (Carney). ماذا يدعونك؟»

قال السمكري: «بايرن. جو بايرن (Joe Byrne).»

قال كارني: «مم! بايرن. إن مقاطعة ويكلو (Wicklow) ملآنةٌ بمن هم من أسرة بايرن. أنت سمكري على ما أعتقد؟»

تمتم السمكري وهو ينفخ سحابة دخان عبر شفتيه المجعّدتين: «أجل». هزّ كارني كتفيه.

قال: «قد يكون الحال جيداً مثل غيره. انظر إليّ، قبل شهرين كنت رقيبَ أول في الجيش، واليوم عابر طريق. هذا مثير للإزعاج».

أزاحت السيدة ذات الشعر الداكن القدر عن النار، وأنهت الأخرى ما تبقّى من الويسكي ونهضت لتساعد في تحضير وجبة الطعام. نقل كارني صندوقه إلى الخلف بعيداً عن الطريق وراقب السيدة الشقراء متلهّفاً. حينما تحرّكت، ظهرت أنها طويلة جداً إلى درجة أنها اضطرت إلى أن تخفض رأسها لتتجنّب سقف الخيمة. لا بدّ أن طولها ست أقدام، وكانت ترتدي حذاء ذي كعب عالٍ، مما جعلها تبدو أكثر طولاً.

فكّر كارني: «ثمّة سيدة لك. لا بد أنها ابنة رجل نبيل. ثمّة الكثير منهن في مقاطعة ويكلو. ونصف السكان أبناء غير شرعيين، يا لفظاعة هؤلاء المتجوِّلين. أفترض أن كلتيهما تنتميان إلى «جو» هذا، فهو أقرب إلى امرأة منه إلى رجل، وأفترض أنه لم يعمل في حياته قطّ».

كان هناك أرنب بارد مخصّص لوجبة العشاء، مع الشاي والخبز والزبدة. كان الشاي من النوع الممتاز، وكان مذاقه لذيذاً جداً بسبب العاصفة المستعرّة في الخارج. من حيث يجلسون حول الموقد، يمكنهم رؤية حبات البَرَد وهي تهطل عبر ضباب رمادي، تجرف الأرض البور الداكنة وقمّة الجبل مخروطية الشكل في الأفق، وحولها زوبعة ثلجيّة. كانت السماء قد تشقّقت هنا وهناك برقعٍ زرقاء تظهر خلال الظلام.

تناولوا وجبة الطعام بصمت. وبعد الانتهاء، رفعت السيدتان المائدة. لم تغسلا الأكواب أو الأطباق، بل وضعتا كل شيء على جنب، ربما حتى يحلّ الصباح. جلستا مرةً أخرى بعد أن سحبتا شيئاً مصنوعاً من القش له شكل السرير، ووضعتا عليه الملابس التي جفّت قرب الموقد. حينئذ، بدوا جميعاً بمزاج جيد بعد تناول الويسكي والطعام. حتى إن وجه السمكري صار ناعماً، وبقي يزمُّ شفتيه بابتسامة، ومرّر لهم سيجارةً.

قال كارني: «يُمكننا إنهاء تلك الزجاجة أيضاً. أحضروا الأكواب، أو يمكننا الشرب منها مباشرةً».

قالت السيدة الشقراء، وهي تضحك عالياً كما لو أنها كانت ثملة قليلاً: «مذاقها سيكون أكثر لذّة بهذه الطريقة». ونظرت في الوقت نفسه إلى كارني وشفتاها مفتوحتان.

غمزها كارني، فلاحظ السمكري الغمزة وابتسامة الفتاة. ألقى ذلك بظلاله على وجهه، فأطبق شفتيه بإحكام شديد. غبَّ كارني من الزجاجة ومرّرها له. أومأ السمكري برأسه، وأخذ الزجاجة ووضعها على شفتيه.

قال كارني: «سأتمدّد، فقد تعبت. عشرون ميلاً منذ الصباح. هاه؟»

استلقى على الملابس بقرب السيدة الشقراء، فابتسمت ونظرت إلى السمكري. توقّف السمكري عن الشرب والزجاجة تعلو شفتيه، ونظر إليها غاضباً بعينين مغمضتين تقريباً. أبعد الزجاجة عن شفتيه وكشف عن أسنانه البيضاء، فهزّت الشقراء كتفيها وعبست. ضحكت السيدة ذات الشعر الداكن بصوتٍ عالٍ، وهي متمدّدةً إلى الخلف وإحدى ذراعيها تحت رأسها والأخرى ممدودة نحو السمكري.

أطلقت صفرةً من بين أسنانها وقالت: «هيه. مرّرها، يا جو».

مرّر لها الزجاجة ببطء، وفي أثناء ذلك، أمسكت بيده وحاولت أن تجرّه نحوها، لكنه سحب يده بعيداً، ونهض وخرج من الخيمة بسرعة.

لم يلاحظ كارني أيّاً مما حدث. كان مستلقياً بالقرب من السيدة الممددة بجانبه، يشعر بنعومة جسدها الجميل، والتموّج الطفيف لجانبها الناعم وهي تتنفس. تغلّبت عليه الرغبة تجاهها وأغمض عينيه، كما لو أنه ينفصل عن وعيه بالعالم وبالناس الآخرين الموجودين في الخيمة. مدّ يده إلى الأسفل ممسكاً يدها، وضغط عليها.

استجابت لذلك، والتفتت في الوقت نفسه إلى صديقتها وهمست: «أين ذهب؟»

«لا أعلم. خرج».

«ما الأمر؟»

«من يدري».

«أعطِنا رشفة».

«تفضلي».

سمع كارني صوت الهمس، لكنه لم يلتفت إلى ذلك. سمع الشقراء وهي تشرب ثمّ تأخذ نفساً عميقاً.

قالت وهي ترمي الزجاجة أرضاً: «لقد انتهَت». ثمَّ ضحكت بنعومة.

همست السيدة ذات الشعر الداكن: «سأخرج لأرى أين ذهب». نهضت وخرجت من الخيمة. التفّ كارني على الفور وحاول معانقة السيدة المستلقية بجانبه، لكنها كشفت عن أسنانها بتكشيرة شرسة ورفعت ذراعيه بحركة واحدة.

قالت ووجهها قريب من وجهه، وهي تكشّر فيه: «هل ظننت أنني لستُ قوية؟»

نظر إليها بجديّة، متفاجئاً ومستثاراً أكثر.

قالت: «ماذا ستفعل في راوندوود؟»

تمتم بتثاقل: «أبحث عن عمل».

ابتسمت وحرّكت لسانها في فمها.

قالت: «ابقَ هنا».

لحس شفته وغمز بعينه اليُمنى، وقال: «معك؟»

أومأت برأسها.

قال، وهو يومئ برأسه نحو الباب: «ماذا عنه؟»

ضحكت بصمت وقالت: «هل أنت خائف من جو؟»

لم يرد، لكنه قام بحركة مفاجئة وطوّقها وشدّها إليه. لم تقاوم، لكنها بدأت تضحك كاشفةً عن أسنانها. حاول تقبيلها، لكنها ألقت برأسها إلى الخلف فقبّل خدّها مرات عدّة.

ثمّ فجأة صدر صوت هسهسة عند الباب، فجلس كارني مفزوعاً. كان السمكري واقفاً عند المدخل، منحنياً نحو الأسفل وفمه مفتوح، وفكّه ملتوٍ نحو اليمين، ويداه متدلّيتان من جانبيه، وأصابعه ترتعش. وقفت السيدة ذات الشعر الداكن خلفه، مختلسةً النظر من فوق كتفيه، وهي تبتسم.

نهض كارني، وتقدّم إلى الأمام، وعدّل وضعيته. لم ينبس ببنت شفة، وأطلقت الشقراء ضحكة مدوّية. مدّت ذراعيها، واستلقت على السرير ضاحكةً.

همس السمكري: «أُخرج من هنا».

تراجع إلى الخلف. صاح كارني وهرع نحوه قافزاً فوق الموقد. تنحّى السمكري جانباً وضرب كارني ضربةً مريعةً على فكّه في أثناء مروره به. ترنّح كارني مقابل المصطبة وسقط في كومة. قفز السمكري فوقه مثل قط، وضربه بيديه وقدميه معاً. زمجر كارني قائلاً: «دعني أنهض، دعني أقف. تعادلنا!». لكن السمكري واصل ضربه حتى سقط في نهاية المطاف هامداً في قاع الحفرة.

قال السمكري: «ها!»

ثمّ التقط الجسد الممدّد بخفة، كما لو كان كيساً فارغاً، ورماه نحو قمة المصطبة.

همس: «ابتعد أيها...».

كافح كارني للوقوف على قدميه على أعلى المصطبة ونظر إلى الثلاثة. حينئذ، كانوا جميعاً يقفون أمام الخيمة، والسيدتان تبتسمان ابتسامةً عريضة، وكان السمكري عابساً. ثمّ ترنّح على الطريق واضعاً يديه على رأسه.

صاحت السيدة الشقراء: «وداعاً، يا عزيزي».

ثمّ صرخت. نظر كارني إلى الخلف ورأى السمكري وهو يحملها بين ذراعيه عائداً إلى الخيمة.

صاح كارني وهو يصلّب نفسه: «يا إلهي!»

ثمّ ابتعد خائفاً، عبر العاصفة، واتّجه نحو راوندوود وهو يصيح بعد كل مترين قائلاً: «يا إلهي! يا إلهي!».

Constantin Andréou, 6812-1-200x300 Eye of the 20th century

امرأتان قرب النافذة (1)

تأليف: ماري بونتاك
ترجمة: جمال الورعة •

ماري بونتاك (Marie Pontacq): **كاتبة فرنسية وأستاذة في الآداب، تقيم حالياً في بريطانيا وتعمل في الترجمة من الفرنسية إلى الإنكليزية. من مؤلفاتها: «غرفة الفندق الحمراء»، و«الرفاق» وغيرها.**

كان يمكن أن يكون ذلك عنواناً للوحة، وهذه ليست ملاحظةً اعتباطيةً. فلدى الاثنتين جانب متعلق بالرّسم. درست جين الرّسم والألوان، برفقة أخيها الرسّام، في أكاديمية كولاروسي، في شارع لاغراند شومير، حيث التقت، بلا شك، بعشيقها المستقبلي. أمَّا إليزابيث، فقد امتثلت أمام أعظم الرسَّامين في عصرها.

كأنهما طيفان بشعرٍ طويلٍ، أحدهما صحراوي اللون يُلقب في الأكاديمية بجوز هند، والآخر ذو شعر أشقر نحاسي كان يثير الحلم عند رسامي عصر ما قبل رافاييل. يتدفق شعر أشعث غير مصفّف ومتموّج – دون أن يكون جزءاً منهما – كما لو أنه فيضٌ من الغزارة الأكثر اصفراراً من أيّ خريف. كلتاهما شاحبة. يكاد الدم ينضب تحت شعرهما الأثير، شعرهما الذهبي. لقد أشار كلُّ معاصريهما إلى بياض وجهيهما الذي كان أكثر جاذبية في زمن إليزابيث، مقارنة بزمن جين.

لا نعلم من منهما أكثر هشاشةً، وأكثر عرضةً للتهديد. يبدو رأساهما المنحنيان (هكذا نراهما في اللوحات التي لدينا منها) منطويين تحت عبء لا تراه أعيننا، لكنَّه ثقيلٌ جداً بالنسبة إليهما.

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للقصة: « Deux femmes à la fenêtre»

هناك شيءٌ ما يزعجهما ويؤلمهما. إحداهما صغيرةٌ جداً، والأخرى مريضةٌ مرضاً شديداً. وكلتاهما ضعيفتان.

كان عاشق إحداهما يقول: إنَّك تتباكين، عودي إلى منزلك، فأنتِ لم تُخلقي لي.

هل كلتاهما تشبهان القمر؟ نعم، إنَّهما هكذا، فتاتان من عالم آخر، بطوقين من ألم، مثل فالنتين السمراء لمولن الكبير التي تمثّل النظير الليلي لإيفون المشعّة كالشّمس، والتي كانت تشبه أيضاً مهرِّجاً جميلاً.

تقفان خلف النافذة المغلقة، على بعد ثلاثمائة وستين كيلومتراً وثمانية وخمسين عاماً من المسافة والزمن اللذَيْن يفصلان بينهما، إنهما امرأتان قرب النافذة، لكن ليست النافذة نفسها، ولا اللحظة نفسها. إنهما غريبتان ولا تعرفان مطلقاً ما القاسم المشترك بينهما، رغم اختلافاتهما وقرابتهما العميقة في مكان ما بعيداً من المظاهر.

تبلغ جين من العمر واحداً وعشرين عاماً وإليزابيث اثنين وثلاثين عاماً.

كلتاهما حاملٌ للمرة الثانية.

عهدت جين بمولودها الأول، الذي كان طفلة صغيرة، إلى مربية في لواريه. أما مولود إليزابيث فقد كان طفلاً ميتاً، لم تأخذه بين ذراعيها البتة، كادت لم ترَ وجهه، لكن اختفاءه يطاردها مثل أشياء أخرى كثيرة: مثل الطفل الضائع، والحب الضائع، والموهبة غير المكتملة، ومثل ذلك السعال الذي عذبها لأشهر عدة، والذي لم يعد بمقدورها أن تتحمله.

ترى هل كانت تسعل هكذا في أثناء الوضعيات الطويلة في ماء حوض الاستحمام البارد؟ يقال إن الجلسة الأخيرة كانت طويلة جداً، وإن الشموع المشتعلة تحت ذلك الحوض انطفأت، دون أن ينتبه الرسام المنغمس في مهمته، فهو لم يلحظ ذلك، كما لم يلحظ أنها بقيت هناك دون أن تنبس ببنت شفة، بلا حراك وطيِّعة، حتى يتمكن من إكمال لوحة الشابة المستلقية بين زهور النهر وفمها موارب على غناءٍ أخيرٍ ومن المؤكد أن هذه المهجورة التي تغنّي ألمها متعذر الشفاء قد أصيبت بالتهاب رئوي بعد تلك الجلسة، وأن والدها طالب الرسام بتحمّل تكلفة الأدوية وأتعاب الطبيب. أما اليوم، أليس ما يقوضها هو السِّل أو الاستهلاك كما أطلقوا عليه في تلك الأيام؟ أليس هذا الألم الذي، يضخ للحظةٍ اللّون الأحمر على عظام وجنتيها الشاحبة، حين تسعل، ينهك قواها، ويستنزف طاقتها التي قد جفت بالفعل تقريباً، إضافة إلى ذلك الطفل الذي في داخلها والذي يأكلها وهي لا تعرف إذا ما كانت ستمنحه ما يكفي من جوهرها حتى يتشكّل ويستمر، على الرغم من أنها بالفعل تملك مسبقاً قليلاً جداً من الحياة في داخلها؟

ها هما الاثنتان وحيدتان قرب النافذة.

يتسكع زوج إليزابيث في مكان ما في لندن، فيما هي لا تعرف أين، ربما في أحد بيوت الهوى تلك، حيث تسوقه رغبته إلى شعر أصهب، ولحم يُرسَم، وأيضاً، ربما ضجره من المرتفعات حيث تعيش، وحيث رفعها بنفسه وحيث أنهكه البقاء بقربها.

لا تبدي جين الشّك نفسه، فهي تعرف مكان عشيقها، وأنه من حيث هو موجود، لن يكون قادراً على العودة إليها، وأن قصتهما، ومغامرتهما الرهيبة والرائعة، قد انتهت. كلتاهما مهجورة ومنسية، إحداهما لقضاء أمسيةٍ، والأخرى إلى الأبد. في حين أننا لا نعرف أيّ منهما أكثر وحدة.

شباط 1862.

كانون الثاني 1920.

بالنسبة لكلتيهما، إنه فصلُ الشتاء.

الدائرة الخامسة في باريس، الطابق الخامس. في الأسفل، تحت نافذة جين، يوجد فناء ضيق، بين المباني ذات المصاريع المغلقة. لم يبزغ الفجر بعد، ولم تميز شيئاً تحتها سوى التحدُّب الرمادي للحجارة المرصوفة، حيث تتلألأ ندف الثلج الهاطل ليلاً، وقد لا ترنو بعينيها إلى السماء، فهي ليست المكان الذي ترغب بالرحيل إليه، بل إلى موضعٍ آخر في داخلها، إلى بلدٍ لا تعرف اسمه ولا شوارعه، لا تعرف إلا أنه موجود في مكان ما، طالما رَغبت باللجوء إليه، حينما كانت الحياة تؤلمها كثيراً من كل حدب وصوب. ثمّة شيء ما يختنق في داخلها، لقد كانت تحتاج إلى الهواء والهروب، أمّا الآن فإنها تصارع ليلاً لا ترى نهاية له. إنها وحيدة ومهجورة، مع هذا الطفل القادم الذي لن يحظى بأبٍ، لأنه لن يعود، هذا الأب الذي لم يكن يفارقها، وقّع لها عهداً بالزواج أمام الشهود، ولكن ما قيمته الآن؟

لا، لن يعود، مع أن مشاعرها تجاهه لا تزال متّقدة بلا غاية، ولكن ما جدوى الحب حين يغيب الحبيب؟ لا علم لها بذلك، وبلا شك، ليس لديها ما يكفي من التطلع نحو الأعلى والأبعد لتقديم آفاق أخرى من أجل هذا الحب، إنها امرأة شهوانية لا ترى ما وراء ذلك الخفقان في داخلها، والذي لم تعد تعرف ماذا تفعل به.

الليل قد حلَّ كذلك خلف نافذة إليزابيث، لكن الخط الطويل فضيَّ اللون الذي يتلألأ تحت عينيها يحلّ محلّ النجوم الغائبة؛ فسماؤها سماء مائية. أمام الشريط الممتد من نهر التيمس، ربما تحلم بتلك الرفاهية التي أحاط بها الرسّام ذات يوم وجهها الشاحب: كأزهار النسرين وأكاليل المروج، وشقائق النعمان الحمراء، وآذان الفأر الزرقاء، وكل أزهار الربيع من أجل تاجها المائي وغرقها البطيء. بطريقة ما، إنها حقاً تلك المرأة الغارقة، فكل شيء فيها يذوب، ولم يعد هناك ضفة للوصول، كما أنها ليست سوى جسد مفكك لا تشعر بمنحنياته. ألمها؛ هو الوحيد الذي يربطها بهذا العالم، إنَّه تلك النقطة الحمراء في جوف صدرها، حين تتنفس وتسعل.

منذ مدة طويلة وهي تشعر بالاختناق... ربما لم تعد تتذكر نفسها، في ذلك الوقت، حين كانت طفلة مثل الأخريات، ومراهقة حالمة بدأت كتابة القصائد لأنها، وكما يقال، كانت قد اكتشفت قصيدة كتبها تنيسون مطبوعة على غلاف علبة زبدة. ثم جاء ذلك اليوم حين رأى والتر ديفيريل ارتسامة وجهها كالسيدة العذراء من خلف نافذة متجر القبعات، حيث كانت تعمل في زقاق كرانبورن. وقع الحب الفنيّ من النظرة الأولى، وصارت العارضة والملهمة لمجموعة من الرسامين المتحمسين الذين جعلوا من بشرتها الصهباء النجم الساطع في لوحاتهم. خُطا المرض كانت أسرع من الفن،

وحتى من الحب. عندما تزوجت من دانتي غابرييل، كانت هزيلة إلى درجة إنّه اضطر لحملها إلى الهيكل بين ذراعيه.

