ثقافية

جسور

مجلة فصلية تُعنى بمسائل الترجمة وثقافة الشعوب
تصدر عن وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب
السنة التاسعة العددان /32 - 33/ صيف وخريف 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 الياغي

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 فعل حضاري، الدكتورة لبانة مشوّح، وزيرة الثقافة	5
أول الجسور : الترجمة في مواجهة العدوان الصهيوني على غزة ، حسام الدين خضور، رئيس التحرير	7
بطاقة فنان : غيرهارد ريختر (Gerhard Richter)	11
جسور الفكر : دراسات الترجمة	
فن الترجمة، تأليف: هورست فرينز، ترجمة :محمد براء الموصلي	15
تراث الترجمة الإيطالي، تأليف: ريكاردو دورانتي، ترجمة :عدنان حسن	33
فلسفة الترجمة وترجمة الفلسفة : تأليف: لويس بيجيناوت، ترجمة : د. أحمد عبد الكريم الشَّعبان	47
الترجمة في صور وصورة المترجم عبر الزمن، تأليف: ميكائيل ماريول، ترجمة :فاتن كنعان	63
حوار مع مترجم : محمد الدنيا، حوار: سلوى صالح	77
شخصية العدد	
غونتر غراس (Günter Grass)	91
"قَرن" غونتر غراس، تأليف: ثيودور زيولكوفسكي، ترجمة :د. عدنان عزّوز	93
الآثار الخطرة : غونتر غراس وثقافة الذاكرة الألمانية، تأليف: نيكول ثِس، ترجمة : لينا السقر	105
مقابلة مجلة "دير شبيغل" (SPIEGEL) مع الكاتب غونتر غراس، أجرى الحوار: فوكر هايج وكاتيا ثِم، ترجمة : مأمون الهدايات	125
لماذا أتحدّث؟ أما زال أحدٌ يصغي؟، تأليف: غونتر غراس ، ترجمة :وطفة العسافين	135
قصائد مختارة لـ غونتر غراس، تأليف: غونتر غراس، ترجمة : ثراء الرّومي	141
"يُتبع..." محاضرة غونتر غراس في حفل تسلمه جائزة نوبل، ترجمه من الألمانية إلى الإنكليزية : مايكل هنري هايم، ترجمة : شذى حيمون	147
خطاب منح جائزة نوبل في الأدب لعام 1999، تأليف: هوراس إنغدال، ترجمة : أماني القوادري	159
غونتر غراس: الرجل الذي حطّم الصمت، تأليف: مجموعة من الكتّاب، ترجمة : هلا أحمد خشيفاتي	163
غونتر غراس: الكاتب الذي ساعدت أعماله ألمانيا في العثور على صوتها بعد الحرب، لكنّه هُوجِمَ لاحقاً بسبب أفعاله في زمن الحرب، تأليف: جون كلادر، ترجمة : هبة اللّٰه شاكر	179
جسور الثقافة : ملف ما بعد الحداثة	
ما بعد الحداثة ــ النشأة، تأليف: بِري أندرسن، ترجمة : حسام الدين خضور	185
التحليل النفسي وما بعد الحداثة، تأليف: إلي زارِتسكي، ترجمة : علي عيسى داود	195

مفارقات الدولة ما بعد الحديثة، تأليف: لوك روبان ، ترجمة : د. محمد عرب صاصيلا	209
ما بعد الحداثة وكشف الأقنعة، جان بودريار نموذجاً، تأليف: د. غسان بديع السيد	219
ما بعد الحداثة وتفكيك الحداثة، تأليف: ماوريتسيو فيراريس، ترجمة : د. باسل المسالمة	231
مفهوم ما بعد الحداثة، تأليف: لو هوي باك .أ، ترجمة : لطيفة المرعي	243
ملاحظات على أدب ما بعد الحداثة، تأليف: مارلينا بِلترامِيني، ترجمة : رزان يوسف سلمان	255
جسور الإبداع	
القصة :	
الفارِس الذهبي، تأليف: نيكولاي غوميليوف، ترجمة : نوفل نيّوف	265
العم إرنست، تأليف: آلان سيليتو ، ترجمة : كمال الشوفاني	269
وُجْهةُ نَظر، تأليف: ماشادو دي أسيس، ترجمة : فاديا جادو العوام	277
موت بجانب الشلال، تأليف: رشيد أيه. غباداموسي، ترجمة : د.أحمد محمد الجذع	291
قناعةُ أعمى، تأليف: ثاكاتزي سيفاسانكارا بيلاي، ترجمة : تانيا حريب	297
البديل، تأليف: جان مالزاك، ترجمة : سامية إسبر	305
قبل عشرين عاماً، تأليف: ياروسلاف هاشيك، ترجمة : غسّان كجو	313
قصة مدرسيَّة، تأليف: م. ر. جيمس، ترجمة : إيمان الموصللي	319
الشعر :	
أغنية من دم، تأليف: جاك بريفير، ترجمة : د. راتب سكّر	325
ثلاث قصائد للطفولة، تأليف: جول سوبرفيل، ترجمة : جمال الورعة	329
جسور الألفة	
تاريخ الشَّك، هل سيُمنحُ القارئ السعفة الذهبية لقصة الشَّك؟، أحمد علي هلال	335
ناتالي ساروت وعوالم الطفولة الرحبة، قراءة في روايتها : "طفولة"، خليل البيطار	343
تجلّيات المقدّس في عبادات الشعوب القديمة، أوس أحمد أسعد	349
إصدارات عالمية في دراسات الترجمة، إعداد وتقديم : مديرة التحرير	359
آخر الجسور: غـــزة، حسام الدين خضّور	361

Gerhard Richter, Victoria-i-1987-1

الترجمة فعل حضاري

الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

القـول إنَّ الترجمـة فعل حضاري بامتياز بات من المسلَّمـات في عالم يُقدِّر دور التواصل بين الشعوب في بناء الوعي وإغناء الفكر وتطور المعارف. والترجمة، مذ وجدت، كانت أداة للتواصـل بـين الشعـوب، ساهمت أيّما إسهـام في التعارف والتلاقي فيما بـين الحضارات على اختلاف أنماطها الثقافية والفكرية، وفي التعرّف على ما أبدعت الشعوب والأمم من فنون، وما خطّت من آداب. ناهيك عن دورها في تمهيد الطريق للحاق بركب العلم وتوطين المعارف.

كانت الترجمة وستبقى بمثابة همزة وصل، وأحد أكثر أدوات التأثير والتأثُّر فعالية. إنهـا قناة عبـور بين آداب الشعوب بما تختزله من أنماط فكريـة، وأساليبَ تعبيرية، ورؤىً حضاريـة، وخلفيـات ثقافيـة وقيم ومفاهيـمَ تنعكس تَجـاربَ إنسانيةً غنيـةً مغنيةً في آن معـاً إذا مـا أُحسن استيعابُها وتدبُّـر معانيها واستخلاصُ المفيد منهـا. تلك هي الترجمة في جوهرها: أداة تواصل عابرة للحدود وقناة تثاقف حضاري.

لا يتّسـع المقـام لعرض مزايا الترجمة وأفضالها، وإبـراز أهمية الأثر الذي تحدثُه في تطـور الآداب والعلـوم؛ فلولا الترجمـة ما طُبِـع الأدب العالمي بحكايات وأجـواء ألف ليلة وليلـة، ولا عَـرف الغرب فلسفة ابن رشـد واكتشافاته في الطب، ولا أفـاد من حساب الجبر عنـد الخوارزمـي، ولا قرأ قانـون ابن سينـا ولا استرشـد باكتشافاته في مواجهـة الأوبئة وكشف السكري والتخدير للتخفيف من الألم.

لـولا الترجمـة مـا تطـورت القصيـدة العربيـة، ولا تبدّلت قراءتنـا النقديـة للنّص الأدبـي، ولا انتقلنـا إلى المنهـج البنيـوي أو التفكيكـي أو السيميائـي... لـولا الترجمة ما تطوّرت الأساليب ولا اغتنت اللغات، ولظلّت العلوم حكراً على مكتشفيها والتقانات محصورة بمخترعيها.

المقـام لا يتسـع للخوض في تفاصيل فضائـل الترجمة أو سرد عطاءاتهـا عبر التاريخ، لكنّهـا فضائـل تنقلب إلى ضدها وعطـاءات تأتي منقوصة إذا ما أخلّـت العملية الترجمية بمبادئهـا الأساسيـة وأهمهـا الحِرَفيـة والأمانـة. ولا مناص مـن التأكيد مرة تلـو المرة أن الترجمـة، كيما تؤدي دورها الحضـاري على الوجه الأكمل، لا بدَّ من أن يتحلّى من يمارسها بحسٍّ عـال مـن المسؤولية، فيحسـنَ انتقاء مادته من جهـة، ويؤدي من جهـة أخرى مهمته بدقة ومهنيّة، مسلحاً بزادٍ وافرٍ من العلم والثقافة.

الترجمة في مواجهة العدوان الصهيوني على غزة

حسام الدين خضور
رئيس التحرير

لا أظن أن ثمة لغة في الأرض يغيب عنها اسم غزة في هذه الآونة، ولا أظن أن شاشة صغيرة أم كبيرة، لا أتحدث هنا عن شاشات السينما، بل شاشات التلفزيون، وشاشات الكومبيوتر، وشاشات الهاتف المحمول، التي تحمل أيضاً منصات إعلامية يصعب عدّها، لا تحمل صور غزة التي تُشَنّ عليها الحرب الأكثر وحشية في تاريخنا المعاصر. في كل هذا تلعب الترجمة دوراً حيوياً فاعلاً لأسباب عدة أولها أنه ليس لكل لغة أو بلد مراسلون في غزة. فمعظم البلدان، وبالتالي اللغات تأخذ أخبار ما يجري في غزة من وكالات عالمية، معظمها لم ينقل الصورة كاملة، لا سيما، في البداية، بدعوى حق "إسرائيل" في الدفاع عن نفسها، متناسية أن "إسرائيل" كيان محتل، وأن مقاومة الاحتلال حق مشروع للشعوب، ووسيلة المحتل القانونية الوحيدة في الدفاع عن نفسه [هي] أن يرحل عن الأراضي التي يحتلها، ويدع أصحابها يتدبّرون أمرهم بأنفسهم. لم تكتفِ وكالات الأنباء العالمية، التي أيَّدت حكوماتها حق "إسرائيل" المزعوم بالدفاع عن النفس وحسب، بل ذهبت أبعد من ذلك، حيث حاولت أن تطمس تاريخ المشكلة، وكأن الأمر وليد لحظته، وكأن غزة لم تكن محتلة منذ عام 1967، وليست محاصرة منذ عام 2005.

تاريخياً، لم يشهد العالم حرباً لم يكن للمترجمين عمل فيها، أقله، بحكم المهنة. وتشهد الوقائع على خطورة هذه المهنة في النتائج التي تتمخض عنها الحرب بعد المفاوضات التي ترسي وقف الأعمال الحربية. وربما خير مثال على ذلك القرار 242 الذي أصدرته الأمم المتحدة إثر حرب حزيران عام 1967، الذي نصت نسخته الإنكليزية على: (Withdrawal of Israeli armed forces from territories occupied...)، ونصت نسخته الفرنسية على: (Retrait des forces armées Israeliennes des territoires occupés...)، وطبعاً اعتمدت الترجمة العربية النسخة

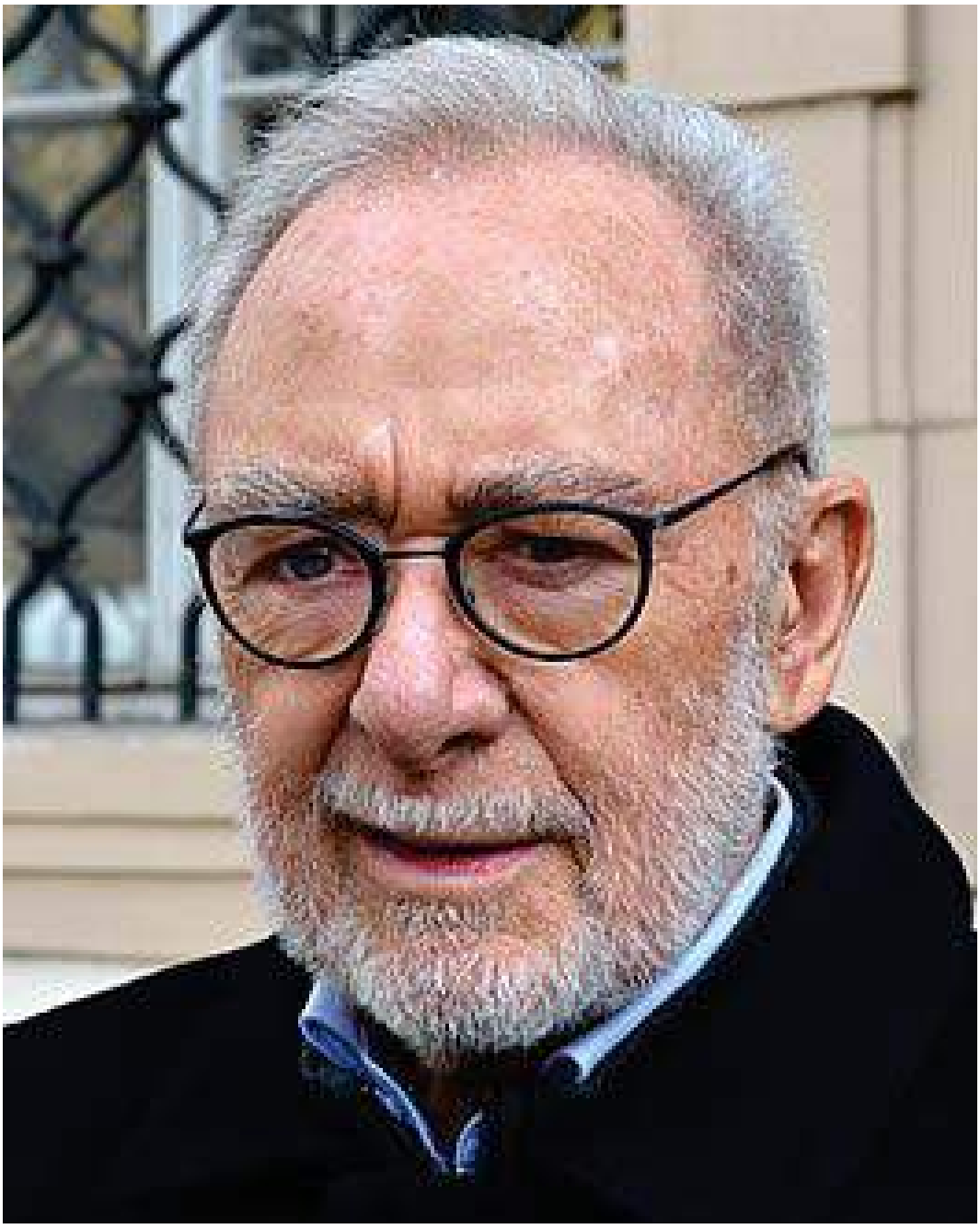
الفرنسية، حيث لم تكن اللغة العربية لغة رسمية في الأمم المتحدة في ذلك الحين. وما يزال الخلاف بين النصين قائماً حتى يومنا هذا، وسيقرّره ميزان القوى في نهاية المطاف.

نفترض أن الترجمة لعبت دوراً واسعاً في الحياة اليومية لشعوب الإمبراطورية العربية الإسلامية، التي اضطلعت فيها اللغة العربية بدور اللغة العالمية (lingua franca)، بدليل بقاء لغات الشعوب التي حكمتها إمبراطوريتنا الكبرى. ولا يخفى على أحد أن الوجود الإمبراطوري يعني حروباً خفية باردة وساخنة مع الشعوب التي تحكمها. ولنا أن نتخيل أن المترجمين كانوا من عدة الحاكم في عواصم الأمصار غير العربية.

نعود إلى غزة وحرب الإبادة الجماعية التي تُشَنّ عليها، ونحمد الله أن العالم اليوم غيره حتى في الماضي القريب جداً. العالم اليوم منفتح على بعضه بعضاً بطريقة تجعل عمل مزوري الوقائع يكاد يكون مستحيلاً. هذا الواقع يجعلنا أكثر قدرة على تعريف العالم بنا أننا شعوب تملك ثروات طائلة، وأننا قوة بشرية هائلة، وأن مشكلاتنا ربما مثل مشكلات معظم شعوب العالم مع الغرب الأطلسي الذي ينهب ثرواتنا الطبيعية ومواردنا البشرية، ويتدخل في شؤوننا الداخلية، كما يتدخل في شؤون معظم شعوب العالم، فالعالم كله موضوع يمس الأمن الوطني لأمريكا وحلفائها الأوروبيين، بحر الصين والمحيط الهندي والخليج العربي والبحر المتوسط والأحمر وأفريقيا والأمريكيتين وغيرها وغيرها....

ربما المترجمون هم الأكثر حظوة بالاستفادة من الإنترنت الذي يوفر فرصاً خيالية للتواصل مع الناس في كل أصقاع الأرض. هذه الحظوة بالنسبة للمترجمين العرب تتطلب منهم أن يكونوا رواداً في عرض قضاياهم بصدق وبساطة وصراحة، فليس لدينا ما نخفيه، ربما، غير خجلنا من أننا نملك مصادر قوة هائلة، في كل المجالات، ولا نستخدمها في مواجهة أعدائنا. الإنترنت أداة يمكننا أن نستخدمها سلاحاً فعالاً في حربنا ضد عدو غاشم لا يتورع عن قتل الأطفال وتدمير المستشفيات والمدارس والبيوت على رأس ساكنيها، ناهيك عن قطع أسباب الحياة من ماء وغذاء ودواء وطاقة عن المدنيين.

من هذا المنظور تدعو مجلة جسور ثقافية المترجمين السوريين والعرب في كل مكان إلى التواصل مع معارفهم من مترجمين في العالم وتعريفهم بالقضية الفلسطينية وحقيقة الكيان الصهيوني. هذا عمل ترجمي، ولطالما كانت الترجمة عملاً ينقل حقائق العالم للعالم ليسود السلام وتتوطد أواصر الصداقة والتعاون بين الشعوب، وتتعزز قيم الخير والعدالة والجمال في عالمنا الجميل.



فنان العدد
غيرهارد ريختر

بطاقة الفنان:

غيرهارد ريختر (Gerhard Richter)

(9 شباط 1932-...)

ولِد غيرهارد ريختر، أحد أشهر الفنانين المعاصرين الأحياء في العالم، في مدينة درسدن، في ألمانيا، في 9 شباط عام 1932. لم يكتسب شهرة عامّة إلّا في أواخر الثمانينيات، حيث تناول موضوعات عدّة وانخرط في تقنيات متنوّعة، إلى درجة أنه جدّد أعماله بالكامل. انتقل ريختر من التصوير إلى التجريد، وشيئاً فشيئاً اكتسبت أعماله الشهرة العالمية وغدت الأغلى ثمناً في الوقت الحاضر.

أدى اهتمامه بالرّسم التجريدي إلى انتقاله إلى ألمانيا الغربية عام 1961، واستقرّ أخيراً في دوسلدورف وكان تلميذاً لـ كارل أوتو غوتز (Karl Otto Götz)، والتقى سيغمار بولك (Sigmar Polke)، وبلينكي باليرمو (Blinky Palermo) ومالك المعرض المستقبلي كونراد فيشر-لِغ (Konrad Fischer- Lueg).

رسم أول كتالوغ عام (Tiche, 1962) (Table) وهو لوحة زيتية مرسومة من صورة صحفية.

بوصفه مصوّراً، كان يعيد إنتاج موضوعات صوره على القماش، كما أن المناظر الطبيعية والحياة السّاكنة والمشاهد الحميميّة تنتشر في أعماله التجريدية ويطلق عليها دائماً اسم لوحة تجريدية (Toile abstraite).

جُمعت المصادر الوثائقية لعمل غيرهارد ريختر كالصور الصحفية وصوره الخاصة وصور الهواة في أطلس عُرض للمرّة الأولى عام 1972.

إلى جانب معارضه الشخصية، يعمل مدرّساً في مدارس فنية عدة لاسيّما في هامبورغ ودوسلدورف وهاليفاكس، وهو أستاذ الفنانة بيا فرايز (Pia Fries).

في منتصف الستينيات، بدأ غيرهارد سلسلة ما يسمى "الرسم التصويري" (photo-peinture)، اعتماداً على مشاهد من الصحف والصور الشخصية والمجلات، رسم ضحايا القتلة وصوراً لمثقفين أوروبيين مشهورين، وإرهابيين ألمانيين.

تتضمـن أعماله مناظر طبيعية، ومشاهد مدينية، وصـوراً لعائلته وأصدقائه وزملائه في عالم الفنّ، وكلُّهـا معروضـة بواقعية ذات تركيز عالٍ. رسـم لابنته بِتي (Betty) المولودة عـام 1966، ثلاث لوحات تحمـل اسمها الأول: اثنتان رسمتا قريبتيً الوجه عام 1977، وواحدة عام 1988 (برأس مقلوب)، ورسم صورته الشخصية الوحيدة والمعروفة عام 1996.

وفي الوقـت نفسـه طـوّر مجموعة كبيرة مـن التجريدات الإيمائيـة من جميع المقاييـس باستخدام مجموعة من أساليب الرسم، لاسيّما تقنية المسحة اليدوية، التي تدفع وتخدش طبقات من الطلاء الملوّن عبر قماش اللوحة.

كمـا أنشـأ سلسلة من اللوحـات ذات المخطّطات الملوّنة التـي كانت مصدرَ إلهـام لنافذته الكبيرة المصنوعة من الزجاج الملوَّن عام 2007 لكاتدرائية كولونيا.

عـاد ريخـتر لاحقاً إلى تصميم الزجاج الملون فأنتج عـام 2020 ثلاث مجموعات من النوافذ التي تُذكّرنا بلوحاته الزيتيّة المخدوشة لدير ثولي وهو الدير الأقدم في ألمانيا.

حصل ريختر على عدد من الجوائز منها جائزة الأسد الذهبي (The Golden Lion) للرسم في بينـالي البندقية، وجائزة برايميوم إمبريـال للرسم من جمعية الفن اليابانية عام 1997 وجائزة أوسكار كوكوشكا (Oskar Kokoschka) في فيينا، عام 1985.

جسور الفكر

Gerhard Richter, 3. Nov. 1995

فن الترجمة[1]

تأليف: هورست فرينز
ترجمة: محمد براء الموصلي •

هورست فرينز (Horst Frenz): أستاذ جامعي في اللغة الإنكليزية ورئيس برنامج الأدب المقارن في جامعة إنديانا، أستاذ محاضر في جامعة نيويورك في ولاية ويسكنسن الأمريكية وجامعة هامبورغ. ترجم مسرحيات جيرهارت هابتمان (Gerhart Hauptmann) إلى اللغة الإنكليزية.

نشأت شكوك خطيرة كثيرة على مر العصور عند التكلُّم عن قابلية ترجمة الأعمال الأدبية، فطُرحت آراء كثيرة مراراً وتكراراً حول استحالة التوفيق بين الأفكار، والمشاعر، والأسلوب، وصيغة القصائد الملحمية، والقصائد الغنائية، والمسرحيات الشعرية، والروايات النثرية عند ترجمتها من لغةٍ إلى أخرى؛ لكن هذا لا ينفي حقيقة أن فنَّ الترجمة كان وما زال يُمارس في شتى بقاع الأرض، إذ استقطبت عدة إنجازاتٍ أدبية أجنبية جماهير جديدة، وتُرجمت إلى اللغة المحكية في دولٍ أخرى بفضل هذا الفن، فتمكّن القرّاء من مشاطرة المؤلف الأجنبي الخبرات والمشاعر التي عبَّر عنها في أعماله، والتي بدورها حفزت أدباء كثيرين، وألهمتهم إلهاماً كبيراً.

لا يملك معظم جمهور القرّاء حيلةً سوى الاعتماد على المترجم في محاولتهم التعرُّف على الأدب العالمي وتقديره؛ فدور المترجم هنا جِدُّ مهم، أهميةٌ تفوق إدراك كثيرين. ربما من الأمثلة المبهرة على ذلك الترجمة الألمانية لمؤلّفات شكسبير (Shakespeare)، التي شاعت تسميتها بترجمة شليغل-تيك (Schlegel-Tieck)؛ إذ ترجم أوغست ويلهلم شليغل (August Wilhelm Schlegel) 17

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للمقال: « The Art of Translation »

مسرحيـة لـ شكسبير، ونشرها بين عامي 1797 و1810، وترجم الكونت فون باوديسون (Count Von Baudissin) ودوروثيـا تيـك (Dorothea Tieck) مـا تبقّى مـن أعمال الكاتـب المسرحي بإشراف والـد دوروثيـا لودويغ تيـك (Ludwig Tieck) وبالتعاون معه. وكان مبدأ الوفـاء للنّص الأصلي أساساً لهـذه الترجمات، فحافظ شليغـل على الصيغة الشعرية في أعمال شكسبير، بعد إدراكه مدى أهمية هواية شكسبـير في المزج بـين العناصر الشعرية والنثرية، وفصلَ بين النثر البلاغـي والنثر الحواري، وعمدَ إلى إعادة إنتاج النص الأصلي بشتّى الوسائل الممكنة.

حوَّلت ترجمة شليغل-تيك شكسبير إلى شاعرٍ كلاسيكي ألماني، قُرئت مسرحياته، ومُثّلت، واقتُبست علـى نطاق واسع، بقدر العظماء الألمانيين أنفسهم. قال ألويس براندل (Alois Brandl) في محاضرته عـن [شكسبير وألمانيـا] (Shakespeare and Germany) [2]: إنَّ إحـدى السِّمات التي اتّصفت بها هـذه الترجمـة [هي] «ترجمـة الكلمات المهجـورة والمعاني الغريبة للكلمـات، التي تُحيّر القـرّاء الإنكليز، وتتطلـب أحياناً تعليقاً لشرحها، إلى جملٍ معاصرة». واستكمل براندل قوله: «إن المعنى في ترجمة شليغل-تيـك الكلاسيكية واضـحٌ وضوح الشمس، إلى درجة أنني عندما أعدت طباعتهـا لإنتاج طبعة شعبية منها لم توجـد جملةٌ واحدة في المسرحية بأكملها استدعـت أن تُشرَح ثانية، إذ تُرجمت اللغة الإليزابيثية[3] إلى لغـة ذات كلمات ألمانية جليـة ومعاصرة». وهذا يسهل على القارئ والمشاهـد الألماني فهم أعمال شكسبير فهمـاً أوسعَ من «فهم اللندنيين الذين لا خيار لهم سوى قراءة أعماله ومشاهدتها باللغة الأصلية»، فولّدت الموهبـة الشعريـة لدى شليغل بذلك عملاً فنياً يمكن عدُّه -بالرغم مـن وفائه للنَّص الأصلي- عملاً أصلياً مستقـلاً بذاته. لم يتصف شليغل بالتشـدُّد؛ فقد كان شاعراً قادراً على توظيـف قدراته الخيالية بحرّية، وكان في الوقت نفسه منفتحاً على تقبُّل الكاتب الإنكليزي كمعلم له.

لا بـدَّ من التّنويـه إلى أنَّ شليغل كان تلميـذَ الشاعر القديرِ غوتـه (Goethe)، وممثلَ حركة أدبية مهمَّة: الرومانسية[4] (Romanticism). واقتدى الرومانسيون بشكسبير، بفضلِ سمة العالمية الموجودة في محتـوى أعماله وصيغتهـا على حدٍّ سواء. وكان الوقت حينها مثاليّاً لترجمـة سائر أعمال شكسبير إلى اللغـة الألمانيـة، وما كان لمترجم أن يأخذ هذه المهمة على عاتقه أكـثر كفاءة من شليغل، فكان عمله بمثابة تعاونٍ بين إغناء غوته اللغة الألمانية، واهتمام الرومانسيين بالمؤلف الإنكليزي، وموهبة شليغل في الترجمة، ففتنـت ترجمـة شليغل-تيك العقول الألمانيـة بشدة، وأشبعت رغباتها عبر ترجمـة لا غالب لها حتى الآن. وكثيرٌ ممن عزموا على ترجمة أعمال شكسبير إلى الألمانية إما استخدموا هذه الترجمة «القياسية» كبدايةٍ لهم، أو اكتفوا بتطوير ترجمة تيك.[5]

---

2) *The British Academy Third Annual Shakespeare Lecture* (London, 1913), p. 11.

3) اللغة التي كان يتحدث بها سكان إنكلترا بين عامي 1500م و1750م. تعود تسميتها بهذا الاسم إلى بداية انتشارها الواسع أثناء حكم الملكة إليزابيث في إنكلترا. (م)

4) الرومانسـية: حركة أدبية وفكرية نشـأت في أوروبا في نهاية القرن 18 وبداية القرن 19. صبّت جلّ تركيزها في المشاعر الإنسانيّة، والفرديّة، والخيال، واكتساب الإلهام الأدبيّ من الطبيعة وتقدير جمالها. (م)

5) See Friedrich Gundolf preface to his edition of Shakespeare in deutscher Sprache (Berlin, 1920), 1, 5-7.

يشتهـر الشاعـر الأمريكي بايـارد تايلـور (Bayard Taylor) اليـوم بترجمتـه لمسرحية **فاوست** (*Faust*) تأليـف غوتـه، أكثر من شهرته بمؤلّفاتـه الخاصة؛ إذ تولى هذا الشاعر –الـذي كان من أتباع الشاعـر الألمـاني غوته– العبء الثقيل في ترجمـة جزأيّ **فاوسـت** إلى اللغة الإنكليزيـة، وكان أول أمريكي ممن حاولوا ترجمة الجزء الثاني منها. ولكي يوفي العمل الأصلي حقه انغمس في قراءة أسرار الميثولوجيا الإغريقية، ودرس نظريات جيولوجية معينة، ووسّع عملية بحثه لتتضمن النسخ العالمية للمسرحية وكتابات النقاد التي تناولتها. وعلى الرغم من فهمه العميق لطبيعة ارتباط الجزأين أحدهما بالآخر، رَاقَ له الجزء الثـاني أكثر مـن الأول؛ «لغناه ووضوحه وتنوُّع الصيـغ الإيقاعية وجمالها الذي لا ينضـب».[6] كان تايلور يؤمـن بمبـدأ الوفاء الخالص لمحتـوى العمل الأدبي الأصلي مثـل شليغل، وبإعادة إنتـاج الصيغ الشعرية، لاسيّمـا إعادة إنتاج الإيقاع والقافية بأكثر كفاءة ممكنة. كما كان تايلور –بصفته شاعراً مستقلاً– عازماً على دمج قدراته الشعرية في مسرحية معلّمه، فأنتج ترجمةً قياسية حملت اسمه بعد مماته، وعُدَّت إنجازاً أدبياً عظيماً خلال فترة نشرها؛ بل وأصبحت نموذجاً لترجمات مستقبلية عدّة لمسرحية **فاوست**.

ارتأت آنا سوانويك (Anna Swanwick) ضرورة مراجعة ترجمتها الأولى لمسرحية **فاوست**، وتحسينها عـبر تقديم قوافٍ أنثويـة.[7] [8] كما نسب الأستاذ الجامعي فان ديـر سميسن (Van der Smissen) في مقدمـة ترجمتـه مديونيته إلى آنا سوانويك وتايلور بايارد "لاقتراحهما قافيـة معينة، أو إعادة صياغة جملة مـا، أو اقـتراح منفذ من طريـقٍ مسدودةٍ ميؤوسٍ منهـا."[9] واحتذى فان دير سميسن منهـج تايلور في نواحٍ عدة، ووافقه بطبيعة العقبات التي يبرزها فنُّ الترجمة، وآمن – كما آمن تايلور– بضرورة إعادة إنتاج النص الأصلـي من ناحيتي: المحتوى والصيغة، وذلك «بوفاءٍ خالصٍ للمحتـوى، والإيقاع، والبحر الشعري، والقافية قدر الإمكان عند الترجمة من لغةٍ إلى أخرى، ضمن حدودٍ ذات خطوطٍ رفيعة ترسمها الأبيات الشعرية.»[10] كما تبنى جورج ماديسون بريست (George Madison Priest) مبدأ تايلور عند ترجمته الكاملة لمسرحية **فاوست**، فحافظ على شكل القافية والبحر الشعري للمسرحية. وانطلاقاً من إيمانه باستحالة تحسين أسلوب غوتـه، حدد هدفه بالالتزام بمبدأ «لا للتحريـف، ولا للحذف، والأهم لا للإضافة.»[11] كما يمكن رصد إلهام تايلور في ترجمة آليس رافاييل (Alice Raphael) لمسرحية **فاوست** عام 1930؛ فبعد اعتمادها في البداية أبياتاً شعرية حرة تفتقر للقافية، اقتضى فهمها العميق لهذه التُّحفة الأدبية فيما بعد ضرورة الالتزام بالقافية

---

6) *Faust* II (Boston and New York, 1871), v. vi.

7) قافيتـان متبوعتـان ببعضهما، وهما كلمتان تتألف كلٌّ منهما من مقطعين صوتيين: يكون المقطع الصوتي الأول منها غير مشـدّد، بينما يكون المقطع الصوتي الثاني منها مشـدداً، بعكس القوافي الذكورية التي يُشـدَّد فيها المقطع الصوتي الأول منها فقط. (م)

8) *Faust* (New York: H. M. Caldwell, n.d.), p. 4.

9) W. H. Van der Smissen, *Goethe's Faust: Done into English Verse in the Original Metres with Commentary and Notes* (London, 1926), p. xviii.

10) *Ibid*., p. xiii.

11) *Faust* (New York, 1941), p. iv.

واستخدام البحر الشعري الذي اتّبعه غوته. وأشارت في مقدمة ترجمتها المحسَّنة عام 1955[12] أنها «تعلمت كيفيـة الالتـزام بالقواعد التي أسسها بايارد تايلور، التي تنطبق علـى أي زمانٍ كان»، بما فيها عدم إضافة أو حـذف أي شـيء، واتباع «أشدّ المناهـج صرامةً... عند ترجمـة المعاني الأساسية للكلمـات»، واعتماد البحور الشعريـة الأصلية مـا أمكن، إلّا أنها تقترح في الوقت ذاته فكَّ قيود تايلور، عبر إنتاج «ترجمة تلبي رغبات كلٍ من القارئ والمشاهد المعاصرَين على حدٍ سواء».

ومثلمـا تتسـم ترجمـات شليغل لمؤلّفـات شكسبـير بخصائصَ رومانسيـة مبالغٍ بها مـن وجهة نظر بعض القراء الألمان المعاصريـن، نرى في الجهة المقابلة كثرة استخدام التعبيرات الاصطلاحية والبلاغية الفيكتورية في ترجمة تايلور لمسرحية **فاوست** من وجهة نظر القراء الأمريكيين المعاصرين؛ لكن على الرغم من ذلك فقد أدى كلاهما خدمةً لا تُقدَّر بثمن تجاه أبناء وطنهما عبر تعريفهم إلى شخصيةٍ أدبية أجنبية قديـرة، وما زالـت ترجماتهما حيةً تُرزق إلى يومنا هذا، على الرغم مـن اقتصار ترجمة تايلور خصوصاً على كونها إلهاماً يشجّع ترجمات مستقبلية في ظل العلم الحديث والاكتشافات الجديدة.

كمـا تربّعـت ترجماتٍ عدّة على عرش الأبدية في إنكلـترا أيضاً، وألهمت كثيرين علـى مر العصور، فبجانـب الترجمـة الرسمية **للكتـاب المقدس** (*Bible*) لا بدَّ من ذكر ترجمـة تشابمان (Chapman) لقصائد هوميروس (Homer)، وترجمة بوب (Pope) للقصيدة الملحمية **الإلياذة** (*Iliad*)، وترجمات درايـدن (Dryden) للشاعر الرومـاني فيرجيل (Virgil)، وترجمـة إدوارد فيتزجيرالد (Edward Fitzgerald) **لرباعيـات الخيّـام** (*Rubaiyat*) في القرن 19. وهذا العمل الأخير خاصةً ملفتٌ للنظر؛ إذ وُجهـت أنظـار الشعب الإنكليزي إلى شاعرٍ فارسيٍّ غير مشهـور؛ وبذلك نال فيتزجيرالد مكانته المهمّة في تطوير الأدب الإنكليزي بهذه الترجمة تحديداً، وليس من خلال مؤلّفاته الأصلية. كما أدلى كاتبٌ برأيه قائلاً: "غالباً ما يقتبس كثيرون هذه الترجمة أكثر من اقتباس أيّ عملٍ أدبي آخر في الأدب الإنكليزي".[13] وكان محرر المجلة الأدبية **نورث أمريكان ريفيو** (*North American Review*) تشارلز إيليوت نورتن (Charles Eliot Norton) أول مـن لاحـظ مـدى جودة ترجمة فيتزجيرالد، مـن دون معرفةٍ مسبقة باسـم المترجـم، ومدح "النقل الشعري لروحٍ شعرية من لغةٍ إلى أخـرى، وتمثيل الأفكار والصور في العمل الأصلـي ضمـن صيغةٍ غير بعيدة من الصيغـة الأصلية؛ بل صيغة تكيّفت تكيّفاً مثاليـاً مع البيئة الزمانية، والمكانيـة، والعرفيـة، والفكرية التي تُرجمـت إليها"، ووصف ترجمة **الرباعيات** بأنهـا «عملٌ أنتجه شاعرٌ ألهمـه عملُ شاعرٍ آخر، فهـو ليس نسخة مكرّرة؛ وإنما إعادة إنتاج، وليس ترجمـةً؛ بل إعادة نشر الإلهام الشعـري»، واختتـم قوله: «ربما لا وجود لعمـلٍ في نطاق الترجمات الإنكليزية ومجـال إعادة إنتاج قصائد الشرق يستحق مقارنته مع هذا الكتاب الصغير من ناحية قيمته كشعرٍ إنكليزي مستقلٍ بذاته».[14]

لم يكـترث فيتزجيرالد بالمعضـلات الفلسفية أو الدينية كثيراً، إلّا أنه عـثر في هذه المقاطع الشعرية

12) *Faust: Part I* ("Rinehart Editions," 75-New York, 1955), p. XXXV.
13) Alfred McKinley Terhune, *The Life of Edward FitzGerald* (New Haven, 1947), p. 223.
14) *North American Review*, CIX (Oct. 1869), 575-76.

الإيبغرامية[15] للشاعر الفارسي على إجابات تتعلق بمشاعره الشكوكية الذاتية، وعن مسألة الحياة بعد الممات، وعن صعوبات الحياة المعاصرة. وأجمع العلماء في الفترة الأخيرة على أن معظم الرباعيات الشعريّة التي ترجمها فيتزجيرالد إما اتسمت بـ «إعادة صياغة ... وفية» أو كانت مقاطعَ شعرية «مركبة استُخرجت من عدة رباعيات أصلية»، وخلصوا أيضاً إلى أن الشاعر الإنكليزي فيتزجيرالد حذف معظم هذه الرباعيات في النسختين الأولى والثانية من كتابه؛ ذلك أنه لم يوجد لها أثرٌ في الأبيات الشعرية الأصلية.[16] اختار فيتزجيرالد بعض المقاطع الشعرية لعمر الخيّام، ثمّ جمعها وفق ترتيب محدّد، فأنتج صيغةً معينة اتسمت بها ترجمته. وعلى الرغم من اعتقاد بعض النقّاد أن ذلك نتج عنه إنشاء جوّ مختلف عن الجوِ الأصلي، فلا يسوّغ ذلك القول إن **الرباعيات** ليست سوى «قصيدة إنكليزية ذات دلالات فارسية»؛[17] لكن مهما كانت التغييرات التي أحدثها فيتزجيرالد في أثناء ترجمة الرباعيات من اللغة الفارسية إلى الإنكليزية، ومهما كان المنهج الذي اتّبعه في نقل أفكار الشاعر المشرقي ومشاعره، تظل الحقيقة جليةً في نجاح فيتزجيرالد بالتعريف بهذا العمل، ليس فقط على نطاق إنكلترا؛ وإنما على نطاق العالم الغربي كله.

تتجلى في الاختيار العشوائي لهؤلاء الشعراء الثلاثة الذين ذُكروا آنفاً – شليغل، وتايلور، وفيتزجيرالد– تشابهات تثير الاهتمام؛ ففي قصة كلٍّ منهم حاول شاعرٌ ما ترجمة عمل شاعرٍ آخر، ونجح نجاحاً مبهراً، وأمسوا، ثلاثتهم، شخصيات مشهورة في الأدب العالمي بفضل ترجماتهم أكثر من كتاباتهم الأصلية، وبذلوا جهوداً دؤوبة في عملية البحث التي سبقت ترجماتهم للأعمال الأدبية والتعديلات التي لحقت بها. فبينما ترجم الأولان –شليغل وتايلور– مؤلّفات اثنين من عظماء الأدب العالمي، جذب فيتزجيرالد أنظار شعبه نحو كاتبٍ شرقي قليل الشهرة، وأثبت دور المترجم الفعّال في رسم أفقٍ جديدة تحت سماء الأدب العالمي. ولا تعدُّ هذه الأمثلة استثنائية بأي شكلٍ من الأشكال؛ فقد ازدهرت الترجمة في عصورٍ عدةٍ عامرة عاشها الأدب؛ فعلى سبيل المثال هنالك اتفاقٌ سائد حول كون العصر الإليزابيثي «أول عصر مجيد تشهده الترجمة في إنكلترا».[18] وينسب الكثيرون فضل مكانتهم المتجذّرة في الأدب العالمي إلى الشهرة العالمية التي اكتسبوها بفضل ترجماتهم، مكانةٌ ذات ثباتٍ تفوق الثبات الهش لأعمالهم الأدبية الخاصة أحياناً؛ مثل سمعة هاينه (Heine) الأجنبية التي جعلته يحافظ على احترام الجمهور الألماني، وإن على مضض في بعض الأحيان. كما يعود فضل المكانة الأدبية الرفيعة للشاعر والكاتب الأمريكي إدغار آلان بو (Edgar Allan Poe) إلى سمعته الأجنبية المُسلَّم بها في الدول الأخرى.

لا شك أن بعض البلدان اعتمدت أكثر من غيرها على الترجمة، ولربَّما من المحقِّ القول: إن «اللغة الألمانية

---

15) إيبغرام: قصيدةٌ قصيرة تطرح فكرةً واحدة معينة، غالباً ما تكون فكرةً ساخرة، وتنتهي بخاتمةٍ حاذقة ومبتكرة. (م)

16 Terhune, *Life of FitzGerald*, p. 222.

17) George Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literature* (Cambridge, England, 1941), p. 724.

18) Theodore Savory, *The Art of Translation* (London: Cape, 1957), p. 39. See also F. O. Matthiessen, *Translation, an Elizabethan Art* (Cambridge, Mass., 1931).

لغـةٌ يسهـل الترجمة إليها... بوفاء ونجاح أكثر من أي لغة أخرى»،[19] وإن «ألمانيا هي أكثر البلدان إسهاماً في الترجمـة في العـالم،»[20] إلّا أنّ عدداً كبيراً من البلدان تفوقـت فيها شعبية روايات كوبر (Cooper)، وسكـوت (Scott)، وديكنز (Dickens) مثلاً، على شعبية الروايات الخيالية المحلية آنذاك، كما أوشكت روايـات بلـزاك (Balzac) وزولا (Zola) أن تنتشر انتشار النار في الهشيم في العالم الغربي "الحديث" بداية صدورها إلى درجة أنها جعلت عدد الروايات الخيالية العالمية المنتَجة محلياً يزداد ازدياداً مفرطاً في كثـير من البلدان. إضافةً إلى ذلك تمكّنت شهرة إبسن (Ibsen) في ألمانيا وأوروبا من إسكات كارهيه من شعبه. ولمن تُنسب الشعبية العالمية للكتّاب الإسكندنافيين أمثال ستريندبيرغ (Strindberg)، وجاكوبسن (Jacobsen)، ولوغيلـوف (Lagerlöf)، وأنـزت (Undset)، وهامسـن (Hamsun)، سـوى إلى موهبتهم في الترجمة؟ كما تُعدُّ شهادة الروائيين الروسيين المبجّلين خصوصاً دليلاً على ما سبق؛ فقد تفوّق تورغنيـف (Turgenev)، وتولستـوي (Tolstoy)، وصـولاً إلى دوستويفسكـي (Dostoevsky) على روائيين أصليين من دولٍ أخرى من رواد الأدب، وذلك قبل انتشار اللغة الروسية بفترة طويلة.

لم يحـرم القـرن العشـرون نفسه مـن المشاركة في هذا التيـار؛ إذ قال أحد المخضرمـين الفرنسيين في الترجمـة: "إن القـرن العشرين عصر الترجمة بامتياز"؛[21] فقـد تجاوزت الترجمة في فرنسا -ذات السمعة السيئة باكتفائها بمؤلّفاتها الأدبية الخاصة-نسبة 10% من إجمالي الإنتاجات الأدبية المنشورة. وليس من نافل القول والتأكيد إن «العالم الحديث، اليوم، يبدو كأنه آلة ترجمة هائلة».[22] وما زالت أهمية دور المترجم بتزايد مستمر، لا سيّما أنه يسهم إسهاماً كبيراً في خلق عالم موحّد حقيقي.

لا بـدَّ مـن الاعتراف، أيضـاً، بأن عمل المترجم قـد يسبب أضـراراً جمّة في نواحٍ عـدة؛ فقد يخطئ باختيـار الأعمال الأدبية، ويغضُّ بصـره -سواء عمداً أم جهلاً-عن إنجـازات أدبية معينة تستحق شهرةً أوسع، ويمكن أن يعمد إلى ترجمة ما شاع انتشاره وعظُمت شهرته في زمانه عند اختيار مشاريعه القادمة. كما طُرحت آراء كثيرة بلا هوادة حول أن المؤلّفات الأدبية العظيمة تخطف أنظار القرّاء الأجانب بطريقتها الخاصـة؛ لكن المؤكـد أن وجهة النظر المتفائلة هذه لا تنطبق على الأدبيـات ذات اللغات الأقل انتشاراً، أو تلك التي تنتمي إلى بلدانٍ ذات أهمية ثقافية وسياسية أدنى من غيرها. كما تؤدي الحواجز الأيديولوجية، والسياسيـة، والاقتصاديـة، والعنصرية العرقيـة بأشكالها المختلفة دوراً في التدخـل بعمل المترجم، الذي ينبغي -كأولوية قصوى- أن يقدّم لأبناء وطنه أعظم المؤلّفات الأدبية المكتوبة باللغات الأجنبية.

ثمـة أيضاً الضرر الذي قد ينجـم عن الترجمة التي تشوه الأعمال الأدبيـة، ليصبح المترجم مسؤولاً عن تقديم فكرة، أو وجهة نظر، أو جوّ عام لم ينطق به الكاتب الأصلي؛ فعلى سبيل المثال أطلق على الكاتب الفرنسي رابليه (Rabelais) في الدول المتحدّثة باللغة الإنكليزية "فيلسوفٌ عاشقٌ للخمر، شره، يضحك ساخـراً مـن سفاهـة البشر ومن عبثية الحيـاة؛"[23] فهذا ما نجم عـن ترجمة السـير توماس أوركارت

19) Savory, *Art of Translation*, p. 101.
20) Edmond Cary, *La Traduction dans le monde moderne* (Geneva, 1956), p. 185.
21) *Ibid*., p. 165.
22) *Ibid*, p. 62.
23) Samuel Putnam, *The Portable Rabelais* (New York, 1946), p. 5.

(Sir Thomas Urquhart)؛ إذ أدخل نزعةً شكوكيةً محبَّبة"، وقدّم تعبيراتٍ إيحائية لا وجود لها في النّص الأصلي، فأنتج وفق ما وصفه ساموِيل بوتنام (Samuel Putnam): "تفسيراً مضللاً، ومشوَّهاً، ومقـززاً لمؤلّفـات رابليـه". كما ساعد أسلـوب أوركارت المعقد الـذي ينتمي إلى القـرن 17 على دفن أثر كتابـات رابليـه الأصلية، التي كانت الأكـثر مبيعاً، والتي استمتـع بها "المتعلمون وغـير المتعلّمين على حدٍّ سـواء آنذاك"، والتي اتسمت بتركيبة لغوية "قصيرة، وبسيطة، ومباشرة سائدة". ويعد أسلوب المترجم الإنكليـزي أوركارت السبـب وراء حرمـان القرّاء من الاستمتاع بقـراءة مؤلّفات رابليـه -على الرغم من اكتسابها بالمقابل "إعجاباً لدى قلّة مختارة"؛[24] فأنشأ سمعةً عامة، النص الأصلي منها براء.

وعلـى الرغـم من أن المترجم في المثال السابق لم يشوّه العمل الأصلي عمداً، فهنالك أمثلةٌ وفيرة على إدراك المترجـم التـام بما يُقدِم عليـه؛ فحينما طُرحت النسخة الألمانية مـن المسرحية الحربية الأمريكية **مـا ثمـن المجـد؟** (*What Glory Price?*) - عنـوانٌ تُرجـم إلى: **المتنافسـون** (*Rivalen*) في اللغـة الألمانيـة- من تأليف ماكسويـل أندرسون (Maxwell Anderson) ولورنـس ستولينغز (Laurence Stallings) في برلـين عـام 1929 لم تحافـظ على وجهة النظر الأمريكية حسب مـا قاله معظم النقاد؛ بـل أضحت مسرحيةً جعلت مـن الحبكة الأمريكية وسيلةً لكارل زوكمايـر (Carl Zuckmayer) للبوح بأفكاره المعارضة لفكرة التسلّط العسكري،[25] وللتعبير عن أفكاره حول «ما وراء خطوط الجبهة»، ولطرح مفهومه الخاص حول ما يجري في الخطوط الأمامية الحربية، ولتصوير الشخصيات الفرنسية واليهودية حسـب مـا اقتضت بـه نزعاته؛ فخيب آمـال الكاتبَين المسرحيَـين بتقديم وجهة نظـره الشخصية في هذه المسرحيـة الحربية الأمريكية. وما يثـير الدهشة عدم تلقي هذه الترجمة النجـاح الذي حقّقته المسرحية الحربية البريطانية **نهاية رحلة** (*Journey's End*) في ألمانيا خلال الفترة الزمنية نفسها؛ إذ تُرجمت هذه المسرحية بوفاءٍ وإخلاص. ولربما يمكننا التخمين هنا أن الجمهور الألماني لم يجد شيئاً في المسرحية الأمريكية لم تسرده المسرحيات الحربية الألمانية الخاصة به فيما سبق.[26]

وغالبـاً مـا نهج المترجمـون في الماضي نهج الحـذف من عملٍ أدبـي أو الإضافة إليه مـن دون تمييز هـذا عـن ذاك، بما يتماشى مـع تعصّبهم الديني، أو بسبـب انصعاقهم وخجلهم ممـا أوردته النصوص مـن كلمات فاحشة وفاجرة؛ فكان بيـتر موتيو (Peter Motteux) مسيحيـاً بروتستانتياً متعصّباً حين استكمـل ترجمة مؤلّفات رابليه التي بدأها توماس أوركارت؛ إذ أظهر جانبه المتحيز حينما حذف مقطعاً مهمّـاً يظهر الجانب المظلـم للكلفانيين[27] [28] في مسرحية **متعة الحياة**[29] (*Es Lebe das Leben*)

---

24) *Ibid.*, pp. 6-41.

25) الرغبة التي تبديها بعض الحكومات في امتلاك قوةٍ عسكرية تستخدمها لتقوية تسلّطها وسيادتها، ولتعزيز مصالحها الوطنية. (م)

26) Cf Pauline Steiner and Horst Frenz, "Anderson and Stalling's What Price Glory? And Carl Zuckmayer's Rivaten," *German Quarterly*, XX (Nov. 1947), 239-51.

27) الكلفانية: مذهبٌ مسيحي بروتستانتي. (م)

28) Cf. Putnam, *Portable Rabelais*, p. 10, note.

29) عنوان المسرحية باللغة الإنكليزية: *(The Joy of Living)* (م)

للكاتب سودرمان (Sudermann)، حين قال أحد النبلاء: "Wenn ich mit einer gesunden Kuhmaged Kinder zeugen dürfte"، [30] والتي تُرجمت إلى «If only I could marry a healthy dairymaid»، [31] وأظن أن المترجم هنا أشار إلى الزواج من عاملة ملبنة بوصفه خُلُقاً حسناً، إلّا أن ذلك لم يُظهر التعصب الطبقي للنبلاء في الجملة الأصلية. [32]

انخفض معدل هذه التحريفات الناتجة عن دوافع دينية وأخلاقية خلال السنوات الأخيرة نسبياً، إلّا أن التاريخ شهد حالات تشويه عديدة نابعة من اعتبارات سياسية أيضاً خلال العقود القليلة الماضية، ولن أشير هنا سوى إلى الترجمات الروسية لمسرحيتي **أطفال الله جميعاً ذوو أجنحة** (*All God's Chillun Got Wings*) و**القرد كثيف الشعر** (*The Hairy Ape*)؛ إذ أُدرج فيهما تغييراتٌ معينة لتناسب التفكير الشيوعي السائد داخل الاتحاد السوفييتي، فصبّت ترجمة المسرحية الأولى تركيزها في الآثار العنصرية والاقتصادية على حساب الآثار العاطفية، بينما ألقت المسرحية الثانية – **القرد كثيف الشعر** – اللوم على افتقار يانك [33] (Yank) للعمل الجماعي المنسّق، بدلاً من لوم هيجانه الداخلي بوصفه السبب وراء سقوطه، [34] ومما لا شك فيه أن هذا النوع من التعديل أو «التحسين» يكاد أن يكون مسوَّغاً.

علاوةً على ذلك، لا يجوز تقبل الترجمات الخاطئة الناجمة إما عن الجهل باللغة الأجنبية أو عن اللامبالاة؛ إذ عانت ترجمة ميرفن سافل (Mervyn Savill) الحديثة لرواية **لعبة الخرزة الزجاجية** (*Das Glassperlenspiel*) – والذي تُرجم اسمها إلى (*Magiser Ludi*) [35] – من تأليف هيرمان هيسه (Herrmann Hesse) من أخطاء لا تُحصى، إلى درجة التشويه التام لمعنى الجملة أو الفكرة من حين إلى آخر؛ فعلى سبيل المثال نُوقشت العلاقة بين لعبة الخرزة والدِّين في أواخر الفصل الأول، وروى لنا هيسه تشابه هذه اللعبة بأداء صلاة دينية إلى حد كبير، فقال: "während es sich jeder eigenen Theologie enthielt"، [36] وهو عكس ما روته الجملة في الترجمة تماماً التي قالت: «it contained its own theology». [37] وعلى أي مترجم يجب أن يدرك أن كلمة (eine Spielsparche) " تعني (language game) [38] وليس «a game of speech». [39] [40]

كما أظهر زوكماير في ترجمته لمسرحية: **ما ثمن المجد؟** جهله باللغة الإنكليزية الأمريكية العامية

---

30) "أتمنى لو أمكنني إنجاب أطفالٍ من حلّابة بقر جذّابة". (م)

31) "أتمنى لو أمكنني الزواج من عاملة ملبنة جذّابة". (م)

32) Hermann Sudermann, *The Joy of Living* (New York, 1902), p. 56.

33) الشخصية الرئيسة في المسرحية. (م)

34) See my article on "Eugene O'Neill in Russia," *Poet Lore*, XLIX (Autumn, 1943), 242-47.

35) خبير اللعبة. (م)

36) "بينما تبتعد[اللعبة]عن تصنيف نفسها كعقيدةٍ دينية". (م)

37) "تضمّنت [اللعبة] عقيدةً دينية خاصة بها". (م)

38) "لعبة اللغة". (م)

39) "لعبة الخطاب". (م)

40) Cf. Douglas Bub review in *Yearbook of Comparative and General Literature*, III (1954), 99-101.

عندما ترجم جملة (parks his dogs in Flagg's bed)[41] ترجمةً حرفية إلى (lässt seine Hunde in Flaggs Bett liegen)[42] بدلاً من أن يدرك أن كلمة (dogs)[43] تعني (feet)[44] في اللغة العامية. ويُعَد الأمر مضحكاً في المثال الفائت؛ لكن يمكن أن تنشأ عواقب وخيمة بسبب سوء الترجمة في بعض الأحيان؛ فبدلاً من أن تقرّب الترجمة بين بلدين يمكن للترجمة الخاطئة أن تُحدث أثراً عكسياً: أن تلحق الضرر بالعلاقة بينهما. ومن الناحية الجمالية فقد تسيء الترجمة الخاطئة أو الرديئة إلى سمعة الكاتب الأصلي، وقد تشوّه سمعته وسمعة بلده؛ فكما قال الكاتب الأمريكي جلبرت هاييت (Gilbert Highet): "إن تأليف كتابٍ بلغةٍ سيئة ليس سوى خطأٍ فادح، أما ترجمة كتاب رائع ترجمةً سيئة فهو جريمة".[45]

ومن نافل القول إن الضرر الحقيقي في الترجمة لا يقبع في الجهل أو الافتقار إلى الكفاءة، ولا يقبع في المترجم بقدر ما يقبع في الترجمة ذاتها؛ إذ تحدّث مخضرمو الترجمة وفقهاؤها بوضوح عن صعوبة مجال عملهم. وقال القديس جيروم (St. Jerome) صاحب الترجمة اللاتينية للكتاب المقدّس التي سماها **فولغيت** (*Vulgate*)، والتي أقبل عليها كثيرون أكثر من أي كتاب آخر في العالم: «ليست الترجمة نقلاً للكلمات؛ بل نقلاً للمعنى»، مشيراً إلى مبدأ الابتعاد عن الحرفية الذي اعتُمد في الترجمات المهمّة. وحين قال مارتن لوثر (Martin Luther)، وهو واحدٌ من المترجمين الأكثر مهارة على الإطلاق، إنه «يجدر بالمترجم ... اعتماد اللغة التي ينطق بها عامة الشعب»، فقد وضع مبدأً استدلَّ به مترجمون كثيرون في كل أرجاء العالم، وركزوا هدفهم عليه: وهو اعتماد اللغة الحيّة الشائعة المعاصرة. وبرز عن هذين المبدأين مشكلاتٌ أخرى أكثر من الحلول. ودوماً كانت تُطرَح الأسئلة الجوهرية حول الآتي: إلى أيِّ مدى ينبغي أن تبتعد الترجمة الجيدة عن الحرفية؟ وإلى أي مدى يمكن اعتماد الترجمة على اللغة الدارجة؟ أجابت العصور عن هذه الأسئلة أجوبةً مختلفة؛ لكن ما يهمُّنا من هذه الإجابات تلك التي تنتمي إلى عصرنا الحالي.

ومنذ أن تسارعت وتيرة ترجمة المؤلّفات الأدبية الكلاسيكية إلى اللغة الإنكليزية – سواء البريطانية أو الأمريكية– في السنوات الأخيرة من الملائم أن نطّلع على تعليقات المترجمين المعاصرين حول المشكلات التي تواجهها الترجمة إلى الإنكليزية. ومن حسن الحظ اضطرار بعض هؤلاء المترجمين إلى تسويغ اختياراتهم في الترجمة، فنشأت أعدادٌ هائلة من الكتابات بالغة الأهمية. لنطّلع الآن على المبادئ العديدة التي التزمت بها أكثر الترجمات شيوعاً في الوقت الحاضر–معظمها ترجمات جامعية، أو شعبية، أو طبعات شعبية منها– كما أن المدى الواسع الذي تخلّلت فيه الترجمات إلى الجامعات والصيدليات تعد ظاهرةً مهمة جداً عمّت الحياة الثقافية المعاصرة.

41) "مدَّد قدميه على سرير فلاغ (Flagg)". (م)
42) "ألقى بكلابه على سرير فلاغ". (م)
43) "كلاب". (م)
44) "قدمان". (م)
45) *New York Times Book Review*, Nov. 19, 1950, p. 45.

يوجـد اتفاقٌ واسع في أوسـاط الترجمة بشأن ترجمة الشعر شعـراً، إلّا أن هذا الاتفاق يضمحلُّ عند مسألـة استخـدام الصيغة الشعريـة، وصيغة القافية، ومـا إلى ذلك، نفسها عند الترجمـة. وعبّرت إدنا سنـت فينسنت ميـلاي (Edna St. Vincent Millay) في مقدمة ترجمـات جورج ديلون (George Dillon) وترجماتها الخاصة لمؤلفات بودلير[46] (Baudelaire) عن رأيها بوجوب استخدامها نفسها، مشـيرةً إلى أن الشـكل العام للقصيدة ذو أهمية بالغة لدى معظم الشعراء، فتقول: "يولي معظم الشعراء أهميـةً للخصائص الفيزيائيـة (الشكلية) لقصائدهم، وللإيقاع، والقافيـة، والموسيقا الشعرية، وشكلها علـى الورقـة بقدر ما يولـون أهميةً للمحتوى الـذي يرغبون بالتعبير عنـه، وربما أهم بأشـواطٍ مضاعفة بالنسبة لشعراءٍ آخرين"؛ لذلك تشعر أنه ليس من العدل ترجمة قصائد شاعرٍ أجنبي إلى بحرٍ شعري أو صيغةٍ شعرية مختلفة، لسببٍ يقتصر على أُلفة هذه الصيغة بالتحديد للمترجم أكثر من غيرها.

وفي السيـاق نفسـه اتجهـت دوروثـي سايـرز (Dorothy Sayers) إلى اختيـار القافيـة الأصلية المسمّـاة تيرزا ريمـا (terza rima)[47] في أثنـاء ترجمتها لكتاب دانتـي (Dante)، بغض النظر عن بعض الاعتراضات باعتمادها؛ ذلك لأنها ارتأت أن الأبيات الشعرية غير المقفّاة، "التي تتصف بالجاذبية الخادعـة لاعتمـاد الحرفية علـى حساب الأبيـات، ذات أفضلية أقل مـن النثر، وعلى الرغـم من سهولة كتابتهـا كتابةً سيئـة، فكتابتها بكتابةٍ ماهرة أمرٌ صعبٌ للغاية». وخطـت سايرز على خُطا موريس هيوليت (Maurice Hewlett) وحجتـه: عدم توفر سـوى خيارين أمام مترجم كتاب دانتي: إما اختيار "تيرزا ريما أو لا شيء آخر".[48]

لم يتّبـع جـون تشاردي (John Ciardi) شكل القافية المعقدة في كتاب دانتي، بعكس المثال السابق؛ لأنـه ارتأى أن قدرته على المحافظـة إما على القافية أو "نبرة اللغة؛ لكن ليس كلاهما"، وبنى حجّته على أساس ضعف مرونة اللغة الإنكليزية في إنشاء القوافي أمام مرونة اللغة الإيطالية، وأنه "لا بدَّ من أن تُقلب اللغـة، وتُشـوّه، وتُحشر، ويصعب نطقها لضبط قافية البيت الثالث الـذي يبتلع الأخضر واليابس". بينما هجـر تشـاردي قافية تيرزا ريما، واستخدم قوافيَ "ضعيفة" بغية عـدم إدراج "قافية معينة" قسراً على حساب طبيعة القصيدة، حافظ على القافية في البيت الأول والثالث في كل ثلاثية.[49]

مـن زاويـة أخـرى لم يـتردد رولـف همفريـز (Rolfe Humphries) في أثناء ترجمتـه قصيدة **الإنيـادة** (*Aeneid*) في تغيـير البحـر الشعري الذي استخدمـه مؤلف القصيدة فرجيـل، مسوّغاً ذلك بـأن البحر الخماسي التفعيـلات (Iambic pentameter) "أكثر الوسائل ملائمةً" ليحلّ محل البحر

---

46) *Flowers of Evil* (New York, 1936), p. vii. Cf. Jackson Matthews' opinion on this point in *On Translation*, ed. R. A. Brower (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1959), p. 68.

47) تيرزا ريما: صيغةٌ شعرية مقفّاة تتألف من ثلاثيات، وهي مقاطعٌ شعرية من ثلاثة أبيات. ينتهي البيت الأول والثالث للثلاثية الواحدة بالقافية نفسها، بينما تُرسي نهاية البيت الثاني قافية البيت الأول والثالث من الثلاثية التي تتبعها. (م)

48) *Dante. The Divine Comedy. I: Hell* ("Penguin Classics," L 6 -- Harmondsworth, Middlesex, 1954), p.56 .

49) *Dante. Inferno.* ("Mentor Book," MD113 -- New York, 1959), translator's note.

السداسي التفعيلات (Hexameter) اللاتيني.[50] كما لم يولِ سي. داي لويس (C. Day Lewis) البحر الشعري والصيغة الشعرية اهتماماً جمّاً عند ترجمته القصيدة نفسها، ما دامت القصيدة الملحمية مترجمةً إلى أبيات شعرية؛ إذ سيقترب المترجم من إيفاء النص الأصلي حقه وفق رأيه.[51]

وصبّ ثيودور هاورد بانكس (Theodore Howard Banks) تركيزه في أثناء ترجمة **مسرحيات طيبة** (*The Theban Plays*)[52] من تأليف سوفوكليس (Sophocles) في ترجمة "التعبيرات اللغوية والإيقاعات إلى اللغة المنطوقة بدلاً من تلك المكتوبة"،[53] وترجم معظم الحوارات إلى لغة غير مقفّاة، إلّا أنه استخدم «الزوج البيتي البطولي»،[54] والرباعيات البطولية،[55] والمقاطع الشعرية ذات القافية غير المنتظمة»، ليشير إلى تغيُّرِ البحر الشعري في النص الأصلي.

من ناحية أخرى ترجم أجزاء الجوقة وبعض المقاطع الغنائية في الحوار إلى مقاطع شعرية زوجية مقفّاة، يقول بانكس واصفاً الجوقة: «تتميز الجوقة عن الحوار في ناحيتين: أنها قصائد غنائية لا تتحدث فيها الشخصيات بقدر ما تغني، فمفرداتها غنيّة وواضحة. كما أن ترجمة الجوقة أقل قرباً من النص الأصلي بالضرورة؛ فلا بدَّ لأفكارها أن تُعاد صياغتها أو تتوسع لإبراز قوافٍ معينة. في الجهة المقابلة هنالك المقاطع الشعرية المقفّاة التي تتناقض مع الحوار، ومن شأن هذا التناقض إظهار أثر جمالي شبيه بذلك الإغريقي». حاول مترجم مسرحيات يوربيديس (Euripides) فيليب فيلاكوت (Philip Vellacott) أن "يترجم كل فكرة، وصورة، وعلاقة في كلمات الشاعر الأصلي بوفاء، بأيّ وسيلة ممكنة"؛[56] لكنه لم ينقل البحور الشعرية نفسها التي استخدمها يوربيديس؛ فينتقل مثلاً بين النثر والشعر لتوضيح الاختلاف بين الحوار والمقاطع الغنائية، وأشار إلى تبدل البحر الشعري الإغريقي عبر الانتقال من أبيات مقفّاة إلى أبيات غير مقفّاة. كما يُذكَر أيضاً إف كينشن سميث (F. Kinchen Smith) الذي ترجم الحوار نثراً في ترجمته المخصصة للمسرح من مسرحية أنتيغوني (Antigone) ظناً منه أن النثر أكثر وفاءً للنص الأصلي، وترجم مقاطع الجوقة الغنائية إلى أبيات شعرية غير مقفّاة.[57] وفي حين يوضح مترجما مسرحيتي **ألسيستس** (*Alcestis*) و**أنتغوني** دودلي فيتس (Dudley Fitts) وفيتزجيرالد هدفهما في فهم المعنى العاطفي والحسّي وترجمتهما بدقة بقدر ما أمكن في سائر حوارات المسرحيتين، فيرون عادةً أن "المكافئ الإنكليزي الأمثل هو الترجمة الحرفية التي تنقل التفاصيل والإيقاع الموجودين في التركيب

---

50) *The Aeneid of Virgil* (New York: Charles Scribner & Sons, 1951), p. xii.

51) *Aeneid* ("Doubleday Anchor Book," A 20 -- New York, 1952), p.8.

52) مجموعة من المسرحيات التي تقع أحداثها في مدينة طيبة: وهي **الملك أوديب** (*Oedipus the King*)، و**أوديب في كولونوس** (*Oedipus at Colonus*)، و**أنتيغوني** (*Antigone*). (م)

53) The Theban Plays (New York: Oxford University Press, 1956), p. xvi.

54) بيتان شعريان متتابعان ينتهيان بالقافية نفسها في القصيدة خماسية التفعيلات. (م)

55) مقاطعٌ شعرية من أربعة أبيات، يتسم البيت الأول والثالث منها بقافيةٍ معينة، بينما يتسم البيت الثاني والرابع بقافيةٍ أخرى. (م)

56) *Euripides. Alcestis and Other Plays* ("Penguin Classics," L 31 -- Harmondsworth, Middlesex, 1953), pp. 24-25.

57) *The Antigone of Sophocles* (New York: Oxford University Press, 1951), p. vii.

اللغوي الإغريقي"، إلّا أنهما لا يميلان نحو "ترجمة اللغة كلمة بكلمة، فهذا ضعفٌ في اللغة وأمرٌ خاطئ"؛ لذلك يشعران أن "إعادة الصياغة الحرة إلى حدٍّ ما" مسوّغة، للتمكن من "تعديل اللغة، وضغطها، وتوسيعها".[58]

يتفق معظم خبراء الترجمة على ضرورة الالتزام بالوفاء للنَّص الأصلي عند الترجمة؛ لكن معنى مفهوم الوفاء هذا يختلف من خبيرٍ إلى آخر؛ فاتفاقهم حول مفهوم الوفاء محصورٌ بالابتعاد عن الترجمة الحرفية. فيصرُّ العديد من المترجمين أمثال إدنا سنت فينسنت ميلاي ودوروثي سايرز على المحافظة على البحر الشعري الأصلي والصيغة الشعرية الأصلية كما أشرنا في السابق، بينما يرى بعض المترجمين الآخرين أن الترجمة إلى أيِّ صيغة شعرية أخرى تبدو الأنسب للنص الأصلي هي كافية ووافية. وعبّر همفريز عن محاولته في "الوفاء لمعنى القصيدة" حسب فهمه لها، وفي "صياغتها بأسلوبٍ إيقاعي" يؤثر في القارئ "مثلما أثّر" فيه هو، إلّا أن هذا لم يمنعه من فك قيودٍ عرقلت حريته؛ مثل إعادة تسلسل الكتابة، وحذف "أسماءٍ مهمة ودلالاتٍ قد تؤدي إلى انخفاضٍ حاد وتدريجي لاهتمام القارئ"، واستبدال "المعاني الخاصة بالعامة أو استبدال المعاني العامة بالخاصة".[59]

كما بيّن سوامي برابافاناندا (Swami Prabhavananda) وكريستوفر إيشروود (Christopher Isherwood) مترجما كتاب **أغنية الرب: باجافاد جيتا** (*The Song of God: Bhagavad-Gita*) أن ترجمتهما ليست إعادة صياغة، وأن الترجمة "التزمت باتبّاع النص الأصلي باستثناء بعض المقاطع القليلة الصعبة»، وفي الوقت نفسه اعترفا بشفافية أنهما أنتجا «ترجمةً لكتاب **جيتا** بأسلوبٍ متنوع، منه النثر ومنه الشعر»، من دون وجود مسوّغٍ محدد لمثل هذا الأسلوب في النّص الأصلي، وأن «الانتقال بين أسلوبٍ وآخر عشوائيٌّ تماماً».[60]

وعلّقت ميلاي تعليقاً ملفتاً للنظر في ظل الجهود الرامية نحو ترجمة الشعر الملحمي الإغريقي إلى نثرٍ إنكليزي في الفترة الأخيرة، فتقول: «إن ترجمة الشعر إلى نثر، مهما عَظُم الوفاء وأبدعت الكتابة في إعادة إنتاج الكلمات، هو خيانةٌ للشعر نفسه».[61] وأيّد مترجمو **الأوديسة** (*The Odyssey*) و. هـ. د. راوز (W. H. D. Rouse)، وي. في. ريو (E. V. Rieu)، وت. ي. لورنس (T. E. Lawrence) الكبار -أو أقلها أوحوا- أن النثر هو الوسيلة الأنسب لترجمة الشعر الملحمي الكلاسيكي، بما أن الرواية النثرية الحديثة ورثت مكانة الشعر الملحمي الذي كان سائداً في الأدب. ويرى راوز أنه ينبغي للمترجم التحدّث مثلما تحدث هوميروس: "بعفوية"؛ إذ يظن أن ترجمات هذه القصيدة "تزخر بالمشاعر والمحاولات الجاهدة في استخدام لغةٍ شعرية لم يصرّح بها هوميروس"، ويقول: "استخدمت كلمات هوميروس كما هي في الحوارات وفي معظم المقاطع السرديّة، وصحيحٌ أنّي حذفت بعضها، لكن إذا قرأت الكلمات الإغريقية بعيداً عن التحيّز فستلاحظ أنها كلماتٌ عفوية وبسيطة مثل كلماتي. ليس هنالك ما يدل على الزخرفة الشعرية في الكلمات، فهذه الكلمات

58) *Oedipus Cycle of Sophocles* ("Harvest Books," HB 8 -- New York, 1949), pp. 239-40.
59) *The Aeneid of Virgil*, p. xii.
60) *The Song of God: Bhagavad-Gita* ("Mentor Book," M 103-New York, 1951), pp. 10-11.
61) *Flowers of Evil*. p. vii.

هـي ذاتهـا التي يستخدمها عامة البشر في مثل هذه الحالات... بلغة إنكليزية بسيطة تبرز لك النبل والجمال اللذين تظهرهما الكلمات النبيلة والجميلة".[62] وعندما أراد راوز أن يُنظر إلى عمله على أنه «قصة ببساطة مفهومهـا»[63] قدّم المسوّغ نفسه الذي قدّمـاه لورنس وريو عند استخدامه للنثر؛ **فالأوديسة** تعدُّ رواية، ووفقاً للورنس فهي «الرواية الأولى في أوروبا»،[64] وهوميروس يعدّ «أفضل روائي في العالم» حسب رأي ريو.[65]

وبينمـا توجد بعض المسوّغات المعقولة لترجمـة القصائد الملحمية الكلاسيكية إلى نثر إنكليزي، فإنه مـن الصعب جـدّاً تقبُّل رأي ريو الذي صـرّح به في مقدمة ترجمتـه **للقصائد الرعوية**[66] (*Pastoral Poems*) لفرجيـل، الذي يقول إن "إدخال أسلوب فرجيل في قالب ذي تصميم أجنبي" سيسبب فقداناً لـروح النَّصـ أكثر من المحافظة عليها"، ولَغَدتْ الترجمة "بعيدةً من فرجيل" إن حاول "ترجمة موسيقا البحـر سداسي التفعيلات إلى صيغـة شعرية إنكليزية تقليدية".[67] ولا يعتقد المترجم النثري ه. ر. هيوز (H. R. Huse) الـذي ترجـم كتاب دانتي **الكوميديا الإلهيـة** (*The Divine Comedy*) أن فقدان القافيـة والبحر الشعري بهذه الأهمية، ويقـترح أن "القافية وتقسيم الكلمات إلى عدد محدد من المقاطع الصوتية [أي البحر الشعري] أقلُ أهمية من الأسلوب الكتابي للجمل أو إيقاعها".[68]

يسلك معظم المترجمين طريق ترجمة الشعر نثراً لإيضاح معنى العمل الأصلي. ويرى بايارد كوينسي مورغان (Bayard Quincy Morgan) أن الرسالة المهمة التي يحاول غوته إيصالها في **فاوست** تستحق ترجمةً «تجذب انتباه القارئ كليّاً –أو أقله بقدر ما تسمح به اللغة الإنكليزية– إلى معنى النّص الأصلي»، وبرأيه أن النسخة النثرية قـد تجمع بين الوفاء للمعنى الأصلي وبين حريّة الأسلوب الكتابي، بعكس النسخة الشعرية التي قد تخطئ بإيصال «أفكار النص الأصلي»، ما يمكن أن ينجم عنه «تحريفٌ حقيقي لمقصد الشاعر في المقاطع الرئيسة».[69]

لم نتحـدث حتـى الآن إلا عـن ترجمة الشعر إلى لغة أخـرى؛ لكن ماذا عـن الأدب النثري؟ ألا يوجد مـا يعيـق ترجمة المؤلّفـات النثرية؟ عـبّر مترجم كتـاب **السيرة الذاتيـة لبينفينوتـو تشيليني** (*The Autobiography of Benvenuto Cellini*) جـورج بول (George Bull) عن "استطراد النص الأصلـي، والتغـيّر المستمـر للنبرة وسرعـة الإيقاع"، واقتبس قـول مترجم الكتاب الفرنسـي يوجين بلون (Eugene Plon) الـذي وصـف لغة تشيليني بأنها "لغـة سكّان فلورنسا؛ لغة نقيـة، ومميزة، وعبقرية تتحدى الترجمة".[70] ووجد ريكس وورنر (Rex Warner) ترجمة اللغة في كتاب **الحرب البيلوبونيزية**

---

62) *Homer. The Odyssey* ("Mentor Classics," M 21 -- New York, 1949), pp. vii and 278 respectively.

63) *Ibid*., p. vii.

64) Lawrence, *The Odyssey of Homer* (London: Oxford University Press, 1955), p. 440.

65) *Homer. The Odyssey* ("Penguin Books," 613 -- New York, 1946), p. ix.

66) نوعٌ من القصائد التي تشيّد بهجرة الحياة الحضرية والانتقال إلى الحياة الريفية البسيطة. (م)

67) *Virgil. The Pastoral Poems* ("Penguin Classics," L 8 -- Harmondsworth, Middlesex, 1949), p. 16.

68) *Dante. The Divine Comedy* ("Rinehart Editions," 72 -- New York, 1954), p. xiii.

69 *Goethe. Faust* I ("The Library of Liberal Arts," LLA 33-New York, 1954), p. viii.

70) *The Autobiography of Benvenuto Cellini* ("Penguin Classics," L 49 -- Harmondsworth, Middlesex, 1956), p. 13.

(*The Peloponnesian War*) مـن تأليف ثوسيديدس (Thucydides) إلى اللغة الإنكليزية صعبة -علـى الرغم من متعة قراءتها؛ ذلـك لأن "أسلوبه الكتابي، وسرده المفاجئ للأحـداث، ونبرته المتقطّعة تصعب إعادة إنتاجها في اللغة الإنكليزية".[71] كما يرى وورنر أن ترجمة مؤلّفات أفلاطون أسهل، في حين واجه ه. د. ب. لي (H. D. P. Lee) صعوبات في "الحفاظ على بيئة الحوار المتبادل في النص الأصلي" في أثناء ترجمة كتاب **الجمهورية** (*Republic*) لأفلاطون، خاصةً في الفقرات المطوّلة، إلى جانب صعوبات تتعلـق بترجمة المصطلحات الأفلاطونية. وبمـا أن الترجمة الحرفية للمصطلحات الأخلاقية والمعنوية قد تكـون مضللة، أو سيئة التركيب على الأقـل، يعتقد ه. د. ب. لي أنه يجدر بالمترجم أن "يقرأ ما بين سطور أفلاطون ويكتشف مقاصده"، ثم التعبير عن هذه الأفكار "بالطريقة التي يُعبَّر بها اليوم".[72]

واكتشـف ساميول بتنام (Samuel Putnam) مشكلتين رئيستين تعرقل مترجم الرواية الإسبانية **دون كيخوتـه** (*Don Quixote*): "مشكلة الوصول إلى أسلوب كتابي خالٍ من التكلّف، مثله مثل النص الأصلـي -ذي لغـة عامة ومعاصـرة دون أن تكون "مستحدثـةً" بشكلٍ سافر؛ ومشكلـة التوفيق بين الوفاء اللغوي وبين كتابة نثرية مفهومة". كما ارتأى أن على المترجم الابتعاد عن اللغة التراثية والكلمات القديمة في الترجمـة المعاصـرة لمؤلَّفـات سرفانتـس[73] (Cervantes)، والابتعاد عـن "أي استحداث مفرط، وأجنبي، وعديم المذاق". بينما عزم على "تمثيل كتابات رابليه بوفاء قدر ما أمكن" عند ترجمته مؤلّفاته عارضـ في الوقـت نفسه فكرة "ترجمة مستحدثة مفرطة"، وظنّ أن التعبـيرات الشائعة المعاصرة واللغة العاميـة ستخـلّ بروح النص، وستعجّل في موت هذه الترجمة، كما رفض استخدام "المفردات العتيقة غير الضروريـة والمكتوبـة لمجرد إبراز تأثيرٍ مـا".[74] ورأى مترجم روايـة **التفـاؤل** (*Candide*) جون بوت (John Butt) أن "التباين في الاقتصاد بالكلمات وإيقاعها بين اللغة الفرنسية والإنكليزية" هو السبب وراء بعض صعوبات الترجمـة، كما وجد أن أسلوب فولتير الكتابي بحاجـة إلى الإطالة بين الحين والآخر لكـي لا "تجـرح أذن السامع الإنكليزي بإيجازها"، ويقول أيضاً: "إن لاقتصاد فولتير في استخدام أدوات الربـط تأثيراً مهمّاً في إيقاع كتابته؛ إذ يمكّنه ذلك من التنويع في الجمل التي يمكن ربطها بنقطةٍ إيقاعية في آخر الكلام؛ لذلك ستهشّم الترجمةُ الحرفية اللغةَ هنا، ولا بدَّ للمترجم أن يغضَّ نظره عن إيقاع كتابة فولتير لينتج لغةً إنكليزية معاصرة".[75]

---

71) *Thucydides. The Peloponnesian War* ("Penguin Classics," L 39 -- Harmondsworth, Middlesex, 1954), p. 9.

72) *Plato. The Republic* ("Penguin Classics," L 48-Harmondsworth, Middlesez, 1955), p.48 .

73) أو سيربانتيس. (م)

74) Samuel Putnam (trans.), *The Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha by Cervantes* (New York: The Viking Press, 1949), pp. xvi, xviii.

75) *Voltaire. Candide* ("Penguin Classics," L 4 -- Harmondsworth, Middlesex, 1951), pp. 13-14. Cf. Vladimir Nabokov's reference to Butt's translation as an "execrable English version of *Candide*" in *On Translation*, p. 110.

وحتّى كاتب نثري حديث مثل بلزاك يثير صعوبات في الترجمة؛ فوفقاً لما أشار إليه مترجم بلزاك ماريون أيتون كرافورد (Marion Ayton Crawford) فإن جمله المطوّلة "زاخرةٌ بالمعاني، وغنيةٌ بالكنايات والدلالات"، إلى درجة "الحاجة إلى فك تركيبها وتحويلها إلى جملٍ إنكليزية أطول منها". إذاً نصل إلى نتيجة مفادها أن "الترجمة الحرفيّة لأعمال بلزاك ستؤدي إلى استحالة فهمها أكثر من الترجمات الحرفية الأخرى" لكتّاب آخرين.[76]

إذاً ما الأولوية القصوى للمترجمين إلى اللغة الإنكليزية أو الأمريكية المعاصرين؟ حسب ما أراه هي منح القرّاء نسخاً مترجمةً معاصرة للمؤلّفات العالمية الكلاسيكية؛ أي أن تكون معاصرةً من ناحية مقروئيتها وفهمها بعين القارئ المتحدث باللغة الإنكليزية. ووفقاً لتعليق جي. م. كوهن (J. M. Cohen) إن مهمة المترجم هي "التوفيق بين الوفاء للكاتب سرفانتس وبين الكتابة الإنكليزية المعاصرة"،[77] بينما رغب تشاردي بكتابة «لغة إنكليزية تعبيرية»،[78] وركز توماس غ. بيرغن (Thomas G. Bergin) هدفه على "المقروئية"،[79] وعزم ريو على «منح القارئ المعاصر ترجمةً للحمة الأوديسة يمكنه فهمها بسهولة وقراءتها بتبجيل»، وحسب استفاضته في كتابة أخرى له يقصد بالقارئ المعاصر «ذلك القارئ الذي لا يألف العالم الإغريقي».[80] وبيّن مايكل غرانت (Michael Grant) رأيه في مقدمة ترجمته **لحوليّات روما الإمبريالية** (*The Annals of Imperial Rome*) أن وظيفة المترجم الأولى هي ترجمة معنى النّص الأدبي، «وإيصال الأفكار الرئيسة والجوهرية لكتابة تاسيتوس (Tacitus)"، وأضاف أن على المترجم بذل جهده في إعادة إنتاج "التعبير"، وهو إبراز أسلوب تاسيتوس الإيجازي في هذه الحالة، شريطة أن يولي مقروئية الترجمة الأهمية القصوى؛ فلا فائدة من محاكاة أسلوب تاسيتوس الذي قد تنجم عنه "ترجمة تفتقر إلى المقروئية" برأيه.[81]

كتبت أونا إليس فيرمر (Una Ellis-Fermer) في مقدمة كتابها الجامع لثلاث مسرحيات مترجمة من تأليف إيبسن: "يحاول هذا الكتاب تحقيق مهمة مستحيلة: التظاهر بأن إيبسن ألّف مسرحياته باللغة الإنكليزية التي كانت سائدة في عام 1950".[82] وأدلى ل. دبليو. تانكوك (L. W. Tancock) – الذي يؤيد "مبدأ الوفاء لنبرة النص الأصلي" – برأيه أن "من واجب المترجم إعادة إنتاج التأثير الذي دَبّهُ النص الأصلي في نفوس القرّاء وقت صدوره من أجل القرّاء المتحدثين باللغة الإنكليزية المعاصرين"،[83] إلّا أنه يصعب تبني هذا المنهج في الواقع وسط الصعوبة البالغة في معرفة تأثير قصيدةٍ ما في قارئيها؛ لكن

76) *Honoré de Balzac. Old Goriot* ("Penguin Classics," L 17 -Harmondsworth, Middlesex, 1951), p. 23.
77) *Cervantes. Don Quixote* ("Penguin Classics," L 10 -- Harmondsworth, Middlesex, 1950), p. 11.
78) "Mentor Book," *MD 113*, translator's note.
79) *Inferno* ("Croft's Classics"--New York, 1948), p. xii.
80) "Penguin Books," 613, pp. vii and xiv respectively.
81) *Tacitus on Imperial Rome* ("Penguin Classics," L 60--Harmondsworth, Middlesex,1956), pp. 23-24.
82) *Henrik Ibsen. Three Plays* ("Penguin Classics," L 16--Harmondsworth, Middlesex, 1950), p. 22.
83) *Émile Zola. Germinal* ("Penguin Classics," L 45--Harmondsworth, Middlesex, 1954), p. 14.

مـن الواضح أن المعنى هنا يدور حول ترجمة النص الأصلي إلى نصٍ حديث ذي مفرداتٍ حديثة، وتسلسل كلماتٍ حديث، باستخدام تعبيراتٍ معاصرة، لا يُشعر القارئ أن هذا النص مترجم.

وإذا سببـت مجموعـةُ الآراء المعاصـرة السابق ذكرها التي عـبّر عنها مخضرمـو الترجمة الضياعَ وبـدت متناقضة فما هـذا إلّا انعكاسٌ للواقع، ومع ذلك لم نصل إلى خاتمة هذا الموضوع بعد. بلغت نظرية الترجمـة أوجها في السنـوات القليلة المنصرمة، وتناقشها ثلاثة كتبٍ مرموقـة: كتاب **الترجمة في العالم المعاصـر** (*La Traduction dans le Monde Moderne*) تأليـف إدمونـد كاري (Edmond Cary) الذي نُشر في سويسرا عام 1956، وكتاب **فن الترجمة** (*The Art of Translation*) تأليف ثيـودور سيفـوري (Theodore Savory) الذي نُشـر في لندن عام 1957، وكتـاب **في الترجمة** (*On Translation*) الـذي ألّفـه روبن آرثـر بـراور (Reuben Arthur Brower) ونشرتـه دار جامعة هارفـارد للنشـر (Harvard University Press) عـام 1959. يبدأ الكاتـب الفرنسي إدموند كاري كتابـه بـ "لا يوجـد كتابٌ شامل يناقش جميع نواحي الترجمـة"، ومن حسن الحظ أن هـذه الجملة هي الجملة الوحيدة المغلوطة تماماً في هذا الكتاب الموثّق توثيقاً متقناً، وأكثر الكتب عمليةً، الذي يسلّط الضوء علـى مجـالات الترجمة غير الأدبيـة، بما تطالب به مدرسـة المترجمـين (École d'Interprètes) في جينيـف. وقـد علّق الكاتب الإنكليـزي ثيودور سيفوري في مقدمة كتابه أنه "مـن غير المحتمل أن يصادف طالـب علم الترجمة قدراً كبيراً مـن... الكتابات التي تمجّد فن الترجمة"، ويُدرج في آخر الكتاب مرجعاً لدراسـات عـدّة شبيهة. واختتم المؤلـف الأمريكي روبن آرثر براور كتابه بـ "مرجـع أساسي عن أعمالٍ في الترجمـة" –من تأليف بايارد كوينسي مورغـان (Bayard Quincy Morgan)– الذي يقتبس قرابة مئتي دراسة، وهو بدوره أشمل الدراسات التاريخية في الترجمة.

ويمكـن للمـرء أن يجد شرحـاً منطقياً وعلميـاً وافياً لمشـكلات الترجمة الأدبيـة بالتحديد في كتاب سيفـوري، خصوصاً في الصفحـة (49) حين طرح الكاتب ستة إرشادات بجانـب متضاداتها؛ ذلك "لأن الأشخاص الوحيدين المؤهلـين لطرحها لم يسبق لهم الاتفاق بين بعضهم"؛ ومن الأمثلة على هذه الأفكار وعكوسهـا: "ينبغـي للترجمة أن تبدو عملاً أصلياً" مقابل "ينبغـي للترجمة أن تبدو ترجمةً"؛ "ينبغي أن يُترجَم الشعر نثراً" مقابل "ينبغي أن يُترجَم الشعر شعراً". ويعد سيفوري كريماً سخيّاً في طرح مثل هذه التناقضات وتسويغها جميعها وفقاً لاحتياجات جمهور القرّاء المختلفة.

إن هذا المبدأ المغلوط المتمثل بأن الترجمة الجيدة هي تلك التي يتوقعها القارئ المعاصر ويتقبلها تلتزم به غالبية المشاركين في الكتاب الأمريكي السابق، فهو ليس تهرباً؛ بل مقياساً ضرورياً في هذا المجال وضعه المترجمـون الماهرون ليلتزموا، هم، أنفسهم بـه. ومما يبدو عليه أن هذا المبدأ لا يسرُّ المترجم المنفرد؛ بل يسرُّ مجتمع المترجمين ككل. يمكن استنباط حقيقةٍ واحدة من الجدل المحتدم الذي شهده الماضي ويشهده الحاضر: لا يمكن للمترجم المنفرد أن يترجم العملَ الأصلي سوى بطريقةٍ واحدة هي طريقته المثلى، ودوماً مـا كانـت هذه الطريقة عبـارة عن تضاربٍ بين تعبـير العمل الأصلي المحدد وبين تعبـير المترجم الخاص

بـه. ولا يمكـن التخلُّص من هذه المنافسة الجميلة بين التعبير الأصلـي والتعبير الحديث، ولا التخلص من التضـارب بين المحـاكاة وإعادة الإنتاج، ولا بين التقارب والطبيعية، ولا بين الصيغة والمعنى، ولا بين الشعر والنثر، فهذه المتضادات تمثل أهدافاً عُليا متعاكسة، ولا بد من إصلاح ذاتِ البين بينها في أثناء الترجمة؛ فالترجمة تضحية.

إلّا أن الحـلَّ الوحيد الأوحـد القائل "وسط الأشياء أخيرها" غير صحيح؛ إذ أثمرت الأهداف العليا أحاديـة الجانـب نتائـج مبهرةً في مجـال الترجمة، بغض النظر عـن الحقيقة العامـة أن أكثر الترجمات حريةً اكتسبت جمهوراً أوسع، بينما نالت أكثر الترجمات قرابةً للنص الأصلي تقدير الجمهور الذي أمكنه قـراءة النص باللغة الأصليـة بنفسه. كما أن التيار الشائع الذي يسلك اتجـاه اللغة العامية والمحكية ليس بالضـرورة تيـاراً خالـداً؛ فالترجمات المعاصرة تشيخ بوتـيرةٍ أسرع من غيرها، غـير أن الترجمات عامةً تنتهي صلاحيتها قبل النّص الأصلي بطبيعتها؛ لذلك ينبغي للثورة التذوقية الطبيعية أن تنشئ جيلاً يميل نحو الترجمات التي تنقل أقصى ما يمكن من السمات التاريخية أو الأجنبية، وأن يشيد بالسمات الأصلية غير المألوفة -التي برع بها إزرا باوند (Ezra Pound)- بدلاً من اللغة المحكية الجذّابة.

وشهدت دراسات الترجمة في السنوات القليلة الماضية تطوراً في مناقشة أعمال الترجمة عبر التاريخ، وكذلك مناقشة نظريات الترجمة المعقّدة، ولربما من حق درايدن أن يشكي في الوقت الحاضر قائلاً: «قليلٌ مـن التمجيد وغيضٌ من فيضِ التعلُّم هذا»، إلّا أن الاهتمام بالجانب النظري انتشر انتشاراً واسعـاً بلا شـك، ولم يقتصر هذا التطـور على العالم الغربي إطلاقـاً.[84] وليس هنالـك مسارٌ مستقيم لتحسـين الجودة، مثل هذا كمثـل سائر المجالات الفنية. سيتطلب الأمر قـدراً كبيراً من الرضا لنزعم أن عصرنـا هذا ينتج أمهر الترجمات، وليس من المعقـول القول إن عصرنا هذا وصل إلى عتبة وضوح جديد أو صلاحيـة جديدة في كيفية تطوير نظريات الترجمة؛ بـل يتّسم عصرنا هذا بتنوعٍّ أكبر لوجهات النظر، وبتسامـح أشمـل للآراء؛ لذلك من اللائق أن تتحدث خاتمة هذا الموضوع عـن ندوةٍ تناقش عشرين صوتاً مخضرماً وتطرح آراءهم، بدلاً من التحدث عن رأي مخضرم واحدٍ وحسب.

وفي الختـام لا بـدَّ أن نسـأل إن كان ثمة مسوّغٌ في إطلاقِ الفن على الترجمـة. الأمر الواضح [هو] أن مـن واجب المترجم التعاطف مـع النّص الأصلي وفهمه؛ إذ يجب عليه أن يصبـح القارئ الأقرب إلى قلب الكاتـب الأصلي، والقارئ دقيق التفاصيل، والقارئ الأمهر؛ ولكن تتوجب عليه أمورٌ أخرى تتعدى القراءة: ينبغي عليه أن يرى ما رآه الكاتب، وأن يسمع ما سمعه الكاتب، وأن يغوص في تفاصيل حياة الكاتب لخوض الحـدث الذي خاضه نفسـه. لا يشهد شعبٌ حدثاً ما مثل ما شهده شعبٌ آخر؛ لذلك يجب على المترجم أن يعـبّر عـن الجمل، والأحداث، والأحوال مثلما يُعبَّر عنها بلغته. ولربمـا باستطاعته ترجمة كلمة أجنبية ما ترجمـة قريبـة، إلّا أن تخيُّل المترجم للحدث أشدُّ أهميةً، وأن يفهم مصطلـح «السياق الحي» الذي وضعه

84) «*Il est assez remarquable que la théorie de la traduction . . . fleurisse en Union Soviétique.*» (Cary, *La Traduction*, p. 73, note.)

مترجمٌ ألماني.[85] ومن مسؤولية المترجم والكاتب على حدٍ سواء مراعاة التقاليد الميثولوجية، والتاريخية، والاجتماعيـة التي تعكسها اللغة، وأن يكتب كلماتٍ لا تصدر الصوت وحسب؛ بل تصدر الإيقاع، والإيماءة، والتعبير، واللحن، واللون، والعلاقة أيضاً.

لكن تجدر الإشارة إلى أن الترجمة ليست فنّاً إبداعياً ولا فنّاً محاكياً؛ بل تتوسطهما؛ فالترجمة ليست إبداعاً لأنها ليست تجسيداً لإلهام المترجم؛ بل تنشئ نصّاً يحتذي أسلوب نصٍ آخر موجود بالفعل، وليست محـاكاةً لأنهـا ليست مقتصرةً على إيصال أفـكار النص الأصلي وحسب؛ بل يجـب أن تحوّلها أيضاً.[86] وعلى المترجم أن يكون «مبتكراً»، وعليه في الوقت نفسه أن يخضع لعالم الكاتب الذي يترجم مؤلّفاته. لهذا تعدُّ الترجمة خلق علاقةٍ باطنية مستمرة مع النص الأصلي؛ فهي عملية تدبرية، تخلق جسور التقارب بين لغتـين عـبر دور المترجم في دمجهما وخلق صيغةٍ جديدة وغشتالـت[87] (Gestalt) جديد، ونلاحظ هنا دلائـل توحي بعمليةٍ فنية. وعلى الرغم مـن عدم تحقيق الدمج الأمثل دائماً، يجب ألا تعيقنا هذه الحقيقة عن إطلاق الفن على الترجمة، ففي النهاية هنالك الهواة، والممتهنون، والخبراء في الفنون الأخرى أيضاً.

عبّر أندريه جِيد (André Gide) عن رأيه بأنه من واجب الكاتب الإبداعي أن يترجم عملاً أجنبياً واحـداً علـى الأقل لبلـده، عملاً يناسب موهبتـه وجوَّه العام، عملاً يغنـي به أعماله الأدبيـة.[88] نأمل أن يلتـزم الكتّاب المعاصرون بهذا المبدأ، فحينها فقط ستلقى مكانـة المترجم احتراماً لائقاً، وستتطور جودة الترجمة، وسيضعف ترددنا في إطلاق الفن على الترجمة.

المصدر:

Book Title: *Comparative Literature: Method and Perspective*. Contributors: Horst Frenz – editor. Newton P. Stallknecht – editor. Publisher: Southern Illinois University Press. Place of Publication: Carbondale. IL.

Publication Year: 1961. Page Number: iii.

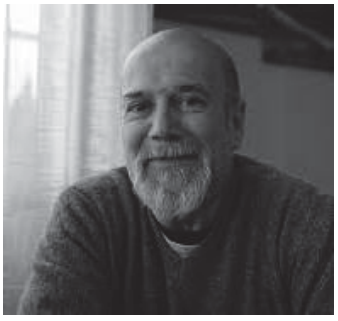
85) مديـنٌ للدكتور كورت هاينريك هانسـن (Kurt Heinrich Hanses) الذي عبّر عن هذا الوصف، وهو من ترجم رواية **حكاية رمزية** (*A Fable*) للروائي ويليام فوكنر (William Faulkner) ومؤلّفات أمريكية أخرى إلى اللغة الألمانية.

86) This is a paraphrase of a definition by Ludwig Fulda, "Die Kunst des Uebersetzens," *Aus der Werkstatt* (Stuttgart and Berlin, 1904), p. 162.

87) غشتالت: شيءٌ ما موحَّد يتكون من عدة أجزاء ويختلف عن طبيعة هذه الأجزاء في آنٍ معاً. (م)

88) André Gide, *Divers* (Paris: Librairie Gallimard, 1931), p. 189.

تراث الترجمة الإيطالي[1]



تأليف: ريكاردو دورانتي
ترجمة: عدنان حسن •

ريكاردو دورانتي (Riccardo Duranti) (1949 - ...): **مترجم وكاتب وأستاذ جامعي إيطالي. عمل مدرساً للأدب الإنكليزي والترجمة في جامعة لاسابينزا روما. ألّف عدداً كبيراً من الكتب أهمها كتاب: "مفارقة القواس".**

كان على الإيطالية، كلغة نشأت مباشرة من اللاتينية، أن تكافح قروناً كثيرة لكي تكتسب مكانة مستقلة. إن سيرورة تحديد الهوية، التي جرت بالتوازي مع اللغات الأوروبية الأخرى، استغرقت قروناً عدّة. فالسمات الجغرافية والتقلبات السياسية للبلد عزّزت تشظّياً للهجات الإقليمية ذات صفات صوتية ومعجمية تنشأ من جذر مشترك، يدعى اللاتينية العامية (Vulgar Latin). ولم تظهر الإيطالية إلّا أخيراً في القرن السادس عشر كلغة يمكن تحديد هويتها ومعترف بها كلغة فصحى مقبولة رسمياً.

الترجمة إلى العاميّة (من القرن العاشر إلى القرن الخامس):

إن أقدم وثيقة مكتوبة بلغة عامية إيطالية هي في الحقيقة ترجمة عن النموذج اللاتيني لأداء الشهادة المحلفة المطلوبة من بيروقراطية لونغوبارد (Longobard) من أجل سجلّات الملكية العقارية: دوَّن قاضي كابوا، عام (960) ميلادي، الصيغة بكلمات غير كلمات اللاتينية الفصحى لفائدة الشهود الذين كان واضحاً أنهم لم يعد بمقدورهم أن يفهموها. استمر هذا النمط من الترجمة لزمن طويل ولم يتوقّف إلّا عندما تولّت الطبقة الوسطى الصاعدة الأعمال الإدارية بشكل كامل. كانت النشاطات القانونية

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للمقال: « Italian tradition »

اليوميــة تتطلب بشكل مفترض استعمــالاً واسعاً للترجمة الشفهية/الفورية لكــي تنقل إلى الناس المحتوى المعقّــد للقوانين المكتوبــة باللاتينية التي غالباً ما تكون مترجمة قبلاً إلى هــذه اللغة عن تشريعات مكتوبة أصــلاً بعدد من اللغات المستعملة من الجيوش الغازية والحــكام الأجانب. لقد ظهر أول لجوء منهجي إلى الترجمــات المكتوبــة باللغة العاميــة في الحقيقة نحو منتصــف القرن الثالث عشــر في مدارس القانون في بولونيا وفلورنسا، حيث كان ملموساً أن تطبيق الخطابة الكلاسيكية على سياق عامي يتطلب تنميطاً قريباً علــى النماذج اللاتينيــة[2] ماجينــي (Maggini, 1952). لهذا كانت أعمــال شيشرون (Cicero) (انظــر الــتراث اللاتيني) من بين أقدم الأمثلــة على نصوص لاتينية مترجمة إلى لهجــات إقليمية بالنية الواضحــة للارتقاء بنوعية اللغــة العاميّة من خلال نوع من تأثير المرآة. أصبحــت هذه العادة شعبية جداً وولدت ترجمات عديدة للنصوص الخطابية والفلسفية.

في الوقــت نفســه، حدثت سيرورة مماثلة على مستــوى أكثر شعبية مع الترجمات مــن الفرنسية إلى اللهجــات الإيطالية الشمالية لأدب التسلية كالحكايات الأسطوريــة الأرثرية ومصادر سردية أخرى. ففي حين كانت أسماء المترجمين في الحالة الأولى تُدوَّن غالباً لأن المترجمين المعنيين كانوا معلمين كباراً للقانون والخطابة برونيتو لاتيني (Brunetto Latini) بارتولوميو دا سان كونكورديو (Bartolomeo da San Concordio)، بونــو جيامبــوني (Bono Giamboni)، لوتاريو دياكونــو (Lotario Diacono)، بقــي مترجمو النوع الأكثر شعبية من الأدب مجهولين. هنا، تَركز الانتباه على العمل، في حين بقي المترجم في الظلال، وهو وضع دام حتى القرن السادس عشر.

نلاحــظ أيضــاً أنه بين المترجمــين المثقفين العاملين في الجامعات كان ثمــة إدراك كبير للمشكلات النظرية المتعلقة بالترجمة. فعلى سبيل المثال، يُدرج بارتولوميو دان سان كونكورديو (1262–1347) في كتابــه **تعاليــم القدمــاء** (*Amnaestramenti degli Antichi*) 12 مثالاً مهمــاً على مؤلفين دينيين كلاسيكيــين لكي يعزّز اعتقــاده أننا "في الاستماع وفي القراءة سوف ننتبــه إلى المعنى أكثر مما ننتبه إلى الكلمــات" لابوتشــي (Lapucci, 1983:14–15).[3] (مترجم) ازدهر هــذا التقليد طوال القرنين الرابــع عشــر والخامــس عشر وساهم في توسيــع طيف النصوص الكلاسيكية المترجمــة (بالإضافة إلى الأعمال الفلسفية والتاريخية والقانونية والخطابية. في هذه الفترة كان ثمة تشديد محدّد على الترجمات الدينية). مع ذلك، تدهورت جودة العمل المنتج بشكل مضطرد لأن المترجمين فيما بعد انتحلوا أو تلاعبوا بترجمــات سابقة، كاسرين بذلك الوحدة الأسلوبية للأعمال. ثمة استثناء بارز لذلك هو سلسلة ترجمات الكتاب المقدس بالعامية الإيطالية الوسطى التي مارسها رهبان مغفلو الأسماء كان من بينهم فرا دومينيكو كافالكا (Fra Domenico Cavalca, 1270–1342). هكذا كانت جودة نصوصهم في القرن الرابع عشــر بحيث إنــه عندما كان نيكولــو مالرمــي (Niccolo Malermi) يحرّر أول كتــاب مقدّس مطبوع بالإيطالية في (1471)، فقد جمع هذه النصوص وأحال إليها، رغم أن عمرها كان أكثر من قرن.

2 I primi volgarizzamenti dei classici latini, Florence: Le Monnier, 1952.

3 *Dal volgarizzamento alla traduzione*, Florence: Valmartina, 1983 Lapucci, Carlo.

في حوالي 1190، كتب رامبو دي فاكويراس (Raimbaud de Vaqueiras)، وهو شاعر جوال بروفنسي، قصيدة تردُّ فيها سيدة جنوية بلغتها العاميّة على توسّلات خاطبها البروفنسي. وهذه يمكن عدّها أول ورود للهجة إيطالية في الشعر. وقد لعبت الترجمة دوراً حاسماً في تأسيس تراث شعري في بضعة أجزاء من إيطاليا. فقد كان جاكوبو دا لنتيني (Jacopo da Lentini) (النصف الأول من القرن الثالث عشر) من أقدم الشعراء الإيطاليين (أو بشكل أدق الصقليين) المسجلين، وكانت إحدى تأليفاته الأولى (*Madonna dir vi Voglio*) ترجمة عن فولكيه دي مارسيلا (Folquet de Marseilla)، لتؤسس تراثاً صمد لأكثر من قرن.

أكد دانتي أليغيري (Dante Alighieri, 1265–1321) بشكل قوي استحالة الترجمة الشعرية، متبعاً الفكرة القروسطية المقبولة. إذ يحتوي كتابه **المأدبة** (*Convivio*, 1304 -8) على أول إشارة إيطالية إلى نظرية الترجمة: "إن أي شيء يُناغم من خلال رابطة الموزيات [ربات الشعر] لا يمكن نقله من لغته إلى لغة أخرى دون أن يفقد كل حلاوته وتناغمه" (مترجم). على الرغم من النغمة الباتّة لهذا البيان، فإن دانتي نفسه غالباً ما جرّب يده في المهمة المستحيلة بشكل مزعوم لترجمة شعراء لاتينيين أو بروفنسيين إلى اللهجة الفلورنسية من أجل التضمين في أعماله. والممارسة نفسها اتبعها بوكاتشيو (Boccaccio) وبترارك (Petrarch).

النزعة الإنسانية وعصر النهضة (1400–1550):

لقد مهد العدد الهائل من الترجمات المنتجة باللغة العامية الطريق لإعادة اكتشاف الكلاسيكيات المعروفة باسم **الإنسانوية** (*Humanism*). ففي أثناء النصف الثاني من القرن الرابع عشر وطوال القرن الخامس عشر، تم الكشف عن العديد من المؤلفين اليونانيين واللاتينيين من الأرشيف، حيث كانوا قد دُفنوا، في حالات كثيرة لقرون عديدة، تحت طبقات من الغبار.

في أثناء هذه الحقبة، التي شهدت أيضاً اهتماماً كبيراً بدراسة اليونانية، كانت المواقف تجاه الأعمال الكلاسيكية تتغير أيضاً. وفي أثناء العصور الوسطى، كان الهم الأول هو المرور على النصوص، والنسخ من دون تدقيق، وفي أحيان قليلة الإضافة إلى الأصل أو الحذف منه دون تردّد. ومع ذلك، فقد كان التشديد آنذاك على استعادة النّص الأصلي إلى نقائه القديم، بإزالة قرون من الغبار. وقد ظهر ازدياد في ناتج الترجمة، بمبادئ وأهداف جديدة، بشكل طبيعي بالتوازي مع هذا الاهتمام الفيلولوجي الجديد، مع ظهور الطباعة (حوالي 1470)، الذي زاد السوق الاستهلاكية في الحجم والمدى، لكونه حاسماً لمثل هذه التطورات.

كانت الترجمات المنجزة في أثناء هذه الحقبة كلها تقريباً من اليونانية واللاتينية، وبما أن اللاتينية كانت ما تزال تعدُّ هي اللغة، فقد كان مجموع الأعمال المنتجة من اليونانية إلى اللاتينية ليقرأها بشكل رئيس فقهاء ذوو براعة محدودة باليونانية. بعدئذ فقط كانت الترجمة تُجرى مباشرة من اليونانية إلى العامية الإيطالية، غالباً بالرجوع إلى الطبعات اللاتينية. لقد تُرجمت كل أصناف النصوص: كانت الكتب في التاريخ والفلسفة والدين، إلى جانب الشعر، هي الأكثر تواتراً، على الرغم من أنه كانت ثمّة أيضاً

أعمـال في الطب والزراعة والتنجيم والفنون الحربية والرياضيـات بايتوني (Paitoni, 1766– 7) [4] فيديريكي (Federici, 1828). [5]

على الرغم من أن ڤينيسيا، بانفتاحها الثقافي التقليدي وموقعها الجغرافي المناسب، هي التي هيمنت عملياً علـى صناعة الطباعة (وبالتالي الترجمة)، فقد كانت اللغة التـي تُرجمت إليها كل الأعمال تقريباً هي العامية التوسكانية، أو لنكن أكثر دقة، عامية فلورنسا، مهد النزعة الإنسانية. فهناك، كانت مجموعة كبـيرة مـن المثقفين العلمانيـين ذوي المثـل الإنسانوية الذين كانـوا قادرين على فهم اللاتينيـة و(غالباً) اليونانية الذين تجمّعوا حول شخصيات مهمّة مثل كولوتشيو سالوتاتي (Coluccio Salutati)، ليوناردو بـروني (Leonardo Bruni)، بوجيـو براتشيولينـي (Poggio Bracciolini)، مارسيليـو فيسينـو (Marsilio Ficino)، وجيوفـاني بيكـو دلا ميرانـدولا (Giovanni Pico della Mirandola). لذلك من المفاجئ بالكاد أن معظم الترجمات كانت فلورنسية.

بالتدقيـق في الأسماء الباقية، يـدرك المرء أن مترجمي ذاك العصر كانـوا دائماً شخصيات شهيرة أو بـارزة. في الواقـع، لا توجد في كثير من الحـالات أي معلومات حولهم مهما تكـن. ومع ذلك، فقد كانت أعمالهـم مغفلة الأسماء، مع التراث الأدبي القوي الـذي اكتسبته فلورنسا في أثناء القرنين السابقين، هي التـي أدت إلى تطـور العامية الفلورنسية كأساس للغة القومية الإيطالية: من هـذه النقطة فصاعداً، بدأ النـاس يتحدّثـون عن لغة مشتركة لإيطاليا، وعن لغـة إيطالية، حيث كانوا قد تكلمـوا سابقاً عن عاميتين توسكانية وفلورنسية.

كان مترجمو النصوص الدينية على العموم رهباناً وكهنة، في حين أن أعمال العلم والفلسفة (باستبعاد اللاهـوت، بالطبع) قد ترجمها أشخاص عاديـون. فقد كان الهدف الأساس في كل الترجمة اللاأدبية من اللغـات الكلاسيكية إلى العاميّة هو نشـر الرسالة الدينية أو بث أفكار ذات فائدة عامة بين جماعات أكبر بشـكل متزايـد من الأشخاص. ويمثّل نموذجاً لهـذا في صفحة العنوان لأول عمل عـن الرياضيات ترجمه في إيطاليـا عالم الرياضيات المشهـور نيكولو تارتاليـا (Niccolo Tartaglia) (المعروف باسم نيكولو فونتانا (Niccolò Fontana, 1499–1557). (مترجم)

من أجل الملاءمة والفائدة العامة. من الواضح للغاية أن كل عقل عادي، غير متعلم وغير خبير سيكون قادراً على فهمه. تارتاليا (Tartaglia, 1565) [6] (مترجم). هذا الرأي كان واسع الانتشار جداً، ونجد بيانات مشابهة في مقدمة مايسترو بييترو مارينو دا فولينيو (Maestro Pietro Marino da Foligno) لترجمتـه (1528) كتاب **باليوس** (*Palladius*)، كاتب جدير وقديم عن الزراعة، مترجم إلى العاميّة،

4) Paitoni, Maria J. (1766 -7) Biblioteca degli autori antichi greci e latini volgarizzati, Venice : Simoni.

5) Federici, Fortunato (1828) Degli scrittori greci e delle italiane version delle loro opera, Padua: Soc. Tip della Minerva.

6) Folena, Gianfranco (1973) «Volgarizzare» e«tradurre», in *La Traduzione* (Saggi e Studi), Trieste : LINT, 59 – 120 ; (1991) *Volgarizzare e tradurre* , Turin: Einaudi.

بحيث إن الذين لا يعرفون اللاتينية يمكنهم أن يستفيدوا منه ويستمتعوا به ويحصلوا على معلومات مفيدة من عمله. (مترجم)

لقد كانت المسألة مختلفة نوعاً ما حيث كانت الترجمات الأدبية هي المعنية. فقد كان رجال الأدب في البلاط مثل ماتيو ماريا بوجاردو (Matteo Maria Bojardo) غالباً ما يُكلّفون بترجمة الأعمال الأدبية من بطرونات [رعاة الفنانين والأدباء. ملاحظة المترجم] غير عارفين باللغات الكلاسيكية. في حالة الأعمال من أجل المسرح، كانت الترجمة تعني الأداء (قبل كل شيء، إن لم يكن حصراً، في البلاط). بالإضافة إلى ذلك، كان ثمة قدر هائل من ترجمة القصص والأغاني الشعبية (ballads) والشعر الملحمي الفرنسي، بشكل رئيس من أجل الاستعمال الشعبي، بالرغم من أن هذا كان هامشياً كنتيجة للكم الهائل من الأعمال المنتَجة محلياً ذات الطبيعة المشابهة.

كانت هذه حقبة ديناميكية أيضاً من أجل نظرية الترجمة. ففي رسالته الموجزة **في التفسير الصحيح** (*De interpretatione recta*, c. 1420)، وضع الإنسانوي المشهور بروني (Bruni) القواعد التي ينبغي على المترجم الجيد أن يتبعها. على الرغم من أن مناقشة بروني عالجت ترجمات من اليونانية إلى اللاتينية، فقد كانت وثيقة الصلة أيضاً بالعامية وأثّرت بشكل كبير على الأجيال اللاحقة من المترجمين. كان الدافع الرئيس لرسالته هو أن العمل الأصلي يجب أن يُفهم بشكل صحيح. فقد كان على المترجم أن يمتلك معرفة كاملة بكل من لغة المصدر ولغة الهدف، ليس فقط فيما يخص تركيبهما [إعرابهما] ومعجمهما، بل أنماطهما البلاغية أيضاً. في الواقع، كان يتعين إعادة إنتاج الأسلوب الفعلي للمؤلف، مع إيقاع الجملة (فولينا). هذا الاهتمام بالترجمة والقضايا النظرية التي كانت تثيرها قد أصبح موضوعاً مهماً بشكل متزايد في كتابات عصر النهضة، ما أدى إلى تعقيد أكبر أيضاً في نقد الترجمة.

أواخر عصر النهضة والباروك (1550–1650):

إن الإنسانوية المبكرة، المحبة للاتينية (Latinophile) بشكل بارز بالطبيعة، قد مهدت الطريق في النهاية لما يمكن أن تدعى بالإنسانوية العاميّة. إن المنزلة الرفيعة للغة العاميّة قد اعترف بها بشكل كليّ تقريباً المثقفون والعلماء الإيطاليون في ذاك العصر، أيضاً بفضل تأثير عمل بمبو (Bembo) بعنوان **النثر باللغة العامية** (*Prose della volgar lingua*، 1525). مع ذلك، لم تُرفض اللاتينية من قبل الكنيسة الرومانية، وهو ما كان يشير إلى موقف محافظ في عالم متغير. كانت نتيجة مجلس ترنت (1545–63)، الذي كان تأثيره ملموساً لعقود كثيرة في إيطاليا، عزماً شرساً على الدفاع عن أيديولوجيا الكنيسة، التفتيش المقدس الذي يوفر الوسيلة التي كانت الكنيسة قادرة بها على التحكم بانتشار الأفكار.

في أثناء هذا الزمن، ازدهرت الطباعة: في عام (1550)، لم تكن هناك مدينة كبرى في إيطاليا من دون طابعين. مع ذلك، كان كل كتاب يخضع للموافقة من السلطات الدينية قبل النشر. فإذا عُدَّ غير مناسب للنشر، كان يوضع على لائحة تُعرف بـ "دليل الكتب الممنوعة". بالطبع، إن كان هذا يقيّد بشكل ملحوظ تماماً عمل الترجمة في ذاك العصر، خصوصاً في تلك المناطق من إيطاليا التي كان النفوذ السياسي للكنيسة فيها أقوى.

تشهـد حيـوات أشخاص مثل برونـو (Bruno) وغاليلي (Galilei) وتاسـو (Tasso) إلى حدٍّ كبير على الانشقاقات والصعوبات والإحباطات التي مر بها المثقفون الذين كانوا يرغبون في تأكيد آرائهم الخاصـة والتفكـير في عالم يحكمه رجال الديـن. كان المترجمون، الذين لم يكن عملهـم يتطلب مثل هذا الفكـر المستقل، يميلـون إلى أن يكونوا إما رجال أدب في البلاط، يحميهم رعـاة محسنون، أو كانوا فقهاء دينيـين. مـع ذلك، من الجدير بالذكـر أن كثيراً من مثقفي تلك الحقبة أصبحـوا أنفسهم رجال دين لكي يعزّزوا سيرهم الأدبية.

كانـت معظـم الترجمات المنجزة في أثناء هـذه الحقبة أدبية، الشعر على وجـه الخصوص، ودينية. في الواقـع، بسبب الإنتاج المحلي المزدهر بالإيطالية واللاتينيـة والسيطرة الشديدة التي مارستها محكمة التفتيش، كانت ترجمة النصوص العلمية في الحدِّ الأدنى. مع ذلك، كان ثمة جنس أدبي جديد في الترجمة، أعنـي بـه أدب الرحلات، الذي بـدأ مع نشر كتاب **إبحـارات وأسفـار** (*Navigazioni e viaggi*) (بين عامـي 1550 و1590)، وهـو مجموعة ضخمة من الأوراق مـن تأليف رحالة إسبـان وبرتغاليين، ترجمه جيوفـاني باتيستا راموسيـو(Giovanni Batista Ramusio) من تريفيـزو (1557- 1485). وقد تمـت ترجمـة مؤلفين كلاسيكيين كثيرين: كان أحـد أغزر المترجمين إنتاجاً للأعمـال من أجل المسرح في أثناء الحقبة هو لودوفيكو دولشي (Lodovico Dolce) (1508, 68) من ڤينيسيا.

كانـت السمـة الجديدة للترجمة هي الجهد الفنـي الكبير المبذول. فلكي يصقلـوا مهاراتهم الأدبية، كان المترجمـون في كثير من الأحيـان ينافسون النص الأصلي، الذي كان يعنـي بشكل طبيعي الابتعاد عن نمـوذج الترجمـة المتبع من قبل الفيلولوجيـين الإنسانويين للحقبة السابقة. فقد كانـت ثمة ترجمات فنية تجريبيـة بأبيات بأحد عشـر مقطعاً (hendecasyllables)، وفي قالـب الموشح (terza rima)، وفي قالـب الثُماني (octave)... إلخ، متبعـين أولاً النماذج الأسلوبية البتراركية وفيما بعد النماذج الباروكية والمتكلفة.

بـين عامي (1553 و1566)، قام بترجمة **الإنيادة** (*Aeneid*) لڤرجيل (Virgil) الأديب الشهير أنيبـال كارو (Annibal Caro) (66–1507) لتصبـح ما يمكن عـدَّه أول عمل ترجمة عظيم يُنتج في إيطاليا. ولا تزال [هذه الترجمة] تُدرس في المدرسة إلى اليوم، وهي بطرق كثيرة عمل كلاسيكي لا يُضاهى. في حين أن **إنياذة** كارو رائعة من وجهة نظر شعرية، فإنها، مثل كل أعمال زمنها، بعيدة عن النّص الأصلي. لقد أصبحت آراء الشعراء المترجمين أمثال كارو، الذين كانت الترجمة بالنسبة إليهم تعني إبداع نص له قيمـة النص الأصلي نفسهـا، مع أنه بعيد عنه، هي المعيار للترجمة الشعرية حتى مجيء الرومانسية؛ هذه الآراء ما يزال يؤمن بها اليوم بعض المتهنين للترجمة.

ثمـة عمـل واحد ما يزال يـبرز كعمل كلاسيكي مـن أعمال الترجمـة اللاأدبية هو كتـاب **الحوليات** (*Annales*) مـن تأليـف تاسيتوس (Tacitus)، الـذي ترجمه العلّامة الفلورنسـي برناردو داڤانزاتي (Bernardo Davanzati) (1529 , 1606).

من الباروك إلى عصر التنوير (1650–1800):

كان ثمة تجديدات كبرى قليلة نسبياً في أثناء النصف الثاني من القرن السابع عشر. فقد ظلّت اللاتينية زمناً طويلاً اللغة الرسمية الوحيدة للتواصل العلمي والاقتصادي والسياسي. بما أن كل العلماء والفقهاء الأجانب كان بمقدورهم أن يكتبوا اللاتينية، وفي بعض الأحيان كانوا يترجمون إلى لغتهم الأولى أو منها، وبما أن الفقهاء الإيطاليين أيضاً كانوا يعرفون اللاتينية جيداً، فقد كانت الترجمة إلى الإيطالية عديمة الجدوى إلى حدٍّ ما.

على كلٍّ، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، بدأ الاهتمام بالفرنسية يأخذ السيطرة من اللاتينية. بين عامي (1650 و1800)، انتشرت الثقافة الفرنسية، التي لم تكن مهملة تماماً في إيطاليا أثناء القرون السابقة، في كل أنحاء المنطقتين الشمالية والوسطى من إيطاليا، كما انتشرت في كل باقي أوروبا. قبل عام 1700، كانت الترجمات من الفرنسية نادرة، إذ قام بها بشكل رئيس هواة معزولون يعملون في مراكز ثقافية صغيرة. بعد هذه النقطة، مع ذلك، كان ثمة انفجار حقيقي للترجمات من الفرنسية.

دشنت ترجمات الكوميديات والتراجيديات العظيمة للقرن السابع عشر ما سيصبح نفوذاً طاغياً للثقافة الفرنسية في إيطاليا. فقد كان موليير (Molière)، وراسين (Racine)، وكورني (Corneille) (كان اثنان من أعماله قد تُرجما في 1647 و1651) فقط أشهر الأسماء بين الجيش الضخم من الكُتاب المسرحيين الذين غزت أعمالهم إيطاليا القرن الثامن عشر. كانت هذه الترجمات (أنجزت غالباً بعد سنوات قليلة من عرضها بلغتها الأصلية في إيطاليا) غير دقيقة أحياناً، تُعنى في الواقع بالمضمون وبقابلية الأداء [المسرحي]. في بعض الأحيان كانت تستلزم الاقتباس (adaptation)، مع تشكيلة من الإضافات والحذوفات. بعد 1757، خضعت الأذواق الإيطالية لتغير عميق، وتلاشى الاهتمام بالمسرح الكوميدي الفرنسي.

في الوقت نفسه، كانت الرواية الفرنسية قد تجذّرت في أرض خصيبة. فكان المؤلف المحبوب أكثر هو فينيلون (Fénelon): بعد 1702 كانت ثمة دزينات من الطبعات المعادة لرواية **مغامرة تليماخوس بن أوليسيس** (*Le aventure di Telemaco figliolo d' Ulisse*). كان المفضلون الآخرون يضمون أرنو (Arnaud)، بريفوست (Prévost)، ريكوبوني (Riccoboni)، لاساج (Lesage)، مارمونل (Marmonel)، روسو (Rousseau)، لا بلاس (La Place)، فلوريان (Florian) وڤولتير (Voltaire). هؤلاء المؤلفون الفرنسيون، الذين كانوا أنفسهم في غالبيتهم مترجمين عن الإنكليزية، ووفروا صلة مهمّة بين الثقافة الإيطالية والثقافة الأنغلوفونية. فقد كان لابلاس، على سبيل المثال، مسؤولاً عن جلب روايتي **توم جونز** (*Tom Jones*) و**جوزف أندروز** (*Joseph Andrews*) من تأليف فيلدينغ (Fielding) إلى إيطاليا، وجلب ريكوبوني روايته **أميليا** (*Amelia*)، في حين جلب بريفوست روايات ريتشاردسون (Richardson) الرسائلية الشهيرة، **باميلا** (*Pamela*)، و**كلاريسا** (*Clarissa*)، و**السير توماس غراندیسون** (*Sir Thomas Grandison*).

في النصف الثاني من القرن الثامن عشر زاد انتشار الثقافة الفرنسية بفعل الترجمات في الفلسفة

والعلـم والاقتصـاد والسياسـة، وهي أربعة حقـول كانت بالطبع غـير قابلة للفصل في كتابـات الفلاسفة الفرنسيين. كان للترجمات الكثيرة المنجزة، أولاً من أعمال ڤولتير ولاحقاً من أعمال ديدرو (Diderot) ودالامبـير (D'Alembert)، تأثـير عميق على إيطاليا أواخر القرن الثامـن عشر، موسعة بشكل لافت الآفاق الثقافية للبلد.

كان المترجم في ذاك الوقت يشترك بالقليل مع شخصية الفقيه/العلّامة. رجل الدين في العهد السابق، علـى الأقل بقدر ما كان يتعلق الأمـر بالترجمة من الفرنسية. كما يشير فـيراري (Ferrari)، بالإشارة إلى ترجمة المسرح التراجيدي الفرنسي "الجميع ترجموا: مؤلفون مشهورون وهواة مجهولون؛ كتّاب التراجيديا، والكوميديـا ونصوص الأوبـرا؛ الشعراء الغنائيـون والتعليميون وشعـراء اللهجات؛ الطابعـون والصحفيون؛ أساتذة الجامعات ومدرسو الحلقات الدراسية ومعلمو المدارس؛ النساء والنبلاء والدبلوماسيون؛ اللاهوتيون؛ أمنـاء المكتبات؛ رجال الخدمة المدنية؛ المغامرون؛ حتى الأطباء والجنود. وتضم هذه القائمة فقط المترجمين الذيـن طُبعت أعمالهم. فلو أخذت المخطوطات والمراجع الببليوغرافيـة أيضاً في الحسبان، لأضيفت أسماء أخرى، مثل اسم كازانوفا سيّئ الصيت" (Ferrari 1925: xvi – xviii, tr.).

طـوال هذه الحقبـة، استمرت ترجمات الأعمـال اليونانيـة واللاتينية من دون انقطـاع، لتزداد بعد 1690، العـام الـذي تمَّ فيه تأسيس أركاديا، أكاديمية الآداب الرومانيـة. إن الأكاديمية، التي اجتمع فيها كبـار الشخصيـات الأدبية الإيطاليـة للعصر، مارسـت تأثيراً ملحوظاً علـى الإنتاج الأدبـي طوال القرن الثامـن عشر. كانـت أهم ترجمـات الشعر الكلاسيكـي هي الطبعـات الإيطالية المبكرة مـن لوكريتيوس (Lucretius,1718)، كاتولوس (Catullus,1740)، بروبرتيوس (Propertius,1742)، وتيبولوس (Tibullus,1760).

كانـت الترجمات النثريـة تضم ستاتيوس (Statius,1731)، فيدروس (Phaedrus,1735)، وترتوليانوس (Tertullianus,1756)، في حـين كانت الترجمات لأجل المسـرح تضم عدداً من أعمال سوفوكلس ويوريبيدس وبلوتوس (Plautus). من الجدير بالتنويه أن مترجمي الأعمال الكلاسيكية. وهم عمومـاً أدبـاء مشهورون وأعضـاء في الأكاديمية، خلافاً لأولئـك العاملين بالترجمة عـن الفرنسية، كانوا يميلون إلى أن يمتلكوا خلفيات متشابهة. في الواقع، كانت أذواقهم وطموحاتهم تعكس المثال الأعلى للمثقف الديني في القرن السادس عشر. ومع ذلك، كانت مواقفهم تجاه النص المصدر تختلف نوعاً ما عن موقف المترجمـين الأقدمـين. بحسب فيراري، كانـت "الحرية اللامحدودة لمترجمي القـرن السابع عشر موضع انتقـاد، خصوصاً أنيبـال كارو من أجل ترجمته المشهورة **للإليـاذة** (*L'Iliade*). لقد بدأ احترام النص المصدر يصبح المعيار، كون الترجمة الشعرية مفضلة على الترجمة النثرية. منذ (1725) فصاعداً على وجه الخصوص، كانت الترجمة الأدبية تقترب أكثر إلى الأصل" (Ferrari, 1925). (مترجم)

إن الانتقـال باتجـاه مقاربـة أكثر حداثة للترجمة ونظرية الترجمة يمثله جيـداً ملكيور سيزاروتي (Melchiorre Cesatotti,1730–1808)، الـذي أنتـج طبعتـين من **الإليـاذة لهوميروس**، واحدة شعـراً وواحـدة نـثراً، «واحـدة لجعـل النـاس يستمتعـون بهوميروس، وواحدة لجعلهـم يتوصلـون إلى

معرفتـه»[7] (Cesarotti 1786:197) (مترجـم). لقد كتب مقالة طويلة ليسـوّغ اختياره ومقالة أخرى لمواكبـة ترجماتـه لأعمال ديموسثينيـس (Demosthenes)، شـدّد فيها على التوتـر المتضمن في عمل الترجمـة والسفسطة النقدية والفنية والرشاقة المطلوبتين مـن المترجم لكي «يحترم عبقرية لغته ويدعها تسير، إذا جاز القول، بشكل رشيق ومثمر على خط هندسي يجسر جرفين» (Cesarotti 1807:162). (مترجم)

من الرومانسية إلى الوضعية الجديدة (1800 - 1900):

تعـزّزت اتجاهـات القرن الثامن عشـر في أثناء الحقبـة التاليـة. أولاً، استُبدلـت اللاتينية باللغات الحديثـة، ولم يطـل الوقت حتى بدأ العلمـاء والفلاسفـة والاقتصاديون الكتابة بلغتهـم الخاصة، تاركين للاتينيـة دور اللغة الرسمية للكنيسـة الرومانية. ثانياً، كانت الثقافة الإيطاليـة تتمدد في الاتساع والمدى، وإن بدرجـات مختلفة في أجـزاء مختلفة من إيطاليا. ثالثاً، لم تعد الثقافة امتيـازاً للقلّة، بل كانت متاحة للكثيرين، ظاهرة اجتماعية بدلاً من أن تكون فردية.

كان لهذه التغيرات أيضاً تأثير عميق على الترجمة، التي كانت تجرى الآن من عدد من اللغات الحديثة التي كانت سابقاً مهملة بشكل شبه كلي أو جرى توسطها من خلال الفرنسية. والأهم، أن عدداً هائلاً من الترجمات التي تتعامل مع التاريخ والجغرافية والعلم والفلسفة والاقتصاد وصلت إلى خشبة المسرح، الذي كان حتى ذلك الوقت تسيطر عليه الترجمات الأدبية حصراً.

لقد كُتب الكثير حول المقالة من مدام دي ستايل (Madame de Staël) في **المكتبة الإيطالية** (*Bibliotheca Italiana*) في كانـون الثـاني (1816) تحـت عنوان» : عن طريقـة وفائدة الترجمات» (Sulla maniera e lutilita delle traduzioni). في هـذه المقالة، التي امتدحت ترجمات فينسنزو مونتـي (Vincenzo Monti) **للإلياذة** وتعبيرية اللغـة الإيطالية، حثت الإيطاليين على القيام بترجمة أعمال من الأدب الأوروبي الحديث. فاللغة اليومية، كما زعمت، كانت متفوقة إلى حد بعيد على تلك اللغة التي يتم تعلمّها من الكتب؛ وكان الانفتاح على اللغات الجديدة يعني إغناء معجم المفردات الموجود. برأي مدام دي ستايل، فإن محاكاة الكلاسيكيات ينبغي ألّا تستبدل بمحاكيات الأعمال المعاصرة: كان الاحتكاك بـين الآداب والثقافـات مفيداً قبل كل شيء مـن أجل توسيع العقول وتطوير المعرفـة: انتقدت المقالة أيضاً الثقافـة الإيطالية لذاك العصر بكونهـا خالية كلياً من الحداثة، تطغى عليها «إذا جاز القول نوستالجيات عنيدة أو أدباء لا يهتمون إلّا بأصوات الكلمات وليس بالأفكار التي تحتويها».

إن رد الفعـل علـى هذه المقالة، خصوصاً علـى انتقادها لأدباء إيطاليا، خدم فقـط في إشعال السجال القـديم حول تفـوق الكلاسيكيات على الكتابة الحديثـة، التقليد على الأصالة، والعمـل المتقن على العبقرية الفنية، سجال شد انتباه المثقفين الإيطاليين، بلا جدوى، لعقود قادمة. مقالة مدام دي ستايل لم تؤثر بشكل مهـم علـى كمية الترجمة (قارن، على سبيـل المثال، المجموعة الشعرية بعنـوان (*Parnaso Straniero*)

7) Cesarotti, Melchiorre (1786) *L'Iliade* d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano, Pisa : Molini Landi.

لعام (1797) وعام (1848): (تسعة أعشار العدد الإجمالي للصفحات المترجمة ما تزال مكرّسة لليونانية واللاتينية والعبرية). كان الازدياد اللاحق يعزى إلى التغيرات العميقة التي حدثت في أثناء الحقبة السابقة، أي، النمو في عدد القراء والأهمية المتزايدة للغات القومية الأوروبية في مجالات الحياة كافة.

بعض الأفكار الأصلية حول الترجمة في هذه الحقبة (التي تسير ضد رغبة حجة مدام دي ستايل) عبر عنها جياكومو ليوباردي (Giacomo Leopardi, 1798– 1837) الشاعر الغنائي العظيم من ريكاناتي. في مذكراته **زيبالدوني** (*Zibaldone*)، المكتوبة بين (1817) و(1832)، توجد ملاحظات كثيرة مثيرة للاهتمام مشتقة من تجربته كمترجم شديد الحساسية وأنيق، خصوصاً عن اليونانية. لم يكن ليوباردي يؤمن بأي شيء جيد يمكن أن يأتي من ترجمة الكتّاب الحديثين، إذ كان مقتنعاً بأن الدروس في الأسلوب يمكن فقط أن تأتي من دراسة انفعالية للأدب الكلاسيكي. إن أفكاره عن الجودة الاصطناعية بالضرورة للغة المترجمة والتوازن الصعب الذي يجب على المترجم أن يحققه بين حاجات النص الأصلي وحاجات اللغة الهدف، مع مفهومه للمحاكاة، لا تزال تثير الاهتمام حتى يومنا هذا. فقد شدد على أهمية الجودة الجمالية للترجمات، مؤكداً على أن عمل الشاعر لا يمكن أن يترجمه سوى شاعر آخر. المهمة الرئيسة لأي ترجمة جيدة هي أن "تضيف الجمال" و"تحسن القدرات التعبيرية للغة الهدف".

كان ثمة ازدياد غير مسبوق في الترجمة من الإنكليزية في إيطاليا القرن التاسع عشر. على الرغم من أنه في أثناء القرن السابع كانت إيطاليا قد أبدت بعض الاهتمام بالأعمال الأنغلوفونية، فإن دراسة وترجمة تلك الأعمال قد اضطلع بهما ممارسون معزولون أو أدباء مشهورون، بعضهم عمل في البلاط الإنكليزي. كانت أهم الأسماء تضم ماغالوتي (Magalotti)، روللي (Rolli)، باريتي (Baretti) وبابي (Papi).

أول ترجمة لشكسبير، تعود في تاريخها إلى عام 1756، أنجزها دومينيكو فالنتيني (Domenico Valentini)، أستاذ التاريخ الكنسي في جامعة سيينا. على كل، لم يكن حتى القرن التالي أن هذه المحاولات الحينية من قبل حفنة من الأدباء قد حل محلها الاهتمام الواسع بالعالم الأنغلوفوني.

كانت قصائد أوسيان (Ossian) ناجحة بشكل هائل في إيطاليا، كما لو كانت قصائد بايرون. كان جوليو كارسانو (Giulio Carcano, 1812–84)، شاعر ووطني، أول وربما أعظم مترجم لشكسبير في قرنه (Duranti, 1979).

الترجمات المبكرة والناجحة من دومنيكو ستي (Domenico Cetti, 1780–1812) لبعض من شعر ونثر نيكولاي كارمازين (Nikolai Karmazin) مع الـ (Saggio di poesie russe con due odi Tedesco e inglese ,1816) من قبل النبيل الجنوي جيوردانو أورتي (Girolamo Orti,1769–1845) تؤشر إلى انطلاق الترجمة المباشرة من الروسية، بدون الفرنسية كلغة وسيطة. على مدى أكثر من نصف قرن، مع ذلك، كان هؤلاء الرواد الوحيدين العاملين في هذا المجال.

في حين استمرت الترجمات من الفرنسية طوال القرن التاسع عشر كثيراً كما كانت من قبل، فقد كان ثمة ترجمة أقل بشكل ملحوظ من الألمانية أو الإسبانية. مع ذلك، فإن مجلداً من 507 صفحات من الـ (*Parnaso Straniero*) لعام (1848) يعالج الترجمة من الإسبانية.

ثـلاث ترجمـات عظيمة لـذاك العصـر تستحق ذكـراً خاصـاً: ترجمة ايبوليتـو بينديمونتـي (Ipolito Pindemonte) **للأوديسة** (*The Odyssey*, 1805–12)، ترجمـة فينسنزو مونتـي للإلياذة أكملت في (1811) وترجمة أوجو فوسكولو (Ogo Foscolo) لرواية **رحلة عاطفية** (*A Sentimental Journey*) (1804–06) من تأليف لورنس ستيرن (Laurence Sterne)، (لكن أعيدت ترجمتها ونشرت في1813). كل هذه الأعمال الثلاثة لا تزال تُقرأ وتُدرس في إيطاليا حتى يومنا هذا.

بـرز خلاف مثير للاهتمام بين مونتي وفوسكولو على نشر ترجمة مونتي **للإلياذة**. في إبيغرام حقود، اتهـم فوسكولو مونتي (الذي كان قد أشـار إلى ترجمات إيطالية ولاتينية أخرى من أجل طبعته الخاصة) بأنه «مترجم كبير من مترجمي هوميروس». كان اتهام فوسكولو موجهاً إلى مجموعة كبيرة من المترجمين - المرتجلـين الذين، متبعين الموقف الواسع الانتشار للحقبة السابقة، كانوا أقل اهتماماً بالنص الأصلي من المنتَـج المترجَـم، كون هذا مشروطاً بالمعايير الصارمة للبحـر / (metre) التقليدي. إن فوسكولو نفسه، الـذي كان يعرف اليونانية بشكل ممتاز، حاول ترجمة **الإلياذة**، لكـن، بعد ترجمة الكتابين الأول والثالث، كان عاجزاً عن إكمال مهمته.

بقدر ما يتعلق الأمر بالترجمة اللاأدبية، فقد بدأ القرن بازدياد مفاجئ في ترجمة النصوص العلمية، الآن من الإنكليزية بالإضافة إلى الفرنسية. بمرور عقود من الزمن، بدأت أعمال العلماء الوضعيين الألمان تترجـم بشـكل أكثر انتظامـاً، ما يعكس الهيمنـة في البحث والتطبيقـات التي كانـوا يكتسبونها. في نهاية القرن، أعمال الفقهاء الألمان، حتى في الحقل الإنسانوي (خصوصاً في الفيلولوجيا واللسانيات، ما يدعون بالنحويـين الجدد) كانت قد احتلت مركـز المشهد الثقافي الدولي وبدأت تحفز حجماً كبيراً من الترجمة. يبرز نمط مماثل من أجل فروع أخرى من المعرفة (السياسة، التاريخ، الفلسفة، علم النفس) مع اكتساب الإنكليزية وخصوصاً الألمانية أهمية متزايدة.

القرن العشرون:

يتسم الانتقال بين القرنين التاسع عشر والعشرين بالنمّو التدريجي لدور النشر من مجرد طابعين أو مخازن كتب إلى شركات تجارية عائلية ومن ثم إلى مجموعات صناعية أضخم وأكثر تعقيداً. لقد أثّر ذلك في كميـة ونوعية ناتج الترجمة. ولما كان جمهور القـراء وسوق النشر ينموان بسرعة على خطين متوازيين، فإن شخصية المترجم أيضاً خضعت لتغيرات عميقة: من المثقف المعزول الذي يقترح مشروع ترجمة بدافع من اهتمام شخصي عميق بالنص الأجنبي، نرى تدريجياً ظهور شخصية احترافية لمترجم مكلف من قبل دار نشر وغالباً ما يؤدي مهمته/ها تحت شروط غير مؤاتية جداً. أحد الاستثناءات الجديرة بالملاحظة هو الدور الذي لعبه كُتَّاب من أمثال سيزار بافيزي (Cesare Pavese) وإليو فيتوريني (Elio Vittorini) ويوجينيو مونتالي (Eugenio Montale) في أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات من القرن العشرين؛ فمثـل هؤلاء الكتَّاب أعادوا بشكل فاعل إحياء الاهتمـام بالأدب الإنكليزي، الأمريكي خصوصاً، من خلال نشاط ترجمة كثيف. على وجه الخصوص في حالة بافيزي وفيتوريني، كانت الترجمة طريقة لاقتراح بديل ثقافي وسياسي للسياسات الثقافية الخانقة والاستبدادية للنظام الفاشي.

ربما يُعزى التأخير في تطور دراسات الترجمة في إيطاليا إلى الموقف السلبي لمفكرين نافذين مثل بينيديتو كروتشي (Benedetto Croce, 1866 – 1952)، الذين نبذوا الترجمة، حاذين حذو دانتي، بوصفها مهمة مستحيلة منطقياً (انظر كروتشي 1902).[8] وثمة موقف مماثل، بالرغم من كونه ذا اختلافات قليلة في التشديد، تبناه جيوڤاني جنتيلي (Giovanni Gentile, 1920)، ومدرسة الفكر المثالية الجديدة التي كان يمثلها. وفي المقابل، فقد خص أنطونيو غرامشي (Antonio Gramsci, 1891–1937) الترجمة بدور أكثر إيجابية وضرورياً، مشدداً على قدرتها على جسر الهوات بين اللغات المختلفة، وربط المفاهيم على مستوى فوق بنيوي، ومحتم تاريخياً وثقافياً (انظر غرامشي1947/1975).[9] حتى رغم أن اعتبارات غرامشي النظرية حول الموضوع (بالتوازي مع الترجمات التي أنجزها في السجن)، كانت محصورة بمذكراته ولم تكن متاحة للعامة حتى وقت متأخر جداً، فإن موقفه يكشف عن اهتمام فاعل بالترجمة من طرف المثقفين الماركسيين.

تأتي المساهمات الإيطالية الأكثر إثارة للاهتمام في دراسات الترجمة من فيلولوجيين وألسنيين مثل بنفينوتو تيراسيني (Benvenuto Terracini, 1886–1968) وجيانفرانكو فولينا (Gianfranco Folena, 1920–94). إن وصفهما المتوازن والحسن الاطلاع للترجمة يقوم على رؤية ديناميكية للظاهرة، بدلاً من قيامه على تضاد سكوني للمبادئ كما في حالة المفكرين اللامثاليين: استكشاف الفضاء المثالي بين السياقات الشكلية والثقافية للغات المختلفة، يؤكد التوتر الذي يعزز عمل المترجم والقيمة المضافة المستمدة من المصاعب التي تتم مواجهتها. ففي السنوات الأخيرة كان ثمة اهتمام متجدد بدراسات الترجمة ونظرية الترجمة، ويوجد الآن بضعة علماء جادون في الجامعات الإيطالية يحللون مختلف جوانب الترجمة، لكن لم تظهر بعدُ أي شخصية أصيلة بشكل متميز.

من المثير للاهتمام أن ننظر إلى الاتجاهات الكمية في ناتج الترجمات المنشورة في إيطاليا في السنوات الأخيرة. في 1982، من عدد إجمالي قدره (20,560) كتاباً منشوراً في إيطاليا فإن (22.5) بالمئة منها كانت ترجمات. في 1991، زادت النسبة المئوية إلى (26.1) بالمئة من حجم الكتب الذي يساوي الضعفين في الكبر (40,142). في 1972، كان (45.9) بالمئة من الصفحات المترجمة كانت من الإنكليزية، (23.4) بالمئة من الفرنسية و(13.7) بالمئة من الألمانية. بعد سبعة عشر عاماً، في 1989، كانت النسبة المئوية للصفحات المترجمة عن الإنكليزية قد بلغت (54.4)، في حين هبطت الفرنسية إلى (17.6) بالمئة وبقيت الألمانية مستقرة عند (13.4) بالمئة. في العام نفسه، وصلت الصفحات المترجمة من الإسبانية إلى (2.7) بالمئة، ومن اللغات السلافونية (2.3) بالمئة، ومن اللغات الكلاسيكية (اللاتينية واليونانية القديمة) (3.7) بالمئة، ومن كل اللغات الأخرى (4.3) بالمئة.

على العموم، إن معظم الترجمات المنشورة هي من الأدب (43.9) بالمئة من الصفحات المترجمة في1972، (44.8) بالمئة في 1989)، يليه التاريخ (12.2) بالمئة في 1972، لكن فقط (8.5) بالمئة في 1989)؛ والفلسفة وعلم النفس (9.5) بالمئة في 1972 و (8.4) بالمئة في 1989)؛ والدين (مستقر عند

8) Croce, Benedetto (1902) *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari: Laterza.

9) Gramsci, Antonio (1947\ 1975) *Quaderni del carcere*, Turin: Einaudi

(5.9) بالمئة)؛ وبلغ العلم السياسي وعلم الاقتصاد ذروة (5.6) بالمئة في 1972 لكنهما في 1989 هبطا إلى (2.5) بالمئة؛ أما حصة الطب، في المقابل، فقد ارتفعت من (2.1) بالمئة فقط إلى (6.3) بالمئة.

صناعة الدبلجة:

في إيطاليا، تُدبلَج الأفلام الأجنبية كلها تقريباً. تاريخياً، كان لهذا سببان متلازمان: قبل الحرب العالمية الثانية، كان يُعتقد أن استعمال كتابة الترجمة على الشريط السينمائي/التلفزيوني (subtitling) سوف يستبعد قطاعاً كبيراً نوعاً ما من الجمهور الشعبي عندما كانت معدّلات الأمية لا تزال عالية تماماً. علاوة على ذلك، كان النظام الفاشي يخشى من "تلويث" نقاء اللغة القومية بتعريض الجماهير لجرعات كبيرة من اللغات الأجنبية. في نهاية الحرب، اختفى الدافع الثاني كله، لكن الأول جرى الاحتفاظ به أساساً لأن المدراء التنفيذيين لهوليوود لم يكونوا يريدون العوائق أمام السوق الجديدة التي كانت تنفتح بعد انعزالية موسوليني. فقد نجح اللوبي القوي الخاص بهم حتى في الحصول على فقرة أضيفت إلى معاهدة السلام الموقّعة مع الحلفاء في (5–1943) تجعل الدبلجة إلزامية بشكل صريح.

هذا الوضع أدّى إلى تطوير صناعة دبلجة قوية ومنظّمة جيداً، مع مترجمين متخصّصين ومقتبسين وممثلين. إن الاستعمال الضخم للأفلام التلفزيونية الأمريكية في ازدهار صناعة التلفزيون قد أحدث أخيراً معاييرَ أدنى، خصوصاً في غاية الترجمة من السيرورة؛ إذ ينجح المقتبسون والممثلون بالكاد في النجاة من فقدان الظلال الدلالية المميزة والإحساس بالضيق اللذين تسببهما في بعض الأحيان الدبلجة غير المتزامنة أو المغلوطة، والتبسيطات الزائدة، والأغلاط المضحكة الحقيقية غالباً ما تفسد بشكل ملحوظ جودة الحوار المترجم. ثمة قطاع متنام من مرتادي الأفلام المخلصين الذين يفضلون الاستمتاع بالأفلام الأجنبية في الشكل الأصلي، بمساعدة الترجمة المكتوبة أسفل الشريط، لكن وضع السوق يبدو أنه يشير إلى أن تغيّراً جذرياً في هذا الحقل مستبعد إلى حد ما، على الأقل في المستقبل القريب.

المكانة المهنية للمترجم:

كلّما اجتمع المترجمون الإيطاليون، اشتكوا من أن حياتهم المهنية هي محل إجماع بشكل افتراضي. ولا يشيرون إلى المخاطر المهنية الاستثنائية كتلك التي عانى منه منذ أعوام قليلة ايتوري كابريولو (Ettore Capriolo)، مترجم رواية **آيات شيطانية** (*Satanic Verses*) لسلمان رشدي (Salman Rushdie)، الذي نجا لحسن حظه من الطعن من إرهابي أصولي. إنهم يشيرون إلى تدني احترام عملهم، وإلى الأجور المتدنية التي يكسبونها، وإلى الزمن القصير الذي يتاح لهم لإكمال مشاريعهم، وإلى انعدام التدفق المنتظم للوظائف، وانعدام سيطرتهم على نتاجهم النهائي. وعلى الرغم من أن شروط العمل قد تحسنت عموماً في أثناء العقدين الماضيين، فإن المشكلة الأساسية للعلاقة المختلّة جداً بين المترجمين والناشرين ما تزال موجودة.

إن العامل الكبير المقوِّض للقدرة التصافقية للمترجمين هو بالطبع وجود خزان احتياطي ضخم افتراضياً من المترجمين الراغبين في العمل يُمكّن الناشرين أن يأخذوا منه المرشح التالي لوظيفة عندما يرفض مترجم شروطهم، بغض النظر عن الخبرة والتخصص التقني أو الأدبي. لا داعي للتأكيد على أن الضحية الرئيسة لهذه المنظومة، إلى جانب المترجم المحترف، هي الجودة الإجمالية لمعظم الأعمال لأن الاختيار، إذا جاز القول، يخضع لمقتضيات تخفيض الكلفة وحسب.

على مدى عقود الآن، كان الاتحـادان الرئيسان للمترجمين، رابطة المترجمين التحريريين والفوريين الإيطاليـين (AITI) (Associazione Italiana Traduttori e Interpreti) ونقابـة المترجمين الأدبيـين الإيطاليـين(SITL) (Sindacto Italiano Traduttori Letterari)، يحـاولان تحسين مكانة المهنة، لكن بنتائج متواضعة جداً، ما تسبب في أقصى التشظّي والانعزال للمترجمين كجماعة (من بـين 10.000 شخص مصنفـين كمترجمين كتابيين ومترجمـين شفهيين في إحصـاء 1981، فإن أقلية متذبذبة فقط يكسبون بالفعل عيشهم كمحترفين بدوام كامل، ومعظمهم يعملون عملاً حراً). إن القضايا التـي أثارها السجال الـذي حرضه الاتحادان يُفهم بشكل بطيء من الجمهور العـام و(يظل بشكل أبطأ) من الهيئـات المؤسساتية والتشريعية. تبدو بعض أفضل دور النشر وأكثرها حساسية الآن مهتمة بالوصول إلى اتفـاق أكـثر تقدّماً و(بشكل متفائل) أكثر توازناً لكي تكسر دائرة الكلفة المتدنية/الجودة المتدنية على أساس أكـثر اتساقاً. ثمّة فرضيات كثـيرة قيد المناقشة (مـن بينها مؤسسة السجـل القومي للمترجمين والمترجمـين الشفهيين يبدو أنها الأكثر ذكراً بشـكل غالب) لكن المنظور الحقيقي الوحيد للتحسين قصير الأجل للوضع ربما يكمن في "مناغمة القواعد الناظمة لحقوق الترجمة بين أعضاء الاتحاد الأوروبي".

تدريب المترجم:

إن مـا يتصـل مباشـرة بمسألة المكانة هـي مشكلة تدريب المترجمـين الجدد لإنتـاج مهنيين شباب، لكـي يتم تجنّب نشوء أسواق استغلالية خصوصاً في حقـل الترجمة الأدبية. لقد تمتع المترجمون التقنيون والمترجمـون الفوريـون بـتراث أفضـل تأسيسـاً، وإن كان حديثـاً، من مدارس التدريب: المدرسـة العليا للمترجمـين التحريريين والفوريـين (Scuole Superiori traduttori e interpreti)، التي لا تُعدُّ، مع ذلك، مؤسسات أكاديمية.

الجامعة الوحيدة في إيطاليا التي تقدم شهادة كاملة في الترجمة هي تريِّست (Trieste)، على الرغم من أن دورات الترجمة تقدم الآن في بضع جامعات أخرى، عادة كاختصاص ضمن شهادة في اللغات الحديثة. بقدر ما يتعلق الأمر بالترجمة الأدبية، فإن جامعات قليلة فقط اتخذت مبادرات جزئية لسد فجوة الترجمة في هـذا الحقل المهـم. وقدّمت دورات تخرُّج ما بعد التخرُّج في الترجمة الأدبية في جامعات عدة في السنوات الأخـيرة ("لاسابينـزا" روما، فينيسيا، بولونيا، سيينـا، فيتربو). لكن البنى الأكاديميـة الإيطالية لا تبدو مرنـة ما يكفـي لتعديل حاجات مثل هذه الدورات، التي تتطلب مزيجاً موزونـاً بدقة من النظرية والممارسة، مزيجـاً من العناصر التقنية والإبداعية. ثمة تجربة أكثر إثارة للاهتمام جربتها المدرسة الأوروبية للترجمة الأدبيـة (SETL) (Scuola Europea di Traduzione Letteraria)، التـي أسسهـا في تورينـو كونسرتيوم من منظمات خاصة وعامة وناشرين بمساعدة مالية من الاتحاد الأوروبي.

المصدر:

Routledge Encyclopedia of Translation Studies. edited by Mona Baker. London and New York 1998.

فلسفة الترجمة وترجمة الفلسفة[1]

تأليف: لويس بيجيناوت
ترجمة: د. أحمد عبد الكريم الشَّعبان •

لويس بيجيناوت (Luis Pegenaute): أستاذ جامعي في قسم الترجمة في جامعة بومبيو فابرا في برشلونة. متخصص في الترجمة الأدبية، والأدب المقارن، والتاريخ ونظرية الترجمة. شارك في تحرير حوالي خمسة عشر كتاباً، مثل: "تاريخ الترجمة في إسبانيا"، و"القاموس التاريخي للترجمة في أمريكا اللاتينية (2013)".

مقدمة:

يمكن فهم إصدار هذا العدد من مجلة **ترانسفير** (*Transfer*) حول الترجمة بطريقتين مختلفتين: التفكير بالترجمة، وترجمة الفكر آخذين بالحسبان معنى مصطلح الفلسفة في قاموس اللغة الإسبانية الذي أصدرته الأكاديمية الملكية الذي يعرفه بأنه «طريقة التفكير أو رؤية الأشياء». ويبدو من المشروع استخدامه كناية بدلاً من مصطلح «الفكر».

وتسعى هذه المساهمة إلى تحقيق ثلاثة أهداف رئيسة، تتوافق مع كلٍّ عنوان من عناوينها. في أوّلها، أقدِّم سلسلة من الاعتبارات حول فلسفة الترجمة وترجمة الفلسفة، مع إشارات عديدة إلى المساهمات العلمية الرئيسة حول هذا الموضوع، من أجل أن تكون بمنزلة سياق عام للقسم الثاني، الذي يتكون من مقاربة نقدية واسعة لعمل فلسفي حديث.

• مترجم ومدرّس جامعي سوري.

1) العنوان الأصلي للمقال: « La filosofía de la traducción y la traducción de la filosofía »

فلسفة الترجمة وترجمة الفلسفة:

في الدراسات حول الترجمة، عند التعامل مع القضايا المتعلقة بالفلسفة، من الشائع جدّاً – يبدو مثال ويلسون (Wilson) (2020) نموذجياً – مواجهة التفريق بين فلسفة الترجمة وترجمة الفلسفة، على الرغم من عدم التمييز في أولاهما بين ما إذا كان المرء يقدّم حقّاً مساهمة نظرية في الفلسفة من منظور الترجمة أم مساهمة في الترجمة من منظور الفلسفة.

من الواضح أن ممارسة الترجمة تنطوي على طرح أسئلة لها بعد فلسفي: ما الذي ننوي تحقيقه من خلال ممارسة الترجمة نفسها؟ كيف تؤثر حقيقة الترجمة أو عدم الترجمة على النص الأصلي؟ ماذا يوجد قبل الأصل؟ هل يجب ترجمة ما يقوله النص أم ما يريد النص قوله؟ هل أدوار الكاتب والمترجم والقارئ قابلة للتبادل إذا فهمنا أن الكاتب يقرأ كتاباته الخاصّة، والقارئ يكتب نصّه الخاص بقراءته، والمترجم قارئ وكاتب في آنٍ معاً؟ نظراً لكونها أسئلة متعالية، يمكننا أن نسأل أنفسنا أسئلة أكثر أساسية تقودنا إلى التحقيق في الأسئلة الأساسية حول عمل اللغة، مثل: ما هي العلاقة بين الدال والمدلول؟ في الواقع، كما يشير مالمكخاير (Malmkjær) (2010:202) «لم يهتم الفلاسفة بتطوير فلسفة الترجمة بقدر اهتمامهم باللجوء إلى الترجمة للإجابة عن الأسئلة المتعلقة بفلسفة اللغة».

بصرف النظر عن كون الفائدة التي تم الحصول عليها هي للفلسفة أو لنظرية الترجمة، فإن الحقيقة كما يبدو هي أنه لا يمكن إنكار أن الترجمة يجب أن تحتل مساحة مركزية في الاعتبارات الفلسفية المتعلقة باللغة. ليس من المستغرب، على حد تعبير دريدا (Derrida)، «أصل الفلسفة هو الترجمة، أطروحة قابلية الترجمة، بحيث تفشل الترجمة بهذا المعنى، فإن ما يفشل ليس أكثر ولا أقل من الفلسفة» (135:2016). ومع ذلك، وفقاً لبيم (Pym) (2007:25–26)، لم تولد الفلسفة الغربية خطاباً أصيلاً حول الترجمة، وهو ما يعزوه إلى تأصيل عرقي للثقافات المختلفة، إلى حقيقة أن الترجمة يمكن أن تعني نشر نصوص يحتمل أن تكون تخريبية، وإلى إنشاء مقياس لغوي هرمي، بناءً على افتراضات لاهوتية مسبقة، استلزمت نقل النصوص المدوّنة بلغة مرموقة إلى لغات لم تكن كذلك.

من جانبه، يوضح يونغ (Young) (2014: 42) أنه لا يمكن للمرء ممارسة الفلسفة دون أخذ الترجمة في الحسبان، حيث لا يوجد تخصُّص آخر متعدد اللغات في جوهره أو يعتمد على الترجمات وإعادة الترجمة المتتالية، بالنظر إلى أن أصوله النظرية، المصاغة بلغات ميتة الآن، لا تزال تتمتع بصلاحية كبيرة اليوم لأنها تشكل جوهر الانضباط ذاته.

بكلماته الخاصة:

«في الواقع، يمكن وصف الفلسفة بأنها مشكلة الترجمة نفسها، حيث إن الترجمة تندمج دائماً في خطابها الخاص، ولا يفترض أبداً أن يكون خارجها ويمكن تحديده من حيث المصطلحات الثنائية للغات، المصدر والهدف، التي يظل فيها الأصل غير ملوث بالترجمة». يونغ (2014:42)

على الرغم من ذلك، افترضت الفلسفة لقرون عديدة شفافية أدّت إلى الثقة في قابلية الترجمة، كما لو أن النظرية بأكملها قد صيغت بلغة عالمية خادعة. في رأيه، ترتبط ولادة الفلسفة الحديثة على وجه

التحديد بالوعي بهذه اللاواقعية، عندما قرر ديكارت كتابة مقال عن المنهج (1637) باللغة الفرنسية، بدلاً من اللاتينية، وهي اللغة التي استخدمها لإنتاجه العلمي، في محاولة للوصول إلى جمهور غير متخصص.

في الأزمنة المعاصرة، خلال النصف الثاني من الثمانينيات، مثّل مجلّدان من تأليف أندرو بنيامين (Andrew Benjamim) مَعْلَمين حقيقيين في التطور النظري لفلسفة الترجمة، هما **الترجمة وطبيعة الفلسفة** (*Translation and the Nature of Philosophy*)، و**نظرية جديدة للكلمات** (*New Theory of Words*) (1985)، واللذان، على حد تعبير المؤلف نفسه، كان المقصود منهما افتراض مقيّد وإن كان الأمل بفحص منهجي للعلاقة بين الفلسفة والترجمة كما يحدث في عدد من المعالجات الفلسفية لمشكلة الترجمة؛ فحص يجب أن يكون بمنزلة مقدمة لأي معالجة مجردة وبالتالي أكثر استطرادية لطبيعة المهمّة الفلسفية. (Benjamin 1985: 2)

ثانياً، المجلّد الذي حرره جوزيف غراهام (Joseph Graham)، **الفرق في الترجمة** (*Difference in Translation*) (1985)، والذي يركز على فكر دريدا، وبشكل مباشر أو غير مباشر على فكر والتر بنيامين (Walter Ben- jamin)، حيث لم يتم تضمينه فقط - في النسخة الفرنسية الأصلية وترجمتها الإنكليزية - المقال المعروف للأوّل على الثاني، «أبراج بابل» (Des Tours de Babel)، لكن بقية المساهمات تشير إليه كثيراً. تجدر الإشارة بشكل خاص إلى مساهمة فيليب لويس (Philip Lewis) («مقياس تأثيرات الترجمة»، نسخته الخاصة من مقال «نحو ترجمة مسيئة»)، حيث طوّر هذا المفهوم، أو مفهوم باربرا جونسون (Barbara Johnson)، "تناول الكفر فلسفياً"، حيث يتحدث، بطريقة أورتيجويان، عن ضرورة الترجمة واستحالتها.

في مراجعة موجزة ولكنها دقيقة للغاية للعلاقة بين الفلسفة والترجمة، أظهرت روز ماري أرروجو (RosemaryArrojo) (2010) كيف سادت رؤية أساسية، في التقليد اليهودي المسيحي والميتافيزيقيا الغربية، للإلهام الأفلاطوني، والتي تعدُّ الشكل والمحتوى اللغوي مستقلين، بحيث تكون اللغة هي الأداة القادرة على إضفاء الطابع الرسمي على معنى مستقر، والتي يمكن نقلها بين اللغات من خلال التدخُّل غير الشخصي لشخص وسيط انظر أيضاً (كريستال: 2014 29).

وبطبيعة الحال، فإن هذا النوع من النهج سيشكّل جذر نهج الترجمة كشيء مشتق ومن الدرجة الثانية، يخضع دائماً لحماية الجوهر المفترض للأصل. تم دحض مثل هذه الاعتبارات من التفكيكيين، وعلى رأسهم دريدا، الذين يعدُّون ما نشهده في الترجمة ليس الطريقة التي تشير بها اللغة إلى الأشياء، ولكن كيف تشير اللغة إلى نفسها، مما يجعل سلسلة الدلالة رجعية بلا حدود. في هذه الحالة، ستكون افتراضات مسبقة تستند تحديداً إلى عدم الهوية، وعلى عدم الحضور –على الاختلاف– على استحالة تمثيل هذه الدلالة.

وفقاً لأرروجو (2010)، فإن هذا النوع من النهج - مثّل مناهج ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة الأخرى- مستمد من النقد الذي صاغه نيتشه للميتافيزيقيا التقليدية الذي يسمح لنا بالتوقف عن تصور الترجمة على أنها مجرد نقل لمعنى أساسي، لافتراض إمكانية التحوّل. سيكون لدينا هنا موقف مماثل

لذلـك الذي اعتمده لورانس فينوتي، على سـبيل المثال، الذي يجادل بـأن الترجمة لا يمكن فهمها على أنها استنسـاخ ثابت وارد في النص الأصـلي، ولكنها تشكّل قبل كل شيء عملاً تفسـيرياً يغيّر حتماً شكل الأصل ومعناه وتأثيره. إن موقعه، الذي تغذيه قراءة المؤلفين الرومانسيين الألمان مثل غوته (Goethe) أو الأخوين شليغل (los hermanos Schlegel) أو شـلايرماخر (Schleiermacher)، بالإضافة إلى المفكرين المعاصـرين مثل أنطوان بيرمان (Antoine Berman) أو تشـارلز بيرس (Charles Peir- ce) أو أمبرتو إيكو (Umberto Eco) أو دريدا، يقوده إلى افتراض، باختصار، أن الترجمة يمكن أن تؤدي إلى علاقات تكافؤ مختلفة من خلال إخضـاع النص الأصـلي لتفسـيرات متغيرة تخضع للسياق المؤسسي الذي يتم إنتاجه فيه والذي يتم فيه تداول الترجمة نفسها فينوتي (Venuti) 2019: 174).

في الآونة الأخيرة، كان هناك بعض المقترحات التي تدافع عن دمج فلسفة الترجمة في مجال دراسات الترجمـة. وهكذا، اقـترح مالمكخاير (2010:203)، على سـبيل المثال، الذي يميّز فلسـفة الترجمة عن نظريتـه من خلال كونها أكثر أساسـية منها، أنه يمكن دمجها مع الاسـتخدام في الخريطة المعروفة التي رسـمها هولمز (Holmes) للتخصـص في عام 1972، وهذا لسببين: الوصـول إلى فهم أساسي لطبيعة الترجمة يجمع بين المناهج النظرية المختلفة وإعطاء اسـتجابة شـاملة للتحديّات التي تواجه التخصص، سـواء مـن مداره الخاص أو مـن خارجه. من جانبه، يعتقـد أبتر (Apter) أن فلسـفة الترجمة هي، في الواقع، فرع من فروع الفلسفة، التي يصفها بالعبارات الآتية:

فرع من فروع الفلسـفة، يعترف بالترجمة بوصفها إرشـادا مهمّاً؛ يُدخِل مشكلة الترجمة في الحقول الفرعيـة الفلسـفية التقليدية (الميتافيزيقيا، نظريـة المعرفة، الأخلاق، المنطق)؛ وهذا يفلسـف الترجمة كوسيلة للكتابة والتفكير والإنتاج بدلاً من كونها استعارة فضفاضة لتحويل الشفرات أو التفسير أو النسخ. (2010:52)

أما بالنسبة لترجمة النصوص الفلسفية، فتجدر الإشارة إلى أنه وفقاً لـ ري (Rée) (2001: 225-227)، من المفترض أن يكون هذا هو الأصـعب على الإطلاق، وهذا بسـبب الغموض الضـمني في إضفاء الطابع الرسمي عليه ولأن هذه النصـوص تقدم تنظيراً له أسـاس حواري من خلال الإيحاء بإنشـاء تفاوض ديالكتيكي مع أفكار متباينة محتملة. عند التعامل مع صـعوبات ترجمة النصـوص الفلسـفية، غالباً ما يدور النقاش حول مسألة عدم قابلية الترجمة، وخاصـةً المصـطلحات الفلسـفية. ليس من المسـتغرب أن هايدغر (Heidegger)، على سبيل المثال، ربط عدم قابلية الترجمة هذه ليس فقط بالشعر ولكن أيضاً بالفلسفة (ساليس 2002: 84).

في الآونة الأخيرة، كان **قاموس المفردات الأوروبية للفلسفات (قاموس الكلمات غير القابلة للترجمة)** (*Vocabulaire européen des philosophies (dictionnaire des intraduisibles*)، الـذي حرّره بي كاسـين (B. Cassin) (2004) وترجم لاحقاً إلى الإنكليزية (كاسـين 2014)، مرجعاً لا مفر منه في أي عـلاج لعـدم قابلية الترجمة. إنه قاموس موسـوعي يتم تقديمـه على النحو الآتـي: «نقطة انطلاقنا هي انعكاس لصـعوبة الترجمة في الفلسـفة» (كاسين 2014: XVII). فيما يقرب من 1400 صفحة (من النسخة

الإنكليزية)، يحدّد ما يقرب من أربعمائة مصطلح ومفهوم فلسفي وأدبي وسياسي، من اثنتي عشرة لغة، والتي تمثل صعوبات كبيرة في الترجمة.

بالعموم، كان عدد العلماء والممارسين في الترجمة مهتمين بالبعد الفلسفي لهذا النشاط أكثر من الفلاسفة الذين كانوا مهتمين بالترجمة (أرروجو، 2010)، على الرغم من حقيقة أنه، كما يشير فينوتي (106: 1998) ويونغ (27: 2014)، يعتمد البحث الفلسفي عموماً على المواد المترجمة. وأنه، كما يقول شيكو ريكو (Chico Rico): «كانت ترجمات النصوص الفلسفية أكثر أهمية من النصوص الأصلية نفسها لجعل الفكر البشري معروفاً ومنقولاً» (94: 2015).

وفيما يتعلّق بالمشكلات المحدّدة عند ترجمة النصوص الفلسفية، يحدّد باركس (Parks) (2004)، على سبيل المثال، نوعين: استخدام المصطلحات التقنية، التي غالباً ما يصوغها المترجم نفسه، والتي يؤدي وجودها إلى عدم قابلية الترجمة؛ واستخدام اللغة المجازية، التي تنطوي على صعوبات في الترجمة ناشئة عن مخططها الأسلوبي وغموضها المحتمل.

من جانبه، يسلّط براونلي (Brownlie) (2002) الضوء على الأهمية النوعية الكبيرة للمصطلحات التقنية في النصوص الفلسفية، على الرغم من حقيقة أن اللغة غير المتخصصة هي الغالبة من الناحية الكميّة. نظراً لأن المصطلحات الفلسفية يتم تطويرها من أفراد في سياق ثقافي ولغوي معين، على عكس المصطلحات العلمية والتقنية، لا توجد مكافئات في اللغات الأخرى، التي تعتمد مسؤوليتها عن الإبداع على المترجمين.

يؤكد مارتين روانو (Martín Ruano) (2002) أخيراً الاتجاه العام للحفاظ على المصطلحات الفلسفية الأصلية سليمة في النص الفلسفي المترجم.

تحليل نقدي لكتاب «دليل روتليدج للترجمة والفلسفة» (*Routledge Handbook of Translation and Philosophy*) (روليغ وويلسون 2019):

تعدُّ دار النشر روتليدج ذات سمعة جيدة في دراسات الترجمة بعد أن استحوذت عام 2013 على دار النشر سانت جيروم المتخصصة في هذا المجال. حيث أطلقت مجموعة **كتيبات روتليدج حول الترجمة التحريرية والشفهية** (*Routledge Handbooks on Translation and Interpreting*) قبل بضع سنوات فقط (في عام 2017)، وتقدّم بالفعل حوالي عشرين عنواناً، تقدم فيها نظرة عامة شاملة ومحدثة حول جوانب ذات أهمية حالية. في حالتنا المطروحة، نجد أول مراجعة شاملة لـ "حالة القضية" في العلاقة بين الترجمة والفلسفة.

تجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من أن دراسات الترجمة دائماً ما تُعدُّ مجالاً متعدّد التخصصات، متداخل التخصصات، وحتى شمولياً، حيث تتعامل الترجمة مع العديد من التخصصات الأخرى، إلّا أن علاقتها المحدّدة بالفعل مع الفلسفة نادراً ما تمّت دراستها بتفصيل، لذا فإن مثل هذه المساهمة الكاملة والمنهجية مرحّب بها بشكل خاص.

تنقسم الفصول التسعة والعشرون من المجلّد – التي أضيفت إليها مقدمة وفهرس يشمل أسماء الأشخاص – إلى أربعة أقسام، تم إدراجها على النحو الآتي: دراسات محددة عن مختلف الفلاسفة

الكنسيين الذين اهتموا بالترجمة (ما يمكن أن نفهمه كشكل من أشكال البحث الفلسفي، والذي يستخدم الترجمة كاستعارة أو دراسة حالة)؛ بعض الموضوعات الأساسية في دراسات الترجمة التحريرية والشفهية من منظور فلسفي (ما يمكن فهمه على أنه فلسفة ترجمة)؛ دراسات محددة حول كيفية ترجمة النصوص الفلسفية أو إمكانية ترجمتها، وأخيراً بعض الجوانب الناشئة والمثيرة للاهتمام في معالجة السؤال العام للعلاقة بين الترجمة والفلسفة. في الأقسام الثلاثة الأولى، مكملة بالقسم الرابع، تُغطى الأنواع الثلاثة من الخطاب الفلسفي التي يمكن أن تُنشأ حول الترجمة، وفقاً لبيم (2007: 24).

ندرج العمل الذي نناقشه في إطار القضايا المذكورة أعلاه. وقد تم تحريره بشكل رائع من بيرز رولينغ (Piers Rawling)، الخبير في الفلسفة في جامعة فلوريدا الحكومية، وفيليب ويلسون (Philip Wilson)، الخبير في الفلسفة والأدب في جامعة إيست أنجليا. ويأتي ما يقارب من ثلاثين متعاوناً من جامعات موجودة في ثماني دول، بشكل رئيس: كندية وأمريكية وبريطانية. وتتوزع تخصصاتهم كما يأتي: الترجمة (15)، الفلسفة (10)، والأدب المقارن أو المجال المختلط (4). وبالطبع، سيكون قراء مجلة **ترانسفير** على دراية أكبر بالمتعاونين المتخصصين في الترجمة، بعضهم مشهورون مثل روزماري أرروجو، جين بوس-بير (Jean Boase-Beiero)، ثيو هيرمانز (Theo Hermans)، دوروثي كيني (Dorothy Kenny)، كيرستن مالمكخاير (Kirsten Malmkjær)، ماريا تيموتشكو (Maria Tymoczko)، سيرغي تيولينيف (Sergey Tyulenev)، أو راشيل وايسبرود (Rachel Weissbrod).

في مقدمتهما للعمل، يسلط المحرِّران الضوء - كما هو معتاد - على التكامل المتزايد بين الفلسفة ودراسات الترجمة، ويُسوِّغون ملاءمة هذا النشر، في الوقت نفسه يشيران إلى جانبين إشكاليين. في المقام الأول، حقيقة أن الفلاسفة الذين يتعاملون معهم بشكل فردي في فصول الجزء الأول من العمل جميعهم رجالٌ: شلايرماخر، نيتشه، هايدغر، فيتغنشتاين، بنيامين، جادامر وريكور (يتعاملون معهم سويةً)، كوين، ديفيدسون ودريدا. ليس هناك ما يعارض هذه القائمة، بالطبع، حيث إن لديهم جميعاً مكانة مستحقة كعمالقة في التفكير حول الترجمة، ولكن من الواضح أنه كان من الضروري أن يتم تضمين شخصيات نسائية، كما تحرص كارولين شريد على الإشارة في الفصل المخصّص لترجمة الفلاسفة النسويين الذي تقترح فيه ثلاثة أسماء: جوديث بتلر، جاياتري تشاكرافورتي سبيفاك، وباربرا كاسين.

ثانياً، التوجه الحصري نحو الفلسفة الغربية، على الرغم من أن تيموتشكو ألمح بوضوح في عمله إلى إشكالية المركزية الأوروبية المفرطة لنظرية الترجمة، وأن رانغاناثان يتعامل بإيجاز مع الاختلافات بين الخطاب حول الترجمة المتولّد في الغرب وجنوب شرق آسيا. تجدر الإشارة، فيما يتعلق بهذه المسألة، إلى أن أحد الأعمال التي ساهمت بدرجة أكبر في ربط الاعتبارات التي تم تطويرها في التقاليد الغربية والشرقية حول اللغة والترجمة كان عمل روبنسون (Robinson) (2015)، حيث يقيم حواراً بين الطاوية والكونفوشيوسية القديمة والافتراضات النظرية لمؤلفين مثل بيرس (Peirce)، ساوسير (Saussure) أو دريدا، ومع ذلك لا تزال هناك حاجة لمساهمات من هذا النوع. من جانب آخر، فإنه من الضروري

أيضاً أن نولي اهتماماً لحقيقة أنه في الغرب عادة ما يكون هناك ميل لفرض نمط فكري غربي في ترجمة الأعمال الفلسفية غير الغربية (ري 2001: 238).

يبدو من المُسَوَّغ تماماً أن يكون شلايرماخر هو الفيلسوف المختار لافتتاح العمل، لأنه، كما يشير هيرمانز في الفصل المخصّص له، تُعدُّ محاضرته «حول طرق الترجمة المختلفة» (1813) بشكل عام المساهمة الأولى في نظرية الترجمة الحديثة. تم تأطير عمل شلايرماخر في سياق الفكر الرومانسي الألماني الذي قدّم في تلك السنوات مساهمتين رئيستين أخريين (انظر بيرنوفسكي 2005:25)، مثل مقدمة هومبولت (Humboldt) لترجمته **الأغامينون** (*Agamenón*) لإسخيلوس (Esquilo) (1813) وملاحظة غوته حول الترجمة في كتابه: **ديوان الشرق والغرب** (*Diván de Oriente y Occidente*) (1819)، وسبقته اعتبارات مهمّة لهيردر (وهكذا، على سبيل المثال، في الأدب الألماني الجديد، 68-1767)، ولكن يبدو من المشروع أن نقتصر هنا على شلايرماخر، من أجل تقديم تنوّع زمني في العمل ككل وتحقيق تمثيل أفضل للفكر الناتج.

نرحّب بشكل خاص بالفصل الخاص بنيتشه، الذي أعدته أرروجو لأنه على الرغم من أن الفيلسوف الألماني لم يورثنا سوى شذرات حول الترجمة، إلا أن هذه الشذرات كان لها تأثير هائل على الفكر الترجمي اللاحق، على الرغم من أنها لم تحظ باهتمام نقدي كاف. يحلّل توم جريفز، في فصله عن هايدغر، الطريقة التي قام بها هايدغر، في شبابه، بإعادة التفكير جذرياً في التأويل، وتعزيز تطور الظواهر نحو الأنطولوجيا التأويلية؛ ويركز على الدور الذي تلعبه بعض «الكلمات الأساسية» في التراث اليوناني الكلاسيكي في تنظيره الخاص ويقدم أخيراً نظرة عامة على المناقشات التي تم تقديمها باللغة الإنكليزية حول نظرية هايدغر للترجمة، وعلى الرغم من عدم اهتمام نيتشه ولا فيتجنشتاين بشكلٍ خاص بالترجمة، إلّا أن مدركاتهما حول فلسفة اللغة يمكن تطبيقها بشكلٍ مفيد في نظرية وممارسة الترجمة.

في الواقع، في هذه الحالة، لدينا بالفعل دراستان مستفيضتان: انظر مجلّدات غورلي (2012) وويلسون (2015). تحلل سيلفيا بانيزا بعض الجوانب الرئيسة في كتابها **تحقيقات فلسفية** (*Philosophische Untersuchungen*) (1953)، مثل ألعاب اللغة وأشكال الحياة (البعد الاجتماعي للإدراك) أو الجوانب «المرئية» في النصوص واللغة. من جانب آخر، فإن نهج جان بواس بيير تجاه والتر بنيامين يتمتع بجودة ربط مقاله الشهير «حول مهمّة المترجم» (1923) بمساهمات أخرى له في اللغة والفلسفة والتاريخ، ناهيك عن الاستشهاد بها. تتناول ليزا فوران (Lisa Foran)، محررة مجلّد **الترجمة والفلسفة**، الذي يجمع وقائع المؤتمر الذي عقد في الكلية الجامعية (دبلن) في مارس 2010 (فوران 2010)، المناهج الظاهرية لباول ريكور وهانز جورج غادامير، مع التركيز على التأثير الذي مارسه هايدغر على الأول والاعتبارات الأخلاقية والسياسية للأخير.

يدرس بول أ. روث (Paul A. Roth) فكر ويلارد فان أورمان كوين (Willard van Orman Quine)، الذي كانت مساهمته الرئيسة في الترجمة هي مقال "المعنى والترجمة"، الذي أدرجه روبن برويـر (Reuben Brower) في مختاراته المعروفة، **في الترجمة** (*On Translation*) (1959).

تمت إعادة صياغة هذا العمل وتضمينه كفصل من عمله **الكلمة والشيء** (*Word and Object*) (1960) باسم "الترجمة والمعنى" حيث يقدم فيه مفهومه عن "الصعوبة" كمبدأ لعدم تحديد الترجمة. يقوم روث بالربط بين كوين ودونالد ديفيدسون (Donald Davidson)، الفيلسوف الذي كرّس له الفصل الذي وقّعه بيرس رولينج، والذي يحلل فيه "مبدأ الإحسان" و "التفسير المتشدّد"، والذي بموجبه يتطلب الفكر ثالوثاً.

تكشف ديبورا غولداغر (Deborah Goldager) عن تفكير دريدا في الترجمة ونقده لمركزية المركزية اللوغاريتمية، مسلّطة الضوء على الدور الإنتاجي للترجمة وقدرتها على تشكيل اللغة. في الفصل الأخير من هذا الجزء الأوّل من المجلّد، المكرّس لمختلف الفلاسفة الكنسيين، يُظهر رولاند فيجسو (Roland Végső)، في عمل بعنوان **الاتجاهات الحالية في الفلسفة والترجمة** (*Current Trends in Philo sophy and Translation*)، أن مسألة الترجمة لا تزال مركزية في الفلسفة المعاصرة، على الرغم من رفضها واسع النطاق لما يمكن فهمه على أنه «منعطف لغوي» ويحلّل مناهج المنظرين مثل آلان باديو (Alain Badiou) وميشيل كالون (Michel Callon) وبرونو لاتور (Bruno Latour) وليفي براينت (Levi Bryant) وباربرا كاسين.

كما نرى، تم تخصيص الفصول للفلاسفة الذين قدموا مساهمات أساسية في الترجمة. حيث يتم، على سبيل المثال جمع مقالات شلايرماخر ونيتشه في مختارات روبنسون (1997) وفينوتي (2021)، ومقال كوين في فينوتي (2000) ومقال لبنيامين في فينوتي (2021). كان بإمكانهم أن يخصّصوا فصولاً محدّدة لفلاسفة آخرين قدموا إسهامات مهمّة في هذا المجال، ولكن بالطّبع لسنا بصدد نقد ذلك، لأن قيود المساحة، وربما استحالة وجود علماء مؤهلين يجب أن تحدّ بالضرورة من العدد الكبير للفلاسفة. وهكذا، على سبيل المثال، كان من الممكن تناول شوبنهاور (Schopenhauer) (انظر، على سبيل المثال، مقالته «حول اللغة والكلمات»، المدرجة في عمل باريرغا وباراليبومينا **كتابات فلسفية صغيرة**(*Escritos filosóficos menores*) 1851، والتي كانت نقطة مضادة لرؤيته المشككة للترجمة كشكل مشوّه للأصول وتوصيته بالعودة إلى دراسة اللغات الكلاسيكية. كان من الممكن أيضاً تناول بينيديتو كروتشة (Benedetto Croce)، الذي قدم مساهمات ذات صلة كبيرة، مثل عدم قابلية التعبير للتجزئة بطرق أو درجات (1902) أوعدم قابلية الترجمة (1936)، حيث حلّل الترجمة كإمكانية جمالية (راجع بيمونتي2018) كما كان بالإمكان تناول اثنين من المنظّرين البارزين الآخرين: بيير بورديو (Pierre Bourdieu) ونيكلاس لومان (Niklas Luhmann).

على الرغم من أن أيّاً منهم لم يتناول الترجمة تحديداً في كتاباتهم، فإن نظرياتهم كان لها تأثير جوهري على المنعطف الاجتماعي الذي ميّز دراسات الترجمة التحريرية والشفهية في السنوات الأخيرة. ففي الحالة الأولى باعتباراتها في علم اجتماع الثقافة وفي الحالة الثانية بالنظم الاجتماعية (في الحالة الأولى، انظر على سبيل المثال، هيرمانز (1999:137–150) وتيولنيف (2020) وحول الثاني راجع أنغيير (2005). في أكثر من 500 صفحة من المجلّد، هناك عدد قليل جدّاً من التلميحات

إلى شوبنهاور وبورديو –على الرغم من أن المحررين يشيرون إليه في مقدمته كمثال نموذجي للمنظرين غير الفلاسفة الذين تُظهِر أعمالهم سمات فلسفية ذات أهمية – أو لومان وتكاد تكون غير موجودة تلك المتعلقة بكروتشه.

مـن ناحية أخرى، لا يوجد أي إشـارة إلى فيليب لويس، علـى الرغم من أهمية مقاله «قياس تأثيرات الترجمة»، الذي تم تضـمينه، كما أشـرنا سابقاً، في مجموعة الأوراق المحررة بوساطة غراهام (1985)، وأيضـاً في مجموعة انتقائية لفينوتي (2000)، حيث يدافع عن مفهومه «الترجمة المُسـيئة»، كما لا يوجد إشارات إلى أورتيغا (Ortega) وغاسيت (Gasset)، الذي يُعد مقاله «بؤس وروعة الترجمة» (1936)، بلا شك، أهم مساهمة إسبانية في مجال الترجمة التي حقّقت انتشاراً دولياً واسع النطاق (كما تم تضمينه على سبيل المثال في مجموعة انتقائية لبيغنيه (Biguenet) وشولت (Schulte) في 1992 وفي مجموعة فينوتي في 2000). وعلى الرغم من وجود إشـارات إلى جورج ستاينر (George Steiner)، إلّا أنه كان يمكن أن يُناقش في فصل مخصّص، حيث يُعدُّ على الرغم من رأي موندای (Munday) 2016:256) أن كتـاب **بعـد بابل: جوانب من اللغة والترجمـة** (*After Babel: Aspects of Language and Translation*) (1975) قد أصبح قديماً إلى حدٍّ ما بسبب اعتماده الزائد على نموذج القواعد اللغوية التحويلية العامّة لتدعيم رؤيته الشـمولية العالمية للغة واسـتخدامه لتشـبيهات حـول الترجمة التي أثارت اسـتياء الناقدات النّسـويات مثل لوري تشـامبرلين (Lori Chamberlain)، فإنه لا شـك في أن هذا العمل لا يزال يُعدُّ مساهمة أساسية في النهج التأويلي للترجمة.

ننتهـز هذه الفرصـة لنذكر أنه على الرغم مـن أن موندای (2016:258) يعدُّ مقال الشـاعر إزرا باوند (Ezra Pound)، «علاقات غيدو» واحدة من المقالات الرئيسـة في النهج الفلسفي للترجمة – إلى جانب أعمال بنيامين ودريدا ولويس وريكور وشتاينر– ربما شجّعته حقيقة أن شتاينر نفسه (1998:249) يصـف باوند وبنيامين بأنهما ممثلان لما يسـميه "عصر النظرية والتعريف الشعري الفلسفي"، الحقيقة هـي أنـه لا يمكن فهـم عمل باوند علـى أنه نهج فلسـفي حقيقي، علـى الرغم من الاهتمام الذي لا شـك فيـه بترجماتـه وآرائـه النظرية في الترجمة، سـواء هنـا أو في مقالات أخـرى (انظر، على سـبيل المثال، أبتر1984). في الواقع، يؤكد كلامي حقيقة عدم وجود إشـارة إلى باوند في هذا المجلّد، باستثناء الإشارة التي يقوم بها ل. لياهو (L. Laiho) في الفصـل حول الترجمة الأدبية، في إشـارة إلى كيف عدَّ الشـاعر الأمريكي الترجمة كأكثر أشكال النقد الأدبي كمالاً.

بشـكل عام، هناك إشـارات قليلة إلى المنظّرين الفرنسيين، باسـتثناء دريدا وريكور بالطبع، اللذين لديهما فصـول مقابلة لهما، وإلى رولان بارت (Roland Barthes)، الذي تم تناوله في بند مخصـص لعدم استقرار المعنى – في فصل راشيل فايسبرود (Rachel Weissbrod) عن «المعنى» – عند دراسته بالاشـتراك مع دريدا وفينوتي. ويشـير بشـكل خاص إلى مقالتـه المعروفة «موت المؤلف»، التي نشـرت في الأصـل في عام 1968 والتي يتسـاءل فيها عمّا إذا كان النص يمكن أن يكون له معنى فريد ومستقر حدّده المؤلف ويقترح، بدلاً من ذلك، أن إنتاج المعنى يكمن في فعل القراءة. ونجد أنه، بصـرف النظر عن بارت

ودريـدا، هنـاك القليل مـن التلميحات إلى المسـاهمين المنتظمين في مجلة **تيـل كيـل** (*Tel Quel*)، التي نشرت بين عامي 1960 و1982 والتي كانت حاسمة في تطوير أيديولوجية ما بعد البنيوية والتفكيكية.

من الجدير بالذكر أن بعض أشهر الفلاسفة الفرنسيين، على الرغم من عدم تقديمهم مساهمات محددة في مجال الترجمة، إلّا أن لهم تأثيراً كبيراً في تطور نظرية الترجمة اللاحقة ما بعد البنيوية. على سبيل المثال، ميشيل فوكو، الذي يظهر فقط مذكوراً في فصل من كتاب ر. أرروجو، عندما تشير إلى تفسير فوكو لآراء نيتشه حول اللغة والسلطة. من الملفت للانتباه بشكل خاص عدم الإشارة إلى فوكو، على سبيل المثال، في الفصل المخصص لدريدا.

يجب أن نتذكر أنه على الرغم من عدم تناول فوكو الترجمة بشكل خاص، إلّا أنه حرص على ترجمة كتاب لودفيغ بينسـوانغر (Ludwig Binswanger) **الحلم والوجـود** (*Le Rêve et l'exisence*) (1954)، مع مقدمة أكثر شـمولاً من العمل نفسـه، وكتـاب **كانـط** (Kant) **الأنثروبولوجيا من وجهة نظـر براغماتيـة** (*Anthropologie du point de vue pragmatique*) (1964) إلى اللغـة الفرنسـية، وبالإضـافة إلى ذلـك، فهـو مؤلف بعض المسـاهمات التي كانت حاسـمة في تطويـر النظرية التفكيكيـة في الترجمـة، مثـل مقالته المعروفة (ما هـو المؤلف؟ 1969)، التي عملت علـى تطوير فكرة أن المؤلف هو الذي يخلق الأصل، مما يؤدي إلى التشكيك في مفهوم التأليف، وبالتالي سلطته المفترضة لتصبح المعيار الأعلى للصـحة في المقارنة بين الأصـل والترجمة (حول فوكو والترجمة، انظر، على سـبيل المثال، غنتزلـر (153-149:2001). لا توجد إشـارة واحدة إلى الفيلسـوف والناقد الأدبي موريس بلانشـوت، الذي تجدر الإشارة إلى مقالته "الترجمة1971"، التي يقيم فيها حواراً مع والتر بنجامين؛ أو تأملاته في ترجماته الخاصة لكافكا، التي تم جمعها مؤخراً في كتاب **ترجمة كافكا** (*Traduire Kafka*) (2019).

بين المفكرين الفرنسـيين اللاحقين، خارج إطار ما بعد البنيوية، نجد إشـارات عرضـية إلى أنطوان بيرمـان (Antoine Berman) (1985) - خاصـة عنـد التعامـل مـع بعض الأسـئلة الأخلاقية حول «الآخر»، ولكن ليس إلى هنري ميسـكونيك، أكثر منظّري الترجمة الفرنسـية فلسـفية (انظر، على سبيل المثـال، كتابه **شاعريـة الترجمة** (*Poétique du traduire*)، حيث يؤسـس شـعرية الترجمة كعلاقة أخلاقية وسياسية بين الهوية والآخر). باستثناء إشارة موجزة وغير منطقية في فصل ج. دروغان.

من بين حالات الغياب، من اللافت للنظر أيضـاً أنه لم يتم ذكر أحد أهم المنظرين في هذا المجال اليـوم، مثـل الكنـدي تشـارلز لوبـلان (Charles Le Blanc)، مؤلـف مجلّد يحظـى بتقدير كبير، **مجمـع هيرميس وجهـات نظر فلسفية حـول الترجمـة** (*Le complexe d'Hermès Regards philosophiques sur la traduction*) (2009) ومحـرر مشـارك - مـع لويـزا سـيمونوتي (Luisa Simonutti) - **لقنـاع الكتابـة: الفلسفة والترجمـة من عصر النهضة إلى عصر التنوير** (*Le masque de l'écriture: Philosophie et traduction de la Renaissance aux Lumière*) (2015)، كمـا لا توجد أي إشـارة إلى مجلّد **ترجمة الفلاسـفة** (*Traduire les philosophes*) (موتواكس وبلوخ 2000)، الذي يجمع المسـاهمات الأربعين المدرجة في وقائع المؤتمر الذي نظّمه مركز تاريخ أنظمة الفكر الحديث في جامعة باريس الأولى في السوربون.

الجزء الثاني من العمل، الذي يُعنى بـ "دراسات الترجمة والفلسفة"، يتكوّن من ثمانية فصول حول موضوعات محدّدة، حيث يُسعى فيها إلى إظهار أن الفلسفة يمكن أن تساهم في نظرية الترجمة، وأن نظرية الترجمة يمكن أن تساهم في الفلسفة.

في الفصل الأول، تقدم ماريا تيموتشكو (Maria Tymoczko) عشرة مبادئ عامة حول الترجمة وتحاول أن تثبت كيف يمكن تحليلها من منظورات مختلفة (خصوصاً وجهات نظر كوين، فيتغنشتاين وجون رولز). في الفصل المخصّص لـ «السياق والبراغماتية»، يتأمل شيام رانغاناثان في المزايا والعيوب النسبية لإعطاء الأولوية للحفاظ على المحتوى الدلالي للنّص الأصلي أو وظيفته التأويلية. من جانبه، يدرس سيرغي تيولينيف مشكلات تعريف مفهوم الثقافة من وجهة نظر الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع، ويحلّل كيفية التعامل معها من نظرية الهدف الوظيفي للترجمة (سكوبوس) ومن نظرية النظامات المتعددة (بوليسيستيم).

تصف آليس ليال (Alice Leal) كيف تناول مختلف الفلاسفة على مر العصور – من أرسطو إلى ريكور، على الرغم من أن بعضهم بشكل غير مباشر – مسألة التكافؤ بين اللغات المختلفة، والتمييز بين التوجه العالمي والنسبي في هذا الصدد، وتحلل صلاحيتها في الوقت الحاضر. وتقدم جوانا دروجان لمحة تاريخية حول كيفية تناول مسألة الأخلاق من منظور الترجمة وتشير إلى بعض الاعتبارات الأخلاقية التي يمكن أن تكون ذات أهمية اليوم لنظرية الترجمة وممارستها.

من جهتها، تقدم فاليري هينيتيوك (Valerie Henitiuk) تنقيحاً للفكر النّسوي فيما يتعلق بالترجمة من خلال تجارب الترجمة إلى الإنكليزية، عبر الفرنسية، لمجموعة من القصص التي كتبتها شابة من الإسكيمو. في حين تهتم كيرستن مالمكخاير بدراسة العلاقة بين التخصّصات اللغوية الفرعيّة المختلفة والفلسفة، مثل علم الصوتيات/الأصوات، وعلم الصرف، وعلم النحو، وعلم الدلالة، وعلم التأويل، واللغويات الاجتماعية، واللغويات النّصية وتحليل الخطاب، واللغويات التاريخيَّة واللغويات المقارنة.

أخيراً، تحدّد راشيل فايسبرود الافتراضات النظرية التي دعا إليها مختلف الباحثين الذين قاموا بتحليل العلاقة بين الترجمة والمعنى. أما راشيل فايسبرود في عرض المبادئ النظرية التي انتصر بها مختلف الباحثين الذين قاموا بتحليل العلاقة بين الترجمة والمعنى (ر. جاكوبسون، إي. إيه. نيدا وسي. آر. تابر، و. فان أو. كوين، ج. سي. كاتفورد، ب. ريكور، و. بنيامين، ر. بارت، ج. دريدا، ل. فينوتي، ل. فون فلوتو، و. جيل ليفين، ليو هيكي و ج. توري).

الجزء الثالث من العمل مخصص لترجمة النصوص الفلسفية. وعلى غرار الجزء السابق، يُفتتح هذا الجزء بفصل تمهيدي عام، يُكتب في هذه المرة بقلم دنكان لارج (Duncan Large)، الذي يوضح أن استقبال الفلسفة الأجنبية في العديد من الأحيان اعتمد على الترجمات، ويقدم تاريخاً لبعض الترجمات الحاسمة التي غيّرت تطور النظرية في هذا المجال، منذ العصور القديمة، سواء في العالم الغربي أو في العالم الصيني والهندي. وفي رأي لارج، فإن الأهداف المنشودة في ترجمة هذا النوع من النصوص هي التبادل الثقافي، وتفسير النصوص، وإثراء اللغة، وخلق أو تعزيز تيار فلسفي معين، وتطوير الفكر الفلسفي لمترجم معين.

يحـذّر لارج من أنه على الرغم من مقارنة صـعوبة ترجمة هذا النوع من النصـوص غالباً بصـعوبة ترجمة النصـوص الأدبية والدينية، بسـبب تعقيد هيكلها الفكري ولغتها التصويرية، إلّا أن الواقع العملي يُظهر إمكانية الترجمة وإعادة الترجمة. وبعد ذلك، تتناول كارولين شريد قضية ترجمة الكتابات الفلسفية للنساء، والتي تعرّضت بوضوح للتمييز على الأقل حتى سبعينيات القرن العشرين.

تلفـت شـديد الانتباه إلى كيفية اسـتخدام الترجمة لتوسـيع جمهور هـؤلاء الكاتبات والمسـاهمة في تأريخهـن الأدبي. وفي النهاية، تُقدم أربعة فصـول تتناول تحليل دراسـات حالـة: ترجمة أعمال أفلاطون التي قام بها الشـاعر بيرسـي بايش شـيلي (Percy Bysshe Shelley) (بقلم روس ويلسون)؛ ترجمة واستقبال الفكر الألماني المثالي – بشكل رئيس فكر كانط وهيغل – في العالم الناطق بالإنكليزية في النصف الثاني من القرن التاسـع عشـر وأوائل القرن العشـرين (بقلم نيكولاس ووكر)؛ تأثير ترجمة أعمال دريدا إلى الإنكليزية في خمسين السنة الماضية (بقلم أويسين كيوهان)، والمشكلات المترتّبة على ترجمة نصوص الفيلسوف إيمانويل ليفيناس (بلقم بيتينا بيرغو).

يقـدم الجزء الرابع من العمل خمسـة فصـول، مع مقترحـات كل منها حول الاتجاهات المسـتقبلية المحتملة في دراسـة العلاقة بين الترجمة والفلسـفة. تدافع ماريا شـيربان عن اسـتخدام النهج الإدراكي في الترجمة كوسـيلة لتحقيق فهم أفضـل لقدرات الأجهزة الإدراكية المشـاركة في عمليـة الترجمة، وبناء نظريات أفضل حول الترجمة، وتطوير برامج تدريب مترجمين أكثر كفاءة.

تنظـر دوروثي كينـي (Dorothy Kenny) في العوامـل التكنولوجية والجيوسياسـية التي عزّزت تطوير الترجمة الآلية، وتحلّل نوع تأثير اسـتخدامها على الترجمة البشـرية. بينما تقدم لينا لايهو تعاريف متنوعة للترجمة الأدبية، اسـتناداً إلى مفهوم «الشـبه العائلي» الذي طوّره فيتغنشـتاين. ويتم التمييز بين تلـك المقاربـات التي تؤكد علـى هوية العمل –كما يحدث في علـم الظواهر، وعلم التفسـير، والتفكيك، أو الفلسفة – وتلك التي تؤكد على إقامة التبادلات الثقافية، كما يحدث في سياق ما بعد الاستعمار.

فيليب ويلسـون يدعم فكرة دراسة التصوف والباطنية فيما يتعلق بالترجمة، حيث تتم قراءة العديد من النصوص المتعلقة بهذا النوع من النصوص من خلال الترجمات، وحتى في الوقت الحاضر يتم تصور ممارسـة الترجمة بعبارات مجازية تشـير إلى العالم الروحي. بالإضـافة إلى ذلك، نحن حاليّاً نملك آلية فلسفية تسمح بإعادة تصوّر الروابط التي تم إنشاؤها في هذا الصدد في الماضي.

وفي النهاية، يرى صـلاح باسـلامة (Salah Basalamah) أن فلسـفة الترجمة يجب أن تأخذ في حسـبانها ليس فقط المنظورات المختلفة التي تمَّ تطويرها حول الترجمة كموضـوع للدراسـة، ولكن أيضـاً مفاهيمها المجازية المختلفة. في هذا الفصـل الأخير، الذي يشـكّل خاتمة، يحاول باسلامة تصوير فلسفة الترجمة استناداً إلى كيفية توصيفها في تخصص دراسات الترجمة وفي التخصصات الأخرى التي تتقاسم معها اهتمامات مشـتركة. يدعو باسـلامة للنظر إلى الترجمة كمفهوم نموذجي يتخلل وجوده العديد من مجالات المعرفة، مما يعزّز الحوار بين التخصّصات المتعددة.

فلسفة الترجمة وترجمة الفلسفة من منظور إسباني:

في المجال الإسباني، في دستور فلسفة الترجمة، مما لا شك فيه أن المرجع الأكثر شهرة، لتفوقه كفيلسوف، هو مرجع أورتيغا إي غاسيت (Ortega y Gasset)، الذي نشر في عام 1937 مقالته المعروفة "الفقر والروعة في الترجمة" على خمس دفعات في بوينس آيرس صحيفة **لا ناثيون** (*La Nación*). في عام 1940 أدرجه كجزء ثالث من كتاب **البعثات** (*Misión*) مصحوباً بمقالتين أخريين، (مهمة أمين المكتبة) (ومهمة الجامعة)، وتم دمجه لاحقاً في المجلّد الخامس من أعماله الكاملة، في عام 1947.

من الجدير بالذكر بشكل خاص حقيقة أن هذا المقال كان، بلا شك، المساهمة الإسبانية في التفكير الأكثر شهرة دولياً في الترجمة، كما تشهد على ذلك حقيقة أنه تمَّ تضمينه في بعض المختارات المرموقة حول هذا الموضوع، كما أشرنا من قبل.

يتم تقديم المقال كحوار وهمي بين أساتذة وطلاب جامعيين في كوليج دو فرانس – ممّا يدل على طموح تعليمي معيّن ويمنحه السلطة– وفيه تتجسد العديد من القضايا التي حازت، من وجهة نظر تأويلية، اهتمام المفكرين الألمان في العصر الرومانسي، مثل إمكانية الترجمة وعدمها، والعلاقة بين اللغة والثقافة والفكر، وظيفة المترجم ودوره والنقاش حول طرق الترجمة المختلفة.

على الرغم من قيمته، تجدر الإشارة إلى أنه استطرادي للغاية، لذلك غالباً ما ينحرف عن الموضوع الرئيس (انظر سانتويو 2008). ليس من الضروري هنا الإسهاب في هذا العمل، حيث تمّت دراسته بأمانة، على سبيل المثال، بوساطة أوردونيز لوبيز (Ordóñez López) (2009).

في الآونة الأخيرة، تمّت دراسة العلاقة بين الفلسفة والترجمة في إسبانيا في مؤتمر عقد في عام 2012 في جامعة كارلوس الثالث بمدريد بعنوان (فلسفة المسار بين اللغات: التفكير في الترجمة)، والتي تتوافر محاضرها إلكترونياً (عدة كتّاب 2014).

يتكوّن المجلّد من ثلاثة أجزاء، يسبقه عرض تقديمي قدمه أنطونيو غوميز راموس (Antonio Gómez Ramos): (1) تاريخ الترجمة الفلسفية (Historia de la traducción filosófica). الحالات والمشكلات (Casos y problemas)؛ (2) مكان الترجمة في الفلسفة (El lugar de la traducción en la filosofía)، مع ثلاثة أجزاء فرعية، في التأويل، والتفسير، وهايدجر. (3) المترجم الفيلسوف.

تخلل المؤتمر أيضاً عدد من نقاشات جانبية (بشأن "الأصل"، و"مهمة المترجم"، و"غير القابل للترجمة") والمؤتمر الختامي "تجاوز الكليشيهات. التفكير بالترجمة". لفيليب فورغيت (Philip Forget).

بالتوازي مع المؤتمر، أقام أساتذة الفلسفة والمترجمون آنا كاراسكو كوندي (Ana Carrasco Conde) ورامون ديل كاستيلو (Ramón del Castillo) وأنطونيو غوميز راموس حواراً مثيراً للاهتمام (انظر أولو 2014) لمناقشة الفكر الفلسفي والترجمة، حيث تناولوا أسئلة مثل: ما هو سبب الاهتمام الذي يشعر به الفلاسفة بالترجمة؟ ما هو سبب الإصرار الفلسفي على عدم قابلية الترجمة،

على الرغم من الواقع التجريبي للترجمة؟ لماذا تترجم الفلسفة وما ماهية الترجمة؟ ما الذي ينتقل في الترجمة؟ ماذا يفعل الفيلسوف عند الترجمة؟...إلخ.

ومن المساهمات الإسبانية الأخرى ذات الصلة، على سبيل المثال، مساهمة أغود (Agud) (1993) بشأن الانقسام بين الموضوعية والذاتية في ترجمة النصوص الفلسفية؛ ومساهمة مارتين روانو (Martín Ruano) (2002) حول التوصيف الرسمي للنص الفلسفي ومعضلة ترجمته، ومساهمة باتشيكو كوستا (Pacheco Costa) (1999) حول معضلة ترجمة النصوص الفلسفية باللغة الإنكليزية؛ ومساهمات ليسي (Lisi) (2010) حول ترجمة النصوص الفلسفية الكلاسيكية وباتشيكو كوستا (2014) حول ترجمة النصوص الفلسفية المعاصرة؛ ومساهمة أورتيغا أرجونيلا (Ortega Arjonilla) (2010) حول ترجمة المصطلحات في النصوص الفلسفية -وكذلك الاجتماعية السياسية- في التركيبة الفرنسية / الإسبانية؛ أو تلك الخاصة بأدريان إسكوديرو (Adrián Escudero) (2011) وكورباتشو سانشيز (Corbacho Sánchez) (2015) حول معضلة ترجمة هايدغر.

وأخيراً، لاختتام هذه المراجعة الموجزة للببليوغرافيا الإسبانية بشأن هذا الموضوع، من الضروري الإشارة إلى المجلّد المحدّد الوحيد الرائع الذي أعرفه، وهو **تقديم المعنى الفلسفة والترجمة** (*Rendir el sentido. Filosofía y traducción*)، بقلم الفيلسوف وكاتب المقالات خوان أرناو (Juan Arnau) (2008)، المتخصّص في الأديان الشرقية والمترجم، مباشرة من السنسكريتية، للأطروحات الفلسفية **الناغارجونا** (*Nagarjuna*)، وكذلك **البهاغافاد غيتا** (*Bhagavad-gita*) و**الأبانيشاد** (*Upanishad*).

في هذا العمل، يقوم بتفسير نصوص لمؤلفين مثل والتر بنيامين (Walter Benjamin) وموريس بلانشوت (Maurice Blanchot) ولودفيغ فيتغنشتاين (Ludwig Wittgenstein) «من الفلسفة القارية والبراغماتية والفلسفة التحليلية والنقد الأدبي» (2018:18).

في الجزء الأوّل، يحلل «المختبر ضد الأهواء» طبيعة اللغة والمعنى وينتقد المفهوم الميتافيزيقي للنّص كشيء مستقر (حيث يجب فهم تفسير النّص بالنّص)؛ في الجزء الثاني، «التهريب، المسارات والتجاوزات» طور هذه الاستعارات للإشارة إلى نشاط الترجمة. في جزئه الثالث، «النفي»، يناقش كيف يعزّز الأصل التفسيرات التي لا يمكن تحقيقها في الترجمة، وكيف يمكن للترجمة، بدورها، أن تعزّز المعنى الضمني في الأصل؛ في الرابع، «الظهورات»، يناقش بعض أشكال تدخّل الترجمة التي قد لا تتماشى مع نية المؤلف الأصلي.

ليس لدينا مساحة هنا للإشارة إلى العديد من المترجمين الفلاسفة الذين عملوا في إسبانيا في الأزمنة الحديثة والمعاصرة، لكن أولئك الذين ولدوا بين العقد الثاني من القرن التاسع عشر والسنوات الأولى من القرن العشرين بارزون للغاية، مثل، بالترتيب الزمني، جوليان سانز ديل ريو (Julián Sanz del Río) (مترجم كراوس (Krause) والمؤرخ جورج ويبر (Georg Weber))، فرانسيسكو جينر دي لوس ريوس (Francisco Giner de los Ríos) (مترجم كراوس)، خوسيه ديل بيروخو (José del

Perojo) (ولد في سانتياغو دي كوبا، لكنّه طوّر حياته المهنية في إسبانيا، مترجم كانط وفيشر)، مانويل غارسيا مورينتي (Manuel García Morente) (مترجم برغسون، برينتانو (Brentano)، ديكارت، لايبنتز أو، وبشكل رئيس، كانط) فرناندو فيلا (Fernando Vela) (مترجم هايدغر، هوسرل (Husserl)، غاسبرز، سبنسر (Spencer)، تاين،...إلخ) كزافييه زوبيري (Xavier Zubiri) (مترجم برينتانو، هيغل، هايدغر، باسكال، إلخ) أوجينيو إيماز (Eugenio Imaz) (مترجم كانط والمؤرخين بوركهارت، ديلثي أو هويزنجا) خوسيه غاوس (José Gaos) (مترجم هايدغر، هاسبر أو هوسرل) – على الرغم من أن الأخيرين طوّرا معظم نشاطهما الترجمي في المنفى الأمريكي، بعد الحرب الأهلية – أو مانويل ميندان (Manuel Mindán) (مترجم ديكارت، سانت توماس دي أكينو، ...إلخ).

خلال سنوات نشاط هؤلاء المترجمين وغيرهم من المترجمين المعاصرين، تمّ تأسيس العديد من المكتبات والمجموعات المتخصّصة. وهكذا، على سبيل المثال، يشير خيمينيز (Jiménez) (2001) إلى مكتبة بيروجو، التي أسسها خوسيه بيروجو ديل بيروجو (José Perojo del Perojo) في عام 1876، والتي نشرت في "مجموعة الفلاسفة المعاصرين" ديكارت وسبينوزا وفولتير وسبنسر،...إلخ؛ المكتبة العلمية الأدبية، التي أسسها فيديريكو دي كاسترو في عام 1877، والتي نشرت سبنسر أو ستيوارت ميل؛ المكتبة الفلسفية، التي أسسها باتريسيو دي أزكاراتي في عام 1871، والتي نشرت لأرسطو، لايبنتز، أفلاطون،...إلخ؛ المكتبة الاقتصادية الفلسفية، التي أسسها أنطونيو زوزايا في عام 1880، والتي نشرت أرسطو، بيكون، ديكارت، إيراسموس، فيشت، هيغل، هيوم، كانط، كراوس، أفلاطون، روسو، سينيكا، سبينوزا، ...إلخ.

من الضروري أيضا الرجوع إلى مجلة **إسبانيا الحديثة** (*La España Moderna*)، التي أسسها لازارو غالديانو (Lázaro Galdeano) في عام 1889، والتي نشرت: إنغلز (Engels)، فيشته (Fichte)، نيتشه، سبنسر، تاين (Taine)...إلخ.

في القرن العشرين، أطلقت دار النشر (CALPE) «الشركة المجهولة للكتب والمطبوعات والإصدارات» التي أسسها نيكولاس ماريا أورغويتي (Nicolás María Urgoiti) في عام 1918، بعد وقت قصير من تأسيسها، «مكتبة أفكار القرن العشرين»، بإدارة أورتيغا إي غاسيت، والتي نشرت فيها مقالات لمؤلفين معاصرين، مثل روبرتو بونولا (Roberto Bonola)، ماكس بورن (Max Born)، أوزوالد شبنغل (Oswald Spengler)، يعقوب فون أويكسكول (Jacob von Uexküll) أو هاينريش فولفين (Heinrich Wölffin)، ترجمة مانويل غارسيا مورينتي ورامون ماريا تينرييرو (Ramón María Tenreiro) ولويس غوتيريز ديل أرويو (Luis Gutiérrez del Arroyo) وخوسيه مورينو فيلا (لوبيز كوبو: 31).

من ناحية أخرى، كما يشير خيمينيز (2001)، أسس أورتيغا نفسه في عام 1923 **مجلة الغرب** (*Revista de Occidente*)، حيث تمت، قبل اندلاع الحرب الأهلية ترجمة حوالي 160 عملاً لأهم المؤلفين آنذاك، وخاصة الألمان: (شيلر (Scheler)، يونغ، برينتانو، سيميل (Simmel)، ميسر (Messer)،

لاندسبيرج (Landsberg)، إدينغتون (Eddington)، راسل (Russell)، ناتورب (Natorp)، هيمسويث (Heimsoeth)، بفاندر (Pfänder)، ليت (Litt)، هارتمان (Hartmann)، هيسن (Hessen)، مولر (Müller)، ديمبف (Dempf)، سبان (Spann)، هوفدينغ (Hoffding)، ويبر (Weber)، هوسرل...إلخ) بالتعاون مع مترجمين مثل مانويل غارسيا مورينتي، أوجينيو إيماز، خوسيه غاوس، كزافييه زوبيري، خواكين زيراو (Joaquín Xirau)، فرناندو فيلا، لويس ريكسينس سيتشيس (Luis Recasens Siches)، راميرو ليديسما راموس (Ramiro Ledesma Ramos)، رامون كاراندي (Ramón Carande)، جوليان مارياس (Julián Marías) ومانويل ميندان مانيرو (Manuel Mindán Manero).

إذا قمنا بقفزة زمنية، لأخذ الوضع الحالي في الاعتبار، تجدر الإشارة إلى مكتبة المفكرين العظماء، التي أسسها غريدوس (Gredos) في عام 2009 ونسّقها لويس فرناندو كلاروس (Luis Fernando Claros)، والتي نشرت 31 مؤلفًا أساسياً للفلسفة الغربية في 38 مجلّداً، وجمعت أعمالهم الكاملة أو أكثر أعمالهم انتشاراً، واستعادت ترجماتهم الأكثر شهرة -موقعة من فلاسفة مثل ميغيل دي أونامونو (Miguel de Unamuno)، خوسيه غاوس، مانويل غارسيا مورينتي، مانويل ساكريستان (Manuel Sacristán)، إميليو ليدو (Emilio Lledó)، أندريس سانشيز باسكوال (Andrés Sánchez Pascual) أو فرناندو سافاتر (Fernando Savater) – وبعض المؤلفات غير المنشورة.

تلخيص:

فيما يتعلق بترجمة النصوص الفلسفية، من الواضح أن النقاش غالباً ما يدور حول مسألة عدم قابلية الترجمة، وخاصة المصطلحات الفلسفية. في الجزء الثاني من العمل، يتم إجراء قراءة نقدية لعمل **دليل روتليدج للترجمة والفلسفة** (2019)، مع تحليل أجزائه الأربعة بالتفصيل، المخصّصة، على التوالي، لدراسات محددة حول مختلف الفلاسفة الكنسيين الذين كانوا مهتمين بالترجمة (ما يمكن أن نفهمه كشكل من أشكال البحث الفلسفي، الذي يستخدم الترجمة كاستعارة أو دراسة حالة)؛ بعض القضايا الأساسية في دراسات الترجمة التحريرية والفورية من منظور فلسفي (والتي يمكن فهمها على أنها فلسفة للترجمة)؛ دراسات محددة حول كيفية ترجمة النصوص الفلسفية أو إمكانية ترجمتها، وأخيراً، بعض الجوانب المستجدة والمثيرة للاهتمام في معالجة السؤال العام للعلاقة بين الترجمة والفلسفة. ويستعرض الجزء الثالث الأعمال الرئيسة التي تم تخصيصها في إسبانيا لدراسة فلسفة الترجمة ويقدم نظرة عامة موجزة عن ترجمة الفلسفة في إسبانيا.

المصدر:

Transfer XVII: 1-2 (2022) ، pp. 130-160. ISSN: 1886-554 .

الترجمة في صور
وصورة المترجم عبر الزمن[1]

تأليف: ميكائيل ماريول
ترجمة: فاتن كنعان •

ميكائيل ماريول (Michaël Mariaule): محاضر في الترجمة وعلومها، يُدرّس في قسم الدراسات الأنغلوفونية في كلية اللغات والآداب والحضارات الأجنبية والمحلية في جامعة ليل للعلوم الإنسانية والاجتماعية.

توطئة

يستهدف هذا المقال دراسة صورة المترجم في الماضي من منظور التمثيلات التصويرية للترجمة – أو بالأحرى للترجمات– والصيغ النمطية التي تشير إليها. التي لا نقص فيها– كما سيكون من الوهم أن ندّعي شموليتها. "الأمر الواضح هو أن الاستعارات من سمات نظريات الترجمة الدائمة".[2] يقصد ليفن دولست (Lieven D'hulst) بـ"نظريات الترجمة" النظريات الحديثة للترجمة، التي يهتم بها مقاله. إن مساهمتنا ستركّز أكثر على الفترة التي يسّميها دولست "ما قبل العلم الحديث" بعبارة أخرى، قبل أن تسمى النظرية، أو بالأحرى "التفكير" كما يسميه أنطوان بيرمان (Antoine Berman)،[3] علم الترجمة.

والواضح أيضاً أن مكانة المترجم تتوقف على الأهمية المنوطة بالنشاط الذي يمارسه. وعلى الرغم

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للمقال: « La traduction en images et l'image du traducteur à travers les âges »

2) «حول دور الاستعارات في علم الترجمة المعاصرة» L.D'hulst تراجيت، 1992، العدد 4، ص. 35.

3) (A.Berman) الترجمة والحرف أو مقام البعد، دار سوي، مجموعة "النظام الفلسفي، باريس 1999، ص. 16-15.

من أن ثمة كثيرين يتفقون على أن ممارسة الترجمة مهمة مخيبة للآمال لأسباب عدة، إلا أن هذا لا يعني أن هنـاك إجماعـاً على ذلك بشأنها، بل العكس. فتارة يُقلّل من شأنها، وتارة يُرفَع إلى الأوج، وفيما يراها بعضهم فنّاً، يراها آخرون علماً، فالترجمة، وبالتالي المترجم، تعاني من طابعها الشكاك.

في الواقع، على الرغم من أن الجميع يعرف مسبقاً ما هي الترجمة، إلّا أنه بمجرد أن نتهيأ لتعريفها، نواجـه صعوبـات عـدّة - ما دفـع جان-رينيـه لادمـيرال (Jean-René Ladmiral) إلى استنتاج أن الترجمة مفهوم أوّلي مثلما يوجد أعداد أولية.[4] ربما هذا أحد الأسباب التي دفعت باستمرار هؤلاء الذين وضّحـوا فكرتهم حول الترجمـة، سواء كانوا منظّريـن أم كتّاباً أو حتى مترجمـين إلى استخدام التعابير المصورة، وفي بعض الأحيان يسرفون في استخدامها. في الواقع يلاحظ نيكولا روند (Nicolas Round) أن "قسمـاً كبيراً مما قيـل أو كُتب عن الترجمة لم يكن يرتكز على تعريف وشرح عملية الترجمة بقدر ما كان يرتكز على وصفها. لكن منذ أن وجدت الترجمة، جرى توصيف الجزء الأكبر من خلال الاستعارة". لاحظ جيمس سانت.آندريه (James St.André) اتجاهين في استعمال الاستعارة في نظرية الترجمة، عقّب عليهما بلا هوادة:

"الاتجـاه الأول مكـوَّن من مترجمين غير منظرين وهم الأكـثر عرضة للجوء إلى الاستعارة لوصف أفكارهـم حـول الترجمـة (...) التي تتكون من جملة أو فقـرة على الأكثر، يتمّ التخلّي عـن أفكارها حال بروزها (...).

الاتجـاه الثـاني هـو [الـذي يشكلـه] المنظّرون غـير القادرين علـى شرح مـا يعنونه، فيلجـؤون إلى الاستعـارات التي، على الرغم من أنها موحية، إلا أنهـا تسهم أكثر في حجب حقيقة أن تفكيرهم لم ينجح إلّا في مساعدتنا على رؤية عملية الترجمة بشكل أكثر وضوحاً".

ويرى رينيه غولدن (Rainer Guldin)، أيضاً، أن عدم قدرة النظرية على تحديد موضوع دراستها، أحد الأسباب الرئيسة للجوء إلى الاستعارة.

لكن انتشار الاستعارة في نظرية الترجمة ناتج أيضاً عن عدد معين من النقاط المشتركة بين الاستعارة والترجمة وليس أقلها وجود علم اشتقاق مشترك.[5]

في الواقـع، كمـا هو الحال في العديد من اللغات الأوروبية،[6] تأتـي كلمة "ترجمة" في الفرنسية من الفعل نقل/ ترجـم/ transduco/traduco/-ere في اللاتينية (تعني أوصل إلى ما وراء، نقل، عبر) التـي أعطـت للاسم translatio (عمل النقل، التحويل)، هو بحد ذاتـه ترجمة من اليونانية... استعارة (metaphora).

علاوة على ذلك، من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن هذه الاستعارة التي لا تزال قائمة اليوم، تنافسها، في النظرية الحديثة، الانقسامات والمواقف الراديكالية الأخرى التي غالباً ما تجلّت في الاعتبارات المانوية

4) (J.R Ladmiral) "الترجمة، أي ... الفينومينولوجيا للمفهوم الجمعي"، ميتا40، 1995، العدد 3. 418.

5) يهتم العديد من المنظّرين بالمسألة انطلاقاً من هذه الملاحظة.

6) بالإنكليزية (Translation) وبالإسبانية (traduccion) وبالإيطالية (traduzion) وبالبرتغالية (traduçao) ...إلخ.

والاعتراضـات الثنائيـة التـي، في حقيقة الأمر، لم تنصـف دوماً لا تعقيد الظاهـرة ولا مزايا المترجم ولا تخبرنا أكثر عن طبيعة الترجمة.[7]

يميز الاعتراض الأشهر والأقدم، من دون شك، بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرّة. بالطبع، لقد شهـد كل عصر على تعايش طريقتي الترجمة، بافتراض أنه لم يكن يوجد سوى طريقتين، لكن كان هناك فترات مواتية لكل منها. فعلى سبيل المثال، شهد القرنان السابع عشر والثامن عشر ظهور الترجمة الحرة في فرنسـا وإنكلترا، بينما عـاد القرن التاسع عشر إلى الترجمة الحرفيـة في ألمانيا. في هذه الحالة، تأتي الاستعارات لتعزّز طريقةً للترجمة بدلاً من أخرى وأحياناً ترفض نمطاً.

غالباً ما تتناول الاستعارات والصور والصيغ الأخرى الهادفة إلى وصف الترجمة (لتعذّر تعريفها) أو نمط ترجمة بدلاً من نمط آخر، المترجم كموضوع للمقارنة. كما يجد المترجم نفسه إما ممدوحاً من خلال الاستعارات المؤاتية جداً، أو مذموماً من خلال المقارنات غير المؤاتية في أقل تقدير.

1.1 الدفـاع عـن التـرجمـة[8]... وتبيان صورهـا:

تشبيهات مؤاتيـة

"الترجمـة تفتـح النوافذ للسمـاح بدخول الضـوء؛ وتكسر القشـرة لتجعلنا نأكل اللُّـبّ؛ تزيح الستار لتجعلنـا نلمـح قدس الأقداس؛ تكشف البئر لنرتوي منه". بهـذه الكلمات عُرِّفت الترجمة بطريقة مجهولة من مترجمي الكتاب المقدّس للملك جاك عام 1611. الصور المستخدمة هنا رمزية جداً ما يجعل الترجمة ضروريـة، ناهيك عن كونهـا أساسية. في الواقع، إنها لا تسمح لنا هنا بأقل من الوصول إلى الضوء والغذاء والمـاء والمقدّس. تنيرنـا الترجمة، تغذينـا، تباركنا. يبدو أن الترجمـة مستوحاة من الله. وهـو ما يذكرنا بأسطورة الترجمة السبعينية التي تقول إن في القرن الثالث قبل الميلاد، قدم اثنان وسبعون حكيماً، في اثنين وسبعـين يوماً، اثنتين وسبعين ترجمـة متماثلة لأسفار موسى الخمسة من دون إمكانية التواصل لأنهم كانوا محتجزين في "زنزانة منفردة". إذا كانت الصورة المقدّمة عن الترجمة تبدو مادحة لها، لا يسعنا مع ذلك إلا أن نعتقد، بعد ميشيل بالارد (Michel Ballard) أن الذي يمارسها يُعدُّ "أداة في قبضة الله".[9]

علـى الرغـم من أن الترجمة التـي تهيأوا لتعريفها، وصقل تصورنا عنهـا في أقل تقدير، هم هؤلاء الذيـن وضّحوا فكرتهـم بشأنها، قاموا بذلك أحيانـاً بطريقة غير مباشـرة: أولاً باستخدام الاستعارات، بالتأكيد، ولكن أيضاً بتناول المترجم كموضوع للمقارنة وليس الترجمة.

لقـد شبّه جون فولفغانغ فون غوتـه (Johann Wolfgang von Goethe) المترجم بما لا يقل عن نبي، ذاكراً صعوبة الترجمة في رسالة موجهة إلى توماس كارليل (Thomas Carlyle) عام 1828:

---

7) راجـع (M.Mariaule) "إما ... أو... نبذة تاريخية عن النظريات المانوية للترجمة" *Equivalence* 2007، العدد 34: 1-2، الصفحات 81-104.

8) سـنلاحظ أن عنواننـا يحـرف عنوان دراسـة (Du Bellay) الشـهيرة وهي الدفاع عن اللغة الفرنسـية وتبيـان فضائلها (*Défense et Illustration de la* Langue Française,1549).

9) المرجع نفسه.

"مهما قيل عن عدم كفاية الترجمة، ما زال هذا النشاط من أهم المهام وأجدرها بالتقدير في سوق التبادل العالمي العام. يشير القرآن إلى أن الله منح كل أمة نبياً بلغتها الخاصة. وبالتالي فإن كل مترجم نبي لأمته".(10)

بعد المقطعين اللذين استشهدنا بهما للتّو، إن الصور التي سنذكرها الآن ستبدو دون شك أقل إثارة لكنها مع ذلك تستحق اهتمامنا.

تذكر إحدى صور الترجمة الأكثر شيوعاً العلاقة التي تربطها بالأصل، أو التي ينبغي أن تحافظ عليها، وتحيلها إلى المجال التصويري. وبالتالي، في عام 1743، إن جون كريستوف غوتشيد (Johan Christoph Gottsched) الذي ترجم لتوه الفن الشعري لـ أوراس (Horace)، شبّه المترجم بالناسخ:

"تكون الترجمة بالضبط بالنسبة للكتابة ما يمثله نسخ النموذج بالنسبة للرسام المبتدئ. يعلم الجميع بأن روائع الأساتذة الكبار، نسخها بشكل تنافسي رسّامون ضعيفو المستوى كانوا يتوقون إلى أن يصنعوا اسماً لأنفسهم. ثم يراقب الناسخون بذهن ثاقب تفاصيل فن الأستاذ وتقنياته كلّها، كل ما يصنع جمال تحفته وكمالها، إنهم يستفيدون من هذا العمل ليشكّلوا قواعدهم الخاصة ويحفظون الحيل والتقنيات التي ليست بمتناول الجميع والتي لا يمكنهم أبداً اكتشافها بأنفسهم. بحيث أنه في نهاية المطاف، حتى يدهم قادرة على اكتساب مهارة معينة تسمح لهم بتوجيه الفرشاة بثقة أكبر. وكذلك الحال مع المترجم".

في بداية المقطع، ربما ظننا بأن غوتشيد، مثل كثيرين، سيتوصل إلى استنتاج مفاده أن الترجمة ليست سوى نسخة مبتذلة (متواضعة) من الأصل، الأمر الذي يبدو مناقضاً بصفته مترجماً. ولكن في النهاية، يقلب الصورة لصالح الترجمة.

ثمة صور عديدة تشبّه المترجم بالرّسام، غالباً، كما سنرى، تدعم هذه الصور حجة اتخاذ موقف لصالح نمط ترجمة ما مقارنة بنمط آخر.

وبعد سنوات عدّة، توجّب على بيير لو تورنور (Pierre Le Tourneur) وهو مترجمٌ فرنسي لشكسبير بصدد مسرحية **عطيل**، أن يستأنف الصورة التصويرية. وهكذا في "رأي حول هذه الترجمة" مقطع من دراسة أكبر مخصصة لترجمة أعمال الكاتب المسرحي الإنكليزي الشهير إلى الفرنسية، شبّه لو تورنو الترجمة بنسخة من لوحة: "إنها ترجمةٌ دقيقة ومخلصة حقاً نقدمها هنا؛ وهي نسخةٌ مشابهة، سنجد فيها التنسيق والمواقف والألوان والجمال وعيوب اللوحة".

ولكن إذا كانت التشبيهات مادحة أحياناً للترجمة، فهذا أبعد من أن يكون الحال دائماً.

---

(10) ترجمه (A.Berman) من الألمانية، محنة الغريب، الثقافة والترجمة في ألمانيا الرومانطيقية (*L'épreuve de l'étranger, la culture et la traduction en Allemagne romantique*)، دار غاليمار، Gallimard, Paris (1984)2002 ص. 93.

1.2 تشبيهات غيـر مـؤاتيـة

في الواقـع، واجه بعض الناس صعوبةً كبـيرة في التخلص من أسطورة التماثل والتعودعلى فكرة أن الترجمـة ليست الأصـل. بالنتيجة إما أنهم أشادوا بالترجمة الحرفية التـي هي في نظرهم أقل ضرراً، أو أنهـم استعملوا الطابـع الأنتروبي العميق للترجمة من أجل انتقادها بشـدة، وهي حجة، بحد ذاتها، يجب أن تـبرر ما أسماه لادميرال الاعتراض الأولي.[11] يقدم لنـا إدموند كاري (Edmond Cary) مثالين عـن ذلك: "يشبه سيرفانتـس (Cervantès) في إسبانيـا، الترجمة بسجادة مقلوبـة رأساً على عقب: كل الزخـارف موجودة، ولكن لا *شيء من* جمالها يُـدرك (..؟.)."[12] في إنكلترا جورج بورو (George Borrow) : "الترجمـة، في أحسن الأحوال، هي صدىً".[13] إليكـم مفهوم الترجمة الوارد في صورتين مختلفتـين كنسخة عديمة الرونق للأصل. التـي، في الواقع، ينبغي ألا تكون موجودة. لقد ساد هذا المفهوم لفـترة طويلة، بـل إنه إحدى الحجج الروحية لـدى منتقدي الترجمة. لقد أصبحـت الترجمة غير ممكنة بسبـب قصورهـا الجمالي وليست نشاطاً أدبياً جديراً بهذا الاسم طالما أنهـا لا تلجأ إلى الابتكار ولا تقوم سوى بالتكرار مضعفة النص الأصلي الذي يتفوق عليها (بورو).

أخيراً، تستخدم استعارات أخرى أحياناً مصطلحات تحقيرية لكنها تؤدي إلى مفهوم إيجابي وأكثر حداثة للترجمة.

1.3 صـور سـلبية لتشبيهات مؤاتيـة

علـى سبيل المثـال، يشير باسنـت (Bassnett) إلى أن "المترجمـين البرازيليين قد أدخلـوا استعارةً جديدةً، وهي أن المترجم آكل لحوم بشر، يلتهم النّص المصدر عبر طقوس نتيجتها ابتكار شيء جديد تماماً". يلاحظ باسنت أن هذا المفهوم يقترب من مفهوم دريدا (Derrida) الذي يعدُّ الترجمةَ أصلاً آخر.

عندمـا وضّـح آنتوني بيم (Anthony Pym) مفهومه المشترك بـين الثقافات حول الترجمة، كان لديـه هو أيضاً استعـارة قد تبدو سلبية بعض الشيء للوهلة الأولى ولكنها في النهاية تكون مادحة للترجمة

---

11) (Delisle et Lafond) (المرجع السـابق، وحدة "المفاهيـم") تلخّص الاعتراض الأولي على النحو الآتي: "حتى قبل ممارسـة الترجمة أو التنظير على هذه الممارسـة التي عمرها قرون، فإننا نحكم مسـبقاً على إمكانية تحقيقها، حاسمين الأمر سلباً: الترجمة مستحيلة".

12) (M.Tymoczko في J.St.André (dir.) *Thinking Through Translation With Metaphor*) مرجع سابق.، ص. 117–118) يسمح لنا هنا بإجراء مقارنة مهمة. تشير في الواقع، إلى أن كلمة "ترجمة" في اللغة الصينية هي (fani)، وهو مصطلح يشـير مجازياً إلى التطريز. وبالتالي يمكن عدّ النص المصدر والنص الهدف على التوالي وجهين لقطعة واحدة، تختلف الدلالات المنقولة تماماً عن دلالات الاسـتعارة التي اسـتخدمها سيرفانتس بما أنه في الحرفة اليدوية الصينية الحديثة، يتمتع الجزء الخلفي من قطعة التطريز بمزايا تقنية وجمالية خاصة، كالتنّوع في الزخارف. فالوجه والقفا هما إذاً متكاملين. نرى أن الاستعارة نفسها قد تخدم غايات مختلفة، عمداً أو بغير عمد.

13) كتـاب (E. Cary) كيـف ينبغي أن نترجـم؟ (*Comment faut-il traduire?*)، مطابـع ليل الجامعية، ليل 1985 الصفحات. 26–25.

والمترجـم. "أتصور أنه يمكننا اعتبار أنه يجب على المترجمين التسلل إلى الثقافات الأجنبية، كجواسيس جيدين، من دون المساس بالولاء لثقافتهم (...). [لأنهم] لا يتطورون داخل ثقافة واحدة وإنما في التقاطع عند حدود ثقافات عدة".

قد يبدو مفهوم الترجمة المشترك بين الثقافات مبتذلاً، إلا أنه ليس كذلك إذا حكمنا على ذلك من خلال الـرأي القائـم على قول إنّ المترجم يقتصر على ثقافته الخاصة يذكر (Toury, Lefever, Nord, Pym Vermeer,Venuti).[14]

في مقالـه "حـول دور الاستعارات في علم الترجمة المعاصرة"[15]، يلاحـظ دولست في الاستعارة بشأن الترجمة:

"مبـدآن (...) أساسيان عمومـاً: رفض الأنماط المنافسة من خلال "استعـارة" مفاهيمها؛ فرض نموذج جديد، بمساعدة الاستعارة، بناءً على طابعه الأكثر ملاءمة واعتباراً (الأول لا يستبعد الثاني)".

2- الترجمـات في صـور

نقصـد هنا بالترجمات، استراتيجيـات أو أنماط الترجمة. إذاً تفيد الاستعـارة، تارةً في الثناء على هذه الاستراتيجية الترجمية، وتارةً في ذمّ النمط الآخر وبالتالي، طبعاً، من يمارسها.

إجمـالاً، احتفظت النظرية، بعـد شيشرون (Cicéron)، بنمطَي ترجمة عظيمين عارضتهما، ربما علـى عجـل: الترجمة الحرفية والترجمة الحرّة. نادراً ما اقترح المنظّـرون نموذجاً ثالثاً غير هذه الثنائية التقليديـة التـي تحدد بطريقـة مريحة، بالأحرى يجب قـول ذلك، نمط الإخلاص أو التكافؤ الذي يربط النص الهدف بالنص الأصلي.

2.1 مع الترجمـة الحـرّة أو ضـد الترجمـة الحرفـيـة

إنـه شيشـيرون، كمـا قلنا، الـذي دشن، رغماً عنـه بحسب بالارد تقليـداً يريد نوعاً مـا أن تستعمل النظرية استعـارات بهـدف تعزيز طريقة ترجمة ما بدلاً مـن الأخرى. يعدُّ مدرس البلاغة وعالمهـا الروماني، بالإجماع، أول منظّر للترجمة،[16] ولقد أنشأ، منذ 46 قبل الميلاد، ما هو دون شك أول استعارة حول طريقة الترجمة. وفي دراسته **عن أفضل أنواع الخطباء** (*De optimo genere oratorum*) (*Du meilleur genre d'orateurs*) التي تشكّل مقدمة لترجمته لخطابات إشين (Eschine) وديموشين (Démosthène) يكتب شيشرون في الواقع:

---

14) إن تيموشكو (M. Tymoczko)الذي يهتم باللغات المسمّاة الثانوية ومنظور ما بعد الاستعمار، يوسع نطاق هذا المبدأ إلى معلمّي الترجمة ومنظّريها في J. St André (dir.) المرجع سالف الذكر، ص. 120.24

15) المرجع السابق، (ص42 L. D›hulst)

16) ربما لا يوجد سـوى دوغلاس روبنسـون فـي كتابـه (*Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche)*, STJerome Publishing, Manchester 1997، (484؟-20/430 قبـل الميلاد) قبل شيشـرون بما لا يقـل عـن أربعة قرون. وهو يقر بأن المؤرخ اليوناني لم يذكر الترجمة ومشـكلاتها بصورة مباشـرة، بل يتحدث بالأحرى عن التواصل بين الثقافات أو عبرها.

"لقـد ترجمتُ إلى اللاتينية أشهر خطابين لاثنين من أكثر القدماء بلاغة وهما، إشين وديموشتين ، أحدهمـا رد على الآخر؛ لقد ترجمتهما إلى اللاتينيـة، ليس كمترجم إنما كخطيب؛ تبقى الأفكار ذاتها، كذلك دورها، كما رموزها؛ تتماشى الكلمات مع استخدام لغتنا. لم أعتقد أنه من الضروري ترجمة النص كلمة كلمة؛ لقد احتفظت بأسلوب التعابير ودلالتها في مجملها. اعتقدت أنه ينبغي ألا أدفع للقارئ، عادّاً له قطعة قطعة، ولكن إن صحّ التعبير، وازناً المبلغ ككل [يؤكد.*MM*]". (17)

قـدّم شيشـرون المترجم كوازن للكلمـات. إن تشبيه الكلمات بالقطع النقديـة والمعنى الكلّي للعبارة بالمبلغ، بالوزن الإجمالي، يجب أن يفيد بالتالي في التسويغ التعسفي لطريقة الترجمة التي ليست بالحرفية إنمـا حـرة بالأحرى. تعسفيّة، لأن هـذه الدراسة لم تكن تهدف، حسب ميشيل بـالارد إلى تعزيز الترجمة الحـرة وإنما "اكتساب ملكة البلاغة من خلال تقليد الخطباء اليونانيين. وبالتالي إن الاستخدام اللاحق لنصـ شيشرون هو أمرٌ مشكـوك فيه جداً: ولقد تم استخدامه لتبرير طريقـة الترجمة، المسماة بالحرة، من دون قلق بشأن الإخلاص لصيغ النص الأصلي، في حين أنه هو نفسه أكد أنه مارس نمط التقليد وليس عمل المترجم: "ترجمتها إلى اللاتينية، لا كمترجم، بل كخطيب." (18)

بقـدر ما يمكن أن يكـون استعمال دراسة شيشرون موضع شك، فإن الصـورة التي تحتوي عليها هي أصل الانقسام الأول الذي يجب أن ينقسم بذاته إلى عدد من التناقضات الثنائية الأخرى بينما تفضي إلى صـور أخرى عن الترجمة. إضافة إلى ذلك، اعتمد كثـيرون على الصورة لدى شيشرون لتسويغ طريقتهم الخاصة في الترجمة. وأحد الأوائل، وليس أقلهم، هو القديس جيروم (S.t Jérome) نفسه.

نحن ندين له نوعاً ما، باستمرار هذا النمط الثنائي. في الواقع، بعد أربعة قرون، يأخذ على عاتقه الصورة الشيشيرونيـة لوازن الكلمات بهدف تسويغ طريقته في ترجمة رسالة أسقف كونستانتيا، أبيفانيوس، إلى أسقف القدس، جان، ترجمة تعرضت للهجوم ودافع عنها جيروم في رسالة إلى باماك (أو باماخيوس)، عضو مجلس الشيـوخ الرومـاني. كتبت هذه الرسالـة في 396-395، والمعروفة أيضاً **بالرسالـة** 57، تأخذ حقاً شكل رسالة؛ وهي تحمل أيضاً عنوان "الطريقة الأفضل للترجمة" (Deoptino genere interpretandi) التي تظهر دين مؤلفها لـ شيشرون وهو ما يعبر عنه بوضوح على أيّ حال قبل ذكره حرفياً واستئناف استعارته الشهيرة:

"أجـل، بالنسبـة إليّ، أنا لا أعترف بذلك وحسـب، بل أجاهر به بصوت عالٍ من دون حرج: عندما أترجـم الكتـب اليونانية-عدا الكتب المقدسـة، حيث يكون ترتيب الكلمات لغـزاً أيضاً- لا يكون ذلك كلمة بكلمـة، وإنما أعبّر عـن الفكرة بفكرة. وفي هذا الأمر، إن أستاذي هو شيشـرون (...). ويكفيني أن أذكر نصـ المترجم الخاص (...): "لـذا لا أرى ضرورة أن أقابل فيها كل كلمة بكلمـة، ومع ذلك، بالنسبة إلى خصائص كل الكلمات ودلالتها، فإنني حافظت عليها. وفي الحقيقة كنت أعتقد بأن ما يهم القارىء هو أن نقدم له منها ليس العدد نفسه وإنما، إذا صح التعبير، الوزن نفسه [يؤكد *MM*]". (19)

---

17) النـص مـن إعداد وترجمـة (Henri Bornecque) ، (*Les Belles Lettres*) باريس 1921، ص 111، ذكره M. Ballard، مرجع سابق ص.40-39.

18) M. Ballard، مرجع سابق

19) القديـس Jérome رسـائل،*Les Belles Lettres* t.3، باريـس 1953، النـص من إعـداد وترجمة Jérome Labourt، الرسالة 57، إلى باماخيوس Pammachius، ص.59.

الجدير ذكره إنّ كلام جيروم الذي يتضمّن كلام «أستاذه» متباينٌ ما فيه الكفاية، في الحقيقة، إذا التزم بالترجمة الحرّة للنصوص غير المقدّسة، فإنه يتمسّك بالتقليد الذي يقضي بأن يُترجَم الإنجيل كلمة كلمة.

ولم يكن جيروم فحسب، كما قلنا، من الأوائل بعد شيشرون[20] الذين ميزوا بين الترجمة الحرفية (كلمة بكلمة) والترجمة الحرة (فكرة بفكرة)، وإنما هو أول من ميّز ترجمة النص المقدس عن النص غير المقدس، التي سيكون لترجمتها استعارة أخرى، أقل شهرة بقليل، في مقدمة ترجمته لـ **حياة القديس أنطوان** (*Une Vie de Saint Antoine*) يذكر فيها هيلير (Hilaire) كاهن الاعتراف" الذي ترجم من اليونانية إلى اللاتينية عظات عن أيوب ودراسات كثيرة عن المزامير"[21] ويعلق:

"إنه إذا صح التعبير، يضبط الأفكار وينقلها إلى لغته الخاصة وبحق المنتصر بعيداً عن التمسك بالحرف الساكن وتعذيب نفسه بترجمة متكلفة بطريقة الجاهلين [*MM* يؤكد]".[22]

تتم رؤية المترجم أنه الظافر الذي يستولي على نص الانطلاق أو حتّى يلحقه به. يعبر جيروم هناك عن "استعارة الترجمة كـ "صراع"، بوصفه "انتصاراً يجب إحرازه"، كما يكتب بالارد.[23] يجسد مسبقاً الترجمات التي تمّت ممارستها في فرنسا في القرنين السابع والثامن عشر والمعروفة جداً باسم الجميلات الخائنات.

ترجع هذه الاستعارة إلى جيل مناج (Gille Ménage) عندما ذكر في عام1740 ترجمة **لوسيان** (*Lucien*) التي قام بها نيكولا بيرو دَبلانكورت (Nicolas Perrot d'Ablancourt) في عام1654.[24] يسوّغ هذا الأخير أيضاً في رسالته الإهدائية، طريقته في الترجمة مستحضراً طريقة القدماء المماثلة لها، في المرتبة الأولى، طبعاً، شيشرون، بل أولو-جيل (Aulu- Gelle) أو تيرنس (Térence) أيضاً. لكنه أيضاً يستعمل استعارات لدعم حجته.

"لذلك، أنا لا أتمسك دوماً لا بكلمات هذا المؤلف ولا بأفكاره، وأبقى في هدفه، وأرتّب الأمور بأسلوبنا وطريقتنا. لا تطلب العصور المختلفة كلمات فحسب، بل أفكاراً مختلفة؛ لدى السفراء عادة ارتداء ملابس على طراز البلد الذي يتم إرسالهم إليه، خوفاً أن يكونوا أضحوكة لهؤلاء الذين يحاولون إرضائهم [*MM* يؤكد]"[25]

---

20) حتى لو كانت الفكرة قد بدأت في هذه الأثناء في النمو باستحياء لدى Sénèque (4 ق.م- 65 م)، Pline le Jeune حوالي 61\113-62 م)، Quintilien (96-35 م) أو أيضاً Aulu-Gelle (125-175) بالنسبة إلى Horace لا زال مصطلحه ليس كلمة بكلمة محط نقاش *Nec verbum verbo*.

21) M.Ballard, المرجع السابق، ص.49

22) المرجع نفسه.

23) المرجع نفسه.

24) N. d'Ablancourt "رسالة إهداء إلى السيد (Conrart) ، مستشار وسكرتير الملك"، [في:] تاريخ حقيقي *Histoire (véritable)*، ترجمة Lucien، طبعة جديدة لدار نشر Actes Sud، مدينة آرل عام 1988.

25) المرجع نفسه، ص .3.

يمكننـا ملاحظـة، سمـة العصر، أن الحريـة التي يدعـو إليها د آبلانكـورت هي أكـثر أهمية بصورة ملحوظة من حرية جيروم على سبيل المثال طالما أن الأخير دافع عن ترجمة فكرة بفكرة. هنا المترجم، الذي تم تشبيهـه بالسفير المضطر لارتداء ملابس علـى طراز البلد الذي يمثّل فيه بلده تحت طائلة أن يكون هُزأة فيه، هو مدعو كما فعل د آبلانكورت إلى عدم التمسّك لا بكلمات ولا حتى بأفكار المؤلف الذي يترجم له.

وبعـد سنين عـدة، في عام 1660، يستأنف غاسبار دو تونـد (Gaspard de Tende) في كتابه **قواعـد الترجمـة** (*régles de la Traduction*)،[26] صـورة الترجمة كلوحـة بهدف تسويغ الترجمة الحـرّة "التي لا يجب أن تبدو نسخة، إنما أصلاً حقيقياً". يُشبّه المترجم الجيد بالرسام والمترجم السيء بالناسـخ (رغـم أن غوتشيد (Gottsched) الذي هو أيضاً كان قد استخدم أيضاً الاستعارة التصويرية (انظر أعلاه 1.1.)، واستدرج بالارد إلى كتابة أن الترجمة تكون بالنسبة للكتابة ما تمثله النسخة للوحة: "فرصـة دراسة الفن دراسة مفصلة بالإضافـة إلى مراقبة القواعد والتقنيات،"[27] إذن هو نشاط رائع للغاية. ومن جديد، نستطيع أن نلاحظ بأن نفس الاستعارة تستخدم في عبارات متناقضة.

في الوقت نفسه، في إنكلترا، نلاحظ الميول نفسها نحو الاستعارة التي تهدف إلى الدعوة إلى ترجمة حـرة. وفي مقدمتـه لكتاب **تدمـير طـروادة** (*The Destruction of Troy*)، يشبّه السير جون دنهام (Sir John Denham) (1615–1669)،[28] إلى حـد مـا، مترجـم الشعـر بالكيميائي: "إن جوهر الشعـر دقيقٌ جـداً لدرجة أنه يتبخّر تماماً عندما نحوّله من لغة لأخـرى؛ وإن لم يُضَف جوهر جديد أثناء العملية، لن يبقى إلا بقايا عديمة الجدوى".

إن هذه الاستعارة تأتي لدعم الترجمة الحرة، قد تُستعمَل أيضاً ضد الترجمة الحرفية. لكن السير جون دنهام لديه استعارةٌ أخرى يعبر عنها حتى بأبيات إهداء إلى صديقه ريتشارد فانشاو (Richard Fanshawe) الذي ترجـم منـذ زمن قريب كتاب القس فيدو (1647) Il Pastor Fido. المقصود صورة التبعية والعبودية أصبحت كلاسيكيـة اليوم: "لم تختر طريق الترجمة الحرفية/ ولم تتبعه كلمة بكلمة وسطراً بسطر/ أهذه الثمرة الوحيدة للعقول الخاضعة/ والجهود الشاقة في ألا يكون هناك شيء شعريّ"

في بدايـة 1680 في ترجمتـه لـ **رسائل أفيـد**[29] (*Epitres d'Ovide*) والتي كانت أيضاً فرصة لـ جون دريدن (Jon Dryden) ليميز بين الترجمة كلمة بكلمة وترجمة المعنى بالمعنى والمحاكاة سيكون لـدى المؤلف والكاتـب المسرحي الإنكليـزي استعارةٌ أقل كلاسيكيـة؛ في الواقع إنه يشبّـه المترجم الحرفي بالبهلوان الذي يرقص على حبل مشدود مربوط الساقين: لا ينبغي للمرء أن يتوقع أي رشاقة.[30] بالنسبة

---

26) G. de Tende، *Régles de la traduction* ,Damien Foucault, Paris.1660.

27) M.Ballard، مرجع سابق، ص. 227.

28) J. Denham, تدمير طروادة

29) J. Dryden، مرجع سابق

30) إليكم ما كتب:«It is much like dancing on ropes with fettered legs (…). The gracefulness of motion is not to be expected » المرجع نفسه.

إلى دريـدن، الترجمـة كلمة بكلمة (تتمثل في الترجمة الحرفية) والمحـاكاة (التي تربطها بنص الانطلاق صـلات واهيـة جداً فقط) همـا نقيضان لا يجب أن نقع فيهمـا. إن أفضل طريقة للترجمـة، برأيه، تبقى ترجمـة المعنى بمعنى، التي يوصـي بها كحلٍّ متوسط. دريدن هو ربما أحـد القلائل الذين اقترحوا بديلاً للمخطط الثنائي التقليدي الذي ورثه لنا جيروم.

وفي عـام 1683، أحـد كبار المؤرخين الإنكليز الأوائل، وهـو برنت غابريل (Gabriel Burnet)، أسقف سالزبوري، يستعمل استعارة التبعية نفسها في رسالة إلى مترجمه الفرنسي[31] الذي كتب إليه:

"أنـت تعرف الصرامة التي راقبـت بها كل صفحة وكل مقطع كان يختلف فيه معناك عن قصدي. لأنـه رغم أن أفـكار مترجم ما قد تكون غالباً أفضل من أفكار مؤلفـه، ولطالما أنه مترجم، ينبغي عليه أن يظهر **تبعيته** لمعنى الآخر".

ومـع ذلـك، يمكننا أن نلاحـظ أن التبعية التي يوصي بهـا لا تنطبق سوى على معنـى المؤلف. علاوة علـى ذلك، مثله مثل دنهام ودرايـدن، يرفض الترجمة كلمة بكلمة ويظهر الفروق الدقيقة عندما يصرح: "سـررت برؤيـة أنك تحـررت من هذه الطريقة الذليلـة في الترجمة التي تقوم على اتبـاع مؤلف ما والتي لا يوصـى بهـا إلّا في ترجمة الكتب المقدسـة. في الواقع، إذا كانت دقة هذا النـوع من الترجمة تضيف إلى رصيدها فإن ترجمة هذا النوع كذلك أقل جمالاً [يؤكد *MM*]."

بعـد ثلاثـة عشر عاماً، نجد فكـرة سانت جيروم المعبر عنها التي مفادها أنـه ينبغي ترجمة الكتب المقدسة حرفياً، وعلى الأرجح، هذا ليس غريباً تماماً عن وظيفة برنت الذي كان أسقفاً.

أمـا بالنسبـة إلى المحـاكاة، في رأيـه، لم يعـد الأمـر يتعلـق بالترجمـة، ويضرب مثـلاً المترجمين الفرنسيين في ذلك العصر، الذين ترجموا للقدماء بشكل خاص، الذين كانوا بالنسبة إليه، مؤلفين أفضل من المترجمين.

2.2. مع الترجمـة الحرفيـة وضد الترجمة الحـرة: استثناء رومانتيكي

يخبرنـا بـول هورغـلان[32] (Paul Horguelin) "تأتـي الرومانسيـة كـردة فعـل علـى قواعد الكلاسيكيـة وإجلالهـا للقدمـاء". إنهـا "ثـورةٌ أدبيـةٌ ستكـون الترجمـة الفكرية لـردّة فعـلٍ سياسي، والتعبـير عن فكـرٍ يقوم على احترام الفردانية والأجنبي" وذلك بحسب جـان إليزابيث فيلهليم (Jane Elizabeth Wilhelm)[33] باختصار، ردّة فعل على إمبريالية نابليون العسكرية والسياسية والثقافية.

---

31) المترجـم المعني هو (M. de Rosemond) اضطر (Huguenot) المضطهد إلى اللجوء إلى إنكلترا حيث أصبح مترجماً. يقدم المؤلف في هذه الرسـالة رأيه في ترجمة تاريخ إصلاح كنيسة إنكلترا (*Histoire de LA Réformation d l'Eglise d'Angleterre*) يبرر مراجعاته المتعددة.

32) مختارات عن طريق الترجمة (*L'anthologie de la manière de traduire*, P Horguelin Linguatec) كيبيك 1981، ص.137.

33) J.E. Wilhelm, «*La traduction, principe de perfectibilité chez Mme de Stael*" Meta 49, 2004, العدد 3، ص.700.

اختـار المترجمون الذيـن ينتمون إلى هذا التيّـار، لاسترجاع عبارة شلايرماخـر (Schleiermacher) الشهـيرة: "تـرك الكاتب مرتاحاً قدر الإمـكان وجعل القارئ يتحرك نحـوه".[34] بعبارة أخرى، نلاحظ عودة متعمدّة إلى الترجمة الحرفية في القرن التاسع عشر، في ألمانيا بشكل أساسي، وهذا ما كتبه بيرمان: "بنيـت النظرية الألمانية للترجمة عمداً ضـد الترجمات على الطريقة الفرنسية."[35] يجب أن نفهم هنا "بالترجمات على الطريقة الفرنسية" الخائنات الجميلات.

بقصـدٍ أو بغـير قصـد، يستعمـل أوغسـت فيلهلـم شليغـل (August Wilhelm Schlegel) الاستعارة نفسها المتعلقة بالملابس التي استخدمها دابلانكور لكن لانتقاد الترجمة الحرّة التي يوصي بها هـذا الأخير ويمارسها: "كما لو أنهم كانوا يريدون من كل أجنبي في بلدهم، أن يتصرّف ويرتدي ملابسه وفقاً لعاداتهم، مما يؤدي إلى أنهم لا يعرفون أبداً أيّ أجنبي بالمعنى الدقيق للكلمة".

يلاحـظ بن فان فيكـي (Ben Van Wycke) الشيء نفسه تماماً لدى يوهان غوتفريد فون هيردر (Johann Gottfried von Herder)[36] الـذي يكتـب في عـام 1766 انطلاقـاً مـن أفـكار بعض المتعاونين في **الرسائل الأدبية** (Literaturbriefe)[37]:

"إن الفرنسيـين الفخوريـن جداً بذوقهم الوطني ويستمدُّون كلّ شيء منه، بدلاً من التكيّف مع ذوق عصـر آخر. يجب علـى هوميروس أن يصل إلى فرنسـا مرتدياً لباساً على الطّـراز الفرنسي تحت طائلة الإساءة لنظرتهم؛ وينبغي عليه أن يقبل حلاقة لحيته الجليلة وأن يتمّ تجريده من ملابسه البسيطة؛ يجب أن يتعلّـم العادات الفرنسية، ورغم كل هذا، يظهر سحره ووقاره للعيان، يجب السخرية منه وعدّه بربرياً. ولكننـا، نحـن الألمان المساكين، لا نزال محرومين مـن شعب ووطن، ومتحرّرين أيضاً مـن استبداد الذوق الوطني، نريد أن نرى هذا العصر كما هو."[38]

لقـد وجـدت الرومانسيـة الألمانية صـدى في فرنسا عن طريق مدام دو ستايـل (Mme de Staël) وشاتوبريـان (Chateaubriand). سنذكـر هنا فقـط مدام دو ستايل. تجدر الإشـارة إلى أن مدام دو ستايل التي تكون من بين كثيرين، مؤلّفة دراسة بعنوان: روح الترجمات (*De l'esprit des traductions*) التـي ظهـرت في عـام 1816 في مجلـة (Biblioteca italiana)،[39] لا تتجاهـل التيـار الفكري الألماني للترجمة. في الواقع، نحن نعلم "أنها قضت إقامات طويلة في قلعة كوبيه برفقة جولييت ريكامييه (Juliette

---

34) F. Schleiermacher, *Des différentes méthodes du traduire,* ترجمـة (A. Berman) دار نشـر سوي، باريس 1999 [1823]، ص. 49.

35) Berman محنة الغريب...،ص.62.

36) J.G. von Herder استشهد به B. Van Wycke في J. st. André (إدارة) مرجع سابق.،ص. 26.

37) لاشك أنها إحدى المجلات الأدبية الألمانية حسب Berman محنة الغريب *L'épreuve de l'étranger*...، ص.65.

38) إن ترجمة المقطع بالأحرف المائلة هي ترجمتنا، الباقي بقلم Berman، محنة الغريب *L'épreuve de l'étranger*...، ص.69.

39) ذكره P. Horguelin مرجع سابق، ص.139.

(Récamier وأوغست فيلهلم شليغل"[40]. تتخذ مدام دو ستايل موقفاً واضحاً ضد الترجمة الحرّة التي ربّما تكون الخائنات الجميلات هي تمثيلاً متطرفاً لها.

"لا توجد خدمة أسمى يمكن أن تُقدّم للأدب، من نقل روائع الفكر الإنساني من لغة إلى أخرى (...) يمكن لترجمات الشعراء الأجانب أن تكون أكثر فعالية من أي طريقة أخرى في الحفاظ على أدب بلدٍ من الصيغ المبتذلة (هكذا!) التي هي السمات الأكثر دلالة على انحطاطه. (...)

لكن للحصول على فائدة حقيقية من هذا العمل، يجب ألّا يعطي المرء لوناً خاصاً به لكل ما يترجم، مثل الفرنسيين، رغم أنه ينبغي تحويل كل ما يلمسه إلى ذهب، لكن ليس بإمكان المرء أن يقتات من ذلك ولن يجد طعاماً آخر لفكره، وسنرى دوماً الوجه نفسه بزينة تكاد تكون مختلفة. (...)

ترجمة شاعر لا تعني أخذ الفرجار ونسخ أبعاد المبنى، إنه تحريك وسيلةٍ مختلفةٍ للحياةِ ذاتها. نطالب أيضاً بالتمتع بالنوع أكثر من التمتّع بسمات متشابهة تماماً"[41].

إليكم ملخّصاً على شكل اقتباس من أجل الدفاع عن الحرفية، إن أصل الاستعارات التي صدرت عن الترجمة على مدى القرون الماضية: التصويرية ("إضفاء لونه الخاص")، (الـ) كيميائية ("تحويل كل ما نلمسه إلى ذهب")[42] متعلقة بالملابس ("الوجه نفسه بزينة تكاد تكون مختلفة") ومعمارية ("تناول الفرجار ونسخ أبعاد المبنى").

3- الخاتمة

في النهاية، إن هذه الاستعارات كلها حول الترجمة و/ أو المترجم تقرُّ بدونية نص الوصول مقارنةً بنص الانطلاق. كما أنها تميل إلى ترسيخ الإخلاص للشكل كمبدأ مطلق. ولكن هناك طريقة أخرى تطرح مشكلة الإخلاص، إنما بشكل مجازي دوماً، لن تتدخل إلا بعد وقت طويل. في الواقع، كان جان-رينيه لادميرال أول من استعمل مصطلحات المصدر والهدف (مترجم مصدري ومترجم هدفي)،[43] الأمر الذي، برأينا، يقحم القارئ والثقافة المضيفة أكثر في العملية وتستدعي إشكالية أخرى، وهي الاستقبال. ولكن لادميرال قام فقط بصياغة فكرة تعود إلى شليرماخر في زوج من الكلمات الجديدة (ذكرنا صيغتها عام 1823: جعل القارئ يتحرك نحو المؤلف، الترجمة الحرفية، أو جعل المؤلف يتحرك نحو القارئ، الترجمة الحرة). استعمل شليرماخر هناك ولأول مرة، بطريقة ما، فكراً ثقافياً للترجمة التي سترسخها فرضية سابير وورف (Sapir-Whorf) بعد قرن من الزمان (التي يمكن تلخيصها على النحو الآتي:

---

40) J.E. Wilhelm مرجع سابق.

41) P. Horguelin مرجع سابق.

42) هذه الاستعارة للترجمة على أنها كيمياء تستأنفها أيضاً Valerie Henitiuk في J. st. André (إدارة) مرجع سابق، ص. 156-154. تكتب فيها:
(المترجم بوصفه الكيميائي سيكون بحوزته حجر الفيلسوف الذي يمنح الخلود للنص الأصلي ومؤلفه) (ترجمة M.M).

43) J.R. Ladmiral "المصدريون والهدفيون"، مجلة جمالية (سلسلة جديدة) العدد 12، ص. 42-33.

اللغـة هي انعكاس للثقافة، وهي تقسم نظرتنا للعالم) بلغت أوجها أخـيراً في نهاية القرن العشرين حيث جعلت نظرية الترجمة المشكلات الثقافية أمراً أولوياً. سيكون لدى سوزان باسنت(Susan Bassnett) أيضـاً هـذه الاستعارة: "مثلما لا يستطيع الجرّاح الذي يجري عمليـة جراحية للقلب تجاهل الجسد الذي يحيط به، إنّ المترجم الذي يهمل الثقافة التي ينتمي إليها النّص، يقوم بذلك على مسؤوليته الخاصة".

إن المسلّمـة التـي بموجبهـا يكون نصـ الوصول، وبالتـالي المترجم، أدنى من نصـ الانطلاق ومن المؤلـف بشـكل لا يمكن إصلاحه، يتم تقويضها أكثر فأكثر في أغلـب الأحيان. بعض المنظرين يذهبون إلى حـد القول، وبقليل من الاستفـزاز، إن الترجمة تشكّل نشاطاً أنبلَ من الكتابة، على الأقل بالقدر نفسه من الإبـداع، إن لم يكـن أكثر من ذلك، لا سيما أن الضغوط التي يجـب على المترجم تجاوزها هي أكثر أهمية بكثير من تلك التي تخصُّ الكاتب.

على أي حال، كما يكتب أنطوني بيم "نحتاج غالباً إلى الاستعارات، فبإمكانها أن تفتح آفاقاً جديدة وأن تخترق بعض الطرق المسدودة، وبإمكانها أيضاً في بعض الأحيان خلق طرق مسدودة أخرى". ومن هنا تأتـي الحاجـة إلى تجاوزها لأنه بالنسبة إلى مونان "هذه المقارنات جميعها يمكن أن تكون دقيقة أو بارعة أو موحية أو مخادعة: فهي لا تصل إلى جوهر الأشياء".

المصدر:

https://docplayer.fr/18724906-La-traduction-en-images-et-l-image-du-traducteur-a-travers-les-ages.html

Gerhard Richter, Abstract Painting, 1995

محمد الدنيا:
المترجم مسؤول أمام نفسه... وقرّائه... ومجتمعه... ومصادره

حوار: سلوى صالح •

استطاع المترجم محمد الدنيا أن يصنع لنفسه حالة ترجمية خاصة تعتمد على إيصال الأفكار بأقل كلمات ممكنه وبأجمل العبارات وأسهلها وأبسطها، مكوّناً باقتدار فنه الخاص في الترجمة.

وبحسب النقاد فإن المترجم محمد الدنيا المولود في حمص 1950 يتمتع بأسلوب سردي جميل، ناصع البيان، واضح التعبير. وبحسب النقاد أيضاً، يُعَدّ من أهم العاملين في حقل الترجمة خلال العقود الأربعة الماضية، حيث رفد المكتبة العربية بعشرات الكتب في مجالات العلم والأدب، كما أغنى المجلات والصحف بمئات المقالات في سورية وخارجها.

من خلال ترجماته عن اللغة الفرنسية، تعرف محمد الدنيا إلى بودلير وفيرلين وفولتير ومونتيسكيو وهوغو وفان غوغ وسارتر وكامو ودولاكروا وسيزان وفيرمير ومونيه ومانيه وماتيس... والمدارس الفنية الفرنسية والأمريكية والأوربية، التكعيبية والسريالية والانطباعية والتعبيرية... كما تعرف إلى الـ (DNA) ومكونات الخلايا وتقانات التصوير الطبي، وفنون ما قبل التاريخ وأديانه، وإلى الحضارة اليونانية وأساطيرها وفلسفتها، وإلى البوذية وديانات فارس، وإلى الأساطير اليابانية والحكمة الصينية، وإلى بوشكين وبلزاك ومويساسان....

• صحافية سورية .

نشـر في ثلاثين مجلة وصـحيفة سـورية وعربية على مدى أكثر من ثلاثة عقود (الحياة **التشـكيلية**، **والمعرفـة**، **والباحثـون**، **وصـوت المعلمـين**، **والمعلم العربـي**، **والفكر العسكـري**، **وجيش الشعـب**، **والجندي العربـي**، **والأسبـوع الأدبـي**. وفي وقت متأخر **الآداب العالميـة**، **والموقف الأدبي**، **وبناة الأجيـال**، **والشرطة**، وصـحف: **البعـث**، **والثـورة**، **وتشريـن**. وفي: **أسامـة**، **والخيـال العلمـي**، وفي: **العربي**، **والعربـي الصغير**، **والكويـت**، **والتقـدم العلمـي**، **والعلـوم الأمريكية**، **وعلـوم وتكنولوجيـا**، **والفكر العربي**، **وسامـر**، **وشؤون أدبيـة**، **والشرطـة الإماراتية**، **والثقافـة العالمية**، **وحماة الوطن**، **والفيصل الثقافيـة**، **والفيصل العلمية**، **والرافد**، وغيرها وغيرها...).

كان سـروره عظيماً حينما نشـرت مجلة **المعرفة** السـورية أول مقالة له فيها عام 1987، فيما كانت أول مقالة له خارج سـورية خلال العام نفسـه في مجلة **الثقافة العالمية** الكويتية التي بقي ينشر فيها أكثر من عقدين، وكانت تنشر ترجمات فقط في كل ما هو جديد ثقافياً وفكرياً وعلمياً وأدبياً وفي الميادين المعرفية كلها.

للإضاءة على مسيرته الغنية في مجال الترجمة أجرت مجلة **جسور ثقافية** الحوار الآتي مع المترجم محمد الدُنيا:

- كيـف بـدأت علاقتك مـع اللغة الفرنسية، لماذا اخترت هذه اللغة مـن دون غيرها، وماذا أضافت الثقافة الفرنسية لشخصيتك؟

بـدأ شـغفي باللغة الأجنبيـة منذ أن تعلمت أول حروفها في الصـف الأول الإعدادي حينما تيسـر لنا مدرسـون متقنـون وجـادون، وما خبت جـذوة تعلُّقي بهـا حتى المرحلـة الثانوية وما بعدها في قسـم اللغة الفرنسـية وآدابها في جامعة حلب (1969) حيث تحوّل تعلمها وتطويرها شخصـياً إلى كفاح عنيف، فهي أيضـاً حاملة حضارة قديمة وعريقة فلسفياً وأدبياً وفنيّاً ويحتاج استيعابها وفكّ رموزها إلى الكثير الكثير من الوقت والجهد، لاسيّما أن ما نتعلمه في سنوات الإعدادية والثانوية قد لا يتعدّى بضع صفحات من كتاب واحد في الجامعة كما نعرف.

فتحت لي اللغة الفرنسـية باباً على فضاء لا حدود له من الثقافات والعلوم والفنون والآداب لأبدأ مشوار الترجمة والنشـر منذ عام 1981، ولم أكن أتهيّب من ترجمة أي موضـوع مهما كانت صـعوبته، لاسـيّما أنني كنت قد بدأت عفوياً وبلا هدف محدد منذ بداية المرحلة الإعدادية بقراءة روايات عالمية ثم كتب اللغة العربية وقواعدها وإبداعات أعلام الأدب العربي من توفيق الحكيم إلى ميخائيل نعيمة... ولم أتوقف بعد ذلك.

ما شجعني على الترجمة هو نجاح النشر منذ أول مقالة في جريدة **العروبة** الحمصية التي احتضنت كتابات وأشعار أعلام حمص وما أكثرهم وما أجملهم.

كما شـجعني علـى الترجمة فيما بعد وجود وفرة من المراجع المختلفـة الآتية من بلدان عدة، وأخص بالذكر مجلة **العلم والحياة** الفرنسـية، الشـهرية والفصـلية، التي بقيت أشـتري أعدادها لفترة 30 سنة مـن دون انقطـاع وهي مجلـة عالية الثقافة العلميـة، وما مرّ عدد منهـا من دون أن أترجـم مقالتين على الأقـل مـن العدد في (علـوم الأحياء والكـون والأرض والوراثة والطب النفسـي والطب العصـبي والتربية

والفضاء والتكنولوجيات العسكرية والدماغ منفرداً)... كنت أقرأ وأتقصّد تكرار قراءة عبارات وجمل كثيرة، وبعض الأفكار مع التركيز أيضاً.

- تنوعت حياتك المهنية بين التدريس والترجمة والكتابة الصحفية والعمل النقابي، كيف وفقت بين هذه الأعمال؟ وأين تجد نفسك أكثر؟

في خضم التدريس كان هناك بالفعل نشاط نقابي برئاسة الوحدة النقابية في معهد إعداد المدرسين في حمص لمدة عشر سنوات، وكان ذلك جزءاً من العمل المعتاد ضمن إطار التدريس فضلاً عن عمل تعاوني آخر لسنوات عدّة.

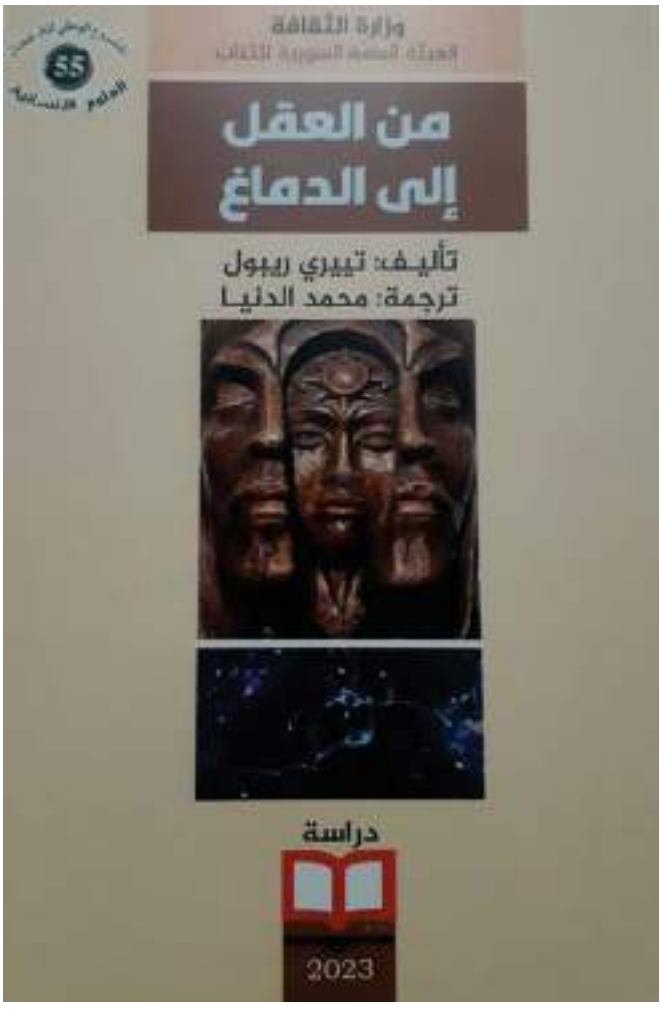
وحين عملت لاحقا أميناً لسر فرع حمص لاتحاد الكتّاب كنت قد تقاعدت من التدريس. أما الترجمة فتبقى على الدوام هي العمل الأساس الذي أكرّس له معظم وقتي. وإن كانت مهنةً قاسية تستهلك المترجم عمراً وأعصاباً بدقيق العبارة، فهي ممتعة ومثمرة في الوقت نفسه وتشعره بوجوده، لذلك لم أجد نفسي إلّا في الترجمة، وكانت علمية وأدبية في الوقت نفسه، وفي الحقيقة القراءة هي ما يجعل الترجمة متعة فهناك دائماً قراءات متجدّدة وترجمات مثلها.

- مارست مهنة التدريس ثلاثين عاماً، هل ساهم ذلك في إغناء عملك في مجال الترجمة؟

لم يكن في الأمر ما يعيق ممارسة مهنة التدريس إذ كنت من ملاك وزارة التربية حيث درّست في المراحل كافة، بما في ذلك دروس في الجامعة، دون أن يكون لهذا الأمر أيّ علاقة بموضوع الترجمة، التدريس شيء والترجمة شيء آخر مختلف.

- قلت في أحد لقاءاتك الصحفية أنه لم يسبقك أحد إلى ترجمة (علوم الدماغ)، حدثنا عن هذا الجانب من عملك.

أكثر ما استهواني في الترجمة العلميّة هو كل ما يتعلق بالدماغ البشري ونشرت كل ما ترجمته حوله في مجلات مختلفة، ومن خلال الترجمة تعرفت إلى أقسامه وباحاته وفصوصه وتوزع مراكز القرار والتفكير والحركة واللغة والانفعالات، و"مراكز" الوعي والذاكرة أو الذاكرات والإدراك ومرتكزات التعلم



والإبداع والخيال، إنه عالم بحد ذاته، وفي أوروبا وأمريكا نشاط لم ينقطع منذ عقود نظرياً وعملياً في المختبرات للتعرف إلى أسراره، النشاط المعروف باسم "علوم الاستعراف" أو أيضاً "علوم الدماغ".

وكانت هذه العلوم قد ولدت حول طموح كبير: تفسير قوانين التفكير البشري العامة، وهو ما استدعى حشد الكثير في الميادين المعرفية، من علم نفس الاستعراف إلى الذكاء الاصطناعي، ومن العلوم العصبية إلى فلسفة العقل، ومن علم سلوك الحيوان إلى العلوم الاجتماعية. ومع بداية القرن الحادي والعشرين دخلت علوم الاستعراف عصراً جديداً.

المقالات في هذا الإطار نادرة باللغة العربية، ولاسيّما أن ترجمتها تحتاج عموماً إلى مترجم متابع استطاع أن يكوّن خبرة وذخيرة مفرداتية واصطلاحية على مدى العقود الماضية أي منذ المراحل المبكّرة من تطور هذه العلوم. وكنت قد ترجمت كتاباً في هذا الإطار بعنوان: **الدماغ والفكر ثورة علوم الاستعراف** صدر عن وزارة الثقافة السورية عام (2007) في نحو 600 صفحة.

ثم أتبعته بكتاب آخر ضمن الإطار نفسه تقريباً صدر عن وزارة الثقافة بعنوان: **من العقل إلى الدماغ** في العام الحالي 2023، ومنذ فترة قصيرة قدمت إلى وزارة الثقافة كتاباً آخر ضمن السياق نفسه ينطوي على أحدث ما توصلت إليه هذه العلوم من نظريات وتطبيقات وكان بعنوان: **عصر علوم الدماغ الجديد** ويقع في نحو 460 صفحة وهو الآن قيد التقييم آملاً أن يلقى القبول.

- ترجمت الكثير من المقالات والكتب العلمية، هل وجدت صعوبة في ذلك مقارنة بالترجمة الأدبية؟

في الحقيقة أتنقّل بين ترجمة العلوم وترجمة الأدب أو القصص أو حكايات الأطفال بسهولة وسلاسة، تساعدني في ذلك ركيزة من المعلومات والمعطيات والقراءات، أي الخبرة المديدة التي تكوّنت على مدى

عقود. أنا مع أن يكون المترجم متعدّد مجالات الترجمة إن أمكن وأفضّل ذلك على الاختصاص في جانب معيّن تقتصر الترجمة عليه.

الترجمة العلمية، بشكل خاص عن الفرنسية، تحتاج إلى إلمام قدر المستطاع باللغة الإنكليزية نظراً لوجود كثير من التشابهات في المصطلحات والكلمات والاشتقاقات، لاسيّما أن العديد من المصادر العلميّة الأساسيّة موجود على الطرف الآخر من الأطلسي.

- معظم كتبك المترجمة تحمل عناوين تتعلق بالطفل والأم والتربية وأمراض الأطفال، ما الذي دفعك إلى اختيار هذه الموضوعات؟ وما أهميتها للمكتبة العربية؟

في وقت من الأوقات استهوتني ترجمة عوالم الطفل، من دون أن يكون هناك سبب محدد سوى إيضاح ما نعرف أو ما لا نعرف حول قدرات الأطفال الصغار لا سيما هؤلاء الذين أثبتت العلوم الحديثة تمتعهم بفهم وإدراك ما حولهم وأنهم يتميزون بالذكاء والقدرة على التمييز والكثير من المقدرات والكفاءات المختلفة التي كنا نجهلها كمتابعين، وكان الباحثون يجهلونها قبل الدراسات المعمّقة خاصة تلك التي أجريت في المختبرات.

ومن المؤكد أنك حينما تفهم الطفل حق الفهم تغدو أيسر تعاملاً معه وأكثر فاعلية في تطوير وتنمية إمكاناته؛ لذلك ترجمت العديد من المواضيع حوله بدءاً من المرحلة المضغية والجنينية حتى مرحلة حداثة الولادة وما بعدها بدنياً ومرضياً وعصبياً ومعرفياً أيضاً من منطلق ثقافي طبعاً لا اختصاصي.

ومثال ذلك الكتاب الذي صدر عن دار طلاس عام 1987 بعنوان: **الأم والطفل** ويتحدث عن العلاقة بين الأم وطفلها خلال الأشهر الاثني عشر الأولى من الحياة شهراً بشهر وما يتخللها من حوارات بينهما بالنظر واللمس وبعض الأصوات المتبادلة المتناغمة وما يتسم به كل شهر ينقضي من حالات النمو المختلفة.

- أول كتاب ترجمته كان بعنوان: "إمبراطورية البيت الأبيض"، لماذا اخترت هذا الكتاب؟ ما هو موضوعه؟ وهل واجهتك صعوبات خلال ترجمته؟

نعم هو الكتاب الأول وقد صدر (عن دار طلاس 1986). ربما تكمن أهمية الكتاب في التعريف بهذه الإمبراطورية، المقصود بها هنا "المُجمَّع العسكري الصناعي" الأمريكي الذي بات يتحكّم حتى بالقرارات السياسية للدولة وممارسة الضغط عليها من أجل بيع ما تنتجه شركاته من مختلف أنواع الأسلحة إلى دول العالم بالطرق المعروفة.

في الحقيقة، لا أجد صعوبة في ترجمة مثل هذه الموضوعات، إنما الصعوبة تأتي حين الدخول في ترجمة مصنوعاتها من طائرات ومركبات وذخيرة وما شابه، والتحدث في مواصفاتها وميزاتها، وحينها لا بدّ من التوسع في الاطلاع والتعرف على المصطلحات والتعابير المناسبة وهو ما قمت به وصادف أن توفّرت لي مراجع حول هذا الموضوع بالفرنسية فترجمتها وكانت كتاباً بهذا العنوان، كما ترجمت عشرات المقالات في هذا الميدان، ونُشرت جميعها.

- ترجمت عدداً من الكتب التي تتناول حكايا الشعوب (حكايات أفريقية – حكايات نيجيرية – حكايات إغريقية)، ماهي خصوصية هذه الكتب، وما أهميتها للقارئ العربي؟

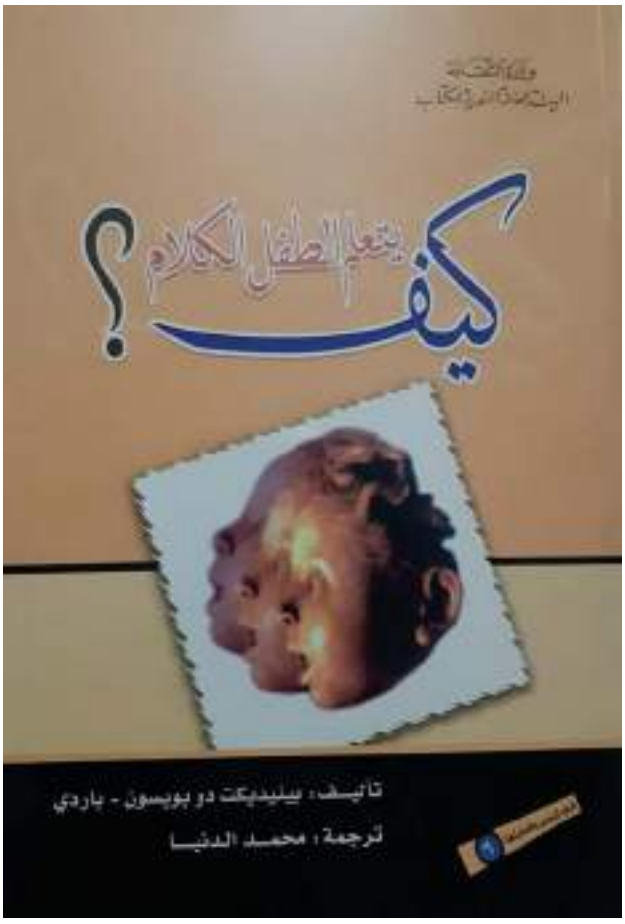
حينما أردت ترجمة سلسلة من الحكايات الأفريقية، بعنوان: **حكايات وأساطير أفريقية**، تلك التي صدرت في جزأين عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت (2004 – 2005)، أردت تكوين فكرة عن الآداب الأفريقية باللغة العربية، وبدأت البحث ولم أجد مرجعاً واحداً بالعربية في المكتبات أو في المركز الثقافي أو في مكتبات الزملاء الخاصة، فلجأت إلى المواقع الإلكترونية وكوّنت تلك الفكرة ثم بدأت بترجمة الجزأين المذكورين الصادرين بالفرنسية عن دور نشر فرنسية متخصّصة بالأدب الأفريقي. كأني كنت أريد من دون قصد إيجاد آثار لهذا الأدب في المكتبة السورية بشكل خاص فلست على اطلاع حول وجودها في مكتبات بلدان عربية أخرى.

ووقعت فيما بعد على مرجع للأدب الشفهي الأفريقي من تأليف مديرة أبحاث في "المركز الوطني للأبحاث العلمية" في باريس، وكان بعنوان **حكايات لطيفة حكايات قاسية من الساحل النيجري**. كانت هذه المنطقة ثريّة بالأدب الشفهي، وثراؤها آتٍ بشكلٍ خاص من موقعها عند مفترق تأثيرات وافدة من المغرب، ومن الشرق، ومن أفريقيا السوداء على حد سواء.

يقدم الكتاب حكايات جمعت في سبعينيات القرن الماضي بلغة التسواق، مصدرها ثلاث حكواتيات عجائز، «طاهيرة»، و«أميناتا»، و«خادي». ونجد في رصيدهن حكايات رومانسية، وقصص حب بطلاتها مدهشات بقوة شخصياتهن، بل أيضاً حكايات هجاء وحكايات حيوانات بلون مختلف، حيث يتّخذ الكفاح من أجل الحياة أشكالاً قاسية غالباً تخفّف منها فكاهةُ الحكواتيات. وتكتمل المجموعة بمخزون من حكايات الحدادين، المروية بموهبة.

بعد تمهيد يصف السياقين الجغرافي والاجتماعي، تقدَّم كل حكواتية بشخصيتها الذاتية وموهبتها

الخاصة. وتتيح التعليقات فهماً أفضل لمعنى الحكايات العميق، بغض النظر عن جمالها الشكلي. وتتضح مزايا القص الأسلوبية والإيمائية بترجمة دقيقة للنص الأصلي ومجموعة صور تظهر الحكواتيات في أثناء أدائهن الحكائي. وغالباً ما يكون الحضور والمستمعون من جماعة الأطفال، الذين يتلقفون تراث وتقاليد وعادات مجتمعهم بواسطة هذه الحكايات الشفوية.

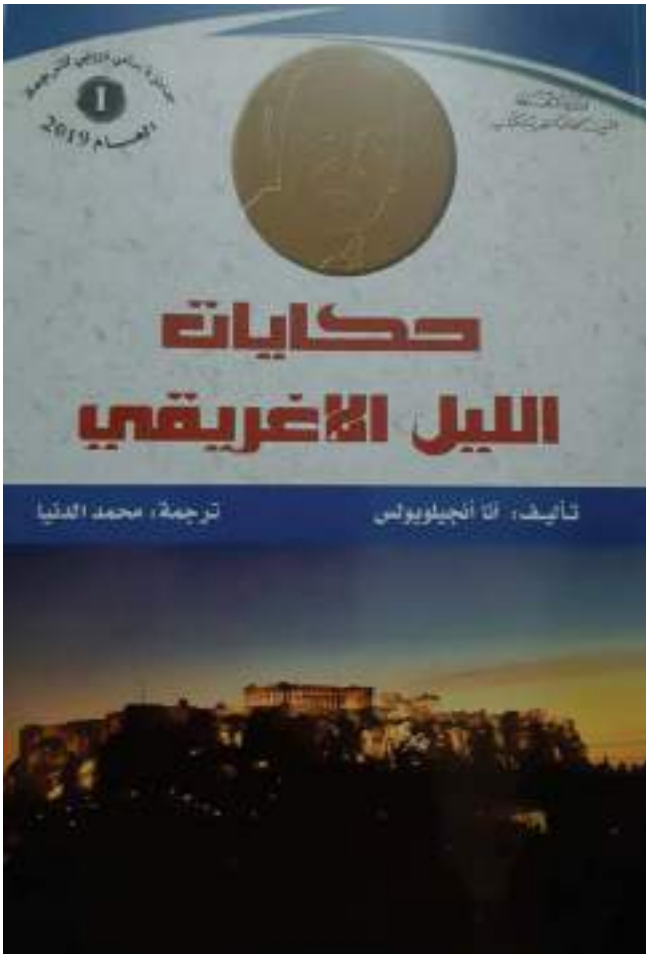


فهي إذن حكايات تعليمية تربوية تدور حول الناس والعادات والتقاليد والحيوانات والجغرافيا والتاريخ، باختصار كان الحكواتيون والحكواتيات ينقلون إليهم تراثاً محلياً، تاريخاً بأكمله. وقد صدر الكتاب إلكترونياً عن الهيئة العامة السورية للكتاب عام 2022.

وكان لا بدّ من التنويع في ترجمة الآداب، بعد المجموعة القصصية المعنونة: **في الدم والندى قصص من بنغلادش** (عن وزارة الثقافة، 2010) **وأجمل حكايات الزن** اليابانية (عن المجلس الوطني في الكويت، 2005)، وأعتقد أن مثل هذه الترجمات تسهم في تكوين رصيد فكري وثقافي قد يحتاجه باحث أو قارئ أو طامح إلى الاطلاع سيجد شيئاً عن فكر تلك المجتمعات وبعض الصور عن حياتها. ومن خلال متابعتي، تبيّن لي أن هناك مهتمين فعلاً بهذه المجالات.

- فازت ترجمتك لكتاب "حكايات الليل الإغريقي" بالجائزة الأولى في مسابقة سامي الدروبي للترجمة عام 2019، هل لك أن تطلعنا على كل ما يتعلق بهذا العمل وحيثياته وأهميته للفوز بالجائزة؟

في عام 2019، تقدّمت بمخطوطة تحمل عنوان: **حكايات الليل الإغريقي** (517 صفحة) إلى مسابقة سامي الدروبي للترجمة وحصلت على المرتبة الأولى، وقد ضم الكتاب الذي صدر بهذا العنوان 61 حكاية أسطورية من تاريخ الحكايات الشفهية في اليونان، البلد الذي صارت أساطيره القديمة مرجعاً للثقافة الأوروبية. تنطوي هذه الحكايات الإغريقية، المنقولة شفهياً، على عناصر مألوفة تارة وغريبة



تارة أخرى في الوقت نفسه، تذهل القارئ أحياناً، مثل "عقلة الإصبع" الذي يكبر ويتزوج الأميرة، و"القبّعة الحمراء الصغيرة"، و"الصبي"، و"سندريلا" التي تتحول أمها إلى بقرة، و"الابن المولود من دموع" أمه أو تلك الأميرة التي تصنع لنفسها زوجاً تكوِّنه وتشكّله من عطور وتوابل.

أن نروي، فذاك يعني أن ننقل. هذا ما تؤكد عليه المؤلفة "آنا أنجيلوبولس": الحكايات أساطير هامشية تحتضن أسسَ ثقافة لا شعوريةً، وتذكّرنا بالجانب العجائبي، السحري، من عمل الفكر في الواقع.

تبدو قصص الملوك والملكات والآلهة في الحكايات الإغريقية غريبة، لا تصدق، من عالم آخر، وتقدم لنا الواقع في أكثر جوانبه إيلاماً، ولا تمنحنا أيَّ مثالية حياتية، ولا تدعو السامع إلى أيّ تمثل بالشخصيات. وتشغل الأمهات حيزاً مهمّاً في مجمل هذه الحكايات. بعضهن شريرات إلى درجة لزوم تحولهن إلى أبقار، وبعضهن متوحشات يقتلن النساء اللواتي يبدين اهتماماً بما هو أنثوي، وأخريات باديات الكره، تطرد إحداهن البنت من البيت وتهدّدها بالقتل إن رجعت؛ وصبي يغادر أمه ليعيش حياته كشاب، غير أن عليه أن يقاتل جمعاً من الأمهات المتوحّشات، رفيقات الغورغونة. وأحياناً، بعد غياب الأم، تحلُّ كبريات الأخوات مكانها، ويُذقن أختَهن الصغرى ألوان العذاب، غير أنهن، بدورهن، يتعرضن للموت، بطريقة وحشية. الأطفال في هذه الحكايات معرضون دائماً للخطر. أما العلاقة أخ/ أخت فهي منجاة من المضطهِدين، فضاء حنان.

الحكايات الخرافية، التي تمثل غالبية نصوص هذه المجموعة المتنوعة جداً، قصصٌ أسطورية غالباً ما ترتبط سردياً ودلالياً بأساطير العصور الإغريقية القديمة. وغالباً ما تتمحور في الوقت نفسه حول موضوعات مختلفة تعبّر عن بعض إشكاليات غابرة، مكبوتة في أغلب الأحيان. وكثيراً ما تدور حول مسألة مسارة الشّابة أو الشّاب، خصوصاً المسارة الغرامية.

- ماأهمية استخدام الميثولوجيا الإغريقية في الفنون والعلوم الإنسانية كما في الروايات والقصص والحكايات المتناقلة؟

وصلت الميثولوجيا الإغريقية إلى عصورنا الراهنة بفضل مجموعة من النصوص أقدمها ملاحم هوميروس وقصائد "هسيود" (القرن التاسع – الثامن ق.م)، وعبر فنون الرسم والتصوير. ويشتمل مجمل هذه المصادر على سلاسل أنساب وقصص تشكل منظومة لكن محدودة التساوق.

تعبّر الأساطير الإغريقية عن تصورات الإغريق القدماء حول العالم. وقد كانت الشخصيات والأحداث الأسطورية التي احتضنتها التقاليد حقائق تاريخية بالنسبة للإغريق، على الأقل في خطوطها العريضة، تعود في انتمائها إلى ماضٍ بعيد وكانت بالتالي بمثابة أساس عمل للمؤرخين القدامى. وفي الوقت نفسه، شكّلت الميثولوجيا ينبوع إلهام ثرّاً للأدب والفنون الإغريقية القديمة.

كان الشعر في حقبة اليونان القديمة وحتى في عصرها الهليني هو ميدان الإيحاء بالأساطير: بقي الشعراء في قلب المجتمع الإغريقي الأوفر جوازاً لرواية القصص المؤسسة للميثولوجيا، وقد أثروا بوضوح على تصورات اليونانيين بخصوص آلهتهم ومنشأ الكون دون أن يتقصّدوا الكلام في الأديان، غير أن أساطيرهم منتشرة في الأجناس الأدبية كلّها، ولم تقتصر هذه الإيحاءات على الشعراء، بل ساهم فيها الخطباء، وكتاب المسرحيات، والمؤرخون والفلاسفة.

واللافت أن قدامى اليونانيين كانوا يخلطون واقعات أساطيرهم بأحداث تاريخهم. وهكذا، فقد نظروا إلى **الإلياذة والأوديسة** على أنهما تاريخيتان. وفضلاً عن استخدام الميثولوجيا الإغريقية دائماً في الفنون والعلوم الإنسانية، مثل التحليل النفسي وعقدته الأوديبية، فقد تمخّضت عن قصص غنية جداً استندت إليها وما تزال غالبية إشكاليات وموضوعات الأدب الغربي.

- ساهمتَ في ترجمة قصص للأطفال تنشرها مجلة "أسامة"، على أي أساس تختار هذه القصص؟ وهل تجد صدى إيجابياً لدى قراء المجلة من الأطفال؟

ترجمت حول الأطفال، وللأطفال حكايات تتناسب وسياسة المجلة، نشرت بعضها في مجلة **أسامة**، ولا أعرف إن كانت تروق لهم غير أني حاولت أن تكون كذلك، ونشرت أيضاً في مجلة **العربي الصغير** الكويتية فضلاً عن كتب عدة مرفقة بالمجلتين (**الفينيقيون وأساطيرهم** و**أساطير من اليابان** و**غزو الفضاء** و**عشر سنوات من الانتصارات العلمية في المجموعة الشمسية** (2010 – 2012).

- كم بلغ رصيدك من الكتب والمقالات المترجمة حتى الآن؟ وهل تطمح إلى إنجاز ترجمات معينة؟

لم أحصِ ما ترجمت من مقالات ولم أحتفظ بأيّ منها، أعتقد أنها بضع مئات، ربما أكثر، أما الكتب فتجاوزت الثلاثين كتاباً، العدد الأكبر منها صادر عن الهيئة العامة السورية للكتاب، لقناعتي بأن الهيئة حريصة دائماً على نشر أفضل الكتب والمضامين القيّمة والمتنوعة، التي تولي على الدوام اهتماماً تشكر عليه في ميدان الترجمة. وأنا أواصل العمل في المسار نفسه.

- بعد أربعين عاماً من العمل في الترجمة، كيف تنظر إلى مسيرتك المهنية؟ وماذا تقول لمن يريدون امتهان الترجمة؟

سار عملي في الترجمة بسهولة نتيجة المواظبة واكتساب الخبرات المطورة بالتدريج، من دون النظر إلى نظريات الترجمة، وهي كثيرة، ومن دون الاستعانة بترجمات الآخرين، وكنت أشعر بأن ترجماتي تغدو أفضل وأجمل كلما تقدمت سنة فيها، حتى إنّي أتمنى اليوم أن أعيد ترجمة بعض ما كنت قد ترجمته سابقاً، ولو إني كنت ألتزم الدقة والأمانة دائماً، وهذا مبدأ في الترجمة عموماً. كنت على الدوام أتمنى أن تتاح لي ترجمة بعض الروايات، لكن كان الحصول عليها عسيراً ومكلفاً جداً.