يمكننا تخيلها، وهي ترسم بطرف أصبعها زخرفات على الزجاج المشبع بالبخار، فهي مثل جين، ترسم وتلوّن، فعشيقها الرسام، هو الذي لقّنها، على نحو سيئ ونادر، المبادئ الأولى لهذا الفن، وذلك حين لم يكن مع نساء أخريات في مكان ما، وحين كان لديه وقت كاف. كانت مثل جين تتمتع بموهبة حقيقية، لكن لم تسمح لها الحياة بفرصة التعبير عنها تماماً، حالها حال النساء آنذاك اللواتي قُيِّدت حاجاتهن وطموحاتهنَّ. وستبقى مخططاتها ورسوماتها، مثل رسومات جين، مجهولة للجمهور مدة طويلة، وسيستغرق الأمر وقتاً طويلاً حتى تخرج من الظل حيث أبقاها العمل الأكثر إتقاناً لعشيقها-لأنه كان لديهن الوقت والوسائل والعاشقَيْن، ولأن الفنانات، في ذلك الوقت، لم يُؤخذن على محمل الجّد كعشاقهن. قُبلت مهاراتهن كحدث جانبي فلم تكن قطّ كالشعلة التي تنعشهن وتبقيهن على قيد الحياة. فإن كانت إليزابيث هي المرأة الوحيدة التي عرضت في ساحة فيتزروي سكار في عام 1857 جنباً إلى جنب مع رسامي ما قبل عصر رافائيل، فإن رسومات جين نفسها لن تبصر النور حتى عام 1992. بعد أكثر من ستين عاماً على وفاتها.

هما امرأتان لا حول لهما ولا قوة، في نهاية ليلة الشتاء تلك، لن تتعرفا على بعضهما أبداً، لكنّ قلبيهما ينبضان بالألم نفسه. فلا نعرف أفكارهما ولا عذابهما، يمكننا فقط أن نتخيل جسديهما والتعب الذي أثقلهما، والطريقة التي تقفان بها، منحنيتين نحو هذه النافذة التي لا تمنحهما شيئاً لرؤيته إلّا مشهداً ضبابياً للمدينة في ذروة الشتاء. تينك المرأتان اللتان توليان اهتماماً كبيراً للون، عشيقتان لرسّامَيْن، وهما رسّامتان بحد ذاتهما، ليس لديهما سوى اللون الرمادي تحت عيونهما، كما لو أن العالم كان يميع ويتلاشى أمامهما قبل أن يختفي تماماً.

يتوقف طريقٌ يشبه طريق لوحة (حقل قمح مع غربان)، لفان غوخ، لكن دون الألوان الصفراء الساطعة. بالنسبة إليهما، لم يعد هناك شمس. كل شيء يذوب فيما يسمى الغسق، لكنه بزوغ الفجر. بعد هذا الرماد الذي آلت إليه الحياة، وهذا الرسم المائي ذي اللّون البني والرمادي حيث يمتزج كل شيء ويختلط في الغياب الأوحد نفسه، سيشرق شيء ما، ربما بريق شاحب جداً من الجهة الشرقية. ها هو ذا النهار يقترب، لكن كلتيهما لا تريده. انتهى يومهما، وبعده لم تتمنيا يوماً آخر. ما تريدانه الآن هو ألّا ينتهي الليل. فهو الراحة ذاتها.

تفتح جين نافذة غرفة المعيشة دون ضجيج، كي لا توقظ أخاها الأكبر، أخاها الذي أحبته بشدّة ذات يوم والذي تكفّل برعايتها. كان آخر مشهد أبصرته فِناءً باريسياً في الصباح الباكر، تحت سماء دخانية ملطّخة بالسواد .أمَّا آخر مشهد تبصره إليزابيث فكان سماء السرير، حيث عادت للنوم بعد أن تناولت جرعتها من الأفيون. والتي كانت بالضبط أكثر بقليل من المرة السابقة، أو بالأحرى أكثر مما ينبغي.

تحت نافذتها، يستمر نهر التِمس في التدفق.

وكذلك نهر السين، على الجانب الآخر من بحر المانش. فالأنهار جميعها تتشابه ليلاً.

بينمـا تغفـو إليزابيـث، تقرفص جين على عتبـة النافذة الحجريـة. ربما ترددّت للحظـةٍ، فجزعها الملتصق إلى النافذة يبحث عمّا يستند إليه. نتصور اللحظة – المعلّقة، تلك الثانية الهشّة حيث لم تبلغ بعد الحالة المستعصـية درجة اللاعودة، وحيث من الممكن تقريباً، خداع الزمن، والعودة إلى الوراء. يمكن أن يكون هذا الجزء من الثانية من اختيارها، وقد تركته حتى اللحظة الأخيرة، إن لم يكن قد حُدِّد كل شـيء مسبقًا. بالنسبة إلى جين، فالأمر واضح: لم تعد تمتلك الرغبة، فقد صار هذا الجانب من الأشياء غريباً، ولم يعد يهمها، ولم يعد هناك شيء ينبض فيها، حتى إنها لم تعد تشعر، فقد تخلّى عنها. وبنظرة أخيرة، قيّمت المسافة من النافذة إلى الأرض.

حين سقطت انكمش الزمن وانطوى على نفسه. فالسقوط أقصر كثيراً من الطيران.

على الأحجار المرصوفة، انفتح جسدها مثل صدفة، سنحت بتسلل ما كان فيها من حيوية.

إنها جوزة هند اكتشـفها عامل يتوجه إلى عمله في الصـباح الباكر. رفع عينيه إلى أعلى المبنى (بلا شـك ظلّت النافذة مفتوحة) أخذ الشـابة الميتة بين ذراعيه وحملها إلى الطابق الخامس. بلا جدوى. بعد لحظات، نزل معها وهو يلهث.

رفضها الأخ.

رفضها الأهل أيضاً.

إنهم مستاؤون منها، وعليها.

من هروبها منهم ولفعلتها تلك.

ربما يتضح بعد كل ذلك، أن ثمة حقائق لا يمكن تحملها، فندفعها بعيداً عن الأنظار، ونقول لها لا.

لم يعد الرجل يعرف ماذا يفعل. نتخيّله يلهث وهو يتصـبّب عرقاً رغم البرد، مع هذه المرأة الميّتة بين ذراعيه التي لا تنتمي لأحد.

بعد أن أعيته الحيلة، حمل الجثة في طُنبُرٍ، وفي هذه العربة المتهالكة، سـتنهي جين رحلتها، في شـارع لاغراند شومير، في الورشة حيث سكنت مع عشيقها.

أمّا إليزابيث، فسيجدها زوجها نائمة عند عودته من بيت الهوى أو من المقمرة حيث أمضى ليلته.

كانت القارورة الفارغة موجودة بالقرب منها، على طاولة السرير.

أدرك الأمر.

يجلس بقربها وينظر إليها.

مطوّلاً.

فكر مسبقاً بآخر لوحة سيرسمها لها:

إنها بيتا باتركس.

على فرض أن الميتتين، ارتاحتا، فلن تمنحا الرقود بسلام.

في هايغيت، أُعيد فتح قبر إليزابيث سيدال، بعد رغبة دانتي غابرييل روسيتي في استعادة مخطوطة من القصائد كان قد دفنها معها. قيل إن الجسد كان سليماً، وإن الشعر الطويل كان قد احتفظ بلمعانه الناري، حتى إنه استمر في النمو، لكن هذا بلا شك أسطورة.

أخرجت عائلة جين هيبوتيرن جثتها من القبر وستنقلها من مقبرة باينو إلى مقبرة بيير- لاشيز حيث ستشارك عشيقها في مرقده. بعد الكثير من التملّق، وافق والداها أخيراً على أن ترقد بقرب موديلياني، المتوفّى قبلها بيومين في مستشفى شاريتيه لمرض السل الذي عانى منه لسنوات.

بشأن الآثار، نتحدث عن الأوابد، أما بالنسبة إلى البشر، فنتحدث عن رفات، رفات متحركة انتهكها الضوء، ثم عادت إلى الظّل مرة أخرى، تحت الرخام أو في الأرض. فالزمن هو الذي يجعل كل شيء ينمو مرةً أخرى كزهور على الأرض وطحالب وأشنات بين الحجارة.

الممرضة الليلية [1]

تأليف: بيرل باك
ترجمة: فريد اسمندر •

بيرل باك (Pearl S. Buck) (1892 – 1973): **روائية وكاتبة قصصية أمريكية حازت جائزة نوبل للآداب عام** 1938.

دخلتُ إلى الغرفة بصمت. خفّف من وقع قدميها حذاؤها المزوّد بنعل من اللبّاد.

في الظلمة كان مصباح الضوء الليلي يومض على طاولة بجانب السرير. تحركت بهدوء، وعندما مالت فوق السرير أحدث زيّها الرسمي المنشّى طقطقة خفيفة. لم يكن هناك صوت تتنفّس.

قبطان بنتلي!

كان صوتها منخفضاً إنّما واضحاً. هل جاءت متأخرة؟ في الجناح المجاور، كان بكاء طفل إثر استيقاظه من تأثير المخدر قد أخّرها إلى ما بعد الساعة الثالثة.

قالت: أنا هنا أيها القبطان.

وضعت يدها على جبهته. كانت عارية من اللحم، والعظم تحت البشرة غائر عند الصدغين. كانت البشرة باردة.

قالت بلطف: جيف، عُدْ إلى الحياة!

تنهّد، وشعرت بحركة واهنة تحت يدها. أشعلت الضوء فوق السرير وسقط نوره الأبيض على وجه المريض.

• مترجم سوريا.

1) العنوان الأصلي للقصة: « Night Nurse »

همست: أوه، جِف، كم أنت مخادع حقاً أن تحاول الانسلال بعيداً لأنني لم أكن هنا لبضع دقائق قليلة. أخبرتك إنني سأعود، وقد وعدتني –.

كانت تعمل بسرعة وتتكلم: المحقنة جاهزة، ثم الدثار الكهربائي كي يشيع الحرارة في جسمه البارد. وبّخته برقة قائلة: حقاً، حقاً ــ فقط لأنني تأخرت بضع دقائق وكأنك الوحيد الذي يجب أن أعتني به –.

انفرجت شفتاه الشاحبتان: هل أنا –.

ردت بسرعة: لا، لست كذلك، وأتمنى ألا تتخيل أشياء كهذه. أنت لا تُحتضر! لن أدعك تموت. أَلِأنها الساعة الثالثة صباحاً تترك نفسك تموت! أوه يا عزيزي، أنت موضع عنايتي.

لم يفتح عينيه. قال: نادِيني بذلك – ثانية.

لن أفعل ما لم تعد إلى الحياة. ما فائدة أن أحب أحداً ما يريد أن يتركني؟.

(1)

لا أريد أن ــ.

أجل، أنت تريد أن تترك نفسك تموت. لم تكن تحاول. حاول الآن ــ قل لنفسك إنك سوف تعيش ــ.

« سوف – » خَفَت الصوت.

« أعيش. قلها ـــ أعيش، أعيش، أعيش! ».

بذل جهداً قوياً « أعيش ».

«هذا صحيح. ستحيا لأنني لن أدعك تموت. أنت حي، يا عزيزي. لقد نجوت. أنت تتنفس ويدبّ الدفء فيك ــ الآن، تناول هذا الحساء الساخن! إنه حساء الساعة الثالثة صباحاً ». فتحت سدادة حافظ الحرارة وصبّت نصف كوب من الحساء الساخن وبدأت تطعمه. آه، لكنه قد شارف على الموت! أمر وشيك ــ خمس دقائق أخرى وستكون قد تأخرت جداً. كان الأمر وشيكاً. لم يكن لديه نبض أبداً. تحسّست رسغه الضعيف. لا يزال النبض مفقوداً. استمرت في الحديث بصوتها الواضح إنما المنخفض بحيث لا تسمعه رئيسة الممرضات:

«عزيزي، سأبقى هنا معك. لن أتركك مرة أخرى. أنا بحاجة إليك يا أعزّ ما عندي. سيكون العالم فارغاً من دونك. أنت محور حياتي. لن يكون لديّ أحد لولاك. هل تعرف ماذا فعلت مساء البارحة حينما غبت عنك مدة ساعة؟ لقد قمت بنزهة في ضوء القمر وفكّرت بك. تظاهرت بأنك معي. كنا نسير عبر الغابة. كنا سعيدين لأننا أحياء. من الجميل أن يكون المرء حياً. استطعنا أن نسمع أصوات بعضنا بعضاً وشعرنا بأوراق الأشجار المتساقطة تحت أقدامنا، يدي بيدك، دافئتان متماسكتان. كانت هناك رائحة جميلة منبعثة من الطحالب والندى، وقد غنّينا أغنية ــ أتذكر؟ موسيقا! فكر بالموسيقا ــ »

راقبته يعود إلى الحياة في حين كانت الكلمات تخرج منها. ارتعش جفناه، ودبّت نضارة على وجهه. أجل، عاد نبضه ثانية، ضعيفاً جداً، لكنه حيٌّ. إلى أين يمضي المحتضرون حينما يقرّرون أن يموتوا؟ لقد أمضت في مهنة التمريض عشر سنوات ولا تزال غير قادرة على تحمّل رؤية أحد يموت.

قالت لها رئيسة الممرضات ذات مرة: «عليك أن تعتادي على ذلك، يا آنسة «براون»». آه، لكن في تلك الليلة فقدت أول مرضاها، امرأة بعمر أمها، إنسانة طيبة لطيفة، إنما مرهقة إلى درجة عجزت فيها عن محاولة الابتعاد عن حاجز الموت. كانت هذه غلطتها إلى حدّ ما. آنذاك لم يكن قد مضى عليها كممرضة سوى شهر أو شهرين، ولم تكن تعلم شيئاً عن ساعات الليل، فتلك الساعات ليست هي الساعات نفسها دائماً، ففي الخامسة صباحاً على سبيل المثال، تحدث الأزمات القلبية. لقد تعلمت أخيراً أن لكل إنسان ساعة الخطر الخاصة به، ولهذا السبب طلبت أن تكون مناوبتها ليلية.

قالت لرئيسة الممرضات: «لن أعتاد على الموت أبداً. سوف أحاربه طالما أنا حية».

ردت رئيسة الممرضات: «مع ذلك سيأتيك الموت ذات يوم».

قالت بثبات: «سأبقى أحاربه».

(2)

كانت الكلمات قد جعلتها تفكر: هل سيكون لديها القوة لتصارع الموت فيما لو كانت وحيدة؟ من أين تأتي القوة عندما تخبو النار داخل جسم الإنسان؟ النار تتحول إلى رماد ما لم يزوّدها أحد ما بوقود جديد، ما لم يلاحظها أحد ما ويروّح للهب المقاتل ويرعاه إلى أن يكتسب قوّته الخاصة مرة أخرى.

راقبت وجه القبطان بتركيز، وجه مليح متعب. لم يعد فتياً. كان مريضاً جداً والفرص ضد بقائه حيّاً لعدة سنوات حتى لو شفي من هذا المرض. كانت جراح قديمة تطالب بحياته، عملية جراحية لم تُعد له حيويته ولا همّة روحه.

قالت بسرعة: ها أنت أنهيت حساءك الساخن، ولا بد له أن يعطيك الشجاعة. أنت دافئ! أتشعر بيدي؟

وضعت يدها على جبينه. حاول أن يبتسم. قال: «هل سمعتك –».

«هل سمعتني أدعوك للعودة؟ بالتأكيد سمعتني! كنت أنادي بكل ما أقدر عليه».

«سمعتك تدعونني –».

«عندما أمارس عملي، يا قبطان، يعني أنني قادرة على أن أدعوك بكل أنواع الأسماء. أستطيع أن أسب وأن أشتم.» «كنت غاضبة منك ـ لأنك انتهزت فترة تأخري القليلة كي تنسلّ بعيداً!».

«لم أقصد أن –».

أجل كنت تقصد! يفترض بك أن تصمد لحين عودتي، ألَم أقل لك ذلك؟ الآن، سأضع الدثار الكهربائي تحت قدميك ـ ولا تظن أنك ستفلت مني. أنا جالسة هنا لبقية الليل حيث يمكنني رؤيتك. سوف تنام وترى أحلاماً سعيدة، وفي الصباح تغتسل وأحلق لك ذقنك وأسرّح شعرك ثم تتناول فطوراً جيداً إرضاءً لي! أتسمعني، يا قبطان؟

كانت منهمكة فوقه باهتمام، تُدخل ثنايا الأغطية في مكانها المناسب وتمهّد الملاءة وتزيحها عن وجهه. كانت عيناه مفتوحتين الآن، عينان زرقاوان تحت حاجبين داكنين وشعر أشيب.

قال: «أظن أن ــ جميع من في المستشفى ــ يمكنهم سماعك –».

«الآن، الآن ــ لا تكن متحذلقاً معي! أغمض عينيك أيها الطفل الكبير».

«أريد أن أراقبك –».

«آه، حسنٌ. سأجلس هنا حيث يمكنك رؤيتي ــ رغم أنني أفتقد إلى ما يلفت النظر، الله أعلم –».

لم يعلّق على ما قالته. جلست هي كما وعدت. راقبها لدقيقة أو اثنتين ثم راح في النوم. عندما تأكدت من حالته، سارت على رؤوس أصابعها إلى سريره ووضعت أذنها أمام فمه. أجل، إنه يتنفس بشكل جيد بما يكفي، ليس بعمق، إنما بانتظام. لقد صمد أربعاً وعشرين ساعة أخرى، وبعد ذلك ربما سيكون عليها تكرار ما قامت به من قبل. من هو، ولماذا لم يأتِ أحد لزيارته؟ لقد تفحصت سجلاته وكانت فارغة عدا «القبطان جيف بنتلي» من البحرية الأمريكية. مواليد سان فرانسيسكو. خَدَم خارج البلاد في أوروبا وكوريا. جريح –». آه، كانت هناك لائحة بجروح كاد أن يصل عددها إلى عدد الشارات العسكرية على بزّته الرسمية.

(3)

تكوّمت في الكرسي كي تنام إن استطاعت. هناك ممرضة أخرى تحرّرت من مناوبتها، كما فعلت هي الآن، وتكون قد مضت إلى غرفتها وسريرها لتنال قسطاً من نوم ليلي هانئ. لكنها هي لم تنم. افترضْ أنه استيقظ ثانية دون أن يجدها؟ لن يثق بها مرة أخرى، والثقة تشكّل خيط الحياة الوحيد الذي تملكه.

كانت تخشى هذه الساعة من الليل، الساعة الرابعة .... إنها ساعتها السوداء. شروق الشمس عند الساعة السادسة وانتظار شروقها لفترة طويلة. هناك شيء غير عادي في النوم نهاراً وفي العمل ليلاً إذْ أنه يعكس نظام كيان المرء، وبانعكاسه يثور. النوم ينتمي إلى الليل. لا توجد ساعات كهذه أثناء النهار، ساعات سوداء يشوّش الذهن فيها نفسه ويخفت ضوء الروح ويتوقف النماء. استطاعت أن تشعر به يتوقف في داخلها الآن وتنزل عليه غمامة التفكير السوداء للمحن القديمة مرة ثانية.