الترجمة عمل قاس ومسؤول يحتاج إلى سعة اطلاع متجدّد وجلَد وصبر وتأنٍ ووقت طويل ومجهود عصبي حاد، المترجم مسؤول أمام نفسه، وقرائه ومجتمعه ومصادره، وكنت حريصاً على إيصال الأمانة بأمانة إلى أقصى مدى ممكن. ولا ننسى أن هنالك مترجمين عاديين، ومترجمين موهوبين، تماماً كما هو الحال في كل فن، وغالباً ما تضفي الموهبة روحاً معينة على النص المترجم مثلما يضفيها الفنان على لوحته أو منحوتته.

على المترجم أن يتمكن من لغتيه العربية والأجنبية، أن يثريهما بالقراءات المتنوعة وبذلك يستطيع النظر إلى نشاطه باحترام، محترماً في الوقت نفسه قرّاءه والمصادر الأجنبية التي يترجم عنها. التوثيق مطلوب دائماً، الدقة هدف أساس، أذكر أني من منطلق هاجس الدقة قد تزودت بعشرات المعاجم الورقية، الأدبية، والهندسية، والرياضية، والكيميائية والفيزيائية والقانونية والثقافية والبيولوجية والفنية والطبية واللغوية والتكنولوجية والمعلوماتية...فضلاً عن المعاجم الإلكترونية.

- إلى أي مدى تساهم ثقافة المترجم ومواكبته لكل جديد في مجالات الأدب والعلوم في إغناء ترجماته؟

بشكل عام، كلما قرأ المترجم أكثر، وسع دوائر ثقافته واطلاعاته، ومن ثم كان أفضل ترجمة، وهو ما ينطبق بشكل خاص على المترجم غير المتخصص.

- يقال أنّ لديك فنّاً خاصاً في الترجمة، كيف توصّلت إلى صنع بصمتك الخاصّة في هذا المجال؟

لطالما سعيت لأن أجد لنفسي بصمة ترجمية خاصة تعتمد على إيصال الأفكار بأقل كلمات ممكنة وبأجمل العبارات وأسهلها وأبسطها، من دون توانٍ أبداً عن معرفة أصول الكلمات واشتقاقاتها والبحث عن أنسبها للموضوع، وهو ما يتطلب من الجهد والوقت أضعافاً، وهذا ما يدركه المترجمون جيداً، ولا أضع كلمة بالعربية قبل التأكد من صحتها النحوية، فحينما أترجم أعرف أني أخاطب شرائح من القراء متباينة المستويات الثقافية.

إلّا أن ما ترجمته في ميدان الدماغ هو ثقافة عام لكن حسب اعتقادي ليس سهلاً على قارئ عادي فهمه لأن إتاحة التبسيط محدودة هنا. كنت أسعى دائماً إلى ترجمة ما هو جديد، ولا أترجم شيئاً مترجماً من قبل، لهذا واكبت علوم الدماغ وما كتب فيها منذ بداياتها تقريباً قدر ما استطعت.

- كونك عضو في جمعية الترجمة في اتحاد الكتّاب العرب، وأمين سر الاتحاد في حمص، هل لديك نشاطات في هذا المجال، وهل لديك مقترحات للنهوض بالترجمة في سورية؟

في النشاط الثقافي ضمن الاتحاد، أساهم ببعض المقالات المترجمة في بعض دورياته وأحضر بعض المحاضرات وألقي أحياناً محاضرات أُكلَّف بها. وكنت باستمرار على تواصل مع مجلات وزارة الثقافة التي أفضّل النشر فيها (**المعرفة، الحياة التشكيلية، أسامة، الخيال العلمي**، و**جسور ثقافية** لاحقاً).

أما عن مقترحاتي للنهوض بالترجمة فأرى أن يكون هناك تعاون وثيق بين "مديرية الترجمة" في وزارة الثقافة و"جمعية الترجمة" في اتحاد الكتّاب العرب لاختيار الكتب المهمة، الحديثة بشكل خاص، وتكليف المترجمين بترجمتها، لاسيّما أنه لدينا من الكوادر والمترجمين ذوي المستويات العالية ما يمكنهم من العمل على هذه الخيارات، ممثلين في الهيئة العامة السورية للكتاب واتحاد الكتّاب العرب بشكل خاص.

- يعاني بعض المترجمين من مشكلات مع دور النشر، هل تعترضك مثل هذه المشكلات، وماهي دور النشر التي ترتاح في التعامل معها؟

لا أفضِّل النشر لدى دور النشر الخاصة، المفضّل هو وزارة الثقافة السورية/ الهيئة العامة السورية للكتاب، إذ أثق بها وبمن فيها من معنيين بشؤون الكتاب.

- على الصعيد الشخصي كيف تقضي يومك؟ وماهي طقوس الترجمة وآليتها لديك؟ كيف تتعامل مع النص المراد ترجمته؟

في الواقع، بعد الانتهاء من ترجمة المقال أتركه جانباً بضعة أيام لأعود إليه قارئاً صارماً وقد أبيّته مرة أخرى لأعود إلى قراءته بعد فترة أطول، فأدقّق وأنقّح وأصحّح، حريصاً على سهولة فهمه وترابطه نحوياً وأفكاراً. وهذا ما أفعله مع الكتب بعد ترجمتها، وقد تستغرق مراجعتها وتدقيقها وتنقيحها أشهراً عدّة زيادةً على وقت ترجمتها.

- كيف كان تأثير الأزمة التي تمر بها سورية على عملك ككل، وعملك في الترجمة بشكل خاص؟

مع الأزمة، تأثر عملي إلى حدٍّ كبير إذ أوقفت الجهات الخارجية إرسال دورياتها إلى سورية فجأة ونهائياً، غير أني استعضت عنها بالإنترنت جزئياً ولو أن ذلك غير كافٍ بعد الاعتياد على المراجع الورقية فيما يخصُّ المجلات والصحف، لكن كنت أبحث عن كتب تهمني صادرة عن دور نشر أجنبية وأقع على بعضها فأوصي بشرائها لكن التكلفة تضاعفت كثيراً. وكنا نتمنى لو كانت هنالك جهة عامة تلبي احتياجات المترجمين المعتمدين من الكتب والمراجع الأخرى.

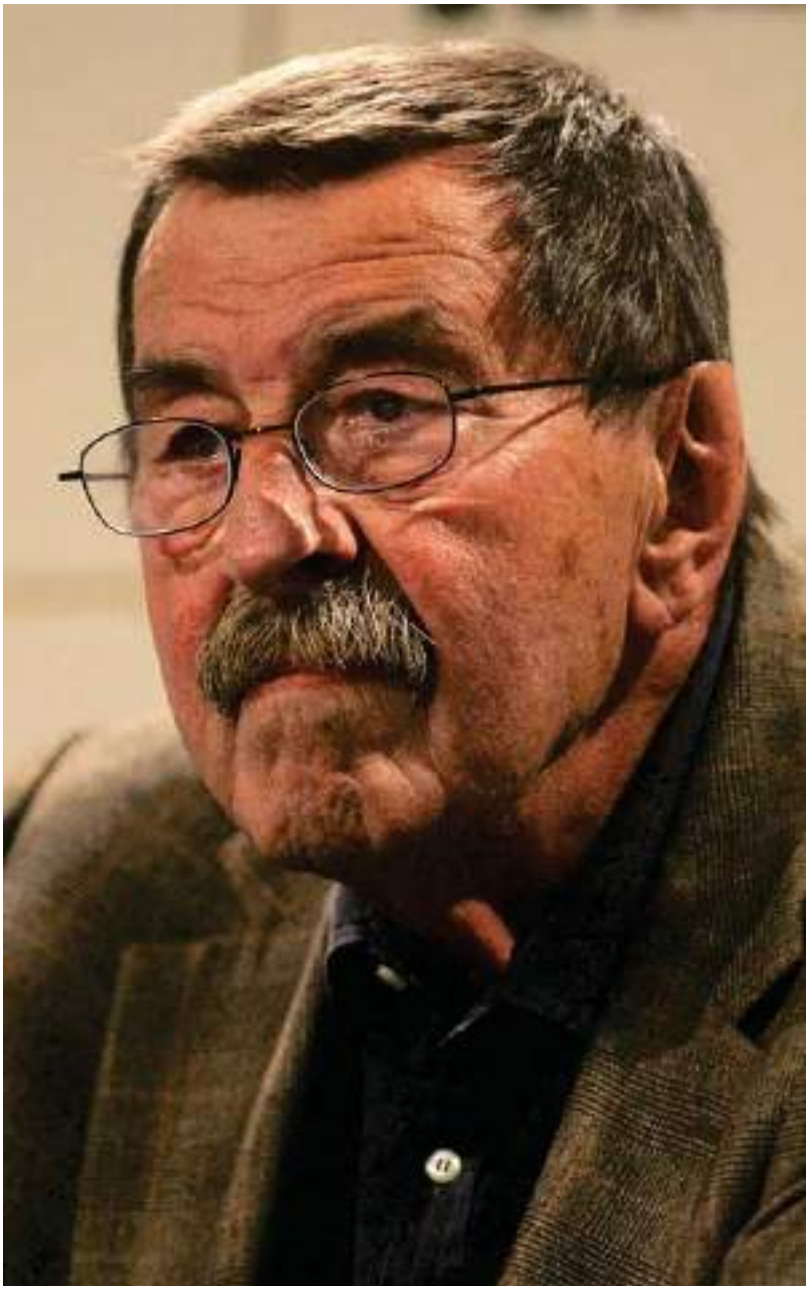
- كيف تصنّف المترجمين في سورية مقارنة بالمترجمين في باقي الدول العربية؟ وهل هناك ما يميز المترجم السوري عن غيره؟

في سورية مترجمون ذوو مستوى عالٍ من المهنية والقدرة على الاختيار والترجمة الجميلة في الإنكليزية والروسية والفرنسية وسواها لكنهم قلة ويزدادون ندرة حسب ملاحظتي.

ومعروف عن المترجمين السوريين عموماً أنهم بارعون ويتمتعون بمهنية عالية في هذا، أدباً وعلوماً وطباً، وهو ما لمسته من خلال المتابعات سواء عبر الكتب أم الميدان عبر المقالات التي تنشر في مجلات سورية وعربية.

أخيراً... علاقتك بمجلة جسور ثقافية؟ ربما لديك أشياء تريد أن تصل إلى المجلة؟

كنت دائماً توّاقاً للكتابة إلى هذه المجلة التي تعدُّ إحدى درر وزارة الثقافة لغنى موضوعاتها وتنوّعها ومهارة المشاركين في تحريرها وحس مسؤوليتهم في رفدها بأرقى الموضوعات وأكثرها أصالة وحداثة. يشرفني دائماً أن أكون أحد هؤلاء الزملاء، المساهمين بمقالات مترجمة عن الفرنسية، اللغة التي أترجم عنها منذ أكثر من أربعين سنة.



شخصية العدد

غونتر غراس

«حتى الكتب السيئة كتب وبالتالي هي مقدّسة.»

غونتر غراس (Günter Grass)
(16 تشرين الأول 1927-13 نيسان 2015)
"وظيفة المواطن أن يبقي فمه مفتوحاً"

كاتبٌ ملتزمٌ، مثيرٌ للجدل، شجاعٌ وفصيحٌ، مسيرته استثنائية. إنه روائي وشاعر وفنان وسياسي.

جمعتـه علاقة خاصـة مع الكتابـة. كان ينجز عملاً متقناً بعد مروره بمراحل عـدّة قلّما نجدها عند كاتب آخر. كان يبدأ عمله بخطٍّ يده ثم بالآلة الكاتبة منتهياً بطباعته على الحاسوب، متفادياً بهذه المراحل تسلل الابتذال والعشوائية إلى نصه. وكان واحداً، أيضاً، من كتّاب قلائل تولّوا تصميم أغلفة أعمالهم، لما رآه من أمر مهمّ يحتاج العناية ذاتها التي يوليها للمحتوى.

ولد غونتر غراس في 16 تشرين الأول عام 1927، في دانزيغ، لأب ألماني وأم بولونية. جنّده النازيون في قوات الأمن الخاصة (Waffen-SS) عام 1944، وأسره الأمريكيون في نهاية الحرب، وأُطلق سراحه عام 1946. درس الفنون في دوسلدورف.

عاش في باريس حتى عام 1960، حيث كتب روايته الأولى **طبل الصفيح** (*Die Blechtrommel, 1959*)، التي حققت نجاحاً سريعاً، وترجمت إلى لغات كثيرة.

كان كاتباً مهتماً بالشـأن العام المحلي والعالمي – محلياً غالباً ما أيَّد سياسـات الحزب الاشـتراكي الديمقراطي، وعالمياً انتقد سياسات الولايات المتحدة و"إسرائيل". وقد أثار دفاعه عن إيران بقصيدة عنوانهـا "مـا يجـب أن يُقال"، التي اتهم فيها إسـرائيل بتهديد السـلام العالمي، جدلاً وصـخباً، واتهم بمعاداة السامية.

مثّلت مدينته دانزيغ، بالإضافة إلى النازية وتأثيرها في ألمانيا، الموضوع الرئيس لأعمال غراس الأدبية، بلغت ذروتها في **ثلاثية دانزيغ** (*Danzig trilogy*)، التي تضمّنت رواياته **طبل الصفيح** (*The Tin Drum*)، و**القط والفأر** (*Cat and Mouse*) و**سنوات الكلب** (*Dog Years*).

من رواياته الشهيرة أيضاً **مئويتي** (*My Century*) و**مشية السرطان** (*Im Krebsgang*). كتب مسرحيّتي **الطهاة الأشرار** (*The Wicked Cooks,1961*) و**الفيضان** (*Hochwasser,1957*) وأصدر أربع مجموعات شعرية.

حوّل المخرج فولكر شلوندورف (Volker Schlöndorff) رواية **طبل الصفيح** التي تختصر أهم أحداث القرن العشرين من منظور أوروبي، إلى فيلم سينمائيّ، فاز بجائزة الأوسكار عن أفضل فيلم بلغة أجنبيّة عام 1979.

حصل غونتر غراس على جائزة نوبل للآداب عام 1999 لدوره في إثراء الأدب العالمي لا سيّما في **ثلاثية دانزيغ** إضافة إلى جوائز محلية عدّة.

«قَرن» غونتر غراس [1]

تأليف: ثيودور زيولكوفسكي

ترجمة: د. عدنان عزّوز •

ثيودور زيولكوفسكي (Theodore Ziolkowski): أستاذ الأدب الألماني والمقارن في جامعة برينستون. أشهر كتبه "مرآة العدالة"، "المنظر من البرج"، و"داس فوندرجار في جينا".

في رواية غونتر غراس (Günter Grass) **الفأر** (*The Rat*,1986)، عاد أوسكار ماتسيرات للظهور بشكل مفاجئ، وقد رآه القراء آخر مرة يحتفل بعيد ميلاده الثلاثين في نهاية رواية **طبل الصفيح** (*The Tin Drum*) ونراه الآن بلغ ستينياته، أصلع يعاني من مشكلات في البروستات. وقد بلغ ماتسيرات في ألمانيا ما بعد الحرب شأواً عظيماً – في البداية صانع أفلام إباحية ثم منتج مقاطع فيديو تعليمية. وفي وقت لاحق من الرواية، صار ماتسيرات منزعجاً بسبب القسطرة الدائمة التي اختارها مؤلفه ليثقل كاهله بها، واتهم غراس بمحاولة التخلص منه: "إنك تودّ التخلص مني. في المستقبل، لا تريد أن يكون بوسع الناس الإشارة إليّ عندما يقصدونك."

هذا المشهد الساحر، الذي يوازي لقاءات أخرى للمؤلفين مع إبداعاتهم الخيالية كما في رواية **ضباب** (*Mist*) لأونامونو (Unamono) ورواية **فطور الأبطال** (*Breakfast of Champions*) لكورت

• مترجم ومدرّس جامعي سوري.

1) العنوان الأصلي للمقال: « Günter Grass's Century »

فونيغـوت (Kurt Vonnegu)، يلمّـح بسخرية رشيقة إلى علاقة تتجاوز كثيراً تلك التي يمثلها أونامونو وفونيغوت. تم التعرف إلى غراس، شأنه شأن عدد قليل من الكتاب الآخرين، في أذهان العديد من القراء بشـكل شبـه كامل من خلال روايتـه الأولى العظيمة. عندما أعلنت الأكاديميـة السويدية منح جائزة نوبل في الآداب لعـام 1999 إلى غراسـ، وقد خصّت الأكاديمية رواية: **طبـل الصفيح** بالإشارة إلى أنها مهدت الطريق لبداية عصر جديد في الأدب الألماني: "ليس من الغرابة أن نفترض أن تصبح **طبل الصفيح** أحد أعظم الأعمال الأدبية الخالدة في القرن العشرين". فالأكيد أن هذه التحفة الفنية، التي بيع منها ما يزيد علـى أربعـة ملايين نسخة في أنحاء العالم جميعهـا، تستحق الشهرة التي وصلت إليهـا. لقد ابتكر غراس وجهـة نظر عبثية بما يكفي للتعامـل مع تاريخ ألمانيا المرعب غالباً في النصـف الأول من القرن العشرين. فأوسـكار ماتسـيرات، الـذي كان متردّداً في الانخـراط في العالم الذي ولد فيه، ألقـى بنفسه وهو في سن الثالثـة من عمـره عن سلم قبو وآذى نفسه بطريقـة جعلته يظل متقوقعاً بجسد طفـل، قادراً على مراقبة الواقـع مـن منظوره التشـرّدي (ينظر من الأسفل وغالبـاً لا يلاحظه أحد)، وفي الوقـت عينه، قادراً على التأثير في الأحداث بالقوة السحرية لطبلته وصوته المُحطِّم للزجاج.

حتـى في الأدب الألمـاني **سنوات المعجـزات** (*Annus mirabilis*) الذي شهـد نشر كتاب هاينريش بـول (Heinrich Bőll) **البلياردو في الساعة التاسعـة والنصف** (*Billiards at Half Past Nine*) وكتاب **تكهنات حول يعقوب** (*Speculations about Jacob*) لأوي جونسون (Uwe Johnson)، إلّا أن رواية غراس أحدثت ضجة كبيرة بسردها الرائع لصعود النازية وأهوال الحرب العالمية الثانية وبدايات "المعجـزة الاقتصاديـة" في فترة ما بعد الحرب. حصل غراس بالفعل على الجائزة المرموقة من الدائرة الأدبيـة (Gruppe 47) عـن مقطع مأخوذ من رواية **طبل الصفيح** الذي قرأه في اجتماعها عام 1958. وأعقـب ذلك في عام 1960 حصوله على جائـزة برلين للنقّاد وفي عام 1962 حصوله على جائزة فرنسا لجائـزة أفضـل كتاب أجنبي. لكن الجـدل الذي دار حول مسـيرة غراس المهنية منذ البدايـة بدأ عندما حصلت الرواية في عام 1959 على جائزة لجنة النقّاد في مدينة بريمن: حيث قام أعضاء مجلس الشيوخ البلـدي بإلغاء الجائزة في خطوة أنذرت برفع حوالي أربعين دعوى قانونية بحق غراس في السنوات القليلة بعـد ذلـك على أساس الفحش والمـواد الإباحية والتجديف. وفي محاضرته التـي ألقاها لدى حصوله على جائـزة نوبـل، ذكر غراس أن نجاحـه المبكر علّمه درساً واقعياً مفاده أن "الكتـب يمكن أن تسبب الإساءة ويمكن أن تثير مشاعر الغضب والكراهية".

كل هـذه الدعايـة التي يرمـز إليها ظهور غراسـ على غلاف مجلة **دير شبيغـل** (*Der Spiegel*) الألمانيـة الأسبوعيـة في عددها لشهـر أيلول في عام 1963، أكـدت ببساطة أهمية روايتـه الأولى وتماهي المؤلـف مـع هذا العمل الأدبـي، الذي عدّهُ المعجبون أعظـم رواية في التاريخ لأي كاتب علـى قيد الحياة أو حتى في القرن العشرين. كرّر عدد مجلة **دير شبيغل** الصادر في شهر تشرين الأول عام 1999 المخصص للكتّـاب الشبـاب في ألمانيا تأكيده على تأثـير رواية غراس بتصوير ستة "أحفـاد لشركة غراس وشركاه" علـى غلافها وهم يمسكون بطبول من الصفيح. وعلاوة علـى ذلك أصبح الملايين ممن لم يقرؤوا الرواية

على دراية بقصة أوسكار من خلال الفيلم المقتبس الحائز على جائزة فوكر من إخراج فوكر شلون-دورف (Volker Schlon-dorff) والمعنون بـ **التكيف** (*Adaptation*) (1979). ولطالما أعرب النقاد والمراجعون لأعمال غراس اللاحقة عن خيبة أملهم وإحباطهم لأنه لم يكرّر ببساطة هذا الظهور الموهوب الذي برز لديه في كتابة رواية **طبل صفيح** أخرى.

ومع ذلك، انفجر أوسكار ماتسيرات في الوعي الأدبي العالمي قبل أربعين عاماً بالضبط من حصول غراس على جائزة نوبل، وفي العقود الأربعة الفاصلة، قدّم غراس بثبات سجلاً مذهلاً حقاً من الإنجازات في مجموعة متنوعة مثيرة للإعجاب في مجالات عدّة – وذلك كنحّات ورسام يرسم في وسائل الإعلام بالأبيض والأسود وشاعر وكاتب مسرحي للإذاعة والمسرح، وكاتب مقالات في موضوعات أدبية واجتماعية، ومتحدّث سياسي للحزب الاشتراكي الديمقراطي في انتخابات عدّة وناشط في الدفاع عن الكتّاب المضطهدين، وفي قضايا عدّة كالتدهور البيئي ومخاطر أبحاث الحمض النووي والتهديد بالكوارث النووية وتنامي الفقر في العالم الثالث. بالإضافة إلى حصول غراس على الجوائز الأدبية الألمانية الكبرى مثل جوائز: (بوخنر وفونتان وهيوس وفالادا وتوماس مان وفرانكفورت بويتيكس وأكاديمية هامبورغ للفنون والأكاديمية البافارية) فقد حصل على اعتراف حماسي في الخارج، ما أدى إلى حصوله على درجات فخرية (ككلية كينيون وهارفارد وبوزنان غدانسك) والجوائز (كموندیلو وفياريجيو وفيلترينيلي وكافور وكوميتس وهيدالجو وكابيك وسونينج) وانتخابه في الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم. ومنذ عام 1989 فقد أثار مرة أخرى قضية وطنية مشهورة بمعارضته إعادة توحيد ألمانيا على أساس أنها غير دستورية من ناحية وأنها تمثّل عدواناً من الإمبريالية الغربية على الدول الشرقية الأضعف. (يرى غراس أنه كان ينبغي السماح للألمانيتين بالاحتفاظ باستقلالهما السياسي والاقتصادي في إطار ثقافة فضفاضة ترتبط بلغة وثقافة مشتركة).

ولذا فلا عجب إذاً في أن يشكّ أوسكار ماتسيرات في عام 1986 بأن مبدعه يتلاعب بفكرة التخلّص منه. بالنسبة للراوي المشوّه والمراوغ أخلاقياً في رواية **طبل الصفيح**، لا يهم الوقت الذي أمضاه كمتحدث باسم غراس في فترة الخمسينيات، فإنه لا يمكن أن يستنفد العبقرية الغزيرة في مسيرة غراس المهنية التي استمرت أربعة عقود من الزمن.

قبل أسابيع فقط من إعلان جائزة نوبل، نشر غراس أحدث رواياته بعنوان **مئويتي** (*My Century*)، التي يصور فيها كل عام في واحدة من مائة "حلقة سنوية" موجزة (حوالي ثلاث صفحات) تصور التاريخ الألماني "من تحت". على سبيل المثال يروي الحدث الأول من وجهة نظر جندي ألماني الحملة الأوروبية لإخماد تمرد الملاكمين في الصين؛ وفي عام 1910 تتذكر زوجة أحد عمال مصنع الأسلحة كيف سموا أحد المنتجات باسم بيرثا الكبرى (Big Bertha) على اسمها؛ بينما يُظهر حدث آخر راوياً آخر وهو يعمل في الشركة التي قدّمت القفص الزجاجي الذي حوكم فيه إيخمان في القدس؛ بينما يصوّر حدث آخر بدء عام 1970، مع رسم توضيحي مصاحب لغراس، وتصوير مناسبة مؤثرة عندما سقط ويلي براندت تلقائياً على ركبتيه أمام النصب التذكاري لضحايا غيتو وارسو؛ وفي حلقة 1999، قام غراس بإحياء والدته المتوفاة

للتأمل في حياتها (وحياته) والاحتفال بعيد ميلادها الثالث بعد المائة. وفي حين قد يرى عدد قليل من القراء أن لغة هذه الروايات المباشرة يمكن أن تتنافس مع الطاقة الهائلة لرواية **طبل الصفيح**، فإن المشروع يكشف مايلي: بعيداً من حَصرِ غراس نفسه في نصف القرن الذي شملته رواية **طبل الصفيح** بين عامي (1899-1954)، فقد أعلن واعتزم استعادة القرن العشرين بأكمله في انقلاب خيالي، وليس السنوات التي أحاطت مباشرة بالحقبة النازية وحسب.

ومع ذلك، فحتى هذا المشروع الجريء فشل في استنفاد المدى التاريخي لرواية غراس. في رواية **السمك المفلطح** (*Flounder*,1977) وسّع غراس تركيزه الخيالي ليشمل في اثنتي عشرة حلقة تاريخ حوض البلطيق منذ أقدم سكانه في العصر الحجري الحديث وحتى النسويات في السبعينيات. في روايته **الجرذ** يقدم لنا غراس ليس فقط وجهة نظر ملفقة للتضاريس نفسها في فترة "ما بعد الإنسان" التي أعقبت المحرقة النووية، عندما كان العالم مأهولاً بالجرذان فقط؛ ولكن في التفاف زمني غريب يسميه غراس "Vergegenkunft" (pastpresenture) (الماضي الحاضر)، فإنه يسعى أيضاً إلى إظهار كيف أن الماضي والمستقبل يكونان دائماً مُتضمَّنين في الحاضر، وبأن الخيال مُتضمَّن في الواقع، وذلك بتصوير ألمانيا المعاصرة حيث نرى أن المستشار وأطفاله يتفاعلون ليس مع الأخوين غريم التاريخيين فحسب، بل مع شخصيات من حكاياتهم الخيالية المفضلة أيضاً.

إن المكان في روايات غراس دائماً ما يكون موطنه الأصلي دانزيغ (غدانسك حالياً) وحافة البلطيق: ليس فقط فيما يسمى بثلاثية دانزيغ التي تشمل الأعمال الثلاثة المبكرة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بروايات **طبل الصفيح** و**القط والفأر** (*Cat and Mouse*,1961)، و**سنوات الكلب** (*Dog Years*,1963)، بل في معظم الروايات اللاحقة أيضاً. في رواية **تخدير موضعي** (*Local Anaesthetic*,1969) يجلس مدرِّس المدرسة الثانوية الذي يروي القصة على كرسي طبيب الأسنان في برلين في أواخر الستينيات ويفكر في طلابه، لكنه يعود في أفكاره مراراً وتكراراً إلى شبابه في دانزيغ، حيث كان قائداً لعصابة من المراهقين كان يعرفها أيضاً أوسكار ماتسيرات. تجمع رواية **من يوميات حلزون** (*From the Diary of a Snail*,1972) السيرة الذاتية لجهود حملة غراس عام 1969 باسم ويلي براندت (Willy Brandt) والحزب الديمقراطي الاشتراكي مع دمج قصة (خيالية) لمعلم في مدرسة دانزيغ الثانوية الذي لجهوده التي قام بها لصالح اليهود قام النازيون باضطهاده مما دفعه إلى التواري عن الأنظار خلال سني الحرب. ترقى رواية **السمك المفلطح** إلى تاريخ خيالي لدانزيغ بينما تدور رحى رواية **الجرذ** حول إسقاط ملفّق لمستقبل تلك المدينة، في حين تدور أحداث رواية **نداء الضفدع** (*The Call of the Toad*,1992) في مدينة دانزيغ الحالية، ففي محاكاة ساخرة للمعضلة الدبلوماسية لفترة ما بعد الشيوعية، أسس أرمل ألماني مسن وأرملة بولندية جمعية المقبرة الألمانية البولندية الناجحة جداً لإعادة جثث سكان مدينة دانزيغ السابقين الذين قضوا نحبهم في المنفى.

رُسِمت خطوط عدد قليل وحسب من الروايات القصيرة الأخرى في مكان آخر: ففي رواية **الاجتماع في تيلغت** (*The Meeting at Telgte*,1979)، تجري أحداث الرواية في ويستفاليا على الحدود بين ألمانيا البروتستانتية والكاثوليكية خلال حرب الثلاثين عاماً؛ وفي روايته **ولادة الرؤوس** (*Headbirths*,1980) تحدث غراس عن الرحلة التي قام بها مؤخراً هو وزوجته إلى الهند؛ وفي رواية **مئويتي** يتخيل نفسه، كالبطل/البطلة في رواية **أورلاندو** (*Orlando*) لفرجينيا وولف (Virginia Woolf)، فنراه يتماهى عبر الزمان والمكان في مجموعة متنوّعة من التحوّلات.

وكما تشير هذه الأمثلة، فإن موضوع روايات غراس يدور إلى حدٍّ كبير حول السيرة الذاتية. يكتب غراس بمسؤولية مقنعة عن التجارب الألمانية في هذا القرن لأن مشاركته خلال سنوات التكوين الحاسمة كانت نموذجية: "في الرابعة عشرة من العمر كنت من شبيبة هتلر وفي السادسة عشرة أصبحت جندياً وفي السابعة عشرة أصبحت أسير حرب أمريكي". ويشير إلى أنه في ذلك السنّ كان أصغر من أن يكون نازياً، لكنه كان كبيراً بما يكفي ليتأثر بنظام أثار فضيحة العالم. وهو مقتنع، كما أكد مرة أخرى في محاضرته أثناء تسلمه لجائزة نوبل، بأن الكتابة الألمانية، بعد "الانتهاك الذي لا يمكن إصلاحه في تاريخ الحضارة" والذي يمثله معسكر أوشفيتز (Auschwitz)،[2] لا يمكن أن تسوِّغ نفسها إلّا باستيعاب الماضي كاملاً إلى درجة لا يمكن نسيانه أبداً.

ومع ذلك، باستثناء عدد قليل من روايات السيرة الذاتية المباشرة كأنشطة حملته في: **من يوميات**

2) مجمَّع يضم أكثر من 40 معسكر اعتقال وإبادة أدارته ألمانيا النازية في الجزء المحتل من بولندا .

حلـزون، فـإن المواد تتحول دائماً بشـكل خيالي. فيكرّر أوسكار في رواية **طبـل الصفيح** العديد من تجارب غراسـ الخاصة في عالم ما بعـد الحرب مباشرة -كالالتحاق بالمدرسـة في ديسلدورف والتدرب كي يكون بَنّـاءً والعمـل في أكاديمية الفنون (وإن كان كعارض أزياء، وليس طالبـاً)، وعزف الطبول في ثلاثي الجاز (يعـزف غراسـ على لوح الغسيل) -لكن منظور أوسكار القزم يشوه المـادة تماماً. في مكان آخر يستخدم غراس السير الذاتية التخمينية، كما هو الحال في رواية **الاجتماع في تيلغت**، حيث يصوّر نفسه وأصدقاءه في Gruppe (47) في رحلة يعودون فيها بالزمن ثلاثمائة عام إلى الوراء.

إذا كان غراسـ، مثل فوكنر في مقاطعة يوكناباتوفـا وجويسـ في دبلـن، قد نجح في تحقيـق عالميـة التجربـة الإنسانيـة، فمـن المميـز أن رؤيتنا لتلـك التجربة تنكسر دائماً تقريبـاً بمنظـور غريـب توقّعه القـزم الذي يقرع الطبـول في روايتـه الأولى، الذي يكتب مذكراتـه أثناء احتجـازه في مشفى المجانين المجرمـين (الذي يقوّض باستمـرار موثوقية روايتـه). في روايـة: **القط والفـأر** ثمة قصة مالكـي الصبـي الغريب الـذي يشبـه يسوع والمقيـم في مدينـة دانزيـغ في زمـن الحرب الـذي بمآثره في السباحـة جمع مجموعة من التلاميذ المعجبين، سُرِدت هذه القصة لاحقاً على يد بيلينـز وهو يهوذا الذي خان صديقه الـذي نتيجة لتأنيـب ضميره أصبـح ملازماً الآن للكنائـس واجتماعات الضباط النازيين السابقين. تُسرَد الروايـة الثالثة من **ثلاثية دانزيـغ**، **سنـوات الكلـب** بثلاث وجهات نظر مختلفـة، تتضمن وَلَدَين والمُضطَهِـد والمُضطَهَد، حيث تعكس علاقتهم في دانزيغ وألمانيا ما بعد الحرب الاضطهاد النازي لليهود وجهودهم اللاحقة لتحقيق المصالحة. في روايـة **تخديـر موضعـي** (*Local Anaesthetic*) نـرى قصة المعلـم ستاروش وطالبـه، الذي يريد التعبـير عن معارضتـه للاستخدام الأمريكي للنابـالم في فيتنام عبر التضحية بكلبـه في كورفورستيندام في برلـين، يُخبَـر من خلال الـرؤى التي يعرضها ستاروش على شاشة التلفزيـون في مكتب طبيب أسنانه الخاص وفي المكالمات الهاتفية إليه خلال الأسابيع الفاصلة بين عمليتيه لفك سفلي بارز (تعكس إجراءات تقويم الأسنان أحداث الحبكة من الناحية الاجتماعية).

تدمـج رواية **مـن يوميات حلزون** الخيال والسيرة الذاتية والسياسـة والواقع التاريخي في مزيج يبلغ

ذروتـه في مقـال رائع عن قصـة ديريـر (Dürer) **السوداوية 1** (*Melencolia* I). في رواية **السمك المفلطح** التـي تتناسب مع مفهوم ونثر **طبل الصفيح**، يقوم الراوي الذي يتحرك عبر القرون بسرد تاريخ دانزيـغ، ويرتبـط الأمر دائماً بواحدة من اثنتي عشرة امرأة اللواتـي يمثّلن عبر حياتهن وطبخهنّ عصور التطور البشري - بدءاً من الأم الحاكمة شبه الإلهة في العصر الحجري الحديث مروراً براهبات العصور الوسطـى وصـولاً إلى النسويات في سبعينيات القـرن العشرين- وبوصفات واسعة النطـاق للأطعمة التي تعكس تاريخ التغذية البشرية. وما يزيد في تعقيد قصته حقيقة أنه يتحدث مع سمكة تُسدي له النصح عبر العصـور – هي ذاتهـا السمكة المفلطحة الناطقة في حكاية الصياد وزوجتـه الخيالية التي كتبها الأخوين غـريم (Grimm Brothers)- التي اصطادتها أخيراً مجموعة من الناشطات النسويات في سبعينيات القـرن العشرين اللواتي قدمنهـا للمحاكمة أمام محكمة نسوية في برلين لأنهـا ساعدت وشجعت الهيمنة الأبوية منذ بداية الزمن. في رواية **الاجتماع في تيلغت**، يتخيل غراس اجتماع (47) Gruppe الذي يعود إلى عـام 1647: إذ يوفـر الوضع التاريخي لحـرب الثلاثين عاماً تشبيهاً جزئيـاً لفترة ما بعد الحرب في ألمانيـا غراس، ويقدم كُتّاب الباروك الألماني إمكانيـات وافرة لأحد الرومان لأن يحظى بمفتاح يضم أبرز كتّاب الأدب الألماني المعاصر. تقوم رواية **ولادة الرؤوس** بإقصاء رحلة غراس إلى الهند مع زوجته بوضعها جنباً إلى جنب مع رحلة مُتخيّلة لزوجين شابين ألمانيين آخرين إلى البلد نفسه.

تبـدأ روايـة **الفـــأر**، التي يمكن ترجمتهـــا بشـــكل أكثر دقـة بـ**الفـأرة** (*The Ratess*) أو (The Ratrix) أو (The She-Rat) وذلـك لنقل الشكل الأنثوي غريب الأطوار لعنوان غراس الألمـاني (*Die Rättin*)، عندما يتلقى الراوي الفأرة أليفة كهدية عيد الميلاد. وهو يروي قصته -التـي تتضمن رحلة بحثيـة قامت بها خمس ناشطـات نسويات معاصرات لدراسـة تزايد أعداد قناديـل البحر في بحر البلطيـق، فضلاً عن مشروعه، بالتعـاون مع منتج الفيديو أوسـكار ماتسيرات، لإنتاج فيلـم تعليمي عن مـوت الغابات الألمانيـة – حيث تبدأ الفـأرة بالحديث معـه في أحلامه: فهـو يحلم بأنه في كبسولـة فضائيـة تـدور حـول العـالم الذي أبيـد فيه الجنـس البشـري بكارثة نوويـة، التـي لا يقطنها الآن سـوى الجـرذان. ينعكس ولـع غراس بوجهـات النظر الغريبـة في هوسـه بثعابـين البحـر (في روايـة **طبل الصفيـح**) والقواقـع والأسماك المفلطحـة والجرذان والخفافيش (في **ولادة الرؤوس**)، والضفادع وغيرها من أنواع الحيوانات غـير المحبوبة. (تحتوي رسوماته على العديد من الصور الشخصية للجرذان والأسماك المفلطحة والقواقع وغيرها).

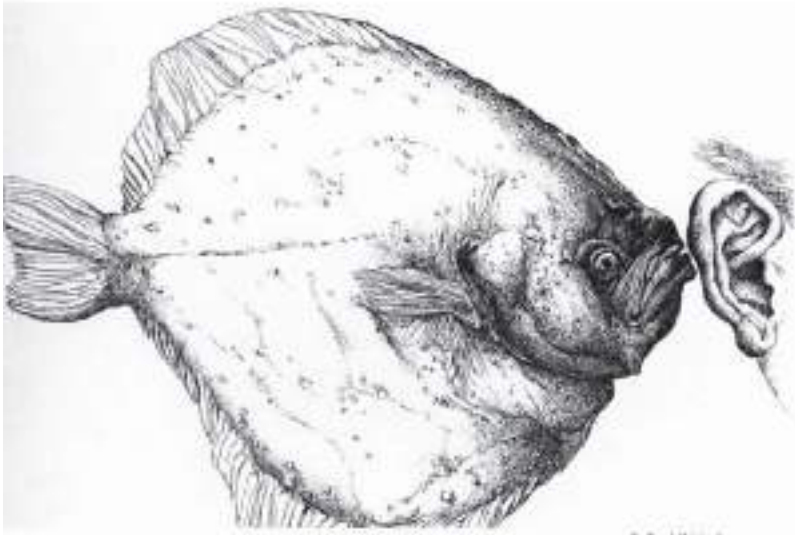
كمـا تشير هذه الموضوعـات كان غراس ناشطاً سياسياً ومنخرطـاً اجتماعياً معظم حياته المهنية. ففـي عام 1966، أي بعد عام واحـد من حملته الانتخابية الأولى للحـزب الديمقراطي الاجتماعي، ألقى غراسـ خطابـاً في برينستـون في مؤتمر مشترك للكتـاب الأمريكيين والألمان حـول دور الكاتب في المجتمع الحديـث. ومن خـلال سخرية غراس اللطيفـة من هؤلاء الكتـاب والمثقفين الذين يدعـون باستمرار إلى إصـدار تصريحـات وعرائض لصالح أو ضد قضايا مختلفة، يشير غراس إلى أن المجتمع يطرح مشكلات لا يمكـن حلها ببيانات المواقف والعرائض فحسب. وبرفضه أي طموح لتمثيل "ضمير الأمة"، فإن غراس يحـث على المشاركة في التفاصيل الجوهرية (باللغة الألمانية Kleinkram) للعملية الديمقراطية. إلاّ أنه يحذر من أن السياسة بعكس الأدب تتطلب تنازلات.

دعـا غراسـ في ذلك الخطـاب إلى التمييـز الواضح بـين مطلقيـة الأدب واحتماليـة السياسة، أي مـا بـين الأدوار المنفصلة للفرد ككاتـب وكمواطن. وبناءً على ذلـك وفي عشرات المقـالات السياسية التي خطّهـا في العقـود التالية- منذ عام 1970 إلى عـام 1972، ساهم غراس بعمـود سياسي نصف شهري في صحيفـة **ساوث جيرمان** (*SÜddeutsche Zeitung*) - وفي مئـات الخطب الانتخابية التي ألقاها لصالـح الحزب الاشتراكـي الديمقراطي في الحملات الانتخابية منذ عـام 1965 إلى عام 1980، وأكد مراراً وتكراراً على أنه كان يتحدث كمواطن وليس من أي موقع متخيّل يتمتع ببصيرة متميزة ككاتب. لقد أدرك بالطبـع أن شهرتـه اجتذبت جمهوراً كبـيراً. لكنه سعى إلى إقناع مواطنيه مـن وجهة نظر المساواة الديمقراطيـة. وفي المقـام الأول كان يريـد أن ينـأى بنفسـه عما أسمـاه في مقال آخر "تلامـذة الساحر الفكـري" ــ أو النخب الفكرية التـي تحرّكها إيديولوجيات اليسار أو اليمـين. كان أقوى بيان أدبي له عن هـذا المبدأ متمثـلاً في مسرحية: **العوام يتدربون على الانتفاضة** *The Plebeians Rehearse the Uprising*) التـي تستنـد، بشـكل فضفاض، إلى رفض برتولـت بريخت القيام بدور نشـط في انتفاضة العمـال عـام 1953 في برلين. لكن غراسـ يتخذ من تلك الحادثـة مناسبة للتشهير بـكل المثقفين الذين يعـبرون عن مواقـف أيديولوجية ومع ذلـك يرفضون القيام بـدور نشط في العمل السياسـي. بدوره يبرز هجومـه علـى الأيديولوجيات الصور الساخرة لمفكريـن مثل هيغل في رواية **السمـك المفلطح** وهايدغر في روايـة **سنـوات الكلب**. وصفت لجنة جائزة نوبل غراس بدقـة بأنه "شخصية من عصر التنوير المتأخر في عصـر سئـم المنطق". وقد أوجـز وجهات نظره بشكل أكثر جلاء ربما في رواية **من يوميات حلزون**، الذي يُلقـب بطلـه الخيالي بـ "الشك" (باللغة الألمانيـة: Zweifel) وحيث يُعَرّف غراسـ موقفه من السياسة والعمـل الاجتماعي بأنه قائم على الشك، فقد بدأ غراس إحدى خطاباته في حملته الانتخابية عام 1969 بالقول إنه كان ينوي "نشر الشك" ودعوة مواطنيه إلى التشكيك في القيم التي كانوا يعيشون عليها. ومن هنـا تأتي الأهمية الرمزية للحلزون الذي يزحف ببطء وذلك بطريقـة خط التطور وليس بطريقة الثورة. وكانـت معارضة غراسـ لإعادة التوحيد المتسرع بـين شطري ألمانيا في عـام 1990 متسقة تماماً مع هذا الموقـف المتشـكك المتمثل في أهمية التقدم البطـيء لكن المُطّرد. وكما قال ساخـراً (ألمانيا ما بعد معسكر أوشفيتـز مجرّد وحش تسعى لأن تصير قوة عظمـى). ومن هنا اقتناعه في مقال بهذا العنوان بأن "شرّنا

الأساسي يكمن في المثالية"، تلك المثالية المضللة التي كثيراً ما دفعت الألمان ومنظريهم الفكريين إلى أقصى حالات التطرف المدمر. وأوضح في روايته **من يوميات حلزون**: "إنني ديمقراطي اشتراكي، لأن الاشتراكية بدون ديمقراطية لا قيمة لها في رأيي، ولأن الديمقراطية غير الاجتماعية ليست ديمقراطية".

في الوقت عينه يدرك غراس الواقعي المتشكك أن شكوكه المنطقية لا يمكن أن تؤثر دائماً في الأجيال الشابة، التي غالباً ما تعتبره "ديناصوراً". انعكس رد فعله الخيالي على التجاوزات العنيفة بين الطلاب في أواخر الستينيات في رواية **تخدير موضعي**، حيث يفشل المعلم البالغ من العمر أربعين عاماً في إقناع طالبه من خلال الحجج العقلانية بالتخلي عن احتجاجاته العنيفة ضد الحرب في فيتنام. وعندما يتوقف الطالب أخيراً فإنه يفعل ذلك على نحو متناقض لأنه يريد أن يتجنب عندما يبلغ الأربعين من عمره مصير معلمه المهووس تماماً بمغامرات شبابه في دانزيغ إلى درجة أنه لا يستطيع الانخراط بشكل كامل في الحاضر.

عندما تحدث اهتمامات اجتماعية وسياسية في روايات غراس، فإنها تُستبعَد بشكل مثير للسخرية بالسير الذاتية الافتراضية والانعكاسات الكوميدية وغيرها من الأساليب الأدبية. باختصار توفّر المادة اللازمة لخياله القَصَصي، لكنها لا تقدم غرضاً أو هدفاً للرواية. ومع ذلك وعلى الرغم من تمييزه الحاد بين عمل الكاتب وعمل المواطن، تميزت مسيرة غراس الأدبية، لا سيما في ألمانيا، بهجمات سياسية واضحة. والواقع أن اعتداله ذاته أثار غضب المنتقدين من اليسار واليمين على حد سواء. وكما نوّه غراس في محاضرته أثناء تلقيه جائزة نوبل، إن أفدح إهانة يقوم بها الأدب في نظر أولئك الذين هم في السلطة هي أنه لا يصبّ اهتمامه على قضية المنتصرين في التاريخ، بل قضية الخاسرين الذين يقفون على حافة العملية التاريخية. وبناء على ذلك، هاجم أعداؤه أعماله منذ البداية لأسباب سياسية: من رواية **طبل الصفيح** وغيرها من روايات **ثلاثية دانزيغ**، لأنها أثارت كل أشباح ماضي ألمانيا النازي، وصولاً إلى رواية **الفأر** مع نذير الكارثة النووية. ورواية **ولادة الرؤوس** بتصويرها لبؤس العالم الثالث. (على النقيض من ذلك كان النقاد والقرّاء خارج ألمانيا يميلون إلى تقييم غراس باستخدام مصطلحات أدبية بحتة).



ومـع ذلـك فقد وصلت الحملـة المناهضة لغراس إلى أدنى مستوياتهـا، مع الحملة التـي شُنّت على روايتـه الأخيرة، **حقل بعيدٌ جداً** (*Too Far Afield*) (1995؛ باللغة الألمانية: *Ein weites Feld*)، حيـث أعطـى غراس تعبيراً خيالياً عن وجهات نظره حول إعادة توحيد ألمانيا، وإبعادها من خلال الصوت السردي الجماعي لـ "نحن من الأرشيف" (كهجاء عن تبديد شخصية الحياة في المجتمعات التي تنظمها المؤسسات غير الشخصية للسياسة والاقتصاد). كان يتزعم هذه الحملة مارسيل رايش رانيكي الذي يُدعى بابا الأدب في ألمانيا، حيث نشر ذلك في مقال غلاف لصحيفة دير شبيغل، كانت الهجمات تستهدف موقف غراس النقدي تجاه استيلاء الجمهورية الفيدرالية على ألمانيا الشرقية، وعلى وجه الخصوص، مؤسسة "الأيادي المخلصة"، (the Treuhandanstalt) المؤسسة التي كانت مكلفة بخصخصة الممتلكات والشركات السابقة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية. وعبر التركيز على التداعيات السياسية التي توفر مرة أخرى خلفية الرواية فقط وليس جوهرها، مال نقاد ألمانيا الغربية إلى تجاهل إنجاز الرواية الأدبي الهائل ورفضها بوصفها عملاً سياسياً مبتذلاً. في المقابل وجد القراء في جمهورية ألمانيا الديمقراطية السابقة أن تصوير غراس للظروف هناك كان أكثر عدلاً، في حين أشاد المراجعون خارج ألمانيا بالرواية على أسس أدبية باعتبارها تتطابق مع رواية **طبل الصفيح**. يتمثّل إنجاز غراس في قدرته على تمثيل جميع وجهات النظر المتعارضة ومنحها ثقلاً متكافئاً بغض النظر عن آرائه السياسية الشخصية: تصور رواية **طبل الصفيح** بالوضوح نفسه أهوال الاشتراكية القومية ودعوة النازيين لخفض مستوى الألمان من الطبقة المتوسطة. تحترم رواية **السمك المفلطح** آراء وإنجازات النسويات ويسخر منها في الوقت نفسه.

في نهاية المطاف، لن تعتمد سمعة غراس على آرائه وأنشطته السياسية، بل على مزاياه الأدبية. وهنا يبدو جلياً أن نتوقع أن مكانته في الأدب الأوروبي، في أواخر القرن العشرين، مضمونة، كما يشهد المعجبون الأجانب بذلك من نادين غورديمر وانتهاءً بسلمان رشدي. لاحظ غراس أنه نتيجة لتأثّره بتدريبه المبكر كنحّات وفنان تصويري وبالميول الجمالية في فترة ما بعد الحرب مباشرة، كانت قصائده المبكرة عبارة عن تمارين في البراعة الشكلية. تشير بعض القصائد الموجودة في مجلد **مزايا الطيور الريحية** (*The Merits of Windfowl*, 1956) إلى الإستراتيجيات العبثية للرواية اللاحقة: فعلى سبيل المثال، نرى في قصيدته القصيرة **شؤون عائلية** (*Family Affairs*) كيف تتحدث عن جناح جديد في المتحف المحلي، الذي يعرض "أطفالنا المجهضين، أجنةٌ جادّة شاحبة" الملقاة هناك في زجاجات يعتريها القلق على مستقبل والديها. في الواقع في بداية الأمر فكر غراس بكتابة قصة **طبل الصفيح** كقصيدة طويلة. يقول غراس إنه فقط عندما وجد أخيراً المنظور الخيالي المناسب ومعه الجملة الأولى – "من المُسلّم به: إنني عليلٌ في مصحة عقلية" – بدأ العمل في التبلور كرواية. ولأجل تلك الرواية أنشأ غراس نثراً من نوع لم يسمع به أحد في ألمانيا منذ ترجمة مارتن لوثر (Martin Luther) الكتاب المقدس. واللغة الشريدية لنموذجه الموقر الروائي الباروكي غريميلسهاوزن (Grimmelshausen) مبتكر البساطة وشجاعة الأم. (ظهر غريميلسهاوزن لاحقاً كأحد الشخصيات في رواية **الاجتماع في تيلغت**). في الواقع، ركزت المراجعات المبكرة المفتونة على قوة اللغة وغزارتها وحيويتها، التي نمت مثل نبات غريب من "إزالة الغابات" (Kahlschlag) قادماً من أقدم روايات ما بعد الحرب كما مارسها

كُتّاب مجموعة الـ 47. (رأى غراس أن نشاطه اللغوي ربما استفاد من حقيقة أنه بسبب الحرب، توقف تعليمه الرسمي قبل أن يتمّ المدرسة الثانوية: أي لم تكن الطاقة قد نفدت من كتابته النثرية).

في الوقت عينه، تعكس الرواية في تجربتها الشكلية التعقيدات الجريئة لكاتب ألماني في القرن العشرين أطلق عليه غراس لقب أستاذه مراراً وتكراراً: كان يّدعى ألفرِد دوبلن (Alfred Döblin)، مؤلف رواية **ميدان ألكساندر برلين** (*Berlin Alexan- derplatz*)، الذي على اسمه تبرع غراس بمنزله في فيفيلسفليث عام 1985 كمركز للكتاب الشباب. يظهر الوعي المتطور بالإمكانات الشكلية للرواية الحديثة في الصفحات الافتتاحية لرواية **طبل الصفيح**، حيث يناقش أوسكار الطرق المتعددة لرواية قصته. حيث يقول: "يمكنك أن تبدأ قصة في المنتصف وتخلق ارتباكاً بتحركك إلى الأمام والخلف". "يمكنك التصرف بشكل عصري، والتغلب على جميع الأوقات والمسافات، ومن ثم تعلن، أو أنك تكون قد أعلنت، أنك قد قمت أخيراً بحل مشكلة الزمان والمكان." (وهذا بالضبط ما حققه غراس بسخرية ذاتية في "الحاضر الماضي" في روايتي **ولادة الرأس والفأر**). وهذا الأمر يفسّر السبب وراء عدم التقدير الكامل للشكل الغريب لرواية **من يوميات حلزون** دائماً وذلك لمزيجها من السيرة الذاتية والتاريخ والخيال والنقد الفني. في مقابلة مع غراس في عام 1991، أشار إلى أنه يعتبرها، في كثير من النواحي، تجربته الرسمية الأكثر جرأة، التي من دونها لم يكن ليتمكن من كتابة أعمال لاحقة مثل رواية **السمك المفلطح**.

إن القرّاء الذين يتعاملون مع أحدث روايات غراس بوصفها بياناً أدبياً وليست بياناً سياسياً لا يمكن أن يفشلوا في تقدير قوتها الخيالية. ففي حين أن رواية: **حقل بعيدٌ جداً** تعدّ في إحدى مستوياتها نقداً لعواقب إعادة توحيد ألمانيا عام 1990، يمكن تحقيق هذا النقد بأسلوب أدبي مذهل: هناك تشبيه مستدام بين تاريخ ألمانيا في القرن العشرين والقرن التاسع عشر. يتم الوصول إلى هذا التأثير عبر إحدى الشخصيتين المركزيتين المدعو ثيودور ووتكي الذي بسبب هوسه بروائي القرن التاسع عشر العظيم ثيودور فونتان (Theodor Fontane) المعروف لدى أصدقائه باسم فونتي – كما يتم الكشف عن حياة فونتي – منذ ولادته عام 1919 تحديداً في الذكرى المئوية لميلاد فونتان في بلدة نيوروبين نفسها، مروراً بالسنوات النازية وعمله كمحاضر ثقافي في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، وصولاً إلى منصبه الحالي كموفد في مؤسسة "الأيادي المخلصة" – يتم تذكيرنا باستمرار بالتوازيات في حياة فونتان وأوقاته وأعماله، التي يشير إليها عنوان عمل غراس باللغة الألمانية (*Ein weites feld*)، وهي عبارة مألوفة من رواية فونتان المعنونة بِـ (*Effi Briest*). طبعاً إن فونتي موجود في كل مناسبة مع اقتباس مناسب من أعمال فونتان. إن تقنية التشكيل الخيالي هذه – المستخدمة، على سبيل المثال، أيضاً في رواية **دكتور فاوستس** *Doktor Faustus*) لتوماس مان (Thomas Mann) – تُمكّن غراس من اقتراح أنماط أكثر في التاريخ الألماني، وعلى وجه التحديد، الاستفادة من تحفظات فونتان حول توحيد بسمارك لألمانيا في خدمة نقده الخاص لتوحيد الألمانيتين في تسعينيات القرن العشرين. لكن – يجب التأكيد على ذلك – فهو أولاً وقبل كل شيء نقد بالوسائل الأدبية، وليس بالوسائل السياسية. يستخدم غراس المواد السياسية في خدمة الخيال ولا يقحم الخيال على سرير السياسة البروكريستي.

لذا يبدو أمراً انتقاصياً أن نحكم على أعمال غراس من وجهة نظر سياسية، لأنه من الصعب أن نفكر في أي كاتب آخر من القرن العشرين أظهر مثل هذا الاهتمام العالمي في التقاط لحظات الحياة والتاريخ بكل وسائل التعبير المتاحة. بالإضافة إلى آلة غراس الكاتبة وأدوات فنه الجرافيكي ولوح النقر الخاص بصناعته الموسيقية المبكرة، على سبيل المثال، اختار أيضاً التعبير عن نفسه من خلال أدوات المطبخ. من كتابة غراس للباليه المبكرة **خمسة طهاة** (*Five Cooks*,1959) ومسرحية **الطهاة الأشرار** (*The Wicked Cooks*,1961)، فقد كان مهووساً بالطهي: "المطبخ" سيكون تسمية أنيقة جداً لمكونات الطبيعة التي يفضلها، بما في ذلك لحم ساق الضأن والعدس وكِلى العجل مع الكرفس وثعبان البحر الأخضر والكرشة وبلح البحر والخنزير الرضيع وحساء السمك والفطر والرئة المفرومة. وفي تلك السنوات نفسها أخرج أيضاً العديد من رسومات الطهاة: "مجموعة من الطهاة" و"سبعة طهاة" و"طباخ صغير" و"صورة شخصية كطاهٍ" وغيرها. في رواية **من يوميات حلزون**، يتخيل أنه قد يشتري يوماً ما إحدى الكنائس الصغيرة الفارغة في جميع أنحاء برلين ويحولها إلى نُزُل "عند إشارة الروح القدس"، حيث يقوم بإعداد جميع الأطعمة المفضلة لديه، التي تنافس في جودتها جودة كتاباته النثرية. وفي ذلك العمل نفسه أعرب الروائي عن رغبته، قبل أن يصبح مسناً وحكيماً، بتأليف كتاب طبخ روائي يتضمن أكثر من تسعة وتسعين وصفة ويتناول أيضاً عملية الأكل والتخلص من الفضلات. تطورت هذه الرغبة في الواقع إلى رواية **السمك المفلطح**، التي تتضمن العشرات من الوصفات بالإضافة إلى ترانيم مؤلفة من نصف صفحة لمكونات مثل الدخن والعدس والبطاطس. وليس من قبيل العبث أن نتصور أن غراس، لو لم يحصل على جائزة نوبل، لكان سعيداً بالقدر نفسه بالحصول على ثلاث نجوم من سلسلة مطاعم ميشلان للتميز في إعداد الأطباق الفاخرة.

في غضون أربعة عقود من الزمن تقدم غونتر غراس إلى ما هو أبعد من شخصية أوسكار ماتسيرات ورواية **طبل الصفيح**. نجح غراس عبر مجموعة متنوعة من الوسائط التي لا مثيل لها لدى أي فنان معاصر آخر وبقوة وحماسة، لا تنضب على ما يبدو، نجح بإبداع متواصل من دون تكرار الذات في وضع بصمته الفنية على القرن الذي وثّقه بطريقة لا تُنسى. هل يحق لأي كاتب آخر أن يحظى بالقدر نفسه من الاهتمام في حصوله على آخر جائزة نوبل في القرن العشرين؟

المصدر:

World Literature Today, Winter 2000, Vol. 74, No. 1 (Winter, 2000), pp. 19-26.

الآثار الخطرة: غونتر غراس وثقافة الذاكرة الألمانية [1]

تأليف: نيكول ثس

ترجمة: لينا السقر •

نيكول ثس (Nicole Thesz): **أستاذة اللغة الألمانية في جامعة ميامي، أوهايو، اهتماماتها أدبية وسياسية.**

فاقم التوحيد في عام 1990 الانشغال الكامن في الذاكرة في ألمانيا. وتشهد روايات غونتر غراس (Günter Grass) الأخيرة على الطبيعة الانقسامية للذكرى الجماعية، التي تنعكس أيضاً في المناقشة الدائرة حول النصب التذكاري للمحرقة في برلين. يصف غراس عدداً من المساعي الهائلة التي خرجت عن مسارها في مؤلفاته، كالمقابر التذكارية في **تنبؤات الهلاك** (*Unkenrufe*)، وتمثال فونتان في **حقل واسع جداً** (*Ein weites Feld*)، وموقع النازيين الجدد في **مشية السرطان** (*Im Krebsgang*).

تشير هذه النصوص إلى أنه يمكن اختيار ثقافة الذاكرة، التي تنمّي التمثيل بالنصب التذكاري، لأغراض سياسية. في عالم غراس الأدبي، يحجب البحث عن الخلود في المادية، في نهاية المطاف، أي منظور تأملي ذاتي للماضي.

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: « Dangerous Monuments: Günter Grass and German Memory Culture »

بعد كشف غراس في سيرته الذاتية في كتابه **أثناء تقشير البصل** (*Beim Häuten der Zwiebel, 2006*)، أنه خدم في قوات الأمن الخاصة، جاء مقال بقلم ينس جيسن (Jessen Jens) في مجلة **أتلانتيك تايمز** (*Atlantic Times*) بعنوان رئيس: «**النصب التذكاري، مفتت قليلاً**». تعكس الإشارة إلى الفائز بجائزة نوبل، بوصفه نصباً تذكارياً، انشغالاً ألمانياً معيناً بإحياء الذكرى منذ سقوط جدار برلين .أحد الأمثلة البارزة على هذا التوجّه هو نصب برلين التذكاري لقتلى اليهود في أوروبا، الذي صمّمه بيتر آيزنمان (Peter Eisenman)، وهو متاهة ألواح حجرية بالقرب من بوابة براندنبرغ، الذي كان موضع نقاش واسع قبل اكتماله في أيار عام 2005.

عارض غراس وعدد من المثقفين الألمان النصب التذكاري للهولوكوست، معترضين على الطبيعة المادية القمعية للموقع المخطط: لا نرى كيف يمكن للتركيب المجرد ذي الأبعاد الهائلة المحبطة أن يخلق مكاناً للحداد الهادئ والذكرى، أو التحذير أو التنوير الهادف.» قدّم جهدٌ تذكاري آخر، وهو تغليف الفنان كريستو رايخستاغ (Christo Reichstag) عام 1995، إثارة "الإغراء الأثري"، بينما لا يزال يقدم وجهة نظر مناهضة لآثار العاصمة الجديدة. ينبع قلق ألمانيا بشأن مخاطر الآثار من ماضيها الفريد .وكما يشير جيمس يونغ (James Young)، "لم تحاول أي دولة أخرى على الإطلاق... جعل إحياء ذكرى جرائمها مركز الثقل الطبوغرافي في عاصمتها". وفي الوقت نفسه، ناضل الألمان المحافظون من أجل "تطبيع" علاقتهم بالأمة، وهو ما يمكن أن يكون أحد الأسباب وراء النظر إلى تخليد الذكرى في مرحلة ما بعد الجدار أنه محاولة لأخذ "الذاكرة" وإيداعها، حيث أنها لا تتدخل على نحوٍ غير ملائم في شؤون الحياة اليومية. هكذا، شهدت السنوات التي أعقبت الاتحاد صراعاً بين الرغبة في الهوية الوطنية الإيجابية من ناحية، ومحاولات الحفاظ على مناقشة ناقدة للماضي الألماني من ناحية أخرى -محفَّزة بإنشاء الآثار والنصب التذكارية.

إن اعتراف غراس المتأخر بعضويته في قوات الأمن الخاصة يشير إلى العملية الصعبة لمعالجة التاريخ الألماني، لكنه لا يؤكد إلا الحاجة الدائمة للعمل عبر الماضي المثقل بالأعباء. في عيد ميلاد غراس الثمانين، اعترف نوربرت لاميرت (Norbert Lammert) بمساهمات االكاتب غراس في ثقافة الذاكرة الألمانية الديمقراطية. يمكن فهم رد فعل غراس على النصب التذكاري للهولوكوست أنه يعني ضمناً أن القصص هي وسيلة انعكاسية ومفتوحة للذاكرة أكثر من كونها نصباً مادياً.

للوهلة الأولى، يحمل هذا الموقف بعض أوجه التشابه مع تفضيل مارتن فالزر (Martin Walser) للمذكرات على الاحتفال العام. مع ذلك، انتقد فالزر في كتابه **خطاب جائزة السلام** (*Friedenspreisrede*) المثير للجدل، في عام 1998، مشروع أيزنمان، ووصفه بأنه «وضع نصب تذكاري للعار»، في حين يهتم غراس على وجه التحديد بالطرق التي يمكن أن تساهم بها النصوص والآثار في مناقشة هذا العار. تصور أعمال غراس المبكرة، مثل: **طبل الصفيح** (*Die Blechtrommel,1959*)، أو **سنوات الكلب** (*Hundejahre,1963*)، طفولة

الشخصيات في سياق الماضي النازي. وتتناول رواياته الأخيرة تلاشي الذاكرة من خلال تغير الأجيال، ممثلة بالشخصيتين المتقدمتين بالسن ألكسندر ريشكه (Alexander Reschke) وبيادكوسكا (Piatkowska) في **تنبؤات الهلاك** (1992)، وفونتي (Fonte) في **حقل واسع جداً** (1995)، وتولا بوكريفكي (Tula Boukreev) في **مشية السرطان** (2002). بعد سقوط الجدار، يتحول تركيز غراس إلى الجهود الجماعية لإحياء الذكرى. وكما يوضح بيير نورا (Pierre Nora)، تتولى مواقع الذاكرة، أو مكان الذاكرة، المسؤولية في اللحظة التي تختفي فيها الذاكرة الحقيقية وبيئتها. بينما تعود **ثلاثية دانزيغ** (*Danzig trilogy*) إلى إعدادات ما قبل الحرب العالمية الثانية، فإن روايات ما بعد التوحيد تتخذ نهجاً جديداً، وتبقى في الحاضر أثناء فحص مجموعة متنوعة من التمثيلات المادية والافتراضية للماضي. بعد التوحيد، يشارك الأدب (والمناقشات الأدبية) في العالم البصري، من خلال الاستفادة من الأرشيف البصري لما بعد الحرب ووصفه وإعادة توجيهه.

وبصفته فنّاناً ونحّاتاً، غالباً ما، كان غراس يُبرز الصور في المقدمة، لكنه لم يتعامل على نحوٍ واضح مع الهياكل التذكارية في أيِّ مكان كما هو الحال في أعماله بعد الجدار من الأمثلة البارزة على ذلك المقابر التذكارية في تنبؤات الهلاك»، والتمثال البرونزي لفونتان في **حقل واسع جداً**، بالإضافة إلى بقايا نصب تذكاري للشهيد النازي في **مشية السرطان**. مثل نورا، الذي يعدُّ الآثار «أوهام الأبدية»، يستحضر غراس الرابط التقليدي بين الذاكرة والخلود، لكنه يفكك في الوقت نفسه هذا الارتباط المريح. في كل نصٍّ من نصوص غراس ما بعد الجدار، تُنتَقى الذاكرة الجماعية لخدمة المصالح المالية والسياسية. يوضح الكاتب مخاطر نقل الذكريات الخاصة إلى المجال العام، حيث تخضع لـ «إستراتيجيات التأطير» التي، كما لاحظ رودي كوشار (Rudy Kuchar)، تشكل مشهد ذاكرة الأمة.

المقابر التذكارية والأعمال التذكارية:

تنبؤات الهلاك تبدأ في سوق في الهواء الطلق في (غدانسك) في يوم «كل الأرواح»، 2 تشرين الثاني 1989، حيث يلتقي الألماني الغربي ألكسندر ريشكه بأرملة بولندية تدعى ألكسندرا بيادكوسكا. يضع هذا التاريخ قصة «قبل أيام قليلة من سقوط جدار برلين» (wenige Tage bevor in Berlin die Mauer hinfäilig wurde)، عندما كان الاضطراب السياسي يغير مشهد الذاكرة الأوروبية: "أسقِطت الآثار في كل مكان" (Überall wurden Denkmäler gestürzt). على الرغم من أن **تنبؤات الهلاك** قورنت على نحوٍ سلبي بالأعمال السابقة، إلّا أن الرواية مهمّة، ليس فقط بسبب تصويرها الدقيق للعلاقات بين الشرق والغرب، بل لأنها النص الأول الذي يعرض التغييرات التي طرأت على أعمال غراس بعد الجدار أيضاً. تدرك الشخصيات، على وجه خاص، الموجودة في الأعمال بعد عام 1990 تماماً مكانها في الزمن، وتنخرط بوعي في أنشطة الذكرى. هذا يسمح لهم بتعديل الذاكرة الثقافية، التي يعرّفها جان أسمان (Jan Assmann) بأنها "مجموعة من النصوص والصور والطقوس القابلة لإعادة الاستخدام، الخاصة بكل مجتمع في كل عصر، التي يعمل "غرسها" على

تثبيت الصورة الذاتية لذلك المجتمع ونقلها". تعكس سيرة ريشكه الذاتية وبيادكوسكا التاريخ الأوروبي: طُردت عائلته من بولندا بعد عام 1945؛ كان عليها أن تغادر فيلنيوس إلى غدانسك. إن مساعيهم لبناء مقابر تذكارية هي محاولة لإنهاء مشكلة والديهم المتوفين ونزوحهم، بينما يعملون أيضاً على تحقيق المصالحة بين بولندا وألمانيا.

في المشهد الأول، يتنافس ريشكه وبيادكوسكا على باقة زهور يوحي مظهرها،«حرق باقة الزهور على نحوٍ لا يمكن إطفاؤه» (unauslöschbar brennende Astern)، على نحوٍ مضلل بمقاومة الزمن الزائل. في أنحاء الرواية جميعها، تشكّل القطبان المتقابلان من الزوال والديمومة –القطبية التي تثير محنة الموت –تجاربهم وحياتهم المهنية. تعمل الأرملة البولندية في الرواية على ترميم المنحوتات لكسب لقمة عيشها، وتعمل الأرملة الألمانية أستاذة لتاريخ الفنّ في بوخوم. يعكس وعيهما القوي للماضي تركيز المجتمع الحديث المتزايد على تمثيلات الذاكرة، مما يسمح لنا "بالتفاوض والتعبير عن علاقة بالماضي والتي تكون دائماً أيضاً علاقة بالماضي العابر وبالموت، بما في ذلك موتنا". في قصيدته **كل الأرواح** (*Allerseelen*) من مجموعة **أرض نوفمبر** (*November land*) عام 1993، يصف غراس كيف يعود الماضي إلى الظهور في هذه العطلة لإحياء ذكرى الموتى. وبالمثل، تبرز رواية **تنبؤات الهلاك** موضوع الموت، بدءاً من المشاهد الافتتاحية في يوم «كل الأرواح»، وحتى وفاة إرنا براكوب (Erna Pracop) المسنّة، وأخيراً إلى الحادث المميت الذي تعرض له ريشكه وبيادكوسكا. تثير زيارة الزوجين للمقبرة في يوم "كل الأرواح" ذكريات رغبة الوالدين التي لم تتحقق في أن يُدفنا في ترابهما الأصلي.

هنا، يتصور الأرمل والأرملة مقبرة الوفاق (Versöhnungsfriedhof) تحت رعاية جمعية المقابر الألمانية البولندية الليتوانية. ويبعث هذا المشروع المثالي الأمل في أن طقوس الحداد يمكن أن تشفي من الماضي المؤلم. لكن على الرغم من أن المسار السردي الثاني لرواية **تنبؤات الهلاك** (أي رؤى التحول البيئي والاجتماعي لأوروبا) يشير إلى توجه مستقبلي، فإن فكرة المدينة الفاضلة (اليوتوبيا) تظل موضع شك كما هو الحال في كتاب غراس **من يوميات حلزون** (*Aus dem Tagebuch einer Schnecke,1972*). منذ البداية، انتقدت رواية **تنبؤات الهلاك** الهوس بالآثار، كما هو واضح في تعليق بيادكوسكا الساخر: «لكننا نحن البولنديين لا يزال بإمكاننا بناء النصب التذكارية. الشهداء ونصب الشهداء في كل مكان». يشير غراس إلى الدور المحوري الذي يلعبه إحياء الذكرى في حشد المشاعر الوطنية، وتحقيق المصالح الوطنية، وهي فكرة أكدها البعد الانتقامي اللاحق لجمعية المقبرة. في حين اقترح أن **تنبؤات الهلاك** تطرح إمكانية المصالحة»، يشير غراس نفسه في إحدى المقابلات إلى أن رمزية المقابر تثير في المقام الأول مسألة الذنب: «المصالحة دائماً شيء محدد سلفاً، ومطلوب نتيجة لذلك، ويُحتفَل به في الوقت عينه. أعتقد أن هذا خطأ. نحن في البداية، وعلينا أن نعود إلى المكان الذي حدث فيه الأمر، إلى المقابر. هناك نجد ما حدث لبعضنا بعضاً».

الأمر الواضح [هو] أن غراس يريد معالجة مسألة ذنب ألمانيا، لكنّه لا يتجاهل تماماً معاناة الألمانيين في نهاية الحرب، التي أعيد النظر فيها في رواية **مشية السرطان**. الأحلام العقيمة المتمثلة في «العودة إلى الوطن» في **تنبؤات الهلاك**، مستمدة من ذكريات الأجيال المتلاشية والأبطال المتقدمين. لا يمكن أن يساء فهم هذا الأمر عندما يؤكد غراس، وهو خيال استرجاعي، على أن ريشكه يدرك جيداً ذنب ألمانيا. وعندما تشتكي الأرملة من التدمير البولندي للمقابر الألمانية، يُرد عليها سريعاً: "صدقيني، سيدة بياتكوفسكا، أتفهم سخطك. مع ذلك، لم يكن هناك سوى الحزن الممكن. وفي نهاية المطاف، ارتكبنا هذه الهمجية في المقام الأول".

يصف غراس العلاقة بين الأرملة والأرمل بأنها تفاهم عابر للحدود الوطنية. إن محادثاتها تبني «ذاكرة تواصلية» متجذّرة في الحياة اليومية، بدلاً من الخطاب المتخصّص والمنظم والمؤسسي لـ «الذاكرة الثقافية». يشير غراس إلى أن الشكل الأخير معرّض بشكل خاص لاستخدامه لأغراض المصلحة الذاتية، حيث تغير رواية **تنبؤات الهلاك** التركيز على الفور تقريباً من حنين اللاجئين إلى الوطن إلى تصوير الاستغلال. وحتى قبل تأسيس جمعية المقابر، تشير محادثة ريشكه مع رجل أعمال ألماني إلى أن المستثمرين سيحاولون الاستفادة من ذكريات الناس. يتفاخر رجل الأعمال المجهول قائلاً: «في غضون عامين أو ثلاثة أعوام، سيكون لدينا تأثير كبير هنا، موقع منتجع صحي ممتاز، مألوف أيضاً، مليء بالذكريات لبعض أعضائنا الذين اضطروا إلى المغادرة.»

يلمح هنا على نحوٍ ساخر إلى حقيقة أن دوافع وتكتيكات «رجال الأعمال التذكاريين» تلعب دوراً مركزياً في إنشاء المعالم الأثرية. هناك عامل آخر، في سياق النصب التذكاري للهولوكوست في برلين، هو الحاجة إلى «الصدى العميق للموقع لدى الجمهور الوطني والدولي». في رواية **تنبؤات الهلاك**، يستطيع ريشكه وبيادكوسكا جمع ما يكفي من الدعم المناسب مع مجتمع المطرودين. وبدورهم، يكون أعضاء مجلس الإدارة فعالين للغاية في تسويق المشروع وتوسيعه، وتحويل طقوس الجنازة إلى خدمة عملاء تُنجَز بكفاءة. وبالمثل، علق غراس على التعبير العام الروتيني عن الذكريات الجماعية: «في المناسبات الاحتفالية» (bei rituell abgefeierten Anlässen). في حين أن "بلورة المعنى المنقول، والمعرفة المشتركة على نحوٍ جماعي، هو شرط أساسي لانتقاله في التراث المؤسسي ثقافياً للمجتمع"، فإن روايات غراس تظهر أن مثل هذه التمثيلات للماضي غالباً ما تستخدم لكسب السلطة أو الربح. تسعى الذاكرة النزيهة، كما يؤكد بول ريكور (Paul Ricœur)، إلى تمثيل صادق للماضي؛ مع ذلك، فإن "أي استخدام يتضمن إمكانية إساءة الاستخدام"، وفي هذه الحالة "يكون هدف الذاكرة من الصدق مهدداً على نحوٍ خطير". وبالمثل، تصف رواية **تنبؤات الهلاك** كيف أن أولئك يختارون التذكر، يفضلون تذكر **دانزيغ** أنها ألمانية. وتحت ستار إحياء الذكرى، قاموا ببناء المقابر وشواهد القبور، وإنشاء مناطق جديدة مع كل موقع.

أشار كارل تيغي (Carl Tighe) إلى أن جزءاً كبيراً من روايات غراس تدور أحداثها على خلفية "المناطق الحدودية" البولندية-الألمانية المتنازع عليها. في البداية، يبدو من الحظ أن تُخصص أول

مقبرة تذكارية في **تنبؤات الهلاك** في يوم 21 حزيران 1990، وهو اليوم الذي صوّت فيه البرلمان الألماني على الاعتراف رسمياً بالحدود الغربية البولندية. ومع ذلك، يترك الراوي للقارئ أن يتساءل عما إذا كانت المصادفة قد لا تكون جزءاً من أداة تسويق ذكية، بالإشارة إلى تفسير ريشكه المراوغ: «[يقول] في مذكراته أنه لم تكن هناك نية، بل صدفة، وإذا لم تكن الصدفة، فالصدفة، كانت متورطة في جدولة عمليات الدفن الأولى».

من خلال استحضار الغموض التقليدي الذي أظهره المحافظون فيما يتعلق بخطّ أودر–نايبي، يستحضر غراس صوراً للنزعة الانتقامية الناشئة عن جمعية المقبرة. في رواية **تنبؤات الهلاك**، لا تحمي الحدود المصالح البولندية المعاصرة، إنما تمثّل غشاءً أحاديَّ الاتجاه يسمح للألمان بإعادة استعمار الشرق. خروج المقابر عن المسار السياسي يقوض "الوهم بأن الاستمرارية الظاهرة للحجر تضمن، بطريقة أو بأخرى، ديمومة الفكرة التذكارية المرتبطة به". يبدو أن تصوير غراس الساخر للمقابر التذكارية "الإقليمية" يدعم دعوة أندرياس هويسن إلى "نصب تذكاري يمكن أن يستمر دون ديمومة ودون تدمير"، على سبيل المثال، تغليف الفنان كريستو لتمثال "Reichstag". ونظراً للطبيعة الجماعية لمشروع المصالحة، تندرج المثل الأولية تحت القاسم المشترك الأدنى للجمعية وهو المكاسب المالية والسياسية. يضيف المستثمرون الألمان والبولنديون دور رعاية المسنين، وعمليات إعادة الدفن الجماعية، وحتى "بيوت العطلات وملاعب الغولف" لأفراد الأسر الباقين على قيد الحياة. هذه الصورة السخيفة للسياحة الجنائزية تنذر بتحذيرات غراس في **حقل واسع جداً** من أن إعادة التوحيد بين الشرق والغرب ستُقوّض بسبب المصالح المالية للشريك الأقوى. في الخطاب الذي ألقاه عام 1992 تحت عنوان «ضد الكراهية»، أعرب غراس عن خوفه من: «ستكون المقاطعات الشرقية الألمانية السابقة تحت رحمة النظام القاسي».

عندما اعترفت بيادكوسكا وقالت: «الآن يبيعوننا قطعة قطعة»، (Nun verkaufen sie uns, Stück nach Stück)، لا تشير فقط إلى "بيع" بلدها، بل تشير أيضاً إلى بيع المبادئ المثالية الأولية للجمعية. تتناول رواية غراس العلاقة الإشكالية بين الأخلاق والرأسمالية، مصوّرةً القوة الاقتصادية لألمانيا كوسيلة لتعزيز الأهداف القومية: "هنا، ما فقده خلال الحرب يتم تعويضه بالقوة الاقتصادية" حسب ما ادّعى ريشكه. وبالمثل، أعرب عضو مجلس الإدارة البولندي، جيرزي فروبيل، عن استيائه من «الغزو الألماني الجديد» (der neuen deutschen Landnahme). يَظهر التعبير الأكثر وضوحاً عن النزعة الانتقامية على نقش شاهد القبر المقترح، رغم أنه مرفوض، الذي نصه: "ما أخذه منك العدو نلته بالموت". ترضخ الذكريات الشخصيّة للمساعي الأثرية المشتركة، حيث يسمح ريشكه وبيادكوسكا للجمعية بتولّي حلمهما. كان أعضاء مجلس الإدارة انتهازيين، باستثناء الألمانية البولندية إرنا براكوب البالغة من العمر 90 عاماً. يتفاوض القس بييروسكي للحصول على مساعدة

ماليــة لترميم كنيسته. من ناحية أخرى، يعدّ رجل الأعمال فيلبرانــد (Willebrand) مثالاً صارخاً على الرأسمالية القاسية والميل إلى الرغبة في إنهاء ونسيان الماضي: "يعلم الله أنه كان علينا أن نتعلم من التاريخ. لقد اضطررنا للعيش في الخيش والرماد لسنوات. نبدو متواضعين للغاية".

في الوقت نفسه، يشكك غراس أيضاً في دوافع بطليه ريشكه وبيادكوسكا. في مراحل تخطيط الرواية، تأخــذ رؤيتهما للمصالحة الدولية بالحسبان مصادرة الأراضي العامة البولندية، مثل حديقة المدينة: «مع المارك الألماني، سينجح الأمر. أستطيع أن أرى كيف سيكون...».

هكــذا تحلم بيادكوسكا. على الرغم من أن ريشكه ليس الألماني «القبيح» بأي حال من الأحوال -إنما فيلبراند هو كذلك - إلّا أن الأستاذ يعتمد على علاقاته في ألمانيا الغربية لتعزيز أهداف الجمعية. يتفاخر باستخفاف: «سيكون الأمر مضحكاً إذا لم أتمكن من الحصول على الموارد اللازمة. نحن لا نريد أن نهدر المال، لكننا لا نريد أن نُحدث فوضى أيضاً».

الجديــر بالذكــر أن هذا الخط الذي يعبر عن الرضا الذاتي، استخدمــه رجل الأعمال غير المحبوب غروندمــان (Grondman) مــرة أخرى في كتاب غراس **حقــل واسع جداً**، فيما يتعلــق باستثماراته في ألمانيــا الشرقية. في الواقع، باعتبارهما من الألمــان الغربيين، يعتبر كل من ريشكه وغروندمان شخصيتين متوازيتين لأنهما الشريكان المهيمنان في الزيجات النمطية إلى حدٍّ ما بين الشرق والغرب، وكلاهما يموت في حوادث السيارات، ما يعني أنهما يسعيان إلى تحقيق أهداف خطيرة.

بدلاً من تحقيق المصالحة بين البولنديين والألمان المعاصرين، لا تلبّي المقابر إلا حنين المطرودين الألمان إلى ماضيهــم، علــى افتراض أنهم قادرون علــى تحمل رسوم حجز مثواهم الأخــير. براكوب وحده ينتقد علنــاً التركيــز المالي لخدمات الجمعية المتوفــرة: «الآن إذا كنت غنياً وألمانياً». ربمــا يعاني البعد الليتواني للرابطــة، المتصــوَّر للبولنديين الذين نزحوا بعد عام 1945، من الركــود تحديداً لأن التفاوت الاقتصادي بين بولندا وليتوانيا صغير جداً، بحيث لا يسمح للاجئين بممارسة ضغوط مالية على أرضهم الأصلية. وفي حــين أن روايــة **تنبؤات الهلاك** ليست هجاء كاملاً للانتهازية – حيث يشير غراس إلى إمكانات العلاقات والصداقــات العابرة للحــدود الوطنية - إلّا أنها تشــير في النهاية إلى أن إنشاء الهيــاكل التذكارية يغذي أعمال التذكر. ربما هذا هو السبب وراء وصف غراس لاحقاً لانحراف المشروع عن مساره بالفشل المفهوم: «من طبيعة الأشياء أن كل ما تلمسه هو عمل سيء».

تعكس رواية **تنبؤات الهلاك** خوفاً من المادية والآثار، وتستغل انعدام الثقة في التاريخ ما بعد الحداثي والمقاربــات الإيجابيــة للذاكرة. وعلى الرغــم من أن الزوال مقلق، إلّا أن غراس يشــير إليه أنه حقيقة من حقائــق الحيــاة، في حين أن الديمومة تثــير الرغبة في السيطرة على البيئة، والحصــول على القوة والسلع المادية، وفي النهاية، فهي تعني الموت، نقيض الحياة بكل ما فيها من زوال. علاوة على ذلك، يمكن اختيار المعــالم الأثرية لأغراض سياسيــة، إذا تم استخدامها لتأطير الماضي على نحوٍ انتقائي؛ حيث تمثل «مقابر

المصالحة» في الواقع عمليات إعادة الاستيلاء الألمانية على الأراضي السابقة. في الوقت نفسه، تمثل خاتمة رواية **تنبؤات الهلاك** دعوة إلى «الرقود بسلام». عندما يموت ريشكه ويبادكوسكا في حادث سيارة بالقرب من نابولي، يطالب الراوي بإنهاء الطقوس التذكارية: «صليبان خشبيان لا يشيران إلا إلى القبر المزدوج. لا أريد أن يُعاد دفنهما. إنهما يرقدان هناك جيداً. دعوهما يرقدان بسلام»

ليست هناك حاجة لإحياء جثامين أو ذكريات الأبطال لجولة جديدة من المشاريع الجنائزية. في النهاية، يفشل ريشكه ويبادكوسكا لأنهما يسمحان لـ «عمل الذكرى» بالاستيلاء على أحلامهما الفردية. يأخذ السرد المدينة الفاضلة ويخضعها لمعرفة الكآبة بضعف الإنسان، وكما في العمل السابق، **من يوميات حلزون**، فإن نداءات كاساندرا تحذر البشرية من التقدم التاريخي الأثري.

المحفوظات والمؤلفين والخلود:

يعيد غراس النظر في دور الثقافة الأدبية للهوية الألمانية بعد التوحيد، عندما «أنشأ الكتّاب والقراء الفضاء التاريخي والخيالي للأمة الإشكالية». في كتابه **حقل واسع جداً** (1995)، يتعمق غراس في التاريخ الأدبي ليكتب عن ألمانيا الموحدة، وهو نموذج لبطل الرواية ثيو وتكي (Theo wetki)، المعروف باسم فونتي، على غرار ثيودور فونتان. تعتمد الرواية على انتقادات غراس السابقة لإعادة التوحيد، لكنها تستخدم السيرة الذاتية المزدوجة لفونتي (مثل فونتان، 1819–1898، ووتكي، 1919) للانتقال إلى ما هو أبعد من المستوى السياسي إلى المستوى الثقافي. ركّز النقّاد على الطرق التي يتعامل بها غراس مع الماضي الألماني، على سبيل المثال، من خلال قراءة كتاب **الأب** (*Paternoster*) يعد المصعد رمزاً للتاريخ الدوري، أو تفسير جولات فونتي عبر برلين بأنها حوارات بين الماضي والحاضر. وأشار نقّاد آخرون إلى مستويات التجسس المتعدّدة التي تنطوي عليها العلاقات بين فونتي والعميل هوفتالر (Hoftaller) وأرشيف فونتان. يلفت ديتر ستولز (Dieter Stolz) الانتباه إلى الدور المركزي الذي منحه غراس للأدب طوال حياته المهنية، وهو ما يعني أن "ألمانيا كمصطلح أدبي" (Deutschland –ein literarischer Begriff)، هو مفهوم لم ينشأ في فترة ويندي (Wende). في وقت مبكر من عام 1965، لمّح غراس إلى الجذور الأدبية للهوية الألمانية: «قبل أن تكون هناك أمة ألمانية، كان هناك أدب ألماني، منذ كلوبستوك وليسينغ».

يستحضر الدور المركزي لفونتان في الرواية الهوية الثقافية للأمة، لكن غراس يؤكد على أن «حب التفاصيل، حب الحياة، حب الخشب الملتوي»، (Liebe zum Detail, zum K Gelebten, zum krummen Holz)، لبطله يتجنّب أي طموحات أثرية. قبل كل شيء، يتصور كتاب **حقل واسع جداً** ثقافة سياسية تبحث عن إجابات في السياقات الأدبية. يظهر هذا النهج على نحوٍ خاص في الفصلين الخاصين بتمثال فونتان في نيوروبين، والذي ينقل الدور المركزي الذي ينسبه غراس إلى الأدب في فهم التاريخ الألماني.

الـراوي المشترك في رواية **حقل واسع جداً** هـو أرشيف بوتسدام فونتان (Potsdam Fontane). انشغـل الموظفـون بالعمل التقليدي المتمثل بجمع المواد، لكنهم يتجـاوزون أيضاً حدودهم المهنية من خلال اختبار ثروة فونتي الغريبة من المعرفة باستمرار، وحتى التجسس على "موضوعهم". أساليبهم لا تختلف عن أساليب الشرطة، كما يعترفون: "استجوبنا فونتي حرفياً بسبب نقص التثبيط الأرشيفي".

إن تدخُّل الموظفين المتطفل في حياة بطل الرواية يضع الأرشيف عند تقاطع صراعات السلطة وهياكل الذاكـرة. في حين تصـف أليدا أسمـان (Aleida Assmann) الأرشيف بأنه شـكل محايد أساساً من الذاكـرة، فإن نهـج غراس يستحضـر انتقـادات نيتشـه (Nietzsche) لتاريخ الأرشيـف، الذي يواجه "صعوبـة في الحفـاظ على روابطه الحيوية مـع الثقافة المحيطة". من ناحية أخـرى، يمثل فونتي النظير البشـري للأرشيف. أي، يمكن تفسـير الحياة الأدبية لفونتي على أنها نصب تذكاري حي للمؤلف المحبوب فونتـان. إنه المكان الذي أعيد إحيـاؤه للماضي المباشر الذي خضع للتجربة، أو "تاريخ الذاكرة"، والذي، وفقاً لنورا، قد اختفى تقريباً بسبب "تسارع التاريخ"، فقط ليتم إسقاطه بحنين على مكان الحركة، أو تم استبداله بالمحفوظات والمتاحف وعلم التأريخ.

في الواقـع، يستخـدم غراس كلا النهجين؛ حيـث يعطي أرشيف بوتسدام فونتـان الصوتَ السردي، الـذي يمثل "التاريخ"، وفي الوقت نفسه يسمح للمؤلـف الهيليني (Will- helminian) "بالتحدث" مـن خلال الذكريـات المفترضة لفونتي "تاريـخ الذاكرة". تتضمن كلتا الحالتـين، طبعاً، تناقضات بين الذاكرة الحية وتمثيلها. لا يمكن للأرشيف أن يقدم سوى وثائق عن فونتان، وحتى فونتي ليس هو صاحب الذاكـرة الحقيقيـة، لكنه مجـرد وسيط للتجارب المباشـرة لسلفه. مع ذلك، فإن فونتـي هو شخص من لحـم ودم، إذاً هو أفضل تقريب لمذكرة التاريخ، وهو مـا يفسر لماذا يتظاهر موظفو الأرشيف بأن "بديل الذاكـرة" الخاص بهم يمكن أن يتحدث بدلاً عنه فونتان. وبينما كان أحد الموظفين يهذي بفونتي: "كان علـى قيـد الحياة، في حين أن الأبـدي لم يكن يتطلب منا سـوى الحواشي والإشـارات المرجعية والاطلاع الثانوي".

في الوقـت نفسـه، فـإن الإشـارة الساخرة إلى «الأبـدي» تنقل شكـوك غراس فيما يتعلـق بادعاءات الأبديـة. في المقابل، عندما يختفـي فونتي أخيراً، يتأسف أحد موظفي الأرشيف: «كل الأوراق وكأنها ميتة. فقط الحواشي ما زالت جامدة»، في نهاية المطاف، «الذاكرة هي الحياة». لكن حين تفترض نورا أن الأدب يمر بالاغتراب نفسه عن الماضي المعيش – الذي يمر به التاريخ النقدي، يبدو أن غراس يستثمر في الكتابة القـدرة على إحياء الماضي. يقترح جيفري هارتمان (Jeffrey Hartman) بالمثل أن "مستقبل الذاكرة يعتمـد علـى الفنون، حيث إن" الكتّاب والعلماء هم الذين يجعلـون الأرشيف ينبض بالحياة. تجسد رواية **حقل واسع جداً** وشخصية فونتي فونتان بطريقة لا يمكن لأمناء أرشيف الروائيين تحقيقها أبداً، ما يسبب هوسهم بذكريات ووتك (Wotk) المستعارة.

يواصل عميل ستاسي السابق هوفتالر، التحقيق في "موضوعه" بعد زوال نظام ألمانيا الشرقية. يواجَه فونتي باثنين من كاتبي السيرة الذاتية: عميل ستاسي هو إيكرمان (Eckermann) الخاص، على حد تعبير إريك لوست (Eric Lust)، بالإضافة إلى الأرشيف الذي يتسامح مع زيارات هوفتالر المنتظمة دون أي احتجاج واضح. وتتحد كل من المؤسسة الثقافية والشرطة السرية برغبة مشتركة في القوة والمعرفة، وتسعى جاهدة لتوثيق التفاصيل كلّها التي يمكن تصورها والمتاحة حول موضوعاتها بدقة. يختبر الأرشيف والوكيل بشكل غير مباشر الحياة الملوّنة للمؤلف، تماماً كما يصبح وكيل ستاسي في فيلم "حياة الآخرين"، منغمساً في حياة الآخرين. في رواية **حقل واسع جداً**، يوضح تورّط الأرشيف المشكوك فيه مع ستاسي النقد الشائع للطبيعة الرسمية للأرشيف، والحمل المعلوماتي الزائد، والقوة المحتملة. وفي الوقت الذي جادل فيه نيتشه «ضد اعتبار الماضي عبئاً» و«الذاكرة المرتبطة ببعض المكان والزمان المثاليين»، فإن رواية غراس تفتقر إلى إيمان القرن التاسع عشر بالمستقبل. يستمد أمناء الأرشيف وهوفتالر هويتهم وقوتهم من دور ووتك كشخصية ثقافية ومقلدة لفونتان، وبالتالي يصبح فونتي ضحية لشبكة من المراقبين الذين جرّدوه من حريته ومن هوية ووتك. إذا انغمس فونتي سرّاً في خصوصياته وإعجابه بفونتان، ربما يكون في مأمن من الأذى. ومع ذلك، عندما يصبح «عمله» علنياً، فإنه يجعل نفسه عرضة لاختياره كبديل لذاكرة الناس. من وجهة نظر أوسع، الأرشيف وهوفتالر يفعلان مع فونتي فقط ما تدعي نورا أننا نفعله في «يقظتنا التذكارية» بكل أشكالها، هذه «المجالات محمية بغيرة» من الصور الماضية. يفترض إنشاء المواقع مسبقاً فقدان ما تمثله أصلاً – لا تبهر شخصية فونتي الخاصة بِـ ووتك إلا الآخرين لأنها تستحضر عالم نهاية القرن الذي ضاع إلى الأبد.

يؤثر «فقدان الذاكرة»، الذي اكتشفه هويسن في ذكريات الشفق فيما يتعلق بثقافة الإعلام عالية السرعة مع بداية القرن الحادي والعشرين، أيضاً في القدرة على فهم الأحداث المعاصرة. يجري غراس محادثة بين فونتي وهوفتالر –مباشرة قبل زيارتهم لتمثال نيوروبين –حول التلفزيون الملون الجديد لدى عائلة ووتكس في سياق الذاكرة والتقادم. يهيمن جهاز التلفزيون على شقة عائلة ووتكس، ويقدم تقارير درامية عن حرب الخليج عام 1991. على وجه الخصوص، يلاحظ فونتي أن «هذا التلفاز المدمر للذاكرة»، ينتج تسلسلاً سريعاً من الصور المكثفة التي تخلق حملاً حسياً زائداً، وتؤدي إلى النسيان الفوري. يقارن التلفزيون على نحوٍ سلبي بالوسيلة الأكثر أهمية في عصر سلفه – صحف غوستاف كون المصورة التي وثقت الأحداث المضطربة عام 1848: «في السنوات الأخيرة من عمري، كان كل هذا لا يزال يبدو كأنه خرج حديثًا من الصحافة. لكن اليوم، تمحو الصور بعضها بعضاً بسرعة. لا شيء يبقى ثابتاً. التلفزيون وحده هو المسؤول عن نسيان هذه الصورة».

من وجهة نظر غراس، إن حقيقة أن القسم الخاص بتمثال فونتان يبدأ وينتهي بإشارة إلى صور كوهن تشير إلى أن إحياء الذكرى يعتمد على الوسائل الإعلامية التي تدعم الذاكرة، بدلاً من محوها.

يبدو أن تأثير فقدان الذاكرة في وسائل الإعلام الحديثة يضفي شرعية جديدة على النصب التذكاري المادي، الذي انتقِدت طبيعته المستقرة في السابق بوصفه تجسيداً قاتلاً، لكنها تأخذ دوراً مختلفاً في ثقافة تهيمن عليها الصورة العابرة التي تظهر على الشاشة. تثير تلميحات غراس حول وتيرة التلفزيون المربكة إحساساً بضعف الذاكرة، مما يشير إلى أنه يقدم التمثال (وفونتي والرواية نفسها) كبديل للمذكّرات من أجل نقل الحاجة العالمية لأخذ التاريخ الثقافي بالحسبان عندما نتعامل مع الحاضر. على الرغم من أن غراس لا يثير إشكالية صريحة في اختياره التقليدي لممثل ذكر للثقافة الألمانية من الطبقة المتوسطة البيضاء، إلا أنه يتناول قضية معاداة فونتان للسامية التي أهمِلت منذ فترة طويلة. وهكذا، تفكك رواية **حقل واسع جداً** العرض البرونزي لفونتان كرجل نبيل ساحر مسن متكئ على عصا في التوصيف الشعبي بأنه «المتجول المميز». في الواقع، اعترض غراس في الوثائقي «الألمان» (Die Deutschen) على التعاملات الأثرية أحادية البعد مع المؤلفين في ألمانيا: "إنهم يقتبسونها حسب الحاجة ويلتزمون الصمت بشأن الراحة المرهقة. إنهم يحبونهم بلا هوادة حتى يتقلص حجمهم إلى حجم النصب التذكاري ويصبحون غير معروفين» بالمقابل، فهو يقوض التبجيل المنمق الذي يأتي مع الشيخوخة والخلود مغطى بالبرونز من خلال إنشاء فونتي، الذي يحبه أمناء الأرشيف: «لأنه سكن بيننا بجماله الخرف، بينما سقط البرونز على المقعد الحجري»، لكن شخصيته أكثر تعقيداً مما يود الأرشيف الاعتراف به. على سبيل المثال، يُشار إليه على نحوٍ مثير للسخرية باسم «الوجود المجنون» في الرواية، كما يقوّض غراس وهم التبجيل عبر جعل بطل الرواية يمرر الغاز بلا خجل. وبصفته «نصباً تذكارياً» غير كامل لكنه حي، ينجو فونتي من مصير «الآثار غير المرئية» لروبرت موسيل (Robert Musil) بالارتباط ببيئته، التي تعكس المحاولات الأخيرة للفنانين لإنشاء نصب تذكارية أكثر تفاعلية تتجنب الانتهاء الفوري والنسيان اللاحق.

عندما يُجبر هوفتالر فونتي على الصعود والجلوس بجوار شخصيته التاريخية المتغيرة، يُظهر تمثال فونتان البرونزي الأكبر من الحياة قوّته المادية. وكما هو الحال في رواية **تنبؤات الهلاك**، لا يكمن الخطر في القصد الأثري الأصلي، لكن في الطرق التي يتمّ بها اختيار الوجود الأثري لتأسيس السلطة. إن تجاور غراس بين فونتي وتمثاله يجبر بطل الرواية على التفكير في عدم استقرار هويته المصطنعة: «بجانبه سيطر الأصل» (Neben ihm dominierte das Original). إن المواجهة مع تمثال فونتان البرونزي تعطل أوهام ووتك، تماماً كما يفكك تاريخ الانتقاد الطبيعة اللاواعية للذاكرة الحقيقية، من خلال إدخال الشك. في حين أن هوس أرشيف فونتان وهوفتالر الوثائقي يثقل كاهل فونتي، فإن مادية التمثال تفسح المجال كأداة قمعية، مما يجعل فونتي يظهر على أنه «نموذج متقلص» من فونتان الأثري. هكذا، فإن الوجود المهيمن للتمثال يساهم في تكتيكات التخويف التي يتبعها هوفتالر عندما يهدد بفضح تيدي، نجل ووتك، بوصفه جهة اتصال سابقة في ستاسي. تشير الروايات المتشابكة للآباء والأبناء –الواضحة في: «تلك العلاقة المتوترة بين الأب والابن التي كانت في عائلة ووتك» (jenem gespannten Vater-Sohn-Verhältnis،

das von den Wuttkes fortgelebt wurde)، إلى شبكة عائلية من الذنب والمسؤولية لا يستطيع فونتي الهروب منها. تأتي شخصية الأب للدلالة على السلطة القمعية عندما ينتقد فونتي السيطرة الاستبدادية على دولة جمهورية ألمانيا الديمقراطية: (تحدثت دولة العمال والفلاحين مع كتّابها بطريقة أبوية، وضمتهم إلى قلبها، وكادت تسحقهم). في حين أن الانهيارات العصبية المتكررة التي يعاني منها فونتي تشير إلى أعراض مماثلة في فونتان، من الواضح أنها أيضاً نتيجة لسنوات من المراقبة. يتذكر فونتي لقاءً مع أوي جونسون عند تمثال نيوروبين الذي يستحضر بالمثل: «تقليد طويل من مراقبة الكتاب» (eine lange Tradition der Überwachung von Schriftstellern). وهكذا، عندما ينقلب فونتي على هوفتالر، فإنه يتحدث باسم جميع الكتاب في ألمانيا الشرقية: "كنت أنت، أنت في أشكال عديدة! في نجاح متزايد: أنت، أنت، أنت. كنا قريبين جداً من قلبك إلى درجة أن نبضاته حرمتنا النوم»

ينزل فونتي من التمثال، وهو رجل عجوز يرتعش، يتضاءل أمام تمثاله والضغط المستمر من ستاسي. يقوّض غراس الوهم القائل إنَّ الآثار يمكن أن تكون تمثيلاً حقيقياً للواقع عندما يتذكر هوفتالر وفونتي أنه ليس فونتان، لكن ابنه ثيو كان بمثابة نموذج للتمثال البرونزي للمؤلف بعد وفاته. يستحضر نموذج الأب والابن الرمزية الأوسع للأجيال المتضائلة ومرور الوقت. هنا، يعيد غراس النظر في السؤال الذي كثيراً ما يُستشهد به بعد عام 1989، «هل كان الأمر ممتعاً؟» – لاقتباس عنوان رواية كريستا وولف (Christa Wolf) القصيرة والتي هي شبه سيرة ذاتية، وحفزت الجدل الذي دار بعد عام 1990 حول النزاع الأدبي فيما يتعلق بقيمة ذكريات جمهورية ألمانيا الديمقراطية والمنتجات الثقافية. في حالة فونتان، الشيء الوحيد المتبقي هو التمثال. بمعنى أكبر، يبدو أن التركيز على نصوص فونتان في **حقل واسع جداً** يؤكد تقييم هولدرلين (Hölderlin): "لكن ما بقي هو صنع الشعراء" (was bleibet aber, stiften die Dichter). بينما تلجأ رواية غراس إلى فونتان للحصول على إجابات حول الهوية الألمانية، فإن الأدب ليس وسيلة خالية من المشكلات للبحث التاريخي. يوضّح تجسس هوفتالر المستمر القيود الأبدية المفروضة على المؤلفين، مما يشير إلى أن الأدب لا يوفّر درعاً من الضغوط السياسيّة –كما يظهر بوضوح نقاش كريستا وولف والاكتشافات المحيطة بسيرة غراس الذاتية.

إحياء الذكرى في الفضاء الافتراضي:

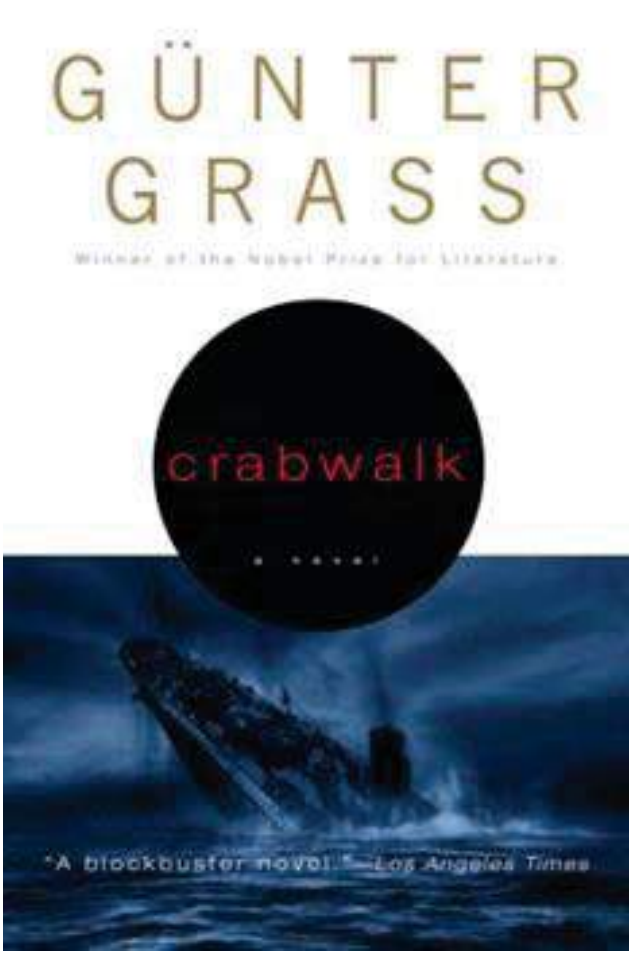
تدور أحداث رواية غراس **مشية السرطان** حول ذكريات سفينة فيلهلم غوستلوف (Wilhelm Gustloff)، وهي سفينة نازية كانت تقلُّ لاجئين وأغرقتها طوربيدات روسية في كانون الثاني 1945، مما أدى إلى مقتل حوالي 9000 شخص. نجد في إهداء الرواية في **الذاكرة** (*In me moriam*): ناضل الأبطال تولا وبول وكوني بوكريفكي – الجدة والابن والحفيد – للتصالح مع الماضي الذي عاشوه أو نشؤوا في ظله. في كتاب **مشية السرطان** استُقبِل على نحوٍ إيجابي لأنه بدا وكأنه يتغلّب على المحظور في مناقشة المعاناة الألمانية، وهي فكرة شاعها في عام 1997 دبليو

جي سيبالد في محاضراته «الحرب الجوية والأدب» (Luftkrieg und Literatur). ركّز النقد على رواية غراس متعـددة الطبقات، واستخدامـه للفضاء الإلكتروني كوسيلة، وعلى تصويره لمحنـة المطرودين الألمان. سمحت سمعة غراس الليبرالية اليسارية، والتطبيع الملحـوظ للماضي الألماني بعد التوحيد، للمؤلـف بالاعتراف بالضحايا الألمان مـن دون خـوف من الاتهام بالذنب نسبياً. هنـاك عامل آخر تم التغاضي عنه، وهو أن غراس يدعو في كتابه **مشية السرطان**، أكثر من أي وقت مضى، إلى إجراء تقييم صادق للماضي الاشتراكي القومي.

تعرض رواية **مشية السرطان** ثلاثة هياكل للذاكرة يمكن فهمها كآثار: مقبرة مهدمة للنازيين الذين اغتيلـوا في سفينة فيلهلم غوستلوف؛ سفينة «القوة في السعادة» فيلهلم غوستلوف، المخصّصة عام 1937؛ وموقع كوني اليميني: <www.blutzeuge.de>، الذي يحيي ذكرى النازية وتاريخ السفينة. تعد مقبرة غوستلـوف في شفيرين، تحت أربعـة أمتار من الغرانيت، بنيت في "إهرينهايـن" ودُمِّرت في الخمسينيات مـن القـرن الماضي، وهو النصب التـذكاري الأكثر تقليدية في رواية غراس. بعـد الحرب، استقرت تولا في شفيرين بسبب مواقع الذاكرة المتعددة لغوستلوف، الذي ظل اسمه ثابتاً في ذاكرتها منذ أن نجت من حادثة سفينة غوستلوفورث: "هكذا، على الضفة الجنوبية للبحيرة، لا يزال بستان الشرف المصنوع من الصخور قائماً دون أن يتضرّر، وفيه الغرانيت الخشن الذي أقيم تكريماً للشهيد في السابعة والثلاثين".

من وجهة نظر كوني، يمثّل القبر المدمر محواً للتاريخ الألماني. ترقى هذه القراءة للموقع إلى مستوى ادعاء اليمين بالضحية، وهو ما يتناسب على نحوٍ إشكالي مع تصوير الغياب والخسارة فيما يتعلق بصدمة الحـرب العالميـة الثانية. ومجرّد وجود أثر للنصب الغرانيتي المختفي، لـه آثار كارثية على الحاضر. هنا، يطلـق كوني النار علـى وولفغانغ ستريمبلـين (Wolfgang Strimplin)، مراهـق يلتقي به عبر غرفة الدردشة "بلوتسيوج"، بعد أن بصق وولفغانغ على بقايا مقبرة غوستلوف.

يتحوّل غوستلوف –الشخص، وموقع المقبرة، والسفينة النازية، وسفينة اللاجئين، والحطام، وموضوع موقـع الويب –عـن طريق "الأساطـير الجماعيـة" إلى "مركبة لأغراض متغيّرة". علـى سبيل المثال، السفينـة في نظر تولا "كانت حقـاً سفينة جميلـة" (war aijentlich ain scheenes Schiff)، وهو المكان الذي قضى فيه والداها، من الطبقة العاملة، إجازتهما الوحيدة. من ناحية أخرى، يرفض ابنها بول الاستماع إلى قصص والدته، بينما يشيد حفيدها كوني بتجسيد السفينة للسياسة النازية "اللاطبقية". ذكريـات تولا تأخذها إلى موقع ويب وغرفة الدردشـة اليمينيين التابعين لكوني. في النهاية، تعود ذكريات غوستلـوف إلى الظهـور في محاكمة كوني بتهمة القتل، حيث تجد قصـص المعاناة الألمانية جمهوراً راغباً، وتكون قادرة على طمس مصير الضحية تماماً. يصور غراس، كما هو الحال في الأعمال السابقة، الصراع بـين الذكريات الخاصة والعامـة، لا سيما عندما يتعلق الأمر بأحداث الحـرب العالمية الثانية. لم يقتصر الأمـر على استفادة النازيين من مقتل غوستلوف بجعله شهيداً، وهو ما تم إجراؤه في حفل تسمية السفينة غوستلـوف، لكـن بعض الارتبـاط العاطفي بسفينة "القـوة من السعـادة" (Kraft durch Freude)



لا يـزال مرئيـاً في لقـاءات الناجين بعد الحـرب. ولا ينقـل غراس في أي مـكان على نحـوٍ أكثر وضوحاً عـدم ثقة ما بعد الحداثة في النصب التـذكاري، وهو أمر "مشكـوك فيـه سياسيا لأنه يُنظـر إليه بوصفـه ممثـلاً لقوميات القـرن التاسع عشر وشموليات القرن العشرين".

تمثّل تـولا بوكريفكي جيـل مرتكبي الجرائـم (رغـم صغـر سنهـا أثنـاء الحرب)، وتقف في مركز تقاطع الذاكرة الخاص/ العـام. هدفهـا الرئيـس في الحياة هو الحفاظ على قصة غرق عائلة غوستلوف وهم علـى قيد الحياة؛ تحاول استخـدام بول (مـن جيل الطـلاب) أو حفيدها كوني (جيـل الإحفاد) للإعلان عـن المعانـاة التي شهدتهـا. إن تذكيرها المستمـر بالأطفال الموتـى في الماء البارد في كانـون الثـاني 1945 «الأطفال كلهم مقلوبـين» – (die Kinderchen alle koppunter) – مؤثـر بما فيه الكفاية. مـع ذلك، فإن الأمر لا يقتصـر على مجـرد تحويل ذكريات السـيرة الذاتية إلى ذاكـرة ثقافية مع تراجع جيل الآبـاء. وبدلاً من التعامـل مع ماضي ألمانيا المعقد والمثقـل، إلا أن تركيز تولا الضيق على هذه الذاكرة الواحدة يمحو العديد مـن الجوانـب المحتملة للحدث المأساوي، مثـل عصور ما قبل التاريخ النازيـة. تجاهلت حقيقة أن الجنود وأفراد الطاقم الآخرين الذين يرتدون الزّي الرسمي (السفينة Jungmädel) (الفتاة الصغيرة)، على سبيل المثال كانوا على متن السفينة غوستلوف، الأمر الذي ينتقص من مكانتها كسفينة لاجئين. أثرت وفاة الأطفال المجهولين في حطام غوستلوف على تولا إلى حد كبير لأن شقيقها الحبيب كونراد غرق عندما كان صبياً صغيراً. ذكريات صور العائلات المفقودة في حطام السفينة –الصور الوحيدة المتبقية لأخيها –تؤكد هذه الخسارة: (لم تتمكن تولا بوكريفكي من رؤية ألبوم الصور أو والديها مرة أخرى. أكتبه بهذا الترتيب لأنه يبدو مؤكداً بالنسبة لي أن فقدان ألبوم الصور كان مؤلماً على نحوٍ خاص للأم، لأنها فقدت معه جميع الصور التي شوهدت فيها مع شقيقها كونراد، الصبي ذو الشعر المجعد).

وكمـا هو الحـال مع النصـب التذكاري المدمـر لغوستلـوف، تحافظ آثـار صور الذين لقـوا حتفهم علـى تأثيرها علـى الحاضـر لأن غيابهم يسبب ذكريـات. ولأن أهوال غـرق السفينة أصبحـت لا تطاق، فقـد «تجمّـدت» ذكريات تـولا، مما دفعهـا إلى تكرار «الصـور والخطابـات الطقسية» تلقائيـاً للأطفال الموتـى العائمـين. هذا الأمـر يضفي مكانـة أسطورية علـى الحدث الذي يصـير مثل «العـذاب الأبدي». ولأن «في الذاكـرة المجمّـدة، الماضـي ليـس سـوى ماضٍ»، متهـربٍ من التحليـل والتفكير، يشـير هويسن إلى القـوة العاطفيـة لـلأدب عندما يستشهـد بمسلمة كافكا بـأن «الكتاب يجـب أن يكـون الفأس للبحر المتجمـد داخلنـا». لا تتعامل تولا مع الماضي، لكنهـا تظل منغمسة في نسختها من الغـرق، وهي أن الروس قتلـوا لاجئين ألمـان أبرياء. يكمن خطر «إثارة مثل هـذه القضايا العاطفية» في أن تـولا قادرة على تجاهل الذنـب الألماني، بينما تستغـل ذكريات معاناة الأطفـال ووفاتهم. إن إشارات تـولا الميلودرامية والمتكررة، التـي تم التـدرب عليها جيـداً، إلى الماضي تدور حول التأثـير، وليس التعبير، عـن ردود أفعالها العاطفية الفرديـة. تظهـر كتابتها الحجرية «أنـا لست وجـه الوطـن» (Binnichtzuhausegesicht)، عادتها في الانسحـاب مـن العـالم من حولهـا. في النهاية، تـؤدي قصص تولا المستمـرة إلى كارثـة عندما يطلق كـوني النار علـى وولفغانغ ستريمبلـين. إذا لم تكن مسؤولة في روايـات **دانزيغ**، **الحسناء تـولا بلا رحمة** (*Belle Tulla sans merci*)، بسبب صدمة وفاة شقيقها، فلا يمكن دعم هذا التفسير في سياق رواية **مشيـة السرطـان**، حيث يتضـح أن الجدة متورطة من خـلال توفير الوسيط – الكمبيوتـر – و«الرسالة»، بالإضافة إلى سلاح الجريمة.

إن تصـرف كوني يزيـل أيّ شكوك حـول لامبالاة جيل الأحفـاد فيما يتعلق بتمثيـلات الماضي. وفي الواقـع، هو الأكـثر ذنباً بين جميع أفـراد الأسرة الثلاثة. وعلـى الرغم من أن جريمـة القتل التي وقعت في نهايـة روايـة **مشية السرطان** قد أُلقي اللوم فيها على قمع المعانـاة الألمانية، فقد يجادل المرء بدلاً من ذلـك بأن الهوس الأحادي الجانب بالماضي هو موضوع النقاش. في عائلة بوكريفكي، لا يُقمع الماضي، بل هـو موجـود في كل مكان؛ ففي نهاية المطاف، ترتبط ولادة بول بمأساة، ويستحضر اسم كوني خسارة تولا المؤلمـة لأخيها. إلى حد ما، ينطبق مصطلح ماريان هيرش (Marianne Hirsch) "ما بعد الذاكرة" علـى علاقة بول وكوني المضطربة مع الماضي. مع ذلك، فـإن أي مقارنة بينهم وبين ضحايا الهولوكوست تمثـل مشكلة كبيرة لأن كوني يعطـي طابعاً نسبيّاً ضمنياً لصدمة المحرقة عندمـا يقدم الألمان على أنهم الضحايـا الرئيسيون للحـرب. عندما يذكر اليهود، فهذا إدامة للصـور النمطية المعادية للسامية عنهم. ولأن أفـراد العائلـة يتواصل مـع أحد، باستثناء تولا وكـوني، ينجو هنا التاريخ مـن مناقشة متوازنة ربما ساعـدت في ردع الجريمـة. تنشأ الميـول السياسية للمراهق مـن خلطه بين مقتل الموظـف النازي ومقتل الألمـان علـى متن السفينة غوستلوف، وبالتـالي تحويل براءة الأخير إلى الأول. يشـير غراس إلى أن هذه المقارنـة السهلة نشأت مع الجدة، التي صورت النازي غوستلـوف في إحدى المناسبات بأنه ضحية بريئة،

على الرغم من أنها صححت لاحقاً عندما وضعت الورود في الموقع التذكاري لغوستلوف، وأوضحت: "لكنني لم آت إلى غوستلوف وسط الزهور. حسناً، لقد كانت السفينة وجميع الأطفال الصغار الذين ركبوها في ذلك الوقت في البحر المتجمد".

تُظهر تولا اهتماماً أكبر بالأطفال الموتى العائمين الذين تسبّبوا بشيب شعرها أكثر من اهتمامها بابنها. هدفها الوحيد لأجل بولس هو: «يود ابني أن يشهد في يوم من الأيام» وربما لأنه مستاء من لامبالاتها تجاه أي شيء سوى تاريخ غوستلوف، فإن بول غير راغب في الاعتراف بصدمة والدته، ويتجنّب أي مشاركة عاطفية في إعادة سرد قصة غوستلوف الغارقة. فضلاً عن ذلك، فهو مرتبك بشأن طريقة التعامل مع مثل هذا التاريخ الحساس: (من كان من المفترض أن أبلغ عنه؟ طفل غوستلوف؟ أو شخص محترف غير متورط؟) بصفته صحفياً وراوياً في الرواية، يختار بول عرضاً وثائقياً منفصلاً لتاريخ السفينة. يتجنب تأجيج المشاعر اليمينية مباشرةً، لكن نهجه يستلزم «سحب التعاطف من تاريخه». والفشل في الاعتراف بالعواطف الفردية، الذي يظهر في كل من تولا وبول، يحول دون أي تعامل ذاتي مع التاريخ. في حين أن تولا تتظاهر بأنها ناجية من لقاء دام 50 عاماً من غرق غوستلوف، الذي يعيث فساداً في خيال كوني القابل للتأثر، فإن قرار بول بالتزام الصمت له آثار خطيرة بالقدر نفسه. يؤدي هذا إلى نقل عبء إحياء الذكرى على عاتق ابنه، كما تشرح تولا: «حسناً، ربما سيتمكن كونرادي الخاص من فعل شيء ما حيال ذلك يوماً ما بسهولة»

يبدو أن مقاومة بوكريفكي لذكريات والدته تعزّز جهودها للإعلان عن غرق سفينة غوستلوف وتعزيز هوس ابنه بهذا الحدث، مما يدلّ على عدم وجود توازن بين الإفراط في إحياء الذكرى أو التقليل منها.

على موقعه على الإنترنت، يتيح كوني لماضٍ يبدو أنه لا يمكن استرجاعه أن يأتي إلى الحياة الافتراضية من خلال صور فيلهلم غوستلوف والسفينة والناجين منها. مثل المقابر التذكارية والأرشيف الوهمي، يسعى موقع غوستلوف إلى أي شيء سوى «إخلاص» ريكور للذاكرة. تسمح شبكة الإنترنت العالمية للمراهق بإحياء التاريخ الاشتراكي القومي والتلاعب به وتشويهه. وتضيف الطبيعة السريعة الزوال للإنترنت إلى الإحساس بالغياب، مما يجسّد الخسائر في الأرواح في الحرب العالمية الثانية وتداعياتها. يمثّل هذا الفضاء الافتراضي أيضاً عالماً سفلياً تخاض فيه المعارك بسهولة بحيث يصير الواقع الوحشي للعنف غير واقعي. في هذا المكان «التواصل الاجتماعي»، يستطيع كوني أن يغني صوته المنفرد في عالم الإنترنت اللامحدود، (مسرح عالمي مزدحم فعلاً)، حيث يضفي على غوستلوف مكانة أسطورية: «اكتسب موقع [www.blutzeuge.de] آلافاً ومستخدمين كثيرين باكتشاف سفينة لم تغرق فحسب، بل أصبحت أسطورة لأنها قُمِعت.»

وكما أشار راينهارت كوسيليك (Reinhart Koselleck)، تؤكد النصب التذكارية للحرب على الوفيات لأسباب سياسية، مما يسمح للناجين "باستخلاص هوية جماعية معينة". وعلى نحو مماثل، فإن

روايـات الجدة، ولمّ شمل الناجين، وغرفة الدردشة على الموقع، وجريمة القتل الأخيرة تقدم أمثلة على البعد الأدائي للآثار والنصب التذكارية. لا تقدّم كلٌّ من هذه الأنشطة التذكارية في **مشية السرطان** من أجل عملية حـداد المنجِز، لكن من أجل التأثير الذي تحدثه على المتفرجين. وبينما يكتشف غراس المخاطر في الذكريات التـي تنتقـل إلى العالم الجماعـي، فإنه لا يلجأ، مـع ذلك، إلى «تجـاور تبسيطي بين اللغـة التذكارية العامة الزائفـة والضمير الخاص الأصيـل»، وهو انتقاد تم التعبير عنه فيما يتعلق بروايـة فالزر (walzer) **نافورة القفـز** (*Ein springender Brunnen*). بعد كل شيء، رواية **مشية السرطان** تتمحور حول مقاومة بول بوكريفكـي لقصـص والدته. وبالتالي جـذور رواية **حادثة لم يسمـع بهـا** (*unerhörte Begebenheit*) تعـود إلى الافتقـار إلى التواصل في المجال الخاص. وفي الوقـت نفسه، تشير حقيقة سعي بولس للحصول على إجابـات في محادثاته مع أفراد العائلة والأصدقاء إلى إمكانية وجود أصالة في التواصل بين الأشخاص، مهما كانت معيبة.

يُظهر غراس في نهاية المطاف المأساة في **مشية السرطان** في التحوُّل من الصدمة العائلية التي لم تُحَل إلى الانبهار بالإمكانات التعبيرية للمواقع التذكارية الجماعية. وكما هو الحال في **تنبؤات الهلاك وحقـل واسـع جداً**، لا يُمارس التذكر من أجل الذاكرة أو الحقيقة، لكن مـن منطلق المصلحة الذاتية. كـوني وأتباعـه علـى الإنترنت مفتونون بغـرق غوستلوف لأن هذا يضـع عائلته وألمانيـا في دور الأبطال المظلومـين. يتيح إحياء ذكرى الموقع الإلكتروني للمشاهديـن أن يفترضوا بسهولة الوضع الألماني العام للضحيـة. يشير ستيـوارت تابيرنر (Stuart Taberner) إلى أن روايـة غراس تستحضر "التنافس الدائـم بين اليسار واليمين على السيادة التفسيرية خلال فترة هتلر". وبمصطلحات تابيرنر، يتنافس كل مـن كـوني وولفغانغ ستريم على تفسير ماضي ألمانيا. ومع ذلك، علـى عكس المناقشات المكثّفة التي سبقـت النصب التذكاري للهولوكوست في برلين، على سبيل المثـال، فإن النصب التذكاري لكوني على الإنترنـت هو نتاج "مسـؤول موقع" واحد -كوني المعروف باسم فيلهلـم -يفشل في التعامل بصدق مع أي آراء تتعارض مـع وجهات نظره الأحادية الجانب. وولفغانغ، الخصم في غرفة الدردشة الذي يطلق علـى نفسه اسم ديفيد، مثـل اسم قاتل غوستلوف والذي أطلق عليه كوني النـار لاحقاً، ليس شريكاً في الحـوار بقدر مـا هو شريك في السجال. الإنترنت ليس وسيلة اتصـال، بل وسيلة تخدم كوني في تأطير شريحة ضيقة من الماضي، هو أمر أكثر خطورة، لأن الموقع الإلكتروني قادر على تعزيز رسالته بالصور والوصول إلى الملايين بدعايته.

إذا كان مـن الممكـن عدّ العلاقات بـين الأب والابن رمزاً للموقف تجاه التاريـخ، فإن أعمال غراس بعد الجدار تظهر تقدماً مثيراً للاهتمام. الحلم في رواية **تنبؤات الهلاك** هو مقابر تذكارية من منطلق الـولاء لجيل الآباء، في حـين تؤكد رواية **حقل واسع جداً** على الضغوط التـي يمارسها النظام الأبوي في جمهورية ألمانيا الديمقراطية البائدة. مع ذلك، فإن حياة بول وكوني في **مشية السرطان** يطاردها غياب

الأب، وبالتـالي غيـاب التراث. بينما يحول كوني ماضي عائلتـه إلى قصة جماعية عن الضحية الألمانية وتصبـح للعامة، تغـادر الذاكرة المجـال الشخصي وتصبح مشوهـة على نحوٍ خطير. أحـد التفسيرات المقدمة لهذا الهوس هو عاطفته الأبوية تجاه غوستلوف، حيث ظل زواجه بدون أطفال. وفي الوقت نفسه، الحاجـة إلى شخصيـة الأب تنقـل إحساساً بالافتقـار إلى التاريخ، كما يعلن كوني علـى الإنترنت: «من ينسى تاريخ قومه، لا يستحقه»

ويظهـر الانبهـار نفسه بالماضي لـدى فولفجانغ، الذي فشل والده في تلبيـة حاجة ابنه بالانخراط في التاريخ الألماني. إن أسلوب ستريمبلين الأكاديمي المفرط في التصحيح، حتى لو كان قصيراً بعد وفاة ابنه، ينقل انفصالاً عاطفياً: (تقييمه البعيد جدًا للأحداث التاريخية هو الذي أدى إلى القطيعة، بل والأكثر من ذلك، إلى العجز عن الكلام بينه وبين ابنه).

يشـير غراس إلى أن كوني وولفغانغ يسعيـان إلى إقامة علاقة عاطفية مع التاريخ، تجنبها والداهما. يأتي فعل كوني ليمثل أن عمل الذاكرة الألمانية سار على نحوٍ خاطئ وبطريقة الفظيع. وفي التحليل النهائي، فـإن مقتـل وولفغانغ هو جريمة تمثيلية ورمزية بطبيعتها. ولأن الصبيّين يفتقران إلى الوصول المتوازن إلى التاريـخ، وبالتالي يجدان صعوبة في تحديد هويتهمـا في الحاضر، فقد أصبحا متحدثين باسم مجموعات تاريخيـة، مرتبة مثل بيـادق حول نصب تذكارية لماضٍ لم يعرفوه قط. بالتـالي فإن غراس يدحض تراجع الشعـور بالذنـب الجماعي منذ عـام 1945. والحقيقة أن إشادة كوني المضللـة بالتاريخ النازي تشير إلى الحاجة الملحّة إلى معالجة تأثير التاريخ الألماني في الحاضر.

الخاتمة:

الأمـر المفهـوم هـو أن الكتـاب يميلـون إلى تفضيـل اللغـة علـى الهندسـة المعماريـة. تشـير المناقشـات التـي دارت حـول النصـب التـذكاري للهولوكوسـت في برلـين، مـن ناحيـة، وأعمـال مثـل **تقشـير البصـل** لغراس، و**نافـورة القفـز** لفالـزر، مـن ناحيـة أخـرى، إلى أن كلاً مـن التمثيـلات اللفظيـة والبصريـة لديهـا القـدرة على إثـارة الذاكـرة وإثـارة النقاش. ففـي نهاية المطـاف، قد يكون تصويـر غراس للآثـار أمـراً بالـغ الأهمية، لكنـه ينقـل انشغالاً كبـيراً بالبعد المـادي لثقافـة الذاكرة. في خطابه «أتذكر» (Ich erinnere mich)، يقول غراس: "بتذكرنا، سننجو".

وفي الوقـت نفسـه، تقوض نصوصه المحاولة الغريزيـة لاستدعاء الذاكرة والآثـار من أجل تحدي الفنـاء. في الواقع، كما يوضح كتاب **مشية السرطان**، فإن إحياء الذكرى بشكله المهووس يمكن أن يؤدي إلى المـوت. وتشهـد روايات غراس في مرحلة ما بعد الوحدة علـى المخاطر الكامنة في التذكر الجماعي، وخاصـة عندما يكون تاريخ الأمة مثقلاً بالأعباء. وبالمثل، يقرأ أحد النقاد ما كشفه غراس عن عضويته في قـوات الأمـن الخاصة بوصفه دعوة لمقاربـة مُناهضة للآثار في الماضي: «فجـأةً، هدم غراس تمثاله وتـرك أطلاله ملقاة كتحذير على جانب الطريق». أثناء إظهار مخاطر النصب التذكارية، تُظهر أعمال

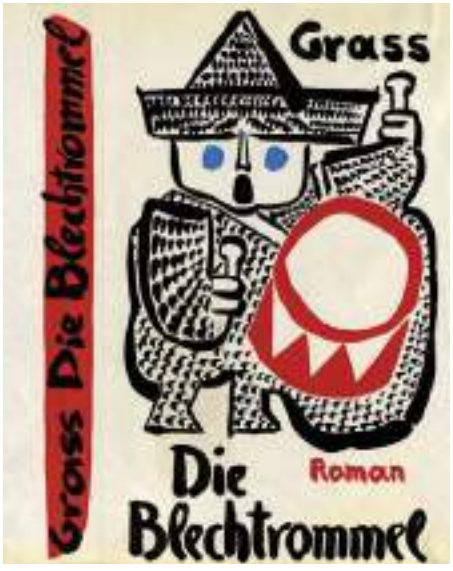
غراس أن الذاكرة لديها إمكانات أكبر في عالم العلاقات الشخصية، كما هو الحال في قصة الحب الألمانية البولندية، أو في حوار فونتي المتداخل مع التاريخ الأدبي. على النقيض من ذلك، فإن عدم جدوى السعي إلى البقاء أو الخلود يتجلى بوضوح في أعمال جنازة رواية **تنبؤات الهلاك**، والحضور القمعي للتمثال البرونزي في **حقل واسع جداً**، وفي إحياء ذكرى موقع كوني على الإنترنت في **مشية السرطان**. الذاكرة، في عالم غراس الأدبي، هي قوة شخصية تصبح تهديداً عندما ترمى في شواهد القبور أو البرونز أو الرصاص.

المصدر:

Source: German Studies Review, Feb., 2008, Vol. 31, No. 1 (Feb., 2008), pp. 1-21 Published by: The Johns Hopkins University Press on behalf of the German Studies Association.

Gerhard Richter, Abstract-painting-1976

Gerhard Richter, Sindbad - 2008



مقابلة مجلة «دير شبيغل» (*SPIEGEL*) مع الكاتب غونتر غراس

"جائزة نوبل لا تعيقني في الكتابة" (1)

حوار: فوكر هايج وكاتيا ثِم

ترجمة: مأمون الهدايات •

يتحدث الكاتب الألماني غونتر غراس (Günter Grass)، الحائز جائزة نوبل في مقابلة له مع مجلة **دير شبيغل** (*SPIEGEL*)، عن سبب عدم خشيته الموت وعن الفرص الضائعة نتيجة إعادة توحيد ألمانيا وعن سبب اعتقاده أن الأخوين غريم (Brothers Grimm) كانا يحظيان "بلذّة شفوية من الحروف الصائتة".

دير شبيغل: إن عنوان كتابك الجديد، يا سيد غراس هو "كلمات الأخوين غريم: إعلان حُب" (*Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung*)، فكيف بدأ حبّك للأخوين غريم وهما اللغويان الألمانيان اللذان اشتهرا بجمعهما الحكايات الخرافية في القرن التاسع عشر؟

غونتر غراس: ترجع بداية علاقتي بكل من فلهلم (Wilhelm) ويعقوب (Jacob) غريم إلى طفولتي فقد ترعرعت على الحكايات الخرافية للأخوين غريم. حتى إنني قد حضرت عرضاً مسرحياً

• محاضر جامعي سوري.

1) العنوان الأصلي للمقال: « SPIEGEL Interview with Günter Grass'The Nobel Prize Doesn't Inhibit Me in My Writing' »

لحكاية "توم الإبهام" (Tom Thumb) في موسم الميلاد في مسرح الدولة في مدينة دانزيغ (Danzig) (ملاحظة المحرر: تدعى المدينة اليوم باسم غدانسك (Gdansk)، إذ أخذتني والدتي لحضورها. ثم كان للأخوين أثرهما في كتاباتي الإبداعية في مرحلة لاحقة من حياتي.

دير شبيغل: وكيف كان ذلك؟

غراس: تعيش شخصية توم الإبهام في شخصية أوسكار ماتزيراث (Oskar Matzerath) في رواية **طبل الصفيح** (*The Tin Drum*). بل إن فلهلم ويعقوب يلعبان دوراً في العديد من مخطوطاتي، فهما حاضران في رواية **الفأر** (*The Rat*) على سبيل المثال في شخصيتي الوزير ومعاونه اللذين يصارعان للحيلولة دون موت الغابات (بسبب المطر الحمضي).

دير شبيغل: ما الذي يجذبك في الأخوين؟

غراس: أكثر ما يعجبني فيهما هو طبيعتهما غير المهادنة. ففي عام 1837، احتجّا في مدينة غوتنغن (Göttingen) على إلغاء الدستور (الخاص بمملكة هانوفر)، أي أنهما احتجّا على سلطة الولاية. ومثل بقية الأساتذة الجامعيين الثائرين في المجموعة التي عرفت باسم مجموعة غوتنغن السبعة (Göttingen Seven)،[2] خسرا منصبيهما. وكانت المهمة التي تصديا لها بعد ما حصل لهما أشبه بضرب من المستحيل، ألا وهي إعداد معجم للّغة الألمانية يحتوي على أمثلة تتألف من اقتباساتٍ وجملٍ. وبالفعل فلم يصلا أبعد من الحرف السادس من الأبجدية، وأكملت المعجم مجموعة غيرهما.

دير شبيغل: بعد أكثر من 120 عاماً.[3]

غراس: تذهلني هذه الفترة الطويلة هي الأخرى. وفي الأعوام الخمسة عشر الأخيرة قبل صدوره، عمل عليه متخصصون في الدراسات الألمانية من الألمانيتين. لقد جلسوا في خضم الحرب الباردة بهدوء في مكاتبهم، في كلّ من برلين الشرقية وغوتنغن، وجمعوا الحواشي لإعداد معجم يشمل عموم ألمانيا. كان عملهم هذا انعكاساً للتاريخ الألماني ذاته الذي أتناوله في **كلمات الأخوين غريم**.

دير شبيغل: تماماً مثلما يلعب تاريخك الشخصي مع هذا البلد دوراً في كتابك.

غراس: لقد ركّزت على سنوات شبابي الأولى في كتاب **تقشير البصل** (*Peeling the Onion*)، ثم كتبت عن التشابكات والروابط الأسرية في عائلتي في كتاب **الصندوق** (*The Box*)، أما هذا الكتاب فيتناول الجانب الاقتصادي والاجتماعي. تفسح حياة الأخوين غريم اللذين عاشا، مثلي، في فترة تتسم بالتغيّر الثوري المجال لتناول هذا الموضوع.

---

2 مجموعة غوتنغن السبعة هو الاسم الذي أطلق على مجموعة الأساتذة الجامعيين من جامعة غوتنغن الذين رفضوا قسم الولاء لملك هانوفر الجديد إرنست أوغسطس والذي خلف الملك ويليم الرابع الذي توفي عام 1837، وكان ذلك احتجاجاً منهم على إلغاء دستور هانوفر للعام 1833 والذي منح ملكية الإقطاعيات الهانوفرية للدولة بدلاً من الملك. تعرض أفراد المجموعة للفصل من مناصبهم في جامعة غوتنغن وتم نفي ثلاثة منهم خارج المملكة، بمن فيهم يعقوب غريم. حظيت المجموعة بشعبية كبيرة في ألمانيا وأوروبا، ولا تزال تعدُّ رمزاً لليبرالية حيث أقيم لهم نصب تذكاري من البرونز في هانوفر.

3 بدأ الأخوان غريم العمل على المعجم عام 1838 واستمر العمل على إصدار أجزاء القاموس إلى أن صدرت أولى النسخ المكتملة منه عام 1961.

دير شبيغل: وصفت الأخوين بأنهما «شرطة الكلمات» التي تُعنى بكلّ حرف. كما كتبت أيضاً: «من ناحية، تشكل الكلمات المعنى، ومن ناحية أخرى، فإنها ملائمة لخلق الهراء، إذ يمكن للكلمات أن تكون نافعة أو مؤذية». كيف شكّلت الأوجه العديدة للكلمات حياتك أنت؟

غراس: وجدت أن الكلمات المحمّلة بالشحنات العاطفية وتخلق نشوة مغرية تكون مناسبة للترويج للهراء، وتعدُّ جملة أدولف هتلر (Adolf Hitler): "هل تريدون حرباً شاملة؟" مثالاً على ذلك. لكن الأمر عينه ينطبق على جملة: "ندافع عن حريتنا في هندوكوش (Hindu Kush) أيضاً". (ملاحظة المحرر: هذه جملة شهيرة قالها وزير الدفاع الألماني الأسبق ليسوّغ مشاركة ألمانيا في الحرب على أفغانستان). تحمل هذه الجمل معانيَ قوية، وهي قادرة على ممارسة هذه المعاني لأنه لا يُشَكَّك بها بالقدر الكافي. لقد سمعت كفايتي من الكلمات المؤذية. وأعتقد أنه من المشين أن يشار إلى مواطنين مثلي ممن يفضحون الانتهاكات في بلدهم بعبارة «فاعلي خير»، بهذا الأسلوب تصير العبارات التي يمكن أن تُستخدَم في الجدل جزءاً من الاستخدام الدارج.

دير شبيغل: ما الكلمات النافعة التي تذكرها؟

غراس: ترتبط الكلمات الرائعة حقاً بطفولتي. توقظ كلمة (Adebar)، مرادفة لكلمة «لقلق»، فيّ عالماً كاملاً من الذكريات. كلمة أخرى هي (Labsal) (مشروب مرطب) التي تكاد تكون منسية تماماً، فأنا أحب الصوت المكرر للحرف "a" الطويل. وكان الأخوان غريم يجدان أنه ساحر أيضاً، ومن الناحية العملية فقد كانا يحظيان باللذة الشفوية من الأحرف الصائتة بحالاتها جميعها. يمدّك لفظ كلمة (Labsal) بقدرٍ كبيرٍ من الراحة، فهي تجعلك تفكر بالعودة سالماً إلى منزلك بعد خوضك تجربةً فظيعةً ما.

دير شبيغل: يبدو كأن اللغة تعني لك شعوراً بالأمان والانتماء؟

غراس: هذا قولٌ مصيب بكل تأكيد. لقد كتبت روايتي **طبل الصفيح** في باريس، حيث بدأت العمل أيضاً على رواية **سنوات الكلب** (*Dog Years*). ولكن بعد أربعة أعوام لاحظت مدى شعوري بالضياع إذ كنت محاطاً بلغة أجنبية علي. ولذا كان عليّ العودة، وأعني بذلك العودة إلى مكان ناطق باللغة الألمانية. لقد كانت تجربتي مشابهة لما مرَّ به كتّاب كثر هاجروا إلى الولايات المتحدة الأمريكية خلال الحقبة النازية. كان الأمر يكاد لا يطاق بالنسبة لبعضهم، وذلك رغم سيطرة دكتاتور وحشي على السلطة في الوطن. لقد افتقدوا اللغة التي تمكّنهم من التعبير عن أنفسهم وامتلاك القدرة على فهم الآخرين.

دير شبيغل: يمكن للمرء أن يعتريه الشعور ذاته في وطنه، وإن لم يكن هناك مجال للمقارنة بينهما من حيث الشدة. إن لثقافة الشباب أسلوبها اللغوي المميّز، فهل تفهم على الدوام ما يقوله أحفادك؟

غراس: طبعاً. بالنسبة إلي، إنَّه لَمكسب رائع أن أتمكن بمساعدة أحفادي على البقاء مواكباً المصطلحات الدارجة اليوم. في المقابل، إن تعابير مثل كلمة (knorke) البرلينية القديمة التي تعني "مذهلاً" لم تعد قيد الاستخدام.

دير شبيغل: هل تأسف على هذه الخسارة؟

غراس: لحسن الحظ إن كلمات مثل (Knorke) محفوظة في الأدب. وعلى العموم، أنا أتفق مع يعقوب غريم وأشعر أنه ينبغي علينا أن نسمح للغة أن تتعرض للتغيير والنمو بلا قيد. وعلى الرغم من أن هذا المبدأ يسمح أيضاً بظهور كلمات جديدة يحتمل لها أن تكون مُهدِّدَة، إلّا أن اللغة تحتاج لأن تحظى بالفرصة لتجديد نفسها باستمرار. يمكننا أن نلاحظ في فرنسا، حيث تلعب الأكاديمية الفرنسية (Académie Française)[4] دور الرقيب على اللغة، أن اللغة قد تصبح رسمية ومتصلبة عند الإفراط في حمايتها.

"أود أن أضع حداً للتوجه نحو القراءة على أجهزة الكومبيوتر"

دير شبيغل: في كلمات "الأخوين غريم" حتى إنك تكتب أنه ليس لديك مانع أن تدخل تعديلات على اسمك.

غراس: أسمح لنفسي بكتابة اسمي "Grass" إما بحرف "s" واحدة أو بحرفين "ß" (ملاحظة المحرر: هذا حرف في اللغة الألمانية يعادل الصيغة المزدوجة من الحرف "s"). قبل إصلاح الهجاء الألماني،[5] كانت كلمة (Hass) (يكره) هي الأخرى تكتب بحرف "ß". أما عن نفسي، فأفضل استخدام الحرف "ß" عند الإمضاء باسمي. أنا أحب هذه الألاعيب فهي تثير فيّ الحماس ذاته الذي يعتريني تجاه أنواع الخطوط المختلفة أو جودة أوراق الكتب. ولحسن الحظ فقد وجدت في غيرهارد شتايدل (Gerhard Steidl) ناشراً هو نفسه متعصب لصناعة الكتب ويتعامل مع ورقه وآلات طباعته بشغف كبير.

دير شبيغل: أنت واحد من الكتّاب القلائل الذين يتوّلون تصميم كتبهم هم أنفسهم. لقد صمّمتَ أغلفة كتبك جميعها أنت نفسك، لماذا هذا الأمر مهم جداً لك؟

غراس: إنها اللمسة الأخيرة، وهي جزء من العمل لا يقلُّ قيمةً عن الجملة الأولى المكتوبة فيه. وهي تتطلب العناية ذاتها التي تحتاجها الكتابة.

دير شبيغل: ما هي سمات الغلاف الجيد؟

غراس: ينبغي أن يلخص ويبسط محتوى الكتاب مثل شعارٌ. وقد تحقّق ذلك في غلاف **سنوات الكلب** برأس الكلب الذي يبدو مثل أصبع دمية من خيال ظل. أما في رواية **تخدير موضعي** *Local Anaesthetic*) فقد اخترت ولّاعة مع إصبع فوقها. في هذه المرة اخترت الأحرف. ما كان للعمل على صورة مزدوجة للأخوين غريم أن يصنع أي معنى لأنه كان سينقل مجرد جزء من الرسالة. أمسكت النسخة المكتملة من الكتاب بيدي للمرة الأولى منذ أيام عدة، إنها لتجربةٌ رائعةٌ كل مرة.

---

4 تأسست الأكاديمية الفرنسية عام 1635 في عهد الملك لويس الثالث عشر بهدف ضبط قواعد اللغة الفرنسية والإشراف على تطويرها. شغلت العديد من الشخصيات المرموقة في الأدب منصب الأمين العام للأكاديمية منذ تأسيسها، وكان آخرهم أمين معلوف الكاتب الفرنسي اللبناني الذي انتخب لشغل المنصب مدى الحياة شهر في أيلول من العام 2023.

5 يقصد بها خطوة الإصلاح الإملائي الألماني عام 1996 (*Reform der deutschen Rechtschreibung von 1996*) والتي تمت بناء على اتفاقية وقعتها أربع من الدول الناطقة باللغة الألمانية بهدف تبسيط الهجاء في اللغة الألمانية بغرض جعلها لغة أسهل للتعلم، وقد شملت الحركة الإصلاحية كلّاً من الإملاء وعلامات الترقيم دون المساس بالقواعد الجوهرية للغة بحد ذاتها.

دير شبيغل: إذاً يجب أن تشعر بالفزع من التطورات في سوق الكتاب، فمبيعات الكتب الإلكترونية تنمو بسرعة في الولايات المتحدة.

غراس: لا أعتقد أن هذا الأمر ينذر بنهاية الكتاب الورقي، بل ستصير له قيمة من نوع آخر. لن يعود الإنتاج بالضخامة ذاتها إلّا أن الكتب ستتخذ من جديد مظهر غرض يستحق أن نحتفظ به ونمرّره إلى أبنائنا.

دير شبيغل: هل يمكنك أن تتخيل "كلمات الأخوين غريم" على جهاز آيباد؟

غراس: يصعب عليّ ذلك، لكنني قد توصلت مع ناشري إلى اتفاق بألّا يُتاح أيّ من كتبي للنشر الإلكتروني حتى يغدو قانون حماية المؤلفين نافذاً، ولا يسعني إلّا أن أنصح كلّ مؤلف أن يتحلى بالقدر ذاته من الثقة بالنفس عند النظر إلى هذه العلاقة.

دير شبيغل: هل هذه دعوة لاحتجاج ما؟

غراس: أود أن أضع حداً للتوجه نحو القراءة على أجهزة الكومبيوتر، لكن يبدو أن أحداً لن يكون قادراً على فعل هذا. ورغم ذلك، فإن أوجه القصور في العملية الإلكترونية تبدو جليّة عند كتابة المخطوط. معظم الكتّاب الشباب يكتبون على حواسيبهم مباشرةً، ثم يقومون بتحرير ملفاتهم والعمل عليها. أما في حالتي، فهناك خطوات تمهيدية كثيرة: ثمة نسخة بخط يدي، ثم النسخة التي أنضدها أنا نفسي على آلتي الكاتبة من نوع أوليفيتي (Olivetti)، وأخيراً نسخ عدّة من النسخ التي أدخلتها سكرتيرتي إلى الحاسوب وطبعَتها منه، والتي صوبتها بخطٍّ يدي. تضيع هذه الخطوات عندما تكتب على الحاسوب مباشرة.

دير شبيغل: ألا تشعر بأنك من الطراز القديم باستخدام آلتك الكاتبة أوليفيتي؟

غراس: لا. على الحاسوب، يبدو النص دائماً مكتملاً نوعاً ما، حتى وإن كان بعيداً كل البعد من نهايته، إنه لأمر مغرٍ. عادة ما أكتب النسخة الأولى، المكتوبة بخط اليد، دفعة واحدة، وعندما يكون فيها ما لا يعجبني أترك له فراغاً، وأملأ هذه الفجوات في النسخة المنضدة على الأوليفيتي. ونتيجة لهذا التأنّي يكتسب النص نوعاً من الإسهاب. أما في النسخ اللاحقة، فأحاول الدمج بين أصالة النسخة الأولى ودقة الثانية. وبهذا النهج المتأني ينخفض خطر تسلل التسرّع والعشوائية إلى العمل.

دير شبيغل: رغم كل ذلك، هل تغيّرت لغتك عبر العقود؟

غراس: في البداية حاولت بذل قصارى جهدي. كان الوقت الذي كتبت فيه **طبل الصفيح والقط والفأر وسنوات الكلب** وقتاً شعر فيه الكتّاب الأكبر سناً بعدم السماح باستخدام اللغة الألمانية بإفراط مجدداً.

دير شبيغل: هل تقصد ممثلي ما يسمى الأدب الواضح (Kahlschlag literatur)[6] في فترة ما بعد الحرب الذين عُرفوا بلغتهم البسيطة والمباشرة؟

غراس: أجل، وقد كان لدى هؤلاء الكتّاب أسبابٌ محقّةٌ لتوخي الحذر، فقد دُمِّرت اللغة الألمانية في العهد النازي. لكن نحن الكتّاب الشباب بمن فيهم مارتن فالزر (Martin Walser) وهانس ماغنوس

6 أدب الكتابات الواضحة هو اسم آخر يستخدم لما يعرف باسم أدب الأنقاض، وهي حركة أدبية ظهرت عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية واستمرت لفترة وجيزة. ركّزت الكتابات في هذه الفترة على الجنود والأسرى الألمان الذين عادوا للوطن بعد الهزيمة فوجدوه أنقاضاً لا تختلف عن أنقاض نفسياتهم، وقد اتسم الأسلوب الأدبي لهذه الحركة بالبساطة من حيث اللغة وطريقة الطرح.

إنتزنسبيرغـر (Hans Magnus Enzensberger) لم يرغبـوا بـأن يشعروا بالتقييـد ورفضوا إدانة اللغـة ككل. وبالنتيجة، انطلقت كتاباتي حينها مـن شعوري بالرغبة في عرض كل ما يمكن للغة أن تقدمه. أمـا الآن، بعـد أن تقدمت بالعمر، فإن للتجربة دوراً تلعبه في كتاباتي، كما أن الكتابة أصبحت عملية تتسم بقدر أكبر من الوعي.

دير شبيغل: ماذا تقصد؟

غراس: إلى حدٍّ كبير، تجربتي السياسية في الحياة، التي أرسم وصفاً لها في **كلمات الأخوين غريم**. فعلـى سبيـل المثال، سافرت عام 1961 كجزء من الوفد المرافق لويلـي براندت (Willy Brandt) لأول مرة (ملاحظة المحرر: كان ويلي براندت وقتها عمدة برلين الغربية، وترشح لمنصب المستشار الألماني عام 1961، ثم صار مستشاراً عام 1969). كان بناء جدار برلين أحد تلك التجارب، وينطبق الأمر ذاته على إعادة توحيد الألمانيتين عام 1989/1990 وزياراتي الكثيرة إلى ألمانيا الشرقية التي سبقت ذلك.

"لم أتطوع في قوات الأمن الخاص Waffen-SS"[7]

دير شبيغل: ما الذي دفعك للذهاب إلى هناك؟

غراس: لقد كان لـديّ إيمان راسخ بمفهوم الأمة الثقافية الموحّدة. وبالتالي، نحن الكتاب من الغرب والشـرق التقينـا في شقق خاصة في برلين الشرقية وقرأنا مـن مخطوطاتنا. شككت أن المخبرين العاملين للستاسـي (Stasi) (ملاحظـة المحرر: هو جهـاز الشرطة السرية في ألمانيا الشرقيـة) قد فهموا ما كنتُ أسعى إلى تحقيقه. لم يستطيعوا أن يدركوا أن شخصاً ما يمكنه أن يكون ناقداً لطرفين مختلفين. أو هذا، في الأقل، كان انطباعي عندما قرأت ملفي لدى الستاسي.

دير شبيغل: كيف شعرت عندما كنت تقرأ ذلك؟

غراس: شعـرت بالملل غالباً. رفضت قراءته لفترة طويلة، ولم أقدم يوماً طلباً للحصول عليه. ثمة ما يزيـد على ألفي صفحة. في نهاية المطـاف، سلمتني الآنسة برتلـر (Ms. Birthler) (ملاحظة المحرر: ماريـان برتلر، المفوضة الاتحادية لأرشيف الشتـازي) الملف، لكنني طلبت طمس جميع المقاطع التي يذكر فيها اسم المخبر. لم أرغب بمعرفة أولئك الذين تجسسوا عليّ. لم يعد الأمر مهمّاً اليوم بعد مضي عشرين عاماً على إعادة التوحد.

دير شبيغل: لقد جادلت بحماسة ضد إعادة التوحيد، فما حكمك اليوم؟

غراس: مـا زلت أعتقد اليـوم، كما في الماضي، أنه مـا كان ينبغي لنا أن نضم ألمانيـا الشرقية بتلك السرعـة المفرطـة. إنه لعبث أننا فوتنا فرصة كبيرة مثل تلك. ما كان ينبغي لنا أن نخنق تلك اللحظة التي أزهـر فيها الوعي الذاتي بالديمقراطية بعد دكتاتوريتين[8] في العبارة المشهورة «نحن الشعب!» (ملاحظة

---

7 فافن إس إس (Waffen-SS) هو الجناح العسـكري للحزب النازي، وكان قد شـارك في معظم الحملات العسكرية الألمانية خلال الحرب العالمية الثانية بالإضافة إلى كونه مسؤولاً عن الممارسات القمعية للحزب النازي داخل ألمانيا.

8 يقصـد بالدكتاتوريـة الأولى حكم الحزب النازي بقيادة هتلر والذي امتد من أوائـل الثلاثينيات حتى هزيمة ألمانيا في الحرب العالمية الثانية عام 1945، أما الدكتاتورية الثانية فهي حكومة جمهورية ألمانيا الديمقراطية أو ما يعرف بألمانيا الشرقية التي تأسست عام 1949 واستمرت حتى سقوط جدار برلين عام 1990.

المحـرر: عبـارة "Wir sind das Volk!" المكونة من أربع كلمات تعني "نحـن الشعب!" كانت الشعار الـذي ردّده أنصار الديمقراطية في ألمانيـا الشرقية في الأشهر التي سبقت سقوط جدار برلين). لم يمضِ وقـت طويـل قبـل أن يُصفّى البلد وصناعتـه، في حين قامت وكالـة تروهانـد (Treuhand) (ملاحظة المحـرر: الوكالة التـي عملت على إعـادة خصخصة المؤسسات المملوكـة للدولة في ألمانيـا الشرقية) ببيع أصولهـا برخص التراب. اضطر هؤلاء السبعة عشر مليونـاً (في ألمانيا الشرقية) خلال السنوات الطويلة التي تلت الحرب أن يتحملوا وحدهم جلّ وطأة الحرب التي شنها الألمان جميعاً.

دير شبيغل: ماذا كنت لتفعل أنت؟

غراس: كنت سأرفـع الضرائب بشكل كبير، وما كنـت لأسعى إلى إعادة التوحيـد بأموال مقترضة. هناك قدر كبير من خداع الذات في فكرة أننا الآن، في عام الذكرى العشرين لإعادة التوحيد، نهنئ أنفسنا علـى مـدى روعة ما آلت إليه الأمـور. أما الحقائق فتفيد عكس ذلك: معـدل البطالة العالي، المناطق التي هجرها السكان. والظاهرة التي يدعوها الناس «الجدار في عقولنا» لا تزال موجودة. لقد ساهمت الطريقة التي عالج بها الحزب الديمقراطي الاجتماعي في خلق هذه العقلية. إذ تلقى من فوره وابلاً من الثناء ونال الشعبيـة لأنه ورغم كونه خليفة حزب الوحدة الاشتراكيـة الألماني (ملاحظة المحرر: الحزب الشيوعي في ألمانيا الشرقية) إلّا أنه لم يُحمَّل المسؤولية (عن تصرفات دولة ألمانيا الشرقية). بل في الواقع، مُنِح جوازاً مجانياً، وهذا النهج أضرّ بالحزب الديمقراطي الاجتماعي.

دير شبيغل: هل أزعجتك خسارة الحزب الديمقراطي الاجتماعي لمكانته؟ يمتلك الحزب الألماني اليساري تقليديـاً تاريخـاً طويلاً ومحترمـاً إلّا أنه خسر شعبيته عندما توجـه أكثر باتجاه الوسط في السنوات الأخيرة، خلال فترة غيرهارد شرودر (Gerhard Schröder).[9]

غراس: حسـن، الحزب الديمقراطـي الاجتماعي يمثّل عنصـر استمرارية ما. وهـذا سبب تمسُّكي بـه. نحن نفتقر إلى الاستمرارية في ألمانيا والحـزب الديمقراطي الاجتماعي يكاد يبلغ 150 عاماً. ارتكب الحـزب أخطـاء كثيرة، وعانى كثيراً. لكن مبادئـه الاجتماعية المتجذرة في الحركـة العمالية الأوروبية في القرن التاسع عشر كانت ولا تزال ذات أهمية جوهرية لبلدنا. وعلى الرغم من أن ديمقراطيين اجتماعيين شبان كثيرين ابتعدوا من تاريخ حزبهم، وهذا شيء سيتغلب عليه الحزب الديمقراطي الاجتماعي أيضاً.

دير شبيغل: لا تشـير في "كلمـات الأخوين غـريم" إلى أخطاء محتملة في آرائـك السياسية. ألم تخطئ يوماً؟

غراس: بعـد إعـادة التوحيد، كنـت خائفاً من إمكانيـة أن ينشأ نوع ما من ألمانيـا عظمى تتركز فيه السلطـة في برلين؛ لكن لحسن الحظ كانت الفيدرالية الألمانية قويـة كفاية لتواجه أي اتجاهات مثل هذه. أنـا أؤمن أنـه في نهاية المطاف أن التوازن بين الولايات هو الخيار الأفضـل لألمانيا على الرغم من أنه غير مريح في معظم الأحيان.

9 المستشار الألماني بين عامي 1998 و2005.

دير شبيغل: هل يمكنك أن تتذكر أيَّ أخطاء أخرى وقعت فيها خلال حياتك؟

غراس: في حالتي، كما يعرف الجميع، أغرتني في صغري منظمة شباب هتلر،[10] وقد أوضحت هذا الأمر بجلاء في كتابي **تقشير البصل**. وأعتقد أنني قد اكتسبت من ذاك الخطأ نوعاً من مناعة تجاه أي موقف أيديولوجي.

دير شبيغل: تتناول في "كلمات الأخوين غريم" مرة أخرى الفترة التي قضيتها في منظمة الشباب الهتلري (Waffen-SS) وتصف أداءك لقسم الانتساب في ليلة شتوية صافية وباردة. كنت في سن السابعة عشرة في ذلك الوقت، فهل تعدّ تلك اللحظة بين الأخطاء التي ارتكبتها في حياتك؟

غراس: لم يكن خطأ من طرفي. فقد جُنِّدت مثل آلاف كثيرة غيري، أنا لم أتطوع في منظمة الشباب الهتلري. وقد حررتني نهاية الحرب من قسم الولاء الأعمى، وبعد ذلك عرفت أنني لن أقسم يمين الولاء ثانية.

«كان يجب ألا تعطى الولايات المتحدة الدور القيادي في أفغانستان»

دير شبيغل: أنت متجذر في التاريخ الألماني، لكنك رفضت دائماً العقيدة القومية بأي شكل من الأشكال. فما هو شعورك بالحماسة الوطنية الجديدة التي شهدناها خلال بطولة كأس العالم لكرة القدم، على سبيل المثال؟

غراس: لطالما اعتقدت بأنه لا يمكن للمرء أن يدع النقاش حول القومية باليمينيين وحدهم. لا يمكننا أن نلعب دوراً مسؤولاً في أوروبا إلّا إذا كنا قادرين على تبرير إحساسنا بالهوية القومية بشكل فعّال، أي ما يتجاوز العصبية القومية. لكن كان ثمة أيضاً جوانب مرحة بالأعلام الألمانية الصغيرة التي لوّح الناس بها خلال كأس العالم. رأيت نساءً يضعن مصاصات ملونة بالأسود والأحمر والذهبي في أفواه أطفالهن. إن مثل هذه الأشياء تعوض أي شعور بالشفقة.

دير شبيغل: أنت لست الكاتب الوحيد الذي عبّر عن مواقفه السياسية مراراً وتكراراً في جيلك، هل ترى أن زملاءك من الكتّاب الشباب يفتقرون إلى مثل هذه الحماسة؟

غراس: يؤسفني ألا يستقوا درساً من هذا التقليد القصير نسبياً. يجدر بهم ألّا يكرروا أخطاء جمهورية فايمار[11] وينسحبوا إلى عوالمهم الخاصة. فقد أسهم المثقفون إلى حد كبير في تطوير ديمقراطيتنا الناشئة في ألمانيا الغربية إلى ديمقراطية ناضجة. لسوء الحظ توجد إشارات تفيد بأن هذه المساهمة تتضاءل. إن الأزمة المالية وفقر الأطفال والتهجير (للمهاجرون غير الشرعيين) والفجوة المتزايدة بين الأغنياء والفقراء: هذه جميعها مشكلات يجب على الكتّاب الشباب أن يشكلوا آراءً حولها وأن يعبروا عنها.

---

10 شباب هتلر هو اسم المنظمة النازية شبه العسكرية التي كانت تستقطب الشبان الألمان الذين تتراوح أعمارهم بين الرابعة عشرة والثامنة عشرة من العمر.

11 هو الاسم الذي أطلق على الجمهورية الألمانية ذات النظام الديمقراطي والتي تشكّلت إبان الحرب العالمية الأولى، إذ تأسست عام 1919 وانتهت مع تولي أدولف هتلر للسلطة عام 1933.

دير شبيغل: أنت نفسك صرت أقل انخراطاً في السياسة مما كنت عليه في السابق. لقد دعا الكاتب مارتن فالزر، وهو أحد معاصريك، في رسالة مفتوحة إلى المستشار الألماني إلى انسحاب ألمانيا من أفغانستان، أليس لديك موقف من هذه الحرب؟

غراس: طبعاً لدي موقف. لكن حرب أفغانستان، من بين الحروب جميعاً، هي مسألة لا يمكن الإفراط في تبسيطها. بعكس الحرب على العراق، ثمة تفويض من الأمم المتحدة. وقد أثبتت مشاركتنا فيها أنها خطأٌ فادحٌ، لكن يصعب أن نجد طريقة مسؤولة للانسحاب من تلك المسؤولية. «**كان يجب بالتأكيد ألا تعطى الولايات المتحدة الدور القيادي في أفغانستان**». فالأمريكيون غير قادرين على شن هذا النوع من الحروب. إنهم يفشلون مجدداً تماماً كما فعلوا في فيتنام، ونحن نخفق معهم.

دير شبيغل: إذا لم توجد معالجة سليمة، فإن صوتك كحاصل على جائزة نوبل يحمل اليوم وزناً أكبر مما كان يحمله في الماضي، فلماذا تحجم عن التعبير؟

غراس: ليس لدي انطباع بأن هذا ما أفعله. وعلاوة على ذلك، أنا لا أمضي يومي أفكر بواقع أنني فائز بجائزة نوبل. أنا أُذكَّر بذلك أحياناً، وعادة ما يحدث ذلك عندما أعبّر عن رأيي في موضوع ما من دون أن أُسأل. إنها بالتأكيد لا تساعدني عندما أكتب، إلا أنها لا تضيرني أيضاً.

دير شبيغل: ألا تضعك تحت الضغط؟

غراس: الجائزة لا تعيقني في الكتابة البتة، ربما لأنني تلقيتها في سنٍّ متقدمة. في الحقيقة، إن الجائزة التي منحتني إياها مجموعة 47 (ملاحظة المحرر: هي رابطة مرموقة للكتّاب الألمان تشكلت بعد الحرب) عام 1958 كانت أكثر أهمية بالنسبة لي، لأنني كنت فقيراً مثل فأر كنيسة في ذلك الوقت. وقد منحني إياها زملاء كتّاب الأمر الذي منحها معنىً مختلفاً تماماً. أنا لا أقول هذا للتقليل من جائزة نوبل، بل لأقول إنه لم يكن لها ذاك التأثير الكبير في حياتي.

دير شبيغل: الآن كن صادقاً: ألم تكن تأمل في الحصول عليها لفترة طويلة؟

غراس: كنت قد توقفت عن ذلك، في الفترة الأخيرة في أقل تقدير. لقد تكرر الأمر نفسه عشرين عاماً. في كل خريف كان الصحفيون يتصلون بي قائلين إنني أحد المرشحين، وكانوا يرغبون بحجز المقابلة الأولى معي، ثم تهدأ الأمور مجدداً لعام آخر.

دير شبيغل: ألم تنزعج عندما حصل الكاتب الألماني هاينريش بول (Heinrich Böll) على الجائزة عام 1972؟

غراس: لا، لم أنزعج، حتى ولو لم تصدقني. لقد كنت في خضمّ الحملة الانتخابية للحزب الديمقراطي الاجتماعي جالساً في حافلة من طراز فولفس فاغن في إحدى ساحات الأسواق في ولاية راينلند بالاتينات (Rhineland-Palatinate). لقد كنا نقوم بتلك الفعاليات العفوية التي شملت السفر إلى المدن الصغيرة، وكنت أتحدث عبر مكبر الصوت وألقي خطبة قصيرة عندما مرر أحدهم لي ورقة مفادها: بول حصل على جائزة نوبل. لقد أدخلت ذلك في الحملة الانتخابية، وقد صادف أننا كنا من مؤيدي الفكرة السياسية نفسها.

ديـر شبيغـل: تتوصـل في كتابك الجديـد إلى خلاصة معينة. إذ تكتـب: "إن التعامل مع مشكلات الحيـاة لا ينتهـي"، وإنـه "حتى القصص التقليدية يجب أن يُعاد سردها، وبعد كل نهاية، أدرك أن لدي عملاً أكثر يجب أن أنجزه". ما نوع العمل الذي تنوي أن تنجزه لاحقاً؟

غراس: بعـد فـترة من الكتابة استمـرت سنوات كثـيرة ينبغي علـيّ أن أغير أدواتـي وأكرس نفسي للطباعـة ثانية. أريد أن أصنع تنميشـاً (etching) وحفراً أبريـاً (drypoint)[12] جديدين لروايتي: **سنـوات الكلـب** في الذكرى الخمسين لأول صدور لها. و**كلمات الأخوين غريم** ستسم بالتأكيد آخر كتاباتي في سيرتـي الذاتية، ففي عمري هـذا يتفاجأ المرء إن عاش ليشهد فصل الربيع القادم، وأنا أعرف كم من الوقت يستغرق إنهاء كتاب ينطوي على مفهوم ملحمي.

دير شبيغل: هل تخشى نهاية حياتك؟

غراس: لا. فقـد أدركت، مـن ناحية، أن المـرء جاهز لذلك، وتحققـت أيضاً أن لديّ مقـداراً معيناً مـن الفضـول. ما الذي سيحدث لأحفادي؟ ما ستكـون نتائج كرة القدم نهاية الأسبـوع؟ طبعاً، ثمة بعض التفاهـات التـي لا أزال أريـد أن أختبرها. كتب يعقوب غريم قطعة رائعة عن التقـدم في السّن، وأنا أيضاً وجـدت هذه الجملة في عمل آخر له [يقـول فيها]: «الحصاد الأخير على الساق». وقد لامست هذه الجملة مشاعري ودفعتني من فوري للتفكير في عمري، وعندما فعلت ذلك لم أكتشف أي خوف طاغٍ من الموت.

دير شبيغل: سيد غراس، شكراً لك على هذه المقابلة.

12 التنميش والحفر الإبري هما من تقنيات الطباعة التقليدية حيث يتم نقش الرسم المراد طباعته على لوح معدني يستخدم كلوح للطباعة، وفي حين أن التنميش يتطلب استخدام الأحماض الكيميائية فإن الحفر الإبري لا يتطلب استخدام المواد الكيميائية.

لماذا أتحدّث؟ أما زال أحدٌ يصغي؟ [1]

تأليف: غونتر غراس

ترجمة: وطفة العسافين •

منـذ فـترة ليست بطويلة كنـت في لايبزيغ. كان يوماً ربيعيـاً سابقاً لأوانه في تلك الفـترة من السنة. دفعنـي توجسٌ في داخلـي إلى زيارة كنيسة القديس نيكولاس مرةً أخـرى، وكأن رغبةً اعترتني للبحث عن الطمأنينة. في الساحة أمام الكنيسة، حيث بدأ كل شيء، اكتشفتُ وجود لافتةٍ مصنوعةٍ يدوياً، كانت تبدو عليهـا علائـم الأصالة بحوافها الزخرفية الزرقاء ذات الطراز القـديم، وضربات الفرشاة المتمايزة التي خطـت حروفاً بلون أزرق أيضـاً. حملتْ هذه اللافتة اسماً جديداً للساحة التـي استُهِلّت فيها أحداث ثورة الخريـف الماضي[2]: «ساحة الساذجين» وقرأتُ تحت اللافتة عبارةً كُتبت بحروفٍ صغيرة تقول: «أولادكم أبناء شهر تشرين الأول يحيّونكم. نحن لا نزال هنا.»

لا أدري ما الذي حل باللافتة التي كان شكلها يخدع الناظر ليظن أنها حقيقية. لربما حُفظت تذكاراً في مـكانٍ مـا؛ لـن يفتقدها أحدٌ في متحـفٍ لائقٍ حيث توجد جرعـة كبيرة من التّاريخ. لكـن هذه النسخة

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للمقال: « What Am I Talking for? Is Anybody Still Listening?»

2) الثورة السلمية هي سلسلة احتجاجات سياسية سلمية حدثت في جمهورية ألمانيا الديمقراطية (ألمانيا الشرقية)، وكانت ذروتها في التاسـع من شـهر تشـرين الأول عام 1989. عُرفت بمظاهرات يوم الإثنين؛ إذ كان المتظاهرون يخرجون من كنيسة القديس نيكولاس في لايبزيغ بعد الصلاة كل يوم إثنين للتعبير عن رفضهم للانقسـام، ودعوتهم للتخلي عن العنف. كانت كنيسـة القديس نيكولاس نقطة البداية، وتدريجياً انتشرت الاحتجاجات في سائر البلاد بالوتيرة نفسها وباتت تُسمّى مظاهرات يوم الإثنين. (المصدر: موقع دويتشلاند deutschland.de، والمركز الألماني للإعلام). (م)

المصغّـرة لخيبة الأمل الكبيرة لازمت عقلي، فنتائـج الانتخابات التي جرت في يومي 18 آذار و6 أيار، إلى جانـب التطورات الأخرى التي لحقت بعملية توحيد ألمانيا (وصـولاً إلى تحقيق اتحاد اقتصادي)، لا تزال تطارد الثوريين الحقيقيين -أولئك الذين كسروا احتكار السلطة في يد الدولة والحزب من دون اللجوء إلى العنف- أولئك «أبناء شهر تشرين الأول»؛ لاحقتهم تلك الأحداث وحاصرتهم في الزاوية في الوقت الراهن أو إلى الأبد. هناك يقفون، كالساذجين.

لـو أن موضوعـي هو التعنُّت في السياسة لما كنت فكّرت في مستهلٍ أفضل من استرجاع تعنّت الثوار في لايبزيـغ، ودرسـدن، وبرلين؛ هؤلاء الذين طمرتهم غياهب الزمن الماضي بين همسات القصص. أم هل لا يـزال التعنُّت موجـوداً هناك، بالكاد تخبئه خلفها شعاراتٌ فضفاضة، ومحافل تاريخية شُيّدت على عجل، وعملةٌ تدّعي بكل ما أوتيها من قوة أنها صعبة؟

لا فائـدة تُرجـى الآن من قياس مستوى التعنُّت الديمقراطي الـذي كان موجوداً في البداية، في الأيام الغابـرة، عندما كانت كنيسة القديـس نيكولاس هي الوحيدة الفاتحة أبوابها ملجـأ، ولا من معرفة حدود الصبر آنذاك عندما كان التسامح هو النظام السائد. بات الحديث عن ضآلة ما بقي من هذا في ظلِّ حكم الاتحاد قصةً حزينة، وفي الغالب إن آخر تعبيرٍ عن تلك الديمقراطية التي كانت قائمةً هو المسودة الأوليّة للدستـور الذي عُرض على الفولكسكامـر (Volkskammer)[3] المُنتخب مـن أعضاء حركتي المنتدى الجديد (New Forum) والديمقراطية الآن[4] (Democracy Now). بالكاد خضعت هذه المسودة للنقاش حتى ضَربَت بهـا عرض الحائط الفئة المعـروف عنها اعتدادها بنفسهـا، والخطّة الوحيدة التي بقيـت آنذاك كانت خطّة الضّم، والتي لم يسمح أصلاً بتسميتها بالضّم. حتى مجال المناورة بين الفقرتين 23 و146 مـن القانـون الأساسي[5] لم يوضع تحت الاختبار، بل استُعمل للتفكير أكثر كما هي عادة العناد الديمقراطي. كان لا بد أن يسير كل شيء بسرعة، في حين تُوقف كل الأمور الأخرى. كل الحقائق موجودة، وشعـار «نحـن الشعـب»[6] كان مُسوَّغـاً هناك لفـترةٍ وجيزة، لكن هنا حيـث نعيش تعود الكلمـة النهائية للمستشار؛ فهو يرغب في إثراء التاريخ بصوره وهو مستشار فترة التوحيد. كان يتغنّى بنصف المرات التي يظهـر فيهـا إرضاءً لغروره الذاتي، ويسميها لحظات تاريخية؛ وبهذا يفـوز في كل الانتخابات. «لقد فاتكم القطار» هذا ما كان، ولا يزال، يُقال لنا: «ولا يمكن لأحدٍ إيقافه.»

يبقى الساذجون في الوراء، على مسافة ملحوظة من حافة المنصّة، ويعتريهم قلق من مخاوف متعنتة بـأن أشيـاء مختلفة يمكن أن تعترض طريـق القطار المتحرّك، خاصةً وأنه لا يمكـن لأحد إيقافه بعد الآن (لا يوجـد جرس إنذار). وبوصفي شخصاً كنتُ على مدى السنـوات الماضية -وبتأكيدٍ كبير منذ الخريف الماضـي- أقدّم مقترحاتٍ لاتحادٍ تعاهدي بين دولتين ألمانيتين؛ فأنا أحترم الاتحاد أكثر من التوحيد الذي

3) فولكسكامر (Volkskammer) أو مجلس الشعب: كان المجلس التشريعي الأحادي لجمهورية ألمانيا الديمقراطية. (م)
4) حركتان سياسيتان نشأتا في ألمانيا الشرقية قبيل التوحيد. (م)
5) القانون الأساس لجمهورية ألمانيا الاتحادية هو دستور جمهورية ألمانيا الاتحادية. (م)
6) شعار الثورة السلمية. (م)

صـرت أتخـوَّف منه. وبناءً على هذا أقف أنا أيضاً على المنصّة مكـرّراً تحذيراتي كببغاء؛ لأنني أشعر بأن القطار المتحرك قد هُيّئ مسبقاً للكارثة. ولهذا السبب فحسب – وحتى وإن لم يعد أحد يرغب في الاستماع– سأتجرأ على إلقاء نظرة على المشهد من ساحة الساذجين.

حتى وقت ليس بالبعيد، ولأكثر من أربعين عاماً، كانت جمهورية ألمانيا الديمقراطية دولةً أبقت نفسها ومواطنيهـا تحـت المراقبة. كان قانونها عبارة عن رقابة، واتسمت حياتهـا اليومية باقتصاد تسوء إدارته. كان خطابها يتميّز بنزعة أبوية[7] حتى أُخذت السلطة من يدها من مواطنيها الذين أعطوها أول دروسها في الديمقراطيـة. ولكن ألا يواجه هؤلاء المواطنـون الآن تهديد الأبوية مرة أخرى؟ ألا تتم دعوتهم لتفسير الأداء الاقتصـادي على أنـه حريّة، كما طُرِح صراحةً في الحملة الانتخابيـة الأخيرة؟ صحيحٌ أنه كان ثمة حديثٌ عن رغبات دستورية كان من المحتمل لها أن تكون ملائمة للديمقراطية ومساندةً لها، ولكن ألم يتم إفراغ هذا الهراء عديم النفع من رؤوس المواطنين على الفور؟ ألم يصبحوا تابعين مرة أخرى لأيديولوجية معينّة باتت الآن تأخذ شكل المارك الألماني، وإن اصطحب معه عروضاً بحريّة السفر والاستهلاك؟

كانـت الشجاعـة بداية كل شيء. بعـد كل المذلات كان الأمـر يتطلب ثقة بالنفـس وروح دعابة وحتى راحـة بال. ولفترة قصـيرة كان هنالك مرح في البلدين كليهما، لكنه استحال الآن قلقاً وهمّاً. باتت الكآبة هـي الأب الروحي للاتحاد الألماني، وما بدأ نقاشاً استقصائياً أثيرت فيه الأسئلة وطُرحت الأفكار؛ نقاشاً كان ليحمل الفائدة لجيراننا وخاصة البولنديين، أُنزِل إلى مستوى الماركات والبفنغات[8]. أصبح يفترض للنقـود أن تُستخدم للتعويض عن انعدام الأفكار الشاملة، وللعملة الصعبـة أن تسدّ مكان فقر المعنويات، وعنـد طرح أسئلة حرجة يمكن استعمال الفكرة الأوروبية بديلاً جيداً. إن الشيء المرغوب لا يتمثل بالتقاء تدريجـي للألمانيين؛ بـل بنمو أسواق المستهلكين فحسـب، إذ إن الغباء المُعمّم تـرك مهمة تنظيم كل شيء في يـد السـوق. شهد التاريخ الألماني علـى ما يكفي من المآسـي، إلا أنه يندُر فيه أن سنحـت فرصةٌ عدّها تاريخيـةً بحقّ ولكـن أُخطئ حسابها بطمـع، وأُسيء فهمها بغبـاء، وأُفسدت إدارتها بـلا مسؤولية بسبب انعدام البصيرة، كما هو الوضع الحالي.

والآن (وفقاً لوصفة قديمة) ينبغي أن تحدث المعجزة: اتحاد اقتصادي عبر معاهدة الدولة. قد يعطى الكُتّـاب إذناً للقيام بحساباتهـم مسبقاً، وخصوصاً أنّ التعامل مع الناشريـن يعلّمهم الإضافة والتقليص. يواجـه انقضاضُ المارك الألماني علـى جمهورية ألمانيا الديمقراطيـة اقتصاداً غير مستعـدّ، وشعباً يجهل بالكامـل حقد اقتصاد السـوق ومزاياه؛ مثل حال الدواء الشافي الذي لا يشار إلى آثاره إلا بخط صغير على اللصيقـة: سـوء الهضم وغيره من الآثار الجانبية. فنحن نستطيع التنبؤ مسبقاً بأن حصّة الأسد من مبالغ المـارك الألمـاني التي وُضعت في جمهورية ألمانيـا الديمقراطية سينتهي بها الأمر عائـدةً إلى الغربية خلال

---

7) الأبوية (Paternalism): هي مصطلح يشـير إلى التصرّف لصالح شـخص آخر ضد إرادته أو دون موافقته، وسياسياً هي فكرة هيكلة الدولة كما الأسـرة، بحيث يفترض الحاكم –الذي يمثل الأب في الأسـرة– أن الدولة تعمل على تحقيق مصلحة الشعب سواء اتفقوا معه في الرأي أم لم يتفقوا. (المصدر: الموسوعة السياسية). (م)

8) المـارك الألماني (D–Mark) هو العملة الرسـمية لألمانيا الغربية، وأصبح العملة الرسـمية لألمانيـا بعد التوحيد، والبفنغ (Pfennig) هو جزء من المارك الألماني. (م)

فترة قصيرة جداً؛ مما سيقود الإنفاق الاستهلاكي إلى نسب مرتفعة جديدة ويشجّع السياحة -ولكن فقط هنا. فقد آن الأوان للأمنيات المؤجلة لسنوات أن تتحقق، ولرحلات الأحلام أن تجد وجهاتها؛ لكن بين نهري إلبه وأودر، حيث يُفترض للاقتصاد نصف الميت أن ينتعش وللوظائف المهدّدة أن تؤمّن، لن تحقق العملة الصعبة التي طُلب من العالم بأسره أن يؤمن بها سوى نتائج غير مرضية، إذ يمكن للنقود التي تُصرف في المتاجر الشاملة من لوبيك إلى ميونخ أن تُدون في السجلات النقدية في الغربية، وأن تؤدي موجة التسوُّق الكثيف إلى تحليق الأسعار. ولكن في الوطن، في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، ستبقى المنتجات المحلية ملقاة على الرفوف ببساطة؛ لا يمكن بيعها ولا ترقى بنوعيتها إلّا لمستوى يمنع التخلص منها فحسب.

يمكن التنبؤ بالنتائج: الشركات الضعيفة أصلاً ستفلس على الفور، والمعامل التي لديها أمل بأن تستعيد نشاطها ستعسر خلال وقت قصير، أما الشركات الجديدة فلن تتجرأ حتى على بدء عملها في ظل هذه المنافسة غير العادلة. وأولئك الذين يتمتعون بحصافة حذرة سينتقلون إلى الغربية آخذين معهم أموالهم المصرّفة حديثاً. يمكننا أن نتوقع ارتفاعاً في نسب البطالة يصل إلى درجة الخطر العام.

أرى أن هذا الاتحاد الاقتصادي المتعجّل، والذي لم يسبقه تحفيز تحضيري للاقتصاد المحلي، هو وهم سيثبت احتياله في نهاية المطاف. وبالتأكيد في هذه المرة لن يكون الساذجون هم الوحيدون الواقفون في الزاوية في ساحة الكنيسة أمام القديس نيكولاس؛ بل إن نظرتي المتهورة ترى شعب كل من دولتيّ ألمانيا واقفين كأمة واحدة حول منصّات السّكك الحديدية وعيونهم معلّقة بقطارات كانت قد غادرت المحطة. أو إذا أردنا الاستفاضة باستعارة أخرى من مملكة الحيوانات يمكن القول إنه بعد أن تتغير البقع على النمور في مرحلة الازدهار، سنغني تجربتنا ليس فقط بالذئاب المفروضة علينا والواقفة على أبوابنا، بل أيضاً بزيارة من طيور المحاكي.

لماذا لا يعترض السيد حامي العملة: البنك الاتحادي الألماني؟ كانت قد صدرت عن رئيسه كارل أوتو بوهل تلميحات مشؤومة -على الأقل- عن إمكانية عدم فعالية سحر العملة القادمة، لكنه استسلم بخنوع أمام كول (Helmut Kohl)[9] الذي لم يعد يطيق صبراً للمضي قدماً. إن النقود هي الوسط الوحيد المقبول، وباتت تُستخدم الآن للتكهنات أكثر منها للتفكير الحقيقي. كما أن الأفكار التي لا يُمليها التحرّق للتوحيد، إضافة إلى المخاوف التي تتمحور حول المشكلات الأساسية للناس، أصبحت تُحيّد على أنها تدخّلات مزعجة: كلها تخيّلات فكرية -يقال لنا- ضالةٌ بسبب وصف مسار ثالث، التشاؤمية الاحترافية.

أتمنّى لو أن الوضع كان هكذا فعلاً. أتمنّى لو أن رغباتي في المغالاة في التقدير هي ما قادتني للانجراف. أتمنى لو لم تكن هذه خطط الميزانية لبائعة الحليب خالي الدسم، ولو أن المهارة المالية السياسية تسيطر على كل شيء. أتمنى لو كان بمقدور إيمان طفولي بكتاب قصص الاقتصاد من زمن لودفيغ إيرهارت (Ludwig Erhard)[10] أن يتحقق؛ لكن التجربة والأدلة التي يمكن ملاحظتها بالعين المجردة تشير إلى غير ذلك.

---

9) هلموت كول (Helmut Kohl): سياسي ألماني، كان مستشار ألمانيا الغربية قبل التوحيد، واستمر مستشاراً بعد إعادة توحيد ألمانيا. (م)

10) لودفيغ إيرهارت (Ludwig Erhard): مستشار ألمانيا الغربية في الفترة (1963-1966). اشتهر بإصلاحاته الاقتصادية عندما كان وزيراً للاقتصاد. (م)

في الأسابيع القليلة الماضية كنت أسافر بين شترالسوند ولايبزيغ، وفي الآونة الأخيرة كنت في لوساتيا حيث مناجم الفحم الهائلة بلونها البني قرب زنفتنبيرغ، وبين شبرمبرغ وهويرسفيردا تهبُّ الفنان منظراً يعجز أمامه عن الكلام. وقد أكّدت المحادثات التي شاركتُ فيها وتلك التي سمعتها بمحض المصادفة مخاوفي: نتيجة تخبط بون،[11] سيتحتم انهيار اقتصاد جمهورية ألمانيا الشرقية، وهو ما استحضرته النقاشات بما يكفي. وبالفعل يبدو أن اهتمام المستثمرين الخارجيين ينصبُّ بغالبيته على أنظمة التوزيع والتوصيل في الشركات التي لا تزال تعمل، لأنها وإن تم استغلالها بقوة ستفتح تلك الأنظمة الأبواب على مصراعيها للمنتجات من ألمانيا الغربية -من البيرة وحتى أجهزة تسجيل الفيديو كاسيت- للدخول إلى أسواق ألمانيا الشرقية. من وجهة نظر منتجي ألمانيا الغربية، تم فعلاً اتخاذ قرار هدم الاقتصاد الزراعي لجمهورية ألمانيا الديمقراطية. فالشركات التي عرفناها منذ مدة طويلة بدأت تستولي على أسواق النشر والصحف، وبات موظفو مسح الأراضي على لوردات الإقطاع السابقين في مكلنبورغ فوربومرن يتلفتون حولهم. فقد بدأ الأسياد الاستعماريون الجدد بالدخول، وهم يجدون في مديري المصانع الذين كانوا سابقاً راضخين لحزب الوحدة الاشتراكية الألماني[12] مساعدين تواقين.

وجلّ ما نملكه لتعويض هذا هو مسردٌ للأعمال الحسنة الموعودة. ولكن ما الفائدة من دفع الأجور على نحو متساوٍ إذا كان هذا يعني أن الكثير من شركات ألمانيا الشرقية التي لا تزال تعمل ستصبح معسرة خلال فترة قصيرة؟ لا محالة سيتبع ارتفاع معدلات التوظيف في ألمانيا الغربية ارتفاع معدلات البطالة في الشرقية، والمكان الوحيد الذي لنا أن نتوقع له نمّواً هو المكان الذي بدأت منه مخاوفنا ومخاوف جوارنا: عند الراديكالية اليمينية الألمانية، خاصة أنه لا يمكننا استبعاد احتمال أن يتأثر حتى العجل الذهبي؛ المارك الألماني.

وكل هذا من دون مُسوِّغ، أو فقط لأن بعضاً من السياسيين وخاصة المستشار يريدون أن تكون أسماؤهم على صفحات التاريخ الأولى. من الذي أو ما الذي يطالبنا نحن الألمانيين بالتسرع بطيشٍ هكذا؟ إن هذا التخبُّط المتهوّر لن يساعد العناصر التي تنتمي لبعضها أن تنمو مع بعضها، وبدلاً من ذلك سيزيد المسافة التي تم الحفاظ عليها لمدة أربعين عاماً، وبعد أن تفسدهم الثروة وتعاقبهم البطالة، سيصبح الألمانيون هنا والألمانيون هناك غرباء عن بعضهم كما لم يسبق لهم أن كانوا.

قد يتساءل بعضهم: لمَ كل هذه الشكاوى؟ ما هدف هذا التعنُّت في وجه نتائج انتخابات واضحة كالشمس؟ مع تحذيري من التوحيد الذي فُرض من دون تفكير، أريد مرة أخرى أن أسمّي المسؤولين عن هذا. أشك فيما إذا كان المستشار الفيدرالي سيسمع مناشدتي؛ ولكنّي أنادي مجلس البنك المركزي للبنك الألماني أن يحجب موافقته على عملية الاحتيال التي يخطّط لها فيما يخصُّ العملة. ضمن إطار سلطاته قام الرئيس الفيدرالي حتى الآن بالتحذير من أعمالٍ معاندة ومن تجديد النزعة الأبوية في مواجهة أبناء بلدنا. لم يستمع له الكثير من الناس ولكنّه حاول مع ذلك أن يعوّض -حتى وإن كان بمجرد الكلام- عن الإهانات المستمرّة لجيراننا القلقين والذين ينتابهم الهلع أحياناً، وكان آخرهم في بولندا حيث باتت

11) كانت مدينة بون عاصمة ألمانيا الغربية. (م)

12) معروف أيضاً باسم الحزب الشيوعي الألماني الشرقي. (م)

الشكـوك تتزايد منذ خطاب وأيجيل (Waigel)[13] في سيليزيا. أعتقد أنه الآن من واجب ريتشارد فون فايتسكـر (Richard von Weizsäcker)[14] أن يمتنـع عـن قبول الخطر المحـدق لاتحاد اقتصادي متهوّر من خلال معاهدة الدولة، وفرض توقف غير محدد زمنياً على قطار التوحيد الألماني.

بهـذا سيتسنّى لنا التقاط أنفاسنا. بهذا سيكون لدينا الوقت لصياغة فكرة أغنى وذات أساس أمتن مـن مجرد الاتحـاد السياسي والمالي. بهـذا نحصل أخيراً علـى الفرصة للسعي نحـو مجلس ديمقراطي ذي قاعـدة أوسـع يمكن أن يساعدنا في الوصول إلى دستور جديد. ولن تحقـق ألمانيا الناشئة الآن العدالة لمواطنيهـا وجيرانهـا إلا إذا تشارك في النقاش حول دستور جديد كل مـن المستويات الفيدرالية والوطنية، والفولكسكامـر والبوندستاغ (Bundestag):[15] والحكومة والمعارضة، والكنائس ونقابات العمال (وفي حال الرغبة بذلك المثقفون الأكثر عرضة للإساءة). إن التاريخ الألماني يلقي على عاتقنا واجب التصرف بحـذر هكذا، شأنه شأن الأخطار الحالية الواضحة؛ فتدهـور البيئة والتغير المناخي، والاكتظاظ السكاني وما يترافق معه من مآسٍ في دول العالم الثالث أصبحت الآن توقعات لمستقبلنا.

إن دولـة جديدة قائمـة على مبادئ الفدراليـة والتعددية الثقافية لن تضـم الألمانيين فقط مواطنين فيها؛ بل أيضاً وأيضـاً سيجد الإيطاليون واليوغوسلافيون، والأتراك والبولنديون، والأفارقة والفيتناميون ملجـأ وعملاً ومكاناً يعيشون فيه، وغالباً ما سيلقون موطناً ضمن حدودها. فهؤلاء يوسّعون فهمنا للثقافة، ويمكن لهم أن يساعدونا على إحياء وعينا بمفهوم الجنسية الذي لم يزل فضفاضاً. بمساعدتهم سنتمكن نحن الألمانيين أن نكون أوروبيين أيضاً.

ولكن هل لا يزال هنالك وقت للنأي بأنفسنا عن إفقار المسألة الألمانية بوصفها اتحاداً نقدياً فحسب؟ هل هنالك وقت لتخفيف التصاعد المتهوّر إلى سرعة يمكنها أن تفتح لنا مجالاً لالتقاط أنفاسنا والتفكر؟

لنعـد إلى «ساحة الساذجين» في لايبزيغ، أمام كنيسة القديـس نيكولاس: الشمس مشرقة، والأماكن المرحـة تدعو المـرء للتوقف والتأمل. هنا بدأ كل شيء، وهنا دُفنت الآمـال بالفعل. ولكن مع ذلك يمكن في هذا المكان اختبار التفكير الذي لا يزال ينقصنا حتى الآن، بعد أن نترك بون وبرلين جانباً، لأننا إذا رسمنا خطـاً تخيلياً من كنيسة القديس نيكولاس في لايبزيـغ إلى كنيسة القديس بولس في فرانكفورت، وإذا تبعنا خط الأفكار هذا...

ولكن لماذا أتحدّث؟ أما زال أحدٌ يصغي؟

المصدر:

New German Critique. Winter, 1991, No. 52, Special Issue on German Unification (Winter, 1991), pp. 66-72
https://www.jstor.org/stable/488188

13) ثيو وايجيل: سياسي ألماني، كان وزيراً للمالية في حكومة المستشار كول. (م)
14) ريتشارد فون فايتسكر: كان رئيس ألمانيا الاتحادية بعد التوحيد. (م)
15) البوندستاغ: البرلمان الاتحادي الذي تأسس بموجب القانون الأساس لجمهورية ألمانيا الاتحادية (الدستور) في العام 1949. (م)

قصائد مختارة لـ غونتر غراس

تأليف: غونتر غراس

ترجمة: ثراء الرّومي •

قبل فوات الأوان[1]

لا تدع أحداً يقول، بحكم العادة المتوارثة
لم أكن أدري
لن يكون هناك أحد بين الفاضلين الصّامتين
منزّهاً عن العيوب.

لا يمكن لمن يلتزم الصّمت طوال الأسبوع
أن يتوخّى تبرئة أمام الكاهن.

كفانا بناء نصب تذكاريّ تلو الآخرَ
لضحايا عاملناها برعونة

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للقصيدة: "Before It's too Late"

ما من أحد سيواجه مرآته
دون أن تلقي باللوم عليه.

خزي آنية الزّهور
متجذّر في ماضيها.

مرثيّتي، تَخطُّها أغصانُ الشّبث العطريّة[2]

تذَكَّروني، وأنتم تتناولون سمك القد المسلوق،
اكتبوا مرثيّتي بغصون من الشّبث الغضّ
وأنتم تنتهون من إعداد طبق غداء
لضيوفكم،
تذكّروني،
حين تقطّعون الخيار المخلّل لتدعموا الوجبة:
هو ملح عذاباتي، ومرارة الخلّ في أرضي.
الزّوجة التي ما كان لزواج عريفّ أن يجعلها فاضلة.
تذكّروا وَصْفاتي الفريدة، المطهوّة لأجلكم،
في أيّام لم يكن فيها سعر السّمك الطازج من بحر البلطيق،
ينوء بهِ جيب شاعر،
في زمن لم يحمل نبوءة تضوّر الفنّانين جوعاً.
اذكروني في البياض الخاوي في عيون السمك

تذكّروا أنفسكم، شأنَ أب الشّعراء أوبيتز:
تذكّروا جبينكم المحموم، وصفحاتكم الفارغة،
بلاءان شَفاهُما طهوي.
بينما يدور بين ضيوفكم حديث قصير متوتّر،
مدحرجين ذيول القريدس التّزيينيّة بين أصابعهم،
تذكّروني،
واستشعروا رجع صداي حين يجوب
عبر مروحة تزيينيّة مصنوعة من القشور،

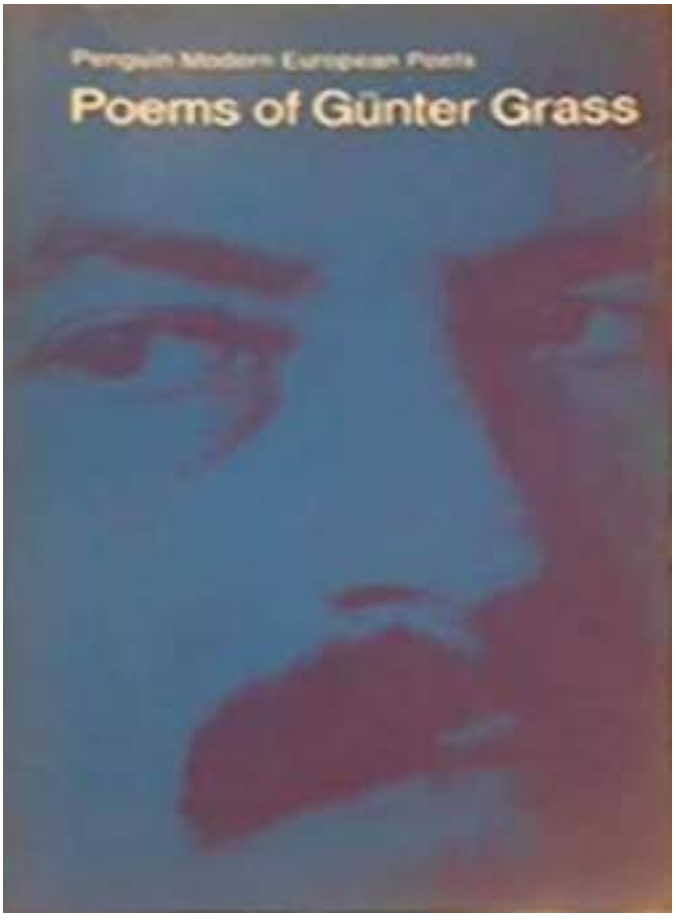
2) العنوان الأصلي للقصيدة: «My Epitaph, Written in Sprigs of Dill»

يمرّ عبر أيديهم ويطلّ من أفواههم حديث
عن شجونهم الذّكوريّة، عن هلعهم
على الشّبّان
يحثّونهم، متلهّفين لتولّي مقاليد السّياسة
تذكّروا السّوء الذي عوملت به
عبر كلّ نوايا البشر الحسنة.

حين تستعملون ملعقة مسطّحة- تماماً كما أمليت عليكم،
حين كنت لا أزال سيّد هذا المطبخ-
حين تنزعون أشواك السّمكة
وعظامها،
تحسّسوا رجع صداي ثانية، عند مرفقكم،
يتحقّق من أنّ الطّبق أُعِدّ تماماً
كما علّمتكم،
بل طهوتموني في داخله.
يتحقّق أنّكم تتذكّروني،
في وقفتكم أمام مقلاة التّبخير.

حين تمضون بالوجبة إلى الطاولة،
تأكّدوا أنّ ضيوفكم كفّوا عن حديث السّياسة.
إذ امتلكوا متّسعاً وافياً من الوقت
ليجادلوا منصّاتهم المرهقة وأنت تطبخ.
أَديروا دفّة الحديث نحو الفنّ، أو تناول ارتفاع أسعار سمك القدّ،
فما كان سلعة دائمة للعامل، بات ترف نهاية الأسبوع
يُدَّخَر لحفلات الغداء.
ذكّروهم أنّهم يعيشون في الزّمن المستعار،
مدينين للتّطوّر والفتوحات العلميّة-
في نهاية المطاف، أوبيتز كان قد أجهز عليه الطاعون
في مثل سنّكم.
تحسّسوا وقع صداي، وأنا أشاهدكم جميعاً تراجعون دفاتركم القديمة
وما أنجزتموه طوال حياتكم.

تذكّروني مجدّداً وأنتم تتناولون التّحلية،
سلطانيّات من حساء الكرز الحامض.
تذكّروا أن كلّ ما اعتدتم أن تحصوه من بذور الكرز
في أشعار الأغاني الطّفولية
كلٌّ منها تحلّت بي
كتحلية تكمل عشاء المرء.
تذكّروا حياتي،
المرميّة بعيداً كتلك البذور الصّلبة- ثمرة لحمي
الذي ابتلعته حناجرهم الجشعة:
الأغنياء، والفقراء، والعمال، والكهنة.
أطبقوا بأسنانكم على بذرة الكرز الصّلبة وافصموها،
ابصقوها في منديل من دم وكرز
واذكروني، أوّاهِ، اذكروني



شؤون عائليّة[3]

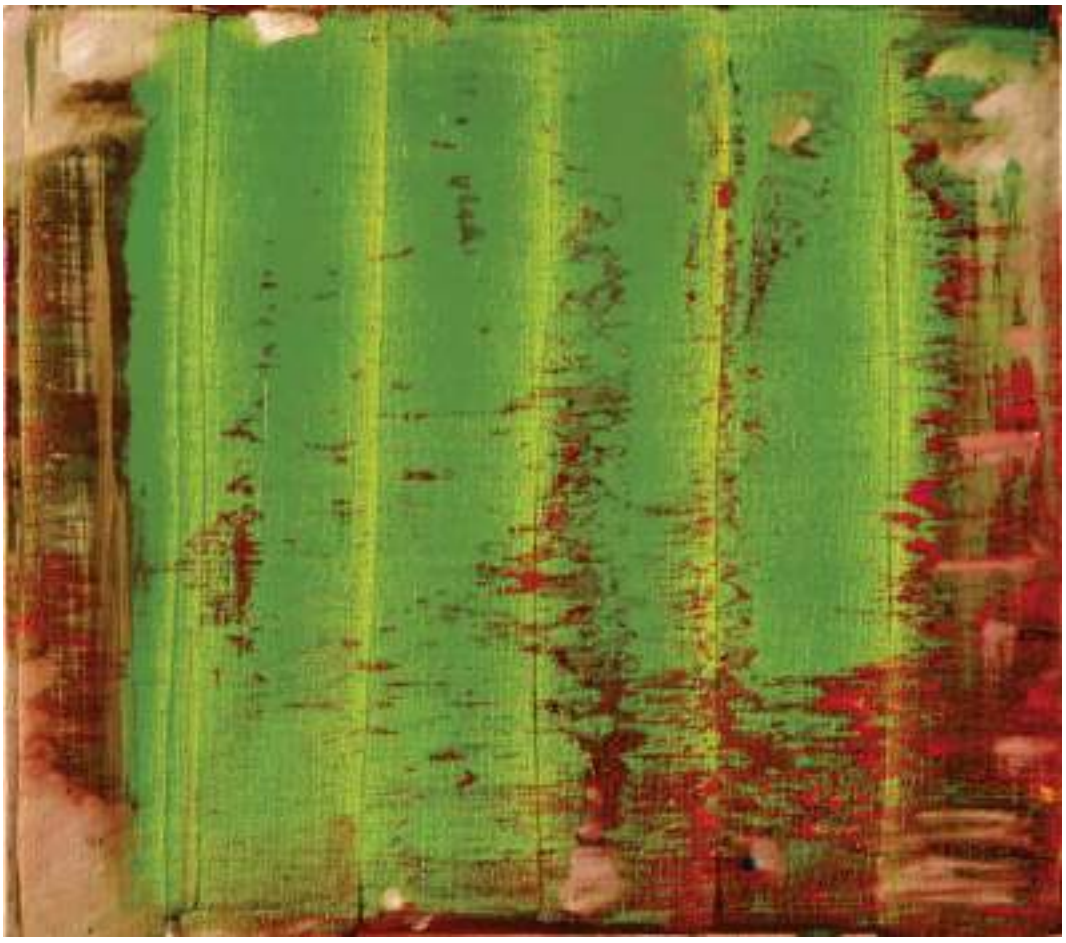
في متحفنا... حيث نذهب
كلّ أحد... افتُتِح قسم جديد
للأطفال المجهضين،
لأجنّة شاحبة رزينة
تجلس هناك في جرار زجاجيّة شفّافة
يعتريها القلق على مستقبل أهلها.

عسى الوقت يمر[4]

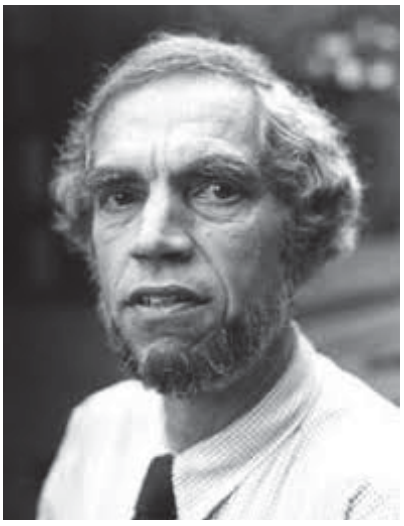
عد إلى كتب مرّ على قراءتها زمن،
ألقِ خطباً لاذعة ساخطة،
كن على موعد جديد مع التاريخ، لكن اعكس الآية،
استعد كلمات سبق وشطبتها،
اغرس أشجاراً يانعةً حيث أطاحت العاصفة
بالأشجار المعمرة،
وبعينين مغمضتين شاهد الفراشة،
وبأناة عدّ الذباب الميت،
يسّاقط من ألواح الزّجاج،
امضغ الذاكرة كَلُبانٍ
لا يزال يحتفظ ببعض النّكهة،
أمضِ الوقت بألعاب الأحجيات،
زرْ ذاك المكان في المقبرة،
ومن حين إلى آخر خاتل عقارب الزّمن.
كطفل على أهداب الموج
على شواطئ البلطيق الشّاسعة،
بنيت قلاعي بأسوارها الشّاهقة
من رمال متناثرة:
ما كدت أنتهي، حتّى حاصرها البلل
وجفّفتها الريح، لتسقط في الحال.
قلعةً قلعةً سارعت بالسّقوط.

---

3) العنوان الأصلي للقصيدة: "Family Matters"
4) العنوان الأصلي للقصيدة: "To Pass The Time"



Gerhard Richter, Abstract Painting,1995



«يُتبع...»[1]

محاضرة غونتر غراس في حفل تسلمه جائزة نوبل

ترجمه من الألمانية إلى الإنكليزية: مايكل هنري هايم

ترجمة: شذى حيمون •

مايكل هنري هايم (Michael Henry Heim، 1943 - 2012): مترجم وباحث أمريكي، ترجم أعمالاً أدبية من ثماني لغات.

أعضاء الأكاديمية السويدية المحترمين، السيدات والسادة:

بعد نشر هذا الخطاب، ستستمر أعمال القرن التّاسع عشر الروائية زمناً أطول. وكانت المجلات والصحف قد منحت تلك الأعمال كل المساحة التي أرادتها: كانت الرواية المتسلسلة في أوجها. ففي الوقت الذي كانت تظهر فيه الفصول الأولى بتسلسل سريع، كان الأدباء يكتبون جوهر أعمالهم بخط يدهم، وكانت خواتيمها ما تزال قيد التخيل. لم تكن قصص الرعب البسيطة أو القصص المسيلة للدموع وحدها تجتذب القارئ، فروايات كثيرة لِـ ديكنز (Dickens) صدرت متسلسلة على مراحل، ورواية تولستوي (Tolstoy) آنا كارنينا (*Anna Karenina*) صدرت متسلسلة أيضاً. أما زمن الروائي

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للمقال: «To Be Continued»

بلـزاك (Balzac)، الزمـن الذي لم يتعب من إنتاج أعمـال متسلسلة ضخمة، فقـد أعطانا دروس كاتب في تقنيـة التشويـق لا يـزال مجهـولاً، في بنـاء ذروة في نهاية عمود في مجلـة أو صحيفة. وظهـرت غالبية روايـات الأديـب فونتين (Fontane) أولاً في الصحف والمجلات متسلسلـة. ولا ننسى الرقيب على النشر في صحيفـة **فوسيش تسايتونـغ** (*Vossisiche Zeitung*) حيث طُبعت رواية **تجارب ومحن** (*Trials and Tribulations*)، الذي عبَّر عن غضبه قائلاً: "ألا يوجد نهاية لهذه القصة الفاحشة!"

لكـن قبـل أن أتابـع سرد هذه المواقـف أو الانتقـال إلى موضوعات أخـرى أودّ أن أشـير إلى أن هذه القاعـة والأكاديميـة السويدية التـي دعتني إلى هنا ليست غريبـة عني البتة من وجهة نظـر أدبية بحتة. فروايتـي **الفـأر** (*The Rat*) التي صدرت منـذ أربعة عشر عاماً تقريبـاً وكان مسارها الكارثي بالإضافة إلى مستويـات مختلفة من السـرد غير المباشر، يمكن أن يتذكرها واحد أو اثنان من قرائي، عرضت أمام جمهور مثلكم تماماً، مديحاً للفأر، أو لأكون أكثر دقة، فأر المختبر.

لقد مُنِحت **الفأر** جائزة نوبل. يمكن لأحدهم أن يقول أخيراً. فقد كانت على لائحة الانتظار لسنوات، وحتى على القائمة القصيرة. ممثلة ملايين حيوانات التجارب ـ من خنزير غينيا[2] إلى مكاك ريسوس[3] ـ فـأرة المختبر بيضاء الشعر، حمـراء العينين أخذت حقها أخيراً. لأنها أكثر مـن أي أحد آخر ـ أو هكذا يدعـي الراوي في روايتي ـ جعل ممكناً لـكل البحوث والمكتشفات التي فازت بنوبل في حقل الطب وبقدر ما يتعلق الأمر بالفائزين بجائزة نوبل واتسون (Watson) وكريك (Crick) في مجال التلاعب بالجينات الذي لا حدود له واقعياً. منذ ذلك الحين أصبح نبات الذُّرة والخضراوات الأخرى – ناهيك عن الحيوانات – بشـكل قانـوني إلى حد ما، وهذا هو السبب في أن رجـال الفئران الذين استولوا على السلطة مع اقتراب الروايـة مـن نهايتها، أي، خلال حقبة ما بعد الإنسان يُسمَـون واتسونغريك. يتشارك الجنسان بالصفات الرئيسـة الأفضـل، فلدى الناس صفات كثيرة مما لدى الفئران، والعكس صحيح. يبدو أن العالم يستخدم التوليـف لاستعادة صحته. فبعد الانفجـار العظيم، عندما لم تنجُ إلّا الفئران والصراصير والذباب وبقايا الأسمـاك وبيوض الضفـادع، وقد حان الوقت لاستعادة النظام من الفوضى، تقـوم عائلة واتسونكريكس، التي نجت بأعجوبة، بعمل أكثر مما هو مطلوب منها.

لكن نظراً لأن هذا الجزء من السردية كان ممكناً أن ينتهي بسهولة بكلمة "يُتبع..." وخطاب جائزة نوبـل في مديح فـأرة المختبر لم يستهدف إعطاء الروايـة نهاية سعيدة بالتأكيد، أستطيـع الآن – كمسألة مبدأ – أن أستدير إلى السرد كشكل من أشكال البقاء، وشكل من أشكال الفن أيضاً.

لقـد روى النـاس الحكايـات دائماً. فقبـل أن تتعلـم البشرية الكتابة وتغـدو متعلمـة تدريجياً بوقت طويـل، كان كل شخص يـروي الحكايات لكل شخص آخر، وكل شخص يصغي لحكايات كل شخص آخر. وسرعان ما صار واضحاً أن بعض رواة الحكايات الأمين رووا حكايات أكثر وأفضل من غيرهم، أي، أنهم

---

2) خنزير غينيا أو خنزير الكابياء: قارض موطنه الأصلي أمريكا الجنوبية وسـمي جنس الكابياء بخنزير غينيا لأن له صوت يقارب صوت الخنازير البرية في غينيا. المترجم

3) فصيلة من القرود تسكن في شرق آسيا وغالباً ما يستخدم في التجارب العلمية ـ المترجم

استطاعـوا أن يجعلـوا أناساً كثيرين تصدق أكاذيبهم. كان بين هـؤلاء من اكتشف طرقاً فنية لوقف تدفق حكاياتـه المستقـر وتحويله إلى رافد، الذي، بعيداً من جفافه، تحول فجأة وبشكل مثير للدهشة إلى مصب عريضـ، مـع أنه صار الآن مليئاً ببقايا طافيـة وحطام عائم، هراء الحبكات الفرعيـة. ولأن هؤلاء الرواة البدائيـين – الذين لم يعتمدوا على ضوء النهـار أو ضوء المصباح وعملوا بشكل جيد في الظلام، وكانوا في الواقع ماهرين في استغلال الغسق أو الظلام لإضافة المزيد من التشويق – لأنهم لم يتوقفوا عند أي شيء، لا الامتـدادات الجافـة ولا الشلالات الهـادرة، إلا ربما لقطع مسار العمل بعبـارة "يتبع..." إذا شعروا أن انتباه جمهورهم يضعف، وأن كثيرين من مستمعيهم شعروا بالإثارة لبدء سرد حكاياتهم الخاصة.

مـا هي الحكايات التي رويـت عندما لم يكن أحد يستطيع أن يكتب وبالتالي لم يكتبها أحد؟ منذ أيام قابيـل وهابيـل، كانت هنـاك حكايات عن القتل والقتل غـير العمد. كانت العـداوات – العداوات الدموية علـى وجه الخصوص – جيدة لقصة ما دائماً. دخلت الإبـادة الجماعية الصورة في وقت مبكر جداً جنباً إلى جنـب مع الفيضانات والجفاف وسنوات الخصـب والسنوات العجاف. كانت القوائم الطويلة للماشية والعبيـد مقبولة تماماً، وكان لا يمكـن تصديق أي قصة بلا سلاسل نسب مفصلة عمن جاء قبل ومن جاء بعده لا سيما في الحكايات البطولية. مثلثات الحب، ما تزال شائعة حتى الآن، وحكايات الوحوش – نصفها إنسان ونصفها وحش – التي شقت طريقها عبر المتاهات أو تربصت في نباتات البردي، اجتذبت جماهير غفيرة منذ البداية، ناهيك عن أساطير الآلهة والأصنام وقصص الآلهة وحكايات الرحلات البحرية، التي جـرى تناقلها بعد ذلك، وصقلها، وتوسيعها، وتعديلها، وتحويلها إلى أضدادها، ثم كتابتها أخيراً بواسطة راوٍ يُفترض أن اسمـه هوميروس، أو، في حالة الكتاب المقدس، بواسطـة مجموعة من رواة الحكايات. في الصـين وبلاد فارس، وفي الهند ومرتفعات البـيرو، حيثما ازدهرت الكتابة، تحول رواة الحكايات – سواء كانوا مجموعات أو أفراداً، مجهولين أو معروفين – إلى أدباء.

ومـع أننـا مهووسون بالكتابـة، فإننا نحتفـظ بذاكرة رواية القصـص الشفهية، والأصـول المنطوقة لـلأدب. وهـذا أمر جيد أيضاً، لأننا إذا نسينـا أن كل القصص تأتي من خلال الشفاه، تارة غير واضحة، مترددة، تارة سريعة، كما لو كان يقودها الخوف، تارة همساً، للحفاظ على الأسرار المكشوفة من الوصول إلى الآذان الخاطئـة، تـارة بصوت عـالٍ وواضح، على طـول الطريق من التهديد الـذي يخدم مصالحنا الذاتيـة إلى اكتشاف جوهـر الحياة ذاته – إذا كان إيماننا بالكتابة سيجعلنـا ننسى كل ذلك، فإن سردنا سيكون غير عملي، جافاً مثل الغبار.

ومع ذلك، جميل أيضاً أن يكون لدينا كتب كثيرة متاحة لنا، التي سواء قرأناها بصوت عالٍ أو لأنفسنا فهـي دائمة. لقد كانت مصدر إلهامي. عندما كنـت صغيراً ومرناً، حثني أساتذة مثل مِلفيل (Melville) ودبلِن (Doblin) أو لوثر (Luther) بلغته الألمانية التوراتية على القراءة بصوت عالٍ وأنا أكتب، وأخلط الحبر بالبصاق. لم تتغير الأمور كثيراً منذ ذلك الحين. تماماً في عقدي الخامس من التحمل، لا، مستمتعاً بالكدح والتعب الذي يسمى الكتابة، أمضغ جملاً خشنة وقاسية لتغدو عصيدة قابلة للتشكيل، وأثرثر لنفسي في عزلة سعيدة، ولا أضع القلم على الورق إلا عندما أسمع النغمة المناسبة وطبقة الصوت والرنين والتردد.

نعـم، أنا أحب دعوتي. إنهـا تبقيني في صحبة، صحبة تتطلب ثرثرتها متعددة الأصوات نسخاً حرفياً إلى مخطوطاتـي. وليـس هنـاك ما أحبه أكثر مـن لقائي مع كتبـي – الكتب التي طارت منـذ فترة طويلة مـن الحظـيرة وصادرها القراء – عندما أقـرأ بصوت عالٍ لجمهور ما يكمـن الآن بسلام على الصفحة. بالنسبـة لـكل من الصغار، المفطومـين مبكراً عن اللغـة، والكبار، الشيب لكن ما يزالـون جشعين، تصير الكلمـة المكتوبة منطوقة، ويعمل السحر مراراً وتكراراً. إنـه الشامان في المؤلف الذي يكسب قليلاً بطريقة مشبوهـة، يكتب ضـد تيار الزمن، ويكذب في طريقه إلى حقائق يمكن الدفاع عنها. والجميع يصدق وعده الضمني: أن يتبع....

لكن كيف صرت كاتباً وشاعراً وفناناً، دفعة واحدة على ورق أبيض مخيف؟ أي غطرسة محلية الصنع ترفـع طفـلاً إلى مثل هذا الجنون؟ بعد كل شيء، كنت في الثانية عشـرة من عمري فحسب عندما أدركت أننـي أريد أن أصبـح فناناً. تزامن ذلك مع اندلاع الحرب العالمية الثانيـة، عندما كنت أعيش في ضواحي دانزيـغ. لكـن كان على فرصتـي الأولى للتطوير المهني أن تنتظر حتى العام التـالي، عندما وجدت عرضاً مغرياً في مجلة شباب هتلر **ساعدني** (!*Hilf mit*). كانت مسابقة قصة. ذات جوائز. فشرعت من فوري في كتابـة روايتـي الأولى. متأثراً بخلفية والدتي، حملت عنـوان الكاشوبيين (The Kashubians)، لكن الحـدث لم يقـع في الحاضر المؤلم لذلك الشعب الصغير والمتضائل؛ لقد حدث ذلك في القرن الثالث عشر خلال فترة خلو العرش، وهي فترة قاتمة سيطر فيها قطاع الطرق وبارونات اللصوص على الطرق العامة والملاذ الوحيد الذي كان على الفلاح اللجوء إليه من أجل العدالة كان نوعاً من محكمة كنغر.[4]

كل ما أستطيع أن أتذكره هو أنه بعد عرض موجز للظروف الاقتصادية في المناطق النائية الكاشوبية، بـدأت عمليات النهب والمذابح بدافع الانتقام. كان هناك الكثير من الخنق والطعن والأسياخ، والعديد من عمليـات الشنق والإعدام في محاكمات كنغر، إلى درجـة أنه بحلول نهاية الفصل الأول كان جميع الأبطال وعدد لا بأس به من الشخصيات الثانوية قد مات ودُفِن أو تُرِك للغربان. وبما أن إدراكي للأسلوب لم يسمح لي بتحويـل الجثـث إلى أرواح والرواية إلى قصة أشباح، كان علـي أن أعترف بالهزيمة بنهاية مفاجئة ولا «تتبـع....» ليـس إلى الأبد، طبعـاً، لكن المبتدئ تعلم درسه: في المرة القادمة، عليـه أن يكون أكثر لطفاً مع شخصياته.

لكن أولاً قرأت وقرأت أكثر بعض الشيء. كانت لدي طريقتي الخاصة في القراءة: بأصابعي في أذنَيّ. اسمحـوا لي أن أقـول على سبيل التوضيح إنني وأختي الصغرى نشأنا في ظروف صعبة، أي في شقة مكونة مـن غرفتـين، وبالتالي بلا غرف خاصة لكل منا أو حتى زاوية لنا. ومع ذلك، فقد تبين أن ذلك يمثل ميزة علـى المـدى الطويل: فقـد تعلمت في سنّ مبكـرة التركيز وسط النـاس أو وسط الضوضـاء. عندما أقرأ، ربمـا تحت جرس؛ أكـون منغمساً في عالم الكتـاب إلى درجة أن والدتي، التي كانت تحـب النكتة العملية، استعرضت ذات مرة اهتمام ابنها الكامل والمطلق لإحدى الجارات باستبدال رغيف كنت أتناول منه عضة

4) مصطلح "محكمة الكنغر" هو مصطلح يشـير إلى المحكمة التي تنحرف إجراءاتها كثيراً عن القواعد القانونية المقبولة بحيث لا يعود بالإمكان اعتبارها عادلة أو منصفة.

من حين إلى آخر بقطعة صابون – بالمولايف، أعتقد – عندئذٍ المرأتان – والدتي ليست بلا شعور بالفخر – شاهدتـاني أتناول الصابون بشكل أعمى، وأغرس أسناني فيه، وأمضغه لنحو دقيقة قبل أن يدفعني بعيداً من مغامرتي على الصفحة.

حتى يومنا هذا، أستطيع التركيز كما فعلت في سنواتي الأولى، لكنني لم أعد أقرأ أكثر بشكل مهووس قط. حُفِظت كتبنا في خزانة خلف ألواح زجاجية مغطاة بستائر زرقاء. انتمت والدتي إلى نادٍ للكتاب، وكانت روايات دوستويفسكي (Dostoevsky) وتولستوي (Tolstoy) تقف جنباً إلى جنب وتختلط بروايات هامسن (Hamsun) ورابي (Raabe) وفيكي باوم (Vicki Baum). وكان عمل سلمى لاغرلوف (Selma Lagerlöf) **غوستا برلينغ** (*Gösta Berling*) في المتناول. انتقلت لاحقاً إلى مكتبة البلدية، لكن مجموعة والدتي منحتني الدافع الأول. سيدة أعمال ملتزمة، اضطرت إلى بيع بضائعها إلى زُبُن غير موثوقين بالدين، كانت أيضاً عاشقة للجمال: أصغت إلى الأوبرا والأوبريت، والأغاني على مذياعها البدائي، واستمتعت بسماع قصصي الواعدة، وكثيراً ما كانت تذهب إلى **المسرح البلدي**، وتأخذني معها من وقت إلى آخر.

السبب الوحيد الذي يجعلني أكرر هنا هذه الحكايات عن طفولتي البرجوازية الصغيرة بعد أن رسمتها بلمسات ملحمية منذ عقود في أعمال مأهولة بشخصيات خيالية هو أنها تساعدني على الإجابة عن سؤال «ما الذي جعلك تصير كاتباً؟» القدرة على أحلام اليقظة المطولة، والتلاعب باللغة بشكل عام، والإدمان على الكذب لذاته وليس من أجلي لأن التمسك بالحقيقة ممل – باختصار، ما يُعرف عموماً بالموهبة كان بالتأكيد أحد العوامل، لكن التدخل المفاجئ للسياسة في استقرار العائلة هو الذي حوَّل مقولة الموهبة المتقلبة جداً إلى ثقل ذي ديمومة وعمق معينين.

كانت ابن عم والدتي المفضل، مثلها كاشوبياً بالولادة، يعمل في مكتب البريد البولوني في **مدينة دانزيغ الحرة**. كان يزورنا إلى منزلنا وكان مرحباً به دائماً. عندما اندلعت الحرب، صمد مبنى مكتب البريد في ميدان هيفيليوس لبعض الوقت ضد قوات إس إس هايموير (SS-Heimwehr)، وقُبِض على عمي مع أولئك الذين استسلموا أخيراً. حوكموا بإجراءات موجزة وأعدِموا. فجأة لم يعد موجوداً. فجأة وإلى الأبد لم يعد اسمه يُذكر. لقد صار شخصاً غير موجود. ومع ذلك، لا بد أنه عاش داخلي خلال السنوات التي كنت أرتدي فيها الزي العسكري في الخامسة عشرة من عمري، وفي السادسة عشرة تعلمت معنى الخوف، وفي السابعة عشرة هبطت في معسكر أسرى حرب أمريكي، وفي الثامنة عشرة عملت في السوق السوداء، ودرست لأصبح مساعد بنّاء. بدأت النحت على الحجر، وحضرت لقبولي في مدرسة الفنون، وكتبت ورسمت، ورسمت وكتبت، شعراً حراً، وهزليات ذات فصل واحد، وتابعت ذلك حتى وجدت المادة صعبة المراس – يبدو أنني أمتلك مهارة حاجة فطرية للمتعة الجمالية. وتحت حطام كل ذلك كان يرقد ابن عم أمي المفضل، موظف البريد البولوني، الذي أُعدِم ودُفن، لأعثر عليه (من غيري؟) فيُخرج من قبره ويُنعَش بواسطة التنفس الاصطناعي الأدبي بأسماء وأشكال أخرى، لكن هذه المرة في رواية تجتاز شخصياتها الرئيسة والثانوية، المفعمة بالحياة والحيوية، عدداً من الفصول، حتى إن بعضها يصمد حتى النهاية، وبالتالي يمكّن الكاتب من الوفاء بوعده المتكرر: "يتبع...."

وهكذا دواليك. إن نشر أول روايتين لي، **طبل الصفيح** و**سنوات الكلب**، والرواية القصيرة التي علقت بينهما **القط والفأر**، علمني في وقت مبكر، ككاتب شاب نسبياً، أن الكتب يمكن أن تسبب الإساءة، وتثير الغضب، وحتى الكراهية، إلى درجة أن ما يفعله أحدهم من منطلق حب الوطن يمكن أن يعتبر تلويثاً لعش أحدهم. ومنذ ذلك الحين صرت مثيراً للجدل.

ما يعني أنني في صحبة جيدة مثل الكتّاب المنفيين إلى سيبيريا أو أماكن مشابهة. لذلك ليس لديّ أي سبب للشكوى. بعكس ذلك، يجب على الكتّاب أن يعتبروا حالة الجدل الدائم أمراً مُنشّطاً، إنه جزء من المخاطرة التي ينطوي عليها اختيار المهنة. إنها حقيقة من حقائق الحياة أن الكتّاب يبصقون بفرح عظيم في حساء الأقوياء ورفيعي الشأن. وهذا ما يجعل تاريخ الأدب موازياً لتطور الرقابة وصقلها.

لقد أجبرت روح الدعابة السقيمة لدى القوى المسيطرة سقراط على شرب كأس الشوكران حتى الثمالة، وأرسلت أوفيد إلى المنفى، وجعلت سينيكا يقطع أوردة دمه. لقرون عديدة وحتى يومنا هذا، كانت أفضل ثمار حديقة الأدب الغربية تزين فهرس الكنيسة الكاثوليكية. ما مقدار المراوغة التي تعلمها التنوير الأوروبي من الرقابة التي مارسها الأمراء ذوي السلطة المطلقة؟ كم عدد الكتاب الألمانيين والإيطاليين والإسبانيين والبرتغاليين الذين طردتهم الفاشية من أراضيهم وحرمتهم لغاتهم؟ كم عدد الكتاب الذين وقعوا ضحية حكم الإرهاب اللينيني الستاليني؟ وما هي القيود التي يواجهها الكتاب اليوم في دول مثل الصين أو كينيا أو كرواتيا؟

لقد جئت من أرض حرق الكتب. نحن نعلم أن الرغبة في تدمير كتاب مكروه لا تزال (أو مرة أخرى) جزءاً من روح عصرنا، وأنها تجد عند الضرورة تعبيراً تلفزيونياً مناسباً وبالتالي جمهوراً عريضاً. لكن ما هو أسوأ من ذلك كثيراً هو أن اضطهاد الكتاب، بما في ذلك التهديد بالقتل والقتل نفسه، آخذ في الارتفاع في جميع أنحاء العالم، إلى درجة أن العالم أصبح معتاداً على رعبه. صحيح أن ذلك الجزء من العالم الذي يطلق على نفسه اسم الحر يثير ضجة كبيرة، كما حدث في نيجيريا عام 1995، عندما حُكم على كاتب مثل **كين سارو ويوا** (Ken Saro-Wiwa) وأنصاره بالإعدام والقتل بسبب اتخاذهم موقفاً ضد تلوث بلادهم. لكن الأمور تعود فوراً إلى طبيعتها، لأن الاعتبارات البيئية قد تؤثر في أرباح شركة شل النفطية الأولى في العالم.

ما الذي يجعل الكتب – ومعها الكتّاب – خطيرة للغاية إلى درجة أن الكنيسة والدولة والمكاتب السياسية ووسائل الإعلام تشعر بالحاجة إلى معارضتها؟ نادراً ما يكون الإسكات وما هو أسوأ من ذلك نتيجة لهجمات مباشرة على الأيديولوجية السائدة. في كثير من الأحيان، كل ما يتطلبه الأمر هو إشارة أدبية إلى فكرة أن الحقيقة لا توجد إلا بصيغة الجمع – وأنه لا يوجد شيء اسمه حقيقة واحدة بل حقائق متعددة وحسب – لجعل المدافعين عن حقيقة أو أخرى يشعرون بالخطر، خطر مميت. ثم هناك مشكلة أن الكتّاب بحكم تعريفهم غير قادرين على ترك الماضي في سلام: فهم يسارعون إلى فتح الجروح الملتئمة، والنظر خلف الأبواب المغلقة، والعثور على الهياكل العظمية في الخزانة، واستهلاك الأبقار المقدسة، أو كما في حالة جوناثان سويفت (Jonathan Swift)، تقديم الأطفال الإيرلنديين "مطبوخين أو مشويين

أو مخبوزيـن أو مسلوقين" إلى موائد النبـلاء الإنكليز. بعبارة أخرى، لا يوجد شيء مقدس بالنسبة لهم، ولا حتـى الرأسماليـة، وهذا يجعلهـم مسيئين، بل حتى مجرمين. لكن الأسوأ مـن ذلك كله أنهم يرفضون إقامـة قضيـة مشتركة مع المنتصرين في التاريـخ: فهم يستمتعون بالتجول على هامش العملية التاريخية مـع الخاسريـن، الذين لديهم أشيـاء كثيرة ليقولوها؛ لكن ليـس لديهم منصة ليقولـوا ذلك عليها. وهم [الكتاب] إذ يمنحونهم صوتاً، فإنهم يجعلون النصر موضع تساؤل، وبالارتباط بهم، ينضمون إليهم.

طبعاً، أصحاب السلطة، بغض النظر عن الزي الذي يرتدونه، ليس لديهم أي شيء ضد الأدب في حد ذاتـه. إنهـم يستمتعون به كزينة بل ويروجون له. في الوقـت الحاضر، يتمثل دوره في الترفيه وخدمة ثقافة اللهـو وتقليص التركيز على الجانب السلبي للأشياء ومنح الناس الأمل والنور في الظلام. إن ما يُطلب في الأساس، وإن لم يكن بشكل واضح تماماً، كما كان الحال خلال السنوات الشيوعية، هو "البطل الإيجابي". في غابـة اقتصـاد السوق الحرة، يُرجَّح أن يمهد طريقه إلى النجاح مثل رامبو بجثث وابتسامة؛ إنه مغامر مستعد دائماً لفرصة سريعة بين المعارك، فائز يترك خلفه سلسلة من الخاسرين، باختصار، هو النموذج المثـالي لعالمنا المعـولم. والطلب على الرجل المسلوق الذي يقف دائماً علـى قدميه تلبيه وسائل الإعلام بلا كلل: لقد أنجب جيمس بوند عدداً كبيراً من الأطفال يشبهون النعجة دولي (Dolly). سيستمر الخير في الغلبة على الشر ما دام يتخذ وضعية الرجل اللطيف.

هل يجعل ذلك خصمه أو عدوه بطلاً سلبياً؟ ليس بالضرورة. تعود جذوري، كما ستلاحظ من قراءتك، إلى روايـة **الهائمـين** (*picaresque*) الإسبانية أو المغاربية. ظـل الميل نحو طواحين الهواء نموذجاً لهذه المدرسـة على مر العصور، ووجود البيكارو (picaro) ذاته مستمـد من الطبيعة الكوميدية للهزيمة. إنه يبول على أعمدة القوة وينشر كرسي العرش وهو يعلم جيداً أنه لن يحدث أي تأثير في أي منهما: بمجرد أن يمضـي قدماً، قد يبـدو المعبد المرتفع متهالكاً بعض الشيء، وقد يتمايل العرش قليلاً، ولكن هذا كل شيء. فكاهتـه جزء لا يتجـزأ من يأسه. بينما ينطلق عرض شفق الآلهة (Die Götterdämmerung) أمام جمهـور أنيق في مدينة بيروت (Bayreuth)، يجلس ضاحـكاً في الصف الخلفي، لأن الكوميديا والمأساة تسـيران جنباً إلى جنـب في مسرحيته. إنه يحتقـر المسيرة المصيرية للمنتصرين ويمـد قدمه ليعرقلهم، لكـن بقـدر مـا يجعلنا فشله نضحـك، يعلق الضحـك في حلوقنا: حتـى سخرياته الأكـثر ذكاءً ذات طابع مأسـاوي. عـلاوة على ذلك، من وجهة نظر ماديـة (philistine)، اليميني أو اليساري، هو رسمي – بل مهـذب – مـن الدرجة الأولى: فهو يحمل المنظار بطريقة خاطئـة؛ يرى الوقت كقطار على جانب الطريق: هـو يضـع مرايا في كل مـكان؛ لا يمكنك أبداً معرفة من الـذي يتكلم من بطنه؛ تبعـاً لوجهة نظره، يمكنه حتـى أن يقبـل الأقزام والعمالقة في حاشيتـه. السبب وراء هروب رابليه باستمـرار من الشرطة العلمانية ومحاكم التفتيش المقدسة هو أن غارغانتوا وبانتاغرويل (Gargantua and Pantagruel) الأكبر من الحيـاة قلبا العالم، وفقاً للمذهـب المدرسي، رأساً على عقب. إن الضحك الذي أطلقوه كان جهنمياً بشكل إيجابـي. عندما انحنى غارغانتوا على برجي نوتردام وتبـول في باريس طولاً وعرضاً تحت الماء، قهقه كل مـن لم يغرق. أو إذا عدنا إلى سويفت: فإن اقتراحه المتواضع بشأن الطهي لتخفيف الجوع في إيرلندا كان

بالإمكان تحديثه إذا كان المجلس الذي سيحضره رؤساء الدول في القمة الاقتصادية المقبلة يئن من أطفال الشوارع الذين جُلبوا بطريقة مترفة من البرازيل أو جنوب السودان. الهجاء هو اسم الشكل الفني الذي أفكر فيه، وفي الهجاء كل شيء مسموح، حتى دغدغة العظم المضحك المثير للعجب.

عندما ألقى هاينريش بول (Heinrich Böll) محاضرته لنوبل هنا في 2 أيار/ 1973، قرَّب ظاهرياً المواقف المتعارضة بين العقل والشعر وتحسَّر على ضيق الوقت للخوض في جانب آخر من القضية: "كان عليّ أن أتجاوز الفكاهة، التي، على الرغم من أنها ليست امتيازاً طبقياً، تجاهلها في شعره باعتبارها مخبأ للمقاومة." عرف بول الآن أن جان بول (Jean Paul)، الشاعر المعني، له مكان في قاعة مشاهير الثقافة الألمانية، وهو مكان قليل القراءة على الرغم من أنه موجود في الوقت الحاضر؛ كان يعلم إلى أي مدى كان العمل الأدبي لتوماس مان (Thomas Mann) مشكوكاً فيه – من اليمين واليسار على حد سواء – بالسخرية في ذلك الوقت (ويمكنني أن أضيف أنه لا يزال كذلك). الأمر الواضح [هو] أن ما كان يدور في ذهن بول لم يكن فكاهة الضحك، بل الفكاهة غير المسموعة، بين السطور، والقابلية المزمنة للكآبة لدى مهرجه، والذكاء اليائس لدى الرجل الذي يجمع الصمت، وهو، بالمناسبة، ما يحدث تماماً في وسائل الإعلام، و–تحت ستار "ضبط النفس الطوعي" من جانب الغرب الحر– تمويه حميد للرقابة.

بحلول أوائل الخمسينيات، عندما بدأت الكتابة بوعي، كان هاينريش بول كاتباً معروفاً، وإن لم يكن دائماً يلقى استحساناً. مع فولفغانغ كوبن (Wolfgang Koeppen)، وغونتر إيخ (Günter Eich)، وأرنو شميدت (Arno Schmidt)، وقف بعيداً من صناعة الثقافة. كان الأدب الألماني في فترة ما بعد الحرب، الذي كان ما يزال شاباً، يواجه صعوبة في التعامل مع اللغة الألمانية التي أفسدها النظام النازي. بالإضافة إلى ذلك، فإن جيل بول – وكذلك الكتاب الشباب مثلي – كانوا في وضع حرج إلى حد ما بسبب الحظر الذي جاء من تيودور أدورنو (Theodor Adorno): "إن كتابة قصيدة بعد أوشفيتز هي عمل همجي، ولهذا السبب غدت كتابة الشعر مستحيلة في الوقت الحاضر...."

بعبارة أخرى، لا مزيد من "يتبع...." على الرغم من ذلك كتبنا. لقد كتبنا آخذين في الحسبان، مثل أدورنو في كتابه **الحد الأدنى من الأخلاق: تأملات من حياة محطمة** (1951) (Minima Moralia: Reflections from Damaged Life)، أن أوشفيتز يمثل صدعاً، وفجوة لا يمكن ردمها في تاريخ الحضارة. كانت هذه الطريقة الوحيدة التي تمكننا من الالتفاف حول الحظر. ومع ذلك، احتفظت كتابات أدورنو على الحائط بقوتها حتى يومنا هذا. لقد خاض كل كتّاب جيلي معركة علنية معها. لم يكن لدى أحد الرغبة أو القدرة على التزام الصمت. لقد كان واجبنا أن نخلص اللغة الألمانية من النزعة العسكرية، وأن نجذبها إلى الخروج من قصائدها الرعوية ومضمونها الضبابي. نحن، الأطفال الذين أُحرِقت أصابعنا، كنا من رفض الأشياء المطلقة، سواء كانت ذات أيديولوجية سوداء أو بيضاء. كان الشك ونزعة التشكيك عرابَينا، وكانت القيم الرمادية المتعددة حاضرة لنا. في أي حال، كان هذا هو الزهد الذي فرضته على نفسي قبل أن أكتشف ثراء اللغة التي أعلنت بشكل قاطع أنها مذنبة: نعومتها المغرية، وميلها إلى سبر الأعماق، وصلابتها اللينة المطلقة، ناهيك عن جمال لهجاتها. عفويتها وبراعتها، وغرابة أطوارها،

والجمـال الذي يزدهر من صيغهـا الشرطية. بعد أن استعدنا رأس المال هـذا، استثمرناه لتحقيق المزيد. رغـم حكـم أدورنو أو التحريض عليه. كانت الطريقة الوحيدة التي يمكن أن نكتب بها بعد أوشفيتز، شعراً أو نـثراً، هـي أن يغدو ذكرى ويمنع الماضي مـن أن ينتهي. عندئذ فقط يمكن لأدب مـا بعد الحرب باللغة الألمانيـة أن يبرر تطبيق العبارة الصالحة بشكل عام "يتبع..." لنفسها ونسلها؛ وعندئذٍ فقط يمكن إبقاء الجرح مفتوحاً وعكس النسيان المطلوب والموصوف بثبات في "كان ياما كان."

كم مرة عندما دعت مجموعة مصالح أو أخرى إلى اعتبار ما حدث فصلاً مغلقاً – نحن بحاجة إلى العـودة إلى الحيـاة الطبيعية ووضع ماضينا المخزي خلفنـا – كم مرة قاوم الأدب. وهو محق في ذلك! لأنه موقـف أحمـق بقدر ما هو مفهوم؛ لأنه في كل مرة يُعلَن فيها عن نهاية فترة ما بعد الحرب في ألمانيا – كما كان الحال قبل عشر سنوات، مع سقوط الجدار والوحدة في المستقبل القريب – يلحق بنا الماضي.

في ذلـك الوقـت، في شبـاط 1990، ألقيت محاضـرة للطـلاب في فرانكفورت بعنـوان «الكتابة بعد أوشفيتـز». كنـت أرغب في تقييم أعمالي كتاباً تلو الآخر. في روايتي **مـن يوميات حلزون** التي صدرت عام 1972 التـي يتقاطع فيهـا الماضي والحاضر، لكنهما أيضاً يسيران بالتوازي أو يتصادمان أحياناً، يسألني أبنائـي كيف أعرِّف مهنتي، وأجيب: «الكاتب، يا أطفال، شخص يكتب ضد تيار الزمن.» وما قلته للطلاب كان: «مثـل هـذا الرأي يفترض أن الكتّاب ليسوا منعزلين أو في الأبديـة، وأنهم يرون أنفسهم يعيشون هنا والآن، بـل أكثر من ذلـك، يعرضون أنفسهم لتقلبات الزمن، وأنهم يقفـزون وينحازون. إن مخاطر القفز والانحياز معروفة جيداً: فالمسافة التي يُفترَض أن يحافظ عليها الكاتب مهددة: يجب أن تعيش لغته عيش الكفـاف؛ ضيـق الأحداث الجارية يمكن أن تُضيِّـق عليه وتكبح خياله الذي دربه علـى أن ينطلق حراً؛ إنه يواجه خطر نفاد أنفاسه.

إن الخطر الذي أشرت إليه حينئذٍ لازمني سنين طويلة. لكن كيف ستكون مهنة الكاتب بلا مخاطرة؟ بديهـي، أن الكاتـب سيحظى بأمن البيروقراطي الثقافي، على سبيل المثال، لكنه سيكون أسير مخاوفه من تلويـث يديـه بالحاضر. وخوفاً من ضياع المسافة سيضيع في عوالم تسكن فيها الأساطير والأفكار السامية التـي هي كل شـيء. لكن الحاضر، الذي يعـود إليه الماضي باستمـرار، سيقبض عليـه في النهاية ويضعه في الدرجـة الثالثـة. لأن كل كاتب ينتمـي إلى عصره، مهما اعترض على أنه ولد مبكـراً أو متأخراً. فهو لا يختار بشكل مستقل ما سيُكتب عنه، بل هذا الاختيار متَّخذ له. على الأقل، أنا لم أكن حراً في الاختيار. لو تُرِكت لأجهزتي الخاصة، لاتبعت قوانين علم الجمال ولكنت سعيداً تماماً بالبحث عن مكاني في النصوص المضحكة وغير الضارة.

لكـن هذا لم يحدث. كان ثمة ظـروف مخففة: جبال من الركام والجثث، ثمرة رحم التاريخ الألماني. بقدر ما جرفت أكثر، كبرت أكثر. ببساطة لا يمكن تجاهلها. علاوة على ذلك، أنا أنتمي إلى عائلة لاجئة، مـا يعني أنه بالإضافـة إلى كل ما يدفع الكاتب من كتاب إلى كتاب – الطموح المشترك، والخوف من الملل، وآليـات الأنانية – فقـدت مسقط رأسي الذي لا يمكن تعويضه. إذا لم أتمكن بسرد الحكايات من استعادة مدينـة مفقودة ومدمرة، فيمكنني، على الأقل، استحضارها مرة أخرى. هذا الهوس جعلني أستمر. أردت

أن أوضـح لنفسـي ولقرائـي، ليس من دون شعـور بالظلم، أن ما ضـاع لا يحتـاج إلى أن يغرق في غياهب النسيـان، وأنـه يمكن إحياؤه عبر فن الأدب بكل عظمته وتفاهتـه: الكنائس والمقابر، أصوات أحواض بناء السفـن وروائـح بحر البلطيق الضعيفة، لغة في طريقها إلى الخـروج لكنها لا تزال مستقرة – دافئة وغنية بالتذمر، خطايا تحتاج إلى اعتراف، وجرائم يمكن التسامح معها إذا لم تبرَّأ قط.

وقـد وفـرت خسارة مماثلة للكتاب الآخريـن مرتعاً للموضوعات الاستحواذيـة. في محادثة تعود إلى سنوات عديدة مضت، اتفقنا أنا وسلمان رشدي على أن فقداني لِـ دانزيغ – مثل فقدانه ممباي – هو حفرة موارد ونفايات، نقطة الانطلاق وسرة العالم. هذه الغطرسة وهذه المبالغة تكمن في قلب الأدب عينه. هذا هـو الشرط للقصة التـي يمكنها تجاوز المحطات كلهـا. التفاصيل المضنية، والتحليـل النفسي الحساس، وواقعية شريحة من الحياة – لا يمكن لمثل هذه التقنيات التعامل مع موادنا الخام الرهيبة. على الرغم من أننا مدينون لتقليد العقل التنويري، فإن المسار السخيف للتاريخ يرفض كل التفسيرات المعقولة حصرياً.

تمامـاً كمـا أن جائـزة نوبـل – بمجـرد أن نجردها من زيهـا الاحتفـالي – لها جذورهـا في اختراع الديناميـت، الذي، مثل الـولادات البشرية الأخرى مثل انشطار الذرة وتصنيف الجين الحائز على جائزة نوبـل، قـد أحدث السراء والضراء. في العـالم، يتمتع الأدب بخاصية متفجرة في جـذوره، على الرغم من أن الانفجـارات التـي تصدرهـا الأدبيات لها تأثير مؤجـل ولا تغير العالم إلا في عدسة مكـبرة للوقت، إذا جـاز التعبير، فهي أيضاً تسبب الفـرح والرثاء هنا أدناه. كم من الوقت استغـرق عصر التنوير الأوروبي، مـن مونتين إلى فولتـير، وديدرو، وكانط، وليسينـغ، وليشتنبرغ، لإدخال وميض العقـل في الزوايا المظلمة للمدرسـة؟ حتـى هذا الوميض غالباً ما يمـوت أثناء هذه العملية، فقد قطعت الرقابـة على العملية شوطاً طويـلاً نحـو التثبيط. لكن عندما سطع الضوء أخـيراً، تبين أنه نور العقل البـارد، المقتصر على ما يمكن تحقيقـه تقنياً، وعلـى التقدم الاقتصادي والاجتماعي، وهو العقل الذي ادعـى أنه مستنير لكنه كان يقرع لغـة اصطلاحيـة مبنية على العقل وحسب (التي كانت بمثابة تعليمات لإحراز التقدم بأي ثمن) في نسلها، الرأسمالية والاشتراكية (اللتان صارعت كل منهما الأخرى بغضب شديد).

اليـوم يمكننـا أن نرى ما فعله هؤلاء الفاشلون الرائعون الذين كانوا من ذرية التنوير. يمكننا أن نرى ما هو الموقف الخطير الذي أوقعنا فيه الانفجار المتأخر والمفجّر بالكلمات. وإذا كنا نحاول إصلاح الضرر بـأدوات التنويـر، فهذا لأنه ليـس لدينا أدوات أخرى البتـة. نحن ننظر برعـب إلى الرأسمالية –الآن بعد إعـلان وفاة شقيقتها، الاشتراكية– هي تغضب من دون عوائـق، وتعيد بجنون العظمة أخطاء الأخت التي يُفترَض أنهـا انقرضت. لقد حولت السوق الحرة إلى عقيدة، الحقيقـة الوحيدة، وهي ثملة بقوتها التي لا حدود لها، وتلعب الألعاب الأكثر عنفاً، وتجعل الاندماج تلو الآخر بلا هدف سوى تعظيم الأرباح. وليس من المستغـرب أن تثبت الرأسماليـة أنها منيعة في وجه الإصلاح مثل الشيوعيـة التي تمكنت من خنق نفسها. والعولمة هي شعارها، وهو الشعار الذي تعلنه بغطرسة العصمة: لا يوجد بديل.

بنـاء على ذلـك، وصل التاريخ إلى نهاية. لا يوجد أكثر لِـ «يتبع...» لا تشويق أكثر. رغم أنه ربما يكون هنـاك أمـل في أنه إن لم يكن السياسة، التي تخلت عن سلطة اتخـاذ القرار لصالح الاقتصاد، فإن الأدب على الأقل قد يتوصل إلى شيء ما من شأنه أن يتسبب في تعثر «الدوغمائية الجديدة».

كيـف يمكـن للكتابة التخريبية أن تكـون ديناميتاً وذات جودة أدبية في الوقـت نفسه؟ هل يوجد وقت كاف لانتظـار الإجـراء المؤجـل؟ هل يوجـد كتاب قادر علـى توفير سلعـة في وضع يتسـم بنقص في المدد مثـل المستقبـل؟ أليس الأمر بالأحرى هـو أن الأدب ينسحب حالياً من الحياة العامـة وأن الكتاب الشباب يستخدمون الإنترنت كملعب؟ إن الطريق المسدود الذي تضفي عليه كلمة «الاتصال» المشبوهة هالة معينة، يحـرز تقدماً. يجري التخطيط لكل لحظة من الوقت حتى آخر انهيار عصبي. إن صناعة الدموع الثقافية تسيطر على العالم. فما الذي يجب عمله؟

علـى الرغـم من إلحادي، كل ما يمكنني فعله هو أن أثنـي ركبتي لقديس لم يخذلني قط وكسر بعض من أصعب المكسرات. «أيها القديس سيزيف (بوساطة بركة كامو) الحائز على جائزة نوبل! نرجو ألا تظل صخرتك في أعلى التل، دعنا ندحرجها مرة أخرى ونستمر في الابتهاج بها مثلك، ولتكن القصة التي تُروى عن كدح وجودنا لا نهاية لها. آمين.»

لكن هل ستُسمَع صلاتي؟ أم أن الشائعات صحيحة؟ هل السلالة الجديدة من المخلوقات المستنسخة مقدر لها أن تضمن استمرار تاريخ الإنسان؟

ما يعيدني إلى بداية حديثي. أفتح روايتي **الفأر** مرة أخرى على الفصل الخامس، الذي يفوز فيه فأر المختبر، الذي يمثل الملايين من حيوانات المختبر الأخرى في قضية البحث، بجائزة نوبل، وأتذكر مدى قلة الجوائز التي مُنِحت للمشاريع التي من شأنها تخليص العالم من آفة البشرية: الجوع. أي شخص يستطيع أن يدفـع الثمـن يمكنه الحصول علـى كليتين جديدتين. يمكن زرع القلوب. يمكننـا الاتصال بأي مكان في العـالم بلا أسلاك. تدور الأقمار الصناعية والمحطات الفضائية حولنـا بدقة. إن أحدث أنظمة الأسلحة، التـي يجـري تصميمها وتطويرها، يمكنهـا أيضاً، على أسـاس الأبحاث الحائزة على جوائـز، أن تساعد أسيادها على إبقاء الموت بعيداً. أي شيء يتوصل إليه العقل البشري يجد تطبيقات مذهلة. يبدو أن الجوع وحده هو الذي يقاوم. بل إنه يتفاقم. فالفقر يضرب بجذوره العميقة في البؤس. يتدفق اللاجئون في جميع أنحـاء العـالم مصحوبين بالجوع. إن استئصال بؤس بهذا الحجم يتطلـب إرادة سياسية مقترنة بالمعرفة العلمية، ولا يبدو أن أحداً عازم على القيام بهذه المهمة.

في عـام 1973، عندمـا بدأ الإرهاب ـ بدعم نشط من الولايات المتحدة ـ يضرب تشيلي، تحدث فيلي برانـدت (Willy Brandt) أمـام الجمعية العامة للأمم المتحـدة، وكان أول مستشار ألماني يفعل ذلك. لقد أثار قضية الفقر في جميع أنحاء العالم. علا التصفيق بعد تعجبه "الجوع أيضاً حرب!" كان مذهلاً.

لقـد كنـت حاضراً عندما ألقى الكلمة. كنت أعمـل على روايتي **السمك المفلطـح** في ذلك الوقت. إنه يتعامل مع أسس الوجود الإنساني، بما في ذلك الطعام، ونقصه ووفرته، والشراهة الكبيرة والمجاعات التي لا توصف، وأفراح التذوق والقشور من مائدة الرجل الغني.

لا تـزال المشكلـة بنـا. يواجه الفقراء الـثروات المتنامية بتزايـد معدلات المواليد. وقـد يحاول سكان الشمال والغرب الأثرياء أن يختبئوا في حصون محصنة أمنياً، لكن قطعان اللاجئين سوف تلحق بهم: فلا بوابة تستطيع أن تصمد أمام بطش الجياع.

سيكـون للمستقبل ما يقوله بشـأن كل هذا. يجب أن تستمر روايتنا المشتركـة. وحتى لو توقف الناس يومـاً ما أو أُجبروا على التوقف عن الكتابة والنشـر، إذا لم تعد الكتب متوفرة، سيظل هناك رواة قصص يعطوننـا تنفساً اصطناعياً مـن أفواههم إلى آذاننا، وينسجون قصصاً قديمة بطرق جديدة: بصوت عالٍ وناعم ومضايقات ويتوقفون، تارة على وشك الضحك، وتارة على حافة البكاء.

المصدر:

https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1999/grass/lecture/

خطاب منح جائزة نوبل في الأدب لعام 1999 [1]

تأليف: هوراس إنغدال

ترجمة: أماني القوادري *

هوراس إنغدال (Horace Engdahl)، مؤرخ وناقد أدبي سويدي، عضو الأكاديمية السويدية منذ عام 1997. وسكرتير الأكاديمية السويدية الدائم من عام 1999 إلى 2009، حيث خلفه الكاتب والمؤرخ السويدي **بيتر إنغلند** (Peter Englund).

أصحاب الجلالة، صاحب السموّ الملكي، السيدات والسادة:

كثيراً ما تسمع في هذه الأيام عن تراجع أهمية الأدب. يخبروننا أنه تقلّص إلى مجرد تسلية، أو هواية لنخبة معزولة. لكن مثل فيلسوف في اليونان القديمة كان يرغب بأن يرفض النظرية اليونانية أن الحركة مستحيلة، فيمشي ببساطة أمام المكان الذي يجتمع فيه اليونانيون في قاعة الأعمدة، وعلى غراره إن حضور غونتر غراس كاف ليجعلنا نتيقن أن الأدب لن يُدفَع إلى الهامش بسهولة.

لقد عنى نشر رواية طبل الصفيح (*The Tin Drum*) ولادة ثانية للرواية الألمانية في القرن العشرين. فمنذ رواية توماس مان (Thomas Mann) بودنبروكس (*Buddenbrooks*) لم يثمر كتاب إثارة مثل هذه الإثارة. لكن لهذا الاهتمام ثمنه، ومثل توماس مان تماماً، وُجّه لـ غراس مؤخراً اللوم.

---

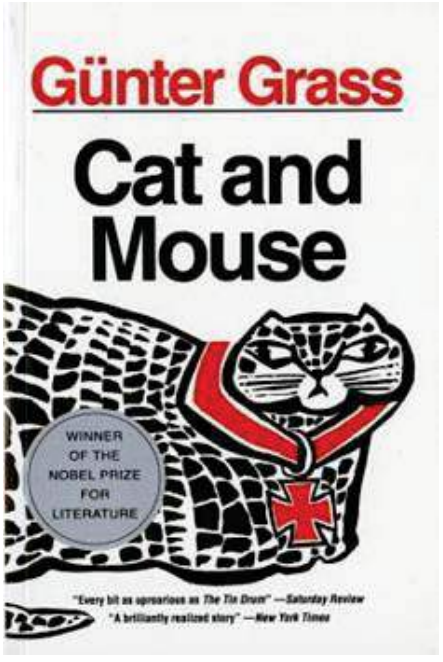
* مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Nobel Prize in Literature Presentation Speech 1999»

لأنه بعد أن أحبه القرَّاء والنقَّاد جداً، امتلك الجرأة ليكتب... بطريقة مختلفة. في حالة توماس مان ظهر اللوم حتى في خطاب الأكاديمية السويدية عندما قدّمت له جائزة نوبل عام 1929. لكن خطاب الأكاديمية في هذا العام 1999 لا يتضمن مثل ذاك اللوم.

إلى مزايا غونتر غراس لا ينتمي إبداعه لمهرجان سردي مثل **طبل الصفيح** وحسب، بل واقع أنه لم يُمضِ حياته وهو يحاول أن يكرّر هذه المأثرة. مرة وثانية، لقد ترك خلفه معايير عظمته النقدية الراسخة، وخاطَر بجرأة مثيرة للدهشة في مشاريع جديدة. لقد وضع نفسه فوق المحظورات والتوقعات الجماليّة والسياسيّة أيضاً. ويستمر بفعل ذلك في نصوصه الجديدة الواردة من ورشته.

غالباً ما وُصِفت روايته: **طبل الصفيح**، بأن غراس أنقذ فيها عالماً مندثراً في النسيان ـ بلدة دانزيغ كما كانت قبل النازيين والحرب. لكن القرّاء العازمين على القيام برحلة سحرية في الزمن ربما عليهم بدلاً من ذلك قراءة: **القط والفأر** (*Cat and Mouse*)، القصة القصيرة التي فيها صداقات مرحلة الصبا تُستذكَر بإحساس بالفقدان والشعور بالذنب. رواية **طبل الصفيح**، في كل حال، شيء آخر. تبدو أنها تقدم مسيرة التاريخ نفسه مع حشد ضخم من الشخصيات والقصص الطويلة. لكن يُنظَر إلى كل شيء من موقع أدنى غير عادي ياردة فوق الأرض. تستمد رواية **طبل الصفيح** طبعها من راوٍ هو المتكلم الذي لا يشبه شيئاً في الأدب أو على الأرض. إنها بعيداً من شخصية بك (Puck) لشكسبير في مسرحيته **ليلة صيف** (*Summer Night*) وشخصية كلينزاخ (Kleinzach) في **حكايات هوفمان** (*The Tales of Hoffmann*)، إن أوسكار ماتزيراث (Oskar Matzerath) مخلوق حقيقي تماماً. ذكاء شيطاني في جسم عمره ثلاث سنوات، وحش يقترب من البشر منتصراً بمساعدة طبل من صفيح، مثقف ذو ملامح طفولية بوصفها طريقته الحيوية. إذا، كما يقترح أحد الأصوات في الرواية، استطاع زمننا أن يرتدي شعار التصوف والبربرية والكآبة، عندئذٍ يكون أوسكار عدوه اللدود، من الدادية وغيرها من جماعات طليعية مدمرة في بداية قرننا، لقد ورث الاستخفاف الإبداعي، لكن، ليس مثلهم، لم يستبعد العقل.



كتّاب ألمانيون آخرون، أفكر بـ أرنو شميدت (Arno Schmidt) وهنريخ بول (Heinrich Böll) صوّروا انهيار القيم الإنسانية كرؤيا أو تراجيديا. غراس فضَّل طريقة أدبية أكثر شبهاً بتلك التي تبنّاها الساخر المجهول الذي، أحياناً بعد هوميروس، صوَّر البطولة القتالية كمعركة بين الضفادع والفئران. غراس مزق التعويذة الموضوعة فوق الماضي الألماني وخرَّب السمو الألماني، طعم الروعة المتجهمة المشتعلة للتدمير المنتظر مثل قدر. إن هذا إنجاز أكثر راديكالية من كل النقد الأيديولوجي الذي وُجِّه ضد النازية. روايات غراس تجرد شخصياتها من الكلمات العظيمة، وتؤكد صلابة الجسد بجلب الأشكال الإنسانية قريباً من عالم الحيوان. فنحن جميعاً نملك مكاناً في حديقة حيوانات قطته وفأرته وكلبه وحلزونه وسمكته المفلطحة وضفدعته وفزاعته.

كتبه التي تلت ــ **سنوات الكلب** (*Dog Years*) المحمومة، روايات اليوميات التي تجادل بصبر وأناة من الفترة التي كان المؤلف فيها منخرطاً في السياسة الحزبية، الخرافات الكبيرة في السبعينيات والثمانينيات وبعدها علمتنا أن نقرأ بطريقة جديدة، بآذاننا وبطوننا تماماً كما نقرأ بأعيننا وأدمغتنا. غونتر غراس بعباراته الشاملة يجمع معاً ليس العالي والسفلي وحسب، بل الموضوع وتمثيله المحرَّف في الرأي العام، تلك الغمغمة الحاقدة التي لا أحد يُسأل عنها والتي لا أحد بريء منها. لا يعرض نصه تشارك الأحرف الصوتية وحسب، بل تعدّد الأصوات الشفهية، مثل فندق صاخب حيث صوت ما يرتفع دونما ضرورة لإسكات الأصدقاء والخصوم. لسخريته ظلال كثيرة مثل الرسوم التصويرية.

الرموز الرئيسة في عمله ــ الحيوانات ولحم الطعام في روايته **السمك المفلطح** (*The Flounder*)، رواية عظيمة عن تشكيل وسوء تشكيل الحضارة. المؤلف يستجمع شجاعته لينخرط في حوار مع النسوية، ويجرب نسخة جديدة في تاريخ التقدم، هنا تروى قصة الطاهيات الشهيرات اللواتي علمن الناس أن يتغذوا على أطباق شهية وصحية. ومع شعار مهم أنه ليس على المرء أن يطهو من وعي تاريخي، يطوِّر غراس طريقة تفكير يود المرء أن يسميها تنظير المعدة (*gastroscopy*).

أما في روايته **الحقل الواسع** (*Ein weites Feld*) المثيرة للجدل، يخطو غراس خطوة جريئة في تقديم وجهة نظر غير مثيرة عن العلاقة بين أتباع الشمولية وضحاياها. يلعب غراس على أبدية الإنسان الطيب في مواجهة مخبر الشرطة، والتفاهم الودّي في مواجهة التحقيق التعسّفي الذي يلاحق الأخطاء القديمة إلى ما بعد القبر. يقول في الشخصيتين الرئيستين: «إذا نظرنا إليهما من الأمام تبدوان غير متشابهتين، أما من الخلف فتناسب إحداهما الأخرى مثل قطعتين في أحجية معقدة». ثمة شيء فظ ومستقل ونسبي إلى حدٍّ مضحك في معالجة غراس للحياة في برلين قبيل سقوط الجدار، إلى درجة كان محتّماً أن تثير غضب قراء كثيرين في وطنه.

غونتر غراس! إن شعورك بالتكافؤ قدّم خدمة حقيقية للبشرية. لقد حمل كتابك الجديد عنوان **مئويتي** (*Mein Jahrhundert*) وحقيقة أنك تتلقى جائزة نوبل الأخيرة للآداب في القرن العشرين تأكيد على منطقية عنوان مثل هذا. في مسيرتك في المئة عام الماضية، قدمت دليلاً كبيراً على قدرتك الخارقة على انتحال آراء أصوات الطائشين. كل هؤلاء الذين أغرتهم آمال السياسة والتكنولوجيا، وصاروا أغبياء بسبب وجهات النظر الكبيرة. فالحماسة جوهر الاستهتار. لقد قرأت روايتك: **مئويتي** كنقد للحماسة والاحتفالُ بنقيضها، ذاكرة جيدة. إن أسلوبك بتكراره ومزاياه وطبقات أصواته المختلفة، يخبرنا أن نتروّى سواء أكنا نبحث في الماضي أو المستقبل. لقد أريتنا أنه ما دام الأدب يُذكِّرنا بما يسارع الناس إلى نسيانه، فهذا يبقيه قوة لا يستهان بها.

أودُّ أن أعبِّر لكم عن تهاني الأكاديمية السويدية الحارة، وأطلب منكم الآن تسلم جائزة نوبل للأدب من يدي جلالة الملك. ◻

المصدر:

https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1999/ceremony-speech/.

Gerhard Richter, Abstract Painting,1995

غونتر غراس:

الرجل الذي حطّم الصمت [1]

تأليف: مجموعة من الكتّاب

ترجمة: هلا أحمد خشيفاتي •

صادقٌ، مثيرٌ للجدل، صديقٌ عطوف، وأضف إلى ذلك كلّه: هو روائيٌّ ملهمٌ وعبقري

أورهـان باموق (Orhan Pamuk)، جون إيرفنـغ (John Irving) وكتّابٌ آخرون يلقون التحية على غونتر غراس (Günter Grass) الذي وافته المنيّة هذا الأسبوع.

نيـل آشرسـن (Neal Ascherson)، راشيل سيفـرت (Rachel Seiffert)، إيان بوروما (Ian Buruma)،

ديفيـد كيناستـون (David Kynaston)، آدم ثيرلويـل (Adam Thirlwell)، فيليـب هينشر (Philip Hensher)، سيمـون وينـدر (Simon Winder)، لورانـس نورفولـك (Lawrence Norfolk)، دانييل كيلمان (Daniel Kehlman).

يوم السبت، الثامن عشر من نيسان عام 2015، الساعة 9.36 حسب التوقيت الصيفي البريطاني.

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Günter Grass: the man who broke the silence»

نيل آشرسن (Neal Ascherson)[2]:

لا تفجعـوا لفقدانكـم غونتر غراس، كلـوا واحتسوا الشـراب لأجله: بطن الخنزيـر والعدس الأسود والجعـة الوستفاليـة الذهبية، ثمّ تذكّروا شخصـاً يستحيل موته، شخصاً يبدو الآن داعمـاً شرساً لشهوة غراس لحياة حقيقية ونتنة ومليئة بالتحدي.

ما أشير إليه هو الشخصية التي ابتدعها تولا بوكريفكي (Tulla Pokriefke)، التي التقيناها أولاً في روايته **القط والفأر** (*Cat and Mouse*)، وأخيراً في **مشية السرطان** (*Crabwalk*)، حيث بدت في بادئ الأمر مراهقة، جرباء، قذرة التفكير في دانزيغ أثناء الحرب، مراهقةً جُنّدت مفتشةَ ترام لينتهي بها الحال، في ألمانيا الشرقية، أمّاً مستبدّةً طاعنةً في السن، لا تُطاق، يشعر كلُّ شخصٍ بالشكّ نحوها لأنّها تعـبّر عن آرائها، ولعويلها لوفاة ستالين، وفي الوقت نفسه تدافع عن دفاعها عن جولات منظّمة ستارينجث ثـرو جـوي النازية لدعم عائلات الطبقة العاملة. قـال أحدهم في روايته **مشية السرطـان**: «كان نهج تولا الدائم أن تقول ما لا يرغب الناس بسماعه، ومما لا شك فيه أنها تبالغ أحياناً بعض الشيء».

لقـد دأب غراس على قول مـا لا يحبّذ الناس سماعه، وفي بعض الأحيـان كان يبالغ قليلاً، فقد حطّم جدار صمت ألمانيا فيما يخصّ ماضيها، لا فيما يتعلق بما اقترفه النازيون الألمان بحق الآخرين فحسب، بل وبالقدر نفسه من القمع، بما عاناه الشعب الألماني نفسه خلال الرايخ الثالث وبعده. لقد صعقت رائعته **طبل الصفيـح** (*The Tin Drum*,1959) الناسَ وسحرتهم في الوقت ذاتـه، لا بسبب ما أظهرته من مأساة إذعانِ الشعب لهتلر، بل بسبب ما ظهر فيها من ملهاة هزلية، مروّعة، مثيرة للاشمئزاز لذلك الإذعان.

لقـد أطلـق عليه الأجانب، لا الألمان، لقب "ضمير الشعب". لم يكن غراس كذلك يوماً. لم يكن يفوّت فرصـةَ توبيخ زملائه من أبناء وطنه على تهاونهم، وجبنهـم، وتجاهلهم للماضي. كان في الحقيقة ضليعاً في تعريـة الحقائق، كانت أصول عائلته الدانزيغيّة تعود إلى الأقليّة الكاشوبية (السلافية)، وهو واحد من الجماعـات التـي تعتمد الإجابة بـ "من السائل؟" عند طرح سـؤال "من أنت؟" عليه. عندما كان غراس طفـلاً كان مؤمناً حقيقيّاً ومنصاعاً للرايخ الهتلري، إلّا أنه بعد الحرب بدأ يشعر أن التأقلم، ومبدأ فليكن ما يكون قد يكونان أكثر سموّاً من الولاء الحماسيّ.

حـين قابلْته أول مـرة بهيئته غير الألمانية بشاربيه الأسودين، وعينيـه السوداوين الحادتين كان يقود مسـيرة تطالب بالإطاحة بإمبراطورية شبرنغر الصحفية (Springer Press)، ثم صادفته في "حفلته في الحافلـة»، كان يحـاول سحق الصلف المضطـرب للحملة الانتخابية في ألمانيـا الغربية من خلال تحمّل عـبء قائـد المثقفين المدينيـين في أرجاء المـدن الصغيرة وذلك عـبر الدعوة إلى عدم الانصيـاع وسؤال الشعب عما يريده حقّاً. أخذنا فكرة غراس إلى بولندا بعد سنوات كثيرة عبر حفلات الحافلات السياحية للكتّاب والمغنّين للتشجيع على حملات الاستفتاء. كان في تلك الأيام مؤيداً للحزب الديمقراطي الاشتراكي الألمـاني (SPD) دون أن ينتمي إليـه. وقد أحبّ صديق غونتر ويلي براندت (Willy Brandt) هجومه على الكبت والقمع الذي تمارسه جمهورية بون دون أن يصرّح بذلك.

---

2) كاتب اسكتلندي.

وعندما ارتكب الحزب الديمقراطي الاشتراكي خطأً مخزياً آخر قال الناس: تباً! مع ذلك (SPD)
(SPD) Trotzem- Scheisse!

غونتر غراس (في المنتصف) مع المستشار الألماني حينذاك ويلي براندت (إلى اليمين) وزميله هاينريش بول (إلى اليسار) خلال المؤتمر الأول للكتاب الألمان. شتوتغارت، كانون الأول من عام 1970 بعدسة ديك/ EPA

كان هذا شعار غراس أيضاً في روايته **من يوميّات حلزون** (*From the Diary of a Snail*) حيث عارض بضراوة التقدم بخطوات يعتريها الألم للحزب الديمقراطي الاشتراكي الألماني بدلاً من الثورة العاجلة. سوداوية دورر (Dürer Melencolia) تلك المنحوتة التي تبدو فيها تلك الفاتنة المتعضة من خطة أخرى فاشلة. وذلك ما دفعه ليكون ضد القناعات المتأججة لثورة الطلاب في ستينيّات القرن الماضي.

في عام 1968 شاهدته وصراخ الجمهور يحاول إخماد صوته بينما كان يحاول ـ بغرور نوعاً ما ـ إقناعهم بأن يكونوا أقل تصلّباً في آرائهم. "غراس، أيها التافه، توقّف عن ارتداء قناع غوته!" والآن كونه الناقد الأشهر في المؤسسة، كان غراس متفاجئاً تماماً بهذا.

على مرّ السنين، كان إعجاب العالم به يفوق إعجاب أبناء بلده، حيث بقي القوميون المحافظون مستائين من **طبل الصفيح**، ولم يفوّتوا فرصة تعنيفه عندما صرّح بأن إعادة توحيد ألمانيا هو خطأ فادح عام 1990 ـ اتّحاد متغطرس، نهايته وخيمة.

وقد أطبق ملك النقّاد مارسيل رايش رانيسكي (Marcel Reich-Ranicki) على رواياته فيما بعد، ثم كشف غراس في عام 2006 عن خدمته القصيرة في فافن إس إس (Waffen-SS) ما سبّب هجومَ أعدائه، وكانت الجلبة سخيفةً إذ إنه كان حينذاك طالب مدرسة في السابعة عشرة من عمره جُنِّدَ في وحدة عسكرية شأنه شأن الآلاف من أمثاله، ولو كان اعترافه هذا قبل أربعين عاماً لتجاهله الناس كلُّهم، إلا أن غراس سبّب لنفسه عاصفة من الغضب الزائف عندما تكتم عليه في الوقت الذي كان يوبخّ فيه الآخرين على إخفاء ماضيهم.

كان إبداعه كبيراً حيث شمل الأدب القصصي والشعر وروائع الفن التصويري والنحت.

كانت موهبته في فن الطبخ الترابي الجريء مرتبطةً بذوقه في المشاهد المثيرة للاشمئزاز في رواياته: مشهد ثعابين الماء داخل رأس الحصان الميت في روايته **طبل الصفيح** الذي ظل مصدر اشمئزاز لعقد من الزمن. وكانت قدرته على احتساء الشراب طوال الليل مع البقاء مرحاً وعطوفاً عند بزوغ الفجر كبيرةً أيضاً.

وأصبح الناس بفضله أكثر تقبّلاً لسماع ما لا يستهويهم. لكن من سيكون صاحب ذلك الصوت الآن؟ كما دأب غراس على القول للحشود: «**واجب المواطن الأول هو عدم التزام الصمت**». – من كتاب نيل آشرسن **البحر الأسود** (*Black Sea*).

راشيل سيفرت (Rachel Seiffert)[3]:

كان غونتر غراس اسماً عرفتُه قبل أن أقرأه بزمن طويل، فقد كانت مجلداته تسكن أرفف كتبِ والديّ حيث ترى وجه السمك المفلطح المتجهم نوعاً ما على غطاء الغبار لكتابه **السمك المفلطح** (*The Flounder*) وكأنها نداء مشوّش وجذاب في الوقت ذاته لفتح طيات الأغلفة. كان غراس فناناً إلى جانب كونه كاتباً فقد اشتهر بتصميمه أغلفة مؤلفاته ـ فالصورة التي أبدعها لروايته **السمك المفلطح**، هي خطوط داكنة لشكل سمكة تهمس في أذن مصغية ـ كانت مفعمة بالأسرار والقلق.

منذ البداية رسّخ غراس نفسه شخصاً يفضح خزي الرايخ الثالث وأسراره حيث تعرّي روايته **طبل الصفيح** إخفاقات جيل والديه من خلال تهكّم الراوي ـ الذي لا يخلو من البراعة والمهارة ـ وجمع كتاباه الآخران من **ثلاثيته دانزيغ** (*Danzig Trilogy*) الجرأة والطرافة بشكل يدعو إلى الاستياء غالباً ليثبتا حقيقة أنه بوصلة أخلاقية لجيل ما بعد الحرب من اليساريين الألمانيين. لقد دأب طوال مسيرته المهنية على قضّ مضاجع المحافظين والأيديولوجيين بكل اتجاهاتهم.

بحلول السبعينيّات من القرن العشرين باتت كتبه بمنزلة أحداث نشر يُحتفى بها بطبعات أولى هائلة، والآلاف من النسخ السابقة للنشر، وجولات للقراءة تجتذب عدداً لا يستهان به من الجمهور. إن طريقة عمله تشبه طريقة عمل أوسكار بطل قرع الطبول لديه، فقد كانت مبنيّة على إحداث جلبة كبيرة كان يسعى إليها بشكل متزايد عبر الجدل وإثارة النسويات بواسطة البطل المخالف للعرف، ذي العلاقات اللاأخلاقية لروايته **السمك المفلطح**، فمؤخراً، في عام 2012، تسبب بمنعه من دخول إسرائيل بعد قصيدته عن إيران.

وتبقى رواية **طبل الصفيح** أنموذجاً للتميّز، كتاباً يشكّل متنفساً لما يحتويه من تشخيص حاذق وثاقب النظر، وتعد آنا برونسكي (Anna Bronski) جدة أوسكار قارع الطبول واحدة من أهم الشخصيات

---

3) روائية بريطانية.

الداعمة في الأدب العالمي، ولطالما استعنت بمقتطفات من وصفها عند القيام بحلقات بحث حول مهارة الكاتب. كما أنّه جهر بمعارضته لعملية إعادة الوحدة، وناقش العديد في ألمانيا الشرقيّة في الفترة القصيرة المضطربة الواقعة بين سقوط جدار برلين واتحاد ألمانيا الشرقية والغربية فكرة البقاء في دولة منفصلة وإعادة التجربة الاشتراكية من دون الجدار ومن دون وزارة أمن الدولة في ألمانيا الشرقيّة (الشتازي).

ومهما بدا هذا غير واقعيّ عند التفكّر بعد وقوعه أو من الخارج، فإن العديد من الألمان الشرقيين كان يعدّ العمليّة وفرضيّة إعادة الاتحاد ضرباً من الإهانة، وكان أسلوب تعامل غراس مع ذلك متطرّفاً إجمالاً، حيث قارنها بعملية ضم هتلر للنمسا، وحينئذ لم يكن مهتماً بسمعته مع أن كتبه اكتسبت أهميّة في فترة تألقه عندما كان هناك اعتقاد بأن الرواية الأدبية يجب أن تكون مهمّة وهي كذلك، ولم يكن غراس وحيداً فقد اتخذ هاينريش بول (Heinrich Boll) ـ زميله الألمانيّ الحائز على جائزة نوبل ـ خطيئة الرايخ الثالث وصمت ما بعد الحرب أفكاراً رئيسة لأعماله، وكذلك الحال مع والتر كيمبوفسكي (Walter Kempowski) الذي استخدم الدهاء الواقعي لتسليط الضّوء على نفاق أبناء الوطن ـ ومن الجدير ذكره أن روايتيه **مسبار الصدى** (*Echolot*) وروايته الأخيرة أصبحتا متوفرتين باللغة الإنكليزية ـ إلا أن غراس كان بلا أدنى شك شخصية أدبية عامة، مهمّة لذلك الجيل وكانت أعماله أساسيّة لمن يشتري الكتب من الشعب الألماني سواء أكانوا مقتنعين بما يطرحه أم لا، وتندرج «جدتي من هامبورغ» في التصنيف الأخير، إلّا أنها أصرت على ثقافتي التعليميّة التي هي إحدى المفاهيم الألمانيّة القويّة التي كان غراس يستمتع بازدرائها، والذي لم يكن ليكتمل لولا رواياته.

لحظة تسليم غراس جائزة نوبل للآداب عام 1999. بعدسة آندريس غارنر وريكس فيتشر.

أصبح غراس حكايةً باعترافه في وقت متأخر من حياته بعضويته في «فافن إس إس» في عمر المراهقة، ذلك السّر الذي بقي محتفظاً به لنفسه والذي جعل من قصة حياته المحبوكةً بحرفيّة أكثر إحكاماً وأكثر من أي شخصية تسكن رواياته. كان ذلك كريهاً إذا ما أخذنا بالحسبان القيمة المعنوية التي تمتّع بها واستغلّها ولربما جاء هذا ليسهم في الشعبيّة المسبقة لمذكراته، وهذا ما عدّه الكثير القشّة التي قصمت ظهر البعير: من الذي سيأخذه على محمل الجّد بعد ذلك الآن؟

لقد برز هذا الإفشاء في كل نعي ومقالٍ قرأتُه هذا الأسبوع، وهي حقيقة، إلا أنها غطّت على عبقرية أعمال غراس الأولى. هذا ما تفعله الكتابة ــ إن لم يكن الإنسان ـ فقدان العدل أو بعبارة أخرى فقدان التركيز على ما هو مهم. كان غراس ظاهرة، رجل متعدد الجوانب فهو فنان، ونحّات، وصحفي، وكاتب خطابات، وروائيٌّ لاذع القلم، وساخرٌ من الصمت، ومقرّع لضمير ما بعد الحرب ولقبول أوهام ألمانيا الغربية. هو ساع للفت الأنظار، وكاتب مشهور، وسياسي محنّك وإنه لمن المؤثّر والساخر والمؤلم اكتشاف أنه (stinknormal) أو نتن عادي كما يصفه الألمان، فسجلُّه خلال فترة الحرب شبيه بكل سجلّات الصبية المراهقين حينئذ، لتلطّخه الأداة نفسها التي حمل لواءها شأنه شأن شعبه في تلك الحقبة التاريخية. كان غراس أنموذجاً عن كلتا الحالتين في حياة الشعب الألماني في القرن العشرين. رواية راشيل سيفرت الأحدث: **المشي إلى المنزل** (*The Walk Home*)

إيان بوروما (Ian Buruma)[4]:

كان لغراس جانب سلبي كبير يتجلّى في اعتقاده بأنّه المحقّ دائماً، فقد أمضى جُلّ مسيرته المهنيّة مهاجماً أبناءَ وطنه بسبب تغاضيهم عن الماضي الوحشيّ خدمةً لمصالحهم. لم يكن دوماً مخطئاً في ذلك، بل العكس كان محقّاً في أغلب الأحيان إلّا أن نبرته كانت لا تخلو من الترويع الشبيه بالإدانات التي تشكّل إلى حدٍّ كبير جزءاً من الماضي نفسه الذي كان يمقته.

كان ممكناً اتهام غراس بالنفاق عندما أفصح في مذكراته عن إخفائه خبر خدمته في« فافن إس إس» مدة اثنين وستين عاماً، لا بسبب عدّ خدمته في الجناح العسكري لـ «فافن إس إس» وهو في السابعة عشرة من عمره جريمة، بل لأنه كان مفترضاً أن يكون الرجل الأخير الذي يخفي هذا.

ومع ذلك، فإن ما نعدُّه هفوةً في الحياة الواقعية قد يتحول إلى قوة في الفن. حيث إنّ الحماس ذاته الذي وسم إدانات غراس لزملائه زمن الحرب كان مصدر إلهام لأعظم روايات القرن العشرين. أصبح غراس كاتباً جادّاً بعد معاناة أغلب الألمان من فقدان ذاكرة جماعي حيث أصبح بإمكانهم التركيز على تحقيق الازدهار بناءً على المعجزة الاقتصادية بنسيانهم أحداث الماضي القريب.

كشفت روايات غراس العظيمة بين نهاية الخمسينيّات وبداية الستينيّات من القرن العشرين، التي عُرفت مجتمعة باسم **ثلاثية دانزيغ**، فقدان الذاكرة المبكّر الذي تلا الحرب، وقال نقّاد غراس عن رواياته بأنها قذرة بعد أن صدمتهم لغتها الهمجية، الفظّة، الجارحة، إلّا أنّ ما هو قذر حقّاً هو الجو الخانق الذي يسببه التملّص المتحفظ، ولطف التعبير، والنسيان المقصود، وكما ذكر جورج شتاينر

4) كاتب هولندي

(George Steiner) في مقالته الشهيرة عن غراس: "أن تلوث اللغة الألمانية نفسها كان بسبب الرايخ الثالث عبر النفاق الانفعالي، وكلمات المراوغة البيروقراطية لصالح القتل الجماعي". كان هدف غراس تطهير اللغة الملوّثة بمزجها بالتّربة القذرة أحياناً والخصبة دائماً لخياله، وكان إنجازاً كبيراً مقارنة بهفواته الشخصية التي يجب أن تكون بلا قيمة وإن كانت مزعجةً أحياناً. - كتاب إيان بوروما الأخير: **السنة صفر: تاريخ عام 1945** (*Year Zero: A History of 1945*)

ديفيد كيناستون (David Kynaston)[5]:

كانت رواية **طبل الصفيح** إلى جانب رواية **نهاية هاوردس** (*Howards End*) الرواية العظيمة لفترة مراهقتي، لا بد أني قرأتها أربع أو خمس مرات. في حزيران من عام 1972 كنت في جامعة أكسفورد منكبّاً على أعمال كثيرة تتعلّق بالمجلة الطلابية **إيزيس** (*the Isis*) عندما سمعت بوجود غونتر غراس في المدينة ليلقي خطاباً. ذهبت إلى هناك وسألت المرافق إن كان سيجري مقابلة لتكون الإجابة النهائية "نعم"، لكنها ستكون في القطار المسائي العائد إلى لندن والتقينا حينئذ في الساعة الحادية عشرة والربع، كنت وإياه فقط في عربة الدرجة الثانية. شعرت حينها بالإحراج والاضطراب لدرجة أني أصبحت فعليّاً عاجزاً عن التطرّق إلى رواياته ليتمحور حديثنا عن التاريخ والسياسة بدلاً من ذلك. كان بالفعل آسراً وخاض في الحديث بسخاء، لكنه لم يكن حديث أحلامي، وفي بادنغتون قابلَتْه الكاتبة إيفا فيغيس (Eva Figes)، فقدّمني لها ثم افترقنا لتتاح لي فرصة تذكير فيغيس بتلك اللحظة بعد أكثر من ثلاثين عاماً: "أنت هو ذلك الصبي؟" قالتها بطريقة ساحرة قبل أن تشرح لي كيف تضاءل تقديرها لغراس إلى حد ما بسبب النتيجة التي توصّلت إليها، وهي أن غراس مقلّ في التأمّل في ذاته. صعقني كلامها ولم يزل، إذ إنّه نقد متبصّر ومهم، لا يعني غراس فقط. وعلى الرغم من ذلك فإن تفكيري هذا الأسبوع في مجمل حياته وأعماله يجعلني عاجزاً عن التعبير عن امتناني لتلك الساعة بصحبته في ضيافة السكك الحديدية البريطانية.

يتضمن كتاب **التاريخ الاجتماعي لـ** ديفيد كيناستون: **بريطانيا العائلة، بريطانيا التقشّف، بريطانيا الحداثة**. (*Family Britain، Austerity Britain، Modernity Britain*)

أورهان باموق (Orhan Pamuk)[6]:

تعلّم غراس كثيراً من رابليه (Rabelais) وسيلين (Céline) وكان هو وماركيز (Màrquez) مؤثّرين في تطور الواقعية السحرية. عندما ترجمت رواية **طبل الصفيح** إلى اللغة التركية في أوائل السبعينيّات، فوجئ الكتّاب الأتراك التقليديين الذين يتبنّون الواقعية الاشتراكية برؤية رواية سياسية تجمع بين الفكر الجديد والشعبية. علّمنا غراس أن نؤسّس القصة على إبداع الكاتب بغضّ النّظر عن قسوتها وعنفها وانخراطها في السياسة. عندما ضُغِط عليّ وأرسِلت إلى المحاكمة عام 2005 سُررت عندما علمت باهتمامه وبنشاطه في الدفاع عني، وفي نيسان عام 2010 كان في إسطنبول عندما غطت سحابة الرماد البركاني أوروبا مما جعله يمكث مدةً أطول مما خطّط له، فكنا نذهب كل ليلة إلى المطاعم

---

5) مؤرخ إنكليزي

6) كاتب تركي.

فنشرب ونشرب ونتحدّث ونتحدّث. اعتدت سؤالَه عن الأدب الألماني في الخمسينيّات ليسألني عن تفاصيل الوضع السياسي في تركيا، وبما أنه رسّام وفنّان تصويري ولديه مرسم فقد كان تقسيم الوقت بين الرسم والكتابة محوراً آخر كنت أستمتع بالحديث معه. كان صديقاً كريماً وفضولياً وودوداً، ورغم تجاوزه سن الثمانين بقي على عادته في تدخين الغليون أثناء الكتابة

من كتب أورهان باموق: **متحف البراءة** (*The Museum of Innocence*)، و**اسمي أحمر** (*My Name Is Red*) و**الكتاب الأسود** (*The Black Book*).

آدم ثيرلويل (Adam Thirlwell)[7]:

إن التوسّع المفاجئ لطريقة سحرية معينة في سرد القصص هو واحدٌ من الظواهر الغريبة في القرن العشرين والظاهرة الغريبة الأخرى هي الاهتمام المهووس بالحرب الشاملة، فقد كان هناك هوس عام بإعادة ترتيب الحقائق المستقرّة ظاهريّاً، على سبيل المثال: تغيير أسماء الكثير من المدن حسب المخططات الحديثة لرسامي الخرائط من السياسيين و، هذا ما حدث لمدينة دانزيغ الحرة التي دامت لمدة تسعة عشر عاماً قبل أن يلغيها النظام النازي لتكون في النهاية مدينة بولندية هي غدانسك، وهذه المدينة هي مسقط رأس الروائي الألماني غونتر غراس، والمكان الذي ألّف فيه أعماله الثلاثة التي جعلته مشهوراً وهي السلسلة المتعاقبة التي تتألف من **طبل الصفيح** عام (1959)، و**القط والفأر** (*Cat and Mouse*,1961)، و **سنوات الكلاب** (*Dog Years*,1963)، حيث ابتدع غراس أسلوب الخيال والفكاهة الجافة ليتناسب مع المخاوف الخيالية، المضحكة الصارمة للتاريخ الحديث.

اتجاه الواقعية السحرية، كم يبدو جميلاً، إلا أنه يمثل زوال الوهم كليّاً، نمط من رواية السيرة الذاتية التلقائية عاد ليكتسب زخماً تحليليّاً في وقتنا هذا. وعندما ابتدع الروائي الكوبي أليخو كاربنتيير (Alejo Carpentier) عبارته الملفتة والبراقة: "الواقعيّة الرائعة" (lo real marvilloso) كان يقصد بها وصف الحياة اليومية المستعمَرة التي اختبرها العالم بوصفها هزيمة، وكان من ذكاء غراس الذي لا يخلو من الدهاء إدراك دمار أوروبا ما بعد الحرب بالإضافة إلى هلاكها بسبب اكتساح الأيديولوجيات لها، وهذا ما دفعني إلى الإعجاب بتعريف سلمان رشدي (Salman Rushdie) لغراس بأنه "الكاتب المهاجر" إذ إنه هُجّر من مسقط رأسه ولغته وماضيه، ولذلك يجب ألّا يُخدع أحد بالصورة العامة لغراس، تلك الصور تظهره بجاذبية متذمرة.

يكمن جوهر روايات غراس في التفاصيل الزاخرة، الفوضوية، الهزلية، القذرة، وهو نوع من الوهم البرجوازي، ونسخة من الواقع المؤلم والعشوائي الممكن خضوعُه بشكل طبيعي لتغيرات في الموازين ولتأثيرات مستحيلة أخرى. إلّا أن ما يدعو لتكرار قراءته هو أن متعة الخيال هذه ما هي إلا شكل من أشكال التأمّل الأخلاقي، ويحمل صوته السرديّ البريء في طياته مكراً أعمق. إنه روائيٌّ غياب الأخلاق، وكان سبب كرهه للفنّ التجريديّ الذي ظهر بعد الحرب هو أنّه نوعٌ من الكبت المريح. وكان غراس خبير المرحلة في الانحطاط الأخلاقي. كان يعلم بتنكّر فساد الدولة بزي العالم البريء والوديع بإطار مزخرف لصورته وميدالياته تذكاريّة ليبدو وكأنه الوفرة إلّا أنّه في الحقيقة خواءٌ وفراغ.

---

7) روائي بريطاني

طبعـاً حالمـا تشير بظفـر إلى حقيقة أنه كان جزءاً مـن «فافن س س» كما اعـترف في النهاية تجده عقابيّـاً بشـكل محبط، إلّا أنّي أعتقـد أن الغاية من ذلك تجاهل الطريقة التـي انتهجها في فنّه التي كانت دومـاً نمطـاً من تجريم الـذات، فقد انتهـت مسرحيته عن بريخـت (Brecht) وهو يـدرّب كوريولانوس (Coriolanus) أثناء انتفاضة العمال عام 1953 بالزعيم وحيداً على خشبة المسرح و هو ينطق كلمات تجلّـى فيهـا التناقض اللفظـي "منحنياً من ثقل بالشعـور بالذنب، أتّهمك"، و بغضّ النّظر عن الشارب والغليون فإن تلك الجملة المأساويّة والهزليّة والجريئة ما هي إلّا انعكاس لصورة غراس الحقيقية.

رواية آدم ثيرلويل الأخيرة: (***Lurid and Cute***)

فيليب هينشر (Philip Hensher)[8]:

لا أعتقـد أني قرأت روايـة لغراس منذ ما يقارب الثلاثين عاماً. لقد كان محرجاً البدء بالتحدّث إلى الألمانيين الرائعين والمثقّفين في بدايات التسعينيّات وتلقّي تلك النظرات السريعة الفاحصة والمزدرية عند الاعـتراف بحماستك لذلك التوجّـه؛ إذ إنه يُعدّ بالنسبة إليهم غريباً، وكانـت كتبه مخصصة للتصدير. استمر، استمريت.

ربمـا كنـا متأثرين بطرازٍ معيّن عند التفكـير بالروايات. كان الطلاب الإنكليـز مجبرين على قراءة **السمـك المفلطـح** و**سنوات الكلاب** في منتصـف الثمانينيات، ولربما خفّ القسر اليوم. لكن إن أردنا تناول غراس مرة أخرى يجب علينا البدء من حيث يبدأ الكل أي بـ **طبل الصفيح**.

بعكـس معظم الكتّاب الألمانيين ممن يتجه نظرهم إلى الغـرب أمثال توماس مان (Thomas Mann) المتطلّع إلى بافاريا وإيطاليا والأراضي الإنجيلية، كان نظر غراس متّجهاً نحو الشرق وكان ثابتـاً في مقاومتـه للرياح الباردة. نسيت ذكـر خاصية الكثافة لهذا الكاتـب الغاضب، ففي مؤلفاته أكـوامٌ ضخمةٌ من التّفاصيـل المحليّة التي تغمر القارئ محمولة على الإيقـاع المتواصل لقرع أوسكار السحـري للطبـل، وبعد مرور ثلاثـين عاماً وجدت كمية كبـيرة من هذه التفاصيـل طريقها لتسكن العقل: الفتاة التي تتبول في الحساء، والمشاهد المرعبة في القبو عند انهيار ألمانيا، والصورة المشهورة لثعابـين الماء التي تلتهم رأس الحصان الميـت. أحياناً، أتذكر المشهد على الرغم من نسياني الكتاب الذي يحتويه وأوضح مثال كان صوت أوسكار المريع بطريقته المرعبة واللطيفة في التحدّث عن نفسه بصيغة الغائب والمتكلّم بالطريقة نفسها التي يتعلّم فيها الأطفال المحبوبون ذلك، ويبقى هذا ملازماً لـك إذ يمتلـك إيقـاع ونشاط رواية هزلية كمـا في المهزلة المروّعـة في رواية مان **اعترافات المحتال فيليكس كـرول** (*Confessions of Felix Krull*) التـي غـيّرت الغايـة من الروايـة فقراءتُها مؤخّراً كانت تجربة غريبة مثل إعادة قراءة **توم جونز** (*Tom Jones*) التي قُلِّد كثير من محتواها في روايات أخرى.

على الرغم من أن **طبل الصفيح** ليست رواية نبيلة إلّا أنها شرحت بصبرٍ لأجيال من الروائيين القادمين أن الروايات المفعمة بالتاريخ يمكن غربلتها بوساطة قصصٍ حياتيّةٍ صغيرة وأصواتٍ مزعجةٍ وقبيحة. **أطفال**

8) روائي إنكليزي.

منتصف الليل (*Midnight Children*) **وإيليواكر** (*Illywhacker*) **وشارع الغمام** (*Cloud street*) **والمغامرات المذهلة لكافاليير وكلاي** (*The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*) روايات راسخة هناك وحتى **مئة عام من العزلة** (*One Hundred Years of Solitude*) ، ولطالما كان غراس مذموماً ومعظم التعليقات التي تطاله تتعلق بآرائه وتصرفاته، وفي النهاية هذا شيء مهم بالقدر الذي يهم سبِنسر ولا ضير من قراءة ما يهم أياً من رواياته إذ إنه روائي عظيم.

الرواية الأحدث لفيليب هينشر: **الإمبراطور والتز** (*The Emperor Waltz*) .

سيمون ويندر (Simon Winder)[9]:

أيـن كان مـن الممكـن أن تكون ألمانيـا الغربية ما لم يكن غونـتر غراس؟ إنه المثـال الأكمل على مدى قـدرة الكتّاب العظماء على التغيير الجذري للنظرة إلى مجتمعاتهم. في الوقت الذي زوّد معاصرُه غارسيا ماركيـز (García Márquez) جيـلاً بأكمله بنظرة مضللة ومشرقة ومشعّة عـن أمريكا اللاتينية. إذاً فقد كافح غراس ليخرج للوجود طريقة جديدة للنظر إلى ألمانيا.

لا يمكـن إنكار أن نظرة غراس لم تسعـد الألمانيين أنفسهم عالميّاً. لولا غراس كان من الممكن لألمانيا الغربية أن تكون مكاناً بطيء التقدم، غامضاً، عادياً. إلا أنها ـ وبفضل الجهود التي حفّزتها روايات غراس الأولى ـــ أصبحت مليئـة بالهيجان والتراصف المثير للاشمئزاز: ثعابين المـاء والأحصنة، غائط النورس، المني والصدأ.

لم يكن النفور العنيف استجابة سيّئة لبلد ملطّخ بشكل محموم بسبب ماضيه. لم تكن لكتبه اللاحقة التأثير نفسه، لكن حتّى كتاباته الفاشلة نسبياً كروايته **الاجتماع في تلغت** (*Meeting at Telgte*) كانت ساحـرةً للقارئ حسن المزاج. وفي **مشية السرطان** حاول ببراعة إعادة الاتصال بالعوالم القديمة لرائعته **القـط والفـأر** وكان يبدو دائم التحفّز تحديداً عنـد التفكير بدول البلطيق. قبل عيد الميلاد بفترة قصيرة كنـت أتجـول في ذلـك المتحف الصغير الرائـع في لوبيك المخصص لأعماله: بيت غوتـنر غراس (The Günter-Grass Haus) الـذي يؤكد بحـق تألقه بوصفه رساماً ونحّاتاً أحيانـاً سواء في إبداع الرسوم التوضيحية لأغلفة مؤلفاته ـ أشعر بالندم لقراءتي روايته **السمك المفلطح** إلّا أني ما زلت أشعر أن الغلاف جعلهـا جديرة بالاهتمام ـ أم في ملصقات ومطبوعات تلـك الشخصية النموذجيّة. أتذكّر كم كنت ممتناً لوجود مثل هذه الشخصية الاستثنائية بيننا.

من أعمال سيمون ويندر: **ألمانيا** (*Germania*) **والدانوب** (*Danubia*)

لورانس نورفولك (Lawrence Norfolk)[10]:

مـن وراء أدغـال ذانك الحاجبين وإطار تلـك النظارات طغى غراس على الجميـع، شاجباً وهو يلوّح بغليونـه الوحـدة المتسرّعة بين الألمانيّتين الغربيـة والشرقية والعدوان الإسرائيلـي والكتب الإلكترونية. لم يكن لأي قضية أو حدث عظيماً كان أم تافهاً إلا يحضّ ذلك الرجل على الغضب، إذ تحوّلت صورته العامة

9) مؤرخ بريطاني.

10) روائي بريطاني.

مـن مثقف مزعج بنقده إلى محتـجّ سياسي، رجل تفوق محبتُه لصوت حـذاءه وهو يضرب مكتب خصمه المصقـول بمهارة محبةَ أي شيء آخـر، والآن صمت وقع ذلك الحذاء، فقد رحل غراس في يوم الاثنين عن عمر ثمانية وسبعين عاماً في منزله في لوبيك لكن صوت ارتطامه لم يكن إلّا حقيقة مُجتزأة.

على الصعيد الشخصي كان كريماً، متواضعاً. فبعد حصوله على جائزة نوبل للأدب عام 1999 كان أكبر تغيير قام به هو «غرف فندقيةً أفضل».