حينما كانت تنقذ الآخرين ليلة إثر ليلة، لم تستطع أن تنقذ نفسها. كانت تعبة من حياتها .... تعيش وحيدة في منزلها المؤلف من شقة تضمُّ غرفتين. لم يكن لديها أمل في أي شيء أفضل، ولا وقت لتكوين صداقة مع أحد، ناهيك عن الالتقاء برجل. لماذا لم ترث عن والديها أيّ ملامح جميلة؟ بالكاد استطاعت أن تتذكرهما على نحو مبهم في الواقع بحيث تساءلت في هذه الساعة إن كانت تتذكرهما أصلاً. ربما بسبب نشأتها يتيمة في منزل خالتها، هو ما جعلها تتخيل أبويها أو تخترعهما من مواد الإعلانات والأفلام السينمائية.

كانت خالتها قد قالت لها: لا، كان والداك جميلين ويستحقان العيش. قال الجميع عنهما إنهما خلقا لبعضهما بعضاً. كانت المشكلة هي التشابه بينهما ــ كلاهما طائش وكلاهما محظوظ بالتأكيد. مَنْ أحد غيرهما يشتري طائرة ليست أكبر من حوض الاستحمام وينطلق بها في الجو؟

هذا ما كان والداها يقومان به ظهيرة أيام الآحاد حينما كانت هي في الثالثة من عمرها. كانا يتسابقان بطائرتهما مع طائرات أخرى يستقلها عشرون أو نحوها من أصدقاء في مثل عمريهما وكلهم مرحون لاهون. كانت تُترك عند خالتها طوال تلك الفترات إلى أن حلَّ ذلك الأحد دون أن يعود أبواها.

التزمت خالتها بالحداد عليهما طوال سنوات. قالت: «أنا سعيدة لأنك لست مثلهما. لقد كانا أكثر جمالاً لمنفعتهما الخاصة.»

حسنٌ، لم تكن جميلة. لقد ورثت عن سلف قديم جسماً قصيراً ممتلئاً ووجهاً عادياً. ما لم يعرفه أحد هو أنها تشبه والديها. كانت جريئة من الداخل، متهوّرة وسريعة التخيّل. ما قاما به في الواقع، أنجزته هي في أحلامها على حافة الموت دائماً. حلمت بقيادة الطائرة كما كانا يفعلان، إنما هو طيران وراء حاجز الحياة. ذات صيف قبل التحاقها بمهنة التمريض، ذهبت لتمارس رياضة تسلق الجبال على قمة جبل «بايك»، ومن دون أن تكون قانعة بطريقة التسلّق المحددة، تركت الدليل وتجاوزت التعليمات، وبالكاد نجت من السقوط من فوق جرف جليدي.

(4)

تلك اللحظة الوحيدة الأخيرة، ذلك الجزء النهائي من الزمن قبل أن تشعر بحبل التسلق يعلق ويلتف حول خصرها، كانت ثواني مثيرة إلى حدّ غريب. لقد عادت إلى الحياة وواجهت غضب خالتها بهدوء لا قرار له.

يومها قالت خالتها: « لا أقوى على تحمل المزيد من هذه التصرفات يا «جين». سوف تلازمين البيت منذ الآن وتتزوجين. أنت بحاجة إلى رجل يدير زمام أمورك ».

«لا تقلقي يا خالتي «ماري»، أستطيع الاعتناء بنفسي».

تجلّت المشكلة في أنها لم تجد ذلك الرجل. كان الأمر لا يصدق. لم يحدث قط أن طلب منها أيُّ رجل أن تتزوجه. لم تكن تفترض احتمالية وجود فتاة تكبر وتصبح امرأة دون أن تجذب إليها رجلاً ما، لكن تلك الاحتمالية باتت واقعاً. كان الرجال ينظرون إليها ثم يتجاوزونها، لذا لم تترك نفسها تقع في حب أحد، وعوضاً عن ذلك وقعت في حب الموت. ماذا يكمن وراء اللحظة النهائية؟ فتّشت في ذاكرتها. ما الذي فكرت به في تلك اللحظة حينما شاهدت الأرض ترتفع لتلاقيها لدى سقوطها قبل أن يعلق الحبل ويمنع ارتطامها؟ ليس فراغاً هو الذي نظرت إلى داخله، إنما داخل ماذا؟ لم تستطع أن تتذكر.

بعد ذلك عزمت أمرها وقالت لخالتها: «أريد أن أصبح ممرضة، ممرضة متدربة».

حدّقت بها خالتها وسألتها: لماذا ممرضة بالتحديد؟

هزّت كتفيها بلا مبالاة – كيف فسّرت الأمر؟ لكنها عرفت السبب. كان الموت الذي واجهته على الجبل هو الإغواء الذي جذبها. أرادت أن تعرف أشياءَ عن الموت، ويمكن للناس المحتضرين أن يخبروها، وهم قادرون على كشف اللغز.

كانت المشكلة تكمن في أنها لا تستطيع أن تتركهم يموتون، ومثلما قفز الدليل ليؤمّن حبل التسلق ويمنعه من الانفلات حينما بدأت هي في السقوط، ها هي الآن تقفز لتنقذ أولئك الذين كانوا سيموتون لو لم تسارع إلى إنقاذهم. لم يكن بإمكانها أن تنقذ الأطفال ما جعلها تقرر بعد سنوات قليلة أنها لن تكون ممرضة أطفال. الأطفال يسلّمون حيواتهم بسهولة وينزلقون من كينونة إلى أخرى. كانوا يموتون بسهولة نهاراً كما في الظلمة. ذات يوم في شهر حزيران شاهدت أول طفل يموت، مخلوق صغير محموم سبق أن

حمّمت جسده البض المتورد بالماء البارد دون أن تدري مدى قرب الجرف. كانت تتحدث إلى الطفل وتغني له أغنية مهدهدة وقد أصغى إليها مبتسماً وهو نصف نائم. وفجأة سمعت تنهيدة خفيفة، ومن دون أن تعلم بات الطفل فوق حافة الجرف. لكن أكان ذلك جرفاً؟ ربما لم يكن هناك هاوية، أو لو وُجدت واحدة، أليس من الجائز وجود حبل إنقاذ أو يد ممدودة من مكان ما للإمساك بالكائن وإعادته إلى الحياة. إن لم تكن حياة، ربما شيء آخر –

نهضت ومضت إلى السرير ثم نظرت إلى الوجه النائم فوق الوسادة. القبطان جيف بنتلي! وجه شجاع، الشفتان صلبتان، العينان غائرتان...مالت فوقه فجأة. وضعت أذنها أمام فمه، وبحالة من الهياج تحسّست رسغه ثم قلبه. لا تنفّسَ هناك ولا نبض. كان القلب ساكناً. انتابها الغضب على الفور. تمتمت من بين أسنانها:

آه يا جيف، كيف استطعت أن ـ بعد كل ما قمت به لأجلك ـ يجب أن تكون خجلاً من نفسك فعلاً! كنت أجلس هناك وكان يجب أن تنادي ـ آه، اللعنة عليك يا عزيزي ـ اللعنة!

(5)

كانت تتكلم طوال الوقت وتقوم بالخطوات النهائية، اللمسات الأخيرة، تعدّل أطرافه وتطوي يديه على صدره، يدان طويلتان ناحلتان، يدا رجل نبيل. كانت تجهل تماماً كيف هو الآن. لم يكن بحال يسمح له كي يخبرها. فقط لو أنه بقي حياً لتمكّنا من الحديث ولحدّثها عن نفسه ولسألته السؤال الأبديّ ـ

أخبرني أيها القبطان جيف، كثيراً ما تساءلت، ماذا رأيت في تلك اللحظة حينما كنت تنزلق بعيداً وحيداً، حينما نظرت من فوق حافة الجرف –.

أطفأت الضوء وخرجت. أغلقت الباب بهدوء ونزلت إلى الرواق ووقع قدميها خافت تحت حذائها المزوّد نعله باللباد. توقفت في مكتب رئيسة الممرضات لتقدم تقريرها.

لقد مات مريض الغرفة 7 لتوّه يا آنسة ماركس.

نظرت رئيسة الممرضات بشعرها الأشيب ورداتها الرسمي الأبيض من وراء مكتبها حيث كانت تعدُّ بعض التقارير.

«أوه يا آنسة براون أنت تصعّبين الأمر على نفسك ... حسنٌ، اذهبي وخذي قسطك من النوم. هناك حالة طارئة وصلت منذ قليل. سأضعها في رقم 7 ».

مضت إلى المنزل، إلى شقتها المكونة من غرفتين. أخذت حماماً دافئاً وأكلت بعض البيض المخفوق والخبز المحمص وشربت القهوة ثم آوت إلى السرير في غرفة نومها حيث الستائر مُسدلة على النافذة لتضفي عليها العتمة أمام بدء شروق الشمس. لم تستطع النوم. أين هو «جيف» الآن؟ هل علم كم عملتْ جاهدة كي تنقذه؟ لو أنه بقي حياً، لربما تعرفا على بعضهما بعضاً وأصبحا صديقين ـ أو حتى لوقعا في الحب.

تقلّبت في سريرها بقلق، وأنّبت نفسها بصوت مرتفع.

«أوه، أوقفي أحلامك يا جيني براون! ».

حينما استيقظت كانت الساعة هي السادسة مساء، وكان عليها أن تسرع في العودة إلى عملها بحلول الساعة السابعة. ما إن سجلت وقت وصولها حتى أعطتها رئيسة الممرضات الأوامر كالمعتاد.

«رقم 7 يا آنسة براون. الحالة الطارئة هناك ـ وصلت ليلة البارحة. شاب مصاب بارتجاج دماغي نتيجة حادث سير، الحالة حرجة. سوف تبقين معه ـ خذي، ها هي أوامر الطبيب».

تناولت الورقة وتفحّصت محتواها «بيتر كيتس»، عشرون سنة. بروتستانتي ـ ارتجاج مزدوج ـ.

اجتازت الرواق وفتحت باب الغرفة بهدوء. كانت ممرضة أخرى تقف إلى جانب السرير تقيس نبض المريض. كان شاباً أشقر طويلاً ممدداً بسكون وكأنه –.

قالت: « أنا هنا ».

أومأت الممرضة وغادرت الغرفة، أما هي فقد اقتربت من السرير وأمسكت بأصابعها رسغ الشاب الرقيق. كان النبض ضعيفاً إنما موجوداً.

(6)

قالت بلطف: ««بيتر«، أنا هنا يا عزيزي! أتدري! سوف تصبح على ما يرام. أنت شاب قوي. هناك كل شيء أمامك كي تعيش من أجله. تذكّر الفتاة التي تحبها – ».

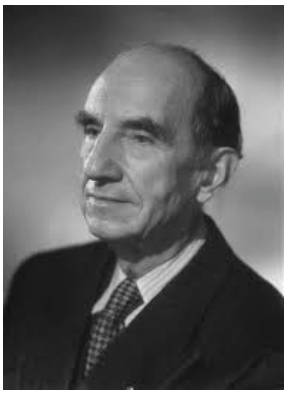
هل ينجح الحب؟ غالباً ما كان ينجح، ليس الحب بالمعنى الضئيل، ولا بالمعنى الشخصي، ولا بين إنسان وآخر، بل بالمعنى الشامل الذي يشعر به المرء تجاه الجميع.

«بيتر»، «بيتر» لاطفته بصوت رقيق مشوب بحب إنساني.

«لا تنزلق بعيداً عني يا «بيتر»! أنا أمد يدي لك، يا «بيتر»». ○

Constantin Andréou, Danse--1965-FTOAP-570

قلب (1)



تأليف: جول سوبرفيل
ترجمة: د. زبيدة القاضي •

جـول سوبرفيل (Jules Supervielle): **شاعر وكاتب أوروغوياني فرنسي** (1884 - 1960).
رُشّح لجائزة نوبل للآداب ثلاث مرات في الفترة ما بين (1956 - 1960).

إلى بيلار

لا يعرف اسمي
هذا القلبُ الذي أنا ضيفُه
لا يعرف شيئاً عنّي
سوى مناطقَ موحشة.
أيتها الهضبات المصنوعة من الدم
والكثافات المحظورة
كيف أغزوك
من دون أن أعطيك الموت؟
كيف أصعدك مجدّداً
يا أنهار ليلي

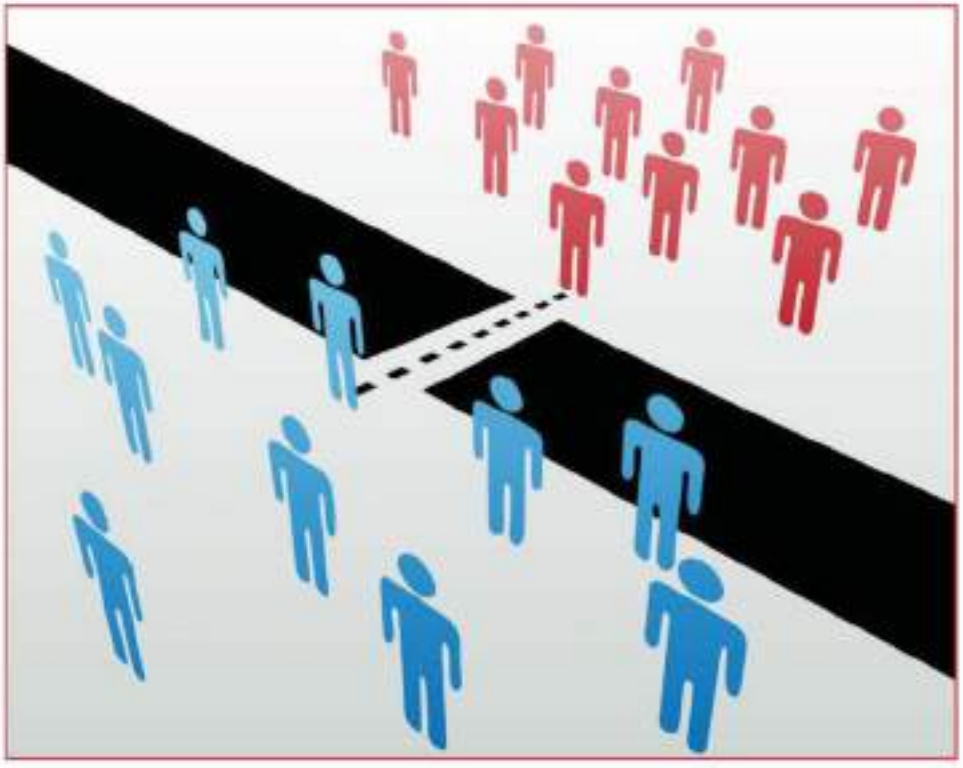
• مترجمة سورية، ومدرّسة جامعية.

1) العنوان الأصلي للقصيدة: « Cœur »

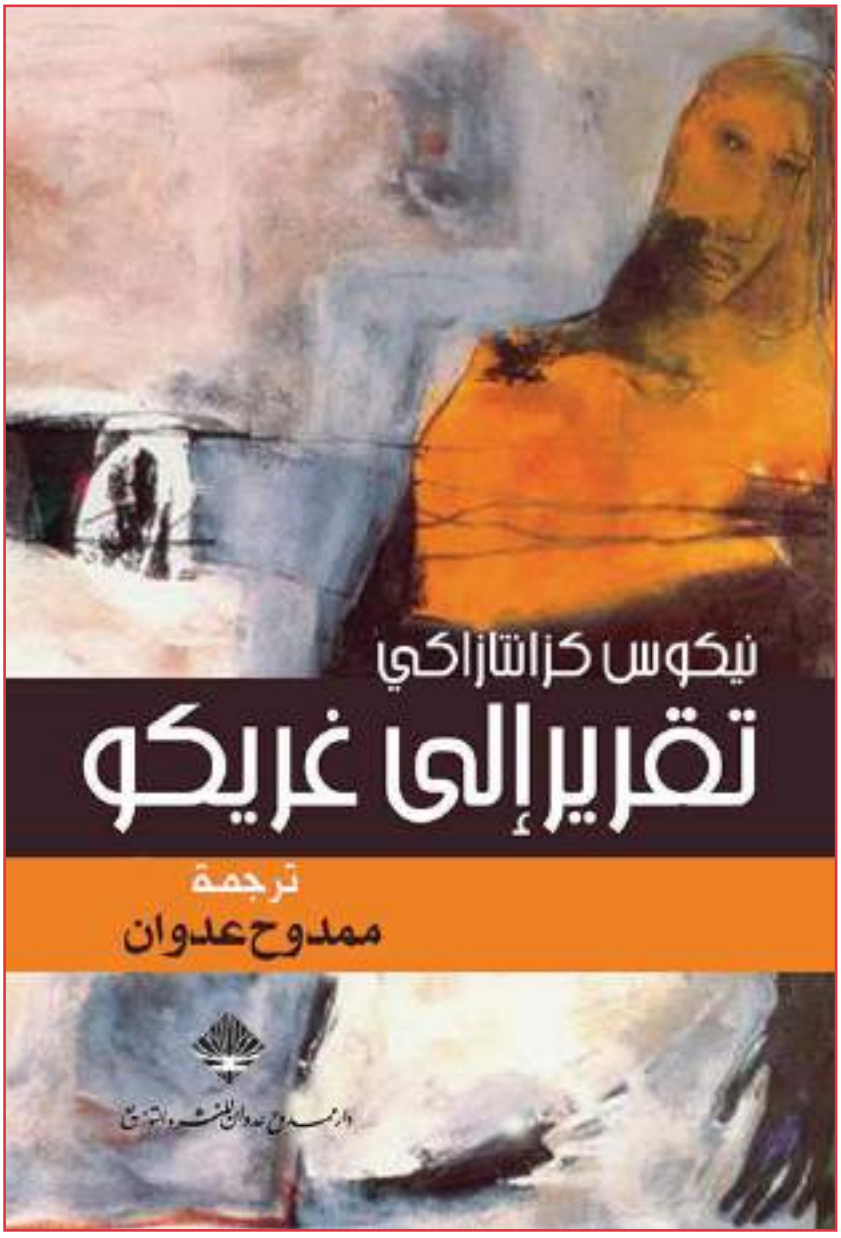
عائداً إلى منابعك
أنهاراً بلا أسماك
لكنها حارقة وعذبة.
أحوم حولك
ولا أستطيع التقرّب منك،
يا ضجيج الشواطئ البعيدة،
أوّاه يا سواقي أرضي
أنت تطوّحين بي إلى عرض البحر
ومع هذا فأنا أنتِ،
وأنا أنتِ أيضاً
يا ضفافي العنيفة،
يا زبدَ حياتي.
* * *
أيّها الوجه الأنثوي الجميل،
أيّها الجسد المحاط بالفراغ،
ما الذي فعلته وأنتَ
تتردد بين الأمكنة
كيما تدخل تلك الجزيرة
التي لا يمكنني بلوغها
وهي عندي كل يوم
أكثر صمماً وأكثر غموضاً
من أن تطأها قدمي
كما في بيتك
عندما أمدّ يدي
وأنا مدرك أن الساعة حانت
كي أمسك بالكتاب
أو أغلق النافذة.
إنك تذهب وتجيء برويّة
وكأن نظرات طفل
وحدها تتبعك
* * *

تحت قبة الجسد
حبيساً يخفق قلبي
الذي يظن أنه وحيد
كي يخرج من قفصه.
لو كان بوسعي يوماً
أن أقول له من دون كلام
إنني أحكم الحلقة
حول حياته كلها!
بعينيّ المترقبتين
أُنزِل فيه
وجه العالم
وكل ما يتجاوز،
الأمواج والسموات،
والرؤوس والعيون!
لعلني أستطيع ولو جزئياً
أن أضيئه بشمعة خافتة
وأريه تحت ظلها
تلك التي تعيش فيه
وما أظنّه يتعجّب.

Constantin Andréou, 6738-300x225 Coquille



جسور الألفة


نيكوس كزانتزاكي
تقرير إلى غريكو
ترجمة
ممدوح عدوان

تقرير إلى غريكو لـ نيكوس كازانتزاكيس الجمال أمّ الخلاص

تأليف: أحمد علي هلال •

نيكوس كازانتزاكيس هو كاتب اليونان المعاصرة، وصاحب التعبير عن هويتها وخلاصها، هو الباحث أبداً عن تلك الأجوبة الروحية لأسئلة كبرى مثّلت على الدوام ذلك التحدي المثير للإنسان منذ أن وجد على الأرض.

فصاحب العلامات الروائية الأشهر في ذاكرتنا الثقافية والإنسانية، المسكون بتصوّره الخاص للحياة، وبـ «نظرية عالمية خاصّة، ونظرية في قدر الإنسان»، يذهب إلى تجربة الكتابة المتواشجة مع كينونته، كتابة محكمة تحيل أسئلته الناقصة والباحثة عن الأجوبة في متونه الروائية، منذ أن كتب **زوربا**، و**المسيح يصلب من جديد**، و**الأخوة الأعداء**، و**الحرية والموت** وغيرها.. ووراء كل ذلك ثمة نزوع فلسفي سنراه مكثّفاً في مضمار سيرته الذاتية-الفكرية، ستحمله روايته الباهرة **تقرير إلى غريكو**.

معضلة التصنيف:

وعلى الأرجح أن كازانتزاكيس لم يكن سهلاً في تصنيفه الفكري والإبداعي كما لاحظ ذلك نقاده، وهو يخاطب متلقيه العام، أو قارئه الضمني على حدٍّ سواء، متقنعاً «بالتقرير» ولنقف على تجربة أدبية تماهي بين الحدود الفاصلة بين الرواية والسيرة الذاتية، لا سيّما بخلقه لأمداء من تخييل روائي وفي رحلته الشّاقّة «والدّامية» بين أرواح مختلفة ونصوص طليقة، فهل كان خليطاً من هوميروس ونيتشه وبرغسون وزوربا؟، ومعه سنصعد تلك الدرجات الحاسمة في صعوده «المسيح، بوذا، لينين، أوليس»، أي في رحلة بحثه وحفرياته المعرفية العميقة للوصول للحقيقة.

• كاتب فلسطيني، عضو اتحاد الكتّاب والأدباء الفلسطينيين.

فروايتـه **تقرير إلى غريكـو** بترجمة باهرة للشاعر الراحل ممدوح عـدوان، والتي صدرت بأكثر من طبعـة، ستعكـس خلاصة فريـدة للأنواع الأدبيـة التي مارسهـا الروائي وهو، يستبطـن جماليات التفكير والتعبـير، ويشـي أكثر مما يقول ويقف علـى ناصية الإيحاء في عقـده مع القارئ، وفي صـوره واستعاراته وأفـكاره وكلماته، بـل في النمط الاسترجاعـي الذي يقوم به مسلحـاً بحسّ تاريخي واقعـي، وبأفق فكري لا يسعـى لتاريـخ الأفـكار وسيروراتها، بقدر ما يسعـى إلى التعبير عن حياتـه الفردية/الجمعية، ووجوده الخاص، وفي سياقات من «التموضع الدلالي» الذي أخذ شكله المناسب أي الشكل الروائي، في البناء والمتن المتواتـر دهشـة وحساسية لإيقاظ براءة الأسئلـة التي تحيط بالإنسان والعالم، وإيقـاظ الروح نحو عوالم غامضة لا تخوم لها.

أوديسة روائية:

فهـل كان كازنتزاكيـس في كفاحه صورة عن كفـاح وطنه «اليونان» ضد الاحتـلال التركي، ليحاكيها بـ «أوديسـة روائية» لعلها استمرار لأوديسة هوميروس وربما تلتقي هاتان الأوديستان أو تفترقان لكن بذرة الأوديسـة هـي التي أثمرت في داخله، فهو الذي «طلب من ربه أن يمد عمره عشر سنوات ليكمل بها عمله»، كان يريد أن يأتيه الموت فلا يأخذ منه إلّا كيساً من العظام، عشر سنوات تكفي... أو هذا ما كان يظنه.

تكتـب لينيو تسكا-زوجته- ذلك في مقدمتها لروايته تعليقاً على خشيتها من أن يركض كازانتزاكيس فينزلق على الأرضية الحجرية، ويكسر عظماً من عظامه... فقد كان يجيبها: «لا تقلقي..إنّ لديّ أجنحة!». وكان عليـه أن ينهي تقريره إلى غريكو –جده الرسام الشهير- قبل الدخول في ثلاثة موضوعات/ روايات جديـدة، وكيـف سيدخـل إلى الأسلاف «الأب، الأم، الجـد» وسنوات الطفولة وسنـوات النضج ويشرح في رحلاتـه في الزمـان والمكان، وليملي عليهـا الكلمات التي ينطق بها القديـس الفرنسسكاني: «قلت لشجرة اللوز: حدثيني عن الله يا أخت... فأزهرت شجرة اللوز».

الصعود أو الإطلالة الكريتية:

مـع مجيء خريـف 1956، يشرع كازانتزاكيـس بكتابة تقريره، ويترك الكتابة عـن فاوست –الجزء الثالث- الذي كان يرغب بكتابته وأن يطلق بدلاً منه سيرته الذاتية، مخاتلاً تسميتها الصريحة حدَّ الإيهام ليقول: «تقريري إلى غريكو ليس سيرة ذاتية، فحياتي الشخصية لها بعض القيمة، والقيمة الوحيدة كانت هـي الجهود من أجل الصّعود مـن درجة إلى أخرى للوصول إلى أعلى نقطة»، ليرسم آفاق الرحلة/ رحلته وهو يصعد جلجلته فثمّة أربع درجات حاسمة في صعوده تحمل كل منها تلك الأسماء المقدسة، كما الرحلة الدامية بين تلك الأرواح العظيمة قبل أن «يعتمر خوذته السوداء ويعود إلى التراب».

يوقـظ كازانتزاكيـس ذاكرته ويضع ذاته كجندي أمام جنرال ليكتب «تقريره» إلى غريكو المعجون في التربة الكريتية، وهي التي ما كانه دائماً وما سيكونه أبداً.

ومضة فريدة:

يقـول كازانتزاكيس: «لقد انزلقـت كومضة فريدة تلك اللحظة التي اُعتصـرت بها وتشكّلت في هيئة إنسـان مكافـح»، وهـو من كان على وشـك أن يسأل جده حـول حقيقة الخلاص، ليخاطبـه بالقول: «اصغِ

إلى حياتـي، فـإن كنت قد كافحت معك، وإن كنـت قد سقطت جريحاً، ولم أسمح لأحـد أن يعرف بآلامي ومعاناتي، وإن كنت لم أدر ظهري للعدو... فامنحني بركتك».

ومضة سترسم خط أفقها الفكري وهي تجول في المدن المختلفة، والأرواح المختلفة، في سعيها لتحويل العالم إلى هارموني أغنى، والتوفيق بين أسلاف أخرى «النار والتراب».

ولـد كازانتزاكيس عام 1883، في هيراكليون، وآنذاك لم تكن كريت قد انضمت إلى الدولة اليونانية الحديثة، وشأن هذا الباحث عن الخلاص أن يعبر المدن المتباعدة ومنها «البلقان وروسيا وإيطاليا والقدس وسينـاء» وغيرها وغيرها... مسكوناً بأسئلة الموت والحياة، وبطفولته وذكرياته وشجاعة والده وصبر أمه، بـل صـور كفاحه من خارج نفسه ومن داخلهـا ضد الاحتلال التركي، ليسرد تاريـخ الحروب العثمانية مع اليونان، فتحت ثلاثين عنواناً يكتب تقريراً عن نفسه، يرى فيه أن ذلك التقرير ليس سيرية أو ينمو أفقياً مع خط الزمن، بل ينمو رأسياً ويحفر عميقاً في ذاته الإنسانية التي تتسع بطموحه الأعظم في مضارعة الموت، ومـاذا يعني له تحويل الأسـلاف إلى روح، مستقرئاً العلامات التي تمكّنه من الوصـول إليهم: الماء والنار والملح، فهو سليل التيار المزدوج من الدم اليوناني من جهة أمه، والعربي من جهة أبيه ليضع جهوده في صنع فرضيـة من هذين الدافعين، وكيف رأى العـالم لأوّل مرة: «حديقة الدار تبدو بلا حدود وكان هناك طنين مـن آلاف النحـلات غير المرئية... وشمس دافئـة بكثافة العسل»، يذهب إذن لصـوغ حكاية اتصاله الأوّل بالأرض والبحر والمرأة والسمـاء المليئة بالنجوم، عناصر يواجهها بالدهشـة والخوف والغبطة، وستتحد –هذه العناصر– في أعماقه لتكون السماء «حديقة مزهرة، بحر قاتم... وجه صلب تنسكب عليه الدموع»، فـكل فكرة مـن أفكاره سوف تتشكل من هذه المقومات وبشكل مركب المشـكلات الميتافيزيقية التي ستتخذ هيئة فيزيقية، وصولاً إلى الغنى الداخلي الجوهر، فالطريقة التي يواجه فيها الواقع: «طالما أننا لا نستطيع أن نغير الواقع، فلنغير العيون التي ترى الواقع»، ليستحضر الماضي وما وراء العقل، ينسج حكاية الجنيات التي يخلقها بنفسه وبرؤيا طفولية لحوريات امتلأن باللون والصوت، وهو ما أبقى عقله بعيداً عن الضياع، وحفظـه من الذبول والجفاف، تلـك هي فضيلة الخيال التي حملته على القـول «إنها القطرة المقدسة من المـاء الخالـد التي تمنعه من الموت»، لذلك تأتـي رمزيته للشيطان الأسود تركيـا، والملاك الأبيض.. الملك اليوناني، وأنموذجه أساطير القديسين وحتى في طفولته كان يثبت هذا الأنموذج فوقه في السماء الزرقاء.

الريشة والقلم:

تعلّـم كازانتزاكيس قراءة المقاطع وتركيب الكلمات وتحويـل الريشة إلى قلم للكتابة، وتنظيم فوضى خيالـه وتتبـع ذلك النوع مـن اللهب في كريت، يسميه الـروح، وليكون في إثرها قارئـاً لرواية تتلاشى فيها الحـدود بين الواقع والخيال، وبـين الحقيقة والشعر، لكن صراع الشك واليقين سيميز نزوعه إلى الحرية، كمـا دور الفـن ومهمتـه الأساسيـة في كشف الحقيقة، مـن أجل عالم جديـد لتتلامح هنا أطيـاف نيتشه وغوركـي وبرغسون، وستنفتح الرواية على حواراياته وحياتـه الفكرية ومساراته التي امتحنت فكره، مزيج متشابـك سرود متقاطعـة، تقرّبنا من مناخات ملحمة الأوديسة التي كتبهـا «ثلاثة وثلاثون ألف بيت» من حيـث أنهـى هوميروس أوديسته، ليضيف كازانتزاكيس زخماً لغوياً باذخاً لها، في تقريره إلى غريكو تجلت

صـورة ذاته القلقـة وثقافته الرومنتيكية ونزوعه إلى التطهر، وذلك التعشيـق الفلسفي الممزوج بإحساسه المركـب بالأشياء والعـالم والآخر، بفطنة عقله ومحاكماتـه الجدلية وبكثافتها النيتشويـة، فحينما أهداه والـده كناريا وكـرة دوارة –كهدية– اعتاد أن يفتح القفص ويطلق الكنـاري، لتنمو فيه عادة الوقوف على قبة الكرة والغناء ساعات متوالية.

رائياً للعالم:

فهل كان التاريخ المقدّس موضوعه المفضل؟

«كان حكاية خرافية معقّدة، فيها ثعابين تتكلم، وفيضانات وأقواس قزح وسرقات وجرائم».

وهـذا مـا سيعني امتـلاء خياله بأشجـار عملاقة وحيوانـات غريبة وبشـر سود وصفـر، وكثير من الأشعار، من أجل هدفه أن تكون كريت واحدة، إذ العالم أصبح في أعماقه كريتاً واحداً في مواجهة وحشين هائلين: «ذلك النمر الذي اسمه اللحم، وذلك النسر النهم، الذي يلتهم أحشاء الإنسان كلّما ازداد جوعه: العقـل» والـذي ما انفك ساعياً من أجل تنويره، وليحشد الكلمـات والقصائد وحكايات القديسين والنساء المحبوبـات، مزهـواً بالكتابة وصوغ الحقيقـة ولعبر «التشكك الأكـثر يقيناً من اليقين ذاتـه»، وكيف جمع المخطوطات ليكتب عليها **الأفعى والزنبقة** أي: العنصر الأنثوي في أعماقه والصراع بين الحقيقة والخيال، يكتب كازانتزاكيس: «ما الذي يعنيني من المبادئ الأخلاقية... كم يختلف عنها البرق والعاصفة والبرد... القـوى الحرة الخالية مـن التعاليم الأخلاقية، كم هـي سعيدة وقوية تلك القوى التـي لا يزعجها الفكر»، هـي أجـزاء كونت رؤيته مـن الخرافات والأفـكار المأساوية والنفوس المعذبة التي انتصـرت على الهاوية بـأن «غطتها بالأساطير البهيجة»، يذهـب كازانتزاكيس في إثر تلاشي المأسـاة اليونانية وفقدان الجوهر المأساوي وعن «الثمالة الديونيزوسية» –نسبة إلى الإله الإغريقي ديونيزوس واعتقاد نيتشه أن الأبولونية لا تستقيم بغير خصائص ما هو حسي جسدي ليربطها بالفنون اللابصرية.

وبوصـف هذه الثمالة بالرحم المشترك الذي تتولد من خلاله الموسيقا والأسطورة المأساوية بشخص مـا، بمعنـى على الإنسان الأعلى أن يكـون شغوفاً أو يملك قلبه العطف، تلك هـي الكثافة النتشوية في فكر كازانتزاكيـس، الـذي يفارقه بالقول: «غـير أن تنبؤاتك، لم توقظ أية استجابـة، وظل الجيل الجديد غير مهتم... تألمت وتولدت الشكوك في أعماقك حتى بدأت تشك في إمكانية تسامي الإنسان المعاصر»، فالمكافح كما يجهر كازانتزاكيس: «ليس مهتماً بالبشر بل باللهب الذي يشعل الناس».

هي رحلته إلى الجلجلة الذهنية بثقلها الفكري وبانخطافاتها المتعالقة ما بين تاريخ حيّ وبشر مسكونين بتوقهم إلى الخلاص، رحلـة رسمتها الروايـة بحثاً عن «ذلك النوع اللطيـف/ الإنسان على الأرض»، فضلاً عن مثاقفات الحيـاة وتبذيراتها، ملهاتها ومأساتهـا، اللتان أصبحتا من خصائص الجنس الإبداعـي الذي يكتبه كازانتزاكيس وهو يصغي إلى صوت قاسٍ قادم من حنايا أرضه، يسأله: «هل نفذت مهمتك... قدم تقريراً عن نفسك!».

ليمسـك بريشة صغـيرة ويكتب، وعنده أن الدم تحول إلى حبر، ولم يعد الرمح ليُشهر وتُشن الحرب، ويكتـب أحلامه وأسفـاره وعودته «كابن ضال»، وقلة مـن ساعدته في كفاحه وتركت آثـاراً عميقة في ذاته فهـو يصـف هوميروس بالعين الأخّاذة، ويرى في بـوذا العين القاتمة العميقة، فيمـا برغسون ساعده على

الخلاص، إذ ليس من المصادفات هنا أن يكون كازانتزاكيس برغسوني النزعة، إذ إن – برغسون قد ساعده على الخلاص من الإشكالات الفلسفية التي حيرته وقضّت مضجعه، لكن نيتشه فقد أغناه بعذابات جديدة وعلّمه كيف يحوّل الفشل والشك إلى كبرياء، وحده زوربا الذي علّمه أن يحب الحياة وأن لا يخاف من الموت «زوربا الراقص المحارب ذو النفس العظيمة والجسد المتمكن والنداء المنطلق»، لم يعرف له شبيهاً في حياته، وكيف تبلورت أسطورة زوربا في داخله «إثارة موسيقية إيقاع جديد»، زوربا الخرافة الذي استوطن في داخله ليصغي إلى الروح التي تقف على كل وريقة عشب لتساعدها على النمو... لا جسد ولا أغنية ورقصته قادرة على استيعابه... ما الذي كان زوربا في أن يكونه –زوربا اليوناني– ومعه يكون «الرقص الذي يقتل الذات، وبمجرد أن تقتل الذات لا يبقى أي عائق يمنعك من الاتصال بالله»، يقول ذلك زوربا وهو يشي بإعجابه بالصوفية ويتتبع آثارها في غير مكان ذهب إليه، ذلك هو صوت ثقافة سيكون بعداً خفياً في كتاباته المترعة بأسئلته الحارقة، وقدرات عقله على الاستدلال والاستنتاج من بديهيات بسيطة إلى قضايا مركّبة، ذلك هو شأن الشاعر الفيلسوف أو كليهما معاً.

كازانتزاكيس الممتلئ حقاً بالأسئلة والكفاحات الميتافيزيقية، وهو يولي للَفظةِ الكفاح شغفاً خاصّاً مكيناً ذا نزعة وجدانية صرفة، الكفاح كلمة السر التي تحمله على أن يظل الشاعر لا المؤرخ، وليعكس فهمه للرحلة إلى الجلجلة مثلما حدث له خلال أيامه ولياليه في القدس، فقد تساءل آنذاك: «هل يسير في فلسطين أم في اليونان»، ويرد على من قال له أن فلسطين مجرد فكرة، ومثل أعلى، بالقول: «حين أقول فلسطين فأنا أعني حجارتها وخضرتها وترابها، فلسطين ليست فكرة إنها حجارة وخضرة وتراب وإلى هناك يجب أن أذهب لكي أرى وألمس جسد فلسطين الحار، وليس الاكتفاء بالاستمتاع بها في خيالي وأنا أتمشى على جبال اليونان وحقولها».