مـا الذي جعله كاتباً؟ «عندما كنت طفلاً كنت كذّاباً كبيراً» متكلّماً من نيويورك يوم الإثنين. استذكر الكاتـب الشـاب دانييل كيلمـان (Daniel Kehlmann) الرجل العطوف، المشجّـع، الذي كان معروفاً بدعمه المادي للكتّاب المبتدئين، إلّا أن ما يوازن الصورة العامة المتأرجحة لغراس هو عمله.

رغـم صعوبـة إدراك موضـوع أكـثَر كآبةً بجوهره مـن التاريخ الألمـاني في النصـف الأول من القرن العشريـن، إلّا أنـه كان المجال الـذي اختار غراس الكتابة عنـه، وكان المادة التي اختارهـا للتسلية، وهذا الاختيـار بحد ذاته يشـكّل وعداً بكوميديـا سوداء عميقة أوصلهـا غراس دون وجل. وسـواء عند تنسيقه مغامرات أوسكار ماتزيراث في **طبل الصفيح**، أم في تصوير أمّه، الذي أُنجز بينما كان جد أوسكار يحاول تجنُّب مطارديه بالاختباء تحت تنورة جدته في حقلٍ للبطاطا، أم كلب هتلر (برينز) الذي يتكلم من بطنه في **سنوات الكلاب** لم يخشَ غراس شيئاً.

هـو مـن تطرق إلى موضوعات لم يتطرق إليهـا أحدٌ قبله، هو الذي سأل أسئلـة لم يسألها أحد قبله، هـو الـذي تحدّى قيم البورجوازيـة الأوروبية عندما كشف أكاذيـب البورجوازيّة، خاصّـة كذبتها بأنّ قدر الألمانيـين التصـرف بالطريقة التي تصرفوا بهـا خلال الحكم النازي. كان يذكّر قـرّاءه بأن هتلر انتُخب بشكل ديمقراطي، «كان محبوباً»، «كانت الخيارات متاحة أمامكم» هذا ما كان يقوله لرفاقه الألمان.

هـذا ما فعله غراس، افتضح لأنه اختار التكتم على حقيقـة أنه كان في السنوات الأخيرة من الحرب عضـواً في «فافـن سـس». جاء الاعـتراف في مذكراتـه عـام 2006 **تقشـير البصـل** (*Peeling the Onion*) التـي تحدّث في واحد من موضوعاتها الكثيرة عن تجنيده في فرق «البانزر» عندما كان مراهقاً قبل أن تأسره القوات الأمريكية بعد سنة من ذلك.

لم تكـن المسألـة هي تقرير الحرب الخاص بغراس بل كانت صمته الذي رأى كثيرون أنّ سببه الرغبة في الفـوز بجائزة نوبـل. من المؤكّد أن المكانة المعنوية لأحد لن تعلـو إذا تكتّم لمدة اثنين وخمسين سنة على عضويتـه في «فافـن س س» ـ وفي الوقت ذاته ـ ربما علينا أن نسأل نقاده الذين كانوا وما زالوا كثيرين، ما هـو الهدف الذي يريـدون تحقيقه بالضبط بتوجيه إصبع الاتهام إلى مراهـق بعد نصف قرن؟ هل هو أن الألمان كانوا معدومي الخيارات؟ أم أن انتقادات غراس كانت خاطئة؟

على الرغم من كل هذا الصّخب يبقى العمل. لقد أعلنها سلمان رشدي أن غراس ـ بقصصه الخيالية ذات الكوميديـا الهدّارة وحكاياته الخياليـة المعاد صياغتها والشتم المرح ـ هو من صاغ الواقعية السحرية وبيّن كيف يمكن توظيفها لسرد قصص أوروبية.

بالنسبة إليّ لم أشعر بأي غرابة عندما كتبت روايتي **وحيد قرن البابا** (*The Pope's rhinoceros*)

التـي يسردهـا قطيع من سمك الرنكة، وأتساءل هل كان من الممكـن ذلك لولا وجود غراس؟ لقد كتب غراس الكثير وأعتقد أنه مكّن بذلك عدداً أكثر كثيراً.

لقـد اختـبر غراس كل مـا يمكن أن يحصل لكاتب أوروبـي في القرن العشرين: طفـل من أم بولندية كاثوليكية وأب ألماني بروتستانتي، اعتلى مناصب متفاوتة طوال حياته، عمله حيث يصدح التوتر، في زحمة الشخصيـات: منهم السيـئ، القبيح، اللامبالي، منهم من يثرثر، يناقش، يمـزح على طريقته في رواياته الاستثنائيـة. ربمـا كتب الكثير وعاش كثيراً كذلـك. ستظل كتبه على أي حـال مشاغبة، جامحة ككاتبها. أحييه بوصفي قارئاً، أستمتع به، قريباً سأعيد قراءة **طبل الصفيح**.

رواية لورانس نورفولك الأخيرة: **مأدبة جون ساتورنال** (*John Saturnall's Feast*)

دانييل كيلمان (Daniel Kehlmann)[11]:

أول ما يخطر في بالنا عند قراءة **طبل الصفيح** في يومنا هذا هو روائيو جنوب أمريكا والبنية الروائية المعقّـدة لرشدي وبينشون(Pynchon). ويصبح واضحاً كـم كانت رواية غراس راديكالية عندما نتذكر أنهـا نشـرت قبل كل هـذه الأعمال. لقد صدمت المشهـد الأدبي الألماني مثل المذنّب، ثـم وصفت بالواقعية اللطيفة. الفترة النازية في عيون طفل لعين قرر ألّا يكبر، شخصيّة شيطانيّة بصوت حاد، متوحش، ساخر.

كانـت روايـة **سيمليسيوس سيمبليسيموس** (*Simplicius Simplicissimus*) العظيمـة لـ غريملسهـاوزن (Grimmelshausen) المستوحـاة من أحداث حرب الثلاثين عامـاً، أنموذجاً يُحتذى بالنسبة إلى غراس، لقد وُلدت الواقعية السحرية من روح الباروك الألماني. ولربما تفوّق غراس في التأثير في صورة الكاتب السياسي على الكتّاب الألمانيين كلّهم منذ غوته.

بالإضافـة إلى نبذ غراس الشديد لفكرة الشاعر الـذي يعيش في عزلة بيكيت (Bekett) ونابوكوف (Nabokov) فإنّه رفض فكرة الناقد الراديكالي في عصره مثل جان بول سارتر (Jean Paul Sartre) ونعـوم تشومسكي (Noam Chomsky)، ومنذ ذلك الحين بدأ بدعم الحملة الانتخابية لصديقه فيلي براندت عندما كان كاتباً ناشئاً، كان تقريباً جناحاً للحزب الاشتراكي الديمقراطي وحده ـ مؤسسة كانت الجرائـد دائمـة التغطية لعلاقتها المتغيّرة بالحزب ـ من السهل أن نسخر من ذلك إلّا أن هناك شيئاً وراء ذلـك لا يمكن إغفاله؛ ألا وهو تقبّله للواقعية السياسيّة. منذ البداية، وضع ثقته في اللعبة العاديّة للسياسة اليوميّـة بكل ما تحمله من نقاشات مجهدة وتسويـات صارمة، بمعنى آخر: في الديمقراطيّة. لم يكن ذلك سهـلاً، صديقٌ لي كان من بين الجمهور عندما أُجـبر غراس على مغادرة عرض مسرحيّ أوّل في برلين في السبعينيات لأن الممثلين رفضوا تأدية العرض في حضور "الفاشي": أي الذي ينتمي للحزب الديمقراطي الاشتراكي. لم يكن ساعياً وراء الأشياء البراقة والأناقة الراديكالية عندما يتعلق الأمر بالسياسة، ما كان يهمه هو حل المشكلات وتحسين حياة الشعب. لطالما قيل إن الكتّاب كارهون للبشر إلا أن الابتعاد عن ذلك لم يكن شغل غراس الشاغل.

---

11) كاتب ألماني – نمساوي.

غونتر غراس مع بعض لوحاته في منزله في بيهليندروف. بعدسة: رولف ريك/EPA

أخبرني الكثير من الأصدقاء عن مساعدته لهم ماديّاً. كان غراس بكل بساطة لا يجد في (Gruppe 47) صداقة أدبية ملائمة، إنما كان يعدّها مركزاً لعمله والسبب في ذلك أن فكرة اجتماع الكتّاب ودعم بعضهم بعضاً كانت مهمة بالنسبة إليه؛ لذلك كانت روايته القصيرة **الاجتماع في تلغت** (*Meeting at Telgte*) التي يجتمع فيها الكتاب الألمانيون حينئذٍ في نهاية حرب الثلاثين عاماً للتأمل معاً بمجريات الزمن أجملَ احتفال بالتعاضد الأدبي في عالم الأدب.

تحمّل غراس عبء شهرته بكل بهجة ومرح وخفة ظل. "أصبحت الكتابة أصعب منذ ذلك الحين" ذكر ذلك باقتضاب في مقالة عن **طبل الصفيح** وفيما عدا ذلك لم ينطق بكلمة شكوى واحدة ردّاً على كلّ النقد الذي تلا كلّاً من تعليقاته.

قالها لي مرة مازحاً عند نجاح إحدى رواياتي «أتى الوقت الذي سيعرف فيه كل الناس عنك ما لا تعرفه أنت عن نفسك». وبعد بضعة شهور ذكر في سيرته الذاتية أنه كان عضواً في «فافن إس إس» وهذا ما سبّب له عاصفة من السخط، ولربما كان الذهول أكبر عند قرّاء تصريحه العلني فقط مقارنةً بقرّاء كتبه التي كان من أفكارها الرئيسة أن الشباب قادرون على عمل أسوأ الأشياء وأنه لا وجود للبراءة في هذا العالم الفوضوي، حيث كتب في **سنوات الكلاب** «يسوع المسيح ليس طاهراً» «كارل ماركس(Karl Marx) وفريدريك إنغلز (Friedrich Engels) ليسا طاهرين، رماد الموتى ليس طاهراً، الخبز المقدّس ليس طاهراً، يستحيل أن تحتفظ أيّ فكرة بطهارتها. حتى ازدهار الفن ليس طاهراً، وحتى الشمس تعلوها البقع"

ترجمة: سيمون بارثيلميس. دانييل كيلمان روائي ألماني نمساوي صاحب الكتب الأكثر مبيعاً.

جون إيرفنغ (John Irving)[12]:

يوجـد علـى مكتبي في تورنتـو رسالةٌ لم أجـب عليها من غونـتر غراس مرسلة من لوبيـك في الثالث والعشريـن من آذار- يحزننـي عدم إجابتي عليها قبل موته - كتب فيها عـن الأوقات الصعبة التي يسببها لـه تقدمه في السـن، لكنّه لم يكن متذمراً. قال فيها: أن قلبه ورئتيـه يقتصان منه بعدما فعله بهما بسبب الجهد والتدخين. كان ممتناً لأن عقله ما زال يعمل كما ينبغي.

"immer noch klar im kopf" وأضاف "besser als umgekehrt" "بعكس المتوقع". هذا ما قاله بالألمانية تقريباً حسب ما ترجمت بلغتي الألمانية المتواضعة وكان هناك جملة كئيبة في نهاية الفقرة: "Die Welt ist wieder einmal aus den Fugen und mir، dem kriegsgebrannten Kind kommen böse Erinnerungen" صعب عليّ ترجمتها حرفياً إلاّ أن ما قصده: „لقد فقد العالم توازنه ثانية وهذا ما أعاد إليّ الذكريات الحزينة، حرقت الحرب الطفل".

كنت في التاسعة عشرة أو العشرين من عمري عندما قرأت **طبل الصفيح**. لم أكن أعلم أنه يمكن أن تكـون روائيّاً معاصراً وحكواتيّاً من القرن التاسع عشـر في الوقت نفسه. أوسكار ماتزيراث رفض أن يكبر وببقائه صغير الحجم وشبيهاً بالأطفال نجا أثناء الحكم النازي، نجا من الحرب لكنه لم ينجُ من الذنب. عندمـا كنت طالباً في فيينا تطوّعت لأكون موديـلاً في فصول الرسم الحي قبالة شارع رينغستراس. قلت: «إن لدي خبرة»، لكني أردت أن أكون موديلاً لأن أوسكار ماتزيراث كان كذلك.

غونتر غراس وزوجته أوتا عام1997. بعدسة ستيفان هيسي/ EPA

12) روائي بريطاني.

استذكرت السيرة الذاتية المثيرة للجدل لغراس **تقشير البصل** لصالح ملحق مراجعة كتاب نيويورك تايمز في تموز عام 2007. وبالتحديد بوح غراس بتجنيده في «فافن س س» عندما كان في السابعة عشرة من عمره الذي كان سبباً في سخط نقّاده. أحدهم وصف هذا البوح بأنه «معذَّب» وآخرون نقدوا تأخّر الاعتراف. في المراجعة أطلقت على تلك الانتقادات اسم «التعرية المنافقة». وكان هذا البوح حول «فافن س س» قصة غراس؛ إذ أنه كتب عنه بـ «إحساس متكرّر من الخزي». هل كان من المفترض أن يبوح بذنبه للصحفيين؟ ثم يكتب الصحفيون قصته بطريقة غريزة القطيع التي ينتهجونها. لم يكن لأحد أن يكتب عن خزي غراس أفضل منه. كانت سيرته الذاتية مخصصة «لكل من علمني».

تعلمت من كتّابي المفضلين من القرن التاسع عشر رغبتي في أن أكون روائياً من نوع معيّن مثل ديكنز (Dickens)

وهاردي(Hardy) . مثل هاوثورن (Hawthorne) وملفِل (Melville). تعلمت من غراس كيف أفعل هذا.

ذات مساء في منزله في بيهلينـدروف، في تشرين الأول من عام 1995، كان عمر ولدي إيفريت (Everett) حينئذ أربع سنوات، وكانت زوجة غونتر أوتا قد شوت حملاً. وغنى غونتر أغنية إنكليزية لإيفريت، الذي كانت لغته الألمانية محدّدةً باسم لونين والأعداد حتى الخمسة: "One man and his dog went to mow the meadow" "رجل واحد ذهب مع كلبه ليجزّ المرج" وتستمر الأغنية حتى تصل إلى عشرة رجال وعشرة كلاب. كانت أغنية غاية في البساطة ومع ذلك أعارها إيفريت الكثير من الاهتمام، لقد أحبها، وفيما بعد اكتشفت أنا وزوجتي أن إيفريت لم يكن يفهم معنى "meadow" ولا معنى "mow" كان إيفريت يحاول تخمين ماذا كان يفعل أولئك الرجال مع كلابهم؟ ولمن؟

كانت أمسية رائعة لكنني عندما أفكّر في غراس الآن وبعد عشرين عاماً من أغنية جز المرج، أفكر فيه كما لو أنه الطفل الذي كان يكتب عنه عندما كتب **تقشير البصل**. كان يلقب نفسه بـ «طفل الحرب الذي احترق بشدة ولذلك تعامل بقسوة مع التناقض»، أو ربما ـ وبشكل أدق ـ كما وصف غراس أيضاً نفسه «وجدت أن في كل شيء نفحة من النفور القومي».

بوصفه كاتباً، كان غراس واحداً من العظماء. وبوصفه رجلاً كان يحمّل نفسه وشعبه، كل شعب وأي شعب وكل فرد المسؤولية. هذا ما كنت سأكتبه لو أُتيح لي الرد على رسالته.

من مؤلفات جون إيرفنغ **العالم بحسب غارب** (*The World According to Garp*) و**صلاة من أجل أوين ميني** (*A Prayer for Owen Meaney*)

المصدر:

http://amp.theguardian.com/books/2015/apr/18/gunter-tributes-man-broke-silence.

Gerhard Richter, Piz Bernina-1992

غونتر غراس: الكاتب الذي ساعدت أعماله ألمانيا في العثور على صوتها بعد الحرب، لكنّه هُوجِمَ لاحقاً بسبب أفعاله في زمن الحرب. (1)

أشاد به الألمانيّون كثيراً لمساعدته في إحياء ثقافتهم بعد الحرب العالميّة الثّانية.

THE INDEPENDENT

تأليف: جون كلادر

ترجمة: هبة اللّه شاكر •

جون كلادر (John Clader): كاتب في صحيفة "الإندبندنت" البريطانية.

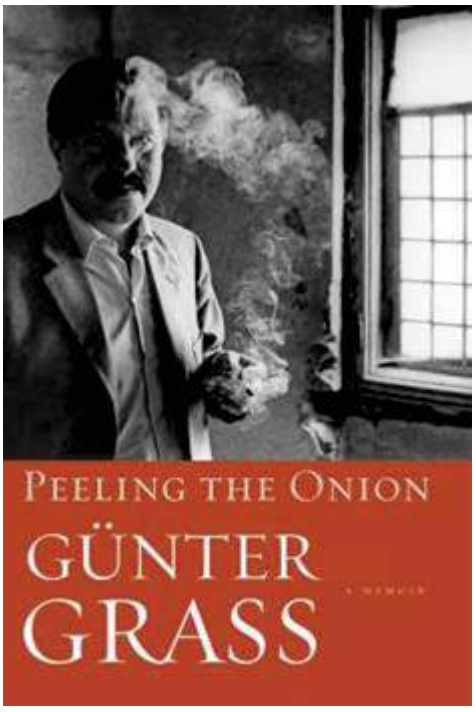
انخرط غونتر غراس، الكاتب والفنّان، في السّياسة كثيراً، فقد دعم ويلي برانت والحزب الدّيمقراطيّ الاشتراكيّ بقوّة. كما أعطى صوته لجيل بَلَغَ رُشدَهُ في عصر النّازيّة، لكنّه أثار الجدل لاحقاً في حياته بسبب أفعاله في زمن الحرب وموقفه من 'إسرائيل'.

أشاد به الألمانيّون لمساعدته في إحياء ثقافتهم في أعقاب الحرب العالميّة الثّانية، ولمساعدته في إعطاء الصّوت وتقديم الدّعم للخطاب الدّيمقراطيّ في أمّته بعد الحرب، لكنّه أثار غضب كثيرين عام (2006) حين كشف، في روايته **تقشير البصل** (*Skinning the Onion*)، أنّه قد خدم عندما كان مراهقاً في منظمة الشباب الهتلري (Waffen-SS) (هي قوّات حماية مسلّحة، وقسم القتال في قوّات الأمن الخاصّة الألمانيّة إس-إس) وقال حينئذ: "إنّ صمتي عبر كلّ تلك السنوات هو أحد الأسباب التي دفعتني لكتابة هذا الكتاب، كان عليّ أن أبوح به أخيراً."

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال:

«Gunter Grass: Writer whose work helped Germany find its postwar voice but was later attacked for his own wartime exploits»



قُوبِلَ بالانتقادات عام (2012) بعد نشره قصيدة نثريّة بعنوان "ما يجب أن يقال" هاجم فيها ما رآه أنّه نفاقٌ غربيٌّ فيما يتعلّق ببرنامج إسرائيل النّوويّ واصفاً إيّاها بأنّها تشكّل تهديداً لـ "السّلام العالميّ الهشّ بالفعل" بسبب موقفها العدائيّ من إيران، كما أنّ "إسرائيل" أعلنته شخصاً غير مقبولٍ وغير مرحّبٍ به.

ولد الكاتب في دانزيغ (أو ما يعرف الآن بـ غيدانسك) عام 1927، وتَرَعْرَعَ في هذه البلدة البولنديّة الألمانيّة حيث عمل والده تاجر استيراد وتصدير يتعامل على نحوٍ رئيس مع البلدان المُسْتَعْمِرَة.

بعد تطوّعه غير النّاجح في مَهمّة غواصة يو بوت (U-boat)[2] في الخامسة عشَرة من عمره ألحِق بخدمة العمل الإمبراطوريّة، ثمّ في منظمة الشباب الهتلري (Waffen-SS) للتّدريب في سلاح مدفعيّة الدبّابات، وعندما استسلمت وحدات دبّابات فروندزبرغ التّابعة لقوّات الأمن الخاصّة الألمانيّة (SS) أمام محرقة مارِينباد عام 1944 وجد غراس نفسه في أحد معسكرات أسرى الحرب حيث انشغل بالنّحت وقصّ الحجر.

وعندما أُطلق سراحه قام بدراسة الفنّ في أكاديميّات دوسلدورف وبرلين، ثمّ ذهب إلى باريس للرّسم والبدء بالكتابة، وعاد بعد ذلك إلى برلين عام 1960، فأصبح أحد أعضاء مجموعة السّبعة وأربعين (Gruppe 47)، فرقة من كتّاب ما بعد الحرب شكّلها هانز فيرنر ريختر (Hans Werner Richter) لإعادة إنتاج الأدب الألمانيّ بعد سقوط ألمانيا.

جذب ريختر، الذي قضى سنوات الحرب في الولايات المتحدة، إليه الكُتّاب اليساريّين الأفضل. صار كثيرون منهم نّاشطين سياسيين بالإضافة إلى أنهم أنتجوا أدباً جديداً دان كثيراً لتأثير الحركة التّعبيريّة التي ظهرت قبل الحرب، وإلى العبثيّة الجديدة التي كانت تبزغ في فرنسا. علاوة على كون غراس فنّاناً تصويريّاً ذا سمعة عالية كان، أيضاً، كاتباً مسرحيّاً حتى عام (1959)، العام الذي صدرت فيه روايته الأكثر شعبيّة **طبل الصّفيح** (*The Tin Drum*).

حملت مسرحياته طابع العنف والغرابة، تصور على نحو لا شعوري جوانب الحياة تحت حكم هتلر بصورة مجازيّة يمكن وصفها بأنّها مزيجٌ من العبثيّة والتّعبيريّة. من أشهرها مسرحية **العمّ** (*Uncle, Uncle*)، التي تصوِّر قاتلاً كرّس نفسه لغرض القتل، لكن محاولاته دائماً تبوء بالفشل لأن أحداً من ضحاياه لم يحقّق غايته، ولن يرضيه أحدٌ منهم بإظهار الخوف: يبدو الأمر كما لو أنهم هم

2) غواصات تعترض البواخر التجارية إلى بريطانيا خلال الحرب العالمية الثانية.

يقتلونـه. ولعلّ المسرحية التي نالت التّقدير الأكبر هي **الطّهاة الأشرار** (*The Wicked Cooks*)، التي تدرك فيها مجموعات الطّبّاخين المتنافسة، التي تبحث عن الوصفة السريّة لأحد أطباق الحساء، فتكتشف أنّ الحسـاء هو الحياة عينها، ويمكن له يتنوّع مثل الحياة: إنّ تجربة صنع الحساء (أو عيش الحياة) ذات أهميّة أكبر من سرّها. تحمل هذه المسرحيّة في طيّاتها كثيراً من الصّوفية المسيحية.

جلبـت لـه رواية **طبل الصّفيح** شهرة عالميّـة وأصبحت الأكثر مبيعاً. لعلها تأثـرت في أسلوب كتابتها بعمـل الياس كانيتي[3] **رسوم الإيمـان** (*Autoda- Fé*)[4] إحدى أهمّ الأعمال الأدبيّة الغريبة الغامضة (grotesque) في القـرن العشرين أكثر من أي عمل مرموق آخر، تناغم غموضها على نحو مثاليّ مع ما عاشته ألمانيا بعد الحرب، وذكرياتها عن سنين النّازيّة. إنها حكاية قزم قرّر في الثّالثة من عمره أن يتوقّف عن النّمو، وبدأ بكتابة مذكّراته في مصحّة في الثّامنة والعشرين من عمره.

كان موضوعـاً مثـيراً للاشمئـزاز لعائلتـه ومن حولـه، فقد عاش فـترة هتلر والحـرب ويصف الأحـداث التـي يشهدهـا من وجهة نظره الفرديـة، فيدرك أحياناً معنـى الأحداث تمامـاً، ويراها أحياناً بطريقـة مشوهـة. غالباً ما تحاكي لغتـه رطانة الأيديولوجيـة النازية وتعكس تشوهـات الواقع التي كانت بالنسبة لكثيرين الطريقة الوحيدة للعيش في ظل الإرهاب النازي، وتصديق أي شيء يقال لأي شخص.

حـوّل المخـرج فولكـر شلونـدورف (Volker Schlöndorff) رواية **طبـل الصّفيـح** إلى فيلم سينمائـيّ، ففاز بجائزة الأوسكار عن أفضل فيلـم بلغة أجنبيّة عام (1979). صدرت بعدها رواية **القطّ والفـأر** (*Cat and Mouse*) عـام (1961)، وأخـرى بعنـوان **سنـوات الكلـب** (*Dog Years*) عـام (1963)، اللّتان مع رواية **طبل الصّفيح** أخذت اسم **ثلاثيّة دانزيغ** (*Danzig trilogy*). بينما امتلك قزمـه في الرّوايـة الأولى طبلاً من العمـر الذي توقف فيه عن النّمو، الذي يواصـل قرعه باستمرار والذي يغـدو أداة قوّة يمارسها على الآخرين، تطغى على رواية **القطّ والفـأر** الصّفة الذّكوريّة الهائلة للشخصيّة الرّئيسـة التي تقوده لاحقـاً إلى سلسلة من الأحداث المربكة التي تعكس مجـدّداً لا واقعيّة الحقبة النّازيّة. وفي رواية **أيّام الكلب** يأخذ بطل القصّة –الشّخصيّة الرّئيسة التي كانت جنديّ اقتحام في الجزء الأوّل من الكتاب– كلب هتلر بعد الحرب ويتجول معه في ألمانيا في حملة لتطهيرها من النازيّة.

نُشرَت بعدها روايات عدّة منها رواية **يوميات حلزون** (*The Diary of a Snail*) عام (1972)، ورواية **السّمـك المفلطـح** (*The Flounder*) عـام (1977)، لكن غراس استدار على نحـو متزايد إلى الشّعـر، ثمّ عاد إلى المسـرح، بالإضافة إلى كتابة كتب ومقـالات في السياسة. عمله: **العـوام يتدرّبون على الانتفاضـة** (*The Plebeians Rehearse the Uprising*) مسرحيّـة تسخـر عـن تَـدَرُّب بريخـت (Brecht) على عرض مسرحيّ حول الثّورة لكنّه لم يدرك أن الثّورة الحقيقيّة تتشكّل حوله. مثلما هو حال مفكّرين ألمانيين كثيرين، إنّ تفكير غراس حول مشكلات الحرّيّة، حيث يكون الحزب الذي يدافع عنها غالباً ما يكون أكثر اهتماماً بالسلطة مهما بلغت تكلفة ذلك من الدّيمقراطيّة أو المبدأ يلوّن جميع كتاباته تقريباً.

---

3) كاتب ألماني (1905-1994) حص على جائزة نوبل عام 1981.

4) هو تكفير علني للخطيئة كان يخضع له المدانون بالهرطقة أو الردة إبان سطوة محاكم التفتيش الإسبانية والبرتغالية،

يُقارَن غراس أحياناً بـ بيكيت (Beckett)، خصوصاً في مسرحياته الأولى وفي شعره، لكن أعمال غراس أكثر قساوة، غالباً على نحو متعمد، وبيكيت لا يلجأ إلى المجاز المُطوّل بالطريقة نفسها. إنّ غراس أقرب ما يكون إلى يونيسكو (Ionesco)، وأقرب من ذلك إلى كافكا (Kafka)، لكن جذوره أيضاً تضرب في الحركة التّعبيريّة بتصوّراتها الكاريكاتورية الأكبر من الواقع للأشخاص والأحداث، وبحثها عن إجابة أخلاقية لمشكلات العالم. ظهرت المجموعة الأهم من كتابات غراس السّياسيّة عام (1968)، وأنتج مجلّدات كثيرة من القصائد واليوميّات التي تحمل أفكاره، وتأملاته، بالإضافة إلى نشاطاته أيضاً.

بعدما حاز جائزة مجموعة السبعة والأربعين عام (1958)، عن رواية **طبل الصّفيح** حاز على جوائز كثيرة أخرى منها جائزة الأدب الأجنبيّ الفرنسيّ عام (1962)، وجائزة ثيودور هوس عام (1969)، ومُنح غراس جائزة نوبل للآداب عام (1999)، ووصفته الأكاديميّة السّويدية بأنّه" كاتب صورت حكاياته السّوداء المرحة الوجه المنسيّ في التّاريخ. ونال درجات فخريّة من جامعات عديدة أبرزها الدكتوراه الفخريّة من جامعة هارفارد، وكرّمته جمعيّات للكتّاب منها الجمعيّة الدوَليَّة للشّعراء، والمحرّرين، والرّوائيّين، التي كان عضواً فاعلاً فيها.

كان غراس منغمساً في السّياسة إلى حدّ كبير، ومعروف على نحو أفضل بدعمه لويلي برانت (Willy Brandt)، والحزب الدّيمقراطيّ الاشتراكيّ الذي قام بحملة قوية لأجله. عارض إعادة توحيد ألمانيا عام 1990 إيماناً منه بأن القرار قد اتُّخذ بسرعة كبيرة. تزوّج مرتين، أوّلها من آنا شفارتز (Anna Schwarz) عام (1954)، وهي امرأة سويسريّة أنجبا أربعة أطفال، وثانيها من أوتي غرانرت (Ute Grunert) عام (1979).

طوال حياته، استمر غراس في الرسم وأقام معارض دولية كثيرة. إن الجودة العالية لعمله الاختصاصي وقدرته على إضفاء هالة من التهديد على رسومات الأشياء اليومية لها علاقة بأدبه.

أنتج مجلّدات عديدة من شعره زودها برسوماته التوضيحية الخاصّة، التي ينتمي بعضها إلى بعض بشيءٍ من الألفة إلى درجة يبدو وجود أحدها ضعيفاً من دون الآخر، ولم يقم بتصميم أغلفة معظم كتبه فحسب، بل لكتّاب آخرين أيضاً.

لقد كان رجلاً ضخماً، وجهه وشكله مألوفين لدى كل ألماني، وكان بلا شك جذاباً للنساء، كما كان صديقاً جيداً للفنانين في كل المجالات. كان ثمة لطف غامر تحت المظهر الخارجي الفظ، لكن حساسية ضميره الألماني، وإدراكه لما غدت ألمانيا تمثله، خلال كابوس ثلاثينيات القرن الماضي والحرب، هو أكثر من يمثل بلاده وأدبها.

المصدر:

https://www.independent.co.uk/news/obituaries/gunter-grass-writer-whose-work-helped-germany-find-its-postwar-voice-but-was-later-attacked-for-his-own-wartime-exploits-10175703.html.

جسور الثقافة

(ملف ما بعد الحداثة)

Gerhard Richter, Abstract Painting, 2016

ما بعد الحداثة - النشأة

أعراض [1]

تأليف: بِري أندرسن

ترجمة: حسام الدين خضور •

بـري أندرسـن (Perry Anderson) (1938 - ...): مؤرخ وباحـث اجتماعي بريطاني، ولد في لندن. من أعماله: أصول "ما بعد الحداثة"، "العالم الجديد القديم"، "السياسة الخارجية الأمريكية ومفكروها".

ليما – مدريد - لندن

تفترض عبارة "ما بعد الحداثة"، كمصطلح وفكرة، انتشار "الحداثة". بعكس التوقّع التقليدي، ولـد المصطلحان، في محيط نـاءٍ وليس في مركز المنظومة الثقافية في العصر الحاضر: لم يأتيا من أوروبا أو الولايات المتحدة، بل من أمريكا اللاتينية. فنحن ندين بصياغة مصطلح "الحداثة"، كحركة جمالية، إلى شاعر نيكاراغوي، كان يكتب في مجلة غواتيمالية، عن سجال أدبي في البيرو. وقد اعتمد تكريس روبن داريـو (Rubin Dario) في عـام 1890 لتيار وعي ذاتي أخذ اسم **الحداثـة** (*Modernismo*) على المدارسـ الفرنسية المتعاقبة ــ الرومانسية والبرناسية والرمزية ـ لإعـلان الاستقلال الثقافي عن إسبانيا شرع بالتحرر من ماضي الآداب الإسبانية نفسها، في جماعة تسعينيات القرن التاسع عشر.[2] وفي حين لم

• كاتب ومترجم سوري- عضو اتحاد الكتّاب العرب.

1 العنوان الأصلي للمقال: « Prodromes » فصل من كتاب (*The Origins of Post Modernity*)

2 "Ricardo Palma," *Obras Completas*, Vol 2, Madrid 1950, p. 19

"الروح الجديدة التي أنعشت مجموعة صغيرة، لكنها ذات كبرياء وتشعر بالنصر، من الكتّاب والشعراء في أمريكا اللاتينية اليوم: الحداثة."

تدخل فكرة الحداثة الاستخدام العام في اللغة الإنكليزية قبل منتصف القرن العشرين، حظيت بالاعتراف في اللغة الإسبانية قبل جيل. هنا ابتكر التخلّف مصطلحات التقدّم في المركز ـ مثلما كانت "الليبرالية" في القرن التاسع عشر ابتكاراً للثورة الإسبانية ضد الاحتلال الفرنسي في عهد نابليون، تعبيراً دخيلاً من إقليم قادش (Càdiz) في إسبانيا، لم يستخدم إلّا بعد زمن طويل في صالونات باريس ولندن.

هكذا ظهرت، أيضاً، فكرة "ما بعد الحداثة" على السطح بداية في العالم الإسباني، في ثلاثينيات القرن العشرين، قبل جيل من ظهورها في إنكلترا أو أمريكا. وكان فيديريكو دي أونيس (Federico de Onis)، صديق أونامونو (Unamuno) وأورتيغا (Ortega)، من صاغ مصطلح "ما بعد الحداثة". استخدمه ليصف ارتداداً محافظاً داخل الحداثة نفسها: ارتداداً سعى إلى ملاذ من تحديه الغنائي المربع في نزعة كمالية بكماء في فكاهة ساخرة تُعنى بالتفاصيل، كان أهم سماتها الأصلية التعبير الأصيل المبتكر حديثاً الذي قدمته النساء. عارض دي أونيس هذا النموذج ـ قصير العمر، كما ظنَّ ـ بما أعقبه، "نزعة ما فوق حداثية"، زادت حدة الدوافع الراديكالية في الحداثة إلى ذروة جديدة، في سلسلة من الحركات الطليعية التي كانت تبدع وقتئذ "شعراً معاصراً" ذا امتداد عالمي.[3] ظهرت مختارات دي أونيس المشهورة لشعراء اللغة الإسبانية، التي نُظِّمت وفقاً لهذه الخطة، في مدريد عام 1934 عندما استولى اليسار على السلطة في الجمهورية وسط العد العكسي للحرب الأهلية. وقد أنهت الأنطولوجيا، المكرّسة لذكرى أنطونيو ماشادو (Antonio Machado)، عرضها الشامل لما فوق الحداثة بلوركا (Lorca) وفاليخو (Vallejo) وبورخيس (Borges) ونيرودا (Neruda).

انتقلت فكرة مصطلح أسلوب "ما بعد الحديث"، التي صاغها دي أونيس، إلى معجم مفردات النقد في البلدان الناطقة بالإسبانية، ولو أن الكتّاب اللاحقون نادراً ما استخدموه بدقة،[4] بقي من دون صدى واسع. فلم يظهر المصطلح في العالم الذي يتكلم الإنكليزية إلّا بعد عشرين سنة في سياق مختلف جداً كمقولة تاريخية أكثر منها جمالية. فقد برهن أرنولد توينبي (Arnold Toinbee) في مجلّده الأوّل من كتابه **دراسة التاريخ** (A Study of History)، الذي نُشِر أيضاً في عام 1934، أن تزامن القوتين

3 Federico de Onís, *Antología de la Poesí Española e Hispanoamericana (1882-1932),* Madrid 1934, pp. xiii-xxiv. For De Onís's view of the specificity of Hispanophone modernism, whose representative thinkers he belived to be Martí and Unamuno, see "Sobre el Concepto del Modernismo", *La Torre*, April-June 1953, pp. 95-103. There is a fine synthetic portrait of Darío himself in *Antología*, pp. 134-152. During the Civil War, friendship with Unamuno restrained De Onís, but his basic outlook can be found in his commemoration of Machado: "Antonio Machado (1875-1939), La *Torre*, January-June 1964, p. 16; and for recollections of his stance at the time, see Aurelio Pego, " Onís, el Hombre", *La Torre*, January-March 1968, pp. 95-96.

4 The influence of this usage was not confined to the Spanish- speaking world, but extended to the Luso-Brazilian as well. See, for a curious example, Bezarra de Freitas, *Forma e Expressão no Romance Brasileiro- Do period colonial àépoca pos-modernista*, Rio de Janeiro 1947, where Brazilian modernism is dated from the Semana de Arte Moderna in Sao Paulo 1922, under the impact of futurism, and associated essentially with the rupture of Mario de Andrade, and postmodernism held to have set in with an indigenist reaction by the thirties: pp. 319-326, 344-346.

الكبيرتين، النهوض الصناعي والنهوض القومي، هو الذي شكّل التاريخ المعاصر في الغرب. ومع ذلك، دخل النهوض الصناعي في تناقض مدمر مع النهوض القومي منذ الربع الأخير في القرن التاسع عشر، عندما تجاوز مستوى الصناعة الدولي الحدود القومية، ومع ذلك انتشرت عدوى القومية نفسها نزولاً إلى جماعات إثنية أصغر وأقل قابلية للحياة. ونشبت الحرب العظمى بسبب النزاع بين هذين الميلين، الذي أوضح على نحو لا يقبل الخطأ أن عصراً قد بدأ لم يعد يمكن فيه للسلطة الوطنية أن تكون مكتفية بذاتها. وكان واجب المؤرخين أن يجدوا أفقاً جديداً مناسباً لهذه الحقبة، التي كان يستحيل أن توجد إلّا في مستوى من الحضارات أكثر تقدماً، تتجاوز مقولة الدولة الأمة البالية.[5] وكانت هذه هي المهمّة التي وضعها توينبي لنفسه في المجلدات الستة لدراسته التي أُنجِزت عام 1939.

وفي الوقت الذي استأنف توينبي فيه النشر بعد خمس عشرة سنة، تغيرت نظرته. فقد أثبتت الحرب العالمية الثانية فكرته الأصلية ـ عداوة عميقة للقومية وشكّ حذر في النزعة الصناعية. وأكّدت تصفية الاستعمار، أيضاً، نظرة توينبي المرتابة بالإمبريالية الغربية. وأخذ عندئذ تقسيم الأحقاب، الذي اقترحه قبل عشرين سنة، إلى عصور شكلاً أكثر وضوحاً في ذهنه. وفي مجلده الثامن، الذي نشر عام 1954، أعطى توينبي العصر، الذي بدأ بالحرب الفرنسية البروسية، اسم "العصر ما بعد الحديث." لكن تعريفه له بقي سلبياً في الجوهر. كتب: "غدت الجماعات الغربية 'حديثة' عندما نجحت في إنتاج بورجوازية كبيرة العدد كفاية ومؤهلة كفاية لتغدو المكوِّن المهيمن في المجتمع."[6] في المقابل، لم تعد هذه الطبقة المتوسطة في العصر ما بعد الحديث في مركز السلطة والسيطرة. كان توينبي أقل وضوحاً بشأن ما تبع ذلك. لكن بالتأكيد اتسم العصر ما بعد الحديث بتطورين: بروز الطبقة العاملة الصناعية في الغرب، ومحاولة النخب المثقفة المتنالية خارج الغرب فهم أسرار المعاصرة وقلبها ضد الغرب. وقد ركّزت ملاحظات توينبي الأكثر ثباتاً بشأن ظهور العصر ما بعد الحديث على الأخيرة. وكانت أمثلته هي اليابان الميجية(Meiji) ، وروسيا البلشفية، وتركيا الكمالية، والصين الماوية، التي ولدت توّاً.[7]

لم يكن توينبي شخصياً معجباً بالأنظمة الناشئة؛ لكنه انتقد الأوهام المتغطرسة لدى الغرب الإمبراطوري المتأخر بقسوة. كتب في نهاية القرن التاسع عشر: «كانت طبقة متوسطة غربية مزدهرة ومرتاحة على نحو غير مسبوق تفهم الأمر باعتباره أن مسألة نهاية عصر ما في تاريخ مدنية ما هو نهاية للتاريخ نفسه ـ على الأقل طالما كانت هي ونمطها هما المعنيان. كانت تتخيّل، لمصلحتها، أن الحياة الحديثة المعقولة والآمنة والمُرضية يجب أن تبقى بطريقة عجيبة حاضراً خالداً.»[8] وظل «الرضا عن الذات لدى البرجوازية الغربية ما بعد الحديثة ثابتاً حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى ما بعد الحديثة عام 1914 في المملكة المتحدة وألمانيا والولايات المتحدة الشمالية لا تنسجم بتاتاً مع هذا العصر.»[9] وبعد أربعة عقود،

5 *A Study of History*, Vol 8, London 1934, pp. 12-15.
6 *A Study of History*, Vol 8, p. 338.
7 *A Study of History*, Vol 8, pp. 339-346.
8 *A Study of History*, Vol 9, London 1954, p. 420.
9 *A Study of History*, Vol 9, p. 421.

قرّر توينبي الذي واجهته إمكانية حرب ثالثة، نووية، أن مقولة الحضارة نفسها، التي شرع بها ليعيد كتابة نموذج التطور البشري، فقدت صلتها بالموضوع. في أحد المعاني، الحضارة الغربية ـ بوصفها هيمنة مطلقة العنان على التكنولوجيا ـ غدت كونية، لكن ذلك لم يعد يعني إلّا التدمير المتبادل الشامل. وصارت السلطة السياسية العالمية، التي تقوم على هيمنة قوة واحدة، هي الشرط لأي عبور آمن من الحرب الباردة. لكن في النهاية، لا يمكن أن يضمن مستقبل الكوكب إلا دين عالمي جديد، سيكون بالضرورة إيماناً توفيقياً بين مختلف الأديان.

شانشي ـ أنغور ـ يوكتان

تضافرت مواطن ضعف توينبي المنهجية واستنتاجاته النبوئية، لتعزل عمله في وقت كان فيه الالتزام بالمعركة ضد الشيوعية متوقعاً أن يكون أقلَّ غموضاً. بعد السجالات الأولى، نُسِيَت بسرعة ونُسِيَ معها الزعم القائل كان يمكن وصف القرن العشرين بأنه عصر ما بعد حديث. لم تكن هذه هي الحال مع تأصيل المصطلح في أمريكا الشمالية المعاصر عملياً ـ في الحقيقة أبكر قليلاً ـ عندما كتب تشارلز أولسن (Charles Olson)، إلى صديقه الشاعر روبرت كريلي (Robert Creeley) بعد عودته من يوكتان في صيف عام 1951، بدأ بالحديث عن "عالم ما بعد حديث" يقع بعد عصر الاكتشافات الإمبراطوري والثورة الصناعية. وكتب بعد ذلك بقليل: "كان النصف الأول من القرن العشرين هو الساحة التي يُنظَّم عليها تحول العصر الحديث إلى ما سيغدو ما بعد الحديث أو ما بعد الغرب."[10] وفي 4 تشرين الثاني 1952، في اليوم الذي انتخب فيه أيزنهاور رئيساً، وضع أولسن، الذي كان يقدم ظاهرياً معلومات لوضع دليل سيرة ذاتية **لمؤلفي القرن العشرين** (Twentieth Century Authors)، بياناً بالغ الدقة استهله بالكلمات الآتية: "تغييري هو ذاك الذي أفهم فيه أن الحاضر هو التمهيد، وليس الماضي"، وينتهي بوصف ذلك "الحاضر الحي الجاري" إنه "ما بعد حديث، وما بعد إنساني، وما بعد تاريخي."[11]

لقد جاء معنى هذه المصطلحات من مشروع شعري مميز. إن جذور أولسن السياسية تمتد إلى الصفقة الجديدة (The Great Deal). كان في **كي وست** (Key West) في مطلع عام 1945 يقضي الشتاء مع مسؤولي الحزب الأصدقاء بعد الفوز الانتخابي وينتظر منصباً رفيعاً في الإدارة الجديدة، فقد كان ناشطاً في حملة روزفلت الرئاسية الرابعة ويرأس قسم الجنسيات الأجنبية في اللجنة الوطنية الديمقراطية. وهناك، فجأة، غيَّر مسار حياته، وبدأ يخطط ملحمة بعنوان **الغرب** (The West)، تغطي تاريخ العالم الغربي كله منذ جلجامش ـ أوديسيوس الأخير ـ إلى الحاضر الأمريكي، وكتب قصيدة، أخذت في الأصل عنوان **برقية** (Telegram)، يرفض فيها المنصب العام، وليس المسؤولية السياسية:

10 Charles Olson and Robert Creeley, *The Complete Correspondence*, Vol 7, Santa Rosa 1987, pp. 115, 241, letters dated 9/8/51, 20/8/51 and 3/10/51. The last is an extended statement Olson entitled "The Law", where the act of nuclear terror ends the modern age. "Quite recently a door went bang shut", Olson writes. "Biochemistry is post-modern. And electronics is already a science of communication- the 'human' is already the 'image' of the computing machine": p. 234.

11 *Twentieth Century Authors – First Supplement*, New York, 1955, pp. 741-742.

"تبقى قضايا الإنسان همّاً رئيساً." وعندما عاد إلى واشنطن كتب أولسن عن ملفيل (Melville) ودافع عن باوند (Pound)، وعمل لأوسكار لانج (Oskar Lange) ـ صديق من زمن الحرب، صار عندئذ السفير البولوني في الأمم المتحدة ـ حاول كسب الإدارة لصالح الحكومة الجديدة في وارسو. وعارض إعادة تسمية ترومان مرشح مؤتمر الحزب الديمقراطي عام 1948 جراء القلق الذي أحدثه القصف النووي لهيروشيما وناغازاكي.[12]

لكن عندما غدا مستعداً لبدء العمل على موضوعه الملحمي، تغير اتجاهه. ففي عام 1948، كتب في **ملاحظات للفرضية: الإنسان مستقبل** (Notes for the Proposition: Man Is Prospective):

"الفضاء علامة التاريخ الجديد، ومقياس العمل الجاري الآن هو عمق إدراك الفضاء، كفضاء يبلّغ عن أشياء وكفضاء يحتوي على أسرار إنسان يفتح المجالات الضيقة المعاصرة في تناقض مع الزمن... الإنسان كشيء، لا ككتلة أو كشيء اقتصادي تام، هو البذرة المدفونة في كل صيغ العقل الجماعي الناشئة عن فكر ماركس. وهذه البذرة، ليس تكتيكها الذي يضمن موضوعياً أصواتها أو انقلاباتها، هو سر القوة والحق المزعوم للجماعية على عقول الأفراد. إنها الحبة في الهرم، وإذا سمح لها أن تتعفن مدة أطول على نحو غير ملحوظ، ستفسد الجماعية الهرم كما فعلت في النازية وكما تمتلك الرأسمالية بالمثل قانوناً متناقضاً. (يضيف: الفشل الدائم في تقدير ما ستفعله آسيا للجماعية، الكمية الموضوعية لناسها كافية لإزاحة الكرة الأرضية، إذا تركنا جانباً القوة الأخلاقية لزعمائها أمثال، نهرو وماو وجاهريرـ)".[13] ومن هؤلاء الأخيرين، كان لأحدهم لحظة خاصة لدى أولسن. ففي عام 1944، عندما كان يتعاون مع البيت الأبيض في مكتب أخبار الحرب، غضب لانحياز الولايات المتحدة إلى نظام الكومنتانغ في الصين وكراهية القاعدة الشيوعية في ينان (Yenan). وبعد الحرب، أبقاه اثنان من أصدقائه على صلة بالتطورات الصينية هما: جان ريبود (Jean Riboud)، وهو مصرفي فرنسي شاب كان ناشطاً في المقاومة، صار عندئذ شريكاً في مصرف كارتييه برنسون (Cartier-Bresson) في نيويورك. وروبرت باين (Robert Payne)، كاتب لفرقة مالروفية، ومحاضر في كونمينغ خلال الحرب اليابانية الصينية ومراسل، من ينان بعد ذلك، تقدم يومياته صورة ذهنية يتعذر محوها عن الانهيار الأخلاقي لنظام **شيانغ كاي شك**، وصعود بديله **ماو** عشية الحرب الأهلية.[14]

في اليوم الأخير من كانون الثاني عام 1949، بعد حصار سلمي، زحفت القوات الشيوعية إلى بكين وأنهت تحرير الصين الشمالية الشرقية، وفي الحال تقريباً، بدأ أولسن بتأليف قصيدة اعتبرت رداً على عمل إيليوت (Iliot) الحداثي الرائع ـ في كلماته الشخصية، **عمل معارض للأرض اليباب**.[15] وقد أنهى المسودة الأولى قبل أن يعبر جيش التحرير الشعبي يانغتسي (Yangtze). واستكملت القصيدة

12 See Tom Clark, *Charles Olson. The allegory of a Poet's Life*, New York 1991, pp. 84-93, 107-112, 138.

13 "Notes for the Proposition: Man is prospective", *boundary 2*, II, 1-2, Fall 1973- Winter 1974, pp. 2-3.

14 Robert Payne, *Forever China*, New York 1945; *China Awake*, New York 1947.

15 For Olson's manuscript note defining his poem against Eliot's, see George Butterwick's magisterial essay, 'Charles Olson's "The Kingfishers" and the Poetics of Change', *American Poetry*, VI, No 2, Winter 1989, pp. 56-57.

في الصيف في بلاك ماونتن. كانت شانغهاي قد سقطت، لكن كوانجو وشونكين كانتا لا تزالان تحت سيطرة الكومنتانغ. ولم تكن جمهورية الشعب قد أعلنت بعد. لا تضع قصيدة **طيور القاوند** (The Kingfishers)، باستهلالها العظيم الأحادي المقطع:

ما الذي لا يتغير/ هل الإرادة بالتغيير؟

الثورة الصينية تحت رمز الجديد، بل القديم. تبدأ القصيدة بأسطورة تجارة أنكور وات بريش طيور القاوند الأزرق والأخضر وأحجية صخرة بلوتارك في دلفي، ويتعقب مسار تقرير ماو إلى الحزب الشيوعي الصيني ـ الزمان والمكان في تقابل حاد:

لقد فكرت بحرف الياء على الصخرة، وما قاله ماو
'النور
لكن طائر القاوند
'في الفجر
لكن طائر القاوند طار غرباً
'إنه أمامنا!'
أخذ لون صدره
من حرارة الشمس الحادة!

النقلة الغنائية مبتسرة: علم الطيور يبدد الصفات الأسطورية **للمجموعات الرباعية الأربع**.

الأساطير هي
الأساطير. وطائر القاوند الميت، المعلق
لن يشير إلى رياح مفضلة،
أو يحول دون الصاعقة. ولا، بصنعه عشاً،
تركد المياه لسبعة أيام في العام الجديد.

بعيداً من أي جريان عميق في نفق مصرف ما، ينشئ الطائر المتجه غرباً عشّاً بشعاً من بقايا فريسته. ما هو رائع ومتعدّد الألوان ينشأ في القذارة والعتمة:

على تلك النفايات
(فيما تتراكم تشكل كوباً) يولد الصغار.
و، فيما يتغذون وينمون،
يغدو هذا العش المكوّن من الغائط والسمك المتفسخ
كتلة متقطرة نتنة.

واستنتج ماو:

يجب علينا
أن ننهض

ونتصرف جيداً![16]

لكن القصيدة، تواصل بعزم وثبات بطريقة شمولية:

النور في الشرق. نعم. ويجب أن ننهض ونتصرف. لكن في الغرب، رغم العتمة المرئية (البياض الذي يغطي الجميع) إذا نظرت، إذا استطعت أن تتحمل، إذا استطعت، طويلاً كفاية

طالما كان ذلك ضرورياً له، يجب على دليلي

أن ينظر إلى اصفرار تلك الوردة الباقية زمناً طويلاً جداً،

وهكذا عليك

بالنسبة للشعوب الأصلية التي جاءت ذات زمن من آسيا، وحضاراتها. مهما كانت كئيبة. كانت أقل وحشية من تلك الحضارات الأوروبية التي غزتهم وتركتهم لتعويذات أسلافهم في حياة يجب أن تستعاد. ويردد صدى بيت من قصيدة لنيرودا (Ahuras de Macchu- Picchu) ترجمت قبل بضعة أشهر.

ليس موتاً واحداً، بل وفيات كثيرة،

ليس تكيّفاً بل تغييراً، الرد يثبت،

الرد هو

القانون.

تنتهي القصيدة بالبحث عن مستقبل مُخبأ في اليرقات والأنقاض:

أطرح عليك سؤالك:

هل ستكشف الغطاء عن العسل/ أين هي اليرقات؟

إني أصطاد بين الصخور

ظهر بيان أولسن الجمالي، الشعر الإسقاطي، في العام التالي. وغدا دفاعه عن إنشاء الحقل المفتوح تطويراً لخط باوند ووليامز المؤمن بالحقائق الموضوعية بيانه الأكثر تأثيراً. لكن تلقيه أخفق بشكل عام باحترام شعار "الشكل ليس أكثر من تمديد محتوى ما".[17] الذي أخذه من كريلي (Crealey). في شعر أولسن نفسه. ومنذئذ لم تعامَل إلّا قلة من الشعراء بطريقة أكثر رسمية. في الواقع، تصنع موضوعات أولسن "معارضة معقدة" لا تشبه أيَّ معارضة أخرى. ناقد شرس للنزعة الإنسانية العقلانية. "تلك الفرضية الغريبة التي عارض الإنسان الغربي نفسه بوساطتها بين كونه مخلوقاً في الطبيعة وتلك الكائنات الأخرى في الطبيعة التي يمكن، دون حطّ من شأنها، أن ندعوها أشياء".[18] ربما بدا أولسن قريباً من

16 Mao's call forms the final words of his Report to the meeting of the Central Committee of the CCP held on 25-28 December 1947 at Yangjiagou in Shaanxi. See 'The Present Situation and Our Tasks', *Selected Works*, Vol 4, Beijing 1969, p. 173. Olson cited them in the French translation of the speech passed to him by Jean Riboud.

17 "Projective Verse", *Selected Writings of Charles Olson*, edited by Robert Creeley, New York 1966, p. 16.

18 'Projective Verse', p. 24.

المعنى الهايدغري "للكائن" بوصفه الكمال الأساسي. ومع ذلك فقد عامل السيارات كأشياء منزلية مألوفة في شعره، وكان الشاعر الأول الذي سيعتمد على سيبرنتيك نوبرت واينر (Nobert Wiener). كان أكثر انجذاباً إلى الثقافات القديمة، ثقافات المايا وما قبل سقراط، مُعِدّاً ولادة علم الآثار تقدماً حاسماً في المعرفة الإنسانية، لأنه قد يساعد على استعادة الثقافات القديمة. لكنه رأى المستقبل مشروعاً جماعياً لعزم الإنسان الذاتي. الإنسان 'كمستقبل.' كان آناكسيماندر (Anaximander) يكمن في إحدى نهايتي خياله وكان ريمبو (Rimbaud) في الأخرى. انتحل أولسن الديمقراطي والمعادي للفاشية، شخصية ييتس (Yeats) ليدافع عن باوند لئلا يُسجَن، وكوطنيّ قدّم ربما القصيدة الوحيدة غير المعمّاة عن الحرب الأهلية في الولايات المتحدة.[19] جاءت الثورة المعاصرة من الشرق، لكن أمريكا أُلحِقتْ بآسيا: عكست ألوان الفجر في الصين وألوان الطيران إلى الغرب ضوء مدار وحيد. العبارة التي استخدمها أولسن ليصف نفسه - "بعد الوصف، عالم آثار الصباح". يدرك معظم تلك المعاني.

كان ذلك هنا، عندئذ، أن تجمعت عناصر مفهوم إيجابي للعصر ما بعد الحديث أولاً. لدى أولسن، رُبِطت نظرية جمالية بتاريخ نبوئي بأجندة تجمع ما بين الابتكار الشعري والثورة السياسية في تقليد كلاسيكي لأنصار النظرية الطليعية في أوروبا ما قبل الحرب. الاستمرارية بمزاج الحداثة الأصلي، في إحساس مثير بالحاضر بوصفه مستقبلاً ذا أهمية بالغة، لافتة للنظر. لكن لم تتبلور نظرية مناسبة. فأولسن، الذي ظنّ نفسه أنه جبان، استجوبه مكتب التحقيقات الفيدرالي لارتباطات مشبوهة خلال فترة الحرب في مطلع الخمسينيات. وأغلقت كلية بلاك ماونتن (Black Mountain)، التي كان هو آخر مديريها، أبوابها عام 1954. وغدا شعره، في سنوات الرجعية، أكثر تيهاناً وغموضاً. وفقدت دلالة ما بعد الحديث أهميتها.

نيويورك - هارفارد - شيكاغو

مع نهاية الخمسينيات، عندما ظهر المصطلح ثانية، انتقل إلى أيدٍ أخرى، بطريقة عرضية إلى هذا الحد أو ذاك، كعلامة سلبية لما كان أقل من حديث لا أكثر. وفي عام 1959، استخدم سي. رايت ميلز (C. Wright Mills) وإرفنغ هو (Irving Howe)، المصطلح بهذا المعنى ولم يكن ذلك مصادفة، فكلاهما ينتميان إلى بيئة يسار نيويورك. فالباحث الاجتماعي، استخدم المصطلح، في أسلوب أكثر سخرية، ليشير إلى عصر امتلكت فيه مُثُل الليبرالية والاشتراكية الحديثة كل شيء لكنها انهارت، لأن العقل والحرية قسما الشركة في مجتمع ما بعد حداثي بين اندفاع أعمى وتكيّف فارغ.[20] واستعاره

19 *Anecdotes of the Late War*, which starts: 'the lethargic vs. violence as alternatives of each other/for los americanos', and ends: 'Grant didn't hurry. /He just had the most./ More of the latter died.' Compare the well-meaning pieties of *For the Union dead.*

20 'We are at the ending of what is called The Modern Age. Just as Antiquity was followed by several centuries of Oriental ascendancy, which westerners provincially call the Dark Age, so now The Modern Age is being succeeded by a postmodern period': C. Wright Mills, *The Sociological Imagination*, New York 1959, pp. 165-167.

الناقـد في نبرات أكثر اعتدالاً ليصف عملاً أدبيـاً تخيلياً معاصراً غير قادر على تحمل التوتر الحداثي في مجتمـع يحيط به لم تعد أقسامه الطبقية متبلـورة مع ازدهار ما بعد الحرب.[21] وبعد عام، أعطى هاري ليفـن (Harry Levin) فكرة أشكال مـا بعد الحداثة انعطافة أكثر حدة معتمداً على استخدام توينبي، ليصف أدباً متوسط الجودة رفض معايير الحداثة الثقافية الصعبة لصالح توليفة متوسط الثقافة مسترخ ـــ رمز للمشاركة في جريمة بين الفنان والبورجـوازي، عند مفترق طرق مشبوه بين الثقافة والتجارة.[22] هنا تكمن بدايات نسخة ازدرائية على نحو لا لبس فيه لما بعد الحديث.

في الستينيـات، تغـيرت بوصفها إشـارة عرضية ثانية، ولا تزال كذلك إلى حـد كبير. وعند منتصف العقـد، خاطب الناقد لزلي فيدلـر (Leslie Fiedler)، النقيض المعتدل لدى ليفن، مؤتمراً رعاه مؤتمر الحريـة الثقافيـة، الذي أنشأته وكالة المخابرات المركزية للعمل علـى الجبهة الثقافية في الحرب الباردة. وفي هذه البيئة البغيضة، أعلن ظهور حساسية جديدة في أوساط الجيل الشاب في أمريكا، الذي كان مكوناً مـن "المنبوذيـن من التاريخ" ـ المتحولين الثقافيين، الذين كانت قيـم اللامبالاة وعدم الارتباط وعقاقير الهلوسة والحقوق المدنية تجد عبارات الترحيب بها في أدب جديد ما بعد حديث.[23]

هـذا، أوضـح فيدلر لاحقاً في مجلة **بلاي بـوي** (Playboy)، ما سيعـبُر الطبقات ويمزج الأجناس الأدبيـة، وينكـر السخرية والوقـار في الحداثـة، دون الحديث عن تمييـزه بين النوعية الجيـدة والنوعية الرديئـة، في عودة غير مقيدة إلى الأعمال الوجدانية والمحاكاة المضحكة. وبحلول عام 1969، يمكن رؤية تخلـي فيدلر (Fiedler) عمّا بعد الحديث في مزاعمه عن الانعتاق الشعبي والتحرر الغريزي، فيما يقدم صدى مجرداً من السياسة بتعقل عن انتفاضة الطلاب في ذلك الوقت، بطريقة أخرى، يجب ألّا تُنسَب إلى اللامبالاة في التاريخ.

ويمكن كشف انحراف مماثل في سوسيولوجيا أميتاي إيتزيوني (Amitai Etzioni)، الذي اشتهر فيما بعد بتبشيره بالجماعة الأخلاقية، الذي قدَّم كتابه **المجتمع النشط** (The Active Society) ـــ المكرس لطلابه في جامعتي كولومبيا وبيركلـي في سنة انتفاضة الحرم الجامعي ـــ فترة ما بعد حديثة، تبدأ من نهاية الحرب، التي كانت تنهار فيها الشركات الكبيرة والنخب الراسخة، استطاع المجتمع فيها

21 Irving Howe, 'Mass Society and Post-Modern Fiction', *Partisan Review*, Summer 1959, pp. 420-436; reprinted in *Decline of the New*, New York 1970, pp. 190-207, with a postscript. Howe's article, although it makes no reference to Mills's work, is clearly dependent on it, especially *WhiteCollar*: see in particular his description of a 'mass society' that is 'half welfare and half-garrison', in which 'coherent publics fall apart'.

22 'What was Modernism?', *The Massachusetts Review*, August 1960, pp. 609-630; reprinted in *Refractions*, New York 1971, pp. 271-295, with a prefatory note.

23 'The New Mutants', *Partisan Review*, Summer 1965, pp. 505-525; reprinted in *Collected Papers*, Vol 2, New York 1971, pp. 379-400. Howe, as might be expected, complained about this text in a querulous survey, 'The New York Intellectuals', *Commentary*, October 1968, p. 49; reprinted in *The Decline of the New*, pp. 260-261.

لأول مـرة أن يغدو في وضـع ديمقراطي أي كان "سيد نفسه."[24] وعكس حجـة الخيال السوسيولوجي (The Sociological Imagination) هو كل شيء إلّا أن يكون كاملاً.

لكـن إذا عكس فيدلر وايتزيوني استخدامات **هو** و **ميلـز** بتناسق صارم، وكانت كلها ما تزال ارتجالاً اصطلاحيـاً أو أحداثـاً وقعت مصادفـة. ومادام الحديث ــ سـواء كان جمالياً أو تاريخيـاً ــ هو في المبدأ مـا يمكـن أن يسمى المطلق الحاضر، فهـو يخلق صعوبة غريبة لتعريف أيّ فترة بعـده، وذلك سيحوِّله إلى ماضٍ نسبـيّ. وفي هذا المعنى، فإن القيـام بتغيير سابقة بسيطة ــ تشير إلى مـا سيأتي لاحقاً ــ يتضمنه المفهوم ذاته عملياً. وذلك ما يمكن أن يعوّل عليه إلى هذا الحد أو ذاك مسبقاً ليتكرر حيثما يحتاج الضال إلى علامـة فارقـة مؤقتـة يمكن الإحساس بهـا. وكان لجوء هذا النـوع إلى المصطلح مـا بعد الحديث ذا أهميـة ظرفيـة دائماً. أما التطور النظري فمسألة أخرى، ففكرة ما بعد الحديث لم تمتلك أي انتشار حتى سبعينيات القرن العشرين.

المصدر:

The Origins of Post Modernity.

Gerhard Richter, Betty,1977

24 **المجتمع النشط**، نيويورك 1968، ص. 711، 528.

التحليل النفسي وما بعد الحداثة [1]

تأليف: إلي زارتسكي
ترجمة: علي عيسى داود •

إلي زارتسكي (Eli Zaretsky): مؤرّخ أمريكي، يحاضر في كلية يوجين لانغ. من أعماله: "فرويد السياسي"، و"التاريخ الاجتماعي والثقافي للتحليل النفسي".

الآن فقط، بعد مرور ما يقارب القرن على نشر كتاب **تفسير الأحلام** (*The Interpretation of Dreams*,1900)، صرنا نستطيع أن نضع فرويد في سياق التاريخ الاجتماعي والثقافي. لقد كتب، طبعاً، وسط التحول التاريخي من مجتمع صناعي وثقافة فيكتورية إلى رأسمالية الشركات واسعة النطاق، والثقافة الجماهيرية، والحداثة. ويمكننا أن نقول إنه كان الشخصية المركزية في التحول الثقافي الذي صاحب ذاك الانتقال. ربما نبدأ الآن بالتفكير تاريخياً في عمله، فيما ننتقل من الحداثة إلى عصر جديد تدفعه عولمة رأس المال.

ماذا نعني بالضبط عندما نصف الحداثة أو ما بعد الحداثة بأنهما عصران في التاريخ الثقافي؟ ليست الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي: الأسرة، والدين، والحياة اليومية، والطعام، والجنس، والأشياء المادية؛ ولا الابتكارات الفنية مثل الأفلام أو الفن التجريدي أو رواية تيار الوعي. في رأيي، ينبغي تصور العصر الثقافي بمعنى التغيرات في بنيات الذات، لاسيما في علاقة الذات الفردية بثقافتها. إن مثل هذه

• مترجم سوري.

1 العنوان الأصلي للمقال: « Psychoanalysis and Postmodernism »

التغيـيرات، وبالتـالي فكرة العصر الثقافي نفسه، هي في جوهرها حديثة. فمنذ عصر النهضة، وعلى نحو متزايد منذ القرن التاسع عشر، عرّف الرجال والنساء أنفسهم بأنهم "حديثون"، أو مجموعة فرعية من "الحديثين" كجزء من محاولة مستمرة لتعريف الذات الحديثة.

إلى جانب مسألة الذات، إن إعادة تعريف الاختلاف الجنسي وبنية المشاعر الموجودة داخل الجنسين وبينهمـا يجـب أن تعتـبر جوهريـة في تعريف أي عصـر ثقافي. وهذا أيضـاً سؤال حديـث. ففي حين كان العـالم القـديم يعرّف نفسه في المقام الأول بلغـة العلاقات بين الذكور/الذكور، التـي غالباً ما تكون مثلية بشـكل صريح، كان الزوجـان متغايرا الجنسين في مركز القيـم البروتستانتيـة والرأسمالية المبكرة. وفي حـين ظل الجندر والجنسانية نصاً فرعياً في التصـورات الحديثة المبكرة للذات، سجلت مصطلحات مثل "الرومانسيـة" و"الفيكتورية" و"الحداثـة" عمليات إعادة تشكيل تاريخيـة في تاريخ الجنسين. ونظراً لمركزيـة التحليـل النفسي بالنسبة للتصورات الحديثة للذات والاختـلاف الجنسي، يمكن للمرء أن يدرك لمـاذا أدت محـاولات أواخر القرن العشرين لتصور ثقافة "ما بعد الحداثـة" الجديدة إلى إعادة صياغة مفاهيم التحليل النفسي. لذلك سأبدأ بوصف مساهمة فرويد في الثقافة الحداثية.

إن الافتراضـات المركزية للحداثة، التي ما زالت تُعتـبَر أمراً بديهياً منذ جيل مضى، تظهر على نحو متزايـد كأشيـاء تاريخية، بل كآثار. تركزت تلـك الافتراضات حول أولويـة ذات شخصية داخلية فريدة. اعتقد أسلافنا الحداثيون، إذا جاز لي أن أعبر عن الأمر بهذه الطريقة، أن الذات هي بطريقة ما "داخل" الأفـراد وأنهـا تمتلك "بنية" "عميقة" لكنها مفهومة. واعتقدوا أن هـذه البنية تتشكل أساساً في مرحلة الطفولـة مـن التفاعل بين "دوافع" الفرد أو "رغباته" كما عـبروا عن ذلك، و"البيئة"، على الرغم من أنه لم يكن واضحاً ما قصدوه بالمصطلح الأخير بشكل خاص. هذه "الذات" -التي أطلقوا عليها مصطلح "الهويـة" لاحقاً- كانت الشيء الأهم بالنسبة لهـم. العوامل "الخارجية" أو "الاجتماعية"، مثل العرق الذي ينتمي إليه الشخص أو مقدار المال الذي يملكه، تُؤخذ بالحسبان لكنها ثانوية بشكل واضح. كان ثمة استثناء واحد لهذا، هو ما نطلق عليه اليوم مصطلح الجندر (الجنسانية).

عنى الحداثيون بالجندر شيئاً خاصاً جداً ومحدوداً على نحو مدهش. لقد عنوا اختيار الموضوع الجنسي. بالنسبـة لهـم، سواء كان المرء رجلاً أم امـرأة هو أمر مهم جداً في نطاق الحياة الجنسيـة، لكنه كاد ألّا يُذكَر، لا سيمـا في الأوسـاط "الطاعنة في السن"، بقية حياتها. هذا التركيز علـى اختيار الموضوع الجنسي، باعتباره الجـزء الأكبر في مسلماتهـم العامة المعنية بالذات، يجعـل فرويد مفكرهم المركزي. الثقافـة الفيكتورية، التي رفضها الحداثيون ظاهرياً، وضعت أيضاً الاختلاف الجنسي في مركز ثقافتهم، لكن الفيكتوريين عنوا اختلافاً مطلقاً لا لبس فيه بين الرجال والنساء: تمايز في السمات والتوقعات، وعلم وظائف الأعضاء والنشاط الجنسي، وحتـى في الفضاء الاجتماعي (العام والخاص). ولما ربط الفيكتوريون ضبط النفس والبراعة والعقل بالرجال، والسلبية والتبعية والعاطفة بالنساء، فقد حاولوا حتى تفسير العصاب، لاسيما الهستيريا، بالجنس.

ولد فرويد عام 1856، لكنه لم يبدأ بكتابة أعماله في التحليل النفسي حتى أواخر تسعينيات القرن التاسع عشر. فكر لفترة طويلة كما كان الفيكتوري يفكر. كانت فرضيته العملية في تفسيره للعصاب هي فرضية أواخر

القـرن التاسـع عشر التي أطلق عليهـا آنذاك اسم «ازدواجيـة التوجه الجنسي»، التـي بموجبها توجد تيارات «ذكوريـة» و«أنثوية» في كل فرد. وعلى أساس هذه الفكـرة، ربط فرويد الجزء «السفلي» أو «المنقطع» من العقل بـ«الأنوثـة». علـى سبيل المثال، افترض في أواسط تسعينيات القـرن التاسع عشر أنه يوجـد جوهران ذكوري وأنثـوي وأن الجوهـر الذكـري «ينتج المتعة» في حـين ربط الجوهر الأنثـوي بالكبت **الرسالـة** 245 (*Letter* 245) بعـد أن أسقـط لغة الجواهر، رأى أن كل جنس قمع الجنس الآخر في ذاته أو أن الجنسين قمعا الذكورة – **الرسالة** 246؛ **الطبعة القياسية** 9: 233- 34 (*Letter 246; Standard Edition 9: 233-34*).

يمكـن أن نـرى قطيعته مع هـذه الطرق وطـرق التفكير المماثلـة في **حالـة دورا** (*Dora case*) عام (1900)، التـي قُصِد منها في الأصل أن تكون ملحقاً لكتابه **تفسير الأحلام** هنا اعتمد فرويد على وجهة نظـره الجديدة والمعقدة والحداثية للجنـس باعتبارها تشمل مجموعة من الإثارات والأنشطة غير محددة بالجنـس. لقد أسقط تفسيرات هستيريا دورا بلغة الصراع بين جانبها "الذكوري" و"الأنثوي" ووصفها بـدلاً مـن ذلك بأنها تتأرجـح بين الانجذاب للرجـال (Herr K) وانجذابها للنسـاء (Frau K). وأكد عندئـذ أن الهستيريـا ليست صراعاً بـين "الذكورة" و"الأنوثة"، بل هي فشـل في تركيز تشكيلة متعددة الأشـكال مـن الرغبـات الجنسية علـى جنس أو آخـر. على الرغم مـن أن فرويد ظل يستخـدم مصطلح ازدواجية التوجه الجنسي لوصف الهستيريا، إلا أن معنى المصطلح تغير بطريقة دقيقة لكن لا لبس فيها.

كان هـذا التحول لحظـة حاسمة في ولادة الحداثة. فقد ربطت الحياة الجنسيـة بأفكار جديدة تتعلق بأولوية الحياة الشخصية، والاعتقاد بأنه يمكننا أن نعيش الحياة كشيء منفصل وفردي، بلا ارتباط عميق بالمجتمع. وظل الجنس مهماً طبعاً، لكن كان هناك تأكيد جديد على "التشابه" بين الجنسين. بدت الحداثة لكثيرين أنها تحتوي على إمكانية تحقيق أمنية ماري ولستونكرافت (Mary Wollstonecraft) الشهيرة بـأن يقتصـر الاختلاف بين الجنسين على مجال الحب الجنسي. ومع ذلك، فإن حقيقة أن الحداثيين كانوا يقصدون بالجنسانية العلاقة بين الجنسين المتغايرين، ساهمت في الدور القمعي الذي لعبه التحليل النفسي في نهاية المطاف وفي تراجعه، بموازاة تراجع الحداثة في العقود الأخيرة من القرن العشرين.

إن الكتـب التي نوقشت في هذا المقال كُتبت جميعهـا في ضوء هذا التراجع. ومع ذلك، يسعى جميعها بطـرق مختلفـة إلى «استرداد» التحليل لعصر جديد. وقد جمعتها لاقـتراح ثلاث طرق في محاولة لتجاوز الإطـار الحداثي الإشـكالي: المحاولات التي تظهر انهيار الإطار الحداثي لكنهـا لا تقدم قطيعة مفاهيمية حقيقية رودنيتسكي (Rudnytsky)؛ وأشكال انقطاع وهمية (برينكمان (Brenkman)، يان (Ian)، بارات(Barrat)؛ وانفصالات جديدة حقاً، ولو أخطأت جيجك (Zizek).

لاحظ تود جِتلين (Todd Gitlin) أن "ما بعد الحداثة" لا تختلف عن الحداثة "إلا بالبادئة" (1)، وأحـد تفسـيرات مـا بعـد الحداثـة هـو أنهـا استمـرار للتيـارات داخـل الحداثـة. حيث يمكـن لكتاب رودنتسكـي **الأشـياء الانتقاليـة والفضاءات المحتملـة: الاستخدامـات الأدبية لـ دونالـد وودز وينيكوت** (*Transitional Objects and Potential Spaces. Literary Uses of D. W Winnicott*) أن يُربط بهذا المنظور على نحوٍ مفيد.

عاش دونالد وودز وينيكوت، الذي كان طبيب أطفال ومحللاً بريطانياً، من عام 1896 إلى عام 1971. وفي عام 1938، بعد دخول النازيين فيينا، أحضر إرنست جونز (Ernest Jones) وماري بونابرت (Marie Bonaparte) 38 محللاً من فيينا، بما في ذلك سيغموند وآنا فرويد (Anna Freud)، إلى لندن، حيث انقسم المجتمع البريطاني بشكل دائم بين أتباع آنا فرويد وأتباع ميلاني كلاين (Melanie Klein). كان وينيكوت جزءاً من مجموعة وسطى. توفي سيغموند فرويد عام 1939، ومع فرار المحللين من أوروبا الوسطى إلى إنكلترا والولايات المتحدة، صوروا مؤسس مهنتهم بأنه ممثل الماضي. ظهرت نسخة جديدة من التحليل النفسي تمحورت حول الأم، لكن لم تظهر نسخة نسوية في التحليل النفسي، وغدا وينيكوت شخصية رئيسة في صياغتها، مجسداً قيادتها الجديدة "الناعمة". كان نظيره الأمريكي بنجامين سبوك (Benjamin SpocK)، الذي قلل من حقيقة أنه كان محللاً نفسياً، مؤكداً، مثل وينيكوت، على دوره كطبيب أطفال.

وصف وينيكوت، وهو ابن تاجر وسياسي ناجح، نفسه بأنه "طفل وحيد لديه مجموعة أمهات"، أي أخوات أكبر منه، مربية، وعانس (مقتبس في رايلي 88). كتب كتباً موجهة إلى الآباء، وقدم برامج إذاعية في هيئة الإذاعة البريطانية (رايلي 90-88)، ودرَّس العمل الاجتماعي في كلية لندن للاقتصاد. وفي حين شدد أيديولوجيو تربية الأطفال الأوائل، الذين تهيمن عليهم قيم الطبقة الوسطى، على المعرفة والتقنية، أكد وينيكوت على الشعور والحدس. وبهذه الطريقة تحدث إلى أم الطبقة العاملة ومن أجلها – مركز دولة الرفاه في فترة ما بعد الحرب. ويعكس فكره الطابع التقدمي الديمقراطي لتلك الدولة مع طبيعتها المحافظة والقمعية جنسياً.

أدرك فيلهلم رايش (Wilhelm Reich) وآخرون، الذين كتبوا وسط الإنجازات الديمقراطية الاجتماعية غير العادية التي حققتها "فيينا الحمراء" في عشرينيات القرن العشرين، الطابع المحافظ لدولة الرفاه عندما فُصِلت عن إعادة تقييم الجندر والجنسانية. لكن بحلول الحرب العالمية الثانية، كان المحللون مثل وينيكوت قد فقدوا الاتصال بهذا الماضي. كتب وينيكوت في ذروة الحرب الباردة، عندما كانت "القيم العائلية" الغربية تتناقض في كثير من الأحيان مع الشيوعية. في كل من الكتابات الشعبية والتقنية، يمتدح "البيت العادي الجيد" الذي "ليس له قيمة إخبارية" ("بعض الأفكار") لكنه أساس الحضارة. كان فكره غارقاً في المثالية الوجودية والإنسانية التي ميزت أواخر أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين. على سبيل المثال، دارت إصداراته اللاحقة حول التمييز بين الذات "الحقيقية" و"الذات الزائفة". وعلى الرغم من أنه معروف بفكرته عن "الأم الجيدة كفاية"، الأم التي توفر الإحباط الأمثل للتنمية بدلاً من الأم التي تتبع نظاماً "مثالياً"، فقد ظهرت هذه الفكرة في سياق تمحور حول رفع التوقعات. لكن وينيكوت كان يمتلك جانباً شعرياً وصوفياً في بعض أعماله، حيث دفعه إلى ما هو أبعد من التحليل النفسي الكلاسيكي والثقافة الحداثية. كان هذا هو الحال بشكل خاص مع نظريته الشهيرة عن الغرض الانتقالي (transitional object) التي طرحها في الأصل عام 1953.

بالعمل على أساس نماذج الاعتماد والعلاقة بين الأم والرضيع التي كانت تشغل المحللين في

إنكلترا وأمريكا، حاول وينيكوت أن يصف حقل اللغة والثقافة عندما يبدأ بالظهور بين الرضيع والأم. كان مصـدر إلهامه قطعة البطانية التـي يلتصق بها الأطفال والتي أطلق عليها وينيكـوت "الشيء الأول الذي ليـس لي". كان سؤالـه الرئيس ما معنى البطانيـة؟ إذا كانت تعمل كبديل للأم لأنها، مثلها، دافئة وحسية ومُطَمئِنـة، لا تكـون عندئـذٍ غرضاً انتقاليـاً. سيكون الأمر أقـرب إلى خيال، يلعـب دوراً في النفس يفهمه المحللون جيداً.

العلامـة المميـزة في الغرض الانتقالي هـي أن الرضيع يشعر به جزئياً خارج مـداره/ ها. وكما كتب وينيكـوت، "إن بعض إلغاء القدرة المطلقة هـو سمة من بداية" (اللعب). بعكـس النشاط داخل النفس، مثـل التخيّـل، الـذي درسه المحللـون بطريقة كلاسيكيـة، لا يمكن فهـم الغرض الانتقـالي بأنه "داخل" الرضيـع. لكنـه أيضاً ليس شـكلاً من أشكال السلـوك وبالتالي خارج الرضيع، كما قـد يبدو لمنظري علم نفس "العلاقـات الشخصية" مثل هاري ستاك سوليفان (Harry stack Sullivan) أو كارين هورني (Karen Horney). إنه جزئياً في الداخل لكنه أكثر بينهما على وجه الخصوص. لدينا نظرية للداخل، كمـا يكتب وينيكوت، هـي التحليل النفسـي، ونظريات للخارج، هـي العلوم الاجتماعية، لكننـا نفتقر إلى نظريات الظواهر الانتقالية، تلك التي تحدث بينهما (اللعب). يرى وينيكوت أنه ذو قيمة كبيرة أن نلاحظ مثل هذه الظواهر في مرحلة الطفولة خصوصاً. إن مصيرهم، فيما الرضيع ينمو، هو ألا يُنسوا كثيراً، بل أن ينتشـروا، وينتشروا، إلى درجـة يصلون في نهايتها إلى شغل ما يسميه وينيكوت كامل المنطقة الوسيطة بـين "الواقع النفسي الداخلي" و"العالم الخارجـي كما يُدرك من قبل شخصين مشتركين، أي على حقل اللعب الثقافي بأكمله".

بمثـل هذه الصيغ، اصطدم وينيكوت بحدود التحليـل الكلاسيكي وبدأ في التحرك باتجاه مجال مـا بعد الحداثة المثير للجـدل. يحتوي مخطط إيهاب حسن (Ihab Hassan) الشهير لعام 1975 حول "الاختلافـات التخطيطية بـين الحداثة وما بعد الحداثـة" على كثير من الثنائيات التـي تذكرنا بوصف وينيكوت للظواهر الانتقالية مثل المغلقة/المفتوحة، والهدف/ اللعب، والعمل المنتهي/ الحدث، والحضور/ الغيـاب، الحدود/التناص، التمركـز/ التشتت، النموذج/ التركيب، الاستعـارة/ الكناية، السبب/ الأثر، الحتميـة/ عدم التحديد. إذا اعتبرنا تأكيد دريدا (Derrida) على اللاحتمية إحدى السمات المميزة لما بعد الحداثة، يكون وينيكوت قد سبق ما بعد الحداثة. وكما كتب لاحقاً: "إن الجزء الأكثر أهمية في بحثي عن الظواهر الانتقالية... هو ادعائي بأننا نحتاج إلى قبول المفارقة، وليس حلها" (رسالة).

يجمـع كتاب رودنيتسكي مختـارات من مقالات وينيكوت ومحللـين ذوي توجهات ذات صلة، مثل ماريـون ميلـنر (Marion Milner) وكريستوفـر بولاس (Christopher Bollas)، بالإضافة إلى كتابـات لمنظرين ونقاد أدبيين مثـل مادلون سبرينجنيـثر (Madelon Sprengnether)، ومورايم. شوارتـز (Murray M. Schwartz)، وكلـير كاهانـا (Claire Kahane). تُظهـر أعمالهـم، التي يعـود تاريخها إلى سبعينيات وأوائل ثمانينيات القرن العشريـن، انهياراً مشابهاً بين نقاد الأدب ومنظري الافتراضـات الحداثيـة السابقة فيما يتعلق بالطابـع المكتفي بذاته للنص. لقد ظـل النقد الجديد، الذي

تمـرد عليه هؤلاء المنظـرون، قوياً عندما قـورن بالتحليل النفسي الاختزالي والماركسيـة الاختزالية. قدم وينيكـوت لمنظري الأدب طريقاً مهماً للخروج ممـا كان في الواقع اختزالاً بديلاً. لقد جعل استمرار التعلم من التحليل النفسي ذلك ممكناً حيث بدأ نموذج الواقع النفسي الداخلي يبدو محدوداً في أحسن الأحوال. وفي الوقـت نفسـه، ظل نهجه في التحليل النفسي إيحائياً مجرداً حتى دعمه الرفض واسع النطاق للحداثة الذي ميَّز الربع الأخير من القرن العشرين.

ومـع ذلـك، لم يكـن تجاوز فرويد، أو مـا بعد الحداثة سهلاً. لقـد دفع وينيكوت إلى مـا هو أبعد من الافتراض الحداثي للذات المنغلقة على ذاتها، لكنه لم يتحدَّ فعلاً الافتراضات الحداثية المتعلقة بالجنس. علـى الرغم مـن أنه كتب بشكل خيالي حـول هذه المسألة، وغالبـاً ما يعود إلى موضـوع ازدواجية التوجه الجنسـي، إلا أن وينيكـوت كان جزءاً مـن جيل المحللين الذين كانوا مقتنعين جـداً بأن تفكيرهم حل محل تفكـير فرويـد إلى درجة أنهم لم يقـدروا أفكاره تماماً. ونتيجـة لذلك، لم يتقدموا إلى الحـد الذي كانوا يفترضون أنهم وصلوا إليه.

هـذا هو الحـال أيضاً مع كتاب مارسيـا إيان (Marcia Ian) **تذكـر الأم ذات القضيـب: التحليل النفسـي والحداثـة والصنـم** (*Rembering the Phallic Mother: Psychoanalysis, Modernism and the Fetish*) وكتـاب جـون برينكمـان **الحديـث الذكـر المستقيـم: نقـد ثقـافي للتحليـل النفسـي** (*Straight Male Modern: A Cultural Critique of Psychoanalysis*) على الرغم من أن إيان وبرينكمان لا يعتبران نفسيهما من أنصار ما بعد الحداثة وأن إيان ينتقدها بشكل صريح، إلا أنهما يعتبران نفسيهما ناقدين للحداثة وفرويد. في الواقع، إنهما يمثلان مؤلفين كثيرين تشير تهكماتهم الساخرة (إيان) ومواقفهم المغرورة (برينكمان) إلى أنهم ما زالوا مفتونين إلى حد ما بالخيال الفرويـدي الذي يزعمون أنهم تجاوزوه. لهذا السبب، أرى برينكمان وإيان كممثلين لانهيار حداثة مهيمنة لكن من دون أن يقدما أي شيء جديد حقاً في مكانها.

إن اهتمـام برينكمـان الرئيس هو تواطؤ التحليل النفسي مع "الجنـس المغاير الإجباري". وبأسلوب تربـوي واضح، يطـور "نقداً ثقافياً" للتحليل النفسي استناداً إلى فكرة أن التحليل النفسي حصر نظريته في "أوديـب" والأسرة النوويـة، وتجاهل "الممارسـات والمؤسسات التي توزع الـثروة والعمل والقدرات". والمعرفة والسلطة غير متكافئة وغير متساوية بين الرجل والمرأة". ليت كان الجمع بين علم نفس الأعماق، والأنثروبولوجيا الثقافيـة، والسيميائية، والمورفولوجيا الاجتماعية، والنسويـة، والنظرية الماركسية سهلاً جـداً. ورغم أنني متعاطف بالتأكيد مع أهداف برينكمان، إلا أنـه يواصل العمل بمفاهيم تعكس الانقسام بين الاجتماعي والنفسي الذي يريد التغلب عليه.

مثـال على افتقار برينكمان إلى الدقة مناقشته لاقتباس في عام 1931 من مقال فرويد "الجنسانية الأنثويـة": "لدينـا انطبـاع هنا بأن ما قلنـاه [حتى الآن] عن عقـدة أوديب لا ينطبق بصرامـة كاملة إلّا علـى "الطفل الذكـر". (فرويد، **الطبعة القياسية**: 29: 29-228). ما كان يقصـده فرويد لم يكن أن التحليـل النفسـي برمته، كمـا يقول برينكمان، "مجـرد قصة عن الأولاد"، لكن حتـى عشرينيات القرن

العشريـن عندما بدأت المناقشات حول المرحلة القضيبية، لم يقدر التحليل النفسي سيكولوجية الاختلاف بـين الجنسين بشكل حقيقي قط، وبالتالي كان في الواقـع يفترض الذكورة. أفكار مثل اللاوعي، والتكثيف والإزاحـة، والجنـس الطفولي، والشعـور بالذنـب، والشفهية، والساديـة والمازوخية، ومـا إلى ذلك، التي تطـورت جميعها قبل العشرينات، غـدت أكثر ثراءً وتعقيداً، وفي بعض الحالات عُدِّلت بطرقة مهمة عندما أُخِذ الاختلاف بين الجنسين في الحسبان، لكن قلما طُبِّقت هذه الأفكار على الصبيان وحدهم.

بالنسبـة لبرينكمان، كما هو الحال بالنسبة للحركة النسوية في سبعينيات القرن الماضي التي يعرّف نفسه بها، فإن الجندر أمر أولي وتأسيسي؛ فهو يتمتع بوضع وجودي لا تمتلكه أفكار مثل اللاوعي والجنس الطفـولي. هـذا الافتراض، الذي يعيده في الواقع إلى عالم ما قبل فرويد أو الفيكتوري ذي المجالين، يجعل الدخول صعباً إلى فكر فرويد ورؤية أن النسوية لا تقل حاجتها إلى النقد عن حاجة التحليل النفسي أيضاً.

ينبـع نقـد إيان للتحليـل النفسي من مرحلة لاحقـة في تاريخ الحركـة النسوية، والنسـخ المرتبطة بـ دونـا هـاراو (Donna Haraw)، وجوديث بتلـر (Judith Butler)، وآخريـن. إن لغة إيان ومنطقها فضفاضـان، لكـن يبدو أن فكرتهـا العامة هي أن المبـدأ القائل بأن اللغـة تشكل الواقع بـدلاً من الإشارة إليـه، وبالتالي فإن المرجعية الذاتية، بهذا المعنى، هـي سمة ليس للحداثة وحسب، بل للرومانسية وما بعد الحداثة أيضاً. ولما كانت اللغة، في هذا الاعتبار، مقطوعة عن الفاعلين الذين يستخدمونها ويجري التعامل معهـا علـى أنها "شـيء"، فهي تربط هذا النهـج باللغة بالفتشيـة وبالتالي بفكـرة الأم القضيبية وإنكار الاختلاف الجنسي.

لا تقـدم إيـان بديلاً للحداثة الفتشية، لكنها تشير إلى أن مفهـوم ثنائية التوجه الجنسي يقدم بداية مفيـدة. وتشـير إلى أنه في أواخر تسعينيـات القرن التاسع عشر، كتب فرويد مـراراً وتكراراً أن ازدواجية التوجـه الجنسي كانت مفتاح العصاب، وأن هدفه كان تأليـف كتاب حول هذا الموضوع. لكنها أشارت إلى أن ازدواجيـة التوجه الجنسي كانت مفهوماً «جنائيـاً» «لم تتبرعم قط». وتشكو من أن فرويد لم يستكشف منطقهـا قـط، بالصرامة التي طبقها على مفاهيم مثـل القلق، والكبت، واللاوعي. وتكتـب إيان أن فكرة ازدواجية التوجه الجنسي والمشاعر المرتبطة بها، على ما يبدو، قد عقدت الأمور بالنسبة لفرويد أكثر مما كان باستطاعته أن يتحمل.

تستخـدم إيـان مصطلـح ازدواجيـة التوجـه الجنسي بمعنـاه المعاصـر المتمثل بوجود شـركاء من الجنسين. لكن بالنسبة لفرويد، كما أشرت أعلاه، تشير ازدواجية التوجه الجنسي إلى الصراع النفسي، وليـس السلـوك. استخدم علماء الجنـس في أواخر القرن التاسع عشر، مثل ريتشـارد فون كرافت إيبينغ (Richard von Krafft-Ebing) وإيـوان بلوخ (Iwan Bloch)، مفهوم ازدواجية التوجه الجنسي – التيـارات الذكوريـة والأنثويـة – كوسيلة لتفسير المثلية الجنسية مع الحفـاظ على التركيز الفيكتوري علـى الثنائيـة الجنسية. وبعيـداً من التراجع عن مفهـوم ازدواجية التوجه الجنسي، كمـا تتهم إيان، إن الإنجـاز المفاهيمـي الذي حققـه فرويد يكمـن في انفصاله عنه. بعد عـام 1900، بـدأ فرويد بالتفكير بمصطلحـي الجنس والقمع، بـدلاً من الجندر أو ازدواجية التوجه الجنسـي. لم تختفِ ازدواجية التوجه

الجنسي تماماً من كتابات فرويد، لكنها فقدت مكانتها كمفهوم تأسيسي. في كتابات فرويد، لا تُجندر مثل هذه المفاهيم الفرويدية حقاً مثل الصراع أو الازدواجية أو التناقض بين الجنسين، على الرغم من استمرارها في الخضوع لتقسيم المذكر/ الأنثوي. وبالتالي، فإن هذه الثنائيات الأساسية مثل الإيجابية/ السلبية، أو السادية/ المازوخية، أو القضيب/ المخصي لا تتطابق مع الرجل/ المرأة أو المذكر/ المؤنث. حقيقة أن الجندر يدخل كنص فرعي وليس كتفسير يجعل فرويد حديثاً. إن المنظر الحقيقي للازدواجية الجنسية، مثل كارل غوستاف يونغ (Carl Gustav Jung)، الذي افترض مبادئ (المكون الذكوري والمكون الأنثوي) التي هي حرفياً ذكورية وأنثوية بمعنى أنها تتوافق مع السمات النفسية، على سبيل المثال، التنشئة أو القدرة التنافسية، سيظل بشكل مباشر ضمن أنماط التفكير ما قبل الحداثية (أي الفيكتورية).

إنه لأمر مهم، كما لاحظت إيان، أن فرويد لم يكتب قط مقالاً عن ازدواجية التوجه الجنسي أو تعريف الذكورة أو الأنوثة، لكنها أخطأت سبب الأهمية: إن عدم اهتمام فرويد بهذه الموضوعات يكشف عن مقاومته لتعريف الجندر. عندما علّق فرويد على مصطلحي المذكر والمؤنث، كما فعل على نحو متزايد في الجزء الأخير من حياته، كان [تعليقه] شبه اعتذاري. فهو يكتب، على سبيل المثال، أنه في استخدام هذه المصطلحات، اعتمد المحللون على "ما هو واضح أنه معادلة تجريبية وتقليدية غير كافية: فنحن نسمي كل ما هو قوي وإيجابي ذكراً، وكل ما هو ضعيف وسلبي أنثى" (**الطبعة القياسية** 23: 188). لم يصف فرويد في أي مكان الذكورة والأنوثة كصفات نفسية. وبدلاً من ذلك، يتحدث عن "الذكورة" و"الأنوثة" أنهما مرتبطان بتيارات نفسية غير مرتبطة بالجنس مثل الإيجابية والسلبية.

من وجهة نظري، إن المنهج ما بعد الحداثي تجاه فرويد، المنهج الذي يقدر إنجازه لكنه يتجاوزه في الوقت نفسه، سيكون منهجاً تاريخياً. مثل هذا المنهج سيأخذ حرفياً استخدامه لمصطلح "تقليدي". يشير استخدام فرويد إلى أن فكرتنا المعاصرة القائلة إن معادلة الذكورة بالإيجابية والأنوثة بالسلبية هي فكرة ثقافية كانت ضمنية بالفعل في التحليل النفسي، لكنها ضمنية فقط. كانت ثمة حاجة إلى الحركات الاجتماعية لتوضيح ذلك، كما رأى المثقفون النسويون في السبعينيات. أتاحت هذه الحركات قراءة فرويد بطريقة جديدة. يمكننا الآن قراءة مصطلحي الذكورة والأنوثة في كتابات فرويد على أنهما يشيران إلى البنى الثقافية للجندر أثناء تبلورها داخل الأفراد ومن خلالهم. وهذه ليست وجهة نظر فرويد، لكنها مستمرة معها، هي تستخدم فرويد لتقديم نسخة مرغوبة عما بعد الحداثة. مثل هذه القراءة ينبغي ألا تكون بنائية اجتماعية بالمعنى المعاصر المتطرف. ومثل نهج فرويد، يجب أن يترك مجالاً لعلم الأحياء ويميز بين الاجتماعي والنفسي، لكنه مع ذلك سيعتمد على رغبتنا المعاصرة في التحرر من الصور النمطية المتعلقة بالجنسين.

بارنابي ب. بارات (Barnaby B. Barratt) في كتابه **التحليل النفسي ونبض ما بعد الحداثة: المعرفة والوجود منذ علم نفس فرويد** (*Psychoanalysis and the Postmodern Impulse: Knowing and Being since Freud's Psychology*) يقرأ فرويد أنه ما بعد حداثي

بالفعل. على الرغم من أن المؤسسة استحوذت على التحليل النفسي، وفقاً لبارات، إلّا أنه كانت هناك نسخة ذات نزعة "يسارية" أو نسخة ما بعد حداثية تفجر النموذج الإرشادي للحداثة، ذلك النموذج الذي يربطه بارات بـ "البطريركية"، وميتافيزيقيا الحضور، و"نظام الفكر ذي المرجعية التحليلية."

يخفق بارات بإدراك المفهوم الذي أنشأه ريموند وليامز (Raymond Williams) والذي فسرته ما بعد الحداثة لدى فريدريك جيمسون (Fredric Jameson) على نحو واضح جداً، في الثقافة السائدة. كما يكتب جيمسون: "لا أستطيع أن أؤكد على التمييز الجذري بين وجهة النظر التي يعتبر فيها أسلوب ما بعد الحداثة أسلوباً (اختيارياً) بين أساليب كثيرة أخرى متاحة، ووجهة نظر تسعى إلى فهمها باعتبارها الثقافة السائدة في منطق الرأسمالية المتأخرة" (46-45). طبعاً، إن كاتباً مثل فرويد كان مليئاً بأفكار ما بعد الحداثة مثل التعقيد، والانقطاع، وعدم التحديد، والبناء، والتقلب، وتعدد المعاني، والمصادفة، والتدفق. وكما يكتب ليو بيرساني، "[النص الفرويدي...] في كثير من الأحيان] يفكك خطابه الخاص ويجعل هوية المفكر إشكالية للغاية "في الخطاب أو وراءه". لكن فرويد كتب ضمن إطار كانت فيه هذه الجوانب من فكره ثانوية وتابعة. يمكننا الآن أن ننظر إلى الوراء ونرى اتجاهات ما بعد الحداثة الكثيرة لدى فرويد، لكن ذلك يختلف عن توصيف فرويد والسياق الاجتماعي والثقافي في عصره. يمكننا أيضاً أن ننظر إلى الوراء ونرى أن [أعمال] مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) وريموند روسِل (Raymond Roussel) وأجزاء من نيتشه (Nietszche) كانت ما بعد حداثية، ومع ذلك ظل [أصحابها] خاضعين للثقافة الحداثية المهيمنة. وبينما يدعي برينكمان وإيان حدوث تقدم لا يبرره فكرهما حقاً، ينكر بارات أن أي تقدم ضروري – فكل ما نحتاج إليه موجود لدى فرويد.

في الواقع، قدم لنا جاك لاكان (Jacques Lacan) المفهوم ما بعد الحداثي الأول في التحليل النفسي، المفهوم الأول الذي حطم فعلياً الافتراضات الحداثية المتعلقة بالذاتية والاختلاف الجنسي. ولأن فرويد كان محورياً جداً في الحداثة، فقد تبين أن محاولات لاكان المتواضعة في الأصل لتقديم فرويد إلى الثقافة الفرنسية كانت لحظة تأسيسية لما بعد الحداثة.

كان تصور لاكان الأصلي والأعمق لذاته هو كمحلل، وليس كمنظر ثقافي. كانت مقالته التي كتبها عام 1936 عن مرحلة المرآة واحدة من سلسلة محاولات لمحللين، مستوحاة من مقالة فرويد "ما بعد مبدأ اللذة" (1920)، لتصور نمو الرضيع من حيث الصدمة. (من بين الآخرين أوتو رانك عن صدمة الولادة وميلاني كلاين عن الوضع الاكتئابي). بعد الحرب العالمية الثانية، زار لاكان إنكلترا، جزئياً لشعوره بالاشمئزاز من "الجو اللاواقعي الذي عاش فيه الفرنسيون" إبان الحرب العالمية الثانية. في إنكلترا، استلهم لاكان التأثير الذي مارسه محللون مثل وينيكوت وتجارب ولفريد بيون (Wilfred Bion) وجون ريكمان (John Rickman) في علم النفس الجماعي، التي من خلالها "أعاد لاكان اكتشاف شعور المعجزة التي رافقت خطوات فرويد الأولى" (المترجمة والمقتبسة في فوريستر 87-186).

وبينما عرف محللون كثيرون في عصره تاريخ التحليل، كان لاكان واحداً من القلائل الذين رأوا أهميته في تطوير النظرية التحليلية. إحدى اللحظات التأسيسية في ثقافة ما بعد الحداثة، كان كتاب

لاكان **خطاب روما** (Rome Discourse) عام 1953، بمثابة تدخل في النقاش التحليلي الكبير في زمنه، بين علم نفس الأنا والعلاقات الموضوعية. كانت وجهة نظر لاكان، التي توازي في بعض النواحي مقالة وينيكوت المعاصرة تقريباً حول الظواهر الانتقالية، هي أن جميع مدارس التحليل تفترض مسبقاً فكرة الذات المشبعة بالقيمة، وفي النهاية لها أساس بيولوجي. أدرك لاكان أن فرويد كان يفكر بمفاهيم أظهرها تفكيره أنها أيديولوجية، وقبل كل شيء، مفهوم الفرد، بالإضافة إلى سلسلة الكناية التي ارتبطت بها: النفس، والواقع النفسي، والداخلي، والعقلي، والنفسي. "الأنا"، الذات، "الوعي" الموضوع، الفاعل، وغيرها. كان واضحاً أن تركيز علم نفس الأنا على الإشباع الغريزي، و"إدراك الوعي"، والبراعة كانت بيولوجية في توجهها، لكن كان تركيز العلاقات الموضوعية على "الاعتماد"، و"الحب الأساسي"، ورعاية الأم أيضاً. شارك المحللون مجموعة من الافتراضات المتعلقة بالذات مع منتقديهم التجريبيين، وكذلك مع الفينومينولوجيين الذين سعوا إلى "إعادة تقديم الذات". (Function)

كان موقف التحليل، كما قال لاكان عام 1953، مشابهاً للوضع الذي واجهه فرويد في أوائل عشرينيات القرن العشرين، عندما مال طلابه إلى التراجع إلى "المفهوم الطبيعي الواحدي للإنسان"، الأمر الذي يؤدي إلى "نوع من الكليانية الواسعة". السمينار 37 (Seminar 37) من أجل استعادة "الازدواجية" صاغ فرويد مفهوم غريزة الموت. "في الإنسان"، كما لخص لاكان معنى فرويد لهذا المفهوم، "يوجد بالفعل صدع، واضطراب عميق في تنظيم الحياة" (السمينار 37). وينعكس هذا "الاضطراب" في الانفصال بين العالم، بما في ذلك أنفسنا، وبين تمثيلاتنا له. اللغة، محاولتنا للرمز، تعطي الواقع الإنساني طابعه المميز. من خلال اللغة فقط يمكن للبشر، بعد سن الطفولة، أن يتعرفوا على بعضهم بعضاً في أي خصوصية. لذلك اللغة هي مفتاح فهم التحليل: "هيروغليفية الهستيريا، وأوصاف الرهاب، ومتاهات العصاب الوسواس القهري (Zwangsneurose) - سحر العجز الجنسي، وألغاز الكبت، وأقوال أذرع الشخصية الناطقة بالقلق، وأختام العقاب الذاتي، أقنعة الانحراف - هذه هي العناصر المحكمة التي يحلها التفسير لدينا". («Function» 69-70).

بعد عام 1953، عرّف لاكان موضوعه بأنه "الطابع العابر للنفس في مجال التحليل النفسي" (**روما** 32). وقد عنى لاكان بـ "ما وراء النفساني" اللغة والثقافة. يرقى عمله الأخير إلى مستوى تأمل مستدام، تمهيدي بشكل عام، وغامض في كثير من الأحيان، يهدف إلى إعادة صياغة الفكر التحليلي ووصف ممارساته بطرق لا تقيده بالأفكار الأحادية للذات أو بنماذج الذات المتبادلة التي احتفظت بالافتراضات الأحادية. وكان الحل الذي توصل إليه هو تصور السجلات الخيالية والرمزية والحقيقية. تمحورت معظم أعماله في خمسينيات وستينيات القرن الماضي حول الخيال والرمز. ومع ذلك، كتب لاحقاً أكثر فأكثر عن "الحقيقي".

جعلت صيغ لاكان من إعادة صياغة حقيقية لمفهوم فرويد للذات أمراً ممكناً. كتبت شوشانا فيلمان (Shoshana Felman) عن "فهم التحليل النفسي اللاكاني لتعقيد مظاهر الرغبة وتعدد المستويات التي يعمل عليها الفعل الإنساني ولها آثار-آثار الاختلاف: المتخيل، والرمزي، والواقعي. كما

أنها فتحت الطريق لفهم مركزية الثقافة في تعريف الجندر (وكذلك مركزية الجندر في تعريف الثقافة). في أواخر ستينيات وأوائل سبعينيات القرن الماضي، تناول لاكان الحركة النسوية في عصره عبر الإشارة إلى أن القضيب هو "الدال الرئيسي" الذي يحكم النظام الرمزي. وكانت النتيجة سخافة منطقية مفادها أن الثقافة وحتى اللغة كانت "ذكورية"، وكانت النساء بطريقة أو بأخرى خارج كليهما. لقد أدلى لاكان ومن تبعه في ذلك بتصريحات مفادها أن "المرأة" ليس لديها لاوعي، بل هي اللاوعي. لقد فتح لاكان الطريق أمام المناقشات التحليلية حول النوع الاجتماعي، لكن إرثه كان مختلطاً.

لا أعرف ما إذا كان سلافوي جيجيك (Slavoj Zizek) هو أفضل من فسّر لاكان، لكنه الأفضل الذي أعرفه. وكتابه الأحدث بعنوان **تسكع مع السلبي: كانط وهيغل ونقد الأيديولوجيا** (*Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*)، يركز إلى حد كبير على تفسير فكرة لاكان لـ"الحقيقي"، جزئياً لمساهمتها في فهمنا للاختلاف الجنسي.

تكمن الأهمية الأولى لهذا المفهوم، وفقاً لجيجك، في المساعدة على تمييز لاكان عن النسبيين، ومناهضي التأسيسانية (antifoundationalists)، والبراغماتيين الجدد مثل ريتشارد رورتي (Richard Rorty) وجان فرانسوا ليوتار (Jean Francois Lyotard) الذين غالباً ما يُعتبَروا ممثلين لما بعد الحداثة. (يفضل جيجك أن يقول إن لاكان ليس من أنصار ما بعد الحداثة. وأنا أميل أكثر إلى اتباع جيمسون في النضال من أجل مصطلح "ما بعد الحداثة". والفرق هو إلى حد كبير مسألة تعريف). ويقارن جيجك لاكان بأفلاطون وكانط في هذا المعنى. إن الشخصيات الأخيرة استجابت للمواقف النسبية والمتشككة الجديدة التي تهدد الجسم التقليدي للمعرفة. في حالة أفلاطون، هدد السفسطائيون الأساس الأسطوري للأعراف التقليدية، وفي حالة التجريبيين عند كانط مثل هيوم (Hume)، هددوا الميتافيزيقا التقليدية. استجاب كل من أفلاطون وكانط بقبول النقد (الطريقة السفسطائية في الجدل عند أفلاطون، دفن هيوم للميتافيزيقا التقليدية عند كانط) ولكن مع وضع النقد في سياق جعل من الممكن إعادة تأكيد المنظور التجاوزي. مثل أسلافه اللامعين، يقبل لاكان مناهضة التأسيسانية، وحل الحقيقة في «ألعاب لغوية»، والتركيز على الصدفة وعدم التحديد، التي نربطها بفكر ما بعد الحداثة، لكنه يستخدم هذه الزخارف للتأكيد على الالتزام بالحقيقة، حتى العلوم – وإن كان علماً يشمل الاحتمالات. لهذا السبب، كان التفكيكيون، ولا سيما دريدا، منزعجين مما تبقى من التأسيسانية، و«الحضور» («المركزية القضيبية»)، لدى لاكان.

ويعني لاكان بـ «الحقيقي» اقتراح جانب من الواقع يقاوم الترميز بالإضافة إلى الباقي الذي يتبقى عندما نرمز. تشير الفكرة إلى «صدع» في الكون، وهو نوع من «الصدع» أو الثنائية التي طرحها كانط عندما جادل بأنه عندما نقوم بتوسيع العقل الخالص خارج مجاله المناسب فإننا نواجه سلسلة من التناقضات غير القابلة للحل. في تقليد كانط، طرح لاكان «الحقيقي» باعتباره المصاحب الحتمي للمحاولة الضرورية لكن المستحيلة في نهاية المطاف لدمج الواقع في الرمزي.

لقد تصور لاكان الذات أنها منقسمة بين الذات التجريبية التي تعتبر نفسها أمراً مفروغاً منه

بشـكل غـير انعكاسي والفراغ الداخلـي لعدم الارتباط، للوجود «في حد ذاته». تصـير الذات ذاتاً بطريقة بين-ذاتيـة، أي بالدخـول في سلسلة دلالة مـا. خارج تلك السلسلة، لا تكون الـذات «شيئاً»، لكن هذا «اللا شـيء» هو فراغ عـدم الترابط. نحن نشكل ذاتيتنا مـن هذا الفراغ. وفقاً لمصطلحـات هيغل (Hegel)، تجـد الـروح نفسها في حالة تقطيع أوصال. وبعبـارة أخرى، هناك دائماً لحظة تقـاوم الرمزية أو الذاتية المتبادلة. إن كلمة "حقيقي" الـلاكانية تهدف إلى الإشارة إلى هذه اللحظة. يورغن هابرماس (Jiirgen Habermas)، بحسـب جيجيـك، أنكر هذه اللحظة في تصوره لفعل الكلام المثالي. لكن، يتابع جيجيك، وذلـك مـا فعله لويس ألتوسـير في مقالته الشهيرة عـن الأيديولوجيا. والمفارقة أنه يـترك فراغ الذات مع عنصر الذاتية الذي "لا يمكن اختزاله في التعرف التخيلي (الخاطئ) كتأثير للاستجواب".

يعطي جيجيك مثالاً على النسخة الجديدة لمارتن سكورسيزي عام 1991 من فيلم "خليج الخوف" (Cape Fear، لِـ ج. لي طومسـون (J. Lee Thompson)، الذي يعود تاريخه إلى أوائل ستينيات القـرن الماضي. في النسخة الأصلية، يتطفـل السجين السابق روبرت ميتشوم (Robert Mitchum) علـى عائلة أمريكيـة شاعرية من الخـارج، بينما في النسخـة الجديدة يجسد السجـين السابق روبرت دينـيرو (Robert DeNiro) العـداءات الموجـودة بالفعل داخـل الأسرة. قد تبـدو النسخة الجديدة "أعمـق"، لكـن، كما يتابع جيجيـك، "ما يضيع [هو] ما تبقى في خارج لا يمكـن اختزاله إلى التوترات الذاتيـة المتبادلة، حيث أن استبعاده يشكل مكوناً للذات؛ مثل هذا الباقي [الطائر الذي يهاجم أولاً تيبي هيدرين (Tippi Hedren) في فيلم الطيور (The Birds)، الطائرة التي تتجه إلى كاري غرانت في فيلم شمـالاً إلى الشمال الغربي (North by Northwest)]، تضيف نفسها دائماً؛ كنوع من "رفيق المسافر" لدى كل جماعة تتوافق ذواتها".

مثال آخر هو نقد جيجيك لعمل جوديث بتلر **مشكلة الجندر: النسوية وتخريب الهوية** (Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity) (1991). وفقـاً لبتلر، فإن القراءة النسويـة في سبعينيات القرن الماضي للجندر كثقافة وليـس كطبيعة أخطأت حقيقة أن الخط الفاصل بين الثقافـة والطبيعـة لا يمكن أبداً تحديده بشكل لا لبـس فيه. هذا الخط دائماً "مفترض"، أي أنه دائماً ما يتـم تحديده بالفعل من خلال الثقافـة. ومع ذلك، فإن هذا "الإفراط الثقافي في تحديد الخط الفاصل"، كمـا يقول جيجيك، لا ينبغي أن يدفعنـا إلى قبول وجهة نظر فوكو حول "الجنسانية" كمجال للممارسات الاستطراديـة: "مـا يضيع نتيجة لذلك هو على وجه التحديـد طريق مسدود للواقع": هنا نرى هنا الخط الرفيع، لكن الحاسم الذي يفصل لاكان عن «التفكيكية»: وذلك ببساطة لأن التعارض بين الطبيعة والثقافة دائمـاً يكون محدداً بشكل مفرط ثقافياً، أي أنه لا يمكن عزل أي عنصر معين كما تفعل «الطبيعة النقية». لا يعنـي أن "كل شـيء هـو الثقافـة". تظل "الطبيعة" كحقيقـة هي X التي لا يمكن فهمهـا والتي تقاوم "التحسين الثقافي". أو، كما يتوسع جيجيك في هذه النقطة: "إن الواقع اللاكاني هو الفجوة التي تفصل بين الجزئي والكلي، الفجوة التي تمنعنا من إكمال إيماءة العولمة، وتمنع قفزتنا من فرضية أن كل عنصر جزئي هو P إلى استنتاج أن العناصر كلها هي P".

هنـاك مشكلـة واحدة مهمة في كتـاب جيجك **تسكع مـع السلبي** لا يترك جيجيـك أي وضوح فيما إذا كان مفهـوم لاكان للواقـع مقصـوداً أن يكون بمثابة بيان وجودي أم أنـه مجرد علامة مكانية تهدف إلى تذكيرنـا بـأن جميـع ادعـاءات الحقيقة مؤقتـة وتخضع للطـوارئ. وترتبـط هذه المشكلـة بمسألة الاختـلاف الجنسـي. الفصل السابع، «الجدل مـع الواقع»، من كتاب جوديث بتلـر الصادر عام 1993 بعنـوان **أجسـاد ذات أهميـة** (*Bodies that Matter*)، هو نقد لعمل سابق لجيجـك بعنوان **الموضوع السامـي للأيديولوجيـة** (*The Sublime Object of Ideology*)، الذي يركز على هذه القضية. في قراءة بتلر لأفكار جيجيك، الحقيقي هو "صخرة الإخصاء" التي تؤسس النظام الرمزي لِـ (مركزية القضيب)، وهو المفهوم الذي تنتقده بتلر بشكل طبيعي.

وسـواء كانت قراءتها منصفة لأعمال جيجيـك السابقة أم لا، فإن كتاب **تسكع مع السلبي** يقترح منهجاً مختلفاً لمسألة الاختلاف الجنسي. يستخدم جيجيك فيه فكرة الواقعي لزعزعة استقرار النظام الرمـزي، الـذي لم يُعثَر عليـه. الموضوع الرئيسي لجيجك في كتابـه **الموضوع السامـي للأيديولوجية** (1989)، الـذي طُوِّر في كتابه **تسكع مع السلبـي**، هو الحاجة إلى تحليل الأساس التخيلي للمجتمعات القائمـة على الهوية – المجتمعات المرتبطة بـ «سياسات الهوية» مثل الجنسيات [الوطنية] والمثليين. كما تلخـص بتلـر جيجيك، "إن الدلالات السياسية، خاصة تلك التي تحـدد مواقع الرعايا، ليست وصفية؛ أي أنها لا تمثل دوائر انتخابية محددة مسبقاً، لكنها علامات فارغة تحمل استثمارات وهمية من أنواع مختلفـة". يشـير كتاب **الأجسـاد ذات الأهميـة** إلى أن "النساء" يمكن أن يعملـن كعلامة. أعتقد أنه يمكـن ربـط التركيز على السلبـي، وعلى الفراغ، وعلـى المصادفة في أعمال جيجـك الأخيرة على نحوٍ مفيد بهذا المنظور.

دعوننـي أختتـم بتلخيـص نقاطي الرئيسة. **أولاً**، قبـل الجدال حول ما إذا كنـا في حقبة جديدة من التاريـخ الثقـافي ما بعد الحداثي، يجب أن نحاول وضع تصور لما هـو على المحك في مجمل الجهد المبذول للتحقيب. في رأيي أن ما يميز الحداثة هو محاولة تصور الذات على أساس الاعتراف بالاختلاف الجنسي. يمكـن أن يكـون لنقد إريغـاراي (Irigaray) للفكر الغربـي، أنه يقمع الاختلاف الجنسـي، صلة بالعالم القديم، لكنه لا ينطبق على العالم الحديث. عند وصف فترات التاريخ الثقافي، ينبغي إيلاء اهتمام خاص لمسألة الاختلاف الجنسي

مـن شـأن هذا الاهتمام أن يجعـل من الممكن، **ثانياً**، أن نـرى لماذا كان فرويـد مركزياً في الحداثة. والسبـب ليـس أنـه كان كاتباً عظيماً (كما يجـادل كثيرون ما بعد حداثيـين، غالباً بشكل متحيـز) أو أنه أثَّـر علـى الكتّاب والفنانين (وهو ما فعله بـلا شك) أو أنه كان مشاركاً في التحـول اللغوي في أوائل القرن العشريـن الـذي توقـع فكرة يومنا هـذا. لا، لقد كان فرويد في قلـب الحداثة لأنه في سيـاق إعادة تعريفه للـذات، أعاد تعريف الشكل "المـزدوج" لتنظيم الجندر باعتباره مسألة اختيار الموضوع الجنسي. لم تكن إعـادة التعريف هذه مرتبطة بالتغـيرات في النوع الاجتماعي فحسب، بل شجعـت أيضاً، في البداية، على فهـم المثليـة الجنسية كاختيار للموضـوع وليس كشكل من أشكال الشخصية. لقـد كان عمل فرويد بمثابة

إثبـات على أن المقولات والتمييزات المفروضة اجتماعياً تـذوب داخل الفرد ويعاد تشكيلها كرغبات فردية فريدة وطفولية وجنسية للفرد في نهاية المطاف.

ثالثـاً، بقـدر ما تشير ما بعد الحداثة إلى تغيير واسع النطـاق في طبيعة الثقافة، كان الفهم الجديد للذات والاختلاف الجنسي بالضرورة محورياً لها. وهذا بدوره يستلزم الحاجة إلى قراءة جديدة لفرويد. إن التاريـخ الهادف لما بعـد الحداثة قد يولي اهتماماً أكبر نسبياً لِـ لاكان. تساعدنا الأعمال التي نوقشت في هـذا المقـال على تتبع هذا التطور. وبينمـا نحاول رسم خريطة لعصرنا الناشـئ، نحتاج إلى أن نتذكر أولئـك الذيـن ابتكروا الثقافة التي ندعي أننا نتفوق عليها. وعلى وجـه الخصوص، نحتاج إلى البقاء على اتصـال مع أولئك، مثل فرويد، الذين ساهموا في التقليـد النقدي. إن صياغة فهم نقدي للعصر الناشئ، فهـم يحتفظ بارتباطاته بالنظرية النقدية في القرن العشرين والحركات العمالية في القرن التاسع عشر، هي المهمة الفكرية الكبرى في عصرنا.

المصدر:

Source: *American Literary History*، Spring، 1996، Vol. 8، No. 1 (Spring، 1996)، pp. 154–

Gerhard Richter, 180-Colors

مفارقات الدولة ما بعد الحديثة [1]

تأليف: لوك روبان
ترجمة: د. محمد عرب صاصيلا •

لـوك روبـان (Luc Rouban): **مديـر بحوث في المركـز الوطني للبحـث العلمي** (CNRS)، **ويعمـل في معهد الدراسـات السياسية بباريس منذ عام** 1987، **وفي مركز البحوث السياسية في هذا المعهد** (CEVIPOF) **منذ عام** 1996.

1 - يزدهر إصلاح الدولة في فرنسا كما في أمكنة أخرى. تظهر، مع ذلك، خلف هذه الصيغة متعددة الاستعمـالات، وغـير الجديدة، تسـاؤلات موضوعية لا تتنـاول أساليب عمل الدولة بقدر مـا تتناول مُسوّغ وجودهـا العميق ككيـان سياسي. وُضِعَت الدولة موضع اتّهام لأسباب اقتصادية نظراً لعدم قدرة وظائفها الإنتاجيـة علـى فرض نفسها في وجه أسواق مُعَوْلَمَة، بقدر مـا وُضِعَت لأسباب سياسية، لأنها واجهت إرادة انعتاق عبَّر عنها، على ما يبدو، أسلوب حياة الطبقات الوسطى الغربية، أو حالة عدم اكتراث بالممارسات الانتخابية التي أمكننا ملاحظتها في فرنسا في 21 نيسان 2002. كثيرة هي الكتابات التي احتفلت بنهاية الدولـة، وبدايـة ما بعد حداثة صُنِعَت مـن حَوْكَمة (Gouvernance)، تقوم علـى آليات تعاون سياسي تخلَّصت من التراتبية ومن الأسواق، وصُنِعَت من مفاوضات وعقود بين مجموعة شركاء. سنبقى متشكِّكين أمـام مثل هذا التفسير، ونقترح البحث بشكل أعمق عـن عناصر التحوّل التي لم تؤثِّر بالدولة فحسب، بل بالسلطة السياسية. لكنَّ من المناسب، قبل ذلك، توضيح عبارات الجدل قليلاً.

• مترجم وأستاذ جامعي سوري.

1 العنوان الأصلي للمقال: «Les paradoxes de l'État postmoderne»

عن أي دولة نتكلّم؟

2 – يقـود البحـث في الدولـة المعاصـرة، وتطورهـا، إلى إثارة صعوبتـين مَعْرِفِيَّتين علـى الأقل، قبل التصدّي للموضوع بعمق.

3 – يأتـي المصـدر الأول للتساؤلات مـن أنموذج التحليل الذي أخذنا به. ليـس ثمَّة إلَّا طريقة واحدة لدراسـة الدولة، ويجـب الاعتراف بأن غالبية البحـوث في علم السياسة ابتعدت عـن المفهوم الكلاسيكي للدولـة ككيان سياسـي ومصدر للسلطة. تعاقبت ثـلاث فترات زمنية منذ نهايـة السبعينيات. في الأولى، اخْتُصِـرَت مسألة الدولة، قبل وصول اليسـار إلى السلطة، في مسألة الآليات التي تحكم القرار، الذي قيل لنـا أن من المتعذِّر وجـوده، وفي انتقاء نُخْبَة مُنْدَمِجة بقوة، كما كنَّا نفكِّـر، أتت، بعد تخرّجها من المدارس الكـبرى، للاحتفـال بتحالف المـال والسياسـي والإداري. وباختصار، فـإن المسألة الرئيسـة بقيت مسألة السيطـرة الطبقية الجارية عبر الدولة ومن خلالهـا، في حين كان علماء الاجتماع يشرحون لنا، في الوقت نفسه، أن سلطة الدولة المُفْتَرض أنها أحادية الجانب كانت في الحقيقة مؤلَّفة من عدد كبير من الترتيبات الصغيرة غير الرسمية التي ألغت، بحكم تعريفها، كلَّ تطلعات القانون وعلم السياسة الحمقاء للبحث عن مصـدرٍ تُسْنَدُ إليه القرارات، التي يُقال عنها إنها ديمقراطية.[2] وفي فترة زمنية ثانية، حين كان اليسار، الـذي يمثّله لوران فابيوس (Laurent Fabius) وميشيل روكار (Michel Rocard)، يدعم التكامل الأوروبي، ويتورَّط في نهاية المطاف في البحث عن سياسة توفّق بين ليبرالية عابرة للقارة الأوروبية (أقامتها بشـكل واضـح معاهدة روما، التي يبدو أن أحداً لم يكن قد قرأها) ونزعة تدخُّلِيَّة ثقيلة، استُبْعِدت، غالباً، دراسـة المؤسسـات لفائدة تحليل السياسـات العامة. وسمح هذا التحليل، المستـورَد كالعادة، من الولايات المتحـدة، مع بضع سنوات مـن التأخُّر، بدراسة النزعـة التدخُّلِيَّة التي جعلت من الدولـة المُنَظِّمة الكبرى لتدخّـلات قطاعيـة خاضعة بشكل وثيق لعلم اجتماع المِهَن، التي كانت تحـدِّد المشكلات وحلولها. وبسرعة فائقـة، سمحـت النسخة المُفَرْنَسَة لتحليلٍ جرى في منظور نفعي غالباً للولايات المتحدة[3] إما بالأخذ ثانية بمفاهيـم غرامشي (Gramsci) (السيطرة القطاعية التي تقـود إلى سيطرة كُلِّيَّة لنُخَبٍ مُهيمِنة تعرف اللعـب على التصوّرات)، أو بالتمسُّك بـإرث بيير بورديـو (Pierre Bourdieu) (بناء الدولة الحامية L'État-providence وإصلاحهـا كمصدر لمسافات رمزية جديدة)، في الوقت الذي تبتعد منه مسافة مـا. أمـا الفترة الزمنية الثالثة، فهي فترة سنوات 2000، التي نرى فيها أن أفضل أنواع الحساء تُطْهى في الأواني القديمة.

---

2 مـن جهـة أخرى، لم يكن من دون شـيء من السـخرية أن يتبنّى فكرَ ميشـيل كروزييـه، في النهاية، ويطالبَ بـه، كُلِّيّاً، كبارُ الموظفين، الذين كان يشـير إليهم هم أنفسـهم. وهكذا عُكِسَ نقد البيروقراطية الفرنسـية لأنه قدَّم الفرصة لخَفْضِ وزن المُشَرَّع، العـدو الدائـم، فـي تعريف الإصلاحات. ولأنَّ من غير الممكن إصلاح المجتمع بمرسـوم، والإدارة أيضـاً بقدر أقل، كان كافياً إطلاق التنظيمات الذاتية التي كانت المعرفة المهنية للعالَم الإداري تسمح بإدراكها.

3 لأنها كانت، حينئذ، تلبّي، بشكل أفضل، الحاجة لمراقبة النفقات العامة، وفعاليتها الاجتماعية وسط جدلٍ سياسي حول مستقبل الدولة الحامية، أثارته برامج «المجتمع الجديد» في نهاية الستينيات.

كان المؤلِّفون الأمريكيون هنا، لحسن الحظ، لجَعْلنا نكتشف من جديد المؤسّسات. لكن ليس مؤسّسات رجال القانون، بالطبع، التي صُنِّفَت، نهائياً، بين المؤسَّسات ما قبل العِلْمية، بل المؤسّسات الاجتماعية كمواد لإستراتيجيات واستثمارات جَماعيّة، وكبُنَى آتية للحَدِّ من الخيارات المستقبلية التي تعرض نفسها على الحكومات.[4] أتى هذا التأمل، الذي مُورِس باسم نزعة مؤسَّساتية جديدة غنية بجوقات ترتيل عديدة، لكنَّها تجاهلت كلّياً، كما يبدو، أعمال هوريو (Hauriou)، في الوقت المناسب، ليتَّفق مع ارتباك يسارٍ يمرّ بحالة من الفوضى، وعاجز عن خفض عدد العاملين في أجهزة الدولة، التي تضمّ أكبر عدد من الموظفين في أوروبا كلها، لكنها مُرْغَمَة على الخضوع لطلبات بروكسل، وللضغوط المالية لميثاق الاستقرار.

4 – ينجم عن هذا التاريخ الفكري الحديث أن من الصعب اليوم في فرنسا، كما يبدو، تصوُّر تطور الدولة المعاصرة خارج فكرة التفكيك. وإذا ما بقيت الدولة مادةً للعمل، فإنها لم تَعُد تشكِّل، عموماً، موضوعاً، لكنها تتكشف باستقراء من خلال دراسات عديدة لحالات مُوثَّقة غالباً بشكل جيد، إلَّا أنه قلما تُستعمَل لفهم ما يجري اليوم في إعادة تركيب الدولة الغربية. ففي الوقت الذي كانت قد أُطلقت فيه عمليات تحوّل في غالبية البلدان الأوروبية، كان الوضع الفرنسي يتميز بجمود سياسي كبير، وتعطُّل في المفاهيم، في آن معاً، نظراً لأن النُخَب الفكرية لم يَعُدْ في استطاعتها القيام بغير الردّ على طلبات الأحزاب المُلحَّة الباحثة عن صيغ يمكن أن تخلِّصها من ورطاتها. هكذا ظهر مصطلح "الحَوْكَمة" "gouvernance" المُنَمَّق، كتعبير عن تعدُّد الفاعلين (أوروبا، الجماعات المحلية، مجموعات المصالح العامة، أو الخاصة) الذين لم يَعُدْ في استطاعتهم صياغة "البرامج"، أو حتى "السياسات العامة"، وإنما القيام "بعمل عام" غامض وغير متميّز يمكن التفكير بأن السلطات التنفيذية على المستوى القومي لم يَعُدْ لديها تأثير كبير عليه. لقد اكتفينا على هذا النحو، إذن، بملاحظة تجريبية: إن عمل الدولة لم يَعُدْ كما كان، ويجب عليه التعامل مع مصادر القرار الأخرى. إلَّا أن من الواضح أننا إذا تصوّرنا الدولة، مقدَّماً، كجزء من عمل عام معقَّد، وكنتيجة للعبة عمليات بناء وترتيبات، فإن مسألة إعادة تركيبها، أو إصلاحها، تصير هي نفسها تافهة. وبما أن الدولة الحديثة لم توجد مطلقاً، فما الفائدة، حينئذ، من التساؤل عن الدولة ما بعد الحديثة؟

5 – ارتبطت صعوبة ثانية بميدان التفكير نفسه في صيرورة الدولة. أيمكن حقاً الاعتقاد بوجود أنموذج واحد للدولة الغربية؟ يكفي التذكير ببعض العناصر التاريخية. من الثابت بوضوح أن الدولة في فرنسا بقيت الفاعل الرئيس للوحدة القومية في حين أن خلفية هذا المفهوم بقيت غريبة كلياً عن تاريخ الدولة في المملكة المتحدة، أو ألمانيا. كما أنه لا ينبغي إهمال البُنى القانونية، أيضاً، لأن العلاقة بين مركز الدولة و"محيطها" المحلي ليست هي نفسها في الدول الاتحادية أو الدول التي تعطي سلطات قوية إلى المناطق التي تتألف منها (إسبانيا، إيطاليا، المملكة المتحدة بعد "انتقال السلطات"، عام 1997) والدول

4 لأن إحدى الأفكار الكبرى للنزعة المؤسَّساتية الجديدة (Le néo-institutionnalisme) تكمن في الإشارة إلى وزن الإجراءات الروتينية والثقافات التنظيمية أو الاجتماعية التي تأتي للحدِّ من هوامش مناورة المُصْلِحين. لقد تُرْجِمَت فكرة (path dependency) في الأعمال الفرنسية، بكثير من الأناقة، بعبارة "الخضوع للمسار" (La dépendance au sentier). وأصبحت دراسة المؤسَّسات ثانيةً جديرة بالاهتمام، بالتأكيد، بعد استيرادها بصفتها مُنْتَجاً أمريكياً.

الموحَّـدَة. وفضـلاً عـن ذلك، فإن من الواضـح جداً أن التفكـير بتطور الدولة نحو شـكلٍ من "الحوكمة" التعدديـة ليس لـه المعنى نفسه في فرنسـا، التي تقوم الدولة فيهـا بدور الحَكَم في النزاعـات الاجتماعية والقواعـد المعيارية الثقافية، وهولندا، التي تطوّرت فيها، منذ ثلاثة قرون، طريقة توافقية ومحلية لاتخاذ القـرار. وباختصـار، فإنه يبدو القبـول بأطروحة التقارب الأوروبـي صعباً، إلَّا إذا اختُـزِل بأصغر قاسم مشترك له – وهو الوزن السياسي المتنامي للنفقات العامة في مجموع اقتصادي ليبرالي يسعى إلى خفض تكاليفـه الجَمَاعية، وزيـادة فوائده إلى الحدّ الأقصى (الفوائد العامـة أو الخاصة، تلك هي المسألة). في هـذا الإطـار يجب البحث عن العناصر المشتركـة التي يبدو أنها لا تغيّر المفاهيـم، فحسب، بل ممارسات الدولـة، أيضاً. ويجب إيجاد وسيلة للتوفيق بين تحليل علم الاجتماع والتحليل الكلاسيكي للدولة المؤسَّسة، كمصدر للسلطة أيضاً.

موت الدولة المُزَيَّف

6 – إذا رسمنـا جـدول التحولات التي جرت، حقاً، منذ عشر سنوات، لرأينا أن مسألة الدولة تندرج في مناظير عِدَّة.

7 – يتعلـق بُعْـدٌ أولٌ، بالطبع، بتطوُّر الدولـة الحامية. ففي هذا الميدان تطـوَّر المشروع النيوليبرالي الذي قاد عدداً من الدول الغربية إلى اعتماد أشكال جديدة من الإدارة، مُستوحاة من شركات خاصة.[5] تبقـى المملكة المتحدة المرجع في هذه المـادة لكونها مصدراً لموجة إدارية (managérialisme) انتشرت في بلـدان أوروبـا الشمالية. وتتجلى المبادئ الأساسية المعروفة عنهـا في أن الدولة يجب، إن لم تكن فعَّالة، أن تكون فاعلة، بمعنى أن تكون قادرة على التدخل بأقل التكاليف. وعليها، بشكل خاص، التدخل بقدرٍ أقل بكثير. وقد استُعمِلَت عمليات الخَصْخَصَة، والتطور الحثيث لتطبيقات تقييم السياسات العامة والعاملين، وتعزيـز المراقبـات المالية بكلِّ أنواعها، ووضـع الإدارات العامة في حالة تنافس مـع السوق، بنجاح نسبي، لتخليـص الدولة من التزاماتها، وخفض النفقات العامة. وهكذا تمَّ الانتقال من حالـة "الفعْل المُبَاشِر" إلى حالـة "الفعل غير المباشر" عن طريق العقـود واللامركزية. ومن المؤكَّد أن البلدان الأوروبية الأخرى لم تأخـذ قط بهـذه الخريطة النيوليبراليـة، بشكل تام، فعدَّلتهـا تَبعاً لاهتمامات أخـرى، كالحفاظ على النزعـة المحليّـة (localisme) في البلدان الإسكندنافية، أو الثقافة القانونية في ألمانيا. إلَّا أن التدخلات المباشـرة للدولة تناقصت بشكل واضح. واختفت السياسات الصناعية، وخُصْخِصَت الشبكات المصرفية كليّـاً، وخضعـت أساليب العمل الجَمَاعي، كما المِرْفَق العام من النمـط الفرنسي، منذ ذلك الحين، بالقوة لنتائـج سياسة اللَبْرَلَة الأوروبية. وأصبحت الدولة، في ميادين كثيرة، المُنَظِّمة للأسواق باستعمال سلطات إدارية مستقلَّة.

5 للاطـلاع على كشـف دقيق لإصلاحات الدولـة في أوروبا، يمكن الرجوع إلى العدد 105-106 من المجلة الفرنسـية للإدارة العامة (Revue française d'administration publique).

8 – تطـرح هذه السياسات الإصلاحية مسألة كشف الحساب الذي يمكن تقديمه عنها بعد عشرين عامـاً علـى وضعها موضع التنفيذ. لأنه إذا كانت التحـوّلات في ممارسات الدولة قد ارتبطت فِعْلاً بخفض النفقـات العامـة، فإن هذه النفقات هي بالأحرى التي غيَّرت دور الدولـة. وبتعبير آخر، فإن تعديل ميدان عمل الدولة كان نتيجة لتطور السياسة الاقتصادية أكثر مما هو ناتج عن إعادة تركيب إجراءاتها الداخلية.

9 – ارتبطـت المفارقـة الأولى، إذن، بواقـع أن "إصـلاح الدولـة" الـذي جـرى بسرعـة في المملكة المتحـدة، أو حتى في إيطاليا، باسـم رؤية إرادوية للسياسي (الطبقة السياسية المنتصِرَة أخيراً على جمود البيروقراطيـين) كان في أغلـب الأحيان نتيجة أو ردّاً على تدابير اقتصاديـة تهدف إلى إنتاج أكثر وتكلفة أقـل بجذب رؤوس الأموال الأجنبيـة. غير أن مكافحة انكماش الأسواق وتباطُئهـا، اللذين أَضَرَّا بها بقوة منذ نهاية عقد التسعينيات، قادت الدول الأكثر ليبرالية إلى أن تستعمل بكثافة القروض العامة لتُطْلِق من جديد، وإن بطريقة غير مباشرة، القطاعات التي تواجه صعوبات. بهذه الصفة، يمكن التفكير بالطلبيات العسكريـة الكثيفـة التـي قدمتها الولايـات المتحـدة الأمريكية (التي تترتـب عليها ديون بالغـة الأهمية) وبتدخـلات حكومـة طوني بلير، التي جدَّدت، على الرغم من عدم تنكُّرهـا لثورة مارغريت تاتشر، مرافق عامة خرَّبتها عشرون عاماً من عمليات الخَصْخَصَة، وكان مُسْتعمِلوها مستائين جداً منها. ويبقى خضوع نظـام الدولـة الأساس للمصالح الاقتصادية، مـن دون شك، في صلب سيرورة إعـادة التركيب المعاصرة للعمـل العـام، إلَّا أنه لا يشير إلى عدم قابلية سيرورة اللبرلـة للانعكاس، طالما نُظِرَ إلى الشركات كأدوات لمكافحـة البطالة، أو طالما أن نشاطها لا يخلـق مشاكل سياسية جديدة، على الأقل. وفي الوقت نفسه الذي التزمـت فرنسا فيه، منذ عـام 2002، بسياسة ليبرالية أكثر انفتاحاً، أكَّـدت، مع ذلك، في اتجاه معاكس لبروكسـل، إرادتهـا بالإبقـاء على عجز عام فوق مستـوى الـ 3% من الناتج المحلـي الإجمالي، ولم تتردد الحكومـة بإطلاق مخططـات شبيهة بإعادة التأميم بغيـة إنقاذ شركة الاتصـالات الفرنسية (France Télécom)، وشركة ألستوم (Alstom) العاملة في قطاعي المواصلات وتوليد الطاقة، من الإفلاس.

10 – الأكـثر مـن ذلـك أن الإدارة العامة الجديدة لم تـأتِ لتقلب التراتب الاجتماعـي، وأن النُّخَب التقليديـة لم تختـفِ. فالدولة النيوليبرالية لم تُضْـعِف، بشكل خاص، طابعاً ديمقراطيـاً على الوصول إلى مراكـز القرار السياسـي – الإداري. بل بالعكس، لأن مبادئ حوكمة الشركـة قادت إلى الفصل جيداً بين الذيـن يقـرِّرون والذين ينفِّذون. وبدلاً من قلب النظام الاجتماعي للوظيفة العامة العليا، أتت الإصلاحات الخاصة بكيفية الإدارة لتؤكّد هذا الأمر إلى حدٍّ كبير، لأن مركز الدولة استعاد الوظائف النبيلة بمفهومها وتقييمهـا، في حـين خضع المحيط الإداري، الموسَّـع، لمراقبة إدارية صارمة، في حال عـدم خَصْخَصَته بلا شـرط. إن إضفـاء واقع ثنائي على النظـم السياسية الإدارية، سـواء كان مرتبطـاً، بالنزعة الإصلاحية الإدارية أم لا هو، في كلّ الأحوال، الاتجاه الذي تعتمده البلدان الغربية كلها، في المدى الطويل. وقد أصبحت وظائـف الدولة العامـة وظائف عامة إطارية في حين أُسْنِدت الأعمال قليلـة الجودة إلى شركات خارجية، أو أصبحـت لا مركزيـة. ويمكـن، في هذه الشروط، فَهْمُ الشـكّ الكبير الذي يراود الوظيفـة العامة العليا الفرنسية، المنقسمة بين الخوف من رؤية شيء من تقاليد مِرْفَق الدولة يختفي، والأمل باستعادة الاعتراف

بجدارتها الذي فقدته في الثمانينيات. هكذا حلَّ "الآخرون" محلّ الدولة في كثير من الحالات.[6] ووُضِعْنا، إذن، أمام مفارقة جديدة: قادت موجة الإصلاحات التي كان عليها العمل على إخفاء السمة النوعيَّة للدولة، من خلال تقليصها ميدان القانون الإداري لفائدة القانون الخاص، والتوفيق بين أنظمة التقاعد، وتسهيل دعاوى المسؤولية أمام القضاء على حساب مبادئ المسؤولية السياسية، على سبيل المثال، إلى إعادة تنشيط نظام مؤسَّساتي قديم جداً لا يمنح السمة النوعية الخاصة بالدولة إلَّا للجهات التي تتصرَّف بالقوة العامة.[7]

11 – إذا كان الضغط الاقتصادي للعولمة حقيقياً، فإنه لا يستطيع، فضلاً عن ذلك، إخفاء تحوّل حديث ومُذهِل حدث في أواخر القرن العشرين، وتمثَّل في عودة الدولة السيادية بقوة. ويحضر النزاع العراقي هنا ليُظْهِر أن دولة اتحادية كالدولة الأمريكية يمكنها ألَّا تكون «ضعيفة». إن البحث عن القوة الدولية، بكل الوسائل، موجود دائماً في جدول الأعمال، ويتلاعب بتدرّج مختلف الدول خلف العولمة. ويُعَدّ ميزان القوى حاضراً، بالأحرى، في قلب العلاقات الدولية التي تجعل نهاية الحرب الباردة، وتوازن الرعب عمليات الغزو والأطماع الإقليمية ممكنة من جديد، وذلك بهدف حماية النفس من نقص المواد الأولية. إن استبعاد منظمة الأمم المتحدة، وفشل منظمة التجارة العالمية في كانكون (Cancún) يمكنها تقديم شهادة على ذلك، ولا يسمح شيء بتأكيد أن سياسة القوة المسلحة تراجعت أمام حوكمة عالمية أتت لتنظيم "الضبط" متعدد الأطراف للمصالح. ولا تقوم الحركات المناهضة للعولمة، إلى حدٍّ ما، إلَّا بتعزيز هذا التطور لأن نقد منظمة التجارة العالمية في محاولتها تأسيس نظام ماركنتيلي ليبرالي يقود إلى عودة ميزان قوى بلا شرط، ومجموعة مصالح ضد مجموعة مصالح، عبر الدفاع عن اللاشرعية.

12 – هنا تُطرح، بالتأكيد، مسألة دولة القانون الغامضة. فإذا كان للدولة ما بعد الحديثة، التي يمكن تعريفها انطلاقاً من تجاوز الدولة الكلاسيكية، كما تصوَّرها ماكس فيبر[8] (Max Weber)، فرصة ما لأن توجد حقاً، فإن ذلك سيكون انطلاقاً من حداثة تُفْهَم، أساساً، كانتصار لدولة القانون. إلَّا أن إعادة التأكيد على البُعْد السيادي للدولة لا يقود بالضرورة إلى تعزيز دولة قانونٍ التي هي، في المحصِّلة، في حالة سيئة إلى حدٍّ ما. إن الأزمة العميقة التي تطبع الطبقة السياسية في غالبية البلدان

6 أعطى المؤلِّف الإصلاحي لكلٍّ من روجيه فورو (Roger Fauroux) وبرنارد سبيتز (Bernard Spitz)، بعنوان: **دولتنا** (*Notre État*)، الصادر في باريس، عن دار نشر Robert Laffont، عام 2000، مثالاً واضحاً عن هذا النمط من التفكير.

7 تلك هي، فضلاً عن ذلك، كلُّ فلسفة المفوضيَّة الأوروبية ومحكمة العدل في تفسيرهما للمادة 48، الفقرة 4، من المعاهدات التي سمحت بحرية انتقال العمّال (والموظفين، إذن) من دولة عضو إلى أخرى. والواقع أن القيود على فتح الإدارات العامة لتمكين رعايا دول الاتحاد الأوروبي من الدخول إليها لا يمكن تسويغها إلَّا حين تؤدي الوظائف إلى ممارسة امتيازات القوة العامة. إننا ربما لم ننتَهِ بعد من قياس نتائج هذا الانفتاح الأوروبي للوظائف العامة، لأنه يقود، بسبب تَضَمّنِه الاعتراف بالدبلومات وبالخبرات المهنية أيضاً، إلى تقصير دارة كلّ الجهاز الفرنسي للمدارس الإدارية الكبرى (قرار محكمة عدل الجماعة الأوروبية CJCE في قضية Burbaud). وسيكون من الواجب، أيضاً، إعادة النظر في هيكلة هيئات الوظيفة العامة، تبعاً للمهن، وبحسب كونها تقود، أو لا تقود، إلى ممارسة امتيازات سيادية، وهي مَهمَّة صعبة حتى في قطاعات تقليدية، مثل القضاء.

8 Jacques Chevallier, L'État postmoderne, Paris, LGDG, 2003

الأوروبية، وصعـود النزعة الشعبوية، كنتيجة طبيعية لها، يتعلّقان بإنكار ممارسات سياسية مهنية أضَلَّها الفساد، وطَبَعَها بطابعه. إن الدولة – المؤسَّسة لا تستند إذن إلى مدى حقل التدخّل، والشرعية الاقتصادية لهـذا التدخل، فحسـب، وإنما إلى المكانة المُبْهَمة التـي تأخذها الطبقة السياسية لـدى النُخَب الوطنية أو الدوليـة، أيضاً (كمـا تشهد على ذلك قضية المفوضيـة الأوروبية في فترة رئاسة سانـتر (Santer) لها. لأننـا، حـين ندرس بطريقة تجريبية حالة الرأي العام، نرى بوضوح شديد أن المؤسَّسات تُعَدُّ، دائماً، مثلها مثـل الدولـة، موضوعاً لمستوى عالٍ من الثقـة، الأمر الذي لا ينطبق أبداً على حالـة الطبقة السياسية.[9] وفضـلاً عن ذلـك، فإن ازدياد عدد القواعد القانونية لم يُنتِج قدراً أكـبر من الأمن القانوني. ويبقى عدم فعاليّـة القانون مشكلة تلازم الدولـة ما بعد الحديثة أكثر كثيراً، من دون شك، من واقع عدم تصرّفها إلّا كمُنَظِّمَة لحَوْكمة تعددية. لكن ألَا يرتبط الأمر الأول بالآخر؟ كيف يمكن التأكيد، في آن واحد، بأن «الدولة يجـب أن تصبـح شريكاً متعاقداً مـع مُتَدخِّلين عِدَّة، من جهة أولى، وأن تطبيـق القاعدة القانونية أحادية الطـرف تطبيـقٌ عاجز، من جهة أخرى؟ السؤال، إذن، هو التالي: لا يكفي طرح المبدأ التجريبي للحَوْكَمَة، بـل يجـب أيضاً التفكير بها وإدراكهـا كأسلوب جديد في عمل عام يستتبع مسؤوليـة سياسية لكل الفاعلين (بمن فيهم المجتمع المدني). وإلّا فإنه سيكون لدينا، بدلاً من مجتمع تعددي تنظّمه قواعد قانونية تعاقدية لكنهـا شفّافة، حَوْكَمة غيابية تتّضح في هدوء المكاتب الوزارية أو مكاتب المستشارين. وهذا، إذن، ما يجب تفحّصه في ممارسة السلطة.

تخلُّص الدولة من التزاماتها، وتحرُّر السلطة

13 – يقـود تطـور الدولة الحديث إلى نتيجة تقول إنها تحوَّلَـت إلى أداة. إلّا أن هذا التحوّل لا يتعلق بالدولـة، فحسب، وإنما هو يشمل، بالمقدار نفسه علـى الأقل، إن لم يكن بمقدار أكبر، الجماعات المحلية، والاتحـاد الأوروبـي، ومنظمة الأمم المتحدة. ويبـدو أن المنطق الاقتصادي نفسه يمسّ مجموع المؤسَّسات المكلَّفة بالتعبير عن مشاريع سياسية.[10] يمكن، في البداية، القبول بالرؤية الماركسية الكلاسيكية القائلة إن البُنـى الفوقيـة تكون في خدمة رأس المال لفرض تطورٍ اجتماعـي ترفضه غالبية الشعـب. إلّا أن هذه الأطروحة، التي أساء مناهضو العولمة فهمها، لا تحلّل الوضع المعاصر لأن هذا التحوّل إلى أداة اقتصادية ليس جديداً. فمن الممكن، على سبيل المثال، أن نقول، بالمقدار نفسه، إن الدولة التكنوقراطية في الستينيات كانـت تخطط وتنظّم الإقليم لزيـادة الأداء الاقتصادي للشركات. ويبدو لي أن ثمَّة سيناريو نظري، يمكن أن يكون أكثر تعقيداً، يتلاعب وراء النزعة الاقتصادية. ما تجلياته؟

9 للوقوف على حالة فرنسا، يُظْهِر التحقيق الذي أجراه مركز البحوث السياسية في معهد الدراسات السياسية بباريس CEVIPOF، غداة الانتخابات الرئاسـية لعام 2002 أن 53% من الأشـخاص المشاركين في التحقيق كانوا يثقون بالدولة، في حين أن 58% بالمتوسط من بين هؤلاء كانوا يفكرون بأن المُنْتَخَبين السياسيين كانوا "بالأحرى فاسدين". إلّا أن هذا الرقم يرتفع إلى أكثر من 70% لدى شريحة الذين تتراوح أعمارهم بين 18 و24 عاماً.