الحقائق النبيلة:

فمن صياغة القصص التراثية إلى مخيلته في افتراع الجنيّات وأساطيرهن، إلى وعي محيطه الفكري، وصولاً إلى حقائقه النبيلة الأربع التي حملها عقله، أي: «أن العالم شبكة وقفنا فيها، وأن الموت لا يخلصنا لأننا سنولد من جديد، فلتتغلب على الظمأ ولتقتلع الرغبة من جذورها، بوذا جنرال من جنرالات الأمل يقود جيشه بعكس اندفاع العالم، إلى صرخات كريت الثلاث: الحرية، الشجاعة، تحطيم أقدس الأصنام». كان كازانتزاكيس يجهر بدرسه الأعلى في جماليات الكتابة وفرادتها، مؤثراً الشكل الدرامي الذي يجعل من الممكن للأدب المبدع أن «يؤطر القوى الجامحة في عصرنا وفي أنفسنا، وذلك بتجسيدها من خلال أبطال العمل الأدبي، وأن لا يرى المبدع آلامه وآماله فحسب، بل يرى آمال الكون كله، يسحر الألم أو الفرح بفتنة الكلمات السحرية»، فالإبداع مثل الحب –يقول كازانتزاكيس– وهو متابعة إغوائية مليئة بعدم الثقة وبالخفقات المرتبكة.

الفكرة والحكاية:

بين أقانيم الوقت والعزلة وشجرة الليمون المزهرة، طاف كازانتزاكيس في خطوط طول وعرض أطلسه الحي، أفكاراً وأمكنةً وحجّاً روحياً، كما فراشة حالمة تتوق للنور، كي يهيئ تقريره مروِّضاً جياده الجامحة: الكلمات فهل تراه قبض على الصرخة المعجزة التي تتقدم أمامه «رحلات البطل ومغامراته،

الحـروب وشؤون الحب، المواجهـات الغامضة مع الأرواح العظيمة»، ليحولها إلى فكر وفن، وليقف كأوليس شامخاً على الشفاه الجرد؟

الطائر الأزرق:

أوليـس أنموذجه ليوجه الهاويـة وينسكب فيه إنسان المستقبل، وعلى الشاطـئ الكريتي ستُكتب الأوديسة الحالمـة بالإنسـان الآتي مـن المستقبل، مستقبـل الكفاح الذي جهرت بـه ذات طامحة لتوحيـد الأصوات فيها «السيد المسيح، بوذا، لينين»، وتحويلها إلى نغم منسجم، فثمّة شيء واحد لاحقه: «رؤيا قاسية لاحمة: الجوهر» بأسمائـه العديدة، فتارة هو الأمل الأسمى، وتارة أخرى هـو اليأس الأسمى، كما أحبَّ أن يسميه كازانتزاكيس وهـو يصعـد ذروة الـروح البشرية، لكن الصعـود كان بتوزيعه الروائـي/ الأوركسترالي حيـث يضيف أشعاره وقصائده في متن روايته ملوناً بها سرده بفطنة الشاعرية الخلاقة، من أجل الطائر الأزرق: الحرية.

بحث عن أنداده، حاملاً شعلة الحب والجمال لكريت «الوطن السري»، ليلتقط لحظته الشعرية مضبوطة الإيقاع، لكنها لحظة فكرية أيضاً مترعة بتلك الجدلية الأثيرة اللايقين أو اليقين: «أنا قوس في يديك يا مولاي شدني لئلا أتفسخ، لا تشدني كثيراً يا مولاي لئلا أتحطم، شدني كثيراً فمن سيهتم إن تحطمت».

هذا القلق الـذي ساور كازانتزاكيس طوال رحلته، وذهب ليدوّن سيرة مفارقة للسيرة، لكنها السيرة الذهنيـة أيضـاً لمبدع، كان صورة عن كائن معرفي بامتياز، يطلق سهمـه الروائي مخترقاً حدوداً ومصائر وفلسفـات، كأحـد بُنـاة الأرواح بحثاً عن الجمـال أو الخلاص أو كلتاهما معاً، ذلك هـو الهاجس الخفي والباعـث الخفـي، الـذي تصادى في أعمالـه التي ترقـى إلى مفردات نشيـد الحياة بعيداً عـن متعاليات الحروب، وهجساً بإنسانية لا حدود لها.

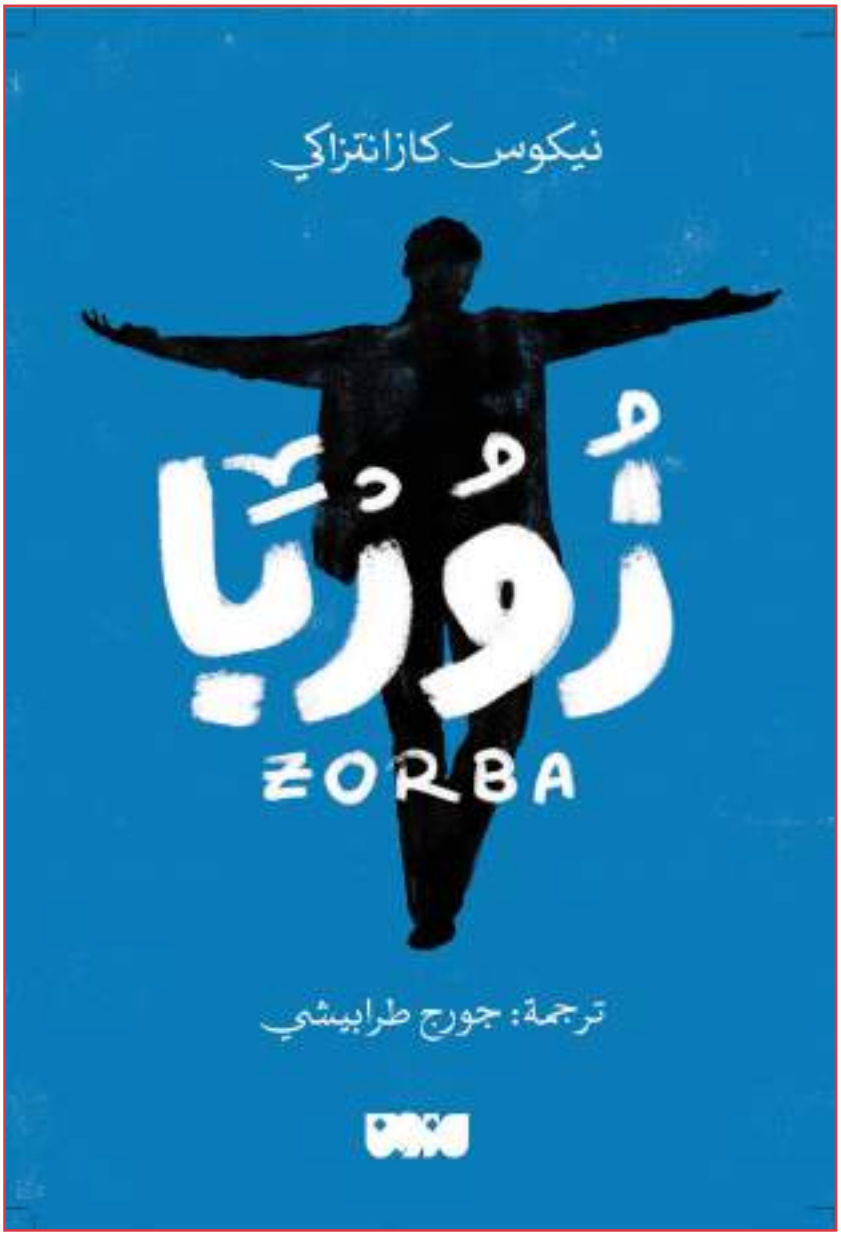
تقرير إلى غريكو وبترجمة مبدعة للشاعر والمترجم والمسرحي ممدوح عدوان، المتسقة في إشاراتها وإحالاتهـا، وهوامشها الدالة، وتوضيح مـا التبس في بعض رؤيا كازانتزاكيس في مفهوم العبور إلى سيناء، لا سيّمـا، ووعيهـا بما وراء النصـ خطاباً وثقافةً، ستحيلنا إلى زمن روايـة **تقرير إلى غريكو** – زمنها الخاص- والمتصل بالأسئلة الكبرى التي لا تخبو شرارتها، بل لعلّها تتشكل من جديد وفي سياقات مختلفة، نصوصاً وأفكاراً، من أجل مثاقفة حقة تعني المعنى في رواية **تقرير إلى غريكو**، كما الأثر الدال في تشكليها الثقافي/ الإنساني العابر للثقافات.

تقرير إلى غريكو في مرايا الوعي الثقافي :

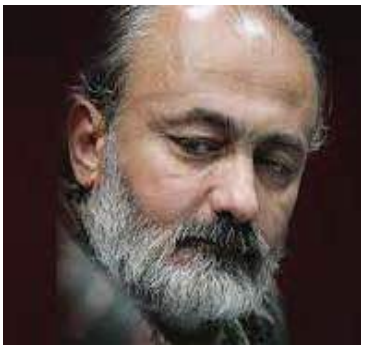
هـل نزع كزانتزاكيس إلى تدوين الـذات/ ذاته التي رأينا بعض من تطييفها في أعماله الروائية، مثل «الحريـة أو الموت» وغيرها من أعمال جهرت بعلاقته باللغة وبمنهجـه باختيار الكلمات، لتصبح «فخاخاً» ولتجهر أكثر بمكر الروائي، الذي يسعى إلى الإمساك –بتلك الصرخة- التي لا يمكن الإمساك بها والتي ظلـت تركض أمامه وتسبقه، كما أعلن ذلك كشفـاً لميثاقه السيري، حيث تبدى نزوعـه أيضاً إلى «تقرير المصـير، الصحـوة الروحيـة» ليشيد لها أكوانـه الروائية، إذ يندغـم الذاتي بالسرد علـى نحو يجعل من الـراوي طليقاً في اختيار الأشكال الروائية وفرادة عماراتها التـي قامت على تشكيل الذاتي وتدوينها بآن، لتفصح عن ميوله إلى التسامي، والانتباه أكثر لقواعد اللعب والصراع مع اللغة، لا سيما في ولوجه فضاءات

الأزمنــة الحديثة داخل المجتمعات التقليدية، ذهاباً إلى إعلاء شــأن «الصيرورة»، كمفهوم فلسفي يتعالق بالمفاهيــم الوجوديــة، بعيداً مما ذهب إليه النقد الحديث من إعلاء شأن «موت المؤلف» و«سيادة الكتابة»، حســب الأطروحة البارتيــة نسبة للسميولوجي الفرنسي رولاند بارت، ففــي قصيدة له يقول كزانتزاكيس: «ربمــا لا يتواجــد إلا شيئان منفصلان/ متمايزان تماماً في العالم/ الحــق والباطل... أو ربما هناك شيء آخــر أيضــاً/ يتدفق وجهه مثل المــاء/ يتدفق ويصير تشكيلاً يعيد نفسه/ وما عــاد باطلاً ولا غدا حقاً/ لا أعــرف كيــف أقدمه/ لا أعــرف اسماً له/ لا وجود له/ لا وجــود له أيها العجوز... إنــه صيرورة»، فالذات المعاصــرة لدى -كزانتزاكيس- وهي تستقرئ ذلك «التدفق غير المتوقع للتاريخ»، هي ما جعلت جلَّ أعماله الروائية قابلة للتأويل وإعادة تداولها في ا لوعي الإنساني، أي بما تفضي إليه الترجمات الجديدة لأعماله، وبعيــداً من سؤال روايته **تقرير إلى غريكــو** عملاً غير مكتمل، كما جرى تصنيفها، بمعنى السعي لالتقاط مفهــوم كزانتزاكيس الواسع عن النجاة وعبر الجمــال، ولذلك كانت روايته تقرير إلى غريكو هي خطاطة تتناغم فيها الدراما بالشعر وتقارير الصحف، وبوح الأحلام والرسائل، ما يعني ذلك لدى متلقيه أن فعل الكتابــة لدى الكاتب المعني بسرد الذات الملتحمــة بالطابع الأوغسطيني لجهة السيرة، مروراً إلى روسو في اعترافاتــه، هو الفعل الأكــثر انفتاحاً وبمستويات من التأويل الناجع لمــا وراء نصوصه الروائية، أكثر مما جهــر بــه هو، وذلك مــا يمنح روايته تقريــر إلى غريكو سمة التجــاوز لتلك الأزمنة، وبأصــوات متعددة لا تنفصــل عن صــوت ذاته هو، ولتعبر إلى ذاكرة التلقي بامتحان ترجمــات جديدة لا تكتفي بشرط تاريخي واجتماعي ووجودي وثقافي أنتجها فحسب.

وذلــك ما يجعل من الروائي –كزانتزاكيس- أكثر قدرة علــى تشكيل الوعي بالعالم، وعبر الذات، وعبر الحلــم، وعــبر ما يستنطقه مــن اللغة ومجازاتهــا، أي تشكيل الرؤيا بالعــالم والذات والآخــر، إذ الآخر لدى الروائــي ما هو إلا صدى لسيرتــه الكلية، لتدون –تلك الذات- مرئياتها الباذخــة برهان محسوب على اللغة ووظائفهــا وأدوارها، بوصــف -اللغة- حاملاً لسرديــات كزانتزاكيس من أجل أن يكتــب مأثرته انطلاقاً من علاقتــه الوجوديــة بالعالم، وعبر تلك «السرنة» التــي جعلت من تقريره إلى غريكو الروايــة العابرة للثقافات الإنسانية... ففي مرايا تشكيلها يكمن تأويل أثرها الثقافي بما يغذي مرجعيات قرائية، أي في الأثر الذي تركته الأوديسا، لنظفر بأدويسيتين تصادتا في الوعي الجمعي وحفرتا عميقاً في ذاكرة السيرة الروائية بكل مستوياتهــا، لكنهــا لا تنفك على أن تكون سيرة الــذات في اكتشافها للعالم ورحلاتهــا المعرفية، وسيرة الآخر (الســلالات) مــن الدم إلى المعرفة، وسيرة العالم كيف يتشكل في وعــي كزانتزاكيس بوصفه صورة التحولات والمغامرات التي تعني أفعال الكتابة ومجازاتها واكتشاف أسرار اللغة التي تعيد تشكيل وعي الكاتب.


نيكوس كازانتزاكي
زُورْبَا
ZORBA
ترجمة: جورج طرابيشي

زوربا
الحياة بنكهة الحريّة



تأليف: أوس أحمد أسعد •

مهاد أوّلي:

ولد الكاتب اليوناني العالمي " نيكوس كازانتزاكيس " في هيراكليون، اليونان عام 1885م، وتوفي في فريبورغ م. بريسفاو في ألمانيا عام 1957م .

تنوّعتْ مشاربه الثقافيّة، لتغرف من منابع كثيرة: الأساطير، التراث الإغريقيّ الفلسفيّ الغنيّ لبلاده، تجربته السياسيّة، ترحاله المتواصل، دراسته للفلسفة في " باريس " على يد الفيلسوف الفرنسي " برغسون " والقانون في " أثينا "، ما جعل نتاجه غزيراً في مجالات عدّة: " الشعر، الرواية، القصّة، أدب الرّحلات، المراسلات، المدوّنات الخاصّة " الترجمات الشعريّة: **الكوميديا الإلهيّة** لـ دانتي، و**فاوست** لـ غوته، و**هكذا تكلّم زارادشت** لـ نيتشه والدراسات الفلسفيّة: حيث ألّف في الفلسفة كتابين عن كلّ من "نيتشه، برغسون"، وفي الكتابة التراجيديّة كتب **ميليسا**، و **تيتيوس** ولعلّ نتاجُهُ الأهم كان في مجال الكتابة السرديّة وتأليف الروايات: **النفوس المحطمة**، **الحريّة أو الموت**، **القدّيس فرانسيس الأسيزي**، **الثعبان والزنبقة**، **المسيح يصلب من جديد**، **التجربة الأخيرة**، **القبطان ميشيل**، **الإغواء الأخير للمسيح**، **باكس وبونوم**، وقد تُرجِمَ بحثُه المعنون بـ **الزاهد** إلى العربيّة تحت اسم **التصوّف** . أمّا رواية **زوربا** التي تُرجِمتْ ترجمات مختلفة فهي أشهر كتاباته السرديّة باعتقادي، ترجمها إلى اللغة العربيّة في بداية شبابه، المفكّر الكبير "جورج طرابيشي" نقلاً عن لغة وسيطة. كما كتب كازانتزاكيس بالفرنسية **تودا رابا**، و**حديقة الصخور**. وبوصفه شاعراً ذا نفس ملحميّ، ألّف قصيدة تدعى **الأوديسة** مؤلّفة من 33 ألف بيت، بدأها من حيث انتهتْ " أوديسّة " هوميروس، بعض تفاصيلها يدور في مصر، وأحد أناشيدها مُهدى إلى النبي " محمد (ص) " الذي خصّهُ بأحد سيناريوهاته المكتوبة بالفرنسيّة أيضاً. كما يورد في رواياته ومراسلاته عدداً من الحكماء العرب والمتصوّفة.

• كاتب سوري- عضو اتحاد الكتّاب العرب.

هـذا النتـاج الأدبي والثقافي الكبير رشّـحه لجائزة نوبل لـلآداب، لكنّها حادتْ عنه لصـالح الأديب الفرنسي " ألبير كامو " بفارق صوت واحد. الذي صرّح قائلاً بعد فوزه بها سنة 1957: " إنّ كازانتزاكيس يسـتحقّ الجائزة، مئة مرة أكثر منّي ". وبلا شـكّ إنّ هذه الكلمات حين تأتي من أديب بوزن " كامو " فهي تُغنِي عن التعريف بمكانة كازانتزاكيس في الأدب العالمي.

يقول عنه سفير الثّقافة اليونانية « جورج ستاياناكيس» رئيس الجمعية العالمية لأصدقاء كازانتزاكيس، المتتبّع لآثاره الأدبيّة والثقافيّة: كان للشـرق خاصّـة العالم العربي المسـلم، سـحر خاص وتأثير كبير على كازانتزاكيس، وكان كثـير التحـدّث عن أصـوله العربية والأفريقيـة، يقول: « تنحدر عائلـة أبي من قرية تبعد سـاعتين عن « ميغالو كاسـترو» تدعى البرابرة وعندما استعاد إمبراطور بيزنطة «كريت» من العرب في القرن العاشـر حاصـر كلّ العرب الذين نجوا من المجزرة في بعض القرى وسـمّيت هذه القرى باسـم البرابـرة، مـن إحدى هذه القرى كانـت تأتي جذور أجـدادي لآبائي ولهم كلّهم سـمات عربية: الكبرياء، العناد، قلّة الكلام، عدم المرونة، وكانوا يراكمون الغضب والحبّ والصّمت».

ظلّـتْ روحه التوّاقة للتّرحال الدائم، تهفو إلى الشـرق بقوّة، هذا الشـرق الذي كثيراً ما أكّد انتماءه الدائم إليه، وبأنّ جذوره تمتدّ عميقاً في تربته العربيّة الموغلة في القدم، يقول: (إنّ روحي مثل روح المسـلم عندما يصلّي(..) روحي تحترق مثل «دمشق « عند الظهيرة (..) لقد وجدت نفسي، أنا ذو الأصول العربية، على جزيرة « كريت» الأفريقيّة، حمداً لله، رحلتُنا إلى الشـرق أثمرت ودَمُنا لا يزال يعيش ويحكم!). حين زار مسـجد الخليفة «عمر بن الخطاب» في القدس كتب: (اقتربتُ منبهراً من الحروف العربية منسـوجة كالزّهور، لقد تحوّلت الآيات القرآنية التي تدور وتتسلق الأعمدة ثم تصل مزهرة للقمة إلى نباتات، هكذا تعانق وتسـبّح الرب في الأعالي، وهناك يجلس مريد على حصـيرة ووجهه متوجّهٌ إلى الشـرق يصلّي، إنه يضـع جبهتـه على الأرض باطمئنان وثقة كالطفل بين يـدي أمه). ولم يكتـفِ « كازانتزاكيس « بذلك، بل أعلن انتصـاره لمسـتقبل هذا الشرق أيضاً، بقوله: (علّم الأوربيون العرب أنّ لهم حقوقاً وأنهم سيحصلون على الحريّة إن سـاعدوهم وذلك ليضمنوا ولاءهم (..) وبتعاملهم مع الأوروبيين استطاعوا فهم عاداتهم ونقاط ضـعفهم بصـورة أفضـل وبدؤوا لا يشـعرون بالخوف منهم (..) لقد بدأت الشـعوب في استغلال مواردها وفتح تجارات وبناء مصانع وفتح مصارف(...) المستقبل للشعوب التي تملك رأسماليين: الوسائل التقنية والإيمان، ولا أقصـد الإيمان بدين محدّد، لكنّني أقصـد عموماً شـعوراً أساسياً وعميقاً أنّ أوروبا تملك الأولى والشرق يملك الثانية(..) لقد بدأت أوروبا بالتّفتّت كما بدأت تفقد إيمانها بالتدريج والحرب العالمية القادمة ستكمل تفتيت الغرب من دون شكّ وبذا يتحوّل مصير العالم من الغرب إلى الشرق).

تجـوّل « كازانتزاكيس» في بلدان عربيّة عديدة منها « فلسـطين، لبنان، مصـر، وجاهر بحبّه للعراق قائلاً:» بغداد وطني» وقيل أنّ ثمّة أسباباً مادّية، حالت دون ذهابه إلى المغرب لتصوير فيلم عن حياة النّبي العربي « محمد». ها هو في رحلته لجبل سيناء يقول: (كنتُ أُسعد بالتفكير أنّني لست يونانياً خالصاً وإنّني أنحدر قليلاً من البدو، قد يكون أحد أجدادي الكبار قد تتبع الهلال وراية الرسـول الخضـراء واسـتقرّ في إحدى الأراضـي في إسبانيا بحثاً عن الجزيرة التي يصبّ فيها العسل واللبن، كريت). وقد استهوته اللعبة

السياسـيّة في مرحلة ما من عمره، فخاض غمارها ووصـل إلى رئاسة الحزب الاشتراكي اليوناني وأصبح وزيراً، لكنّه بقي في موقع النّاقد، لا المهادن لتصـرّف الحكومات يقول: أنا مُضـطهد بشكل مستمرّ، ما من حكومة تتحمّلني، وهذا موقفٌ عادل لأنّني بدوري لا أتحمّل أيّاً منها". وها هو يعلن موقفه التقدّميّ المنحاز للقضايا الإنسانيّة والشرائح الدنيا من المجتمع، بقوله: "عندما أموت سوف يّدعي أحد مؤلفي سيرتي ـ يا له من أحمق ـ إنني كنت زاهداً، قليل الشهوات، رجل يستمريء العيش في الإهمال والفقر. ولن يدرك أحد أنّني اكتفيت بحياة الزاهد لأنّه استحال عليّ العيش وفق طبيعتي الحقيقية ولأنّني فضّلتُ العُري على الزيّ الموحّد، والمهين الذي ترتديه البرجوازيّة".

ولأنّه لم يجد نفسه في عالم السياسة فقد استقال متفرّغاً للتّرحال والمغامرة وكتابة الأدب، استجابةً لنداء روحه، قائلاً: " اهدئي يا روحي، لطالما كان موطنكِ الترحال".

زوربا ليست مجرّد رواية، بل فلسفة حياة تلخّص الوجود بكلمتين: "فنّ المتعة":

بدا تأثير" الزورباويّة " الثقافي كبيراً على المستوى العالمي، بعد صدور الرواية عام 1946م، وحتى الآن. وقـد تجلّى ذلك في تفكير وسـلوك مختلف الأجيال المتعطّشـة للمعرفة. فقد غيّرت مجـرى أفكار الكثير من الشباب المثقف في مختلف بقاع الأرض، كما امتدّ تأثيرها إلى السينما والموسيقا والأزياء الشهيرة، والرّقص حيث انبثق من رقصة " زوربا " المعروفة، فنّ راقص، هو شكلٌ من أشكال الدّبكة، اسمه "سيرتاكي" تحمّس له الناس كثيراً، وظهرت مئات الأغاني والألحان التي تستلهم روحه وتسـير على إيقاعه. وأشهرها في عالمنا العربي أغنية: (وي شـل دانس « We shall dance»: (للمطرب ديمس روسـوس. و"السـيرتاكي " ليسـتْ رقصـة تقليديّة، بل هي مزيج من الرقص الشعبي اليونانيّ ورقصة الـ «هاسابيكو» التي يؤدّيها مجموعة من الراقصـين والراقصات بخطّ مسـتقيم أو دائريّ وأيديهم على أكتاف بعضهم. حيث تبدأ الرقصة بحركات هادئة سرعان ما تتطوّر إلى حركات متسارعة مفعمة بالحيوية مع الوثب بإيقاع متكرّر.

والذي سـاهم بانتشـار الرواية عالميّاً أكثر فأكثر، تحويلها إلى فيلم هوليوودي شـهير، 1964م قام ببطولتـه الممثّـل العالمـي المعـروف « أنطوني كوين « حيث سـحر المشـاهدين بأدائه البارع لرقصـة زوربا الشـهيرة. وقد عادت إلى الشاشة، في الفيلم الإسـكتلندي «بيلي وزوربا». ثمّ تحوّلت إلى مسرحية غنائية، عام 1968م مثّلت على مسارح برودواي. كما تجدّد عرضها بمشاركة « أنطوني كوين» سنة 1983م وجرى تعديلهـا سـنة 2009م ليؤدي دور زوربا فيهـا، الممثل المعروف أنطونيو بانديراس. وفي عام 2003م ظهر زوربا في حلّة جديدة في إيطاليا، في مسـرحية حملتْ اسـمه أيضـاً. ومثّل دوره « فابيو تيسـتي» على مسرح «أبولو» في روما. وعام 2010 م تحوّلت الرواية إلى مشاهد أدّاها راقصو الـ " باليه " على مسرح "دار أنقرة للأوبرا. وعام 2013 م أُخرجتْ الرواية في بريطانيا على يد" ليا كاريدا " كعمل مسـرحيّ غنائيّ. عُرض في قصـر "بالاس ثيتر" في لندن. وثمّة مطاعم كثيرة ومخازن ومقاهٍ ونوادٍ تسمّتْ باسمها، أبرزها شركة المطاعم «بيتزا زوربا» ذات الفروع المنتشـرة في معظم مدن أميركا، وهناك مطعم زوربا في جزر البهاما. ونادي الكرة «يانكي سـتاديوم» في أميركا أيضـاً، الذي جعل موسيقا زوربا نشيداً له، طوال سنوات، بهدف تشجيع أعضاء الفريق والمؤيدين له.

وعلى المستوى العربي أيضاً، ظهر تأثيرها هائلاً في تفكير الأجيال المتعاقبة أيضاً، بعد ترجمتها إلى العربية. وأصبح مصطلح « زورباوي» جزءاً من مفردات حياتنا وأحاديثنا الثقافية اليوميّة والسلوكيّة، تلك الصفة التي تسم كلّ تفكير وسلوك متعويّ حرّ، أو كلّ سلوك شخصي مختلف متشبّع بمباهج الحياة، وعنواناً لذاك النوع الحرّ من الناس الذي لا يفكّر إلّا بالقبض على اللّذة العابرة، قبل فرارها من بين الأصابع، ولكلّ من يُتقن تحويل معاناته وضغوطاته وسواد أيامه إلى رقصٍ وفنّ وحيويّة ونشاط، كما غدت فلسفة كلّ رافض للعيش في بئر الماضي ومآسيه وذكرياته المعتمة. هي باختصار، رواية عميقة بمضمونها الاجتماعي والنفسي والفلسفي، وبأسلوبها البسيط المشبع بحبّ الحياة الذي يخاطب الأرواح الحرّة، التوّاقة للانعتاق من سجنها الضّيق عبر التخلّص من المحظورات والتّابوات الخانقة، ومن ثمّ الانطلاق إلى فضاءات الحريّة الشّاسعة. كلّ ذلك يجري بعفويّة ساحرة ضمن تسلسل الأحداث، ونتلمّسهُ أثناء توغّلنا في قراءة تفاصيل الرواية، من خلال الحوارات الجارية بين الشخصيّات المختلفة، وعلى لسان بطلها « زوربا». تلك الشخصيّة الساحرة التي استطاعتْ أن تلخّص لنا الحياة بكلمتين ناصعتين: « فنّ المتعة «. من خلال سلوكها المفعم بتلك البساطة البكر غبّ الولادة الأولى، المغمّسة بالدهشة والحيرة والارتشاف العذب لماء البرهة الهاربة. لذلك يدعونا «زوربا» الذي يمثّل» مرآتنا الداخليّة» قبل أن تقولبنا الحياة في أنماطها الجامدة، وتؤطّرنا في قواميسها الجاهزة، لنصبح مجرّد شبائه مستنسخة عن بعضنا بعضاً وحسب. هي طقس حياة مجيد يعلّمنا كيف نحيا الحياة بطمأنينة وسلام روحيّين، عبر القبض على المتخيّل المتعوي الوجوديّ وتحويله إلى واقع ملموس، من خلال اصطياد فراشاته المرفرفة حولنا، والتي تكنز في تحليقها الشّفيف سرّ الكينونة وبهاءها المنثورين بسخاء كبير، وما علينا سوى تحفيز بصرنا وبصيرتنا، متمثلين فطريّة «زوربا» الروحيّة، التي تحضّنا على استثمار أقصى ما لدينا من القوى النفسيّة المحتجبة، وتدعونا إلى ارتشاف أكسير الحياة بجرعاتٍ كبيرة قبل فوات الأوان. كما يعلّمنا بأنّ وجودنا المعوّل عليه، هو هنا على هذه الأرض، لا بين سطور الكتب وضباب الأفكار المحلّقة في السماء. يقول لنا الراوي: « قلتُ لها حدّثيني عن الله يا أختاه، فأزهرتْ شجرة اللّوز». هل ثمّة ماء يروي عطشنا الجمالي، أكثر من ماء هذا الجواب؟ المترف بالجمال، المستحمّ بخمر الدهشة، ألا تراه معي صديقي القارئ، بقطوفه الدانية، يلخّص توقَ الروح للمتعاليات، والبلسم الشافي لقلق الكائن الوجودي، المتسائل الصّامت عن معنى الحياة وجوهرها؟ فـ «كازانتزاكيس» بروايته العظيمة، متجدّدة الروح، أشبه بنبيٍّ حديث يدعونا لنشر تعاليم ديانة الإنسان الفطري، قبل تلوّثه ببكتريا وفيروسات القواعد الاجتماعيّة الصّارمة. أليستْ حياتنا البشريّة مجرّد غيمة عابرة في فضاءات الكون الرحبة، أليس الأجدى بنا الاستحمام بمطرها قبل أن تبدّدها الرياح؟ إنّ مبدع رواية **زوربا** يعلّمنا مهارة الغوص في أعماق النفس الإنسانية، لاصطياد اللؤلؤ والمحار، لا البقاء فوق سطح الحياة وقشورها، إنّه يعرّي تناقضاتنا الروحيّة برشقة لون ماهرة من ريشته الماطرة، عبر ترسيمته المائزة لتينك الشخصيّتين "شخصية المثقف النظري، ملتهم الكتب والأفكار، وشخصية المثقف الفطري ملتهم المتع، المشبع بتجارب الحياة الواقعيّة والقابض على تفاصيلها الهاربة بأنامل اللذة. هاتان الشّخصيّتان اللتان تبدوان متنافرتين للوهلة الأولى لباصرة قارئ متسرّع، بينما هما متكاملتان وواضحتان لباصرة قارئ متروٍّ، وفي الواقع هما

وجهان لشخصيّة واحدة " نظريّة، عمليّة " شخصيّة نمتلكها جميعاً حين نعي ذواتنا بشكلٍ جوهري. إنّه يحرّضنا لامتلاك الرؤية العموديّة لعين النسر " العين الثالثة " القادرة على سبر الأعماق الداخليّة، والتوغّل فيما وراء الظاهر والمرئي. فتعاليم الرواية أشبه بوصفة نفسيّة سحريّة، لكلّ حزن، وتفريغ خلّاق لكلّ احتقان نفسي، وأوّل من جرّبها " زوربا " نفسه حين تلقّى خبر وفاة طفله الوحيد، فلم يجد أمامه وهو المحزون حدّ الاختناق، وسيلة للتفريغ عن كربه الشديد سوى الرقص. أو العزف على آلة " السانتوري " ذات الألحان الشجيّة. يقول: "عندما مات طفلي وكان صغيراً كدت أموت من الألم وبينما كان الآخرون يبكون بدأت بالرقص، نعم الرقص. وقال الآخرون عنّي: لقد جُنّ زوربا. لو لم أكن رقصتُ لكنتُ متُّ. ها أنذا أدعوكم أيّها القرّاء والأصدقاء الأعزّاء باسم تعاليم " زوربا " الإنسانيّة، وقد طغتْ فسحة السواد على حياتنا كلّها، أن تجرّبوا وصفته السّحريّة بثقة، دون قلق، فهي الدواء الفعّال لداء العصر الذي نحياه، أقصد الكآبة المزمنة: " كلّما ضاقت بكم الدروب، زوربوا " أي " ارقصوا " وفرّغوا شحناتكم السلبيّة بطريقةٍ إبداعيّة. هي دعوة لاستثمار أمثالنا الشعبيّة الجميلة وتوظيفها بطريقة ورؤية جديدتين عكس مدلولاتها التقليديّة الداعية للاستكانة والخنوع، عبر تعميق دلالاتها الشاردة بانزياحات جديدة تكسر المتعارف عليه. والآن لاحظوا معي كم تتقاطع رقصة " زوربا " مع هذا القول للروائي الروسي المعروف " مكسيم غوركي " : سنشرب ونغنّي ونرقص، وإذا ما جاء الموت فسنموت، هذا شيء رائع".

تلك الصداقة المنعقدة بين متحضّر فيلسوف، وبدائيّ تقوده غرائزه بقوة، يعيش حياته بكلّ زخمها وجنونها، بحبّه للطبيعة وعشقه للمرأة، يقصّ مغامراته الغراميّة بحيويّة وشغف، وتتجلّى في أقواله حكمة وأقوال الفلاسفة، بجنونه وحكمته، لا يضع لنفسه حدوداً ولا يكفّ عن اغتراف ما يشتهي ويحبّ، جعلتْه يجيب باطمئنان وثقة عن أسئلة الحياة الكبرى، تلك التي تدور في دهاليز نفسه وأعماقها، وعرّفته بجمالها الساحر، لكنّه المليء بالمفاجآت الصّادمة أيضاً، وأنّ كلّ ما عليه فعله هو أن يعيشها كما هي، بمرارتها وعذوبتها، وكأنّه سيموت بعد دقيقة. فـ " زوربا " حين فشل في مسألة استثمار المنجم لم ييأس، بل انطلق بعزيمةٍ لا تعرف التقاعس مؤكداً لـ " باسيل " بأنّه يحتاج فقط لأدوات جديدة من المدينة، تمهيداً لبداية جديدة. هكذا يأخذ كلّ أمواله ويذهب إلى المدينة، لكنّه يشعر بتعبٍ مفاجئ، فيدخل إحدى الحانات ليرتاح قليلاً ويشرب بعض المرطبات، عندئذٍ تقترب منه «غانية» يرفضها بالبداية متعفّفاً، لكنّها تستفزّه بانتقاص رجولته، فيثأر لكرامته المهدورة، بتلبية نداء جسدها، ويصرف كلّ أمواله عليها، ثمّ يكتب رسالة إلى " باسيل " بأنّه فعل ذلك انتصاراً ودفاعاً "عن كلّ الرجولة في العالم".

بعد هذا التقصّي الطويل والسير في أفياء مضامين السّرد وظلالها، سنسعى لقراءة بعض تفاصيله الفنيّة، ابتداءً بالعنوان.

العنوان وجماليّة السرد:

العنوان الأدبي ليس مجرّد عتبة نصّية لولوج النصّ، بل هو تلك الحالة النوعيّة التي تنقله من حالة العدم المجازي إلى حالة الوجود الواقعي، الذي يهبه إمكانيّة التشكّل والحضور في ذهن القارئ ككينونة لها اسم وهويّة، إذ يظل النصّ مجهولاً وغائباً، دون ملامح حتى يأتي العنوان ويوضّحه. إنّه البؤرة

النصيّة التي تتجمّع في محرقها أشعة النصّ وكثافته، وكأنّه على حدّ قول الشّاعر: " جرمٌ صغير به انطوى العالم الأكبر". هكذا أرى عنوان رواية **زوربا** الذي يشكّل نصّاً إشاريّاً كثيفاً موازياً لمجمل المتن، إذ بمجرّد التلفّظ به، سنرى كيف تتقافز الدلالات والعلامات السيميائيّة إلى الذهن، لتأخذنا سريعاً نحو فضاءات مختلفة، حيث يحضر الرقص الزورباوي الشّامخ، ذاك الفعل التعبيري القادر على صهر الألم، وتحضر البساطة والفطريّة، والحيويّة وتتآخى المتناقضات من " فرح وحزن، قبح وجمال، موت وحياة...إلخ " ويقف الكائن/ القارئ على تخوم اللّامرئي مزوّداً بعدسة التقاط ماهرة، تمكّنه من الجوس والتّنقيب في تلافيف الظاهر لاستنطاق مكنوناته، وبالتأكيد سيتحاشى حينها إقلاق تلك الكينونة الوادعة، الغافية باطمئنان في تلافيف قلب الإنسان. فزوربا يوصينا ويوصي نفسه بتجنّب خدشها أو جرحها، لأنّها منبع المقدّس والقداسة. يقول: "إنّ الإله الرحيم، كما ترى، لا تستطيع طبقات السماء السبع وطبقات الأرض السبع أن تسعه. لكن قلب الإنسان يسعه. إذن، احذر، يا ألكسيس، من أن تجرح ذات يوم قلب إنسان!". كذلك تحضر التعاليم الفلسفية القائمة على مبدأي اللّذة والسؤال والإمكانيّة لاتّخاذ موقف فعّال ممّا يجري حولنا، بوصف لحظات السعادة قليلة وعابرة، لذلك يجب القبض عليها بقوة، كما تمثُلُ أمامنا أيضاً إشكالية الثقافة ومحنتها: أهي التي نغترفها من الكتب، أم تلك التي تزوّدنا بها الحياة، أم كلتاهما معاً؟ حين تتقابل شخصيّة المثقف سجين الأفكار " باسيل " مع شخصيّة " زوربا " الأمّي الحرّ المشبع بخلاصة الحياة، فإذ بنا نكتشف كما الكاتب بأنّ زوربا هو مرآة للمثقف النظري، أو وجهه الآخر الذي تمنعه الأفكار النمطيّة والقواعد الفكريّة من التعبير عن مكنوناته. فيلجأ للتهويم والتعبير عنها بكلمات ضبابيّة ترفرف عالياً، دون قدرة على امتحان مصداقيّتها الواقعيّة، بجعلها تحطّ على الأرض ولو لبعض الوقت. وهنا يأتي دور زوربا العملي الماهر باصطياد الأفكار المهوّمة، ليهبها الحضور الواقعي الحيّ، عبر سلوكه العفوي المدهش.