10 بدأت إدارة الاتحاد الأوروبي، على هذا النحو، عملية إصلاح تبنَّت مبادئ الإدارة التي تطوَّرت في المملكة المتحدة، بشـكل خاص. الأمر الذي وضع حداً للتأثير التاريخي للأنموذج الفرنسي على المؤسَّسات الأوروبية.

14 – يتعلق أول عناصر التحوّل بما يُمكن تسميته خَصْخَصَة السلطة. ولا تنقصنا الإشارات التجريبية على ذلك. فعلى سبيل المثال، يبدو أن ظاهرة التسييس الحزبي العامة تطبع غالبية النظم السياسية الإدارية الغربية. تتركّز مراكز اتخاذ القرار في هيئات أركان تنفيذية محدودة العدد (مكاتب، مجموعات تفكير، أجهزة تقييم). تُتَّخَذ القرارات في إطار شبكات يكون الانتساب الحزبي فيها حاسماً. ويصبح من الضروري، في عالَم معقَّد، تبسيط المعلومة وتخفيض عدد سجلاتها. وتتعلق إقامة الشبكات الحزبية بضرورة الحُكْم السياسية، أي بالتصرف بمعلومة متدرِّجة تراتبياً، ومن جهة أخرى بتقديم لوائح بيانات باستطاعتها الإقناع. ويؤثّر التسييس، أيضاً، على اختيار المتعاونين وكبار الموظفين الذين يأتون ليحوِّلوا القرار السياسي إلى قواعد قانونية إدارية. إلَّا أن هذا التسييس ليس إلَّا شكلاً لخَصْخَصَة، لأن مجموعات حزبية هي التي تستحوذ على السلطات العامة، وتُبْعِد أعضاء الفِرَق السابقة. هكذا نكون بعيدين جداً عن الممارسات التوافقية والمناقشات العلنية التي يتمنّى أنصار الحَوْكَمة حصولها. إن دولةً يقتصر دورها على تنظيم الاقتصاد سيتكاثر فيها عدد اللجان متعددة الأطراف ومُمَثِّلو المجتمع المدني. أما الدولة ما بعد الحديثة فهي ليست مجرَّد آلة اقتصادية تبحث عن الخبرة الأفضل، وإنما هي، أيضاً، وربما بشكل خاص، آلة لإنتاج أيديولوجية، كما تشهد على ذلك الحملات الإعلامية العديدة التي لا تهدف إلى تعديل سلوك المواطنين فحسب، بل تصوّرهم للمجال العام، أيضاً. إن الدولة المُرَبِّية لم تَمُت إذن، وجعلت من نفسها، طواعية، مُهَذِّبة للأخلاق. إن هذا المفهوم الجديد للسلطة لا يقتصر على الدائرة العامة، بل يمكن ملاحظته أيضاً في الشركات الكبرى التي يسود فيها القدر الأكبر من عدم الشفافية في داخل ما يجب تسميته، هذه المرّة، بحكومة الشركة. هكذا نرى قادة المجموعات الاقتصادية الكبرى يغادرونها بعد حصولهم على مكافآت باهظة، على الرغم من كونهم ألحقوا بها خسائر مدمِّرَة. هنا يغيب كلّياً المنطق الرأسمالي الخالص لعائد الاستثمارات التي قام بها المساهمون. ونكون أمام سجل وَجَاهي لا يمكن فيه لشركة ما تقديم تعويضات أقل لقادتها من دون مراعاة مقامها كشركة متعددة الجنسيات، أو إعلان إفلاسها. أما المظهر الآخر لهذه الخَصْخَصَة، الملازِم لها، فيتعلق، بالتأكيد، بعودة القائد الكاريزمي بقوة. هنا يتوقف فعلاً تأثير أفكار ميشيل كروزييه (Michel Crozier). إن السلطة ما بعد الحديثة لا تُخْتَزَل في ألعاب إجرائية بين فاعلين من ذوي النية الحسنة. ولا يكفي التشارك في المعلومة والإصغاء للآخرين بهدف السيطرة. إن صورة القائد الحربي تلازم التصوّرات السياسية، كما تؤثّر صورة القائد العصامي في عالَم الشركات. وعلى سبيل المقارنة، فإن الشخص المُنْتَخَب يبدو ضعيف الشخصية، متقيداً بالإجراءات، ومُقيَّداً، في أفضل الحالات، بنوايا حسنة لا صِلَة لها بالواقع، حتى لو كان الخطاب السياسي زاخراً بالإشارات إلى العمل، وإلى "الملموس".

15 – حينئذ نواجه مظهراً ثانياً من تطور السلطة، التي لا تُعَدُّ خَصْخَصَتها إلَّا تجسيداً لتمايز بين العام والخاص. هذا التمايز يُغَذِّيه، بالتأكيد، استيراد تقانات الإدارة القادمة من الشركات. وفي هذا الأمر ما يوجب عدم تناول النزعة الإدارية بلا اكتراث. إلَّا أن التمايز بين العام والخاص يقود، أيضاً، إلى إضفاء الطابع العام على ما كان يتعلق قديماً بالحياة الخاصة. فمن التقانات الحيوية إلى برامج التلفزة

التـي تـبرز العلاقة الحميمـة بين الزوجين، مـروراً بإضفاء طابع تعـاوني على المخاطر (الـذي يُعَدُّ مبدأ الاحتراز Le principe de précaution نتيجة طبيعية له)، يكون رجل السياسة مهيئاً لِخَزْن كلّ شيء، وللنظـر إلى كلّ تطور في العادات والثقافة كميدان لتوسّـع ممكن. وبدلاً من رؤية "المجتمع المدني" عائداً بقـوة، نرى اتساع نقاشات كثيرة، تُتَرْجَم إلى حـدٍّ ما بوضوح في لغة السياسي، وتفلت من القرار الخاص، لتصبـح مواضيع جَمَاعية تُعالَـج بشكلٍ يختلف بحسب فائدتها لمحترفي السياسـة. ونظراً لعدم تسييسها، فإنهـا ستُعَـدُّ ذات طابع قانوني وخاضعة للتقاضـي بغية تحديد المسؤوليات في حالة وقـوع ضرر. ويُتَرْجَم إضفـاء الطابع العام على الخاص، أيضاً، بتنظيم جماعات تتجمع تبعاً للمصالح أو للذوق المشترك، ولكن بنيّة تحوّلها إلى فاعلين سياسيين يمكنهم التأثير، في الحدّ الأدنى، على إجراءات وضع التدابير التشريعية موضع التنفيذ، على الأقل، في حال عدم تأثيرهم على هذه التدابير نفسها.

16 – يقـود مجمـوع هذه التغيّرات إلى التفكـير بأنه إذا كانـت الدولة اللوفياثان قـد تخلَّصت من التزاماتهـا في الميدان الاقتصادي، فإن السلطة، بذاتها، تحرَّرت، وأفلتت من القفص الذي كانت النظرية السياسيـة تعتقد أنهـا أبقتها فيه منذ ثلاثة قرون. إنها سلطة متغيِّرَة الشـكل، وسياسية بالقوة. ويبدو لي أن فكـرة الطابـع السياسـي بالقوة تلبّـي التبدل الحالي للدولة التـي لا تعمل بشكل مستقـل عن التوقّعات والطلبات الاجتماعية. وكبداية برهان على ذلك، يمكن أن نأخذ في الاعتبار الجدل حول الخبرة والطلب، المتكـرِّر مـرات عدّة، علـى إشراك العـدد الأكبر في المناقشـات التي يمكـن أن تتعلق بهـم، الأمر الذي لا يضفـي، بالتأكيـد، أي حدٍّ علـى هذا المقتضى، ويجعله، فجـأة، وهمياً إلى حدٍّ ما. ويشـير مبدأ الاحتراز، وفتـح مناقشات الخبراء، وتأكيدات الاتحاد الأوروبي إلى أن المصادر الجديدة للسلطة يمكن أن تنبثق من ثـورة تقنية (كالهندسـة الوراثية)، أو مَثَل أعلى ديني، أو تراكم أخطاء بيئية، ولكن ليس من الدولة. فهذه الأخيرة لا تندرج، إذن، ضمن إطار الدولة–الشُرْطِيَّة (L'État-gendarme) وتبقى دولة تدخّلِيَّة، على مضضٍ غالباً. فالأمر لا يتعلق بإنتاج السلع والخَدَمات بقدر ما يتعلق بإنقاذ المجتمع نفسه.

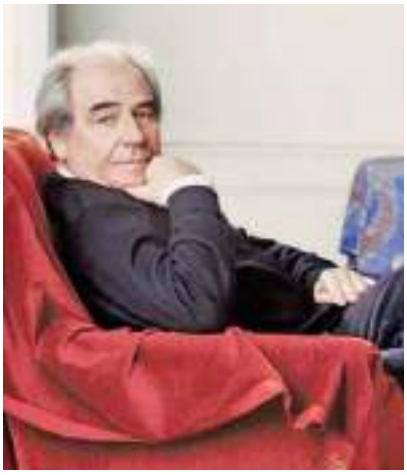
الخلاصة

17 – لن نقبل، إذن، بالفكرة الرائجة القائلة إن الدولة، التي ليس لديها، برأي البعض، أي حقيقة اجتماعية، ستُسْتَبْدَل بها حَوْكَمة يُنَظِّمها مُنَشِّطون لطيفون. ولن تكفي، أيضاً، ملاحظة أن الدولة قلَّصت ميـدان عملهـا الاقتصادي أو الصناعـي. إن السرعة التـي أعادت السلطـة السيادية بهـا تأكيد نفسها بمناسبة الهجمات الإرهابية في الولايات المتحدة وروسيا وأمكنة أخرى، تُثبت، كما يبدو، أطروحة السلطة السياسيـة الموجـودة بالقوة، والقابلة للظهور في أي لحظة، من دون أن يكون في استطاعة الدولة، من الآن فصاعداً، مراقبتها تماماً، وإقفال النظرية السياسية على نفسها. وتتوافق ظواهر أخرى، أيضاً، مع هذا الوجـود السياسي بالقوة، مثل نمو سيادة منفعية، محـدودة لحاجات القضية في داخل الاتحاد الأوروبي، علـى سبيل المثال، لكنها فُعِّلَت مـن جديد بسرعة لإنقاذ مصالح اقتصادية أخرى، بما فيها ما جرى عبر الاستثناء الثقافي.

18 – بهـذه الصفـة، ربّما تكون الدولة في أزمة بقـدرٍ أقل مما تسعى النظريات إلى عرضه. إن محو الحـدود بـين العام والخاص يجعـل الحلول الليبرالية عديمة التأثـير. إن الدولة ما بعـد الحديثة ليست ليبرالية، ولا يمكن أن تكون كذلك، لأن العناصر العاملة على تفاضلها هي في طريقها إلى الزوال. وفضلاً عـن ذلـك، فإن شـكل الدولة لم يَعُـدْ يركّز فيـه كلّ إمكانات السلطة، الأمـر الذي يعني أيضـاً أن الدعاء «للجمهوريـة» يفقـد قدرته على التعبئـة. إن من الممكن، أيضـاً، التفكير بأن فكرة الدولـة تفقد جزءاً من فائدتها لصالح مفاهيم أخرى، مثل فكرة الإمبراطورية، كمجموعة جماعات تُحْكَم بطريقة مستقلة ذاتياً إلى حـدٍ ما، بشـرط ألَّا تنفصل، وألَّا ترفض الإسهام في بقـاء الإمبراطورية على قيد الحياة (الأمر الذي يمـرّ عـبر إرسال قوات، أو عبر الضريبة). إلَّا أنه ليس ثمَّة من إمبراطورية من دون إمبراطور، ولم يعلِّمنا التاريـخ أن الإمبراطوريـات حُكِمَت ذاتياً. لقد فُتِـحَ الطريق لأشكال السلطات الخاصـة كلّها (الفردية أو الجَماعيـة) التـي يمكنها جعل المجال العام بالياً، بمعنى تحوّلِه إلى حادث مُصطَنَع. وفي هذا الأمر لا تعود الدولة هي نفسها.

المصدر:

Revue Cités 2004/2 (n° 18). pages 11 à 22
Article mis en ligne sur Cairn.info le 01/12/2007
https://doi.org/10.3917/cite.018.0011



ما بعد الحداثة وكشف الأقنعة
جان بودريار نموذجاً

تأليف: د. غسان بديع السيد •

لا يستقر فكر ما بعد الحداثة على حال حتى ينطلق من جديد مُنقِّباً في الزوايا المظلمة التي لا يُسلَّط الضوء عليها، لأنه يبحث عن هتكِ الحُجب التي تسوِّر عقولنا، بعد أن قوّض عالم الميتافيزيقيا إلى غير رجعة، وأزال القداسة عن الحقائق المطلقة، وكرّس مقولة (إن حقيقة الحقيقة أنه لا توجد حقيقة). لكن عالَم ما بعد الحداثة، الذي انتهكت فيه الحجب، جعل الإنسان هشّاً وضعيفاً بعد أن أزال ورقة التوت التي كانت تغطي عورته، ثمّ انتهت حياة الطمأنينة التي كان ينعم بها بعيداً من التفكير في مدى مصداقية الواقع الذي يعيش فيه، ذلك لأنه يحمل وعياً مزيّفاً.

كثُر الحديث عن تزييف الوعي والعوامل التي تسهم في هذا التزييف، لا سيما في الوقت الحاضر الذي يتسابق فيه المفكِّرون والفلاسفة على وصفه بأقذع الأوصاف بسبب الحالة الاستلابية التي يعيشها الإنسان على الرغم من التطور العلمي والتقني الهائلين. وقد يكون هذا التطور هو الذي أوصل الإنسان إلى هذه الحالة بتأثير التقنيات الحديثة التي تجعله عاجزاً عن التمييز بين الأشياء التي تُقدَّم له، عبر وسائل الإعلام المختلفة، أنها حقائق مطلقة في عصر انتهت فيه سردية الحقيقة المطلقة إلى غير رجعة. هذا يعني أن الإنسان يعيش حالة غير طبيعية، أو غير التي كان يجب أن يعيشها بوصفه كائناً كافح لآلاف السنين من أجل تطويع الطبيعة لخدمته. ومن حسن حظ البشرية أن فيها عقولاً جبارة تعمل على خدمتها، وتكشف ما خفي على الإنسان العادي من جوانب الحياة المختلفة التي تمنعه من عيش إنسانيته الكاملة،

• مترجم وأستاذ جامعي سوري.

بفعـل تزييـف وعيه. إن إيقاع الحيـاة الحديثة السريع لا يـترك للمرء فسحة من الوقـت ليلتقط أنفاسه، ويتأمّـل في الواقع الذي يعيشه، الذي لم يعد هو الواقع نفسه الذي كان منذ سنوات قليلة، ومن الطبيعي ألّا يكون هو الواقع نفسه الذي كان قديماً. ثم هل الواقع الذي نعيشه هو الواقع حقيقة، أم هو صورة مزيّفة لا علاقة لها أبداً بالواقع الحقيقي؟

جـاءت الحداثـة رافعة شعار تحرير الإنسان من أوهامه، لا سيما ما يتعلّـق منها بالميتافيزيقيا، فإذا بهـا تستبدل أوهامه السابقـة بأوهام أخرى لا تقل خطورة عن الأولى. لكن قدرة العقل البشري الحر على كشـف الثغـرات في أي منظومة فكرية تتيح تجاوز ما أُنجِـز، والانتقال إلى مرحلة أخرى قد لا تكون أفضل مـن السابقـة، لكن حيوية الفكر تناقض مبدأ الثبات الذي يعني الموت. ولهذا جاءت ما بعد الحداثة لتكمل مـا أنجزته الحداثة، وتقوِّض بعض عناصرها، مثلما هي الحال مع موضوع تقديس العقل. عمل مفكرو ما بعد الحداثة على خلخلة اليقينيات كلها والأسس التي قامت عليها، وكشف المسكوت عنه في ثقافات العالَم، لا سيمـا الثقافة الغربية، لأن هؤلاء المفكّرين ينتمـون إلى هذه الثقافة. ومن هنا تأتي أهمية أبحاثهم التي تركّز على الخطاب الغربي للكشف عن المسكوت عنه فيه.

في مقدمـة هـؤلاء الفيلسوف وعـالم الاجتمـاع الفرنسي جـان بودريـار (1929 – 2007). عُرِف بودريار بتحليلاته الشاملة التي تناولت موضوعات مختلفة مثل: الثقافة المعاصرة، وتأثير وسائط الاتصال الحديثة، والنزعة الاستهلاكية، والاقتصاد، والفن، والسياسة، بالإضافة إلى استنباطه بعض المبادئ مثل المحـاكاة أو الواقـع الفائق أو المفرط. "لا شك أن بودريار ينـدرج في مصاف أكثر مفكّري ما بعد الحداثة تأثيراً في القرن العشرين، بنظرياته السوسيولوجية والدلالية، في منحى نقدي بلا حدود."[1]

قـدّم بودريـار مجموعة مـن التحليلات التي تناولت قضايـا سياسية عاشها، لا سيمـا ما يتعلّق منها بالإرهـاب وحرب الخليج، وكانـت مخالفة للآراء التي كانت سائدة. لم تلقَ هـذه التحليلات الاهتمام، في البدايـة، لكنهـا حظيت باهتمام خاص في مرحلة لاحقة، بسبب عمقهـا، ودخولها مناطق لم يُفكَر بها. قد يكـون عنوان بعض المقـالات التي نُشِرت في الصحافة الفرنسية أو غيرها معـبّراً عن هذا التوجّه المختلف لـدى كاتبها. نشر مجموعة مقـالات في صحيفة **ليبراسيـون** الفرنسية، وصحيفة **الغارديـان** البريطانية، بـين شهـري كانون الثـاني وآذار عـام 1991، تتناول موضوع حـرب الخليج. لكن المقال الـذي سيكون له صـدى كبير حمـل عنوان **حرب الخليـج لم تقع**. لا ينفي بودريـار وقوع حرب الخليج، لكنـه يقول إن هذه الحـرب التـي شاهدناهـا على شاشات التلفزيـون ليست هي نفسهـا التي كانت تجري علـى الأرض. إنها حـرب استعراضيـة تختلف بشكل كامل عن الحـروب التي سبقتها، حيث إن النـاس تابعوها على شاشات التلفزيـون التـي تتحكّم بالمادة الإعلاميـة التي تقـدَّم إلى المشاهدين. والفكرة المهمـة التي يطرحها هذا المفكِّر في كتاباته هي خطورة وسائل الإعلام، وقدرتها على تشويه الوقائع وتقديمها بشكل مغاير لما يحدث حقيقـة. وهـذا الذي حدث في حرب الخليج، وفي أحداث الحادي عشر مـن أيلول. وهو يقدّم بعض الصور

1 – جـان بودريـار، **المصطنع والاصطناع**، ترجمة جوزيف عبد الله، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص. 15. (هذا الشاهد من مقدمة المترجم).

وكيف يمكن التلاعب بدلالتها إذا غيرنا زاوية التصوير، أو حذفنا جزءاً من الصورة أو أضفنا إليها جزءاً ليس منها في الأصل، حيث يمكن أن تنقلب الدلالة مئة وثمانين درجة. "لم يكن للإرهاب وجود لولا وسائل الإعلام الجماهيرية... ليس هناك استخدام جيد لوسائل الإعلام، فوسائل الإعلام تؤلِّف جزءاً من الحدث، إنها تؤلِّف جزءاً من الرعب، وهي تقوم بدورها في هذا الاتجاه أو ذاك."[2] من المعروف أن وسائل الإعلام تخضع للمموِّل الذي يوجهها وفق أيديولوجيا يُراد منها تقديم قيم جديدة أو خلخلة القيم السائدة، بطرائق مختلفة تهدف، في النهاية، إلى تزييف وعي المشاهد أو المستمع، وإقناعه بأن المادة التي يشاهدها أو يسمعها هي الحقيقة. من المؤكّد أن حرب الخليج تقدّم مادة خصبة للتدليل على تأثير وسائل الإعلام وقدرتها على التضليل وتغيير القناعات، وقد استفاد بودريار من هذه المادة لتأكيد وجهة نظره في أن الحرب التي شاهدناها على التلفزيون ليست هي تلك التي كانت تجري على الأرض، وهذا ينسجم مع عنوان مقالته (حرب الخليج لم تقع). يكفي التذكير بتركيز وسائل الإعلام الأمريكية والأوروبية على امتلاك صدام حسين أسلحة دمار شامل، أو أنه يمتلك ثالث أقوى جيش في العالَم، وغير ذلك من المقولات التي أثبت الواقع لاحقاً أنها كانت تندرج ضمن الخطة الأمريكية للتلاعب بعقول الناس.[3] ربما تكون حرب الخليج مناسَبة للحديث عن خطورة وسائل الإعلام التي أصبحت تشكّل المعارف والقيم الجديدة وفق ما يريده أصحاب هذه الوسائل. لم يعد الإعلام وسيلة لنقل الخبر، وإنما أصبح مدفوعاً بأهداف أخرى لا علاقة لها بالمهمة الأساسية للإعلام. ومن ثمّ أصبحت طريقة توصيل الخبر أهم من الخبر نفسه. "ثمة مقولة إعلامية شهيرة مؤداها أنه إذا لم توجد كاميرات في موقع الحدث فإن الحدث لم يقع. وثمّة قاعدة إعلامية أخرى تقول "ليس المهم أن تنقل الخبر، ولكن المهم كيف تنقل الخبر". إن حاصل جمع هذه المقولة وتلك القاعدة يكشف لنا طبيعة الإعلام الأنطولوجية والإبستمولوجية؛ فالكاميرا تمنح الحدث صفة الوجود، وفي الوقت نفسه، تعمل الكيفية التي يتم نقل الحدث من خلالها على تشكيل المنظور المعرفي للمشاهد الآن ومستقبلاً."[4]

لا يبتعد بودريار، في تحليله لأحداث الحادي عشر من أيلول، عام 2001، التي ضربت برجي التجارة العالمية والبنتاغون، عن هذا الخط في التحليل المختلف. وهو يذهب، في تحليله، إلى ما وراء مسألة الخير والشر، أو الأخلاقي واللا أخلاقي، لأنه يرى أن المسألة أكثر تعقيداً من ذلك كثيراً، وتتجاوز هذه المسائل. قيل الكثير حول تواطؤ المخابرات المركزية في هذه العملية، لكن ذلك كان من باب توجيه الاتهام المباشر، أما بودريار فإنه يعطي للمسألة بعداً رمزياً آخر أبعد من مجرد رغبة مجموعة من الشبان المسلمين الانتقام من عدو يُصوَّر أنه مصدر الشرور كلها التي تصيب العالَم الإسلامي. إن هذه الهيمنة على العالَم،

2 – جان بودريار، **روح الإرهاب**، ترجمة بدر الدين عرودكي، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2010، ص. 29.

3 – يمكن العودة بهذا الخصوص إلى كتاب كاترين دورانـدان، **المخابرات المركزية الأمريكية في الحرب، فصل المخابرات المركزية وصدام حسين**، باريس، دار غرانشيه، 2003.

4 – مؤسسة هنداوي، **دروب ما بعد الحداثة، نماذج من فلاسفة ما بعد الحداثة (رولان بارت، ميشيل فوكو، جيل دولوز، جان بودريار)**، 2023، ص. 89 – 90.

وهـذه القـوة المفرطة هي التي غذّت خيال هؤلاء الشبان في تحطيـم هذه القوة وإذلالها: "هي التي أوقدت بقوتهـا التي لا تطاق كل هذا العنف المنتشر في العالَم، وبالتـالي هذه المخيّلة الإرهابية التي تسكننا جميعاً (دون أن نعرف). وبمعنى ما هم الذين فعلوه، لكننا نحن الذين أردناه. وإن لم نأخذ هذا بالحسبان يفقد الحدث كل بعد رمزي، ويصير مجرد حادث، مجرّد فعل تعسّفي، مجرّد هلوسة قتّالة لعدد من المتعصبين الذيـن يكفي آنئذ القضاء عليهم، سوى أننا نعلـم أن الأمور ليست على هذا النحو... يستثير تضخم القوة الإرادة لتدميرها" (**روح الإرهاب، ص.** 12 – 13).

لم يعـد مهمـاً، إذن، موضـوع وقوف جهـة استخباراتيـة أمريكيـة وراء الحـدث أم لا، لأن الحكومة الأمريكيـة استغلّت هذا الحـدث لتصفية حسابات كثيرة ما كان يمكن أن تُصفّـى بهذه الطريقة لولا هذا الحدث. يُضاف إلى ذلك أن العناصر المأساوية كلها اجتمعت هنا كي تعطي هذا الحدث فعاليته القصوى، ولا سيمـا انهيار البرجين بالطريقة التي انهارا بها أمام عدسات الكاميرات. "من المحتمل، فوق ذلك، أن الإرهابيـين (هذا فضلاً عن الخـبراء) لم يتوقعوا انهيار البرجين، وهو انهيار ألّـف، أكثر من البنتاغون، الصدمـة الرمزية الأقوى. إن الانهيار الرمزي لنظام بأكملـه قد تمّ بفعل تواطؤ غير متوقع، كما لو أنهما، بانهيارهما من ذاتهما، بانتحارهما، دخلا في اللعبة لإتمام الحدث" (**روح الإرهاب**، ص. 13). ويبدو أن الطرفـين راهنا على نقل وسائـل الإعلام للحدث بشكل مباشر حتى يستغـل كل طرف تأثير الصدمة إلى أقصـى مدى ممكن. لم يكن اختيـار الإرهابيين لبرجي التجارة العالمية عبثيـاً، أو مجرّد مصادفة، وإنما كان مقصوداً بوصف هذين البرجين رمزاً لهذه القوة الجبارة التي تتحكّم بمصائر الشعوب، وبتدميرهما استطـاع هؤلاء الإرهابيون ضرب المركز العصبـي للنظام، ونسف نسق كامل مهيمن. "إن انهيار البرجين هـو الحـدث الرمزي الأكبر. تصوروا لو أنهما لم ينهارا، أو لو أن واحداً منهما قد انهار فقط: لم يكن الأثر ليكون هو نفسه الحاصل من انهيارهما معاً على الإطلاق. والبرهان الساطع على هشاشة القوة العالمية لم يكـن ليكـون هو ذاته. إن البرجين اللذين كانا علامة على هذه القوة العالمية ما زالا يجسّدانها في نهايتهما الدرامية التي تشبه الانتحار." (**السلطة الجهنمية في روح الإرهاب**، ص. 39).

وكمـا استغلّ الإرهابيون عرض الحدث، بشكل مباشر، على وسائـل الإعلام، كذلك فعل الأمريكيون الذيـن شنّوا الحروب الاستباقيـة باسم محاربة الإرهاب دون أن يجرؤ أحد مـا على توجيه اللوم لهم بعد الكارثـة التي شاهدها الجميع، وآلاف القتلى الأبرياء الذيـن دفعوا حيواتهم ثمناً لسياسة ليسوا مسؤولين عنهـا. "الإرهاب لا أخلاقـي، وحدث المركز العالمي للتجارة كذلك. هذا التحدي الرمزي لا أخلاقي، ويرد على عولمة هي الأخرى لا أخلاقية." (**روح الإرهاب**، ص. 17). نخلص من ذلك كله، إلى أن بودريار يرى، مثلما يرى فلاسفة ما بعد الحداثة الآخرون، أن مفهوم الحقيقة ينتمي إلى الماضي، ومن ثمّ لا وجود لهذه الحقيقـة المطلقـة التي آمن بها الناس فـترة طويلة بسبب ارتباطها بالميتافيزيقيـا. أما الأمر الثاني الذي يريـد قوله، عبر أعمالـه كلها، هو أن الإنسان، في العصر الحديث، أصبـح أكثر هشاشة مما كان عليه في السابـق بسبب التطور التكنولوجي، الذي شكّل حاجزاً أمام معرفة الواقع وحقائقه، علماً أنه كان يجب أن يسهـم في تقويتـه وتحرّره من عوامل الطبيعـة، ومن ثمّ، فإنه لم يعد يستطيـع تمييز الحقيقي من الزائف

في الوسط الذي يعيش فيه. لقد أصبح الإنسان، في هذا العصر، مطواعاً قابلاً لكل أشكال التأثير التي تخترقه، وقد استفادت منها الأنظمة السياسية المختلفة من أجل تدجينه.

الموضوع الذي يطرحه بودريار هنا، بطريقة غير مباشرة، والذي هو أساسي في فكر ما بعد الحداثة، [هو] موضوع الاختلاف الذي يؤمن به، ويرى أن مشكلة الإرهاب والحروب ناجمة عن عدم الإيمان بالاختلاف، الذي هو جوهر الحياة. ومن هنا فإن العولمة، التي يقودها الغرب، لا تستطيع تحمّل المختلف، وتحاول، بالوسائل كلها تطبيعه، أو تدميره. "بالنسبة للقوة العالمية، وهي أصولية بقدر الأرثوذكسية الدينية، كل الصور المختلفة والخصوصية هرطقات. وبهذه الصفة فهي مكرّسة إما للدخول راضية أو مرغمة في النظام العالمي، وإما للتلاشي. ومهمة الغرب... هي إخضاع الثقافات المتعدّدة، بكل الوسائل، لقانون التعادل الضاري. إن ثقافة أضاعت قيمها لا تستطيع إلّا أن تنتقم من قيم الثقافات الأخرى. وحتى الحروب، كذلك حرب أفغانستان، تهدف أولاً، فيما وراء الإستراتيجيات السياسية أو الاقتصادية، إلى تطبيع الوحشية، وعلى إرغام الأراضي كلها على الخضوع. الهدف هو تقليص كل منطقة عاصية، واستعمار واستخدام كل الفضاءات البكر، سواء في الفضاء الجغرافي أو في العالَم الذهني." (**عنف العالمي في روح الإرهاب**، ص. 76 – 77).

لا يتعلّق الأمر، إذن، بصراع حضارات أو ديانات، وإنما يتعلّق بصراع بين قوة مهيمنة تريد فرض قانونها وإلغاء الخصوصيات الثقافية، وأطراف أخرى ترفض الانصياع، وتتمرّد على قانون هذه القوة المهيمنة. يقدّم بودريار تفسيراً مهمّاً لهذا النوع من الصراع الذي يتجاوز التفسيرات المتداولة كلها: "كما لو أن كل جهاز مهيمن يفرز خصمه وخميرة تلاشيه، ولا يستطيع النظام شيئاً ضد هذا الشكل من الارتداد شبه الآلي لقوته الخاصة به. والإرهاب هو التيار الصاعق لهذا الارتداد الصامت... ليس ذلك، إذن، صدمة حضارات ولا صدمة أديان، كما أنه يتجاوز الإسلام وأمريكا اللذين نحاول تركيز الصراع بينهما كي نمنح أنفسنا وهم صراع مرئي، وحلّاً يتم بالقوة". (**روح الإرهاب**، ص. 16).

إن النظام العالمي الجديد لا يترك مجالاً للتمايزات، وكل ما يخرج عن النظام ينبغي مواجهته بالقوة. هذا ما أكّد عليه بودريار في مؤلّفه **قوة الجحيم**. (**فلاسفة ما بعد الحداثة**، ص. 77). العولمة، في المفهوم الغربي، لا مجال فيها للمخالفة أو الرفض، ولهذا فهي تنفي الآخر المختلف، على الرغم من ادعائها بغير ذلك. إنها أيديولوجيا، مثل أي أيديولوجيا أخرى، تميل إلى الانغلاق، وتقديم الأجوبة الجاهزة دون أي إمكانية للاعتراض. والتهمة الجاهزة التي توجّه إلى كل معترض على قانون العولمة هي الإرهاب، أو أنه يوضع ضمن محور الشّر. ومن هنا يأتي اهتمام بودريار بتفكيك هذا المفهوم، لأن ما بعد الحداثة لا تؤمن بالقيم الثابتة، ولذلك هاجمت بعنف مقولة نهاية التاريخ التي تمجّد النموذج الغربي بوصفه النهاية التي يجب على الآخرين العمل من أجل الوصول إليه. "المنغلق ينظر إلى غيره من خلال هويته الدينية العقائدية أو القومية اللغوية، أو الحضارية الثقافية، وهو يحاكمه ويحكم عليه على هذا الأساس. فالمنغلق على ذاته ومعتقده ينفي الآخر، ولا يعترف له بحقه في أن يكون مختلفاً عنه، إذ الاختلاف، في نظره، نقيض الهوية

وضدهـا الذي يتهدّدها، ويعمـل على استتباعها، أو تسخيرها، أو تصفيتهـا."[5] إن سعي الثقافة الغربية إلى صنـع الوحدة لا يُنتِج إلّا مزيداً من الانقسام، مهمـا كانت الوسائل المستخدَمة. وفي هذه الحالة يمكن فهم الأمثلة السابقة التي قدمها بودريار، التي تدل على تعقيد هذه اللعبة التي تلعبها الأطراف المختلفة.

الواقع الفائق وانعدام العلاقة بين الدال والمدلول:

تعـدّدت الموضوعات التي تناولها جان بودريار بالتحليل العميـق، وهو يتابع الأحداث العالمية المختلفة في العصـر الحديـث، مـن سياسـة، واقتصاد، وفن، إلـخ. ومن هـذه الموضوعات دور وسائـل الإعلام في تشكيـل الوعـي الجمعي، وظاهرة الاستهلاك التي سيطرت على حيـاة الشعوب الغنية. مما لا شكّ فيه أن موضـوع الاستهلاك، بجوانبه المختلفة، قد حظي بمكانـة خاصة في بحوث علماء الاجتماع وعلماء النفس، ولا سيمـا في المجتمعـات الغربية التـي أصبح الاستهلاك فيهـا موضة أكثر مما هو موضـوع حاجة، بفعل أساليب الدعاية التي تطوّرت كثيراً. "يحتل الاستهلاك، في مجتمعاتنا، مكانة مهمة، ويستحق الانتباه من أولئـك الذين يهتمون بالسمات النفسية – الاجتماعية لسلوك المستهلِك. نحن نتبنى، بوصفنا مستهلكين، سلـوكات توظِّـف مجموعة من الإجـراءات النفسية التي تـؤدي إلى شـراء مُنتَج معـيّن. إن دراسة سلوك المستهلِـك هـي اليوم مجال بحث يهتم، بطريقة خاصة، بفهم لمـاذا نشتري هذا المنتَج بدلاً من منتَج آخر، وما معنى فعل الشراء. هكذا تدفع ظاهرة الاستهلاك الجماعي علماء النفس إلى التساؤل حول هذا النوع من السلوك."[6]

من هنا يأتي اهتمام جان بودريار بهذا الموضوع ودوره في تغيير كثير من القيم الاجتماعية التي تهتم بالشـكل على حساب المضمون، أو، بحسب اللغة النقدية، تهتم بالدال على حساب المدلول، لأن الاستهلاك عمليـة جماعية لها جوانبها الاجتماعية السلبية المختلفة. وهنا صار الاستهلاك غاية في ذاته وليس نتيجة حاجة. فوظيفة السيارة في الأصل هي النقل من مكان إلى آخر، لكن مجتمع الاستهلاك يبحث عن السيارة الأفخم، والأجمل، والأسرع، والتي تحتوي على آخر ما توصل إليه العلم في مجال التقنيات الحديثة. "لقد تغـيّرت طبيعـة الأشياء، بحيث صار اقتناؤها منزوعاً من غائيته الأصليـة ليدخل مداراً آخر مختلفاً، وقد انعكـس ذلك علـى مضمون السلعـة ذاتها، وعلى سلـوك المستهلك، فكيمـا يتم تعطيل القـدرة الحسابية للمشتري يجب أن يُقام حجاب حول السلعة، حجاب من الصور." (**فلاسفة ما بعد الحداثة**، ص. 101).

قـدّم عالم الاجتماع الفرنسي بودريـار نقداً لاذعاً لمفهوم المجتمع الاستهلاكـي في عدد من مؤلّفاته، أهمها: **مجتمع الاستهلاك** عام 1970، و**مرآة الإنتاج** عام 1973، و**التبادل الرمزي والموت** عام 1976. لكـن الكتاب الذي يشكّل بداية اهتمام بودريار بهذا الموضوع هو كتاب **نظام الأشياء**، الصادر عام 1968. يمكـن القـول إن تركيز بودريار، في هـذه الكتب، كان على الجوانـب السلبية الناتجة عـن سعي المستهلك الدائـم للحصـول على أحدث المنتجات بغض النظـر عن الحاجة إليها، أو القـدرة المالية للشاري. فتحت

5 – علي حرب، **نقد الحقيقة**، الدار البيضاء – بيروت، المركز الثقافي العربي، ط3، 2005، ص. 81.

6 – غوسـتاف نيكولا فيشـر، **علم النفس الاجتماعي**، ترجمة غسـان بديع السـيد، دمشـق، وزارة الثقافة، الهيئة السورية للكتاب، 2021، ص. 447.

البنـوك أبوابها لتقديم قروض من أجل شراء البيوت أو السيارات، أو غير ذلك من المنتجات، لكننا نعرف أن المقترِض يقع غالباً في أزمة مالية تجعله غير قادر على تسديد هذه القروض، ومن ثمّ يتخلى عن عملية الشـراء ويسيطـر البنك المقترِض على المنتَج ويبيعه في المـزاد، مما يضاعف من أزمـة المقترِض المالية. ولهذا فإن بودريار يرى أن الاستهلاك، في المجتمعات الاستهلاكية، يصبح أيديولوجيا تسيطر على الإنسان وتسلبـه إرادته، ويصبـح منقاداً لعمليات شراء لا تنتهـي، لأن تطوير المنتجات عمليـة مستمرة لا تتوقف. وتتكفّـل وسائـل الإعلام، بطرائقها الخاصـة، في تقديم هذه المنتجات بالشكل الذي تـراه مكاتب الدعاية الأكـثر مناسبـة لإغراء المشتري، وجذبه لاختيار أحد المنتجات من بـين منتجات كثيرة متوفرة في السوق. ويصبح الرهان، ليس مَنْ يستطيع تقديم المنتَج الأجود والأرخص، وإنما مَنْ يستطيع أن يروِّج منتجَه دون الانتبـاه إلى العبء المالي الذي يمكن أن يترتب علـى عملية الشراء. هناك من يتحدث عن (سحر المول)، ويستطيـع أي شخصـ أن يجرِّب بنفسه هذه الحالة. يدخل الإنسـان لشراء غرض معين، لكن إغراء المواد المصفوفـة تحـت إضاءة شديدة تجعلـه ينسى نفسه، ويشتري بعض المواد التي قـد لا يكون بحاجتها، أو لا يكـون بحاجتها الآن. ولهـذا أنشأت الشركات مراكـز تجارية خارج مراكز المدن مثلمـا كانت عليه الحال سابقـاً. وهذه المراكز غيّرت طبيعة العلاقات الاجتماعية، لأنهـا أصبحت مراكز لبناء التجمعات السكنية حولهـا. "المخزن الكبير، بوصفه نموذج استباق موجّه، (خصوصاً في الولايات المتحدة) يستبق في وجوده التجمّـع السكنـي، وهو الذي يفسـح المجال لهذا التجمّع، هـذا بينما كانت السـوق التقليدية تقع في وسط المدينـة، لتشكّل مـكان التواصل بين المدينة والريـف. أما المخزن الكبير فهو التعبـير عن نمط حياة كامل لم يختـفِ منـه الريـف فحسب، بل المدينة أيضـاً، تاركة المجال أمـام التجمّع السكنـي – كتقسيم مديني وظيفـي ومرمّز، وهـو النموذج المصغّـر على مستـوى الاستهلاك. لكـن دوره يتجاوز الاستهـلاك كثيراً، وليـس للأشياء فيه حقيقة خاصة، بل الصـدارة لموقعها المتسلسل، لحركتها ومشهديتها، بوصفها نموذجاً مستقبليـاً للعلاقـات الاجتماعية." (**المصطنع والاصطناع**، ص. 143). ترافـق هذه العملية لبناء المراكز التجارية خارج مراكز المدن سلسلة متكاملة من الملحقات التي تكفل تعريف الأشخاص بكل ما تقدمه هذه المراكـز، حيث الإعلانات الكبيرة على الطرقـات التي تدل على مكانها، أو الصفحات الخاصة على مواقع التواصـل الاجتماعـي التي تجيـب عن أي استفسار متعلّـق بعمل هذه المراكز. ثـم إن الدعايات الإعلامية تلاحـق الإنسـان في كل مكان: في التلفزيون، وفي الشارع، وفي الإذاعـات، وفي أي مكان يمكن أن يوجد فيه الإنسـان. "الدعاية تقنيـة إقناع جماعية بوساطـة وسائل الإعلام المختلفة (صحافـة، تلفزيون، لافتات، مذياع) تهدف إلى إخبار جمهور كبير بوجود منتَج أو خدمة من أجل إثارة رغبة الناس في شرائهما. يمكن أن تصنّـف الدعايـة، بوصفها تقنية تواصل، بين أساليب التواصـل الإقناعية...إن الصورة هي التي تؤدي اليـوم دوراً أساسيـاً في الدعايـة... للصورة، أولاً، طابع عـام: تشكّل أغلب الرمـوز الأيقونية لغة يمكن أن يفهمها الجميع بسهولة." (**علم النفس الاجتماعي**، ص. 488).

إن دور الإعـلام في تزييف الوعـي أصبح محطَّ إجماع لدى الباحثين الذين يعملون على التخفيف من سطوتـه بسبب تأثيراتـه الخطيرة في حياة البشرية. وكان هذا الموضـوع في مركز اهتمام جان بودريار في

كثـير مـن أبحاثه، لأنه يرى أن ما يحصل هو نتيجة تضخّم فعالية الإعلام ليصبح خارج السيطرة، ويقدّم واقعـاً ليس هو الواقع، أو هو الواقع الفائـق، بحسب تعبير بودريار. "إن ما يقدِّمه الإعلام ليس الواقع كما هو، ولا هو صورة عنه، بل هو صورة ولَّدها الإعلام عن صورة أخرى، هي بدورها مولّدة منه. معنى ذلك أن كل الدلالـة التي يقدمها الإعلام، وبالتالي معنى الواقع، لا تعود مرجعيته في غير ذاته." (مقدمة المترجم لكتاب **المصطنع والاصطناع**، ص. 17 – 18).

استنـدت الدراسات اللغويـة الحديثة إلى وجود علاقة بـين الدال/ الصورة والمدلـول/ المعنى، التي بدأهـا الباحـث فرديناند دو سوسور. استقر هـذا المفهوم زمناً طويـلاً، مع التأكيد علـى أن العلاقة بين الـدال والمدلـول هي علاقة اعتباطيـة، لكن ما بعد الحداثة قامـت بتقويض كل ما استقـر في الأذهان في العقـود الأخيرة، ومن بين ذلك تقويض العلاقة بين الـدال والمدلول. على هذا الأساس، لم يعد الدال يولّد مدلـولاً بالضرورة، وإنما يمكـن أن يولّد دالاً آخر أو مجموعة من الدوال، وفق ما قال جاك دريدا، مؤسِّس إستراتيجيـة التفكيك في النقد. وهذا ما بيّنه أيضاً المفكّر الفرنسي جاك لاكان حينما حلّل قصة **الرسالة المسروقـة**، للكاتـب الأمريكي إدغار آلان بو، كي يؤكِّد أن الفكر الغربي يفضّل الدال على المدلول. هذا يعني أن الصـورة التي يقدمها الإعلام تحـرّرت من مرجعيتها، وأصبحت مرجعية ذاتهـا، وتمارس تأثيرها في المشاهـد، لا بل تمارس غوايتها مثلما تمارس المرأة الجميلة غوايتها على الرجل حتى يقع في شراكها. "لم يعـد لأشياء الحياة وموضوعاتها مـن قيمة بحد ذاتها، ومن واقعية بذاتها، بـل صارت قيمتها من قدرتها (بفعل التوليد الإعلامي) على غواية الناس." (**المصطنع والاصطناع، ص.** 19).

إن الميزانيـات الضخمـة التـي تخصِّصها الشـركات للدعاية تبيّن كم أن موضـوع الدعاية قادر على تغيـير قناعات الناس، وطرائق عيشهم، وقيمهـم الاستهلاكية. الصورة/ الدال تفعل فعلها على مستويات مختلفـة، لأنهـا لغة يفهمها الجميـع، وتختزل ما كان يحتـاج إلى عشرات الصفحـات للتعبير عنه. ولهذا ليـس غريبـاً أن يُطلَق على العصر الحالي عصـر الصورة. يمكن أن أذكر حادثة جـرت معي حينما كنت أدرسـ في فرنسـا. استوقف أحد الإعلانـات زوجتي، وهو عبارة عـن مسابقة بسيطة يكسـب الفائز فيها كامـيرا توجد صورتها مع الإعلان. بدت الكاميرا، عبر الصـورة، بأنها متطورة جداً وغالية الثمن. وفعلاً اشتركـت زوجتـي بالمسابقة وكسبت، وأخبرتنا الشركة بأنها سترسـل الهدية في يوم محدّد انتظرناه حتى جـاءت الهدية موضوعة في صندوق من الكرتون، مغلَّف بشكل يلفت النظر. حينما فتحنا الهدية وجدنا أن الكامـيرا مصنوعة من البلاستيك، وهي لعبة للأطفال. قارنا بين الصورة والكاميرا المرسَلة فوجدنا أنها هـي نفسها، لكن بصرنا هو الذي خدعنا، أو طريقة عرض الصورة وجّهت أفق توقعنا، كما يقول أصحاب نظريـة التلقي، باتجاه واحد لم يكن من السهل الخـروج منه، وكسر أفق التوقع هذا. لقد وضعتنا الصورة ضمن أفق توقع، الكاميرا حقيقية، لم نستطع الخروج منه إلّا حينما استلمنا الهدية. الصورة مارست فعل التخدير. هذا يذكّر بمثل أمريكي: ما تراه ستحصل عليه. الصورة تجعل قدرة الإنسان على النقد والتمييز بين الحقيقي والمزيّف ضعيفة. ولا نبالغ إذا قلنا إن الصورة أعادت تشكيل العالَم وصياغته. لم يعد للمضمون أهميـة، وإنما الأهمية كلها هي للحصول على ما هو في الصورة، أو التمسّك بالأفكار وأساليب العيش التي

تعرضهـا وسائـل الدعايـة. ألا تستطيع وسائل الإعلام صناعـة نجم ليست لديه المواهـب المطلوبة، أو أن مواهبـه دون الوسـط؟ الجواب واضح، ويعرفـه الجميع عبر المعايشة اليومية. ومـن هنا يمكن الربط بين كتاب **نظام التفاهة**، للكاتب الكندي آلان دونو، وأفكار جان بودريار في كتابه **المصطنع والاصطناع**. تلخّص مترجمـة كتاب **نظام التفاهة**، الدكتـورة مشاعل عبد العزيز الهاجري، مضمون هذا الكتاب الذي يتطابق تقريبـاً مع فكر جان بودريار: "موجات التسطيح، تشابه الشخصيات، غياب التفكير النقدي، الرأسمالية المتوحّشة، وهم الكاريزما، عطب المؤسسات، الفساد، تسليع الحياة العامة، الفن الرخيص، أثر التلفزيون، التلوّث، التخريب لإعادة الإعمار، العلاقة بين المال والسياسة، ثقافة الإدارة السطحية ومفرداتها الخالية من المعنى (الابتكار، التمكين، ريادة الأعمال)، دور الأيديولوجيا، الطبقة المالية... نظم التعليم وجودتها/جدواها، الجريمة المنظَّمة، العلاقة بين المال والأكاديميا (تسليع الجامعة)."[7]

ركّـز المؤلّـف، في حديثه عن نظام التفاهة، علـى العناصر التي تجعل من هـذا النظام الذي يسيطر علـى العـالم نظاماً فاسداً وتافهاً، ومن ذلك الهبوط في مستوى التعليـم في الجامعات، وبروز رموز ثقافية لا علاقـة لهـا بالثقافة، وهي صنيعة إعلام موجّه. "أبرز ما ناقشه المؤلّف، في كتابه هذا، هو مسألة تسليع المعرفـة الأكاديمية، وبيعها للجهات المموّلة للجامعات... هكذا ينحـدر العمل بالجامعة إلى درك التفاهة، فتتحـوّل فيه من منتـج للمعرفة إلى تاجر فيها، يعمل في وسط من الاعتبـارات الكمية والقيم الزبائنية." (**نظام التفاهة**، ص. 35).

في هذه الحالة، يتبوّأ التافهون موقع السلطة، (كما يقول المؤلّف، ص. 69)، ويشكّلون مجموعة يساند بعضهـا بعضها الآخر، ويصبـح من الصعب اختراقها، أو إزاحتها. "ما هو جوهر كفاءة الشخص التافه؟ إنه القدرة على التعرّف على شخص تافه آخر. معاً، يدعم التافهون بعضهم بعضاً، فيرفع كل منهم الآخر، لتقع السلطة بيد جماعة تكبُر باستمرار، لأن الطيور على أشكالها تقع". (**نظام التفاهة**، ص. 70).

ولا يقتصـر هذا الأمر علـى الجامعات، لأن المؤلّف يرى أن الهدف النهائي هو إسباغ التفاهة على كل شيء، والثقافة، بأشكالها المختلفة، هي أقوى أداة لتوطيد أركان نظام التفاهة، كما تقول مترجمة الكتاب.

لا يبتعـد رأي جـان بودريار عن رأي آلان دونو، وإن كان قد عالـج الأمر بشكل مختلف. يرى بودريار، في عملـه **مؤامـرة الفـن**، "أن الاصطناع جعل من الفن المعاصر آلة لتحويل الابتـذال والسطحية والتفاهة إلى إستراتيجية بقاء... ويؤكّد بودريار أنه، فيما وراء كل الاختلافات الفنية المعاصرة، توجد لعبة تضليلية واحـدة تتمثّل في محاولة إقرار التفاهة والسطحية، ثم تحويلهـا إلى قيمة أساسية وعدّها متعة جمالية... لقد غدا التمييز الجمالي في الفن بين الجميل والقبيح، الجيد والرديء، غير ممكن، لأن القيمة الجمالية الفنيـة ذاتهـا قد انهـارت، اختلاط الجيد بالـرديء عمل على تدمـير المعايير الجماليـة، ومن ثم الحس الجمالي لدى المتلقين". (**فلاسفة ما بعد الحداثة**، ص. 74).

إن تكرار عرض الأشياء التافهة على وسائل الإعلام يؤدي إلى الهبوط التدريجي في المعايير الجمالية والأخلاقية، ومن ثمّ تصبح المعايير الجديدة هي الأساس الذي يُقاس عليه. ونحن نعايش هذه الحالة ليس

7 – آلان دونو، **نظام التفاهة**، ترجمة وتعليق مشاعل عبد العزيز الهاجري، بيروت، دار السؤال، 2020، ص. 15.

علـى المستوى الفني فقد وإنما على المستويات كلها. ولا يختلف وضع السياسة والثقافة والأخلاق عامة عن وضع الفن من حيث ضياع المعايير الثابتة للحكم عليها. يربط بودريار بين سيطرة الاصطناع على مظاهر الحيـاة عامـة وانهيار المعايير أو غيابها ممـا أدى إلى ظهور ما يسميه (الواقع الفائـق أو الواقع المفرط). إن الواقـع الذي يعيشه المجتمـع الحديث، من وجهة نظر بودريار، هو فوق – واقع، بمعنى أن الصورة التي يعرضها الإعلام علينا هي صورة مزيّفة، بعيدة جداً عن الواقع، وهي صورة عن صورة عن صورة. إنه عالَم الـدوال المتحرّرة بسبـب انعدام العلاقة بين الدال والمدلول، مثلما أشرنـا سابقاً، وأصبحنا نعيش في عالم من الرموز التي هي مرجعية ذاتها، وبذلك أصبح الرمز يصنع الواقع، وهو الواقع. يمكن ربط هذا الكلام بوجهة نظر جاك لاكان التي عبّر عنها في تجربة المرايا. يرى جاك لاكان أن حياتنا، بعد الولادة، هي حياة رمزيـة وليست واقعيـة. يمر الإنسان بمراحل ثلاث: المرحلة الواقعية، ثم المرحلة الخيالية، وأخيراً المرحلة الرمزيـة. يحمل الإنسان، منذ ولادته، اسماً وكنية، ويصبح منتمياً إلى بلد ودين وطائفة ويحمل هوية دون إرادتـه. إنها حالة رمزيـة بالكامل. "ومهما يكن من أمر، فإننا نعيش اليـوم في مجتمع كيّفه الإعلام وفق رمـوزه وشيفراتـه المشهدية... فالرمز هو الواقع، مـا يعني أن فوق الواقع امتص كل شـيء وصار مشبعاً، فالصورة أو المشهد المكتفي بذاته هو الذي يحدّد بنية المجتمع، بإلغاء أي مسافة بين الدال والمدلول، إلغاء أي مرجعية، ومن هنا إلغاء كل قدرة نقدية." (مقدمة المترجم، **المصطنع والاصطناع**، ص. 30).

يـرى بودريـار أن تمثيـل الواقع مـرّ بأربعة مراحـل: الواقع الواقعـي، والواقع الحقيقـي الذي يعرفه الفلاسفـة، والواقـع الافتراضي الذي صاحب بداية ثورة الاتصالات، ثم الواقـع الفائق الذي نعيشه الآن. وهـو يؤكّـد أن الواقع الـذي نعيشه لا علاقة له بالواقـع، وإنما هو واقع مصطنع. وهـو يضع تعبير الإخفاء مقابـل الاصطناع كي يشرح دلالـة الكلمة الأخيرة. الإخفاء هو أن تخفي شيئـاً تمتلكه، أما الاصطناع فهو الادعـاء بامتلاك شيء غير موجود أصلاً. "الإخفاء هو التظاهر بعدم امتلاك ما نملك، بينما الاصطناع هـو التظاهـر بامتلاك ما لا نملك. الأول مرجعيته الحضور، في حين أن الغياب مرجعية الثاني... وبالتالي فـإن التظاهـر أو الإخفاء لا يصيب بشـيء مبدأ الواقع: الفـرق واضح دوماً، فهو محجـوب ليس إلّا. هذا بينما يطرح الاصطناع مسألة الفرق بين "الحقيقي" و"المزيّف"، بين "الواقع" و"الخيال." (**المصطنع والاصطنـاع**، صـ. 47 – 48). ولأن الحياة كلها تحوّلت إلى شـيء مصطنع، فإن الواقع الذي يعبّر عنها ليس هو الواقع الواقعي وإنما هو واقع آخر لا تربطه بالأول أيّ روابط. ولهذا فإنه يبدأ كتابه بجملة ينسبها إلى الكتـاب المقدّس: "المصطنع ليس إطلاقاً هو ما يخفي الواقع، بل إن الواقع هو الذي يخفي عدم وجود واقع. المصطنع حقيقي". (**المصطنع والاصطناع**، ص. 45). لم يعد بالإمكان، إذن، التمييز بين الواقعي والخيـالي، وبين الحقيقي والزائف. "الاصطناع يزلزل الواقع ويفقده ثنائياته وأقطابه، بالإضافة إلى أنه يزيـل أي إمكانيـة للتمييز بين الحقيقة والزيـف، والصدق والكذب، الخير والشر، بـين الواقع والخيال". (**فلاسفة ما بعد الحداثة**، ص. 71).

لم يعـد شيء في حياتنا المعاصـرة بريئاً، فلا اللغة بريئة، ولا الصورة بريئـة، ولا العلاقات الإنسانية بريئة، وأصبح كل شيء محمّلاً بالأيديولوجيا غير البريئة أيضاً. من هنا، انصبّ جهد بودريار على تفكيك

هـذه المنظومات التي تقوم بـدور كبير في استلاب الوعي الإنساني، وتجعله يعيشـ في عالَم يمتلئ بالرموز التـي حلّت محل الواقع الواقعـي، فشكّلت بذلك سدّاً يمنع الإنسان من رؤية أي شيء، غير العالَم السديمي الـذي يحجب الرؤيـة. والرمز يحيط نفسه بهالة يستحيل معها التمييز بـين الخيالي والواقعي، والحقيقي والمزيّف. وينبّه بودريار إلى أن وسائل الإعلام تقوم بالدور الأساسي في عملية تزييف كل شيء في الحياة، ومـن ثمّ، تزييف الوعي. على هذا الأساس، لم تعـد الصورة تشكّل الإدراك فحسب، وإنما أصبحت تصنع التاريـخ أيضاً. هل يجب التذكير بدور وسائل الإعلام فيما يُسمـى (الربيع العربي)؟ أصبح معروفاً اليوم أن وسائـل الإعـلام أدت الدور الأكبر في اندلاع هذه الأحداث، وتزوير الوقائع: "إذا أخذنا الواقع المصري وتطوراته المتلاحقة منذ الخامس والعشرين من يناير نموذجاً للدور الذي تلعبه الصورة في تطور الأحداث على أرض الواقع، لوجدنا أن الصورة كانت فاعلة بصورة رئيسة في تطور الأحداث، بل في وقوعها أيضاً... هـي ببساطـة ثورة إلكترونية، قامت في الواقع الفائق أولاً فأسقطـت رأس النظام بصورة افتراضية، ومن ثم تم الاتفاق على موعدها في 25 يناير عام 2011 بقلب ميدان التحرير ومختلف ميادين مصر لتسقطه واقعياً". (**فلاسفة ما بعد الحداثة**، ص. 99).

ومـا ينطبق على الأحداث المصريـة ينطبق على الأحداث في البلدان العربيـة الأخرى، ومنها سورية بالتأكيـد. مـع الأسف، إننا لا ننتبه إلى خطورة وسائل الإعلام وعنصـر الصورة. ومع الأسف، أيضاً، إننا غائبـون عـن مثل هذا النوع من الدراسات، التي يمكن أن تصبح خريطـة طريق لإصلاح كثير من الأمور، ولا سيّما ما يتعلّق منها بالإعلام.

Gerhard Richter, Ice.1981

Gerhard Richter, Seascape cloudy,1969

ما بعد الحداثة وتفكيك الحداثة [1]

تأليف: ماوريتسيو فيراريس
ترجمة: د. باسل المسالمة •

ماوريتسيو فيراريس (Maurizio Ferraris)؛ فيلسوف وباحث إيطالي ولد في تورينو عام 1957. ارتبط اسمه بفلسفة الواقعية الجديدة. درَّس في جامعات أوروبية عدّة، ويعمل الآن أستاذاً للفلسفة في قسم الأدب والفلسفة في جامعة تورينو.

لدى ما بعد الحداثة تاريخٌ قديم. هذه الحقيقة ليست المفارقة الوحيدة في مدرسة ما بعد الحداثة، على الرغم من أنها من أكثر المفارقات شهرةً، وأكثرها ثراءً بالتأكيد، من حيث النتائج الفلسفية. منذ صدور كتاب جان فرانسوا ليوتار (Jean-Francois Lyotard) عام 1979 بعنوان **الوضع ما بعد الحداثي** (*La Condition Postmoderne*)، الذي أثار جدلاً فلسفياً وأوروبياً حول ما بعد الحداثة، وُصِفَت ما بعد الحداثة الفلسفية (من مؤيديها على الأقل) بأنها نتيجة لتفكك المشاريع الحداثية، بدلاً من كونها ردّة فعل العصر الحديث الجدلية والحساسة على الحداثة. وإذا كانت «ما بعد الحداثة قبل الفلسفية»، سواء في الهندسة المعمارية أم في الأدب، قديمةً إلى حدٍّ معقول – إذ كان هذا هو الاسم الذي أُطلِقَ في الثلاثينيات من القرن العشرين على الحقبة الأدبية الإسبانية التي امتدّت من عام 1905 إلى عام 1914 – فقد نشأت ما بعد الحداثة الفلسفية بلا شك في وقت أبكر كثيراً من ذلك، إذ انطلقت

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

1 العنوان الأصلي للمقال: « Postmodernism and the Deconstruction of Modernism »

مـن حداثة عصر التنوير والمثاليـة، ومن الرغبة في قطع الصلة مع الماضي وتجـاوز تناقضاتها الداخلية. باختصار، أجازت ولادةُ الحداثة ولادةَ ما بعد الحداثة، مثلما حدّدت جدلية أفلاطون بداية السفسطة، أو اختلافها عن الفلسفة ونبذ الفلسفة لها.

غـير أنّ مـا بعد الحداثة، بوصفها مشكلـةً فلسفية وموضوعاً نوقش بصـورة صريحة، ليست قديمة، بـل نشـأت بين عام 1979، وهو العام الذي صدر فيه كتاب ليوتار، وعام 1980، وهو العام الذي ألقى فيه يورغـن هابرماس (Jürgen Habermas) محاضرته عن الحداثة. لم تكن مـا بعد الحداثة موضوعاً فلسفيـاً قبـل هذين العامين، بل كانت تنتمـي إلى تقليد التخصصات "المحلية"، مثـل الأدب أو الهندسة المعماريـة. وبعـد ظهـور بديل الحداثة/ ما بعـد الحداثة في عـالَم الفلسفة، تخلّى هـذا البديل عن طابعه المحلـي، واكتسب أهميةً عالميـة، على الرغم من دعوة ما بعد الحداثة في بعض الحالات إلى التشكيك في ادعاء الفلسفة بالعالمية، وهي مفارقة أخرى سنناقشها لاحقاً. ولمّا كانت ما بعد الحداثة موضوعاً فلسفياً، فـإنّ ما بعد الحداثة -أو بالأحرى بديـل الحداثة/ ما بعد الحداثة – تجمع بين موضوعات فلسفية سابقة كثـيرة، مثل التنوير والمثاليـة والعلاقة بين التكنولوجيـا والميتافيزيقا، ومفهومي التقـدّم والعلمنة. يوضّح تاريـخ الموضوعـات هذا أنّ مثل هذا الموضوع الفلسفي الحديث قد يبـدو قديماً جداً، حتى في اللحظة التي أكد نفسه فيها.

ثمّـة نطاقٌ عالمي للجدل الفلسفي المحيط ببديل الحداثة/ ما بعد الحداثة، الذي يتعامل، إضافةً إلى أمـور أخرى، مع ادعاء الفلسفـة بالعالمية. ومع ذلك، فإنّ النقاش يدور ضمـن تقاليد متنوعة، تقريباً إلى درجـة أنّ هـذه التعددية تتفوق على الادعـاء بعالمية التقليد الفلسفي وقنـوات الاتصال الخاصة به. تشكّل هـذه المشكلـة بنية هذه الدراسة، التي تقترح أربع طرق جرى فيهـا تلقي ما بعد الحداثة في أربعة سياقات مختلفـة ثقافيـاً: ما بعـد البنيوية الفرنسيـة (نناقش فيها ليوتار وجـاك دريدا)، ونسخـة هابرماس من النظريـة النقدية، والبراغماتية الأمريكية الجديدة (مع ريتشـارد رورتي (Richard Rorty) وستانلي فِش (Stanley Fish)، و"الفكرة الضعيفة" التي اقترحها جيـاني فاتيمو (Gianni Vattimo) في إيطاليـا والمتأصلة في مارتن هايدغـر (Martin Heidegger) وهانز جورج غادامر (Hans Georg Gadamer).

ليوتار، وأزمة "سرد" المثالية والتنوير:

قبـل البـدء مع ليوتار الذي أثار النقاش، من الضروري أن نقدّم فرضية موجزة أخرى. تأرجح تعريف أو تصنيف ما بعد الحداثة في تطبيقاته ما قبل الفلسفية بين معنيين غير متجانسين، هما المعنى «التاريخي» (historical) و«مـا وراء التاريخي» (metahistorical). مثّلت ما بعـد الحداثة، في المعنى التاريخي، تغلّبـاً إيجابيـاً لفترة الحداثة على التنوير والرومانسية، غير أنّ هـذا التعريف متناقض، لأنّ فترة الحداثة طوّرت تأكيداً مؤثراً نحو مفهوم "التغلّب" – إذ إنّ تغلّب العصور السابقة هو «رثاء» فترة الحداثة المحددة – خلافـاً للتيـارات الفكرية السابقة. أما في المعنى ما وراء التاريخي للمصطلح، فقد نشأت ما بعد الحداثة

من انحلال قيم فترة الحداثة المتجذّرة في عصر التنوير والمثالية، بما في ذلك رثاء التطوّر والتغلّب، وفكرة التقـدّم وتحرر الإنسان، والاختلافات حول نبوءة مـوت الفنون وتقادم الفلسفة. سيكون هذا المعنى المزدوج مفيـداً في الدراسة التـي أجريتها. غالباً ما فضّـل النقاش في الهندسة المعمارية والفنـون البصرية المعنى التاريخي لما بعد الحداثة، على الرغم من أنه معنى لا يمكن الدفاع عنه فلسفياً. وقد أكّد ما بعد الحداثيين في الفلسفـة التعريـف ما وراء التاريخي للمصطلـح، في حين أظهر الحداثيون ميـلاً لرؤية ما بعد الحداثة الفلسفية أنها لا تحتاج إلى شرح من الناحية التاريخية، وهي حقيقة أدّت إلى أشكالٍ عديدة من سوء الفهم.

أشـار ليوتـار بلا شك في كتابـه **الوضع ما بعـد الحداثي** إلى تعريـف ما وراء التاريخـي، ولم يركّز تحليلـه على التعريف الإيجابي لحقبة ما بعد الحداثة ومدتها الزمنية، بل على تحليل الخطابين الرئيسين (بكلمـات ليوتـار علـى السرديـات (récits) أو السرديـات القصصيـة)، التي أشرفت علـى المسوّغات الفلسفيـة والسياسية للمعرفـة في فترة الحداثة من القرن الثامن عشر وصاعداً. فمن ناحية، رأى خطاب «التنوير» (Enlightenment) أنّ المعرفة وسيلةٌ لتحرير الإنسانية، التي تركت مرحلة الطفولة وحررت نفسها من غموض التقاليد. ومن ناحية أخرى، لم يسوّغ الخطاب المثالي المعرفة إلّا بقدر ما يمكن تضمينها مـن الناحية التأمليـة في مذهب العلم (أي المذهب الفلسفي). ومن ثـم ستُوضَع المعرفة في منظور مطلق، وتُحرَم من الغايات التجريبية الأحادية أو النفعية.

باتبـاع الافتراضات المسبقة للحصـول على فهم ما وراء تاريخي لما بعـد الحداثة، كان ليوتار يهدف إلى توضيـح فكرة مفادهـا أنّ الأسباب نفسها التي أدّت إلى تفكك الخطـاب الحديث كانت في واقع الأمر «وشيكـة» في عصر التنوير والمثالية. وهكذا، يضـع ليوتار نفسه في المسار المحدد تماماً للمناقشة الفلسفية حـول فترة الحداثـة، أي في ذلك التيار الفلسفي الراديكالي الذي يبدأ بفلسفات التنوير والمثالية المتعالية، ويطوّر تناقضاتها الداخلية، فضلاً عن قدرتها على التفكك الذاتي. لا يحتاج المرء إلّا أن يفكر في فريدريك نيتشـه (Friedrich Nietzsche) وورثتـه في القرن العشرين، مثل هايدغر، الـذي أسس نقده للتقليد الميتافيزيقـي الحديـث علـى العمل الضخـم المتمثل في إعـادة القـراءة التاريخية للميتافيزيقـا الحديثة والقديمـة، أو على الطرف المقابل من التقليد نفسه، وهمـا ماكس هوركهايمر (Max Horkheimer) وتيـودور أدورنو (Theodor Adorno)، اللذان انتقـدا الديالكتيك والتنوير باسم الديالكتيك والتنوير نفسهما. لذا، فإنّ ما بعد الحداثة الفلسفية قديمة جداً، وليست منفصلة عن الحداثة كما يدّعي نقّادها.

ليـس ثمة شـك أنّ تفسير ليوتـار لتفكك سرديتي فترة الحداثـة يمكن إرجاعـه إلى شرائع الفلسفة الراديكاليـة في القرنـين التاسع عشـر والعشرين. إنّ التأثـير الوحيد الغريب هو الإطـار الذي تجري فيه المناقشـة، وهـو ليـس التأريـخ الفلسفي، بـل علم اجتمـاع المعرفة، الذي اختـير على أنه تقديـر للجمهور الأمريكـي الـذي خاطبه في البداية. أما سرد التنوير، في صراعه ضـد الأسطورة والتحيّز من أجل تجريد التقليـد، فلا يندد بأساطـير الماضي فحسب، بل بأساطيره نفسها أيضـاً: أساطير العقل التي تُترجَم إلى الرعـب الأسطـوري من الأسطورة، وهو جهـد ممنهج لحرمان التقليد سلطتـه والتأكيد الأحادي على قوة العقل المحرِّرة. ومع ذلك، لم يتمكّن العقل من تقديم الوعود بالتحرير على أرض الواقع، وبات التنوير أداةً

في أيدي رجال الدولة العظماء، مثل فريدريك العظيم، أو اليعقوبيين (Jacobians)، الذين استخدموا التنوير لتأسيس غموض جديد وإرهاب أكثر حداثة. على أيّ حال، ليس ثمة ما يضمن أنّ مثل هذه اللعبة العقلانية والوصفية قد تؤدي سلمياً إلى عواقب توجيهية وعملية وتحررية. وهذه هي النقطة بالتحديد التي يؤكدها ليوتار.

أما بالنسبة إلى سرد المثالية، بمشروعها الموجّه للفلسفة بوصفها مذهباً للعلم، فقد افترضت المثالية المتعالية أنّ المعرفة الإيجابية للعلوم لم يكن لها قيمة في حدِّ ذاتها، بل اكتسبت قيمتها فقط بقدر ما يمكن فهمها بطريقة تأملية، ضمن إطار المعرفة الفلسفية المطلقة. وبأخذ التسويغ على عاتقها، أزالت المثالية المتعالية المسؤولية عن التخصصات المعرفية الفردية. وفي الوقت الذي وُجِدَ فيه أنّ المذهب التأملي للعلم بعيدُ المنال، كان العلم بوصفه معرفة إيجابية في حدِّ ذاته محروماً من أيّ تسويغ وشيك (لأنّ المسوِّغات يجب أن تكون خارجية، وفقاً للمفهوم المثالي للمعرفة). وبناءً عليه، اعتمد ليوتار على وجهة نظر نيتشه (ولا سيّما في محاضرته في عام 1872 بعنوان «حول مستقبل مؤسساتنا التعليمية»)، ولكن في هذا الموضوع، الذي يتناول تلاشي المعرفة المطلقة وتسويغ العلم، ثمة خيط مشترك يقودنا من نيتشه إلى فيلهلم دلتاي (Wilhelm Dilthey)، ومن ثم إلى البحث عن تأويل لاستخدامه مخططاً منهجياً لعلوم الروح، وإلى إدانة هايدغر المتطرّفة والمؤكّدة للمعرفة العلمية المجرّدة من القيمة التأملية. ومع ذلك، فإنّ الخطاب الذي يتناول نزع الشرعية عن المثالية المتعالية بوصفها مذهباً علمياً وموسوعة للعلوم الفلسفية يشير إلى عملية التفكك الداخلي. لا يتعارض هذا الخطاب لدى ليوتار مع العلم الحديث (كما يرى بعض نقاد ما بعد الحداثة). وبالتأكيد إذا كان العلم لا يفكر حتى لدى هايدغر، فإنّ ذلك لأنّ الفلسفة بوجه عام لم تبدأ بعد في التفكير.

هابرماس والحداثة بوصفها مشروعاً لم يكتمل:

كان المعارض الأساسي لنظرية ليوتار هو هابرماس، الذي انتقد، في محاضرة مشهورة له في عام 1980، ما بعد الحداثة المعمارية وما بعد الحداثة الفلسفية اللاحقة، وأوضح من ثَمَّ موقفه من الناحية التحليلية في العديد من الأعمال (لا سيّما في مجموعة من المحاضرات بعنوان «الخطاب الفلسفي للحداثة» *Der Philosophische Diskurs der Moderne,1985*). يمكن تلخيص وجهة نظر هابرماس على النحو الآتي: ليست ما بعد الحداثة شرعية ومستقلة، بل إنها نتيجة لنزع الشرعية عن الخطابات الفلسفية الحديثة. لذا، فإنها مؤهلة ببساطة لتكون «علامة من علامات العصر»، التي يجب البحث عن تسويغ خارجي لها في الخطابات الفلسفية الحديثة التي لم تكتمل بعد (أو بالأحرى في الخطاب الفلسفي الوحيد للحداثة، وهو التنوير من وجهة نظر هابرماس). وهكذا، يجب أن يُنظَر إلى ما بعد الحداثة على أنها فقط عَرَضٌ من أعراض الوضع طويل الأمد لمشروع التنوير، وهو المشروع الذي يجب أن يكتمل على أيّ حال لمنع ظهور المواقف الغامضة والمحافِظة بصورة متعمّدة.

إنّ رفض هابرماس لما بعد الحداثيين على أنهم «علامات تشير إلى العصر» يختلف تماماً عن نقد جورجي لوكاش (Gyorgy Lukacs) لطليعة الفن، فرفض هابرماس لا يعتمد على افتراضات مسبقة غير متجانسة للظاهرة التي جرى تحليلها، لكنه يشارك التشخيص الأساسي الذي طرحه ما بعد الحداثيين لأزمة الحداثة. لقد توقف مشروع التنوير وكاد أن يموت بسبب تناقضاته، التي سلّطت الفلسفة الراديكالية المستوحاة من أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين الضوء عليها. أدّى نيتشه في هذه العملية، فضلاً عن تعريف هوركهايمر وأدورنو لديالكتيك التنوير، دوراً حاسماً. كان مثل هذا الموقف موجوداً بالفعل في كتاب هابرماس بعنوان **المعرفة والاهتمامات الإنسانية** *Knowledge and Human Interests*) . استخلص نيتشه بوجه خاص استنتاجات من تناقضات المشروع المثالي عن المعرفة المطلقة ومشروع التنوير عن التحرر من خلال العقل، لكنه بفعل ذلك لم يعتمد على التراجع، وهو المفهوم الصوفي الإقطاعي، والعودة إلى الأرض: "إنّ نقده لفلسفة العلم ونقده للأخلاق السائدة هما الدليل الوحيد على المعرفة التي جرى الحصول عليها من خلال التأمل الذاتي، أو من خلال التأمل الذاتي فقط".

وكما ذكرنا أعلاه، لا يختلف موقف ليوتار عن هذا الموقف، فقد باتت سرّديتا المثالية والتنوير ضعيفتين بسبب صراع العقل ضد التحيّز. تشرح التطورات الأخيرة للفكر الراديكالي هذا المنظور. يعمل كتاب **جدل التنوير** (*The Dialectic of Enlightenment*) على تحليل التواطؤ بين عصر التنوير، والظلامية الشمولية، والأساطير الجديدة الناجمة عن رعب الأسطورة الخرافي، فضلاً عن فيزياء ميشيل فوكو الدقيقة أو الصغرية (microphysics) حول علاقة السلطة بالمعرفة، وعلم الكتابة أو النحو (grammatology) الذي طرحه دريدا بوصفه تعريفاً للروح العقلانية والموضوعية ولكن المبهمة داخلياً التي لا أساس لها. يتخذ هابرماس وما بعد الحداثيين عند هذه النقطة مسارات مختلفة. وفقاً لأدورنو وفوكو ودريدا، من الضروري متابعة «التفكيك» (deconstruction)، وهو نقد العقل العملي الذي يُضعِف ادعاءات العقل، ويشكك في الاحتمالات الشمولية للنزعة الإنسانية. يقوم هذا الادعاء على افتراض مسبق مفاده أنّ الفرق بين العقل المحض والعقل العملي غامضٌ تماماً، وهو ادعاء لا يقترح أشكالاً من اليوتوبيا البديلة التي يمكنها أن تصبح أدوات جديدة للسلطة منذ إحياء عصر التنوير. لا يمكن لأساطير الدم أو الأرض أو التكنولوجيا أن تفلت من جدلية التنوير الخبيثة. وبمصطلحات استخدمها هايدغر، لا يمكن التغلّب على الميتافيزيقا (التي هي، فضلاً عن أمور أخرى، دعوة العقل إلى السلطة والتنظيم الشامل) إلّا من خلال البدء من جديد معها، ولكن ببداية جديدة تنطوي على تخفيفها وإضعافها وتشويهها.

يرفض هابرماس كل هذه الأمور بفروق دقيقة مختلفة – التفكيك وتحديداً النفي المحدد، والعلاقة بين التغلّب والاعتماد – بوصفها الموضوع القديم نفسه حول التغلّب على الذات، ويقترح مرة أخرى وجود علاقة بين العقل والتحرر. وهذا يعني أنّ كل نوع من العقل يفسح المجال للاستغلال، ولكن هذا ينبغي ألا يمنعنا من الاهتمام بالتحرر بوصفه اهتماماً منظّماً وفرضية عملية يمكن أن تبرر الفلسفة، وفي الوقت

نفسه تحميها من الإغراءات الرجعية أو الشمولية. إذا كان تنوير المرء يعني إدراك حدود العقل في عصر التنوير، فإنّ مواصلة مشروع العقل وتحرير الإنسان اليوم يشكّل هدف الفكر والمسوّغ الوحيد له.

من هذا المنطلق، ليست الانشقاقات كلها عن مشروع التنوير متساوية. يدّعي هابرماس الحاجة إلى رسم خط فاصل بينها. فمن ناحية، يظل تيار الفلسفة الراديكالية أكثر التيارات إخلاصاً للمشروع الفلسفي لفترة الحداثة (ويظل أدورنو، بوصفه ممثلاً له، "مثابراً يائساً، ومخلصاً لإجراء النفي المحدد، ومخلصاً لفكرة أنه لا توجد علاجات لجراح التنوير إلّا بالتنوير الراديكالي نفسه"). من جهة أخرى، يفضّل فوكو ودريدا وما بعد البنيويين بوجه عام الأمثلة التي يراها هابرماس غير متجانسة فيما يتعلّق بالمشروع الأكثر أصالة لعصر التنوير. ومن هذه الأمثلة التوجّه نحو إرادة السلطة (فوكو ومن قبله نيتشه) أو الشيطنة غير المعقولة لعقلانية التنوير (دريدا ومن قبله هايدغر).

ما بعد الحداثة هي تفكيك للحداثة:

إشارةً إلى ما عرّفه هابرماس بأنه موضوع "الأمر المتعالي"، سيكون سهلاً في هذه المرحلة ملاحظة أنّ التغلّب على الذات مرفوضٌ هنا بوصفه موضوعاً قديماً لصالح الموضوع الآخر الأقدم تاريخياً وهو التحرر. ولكن هذا التفكير المنطقي ليس محموداً من الناحية الفلسفية، وينبغي إعادة ذكر نقطتين مهمتين في العلاقة بين النظرية النقدية وما بعد البنيوية: التحرر والبراغماتية. إنّ اقتراح هابرماس لإعادة بناء مشروع التحرر الحديث ليس حنيناً إلى الماضي فحسب (وهي السمة الأهم)، بل إنه اقتراح عملي وواقعي. إذا أردنا أن نوضّح أكثر، فيمكن القول إنّ الاهتمام بالتحرر على المستويات التاريخية والنظرية والأخلاقية، كما اقترح هابرماس، لم يَعُد لديه أيّ شيء مشترك مع المشروع الأصلي للتنوير.

ووفقاً لمفكري التنوير في عصر دينيس ديدرو (Denis Diderot) وجان لو روند دالمبرت (Jean-Le Rond d'Alembert)، يمكن استنتاج مسألة التحرر منطقياً من موقف منظّم بصورة واضحة، يتكوّن من العقل العالمي الذي من شأنه أن يحرّر الإنسانية الأوروبية. (لم يُدرَج العبيد، في حين ثمة عددٌ قليل من الفرس الرمزيين كانوا حاضرين فقط من أجل موضوع أدبي). يمكن أيضاً استنتاج هذه القضية من تاريخ ذي معنى أو واضح بذاته ومسلّم به، الذي كانت عادات الأمم وفقاً له تبرز ببطء من البربرية.

لم تكن الرومانسية والمثالية مجرّد ردّتي فعل عمليتين وغريزيتين للملوك والشعوب والطبقة البرجوازية ضد الرعب، بل كانتا أيضاً اعترافاً فلسفياً بالطابع الأحادي لوجهات النظر المتجذّرة في عصر التنوير. أصبحت المعرفة المطلقة، التي لم تكن علماً بل مذهباً موسوعياً للعلم، ضرورية لتحرير أهداف التحرر المستنير من طابعها الأحادي. فمن جورج هيغل (Georg Hegel) إلى الطليعة، لم تكن الرومانسية تعني ضمناً نزعة التقاليد والعودة إلى ما قبل الحداثة فحسب، بل كانت في المقام الأول دافعاً حداثياً مفرطاً لتجاوز تناقضات الحداثة.

سجّل كل من نيتشه ودلتاي والفلسفة الراديكالية في القرنين التاسع عشر والعشرين إخفاق مشروع المعرفة المطلقة. وهنا أيضاً، ولأسباب ذكرتُها في المقدّمة، فإنّ الإخفاق في التسجيل لا يعني

التراجـع، بـل يعني الفحص الدقيق وفي الوقت نفسه تجاوز تناقضات الحداثة. باختصار، تُعَدُّ ما بعد الحداثة تفكيكاً للحداثة. غير أنّ منظور إعادة البناء الذي تبنّاه هابرماس يُظهِرُ انعكاساً لهذا النمط مـن التطـور، وهي ثورة تشبـه ثورة كوبرنيكوس. لم يَعُـد الاهتمام بالتحرر، الذي عـاد إلى مصفوفته التاريخيـة، يشـكّل دليلاً معرفياً بل مبدأً أخلاقياً مطلقاً، ينصُّ على أنك إذا ثابرت في سعيك للتحرر، فسـوف تكون قادراً على إيجاد التاريخ والعقل والجنس البشـري. أصبح الاهتمام بالتحرر، الذي كان في السابـق نتيجة لموقف لم يُحلَّل على نحـو كافٍ، سبباً فعّالاً أكثر من كونه سبباً وجيهاً أو مثالياً قادراً على توجيه الفلسفة. ومن هنا تأتي إدانة هابرماس العقائدية لأي منظور تفكيكي، الذي يصفه لسبب غير مفهوم بأنه رجعي.

إعـادة البنـاء والتفكيـك. لا يوجد مجال لتقييم الاختيار بين إعادة بنـاء الحداثة وتفكيكها (وهي طريقة أخرى لتعريف ما بعد الحداثة). لذا، سنقدّم وصفاً تخطيطياً له فحسب. لم يكن كتاب هايدغر بعنـوان **التدمـير** مجـرّد تدمـير للميتافيزيقا (لـذا اختار دريدا ترجمـة المصطلح على أنـه «تفكيك» (*deconstruction*)، وكان أيضـاً إعـادة تتبّع نقدي تاريخي للميتافيزيقـا. (كتب هايدغر في دورة صيفيـة في عام 1927: "إنّ البنـاء الفلسفي هو تدمير بالضرورة، أي تفكيـك، يُنفَّذ من خلال العودة التاريخيـة إلى التقليـد وإلى مـا جرى تناقلـه عبر الأجيال، وهـذا لا يعني بأيّ حال مـن الأحوال إنكار التقليـد الـذي يتهمه بالبطلان، بل إنه استيـلاء إيجابي على هذا التقليـد"). وبالطريقة نفسها، فإنّ الخطـاب الفلسفـي حول بديل الحداثة/ مـا بعد الحداثة يجب أن يقدّم نفسـه على أنه تفكيك لحداثة التنوير والمثالية. إنّ إعادة البناء والتفكيك المختلف، دون المساس بالأنماط الموجودة مسبقاً، هو بالفعل مشـروع للمثاليـة المتعالية، ولا سيّما مشروع هيغـل: كانت إعادة بناء تاريخ الفلسفـة تقوده إلى اكتمالٍ يُعَدُّ تغلّباً إلى حدٍّ كبير على منظور التنوير على الأقل. أولئك الذين يحددون حدود العقل قد تجاوزوها بالفعل، وهذا هو انتقاد هيغل الشهير لعمانوئيل كانط (Immanuel Kant). كان هذا أيضاً مشروع الفلسفـة الراديكالية، منـذ نيتشه فصاعداً، ولم يقتصـر قط على الاستبعاد البسيـط لفترة الحداثة والعقل (كما اعترف هابرماس على الأقل بالنسبة إلى نيتشه وأدورنو)، بل كان يتصرّف دائماً بطريقة تفكيكية.

كتـب جيل دولـوز (Gilles Deleuze) في دراسته التي صدرت عام 1962 عن نيتشه الكلام الآتي: "إنـه لخطأ فـادح الاعتقاد أنّ اللاعقلانية تضـع مقابل العقل شيئاً لم يجرِ التفكـير فيه، سواء كان ذلك حقوق المدمنين، أو القلب، أو الشعور، أو النزوة، أو العاطفة. في اللاعقلانية نهتم بالفكر فحسب، وبالتفكير فحسب. ما يعارض العقل هو الفكر نفسه، وما يعارض الكائن المعقول هو المفكر نفسه". إنّ الهدف من ما وراء نقـد المعرفة هو فرض الحدود، التي يجري تجاوزهـا بالفعل من خلال عملية الفرض نفسها. يحدث الشـيء نفسـه بالنسبة إلى ما بعد الحداثة حين تبرر نفسها بأنها تفكيك للحداثة. يجب على المرء أن يقبل (ويجـب على الحداثيـين أن يكونوا أول من يقبلوا) أنّ ما بعد الحداثة ليسـت خروجاً هائلاً عن الحداثة،

بـل إنها نظام دقيق من المراجعات والتحوّلات. ودون استبعـاد التقليد الفلسفي وحداثة التنوير – ذلك أنّ استبعاداً من هذا النوع لن يعني إلّا العمى تجاه الافتراضات المسبقة، أو النسيان الذي وصفه هايدغر بأنه غيـاب الميتافيزيقـا – فإنّ ما بعد الحداثة تُخضِـعُ الحداثة والتقليد إلى مراجعـة ميكرولوجية. أدّى هذه المهمـة دريـدا بوجه خاص، وهي ليست بعيـدة جداً عن جدلية أدورنو التنويريـة. لا توجد فروق مفاهيمية بـين الجـدل السلبي والتفكيك، كما يؤكد هابرماس، بل توجد ببساطـة ظروف ثقافية متنوعة، مثل تقدير هايدغـر، المنبـوذ تقليدياً في الفلسفة الألمانية ولكـن ليس في الفلسفة الفرنسية. كانـت أسباب هذا النبذ سياسية وليست تخمينية.

ريتشارد رورتي وستانلي فِش. ما بعد الحداثة والبراغماتية بوصفهما استبعاداً للفلسفة:

يمكـن تأكيـد المناقشة أعلاه ربمـا من خلال أمثلـة البراغماتية الجديدة لريتشـارد رورتي وستانلي فِشـ. كان هابرماسـ متساهلاً مـع رورتي أكثر من تساهله مع ما بعد البنيويـة، لأسباب ثقافية، في رأيي، وليست فلسفية. كما أنّ رورتي مُفضَّل لدى دريدا، لأنّ خطابه يفتقر إلى مضامين معادية للإنسانية، وهذه الحقيقـة وحدها تخفف من صرامة نزعته المحافظة. لكن بعد إجراء المزيد من الفحص الدقيق، نجد أنّ مشروعـي رورتـي وفِش هما النقيض الواضح لخطاب هابرماس، على الرغم من أنهم يسيئون جميعاً فهم القضايا التفكيكية لما بعد الحداثة.

يقـترح هابرماسـ، لمزيد من التوضيح، إعادة بناء الحداثـة والفلسفة، في حين لا يرى رورتي وفِش – اللذان يعلنان نفسهما أنهما ما بعد حداثيين – ما بعد الحداثة بأنها عملية معقدة نشأت من تغلّب الحداثة علـى ذاتها، بل إنها مجـرّد استبعاد لفترة الحداثة وفلسفتها. يركّز هذا الاستبعاد على نقطتين أساسيتين للحداثـة في عصر التنويـر والمثالية: الأهمية العمليـة للفلسفة وادعائها بالعالميـة. في كتابه بعنوان **النقد** (*Critique*, 1983)، تدخَّـل رورتـي في الجدل الدائر بين هابرماس وليوتـار، مؤكّداً أنه على الرغم من آرائهمـا المتباينة، فإنّ الاثنين مرتبطان بافتراضـ مسبق وملزم على نحو مفرط: الإيمان بالمصير العالمي للفلسفـة، الـذي ستقيّد من خلاله القراراتُ المتخـذة تحت الرعاية الفلسفية مستقبـلَ البشرية. ويضيف رورتـي، مـاذا لو كان ثمة اتفاق على حقيقة أنّ نتيجة ما بعـد الحداثة هي على وجه التحديد عدم التركيز على عالمية الفلسفة وعمليتها؟ وماذا لو جرى التوصّل إلى أنّ الخطاب، الذي يتناول التزام الإنسان المثقف من الناحية الأخلاقية والعملية، ليس عَرَضاً من أعراض الدعوة العالمية والسياسية للفلسفة، بل شكلاً من أشـكال الثقة بالنفسـ تتبناه أحياناً بعض الدوائر الفكرية؟ ماذا لو أنّ فلسفات فترة الحداثة، مثل المثالية والتنوير، كانت من بين اختراعات الطبقة البرجوازية ومظاهر الرضا لديها، إلى جانب الدراما النفسية، والتأنق الأدبي الشديد، والحداثة المجازية؟

وبوجـود براغماتية متناقضة بلا شـك تستبعد التطبيق العملي للفلسفة، يدعـو رورتي إلى النظر في الفلسفة على أنها نوعٌ من الكتابة يفتقر، أكثر من أيّ وسيلة تواصل أخرى، إلى أيّ علاقة مميزة بالحقيقة. (يـرى رورتـي أنّ السمـة الأكثر وضوحاً في كتابات دريـدا هي الموقف المرح الذي يعلـن عما ستصبح عليه الفلسفة بعد أزمة سرد الحداثة). في المقابل، حين نعيد ذكر الموضوع الذي طوّره رورتي في عمله الأساسي بعنـوان **الفلسفـة ومـرآة الطبيعـة** (1979) ,*Philosophy and the Mirror of Nature*) يمكن النظر إلى الفلسفة أنها ثرثرة، أو محادثة واحدة بين محادثات كثيرة تحتوي على الحقيقة والأهمية، ولكن فقط بطريقة نسبية ومشروطة، مثل أيّ خطاب آخر.

إنّ التفكـير المنطقـي الـذي يطرحـه ستانلـي فِش في كتابه **هـل يوجد نص في هـذا الدرس؟** (*Is There a Text in This Class?* (1980 يُكمـل بصـورة أساسيـة تفكـير رورتـي المنطقـي، منتقلاً مـن الأطروحـة الأساسية القائلـة إنّ النظرية لها عواقب علـى النظرية وحدها. وهكذا، فـإنّ النظرية لا تؤثّـر في السلـوك العالمـي للإنسانية (الذي تحكمـه معتقدات غير متجانسـة)، وليس لها حتـى أيّ تأثير نهائـي في النظريـات ذات الصلة، بل يمكن للنظرية القضائية أو الأدبيـة أن تتأثر بالنظرية الفلسفية من خـلال الوساطـة المؤسسية المعقـدة وحسب. يمكننا أن نلاحـظ في معظم الأحيان عدم نفـاذ متبادل بين القـراءات الفلسفيـة: لا تؤثر أفـكار الفلسفة التحليلية في أفـكار الفلسفة القارّيـة، والعكس صحيح. ولعل تأكيـد مثـل هذا الشرط الغريب هو التأثير غير المرغوب به أو غير المرغوب به إلى حدٍّ ما لمناهضة النزعة التأسيسيـة (antifoundationalism) – وهـي الاتجـاه المؤدي من جينالوجيا الأخـلاق إلى التأويل، والنزعـة التفكيكيـة (deconstructionism)، والبراغماتيـة. ومـن خلال التشكيـك في افتراضاتها المسبقـة والتوصّـل إلى أنه لا يوجد نظام سببي للعالم ولا نظرية قـادرة على إثراء الممارسة العملية، تنتقد الفلسفة ذاتها، بل تنكر بصورة جذرية أكثر ادعاءها بالعالمية. إنّ خطاب مناهضة التأسيسية هو الخطاب العالمـي الأخير للفلسفة، ومن ثَـمَّ يجب على الفلسفة أن تقبل دورها على أنها نظام أكاديمي بسيط. تكمن المشكلـة في أنّ الخطـاب الذي يحيل الفلسفة إلى مؤسسات معينة يشترك مـع مناهضة التأسيسية وجميع الحجـج السابقة حول موت الفلسفة في سمة العالمية نفسهـا. ومن خلال البدء بمنظور عالمي، ينكر رورتي الطموحـات العالمية للفلسفة. مَن الذي يستطيـع أن يضمن أنّ الفلسفة هي أكثر من مجرّد نوع من الكتابة إن لم يكـن شخصـاً يضع نفسه ضمناً في موقف الناظر من الأعلى إلى جميع الأنواع الأخرى؟ وراء الحجة التـي تؤكد أنّ البرلمانيـة (parliamentarianism) حـدثٌ تاريخي أهم مـن ولادة الفلسفة الحديثة، ثمـة تشابه استثنائي مع حجـج الوضعية القديمة (الفلسفة شيء من الماضـي، أما الحقائق فهي أهم) أو مـع السرد الماركسي (وراء الفلسفـة، والأدب، والفنون، وما إلى ذلك، هنـاك البرجوازية، التي تُعبّر هذه الأشياء عنها).

ليسـت حجة رورتي وفِش محصّنة بصورة أساسية ضـد الاعتراض المقدَّم ضد استبعادات الفلسفة، وهـو اعتراض يدّعي أنّ مثل هـذه الاستبعادات تُقـدَّم بلغة الفلسفة نفسهـا، ومن ثَمَّ فإنهـا تَتبَعُ المصير

التاريخي نفسه حين تقرّر نهايتها. (أما بالنسبة إلى وصف الفلسفة بأنها خاصة لأنها ثرثرة، فتبدو الحجة أنها تثبت عكس ما تؤكّده: على عكس الكيمياء، أو النجارة، أو الاتصالات، فإنّ الثرثرة هي الخطاب العالمي النموذجي، فالجدل أنّ الفلسفة ثرثرةٌ لا يقيّد كثيراً الفلسفة والأحاديث في المقاهي أو الجامعات، بل يشير إلى أنّ كليهما يشتركان في ميل مشترك نحو العالمية).

جياني فاتيمو و"الفكرة الضعيفة":

إنّ النظر إلى ما بعد الحداثة بأنها مجرّد إعادة بناء للحداثة (كما ذكر هابرماس أساساً) لا يشكّل صلب القضية، ولا حتى النظر إليها بأنها استبعادٌ مبسّط أكثر للحداثة (كما ذكر رورتي وفِش). تُفضِّل المعضلة الأساسية لهذين الموقفين التأمليين رؤيةَ ما بعد الحداثة بأنها تفكيك للحداثة، وربما تدعم "الفكرة الضعيفة" التي اقترحها جياني فاتيمو في إيطاليا، التي تشترك مع التفكيك بجذور مشتركة لدى نيتشه وهايدغر. نورد فيما يلي بعض النقاط الأساسية لما بعد الحداثة كما تُرى من منظور "الفكرة الضعيفة": استحالة التغلُّب على الحداثة. وكما هي الحال مع التفكيكيين، ينكر فاتيمو أنّ الانفصال عن فترة الحداثة هو تغلُّب نقدي؛ لأنّ هذا سيكون منظوراً حديثاً في الأساس. (وهذه هي النظرة التاريخية، ومن ثَمَّ المتناقضة، لما بعد الحداثة، كما ذكرنا في البداية). وكما كتب فاتيمو في كتابه **نهاية الحداثة** (*La Fine della Modernita*) (1985)، "إذا كانت فترة الحداثة تُعرِّف نفسها بأنها عصر التغلّب وعصر التجديد الذي يتقدّم في العمر ويُستبدَل على الفور بتجديد أحدث – في إطار حركة لا يمكن وقفها تثبّط الإبداع في الوقت نفسه الذي تتطلّب فيه هذا الإبداع وتفرضه بوصفه الشكل الوحيد للحياة – وإذا حدث هذا، فلن يتمكّن المرء من الهروب من الحداثة بالتغلّب عليها".

استحالة استبعاد الفلسفة. في الواقع، إنّ مثل هذا الاعتراض صحيح ليس بالنسبة إلى المحاولات غير الفلسفية التي تصوّر ما بعد الحداثة التاريخية على أنها تغلّبٌ نقدي على الحداثة فحسب، بل بالنسبة إلى الاقتراح العملي لاستبعاد الفلسفة؛ لأنّ تقليد الحداثة الفلسفية على وجه التحديد (على النقيض من معتقدات رورتي وفِش) لا يتكوّن من مجموعة عقائدية يسهل التعامل معها وإعادتها إلى النطاق الأكاديمي. تتغلغل الحداثة حتماً، وكذلك الفلسفة بوجه عام، في عالم الحياة والمعتقدات والمسوّغات، كما أنّ استبعاد الفلسفة عن طريق تحويلها إلى أدب لن يكون بادرة ما بعد فلسفية، بل قراراً فلسفياً يتخذه المفكر الوضعي التعيس أو المنكر لذاته.

انحراف / تغلّب (Verwindung / überwindung). فيما يخص الفكرة الضعيفة، الفكرة هي أيضاً مسألة تصوّر ما بعد الحداثة على أنها تفكيك للحداثة، وعلى أنها تغلّب على تقليد الحداثة، الذي لا يهدف إلى عرض محتويات عصر جديد وقيمه الجديدة، بل يهدف إلى استعادة أثر فترة الحداثة وأساطيرها وحدودها. وهذا تخلٍّ عن الرثاء الحديث على وجه التحديد لصالح الرثاء الجديد. هذا الأنموذج هو نفسه الذي اعتمده هايدغر لمشكلة التغلّب على الميتافيزيقا. لا يمكن اقتراح تغلّب مماثل على

أنه تغلّب نقدي أو استبعاد بسيط للميتافيزيقا، التي ستظهر مرة أخرى، وتتكر نفسها، على وجه التحديد، حيث من المفترض أن يجري التغلّب عليها. يقترح هايدغر أنه ينبغي النظر إلى الالتفاف ليس على أنه تغلّب، بل على أنه اعتماد على التقليد الميتافيزيقي وتقليد الحداثة قبل كل شيء بطريقة تنطوي على تشويه وفك وإضعاف رثاء الميتافيزيقا والحداثة، التي تبدأ بلا شك برثاء الحداثة. فيما يلي بعض التعليقات النهائية حول مشكلات ما بعد الحداثة على أنها تفكيك الحداثة.

وفي حدود يصعب تحديدها موضوعياً في الفلسفة، كما في أيّ مجال آخر، تؤدي الحداثة وما بعد الحداثة دوراً خطابياً وليس دوراً تاريخياً أو فلسفياً. وهذه هي الظاهرة نفسها التي حدثت، على سبيل المثال، في معارضة الديالكتيك/ السفسطة (في زمن أفلاطون وعبر تاريخ الفلسفة)، أو في بديل العقلانية/ اللاعقلانية (في القرن العشرين). يتضمّن كل زوج من المصطلحات جزءاً جيداً (الجدلية، والعقلانية، وفي رأيي الحداثة) وجزءاً سيئاً (السفسطة، واللاعقلانية، وفي رأيي، ما بعد الحداثة). ومع ذلك، في كل زوج، فإنّ المبدأ الذي يقود المصطلح الجيد إلى إدانة المصطلح السيئ لا يبدو أنه يعتمد حصرياً على المصطلح الذي يؤدي النبذ، بل على المصطلح الذي يجري بحقه النبذ أيضاً. لمزيد من التوضيح، فإنّ الحجج الاستطرادية التي استخدمها أفلاطون لإدانة السفسطة في ظل الديالكتيك الفلسفي نشأت من الديالكتيك والسفسطة أيضاً. (وهذه حقيقة معروفة ومبتذلة تقريباً في التفسير الأفلاطوني). علاوةً على ذلك، تؤدي السفسطة دوراً إضافياً في تكوين الديالكتيك، لأنّ الفن الفلسفي للخطابات الحقيقية والحية لا يمكن أن يوجد من دون الفن الآخر للخطابات الزائفة والميتة. تؤدي السفسطة دوراً جوهرياً على أنها أساس سلبي. وبالمثل، فإنّ التناقض بين العقلانية واللاعقلانية ليس عقلانياً، بل إنه من صنع العقلانية نفسها، التي تجد فيه مسوّغها وقيمتها. ما يسميه العقلانيون اللاعقلانية لا يُعرّف نفسه أبداً بأنه لاعقلانية. (فهل يمكن أن يفكر الفلاسفة، أو أيّ شخص في هذا الشأن، بجدية في تقديم أنفسهم على أنهم غير عقلانيين؟ تبدو الأمور بالتأكيد أكثر تعقيداً من ذلك).

وهكذا، قارنا في المقدّمة الحداثة وما بعد الحداثة مع بديل الديالكتيك والسفسطة، وبعد ذلك قارناها مع العقلانية واللاعقلانية. لا يمكن التفكير في الحداثة دون التفكير بما بعد الحداثة، ولا يمكننا التفكير بما بعد الحداثة دون التفكير بالحداثة، وإلّا فإنّ جوهرهما، وهو الجوهر الذي لا يكمن في أحدهما فقط، بل في تبادلهما، وعلى وجه الخصوص، يكمن في تطفلهما المتبادل على بعضهما بعضاً. يمكن تعريف هذا التطفل بأنه تفكيك الحداثة، أو كما سمّاه فاتيمو بـ «الالتفاف» (verwindung).

من ناحية، تتطفل ما بعد الحداثة بالتأكيد على الحداثة. وكما يعترف ما بعد الحداثيين ويستنكره الحداثيون، فإنّ ما بعد الحداثة هي بلا شك اقتباسٌ من الحداثة، ومن ثَمَّ، فإنّ ما بعد الحداثة ليست حديثة العهد كما يمكن استنتاجه. من ناحية أخرى، ليست الحداثة أقل تطفلاً تجاه ما بعد الحداثة. يمكن تفسير هذه المفارقة الواضحة بسهولة. اتجه رثاء الحداثة المتجدد، خلال عصر التنوير، إلى الأساطير، ونظريات الحق الإلهي، والظلامية، وما إلى ذلك. وفي تبرير الحداثة، أدّى الاهتمام بالقديم دوراً مهماً

يتمثل في كونه أساساً سلبياً. ومع ذلك، في عصر الرومانسية، لم يَعُد الماضي يظهر في المقام الأول على أنه نظـام قديم، بل فترة حداثية يعقوبية (Jacobian). ومع مرور الوقت، اختفى الماضي بوصفه قِدَماً حتى مـن العالم الثالث، الذي أصبـح صناعياً بالكامل الآن، إن لم يكن أقل فقراً من ذي قبل. لذا، تؤدي ما بعد الحداثة في الوقت الحاضر دوراً رئيساً في إعلان الحداثة عن نفسها، التي تجد قيمتها ومبررها من خلال نبـذ ما بعد الحداثـة. ولهذا السبب تحديداً تهاجـم الحداثةُ ما بعد الحداثة، وتُعرّفهـا بأنها تيار النزعة المحافظة الجديدة (neoconservatism).

لـذا، أعتقـد أنّ الحداثيين يجب أن يكونوا ممتنين جداً لما بعد الحداثيين، لأنّ نبذهم لما بعد الحداثة يشـكّل الآن النقطـة الوحيـدة في الخطـاب الذي يتناول إعـادة بناء الحداثـة. فما الذي يمكـن أن يكتبه هابرماس لولا دريدا؟ وما مدى موضوعية برنامجه المتمثل بإعادة بناء الحداثة؟

المصدر:

Design Issues, 1988, Vol. 4, No. 1/2, Designing the Immaterial Society (1988), pp. 12-24.

Gerhard Richter, Color-Chart-No-139-1-1966

مفهوم ما بعد الحداثة [1]

تأليف: لو هوي باك .أ
ترجمة: لطيفة المرعي •

لو هوي باك .أ (Le Huy Bac. A): أستاذ الأدب، جامعة هانوي الوطنية للتعليم- قسم الدراسات الفيتنامية.

1- مُقدّمة:

في نهاية القرن التاسع عشر، صُدم الكثير من الناس بإعلان فريديك نيتشه (Friedrich Nietzsche) "مات الله" (نيتشه، 1974)؛ وفي منتصف القرن العشرين صُدمت البشرية مرةً أخرى عندما قال بعض الباحثين "مات الإنسان"، وبهذا تمّ تقديم العالم على أنه شيءٌ مبني على لا شيء. عندما أُعلن أن الروح التي هي "الله" والبُرهان على وجوده والذي هو "الإنسان" غير موجودين، بدأت المخلوقات البشرية تُصاب بالهلع، وعَقُبَ هذين الموتين المُعلنين (الله والإنسان) أعلن بعض الباحثين وفيات أخرى مثل: موت الموضوع ميشيل فوكو (Michel Foucalt)، وموت المؤلّف رولان بارت (Roland Barthes)، والقارئ، وموت اللغة، وموت الرواية، مثل هذه الوفيات كانت مُعلنة أينما التفت الإنسان. لكن في النهاية؛ لم يمت أحد، الله حيٌّ كما كان في أي وقتٍ مضى، وما زال الناس أحياء ويغنون بتفاؤل عن الحرية والسعادة والاستقلال إلى الأبد، ودويّ أجراس الكنيسة في الفاتيكان ما زال مُستمراً.

• مترجمة سورية.

1 العنوان الأصلي للمقال: « The Concept of Postmodernism »

في بداية القرن الحادي والعشرين أكّد العُلماء بقيادة الفيزيائي البريطاني المشهور ستيفن هوكينغ (Stephen Hawking) "أن الله لم يخلق الكون"، وهذا الحُكم هو حُكمٌ جدليٌ متناقض، ففي إدراك وتفكير كثير من روّاد ما بعد الحداثة أن الله لم يزل موجوداً يُهيمن على حياتهم، وأن كل جهود البشرية لاستخدام المنطق والتفكير لتحديد المشاكل هو عمل أحمق، لأنه يجب وضعها بين يديّ الله.

النقيض لله هو العدم، والعدمية هي المقولة التي فضّلها فردريك نيتشه، لهذا البُعد، استخدم ستيفن هوكينغ "العدم" ليشرح كيف بدأ الكون، ويؤكّد في كتابه **التصميم العظيم** (*The Grand Design*) الذي نُشر في أيلول 2010، أن بفضل الجاذبية الأرضية يُمكن للكون أن يتجسّد من لا شيء، وخلُص الفيزيائي إلى أنه: "ليست ثمة حاجة إلى مُناشدة الله لتدبير الكون".

مصدرُ قلقٍ آخر لهذا الفيزيائي الذي بلغ السبعين من العُمر (ولد ستيفن هوكينغ في عام 1942)، هو كيف تطوّر العقل البشري، وهل يُمكن للإحساس أن يقوم مقام الإدراك؟ وما هو الاستنتاج المنطقي للتفكير؟

منذ العصور الوسطى حتى بداية القرن العشرين لم يكن الله تقريباً يتعارض مع شيء سوى الشيطان، وهذا يُمثّل الخير مقابل الشر، الصالح مُقابل الطالح (الجيد مقابل السيّئ)، وكان هناك كثيرٌ من الناس الذين لا يزالون يؤمنون بالله، ويتخذون الله نقطة ارتكاز لتفكيرهم وأفعالهم. في زمن ما بعد الحداثة، توسّع الإدراك عن طريق التفكير المنطقي والاستنتاج من الوقائع؛ والذي قاد الناس إلى فهم أعمق للكون المادّي، وطبيعة الحياة والوجود. مُصطلحا الخير والشرّ هما الآن مفهوما الأفراد والمُجتمعات فقط. إن تصوّر الله والعدم يختلف على المستويين الاجتماعي والشخصي وفقاً لوعي العقل والمنطق، والأهمّية النسبيّة للعاطفة.

لا تصلح طبيعة هذا العدم لمُراجعة العقيدة الأساسية، وهي تتعارض مع الغيبيات والأعراف، التي أُسيء استخدامها وتمّ استغلالها مدّة طويلة، العدم هو ما ولّد الأشياء وفقاً لفلسفة لاوزي (Laozi) وهذا ما سيُفهم يوماً ما.

2-عرض أدبي:

تعتزم ما بعد الحداثة البحث عن ذات الإنسان والكون، لإيجاد أساس المعرفة ووسائل لتعريف الوجود، إنها محاولةٌ لشرح ما معنى أن تكون حرّاً وسعيداً، إنها تُعزّز توسّع المعرفة الإنسانية بتوظيف العلم والتكنولوجيا بوصفها أسساً للعمل.

وتقترح رؤية مُتعدّدة للحياة تُحرّر الناس من أعراف وعادات عفا عليها الزمن أعاقت التقدّم البشري. يعتقد العديد من الباحثين أن ما بعد الحداثة تظهر خلال فترات الأزمات السياسية أو الاقتصادية، ولهذا فهي بالطبع ليست نتاج القرن العشرين بل نتاج زمنٍ أقدم بكثير.

قال واحد من أوائل روّاد ما بعد الحداثة، جان فرانسوا ليوتار (Jean-Francois Lyotard) (1924- 1998) في **حالة ما بعد الحداثة** (*The Condition of Postmodern*): إن ما بعد الحداثة على علاقة وطيدة بالحداثة في القرن العشرين؛ ولم يرَ ما بعد الحداثة على أنها نتاجٌ أو نفيٌ للحداثة، لكنها بالأحرى إعادة صياغة لبعض سِمات الحداثة ومزاياها في مُحاولة لاستخدام العلم والتكنولوجيا أساسيَن لتحرير البشرية.

قـدّم الفيلسوف جـان فرانسوا ليوتار **السرد الكبير والسرد الصغير** (*Grand Narrative and the Petit Narrative*)؛ السـرد الكبـير هو ما تمّ تشكيله وقولبته في مبادئ تُحدّد طرقاً لتوجيه أنشطة الإنسـان، وتُستخـدم لتسويـغ اهتمامات، أفكار اجتماعيـة، وأي منظور للحياة. بينمـا السرد الصغير هو ذلك الذي في طور التكوين، لكنّه ليس نموذجاً، اقتراحاً أو احتمالية الحقيقة أو مبدأً للعمل. ينتمي السرد الكبـير إلى زمـن الحداثة وما قبل. أمّا السرد الصغير فينتمي إلى عهد ما بعد الحداثة، الحوار في السرد الكبـير يكون دائمـاً مُثيراً، مليئاً بالثقة، مُترابطـاً ومنطقياً، يثير الجميع. في الوقـت نفسه خطاب السرد الصغير عادةً يكون مُتحفّظاً، مُشكّكاً ومُجتزءاً يُلقي الضوء على الاختلافات.

إذا كان السـرد الكبـير يوافـق المركزية ويرفع من دور الفـرد أو مُعتقد مُحدّد بكل مـا في الكلمة من معنـى؛ فإن السرد الصغـير يحترم كل المراكز مُعترفاً بدور المُحيط، مُشـكّلاً العديد من الأطراف للتأثير على المركز. إذا كان السرد الكبير يعترف بالحالة الطبيعية والإيمان بأن كل شيء يُمكن تفسيره باستخدام العقل والمنطق، فإن ما بعد الحداثة تنفي ذلك. المُحاكاة بحسب قول جان بودريار (Jean Baudrillard) هـي مُنتجٌ زائفٌ من صُنع الإنسان بقصد تحقيق الربح. يتضمّـن السرد الصغير ولعاً بالعشوائية ويرفض النظام المُجدول.

يُشـكّك كتـاب: **حالة ما بعـد الحداثة** بقلم ليوتار في كل السرديـات العظيمة، ومن هذا المنظور فإن روّاد مـا بعـد الحداثة يتجنّبون بنـاء النظريات ليتجنّبوا السـرد الكبير، ومن الواضـح أن مُعظم روّاد ما بعـد الحداثـة يختارون المجال، لكنهم يقترحـون بعض المفاهيم، فإذا أراد المـرء أن يفهم ما بعد الحداثة فمـن الضروري الجمع بـين أجزاء ممّا قاله الفلاسفة مثل (جان فرانسوا ليوتار 1924 – 1998) وجاك دريـدا (Jacques Derrida) (1930 - 2004) وعلمـاء اجتمـاع (جـان بودريـار 1929 – 2007) ومؤرخـون (ميشيل فوكـو 1926 – 1984) ونُقّاد أدبيون (رولان بارت 1915– 1980) وجوليا كريستيفا (Julia Kristeva 1941– حتـى الآن)، وعندهـا يُقدّم المرء تفسـيره الخاصّ، ومن ثمّ؛ مع أخذ أدب ما بعـد الحداثـة وفنه بالحسبـان، تجمّع فريق كبير من مُفكّـري العصر على نحو عشوائـي، وقدّم كلّ منهم مُساهمته الخاصّة في مجاله من خلال التعبير عن مفاهيم صغيرة مُختلفة. علاوةً على ذلك، فإن غالبية العُلماء مُتعدّدي الأوجه، كما كان عُلماء الإغريق القُدامى كانت جوليا كريستيفا، على سبيل المثال، ما بعد حداثية، ومناصرة نسوية، وفيلسوفة وناقدة أدبية وروائية.

استُخـدم مُصطلح ما بعد الحداثة ليُعلن مرحلة مُتقدّمة من التطوّر في الاقتصاد، والعلوم الطبيعية، والتكنولوجيا والعلوم الإنسانية، إذ نشأت عندما أصبحت الحداثة قبعة بالية تُرسّخ للسرد الكبير.

كتـب جـان فرانسوا ليوتـار: "ببساطة تامّـة؛ أنا أعرّف ما بعـد الحداثة بأنها ميـل إلى الشكّ تجاه السرديـات الوصفية، هذا الشكّ يقيناً هو نتاج التقدّم في العلوم، لكن ذلك التقدّم بدوره يعزوه إلى افتقار آليـات السـرد الوصفية للتوافـق التقليدي والبـارز بوضوح في أزمـات الفلسفة الميتافيزيقيـة والمؤسسات الجامعيـة التي انتمت إليه في الماضي، تفقد مهنة السـرد مُمّثليها، وبطلها العظيم، ومخاطرها العظيمة، ورحلاتها الطويلة، وهدفها العظيم" (ليوتار،1984، xxxiv)

نشـأت مـا بعد الحداثة في زمـن الحداثة، وهذا مفهوم مفتـوح؛ لأن تعريف وظيفتـه الداخلية ووقت نشأته يبدو أنه يعتمد على النية الذاتية لكل باحث.

الولايـات الأمريكيـة المتحدة هي دولـة تطوّرت فيها ما بعـد الحداثة، لكن النظريـات الأولية لما بعد الحداثة تكرّرت أول مرة لدى العلماء الفرنسيين، لم يقتصر انتشارها من فرنسا إلى بلدان أوروبا الغربية فحسب، بل وصلت أيضاً إلى روسيا، والصين واليابان.

في عصر العولمة هذا بات مُصطلح ما بعد الحداثة مألوفاً في كل مركز اقتصادي وثقافي في العالم، حتى الدول الفقيرة ذات المستويات المُتدنية في العلوم والتكنولوجيا تقبّلت ظهور ووجود ما بعد الحداثة، باختصار؛ العالم الآن في عصر ما بعد الحداثة، تعتمد دراسة مضامين ما بعد الحداثة على الخصائص المعيّنة لكل بلد.

لم يكن مفهوم ما بعد الحداثة غريباً للغاية على الشعب الفيتنامي المُثقّف جداً، على الرغم من ذلك كُتبـت بعض الأعمال حول هذا الموضوع في فيتنام، والأعمال الأدبية التي كُتبت عن ما بعد الحداثة، أُلّفت، وتُرجمت، وظهرت جميعها تقريباً بعد عام 2000. في الواقع، لم يُكتَب إلا قليل جداً مُقارنةً بملايين الكُتب المُتوفرة خارج فيتنام عمّا بعد الحداثة، علاوةً على ذلك لم تزل فكرة ما بعد الحداثة مسألة مُثيرة للجدل عنـد الفيتناميين، في الوقـت نفسه الذي يتقدّم فيه خـط سير الرحلة الاجتماعيـة والأدب في فيتنام وفق النمط الفيتنامي لما بعد الحداثة.

إن مفهوم ما بعد الحداثة بحدّ ذاته؛ ليس بسيطاً ولم يُدرج في موسوعات إنكلترا والولايات المُتحدة حتى الثمانينيـات، وذلك بسبب عدم رغبـة النقّاد والمُفكّرين بقبول هذا المفهوم، وهـذا لا يرجع فقط إلى طبيعة المُنافسـة في نظـر روّاد ما بعد الحداثة؛ وإنما يرجع أيضاً إلى الشكّ الذي هو جزء من طبيعتنا كبشر ما بعد الحداثة، ومع ذلك؛ فإن الدراسات الفردية في إنجلترا والولايات المُتحدة عموماً تُشير إلى هذا المفهوم.

كتب ديفيد هارفي (David Harvey 1939–1989) في **ما بعد الحداثة** (*Postmodernism*):

"علـى مـدى العقدين الماضيـين صارت ما بعد الحداثـة مفهوماً نتصارع معه، وهذه هـي ساحة لتضارب الآراء المُتناقضة، والقوى السياسية التي لم يعد بالإمكان تجاهلها".

أعلـن مُحررو (PRECIS 6 (1987، أن: ثقافة الرأسمالية الاشتراكية المُتقدّمة مرّت بتحّول عميق في بُنية الشعور.

لكـن ما زال هناك كثيرون لا يتقبّلون مفهـوم ما بعد الحداثة، هذا وقدّ تمّ تصنيف الكاتب جون أبدايك (John Updike) على أنه من كُتّاب ما بعد الحداثة؛ على لرغم من تصريحه بأنه غير مُرتاح لسماع حديث ما بعد الحداثة، لأنه يعتقد أننا جميعاً نعيش في العصر المُتقدّم، والحداثة دائماً تسبقنا بخطوة واحدة.

ثمـة طريقـة أخـرى لإنكار أو إلغـاء مفهوم ما بعد الحداثـة، وهي عدم استخـدام المُصطلح في الدراسـات. ففـي عـام 1961 عنـد كتابـة **مقدمـة في النقـد الأدبـي** (*An Introduction to Literary Criticism*,1961) لـكلٍ مـن مارليـس.ك دانزيغـر (Marlies K. Danziger) وستاسـي جونسون (Stacy Johnsondid) لم يستخدما هـذا المُصطلح في كتابهما، وفي الولايات المُتحـدة، في الثمانينيـات والتسعينيات، الأعمال النظرية مثـل: **كُتيب في الأساليـب النقدية للأدب**

(*Handbook of Critical Approaches to Literature*) غيريـن (Guerin) وآخـرون (1992) **والنقـد الأدبـي الأمريكـي من الثلاثينيـات إلى الثمانينيـات** (*American Literary Criticim from the 30s to the 80s*) ليتش (Leitch,1988) لم يتطرّق لما بعد الحداثة، ومع ذلك، هذه ليست سوى بعض المنشورات وهؤلاء الكُتّاب كانوا مشهورين في الأربعينيات والخمسينيات مـن القـرن الماضي، ربّما كان اعتراضهم على مُسمّى المفهوم فقط، لأنه سواءً أحبّوا ذلك أم لا، فقد وجِدَت ما بعد الحداثة بكل مظاهرها أو أوجهها، إنه زمن ولادتها ودلالة المفاهيم المُثيرة للجدل.

لكـي تصبح الظاهـرة الأدبية "اتجاهاً" أو أن يتمّ تحديدها، يجـب أن تتوافق مع معيارين أساسيين: الدلالات التاريخية والدلالات المفاهيمية. على الرغم من أن الباحثين الآن؛ يعدّون أن عام ولادة أدب ما بعد الحداثة كانت في الثمانينيات من القرن العشرين، إلاّ أن المفهوم ظهر في عام 1934 وربما قبل ذلك حتى.

تحـدّث إيهـاب حسـن (Ihab Hassan) في عملـه **نحـو مفهـوم ما بعـد الحداثـة** (*Toward a Concept of Postmodernism*) عن أصل هذا المفهوم "من أين أتى هذا المُصطلح؟ أصله لا يزال غـير مؤكّد"، رغم أننـا نعرف أن فيديركو دي أونيس (Federico de Onis) استخدم هذه الكلمة (ما بعد الحداثة) في كتابه **مُختارات من الشعر الإسباني وأمريكا اللاتينية** (*Antologia de lapoesia Espanola e Hispanoamericana*) الـذي نُشـر في مدريـد عـام 1934، كمـا استخدمـه أيضـاً دودلي فيتـس (Dudley Fitts) في **كتابـه مُختارات مـن الشعر الأمريكـي اللاتيني المُعاصـر لعـام** (*Anthology ofcontemporary Latin-American Poetry*,1942) (حسـن 1998، 587)، بالإضافـة إلى ذلـك استخدم أرنولد توينبـي (Arnold Toynbee) هذا المُصطلح في أعمالـه في عامـي 1959-1947. وفي عام 1960 درس كل من إيرفينغ هـاو (Irving Howe) وهاري ليفن (Harry Levin) ما بعد الحداثة.

قد يتزامن إدخال ما بعد الحداثة في الأدب مع الوقت الذي بدأ فيه عصر ما بعد الحداثة، إذ أنشأ جان فرنسـوا ليوتـار نظرية ما بعد الحداثة، فقد قدّم في **مُقدّمة لحالة مـا بعد الحداثة** (*Introduction of The Postmodern Condition*) مفهوماً لما بعد الحداثة ودلالته.

موضوع هذه الدراسة هو حالة المعرفة في المُجتمعات الأكثر تطوّراً. لقد قرّرت أن استخدم عبارة ما بعد الحداثة لأصف تلك الحالة، فالعبارة مُتداولة حالياً بين علماء الاجتماع والنُقّاد في القارّة الأمريكية، وترمز إلى حالة ثقافتنا تبعاً للتحوّلات التي حدثت منذ نهاية القرن التاسع عشر، وتبدّل قواعد المُنافسة في العلوم، الأدب، والفن. الدراسة الحالية ستضع هذه التحوّلات في سياق أزمة السرد (ليوتار 1984- xxxiii).

يعدُّ العديد من الباحثين أن زمن انفجار تكنولوجيا المعرفة هو زمن مُبكّر من "ما بعد الحداثة"، أي قُرابـة أواخر الثلاثينيات وبداية الأربعينيات. نشكر أجهزة الحاسوب التي اختصرت كل مسافات الزمان والمكان، وجعلت الناس أكثر عزلة.

حاول أيضـاً ريتشارد رولاند (Richard Ruland) ومالكولم برادبـري (Malcolm Bradbury) في **مرحلة التطهيرية أو البيوريتانية إلى ما بعد الحداثة وتاريخ الأدب الأمريكي** (*From Puritanism to*

(*Postmodernism, A History of American Literature*، تعريف زمن ما بعد الحداثة، ويُشيران إلى الهجوم على مرفأ بيرل هاربر عام 1941، الذي زجّ بالولايات المُتحدة الأمريكية في الحرب العالمية الثانية مع الحُلفاء، وبذلك يُفتح فصلٌ جديد في تاريخ البشرية، وبحسب هذين الباحِثَين مات العديد من قادة ما بعد الحداثة المُميّزين في الأربعينيات: سكوت فيتز جيرالد (Scott Fitzgerald) في عام 1940، وشيروود أندرسون (Sherwood Anderson) في عام 1941، و جيرترود ستاين (Gertrude Stein) في عام 1946. ويؤكّد المؤلفان أن (الحداثة بحدّ ذاتها بدت وكأنها انتهت، على الرغم من أن بعض الشخصيات المهمّة من مثل فوكنر (Faulkner) إلى إليوت (Eliot) إلى وليم كارلوس ويليامز (William CarlosWilliams) كتبوا عنها (رولان وآخرون،1991، 373).

اختلف باري لويس (Barry Lewis) في الرأي عن هؤلاء الباحثين، فلم يُقدّم زمن ظهور ما بعد الحداثة فحسب، بل أشار إلى نهايته أيضاً، فكتب: "إن النمط الأدبي السائد بين عامي 1990-1960 هو مؤلفات بعد الحداثة، ويُمكن أن تتزامن بعض الأحداث الافتتاحية والختامية مع هذه التواريخ (قبل أو بعد سنة تقريباً في كلتا الحالتين). (اغتيال جون.ف. كندي، وحكم الفتوى ضد سلمان رشدي) و(بناء جدار برلين وهدمه).

قدّمت مقالة فيليب روث (Philip Roth) "كتابة القصة والرواية الأمريكية" (Writing American fiction) 1961 ومقالة توم وولف(Tom Wolfe) "سباق فوز المليار قدم: بياناً أدبياً للرواية الاجتماعية الجديدة" (Stalking the Billion-Footed Beat: A Literary 1989 Manifesto for the New Social Novel) لويس (Lewis،1999،121)،

اقترح لويس منذ عام 1990 أن يُشار إلى ما بعد الحداثة باختصار (Post-pomo). سواء انتهى عصر ما بعد الحداثة في عام 1990 أم لا، سواء ما هو عليه الآن أو ما كان عليه؛ فهو لا يزال موضع خلاف ونقاش.

في رأيي أنا؛ أعتقد أن عهد ما بعد الحداثة لم ينته في عام 1990، مع الحداثة؛ يُمكن للفنانين تحديد بداية اتجاه الكتابة والتأليف ونهايته، على سبيل المثال بدأ بالحداثة كل من جيمس جويس (James Joyce) (1941-1882) وسكوت فيتز جيرالد (Scott Fitzgerald 1940-1896)، بينما أنهاها كلّ من أرنيست هيمينغواي (1961-1899) و ويليام فوكنر (1940-1897) ومع ذلك؛ لا نستطيع مع ما بعد الحداثة إيجاد مجموعة مُعيّنة تُحدّد بدايتها ونهايتها بشكلٍ واضح، وهذا يعود إلى السرد الصغير للكُتّاب الذين ينتمون إلى هذا الاتجاه، إذ لا يُمكن عدُّ هؤلاء مُجتمعين في بوتقة واحدة، أو أنهم محكومون بالمعرفة (مفهوم فوكو)، فإن أسلوب كتابتهم لم يُصَغْ حول مبدأ ثابت، وتحوّل كل تعبير بطرق مُتنوعة ومعقدة، فبعض الكُتّاب يميلون باتجاه المُحقّق الزائف/ الكشف المُستعار بول أوستر (Paul Auster) وبعضهم الآخر يتجه نحو السحر غابريل غارسيا ماركيز (Gabriel Garcia Marquez)، ودون ديليلو (Don DeLillo) ويذهب البعض إلى التبسيط ريموند كارفر (Raymond Carver). يُمكننا القول إن كل كاتب في زمن ما بعد الحداثة هو عبارة عن نموذج؛ مُضافاً إليه مزيج من الأساليب مع العديد من المُتغيّرات غير المُتوقعة؛ على سبيل المثال: يُمكن أن يُصنّف **دون ديليلو** في المجموعات التي تقدّم السحر، أو المُحاكاة الساخرة الأسطورية، أو الروايات البوليسية الزائفة، وهكذا؛ يقوم روّاد ما بعد الحداثة بتفريد أساليبهم الإبداعية.

يتوافـق أدب مـا بعد الحداثة مع عصرها، مع ذلك لا يُمكننـا أن نُنكر أن إعطاء جدول زمني هو أمرٌ نسبـي، نظـراً لقاعدة الإبداع الفني، فقـد شهدنا في العصر الحديث ظهور ما بعـد الحداثة، وعلى سبيل المثـال (الدادائية)،[2] وفي عصر ما بعد الحداثة أصبح التأليف مبنياً على الاتجاه الحديث. الشيء المهم هنا هو تحديد الوظائف الأساسية لهذا المفهوم.

في عـام 1985 قارن إيهاب حسـن (1998 , 591) بين الحداثة وما بعد الحداثة من أجل التمييز بين الاتجاهين:

الحداثة	ما بعد الحداثة
الرومانسية/ الرمزية	الباتافيزيقيا[1] / الدادائية
الصيغة (المُتصل، المغلق)	مضاد الصيغة/ (طِباق، المفتوح)
الغاية	تلاعب بالألفاظ
الحبكة الروائية/ القصدية	الاحتمالية/ المُصادفة
التسلسل /التراتب	الفوضوية
البراعة- التمكّن/ الشعارات العقلانية	الاستنزاف/ الصمت
طريقة فنّية/ عمل كامل	تقدّم/ أداء – حدث
بُعد/ تحفّظ	مُشاركة
إبداع/ إجمالية	إنقاص/ تفكيك
توليف	تناقض
حضور	غياب
تمحور	انفصال
صنف أدبي/ حدود	النص/ النص البيني
علم الدلالات	فن النثر/ البلاغة
مثال/ نموذج	تركيب
خضوع شرط لآخر	إرداف-اتباع/ تكييف/ تأليف تشكيل

2 – **الدَّادائيّـة:** بالإنكليزيـة (Dadaism) :هي حركة ثقافية انطلقت من زيوريخ سويسـرا أثناء الحرب العالمية الأولى، كنوع من معاداة الحرب، بعيداً عن المجال السياسـي، وإنما من خلال محاربة الفن السـائد، وقد برزت في الفترة ما بين عامي 1916 و 1921. أثّرت الحركة على كل ما له علاقة بالفنون البصرية، الأدب، الشـعر، الفن الفوتوغرافي، نظريات الفن، المسـرح، والتصميم... (مقتبس من موقع ويكيبيديا).

استعارة	كناية/ لفظ مُستعمل في الكناية
اختيار	مزج/ دمج
الجذر/ العُمق	جذمور/ سطح
تفسير-تأويل/ قراءة	ضد التفسير/ قراءة خاطئة
مُعبر	دالّ
مقروء (واضح للقارئ)	قابل للكتابة (كتابياً)
السرد/ التاريخ الكبير	مضاد-نقيض السرد/ تاريخ قصير
الرمز الرئيسي	اللهجة
أعراض	الرغبة
نموذج/ نمط	متحوّل
تناسلي / ذكوري	مُتعدّد الأعضاء/ مُخنّث
جنون العظمة	الفُصام
الأصل/ السبب	الاختلاف/ التعقّب
الله/ الآب	الروح القُدس
الميتافيزيقيا	السُخرية-التهكّم
التحديد-العزم	عدم التحديد
التجاوز (التفوّق)	اللزوم

يُشير جدول المُقارنة خاصّته إلى أساسيات تأليف كل من الاتجاهين بمعزل عن اللّغة، صيغة سردية، مفهـوم فنّي، اتجاهـات صغيرة تابعة وفلسفة إبداعية، وأشار أيضـاً إلى أن الاختلاف النسبي بين الاثنين بتفرّد اللّغة؛ ومن الصعب التمييز بين صيغتي الكتابة.

كان لدى أمبيرتو إيكو (Umberto Eco) فكرة منفتحة حول الحداثة، فقد قال: "في داخل الفنان نفسه يُمكن أن تتعايش فترة الحداثة مع فترة ما بعد الحداثة بالتناوب، أو تتبع إحداهما الأخرى على نحوٍ مُتلاحق."

بنظـرةٍ إلى "جويسJoyce" مثلاً **اللوحة** (*The Portrait*) هذه القصة هي محاولة في الحداثة، **سـكان دبلـن** (*Dubliners*) حتى وإن أتت قبل (اللوحة) فهي أكثر حداثة منها. يوليسيس (*Ulysses*) هي على الحدّ الفاصل بين الحداثة وما بعد الحداثة فينيغانس ويك (Finnegans Wake) هي فعلاً ما بعد الحداثة؛ أو على الأقل تستهل مقالات ما بعد الحداثة (Eco 1998 , 623).

في عـام 1990 ألّفـت كيت ويلـز (Katie Wales) مدخل **ما بعـد الحداثة في قاموس الأسلوبية** (*Postmodernism into A Dictionary of Stylistic*)، وقـد عرّفـت "ويلـز" المفهـوم بأنـه صِيْـغَ في الستينيـات ليصـف الحركة الأدبيـة الحالية أنهـا تقدّم في الحضـارة التي ازدهـرت في أوروبا وأمريـكا في السنـوات الأولى مـن هذا القرن حتـى الثلاثينيات؛ مثـل الحداثة، وتتحدّى مـا بعد الحداثة التقاليـد والأعراف الأدبية، لكن بشكلٍ أكثر تطرفاً. في روايـات الكُتّاب الأمريكيين مثل بارت (Barth)، ونابوكـف (Nabokov) وبينشون (Pynchon)، ومن الكُتّـاب البريطانيين مثل د. م. توماس(D.M Thomas)، وفاولـز (Fowles)، ثمة تقويض كبير جديـر بالاهتمام للواقعية والوحدة والحلول المُتّقنة، الكتابة هي أداة واعية جداً لذاتها وللقارئ الذي يقرؤها (ويلز،1995، 166).

في عام 1996 في **كتاب النظرية الأدبية: مُقدّمة**، كتب الماركسي تيري إيغلتون (Terry Eagleton) الناقـد لما بعـد الحداثة: "إن العمـل الفنّي النموذجي في أعمـال ما بعد الحداثة هو عمـل تعسّفي كيفي، انتقائي، هجين، لا مركزي، سلس، مُتقطّع غير متواصل؛ وكأنه خليط" (إيغلتون، 1996، 201).

عامـل مهـم آخر يُساعدنا على ترسيخ مفهـوم ما بعد الحداثة، هو المؤلفون. قـدم باري لويس بياناً في **مـا بعـد الحداثـة والأدب** (*Postmodernism and Literature*) جاء فيـه: (إن قصة ما بعد الحداثـة؛ هـي ظاهرة عالمية مع كبـار المُمثلين، مـن جميع أنحاء العـالم). غونتر غراسـ (Gunter Grass وبيـتر هاندكـه (Peter Handke) (ألمانيـا) جـورج بيريـك (Georges Perec) ومونيك ويتيج (Monique Wittig) (فرنسـا). أمبرتو إيكو وإيتالو كاليفينو(Italo Calvino) (إيطاليا) أنجيـلا كارتـر(AngelaCarter) و"سلمان رشـدي" (بريطانيا)، ستانيسـلاو ليم (Stanislaw Lem (بولنـدا) ميـلان كونديـرا (MilanKundera) (تشيكوسلوفاكيـا سابقـاً)، ماريـو فارجـور ليوسا(Mario Vargor Llosa) (بيرو)، غابريل غارسيا ماركيز(Gabriel Garcia Marquez) (كولومبيـا)، جـي إم كوتـزي(J.M. Coetzee) (جنـوب أفريقيـا)، بيـتر كاري(Peter Carey) (أستراليا) (لويس1999، 122 – 123).

بالطبع إن الكُتّاب الأمريكيين هم المُهيمنون: جون بارت، دونالد بارثيلم (Donald Barthelm)، دون ديليليو(Don DeLillo)، وليام غاس (William Gass)، بول أوستر (Paul Auster)، وتيم. و. برايـن (Tim O'Brien)، وكما نرى أن كُتّاب الفـترة منذ عام 1940 حتى الآن؛ ليسوا كُتّاباً في "ما بعد الحداثة" بشكلٍ خالص تماماً، أدب ما بعد الحداثة يُمكن أن يُقسّم إلى اتجاهات كثيرة.

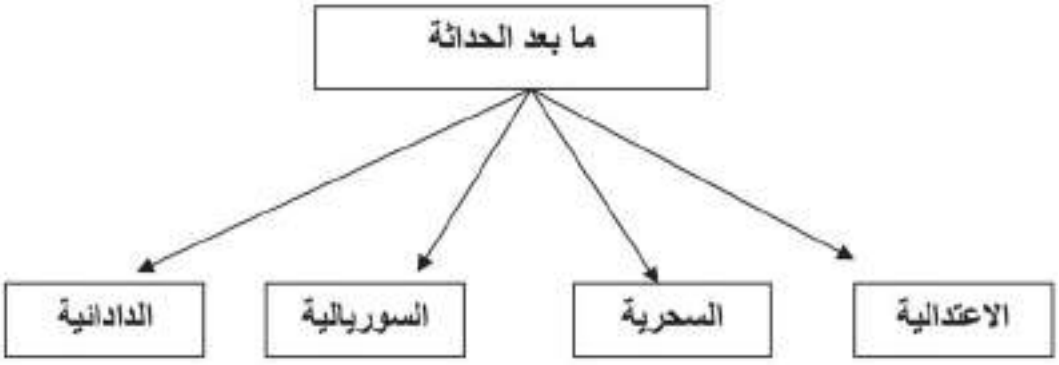
عند دراسة خصائص رواية ما بعد الحداثة، يُشير "باري لويس" إلى الجوانب الآتية: الخلل الزمني، المزيج، التجزئة، هشاشة الارتباط، جنون العظمة، الحلقات المُفرغة، كل هذه الأمور مهمّة جداً لكل كاتب وقارئ لأعمال ما بعد الحداثة.

إن مراجعة الأبحاث التي أُجريت لتحديد زمن ولادة أدب "ما بعد الحداثة" تُشير إلى أن الرأي يقدّر وجودها من عام 1940 إلى عام 1980، وأن ما بعد الحداثة تلت الحداثة وتبعتها. ومن الطبيعي أنه ضمن

كل اتجاه رئيس توجد بعض الاتجاهات الفرعية، على سبيل المثال؛ توجد ضمن نطاق الحداثة: التعبيرية، الواقعية الاشتراكية، وأدب شعور الوعي.

بإمكاننا القول إن جيمس جويس وميخائيل شولوخوف (Mikhail Sholokhov) كُتّاب حداثيون، كما نستطيع أن نقول إن "ميخائيل شولوخوف" واقعي اشتراكي، وإن "جيمس جويس" كتب في أدب تيار الوعي ـــــ الشعور، هذا إذا أردنا أن نُقيّم أسلوبهم ضمن نطاق أضيق.

في أدب مـا بعد الحداثة، هناك (الدادائية 1916-1922) روايات جديدة في الخمسينيات، السحر بعد الستينيات، (هذا المُصطلح حلّ محلّ الواقعية السحرية بعد عام 1960)، والاعتدالية، يُمكن تمثيلهم باستخدام الرسم البياني الآتي:



إذا أخذنـا في الحسبـان العوامل الموجـودة أعلاه جميعها، فإننـا نقترح فهماً تصوّريـاً لأدب ما بعد الحداثة كالآتي:

بدءاً من أواخر العقد الأول من القرن العشرين مع شعر الدادائية 1916؛ نثر فرانز كافكا (Franz Kafka) **التحوّل** (*Metamorphosis*,1915)، ومسرحية صموئيل بيكيت (Samuel Beckett) **في انتظار غودو** (*Waiting for Godot, 1953*).

تماشـى أدب مـا بعد الحداثة مـع الأدب الحديث، وازدهر منـذ عام 1960 وما تـلاه، إلاّ أن ما بعد الحداثة تتعارض مع الحداثة في الجوهر، في أنها تقبل العدمية، الفوضى، التلاعب والتداخل، هي تحاول أن تحـلّ بعض المسائل الصعبـة في الحداثة، مُستخدمـةً العلم لتحريـر الناس من حيـاة الجهل وتزمّت العقيـدة، ترتبـط ما بعـد الحداثة بثـورة تكنولوجيا المعلومـات، الطفـرة العلّمية الاقتصاديـة والتحضّر السريـع، التي يُمكن أن نراها في الشعر، والمسرح، والروايات مع استخدامها لمدلولاتها المُتعدّدة، والسحر، وتركيـب عناصر مُختلفـة (الفسيفساء)، والفُتات، واللامركزية، وعدم التماسـك، مُقلّلةً من دور الرواة، بغضـ النظر عن الحبكة، والمسـرح والنثر التي تحتوي على سِمات شعرية كثيرة. إن ما بعد الحداثة تتقبّل الاختلافات، وهناك نزعة تُجيز دمج الاختلافات، ليس بقصد توحيدها لكن لتفريقها.

يُمكن رؤية الاندماج للمرة الأولى بين الأنواع المُختلطة، وأحد الأمثلة على ذلك هو القصص القصيرة، كون السِمة الأساسية لهذا النوع (أنها قصيرة)، وكونها تُشبه قصيدة قصيرة أيضاً، هذه أيضاً سِمة شائعة للنثر الحديث في القرن العشرين؛ والسبب تاريخي، فقد قسّم "أرسطو" الأدب إلى شعر، ومسرحية، وملحمة. في تلك الأثناء كانت الحدود التي قسّمت الفئات حدوداً نسبية؛ على سبيل المثال: **الإلياذة** (*Iliad*) **والأوديسّة** (*Odyssey*)، فقد كانتا روايتين لكن كُتبتا كالشعر أيضاً. في ذلك الوقت اقترض أحدهما من الآخر من دون أن يستحوذ عليه.

في القرون التي تلت ذلك؛ انتشر الاقتراض بأنواعه كلها، كتب وليم شكسبير (William Shakespeare) مسرحيات وكانت نثراً وشعراً معاً، وكتب كلّ من أونوريه دي بلزاك (Honore de Balzac) وفيكتور هوغو (Victor Hugo) روايات بأسلوبٍ مسرحي، وبخمسة عناصر: العرض التقديمي، الافتتاحية، تطوّر الأحداث، الذروة، والنهاية، فإذا كان هناك تطوّر في النثر بميّزات المسرحية في القرن التاسع عشر، فإن النثر ذا الجوانب الشعرية يُهيمن على أدب القرن العشرين، لا مسرحية، ثغرات بين كلمات قُدّمت على شكل قصيدة، أو مزيج من الكلمات بأسلوب شعري. وقد أظهر ذلك بوضوح تيار الوعي في أعمال الأساتذة المُعاصرين في بدايات القرن العشرين؛ مثل: فرجينيا وولف (Virginia Woolf)، جيمس جويس (James Joyce) و ويليام فوكنر (William Faulkner).

في "ما بعد الحداثة"؛ تطوّرت هذه الخصائص بشكلٍ أكبر، إذ نرى إبداعات لـ "غابريل غارسيا ماركيز" الشعرية الساحرة المُشبعة بالحنين إلى الماضي والندم، لكنها احتوت على مُفارقة عميقة، فقد صوّرت أعمال "ماركيز" الشعر بأنه ورود حلوة مُفرحة، وأنه أرض يباب لا نساء فيها، كما يبدو أيضاً في الصور السحرية لرجل عجوز بأجنحة ضخمة ينشأ من عاصفة ويجلب السعادة لزوجين فقيرين، إلّا أنه تم رفضه وعُدّ مُشتبهاً به؛ و تعرّض للإهانة وعومِل بجحود، ليطير بعد ذلك عائداً إلى السماء.

كتب جاك ديريدا (Jacques Derrida) مؤسس التفكيكية (التي تُشكّل مجالاً من مجالات ما بعد الحداثة)، القول الشهير: (لا يوجد شيء خارج النص)، وأشار إلى مجموعة من الاختلافات في كتابة عصر ما بعد الحداثة، ومع ذلك فإن أساس مثل هذه الاختلافات كان قد وضع في زمن سابق في الدادائية.

ادّعى تريستان تزارا (Tristan Tzara) في **كيف تنظُم قصيدة دادائية** (*How to Make a Dadaist Poem*) أن المؤلفين ببساطة يقتصّون كلمات عشوائية من أي نص، ويصبّوها في قالب، ثم ينتقون أيّ كلمات وينسقونها ضمن أبيات وهكذا تولد القصيدة، وعند السؤال عن معنى القصيدة؛ يُجيب الدادائيّ أنه ليس من مهام الشاعر أن يُقدّم معنىً للقصيدة، هذا ليس عمله، هذه المهمّة تقع على عاتق القُرّاء. إن هذا الموقف المُعادي للمعنى يتجلّى واضحاً باسم المدرسة «الدادئية»؛ التي تعني بالفرنسية حصاناً خشبياً وثرثرةً طفولية، وقد اختير ذلك الاسم بشكلٍ عشوائي، ومع ذلك كانت تقنيات الدادئية المُستخدمة بالتوازي مع العشوائية [كانت] الأكثر ابتكاراً وقوة في الأدب خلال القرن العشرين.

خاتمة:

في عصـر «ما بعد الحداثـة» أعلن فلاسفة كثـيرون ونُقّاد الأدب عن وفيات كثـيرة بالمعنى المجازي؛ ماتـت الموضوعات، مات المؤلفون (رولان بارت)، وحتى القُرّاء ماتوا، وهذا المعنى المجازي يُفيد بأن الموتى أصبحوا أمراً مُهمّشاً لا صلة له مع عصر ما بعد الحداثة، وفي الوقت الراهن، أصبح المجتمع يحتاج دائماً إلى شيء جديد، بديلٌ ما يُتيح الاستمرار بتدفق الكتابة إلى الأبد.

علـى أيِّ حـال؛ ستُصبح ما بعد الحداثة (سرداً كبيراً) على الرغم مـن أن هذا ليس ما أراده مؤيدو وروّاد مـا بعد الحداثة، فكلّ من التغيّرات الطبيعية والاجتماعية تكـون فُجائية مُتبعةً قانوناً مفاجئاً ينصّ علـى إضفاء الشرعيـة على كل حدث عشوائي، ويُعيـد كل شيء إلى نقطة البدء، ستولـد الرواية العظيمة وبالطبع ستُفكَّك. إذن؛ هل سيندثر مفهوم ما بعد الحداثة؟

لا أحـد منـا يعلم. ولكن لدينا سبب للاعتقاد بأن هذا المفهوم سيبقى موجوداً دائماً؛ هذا لأنه قبل ما بعـد الحداثة وجدت الحداثـة، وهو مفهوم يستُخدم على نطاق واسع منذ عصـر النهضة، ولم ينتفِ حتى الآن، تغيّرت دلالاته مع مرور الزمن لكنه بقي، ولهذا يُمكننا الاعتقاد بأن بعد ما بعد الحداثة هذه؛ سيكون هناك ما بعد حداثةٍ أخرى وأخرى، حتى يتوقف الله والعدم عن إنكار أحدهما للآخر.

هامش:

1 -**الباتافيزيقيا**: (بالفرنسيـة: pataphysique) هـي "فلسفـة" علميـة اخترعها الكاتب الفرنسـي ألفريد جاري (1873-1907) يقصـد بهـا أن تكون محـاكاة ساخرة للعلم، من الصعـب تعريفه أو تحديده ببساطة، فقـد تم وصفه بأنه "علم الحلول الخيالية" أحد تعريفات "pataphysics" هو أنه "فرع من الفلسفة أو العلم الذي يدرس الظواهر الخيالية الموجودة في عالم يتجاوز الميتافيزيقيا. إنه علم الحلول الخيالية". هناك أكثر من مائة تعريف لـ "pataphysics".

المصدر:

https://koreascience.kr/article/JAKO201214436760868.pdf.

ملاحظات على أدب ما بعد الحداثة [1]

تأليف: مارلينا بلترامينيي
ترجمة: رزان يوسف سلمان •

مارلينا بلترامينيي (Marilena Beltramini): مدرِّبة للمعلِّمين في جامعة أودينيي، إيطاليا. تحمل درجة الماجستير في الثقافات الأوروبية. كانت مسؤولة، في عام 2001، عن المشاريع العابرة للحدود الوطنية وتنفيذ الإصلاح المدرسي في مجال تعلم اللغات الأجنبية.

برز أدبُ ما بعد الحداثة كنوع أدبيٍّ بعد الحرب العالميَّة الثَّانية. يُظهِر هذا المقال رفض هذا الأدب العديد من الأعراف الأدبيَّة، واحتضانه أعرافاً جديدة.