هذا التشابك والتناغم والتداخل بين العنوان والمتن صعوداً ونزولاً من وإلى النصّ، الذي يتبادر إلى الذهن بمجرّد الانتهاء من قراءة الرواية، هو الذي يجعل كثافته حاضرة في ذهن القارئ. حيث استطاع العنوان المائز هضم وتمثّل كل كلمة أو حوار أو تأويل مجازي أو موقف غير مفهوم تتّخذه الأحداث والشخوص من الواقع أو فيما بينها، ليأتي الفعل الزورباوي ويهبها إمكانيّة الحضور والتجلّي. فالعنوان ليس مجرّد علامة لغويّة شاردة في فضاءات الغلاف، بل هو حقل براعم، يضمّ في غابته كلّ بذور العمل الفنّي المسرود، القابلة للإنتاش فيما بعد، وهذا ما سنراه ونلمسه أثناء توغّلنا في تربة النصّ المحروثة جيّداً. ولعلّ قلّة نادرة من العناوين العبقريّة التي يمكنها أن تحقّق تلك السطوة الكليّة على القارئ. إنّ القوّة الجماليّة والكثافة السيميائيّة لعنواننا هذا رغم تقشّفه اللّغوي، تكمن بأنّه ينتمي إلى ذاك القليل النادر، ذي الفعل التأثيري الكبير الذي قصدناه.

الحكاية الزورباويّة الساحرة، يسردها كاتبها برشاقة أسلوبيّة وهضم معرفي جمالي لآليّات السرد، المتوفّر على المتعة والتشويق والسّلاسة والإقناع وإمكانيّة الحدوث، وتوتير الحدث الهادف لتعميق حالة التواصل مع القارئ وشدّ انتباهه إلى المقروء حتى النهاية ...إلخ تلك اللّوازم الضروريّة لكلّ عمل أدبي

حقيقي. وهذا جانب إبداعي مهمّ يعي الغاية الجوهريّة لرسالة الأدب والفكر عموماً. أمّا التيمة المحوريّة للحكاية، فهي تيمة الحياة ذاتها، حين تتّسع الهوّة بين التنظير والعمل، بين الأفكار والتطبيق على أرض الواقع. فـ " باسيل " الراوي المثقف يكتشف ذاته وعيوبه وأوهامه ويتحرّر منها على يديّ تلك الشخصية الحيويّة " زوربا " التي اغتنت بتجاربها، والتي تتقن فنّ الحياة دون خداع نظري. سواء أحدَثَ ذلك عبر الحوار أو الخلاف الحادّ معها أحياناً، وها هو يوقظه من سباته الورقيّ بصفعةٍ واقعيّة لا ترحم، قائلاً: *كُتُبك تلك أبصق عليها، فليس كل ما هو موجود، موجود في كتبك* " .

« نيكوس كازانتزاكيس» برؤيته العميقة وبصيرته النافذة، التي تجلّت بأعماله السرديّة والفكريّة، يتقدّم على غالبية أدباء القرن العشرين، من حيث معالجته لمشكلات الإنسان المعاصر وهمومه الوجوديّة والاجتماعية والثقافية والتربويّة والدينية والسياسية، التي لم يقف عند عرضها وحسب، وإنما سعى إلى إيجاد الحلول المعقولة لها أيضاً.

الأحداث والشّخوص:

تدور الأحداث في الحيز المكانيّ الذي يدعى جزيرة (كريت) اليونانية، حيث التقى شخصان بمحض المصادفة، وهما الشخصيّتان الرئيستان « باسيل المثقف، وزوربا الأمّي «

شخصيّة «باسيل» المثقف الثري/ فأر الكتب الراغب في استثمار أمواله. وشخصيّة « أليكسيس زوربا» البسيط الخبير بفنون الحياة وتقلّباتها، المؤمن بالإنسان والحياة، والجميل بالأمر أنّه شخص حقيقي، لا افتراضي نسجته مخيّلة « الكاتب « ورسمتْ ملامحه النظريّة ككائن ورقيّ، بل هو يؤكّد في مذكّراته **تقرير إلى غريكو** أنّه التقاه في الحياة الواقعيّة، إلى جانب شخصيّات مهمّة وفاعلة أخرى كثيرة، أثّرت به وبثقافته ورؤيته للحياة كـ « لينين، وبوذا وغيرهم..»

فـ «زوربا» هو الشخصيّة المحورية التي تقوم على مداميك حضورها الطاغي وظلالها الوارفة عمارة النصّ ككلّ، وشخصيّة الراوي/ المثقف التي تقابلها نظريّاً، تساهم بإلقاء المزيد من الضوء عليها، وهذا ما ساعد بتأصيل الحضور الأيقوني الخالد لها في الأذهان على مرّ الأجيال، كقيمة رمزيّة عالية، تخيّم بروحها على مجمل تفاصيل العمل السردي. ولعلّ من مزايا الرواية الفنيّة المهمّة، ومن مزايا رؤية الكاتب واتساعها بآنٍ معاً، هي أنّها قد قالت في النهاية فكرتها ومقولتها الفلسفية والجماليّة بكامل البهاء والبساطة والأريحيّة وبأقلّ الأحداث الممكنة.

وقد اتّضحتْ مهارة الكاتب الإبداعيّة بمقدرته على تحويل ملامح شخصيّة» زوربا « إلى سلوك حيويّ على الورق لكائن حقيقي التقاه ذات يوم في المرفأ، دون أيّ مبالغات أو تهويل، بل تمكّن من تحويله إلى مثالٍ يُحتذى في الحياة، عبر تجسيده في عمل أدبي خالد متكامل حمل اسمه. وها هو يقول عنه: "إنّ هذا الرّجل لم يذهب إلى المدرسة، ولم يتبلّل عقله. لقد رأى من جميع الألوان وانفتحتْ نفسه، واتّسع قلبه دون أن يفقد شجاعته البدائيّة. إنّ المشكلات المعقّدة جميعها التي تبدو بلا حلّ يحسمها هو بضربة واحدة، ومن العسير أن يخطئ مثل هذا الرجل هدفه، لأنَّ قدميه ثابتتان في الأرض تحت ثقل جسمه، إنّ بعض القبائل في أفريقيا تعبد الثعبان لأنّه يلمس الأرض بكلّ جسمه، فهو إذن عليم بكلّ أسرار الأرض.. إنّه يعرف هذه

الأسـرار ببطنه وذيله ورأسـه. لأنّه على اتصـال دائم ووثيق بأمنا الأرض، وكلّ هذا صـحيح بالنسبة إلى زوربا.. أمّا نحن معشر المتعلّمين، فإنّنا مجرد طيور غبيّة تعيش في الهواء.»

ويقول عنه أيضاً: "قلتُ في نفسي، وأنا أحسد زوربا على ألمه: هذا هو الإنسان الحقيقي."

إنسـان حارّة دماؤه، متينة عظامه، يترك دموعاً كبيرة حقيقية تنسـاب حين يتألّم، ولا يضـيّع فرحه بتمريـره في غربـال الميتافيزيق الدقيق، حين يكون سـعيداً". ويتابع الراوي معبّراً عـن كبير إعجابه بتلك الشخصـيّة الفريدة: "كنتُ أعجبُ بقوّته هذه، وقدرته على احتقار البشـر إلى هذا الحدّ، وفي نفس الوقت لوجود هذه الرغبة عنده في أن يعيش ويعمل معهم. أمّا أنا فإمّا أن أصبح ناسكاً، وإمّا أن أزيّن البشر بريشٍ زائف كي أستطيع تحمّلهم».

تبدأ أحداث الرواية في مقهى في مرفأ بيرايوس، حيث ينتظر "باسيل" السفينة المبحرة إلى "كريت". ويشـعر أنّ هناك من يراقبه، فيتلفّت حوله ليرى رجلاً عند باب المقهى يحدّق به. يسـير الرجل إليه ويقدّم نفسه باسم "أليكسس زوربا". ويقول إنه خبير في أعمال المناجم ويريد عملاً. يُعجَب "باسيل" بشخصيته ويأخذه معه إلى كريت. ينزل الاثنان هناك في فندق "ريتز" الذي تديره السـيدة الفرنسـية "هورتينس". يغازلها "زوربا" وتنشـأ بينهما علاقة حميمية. وفي اليوم التالي، يبدأ العمل في المنجم. وتوجد شخصيّات أخرى ثانوية مثل، القبطان، الأعرج، العجوز مافراندوني، مميكو...إلخ. ثمّ تتسـارع الأحداث إلى ذروتها في الحبكة بمقتل الأرملة وقد انتحر شـاب صـغير من أجلها، فيحاول سـكان القرية قتلها انتصاراً للشاب المنتحـر ولا تجـد من يقـف إلى جانبها والدفاع عنها سـوى زوربا، لكن والد الشـاب المنتحـر يغافل زوربا ويطعنها ثمّ يفصل رأسها عن جسدها.

يجد زوربا أنّ افتتاح العمل بالمنجم خطير ويحتاج إلى تدعيم. فيفكّر باستخدام أشجار الغابة القريبة التي يملكها دير الرهبان. فيتودّد إلى الرهبان ويسـهر معهم وهم يحتسون معاً الخمرة، حتى يثملوا. وبعد أيام عدّة يعود ويرقص رقصـة تبهر باسيل الذي يدرك من رقصه، أنّه نجح في استمالة الرهبان. يتعرّف «باسـيل» على «ويدو» الأرملة الشـابة الجميلة التي يضـايقها القرويّون لأنّها تمتنع عن الزواج، مرة ثانية. وقد رفضـت طلب شـاب مغرم بها مرات كثيرة. ويشعر «باسـيل» بالميل إليها أيضاً ويهديها مظلّة فتقبلها، لكنّه يتردّد ولا يقوم بالخطوة الثانية.

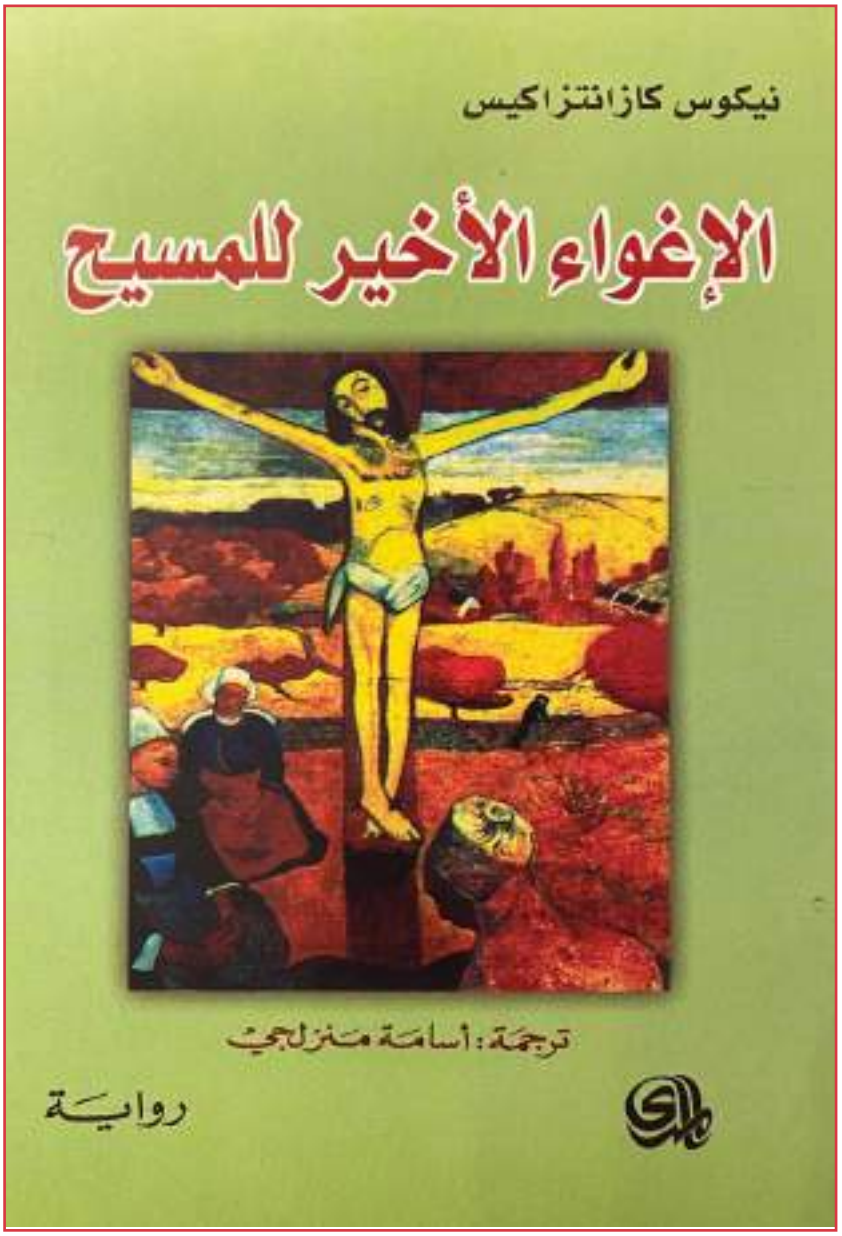
يرسل «باسيل» «زوربا» إلى بلدة « تشانيا» ليشتري المعدّات اللازمة لافتتاح المنجم. وهناك يُمتع زوربا نفسه بالسهر مع إحدى الراقصات في ملهى ليلي فينتقم منه " باسيل " بأن يخبر مدام "هورتينس" بأنّه سـيتزوجها فور عودته. وفجأة تُرجع " ويدو" المظلة إلى " باسـيل" مع "ميميكو" ويعرف " باسـيل" أنّها النهاية. فيذهب إلى منزلها ويراضـيها ويقضـي الليلة معها. فيعرف أحد القرويين بالأمر وينتشـر الخبر فينتحر الشاب المتيّم بها غسلاً للعار.

ثم تسوء أحوال "باسيل" المالية، فيغلق المنجم ويغادر الجزيرة. يودّع " زوربا " ويرقص معه الرقصة الأخيرة على الشـاطئ. وبذلـك تنتهي أحداث مرحلة من مراحل المواجهة مع الحياة، مع إخفاق المشـروع

الاستثماري الذي أقنعه زوربا به، وتتلاشى الأحلام بزيادة الثروة، لكن بالمقابل تتشكل لديه رؤية روحيّة متفائلة، تجلّت بذاك النور الذي سطع بداخله وفاض على جوانب نفسه كلها، من خلال تلك الصداقة العملية مع « زوربا « كمن تحدث له استنارة داخلية تماماً، كما حصل مع « بوذا « من خلال تأمّله في الطبيعة والحياة وسلوك البشر عموماً.

كلّ عوالم الرواية ومناخاتها السّرديّة تدور بين مستوين « الحسّي المتعوي الواقعي» و « النظري الفكري المعرفي» حيث لا تكتمل الشخصيّة الإنسانيّة إلّا بنضجهما وتكاملهما معاً. يقول» زوربا « لـ « باسيل «: « حافظ على المسافات أيها الرئيس، لا تشجّع البشرَ كثيراً، ولا تقل لهم إنّنا جميعاً متساوون، وإنّ لنا جميعاً الحقوق نفسَها، وإلّا فإنّهم سيدوسون حقّك أنت، ويسرقون خبزك ويتركونك تفطس من الجوع، حافظ على المسافات أيها الرئيس، من أجل الخير الذي أريده لك. ذات مرّة اشتغلت فخّاراً، ولقد أحببتُ هذه المهنة كالمجنون، أتعرف ماذا يعني أن تأخذ كميّة من الطين وتفعل منها ما تريد؟ تسيّر الدولاب ويدور الطين كالممسوس بينما تقف أنت فوقه وتقول: سأصنع جرة، سأصنع صفحة، سأصنع قنديلاً، وكلّ ما أريد، مهما كان، هذا ما يجعلك إنساناً؛ الحرّيّة». يقول «كازانتزاكيس»: «تخلّصتُ من الوطن، تخلّصتُ من الكاهن، تخلّصت من الماء. إنّني أغربل نفسي، كلما تقدّم بي العمر، إنّني أتطهّر، كيف أقول لك؟ إنّني أتحرّر، إنّني أصبحُ إنساناً».

لكن ما سيبقى يحزّ في نفس " كازانتزاكيس " تلك الحسرة الكبيرة بأنّه " سوف يموت وثمّة كثير من الكتب لا يزال قابعاً في داخله " كما قال يوماً، في الوقت الذي لم يحرّك فيه جفناً، موقف الفاتيكان من روايته **الإغواء الأخير للمسيح** حيث وضعتْ ضمن قائمة الكتب السوداء الممنوعة، حيث اكتفى بالقول: «أيّها الآباء المقدّسون لقد قدّمتم لي اللّعنة أمّا أنا فأقدّم لكم الشكر. أتمنّى أن يكون ضميركم صافياً كضميري، وأن تكونوا أخلاقيّين ومتديّنين مثلي». ومن المقولات الجوهريّة التي كرّستها الرواية، مقولة وعي «الحرية» وضرورة ممارستها في الحياة. وهذا مبدأ لم يَحِدْ عنه «كازانتزاكيس» طوال حياته، بل جعله شعاراً له حتى بعد مماته، إذ أوصى بأن يُكتَبَ على قبره العبارة الأتية: «لا أطمع في شيء، لا أخاف شيئاً. أنا حرّ».


نيكوس كازانتزاكيس
الإغواء الأخير للمسيح
ترجمة: أسامة منزلجي
رواية

الإغواء الأخير للمسيح
نيكوس كازانتزاكيس

تأليف: منير الرفاعي •

لم يكن كازانتزاكيس يؤمن «بالوظيفة المباشرة للفن»، التي تجمّل الواقع، وتضفي عليه صورة خيالية أكثر جمالاً وبهاء، بل كان يرى أنه مسؤول عن كشف الحقيقة مهما كانت مُرَّة وقاسية ومُكلفة ومُثيرة للجدل أيضاً كما في روايته **الإغواء الأخير للمسيح**، التي وصفها الكاتب والناقد الأمريكي هارولد بلوم بأنها: «أعظم رواية في القرن العشرين»، والتي تعرّضت منذ صدورها، في عام 1951، إلى نقد شديد ورفض واسع من أطراف كثيرة، ولاسيّما المؤسسات الدينية. فقد حاولت الكنيسة الأرثوذوكسية اليونانية إلقاء الجرم على مؤلفها لكن من غير جدوى، ومنعتها الكنيسة الكاثوليكية، ثم أدرجها بابا الفاتيكان في عام 1954 في لائحة الكتب الممنوعة.