تعريف أدب ما بعد الحداثة:

هو شكل أدبيٌّ يتميَّز، من النَّاحيتين الأسلوبيَّة والأيديولوجيَّة، باعتماده على أعراف أدبيَّة مثل التَّشظِّي، والتَّناقض، والرُّواة غير الجديرين بالثقة؛ وغالباً غير واقعيٍّ وذو حبكات مستحيلة بكلِّ ما في الكلمة من معنى، ويضمُّ أيضاً الألعاب، والمحاكاة السَّاخرة، وجنون الارتياب، والفكاهة السَّوداء، والمرجعيَّة الذَّاتيَّة للمؤلِّف. ويميل كُتَّاب ما بعد الحداثة إلى رفض المعاني الصَّريحة في رواياتهم وقصصهم وقصائدهم؛

• مترجمة سورية.

1 العنوان الأصلي للمقال: « POSTMODERN LITERATURE. NOTES »

ويستبدلـون ذلك بتسليـط الضَّوء والاحتفاء بإمكانيَّة تعدد المعاني، أو الافتقـار التَّامِّ للمعنى، داخل العمل الأدبيِّ الواحد.

كثـيراً مـا يرفض أدب ما بعـد الحداثة الحدود بين الذَّائقـة "العالية" و"الهابطـة" للفنِّ والأدب، فضـلاً عن الفروق بين الأنواع المختلفة من أشكال الكتابـة ورواية القصص. وهنا نذكر بعض الأمثلة على الفنِّيَّات الأسلوبيَّة التي نجدها بِوفرة في أدب ما بعد الحداثة:

* التَّوليـف (Pastiche): أخذُ أفكار مختلفة من كتابات سابقة وأساليب أدبيَّة ولصقها معاً لِصنع أنماط جديدة.
* التَّناص (Intertextuality): الاعتراف بالأعمال الأدبيَّة السَّابقة ضمن عملٍ أدبيٍّ آخر.
* مـا وراء السَّرد (Metafiction): فعـلُ الكتابةِ عن الكتابة، أو توعية القـرَّاء بالطبيعة الخياليَّة للعمل الخياليِّ الذي يقرؤونه.
* التَّشويـه الزَّمنيُّ (Temporal Distortion): استخدام سير أحداث وفنِّيَّات سرد غير خَطِّيَّة زمنيَّاً في القصَّة.
* التَّبسيط (Minimalism): استخدام الشَّخصيَّات والأحداث الشَّائعة وغير الاستثنائيَّة.
* التَّهويل (Maximalism): كتابة غير منظَّمة وطويلة ومفصَّلة جداً.
* الواقعيَّـة السِّحريَّـة (Magical Realism): إدخال الأحداث المستحيلة أو غير الواقعيَّة في سردٍ واقعيٍّ.
* الخيـال التَّاريخي (Faction): خلط الأحداث التَّاريخيَّة الفعليَّـة مع الأحداث الخياليَّة من دون تحديد واضح لِما هو واقع وما هو خيالي.
* مشاركـة القـارئ (Reader Involvement): غالبـاً مـن خـلال مخاطبة مباشـرة للقارئ، والاعتراف الصَّريح بالطبيعة الخياليَّة للأحداث الموصوفة.

يفضِّل العديد من النُّقاد والعلماء تعريف أدب ما بعد الحداثة مقابلاً للأسلوب الأدبيِّ المعروف الذي جـاء قبله: الحداثة، فمن نـواحٍ كثيرة، تخالف أساليب وأفكار أدب ما بعـد الحداثة مبادئ أدب الحداثة، وتناقضها وتسخر منها وترفضها.

على سبيل المثال، بدلاً من اتباع البحث النَّمطي لأدب الحداثة عن المعنى في عالم فوضويٍّ، يميل أدب مـا بعـد الحداثة إلى تجنُّب إمكانيَّة المعنى ذاتهـا، وغالباً ما يقدِّم ذلك بصورة هزليَّـة؛ سواء في رواية أو قصَّة أو شِعر ما بعد الحداثة، نجد محاكاة ساخرة لبحث أدب الحداثة عن المعنى، ورواية توماس بينشون (Thomas Pynchon) **صيحة القطعة 49** (*The Crying of Lot 49*) مثال ممتاز على ذلك. في هـذه الرِّوايـة، يؤدِّي سعي البطل إلى المعرفة والفهم في النهاية إلى الارتباك وغياب أيِّ نوعٍ من الوضوح في فهم الأحداث الماضية.

ما هو أدب ما بعد الحداثة؟ وما خصائصه؟

مـا بعد الحداثة مصطلـحٌ يُستخدَم للإشـارة إلى ردِّ فعل أو إجابة للحداثة ظهـرت في أواخر القرن العشرين، لذا لا يمكن فهمها إلّا في سياق الحداثة، وهي في جوهرها، ترفض ما تدافع عنه الحداثة.

وفي حـين أنهـا تبدو مماثلةً للحداثة في كثير من الاتجاهات، فإن ما بعد الحداثة تختلف عن الحداثة في موقفهـا مـن هذه الاتجاهـات. تميل الحداثة، علـى سبيل المثال، لتقـديم وجهة نظر متشظِّيـة للذاتيَّة البشريَّـة والتَّاريخ، ولكنها تقدِّم هـذا التَّشظِّي كأمر مأساويٍّ يُرثى له. في المقابل، لا تتدب ما بعد الحداثة أفكار التَّشظِّي أو العَرَضيَّة أو عدم الاتساق، بل تحتفي بها. أدبيّاً، يُستخدَم ذلك لوصف سِمات معيَّنة لأدب مـا بعد الحرب العالميَّة الثانية، كالتشظِّي والتناقض والرُّواة غـير الجديرين بالثقة، وما إلى ذلك. وأيضاً كردِّ فعلٍ ضد أفكار التنوير التي يتضمَّنها أدب الحداثة.

سِمات ما بعد الحداثة:

بسبـب بعض السِّمات المتشابهة للحداثة وما بعد الحداثة، يرتبـك النُّقَّاد في بعض الأحيان في تمييز أحدهما عن الآخر. لذا من المفيد أكثر أن نناقش سِمات ما بعد الحداثة بالمقارنة والتَّضاد مع الحداثة.

مثل الحداثة، نجد في أدب ما بعد الحداثة أيضاً إيماناً بالرأي القائل إنه لا توجد حقيقة مطلقة، وإن الحقيقـة نسبيَّة. وتؤكِّد ما بعد الحداثة أن الحقيقة لا تنعكس في فهم الإنسان لها، بل تُبنى بمحاولة العقل فهم واقعه الشَّخصي. لذا فالحقيقة والباطل قابلان للتناوب. على سبيل المثال، في العمل الكلاسيكي **الملك أوديـب** (*King Oedipus*)، هنـاك حقيقة واحدة فقط، وهي: أذعن لِقـدرك. على النَّقيض من العمل الكلاسيكـي مـن أدب ما بعد الحداثة في **انتظـار غـودو** (*Waiting for Godot*)، لا يوجد شيء اسمه الحقيقة المطلقة؛ فكل الأمور نسبيَّة هنا.

في حـين أن الحداثة تضـع إيمانها في أفكار الغـرب وقِيَمه ومعتقداته وثقافته ومعايـيره، فإن ما بعد الحداثـة تنكِر القِيَم والمعتقدات الغربيَّـة بوصفها لا تمثِّل سوى جزءٍ صغير فحسب من التجربة الإنسانية، وغالباً ما ترفض مثل هذه الأفكار والثقافة والمعايير.

كما نرى الحداثة تحاول الكشف عن الحقائق العميقة للتجربة والحياة، لكن ما بعد الحداثة تشكُّ في «عمق» مثل هذه الأفكار لأنها تستند إلى أنظمة قِيَم غربيَّة محددة فحسب.

وفي حـين تسعى الحداثـة إلى إيجاد العمق والمعنـى الداخلي تحت سطح الأشيـاء والأحداث، تفضِّل مـا بعد الحداثة التركيز على الصورة الخارجية، وتتجنب استخلاصـ النتائج أو اقتراح المعاني الضمنيَّة المرتبطة بدواخل الأشياء والأحداث.

تركِّـز الحداثـة على الموضوعات المحوريَّة والرؤية الموحَّـدة في قطعة أدبيَّة معيَّنة؛ في حين ترى ما بعد الحداثة التجربة الإنسانية غامضة ومتناقضة داخلياً، وغير مستقرة أو حاسمة، وغير محددة ولا مكتمِلة، ومتشظِّية ومتقطِّعة، و«خشنة»، مع إمكانيّة عدم وجود واقع وحيد محدد. لذلك، فهي تركِّز على رؤية للعالم تحمل هذه الصِّفات من غموض وتناقض وعدم اكتمال.

في حين أن الكاتب في أدب الحداثة يوجه استجابة القارئ لعمله ويتحكم بها، فإن كاتب ما بعد الحداثة يخلق عملاً «مفتوحاً»، يوجب على القارئ خلق طُرق التواصل الخاصَّة به، والعمل على إيجاد بدائل للمعاني، والوصول إلى تفسيره الخاص الحرِّ و(غير الموجَّه).

سِمات الكتابة في أدب ما بعد الحداثة:

حين نتحدث عن أدب ما بعد الحداثة، فإن كل الأفكار جديدة، لذلك نجد صعوبة وإرباكاً في الفهم الصحيح لهذه السِّمات.

- **السخرية، والمرح، والفكاهة السوداء:**

من المؤكد أن مؤلِّفي ما بعد الحداثة لم يكونوا أول من استخدم السخرية والفكاهة في كتاباتهم، ولكن بالنسبة إلى معظمهم، أصبحت هذه السِّمات هي المميزة لأسلوبهم. فحاولوا من خلال المفارقات والمرح والفكاهة السوداء مقاربة إحباطهم الشديد من الحرب العالمية الثانية والحرب الباردة ونظريات المؤامرة، على نحو غير مباشر.

في الواقع، كان العديد من الروائيين الذين صُنِّفوا لاحقاً أنهم بعد حداثيين هم أوائل أصحاب الفكاهة السوداء، مثل: جون بارث (John Barth)، جوزيف هيلر (Joseph Heller)، وليَم غاديس (William Thomas Gaddis)، كورت فونيغت (Kurt Vonnegut)، بروس جاي فريدمان (Bruce Jay Friedman)، وآخرون؛ كثيراً ما نجد في أعمالهم التعامل مع الموضوعات الجادَّة بأسلوب المرح وروح الدعابة.

من الأمثلة على النصوص التي تحمل السِّمات المذكورة أعلاه، عمل رولان بارت (Roland Barthes) لذَّة النصِّ (*The Pleasure of the Text*). كما نرى أن المفهوم المركزيَّ في نصِّ جوزيف هيلر الخدعة 22 (*Catch 22*)، أصبح عنوانه الآن مصطلحاً ساخراً مشهوراً للمفارقات المنطقيَّة، مع السَّرد الذي بُني على سلسلة طويلة من المفارقات المماثلة.

يقدِّم توماس بينشون على وجه الخصوص أمثلة مهمة على المرح، بما في ذلك التلاعب بالألفاظ السخيفة في سياق جاد. نجد في صيحة القطعة 49، على سبيل المثال، شخصيَّات تدعى مايك فالوبيان وستانلي كوتِكس ومحطة إذاعية تسمى (KCUF) [تلاعب بالأسماء وترتيب الأحرف للإشارة إلى كلمات غير لائقة بطريقة ساخرة]، بينما تحتوي الرواية ككُلٍّ موضوعاً خطيراً وبُنية معقَّدة.

- **التَّوليف:**

في التَّناص ما بعد الحداثي، يُقصد بالتَّوليف الجمع، أو «لصق»، عناصر عدَّة. وهو أسلوب استخدمه العديد من كُتَّاب ما بعد الحداثة في توليف أو «لصق»، عناصر من الأنواع والأساليب السَّابقة للأدب لخلق صوت سرديٍّ جديد، أو للتعليق على كتابة معاصريهم. استخدم ويليام سيوارد بوروز (William Seward Burroughs)، على سبيل المثال، الخيال العلميَّ والبوليسيَّ الغربيين. واستخدمت مارغريت آتوود (Margaret Atwood) الخيال العلميَّ والحكايات الخياليَّة. كما استخدم توماس بينشون

عناصـر من الخيـال البوليسيِّ والخيال العلميِّ والخيـال الحربيِّ. في رواية روبـرت كوفر **الاحتراق العام** (*The Public Burning*) عـام 1977، مـزج كوفـر روايات غـير دقيقة تاريخيًّا عـن تفاعل ريتشارد نيكسون مع شخصيَّات تاريخيَّة وأخرى خياليَّة، مثل العمِّ سام وبيتي كروكر. يمكن أن يشير التَّوليف أيضاً إلى فـنِّ التَّركيـب، مثل فنِّيَّة القطـع عند بوروز. وفي مثال آخـر، رواية بريان ستانلـي جونسون (Bryan Stanley William Johnson) عـام 1969 **اللامعقـول** (*The Unfortunates*)، التـي صـدرت كمجموعة أوراق في صندوق من دون ربط بينها، حتى يتمكَّن القُرَّاء من تجميعها بالطريقة التي يختارونها.

- **التَّناص:**

التَّناص هو تشكيل معاني النُّصوص بوساطة نصوص أخرى. ويمكن أن يشمل استعارة المؤلِّف وتحويله لِنصٍّ سابق، أو الإشارة لِنصٍّ آخر ضمن النَّص. مرَّ مصطلح «التَّناص» نفسه باستعارات وتحويلات عدَّة منـذ أن صاغتـه جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، الفيلسوفة ما بعـد البنيويَّة، في عام 1966. وكما ذكـر النَّاقـد ويليام إرويـن (William Irwin)، فإن المصطلح «أصبح يمتلك تقريبـاً عدداً من المعاني بِعـدد مستخدميه، من أولئك المخلِصين لِرؤية كريستيفا الأصليَّـة، إلى أولئك الذين يستخدمونه ببساطة كطريقة أنيقة للحديث عن التلميح والتأثير.»

كعنصر مهمٍّ في أدب ما بعد الحداثة، يُظهِر التَّناصُّ اعترافاً بالأعمال الأدبيَّة السَّابقة؛ فهو في بعض الأعمـال الخياليَّة يعني العلاقة بين نصٍّ (رواية مثلاً) وآخر، أو نصٍّ واحد في نسيج متشابك من التَّاريخ الأدبيِّ. ويشير النُّقَّاد إلى ذلك كَدلالة على افتقار ما بعد الحداثة إلى الأصالة، واعتمادها على الابتذال.

يمكن أن يكون التَّناصُّ في أدب ما بعد الحداثة إرجاعاً إلى عملٍ أدبيٍّ آخر، أو موازاةً له، أو مناقشة موسَّعة له، أو اعتماداً لأسلوبه. ويتجلَّى هذا عادةً كإشارات إلى القصص الخياليَّة - كما هو الحال في أعمال مارغريت آتـوود، دونالد بارثيلمي (Donald Barthelme)، وغيرهما كثـير- أو في الإشارات إلى الأنواع الشعبيَّة مثل الخيال العلميِّ والخيال البوليسيِّ. نجد مثالاً مبكِّراً على التَّناصِّ من القرن العشرين، والذي كان له أثر على ما بعـد الحداثـة لاحقاً، في رواية **بيير مينار مؤلِّف كيشوت** (*Menard، Author of the Quixote*)، التي كتبها خورخي لويس بورخيس (Jorge Luis Borges). وهي قصَّة تذكر إشارات مهمَّة إلى دون كيشوت؛ وهي أيضاً مثالٌ جيِّدٌ على التَّناصِّ مع إشارات إلى رومانسيَّات العصور الوسطى. يظهر دون كيشوت كمرجع مشترَك في أدب مـا بعـد الحداثـة، كما في قصيدة كاثي آكـر (Kathy Acker) «دون كيشوت: الـذي كان حلماً.» كما نجـد التّناصَّ في عمل جون بارث **عامل الأعشاب المخدِّرة** (*The Sot-Weed Factor*)، مع قصيدة إبنيزر كـوك (Ebenezer Cooke) التي تحمل العنـوان نفسه. غالباً ما يكون التَّناصُّ أكـثر تعقيداً من إرجاع نصٍّ واحد إلى نصٍّ آخر. رواية روبرت كوفر **بينوكيو في البندقية** (*Pinocchio in Venice*)، على سبيل المثال، تربط شخصيَّة بينوكيو بموت توماس مان في البندقية. وأيضاً، تأخذ رواية **اسم الوردة** (*The Name of the Rose*) لأمبرتـو إيكـو (Umberto Eco) شكل رواية بوليسية، وتظهر فيهـا إشارات إلى مؤلِّفين مثل أرسطو وآرثر كونان دويل وبورخيس.

- **ما وراء السَّرد:**

يتميز العديد من مؤلفّي ما بعد الحداثة بسمة ما وراء السَّرد في كتاباتهم، التي هي أساساً كتابةٌ عن الكتابة، في محاولة لجعل القارئ مدركاً لخيال النَّصّ، وأحياناً لوجود المؤلِّف.

يستخدم المؤلِّف هذه الفنِّيّة أحياناً للسماح بتحولات صارخة في السَّرد، أو بقفزات مستحيلة في الزمن، أو للحفاظ على المسافة العاطفية كَراوٍ. على الرغم من أن ما وراء الخيال يرتبط في المقام الأول بالأدب الحداثي وأدب ما بعد الحداثة، لكننا نجده في وقت مبكر في ملحمة هوميروس الأوديسة، و**حكايات كانتربري** (*Canterbury Tales*) لجيفري تشوسر (Geoffrey Chaucer) من القرن الرابع عشر.

بعض الأمثلة على النُّصوص الأدبية ما وراء الخياليَّة: **سباحةُ طائرَين** (*Swim-Two-Birds*) لِفلان أوبراين (Flann O›Brien)؛ **بؤس** (*Misery*) و**النافذة السِّريَّة** (*Secret Window*) لِستيفن كينغ (Stephen King)؛ **الحديقة السِّريَّة** (*Secret Garden*)؛ **كفارة** (*Atonement*) لِإيان ماك إيوان (Ian McEwan)؛ **المزيِّفون** (*The Counterfeiters*) لأندريه جيد (André Gide)؛ **العالم حسب غارب** (*The World According to Garp*) لِجون إيرفينغ (John Irving)؛ **وحده على بحر واسع** (*Alone on a Wide, Wide Sea*) لِمايكل موربورغو (Michael Morpurgo)؛ **صورة الفنَّان في شبابه** (*A Portrait of the Artist as a Young Man*)، لِجيمس جويس (James Joyce)؛ **ليلة التنبُّؤ** (*Oracle Night*) لِبول أوستر (Paul Auster)، **مزيد من الدببة!** (*More Beas*) لِكين نيسبيت (Kenn Nesbitt)؛ **مدينة الملائكة** (*City of Angels*) لِسي كولمان (Cy Coleman)، التي فازت بجائزة توني عام 1989 لأفضل مسرحية موسيقية.

- ما وراء السَّرد التاريخي:

ابتدعَت ليندا هتشيون (Linda Hutcheon) هذا المصطلح للإشارة إلى الروايات التي تتخيَّل الأحداث والشخصيَّات التاريخيَّة الفعليَّة. ومن الأمثلة البارزة على ذلك عمل توماس بينشون **ماسون وديكسون** (*Mason and Dixon*)، الذي يقدِّم مشهداً لجورج واشنطن يدخِّن القنَّب. وكذلك الجنرال في متاهته لغابرييل غارسيا ماركيز عن رئيس كولومبيا السابق سيمون بوليفار؛ و**ببغاء فلوبير** (*Flauberts Parrot*) لِجوليان بارنز (Julian Barnes) عن غوستاف فلوبير؛ و**الراغتايم** (*Ragtime*) لِـ ي. ل. دوكتورو (E. L. Doctorow) الذي يروي عن شخصيَّات تاريخيَّة مثل هاري هوديني (Harry Houdini)، وهنري فورد (Henry Ford)، والأرشيدوق فرانز فرديناند (Archduke Franz Ferdinand) من النمسا، وبوكر ت. واشنطن (Booker T. Washington)، وسيغموند فرويد (Sigmund Freud)، وكارل يونغ (Carl Jung)؛ وعمل ربيع علم الدين (Rabih Alameddine) **كولايدس: فنُّ الحرب** (*Koolaids: The Art of War*)، الذي يشير إلى الحرب الأهليَّة اللبنانيَّة ومختلف الحقائق عن شخصيَّات سياسيَّة. وأيضاً جون فاولز الذي يتعامل بالمثل مع العصر الفيكتوري في **امرأة الملازم الفرنسي** (*The French Lieutenant's Woman*). وفي **موت المؤلِّف** (*The Death of the Author*) لرولان بارت (Roland Barthes)، نجد هذه الفنِّيَّة مرتبطة بالنظريَّة النقديَّة.

- **التَّشويه الزَّمنيُّ:**

هـذه تقنيـة شائعـة في القص الحداثـيِّ: التَّشظِّي والسَّرد غـير الخطيِّ سِمتان مركزيَّتـان في أدبيِّ الحداثـة وما بعد الحداثة. يعتمد التَّشويه الزَّمنـيُّ في سرد ما بعد الحداثة مجموعة متنوِّعة من الطُّرُق، غالباً بهدف السُّخرية. من خلال هذه الأداة الأدبيَّة، يقفز الكاتب إلى الأمام أو الخلف في الزمن، أو يذكر أوقاتاً ثقافيَّة وتاريخيَّة غير صحيحة. على سبيل المثال، في **رحلة إلى كندا** (*In Flight to Canada*)، يتعامـل إسماعيـل ريد بصورة هزليَّة مـع المفارقات التاريخيَّـة، كأن يستخدم أبراهـام لنكولن الهاتف. يمكـن للوقـت أيضاً أن يتداخل أو يتكرر أو يتشعَّب إلى احتمـالات متعددة. كما في قصة **جليسة الأطفال** (*The Babysitter*) لروبرت كوفر من كتابه «Descant & Pricksongs»، يقدِّم المؤلِّف العديد من الأحـداث المحتمَلـة التي تحدث في وقت واحد – مثلاً في قسـم تُقتَل جليسة الأطفال بينما في قسم آخر لا يحدث شيء وما إلى ذلك – ومع ذلك لا توجد نسخة من القصة مفضَّلة كنسخة صحيحة.

- **الثقافة التقنيَّة والواقعيَّة المفرطة:**

في مقالته التي تحمل العنوان نفسه، وصف فريدريك جيمسون ما بعد الحداثة بأنها «المنطق الثقافيُّ للرأسماليَّـة المتأخِّرة.» وفقـاً لمنطقه، انتقل المجتمع ما بعد الرأسماليَّـة إلى عصر المعلومات، الذي تُصبُّ علينـا فيه باستمرار الإعلانـات والمقاطع المصوَّرة التَّسويقيَّة والمنتجات. يعكـس العديد من مؤلِّفي ما بعد الحداثـة ذلك في أعمالهم من خلال اختراع منتجات تعكـس الإعلانات الفعليَّة، أو بوضع الشخصيَّات في مواقـف لا يمكنهم فيها الهروب من التقنيَّـات الحديثة. كما في **ضوضاء بيضاء** (*White Noise*) لِدون ديليلو (Don DeLillo)، الذي يقدِّم شخصيَّات تُقصَف بـ ضوضاء بيضاء من التِّلفاز وأسماء العلامات التجاريَّة للمنتجات والعبارات المبتذلَة. ويستخدم وِليَم جيبسون (William Gibson) ونيل ستيفنسون (Neal Stephenson) والعديـد غيرهـم تقنيَّات الخيال العلميِّ للحديث عن هـذا القصف المعلوماتي مـا بعد الحداثي والواقعي. ظهـر أيضاً أسلوب «البانك البخـاري» (Steampunk)، وهو نوعٌ فرعيٌّ من الخيال العلميِّ الشعبيِّ في الروايات والقصص المصوَّرة، استخدمه كُتَّاب مثل آلان مور (Alan Moore) وجيمـس بليـلاك (James Blaylock)، وفيه نجد التَّوليـف، والتَّشويه الزَّمنـيَّ، والتركيز على الثقافة التقنيَّة بمزجها التقنيَّة المستقبلية مع النَّمط الفيكتوريِّ.

- **جنون الارتياب:**

جنـون الارتيـاب هو الاعتقاد بأن هنـاك نظاماً وراء فوضى العالم، وكَسمة أخـرى تتكرّر في أدب ما بعد الحداثة، نجد الاعتقاد بعدم وجود مثل هذا النِّظام، لذا فإن البحث عنه غير مُثمِر وسخيف. يقدم بينشون في صيحة القطعة 49، التي تُعدُّ منذ فترة طويلة نموذجاً أوليَّاً لأدب ما بعد الحداثة، موقفاً قد يكون «مصادفة أو مؤامـرة – أو نكتة قاسية.» تتزامن هذه السِّمة غالباً مع موضوع الثقافة التقنيَّة والواقعيَّة المفرطة. على سبيل المثـال، في **إفطـار الأبطـال** (*Breakfast of Champions*) لِكـورت فونيغـوت (Kurt Vonnegut)،

يصبـح دواين هوفر (Dwayne Hoover)، أحد الشَّخصيَّات، عنيفاً عندما يقتنع بأن كل شخص آخر في العالم هو روبوت، وهو بذلك الإنسان الوحيد الموجود.

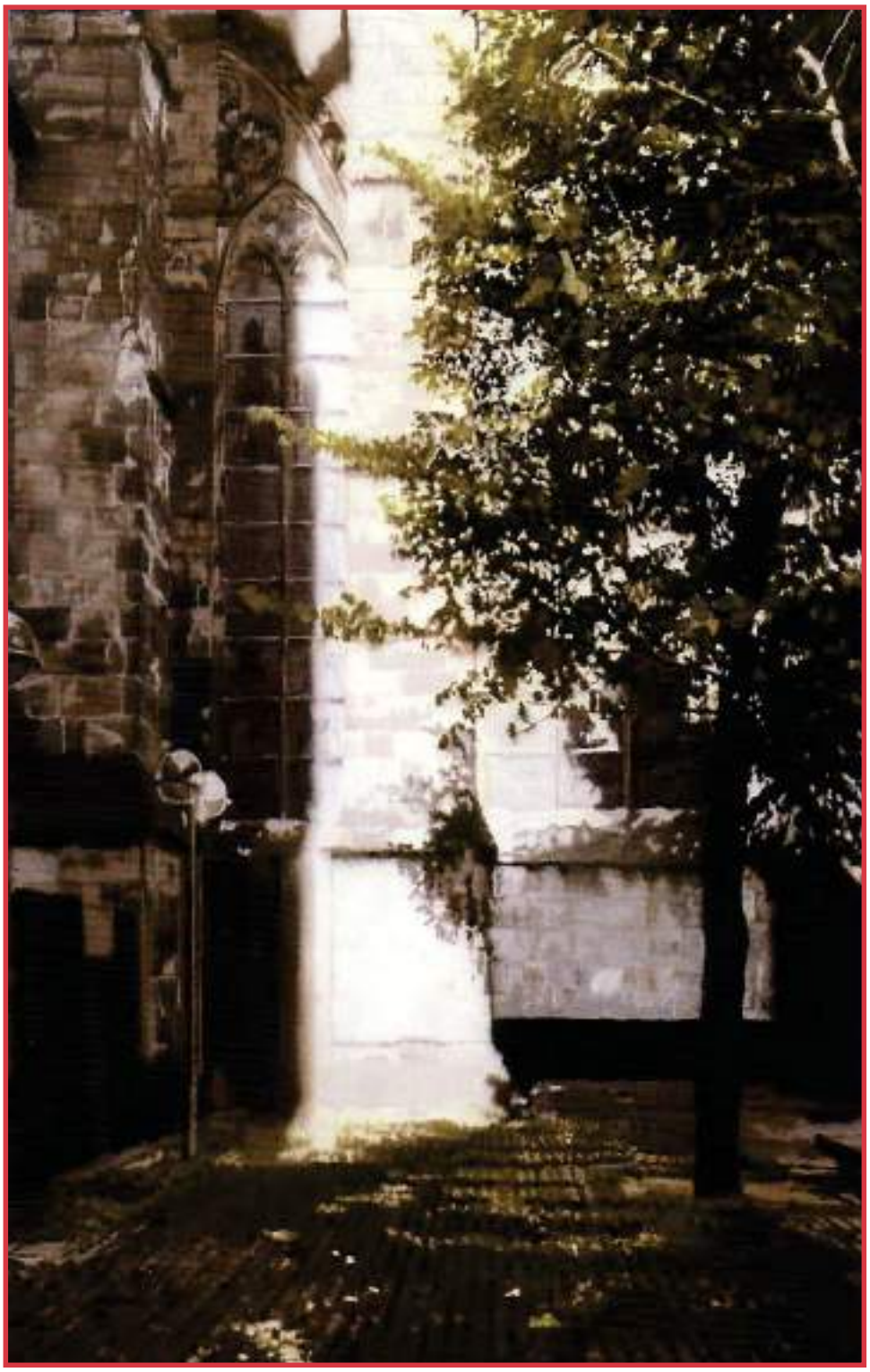
- **الواقعيَّة السِّحريَّة:**

يمكن القول إن أهم تقنية في: "ما بعد الحداثة" هي الواقعيَّة السِّحريَّة؛ وهي إدخال عناصر سحريَّة أو مستحيلـة في سـرد يبدو حقيقياً أو عادياً. قد تتضمن الروايـات الواقعيَّة السِّحريَّة أحلاماً تجري خلال الحيـاة الطبيعيـة، وعودة لشخصيَّـات متوفاة سابقاً، والمؤامـرات المعقدة للغاية، والانتقـالات المكانيَّة في الزمـن، والأساطير والحكايات الخياليـة التي تصبح جزءاً من السَّرد. يجادل العديد من النُّقَّاد أن جذور الواقعيَّـة السِّحريَّـة تعود إلى أعمال خورخـي لويس بورخيس وغابرييل غارسيـا ماركيز، وهما كاتبان من أمريـكا الجنوبية، لذا صنَّفهـا بعضهم على أنها أسلوب أمريكا اللاتينية. يرى كثيرون عمل خورخي لويس بورخيس **التاريخ العالمي للعار** (*Historia universal de la infamia*)، أول عمل للواقعيَّة السِّحريَّة. وأيضـاً، عمل الروائي الكولومبـي غابرييل غارسيا ماركيـز (Gabriel García Márquez) **مئة عام مـن العزلـة** (*One Hundred Years of Solitude*)، وسلمـان رشـدي (Salman Rushdie) وإليزابيـث غرافر (Elizabeth Graver) **باب الحداد** (*The Mourning Door*) هي بعض الأمثلة على الواقعيَّة السِّحريَّة.

المصدر:

<http://www.marilenabeltramini.it/schoolwork1819/UserFiles/Admin___teacher/postmodern___literature.pdf>.

جسور الإبداع



Gerhard Richter,Cathedral,Corner-1987

الفارِس الذهبي [1]

تأليف: نيكولاي غوميليوف
ترجمة: نوفل نيّوف •

نيكولاي غوميليوف (Николай Гумилёв): (1886 - 1921) **أحد أبرز أعلام الشعر الروسي في "العصر الفضيّ" خلال العقدين الأولين من القرن العشرين. أصدر في حياته القصيرة** (34 سنة) **تسع مجموعات شعرية، أوّلها عام** 1905.

ذات ظهيرة ذهبية باهرة، دخل سبعة فرسان صليبيين وادياً ضيِّقاً، نائياً، هو وادي شرق لبنان. كانت الشمس تقذف خيوط أشعّتها الملوّنة الرهيبة مثل رماح الكفّار، وكانت الخيول منهكة من طول الطريق، والفرسان الأشدّاء ثابتون بالكاد على صهوات جيادهم، وقد خارت قواهم تحت وطأة القيظ والعطش. أعطى كونت كونتربري، أوليفر الشهيرُ والأكبر سنّاً في المجموعة كلِّها، إيعازاً بالاستراحة. ومثل صبايا رقيقات أذهلهنّ هواء الهند الفوّاح بجنون مدوِّخ تساقط الفرسان على الصخور الجرداء وقد نفدت قواهم. خيّم عليهم صمت طويل وهم يشعرون بوضوح أنه لن يقدَّر لهم أن ينهضوا بعد الآن، ولا أن يركبوا

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للقصة: « Золотой рыцарь »

خيولهـم، وأن العطش سيغدو بعد قليل مثل تنّـين من نار يجثم على صدورهم، وبمخالبه الوحشية سيمزّق حناجرهم اليابسة.

وأخيراً نهض الفارس هوتو إلْفِستَم قليلاً على مِرفقيه بهمّة أسدٍ سوريّ، وصاح بهم: «أيّها السادة النبـلاء الأكارم، والأخـوة الأعزّة في المسيح، ها هو يومنا الثامـن ونحن تائهون وحيدون، مقطوعون عـن جماعتنا، وقبل يومين مَنَحْنا آخر قطرة ماء لبائس مجذوم بالقرب من «بئر الضبع الميّت» التي نضـب ماؤها. لئـن كان علينا أن نموت فلنمُـت كالفُرسان، واقفين. ولننشِد آخر مـرّة نشيد التهليل تحيّـةً لسيّدنـا الربِّ عيسى المسيح». ثم نهض على مهلٍ وعيناه لا تبصـران، متمسّكاً بأعواد شجيرة شائكـة. وشرع رفاقه الآخـرون ينهضون واحداً تلو الآخر وهم يترنّحـون، وبصعوبة ينطقون الكلام كمـن أسكرهـم نبيذٌ قبرصيّ في قاعـات رسمية ومعتِمة في أثنـاء حفل استقبـالٍ أقامَه الإمبراطور البيزنطيّ.

ولـو شاءت المصادفة فجعلت حاجّاً أو تاجراً قادماً من أرمينيا البعيدة يمرّ وحيداً لَرأى سبعة فرسان وهم يموتون بطريقة لا يعرفها أحد، ولَسمع رنين إنشادهم الخفيض فأحسّت روحه بالاستغراب والرعب.

ولكـن فجأة قطع كلامَ صَلاتهم وقْعُ سنابكِ جـوادٍ رنّانٌ وخفيف يقترب مثل صليل سيفٍ من فضّة في غمْـد رئيس الملائكة ميكائيـل. فقطّب المصلّون حواجبهم الأبيّة، وكدّر هذا التشويشُ الزائد أرواحَهم التي تآلفت مع ظلمة الموت الشفيفة. وعند منعطف الوادي أطلّ عليهم فارس مجهول، رقيق الحشا أهيفُ القدِّ، جميـلٌ قـويّ المنكبين، يرتـدي خوذةً أسبل شبَكها علـى وجهَه ودرعاً من الذهـب الخالص يبرق مثل نجم الدَّبران.[2] واشرأبّ جواده الذهبيّ، ووثب لا تكاد حوافره تلامس الصخور.

وكان مُنـادٍ سماويّ الزرقة، ذو وجهٍ لطيف، حكيم وغامضِ الشبَه بوجه الرسول يوحنّا، راكباً حصاناً ثلجـيّ البياض، يجري في أعقاب سيّده. وسرعان ما دنا الفارسـان العجيبان من الفرسان المنشدين وهم يطلبون الموت.

أوقـف ذو الدرع الذهبيّ حصانـه وأمال رمحه، شأن الفرسان قبيل بدء القتـال، فرفع المنادي ترسه وعليـه رسْمٌ غريـب اختلطت فيه الخطوط والنجوم وأعمـدة هيكل النبيّ سليمان وأشـواك القَتاد، وهتف بالكلمات المعروفة التي تتردّد منذ القِدم قبل بدء جولات القتال: «هل من فارس هنا يريد أن يبارزَ سيّدي راجِلاً أو راكباً، برمح أو بسيف؟» ثمّ تنحّى جانباً ينتظر.

وفجـأة هبّـت الريح من مـكان مجهول حاملة معها رطوبـة منعشة، واشتدّت بغتـةً عضلات الفرسان الذين كانوا حتى اللحظةِ خائري القوى، وكفَّ تنّين العطش الناريّ عن تعذيب حناجرهم والصدور، فبات صغـيراً جـداً، وابتعد منسلّاً مع صفيرٍ مضطـرب صوب الشقوق المظلمة بين الصخـور، حيث كان يختبئ أخوته العقارب والرتيلاء الوبرية.

2 نجمٌ يقع بين الثريّا والجوزاء. (م)

كان أوليفـر، كونـت كونتربري، أوّلَ من ردَّ علـى المنادي سماويّ الزرقة باسـم الجميع. فقال، بكلام مختارٍ رفيعِ الاحترام، ولكنّه مفعَمٌ بالكرامة، إنهم لا يشكّون مثقال ذرّة في الأصل النبيل الذي ينحدر منه الفارس المجهول، إلّا أنهم على الرغم من ذلك ليسوا أقلَّ رغبة في أن يروا وجه مَن رفع القناع، لأن هذا ما يقتضيه عُرفُ الفروسية العريق. وما إن أنهى كلامه حتّى ارتفع القناع الثقيل الوضّاء كاشفاً عن وجه يتحلّى بأكمل جمالٍ أشرق يوماً على هذه الأرض أو في السماء، وعن عينَين تفيضانِ حبّاً منيراً، ووجنتين رقيقتين، وشفتَين امتزجت حمرتهما القانية بصُفرة شاحبة، ما أكثرَ ما كانت تحلم بهما القديسة مريم المجدلية، وبلحيةٍ ذهبية أحسنت تشذيبها وتعطيرها مريمُ العذراء.

لم يتجرّأ الفرسان الأفاضل على اكتشاف مَن جاء ليخفّف عنهم آلامهم ويشاطرهم التسليات، وإن كانت موجةٌ من الإعجاب الغيبيّ قد غمرت أرواحهم مثلما تغمر عاصفةٌ هوجاء في فضاء البحر سبّاحين خائفين تقلّبهم وسط رَذاذ الزمرّد وغرغرةِ الزبَد، وتلقي بهم على شاطئ جزرٍ بسعادةٍ منقطعةِ النظير. وحين فاضت نفوسهم بشعور البرَكة والحب المكنون لخصمهم طلبوا إليه أن يتقبّل منهم قبل بداية الجولة ما يستحقّ من احترام.

كان دوق نُرتومبيرلند أوّل من تكلّم، ولكن لم تسعفه يداه اللتان كانتا من قبلُ تُلقيان أرضاً بأقوى الفرسان، ولا عيناه اللتان كانتا تسحران أروَع السيّدات في قصر الملك المرِح ريتشارد. فقد انتُزِع عن سرج حصانه فانزوى طائعاً، متعجّباً من أن قلبه، على الرغم من الهزيمة، يغنّي ويضحك. ولاقى رفاقُه المصيرَ نفسَه، واحداً تلوَ الآخر. وحين ألقى المجهول الذهبيّ، وهو يضحك ضحكته المرحةَ الرقيقة المُعْدِيَة، بآخر مَن خرج لمبارزته على الأرض وهو البارون النرويجيّ ضخم الجثّة القويّ مثل دبٍّ البيرينيه، قرّر الفرسان جميعهم متفقين على أن رمح خصمهم لا مثيلَ له في الجيش الإنكليزي كلّه، إذاً ولا في العالم بأسْره.

بعد المبارزة تُقام وليمة وأفراح. هذا ما درجت عليه العادة في إنكلترا القديمة المرحة. ولم يستغرب الفرسان المأخوذون بالسحر حين ارتفعت مكانَ رماحهم المغروسة في شقوق الصخر أشجار نخيل باسقة تتدلّى عناقيدُ ثمارها الناضجة المغرية، وانساب من صخرة جرداء غديرُ ماء صافٍ يترقرق رنينه مثل أساور فضيّة في ساعد الابنة الأحبِّ على قلب شيخٍ عربيّ.

أمضى الفرسان المنهكون وقت الوليمة بسرور وهم يتكلّمون عن المعارك والحب، وينشدون الأغاني حسنة الإيقاع التي ألّفها عنهم شعراء جوّالون.

فقد طاب لهم، بعد أن رأوا الموت بعيونهم، أن ينظروا إلى الشمس والخضرة، وإلى كل دفقة كانت تنسكب بفرَح في قلوبهم المفتوحة على سعتها، وكلِّ لقمة ابتلعوها وكانت تقرّبهم من الحياة الجديدة.

وجلس المنتصر الذهبيّ مع الآخرين فأكل وشرب وضحك.

وفي المساء، عندما شرعت أشجار الأرز البعيدةُ تتهامس فيما بينها، وراحت ظلالها شيئاً فشيئاً تلامس بأجنحتها الناعمة وجوه الجالسين، امتطى صهوة جواده وغاب بعيداً في الوادي. وتبعه الباقون

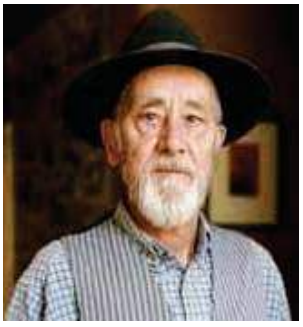
كأنّهـم مسحورون. وهنـاك انتصب سُلَّـم عريض من المرمر، مائل قليـلاً، تتخلّله عـروقٌ سماوية الزرقة تفضـي إلى السماء مباشـرة. كان وقْع سنابك الخيول الأرضية ثقيلَ الـوطء على المرمر الذي راح الجواد الذهبـيّ الخفيف يلاطفه بحنـان. وكان الفارس المجهول يدلّهم على الطريـق، وسرعان ما راحت ترتسم أمامهـم قبـاب أشجار عجيبة على نحوٍ لا يخطر على بال، غارقـةٌ في بريق أزرق. كان الملائكة يغنّون بينها بأصوات كأنغام الناي. وخرجت مريم العذراء الرقيقة المباركة لاستقبال المسافرين وهي أكثر شبَهاً بأختٍ كبرى ممّا بأمٍّ للفارس الذهبيّ، سيّدِ الأرواح عيسى المسيح.

بعـد بضعة أيام عـثر العسكر الإنكليز، وهم يهبطون الجبال، على جثث رفاقهم الذين ضلّوا الطريق. وتكـدّر قلب الملك ريتشـارد المرِح، فاستدعى الطبيـب العربيّ واستفسر منه طويلاً عـن سبب موت هؤلاء المحاربين الأشدّاء.

لم تقتلهـم الشمـس، أجابه العـالم الطبيب، فلا تحزن، أيّهـا الملك، لقد قُدِّر لهـم أن يروا قبل الموت أحلاماً ليس في مقدورنا أن نراها نحنَ الأحياء.

Gerhard Richter, Women-Descending-the-Staircase-1965

العم إرنست [1]



تأليف: آلان سيليتو
ترجمة: كمال الشوفاني •

آلان سيليتو (Alan Sillitoe): ولد عام 1928 في نوتنغهام. يكتب الروايات والقصص القصيرة. معظم قصصه عن الطبقة العاملة في ميدلاندز. من أشهر كتبه: "ليلة السبت وصباح الأحد"، "وحدة عداء المسافات الطويلة".

رجلٌ في منتصف العمرِ يرتدي معطفاً وسخاً، بذقنٍ غير حليقة، بدا كأنّه لم يستحم منذ شهر، خرج من إحدى دورات المياه العامة يتأبط حقيبةَ عُدّة قماشية. توقف دقيقةً على حافة الرصيف ليعدِّل قبعته التي تبدو أنظف ما يرتديه، وقد نظر يميناً ويساراً منتظراً خلوّ الشارع من السيارات المندفعة حتى يقطعه. كان يعرِّف دائماً عن اسمه ومهنته معاً، حتى لو لم يُسأل عن طبيعة مهنته، والجوابُ الدائم هو: إرنست براون، المنجِّد. وفي كل ليلة قبل عودته إلى مسكنه، يؤمّن حقيبة العُدة بعُهدة المسؤول الذي يغلقُ دوراتِ المياه العامة قربَ مركز المدينة، لشعوره بالمخاطرة من فقدها أو سرقتها إذا أخذها إلى غرفته، فلو حصل شيءٌ من هذا القبيل، لانقطعت لقمةُ عيشه.

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للقصة: « Uncle Ernest »

تعلـن دقات ساعة مبنى المجلس العاشـرة والنصف. وفوق مبنى المسرح، تأخـذ بقعُ السماء الزرقاء مكانها بصعوبة بين غيوم الخريف المتلبِّدة، ورياحٌ عاتية تشكل زوبعةً ترسل الورقَ وعلبَ السجائر على طول البالوعـات غير المكنوسة. كان إرنست ذو البطن الخاوي جاهـزاً لتناول فطوره، فغَبَرَ بوابةَ المقهى، وحنى رأسَه غريزياً، كما كان يفعل، رغم أنَّ العوارض كانت أعلى منه نحو قدم.

كان المطعم الطويل الفسيح ممتلئاً تقريباً. يصل إرنست عادة لتناول إفطاره عند الساعة التاسعة، وبمـا أنَّـه كسـب عشرة جنيهات مـن إصلاح ثلاث قطع في إحـدى الحانات أمس، فقـد قضى ما تبقى مـن المساءِ في حانـة فاخرة ليشرب كأساً بعد كأسٍ من الجعة بطريقة مركزة بطيئـة ومطولة، يتّبعها الأشخاص الوحيدون. وكانت النتيجـة استسلامه لنوم هنيءٍ مخدِّرٍ هذا الصبـاح. كان وجهُه شاحباً وعينـاه مُصفرتين، وعندما تكلم ظهـرتْ أسنان عدّة بأقيات خلف شفتيه. شـقَّ طريقه بين ستة رجالٍ صاخبـين كانوا يقفـون في طريقه فوجد نفسَه عند النضد، ملاذ للأيـدي ممزق ومتشقق، مثل شاطئ غـزو متناثر يمتـد بين رأسين من جرار الشاي. كانت المرأة السمـراء السمينة مشغولةً، لذلك حدّق في القائمـة المكتوبـة بأحرف بيضاءَ كبـيرةٍ على الجدار في الخلف، وأومأ بإشـارة خجولة من يده. "كوب شـاي، من فضلك!" التفتت المرأة السمـراء نحوه، وسكبت الشاي من صنبور بنّيٍّ ضخم في كوب يظهر عليـه شقٌّ بـدا كأنه شعرة على طبقة من الحليب، وملعقة طنت بعده في البخار. "أيُّ شيءٍ آخر؟" فرد بتردّد: "بندورة على خبزٍ محمّصٍ أيضاً" رفع الصحنَ الذي قُدِّمَ إليه وتحرك ببطء نحو الخلف خارج الحشـدَ، ثم استدار واتَّجهَ نحو طاولة شاغرة في إحدى زوايا المطعم. فاحت رائحةٌ شهيةٌ من الصحن، فأخـذ السكـينَ والشوكةَ، وبحركة مُتقنة من مهنيٍّ قطع زاوية من الخبـز المحمّص مع البندورة ورفعها ببـطء إلى فمـه وأكلها بمتعـة كاد لا يلاحظ الناس الجالسين حوله. كل حركة مـن سكّينه وشوكته، كلٌّ قطعـة هندسية لشريحة الخبز المحمص، وكل حركة زمٍّ وانحنـاء لشفتيه تجتمع معاً في حركة منتظمة معقدة منحته رضاً كبيراً. أكل ببطءٍ وهدوءٍ واقتناعٍ، مهتماً بنفسه وجسمه الذي أعطاه الطعام الدفءَ والصحـةَ مرةً أخـرى. إن الحركة البطيئة للملعقة والكوب والصحن أثارت ضجة مألوفة لفطورٍ متأخرٍ في مقهـى مزدحم، بدت مثـل موسيقا تنساب هنا وهناك بإيقاعات مختلفة. لسنين طوال تناول طعامَه بمفـرده، ومـع ذلك لم يعْتـدِ الوحدة. لم يستطع أن يألفهـا، وقد كيَّفَ نفسَه معها مؤقتـاً بأمل أن تتبدد تعويذتهـا يوماً مـا. تذكر إرنست قليلاً من ماضيه، والحياة التي تمر سريعاً من دون أن يدرك تقدمها. لا تـدور في خلـده ذكرى مهمة تذكّره بما مضـى سوى الرجال الذين ماتوا ويموتـون وهم يتسكعون بين الأسـلاك الشائكة في خنادق الحرب العالميـة الأولى. جملتان اثنتان سيطرتا على شفتيه خلال السنين التـي تلـت ذلك: "لو لم أكون هنا في إنكلترا، لكنت ميتاً مع بقيتهم في فرنسا." حرمه الزمن من هاتين الجملتـين، حتى لم يبقَ إلا صورة مملة بـلا كلمات. رفع القطعة الأخيرة من الخبز المحمّص والبندورة من صحنه، ثم شعر برواسب الشاي تتحرك على أسنانه. عندما انتهى من المضغ أشعل سيجارة وانتبهَ مرة أخرى إلى الناس المتحلّقين حوله. كانت الساعة الحادية عشرة، وبدأت المقهى ذات السقف الواطئ يخلو من رواده ببطء، تاركاً ما لا يزيد على اثني عشر شخصاً داخلها. عرف أنهم على إحدى الطاولات

يتحدثون عن سباق الخيل، وعلى طاولة أخرى حديث عن الحرب، لكن الكلمات كانت تنساب إلى أذنيه وتدخل عقلَه من دون أن يدرك كُنهَها سريعاً، ما جعل ذهنه هادئاً يشعر بالرضا، فيما فكر بمواقف وأنماط الطاولات في المقهى.

لن يبدأ العمل قبل الثانية، لذلك عزم أن يجلس حيث هو إلى حين بدء العمل. لكن شعوراً بإحراج مفاجئ لعدم وجود طعام على الطاولة يسوّغ شَغْله المطول لها، أرسله إلى النضد لطلب شاي وكعك. وبينما كان يُقدَّم له المطلوب، دخلت المقهى فتاتان صغيرتان. جلست إحداهما إلى الطاولة، ووقفت الثانية الأكبر سنّاً أمام النضد. عندما عاد إلى طاولته وجد الفتاة الصغيرة تجلس إليها. ارتبك وشعر بالخجل، ومع ذلك جلس يشرب الشاي وقَطَّع الكعكة إلى أربع قطع. نظرت الفتاة إليه، واستمرت بالنظر حتى جاءت الكبرى من النضد تحمل كوبين من الشاي يعلوهما البخار. جلستا تتحدثان وتشربان غافلتين تماماً عن وجود إرنست الذي تسرّبت إلى نفسه ببطء حركاتهما السرية الطفولية. نظر إليهما من حين إلى آخر شاعراً كما لو أن عليه ألا يكون هناك، مع أنه عندما كان ينظر إليهما كان يفعل ذلك بطريقة لطيفة وعينين عطوفتين تعلوهما ابتسامة. كانت الفتاة الكبرى في الثانية عشرة من عمرها تقريباً ترتدي معطفاً بنياً كبيراً جداً بالنسبة لها، ورغم أنها كانت تتحدث وتبتسم طوال الوقت إلا أنه لحظ الشحوب على وجهها وعينيها الواسعتين المستديرتين، إلى درجة أنه كان سيفكر أنهما جميلتان لو لم يكتشف فيهما ملامح حية تعبّر عن الإهمال والعوز. كانت الفتاة الصغيرة أقلَ حيوية ولا تكاد تبتسم إلّا حينما تردُّ على أختها بكلمات مقتضبة. لقد شربت الشاي ودفَّأت يديها في الوقت ذاته من دون أن تضع كوبها على الطاولة حتى أفرغته. لفَّت أصابعها الحمراء الصغيرة حول الكوب وتلاشى حديثهما بالتدريج حتى ساد الصمت بينهما تماماً، تاركتين الساحة حرةً لحركة المرور التي يمكن سماعها على طول الطريق في الخارج، وبالنسبة للضجّة في الداخل التي تطلقها المرأة السمراء التي تغسل الأكواب والصحون بانتظار ساعة الذروة المتوقعة عند غداء منتصف النهار.

كان إرنست يحسب كم متراً من الجلد الصناعي يحتاج حتى يغطي عمله مساء ذلك اليوم، لكن عندما بدأت الفتاة الصغيرة تتكلم أخذ يصغي إليها من دون أن يدرك أنه يفعل ذلك.

"إذا كان معك أيُّ نقود فأنا أرغب في شراء كعكة، يا ألما"

فردت الفتاة الكبرى بنزق: "لا أملك مالاً زائداً البتة."

"بل تملكين، وأنا أريد كعكة."

كانت مصرّة، وعدوانية تقريباً. "ثم سترغبين بأكثر من ذلك، لأنني لا أملك إلا بنسين فقط."

"يمكنك أن تشتري كعكة بهذا المبلغ،" أصرت الفتاة الصغيرة وهي تلف يديها على الكوب الفارغ.

"لا نحتاج إلى أجرة الحافلة إلى المنزل، لأنه ليس بعيداً ويمكننا أن نمشي إلى البيت."

"لا يمكن أن نمشي إلى البيت، فقد تمطر."

"لا، لن تمطر."

"حسـنٌ، أنـا أريد الكعـك أيضاً، لكني لـن أمشي كل تلـك المسافة،" قالت الفتـاة الكبرى، وقطعت الطريـق علـى أيّ فجوة باقية في دفاعها عن موقفها. استسلمتِ الفتاة الصغرى ولم تقل شيئاً، بدت عزلاء أمام أختها.

انتهـى إرنسـت مـن طعامه وأخرج سيجـارة، وأشعـل عود الثقـاب بمثبت رجل الطاولـة الحديدي، واستنشـق بعمق مخرجاً الدخـان بكثافة من فمه. كان ذلك مثل مدٍّ رقيق يتحرك تحت ضوء القمر، بخط مـن ماء ينساب فيغطي الرمال؛ شعور طاغ بالوحدة استحـوذ عليه، وكرب لا يدعه يبكي. جلست الفتاتان قبالته منهمكتين بنفسيهما، تتجادلان إنْ كانتا ستشتريان كعكَة، أو تستقلان الحافلة إلى المنزل.

وعادت الكبرى لتسوِّغ ما تقصد: "لكن الجو سيكون بارداً، إذا مشينا إلى البيت."

"لا، لـن يكون كذلك،" قالت الأخت الصغـرى لكن بلا قناعة بكلماتها. ذكَّره سماع صوتيهما كم هو وحيد، كانت كل كلمة نطقتاها تشبعه وحدةً أكثرَ فأكثر إلى درجة شعر بالتعاسة والخواء.

مضى الوقت بطيئاً، وبدا عقرب الدقائق في الساعة كأنه قد سُمِّر في زاوية لا يتحرك منها. نظرت الفتاتـان إحداهمـا إلى الأخرى من دون أن تنتبها إليه. انكمش إلى نفسه وشعر بخواء العالم، وتساءل كيـف سيقضي الأيـام التي يبدو أنها ستمتد فارغـة، مثل سلع على سير ناقلٍ مُعطّـل أمامه. حاول أن يتذكر أشياء حدثت له وشعر بالفزع عندما اكتشف مرور ثلاثين عاماً من الخواء. كل ما استطاع رؤيته خلفَـه غمامة رمادية، وكل ما استطـاع رؤيتَه أمامَه الضباب نفسه الذي لا يمكـن التنبؤ به، ولا يمكِنُه أن يخفـي شيئاً. أراد أن يخـرج من المقهى ليجد ما يشغله، متمنياً منذئـذٍ فصاعداً أن يقطع الطريق علـى أيامـه الخاوية، لكنْ لم يكن لديه إرادة أن يتحرك. سمع أحدهم يبكي فهزه ذلك وحرره من مثل هـذه الأفـكار، ورأى الأخت الصغرى ويداها على عينيها تبكي. فسألهـا بحنان، منحنياً على الطاولة: «ما الأمر؟»

فأجابت الكبرى بدلاً منها، بكلام صارم: «لا شيء، إنها تتصرف بحماقة.»

« لكن لا بد أنها تبكي لسبب ما، ما هو؟ « قال إرنست بهدوء وروية، منحنياً أكثر نحوها. « أخبريني، مـا المشكلة؟» ثم تذكـر شيئاً لفت انتباهه كخيط حيٍّ مزيج من حقيقة وحلم بكلمات غامضة عالقة بذهنه عـادت إليه ثانيـة. لقد قاده حديث الفتاتين إلى أن يتذكر أمراً مهماً ومعقداً، وقرر أن يغامر فقال: «سوف أحضر لكما شيئاً تأكلانه، هل بإمكاني ذلك؟»

فكـت الفتـاة الصغرى أصابعها المشـدودة عن عينيها ونظرت إلى الأعلى، بينمـا نظرت إليه الكبرى بسخط وقالت: «لا نريد شيئاً، نحن ذاهبتان الآن.»

فصـاح بهـا: «لا، لا تذهبا، اجلسا فقط لتريا ما سأحضره لكما» نهض ومشى نحو النضد وهما تتهامسـان. عـاد بصحن من الفطائر وكوبـين من الشاي وجلس أمام الفتاتين اللتـين نظرتا بعين الرضـا بصمت. ابتسمت الصغرى عندئذٍ، فُتِنت عيناها المستديرتان الحريصتان، ومع ذلك تابعتا كل حركـة من يديه بشيء من الخـوف. ورغم أن الأخت الكبرى ظلت غير ودودة فقد بدأت تدريجياً تغـيّر رأيهـا بعد فعل يديه الجديـر بالثقة وما قدمه لهمـا من كلمات رقيقة واللطـف الذي بدا على

محيـاه. كان مستغرقاً تماماً فيمـا يفعله من خير، وفي الوقت نفسه يصارع الشعور بالوحدة الذي ما زال يتذكـره، لكنّ ككابوسٍ ليس إلّا. وقعت الطفلتان تحت تأثيرِ سحرِ كلماته، وبدأتا تتناولان الكعكَ وشـرب الشـاي. نظرت كل منهما إلى الأخرى، ثم إلى إرنست الـذي جلس أمامهما يدخن سيجارة. كان المقهـى ما زال فارغاً تقريبـاً، والرواد القلائل الذين يتناولون طعامهـم منكفئين إلى أنفسهم، أو كانـوا في عجلـةٍ من أمرهـم لتناول طعامهم والخروج من دون أن يلحظـوا عن كثب تلك الصحبة الجالسـة في زاويـة المطعم. والآن، وبعد أن صفا الجوُّ بينه وبـين الفتاتين وأخذ طابعاً ودياً أكثر، بدأ إرنست بالحديث معهما.

سألهما: « هل تذهبان إلى المدرسة؟» فردت الأخت الكبرى سريعاً وأجابت عن سؤاله: «أجل، لكن كان علينا اليوم أن نحضر إلى مركز المدينة بمهمة تتعلق بوالدتنا.»

«هل تذهب والدتكما إلى العمل، إذاً؟»

فأجابت: «أجل طوال اليوم.»

فتشجع إرنست وأضاف: «وهل تطبخ لكما عشاءكما؟»

ألزمته بإجابة أخرى: «لا تفعل قبل حلول الليل.»

وتابع يسأل: «وماذا عن والدكما؟»

قالـت الأخت الصغرى وفمها ملآن بالطعام، متجرئةً على الإجابة لأول مرة « إنه ميّت.» نظرت إليها أختها غير راضية لتوضح لها أنها صرّحت بالشيء الخطأ، وأن عليها ألا تتكلم إلا بتوجيه.

تابع إرنست: «هل ستذهبان إلى المدرسة هذا المساء إذاً؟»

أجابت المتحدثة باسم الفتاتين: «أجل.»

ابتسم لها لاستمرارية سيطرتها على الموقف وقال: «وما اسمك، إذاً؟»

أجابت: «ألما،» وأومأت برأسها باتجاه الصغرى قائلة: «وهذه جون.»

«هل تجوعان غالباً؟»

توقّفـت عن الأكل ونظرت إليه غـير واثقة بما ستجيبه. «لا، ليس كثـيراً» أجابته وهي مشغولة بتناول قطعة ثانية من الكعك.

«لكن كنتما جائعتين اليوم؟»

قالت: «أجل» مستبعدة الدبلوماسية مثل الورقة المجعدة للكعكة، التي تركتْها تسقط على الأرضية.

لم يقل شيئاً لدقائق عدة، وهو جالس يضغط بأصابعه على شفتيه. وعاود الحديث فجأة مرة أخرى: «حسنٌ، اسمعا أنا أجيء إلى هنا كل يوم لتناول غدائي، نحو الثانية عشرة والنصف، فإن شعرتما بالجوع تعالا وقابلاني.»

وافقتا على ذلك، وقبلتا ستة بنسات لركوب الحافلة، وشكرتاه كثيراً وقالتا إلى اللقاء.

خلال الأسابيع التالية، حضرت الفتاتان يومياً تقريباً لرؤيته. وعندما كان يتوفر لديه مقدار من المال كان يملأ معدته الفارغة بكوب من الشاي، بينما تشبَع ألما وجون بما ثمنه خمسة شلنات من الطعام. لكنه

كان سعيداً راضياً تماماً من رؤيتهما منكبَّتين على التهام البيض ولحم الخنزير المقدّد وفطائر الحلوى، وشعر براحة عارمة أخيراً لإحساسه أن هناك أمراً يعيش من أجله، إلى درجة كاد لا يتذكر أيام الوحدة عندما كان أمله الوحيد بالقدرة على الحديث مع أحدهم أن يذهب إلى الحانة ليسكر. كان سعيداً الآن لأن لديه « فتاتيه الصغيرتين» كما أراد أن يسميهما.

بدأ ينفق كل ماله ليشتري هدايا لهما، الأمر الذي جعله غالباً مديناً لصاحب مسكنه. وظل عازفاً عن شراء الثياب، لأنه حيث كان في الماضي ينفق نقوده على الجعة، صار الآن ينفقها على شراء الهدايا والطعام للفتاتين، واستمر في ارتداء المعطف المطري الوسخ نفسه، وقميصه الذي ما زال دون ياقة، وحتى قبعته لم تعد نظيفة أيضاً. كل يوم، بعد خروجهما من المدرسة تركض ألما وجون إلى الحافلة باتجاه مركز المدينة، وبعد دقائق عدة، تنطلقان مبتسمتين لاهثتين إلى المقهى حيث يكون إرنست بانتظارهما. كما مرّت الأيام والأسابيع، وكما لاحظت ألما اعتماد إرنست على اللقاء بهما، وكم يكون سعيداً برؤيتهما، وكم يكون تعيساً عندما يمرُّ يومٌ لا تأتيان فيه – وقد أصبح ذلك نادراً الآن – بدأت تطلب مزيداً من الهدايا والطعام والمال، لكن بطريقة طفولية لبقة حيث لا ينتبه إرنست الغافل متقبلاً ذلك بكل رضا.

لكن زبائن معيّنين في المقهى يأتون كل يوم كان لا بد إلا أن يروا مشهد الفتاتين تطلبان منه أن يشتري لهما هذا وذاك، وكيف يقدم هذا بكرم زائد ليبدو الأمر لائقاً وسليماً، من دون أي اشارة تفيد أنه مدركٌ لما يحصل بالفعل. لم يكن يرغب قطّ في التشكيك بمطالبهما، لأن هاتين الفتاتين اللتين يهتم بهما كابنتيه تماماً كانتا الوحيدتين الجديرتين بحبه.

كان إرنست يهمّ بتناول طعامه عندما لاحظ رجلين أنيقين يجلسان إلى طاولة على مقربة منه. لقد جلسا في المكان نفسه البارحة واليوم الذي سبق، لكنه لم يفكر في الموضوع، لأن جون وألما دخلتا وسارتا بسرعة باتجاه طاولته.

"مرحبا عم إرنست، ماذا سنتناول على الغداء؟" قالت الفتاتان بفرح. نظرت ألما إلى القائمة المكتوبة بالطبشور على الجدار لتقرأ ما الأطباق الموجودة. وتغير وجهه من علامات انهماكه الفارغ بطعامه لابتسامة سعيدة انطبعت على وجنتيه وعينيه وشفتيه.

أجاب: "أي شيء تحبانه."

" لكن ماذا لديهم؟ لا أستطيع قراءة خربشاتهم" طلبت ألما بإلحاح غير مُسوَّغ. فنصحها وهو يضحك: "اذهبي إلى النضد واطلبي وجبة غداء. "

"هل تعطيني بعض المال؟" سألته ومدت يدها، بينما وقفت جون إلى جانبها من دون أن تتكلم، تفتقر إلى الثقة بالنفس التي تمتلكها ألما، خجولةً ومتوترةً، لأنها لم تفهم هذا التعامل الدائم بالنقود لإرنست معهما، شاعرةً بالخوف من أن يأتي يومٌ، ينتظران النقود من إرنست، بينما ينظر إليهما باستغراب ليقول: لا مال لديّ. لقد انتهى للتّو من إصلاح كنبة عتيقة واستلم أجرها ذلك الصباح، لذلك أخذت ألما الشلنات الخمسة وتوجّهت وأختها إلى النضد لطلب وجبة.

بينمـا كانتا تنتظران تقديم الغداء لهما، نهض الرجـلان الأنيقان اللذان كانا يراقبان إرنست خلال الأيام الماضية وتوجها نحوه. تحدث أحدهما فقط، بينما لزم الآخر الصمت.

سأل الأول وهو يومئ إلى نضد المقهى: "هل هاتان الفتاتان ابنتاك أو تربطهما بك أي علاقة؟"

نظر إرنست نحوهما وقال مبتسماً: "لا. هما مجرد صديقتين لي، لماذا؟"

كانـت عينا الرجل صارمتين، وتحدث بوضوح: "أي نـوع من الأصدقاء؟ فقط أصدقاء. لماذا؟ من أنـت؟" ارتجـف وهو يشعر أن نصف مذنب ينمو داخله لنصف سبـب متخيّل يتمنى ألا يكون صحيحاً. "لا يهم من نحن، أريد فقط أن تجيب عن سؤالي."

رفـع إرنست صوته قليـلاً من دون أن يجرؤ على النظر إلى عيني الرجل المتعجرفتين. وصاح: "لماذا؟ ماذا أفعل؟ لماذا تسأل سؤالاً كهذا؟"

"نحن من مخفر الشرطة." أوضح الرجل بشكل جاف "ولدينا شكاوى من أنك تعطي هاتين الفتاتين المال وتقودهما إلى طريق السوء."

أراد إرنسـت أن يضحـك، لكن من البؤس وحسب، وأبى أن يضحك مخافـة إغضاب التحريين. وبدأ الحديـث: "لكـن... لكن..." وجد نفسه غير قادر على الاستمرار. توجد أشياء كثيرة يريد قولها، لكنه لم يستطع التلفظ بشيء، وارتسمت أمارات الحيرة على عينيه.

قال الرجل بنزق: "لا نريد أي "لكن"، نعرف كل شيء عنك. نعلم من أنت. في الحقيقة نعرفك منذ سنـوات، ونطلب من الآن أن تترك الفتاتين وشأنهما ولا تقترب منهما. لا يجدر برجل مثلك أن يعطي المال لفتاتين صغيرتين. عليك أن تدرك ما تفعل وتكون أكثر إحساساً.»

أخـيراً، اعترض إرنست بشـدة «قلت لكما إنهما صديقتاي. لا أقصـد أذيتهما. أنا أعتني بهما وأقـدم لهما الهدايا كابنتيَّ تماماً. إنهمـا صحبتي الوحيدة، فلماذا لا أعتني بهما والحال كذلك؟ لمَ عليكمـا أن تبعداهمـا عني؟ من تظنّان نفسيكمـا؟ اتركاني وشأني.. اتركاني وشـأني!» وعلا صوته إلى مـا يشبه صرخـة تحدٍّ ضعيفة، وأخذ النـاس في المقهى المزدحم ينظـرون حولهم محدّقين إليه متسائلين ما سبب هذه الجلبة. عالج التحريان الأمر سريعاً وبكفاءة تامة دون لفت النظر إلى ذلك؛ وقـف كل واحد منهما بجهـة منه، أوقفاه، وسارا به قرب النضد نحـو الشارع ضاغطين على رسغيه بشدة. وحالما مرّ إرنست قرب النضد رأى الفتاتين تحملان صحنيهما وتنظران بوجل متسائلتين عن سبب خروجه.

أخـذه التحريـان إلى نهاية الشارع ووقفا هناك ثـواني يتحدثان إليه، وكانا لا يـزالان يضغطان على رسغيـه ويمرران أصابعهمـا عليهما. «الآن انظر هنا، لا نريد منك مزيداً مـن المشكلات، لكن إذا رأيناك قرب هاتين الفتاتين مرة أخرى فستجد نفسك أمام القاضي.» امتلكت نبرة النهاية في صوته قوة جسدية دفعت إرنست إلى حافة التعقل.

وقـف صامتـاً بلا كلام، فقد أراد أن يتحدث أشياء كثيرة، لكن الكلمات لم تصل إلى شفتيه. كانتا ترتجفان بلا حول ولا قوة، عاراً وكرهاً، لذلك لم تكونا قادرتين على صنع كلمات.

وتابع التحري: «نطلب منك سلمياً أن تتركهما وشأنهما، هل فهمت؟»

«نعم،» أُجبِر إرنست على الإجابة.

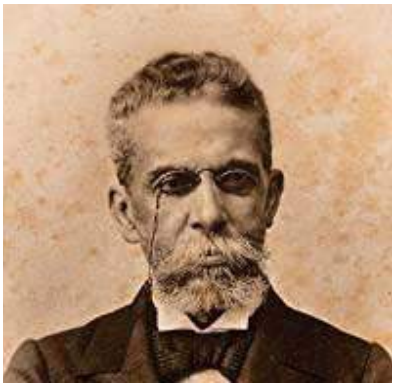
«حسنٌ، اذهب إذاً، ولا نريد مشاهدتك مع هاتين الفتاتين ثانية.»

كان يحس أن الأرض تنزلق بعيداً تحت قدميه، وموجة من ذعر تخترق ذهنه. وشعر بالفراغ غير المحتمل والمألوف الذي تدفق خارجاً من نقطة صغيرة مجهولة داخله. وعندئذٍ امتلأ بالحقد على كل شيء، ثم بشفقة كبيرة على كل حركة تدور حوله، وأخيراً حتى بشفقة أكبر على نفسه. أراد أن يصرخ لكنه لم يستطع: كل ما استطاع أن يفعل [هو] أن يغادر بعيداً من عاره.

بعد هذا كله، بدأ يتخلص من العذاب في كل خطوة يخطوها، وبدأت مرارة الموقف تبتعد ليحل محلها شعور لم يعهده قبل. كان هناك الآن هدفٌ آخر في حركة أقدامه وهو يسير على الرصيف بين حشود منتصف النهار. بدا كأنه لا يكترث لشيء أبداً عندما دفع أبواباً متأرجحةً وتوجه إلى حانة مزدحمة وصاخبة، محدقاً في كؤوس الجعة كفخٍّ محكمٍ يقوده إلى عالم النسيان.

Gerhard Richter, The-Eye-of-the-Storm

وُجْهةُ نَظر [1]



تأليف: ماشادو دي أسيس
ترجمة: فاديا جادو العوام •

ماشـادو دي أسيس (Machado De Assis): وُلِدَ عام 1839، كتب بغزارة: الشعر والمسرحيات والكتيبات والقصص القصيرة وأعمدة الصحف، وتوفي عام 1908.

(1)

إلى دونا لويزا ب.، في بلدة جويز دي فورا

ريو، 5 تشرين الأول

هل بإمكانكِ أن تخبريني عاجلاً إلى من طلبتِ تسـليم تلك الأغراض التي طلبتُها؟ لا أستطيع قراءة الاسم في رسالتك على نحوٍ صحيح، ولا توجد دلالة تتعلّق به، أيّاً كان. هل هو لويس؟

سـمعتُ أنَّك قلتِ إنّكِ قادمة لقضـاء بعض الوقت في ريو. آمل ذلك. سـتحبِّين المكان هنا، بصـرف النظر عن الحرارة الشديدة، مع أنّ الطقس مثالي هذا اليوم.

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للقصة: « POINT OF VIEW »

وإذا لـن تأتـي، فأنا أتمنّى أن أزورك، ولكن، كما تعلمين، لا يتخلّى والدي عن سُـبل راحته في المنزل، ووالدتي ليست على ما يرام. أعلم أنَّها ستفعل أيّ شيء لإرضائي، لكنني لست أنانية حقًا، على الرغم من أنها تضـحية كبيرة أيضًـا، لأنّه بصـرف النظر عن أنني سألتقي بأفضل صـديقة لي، سأكون قادرة على معرفة ما إذا كان صحيحاً أنَّك لا تنتظرين مولوداً. قال لي أحدهم أنّك حامل، فلماذا تنكرين ذلك؟

سأرسل هذه الرسالة غداً. اكتبي لي عاجلاً وبلِّغي زوجك أطيب الأمنيات مني ومنّا جميعاً.

راكيل

(2)

إلى دونا لويزا

ريو، 15 تشرين الأول

اسـتغرق الأمر وقتاً طويلاً، ولكن أخيراً وصلت رسالة طويلة، حسناً، ومختصرة. شكراً لك على بذل الجهـد في الكتابة، وأرجـوكِ اكتبي لي مرة أخرى؛ فأنـا أكره تلك الملاحظات الصـغيرة التي كتبتِها على عجل، بمن مشـغول... عقلك بالضبط؟ هل مشـغول بذلك الزّوج القاسي الذي لا يهتم إلّا بالانتخابات، أو هكذا قرأتُ ذلك اليوم.

أكتبُ لكِ رسـالة قصـيرة فقط حين لا يكون لدي متسع من الوقت، ولكن عندما يكون لدي وقت كافٍ تماماً، أكتبُ رسالةً طويلةً. أم تراني أخبرك أكثر من اللازم؟ سامحيني إذا كنت أفعل ذلك.

تلك الأشياء التي طلبتُها وصلتني في اليوم التالي لرسالتي الأخيرة. ماذا تريدين مني أن أرسل لك؟ لديّ بعض مجلات الموضـة التي صـدرت بالأمس فقط، لكن ليس لديّ من يوصلها. إذا كان بإمكانك أن تتفقي مع شخصٍ ما ليأخذها، فسأرسل لك أيضاً رواية حصلت عليها هذا الأسبوع. إنها رواية روث،[2] هل سمعتِ بها؟ سوف تتزوج ماريكيناس روشا. يا له من أمرٍ مؤسف! إنها جميلة جدّاً ولطيفة، ولا تزال طفلة، وسوف تتزوج مـن رجـلٍ عجوز! ليس هذا فقط، إنها تتزوجه بدافع الحب. لم أصـدّق ذلك، ويقول الجميـع إن والدها وأقاربها الآخرين جميعًا حاولوا ثنيها عن هذا الزواج، لكنّها كانت مصرّة جدّاً إلى درجة أنهم استسلموا في النهاية.

لأكون صـريحةً، هو رجلٌ لا يشـبه ما نسميه بكبار السـن؛ إنه عجوز، لكنه أنيق أيضاً، ورشيق، وقويّ البنية، ولديه روح الدعابة؛ إنه يروي النكات دائماً ويبدو أنه يتمتّع بقلبٍ طيب. لا يعني ذلك أنني سأقع في حبِّ أيّ شخص هكذا. فأي نوع من الزواج يمكن أن يحدث بين وردة وعجوز أخرق؟

سيكون من الأفضل لها أن تتزوج ابنه، الذي يستحقُّ حقّاً فتاة لطيفة مثلها. يقولون إنّه شخصٌ خامل، لكنك تعلمين أنني لا أؤمن بمثل هذه الأشياء. يمكن للحبِّ أن يغزو حتى أكثر القلوب تقلّباً.

يبـدو أن الزفاف سـيقام بعد شـهرين تقريباً، وسأحضـر الجنـازة بالتأكيد، أعني حفـل الزفاف. ماريكيناس المسـكينة! هل تتذكرين فترات بعد الظهر في المدرسـة؟ كانت أهدأ منـا جميعاً ودائماً حزينة جدّاً. ربما كانت تعرف ما يخبئه لها القدر.

2 - **روث** (1853) للكاتبة إليزابيث غاسكل، أول رواية سائدة تحمل اسم لامرأة بطلتها. إنها قصة حب رائعة.

ومع ذلك، وافق والدي على اختيارها بشدّة. فهو يقولُ دائماً إنّها إنسانة عقلانية وإنه يجب أن أحذو حذوها. ماذا تعتقدين؟ إذا اضطررتُ إلى اتباع مثال أيّ شخص، فسيكون أنتِ، يا لويزا، لأنّك اخترتِ جيداً. لا تُظهري هذه الرسالة لزوجك، فربما يغترّ بنفسه.

هل حقّاً لن تأتي إلى ريو؟ إنه لأمر مؤسف، لأنه من الواضح أن شركة عروض الأوبرا على وشك الوصول، وتشعر والدتي بتحسُّن كبير. وهذا كلّه يعني أنه يمكنني أخيراً الاستمتاع ببعض المرح. يقول ابن زوج ماريكيناس المستقبلي، الشخص الذي كان يجب أن تختاره بدل والده، إنّها شركة رائعة، وبغض النظر عمّا إذا كانت كذلك أم لا، فمن المؤكد أنها ستكون مسلّية. وها أنتِ عالقة في الريف!

إنّهُ وقت العشاء. اكتبي لي حين تستطيعين، ولكن ليس كتلك الرسائل المجهرية القصيرة. اكتبي لي إمّا كثيراً وإمّا لا شيء على الإطلاق.

راكيل

(3)

إلى دونا لويزا

ريو، 17 تشرين الأول

كتبت لكِ خطاباً قبل أوّل أمس، واليوم، سأضيف ملاحظة موجزة (هذه المرة فقط) لأخبرك أنه من الواضح أن امرأة شابة أخرى وقعت في حبِّ خطيب ماريكيناس المسنّ وأصبحت مريضة بحبه بلا أمل. إنها قصّة مُستَغلِقة. هل يمكنكِ فهم ذلك؟ لو كان الأمر يخصُّ الابن لفهمنا إنما الأب!

راكيل

(4)

إلى دونا لويزا

ريو، 30 تشرين الأول

أنت حقّاً شقيّة جدّاً. لأنني ذكرت شخصاً مرتين فقط، هل ينبغي لك أن تفكري مباشرةً في أنني مغرمة به؟ كما يقول والدي: يبدو هذا غير منطقيّ أبداً. وأود أن أضيف أنّ هذا افتقار إلى الصداقة أيضاً. ويمكنني إثبات ذلك.

لو نشأ لديّ ولعٌ أو عاطفة أو أيّ شعورٍ كان إلى شخصٍ ما، فمنْ سيكون أوّل من يعرف؟ ولماذا سيكون أنتِ! ألسنا مقرّبتين إحدانا إلى الأخرى طوال تلك السنوات؟ إن تفكيركِ في أنني سأخفي هذا الأمر عنكِ هو دليل على أنّكِ لستِ صديقتي على الإطلاق، لأن مثل هذه الملاحظات غير العادلة يمكن أن يكون لها أساس واحد فحسب وهو عدم وجود المودة بيننا.

لا، لويزا، لا أشعر بأيّ شيء تجاه هذا الشاب، الذي أكادُ لا أعرفه. ولم أذكره إلّا على سبيل المقارنة مع والده. ولو طُلِبتُ للزواج، فسأفضّل بالتأكيد الشّاب على كبير السنّ، لكن هذا الأمر صحيح إلى حدٍّ ما.

لا تظنّي أن الدكتور ألبرتو (وهذا هو اسـمه) شـخص مميز؛ إنه وسيم للغاية وأنيق، لكن لديه طبعًا متفاخرًا إلى حدٍّ ما، ويبدو مفعماً بالحيوية إلى حدٍّ ما. وأنتِ تعرفين مدى حرصي في مثل هذه الأمور. وإذا لم أجد الزّوج المناسـب الذي أريده، فسـأبقى عازبةً بقيةَ حياتي. وأفضّل ذلك على أن أكون مقيدةً ببعض التفاهات المروّعة، مهما كانت عصرية.

ولـن يكـون كافياً له أن يتمتع بكل الصـفات التـي أتخيلها لدى الرَّجل حتى يفوز بقلبي. ثمّة شـخص يزورنا منذ فترة، وأيّ فتاة أخرى سيأسرها سلوكهُ مباشرةً، لكنه لم يُثر أدنى انطباع لدي.

وهل تعلمين لماذا؟

السبب بسيط. فكلا السحر والمودة المفترضين اللذين يغدقهما عليّ، وكل الإطراءات الجدّية التي يقدّمها لي، هـل تعرفين ما سـببها، يا لويزا؟ هذا لأنني غنيّة. لذلك لا تقلقـي، في النهاية، حينما يظهر الرَّجل الذي اختارته السماء لي، ستكونين أوّل من يعلم. في الوقت الحالي، أنا حرّة مثل طيور السنونو التي تحلّق خارجاً.

وانتقاماً من تكهناتكِ الافترائية، لن أكتب لكِ أكثر. الوداع.

راكيل

(5)

إلى دونا لويزا

ريو، 15 تشرين الثاني

لقد عانيت في اليومين الماضـيين من نزلةِ بردٍ شـديدة أصـبت بها حين غادرت المسرح، حيث ذهبت لمشاهدة مسرحية جديدة مملّة للغاية، وقد نالت الثناء الشديد.

هل تعلمين من رأيت هناك؟ ماريكيناس وخطيبها في مقصـورتهما، وابن زوجها أيضـاً، أو بالأحرى ابن زوجها المستقبلي، إذا سارت الأمور على خير. بدت سعيدة للغاية في الحديث مع خطيبها! وكما تعلمين، بدا الرَّجل العجوز من بعيد، في الضوء الغازيّ، صغير السنّ مثل ابنه. من يدري، ربما ستكون سعيدة!

تهانيَّ الحارّة على خبر حملكِ بطفل. ووالدتي تهنئكِ أيضـاً. سيسـلّمك لويس بعض مجلّات الموضـة مع هذه الرسالة.

راكيل

(6)

إلى دونا لويزا

ريو، 27 تشرين الثاني

وصلت رسالتكِ حين كنّا نتناول الفطور، وسعدتُ جدًا لأنني قرأتها بعد ذلك، لأنني لو قرأتها من قبل، لما أنهيتُ فطوري. من وضـع هذه الفكرة في رأسـك؟ هل أنا في حالة حب مع (ألبيرتو)؟ هذه مزحة سـيئة للغاية يا لويزا! من الواضح أن الشخصَ الذي أخبركِ تلك القصّة قصدَ إحراجي. لو كنتُ قد قابلته، فلن

أحتج. لقد أخبرتكِ عن صفاته الجيدة، لكن قدر اهتمامي بالأمر، فإن عيوبه تفوق كثيراً أيًّا من صفاته الجيدة. أنت تعرفين شخصيتي، حتى أصغر بقعة تُلوّثُ أنقى البياض. إنه مثل التمثال، نعم، هذه هي الكلمة المناسبة، لأن ألبرتو جامد شبيه بالتمثال.

آه، يا لويزا، الرَّجل الذي أرسلته السماء لي لم يصلْ بعد. أعرف هذا لأنني ما زلت لا أشعر برعشة التعاطف داخلي التي تشير إلى الانسجام التّام بين روحين. وحين يصل، اطمئني ستكونين أوّل من يعرف.

سوف تسألين لماذا، لو لم أكن مؤمنة بالقدر، فلن أعترف بإمكانية وجود زوج لا يمتلك كل الصفات المطلوبة.

حسناً، أنت مخطئة.

لقد جعلني الله هكذا، ومنحني هذه القدرة الفطرية على تعرّف الأشخاص الراقين وحبهم، وسيرسل الله لي مخلوقاً يستحقّني.

والآن بعد أن شرحتُ نفسي، اسمحي لي بتوبيخكِ قليلاً. لماذا تستمعين إلى مثل هذه الافتراءات؟ لقد عرفتني منذ فترة طويلة بما يكفي لتكفّي عن مثل هذه الثرثرة التي لا معنى لها. فلماذا لا تفعلين ذلك؟

لقد كتبتِ صفحتين كاملتين في الدفاع عن ماريكيناس. أنا لا أتهمها، ببساطة أنا أستنكر ما تفعله. قد يكون خطيبها زوجاً ممتازاً، لكنّي ما زلت لا أعتقد أنه جيّد بما يكفي لها. وهذا ما يؤسفني.

ثمة تفسير بسيط لهذا الاختلاف في الرأي. أنا امرأة عزباء مفعمة بالأوهام والأحلام والطموحات والشعر. وأنتِ ربّة منزل فحسب، وزوجة هادئة وسعيدة وستكونين أمًّا؛ ترين الأشياء من منظور مختلف.

أليس هذا صحيحاً؟

على ما يبدو، شركة عروض الأوبرا لن تأتي كما اعتقدت. على الرغم من ذلك، تبدو المدينة حيوية للغاية هذا اليوم، إذ يوجد فرق موسيقية تعزف في الشوارع. وثمّة أخبار سارّة عن الحرب. بالتأكيد سنخرج اليوم في نزهة. ألا تفتقدين ريو؟

وداعاً.

تحياتي لزوجك منّا جميعاً.

راكيل

(7)

إلى دونا لويزا

ريو، 20 كانون الأول

أنتِ على حقّ تماماً. أنا بائسة ناكرة للجميل. مرَّ ما يقارب الشهر منذ آخر مرة كتبتُ لك فيها، على الرغم من تلقي رسالتين منك. سيستغرق الأمر بعض الوقت لشرح سبب التأخير، وللأسف، ليس لديّ وقت الآن، لأن أبناء عمومتي يقيمون معنا بضعة أيام.

في أيّ حال، ألستِ تعترفين أنّك ببساطة تريدين أن تستوضحي الأمر منّي؟ كنتُ أعلم أنه لا يمكن لأحدٍ أن يقول لك مثل هذه الأمور عن الدكتور ألبرتو. لقد حُدِّد حفل زفاف ماريكيناس في الخامس من

كانون الثاني. سنذهب جميعاً لمشاهدة هذه التضحية. سامحيني يا لويزا، إنك تعرفين كيف يمكن أن أكون ساخرة في بعض الأحيان، و... سوف تغفرين لي أليس كذلك؟

ومع ذلك، هل أعترف لك بشيء؟ لقد غيّرتُ رأيي من ناحية واحدة. أعتقد الآن أن الأب أفضل بكثير من الابن. ألبيرتو لديه طبيعة تافهة، وسطحية للغاية وسخيفة! أما الأب فهو شخصٌ جاد وودود للغاية، لكنه ليس ودوداً إلى درجة السخافة. إنه متميز حقّاً ومتحدث حيوي وذكي وحكيم.

أوه، نعم، إنها أفضل حالاً مع الأب.

تسأليننني ماذا سأفعل إذا لم أجد الزّوج المثالي. لقد أخبرتك من قبل، سأبقى عزباء فالزّواج أمر عظيم جدّاً، وأوافق أنّ له منزلة سامية، لكن يجب ألّا يكون شكلاً من أشكال الأسر، لأن الأسر هو أمر يُعيقنا عن تحقيق طموحاتنا الجوهرية.

أشكرك على نصيحتك، لكن يجب أن أقول إنكِ تتحدثين هكذا لأنكِ امرأة سعيدة، وبالنسبة لك، يعدّ الزّواج، أيّ زواج، هو جنّة النعيم.

لا أعتقد أن الأمر كذلك دائماً.

صحيح، فعلى الرغم من أنه سيكون لدينا جميعاً وجهات نظرنا الخاصة بشأن هذا الموضوع، فإن ماريكيناس قد تكون سعيدة، نظراً لأن زوجها الذي اختارته يبدو أنه يخاطب قلبها. أنا لا أنكر ذلك، لكني ما زلت أشفق عليها، لأنني (أكرر) لا أستطيع أن أفهم اتحاد وردة وعجوز أخرق. ولن أكتب أكثر حتى لا أتحدّث عنها بالسوء. اغفريِ لي هذه الثرثرة واعلمي أنني سأظل صديقتك الآن وإلى الأبد.

راكيل

(8)

إلى دونا لويزا

ريو، 8 كانون الثاني

أصبحت ماريكيناس متزوجة الآن. لقد نظّموا حفلاً صغيراً حميميّاً، لكنه كان رائعاً أيضاً. بدت العروس رائعة وسعيدة وفخورة. ويمكن قول الكلام نفسه عن العريس، الذي بدا أصغر من ظهوره في المسرح في ذلك اليوم إلى درجة أنني أشك في عمره تقريباً. بقيتُ أتوقع منه أن يخلع قناعه ويعترف بأنه شقيق ابنه.

أراهن أنكِ تتساءلين إذا شعرتُ بالغيرة، أليس كذلك؟

حسنًا، نعم، لقد شعرت بذلك.

على الرغم من أنني لا أعرف ما إذا كان الأمر يتعلق بالغيرة تماماً، لكن يجب أن أعترف أنني قد تنهّدت قليلاً حينما رأيت ماريكيناس الجميلة بطرحتها وإكليل الزهور البرتقالي تنظر إلينا بنور سماوي حقيقي في عينيها، وقد بدت سعيدة لأنها تودّع العالم العبثي لحياة امرأة شابّة عازبة.

نعم، لقد تنهدت.

لو تمكّنتُ من تدوين مشاعري في الليلة نفسها، لكانت لديك صفحة أدبية تستحق النشر في إحدى الصحف. انتهى هذا كله الآن.

لكن ما لم ينتهِ، لأنه كان موجوداً من قبل وسيظل موجوداً دائماً، ولأنه وُلد معي وسيموت معي، هو حلم الحبّ الذي لم أصادفه مطلقاً على الأرض، وهو الحب الذي لا يمكنني التعبير عنه، ولكن لابدّ أنه موجود، لأن لديّ صورة له في عقلي وقلبي.

حين ترى والدتي شعوري بالملل أو بأحلام اليقظة، تقول لي عادة إنّ أفكاري خيالية، غير مدركة ربما أن هذا هو الوصف الدقيق لحالتي الذهنية. أليس التفكير هكذا يشبه تمامًا شخصًا يعيش في الخيال؟

لقد أعدت قراءة ما كتبتُه لكِ للتو، ولو كان لديَّ مزيدٌ من ورق الكتابة في متناول اليد، فسأشطبه كاملاً. لسوء الحظ، نفد الورق لدي، وأصبح الوقت منتصف الليل، ويجب إرسال هذه الرسالة في وقت مبكر من صباح الغد. لذلك لا تترددي في شطب كلّ ما كتبته؛ لا فائدة من الحفاظ على هذه الحماقة.

لا توجد أخبارٌ أخرى جديرة بالذكر. أوه، لقد نسيت أن أقول إنني اكتشفت صفة جيدة في الدكتور ألبرتو. هل بإمكانكِ تخمينها؟ يرقصُ بطريقةٍ رائعة. لكنكِ ستقولين إنني ثرثارة! وكي لا تتمكني من قول المزيد، سأتوقف هنا.

راكيل

(9)

إلى دونا لويزا

ريو، 10 كانون الثاني

ستكون رسالتي هذه ملاحظة موجزة فحسب لإخبارك أننا سنقوم بتمثيل مسرحية، كما اعتدنا في المدرسة. طُلِب من الدكتور ألبرتو كتابتها، وأنا متأكدة من أنّها ستكون جيّدة. ستؤدي كارلوتا دوراً معي. وسيلعب دور الشخصيات الذكورية ابن عم أبرو وجوكا والدكتور رودريغز. آه، ليتكِ كنت هنا!

راكيل

(10)

من دونا لويزا إلى دونا راكيل

جويز دي فورا، 15 كانون الثاني

يريد زوجي القدوم إلى ريو في نهاية الشهر المقبل، لذلك سنلتقي ثانيةً أنا وأنتِ أخيراً بعد غياب كل هذه الأشهر. أنا أكتب فقط لأخبرك هذه الأخبار السَّارة، التي أعرف أنها ستسعدك.

ينبغي لي أن أحذّرك أيضاً: سيتعيّن عليكِ إخفاء ما تخفينه عني شخصياً في رسائلك.

الوداع.

لويزا

(11)

من دونا راكيل إلى دونا لويزا

ريو 20 كانون الثاني

ما الذي أخفيه عنكِ في رسائلي؟ فكّرت وتأمّلتُ، لكني لم أعرف ما تعنينه. أفترض أنك تشيرين إلى ألبرتو، ولكن بعد كلّ ما قلتهُ عنه، سيكون هذا احتمالاً بعيداً جداً.

وضّحي كلامكِ.

بالنسبة إلى أخبار قدومك إلى ريو، فأنا مسرورة حقّاً، ولكن مهما حاولتُ التعبير بصدق عن مدى سعادتي، لا يمكنني ذلك. لا أعرف لماذا لا تسعفني الكلمات. قال الدكتور ألبرتو (نعم، هوا) قبل أيام فقط أن اللغة البشرية جيدة للتعبير عمّا في أذهاننا، ولكنها غير قادرة على التعبير عما في قلوبنا. وأضاف هذا القول القديم لكنّه رائع: يتكلم العقل بالشفاه والقلب بالعيون.

لذلك، سيتعيّن عليكِ تخمين ما أشعرَ به وتعالي في أقربِ وقتٍ ممكن. كيف حال الرضيع؟

راكيل

(12)

إلى دونا لويزا

ريو، 28 كانون الثاني

الجوُّ حارٌ على نحوٍ لا يُحتمل، ولكن الآن بعد أن فتحتُ النافذة المطلّة على الحديقة، أستطيع أن أرى السماء «مرصّعة بالنجوم»، كما يقول الشعراء، وهذا المشهدُ يخفّف من الحرارة. يا لها من ليلة، يا لويزا! أحبُّ هذا الصمت العظيم، لأنني حينئذٍ أستطيع سماع نفسي، وأعيش كثيراً في خمس دقائق من العزلة أكثر ما أعيشه في عشرين ساعة من الصخب والضجيج.

أتت ماريكيناس روشا إلى هنا هذه الليلة مع زوجها. كلاهما يبدوان في غاية السعادة، إنها أكثر منه سعادةً، ما يبدو لي مخالفًا تمامًا لقوانين الطبيعة.

هل تفاجأتِ بسماعي أتحدّث عن «قوانين الطبيعة»؟ إنها ليست فكرتي، إنما هي فكرة ابن زوج ماريكيناس، الدكتور ألبرتو. كنا نتحدث عن الكثير من صفات ماريكيناس الحميدة والمثالية، وكنت أقول إنها كانت دائمًا هكذا منذ أن كانت طفلة.

فقال مبتسماً: «ما زالتْ طفلة. ولا يمكنني أن أخاطب مخلوقًا يشبه أختي الصغرى بصفتها زوجة أبي».

أجبته: «قد تكون أصغر سنّاً، لكنّها في الوعي ورباطة الجأش هي أكبر منك كثيراً، يا سيدي».

ابتسم بشحوب، ثم تابع:

«والدي سعيد، وتبدو زوجة أبي أكثر سعادة منه. أليس هذا قلباً لقوانين الطبيعة؟»

فكّري ما شئتِ في آرائه، لكنني أغتنم هذه الفرصة لأذكر أنه في رسالتك الأخيرة، ثمّة سطران يبدو

أنهما لا يزال فيهما تلميح من الشـكّ. اكتبي وأخبريني كيف يمكنني إقناعك أنّه بالنسـبة إلي ليس سـوى رجلٍ واحد من بين كثيرين؟

هيّا، اعترفي أنّكِ كنتِ قاسـيةً معي واسـتعدّي لتلقي خُطبة بشـأن هذا الموضـوع في المرة الأولى التي نجتمع فيها مرة أخرى.

هل تعلمين من رأيتُ اليوم؟ سـأقدّم لك حلوى إذا اسـتطعتِ التخمين. غارسـيا، نعم، غارسيا نفسه الذي كان يحبّ... لا، لا، سأتوقف هنا.

راكيل

(13)

من دونا لويزا إلى دونا راكيل

جويز دي فورا، 10 شباط

لن أعترف بأيّ شيء، ولم أكن قاسية أبداً. كانت لدي شكوكي وفضّلتُ أن أكون صريحة بشأنها، بدلاً من الاحتفاظ بها لنفسـي. فهذا ما تتطلّبه الصـداقة. لماذا نتخلى عن الصراحة والثقة اللتين اعتدناهما منذ أيام دراستنا؟

لا أعتقد أنه يوجد أيّ أساس لشكوكي، لكنني أؤمن بشيء آخر أيضاً. أتخيل أنَّهُ يُجمّل صورته البشعة، وأن ما يجرحكِ هو غروركِ، وليس قلبكِ. هيّا، اعترفي بذلك.

هـل تعلمين؟ لقد أصـبحتِ أكثر شـاعرية مما كنـتِ عليه من قبـل، وأكثر رومانسـية وخيالية. إنك تتصـرفين بطريقة سـاذجة، أفهمكِ، لكن ثمّة حدود، يا راكيل. لا تخلطي بين الرومانسـية والحياة، وإلّا سينتهي بك الأمر أن تكوني تعيسة للغاية...

خُطبة! وكنت على وشـك أن ألقي عليكِ خطباً مملّة ومضـجرة لا معنى لها. دعينا نتحدث عن أمورٍ أكثر واقعية. يريد زوجي دخول السياسـة. ألا تشـعركِ هذه الكلمة بالخوف؟ فالسياسـة وأيام السـعادة لا يجتمعان! لكننا سنرى ما سيحدث. أرسل لك تحياتي وتحيّاته لك ولوالدتكِ. أراكِ قريباً.

لويزا

(14)

من دونا راكيل إلى دونا لويزا

ريو 15 شباط

أنتِ مخطئة تماماً حين تتخيلين أن الدكتور ألبرتو يجمّل شخصيته البشعة؛ لقد أخبرتك من قبل أنه شاب أنيق، وحتى هذا الطبع المُضجر لديه الذي يشبه التمثال يبدو أنه اختفى منذ أن أصبح زائرًا منتظمًا لمنزلنا.

لذلك، لا، لم يكن غروري هو ما جُرِح ولا قلبي. لقد شعرت ببساطة أنّك لم تصدقيني.

يمكنني أن أقدّم لك خُطبة عن الحب الآن، لكنني سأمتنع عن القيام بذلك، مع العلم أنني قد أعلّم الكاهن كيف يتلو الصلاة الربانية.

يريد زوجك الدخول في السياسة أليس كذلك؟ سيدهشكِ رأيي في هذا الموضوع، وهو رأي غير متوقع لدى أحد يحلم أحلام اليقظة، كما تسمّينني. أعتقد أن السياسة يمكن أن تجلب لك القليل من المضايقات لكنها توفّر مزايا كثيرة.

من المؤكد أن السياسة ستكون منافساً، ولكن حين توضع في الميزان، فإنها المفضلة حتماً على أنواع أخرى من المنافسة. إنها على الأقل تشغل العقل والحياة، لكنها تجعل القلب حرّاً ونقياً. علاوة على ذلك، أنا لست دائماً متعمّقة في التفكير كما تظنين؛ أشعر بضيق طموحي، والطموح أن أكون... وزيرة! هل تضحكين؟ وأنا أيضاً، وهذا دليل على أن عقلي غير مشغول وحرّ، مثل هذا القلم الذي يتسابق الآن ليكتب على الورقة في خطٍّ لستُ متأكدةً تماماً من قدرتكِ على قراءته. الوداع.

(15)

من الدكتور ألبيرتو إلى دونا راكيل

18 شباط

اغفري لي جرأتي. أكتبُ كي أتوسلَ لكِ متضرّعاً أن تمنحيني الإجابةَ التي ترفضُ عيناكِ أن تعطيني إياها. لا أستطيع أن أقول في هذه الرسالةِ بالضبط ما أشعر به؛ ولم أتمكن من صياغة ذلك في كلمات، لكن يجب أن يكون عقلكِ قد فهم ما يجري في قلبي، ولا بدَّ أنّكِ قرأت في وجهي ما لم أجرؤ على قوله بصوت عالٍ.

ألبيرتو

(16)

من دونا راكيل إلى دونا لويزا

21 شباط

حرِصت والدتي على القدوم لزيارتكِ، لكنني، مع الأسف، أشعر بوعكة صحية، ولذا فقد أجّلنا الرّحلة. متى ستفي بوعدك بالمجيء وقضاء بضعة أيام في ريو؟ سيكون لدينا الكثير لنتحدث عنه.

راكيل

(17)

إلى دونا لويزا

5 آذار

هذه ليست رسالة، إنّها ملاحظة فقط. هل تعلمين ما هو قلب الانسان؟ أحجية. «لغز!» سوف تصرخين حين تقرأين هذه السطور. وهذا هو حاله.

راكيل

(18)

من ألبيرتو إلى دونا راكيل

8 آذار

آه، لو تعلمين كم أنا ممتنٌّ لرسالتكِ! أخيراً! إنّها شعاع نور في ظلام عدم يقيني. هل أنا محبوب، وهل أخدع نفسي؟ هل تشعرين بالشغف نفسه الذي يلتهم قلبي، ولكنّه غير قادر أن يرفعني إلى الجنة، إنما قادر تمامًا على حملي إلى الجحيم؟

أنتِ محقّة تماماً عندما تسألين كيف يمكن أن أفشل في رؤية الإجابة في عينيك. لقد اعتقدت بالفعل أنني أستطيع رؤية سعادتي فيهما، لكن ماذا لو كنتُ مخطئاً؟ لم أكن أتخيل أن السعادة المطلقة يمكن أن تأتي بهذه السرعة، وإذا كنتُ مخطئاً، لا أعرف كيف يمكنني العيش...

لماذا تشكّين بي؟ لماذا تخشين أن يكون حبي وسيلة فحسب لتمضية الوقت؟ أي إنسان سيعبث بالتاج المقدّس الذي ينزل إلى الأرض في يدِ ملاك؟

لا، راكيل، هل بإمكاني مناداتك بهذا الاسم؟ لا، إنّ حبي كبير وعفيف وصادق مثل أيّ حبٍّ حقيقي.

إنّ كلمة واحدة منك يمكنها تحويل هذا الشغف إلى أحلى وألذ حالة من النعيم. هل تصبحين زوجتي؟ قوليها، قولي الكلمة.

ألبيرتو

(19)

من دونا لويزا إلى دونا راكيل

جويز دي فورا، 10 آذار

القلب بحر خاضع لتأثير القمر والرياح. هل هذا التعريف مفيد لك؟ إنه لأمر مؤسف ألّا تحتوي ملاحظتكِ على بضعةِ سطورٍ أخرى، وبعد ذلك سأعرف كل شيء. لازلتُ أستطيع أن أقول شيئاً واحداً: أنتِ مغرمة.

لويزا

(20)

من دونا لويزا إلى دونا راكيل

جويز دي فورا، 17 آذار

لقد كتبتُ إليكِ في العاشر من هذا الشهر، لكنني لم أتلقَّ ردّاً بعد.

لماذا؟

تساءلت عما إذا كنتِ ربما مريضةً، لكنني أعتقد أن أحداً كان سيخبرني لو كنتِ كذلك.

ستسـلّم هذه الرسـالة إليك شخصـيّاً، على الرغم مـن أن حاملها لن يعود إلى هنـا على الفور. ومع ذلك، لأنها ستسلّم إليك شخصيّاً، سأعرف أقلّه كيف حالكِ على الفور.

هيّا الآن، اكتبي لي.

الوداع.

لويزا

(21)

من دونا لويزا إلى دونا راكيل

جويز دي فورا، 24 آذار

لا زلتُ لا أتلقّى جواباً منكِ. ما الذي يحدث يا راكيل؟

كتبَ لي الشـخص الذي أوصـل رسالتي السابقة ليقول إنّه سـلمّها لكِ شخصيّاً، وأنك بالتأكيد لست مريضـةً. فلماذا هذا الإهمال من جانبك؟ هذه رسـالتي الأخيرة. إذا لم تكتبي مرة أخرى، فسأفترض أن لديك صديقةً أخرى أكثر استحقاقاً مني، وأنك نسيتِ تماماً صديقتكِ المقرّبة من المدرسة.

لويزا

(22)

من دونا راكيل إلى دونا لويزا

ريو، 30 آذار

نسـيتُكِ؟ لابدّ أنّكِ حمقاء! أين سأجد صديقةً أفضل منك أو ألطف منك؟ صحيح أنني لم أكتب لك، لكن يوجد ألف سبب لذلك، وكلّ سبب منطقيّ أكثر من سابقه، مع أنّ السبب الرئيسي، أو بالأحرى السبب الذي يشمل الأسباب الأخرى جميعها، كونه واحداً فقط... ولا أعرف كيف أخبرك ما هو.

هل هو الحبّ؟

نعم، لويزا، الحبّ الأنقى والأكثر حماسة الذي يمكن تخيله والأكثر توقعاً أيضاً. صديقتك التي تحلم أحـلام اليقظة، وتلك التي تحملُ أفكاراً خياليّة، رأت في أفكارها الخيالية الرَّجل الذي كان قلبها يأمل به، وهو كلّ ما كانت تحلمُ به وقد يئست من العثور عليه.

لا أستطيع أن أقول أكثر من ذلك، ولا أعرف كيف أفعل. كل ما يمكنني كتابته سيكون أقلّ من الواقع. لكن تعالي، تعالي، وربما ستقرئين في وجهي السعادة التي أشعر بها، وسترين في وجهه المزيّة الرفيعة التي كنت أتوق إليها دائماً وهي نادرة جدّاً على هذه الأرض.

باختصار، أنا سعيدة!

راكيل

(23)

من دونا لويزا إلى دونا راكيل

جويز دي فورا، 8 نيسان

وصلتني رسالتكِ أخيراً، وفي الوقتِ المناسب أيضاً، لأنني كنت على استعداد لنسيان كل شيء يخصّك. ومع ذلك، ما زلت أرفض مسامحتك لولا السبب الذي أعطيتهِ لي. ويا له من سبب! إذن، لقد وجدتِ الحبَّ أخيراً، أو وجدت الرَّجل، أو بالأحرى رئيس الملائكة الذي كانت تبحث عنه عزيزتي المتعمّقة في التفكير! كيف يبدو شكله؟ هل هو وسيم؟ طويل؟ قصير؟ قولي لي كلّ شيء.

الآن أرى أنني معرضة للخطر في جعلك تفقدين فرصة السعادة.

لقد تحدثتِ كثيراً عن الدكتور ألبرتو إلى درجة أنّكِ قد وقعتِ في حبِّه، كما يحدث أحياناً، وبعد ذلك، عندما وصل هذا الرَّجل الآخر، كان الأوان قد فات.

قولي لي، هل هو كبيرٌ في السنّ مثل زوج ماريكيناس روشا؟ الآن، لا تغضبي يا راكيل، لكن ينبغي لنا أحياناً أن نتراجع عن أقوالنا، ومن الممكن أن تكوني قد نلتِ عقابك بسبب ما قلته عن زوجها. من ناحيتي، لا أعلم ماذا أقول، طالما أنَّهُ يحبُّ راكيل صديقتي فهو زوج يستحقّها. ومع ذلك، سيظلُّ الرَّجل الشاب هو الأفضل.

لا أجرؤ أن أطلبَ منك أن ترسلي لنا صورة له، على الرغم من أن زوجي يرغب في الحصول عليها. لا تنزعجي، أخبرته كل شيء، وهو يرسل له تهنّئة. وسأقدّم تهنئتي حين حضوري.

لويزا

(24)

من دونا راكيل إلى الدكتور ألبيرتو

10 نيسان

أنا غاضبة جدّاً منكَ لأنكَ لم تأتِ بالأمس؛ كيف تنساني بسهولة.

تعال اليوم أو سأغضب حقّاً. واجلب لي صورة لك؛ وسأخبرك لماذا في وقت لاحق.

فاتتكَ أمسيةً ممتعة جدّاً أمس؛ كانت دونا جي هنا، وبطبيعة الحال، اشتاقتْ إليك. هل تشتاق إليها؟ آه، أشفق على راكيل المسكينة! الوداع.

راكيل

(25)

من ألبيرتو إلى دونا راكيل

10 نيسان

سامحيني لعدم قدومي الليلة الماضية، ومع ذلك، كوني واثقة من أنّك تشغلين تفكيري كثيراً. لقد دعاني والدكِ للحضور وتناول العشاء مع العائلة هذه الليلة؛ سأصلُ باكراً. وسأحضرُ صورة لي معي أيضاً، على الرغم من أنني لا أعرف لماذا تريدينها. وأتمنّى ألّا تستخدميها لأمرٍ سيّئ.

أمـا بالنسـبة إلى دونا جـي، فماذا يمكنني أن أقـول إلّا أنني أجدُها فتاة مملـة انفعالية لا تهمني على الإطلاق؟ إذا أردتِ، سأحيّيها فحسب، لكن لن أتحدث معها على الإطلاق. ماذا تريدين مني أكثر من ذلك؟ وداعاً أيتها المتشككة. اعلمي فقط أنني أحبك كثيراً وكثيراً وكثيراً، الآن ودائماً.

ألبيرتو المخلص لك

(26)

من دونا راكيل إلى دونا لويزا

17 نيسان

أخبارٌ رائعة! بالأمس، طلبَ يدي للزواج من والدي. ولا يمكنك تخيّل مدى سعادتي! أتمنى لو كنتِ هنا حتى أتمكن من تقبيلك كثيراً. لكنك ستحضرين حفل الزفاف، أليس كذلك؟ وإذا لن تأتي، فلن أتزوج.

كما خمَّنتِ، الصـورة المضـمّنَة في هذه الرسالة هي لخطيبي. أليس وسيماً؟ مميزٌ جدّاً! وذكي جدّاً! حنون جدّاً! وبالحديث عن روحه، لا أعتقد أن الله قد أرسل روحاً أخرى تشبهُ روحه إلى العالم. لا أعتقد أنني أستحقّه.

تعالي بسرعة سيقام حفل الزفاف في شهر أيار.

أخبري زوجك.

راكيل

(27)

من دونا لويزا إلى دونا راكيل

جويز دي فورا، 22 نيسان

بصدق! قلتِ لي كلّ شيء ما عدا اسم خطيبك!

لويزا

(28)

من دونا راكيل إلى دونا لويزا

ريو، 27 نيسان

أنتِ محقّة تماماً، لأنني مشتتة الذهن جدّاً. لكن شعوري بالسعادة يفسّر ويبرّر كل شيء. خطيبي هو الدكتور ألبرتو.

راكيل

(29)

من دونا لويزا إلى دونا راكيل

جويز دي فورا، 1 أيار

!!!

لويزا

موت بجانب الشلال [1]

تأليف: رشيد أيه. غبادامو‌سي
ترجمة: أحمد محمد الجذع •

رشيد أيه. غبادامو‌سي (Rasheed A. Gbadamosi): كاتب وصحفي نيجيري

كان أموس أكينبو- بسبب إصابته - يعرج على الأرض التي بدأت بالانحدار بشكلٍ حادٍّ عندئذٍ، حيث استطاع أن يسمع فقاعات الشلال الصغير أسفل الوادي. اتّبع أثناء سيره ممرَّ المشاة المهجور الذي تناثرت فوقه الأوراق اليابسة التي حملتها رياح 'الهارمتان' الجافة الآتية من الصحراء الكبرى. شعر بالتعب في فمه والجفاف في حلقه، وبصرف النظر عن الجرح النازف في كاحله، الذي لارتياحه تخثر، وكان سلوانه الآخر الضوضاء المتعاقبة الصادرة عن الشلال تحت.

جثا أموس أكينبو بجانب الجدول. كان ماؤه صافياً لكنّه ضارب إلى السُمرة على قاع النهر الطيني. جعله شرب جرعتين من الماء يلهث بارتياح، فقد سار في الريف الجبلي يومين من دون ماء.

غمس أموس يديه في داخل حوض الجدول ورشَّ الماء على رأسه ووجهه بالكامل. هزّ رأسه وألقى

• دكتور في كلية اللغات والترجمة- جامعة عدن.

1) العنوان الأصلي للقصة: « Death by the Waterfall »

بقطيرات الماء المدفونة في شعره، التي أحدثت تموّجات في الجدول، وفي الوقت نفسه شيء ما خشخش أوراق للأشجار المعمّرة الكثيفة التي ألقت بظلالها الواقية على الجدول البطيء.

أطلق المخلوق صرخة ثم وثب بين الأشجار، وعندما نظر أموس إلى الأعلى لمح وجه قرد صغير خائف قفز بسرعة واختفى في الغابة. خلع أموس نعليه، وفك حزام بنطاله لكنه عندما رمى الحزام بلامبالاة شعر بألم حاد في كاحله الأيسر حيث تسبّب غمد الحربة المربوط بالحزام بوخز جرحه. هدأ الألم، لكنّه أحس بأن بنطاله قد تبلّل حول الجرح وأدرك أن جرحه بدأ ينزف مرة أخرى.

جلس أموس على صخرة صغيرة ملساء مستديرة حيث يتدفق الجدول خلال أوراق الأشجار الكثيفة. أفرغ جيوبهِ من الأوراق النقدية المتّسخة من فئة عشرة شلنات، وبطاقة هويته المتمعجة والملطّخة بالطين، ورصاصتين فارغتين وأعقاب سجائر. سحب بنطاله البالي المناسب للطقس إلى كاحليه، حيث استلقى على ظهره وطوى البنطلون إلى أسفل قدمه اليمنى. بلطف وبطء جلس وحاول أن يخرج قدمه اليسرى بسحب البنطال من الأسفل ويلاحظ أنه انتقع بقطرات الدم النازفة من الإصابة.

عند مصب النهر حيث استوت الأرض المنحدرة لتصير سهلاً، ظهر رجلان متعبان. يحمل كل منهما سيفاً قصيراً ثقيلاً ويرتديان دانشيكي فلاحين وسروالين قصيرين. أحد الرجلين قصير وممتلئ، ذو رقبة ضخمة، محيط خصرهِ مستدير غير مترهّل بل مُكْتَنز. تشير ساقاه الصغيرتان غير المتناسبتين مع حجمه إلى أنه يمشي بطريقة خرقاء وكذا رأسه الذي يشبه ثمرة المنغا فهو عريض في الخلف ومدبب في الجبهة تظهر نوعاً من التشوه الخُلقي.

أما الرجل الآخر فكان متوسّط القامة، وكانت ملامحه الأخرى اللافتة للنظر هي وجهه المستدير المشكَّل ليضحك بسهولة، وماعدا ذلك، بدا عادياً جداً.

— «يا إجي، انظر هناك! هل ترى رجلاً؟» قال الرجل ذو الوجه المستدير، المسمى أودير، للآخر.

— "ماذا؟ رجل؟ أنا لا أراه،" قال إجي لأودير.

— "كيف يمكنك أن ترى؟ أنت لست غبياً وحسب، بل أعمى أيضاً. انظر إلى ذلك الرجل الذي يرتدي قميص خاكي يستلقي على تلك الصخرة."

حدّق إجي بعينيه الحسيرتين ثم قال: "نعم أراه، يا أودير."

— "ماذا يرتدي؟"

— "لا شيء."

— "هل أنتَ متأكد؟"

— "آسف، أودير، لا أستطيع أن أراه."

— "لماذا لم تقل ذلك في البداية؟"

— "لم أرغب في أن تغضب مني."

— "لقد وعدتَ أن تقول الحقيقةَ دائماً، يا إجي."

— "هل أنتَ غاضب؟ لا أريدك أن تغضب، أرجوك."

– "كذبة أخرى وسأعيدك مرة أخرى..."

– "أرجوك لا تعيدني. لن أكذب أبداً. أرجوك، أرجوك."

– "حسناً. ذاك الجندي مُسْتَلْقٍ هناك. دعنا نذهب إليه."

تقدم أودير لكن إجي لم يتبعه.

– «ما الأمر؟» سأل أودير، «ألن تأتي؟»

وقف إجي هناك وعيناه مثبتتان على الجدول.

– «إجي! اتبعني الآن وإلا....»

رفع رأسُهُ الشبيه بثمرة المنغا ببطء؛ وأدار إجي عينيه الجاحظتين بعيداً. كانت عيناه عندئذ محتقنتين بالدماء قليلاً كما هي عادته دائماً عندما يكون قلقاً ومستثاراً.

– «هيا، يا إجي، وإلا سوف ...» قال أودير.

ارتجفت شفتا إجي وتراخت عيناه وخرجتا من ذاك الفراغ المعذب إلى الجحوظ الخالي من التعبير ونظرة التبعية في شخصيته.

– "من هو؟" سأل.

– «جندي،» أجابه أودير.

– "من هو الجنـ... ـدي؟" تلعثم إجي قليلاً.

– "الجندي هو الجندي. يقاتل في الحروب."

– "أيُّ حروب؟"

– "الحرب في هذا البلد على سبيل المثال."

– "لم أكن أعرف أبداً أنه توجد حرب."

– "يا إلهي! أقول لك، أنتَ غبي جداً بالنسبة لي! بعد مهمتنا المقبلة معاً ستمضي في طريقك وأذهب في طريقي أيضاً."

– "لا أعرف أين أذهب، سأذهب أينما ذهبت. وإذا أخبرتني ماهي الحرب ثم سألتني في المرة القادمة عنها وأخبرتك، فستسمح لي بالبقاء برفقتك، أليس كذلك؟"

– "لن تتذكر في المرة القادمة." قال أودير.

– "سأتذكر. أقسم لك بالله سأفعل."

– "حسناً، الحرب هي حيث يتقاتل الناس ويقتل بعضهم بعضاً."

– "مثل الكبشين اللذين رأيناهما في الحقل ذلك اليوم؟"

– "نعم، نعم، بالتأكيد. إلاّ أن الجنود هم وحدهم الذين يقاتلون في الحروب. وهذا الرجل الذي هناك هو جندي."

– "حرب!" تأمل أجي ملياً، "وهذا الرجل جندي!"

– "اخرس الآن." قال أودير.

كان الجندي أموس أكينبو حينها منحنياً فوق الحوض يزيل الأوساخ عن سطح كاحله المسلوخ، ولم يكن على علْم بالمقتحمين حتى رأى البقع الداكنة لظلالهما في الماء.

انتفض أموس واقفاً، واخزاً جرحه ثانية الذي انفتح أوسع وأصابه بألمٍ شديدٍ.

ابتسم أودير. أومأ الجندي برأسه. أما إجي فظل صامتاً.

— «انظر، ثمة دمٌ يسيل على قدمك.» قال أودير.

— "نعم. لقد جُرِحت على التلة في الظلام، ليلة أمس."

— "لا بد وأنه مؤلم. لماذا لا تجلس وسأفرك شيئاً ما على جرحك لوقف النزيف."

— "مثل ماذا؟" سأل أموس.

— "ورقة أو شيء من هذا القبيل. إيه، إجي إذا عدت قليلاً إلى أسفل الطريق الذي سلكناه فسترى على يمينك بعضاً من تلك الأوراق التي قمت بسحقها ووضعها على جرحك ذلك اليوم حينما قطعت اصبعك ... هل تتذكر؟"

لم يجب إجي وابتعد.

— «إنه رجل غريب، أليس كذلك؟» سأل أموس أكينبو.

— "نعم."

— "هل هو غبي؟"

— "فقط في الرأس. الآن يُفضَّل أن تستلقي على هذه الصخرة، ودعني أربط هذا الخيط فوق جرحك لوقف النزيف."

— "شكراً."

— "ما اسمك، الجندي؟"

— "أموس أكينبو."

— "ماذا تفعل هنا؟"

— "أتيت من جبهة القتال."

— "إلى هذا المكان؟ لا أحد يعيش هنا."

— "لا أريد مكاناً يعيش فيه أحد."

— "إذن يجب أن تأتي معنا. نحن أيضاً نمضي في طريقنا الخاص، إجي وأنا."

— "ذاك الغبي؟" قال أموس.

— "إنه ليس غبياً دائماً، تأتيه حالة الغباء هذه أحياناً، لذلك يجب أن أحميه من الناس لأنهم لا يفهمونه."

— "لماذا؟"

— "لأنه مختلف. لأضرب لك مثلاً، إنه لا يعرف أنه توجد حرباً تدور في البلاد."

— "هذا غريب." قال أموس.

— "فعلاً. لقد مكث إجي في مستشفى الأمراض العقلية لمدة ثلاث سنوات وخرج منه قبل شهرين. كنا نكسب رزقنا بقطع الحشائش واجتثاث الأشجار لأصحاب الأراضي في هذه الأنحاء. أنا لا أسمح له بالاختلاط بالناس، بمجرد أن ننتهي من العمل في أرضٍ، ننتقل إلى أرضٍ أخرى."

— "لا بد أنها حياة مثيرة." قال أموس.

— "أود الذهاب إلى مكان ما رغم ذلك، إلى مدينة حيث يمكنني العمل كعامل، لكن كما ترى، إجي عاجز جداً بمفرده. ألديك أفكار حول ما يمكنني أن أعمل؟" قال أودير.

— "أنا هارب من الجندية. ليس لدي أيّ أفكار."

— "ماذا قلت؟"

— "أنا جنديٌّ لاذ بالفرار. عندما صدرت الأوامر لنا بالهجوم كنت خائفاً أن ألقى حتفي، لذلك هربت بعيداً."

— "إجي زميل قوي. قوي جداً. إنه لا يخاف من أي شيء."

حينها ظهر إجي من الأجمة المحيطة حيث اختفى القرد الصغير بعيداً عن الأنظار، وكانت على رأسه حزمة ضخمة من الأوراق، مثل كومة من تبن الماشية. جفل الرجلان عندما رأياه. وقف إجي للحظة مكانه ينتظر كلمة منهما، أو ابتسامة، أو ومضة عين، أو أيّ شيء يدل على الاعتراف بجهوده الخارقة في الحصول على أوراق كثيرة.

مخبطاً، أمال إجي رأسه إلى الأمام وسقطت حزمة الأوراق إلى الأسفل. كان أموس الآن في وضع الجلوس مذهولاً من هذه الحادثة. أما إجي فقد أبقى عينيه مثبتتين على الأرض كطفل قُبِض عليه وبحوزته حلويات مسروقة.

— «إنه بالتأكيد رجل قوي.» قال أموس.

— "هذا كل ما لديه." أضاف أودير، "يداه القويتان ورأسه الفارغ الذي يشبه ثمرة المنغا. أقول لك، سأعيده إلى المستشفى إذا تمكنت من العثور على شخص آخر أتجول معه."

— "ما زلت أعتقد أنه رجل قوي." قال أموس.

— "نعم، ولكن ما رأيك أن نذهب معاً أنا وأنتَ؟ يمكننا الذهاب إلى المدينة ونحصل على عمل في الميناء، ونستأجر غرفة ونعيش حياة كريمة."

— "لا يمكنني الذهاب إلى العاصمة لاغوس."

— "لماذا؟"

— "لقد أخبرتك أنني جنديٌّ هارب."

كانت عيون إجي طوال هذا الوقت تتفحص الرجلين، ويحاول في عقله الصغير أن يتخيّل ما الذي دار بين الاثنين عندما كان غائباً يجمع الأوراق.

الْتَقَطَ أودير حزام الجندي وأخرج الحربة من غِمدِها.

— «ما هذه؟» سأل أودير.

– "إنها حربة، سكينة تثبت حول فوهة البندقية."

تحسس أودير نصل الحربة وقام بشمّ طرفها وقال: "أستطيع أن أشم رائحة الدم عليها."

– «لقد استعملتها مرات عدَّة لقتل الأعداء.»

– "هل قتلت كثيرين؟"

– "لم أعدهم قط."

بالترتيب قطف أودير ورقة من الكومة، ثم فركها بين راحتيه ووضعها على جرح الجندي. أطلق أموس تأوهاً شديداً، وأغمي عليه. وقف إجي حيث هو وعيناه مثبتتان على الجندي المتألم.

– «إجي.» ناداه أودير، «إنه جندي هارب من ساحة المعركة. ابقَ معه هنا، وسأذهب وأجد شيئاً لإعادته إلى وعيه. لا تدعه يذهب وإلا.»

لم يقل إجي كلمة واحدة، فقد أخبره أودير من البداية أن يصمت، ومن الواضح أنه سيبقى كذلك.

استيقظ أموس بعد ذهاب أودير بفترة قصيرة وفرك عينيه للحظة، ثم تذكر الغطاء النباتي الكثيف، وأصوات قعقاعات الشلال، وكاحله المؤلم وبالطبع تذكر إجي.

– «أين الرجل الآخر؟»

لم يُجب إجي.

– «تسمعني، يا رأس المنغا. أين صديقك؟»

ساد صمت.

– «حسناً، أشعر بتحسن الآن. أنا ذاهب.» قال أموس.

وقف أموس أكينبو. ولم يحرك إجي ساكناً. فلبس أموس بنطلونه بعناية وربط حزامه، وبينما كان يهم بالانصراف، ألقى إجي سيفه وشكّل بجسده حاجزاً بحيث يمنع أموس من المغادرة.

قام أموس بدفعه بعيداً عن طريقه، لكن بسرعة خاطفة أوقعه إجي أرضاً، وقام بمهاجمة أموس بضربه على رأسه بقبضتيه الثقيلتين. لم يكن إجي يعلم بأن أموس قد أصيب بنزيف دماغي طفيف عندما سقط وجرح كاحله في طريق العودة على التلال ليلة أمس.

عاد أودير ورأى إجي جاثماً فوق جثة الجندي الميت، فقال أودير:

– "لقد فعلتها. لقد قتلت رجلاً."

وبدأ إجي يهذي قائلاً: "حرب. جندي. نحن نتقاتل. أنا أقتل ... قلت أن أبقى معه. ولا يجب أن يذهب. حرب. جندي. ... كنت ستتركني ... كنت ستذهب معه ... حرب ... جندي..."

سرعان ما أدرك أودير أن إجي قد جَنَّ فهرب مسرعاً. وبينما كان أودير لا يزال بركض، غرس إجي حربة الجندي في رئتيه.

قناعةُ أعمى [1]

تأليف: ثاكاتزي سيفاسانكارا بيلاي
ترجمة: تانيا حريب •

ثاكاتـزي سيفاسانكارا بيلاي (Thakazhi Sivasankara Pillai) (1912 – 1999) : **روائي هندي**
وكاتـب قصة قصـيرة في الأدب المالايالامي، كتب أكثر مـن ثلاثين رواية، ونحو ستمئـة قصة قصيرة، جميعها تدور حول حياة الطبقات المضطهدة. اشتهر بأعمالٍ عدّة مثل: "القريدس" و"جوز الهند".

ولد بابو نايار كفيفاً، وقبل أن يتزوج بهرغافي التي لم تكُن سمعتها حسنة في القرية.

لم يشكّك أحد في لياقة أن يزور ذلك البيت سيئ السمعة. لكن، ألم يكُن أعمى؟ كانت والدة بهرغافي مولعة بسماع القصص من الأساطير الدينية، وكان بابو نايار يروي لها جميع القصص التي يعرفها. منعته أمه مرّتين من الذهاب إلى هناك. في نهاية المطاف، حمِلت بهرغافي، واعترف بابون نايار بمسـؤوليته عن ذلك.

أخبرته أمه بأنها لن تسمح له بالدخول إلى منزلها، فكان جوابه: "لن أعتمد على أخي الصغير طوال الوقت، وأحتاج إلى من يعتني بي".

سألته والدته: "كيف ستُعيلها؟"

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للقصة: « Blind conviction »

"ليس عليّ أن أقدّم لها أي شيء. ستكسب لقمة عيشها من تنظيف مبنى ما أو دقّ الأرز".

"وماذا عنك؟"

"هي ستعتني بي".

"لقد أجرت ثلاث عمليات إجهاض".

"لا شيء من هذا القبيل! لا مثيل لها على وجه الأرض".

وهذا أدى إلى طرد بابو نايار من منزله على نحوٍ دائم.

كانت بهرغافي تعمل في تنظيف معبدٍ هندوسي، وتحصل في اليوم على وجبتين، وخمسة مقادير من الأرز في كل شهر. إضافةً إلى ذلك، ارتبطت مع أسرتين للعمل لديهما بشكل دائم في دقّ الأرز يدوياً.

اعتنت ببابو نايار جيداً، تصنع له عصيدة الأرز "الكانجي"، وتطعمه الأرز بينما اكتفت هي بالماء. كانت من النوع المطيع. قلما تحدثت. يبدو أن البؤس قد محا آثار البهجة كلّها من محيّاها. حين بلغت العشرين من عمرها، جعلتها عيناها الغائرتان وخدّاها المجوّفان وشعرها المتساقط تبدو أكبر بعشر سنوات. كان الحزن ظاهراً على ملامحها دائماً؛ فهي لا تضحك أبداً بدافع الشعور الفطري بالسعادة. أحياناً، ولا سيَّما حينما تنظر إلى صديقاتها الأكثر حظّاً، ترتسم على شفتيها الجافتين ابتسامةٌ ساخرة.

لطالما تدبّرت أمرها باستخدام مئزرٍ رفيعٍ مربوط حول خصرها؛ إذ لم يكُن لديها أي ملابس أخرى لتبديلها، لكنها لم تُخفِ جسدها العاري تقريباً بدافع الشعور بالخجل.

في هذا الجو الرتيب الخالي من الحياة، جاء بابو نايار بروحه المرحة ولسانه الهزاز. هي لم تتحدّث معه كثيراً قط.

كان بابو نايار يقول: "إن بهرغافي حاملٌ بصبي، سيكبُر وسينشد قصيدة الرامايانا".

وتجيب: "أريد فتاةً".

أنجبت بهرغافي ولداً، فشعر نايار بسعادة غامرة. كان لا يخرج من الغرفة، ويقول للنساء اللاتي يتصلن: "أنجبت ما تمنيت، بهرغافي أرادت فتاةً".

أراد أن يداعب الطفل في حضنه طوال الوقت، ويسأله: "حسناً، يا صغيري، هل ستقرأ قصيدة الرامايانا لـ بابا حينما تكبر؟"

كان وجه هذا الأعمى مُنيراً لشعوره بالبهجة، وقال في أحيان كثيرة: "بهرغافي، ألن تُقبّلي الطفل؟"

فتجيب: "لسانك لا يتوقّف حتى لدقيقة واحدة!"

"ما بالك يا امرأة، أقبلت أيامنا الجميلة، ماذا أريد أكثر؟ سيأخذني إلى كاسي وراميسوارم، أليس كذلك، يا بني؟" يداعب بابو نايار الطفل ويقبّله.

"أسواثي، ماخام، مولام، سبعة إلى كيثو" (Aswathi، Makham، Moolam، seven to Kethu)، هكذا بدأ في حساب برجه.

"إنه تحت تأثير كوكب الزُهرة، حتى في شبابه. سيكون محظوظاً جداً. بهرغافي، علينا أن نسمّيه غوبيكا رامانان."

وقـال إن على بهرغانيف أن تحفظ التهويدة القديمة "أومانـا ثينتال كيدافو"، أو "أوه، يا طفل القمر العزيز!"

هي سمته "رامان". فسألها: "لماذا لم تُسمِّه غوبيكا رامانان؟"

قالت: "أوه، بالنسبة لطفل ولد ليتسوّل..."

"لا تقولي ذلك، يا امرأة. فبرجه كيساري، أي قائد."

لم تحفظ التهويدة أيضاً.

تلوى الطفل في حجر بابو وبكى بصـوت عال. فانفعلَ بابو وصـرخ بوجه بهرغانيف، لكنها كانت تصـرُّ على أسنانها وتصيح: "ولد هذا الشقي ليصرخ!"

ضربت بهرغانيف الطفل، فتفاجأ بابو نايار. كانت تذهب إلى عملها إلى أن يحل المساء. وكاد هو يفقد صوابه، وبدأ يتمتم لنفسه بأن حلق الطفل صار جافاً.

كانت عاطفته تفطر القلب.

"لدى ابني حظ كبير محفوظ. ثمّة شـامة تحت صدره في الجانب الأيسر، تشبه زهرة لوتس، علامةٌ على نعمة إلهية."

أخذ يسأل نساء المنازل المجاورة: "هل يشبهني؟"

فاضت عيون النساء بدموع لم تسقط. رأى شامةً في العتمة المحيطة به! اعتقد أن الطفل يشبهه. ذات يوم، سألته إحدى النساء: "هل تستطيع أن ترى؟"

أجاب: "أستطيع أن أرى ابني."

وظل يراه. حينما كان يقبّل الطفل يقول أحياناً: "إنك تضحك، أيها الوغد الصغير!"

حتى إنه رأى ابتسامته.

كانت نساء القرية يقلن: "حسناً، إنها امرأة سيئة بلا شك. هل الطفل يشبهه؟"

لقـد حـان الوقت ليُقدَّم لرامان أول وجبة احتفالية من الأرز. رغـب بابو نايار بأن يؤدي هذا الطقس المبـارك بيديه، لكن بهرغانيف لن تسـمح به؛ وقد أخبرت أمها أنه يتمتع بشـهية كبيرة جـداً. فقالت أمها: "إذنْ، علينا أن نطلب من شخصٍ آخر أن يفعل ذلك. ينبغي ألا يكبر الطفل ولديه شهية كبيرة وبطن كبير الحجم." فقال بابو نايار، وهو يضحك من هذه الدعابة: "لم أعرف أنني أكلت كثيراً من الأرز."

كبر الطفل. وبدأت أمور الأسرة تسوء. فقدت بهرغانيف عملها في المعبد بتهمة سرقة.

كان بابو نايار يقول لبهرغانيف: "لا تُبقي الطفل جائعاً، أعطه حصتي من الطعام."

كان ذلك كركاتاكام؛ شـهر القلة التقليدي. كان قد مضـت ثلاثة أيام على عصـيدة الأرز المطهوّة في المنـزل. تدبـروا أمرهم، في أحد الأيام، من تناول أوراق الفاصـولياء المطبوخـة. وفي اليوم الثاني، تناولوا نخالة الأرز. وفي اليوم الثالث، قدّم لهم جارهم كيسافان نايار اثنين ونصف شاكرم؛ أي نحو عشر بيسات. فاشتروا قليلاً من الأرز لصنع العصيدة التي تناولتها الأم وبهرغانيف وابنها؛ فقد كان بابو نايار جالساً على الشرفة، يقرأ له أحد الجيران قصيدة الرامايانا. لم يكُن يعلم بما يجري في المطبخ.

في تلك الليلة، كان يدندن مقاطع من قصيدة "كوتشيلا فيرثا". حرمه جوعه الشديد من النوم حتى بعد منتصف الليل. سمعه الجيران وهو يُردِّدُ الأبيات ليشغل وقته. فثار غضب بهرغافي قائلةً: "ما هذا الجنون؟"

فتوقّف وتضرّع بصمت قائلاً: "ألم أكن أغني في مديح بهاغافان[2]؟"

حملت بهرغافي مرةً أخرى، وأخبرها بابو نايار أنها هذه المرة ستنجب فتاةً.

بدأ الطفل الأكبر يتكلّم قليلاً، فينادي والدته بـ 'أمّا' وجدته بـ 'أموما'، لكنه لم يتمكّن حتى من نطق النبرات الأساسية المستخدمة في كلمة أبي.

'لماذا لا تنادي "أبي"، يا صغيري؟'

وعندئذٍ، كان بابو نايار يعزّي نفسه بأن كلمة 'أبي' صعبة النطق.

مرضت بهرغافي مراتٍ عدّة في أثناء هذا الحمل.

واصل بابو نايار في قول إن مآسيهم ستزول. لم يبتعد رامان عن أمه، لكنه لم يقترب من بابو نايار.

كان بابو نايار يخبره أن والدته تتوقّع أن تنجب له أختاً صغيرة، ويطلب منه أن يقبّلها حيثما كانت.

أنجبت بهرغافي فتاةً. كما جرى سابقاً، بدأ بابو نايار بتنبؤ برج الطفلة، وقال إنه مقدّرٌ لها أن تعيش حياة زوجية سعيدة في عامها الرابع عشر.

سأل جارته كوتياما: "ابنتي تشبه والدتها، أليس كذلك؟" فضحكت، وارتسمت على محيّاها ابتسامةً عريضة.

أجابت: "نعم، أعتقد ذلك."

تجادل الجيران وقرروا من هو الأب المحتمل للفتاة.

حينئذٍ، كان ثمة طفلان. تفاقم الفقر الذي تعيشه الأسرة. تراجعت صحّة بهرغافي، وصارت ضعيفةً جداً إلى درجة أنها لم تستطع الذهاب إلى العمل.

كان بابو نايار يواسي بهرغافي بإخبارها أن حالة فقرهم تلك ستزول قريباً، لكنها أرادت الهروب من كل هذا البؤس بالانتحار. فأخذ يناقشها في أن الانتحار طريقة حمقاء، وأن ارتكابها سيجعل الطفلين يتيمين. لكن بهرغافي لم تذرف دمعة. كانت أسنانها تصرُّ في بؤسٍ شديدٍ وحسب. لم يشعّ من عينيها الغائرتين أي بريق، بل تلمعان أحياناً ببريقٍ بلا روح، وسرعان ما تستسلم. ذات يوم، سألته: "لماذا لا تخرج لتتسوّل؟"

"إنكِ محقّة، يا امرأة! وتتكلّمين زينة العقل، لكنني سأضطرُّ إلى مغادرة القرية. والمشكلة تكمن في صعوبة البقاء بعيداً من الصغيرين."

حملت بهرغافي مرةً ثالثة، وهذه المرة كانت مريضة جداً إلى درجة أنها لم تستطع النهوض؛ فقد مرَّت أيامٌ عدّة من دون أن يُشغَّل الموقد في المطبخ على الإطلاق. كان بابو نايار يرسل رامان كل مساء إلى المعبد المجاور، فتأخذ الأم والأطفال عصيدة الأرز التي يقدّمونها لهم. ويبقى لدى بابو نايار بعضٌ منها،

2 هو القاهر، من تخلّص من العوائق جميعها، وتمتّع بالخصال الجيدة جميعها. (م).

إذا بقي شيءٌ أصلاً. وكان يقول: "بمجرّد أن أسمع الرامايانا، لا تعود لديّ رغبة في الطعام أو الشراب."

كان يقضي يومه في الاستماع إلى الرامايانا بصوت أحد ما. وفي الليل يكرّر بعض الأبيات التي يتذكّرها.

كان الطفلان الجائعان يبكيان، ولم تنبس بهرغافي بكلمة. أما بابو نايار فكان يقول: "سيزول هذا البؤس كلّه."

ظلَّ الطفلان بمفردهما، بلا رعاية. لم يُرَ رامان طوال النهار، كان يذهب من منزل إلى آخر بقصد التسوّل. مرضت الفتاة، هو كان يقترض الأرز من أحد الجيران ويحضِّر لها قليلاً من العصيدة. يعود رامان عادةً عند الغسق، ويُطلب منه أن يُردِّدَ قصيدة "النامام"؛ وهي كلمات في تمجيد الرب، لكنه لم يُعِر ذلك أي اهتمام. كان بابو نايار يطلب منه الجلوس إلى جانبه ليروي له قصصاً من الأساطير الدينية، فيبتعد بينما يتابع نايار حكاياته، ولا يدرك غياب رامان إلّا حينما يسمع صوته من المطبخ.

كان الطفل الذي أنجبته بهرغافي صبيّاً، لكنه توفي في يومه الرابع. كان هذا الأمر، بطريقة ما، نعمة؛ فكيف سيهتمّان به؟ عزّى بابو نايار نفسه بهذه الفكرة. وقال لبهرغافي: "إنني أتحمّل مسؤولية تربية الطفلين. لدينا الآن طفلان. كيف سيعيشان؟ لا نريد مزيداً من الأطفال."

حينما بلغ رامان السادسة من عمره، قرّر بابو نايار أن يعلّمه القراءة والكتابة، فأرسله إلى المدرسة في شهر إدافام[3] التالي.

استعادت بهرغافي عملها الذي خسرته في المعبد. قال بابو نايار حينها إنّ هذا يعود إلى حسن الحظ بسبب وفاة ذلك الطفل؛ فبهذا، صار لدى الأسرة الإمكانيات اللازمة لتناول وجبة واحدة في اليوم، لكن نايار لم يشعر بالراحة، فما يزال يعاني من الجوع. في كل نهار ومساء، تتناول الأم وطفلاها الطعام المقدَّم من المعبد. أما نايار، فكان يجلس في الشرفة ويُردِّدُ الصلوات أو يصغي إلى الرامايانا. وفي بعض الأحيان، يُقدَّم له شيئاً ليأكله. لم يطلب الطعام قط، بل يأخذ ما يُقدَّم له.

لم يلتحق رامان بالمدرسة، فوالدته طلبت منه ذلك بحجّة أنها لا تستطيع تحمّل النفقات. واعترف بابو نايار بأنها على حق. ومع ذلك، على الطفلين أن يتعلّما القراءة والكتابة في كل حال. لم يتجاوز الطفل سن السادسة، وقال إنهم سينتظرون حتى حلول العام القادم.

والطفلان؟ لم يناديا "أبي" حتئذ! كانا يضحكان حينما يشاهدانه يتلمَّس طريقه.

كان يقول وهو يمد يديه: "تعالَي، يا ابنتي". لكن الفتاة لا تقترب منه، بل تقف على مسافة منه وتقوم بحركات في وجهها. ذات مرة، قال لرامان: "أحضر لي بعضاً من أوراق التنبول والمكسرات لأمضغها، يا بني".

دهن رامان الليمون على ورق التنبول بسخاء، ووضع عليها هذا الفتى الماكر بعض الحصى بدلاً من جوز الأريكا؛ فاحترق فم بابو نايار. فأخذ رامان يصفِّق بيديه ويضحك، وضحك نايار على هذه المزحة أيضاً.

3 الشهر العاشر في التقويم التقليدي في مالايالام في الهند، ويبدأ من 51 أيار وينتهي في 51 حزيران. (م).

ذات يـوم، نـزل بابو نايار من الشـرفة إلى الفناء الأمامي مسـتعيناً عصـاه. حينئذٍ، خرج رامان غاضباً من المطبخ بعد أن تشاجر مع والدته، فضرب العصا. سقط نايار المسكين على وجهه، وأخذ يصف هذه الأحداث للمارّة، ويثني على معنويات ولده العالية.

مرّت سـنتان على هذا النحو، ولم يلتحق رامان بالمدرسـة بعد. تحدّث بابو نايار مع بهرغافي بهذا الشأن مراتٍ عدّة، فكانت تقول: "يمكنك قول ما تريده بلسانك اللبق هذا!"

"لكن ألا يوجد شيء فيما أقوله؟"

لكنهـا لم تكـن ترد على ذلك، بل تواصـل عملها بلا مبالاة. كان رامان متورّطاً في بعض السـرقات البسيطة، فسأله نايار: "هل هذا صحيحاً، يا صغيري؟" فكانت الإجابة: "سأهتمُّ بذلك."

في نهاية المطاف، إنه فتى، وسيتحسّن حينما يكبر؛ بهذا واسى بابو نايار نفسه.

حملـت بهرغـافي مجـدداً، وقد أثار هذا دهشـة نايار إلى حدٍ ما. فسـألها: "كيـف حدث ذلك، يا بهرغافي؟"

لم تجبه. هذه المرة، أرسـلت بهرغافي رامان إلى أحد المنازل للعمل بصـفته مساعد خاص. اشتكى نايار من ذلك إلى جارته كوتياما قائلاً: "هل يصـحّ أن ترسـله بعيداً بهذه الطريقة؟ أليس عليه أن يتعلّم القراءة والكتابة؟"

"نعم، يا عزيزي..."، لكن كوتياما ضـبطت نفسـها؛ فقد شـهِدَت كثيراً من الأحداث التي مرَّت بها بهرغافي. وانتابتها مشـاعر الحزن بسـبب سوء معاملة بهرغافي لبابو نايار؛ إذ رأتها تأكل ما يكفي من الأرز والكاري، في حين تركت هذا الأعمى يتضـوّر جوعاً. لقد رأت ذلك بعينها وبكت. إضـافةً إلى أنها أتت تـوّاً من عند والدة بابو نايار، محضـرةً معها رسـالةً لـه. كان المحيطون بهما يتبادلـون الحديث عن ذاك الوضـع المحزن، لكن من باب التعاطف، لم يتحدّث معه أحد مباشـرةً عن أمورٍ كهذه. وبهذا، بقي الجانب الشرير من الحياة مخفياً خلف الظلام الدامس الذي كان يعيش فيه. خاف الناس من أنه ربما لن يتحمّل وطـأة هذا الحمل الثقيل الذي يعيش فيه فيما إذا كُشِـفَ لـه. إن عاطفته اللامحدودة تجاه بهرغافي لاقت إعجاب الجميع، وفي الوقت نفسه، كان تفاؤله الراسخ أمراً مفاجئاً. لقد انحنى العالم أمام روح التضحية الصـادقة التي يُحسـد عليها؛ إذ إنه لم يوجّه إلى بهرغافي أي كلمة تحمل مشـاعرَ غضب. فكيف سيواجه هذه الحقيقة المرّة؟

لم تسـتطع كوتياما إجبار نفسـها على توضـيح ذلك. قال بابو نايار: "إن ابني فتىً ذكي. إنه يعمل في مكتب كبير، وسيتعلّم القراءة والكتابة."

"إنه ليس ابنك، يا بابو نايار!"

"لا، إنه ابن الرب. أليس هذا العالم بحد ذاته وهم خلقه الرب؟"

لم تقُل كوتياما شيئاً، فلم يكن لديها القوة لفعل ذلك.

هذه المرة، أنجبت بهرغافي ولداً، وكان نايار سعيداً جداً بحلول هذه الإضافة الجديدة في الأسرة. قال إن هذا الطفل سـيكون رفيقاً له. وفي يومٍ آخر، أتت كوتياما مجدداً، وقالت: "لحسـن حظك

أنك أعمى، فلست مضطراً لأن ترى بؤس هذا العالم وشرّه."

"لا يوجد شر في هذا العالم. صحيح أنه يوجد فقر، لكن هذا سيزول. إذا كان هناك حزن، فسيكون هناك سعادة أيضاً، يا أختي!"

"لا يا عزيزي، ليس هذا..."

"أنا لستُ تعيساً؛ لم يتسبب الله بأي أحزان بالنسبة لي. بالتأكيد، لست مطمئناً بعض الشيء بشأن أطفالي؛ فرامان لم يراسلني حتى الآن برسالة واحدة."

"إن رأيت أطفالك، لن تشعر بهذا."

"إنني أرى أطفالي!"

"إذا كان الأمر كذلك، هل أنت والدهم؟"

كاد قلب كوتياما أن يتوقّف، فقد نطقت بالحقيقة بلا تفكير. تردّد بابو نايار باحثاً عن إجابة، ثمّ قال: "إنهم أطفال."

"ماذا تعلم، يا بابو نايار؟"

"ربما أنتِ على حق، يا أختي. الطفل الحالي – هو – لستُ أحمقَ، يا أختي. يتمتع العميان بذكاءٍ فائق. أعرف أشياءَ كثيرة. في إحدى الليالي، سمعتُ رنين عملات معدنية من داخل المنزل."

"أنت تجلس في هذه الشرفة، وهي شيطانة."

لم يرد بابو نايار على الفور.

"وماذا في ذلك؟ على الأقل، لن يقول العالم إن هؤلاء الأطفال بلا أب."

"هل يناديك هؤلاء الأطفال، يا "أبي"؟"

"لا، لكنني أحبهم. انظري إلى رامان وديفاكي كيف يقفان أمامي. كم هما جميلان! عزيزاي الصغيران! إنهما طِفلايَ. ألا يجب أن أفعل شيئاً لهما؟"

"إنها تخدعك!"

"إنها تستحق الشفقة. كم عانت من الجوع! ربما هذه طريقتها الوحيدة للعيش، وتحتاج إلى زوجٍ تُظهِره أمام العالم. بهذه الطريقة، أكون قد وقفت إلى جانبها على الأقل."

لم يكُن لدى كوتياما أيُّ إجابة. كان قلبه كبيراً وواسعاً مثل الكون. لم يكُن ذاك الشخص الذي يتلمّس طريقه في الظلام. كان عقله عبارة عن قطعة كريستال مضيئة بنورٍ داخلي سرمدي. وثمّة عوالمُ عدّة تلتفُّ على نحوٍ هزلي في تألّقها الموشوري.

غادرت كوتياما بصمت. وفي تلك الليلة، حتى جيرانه سمعوه وهو يُردِّد قصيدة "كوتشيلا فريثا."[4]

4 قصيدة تحظى بشعبية كبيرة في الأدب والثقافة المالايالامية الهندية، كُتبت عام 6571م. بُنيَت على قصة سوداما المعروفة أيضاً باسم كوتشيلا في بهاغافاتا، وكُتبت بناءً على اقتراح مارثاندا فارما، ملك ترافانكور. (م)

Gerhard Richter,Clouds,1982

البديل [1]

تأليف: جان مالزاك

ترجمة: سامية إسبر •

جـان مالـزاك (Jean Malzac): **كاتـب فرنسي ولد عـام** 1945 **في مدينـة** Le Gard، **يحاضر في جامعة بوردو.**

لم أفهم ماذا يحدث، لم أستطع أن أفتح الباب، لكن هذا ليس مهماً طالما دومينيك في الداخل، إني أسمعها تتحدث، ربما على التلفون لأننا، حسب علمي، لا ننتظر أحداً. مع ذلك بدا لي كأن أحداً يتكلم معها. قرعت الجرس وتعجبت عندما قالت دومينيك متسائلة: من هناك؟ وسمعت حفيف خطوات تنزلق عبر الممر، تخيّلتها تنظر إلى وجهي مموّهاً من خلال العين الساحرة في الباب... ينطفئ المؤقت عند هذه النقطة، أعيد تشغيله وأبتسم.