يمكننا النظر إلى الرواية بأنها استكشاف لطبيعة المسيح ومعنى حياته وموته، ودعوة إلى التفكير بعمق في الأسئلة الروحية التي تكمن في صميم المسيحية والحياة عموماً، بالإضافة إلى التأمل فيما تتضمنه من موضوعات فلسفية وروحية واجتماعية ومعانيها ورسائلها؛ من الإيمان والتضحية والمعاناة والفداء والحب والعلاقات الإنسانية إلى الحرية والتحرر الشخصي، ومواجهة صعوبات وعقبات لا تحصى في سبيلها.

يقدم كازنتزاكيس طرحاً فكرياً فلسفياً عميقاً مغايراً لرواية **العهد الجديد** الدينية المقدّسة عن السيد المسيح، فيحاول أنسنته مصوّراً الصّراع الداخلي والتناقض بين مملكة الأرض وملكوت السماء: بين

• مترجم سوري- عضو اتحاد الكتّاب العرب.

الغرائـز الدنيويـة والتوق إلى السمـاء، وبين رغبته في العيش حياة إنسانية طبيعيـة بكل ما فيها من أفراح وأتـراح، وبين التزامه بمهمّته كمخلّص للبشرية، والصـراع بين طبيعتيه الإلهية والإنسانية، والعلاقة بينه وبين حَواريّيه.

ترجـم الروايـة إلى اللغـة العربية الأستـاذ أسامة منزلجـي، وصدرت في دمشق عـن دار المدى عام 1995. وقـد بذل المترجم جهـداً مشكوراً نظراً لحجم الروايـة ودلالات النص المضمـرة اللغوية والدينية والمعرفيـة، يتخيّـل فيها كازانتزاكيس جانباً مـن حياة السيد المسيح يعارض ما نقلتـه الكتب المقدسة، إنه يسـوع آخر ولد في الناصرة وليس في بيت لحم، ذو شخصية ضعيفة مصابٌ بمرض يسبب له نوبات تظهر عنـد اكتمـال القمـر؛ وفي كل نوبة يخرّ يسوع على الأرض، وتتشنَّج أوصاله ويخـرج الزّبد من فمه. يشفق الناس عليه لمرضه الغريب ويعزون إصابته إلى شيطان يتلبّسه. لكنه لا يدرك حقيقة مرضه هذا، وإضافةً إلى معاناتـه هـذه كان يسمع أصواتاً ويشاهد رؤىً في نومـه لم يكن يُخبر بها أحداً خوفاً من عدم تصديقه ومن السخرية، وربما السخرية منه.

تبـدأ الرواية بمشهد نجّار يصنع الصُلبان، إنه المسيح النبي الذي يرى أن إيمانه ثقيل، ويحاول قـدر الإمكان الهروب منه لإدراكه مدى صعوبة تحقيـق الإرادة الإلهية على الأرض، فيفضّل بداية أن يهرب إلى الطرف الآخر وهو معسكر الشّر، فيقبل أن يصنع صُلباناً لصالح الاحتلال الروماني آنذاك، ليصلـب الثائريـن عليه ومُدّعـي النبوة، ويعتقد أنه بهـذا يرتكب خطيئة لا يغفرهـا الربّ فلا يحمّله رسالتـه، لكنّـه لم يفلح بذلك، وظلّ يرى طيف الوحي حوله في كل مكان يستعد لتبليغه كلمة الرب، ثم يحاول الهرب من قريته، فيذهب إلى قرية بعيدة جداً سيراً على الأقدام، وفي نيته الاعتكاف في الدير، وهنـاك يـدرك أن لا مفر، فيذعن إلى استلام الرسالة وتبليغها. وبعـد إذعانه إلى كلمة الرب وحمله إيّاهـا، يصطدم بالنفس البشرية التي تتلقى هذه الرسالـة عنه، فعاش المخلّص حياة حافلة بسلسلة مـن الإغراءات لا تنتهي، وظـلّ يصارعها حتى اللحظة الأخيرة، حيـث كان «الإغواء الأخير» ينتظره علـى الصليـب ليعكّر صفو اللحظات الأخـيرة من حياته. وهنا تبلغ الروايـة ذروتها حين عُرض عليه أن يعيشـ حياتـه من جديد، فرأى نفسه في الحلم وكأنه عاد مرة أخرى ليتزوج من مريم ومرثا أختيّ أليعـازر، وينال كل المتع التـي حرم نفسه منها، ويعيش حياة بسيطة هانئة مـع أبنائه، ويعلن بصريح العبـارة لحواريه أنه ابن الإنسان، وأنه بشر عـادي وليس ربّاً كما أراد له بولس الرسول أن يكون، بل هـو يستنكر على بولس هذا الادعـاء، ولكن تلامذته يستنكرون عليه تخليه عن الربوبية ليعيش حياته العاديـة، ويتهمونه بالخيانة والخداع لأنه جعلهم يصدقونـه، وأنه تخلى عن المهمة المقدسة التي جاء لتنفيذها، فيغضب منه يهوذا ومتّى وبطرس وزوجته مريم وأختها مرتا، بعد أن يذكّروه كيف أنه جنى على كثيرين بعد تخليه عما جاء من أجله، وهو تخليص الناس من الخطيئة. وحين يسمع كلمة «جبان! آبق! خائن» من العامة التي منحته ثقتها يعلم حجم الجرم الذي ارتكبه فيعود من سكرة الإغواء إلى واقعـه، وأن مـا عانى منه وهـو معلّق على الصليب أقل ألماً مما سمعه مـن رفاقه، وممن منحوه الثقة وآمنـوا بـه، و«أحس بآلام رهيبة في يديه وقدميه وقلبه، وصفت بصيرتـه فرأى إكليل الشوك، والدم،

والصليب ... ... ارتعش رأسه، وفجأة تذكر أين هو، ومن هو... وغمره فرح عارم لا يقهر، لا، لا، لم أكن جباناً، أو آبقاً، أو خائناً».

هزَّ رأسه بعنف على الفور، وفتح عينيه، ورأى. لا. لم يكن خائناً، ولا كان آبقاً، والمجد للرب! لقد أنجز المهمة التي أوكلها الله إليه. إنه لم يتخذ زوجة، ولم يعش حياة سعيدة، لقد وصل إلى ذروة التضحية: سُمّر على الصليب. أغمض عينيه راضياً. قهر الفتنة والإغراءات، وأتمَّ المهمّة السامية وأدّى الواجب العظيم، ولم يستسلم للغواية، وأحال الجسد إلى روح، ثم ارتقى.

لقد أرادها كازنتزاكيس عودة متَّسقة مع الخط الرسمي العقائدي، ولكن بعد أن زرع بذور الشك، والشقاق في أرض الحكاية المقدسة.

تعبّر الرواية عن تجربة الكاتب الشخصية في البحث عن الحقيقة والإيمان -وهي تجربة إنسانية عامة مستمرة- فقد مثّل جوهر المسيح المزدوج لغزاً معقداً له، وكان الحنين إلى الله ينكأ في داخله جروحاً كبيرة ويفجّر ينابيع متدفقة. وكان مصدر ألمه الأساسي -كما يقول- ومنبع أفراحه وأحزانه منذ طفولته فصاعداً صراع متواصل لا يعرف الرحمة بين الروح والجسد: «لقد أحببت جسدي ولم أرد له أن يفنى، وأحببت روحي ولم أرد لها أن تبلى. جاهدت لأصالح بين هاتين القوتين الأساسيتين شديدتي التناقض، لأجعلهما تدركان أنهما ليستا عدوتين وإنما رفيقتا عمل». ويرى كازانتزاكيس أن الروح الضعيفة لا تقوى على مقاومة الجسد لمدة طويلة فتصبح هي نفسها جسداً وينتهي النزاع، أما عند الرجال العِظام الذين يتنكبون المسؤوليات العظيمة ويتصدون للواجبات السامية فقد يدوم هذا الصراع بين الروح والجسد حتى الموت. وكلما قويت الروح كان الصراع مثمراً والانسجام النهائي أقوى. والله لا يحب الأرواح الضعيفة والأجساد الرخوة، والروح تريد أن تتصارع مع الجسد القوي المفعم بالمقاومة. إن الهدف الأسمى من هذا الصراع هو الاتحاد في الله، وهذا هو الارتقاء الذي ارتقاه المسيح ويدعونا إليه. فكل لحظة من حياة المسيح هي صراع وانتصار.

وفي الختام نشير إلى أن الجدل عاد مرة أخرى حول هذا العمل عندما عُرض في العام 1988 فيلم سينمائي يجسد هذه الرواية ويصور المسيح بطريقة أثارت استياء مسيحيين كثيرين، فمُنع عرضه في بلاد أوروبية عدة وقُدّم مخرج الفيلم الشهير مارتن سكوسيزي في المهرجان للمحاكمة في روما بسبب الفيلم.

وأخيراً نذكر أن نيكوس كازنتزاكس كاتب يوناني، ولد في جزيرة كريت في عام 1883، وهو شاعر ملحمي، وأديب روائي. أبدع في أدب الرحلات، واعتمد كثيراً في أعماله على الأساطير القديمة التي صاغها بأسلوبه الخاص. درس الحقوق في جامعة أثينا، ثم تتلمذ في الفلسفة على يد برغسون في باريس. وحصل على شهادة الدكتوراه في عام 1906، ونشر أعماله الأولى في اليونان، ثم بدأ السفر والترحال فزار إنكلترا، وإسبانيا، وروسيا، ومصر، وغيرها، ووثّق هذه الرحلات في إنتاجات أدبية متميزة.

انخرط في الحياة السياسية عام 1946، وعُيّن رئيساً للمجلس الأعلى للحزب الاشتراكي، وبعدها وزيراً، ثم استقال لاستكمال عمله الأدبي. ثم عمل في عام 1946 مديراً في اليونسكو لترجمة الكلاسيكيات

الإنسانية لتعزيز جسور التواصل بين الحضارات والشعوب وخاصة بين الشرق والغرب، كما ترجم العديد من الأعمال الأدبية المهمّة.

كتب في الأنواع الأدبية كلها: الشعر، المسرح، الرواية، المقالة، أدب السَّفَر، كتب اليافعين، والدراسات والترجمات، المراسلة، والسيناريوهات. ولعله يصعب وجود مؤلف آخر، يوناني أو غير يوناني، أبدع هذا الكم من المؤلفات وتخطَّى حدود بلاده بهذا الشكل.

مُنِحَ كازنتزاكيس في العام 1957 جائزة لينين للسلام في مدينة فيينا. ترشح في العام 1956 لجائزة نوبل، لكنه خسرها بفارق صوت واحد أمام ألبير كامو.

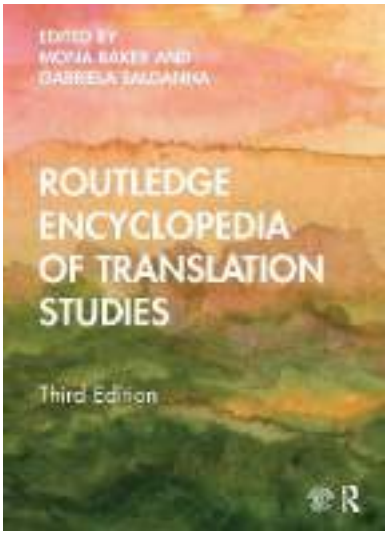
تجدر الإشارة إلى أن كازانتزاكيس لم ينجُ من الانتقاد، فقد رآه بعضهم في عمله هذا كاتباً ضيق الأفق، ما قبل حداثي؛ أو بالأحرى مناهضاً لما بعد الحداثة، في عالم ثقافي ينتقل بسرعة إلى الأنساق المفاهيمية والأنماط الخيالية للرؤية والممارسة الأدبية ما بعد الحداثية. وصفه فلاديمير نابوكوف بنبرة حقودة وجائرة بأنه كاتب «من الدرجة الثانية، عابر الأثر، متعجرف». ووصف غور فيدال روايته هذه بأنها «مساحة هائلة من أرض يباب، لا يمكن حتى لعشبة واحدة أن تنمو فيها».

إصدارات عالمية في دراسات الترجمة

إعدادوتقديم : مديرة التحرير

عنوان الكتاب:

موسوعة رَوتليدج لدراسات الترجمة (الطبعة الثالثة).



المؤلف: منى بيكر وغابرييلا سالدينيا

تاريخ النشر: حزيران 2021

دار النشر: Routledge

يقـدّم هذا الكتـاب لمحات عامة موثوقـة ونقدية لموضوعات مثل التأليف، والعالمية، والترجمة الجماعية، والدبلجة، والترجمة السمعيـة البصريـة، والنقـد الجينـي، والترجمـة القانونيـة، والترجمة الإعلامية، والترجمة غير المهنية، وتدوين الملاحظات، والاستشراق، والحرب والأدب العالمي.

ويعدّ مرجعاً لدعم التفكير النقدي والتدريس والبحث داخل مجـال دراسات الترجمة وخارجها، وموردا لا يقـدّر بثمن للطلاب والباحثين في مجال الترجمة والترجمة الفورية والنظرية الأدبية والنظرية الاجتماعية.

عنوان الكتاب:

دليل رَوتليدج للترجمة والتكنولوجيا.

المؤلف: ميناكو أوهاغان (محرر)

تاريخ النشر: كانون الثاني 2023

دار النشر: Routledge

يقدم **دليـل رَوتليـدج للترجمـة والتكنولوجيـا** نظرة عامة عـن العلاقة المتطورة ديناميكياً بـين الترجمة والتكنولوجيا، حيث يعرض وجهات نظر مستخدمي تقنيات الترجمة والباحثين المعنيين بالقضايا الناشئة عن الترابط المتزايد بين الترجمة والتكنولوجيا.

يعـدّ هذا الكتـاب مرجعاً ومصـدراً أساسياً للدارسـين والباحثين في مجال الترجمـة والتكنولوجيا. وأيضاً ذات قيمة للمترجمين واللغويين الحاسوبيين ومطوري أدوات الترجمة.

عنوان الكتاب:

المـرأة في الترجمـة السمعية البصرية (جـزء ثـانٍ). الاتجاهـات الجديـدة والمستقبلية في البحث والمهنة.

المؤلـف: كارلا بوتيـلا وبيلـين أغولـو (محرران).

تاريخ النشر: تشرين الثاني 2022

دار النشر: Sindéresis

هـذا الكتاب تتمة للجزء الأول، يشمل اثنتي عشـرة امرأة يتحدّثن عن ثـورة الدبلجة والمنهاج الجديد في الترجمة وأهمية لغة الرموز في إيصال الأفـكار، ودور الترجمـة الآليـة والتكنولوجيا في صناعة الترجمة، وكذلـك الإمكانيات المستقبلية في هذا المجال.

اقتصاد اللغة

حسام الدين خضور •

غالباً عندما يقرأ العربي هذا العنوان ستتبادر إلى ذهنه البلاغة، فالبلاغة العربية تجسِّد شكلاً ربما متطرفاً لاقتصاد اللغة بمعناه الغربي.

لكن إذا أردنا أن نقارن على نحو مجرّد بين اللغة الإنكليزية الأكثر انتشاراً واللغة العربية من وجهة نظر اقتصاد اللغة، فسنرى أن الأفضلية للغة العربية، فثمة في المتوسط ما يقارب 15% من المفردات بين اللغتين لصالح العربية.

في الإنكليزية الكلمة وحدة مستقلة لا توجد مفردة تحتوي أخرى، أما في العربية فالمفردة الواحدة تحتوي أكثر من مكوِّن. على سبيل المثال:

وجد، وجدت، وجدتها.

نديم، نديمه...

إلى، إليه...

سوى، سواه...

قمر، القمر، فالقمر...

هذه الميزة في اللغة العربية مقارنة باللغة الإنكليزية تعطيها خاصة اقتصادية طبيعية ربما لا تتوفر في غيرها بهذه السعة. لكن بالإضافة إلى هذه الخاصة الطبيعية، ثمة أشياء أخرى تتعلق بصناعة الكتابة، ملخّصها البلاغة، التي هي من علوم اللغة، من دون أن يعني ذلك أنها علم خالص.

• كاتب ومترجم سوري، عضو اتحاد الكتّاب العرب.

باختصار البلاغة هي القدرة على التحدُّث بفصاحة وبلغة يميزها جمال التأليف والقواعد الفنية وتتكون من ثلاثة علوم هي: علم البديع وعلم البيان وعلم المعاني. لن أفصّل في مكونات كلٍّ منها. هذا ليس غرض هذه المادة، لكنني أتمنى من المترجمين والعاملين في الكتابة إتقان علم البلاغة بفروعه كلِّها إذا أرادوا أن يتقنوا فن الكتابة، فهذا لا بدَّ منه في الترجمة والتأليف.

أما في الإنكليزية، فالأمر يأخذ بعداً آخر. لنقرأ ماذا يعني الاقتصاد اللغوي في هذه اللغة: الاقتصاد في الأدوات التشكيلية المستعملة في تمثيل معنى معيّن، بمعنى ألّا يبذل المتكلّم جهداً عضلياً أو ذهنياً يزيد على مقدار الفوائد التي من أجلها يُصاغ النص، ليتحقّق التوازن بين المجهود والمردود (Paul, Hermann). هذا يعني في الكتابة الإبداعية إدارة دقيقة للكلمات التي ينتهي إليها النّص في الحفاظ على الجمل والفقرات والفصول قصيرة قدر الإمكان من دون أن يؤثر ذلك على سرد القصة أو الخطاب.

وقد انتقد موسر (Moser, Hugo) هذه النظرية بأنها تعتمد مفهوماً للإنسانية يقوم على أساس أن الإنسان الفنان (homo ludens) والإنسان المفكّر (homo cogitans) يجب أن يقوما بدور إضافي في التحكّم بالإنسان الصانع (homo faber)، فالتطوّر اللغوي كما يرى لا يوجهه على وجه الحصر، تحسين فائدة اللغة الأداة، غير أن موسر لم يستطع أن يفسّر سبب تعارض متطلبات الإنسان الفنان والإنسان المفكر مع متطلبات الإنسان الصانع، أي لماذ لا يكون الاقتصاد موصلاً إلى التفكير والجماليات أيضاً؟ لأن اللغة الطبيعية نتاج جمعي ينتجه كثيرون يعملون أحياناً في اتجاهات متعارضة، وفي هذا الصدد، يميّز موسر بين ثلاثة أنواع من الاقتصاد اللغوي، هي:

1. الميل إلى استعمال الوسائل اللغوية باقتصاد، وبالتالي التقليل من الجهد الفيزيائي والذهني اللازمين لإنتاج الكلام، بتطوير تلك الوسائل وضبطها، أي الاقتصاد في النظام اللغوي؛
2. بذل الجهد لتحسين كفاءة الوسائل اللغوية، أي الاقتصاد في نقل المعلومات؛
3. الميل نحو إزالة اختلافات الأنماط الاجتماعية من أجل الاستجابة بشكل أفضل لحاجات الاتصال، أي التوسيع الاقتصادي لمجال اللغة الموحّدة.

لن أخوض في هذا الحقل كثيراً، توخّيت الإشارة إلى هذه المسألة شديدة الأهمية في الكتابة عسى أن يوسّع المهتمون دراسة جوانبها المختلفة ترجمة وتأليفاً.