قلت لها: افتحي! هذا أنا!

لكن بدلاً من أن تفتح، ظلّت تتجسّس عليّ من خلال العين الساحرة. فقدت صبري وصحت:

– افتحي الآن! هذا أنا! ماذا تفعلين؟

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للقصة: « La Substitution »

تفتَح القفل أخيراً وأدفع الباب، لكن الوجه الذي اكتشفته خلف الباب ليس وجه دومينيك، بل وجه رجل أضخم وأكثر شباباً مني، نظر إليّ بدهشة، هل أخطأت بزرّ المصعد أو بالطابق.

لم يبقَ لي إلّا الاعتذار والانسحاب من هذا الوضع المضحك، لكنَّ هناك تفصيلاً على الجدار لفت نظري إلى يمين الرجل، الذي ظلّ يتفحصني من دون كلام كأنه ينتظر سبباً لزيارتي، واندهشت إنه لون ورق الجدران نفسه في شقّتي. وكذلك النقش نفسه الذي اخترناه معاً أنا ودومينيك عندما جهزنا الشقة، إنه ورق الحائط البيج نفسه وقشّ الأرز المقلّد.

هل هي مصادفة أن الجيران في الأعلى أو في الأسفل يشاركوننا أذواقنا، لم أعد أعرف إلى أين قادني تشتت انتباهي.

لكن الأغرب من ذلك أن السجادة مطابقة أيضاً لسجادتنا وقطع الأثاث الصغيرة مع حجرة التخزين نفسها التي تُخرج منها دومينيك مجموعة مفاتيحها.

هذا وبنظرة خاطفة على زر الجرس، رأيت الأسماء المسجّلة عليه وتأكدت أنّني في بيتي، من جهة أخرى، بتحريك رأسي إلى الأمام قليلاً، استطعت أن أرى خلف باب نصف مفتوح جزءاً من غرفة المعيشة، إنها غرفة معيشتي بلا أي شك محتمل، مع كرسي الجلد الأسود الذي رأسه للخلف، تنظر إليّ دومينيك بلا مبالاة، وبينما أنا صامت، بادر الرجل بالكلام، قائلاً بلهجة مهذبة ووجه غامض وملامح غير مفهومة، كأنه يستقبل بائعاً جوّالاً على الباب:

– ماذا تريد؟

النغمة مهذبة، وإن كانت بعيدة عن الوجه المبهم لصاحبها، تبصَّرْتُ قناع الملل والاستسلام الذي يجب أن يحتفظ به للمروّجين الذين يأتون ليعرضوا عليه بعض البضائع، مع قراءة جديدة للأناجيل.

أجبتُ متلعثماً:

– لكن هذا أنا!... من أنت؟ ... ماذا تفعلُ في بيتنا؟

– كيف تقول بيتك؟

– نعم أنا أسكن هنا...

– مطلقاً، حتى يثبت العكس أنت في بيتي...

– دومينيك... أوقفي هذه المهزلة...

أسمع حركة في غرفة المعيشة وتظهر دومينيك في نهاية الممر لتدخل لعبة الشخص المجهول، متسائلة ماذا يحدث. أما أنا، فقد بدأت أجد مزحتهم طويلة جداً. فقلت:

– هل تعبثان أنتما الاثنان؟ أم هي الكاميرا الخفية... أم ماذا؟

تلتقي أعينهم، وتظهر انزعاجاً شديداً لا يعادله إلّا ما أشعر به.

أسحب الباب للخلف وأخطو بثقة إلى الممر الذي أصل منه إلى الصالون، يتبعاني ويتظاهران بالمفاجأة عندما أسكب لنفسي كأساً وأجلس على الكرسي ذي الذراعين. وكأن تصريف أربكهما فجلسا بالطريقة نفسها على الأريكة في الجانب الآخر لطاولة القهوة. أنظر إلى الأشياء المألوفة التي تحيط بي،

رأيتُ كلَّ أغراض منزلي: السجادة التي تهيمن عليها الألوان، اللوحات الموزّعة على الجدران البيضاء، لا يوجد مصباح ولا منفضة سجائر، لا أعرف تاريخ هذه الأشياء منذ أن كانت بحوزتي، بل لا يوجد إلا أصيص نبتة اللبخ الذي كنتُ أسقيه مرتين في الأسبوع، نعم، أفعل هذا منذ خمس سنوات. الآن، أوراقها الخضراء تمتد نحو ما تبقى من أشعة الشمس التي تتلاشى، إنها غرفة اتجاهها غرباً، أستمتع فيها بغروب الشمس صيفاً، على الرغم من الساعة المتأخرة التي أعود فيها من عملي.

استدرت نحو دومينيك قائلاً: اسمعي، أنا متعب، ديبرو يريد أن يحرّك من جديد قضية عائلة مارتن، عليّ أن أسافر إلى الولايات المتحدة، قبل نهاية الشهر، ليس لدي رغبة باللعب، هل تستطيعين أن تقدّمي لي ضيفنا.

– لكن سيدي! أنا لا أعرفك.

– توقّفي، قلت لكِ، أنا متعبٌ.

– للمرّة الثانية، أنت مخطئ، كيف تعرف اسمي؟ نحن لم نلتقِ من قبل، ربما في الحيّ، ربما رأيت وجهك، لكن من المؤكد أنّي لم أتحدث معك سابقاً.

– كما تريدين! سأتركك تواصلين لعبتك الغبية بمعزل عنّي... سأستحم.

هذه المرة، النظرة التي تبادلاها كان فيها ذهول كبير، ويبدو أنهما يناقشان الإجراء الذي يجب اتخاذه في النهاية وكما لو كانا يريدان إعطاء وزن أكبر لما سيقولانه لي.

نهض الرجل ومال نحوي قائلاً:

اسمع يا سيدي، دخلت بيتنا دون دعوة، تخاطب زوجتي دون كلفة، تجلس كأنك في بيتك، تستخدم الكأس، والآن تريد أن تستحم؟ أعتقد أننا صبرنا عليك كثيراً. إذا كنت تحتاج حمّاماً، فليس هنا، اكتفينا منك حتى الآن.

كان يتكلم بتعابير صارمة، ليس فيها أي تحبُّب ودومينيك معه في كل كلمة. نهضت بدوري وخطوت بشكل أقلقهما وتناولت من الخزانة صورة وهما يراقبان تحرّكاتي بصمت، عدتُ باتجاههم وعرضت عليهم الصورة قائلاً:

– وهذه؟ إنها لأخي، التقطها منذ بضع سنوات، يوم أحد بعد الظهر في بيتنا عند القنطرة ووجدت دومينيك أنها ناجحة جداً إلى درجة أنها قامت بتكبيرها.

انتزع الرجل الصورة مني غاضباً وصرخ:

– هل ستخرج فوراً، دون أن تلمس شيئاً أو أطلب الشرطة.

– أخيرا انظرا! لا تستطيعان الإنكار أنني أنا الذي في الصورة إلى جانب زوجتي. كانت دومينيك تراقبنا أنا وهذا الرجل المجهول بالتناوب، محتارة ماذا تفعل، وفجأة أعادت إليَّ الصورة قائلة:

– انظر جيداً! أنت مخطئ.

– هل تقولين إنني مجنون؟

– انظر أرجوك ستجد فعلاً أنَّك مخطئ...

نظرتُ إلى الصـورة، وهي كما أتذكر، دومينيك جالسة تشرب الشاي بفستانها الأبيض الجميل، الذي ينشـر الضـوء، ويشـكّل هالة حولهـا، وأنا أجلـس قريباً منها، أنـا... قريباً منهـا... إنهم قد غيّروا الصـورة، هذا أنا بالثياب نفسـها التي ارتديتها في ذلك اليوم، فنجاني في يدي، أنظر إلى دومينيك، لكن فقط تعابير وجهي تُشبه تعابير هذا الشخص المجهول الذي يقف إلى جانب دومينيك.

مونتاج الصورة مثالي... لا يوجد أي أثر للاستبدال، قد يصرخ أي شخص بما هو واضح:

الرجل الذي يقف أمامي إلى جانب دومينيك هو بالفعل الشخص الموجود بالصورة.

واصلا النظر إليّ منتظرين ردّة فعلي.

– برافو، من هو المصـوّر الذي فعل هذا، إنه محترف. لا تقولا إنّكما اصـطنعتما كل هذه المهزلة فقط لتعبثا، اسـتبدلتما وجهي في الصـورة بوجه هذا السـيد المجهـول، حتى إنني أجهل اسـمه وعلى كل الصور أيضاً، لابدّ أن أجد غيرها لأقنعكم.

أجابت دومينيك:

– كمـا تشـاء، لكنني أجهـل ما يحدث وهذه الغرابة بأن تعتقد نفسـك زوجي وتسـكن معي، أنت مخطئ.

وأضافت متردّدة:

– أظنك إنسـاناً طيباً، وينتابني حدس، في أثناء الاستماع إليك، أنك تتصرف بحسن نية، ويبدو لي أنك مقتنع تماماً بما تقوله، هل سـكنت هذه الشـقة سابقاً مع امرأة كانت تشبهني؟ أعتقد أننا سنكون نحن الثلاثة أكثر تفاهماً وسيكون النقاش هكذا أفضل وتتعرف على خطئك، أليس كذلك يا جاك؟

لـو لم تكن قد اسـتدارت في تلـك اللحظة نحو الرجل لأقسـمت أنها كانت تتكلـم معي من خلال معرفتي بنبرة صـوتها، فكم مرة لم تسـألني عن رأيي، وبنغمة التواضع الزائف نفسها؟ الغريب وأنا نحمل الاسم نفسه... وعندما هزّ كتفيه موافقاً، قالت لي:

– أنت تقول إنَّ هناك صوراً تجمعك معي موجودة هنا؟ وهناك أدلة أخرى غير الصور، أين هي؟

– أستطيع مثلاً، أن أصف لك غرف الشقة كما أعرفها منذ ست سنوات، منذ سكنّاها وأيضاً التغييرات التي أحدثناها في الشقة كما كانوا قبل ست سنوات عندما انتقلنا للسكن، وكما هي اليوم وكيفية تأثيثها.

– هذا لا يفيد، ربما تسللت إلى هنا ونحن نقوم بأعمال التصليح تحت أي حجة، ربما تعرف الأماكن، أخـذت الملاحظات أو صـوراً كنت ستدرسـها في وقت فراغـك في المنزل، أعترف لك أن شخصـيتك تثير فضولي.

في تلك اللحظة لم يكن أمامي إلّا أن أُنقب في ذاكرتي لأصف لهم الشقة دون أن أنسى أي تفصيل.

واسـتمعا إليَّ من دون كلام، مستسـلمين والإعجاب يظهر على وجهيهما لدقة وصفي، لم أترك شيئاً حتى داخل الخُزن رفّاً رفّاً، وكانا مندهشين بشدة، وبما أن دومينيك كانت تمزح معي كثيراً، بدت لي كأنها ممثلة هزلية سيئة ويبدو أنها فعلت هذا حتى لا تخسر لعبتها، وسأضايقها بهذا في النهاية، ودائماً عندما تنتهي من اللعب نضحك معاً.

لكن عندما أصل إلى المكتب. أقصد الغرفة الصغيرة التي نضع فيها الكتب، بينما نستخدمها في الواقع لنضع فيها الأشياء التي نريد التخلص منها، أوقفني الرجل بسرعة قائلاً:

– لست سيئاً حتى الآن، لكن هذه المرة أخطأت، في الواقع، منذ زمن طويل كان لهذه الغرفة المظهر الذي تتحدث عنه لكن هذه المرة كلامك غير صحيح تماماً، لقد خصّصناها لشيء آخر، عليك أن تجدّد معلوماتك.

وأضاف ساخراً بعد برهة من الصمت: تعال وانظر إن أحببت.

لحقت به ولاحظت أن الغرفة تحوّلت بشكل كامل إلى صالة رياضة ومرآة كبيرة تغطي الجدار الداخلي وباقي الجدران ملوّنة بلون الموكيت الأورانجي نفسه الذي تتوزّع عليه أجهزة رياضية لكمال الأجسام. ولكن بدا لي أن كل شيء في الغرفة قديم والشيء الأكثر فضولاً هو أن الأمر برمّته لم يعد يبدو جديداً، بل على العكس من ذلك، يحمل ورق الحائط علامات تكاد تبدو غير مرئية لكنها تشير إلى تآكل معين. إنه الزنجار الذي لا يمكن أن يجلبه إلا الوقت، وبغض النظر عن مدى صعوبة وضعه، لا يوجد أي أثر لرائحة دهان جديدة، في حين أن جميع الأعمال الخشبية التي عادت إلى اللون الأبيض مرة أخرى هذا الصباح قد اتخذت اللون السائد في الغرفة.

حاولت أن أتذكر منذ متى لم أدخل هذه الغرفة دون أن أتمكن من تحديد تاريخ معين. كنت أفضّل العمل في الصالون ودومينيك تعرض عليّ مساعدتها وتجلب لي الكتب التي أحتاجها، غالباً ما كانت تتباهى بامتلاكها مهارات في هذا المجال تفوق مهاراتي كثيراً، ولا شك بأنها تفوق مهارات أفضل سكرتيرة، تنظم أوراقي بطريقة جيدة جداً، كان يكفيني أن أحدّد لها عنواناً، مع أو من دون اسم المؤلف، لتجلب الكتاب إلى طاولتي بعد بضع دقائق، وأنا متأكد، أنها من هذه الغرفة كانت تأخذ الكتب.

أين تم تخزينها منذ اختفاء الرفوف؟ أين هي الآن؟ لا يمكن لأي خزانة حائط أن تخفيها.

هل يعني هذا أنها لن تكون موجودة إلّا في مخيلتي؟

والمزعج أن ألبوم الصور الذي كنت سأعتمد عليه، كان في الغرفة مع المجلّدات الفنية.

– دومينيك، ماذا فعلتِ بكتبي؟

– كتبك؟ إذا كان هناك كتب، فهي ليست لك.

– توقّفي عن مسرحيتك الهزلية، أريد أن أعرف ماذا حدث لمكتبتي... هل هي في القبو؟

– لكن سيدي، أؤكد لك.

شعرتُ بغضب شديدٍ وصرختُ:

– توقفي! كفى!

شعرت أن الغضب الذي في داخلي سيذكّرها.

تدخّل الرجل قائلاً لدومينيك:

–انظري إليه، هل تفهمين! اتصلي بالشرطة، لننتهي. لا فائدة من الجدال معه.

– نعم... نعم... اتصلي بالشرطة، فالأمور أصبحت أكثر من مزحة سخيفة وستقولين فوراً: من هذا الرجل الساكن عندنا؟

– لكن أنتَ؟ من أنتَ؟ ما اسمك؟

– جاك سوكوند– كأنك لا تعرفينه منذ أن تزوجنا؟

انتفضا قليلاً، ثم تدخّل الرجل قائلاً:

– مزحة جيدة، هذا اسمي، هل تتخيل!

ودفع بطرف قدميه حاملة أثقال 'كرجت' حتى الحائط وكانت نظراتنا تتلاقى وتهرب، في النهاية دومينيك كسرت هذا الإحراج باقتراح تصالحي:

– اسمعوا! دعونا نضع أوراقنا على الطاولة، إذا جاز التعبير. فليظهر الجميع أوراقهم، وسنرى.

عدنا إلى الصالون حيث تركت الجاكيت الخاص بي، أخرجت محفظتي، وبطاقة هويّتي التي كان عليها بقعة قهوة جانب الطابع المالي، وصورتي هنا. لكن شيئاً ما تغيّر، قرأت اسمي (دوترز، بول لويز سيمون) ولدت في أبريل 1958 في مدينة ليون، هل وصل بهم الأمر حدَّ تزوير أوراقي أيضاً؟ تصاعد الوضع وشعرت أني ضائع ولم يعد الموضوع مزحة خفيفة وخاصة عندما نظرت إلى رخصة القيادة، هل أيضاً باسم دوترز، الذي لم أسمع باسمه، لو كان اسمي بول كنت سأعرفه! لم يكن معي دفتر شيكاتي الخاص.

لكن أمس فقط استخدمته وتحقق التاجر من هويتي ووقعت، أنا متأكد من ذلك!

دومينيك والرّجل لاحظا ارتباكي والعرق الذي بدأ يتصبّب على جبهتي وتحت إبطي وعلى قميصي.

أظهرت وجهاً مضحكاً أقلق دومينيك وألهمها بشفقة غامضة، وهذا ما جعلها تتعاطف معي قائلة:

– أنتَ لست بخير، يا سيدي؟ يجب أن تتناول شيئاً ما، كأس ماء أو قليلاً من الكحول؟

– لا! شكراً! أريد أن تتوقفا هنا، أرجوك، يا دومينيك.

– عمّ نتوقف، يا سيدي؟ بدت لي بخطوط جبهتها القاسية مثل كل مرة عندما تواجهها مشكلة لا تعرف حلها وأضافت مثل شخص يفكر بصوت عال وعصبية كعادتها:

– هل تريد أن تأخذ مكان زوجي؟ هكذا ببساطة؟ لكن لماذا؟ لماذا نحن؟ أنا لا أفهم شيئاً...

– لماذا؟ لأن هذا هو مكاني...لأني أحبكِ وأنتِ تعرفين. قولي لي أنّي في كابوس...

– أخشى أنه لا، يا سيدي، تدخّل الرجل وهو يظهر لي أوراقه، إنها صورته مع اسمي أنا: سوكوند، جاك فرانسوا إيتيان...

(هذا الاسم الثالث أخذته من جدي) ولدت في 3 تشرين الثاني 1964 في باريس، كنت مذهولاً.

فأضاف بثقة:

– آسف، لكنني أعتقد أنه لم يبقَ إلّا أن تذهب إلى بيتك...

– لكن أنا في بيتي... هنا... ليس لدي مكان آخر وليس معي دفتر الشيكات. انظروا أنا أقوم بإخراج بعض الأوراق النقدية من محفظتي، ليس لدي مالاً كثيراً، لا تستطيعان أن تلقيا بي في الشارع، دعوني آخذ بعض حاجاتي، فرشاة الأسنان، أدوات الحلاقة وغيرها من ملابس أخرى.

قاطعني الرجل بشكل جافّ قائلاً:

– وأخيراً، يا سيدّ! ليس لك أي شيء هنا، اذهب إلى بيتك وتوقف عن إزعاجنا.

تركت هويتي على الطاولة، تناولتها دومينيك وتفحّصتها قائلة كأنها تخاطب مريضاً عقلياً:

– حاول أن تتذكر، سيد دوترز، كما يبدو أنت تسكن في الرقم 73 جادة فرانز كافكا. ألا تتذكر أبداً؟

– أبداً، ولا أعرف أين هو هذا الشارع...

– أنا لا أعرف، ترى أين هو؟ توجهت بسؤالها إلى الرجل.

– اسمع، تستطيع أن تسأل وكيلاً، أفضل من طلب البوليس.

أو أنك تحتاج إلى طبيب، لابدّ أن أحداً ما يعتني بك؟

– طبعاً لا، حتى هذا المساء، كل شيء جيّد بالنسبة إليّ، هذه هي المرة الأولى التي...

– التي ماذا؟ التي تأخذ فيها شخصية رجل آخر؟

– لا، هل تحاولان إقناعي أنّي رجل آخر، وأنكم ستنتزعون منّي حياتي وكل شيء بضربة واحدة... أنا لا أعرف أين أنا...

أعادت لي دومينيك هويّتي قائلة:

– هيّا يا سيّد دوترز، يجب أن ترحل الآن.

أعادت إليّ هويتي وتركتني أضعها في محفظتي، ودفعني الرجل الذي سرق هويّتي بهدوء نحو الباب. دومينيك طلبت المصعد، وليتأكدا من رحيلي بقيا على عتبة الباب حتى جاء المصعد، ليأخذني بلا عودة.

وجدت سيارتي في مكانها المعتاد، مرآب وقوف السيارات مُرقم، ورقمي هو 92. لمن هذا الرقم لي أم للرجل الآخر؟ لا أعرف، لم يعد لهذا أهمية.

في المرآة الخلفية للسيارة، لم تتغير نظرتي، لم أنطلق فوراً... كنت أحتاج أن أستعيد قواي.

في الأعلى، النافذة التي كنت أظنّها نافذة مطبخي كانت مضاءة. هذا الصباح، اقترحت دومينيك سمك السلمون كوجبة عشاء مع الكريما واللوز الذي أحبه والآن هذا الرجل سيتناول عشائي... لا أفهمُ شيئاً....

في صندوق القفازات وأنا أبحث عن خريطة المدينة، وجدت دفتر الشيكات باسم بول دوترز على أعقاب الشيكات المستخدمة بالفعل، وهو أمر ممكن بلا شك، تعرفت على خط يدي ومبلغ مشترياتي الأخيرة. هذا أنا بالفعل الذي استخدم دفتر الشيكات منذ أيام خلت لكن ليس هذا اسمي، كاد رأسي أن ينفجر، عنوان سكني المفترض يقع في الجانب الآخر من المدينة. يا ترى، لماذا أقطن في مكان بعيدٍ عن المكتب الذي أعمل فيه؟ إنني أقود بحالة غير سوية حتى إنني نسيت أن أتحرك عند ظهور الضوء الأخضر، وبدأت السيارات في حفلة تزمير. أسئلة كثيرة تندفع داخلي... أخيراً وصلت إلى الجادة التي أسير فيها بتمهُّل كي أتمكن من قراءة أرقام الأبنية.

لم تكن هناك أي صورة تبعث على تذكُّر أي شيء عن هذا المكان.

وجدت مكاناً لسيارتي عند الرقم 77، وكان هناك متجرٌ لبيع التبغ شعرت كأني أعرفه، ربما في حياة أخرى اشتريت سجائري من هنا.

الرقم 75 كان لبناء حديث واجهته ممتدة بوساطة ممر يخفي موقع البناء.

المنـزل الـذي يليه رقم 71. أما الرقـم 73 فغير موجود! الأمر الواضـح أنه عندمـا قامت دومينيك وشريكها بتزوير أوراقي، لم يتمكنوا من إعطائي عنواناً حقيقياً. كل شيء في ذاكرتي مشوّش.

ربما عشت وحيداً هنا في الماضي، أو مع دومينيك، لا أعرف، في منزلٍ لم يعد موجوداً.

رخصـة القيادة قديمة منذ عشر سنوات وهويتي أيضاً قديمة، ربما العنوان الذي تحمله هذه الأوراق لم يعد موجوداً، لم يبقَ أمامي إلّا أن أبحث عن فندق أمضي فيه ليلتي بانتظار الحل.

انطلقت بسـيارتي مجدداً. كانت واجهات المحلات مضـاءة في مناخٍ شـبيه بكابوس وكل الأشـخاص الذين أراهم أمامي يبدون لي متواطئين مع دومينيك.

وهذا الذي يتظاهر أنه زوجها لابدَّ أنَّ له معارف مهمّة في المحافظة أو الشـرطة، حتى يستطيع تبديل الأسماء على الأوراق.

لابدَّ أنَّه استطاع أن يقنع الناس كلّهم بالشخصية الجديدة التي نسبها إليّ.

على الضـوء الأحمر، أتوقف أمام السينما، يصطف الناس أمامي ومئات النظرات تواجهني وشعرت أن كل هؤلاء سيصرخون معاً وهم يشيرون إليّ بأذرعهم الممتدة المتهمة:

(هذا الرجل اسمه بول دوترز!)

ولحسن الطّالع تحوّل الضوء إلى الأخضر ونجوت.

هل سـأعثر على فندق يقبل أن يأويني؟ تابعت بسـيارتي مبتعداً عن مركز المدينة والطرق الرئيسـة المزدحمـة، وكأني أبحـث عن الشـوارع الأكثر هدوءاً، فأخذت، بشـكل لا إرادي، طريق شـقّتي، حيث كنت أعيش البارحة أيضاً مع دومينيك... وضعت السيارة في مكانها المعتاد الرقم 92، نظرت إلى الأعلى، نافذة المطبخ مطفأة، فقط ضوء ضعيف قادم من الصالون، لابدّ أن دومينيك تشاهد التلفزيون.

قادني المصـعد إلى شـقتي، فتحت الباب بسـهولة، كان الوقت متأخراً، ولم أكن قد تناولت الطعام، كل هذه الانفعالات جعلتني أشـعر بالجوع، بعكس دومينيك، حيث كل مرة نتخاصم فيها ونكون على مائدة الطعام، تدفع صحنها قائلة كشكوى إضافية: أنت، لا شيء يقطع شهيتك للطعام!

لم يبـقَ لي إلا القليـل من الجبنة في البراد، حضّـرت سندويشـة مع كأس من النبيـذ، هذا كافٍ لي، جلسـت علـى الطاولة وكالمعتاد وجّهت منظـاري نحو نافذة البناء المقابل لنا مـن الجهة الأخرى من كراج السيارات.

كانت دومينيك جالسة على كرسي الجلد الأسود، وفعلاً كانت تشاهد التلفزيون، لكني لم أستطع رؤية الشاشة، فقط الألوان المنعكسة على وجهها وعلى الجدران.

أما الرجل فقد اختفى من حياتي. أنا سعيد لأني أستطيع التكلم معها وحدها.

لكنها قالت لي إنها تفضّل أن تشاهد فيلماً، ويبدو أنها نسيت بشكل كامل الحادث الهزليّ في هذا المساء.

بعد زمن سأعود إلى هناك، لابدّ أنها ستعرفني.

قبل عشرين عاماً [1]

تأليف: ياروسلاف هاشيك
ترجمة: غسّان كجو •

ياروسلاف هاشيك (kešaH valsoraJ) (1883 - 1923): **كاتب تشيكي ساخر، وصحفي لامع، اشتهر بروايته "الجندي الطيب شفيك" التي تُرجمت إلى نحو 60 لغة من بينها اللغة العربية، وصدرت عن وزارة الثقافة السورية في العام** 1986 **بترجمة توفيق الأسدي. كما نشر نحو** (1200) **قصة قصيرة في الصحف والمجلات التشيكية.**

تماماً قبل عشرين عاماً، دعا البروفيسور مومسن الألمانَ إلى تحطيم رؤوس التشيكيين اليابسة، في مقالته الرائعة «ألمانيا هي السيد».

وكان برلمان النمسا يتحوَّل، كلَّ يوم، إلى منصَّة مسرح لشجارات تليقُ بالخمّارات.

وكان النائب شونيرر الذي كان السُكْرُ شاغِلَهُ الأساسَ، قد أثار ضجّةً مرّةً أخرى، في حين أنّه ما من أحدٍ كان قد صبَّ كأس ماءٍ على رأسه.

في يوم الجمعة الموافق للسادس والعشرين من تشرين الثاني، كان البرلمان، قد دعا إلى جلسةٍ مخصَّصةٍ للمساواة بين اللغات.

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للقصة: « Քսան տարի առաջ »

لقـد كانت كلمة حيوان أكثر التعابير تهذيباً في لقاءات – شتائم النُّوّاب الألمان. وكانوا في الرئاسة، علـى مـا هو مألوف، قد اشتبكوا بالقبضـات. أمّا إبراهيم موڤيتش المترئّس، فقـد طارت المحبرة المعدنيّة تجـاه رأسه وحـادت عنه، بمحض أعجوبة، ولم تُصبـه وقد قُوِّمَ هذا التصُّرف الهمجـيُّ على أنّه ممازحةٌ مُحْكمة. في حين أن عشرين نائباً كانوا قد خرجوا من البرلمان يخفرهم رجال الشرطة.

كان القيصـر فرانتس قد مرَّ عـبر الشـوارع الرئيسة لمدينة ڤيينّـا في خلال عودتـه إلى قصره من رحلة بعيدة. وكانت قد بلغت مسامعَهُ أصواتُ صفيرٍ همجية. فكتبت الصحفُ الألمانيةُ أنَّ المصفِّرين كانوا عمّالاً تشيكيين.

حقاً، لقد كان التشيكيّون هُمْ من صفَّر له.

دعـا القيصـر البـارون كاوتش إلى البلاط، وقـال إن الكراف[2] باديـوني سوف ينـأى عن الوسط السياسـيّ لأنـه سلوڤاني ومؤيِّدٌ للتشيكيين ناكري المعروف، وبالفعل نأى الكراف باديوني على أثر ذلك عن الوسط.

ولهـذه المناسبـة، نظّم الألمانُ على الفور حفلـة وداع وجهّزوا رماة النار، ثـمَّ أحرقوا بيوت التشيكيين العائشين في جاتسه، وحطَّموا أثاثَ بيوتِ التشيكيين القاطنين في موسدتسك وتوخْدزوفسك، ناشرين ألقاً جديداً لاحتفالهم الحماسي.

وفي مركز مدينة براغ، كان الطَلَبَةُ الألمان يضربون المارَّةَ الذي يتكلمون بالتشيكيّة.

وكانـوا قد تهافتوا إلى مركز براغ بعد أن سَكِروا في المطاعم الألمانية. وفي ساحة ڤاتسلاف كان نشيد «ألمانيا فوق الجميع» يصدح فاندلعتْ في براغ حركةٌ معاديةٌ للألمان قويّة، وفي طرفة عين نُظِّفتِ المدينةُ من اليافطات الألمانية.

في الأول مـن كانـون الأول لعـام 1897 أُحْرِقَ قصر الألمـاني بلشنر في فوسلي. وقـد واجهتْ قوّات الشرطة والجيش الجماهيرَ التشيكية. ومع هذا كلّه، كانت نوافذ المباني الحكومية وأبوابُها تتحطَّمُ تباعاً، وصُوَرُ جوزيف فرانتس تتمزَّق.

في الثـاني مـن كانون الأول، أعلن البارون كاوتش حالةَ حصار في مدينة براغ. وذهبتْ ضحايا لا تُعَدّ. وكنتُ في عداد تلك الضحايا. وكان ذلك أجمل يوم في حياتي.

في ذلك الزمان كنتُ في الخامسة عشرة من عُمري.

أثنـاءَ دراستي في معهـد التربية البدنية، كنت عاشقاً للعلم ولهان (لحسن الحظّ مات ذلك الحب في المستقبل).

كان ثمّـة عاشقـان للعلوم الطبيعيـة في المعهد الرياضي بحـيٍّ جيِّدنا، أحدهمـا المدِّرس هانز كيرك والآخر محسوبكم. وكنا نحن الإثنين مُهْتَمّين بصخور المناجم. وكان لدى هانز كيرك مجموعةُ أنموذجات من فِلِذّات المناجم.

وكنت قد بدأتُ بتزويده بها للتّو. أما معلِّمي فقد كان يحافظ عليها بحرص.

في الحادي والثلاثين من تشرين الثاني، استدعاني إلى غرفة المخْتَبَر وقال:

2 كراف: لقب بمعنى سيّد أو نبيل إقطاعي.(م)

– عزيـزي ياردو، في شـارع بالاتسكو، افتتح السيد هافنر محلّاً جديـداً لبيع الأحجار الطبيعية. قبل أيـام عـدّة، دخلـتُ ذلك المحـلّ وأوصَيْتُ على حجـر كوارتز من أجـل مجموعتنا، ودفعتُ ثمنـه سلفاً خُذ الإيصـال واذهـبْ إلى محلّ هافـنر واجلب لي حجر الكوارتز الـذي أوصيتُ عليه، كُن حَـذِراً، لأن الدماءَ تسيل في الشوارع.

في الساعـة الحاديـة عشرة دخل المديرُ قاعة الدرسِ وأعلن عن إغـلاق المعهد الرياضي مؤقتاً بسبب حالـة الحصـار. وقال أيضـاً إنَّ الإعلان عن استئناف الدروس سوف يتـمُّ في الجرائد قبل يومٍ من الموعد المقرر لذلكَ وتلا ذلك الأيام الهنيَّةُ.

عشيةَ الحادي والثلاثين من تشرين الثاني حَطَّمْتُ نوافذَ عديدة للمسرح الألماني ولأبنيةٍ ألمانيّة أُخَرَ. وفي الأول مـن كانـون الأول حَطَّمْتُ نوافـذَ أُخرَياتٍ كثيرة جداً، كما ساعدتُ الذيـن أحرقوا قصر البارون بلِشـيرِ، وسوف أنال مـن البارون جزاءً لذلك خمسمئة كراون، لأنه قد وعد بهـذا المبلغ مكافأةً لمن يكشف آثـار الجناة (ويا بارون بلِشـيرِ أنا هو من أعطى الجناة زجاجة النفـط، لان أخشاب قصركم المسترطِبة استعصت على الحَرق)!

لقد كانت أزمنةً فردوسيّة. فقد اختلطتُ ومجموعة حارقي قصر بلِشيرِ الصغيرة، بحَشْدِ المتظاهرين الضخم الذي كان يزحف لتدمير مخفر شرطة موسلي.

ومـا يـزال يرنُّ في أُذُني، حتى اليوم، صوت ذلك العجوز التشيكي طيِّـبِ النَّفس، الذي ناولني جُذَاذَةَ قرميدٍ وحمَّسَني:

– خُذها! يا بُنَي، وحطِّم وجهَ الألماني الكلب، بلا رحمة!

– لكن الأمرَ في نوسلي كان مُضْجراً جداً، لأنني لم أستطع أن أُحطِّم وجه أحد، فما مِنْ ألماني واحد يسكن ذلك الحي. وتحرَّكْنا من هنا نحو ميخله، حيث كان ثمَّة ملَّاكٌ ألماني. وقد تأخَّرتُ عن عملية إحراقٍ بيادره، فقد سبقني الكبارُ إلى فعلِ ذلك. وحتى اليوم، لا أستطيع نسيانَ ذلك الفشل، لكنني آملُ أن تحين فرصةُ تسويةِ ذلك.

في المسـاء عُدْنا إلى براغ، فانضممتُ إلى مجموعةٍ أخرى من المُحزنِ أنه لم يكن لديها ما تفعله. ومن سـوء حظـي، لم يكن قد بقي شيءٌ يمكن تحطيمـه. فاكتفينا بضربِ رجال الإطفـاء الذين هُرعوا لإخماد حريق قصر آل آرنْتال. ثم انضمَمْتُ إلى الوطنيين الذين كانوا يلاحقون طالباً ألمانياً.

وقـد تـوارى الألماني في قبـوٍ ما، لكنّه سُرعان ما قُبِضَ عليه ونالَ نصيبهَ مـن الضرب. ولم يحالفني الحظّ، هنا أيضاً، فلقد كان عدد الذين يضربونه كبيراً بحيث لم تطلْهُ يدي.

في ساحـة كارل، كان رجـال الشرطـة الخيّالة يَقَعُون عـن أفراسهم واحداً تلو آخـر، فقد حاصرهم الحشـد وراح يرجمهـم بالحجارة من دون هوادة. وقد أصـابَ الحجرُ الذي رمَيْتُه مرمـاه، لكن الشرطي الجريح لم يقع عن فرسه بل اخترق الطوقَ وفرَّ هارباً.

حينما عدتُ إلى البيت كان الفجر قد طلع. قلت لأهلي إنني كنتُ مع صديقي أذاكر في الهندسة واللغة اليونانية. ولأنَّ الدماء كانت تسيل في الشوارع انتظرتُ إلى حين يهدأ الهياج.

في اليوم التالي، أَي في الثاني من كانون الأول أُعلِنَتْ حالة الحصار في براغ. وكان أوَّل من أَخْبَرَنا هو ناطور بنايتنا، لكنه كان قد غَلِطَ قليلاً في بعض المصطلحات، فقد قال لنا إنه صَدَرَ مرسومٌ حكوميٌّ في براغ. ولأنه منذ ولادته ساذجٌ ومتفائل، فقد تابع كلامه بسرور بالغ:

ـ بلغ شبابنا غايتهم.

تذكَّرتُ أنّه عدا تحطيم النوافذ ورؤوس رجال الشرطة، عليَّ واجب آخر. فارتديتُ ملابسي على عَجَل، وذهبت مباشرةً إلى محل البارون هافنر للأحجار الطبيعية.

كنتُ أتفحَّص بيوت الألمان في طريقي متفرساً فيها بإمعان، بأَمَلِ أنْ أجِدَ نافذة ما لم تُحطّم بعدُ، لكن، حتى لو كنتُ اكتشفت نافذةً ما لم تُحَطَّم، لَمَا تغيَّر الأمر، فالتحطيم كان قد صَعُبَ إلى درجة بالغة، لأن (المرسوم الحكومي) الذي أعلنَ عنه ناطورُ البناية، لم يكن غير إعلان الحصار. لَمْ أنتظر طويلاً في محلّ البارون هافنر، فقد استلمتُ قطعاً من بعض أنواع صخور الكوارتز الموصى عليها. دلَّيْتها في جَيْبَي سروالي وسَلَكْتُ طريق العودة إلى البيت.

كانت ثُلَّةٌ من الشرطة الخيَّالة تمرُّ في تلك اللحظة من شارع بالاتسكي، فرماهم أحد القارصوقيين بحَجَر. وأُقْسِمُ إنّي لم أرمِ الحَجَر. فعَّمت الفوضى، وهُرِع الخيّالة لتأديةَ عملهم. وإلى أن وعيتُ حقيقةَ ما يجري، حاصرني عشرة - خمسة عشر خيّالاً. قبضَ عليَّ شرطيٌّ راجلٌ وتحسَّس جَيْبَيَّ.

حاولتُ أن أشرحَ له أن الأحجار التي في جَيْبَيَ سوف تُغْني مجموعةَ أحجار معهد التربية البدنية لكن، سبق السيف العذل، فقد كنتُ محاصراً في طوقٍ من خمسة عشر خيّالاً ساقوني، أنا طالب المعهد الرياضي ذو الخمسة عشر عاماً، إلى مركز شرطة المدينة. وكان يخفرني، كجمبازيٍّ قصير القامة مُكْتَنِزها، خيّالان بيروقراطيان. وكنتُ أشبه بحَمَلٍ وقع في طوقِ مَذْأَبة.

كان الخمسة والعشرون دركيّاً الخيَّالة فخورين إلى أقصى حدّ. لألاءُ الرضا يرتسم على وجوههم جميعاً. ويبدو أنهم كانوا في حاجة إلى إحراز نجاح ما.

كان المارّة يتريَّثون قليلاً متأمِّلين موكب الخيَّالة الظافر، وبين الفينة والفينة كانوا يعلّقون على الواقعة بصوت مرتفع. وسمعتُ كيف أنَّ ألمانيّاً سمَّاني «فرخَ الحيَّة» وتأوَّهَتْ عجوزٌ تشيكيةٌ مُتنهِّدةً، وقالت:

ـ يا للولد المسكين! لن يَرى نورَ الله مرَّةً أخرى.

ليتني أقبر هذه الرؤوس التي بلا ناموس!

في شارع شبالينا، علمتُ من أحد سعاة البريد تفاصيلَ ما ارتكبْتُه:

-إنّه ذلك الفتى الذي أطلقَ النار على ثكنة فرسُوفيتسه.

طوال الطريق، كان المارّة ينظرون إلينا بفضولٍ مثير وسرعان ما وصلْنا إلى مركز شرطة المدينة.

لقد تمكَّن خمسة وعشرون شرطياً خيَّالاً من اعتقال فتىً جمبازيّ في الخامسة عشرة من عمره.

في مخفر الشرطة راح يُفتّشني سيّدٌ عجوز. وكان ذلك السيّد المرعبُ يُخرِج أحجارَ المناجم من جَيْبَيَّ بيده. وفي أثناء ذلك، كان يسألني وفي كلِّ مرّة بنشوةَ المنتصر:

-هه! ما قولك؟ وهذا أيضاً أليس حجراً؟

فأجيبه:

-كلّا، ليس حجراً! هذا جاد، هذا أونيكس أسود. وهذا كريستال، وهذا خلقيدونيا: حجرُ يَمان، هذا...

كان السيّد المرعبُ يصفُّ الأحجارَ على الطاولة حَجَراً حَجَراً، ويهجم عليَّ وهو يفتل شاربه:

-وَلَكْ يا ابن العار! يا ابن التشيك! حالة الحصار أما تشمل أحجارك الجاد والأونيكس وحجر اليمان والكريستال هذا؟

ضعوا هذا الساقط في الزنزانة المنفردة!

أخذوني إلى المنفردة. بعد ساعات، انفتح باب الزنزانة ودخل الشرطيُّ المناوب، وهو تشيكيٌّ ذو وجه سموح وشعر مُبْيَضّ.

- اسمع يا بُنَيّ! - قال بصوتٍ راعش، غداً سوف يعدمونك! سوف تحاكمك المحكمة العسكرية! هل لك أهل؟

قلت إنني أرغب في أن أقولَ لأهلي شيئاً ما.

أخْرَجَ من جيب سترته قَلماً ودفتراً صغيراً كتبتُ فيه عنوان أهلي والسطر التالي: أمي الغالية! غداً لا تنتظروني! وغضّوا طرفاً عن حُصتي من الطعام، لأنني سوف أُعْدَمُ رمياً بالرصاص. أَعْلِموا أستاذي بأنَّ مخزن البارون هافنر قد تلقّى أنواعاً جديدة من أحجار المناجم، وقولوا له أيضاً إنَّ الأحجارَ الموصى عليها من أجل مجموعة المدرسة، موجودةٌ في مركز شرطة المدينة إذا جاء صديقي فويديسك هورنوفر إلى بيتنا، فقولوا له إن خمسة وعشرين شرطياً خيَّالاً اعتقلوني. ولَمَّا يُعْرَف متى سوف يدفنونني».

حينما قرأ المناوبُ الطيِّبُ أسطُري، اغرورقتْ عيناه بالدموع. فخرج مسرعاً دون أن يودِّعني.

بعد نصف ساعة كان أوليتشُ كبير مستشاري الشرطة يستجوبني.

وقد رأيتُ على طاولته الأسطرَ القليلة التي كتبتُها لأهلي. أما أوليتش الطيِّب فقد سألني وهو يغالب مشاعر التأثُّر:

- يا بُنَيَّ! قُلْ لي بصراحة! كيف جئتَ إلى مخفر الشرطة؟

ما إن قَصَصْتُ عليه كلَّ شيء حتى نظَر كبير مستشاري الشرطة أوليتش إلى الأحجار وقال:

- أنا أيضاً مولعٌ بجمع أحجار المناجم. لديَّ مجموعةٌ فريدةٌ جداً، املأْ جيبك بهذه الأحجار من جديد واهرعْ إلى البيت!

قبل أيام عدَّة، قرأتُ في الصحف أنّه قد حُكِمَ على طالبٍ من المعهد الرياضي بِلْزِن عمره ست عشرة سنة بعقوبة الحبس لمدّة أربع عشرة سنة لاشتراكه في المظاهرات الطلابية.

قبل عشرين عاماً كانوا يريدون أن يعدموني رمياً بالرصاص.

إن جريدة «بوهيميا» لديها الحقُّ في الاحتجاج.

إذ إنّ الشرطة التشيكية هي الآن حقاً لطيفة أكثر من اللازم تجاه الخارجين عن القانون.

Gerhard Richter,Courbet (1986)

قصة مدرسيَّة [1]

تأليف: م. ر. جيمس
ترجمة: إيمان الموصللي •

م. ر. جيمس (M.R. James) (1862 - 1936): **كاتب ومؤرخ وعضو الأكاديمية البريطانية.**
من أعماله: "**قصص شبح**".

كان ثمة رجلان في غرفة تدخين يتحدثان عن أيام دراستهما الخاصة. قال أ: كان لدينا في مدرستنا أثر قدم شبح على الدرج. كيف كان شكلها؟ أوه، غير مقنع البتة. مجرد شكل فردة حذاء، ذات أصبع غريبة، إذا كنت أتذكر جيداً. كان الدرج حجرياً. ولم أسمع أي شيء حول هذا الشيء قطّ، يبدو ذلك غريباً، عندما يخطر لك أن تفكر به، أتساءل، لماذا لم يبتدع أحد قصة كهذه قبل؟

"لا يمكنك أن تحزر ما يفكر به الأولاد الصغار. فلديهم أسطورتهم الخاصة. بالمناسبة، هذا موضوع يناسبك ـ الفولكلور في المدارس الخاصة."

"نعم، لكن المحصول هزيل إلى حد ما. أتصور، إذا حققت في مسألة قصص الأشباح، على سبيل المثال، ما يرويه الصغار أحدهم للآخر في المدارس الخاصة، فسوف تجد أنها جميعاً نسخ مختصرة جداً من قصص الكتب."

"في الوقت الحاضر، يعتمدون على شركة ستاند وبيرسون التعليمية وأمثالها على نطاق أوسع."

• معلّمة وشاعرة سورية.

1) العنوان الأصلي للقصة: « A School Story »

"لا شـك: لم تكـن قد وُلدت في زمني ولم يُفكَّر بها. لنتساءل عمَّـا إذا كان بإمكاني أن أتذكر الأشياء الأساسيـة التـي قيلت لي، أولاً، كان ثمة منزل أصرَّ عدد من الأشخاص على قضاء ليلة فيه، وفي الصباح عثروا على كل واحد منهم يركع في زاوية، ليس لديه وقت إلّا ليقول: 'لقد رأيته'، ويموت."

"ألم يكن ذلك المنزل في ساحة بيركلي؟"

"لا أجرؤ على قول ذلك. عندئذٍ وُجِد رجل سمع ضجيجاً في الممر ليلاً، فتح بابه، ورأى أحدهم يزحف نحوه على يديه وقدميه وعينه عالقة على خده. بالإضافة إلى ذلك، دعني أتذكر ــ نعم! الغرفة التي عثروا فيهـا علـى رجل ميت في السرير وعلى جبهته علامة حدوة حصان، وكانـت الأرضية أسفل السرير مغطاة بآثـار حدوات حصان أيضاً؛ ولا أعرف السبـب. كان ثمة أيضاً السيدة التي، عندما كانت تقفل باب غرفة نومهـا في منزل غريب، سمعت صوتـاً خافتاً بين ستائر السرير يقول، 'نحـن الآن محبوسون داخل المنزل طوال هذه الليلة.' لم يوجد أي تفسير أو تكملة لتلك القصص. أتساءل عما إذا كانوا سيتسمرون في رواية تلك القصص؟"

"آه، هذا محتمل ــ مع إضافات من المجلات، كما قلت. لم تسمع قطّ، هل فعلت، عن شبح حقيقي في مدرسة خاصة؟ لا أعتقد أنك فعلت؛ ولم أسمع أن أحدهم فعل."

"من الطريقة التي تنقل بها الخبر، أظن أنك تعرف شيئاً ما."

"أنا حقاً لا أعرف؛ لكن هذا ما دار في بالي. حدث هذا في مدرستي الخاصّة منذ ثلاثين عاماً، وليس لديّ أي تفسير لذلك."

المدرسـة التـي أقصدهـا قريبة من لندن. أُنشئـت في منزل كبير وقديم تماماً ـــ مبنى أبيض ضخم تحيط به أراضٍ جميلة؛ كانت هناك أشجار أرز كبيرة في الحديقة، كما يوجد كثير منها في الحدائق الأكثر قدماً في وادي التِمز، وأشجار دردار معمرة في ثلاثة من أربعة حقول اعتدنا أن نلعب فيها. أظنه كان مكاناً جذاباً جداً، لكن الأولاد نادراً ما يسمحون بأن تمتلك مدارسهم أي سمات مقبولة.

جئت إلى المدرسة في أحد أشهر أيلول، بعد عام 1870؛ وبين الأولاد الذين وصلوا في اليوم نفسه صبي استأنسـت بـه: صبي من المرتفعات سأسميه مكلويد. لا أريد أن أضيع الوقت في وصفه، فالشيء المهم أنني عرفته جيداً. لم يكن ولداً استثنائياً البتة، لا في الدراسة على وجه الخصوص، أو اللعب؛ لكنه راق لي.

كانـت المدرسة كبيرة، ولا بد أنها كانت تستقبل ما بـين 120 و130 تلميذاً في الغالب، وبالتالي كانت ثمة حاجة إلى طاقم كبير من المعلمين، وتغييرات متكررة بينهم.

"في أحد الفصول – ربما كان فصلي الثالث أو الرابع – ظهر معلم جديد. اسمه سامبسن. رجل طويل القامة، بدين، شاحب، ذو لحية سوداء. أعتقد أننا أحببناه؛ فقد كان كثير الأسفار، وسلتنا قصصه أثناء نزهاتنـا المدرسية، لذا كان هنـاك بعض التنافس بيننا للوصول إلى مكان نسمعـه فيه. وأتذكر أيضاً – يا عزيزي، لم أفكر في الأمر كثيراً منذ ذلك الحين! – أنه كان لديه تعويذة على سلسلة ساعته جذبت انتباهي ذات يـوم، فسمح لي أن أنعم النظر فيهـا. أعتقد الآن أنها كانت عملة بيزنطية ذهبية؛ كانت هناك صورة لإمبراطور مثير للسخرية على جانب؛ أما الجانب الآخر فكان أملس عملياً، حفرت عليه – بطريقة بدائية

نوعاً ما – الأحرف الأولى من اسمه، G.W.S، وتاريخاً، 24 تموز1865. نعم، أستطيع أن أتذكر ذلك الآن: فقد أخبرني أنه اختاره في القسطنطينية: كان بحجم فلورين تقريباً، وربما أصغر. "حسنٌ، الشيء الغريب الأول الذي حدث هو هذا. " كان سامبسن يدرسنا قواعد اللغة اللاتينية. كانت إحدى طرائقه المفضلة – ربما هي طريقة جيدة – أن نكتب جملاً من تأليفنا ليوضح القواعد التي كان يحاول أن يعلمنا إياها. طبعاً هـذا شـيء يمنح صبي سخيف فرصة أن يكون وقحاً: توجد قصص مدرسية كثيرة يحدث فيها ذلك – أو يمكن أن يكون قد حدث. لكن سامبسن كان صارماً ليدعنا نفكر بفعل ذلك معه. عندئذٍ، في تلك المناسبة كان يخبرنا كيف نعبِّر عن التذكر باللغة اللاتينية: وأمر كل منا بإنشاء جملة تتضمن الفعل(memini)، "أتذكـر". حسـن، ألّف معظمنا جملة عادية، مثل "أنا أتذكر أبـي"، أو "هو يتذكر كتابه"، أو شيئاً غير مثـير للاهتمـام أيضاً: وأجرؤ على القول إن كثيرين كتبوا أتذكـر أبي (memino librum meum)، ومـا إلى ذلـك: لكن كان واضحاً أن الصبي الذي أشـرت إليه – مكلويد – كان يفكر في شيء أكثر تفصيلاً من ذلك. أراد الباقون منا أن نقدم جملنا، وننتقل إلى شيء آخر، لذلك ركله بعضهم من تحت المقعد، وأنا الـذي كنت بجواره، نكزته وهمست لـه أن يستعجل. لكن يبدو أنه لم يسمع. نظرت إلى ورقته ورأيت أنه لم يكتب شيئاً؛ لذا دفعته مرة أخرى بقوة أكبر من ذي قبل، ووبخته بشدة لأنه جعلنا جميعاً ننتظر. كان لذلك بعض التأثير. فقد بدا كأنه استيقظ، وكتب بسرعة كبيرة نحو سطرين على ورقته، وسمها مع البقية. ربما كان الأخـير، أو مـا قبل الأخير، الذي دخل، وبما أن سامبسـن كان لديه الكثير ليقوله للأولاد الذين كتبوا **أتذكـر أبـي** وبقية ذلك، فقد اتضـح أن الساعة دقت الثانية عشرة قبل أن يصل إلى مكلويد، وكان عليه أن ينتظـر لتصحيح جملته. لم يكن هنـاك أي شيء يحدث في الخارج عندما خرجت، لذلك انتظرت قدومه. وقد جاء ببطء شديد، وعندما وصل، اعتقدت أن ثمة مشكلة ما.

"حسناً ماذا حصلت؟"

" أوه، لا أعرف، ليس كثيراً؛ لكنني أعتقد أن سامبسن لا يشعر جيداً نحوي."

" لماذا، هل أسأت الأدب معه؟"

"لا خـوف، كان الأمـر على ما يرام حسب مـا رأيت؛ كانت مثل: Memento تعنـي أتذكر، وأخذت الجملة إضافة ـ أتذكر البئر بين الضرائب الأربع memento putei inter quatruor taxos"

"أي سخافة هذه! ما الذي دفعك إلى قول ذلك؟ ماذا يعني ذلك؟"

قـال مكلويـد: "هذا هو الجزء المضحك، لسـت متأكداً تماماً ما يعنيه ذلك، مـا أعرفه هو أنه خطر ببـالي وأعـرف ما أظن أنه يعني لأنني قبل أن أكتب ذلـك تراءى لي ما يعني "تذكر البئر بين الأربعة – ما نوع تلك الأشجار الداكنة ذات التوت الأحمر؟" الغبيراء، أفترض أنك تقصد."

قال مكلويد: لم أسمع بها قطّ... لا، سأقول لك ـ الطقسوس.

حسن، ماذا قال سامبسن؟"

"عجيـب، لقد كان غريباً جـداً بشأن هذا الأمر. عندما قرأها، نهـض واتجه نحو رف الموقد وتوقف لفـترة طويلـة من دون أن يقول شيئاً، كان ظهره نحوي. ثم قال، من دون أن يلتفت، بهدوء: "ماذا تظن أن

هـذا يعنـي؟" أخبرته بما فكرت به؛ أنا لم أتمكن من تذكر اسم الشجرة السخيفة؛ ثم أراد أن يعرف لماذا نسيتهـا، وكان علـيّ أن أقول شيئـاً أو آخر. وبعد ذلك توقف عن الحديث في الأمـر، وسألني منذ متى أنت هنا، وأين يعيش أهلي، وأشياء من هذا القبيل: ثم خرجت: لكنه لم يكن يبدو على ما يرام بعض الشيء.

"لا أتذكـر أي شـيء آخر قلناه حول هذا الموضـوع." في اليوم التالي، ذهب مكلويـد إلى سريره وهو يعـاني مـن قشعريرة أو شيء من هذا القبيل، ومضى أسبـوع أو أكثر قبل أن يعود إلى المدرسة مرة أخرى. ومضـى شهـر كامل مـن دون أن يحدث أي شيء ملحـوظ. وسواء كان السيد سامبسـن مذهولاً أم لا، كما اعتقـد مكلويـد، فإنه لم يُظهر ذلك. أنا متأكد تماماً، طبعاً، الآن، مـن أنه كان هناك شيء غريب جداً في تاريخـه الماضـي، لكننـي لن أتظاهر بأننا نحـن الأولاد كنا من الذكاء ما يكفي لتخمـين أي شيء من هذا القبيل.

"كانـت هنـاك حادثـة أخرى من نـوع الحادثة الأخـيرة التي أخبرتـك بها." عدة مـرات منذ ذلك اليـوم كان علينـا أن نختلـق أمثلة في المدرسة لتوضيـح قواعد مختلفة، ولكن لم يكن هنـاك أي خلاف إلّا عندمـا أخطأنـا في تطبيقها. أخيراً، جاء يوم كنا نمر فيه بتلك الأشياء الكئيبة التي يسميها الناس الجمل الشرطيـة، وطُلـب منا أن نكتب جملة شرطية، تعبر عن نتيجة مستقبليـة. لقد فعلنا ذلك، سواء كان ذلك صحيحـاً أم خطأً، وقدمنا قصاصات ورقية، وبدأ سامبسـون في فحصها. وفجأة نهض، وأحدث ضجيجاً غريبـاً في حلقـه، ثم اندفع خارجاً عـبر الباب الذي كان بجـوار مكتبه مباشرةً. جلسنا هنـاك لدقيقة أو دقيقتـين، ثـم — أعتقـد أن ذلك لم يكن صحيحاً — لكننـا صعدنا، أنا وواحد أو اثنـان آخران، لننظر إلى الأوراق الموجـودة على مكتبـه. طبعاً اعتقدت أن شخصاً ما كتب بعض الهراء أو شيئاً من هذا، وذهب سامبسـن للإبلاغ عنه. ومع ذلـك، لاحظت أنه لم يأخذ معه أيّاً مـن الأوراق عندما خرج مسرعاً. حسن، الورقـة العلويـة على المكتب كُتِبت بالحـبر الأحمر - الذي لم يستخدمه أحـد - ولم يُقدمها أي شخص في الفصل. لقد نظروا إليها جميعاً — مكلويد وجميعهم — وأقسموا على أن هذه ليست لهم. ثم فكرت في عـدّ قصاصـات الورق. ولقد تأكدت تماماً من هذا: أن هناك سبـع عشرة قصاصة من الورق على المكتب، وستـة عشر صبياً يرتدون الذي المدرسي. حسن، لقد طويـت الورقة الإضافية واحتفظت بها، وأعتقد أنها لديّ حتى الآن. والآن سوف تريد أن تعرف ما هو مكتوب عليها. لقد كان الأمر تماماً، وغير البتة، كما كان ينبغي لي أن أقول.

"Si tu Non veneris ad me, ego veniam ad te"، ما يعني، على ما أعتقد، "إذا لم تأتِ إليّ، فسوف آتي إليك."

"هل يمكنك أن تريني الورقة؟" قاطع المستمع.

"نعم، أستطيع: لكن يوجد شيء غريب آخر حول هذا الموضوع. بعد ظهر ذلك اليوم نفسه، أخرجتها من خزانتي – وأنا أعلم يقيناً أنها الورقة نفسها، لأنني وضعت عليها علامة بإصبعي – ولم يكن هناك أي أثر للكتابة عليها من أي نوع. احتفظت بها، كما قلت، ومنذ ذلك الوقت قمت بتجارب مختلفة لمعرفة ما إذا كان حبر سري من نوع ما قد استُخدِم، لكن دون نتيجة.

لقد قيل الكثير في هذا الشأن. بعد نحو نصف ساعة، دخل سامبسن مرة أخرى: وقال إنه شعر بتوعك شديد، وأخبرنا أنه يمكننا أن نذهب. ذهب بحذر شديد إلى مكتبه وألقى نظرة واحدة فقط على الورقة العلوية: وأفترض أنه ظنَّ أنه لا بد كان يحلم: في أي حال، لم يطرح أي أسئلة.

"كان ذلك اليوم نصف عطلة، وفي اليوم التالي عاد سامبسن إلى المدرسة ثانية، كالعادة. في تلك الليلة وقع الحادث الثالث والأخير في قصتي."

"لقد نمنا – أنا ومكلويد – في مسكن يتعامد مع المبنى الرئيس. نام سامبسن في المبنى الرئيس في الطابق الأول. كان القمر بدر مشرقاً. في ساعة لا أستطيع تحديدها بالضبط، لكن في وقت ما بين الساعة الواحدة والثانية، هزني مكلويد وأيقظني. وبدا أنه في حالة ذهنية جيدة. قال: "تعال، – تعال! هناك لص يدخل عبر نافذة سامبسن." بمجرد أن تمكنت من الحديث، قلت، "حسناً، لماذا لا تنادي وتوقظ الجميع؟"

قال: "لا، لا، "لست متأكداً من يكون: لا تثر ضجة: تعال وانظر."

طبعاً جئت ونظرت، وطبعاً لم يكن هناك أحد. وقد غضبت، ولا بد أني أطلقت على مكلويد صفات كثيرة: غير أنني لم أستطع أن أعرف السبب – بدا لي أنه يوجد شيء خطأ – هو الشيء الذي جعلني سعيداً جداً أنني لم أكن وحدي في مواجهة الأمر. كنا لا نزال عند النافذة ننظر إلى الخارج، وسألته بأسرع ما يمكن عما سمعه أو رآه. قال: "لم أسمع شيئاً على الإطلاق، لكن قبل خمس دقائق تقريباً من إيقاظك، وجدت نفسي أنظر من هذه النافذة هنا، وكان هناك رجل يجلس أو يركع على عتبة نافذة سامبسن، وينظر. "اعتقدت أنه كان يومئ."

"أي نوع من الرجال؟"

تملص مكلويد. قال: "لا أعرف، لكن يمكنني أن أخبرك بشيء واحد، كان نحيلاً جداً. وبدا كما لو كان مبتلاً بأكمله. و، نظر حوله وهمس كما لو أحب أن يسمع نفسه فقط: "لست متأكداً على الإطلاق من أنه كان حيّاً".

واصلنا التحدث همساً لفترة أطول، وفي النهاية تسللنا عائدين إلى السرير. لم يستيقظ أي شخص آخر في الغرفة أو يتحرك طوال الوقت. أعتقد أننا نمنا قليلاً بعد ذلك، لكننا لم نتكلم إلى أحد في اليوم التالي.

وفي اليوم التالي، اختفى السيد سامبسن: ولم يُعثَر عليه، وأعتقد أنه لم يظهر أي أثر له منذ ذلك الحين. عند التفكير في الأمر ملياً، بدا لي أن أحد أغرب الأشياء في الأمر هو حقيقة أنه لم نذكر لا أنا ولا مكلويد ما رأيناه لأي شخص آخر. طبعاً لم تُطرَح أسئلة حول هذا الموضوع، ولو طُرِحت، أنا أميل إلى الاعتقاد بأنه لم يكن لدينا ما نقدمه. بدا الأمر أننا غير قادرين على الحديث عن ذلك.

قال الراوي: "هذه قصتي. المقاربة الوحيدة لقصة الأشباح المرتبطة بمدرسة أعرفها، لكن لا تزال، على ما أعتقد، مقاربة أخرى لشيء مثل هذا."

ربما يُنظر إلى تكملة هذه أنها تقليدية جداً؛ لكن ثمة تكملة، ويجب أن تُنتَج. كان هناك أكثر من

مستمع للقصة، وفي الفصل الأخير من العام نفسه، أو في العام التالي، كان أحد هؤلاء المستمعين يقيم في منـزل ريفـي في إيرلندا. في إحـدى الأمسيات، كان مضيفه يقلّب في درج ملـيء بالأشياء الغريبة في غرفة التدخـين، وفجأة وضع يده على صندوق صغير. قال: "هيا، أنت تعرف الأشياء القديمة؛ أخبرني ما هذا؟ فتح صديقي الصندوق الصغير، ووجد فيه سلسلة ذهبية رفيعة وثمة شيء متصل بها. ألقى نظرة خاطفة علـى الشـيء ثم خلع نظارته ليفحصـه بشكل أدق. سأل: "ما تاريخه؟" كان الجـواب غريباً كفاية. «أنت تعرف غابة الطقسوس الموجودة في الأجمات: حسن، منذ عام أو عامين كنا ننظف البئر القديمة الموجودة في المنطقة الخالية من الأشجار هنا، وماذا تفترض أننا وجدنا؟" .

"هـل الجسـد؟" قال الزائر، مع شعور غريب بالانفعال. "لقـد وجدنا ذلك: لكن ما هو أكثر غرابة، بكل معنى الكلمة، وجدنا جسدين".

اثنين؟ هل كان هناك أي شيء يوضح كيف وصلا إلى هناك؟ هل وجد هذا الشيء معهم؟"

"هذا ما وجدناه. بين خرق الملابس التي كانت على إحدى الجثث. عمل سيّئ، مهما كانت قصته. كان أحـد الجسدين محاطـاً بذراعي الآخر. لا بد أنهما كانا هناك لمدة ثلاثـين عاماً أو أكثر، وهي فترة كافية قبل أن نأتي إلى هذا المكان. يمكنك الحكم أننا ملأنا البئر بالسرعة الكافية. هل تفسر أي شيء مما نُقِش على تلك المسكوكة الذهبية التي لديك هناك؟ قال صديقي وهو يرفعها إلى الضوء: "أعتقد أنني أستطيع ذلك (لكنه قرأها بلا صعوبة)؛ "يبدو أنه G.W.S، 24 تموز 1865." ◘

أغنية من دم [1]

تأليف: جاك بريفير
ترجمة: د. راتب سكّر •

جاك بريفير (Jacques Prévert) (1900 - 1977): **شاعر فرنسي واسع الانتشار فرنسياً وعالمياً، صدر ديوانه "كلمات"** (Paroles)، **في باريس عام** 1972.

برك من دم تغطي العالم!
أين يذهب كل هذا الدّم المراق؟
أهي الأرض تشربه وتسكر؟
عجباً للسكر آنذاك!
ليتها عاقلة... ليتها رتيبة ...
لا، الأرض لا تسكر أبداً
الأرض لا تنحرف عن مدارها أبداً
هي تتابع بانتظام مواسمَها
فصولَها الأربعة

• دكتور في جامعة دمشق.

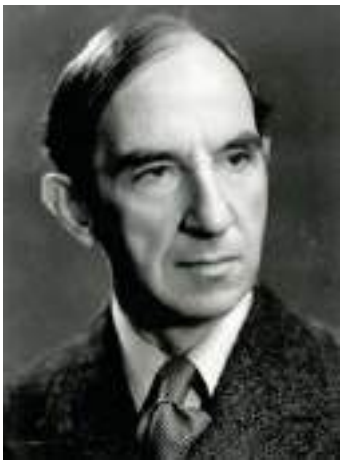
1) العنوان الأصلي للقصيدة: « Chanson dans le sang »

المطر... الثلجُ...
البَرَدُ... الطقسُ الجميل
وبجهدٍ جهيدٍ تسمحُ لنفسها من حينٍ إلى حين
ببركان صغير تافه!
هي ذي الأرض تدور
تدور مع أشجارها... حدائقها... منازلِها...
تدورُ معَ بُرَكٍ واسعةٍ من دم
والكائنات الحيّة تدور معها وتنزف...
هي غير آبهةٍ لذلك
الأرضُ
تدور والكائنات الحية تتابع النحيب
هي غير آبهةٍ لذلك
هي تدور
لا تتوقف عن الدوران
والدم لا يتوقف عن الجريان
أين يذهب كل هذا الدم المراق؟
دمُ الاغتيالات... دمُ الحروب...
دمُ الشقاء...
دمُ الرجال المعذبين في السجون...
دم الأطفال يعذبهم أب وأم غير مباليين...
ودم البائسين في الأكواخ
ودم بَنّاء السطوح
إذ ينزلق واقعاً من أعلى البناء
والدم المتدفق مع المولود الجديد...
مع الطفل الجديد...
الأم تصرخ... الطفل يبكي...
الدم يجري... الأرض تدور
لا تتوقف عن الدوران
والدم لا يتوقف عن الجريان
أين يذهب كل هذا الدم المراق؟

دم المهشَّمين... والمهانين
المنتحرين... القتلى رمياً بالرصاص...
المحكومين بالإعدام...
ودم أولئك الذين يموتون مصادفةً...
بحادث...
في الشارع يمر إنسان
مع كل ما في جسده من دم
فجأة، ها هو ذا ميت
ودمه خارج الجسد!
والآخرون الأحياء يخفون الدم
يحملون الجسد
لكنّه عنيد ذا الدم
وهناك حيث كان الميت
في وقت لاحق، يتشح المكان بالسواد
قليل من الدم ما يزال باقياً
دم متخثر!
صدأ الحياة، صدأ الأجساد
دم رائب مثل اللبن
مثل اللبن عندما يدور
عندما يدور مثل الأرض
مثل الأرض التي تدور
مع لبنها... مع أبقارها...
مع أحيائها... مع موتاها...
الأرض التي تدور مع أشجارها...
أحيائها... منازلها...
الأرض التي تدور مع الأعراس...
المقابر...
الجيوش...
الأرض التي تدور وتدور...
مع سواقي الدم...

Gerhard Richter, Abstract Painting-2016

ثلاث قصائد للطفولة [1]



تأليف: جول سوبرفيل
ترجمة: جمال الورعة •

جول سوبرفيل (Jules supervielle) (1884 - 1960): **شاعر وكاتب أوروغواياني فرنسي. من أعماله الشعرية: "قصائد فكاهية حزينة" و"أصدقاء مجهولون"، رشّح لجائزة نوبل للآداب ثلاث مرّات.**

الطفل والأدراج

أنت الذي أسمعه يركض على أدراج البيت
وتُخفي عنّي وجهَك حتى باقي جسدك،
حين أظهر من الدرابزين،
ألست طفولتي التي ترتاد أماكني المفضلة،
أنت الذي تبتعد بصعوبة عن مستأجرك القديم.

• مترجم سوريا.

1) العنوان الأصلي للقصائد: « TROIS POÈMES DE L'ENFANCE »

أعرفك من طريقتك الخفيّة إن صحَّ القول
من طوافك حولي حينما لا يرانا أحد
ومن هروبك كشخص ينبغي ألّا يُرى مع آخر.
لن أقولَ إنني تمكّنت من تذكُّرك بشكل جيّد،
لكن احفظ سرَّنا، شائعة مألوفة للمرة المئة
خطواتٌ صغيرة عتيقة على أدراج الحاضر.

الطفل والنهر

ها هي ذي الطفولة من ضفتها
ترانا نمرُّ:
"أيّ نهر هذا
حيث تبلّلت قدماي،
هذه القوارب الموّسعة،
هذه الانعكاسات المكشوفة،
هذا الارتباك
حيث أعرفُ نفسي،
أيُّ نمطٍ
لهذا الوجود والوجود الذي مضى؟"
وأنا الذي لا يمكنُه الإجابة
أحلم بمروري عند قدميّ ظلّ.
العربةُ القادمةُ من أعماقِ طفولتك
كيف لها التأوه عند المضي قدماً،
هي التي تنام بشكل سيئ في قعر ذاكرتك
لا يجدر بها مواجهة الحاضر هكذا.
بل استدر نحو تلك المرآة الكبيرة،
واجه هذا الوجهَ المنحدر من الحاضر،
وإلّا كم مرة سينبغي أن يُكرّر لك ذلك
إن الباقي ليس أكثر من موت وذكرى،

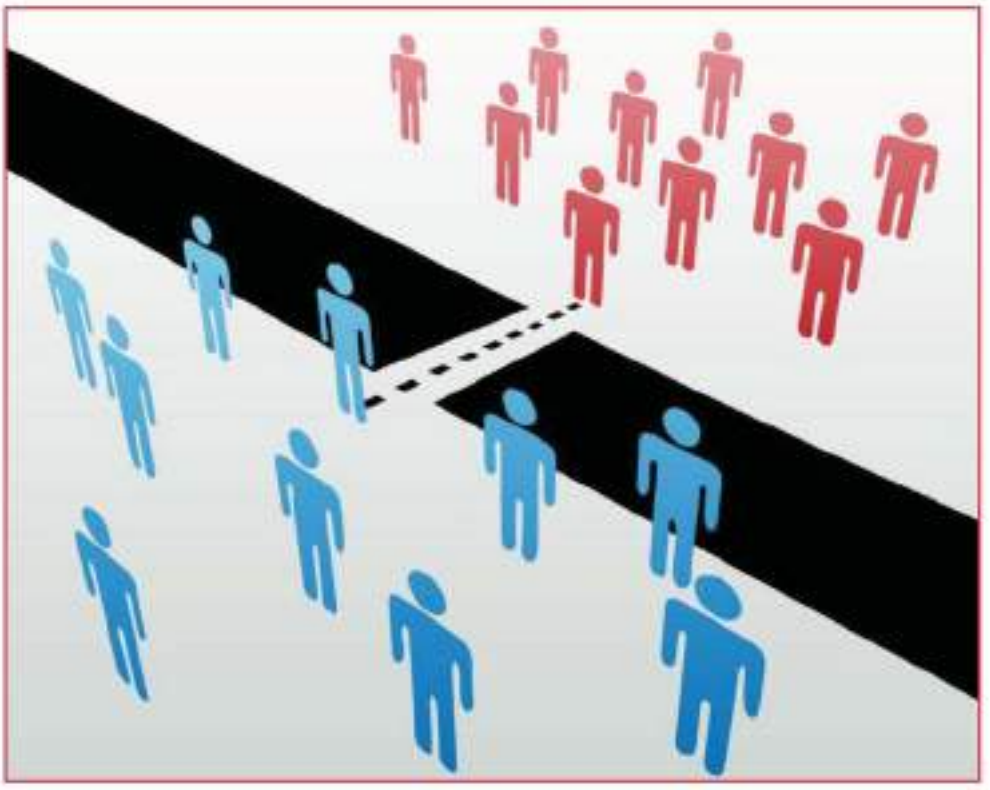
وإن نظرتك، فقط، هي التي لا يمكنُها الانكسار
تتقن المجيء من بعيد لتصبحَ جدّ قريبة
تُشعرك بدوّار الهاوية
فتخفض عينيك خشيةَ السقوط

في نسيان جسدي

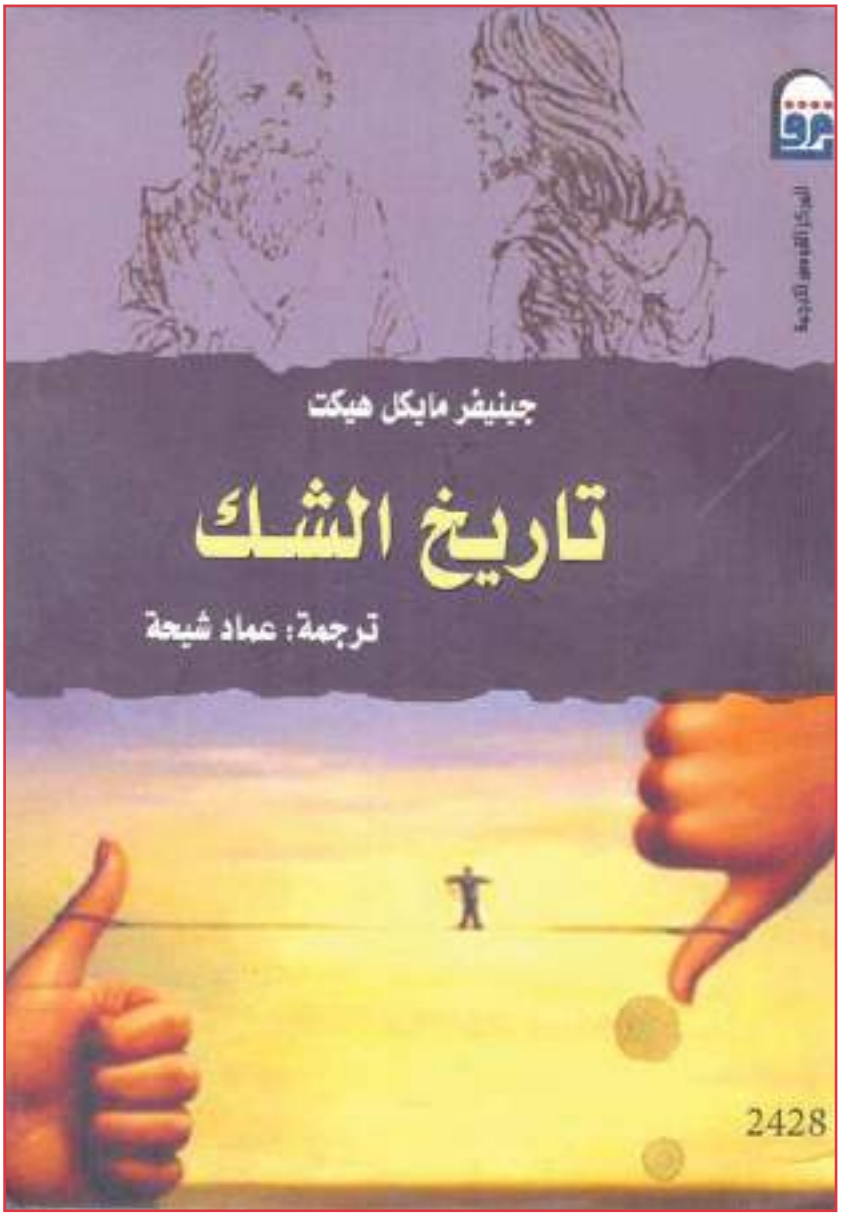
في نسيان جسدي
وبكل ما يلمسه
أتذكرك،
في محاولة جاهدة لنخلةٍ
قرب بحارٍ غريبة
رغم هول المسافات
ها أنا ذا أكتشف
كل ما يجعلك أنت.
وبعدها أنساك
بكلِّ ما لدي من قوة
أبين لك
ماذا أفعل بنفسي كي أموتَ
وأغمض عينيّ
لأراكَ تعودُ
من شديد النأي عنّي
حيث أخفقتَ
وحيداً، وهالكاً.

هيا، قف هناك وسط قصيدتي،
حبذا لو أقترب على مهل، بعيداً عن نظرات التطفُّل،
بين كلماتٍ ترصدك، ولو أنها تكشفك بجهد،
وكلماتٍ أخرى تُنوّرك دون أن تؤثر فيك.
ستجد فيها هواء وسماء أرحم من الآخر،

في مفاجأةٍ عظيمة لأشجارٍ تجاهلتهَا الفصول،
ازدهارٌ حذر كأيام العالم الأولى،
حيث لم يكن هناك شيء بعد وإذ صار كل شيء لنا.
عربةٌ خفيفة تجتاز شِعري،
وحصانٌ لم يثر الغبار مطلقاً
لأنه يتقن التقدّم دون تردد، دون ملامسة الأرض
سَيُرينا فضلاً عن ذلك الفرجة أو الانفراج.
سنجعل من ضيق العيش محطبة كبيرة
ننذرها للموت الذي سيبتعد عنّا،
وسنتابع دون أسف السيرَ نحو الأنهار الأكثر غموضاً
حيث تنعكس صورُ القلوب التي ستخفق فقط للحبّ.



جسور الألفة


جينيفر مايكل هيكت
تاريخ الشك
ترجمة: عماد شيحة
2428

تاريخ الشَّك
هل سيُمنحُ القارئَ السعفة الذهبية لقصة الشَّك؟

تأليف: أحمد علي هلال •

هل ثمة تاريخ للشك؟

يتساءل الباحث «جينيفر مايكل هيكت» في كتابه الضخم **تاريخ الشك**، إثر دراسته للتاريخ وتوصله إلى اعتقاد بأنه يعرف حكاية لا يعرفها سواه، حكاية تاريخ الشك، حكاية المعرفة الأولى وجذورها الضاربة في التاريخ، إذ إنه في البدء كان الشك قبل أن يتعالق بالإيمان والإلحاد ومن قبل بالفلسفة، إذن مع ثقافة الشك وبكل ما انطوت عليه من مفارقات واتجاهات وأسماء وأعلام ومراحل وسياقات وانعطافات حادة، بدءاً من شك أوَّل في سجل التاريخ منذ ألفين وستمائة عام ما جعل الشك سابقاً على ضروب الإيمان، لتبدو الشكوكية كما يصطلح عليها بوصفها واسطة العقد في مسارات ثقافة الشك وتوطينها في ذاكرة التاريخ، وبالعودة إلى **الموسوعة الفلسفية** لـ روزنتال/ يودين، سنرى مصطلحاً محايثاً هو الشكية (skepticism)، «التي تعني ذلك التصور الفلسفي الذي يضع موضع التساؤل إمكان المعرفة الموضوعية للواقع... فالشكية وجهة نظر فلسفية انبثقت خلال أزمة المجتمع القديم «القرن الرابع قبل الميلاد»، كرد فعل على المذاهب الفلسفية السابقة التي حاولت أن تفسر العالم الحسّي عن طريق المجادلات التأملية، وذروتها في التعاليم».

• كاتب فلسطيني، عضو اتحاد الكتّاب والأدباء الفلسطينيين.

ظلال الشك واليقين:

لكن هيكت لم يكتفِ من الحكاية بتأصيلها والبحث في مضمراتها وأنساقها وسياقاتها فحسب، بل سنذهب معه إلى أكثر من ذلك أي إلى أطروحة كثيفة ستجلو مسار «الشكوكية» وصولاً إلى التجريبية العلمية وما بعدها، تتبعاً للشك الديني في أرجاء العالم، وبحثاً في ظلال الشك عبر كتابه بفصوله العشر **مقاربة لتاريخ اليقين**، وكما يؤكد المؤلف أن تاريخ الشك يبدو مختلفاً عن التواريخ الأخرى، لأنه يلقي الضوء على ما يحدث بين حقبة يقين وحقبة شك، ففي مقابل الإيمان ثمة شك، ومن الشك بآلهة متعددة إلى الشك بإله واحد، وسيبدو تاريخ الشك هنا، ما هو أكثر من احتفاءات بحالة الشك، سيَّما إذا انطلقنا من التشكك السقراطي إلى كوانات الزن، لنقف على ما يمكن الاصطلاح عليه بصيرورة الشك من أفكار وأشكال مدهشة وبدايات بتاريخ مدوّن، تشكلت في رحمه قصة الشك، بما تعنيه من استقلالها –كقصة مستقلة– أو مجموعة ظلال لتاريخ الإيمان، ومعها تتمظهر كل أساليب التشكيك، فثمة «أولياء الشك، شهداء الإلحاد، حكماء عدم الإيمان البهيج».

فهل علينا اجتياز المقاييس الثلاثة عشرة لاختبار الشك، التي تعني الإجابة عنها جهراً بالمواقف الذهنية، وكيف يمكن لنا تصنيف معظم الشك الديني، وكيف يمكن لنا تأويل الشك، انطلاقاً من الكون بوصفه نسخة إنسانية مخفية في مواجهة حقيقتين متناقضتين عالم البشر وعالم الكون؟.

فما شغل كبار الشُكاك هو البحث عن إمكانية الأجوبة ليكون تاريخ الشك هو تاريخ الذين تشبَّثوا بالمسائل الدينية، وهذا ما سعى إليه هيكت أي تثبيت المأثورات البطولية للشك في العالم القديم، مروراً بالشك المسيحي والشك في أوج العصور، وصولاً إلى معطيات الثورة العلمية بما أحدثته من تغير هائل أي في تموضعات المتبحرين في المعرفة، وعلى الأرجح أنه بدخولنا مضمار حكاية الشك وسردياتها الشائقة، وبما انطوت عليه «تشكيلة من المدونات حول الشكوك في الدين والله والآخرة»، من رصد حركة الإنسانية والوجدان الجديد، ثمة العديد من الأسماء والاتجاهات «سقراط وأبيقور الشكوكية والرواقية وديوجينس الكلبي وأيوب والجامعة واليهود الذين حاربوا بوذا وشيشرون ولوكريشيوس»، وبمعنى آخر فإن الكثيرين الذين كتبوا عن تاريخ الشك لعلهم شكلوا في سياق –التاريخ– المهاد ليبدو تاريخ الشك سؤالاً فردياً جمعياً، تشرع له الذاكرة الإنسانية أبوابها لإنجاز تراكم معرفي هائل، لا ينته بفكرة المذهب الذري التي افترضت أن كل ما في الكون «مصنوع من الذرات، وتتماشى مع أنموذج نظري منتظم»، نذهب إلى الارتياب السقراطي والإلحاد، ومحاكمة سقراط الذي «أمره الوحي بأن يصبح فيلسوفاً» وعلاقة موت سقراط على أيدي حكومة أثينا الديمقراطية، فهل هي علامة على انحدار المدن اليونانية العظيمة؟، ليكون السؤال تالياً ما الذي يدفع البشر/ الأفراد ويحركهم ليجدوا أنفسهم في المواجهة، هل هي فكرة الروح التي يتصادى ذكرها في قصائد هوميروس، انطلاقاً من قضية المعرفة بوصفها قضية مركزية في الفلسفة، وكيف ستتبدى لنا صعوبة فهم متن عمل أفلاطون، فضلاً عن مفهوم أرسطو التجريبي حول الكون، كسدة ولحمة في تاريخ الشك بدفاعه عن العقلانية ومطالبته بالحجة والبراهين والتوضيح والتحقق من مصادر مجمل حقول المعرفة، مُظْهِراً كيفية فعل

ذلـك، وكيف ترسـخ مفهوم اللّه عند أرسـطو «كضـرورة منطقية لوجود محرك غير متحرك يسـكن وراء القوى الأخرى»، بالانتباه إلى العلة الرئيسـية إذ يفترض أرسـطو أن لمجمل الفلسـفة حقيقة، ومع نشاط الفلاسـفة ما قبل السقراطيين وتصوراتهم سيتبدى -حسب المؤلف- خطل الفلسفة الأخلاقية والطبيعـة، إذن فكيف كان على الشـكاك اكتشـاف المغزى، لتبدو الفلسـفات الهيلينية بمثابة الفضـة قياسـاً إلى ذهب الفلسـفات اليونانية، يعاين الكاتب في سياقات بحثه العميق والمضبوط منهجاً تجربة الشـك في عالم «كوزموبوليتي»، ليسـتقرئ مذاهب الكلبيين وأسـلوبهم والحل المذهل لمشكلة الإنسان، لكنه يأخذنا أيضاً إلى حكاية تعليمية باذخة.

ومضة في حياة البشر:

سـياقات في الجانب الاجتماعي للشـك «قصة حانوكا اليهودية»، بوصـفها ذروة في التعبير الإنساني عن الشـك، وهل يمكن أن تبقى نصوص التشـكيك الجامعة أبحاثاً دينية؟، لنتتبع مصدر الوعي والحكمة وجوهر الموت وجلال النجوم وعجاب الطبيعة المعقدة، إذن فسـفر أيوب جوهر الحكاية الشعبية، وسنتتبع سيرورات تاريخ الشك في **سفر الجامعة** بوصفه بحثاً عن الشك من حيث وجهة نظره الفلسفية والنصيحة التي يقدمها حول كيفية العيش على نحوٍ أفضـل في عالم لا يتضـمن عدلاً إلهياً وآخرة. ثمة سطور تشكيكية هي ومضـة في حياة آلاف البشـر، وعليه فإن الأزمة الحقيقية هي انقلاب الحكمة لتصـبح رياءً، وهذا ما شـكل جذر الشـكوكية اليهودية، أي: «الرعب من انعدام معنى الحياة»، فالإحسـاس المتولد لدى كل قارئ يعيد التصـور التالي حول الجسـد، فهل جذرها هو حصـيلة التفاعل بين العالمين العـبري والهليني، تأتي الكارفكا لتوضـح الأمثلة على الشـك الجذري في السجلات البشـرية وما أنتجته من ثقافة تستنتج الحياة اللانهائيـة علـى الأرض، بوصـفها الواقع الحقيقي للشـرط الإنسـاني، وهكذا هي طـرق التفكير والفعل والكينونـة التـي تسـاعد على إيجاد الانعتـاق وفكرة ابتكار «اليوغـات» من أجل الطريق الملكـي إلى إعادة الاندماج، فالكارفكا وحَّدت الاعتقادات «روح مسـتقلة تسـتطيع الوجود بغير جسـد، أكثر من مجرد خطأ لأنها خداع»، سـنذهب مع تصـورات الشكوكية المتقدمة لالتقاط الحيوية في مواقفها، فهي إحدى الحلقات المبكرة والمفعمة بالحيوية في تاريخ الشـك «الكارفكا»، ومن مكر الشـك إلى العقلانية الجلية والبحث عن التحول الداخلي بمقارعة الشك، سواء الذين صارعوا الشك، أم كافحوا في سبيل الشك الكلي.

فرضية بوذا:

وعليه فإن فعل التشـكيك يسـتغرق مشـايعي هذه «الديانات» إكراماً لتخليص أنفسـهم كما هي فرضية بوذا في الشك في عدد هائل من الأشياء، ويلفتنا المؤلف إلى أنه بغض النظر عن كيفية تعريف الشـك، فقد بقي مفعماً بالحياة في الشـرق القديم، أي لم تنشغل ديانات الشرق باللّه ولا حتى بالآلهة في أغلب الأحيان بل انشـغلت بالمفارقة وبالصراعات نفسـها، سنعبر مع الشكاك الوثنيين في روما كل تقاليد الشـك في العالم القديم اليوناني والعبري والشـرقي وروما... الشك في تشكيلة من التجسدات

في الغوص في العصور الوسطى وما وراءها، الشك الذي يتماشى مع العصر «شيشرون ولوكريشيوس وبليني الأكبر وماركوس أورليوس ولوقيانوس السميساطي» الذين قدموا أكثر نظريات الشك حدّة، وكيف تمَّ تصوُّر الإله، كما قضية التحولات الفلسفية «إذا أردت الحقيقة فعليك تجنب اختلاف أي شيء، إذا أردت الاهتمام بحاجات الناس، وأن تأخذ على محمل الجد المعارف التي التقطوها من أحلامهم، فلا تقدم لهم شيئاً يبدو وكأنه عوناً للقديم، لكنه في الحقيقة وهمي وعديم الفائدة»، ثمة منظومات فلسفية بارعة تحيلنا إلى الشعر الملحمي للشك، وخلاصتها «إن لم تستطع تذكر حيواتك الماضية، فالأمر مساوٍ تقريباً لعدم وجودها، وإن كنت ستعيش بعد الموت لكن من دون ذاكرة فالأمر مساوٍ تقريباً للموت، وإن العالم تديره باستمرار قوة عاقلة»، وفي محاورات لوقيانوس السميساطي نعثر على سؤال كبير: «كيف يمكن أن يختار شخص ما فلسفة من بين الفلسفات، يحتاج تعلمها على نحو ملائم إلى زمن يزيد عن عمر الإنسان؟».

في جمهورية الأدب:

ذهاباً إلى مصادر الشك الحديث، والتفكير بالأدب والهزليات «فولتير ديدرو»، شعارات عصر التنوير، وديكارت والشك «ألست ذلك الكائن الذي يشك في كل شيء تقريباً.. أنا شيء يفكر، يثبت ينفي يريد يرغب يتخيل ويدرك، أنا أفكر إذاً أنا موجود.. أنا أشك إذاً أنا موجود»، تجهر القصائد الخفية أو الداخلية لدى قدامى المؤلفين عن كيفية استخراج المعاني المتضمنة في نص واحد، ظاهرها وباطنها، وهكذا سنصعد مع ازدهار الشك بين الفلاسفة، ولوجاً لعصر التنوير والتشكيك في العقل، والصالونات الفرنسية وصاحباتها اللّاتي قدّمنَ الجواب على سؤال: من ينبغي أن يحكم على الأفكار العقلية في جمهورية الأدب؟ دون أن نتخفف من السياقات الدالة للجدال بين الفلسفة والدين، والإفلات عبر الشكوكية التي عبرت في أرجاء آسيا وقدمت فلاسفة وشعراء وماديين وبرامج استنارة نفسية، كما الصراع بين العلم والدين، وتنامي صوت الشك، ومحاكم التفتيش، ومشهديات تاريخ الشك، وصولاً إلى إحدى اللوحات الرائعة في تاريخ الشك وفكرة الخلاص بالإيمان «لوثر»: «إننا جميعاً غارقون في الآثام، بحيث لا يمكن أن تنقذنا الأعمال، الإيمان وحده والنعمة الإلهية هما سبيلا خلاصنا».

المأثرة الخالدة:

وفي حكاية الاسكندر الأكبر «الفاتح» والفيلسوف ديوجينيس ثمة مأثرة، حيث سأل الفيلسوف إن كان يريد أن يطلب أي شيء يتمناه، فامتنع الفيلسوف عن الجواب، ليس لانعدام رغباته بل لعجز الاسكندر الأكبر، فكليهما غير متكافئين لأن نصيحة الفيلسوف كانت التوقف عن الانشغال بالإنجازات، ومع الرواقي زينون بوصف الكون مدينة عملاقة واحدة، إذا أدى النساء والرجال دورهم باجتهاد، وماذا عن الأبيقوريين نسبة إلى «أبيقور» الشخصية الساحرة في تاريخ الشك، والذي قال: «إن البشر لا يستطيعون أن يتدبروا أمورهم كي يكونوا فاضلين في هذا العالم المشوش غير الخاضع للإشراف

فحسب، بل يمكن أن يكونوا سعداء، ما من سبب لجعلهم تعساء»، وهكذا ستتواتر منظومات الفلاسفة في مقابل المحاجات القوية، فثمة شكاك يونانيين سعوا إلى تحقيق حياة صالحة من خلال تأمل الحقيقة بعمق وإجلال، وسنصغي إلى السرديات العقلانية الساعية إلى البديل الفلسفي الذي يحيل إلى التفكير الشجاع، بوصفه سر السعادة ووحده من سيتيح لنا تذوق ما يمكن تذوقه في التسامي المنتظم والمنسق، هي مناخات شكلت المهاد لأفكار الإيمان والفلسفة وموجات الشك وفكرة الدين والإيمان، إذ لم يعد الشكل هو نفسه انطلاقاً من فكر أيوب، وأشهر الشكاك في المأثور اليهودي وهيباشيا آخر الفلاسفة الدنيويين في العالم القديم.

انعطافات الشك المذهلة:

سنعبر مع هيكت لحظات الشك وثقل الفكرة الدينية التي غيرت تاريخ الشك بصورة دائمة، أي الشك بقدرة البشر على الإقامة في الجانب الخاص بهم، فالإيمان والشك مسألتان لهما أهمية فلسفية ودينية، تنطوي على مساءلة العدالة الإلهية كما يذهب بولس الرسول الذي يمنحها أحد أكثر الأشكال وضوحاً في العالم، وفي ذات السياق كيف يحتفى بالإنسان ومن هو، وهل الرؤية الصوفية أقل عرضة للشك، وكيف دشنت المسيحية شكلاً جدياً من الشك، أي التشكيك بالقدرة على الإيمان الكافي، لعل «أدبيات الشك» في ما بثّته قرائح الشعراء والفلاسفة الأفذاذ وستكون بمثابة البيان الذي يتوق إلى الخلاص والتأمل ومضارعة فكرة الإيمان والإلحاد في آن، ما يفضي إلى فهم دينامية الصراع مع الشك والإغواء ومحنة التردّد، وكيف تتبدد ظلال الشك في متون أدبيات الشك **اعترافات أوغسطين**، الذي يثني على الشّك بوصفه درب معرفة كل شيء طالما أنه لا يشكك بالله... الشك بوصفه مفتاحاً للمعرفة فأوغسطين لم يرفض الفلسفة بل عزّز حجة آباء الكنيسة بالزعم أنها هبة من الله، وينبغي استخدامها حيثما تكون مفيدة، فجلّ فصول الكتاب ستتحدث عن ذاكرة الفلسفة ودهشتها وكيف تروي –الفلسفة– حكاية مُلهِمة عن مسيرتها، لننظر في تاريخ الشك اليهودي وسرديات التلمود، وانعطافات الشك المذهلة، وأدب الزن المفعم بدراسات حالات لليقظة «شك عظيم، يقظة عظيمة»، فعظمة الشك تعتمد على موضوعة هي ينبغي الشك أولاً بقضايا الحياة الأساسية جوهر الوجود، وماذا يغلف السعي وراء الارتياب والوثوب إليه والتعلق به؟ إبداعات مثمرة في تاريخ الشك قدمت أعظم الصور والإيماءات والقصائد وصرخات الكرب والحلول الجذرية في التاريخ، لكننا مع مغامرات الشك ودورته حول البحر الأبيض المتوسط، دورة عقلانية العصور الوسطى سنرى مع المؤلف أنه غالباً ما ارتحل الشك قسراً في البداية حين طردت المسيحية الفلسفة نحو الشرق، وعند ولادة الإسلام وصل مفكروه إلى نصوص أقدم من تلك التي وصل إليها مفكرو بيزنطة أو الغرب، إذ ظهرت حركة فلسفية مفعمة بالحيوية في العالم الإسلامي، حين أصبح فيض مفاجئ من النصوص اليونانية متاحاً، دون أن يغيب دور المفكرين السوريين الذين جلبوا معهم نصوصهم إلى بغداد، وعند القرن التاسع عشر استهل العالم العربي برنامجاً هائلاً للترجمة «جوع للتعايش القديم حول ميادين عديدة في الحياة الفكرية»، لتنشئ إنسانوية

فلسفية احتفت بالموروث الفلسفي والعلمي الكلاسيكي للعصور القديمة، بوصفه أنموذجاً تعليمياً وثقافياً، سنذهب إلى مفكري الشك الإسلامي إبن الراوندي وأبو بكر الرازي، وجولة في المأثور الأدبي الإسلامي وسنلاحظ أن مرحلة الفلسفة التي آزرت مُثل الشك توقفت في نهاية القرن الحادي عشر، بسبب الانهيار النفسي لأبي حامد الغزالي أحد أتباعها، وبوصفه شكاكاً وفق مأثور روح غارقة في حلكة الليل، وبلوغه حافة الشكوكية «تهافت الفلاسفة»، فهل استقر عقرب ساعة الشك القروسطي بعد أن جال البحر الأبيض المتوسط على موضع الثانية عشرة، وبعد أن أعيد تقديم الشكوكية اليونانية والشك العقلاني إلى الثقافة الفلورنسية، وظهور الإنسانوية الساعية للاختلاف، كما ظهور بترارك وفرضية الفلسفة الغامضة للكنيسة وما بين الشكاكون والعقلانيون ظل تاريخ الشك عابراً لحظة الاحتكاك بين عوالم الشك العديدة والتطور الإضافي للزمن، والفلسفة المادية الشرقية، وتحول النهضة الأوروبية إلى العلمانية والشك البروتستنتية.

اللحظة الفاصلة في تاريخ الشك:

هل ثمة دراما تتواجه فيها عوالم الشك المتباينة، على إيقاع الفلسفة بمدارسها الكلاسيكية والحديثة «الأبيقوريون والشكوكيون والرواقيون والكلبيون»، ما يذهب إليه المؤلِّف في أطروحته التاريخية سيعاين المدنية والعلمنة والشك، والشكل الرسمي المتماسك والمعقلن والمعلمن، وكيفيات فهم بعض الشكاك للعالم «الكون مختبر كيميائي واسع يعمل من دون انقطاع بقواه الداخلية، ينتج قوانين أو جدوى الجذب والتماسك والنبذ في تعاقب لا ينتهِ»، لتبدو العلمانية في حراك التدين والإلحاد إحدى المراحل الحاسمة في تاريخ الشك، وفي المقابل فإن الحس بتاريخ الشك عضّده شعراء شكّوا في الفنون «شيلي: الحياة شيء مختلف عن المادة وكيف نستطيع الانتقال من مختلف المادة إلى خالدها»، وسيبدو «كيتس» شاعراً شكّاكاً ومعه حمل القرن الثامن عشر سمة بارزة هي أنه أكثر القرون الشك تبشيرية، ثمة تاريخ طويل ليستقر النظر في الفن بوصفه متعالياً وتحولياً بما يكفي ليفتن الحداثة، ويجذب الأسئلة الجديدة في شك القرن العشرين، بدلالة التحول الأممي إلى العلمانية والدينية السياسية، لنلاحظ حراك المشككين الأمريكيين وتواتر فلسفات الشك المخادعة، والشكوك النوعية التي واجهها المسيحيون واليهود والمسلمون، في قرن مفعم بالاضطراب.

معنى المبهم:

تبدو التجربة الأعمق والأجمل التي يعيشها الإنسان هي معنى المبهم، أي أنه المبدأ الكائن في الدين، وفي كل المساعي الجدية في الفن والعلم، فالكون مدرسة للتبجيل والعقل، وسنذهب مع فرويد في الثورة المفاهيمية **تفسير الأحلام** وتأثيره في تاريخ الشك، ودوره في تاريخ الشكوكية، والسيرورة التي أقحمت ذاتها عليه، هي «أن الدين قابل للمقارنة مع عصاب الطفولة» لكن فرويد اعترف أخيراً أنه عرف احتمال أن يكون العالِم النفسي «هو نفسه على خطأ»، لكن فلسفة القرن العشرين بشكّاكيها

المفوّهين «راسل»، والشك الوجيه والنظرة إلى العالم بإنصاف واعتدال «الشك لطيف بعد الصدمة الأولى، حتى إذا جعلتنا نوافذ العلم المفتوحة في البداية نرتعش، بعد دفء الداخل المريح التي تبثّه الأساطير التقليدية المؤنسنة، فإن الهواء النقي يجلب النشاط كما أن الفضاءات الرحبة تتمتع بروعة خاصة بها».

عصر الشك:

وبعد.. فإن الذين يحبون الشّك سيبدو لهم أن الثقافة لا تتماسك فقط بفعل التشارك في المعتقدات، بل بفعل التشارك في تكريس النفس للاستكشاف والدفاع عن الفضاء العلماني العام، وفي رحلة الشك التي استغرقت ستة وعشرين قرناً سيبدو السؤال لازماً ومؤداه: هل اكتشاف الشك أمر حسن أم سيّئ؟ هكذا يتساءل المؤلف هيكت وهو يجيب: بأن الشك يتمتع بقدرة على توليد النظريات المفيدة وإشاعتها، فمبادئ الشكّاك أساسها المذهب الذري والأنثروبولوجيا وعلم الكون والسياسة وعلم الأعصاب، ليحفر الشك مجراه على نحو متفاوت في الثقافة الإنسانية وعلم الكون، وكيف واكبت الأديان قصة الشك، الذي تطور حين يبقى الدين خارج السياسة ويستكين للإلحاد في ظل دردشة هادئة.

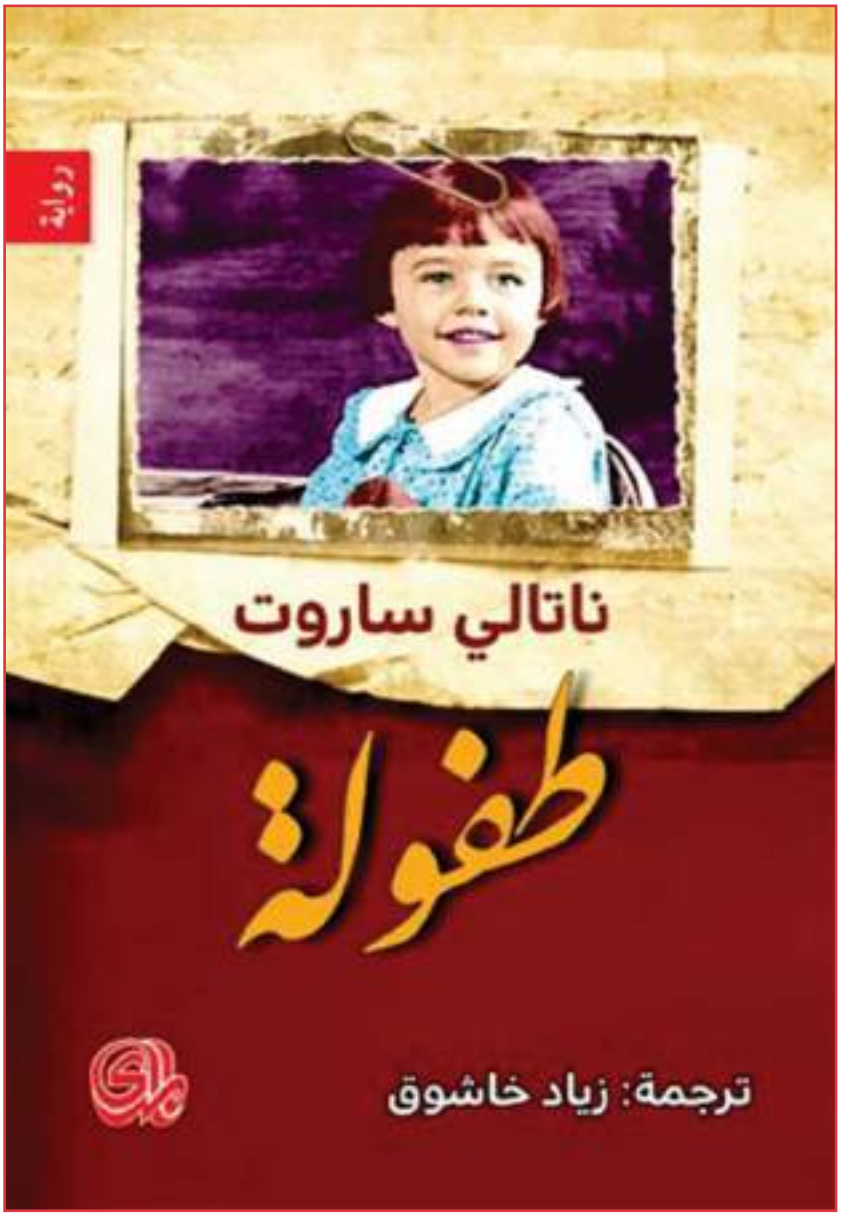
عنوان الكتاب: **تاريخ الشك**

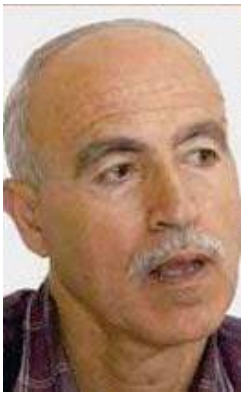
المؤلِّف: جينيفر مايكل هيكت

الناشر: المركز القومي للترجمة- مصر

المترجم: عماد شيحة

تاريخ النشر: 2014


رواية
ناتالي ساروت
طفولة
ترجمة: زياد خاشوق



ناتالي ساروت وعوالم الطفولة الرحبة
قراءة في روايتها: «طفولة»

تأليف: خليل البيطار •

رأى علماء نفس الطفل أن السنوات الأولى من عمره تحدّد الكثير من سلوكاته، واتّكأ السرد الروائيّ منذ قرن ونصف إلى علم النفس وعلم الاجتماع، وقد تناول روائيّون كبار عوالم طفليّة متداخلة، أو ذكريات من سنوات طفولتهم، تركت تأثيرها في شخصيّتهم وإبداعهم، من بينهم ديكنز وهيغو وفولكنر وغورديمر وساروت وإرنو وآخرون.

عدّ النقاد الروائية الفرنسية من أصل روسيّ، ناتالي ساروت، من مؤسّسي الرواية الجديدة، إذ تخطت رواياتها المفاهيم التقليديّة شكلاً ومضموناً، ورصدت الحركات وردود الأفعال العصيّة على التعريف، التي تنزلق بسرعة إلى حدود الوعي، وتشكّل أفعالنا وعباراتنا ومشاعرنا المكثّفة، ومعظمها يظلّ دون تفسير، وأقرب إلى الأعراف الاجتماعيّة.

ولدت ناتالي ساروت في روسيا عام 1900 وانتقل والداها إلى فرنسا وهي بعد طفلة، ثم انفصلا، فعادت الأم إلى روسيا وبقيت الطفلة مع أبيها في فرنسا، وبدأت الكتابة بالفرنسية في عام 1939، بكتاب عنوانه: **انتحاءات**، وأعجب به كل من جان بول سارتر وماكس جاكوب، وكتبت الرواية والمسرحية.

من رواياتها: **صورة شخصيّة لرجل مجهول، عصر الشك، قبّة محاكاة الفلك، بين الحياة والموت، أتسمعونهم؟، كما يقول الأغبياء، استخدام الكلام، الثمار الذهبيّة.**

ومن مسرحياتها: **الصمت، الكنّة، إيسما، هذا جميل، إنها هنا، بسبب أو من دون سبب.**

حازت ساروت على الجائزة الدولية للأدب، وتُرجِمت أعمالها إلى لغات عديدة، وتوفّيت في عام 1999م.

رواية ساروت، **طفولة**، تسرد بدايات تشكّل وعيها، وإطلالاتها المبدعة على عوالم طفولتها المتداخلة، وترصد تحوّلات الانتقال من مرحلة الأفعال والجمل الغامضة إلى ردود الفعل على توجيهات الأم البعيدة، وعلى

• كاتب سوري.

اهتمام زوجة الأب فيرا المتقلّبة، بين الحرص والحذر، وبين الإحاطة والإهمال. وتركّز على مشاعر الأب الموزّع بين تعويض ابنته عن ابتعاد أمها، وبين مخبره ومنزله الفسيح وأصدقائه وزوجته الثانية فيرا الفرنسية من أصل روسيّ أيضاً.

ترجم الرواية إلى العربية زياد خاشوق، وصدرت عن دار المدى للإعلام والثقافة والفنون في بغداد عام 2018، وضمّت مقدمة للمترجم أضاء فيها تجربة ساروت ومكانتها الأدبية، وضمت سبعين فصلاً بلا ترقيم أو عنوان، عرضت الراوية فيها حوارها الرشيق مع الكاتبة التي تتذكّر منعرجات طفولتها ما قبل المدرسة، وانفصال أبويها، وتعلُّمها الفرنسية، كما تتذكّر طفولتها الأولى في روسيا، وتقارن بين الأماكن واللغات وأساليب التعامل المتباينة، وربما كانت الراوية أناها الأخرى.

تبدأ الرواية بسؤال الراوية الموجّه للكاتبة: إذن ستقومين بذلك؟ كم تضايقك هذه الكلمات! فأنت لا تحبّينها (ص 9).

حفّزتها الراوية بمقولتها: لا. لن تفعلي ذلك.

ردّت: الكلمات تحدّق بي، تحاصرني، تقيّدني، أتخبّط.... بلى سأفعل! ها إنني تحرّرت. فالكتابة فعل تحرّر وتمكين.

عرضت الطفلة ذكريات من فترة ارتياد الروضة، والمشي قربَ الجدران العالية برتل أحادي، وكانت والدتها غيرَ مبالية بها حيناً، وحذّرتها من عواقب الحركات الزائدة، مثل قولها: إن لمستِ هذا العمود ستموتين (ص23).

وتذكرت إصابتها بالحمّى، وكانت والدتها إلى جانبها، تقرأ في كتاب عند سريرها، عنوانه كوخ العم توم، ورأت إليزا الشخصية الرئيسة في الرواية تقفز من كتلة جليد إلى أخرى، حاملة طفلها، والعم توم يُحتضر (ص 32).

وتذكرت مناسبة يوم الميلاد في موسكو، والشجرة في مركز الغرفة، وكانت امرأة شقراء ترتّب الزينة، وأطفال مدعوّون سيرحلون بعد الاحتفال. وأقرّت للراوية أن هذه التفاصيل كانت مجتمعة كي يتشكّل محتواها داخل الصغيرة (ص43).

قارنت الطفلة مفردات فرنسيّة بما يقاربها في المعنى بالروسية لغتها الأم، ووجدت صعوبة في نطق بعض الحروف. وكانت الوالدة تسافر كثيراً مع المؤرخ كوليا، صاحب كتاب: **تاريخ الإمبراطورية المجرية النمساوية** 1867 – 1918، ولم تتوقّع أن ينفصل والداها، وأن تكون الأمّ قد هيّأت نفسها لإبعاد الصغيرة وتركها عن والدها (ص 84).

الوالدة أبلغت ابنتها ناتاليا أن فيرا باتت زوجة والدها، وقال عمّ ناتاليا إن فيرا حمقاء، وحارت الصغيرة في كيفية التصرّف مع الوضع الجديد (ص87).

واتفقت أمها معها على كلمة سرّ تتخاطبان بوساطتها، فإذا أوردت في رسالتها إلى أمّها عبارة (أنا سعيدة هنا)، فهي تعني أنها في غاية التعاسة وأمّها مستعدة لاستعادتها، وإن كتبت (إنها سعيدة جدّاً)، تكون الأمور جيدة. وكتبت الصّغيرة مرّة واحدة العبارة الأولى، وكانت تبكي قبل النوم، وتتوقع أن تأتي الأم لاستردادها، فاكتفت الأم بمعاتبة الزوج السابق في رسالة، وعاتب الوالد ابنته. واكتشفت ابنة التاسعة شيئاً مهمّاً، وقالت: إنّ علاقاتي كلّها مع والدي، ومع والدتي، ومع فيرا زوجة أبي، وعلاقات بعضهم ببعضٍ لم تكن سوى نشر لما قد طُوي هناك (ص91).

حاول والد ناتاشا تأسيس معمل في فانف، يتبع معمله الكبير في إفانوفو، وأبلغ الابنة، ولاحظت ناتاشا أن بطن فيرا يكبر ووجهها أصفر، فقال لابنته: إن فيرا ستلد شقيقة صغيرة لك، وسنسمّيها هيلين، على اسم طفلة توفّيت قبل ثلاث سنين نتيجة إصابتها بالحمّى القرمزية. وولدت هيلين، وكانت عيناها واسعتين وكأنهما ممتلئتان دهشة (ص92 –93).

سنُّ التاسعة محطّة مهمّة كي تعي الطفلة ما يدور حولها، وتعرف كيف تُطوى بعض الحقائق، وتُبعَد عنها، ثم تُنشر.

قالت ناتاشا: لم تكتفِ فيرا بنقلي من غرفتي، بل خاطبتني بشفقة: يا لها من مأساة ألّا يكون لنا أمّ!

قالت الراوية: حتى كلمة السعادة، تكون قريبة أحياناً، تريدين إبعادها. فردّت ناتالي: لا. ليست إحدى الكلمات. إنها تفزعني، أفضّل الاستغناء عنها. لا شيء عندي هنا يخصّها (ص96).

تتذكّر ناتالي الأماكن وأسماء الشوارع، وتحسّ بأوجاع الناس القاطنين خلف النوافذ السوداء، في قعر الأقفاص الصغيرة المعتمة، هناك أناس شبه أحياء يتحرّكون بحذر، وترتاد عيادة طبيب صديق لوالدها، لتلعب مع ابنته وابنه في غرفة الألعاب، رأسه يختلط برأس تشيخوف ونظّارته، أحسّ الحياة هنا، وأودّ تمزيق رسائل الأمّ... لكن الكلمات والحنان يجعلانني ليّنة، فأرتّب الورقة بورع في صندوقي (ص 99).

لاحظت ناتاشا مفارقات عدة: نسيان والدها لعبارة (والدتك)، إذ يذكر المكان فقط، يقول: وردَتك رسالة من بطرسبورغ! أو من هناك، ولاحظ صديق الوالد الذي أحضرني من برلين، أن نظرتي تشبه نظرة والدتي، وقال لوالدي: يذهلني كم يمكن لناتاشا في بعض الأوقات أن تشبه والدتها (ص101). وعلّقت ناتاشا: تسرّب لي شيء ما، انساب، مسّني، داعبني، وامّحى.

وقالت فيرا لي: "ليس هذا منزلك"، وتأثير هذه العبارة ولّد مشاعر شرّيرة ومحيّرة. وعُدتُ إلى المدرسة في دورة بريبان، وكتب والدي إلى بطرسبورغ، إذا كان ممكناً استعادتي، فلم يتلقّ إجابة (ص105).

شعرت ناتاشا أنها كائن منبوذ وحزين وتعس، وقالت: أصبحت الأفكار متمكّنة...تكتفي بالمرور عبري، إنها تطيعني، وأنا أقرّر الاحتفاظ بها لفترة، لأتفحّصها قبل طردها. (ص107)

سألتها الراوية: لو أنك رجعت إلى والدتك، ألا تخشين أن يعاودك ما يشعرك بالخزي؟ فأجابت: لا أعتقد. تصوّرت أني أمتلك قوّةً لا شيء يحدّ منها واستقلالاً كاملاً ونهائيّاً.

ذكريات ناتاشا عن تعامل فيرا مع ليلي ابنتها، ومع ابنة الزوج، ستكون محور الفصول التالية: كانت ليلي عنيدة لها نظرة ثابتة مثل نظرة النمر، أو مثل قطّة متوحّشة...كنت دائماً بعيدة عن الطفلة الصارخة، لئلا أستثير غيظ فيرا، وهي تخشى والدي لأنه حام لي، فكانت تكتفي بتحذيري: لا تلمسيها من فضلك.

وقارنت ناتاشا التي تجيد تقليد حركاتٍ من تلعب معهم، صورة بيير المتجهّم مع صورة ميشا الحيوي الباسم وحكاياته المرحة، وقالت لوالد بيير: أنا مع ميشا بأمان.

وتوقّفت عند موقفٍ يثير غضب والدها منها، عندما يرى أنها ترغب بشيء كثيراً، فلا شيء يمكنه إيقافها (ص124).

نُقلَت ناتالي تشيرنياك في العاشرة إلى المدرسة الرسميّة في شارع أليزيا. وفيرا غلّفت لها الدفاتر، ومشّطت شعرها وربطته، ووضعت لها أرطة من زينة أعدّت للميلاد (ص129).

وكان والدها يساعدها في حل مسائل حسابية وجبريّة، ويلجأ للجيران حين لا يجد الإجابة الصحيحة.

وقالت للراوية: لم يعد في أيّ شيء الآن، سوى ما يتوتّر، ويستعرض، ويسترجع، ويجد، ويستنبط، ويستكشف، ويتفحّص.. (ص131).

بعد سنتين طلبت الوالدة استعادة ابنتها ناتاشا، وأن يتكفّل والدها بإرسالها. فأخبر الوالد ابنته بالأمر، ولفت إلى أن طلب الوالدة ملزم، لكنه لن ينفّذه، إلّا إذا طلبت ناتالي ذلك (ص135).

وصفت ناتالي مشاعرها الموزّعة المتكتّلة التي تشكّل قوّة تجعل تحرّرها مستحيلاً، لكنه يدعمها ويقسّيها.

وقالت الراوية: من الغريب أن تكوني قد شعرتِ بالضبط بما كان التعليم الابتدائي يحاول أن يعطيك إيّاه.

حسمت ناتالي ردّها على والدها: سأبقى هنا! وقدّرت أن ما بينها وبين أبيها لا يمكن تسميته حبّاً، ولكنه إحساس بأن حياتها بالنسبة إليه جوهرية أكثر من حياته. لاحظت هيئته المستريحة، وردّه المتواطئ: أتعرفين؟ إن لم أرسلك إليها، فليس ثمّة أيّ احتمال لأن يأتوا ويأخذوك (ص137).

وصفت ناتالي اللحظات السعيدة والحرجة، فيوم الأربعاء زارت زميلتها لوسين للعب في مقهى بانهارد عند حديقة مونسوري، قالت: تتركنا أمها نخدم الزبائن ونغسل الفناجين، ثم تعطينا حلوى وشراب ليمون، وتدعنا نلعب في الحديقة.

وفي حصة الشعر وضعت المعلمة لناتالي العلامة الكاملة. وأسعدها ذلك. أما اللحظات الحرجة فكانت تفاجئها من فيرا، قالت فيرا لها بالروسيّة: لقد رموك! ولاحظت حقدها على من ألزمها بأن تتحمّل عبء وجودها هنا، ورغم فظاظة الكلمة فقد حملت لها بعض السكينة.

ثم انتقلت إلى وصف وقائع تعامل فيرا مع زوّار والدها، فقالت أصدقاء والدي كثر، وهو ذكيّ جداً برأي والدتي، منهم بيليت الزائر الدائم، وإيفانوف وبيرسيريف وزوجته، ونسيت بعض الأسماء، منهم سوداويون ومرهقون وثوريون جابهوا أخطاراً دون تردّد في زمن القيصر، وعانوا المنفى السيبيريّ والسّجن ومنهم من حُكم بالإعدام من أجل الحرية، وأعجبت كثيراً بإيفانوف، الذي خُفّف حكم الشنق عنه إلى المؤبّد، ولم يطلب الرحمة. وكان والدي طيّباً وسخيّاً، وناقداً قاسياً، وأحياناً يشير إليه أصدقاؤه بأنه يبالغ في أحكامه (ص150).

كانت فيرا تخدم مائدة الزوار، وتتوقّف عيناها على هذا الوجه أو ذاك، وتقول بعد خروجهم: فلان معتدّ بنفسه، وكأنها تقسم الحاضرين إلى معتدّين بأنفسهم، والآخرين...!

لم تشترك فيرا في أيّ عمليّة ثورية، لكنها برهنت عن شجاعة حين شاركت كممرّضة متطوّعة في الحرب بين اليابان وروسيا، وحين كان والدي يلمح إلى ذلك، كانت تعترض بانزعاج، وترجوه ألّا يفعل، وتقول: لم أفعل إلّا ما يتوجّب فعله! (ص154).

كلّفت المعلمة الطالبات بكتابة موضوع تعبير بعنوان: (أوّل أحزانكم)، فكتبت ناتالي عن موت كلبها الصغير، واقتبست عبارات من المنتخبات الأدبية ومن نصوص الإملاء.

وخيال ناتاشا الواسع مكّنها من صناعة طيور ورقية، ومن طرح أسئلة على زميلات في صفّ افتراضيّ. وفي اقتراح إجابات مضحكة للكسالى، وذكر أسماء مدن ووقائع معارك من كتاب التاريخ، وتقليد المعلمات والتهكّم على المفتشين الزائرين للمدرسة، منقطعي الأنفاس، أو نحيلين بملاحظات متهكّمة. وتغيّر عمرها ومظهرها وتصرّفاتها، ثم تنهي الدرس، وتجمع الطيور الورقية وترتّبها في العلبة (ص 172).

زارت الكساندرا كارلوفنا جدة ليلي ووالدة فيرا باريس، انجذبت ناتالي إليها، وقرأتا مسرحيات كوميدية، وعلمت البنت الموهوبة النسج بالصنّارة، وسألت ناتالي الجدّة كيف تعلّمت هذه الخبرات، فأخبرتها عن موت والديها وانتقالها إلى معهد سمولني.

وصارحتها بأن فيرا نسخة عن أبيها. ما تريده لا يردعها أحد عنه! وهي موهوبة في الرقص. ولم تهتم الجدّة بليلي. وسأل والد ناتالي فيرا: ما الذي يجري على ناتاشا؟ فقالت: أعجبتها أمّي.

تذكّرت ناتالي تأثرها بالآنسة (تي) التي أثارت حماستها وجذبت اليافعة في صفّها بأحاديثَ عن حروب وهزائم، وعن ضياع الإلزاس واللورين ثم استعادتهما، وزيارة متحف اللوكسمبورغ، وتفحّص صور الأبطال. كما تذكرت تعلّقها بأفلام العنف لفانتوماس، ورؤيتها للكوابيس، وأعجبت بمغامرات روكامبول، وشخصياته النبيلة الطيبة، التي تواجه الخطر، وتموت مرات، ثم تعود إلى الحياة.

لاحظت اليافعة ناتاشا الفوارق بين المترفين والمغبونين، وانحازت إلى البسطاء، وقرّرت مواجهة الشر مع هؤلاء، لكن الشرّ يعود وينتصر، ويتلذّذ، ولا بدّ للعاقلين من طرده.

سألت اليافعة ناتالي فيرا: هل تكرهينني؟ فردّت بعد فترة صمت: وكيف يمكن للمرء كره طفل؟ أضافت ناتالي: وعندما لا أعود طفلة ماذا سيحصل؟ فلم تتلقّ جواباً (ص212).

الحياة الجديدة لناتالي بدأت عند انتقالها إلى ثانوية فينيلون، حيث الطالبات يعملن كثيراً، والمدرّسون متطلّبون، قالت: أوصلتني فيرا إلى موقف الحافلة، وأوصت بي السائق: ذكّرها بالنزول عند زاوية بولفار سان جيرمان.

قالت تصف مشاعر مغادرة مرحلة وبدء مرحلة مختلفة: شعرت بالتحرّر من تلك الطبقة المانعة والسماكات المبيّضة، الطريّة اللينة، التي تتفكّك وتختفي مع الطفولة! (ص214).

قدّمت ساروت نصّاً روائيّاً مزجت فيه السرد الطفليّ واللغة الطفلية الأنيقة بالمونولوج والحوارات السريعة، متكئة على ثقافات متواشجة، في المركز بينها الثقافتان الروسية والفرنسية. ووظفت تيار الوعي لتقرأ مشاعرها الداخلية، ومشاعر زميلاتها وزملائها، ومشاعر والديها، وتحولات هذه المشاعر من الحب الأبويّ إلى المسؤولية والواجب الذي يتيحه القانون.

كما وظّفت في نص: **طفولة** السيرة والحكاية داخل الحكاية، والتاريخ وعلم النفس، ومناهج التعليم المقارنة، والنظرات المتباينة إلى الأدب الطفلي، وعلم الاجتماع، ونظرت إلى مغامرتها المزدوجة بأن تسرد ذكرياتها، وأن تكون شخصيّة رئيسة في الرواية بأنها تحدّ تردّدت كثيراً قبل ولوجه.

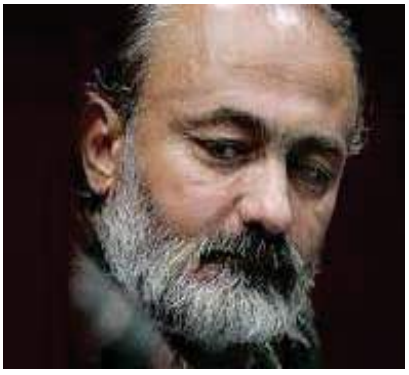
ورصدت الرواية دور فرنسا الثقافي والتنويري، وجذبها للنُّخب الأوروبية، وتلاقُح الثقافات وتنوّع المقاصد والأمزجة والعقول العلمية، وتأثير كل ذلك في الصراعات والمصالح، وفي الاصطفافات الاجتماعية، بين مغامري اصطياد الثروات والأقليّات المترفة، وبين الأكثريات النبيلة الطيبة من المدافعين عن الخير، والعاملين على إرساء العدالة ونبذ العنف والحروب واستعباد البشر، وركزت الرواية على تأثير الفريق المحيط بصاحب الموهبة الأدبية، ودور المعلمين البارعين والمكتبات، والمناخات الثقافية والحوارات الناقدة في تكوين الشخصية المبدعة.

تقدم الترجمة نصاً جميلاً، بمقدمة عن المؤلفة ومكانتها الأدبية في فرنسا وخارجها، وأبرز أعمالها الروائية والمسرحية، وإضافة هوامش لتوضيح مفردات وسير أعلام وسلاسل كتب للأطفال أو للكبار، وردت في سياق الرواية.

يحق لناتالي ساروت المبدعة الفرنسية المعروفة أن تعدّ شاهدة على عصرها، وواحدة من أديبات القرن العشرين الكبيرات.

آفاق ثقافية
وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب
تجلّيات المقدّس في عبادات الشعوب القديمة
د. غسان بديع السيّد

تجلّيات المقدّس في عبادات الشعوب القديمة
د. غسان بديع السيد



تأليف: أوس أحمد أسعد •

توطئة:

في مؤلّفه هذا، حديث الصّدور عن الهيئة العامة السوريّة للكتاب، يخلع الدكتور "غسّان السّيّد" ثوب المترجم النشيط ذي الاختيارات المعرفيّة الغنيّة، ويرتدي ثوب المؤلّف المقتدر ذي الانتقاءات الثقافيّة الإشكاليّة الجريئة، متجوّلاً في بقاع شائكة مليئة بالفخاخ، متسلّحاً برؤية موضوعيّة سجاليّة تحترم الآخر وتحاور عقله لا عاطفته وغرائزه، واضعاً ما لديه من أفكارٍ جديدة على الطاولة، دون مواربات وأقنعة، كثيراً ما أجاد المثقفون وضعها على وجوههم، والاختفاء وراء رماديّة ألوانها كنوع من التقيّة تجاه المحرّمات الثلاث "الجنس والدين والسياسة"، وقد فعل ذلك بأريحيّة المثقف الحرّ صاحب الرسالة التّنويريّة، دون أفكارٍ مسبقة أو إملاءات متعالية على أحد، متقمّصاً دور "بروميثيوس" سارق نار الآلهة ـ التي ستغضب منه بالتأكيد لتجرّئه على هتكِ أسرارها و«تابواتها»، بمغامرة تليق بنبل الهدف المقصود، وهو إغناء تجربة الإنسان الروحيّة بمماحكات عقليّة جديدة، تحرّضه على البحث عن أجوبة لائقة بأسئلته الوجوديّة الكبرى. يحمل مقصّه النقديّ بجرأة الباحث الذي يعي أدواته جيّداً، ليقطع أسلاك الفخاخ بهدوء، محاذراً ألّا تنطبق عليه، وهي لن

• كاتب سوري-عضو اتحاد الكتّاب العرب.

تنطبـق، لأنّه يعرف كيف يختار مسافة الأمان، هـو لم يكتفِ بمراقبة الشّرر المتطاير من الشعلة، بل استخدمـه أداةً طيّعـة لتشتيت الضّباب المعرفيّ الذي يمكن أن يواجه القارئ أثناء تجواله في دهاليز الموروث وسراديبه المعتمة، ولعلّها من أصعب مهام المثقّف، بل هو واجبه، أن يسير عكس تيّار الرياح السائـدة، أن يخدش المألوف، وأن يساهم بتقويضه أيضاً، لو دعـت الضرورة لذلك. عنوان الكتاب هـو: **تجلّيـات المقدّس في عبادات الشعوب القديمـة** (2023. م) ، الذي يشكّل برأيي إضافة مهمّة لمـا كُتبَ في هذا الشـأن، أي موضوع المحرّمات والمحظـورات وثنائية "المقدّس والمدنّس" تاريخيّاً، وذلـك على صعيـد التفاصيل المسكوت عنها، وكـثرة الأمثلة والقرائن المأخوذة مـن ثقافات وبيئات مختلفـة، والتـي أجاد الكاتـب توظيفها بطريقة لائقة تحـترم وعي القارئ. يقـول الكاتب واثقاً من جهـوده المعرفيّة المثمرة: "أعتقد أنّني قدّمتُ فكرةً عامـة كافية عن تاريخ علاقة الإنسان بالمقدس، وتطوّرهـا، والآليّات المتحكّمة بهذا التطور، ومن ثمّ أمكن توضيح الفكرة الأساسية، وهي أنّ الخبرة الدينيـة لـدى الإنسان قديمة جداً، وغير مرتبطـة بالديانات السماوية، وهـي متشابهة إلى حدٍّ ما، وتـكاد تصل حـدّ التطابق أحياناً، كمـا ورد في قصة خلق الكون، وأساطير آلهـة الخصوبة، وعبادة مظاهـر الطبيعة، وتجسيـد الآلهة بأشكال مختلفة وإقامة الاحتفـالات والأعياد وبناء المعابد لإقامة الطقوس الدينية فيها والحجّ إليها وتقديم القرابين لآلهتها. وقد أشرتُ إلى مسألة مهمّة تتعلّق بآثار هـذه العبادات القديمة التي ما تزال حاضـرة في حياتنا ولا نعرف مصدرها. حيث تسلّل قسم منها إلى حياتنـا عـن طريق الدين أو العـادات والتقاليد، وهو في كلتا الحالتين أخـذ صفة القداسة. وقد تحدّثنا عن المرحلة "الطوطميّة" وتأثيراتها التي لا ننتبه إليها، مثل إطلاق بعض أسماء الحيوانات على أشخاص أو قبائل، أو استخدام الحيوانات والنباتات في أعلام وشارات الدول الحديثة أو المدن وغير ذلك من جوانب الحياة. كما نرى رموزاً طوطمية غير حيوانية كـ " الهلال " على أعلام بعض البلدان الإسلامية " تركيا، تونس " الذي تعود قدسيّته إلى مرحلة الإله " القمر " أو الإله الكبش أو الثور اللذين كانا مقدّسين أثناء انتشار عبادة الإله " إيل " في بلاد الشام أو الإله " آتون " في مصر الفرعونيـة. وقـد عثرتْ البعثات التي تنقب عن الآثار علـى رأس تمثال " إيل " وعليه قرنا ثور رمزاً للقـوة اللامتناهيـة وألوهيّته، كما أنّ إله الشمس " آتـون " في مصر القديمة كان يتمثّل بهيئة عجل من ذهب. و" نارام سين " الملك الأكادي، حفيد الملك "صارغون" الذي ألّه نفسه، نراه يضع شارة الربوبيّة على رأسه، وهي قرنا ثور، حيث ارتبط الكبش والثور وقرونهما عند العرب بالقوة، وكانا من أقدم الطواطم التي قدّستها الشعوب السامية. يرد في كتاب **المسكوت عنه ـ الجذور الوثنية للأديان التوحيديّة** ما يلي: "ارتبطـتْ عبادة الطواطم ذات القرون كالكبش والثور وغيرهما بعبادة الهلال للتشابـه الجليّ بين تلك القرون والهلال وارتباطهما في العقل البشري وقتها بالخصوبة، وقد عُبدَتْ آلهة القمر في مصر وفلسطين وقبرص وكريت كبقرة طويلة القرن، ونصادف الهلال وقرص الشمس بـين قرني كلّ من الآلهة: خنمـو وأبيس ونوتو حاتور وبعل ورع وآمـون وأوزيريس وإيزيس وحوريس..

إلخ. كما انتقلت هذه العقائد إلى جنوبي الجزيرة العربية اليمن التي قامت ديانتها على عبادة الإله القمر "إل مقة". وللقمر مكانته المركزيّة في الإسلام رغم كلّ شيء، حيث صار الرمز الأشهر لهذه الديانة مزينّاً مساجدها ومرصّعاً جلّ أعلام بلدانها، وظلّت الشهور قمريّة، والحجّ قمريّاً، والصوم قمريّاً). ويمكن أن يكون الطوطم المتّخذ للتقديس "شجرة" أيضاً، كـ "النخلة" التي قدِّسَتْ عند كثير من الشعوب السامية. وها هم أهل "نجران" يعبدونها كما يقول الطبري: "وأهل نجران يومئذٍ على دين العرب، يعبدون نخلة طويلة بين أظهرهم، لها عيد في كلّ سنة، إذا كان ذلك العيد علّقوا عليها كلّ ثوبٍ حسن وجدوه، وحليّ نساء). وكانت النّخلة هي شجرة عشتروت المقدسة، ومن اسم ثمرها جاء اسم "دامور، تامير، أيّ التمر. ولا تزال شجرة النخيل تحتفظ بمكانة خاصة لدى سكان شبه الجزيرة العربية، ولهذا تظهر على الأوراق النقديّة، كما أنّها تزيّن العلم السعودي إلى جانب السيفين. يضاف إلى كلّ ذلك ما نعرفه عن أسماء القبائل العربية المعروفة التي تسمّي نفسها بأسماء الحيوانات، أو الأشخاص الذين يحملون أسماء الحيوانات لاسيّما الحيوانات القويّة، مثل "أسد، نمر، فهد" إلخ. وقد تحمل بعض الطواطم الصفتين النقيضتين "الخير والشر" كـ "الحيّة" مثلاً، حيث تظهر بجانبها الخيّر على رؤوس الفراعنة وآلهة الديانات الرسمية، وحامية للأماكن المقدسة. بينما تأخذ في قصة آدم وحواء التوراتية صورة أخرى نقيضة لذلك، إذ تتحوّل إلى رمز للشرّ والغواية، بعد أن أدخلت الشيطان إلى الجنة لتغوي آدم بأكل الثمرة المحرمة. وهنا نرى القرآن الكريم يخالف هذه الرواية التوراتية، ويشير إلى أنّ الشيطان هو الذي أغوى آدم. والشيطان نفسه كان يوماً ما رمزاً خيّراً أيضاً كرئيس للملائكة، قبل تلقّيه أمرَ الله بالسّجود لآدم. كذلك المسألة في موضوع "الخنزير" الذي قُدّسَ في مناطق من العالم، وعُدَّ مثالاً للنّجاسة في أماكن أخرى. ويبدو أنّ التقديس كان عامّاً، وتحوّل إلى نقيضه في مرحلة تاريخية أخرى، وقد تبنّت التوراة تحريمه. يقول الدكتور السيد: "ولهذا أعتقد أنّ موضوع التحريم للحم الخنزير لا علاقة له بسبب صحّي كما يشاع، أو لأنّه يأكل فضلاته، وإنّما هو مرتبط بآثار عبادات قديمة. حيث كان طوطماً لبلاد الشام في تلك العهود". ولعلّ المسألة اختلفتْ بعد قتله للإله "أدونيس" في جبال لبنان، وربما لهذا السبب تحوّلتْ رمزيّته من القداسة إلى النجاسة. وقد يكون لتأثير الديانة المصرية القديمة في العبادات اليهودية دور في هذا التحريم أيضاً، حيث ارتبط "ساتا" إله الشر والظلام بالخنزير الذي اختفى فيه حسب الديانة "الأوزيرسية" لذلك أعلن رئيس مجلس الأرباب "رع" أنّ الخنزير حيوان نجس وقذر ومكروه. ويروي المؤرخ السوري لوقيانوس السيميساطي كما هو مذكور في الكتاب المطبوع في بيروت عام (2003م)، بعنوان: **المسكوت عنه ــ الجذور الوثنية للأديان التوحيديّة** للكاتب وليد المنسي بأنّ الحجّاج إلى مدينة "هيرابوليس" واسمها "منبج" حاليّاً، كانوا يستثنون الخنزير من الأضاحي التي تقدّم في معبد المدينة لأنّهم يمقتون أكله، مع أنّ بعض الجماعات كانت تقدّسه كبقيّة الحيوانات المقدسة الأخرى. ويؤكّد الكاتب بأنّ التراث اليهودي

كان ممـرّاً أساسيّاً لانتقال هذه التأثيرات المختلفـة إلى ثقافة المنطقة، بما في ذلك بعض المحرمات التي دخلت إلى الديانتين المسيحية والإسلامية، وأخذت صفة القداسة لأنّها أصبحت جزءاً أساسياً مـن المنظومـة الدينية. ويرى " فرويد " في كتابه " الطوطم والتابـو " بأنّ التنظيمات الاجتماعية والقيـود الأخلاقية والدينية، ومن ثم الحضارة والثقافة، كانت نتيجة تلك الجريمة المفترضة، وهي " قتل الأب " المتزعم لقيادة الرهط البدائي، ذاك الأب المتجبّر، الذي يحتكر النساء جميعهنّ له، ويشرّد الأبناء اليافعين. تلك الجريمة التي بقيت حيّة في الذاكرة الجمعيّة للبشرية، على الرغم من الجهود جميعها لنسيانها. وقد تمّتْ الثورة على هذا الأب الطاغية، من أولئك الذين وعوا لوضعهم، فقتلـوه وأكلـوا لحمه. ثمّ وضعوا " طوطماً " محلّه كبديل للأب، وذلـك تكفيراً عن فعلتهم الشنيعة بحقّـه، وقدّسوه، ومنعوا ذبحـه، وأكله إلّا بمناسبات دينية تشترك فيهـا الجماعة كلّها. ويمكن قول الشـيء نفسه عن تقـديم القرابين والأعياد والطقوس والرموز المرافقة لهـذا كله. وهذه أشياء كلها مـن صناعة الإنسان، ولعلّ إدراك هذه الحقيقـة سيجنب البشريّة كثيراً من المآسي وحالات التشتت والضياع كما يقول المؤلّف.

التناصّ في الموروثات الدينيّة كمحفّز للسؤال:

لمـاذا الحديث عن تاريخ علاقة الإنسان بالمقدس؟ ولمـاذا نبحث في أشياء لم يعد لها وجود في أيّامنـا؟ وما أهميّة ذلك بالنسبة إلى حياتنا المعاصـرة؟ حقيقةً، إنّ حضورها أقوى مما نتصوره كما يؤكّد الكاتب، ويورد الكثير من الحجج والقرائن على ذلك في فصول الكتاب. ونحن قد لا نشعر بهـذا التأثـير نتيجة انزياحه عن الأصل، لكي تبقى الأمور مقبولـة ومسيطر عليها، في مجتمع يؤمن بحقيقـة سماويـة نزلـتْ في مرحلة معينـة وألغتْ ما قبلها. ومن ثـمّ قدِّسَتْ بحصولهـا على الغطاء الدينـي الجديـد. وهذا ما تمّت إضاءته في القسم الأول من الكتـاب. أمّا القسم الثاني فيضيء آلية وصولها إلينا عبر العادات والتقاليد والمناسبات الاجتماعية التي هي، في الأصل، على علاقة تناصيّة بالعبادات القديمة. ويكفينا بذلك أن نلقي نظرة على تواريخ بعض الأعياد التي تحتفل بها الديانات السماوية كلها مثل " عيد النيروز، عيد شمّ النسيم، عيد النور، عيدي الفصح والغفران اليهوديين، والطقوس التي ترافق هذه الأعياد وغيرهـا ". وثمّة رموز طوطمية أخرى لم تغادرنا حتى الآن، دون أن ننتبه إلى دلالتها الأصلية، وإلى مصدرها كـ " الهلال، والنسر، والنخلة، وقرون الكبش أو الثور، والخـرزة الزرقـاء، ووضع التعاويذ على مدخل البيت ". ثمّ ألا نلعن الشيطان في يومنا الواحد مرّات عـدّة، محمّلـينَ إيّـاه مسؤولية أخطائنـا كلّها؟ هذا الرّمـز العالمي المشترك لدى الشعـوب كافة، مع اختـلاف التسميات، والذي يمثّل الشر المطلق، مقابل الخـير المطلق الذي يمثله الإله. والإله "بعل" ألا نستخدم اسمه كلّما توجّهنا لشراء التين الجبلي البعل، الذي يرويه "بعل" إله المطر؟ فهو ألذّ من ذاك المسقـيّ بالميـاه الأرضيّة. كذلك رمزية الإله القتيل "تموز" ألم نسمّي الشهر السابع من السنة

باسمه؟ كما يرد اسم "إيل" في أسماء كثيرة "يائيل، ميخائيل، إسرافيل" إلخ. ثمّ ألم نتعلّم أشياء كثيرة من تلك العبادات القديمة، كاحترام الطبيعة وتقديسها، من نهر وشجر وجبل، وهذا ما نراه في شعارات حركات مناصري البيئة الداعين لاحترام الطبيعة وعدم التعدي على الغطاء الأخضر. لكن ليس بنفس الدلالات السابقة. كذلك نرى أنّه يمكننا الاستفادة من عبادات أخرى قديمة تدعو إلى احترام الإنسان أيضاً، كما هو حال الديانة "الطاوية" الصينيّة، التي ترى أنّ الإنسان والسماء والأرض ثالوث مقدس لا يجوز المساس به.

لقد قدّم الكاتب أمثلة كثيرة تعكس التشابه الكبير بين ثقافات الشعوب حول تلك "الخبرة الدينية" التي هي صدى للعلاقة مع المقدّس تاريخيّاً، مؤكّداً أنّ هذه الخبرة، أقدم من الديانات التوحيدية ذاتها، وتتشابه لدى الثقافات المتنوّعة، بكثير من العناصر، بغضّ النظر عن مكان وجود الإنسان. وقد رسم الكاتب والمفكّر المرجعيّ "فراس السواح" خطاطة تحكم تلك العلاقة بين الإنسان والمقدّس، لخّصها في كتابه المهم **دين الإنسان**. بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني "بثلاثة عناصر": المعتقد، الطقس، الأسطورة. وأضاف إليها هذا الكتاب تفاصيل أخرى، موسّعاً الدائرة التي تخصّ المعتقد مثل: الرموز، الأعياد، القربان، جذور التحريم، التي لا يمكن فصلها عن المقدّس. حتى إنّه قد يهيمن الرمز أو الطقس على الفكرة الأصلية للمعتقد. وقد يغيب أحد عناصر هذه الخطاطة حسب تكوين المعتقد، كما في "البوذية" التي تغيب عنها حلقة الأساطير، الحاضرة بقوّة في العبادات الأخرى، لكن حياة "بوذا" نفسها قد تحوّلت إلى أسطورة بذاتها.

انطلاقاً من هذه الخطاطة قدّم المؤلّف نظرته الشاملة التي امتدّتْ على صفحات كثيرة من الكتاب عن علاقة الإنسان بالمقدّس في مناطق وثقافات مختلفة من العالم "الهند، الصين، اليابان، أفريقيا، ومصر وبلاد الرافدين، وسورية القديمة" إذ يبدو التشابه قائماً، أما الاختلاف فيعود إلى الظروف المحيطة بولادة المعتقد والبيئة المحلية وحسب. حيث الفكرة أوّلاً، ثم الطقس الذي يؤدّي تكراره اليومي إلى إزالة أيّ شكوك يمكن أن تساور المؤمن حولها، لأنّ أعظم الأفكار قد تموت إذا لم تدعم بطقس تكراريّ مصاحب لها، تستعيد فيه زمنها القدسيّ وتتمثّله، ليتحوّل المعتقد بعدها إلى مجموعة من الرموز والشيفرات التي تختصر المعتقد، حيث يخرج الحجر والشجرة من دلالتهما الأصلية بانزياحات جديدة تحوّلها إلى كيانات مقدّسة أو مدنّسة. أما "الأسطورة" فتروي للأجيال ما حدث في البدء لحظة الخلق الأولى لتبقيها على تماسٍّ وتتابع معها، ويمكن ملاحظة التأثير الكبير لبعض أساطير الخلق على الثقافات المختلفة، بسهولة كأسطورة الخلق السومرية، البابلية مثلاً.

كما تحدّث الكاتب عن التفاصيل والعناصر الملازمة والمصاحبة للمقدّس. حيث القربان "الفردي، الجماعي" المتخذ للتقرّب من المقدّس رافق الإنسان منذ البداية لاعتقاده بأنّ الآلهة أو عناصر الطبيعة هي شريكته في كلّ شيء، لذلك كان لزاماً عليه تقديم الجميل لها، فهي المسؤولة عن

حمايته. ولعلّ القربان الدموي هو الأقدم بين تلك القرابين. الذي كان يوماً ما قرباناً بشريّاً، استُبدلَ فيما بعد بالقربان الحيواني، كما هو وارد في قصّة النبي إبراهيم وابنه إسماعيل. وكان للديانة المسيحية دور مهمّ في انتقال القربان من معناه المادي إلى المعنى الأخلاقي القيمي المعنوي ليستبدَل شرب الدم، الذي كان موجوداً في أساطير قديمة. وقد تسقى به المزروعات. بـ "دم الكرمة" الذي يتغنّى به الشعراء دوماً. وغدا النبيذ وكسرة الخبز في طقس تناول القربان المسيحي، بدائل رمزية لحالات كانت مجسّدة ماديّاً، سابقاً. حيث افتدى المسيح البشريّة بنفسه، ليتحمّل خطايا البشر أجمعين. ثمّ ألم تقدّم يوما ما، أجمل الفتيات لنهر "النيل" أثناء فيضانه، ليرضى عن الناس ويخفّف من فيضاناته المرعبة. وقد كان القربان عنصراً مشتركاً بين العبادات القديمة كلّها. ثم غدت الأعياد مناسبة لتقديم القرابين الجماعية، حيث أوجدت كلّ ديانة مناسباتها الخاصة بها. ثمّ كان لابدّ لهذه الأمور من مؤسّسة تقوم على رعاية طقوسها وإدامة تكرارها، لكي يترسّخ الاعتقاد بها أكثر فأكثر، وذلك في مكان قدسيّ هو "المعبد" أو بيت الله. وهكذا نشأت طبقة الكهنة وسدنة المعبد.

لقد أسهب المؤلّف بحديثه عن المقدّس والتحريم، حول المحظورات التي فرضتها العبادات على معتنقيها لضبط إيقاع حياة الجماعة وحمايتها من الشرور، إذا ما تجرّأ شخصٌ ما على خرق محظوراتها حيث يمكن لهذا الخرق أن يصيب الجماعة ككل. مستعرضاً نظريّة أبو الطبّ النفسي "فرويد" حول أصل التحريم معيداً إيّاه إلى المرحلة "الطوطمية" التي جاءت مع قتل الأب الحامي للرهط البدئي، وما نجم عن هذه الكارثة المفترضة من آثار غيّرت وجه البشريّة. وقد أوضح بأنّ العبادات القديمة كانت تركّز بشكل أساسي على التذكير بالمحرمات في كل مناسبة حيث الدافع للتحريم كان هو الاعتقاد بوجود أرواح خفيّة تسكن الشيء المحرّم وتلك كانت مرحلة أولى من تاريخ البشرية دعيتْ بـ "المرحلة الأرواحية" التي سبقتْ المرحلة "الميتافيزيقية" أو الدينية، والمرحلة الوضعية أو العلمية، وتتميّز تلك المرحلة بأنّها تعتقد بأنّ كلّ موجودات الطبيعة تمتلك روحاً مثل الإنسان، سواء أكانت حيواناً أو نباتاً أو جماداً. والخطورة على حياة الجماعة وتوازنها، تكمن في التعدّي عليها وانتهاكها. أمّا الديانات السماوية فتركّز على التذكير بالمحرّمات حتى لا ينساها المؤمن، وكيلا تؤثر على حياة الجماعة. من منّا لم يسمع تحذيرات رجال الدين، بعد كلّ كارثة تحلّ بالبشرية، بأنّ السبب هو كثرة الشرور وفساد الإنسان في الأرض. حيث يتمّ الرّبط بين الكارثة وابتعاد المؤمنين عن الأوامر الإلهية، سواء أكانت الكارثة من فعل البشر، أم كانت من فعل الطبيعة؟ وهذا ما يعكسه رأي الكاهن في رواية الكاتب الفرنسي ألبير كامو المعنونة بـ **الطّاعون** حينما ربط وباء الطاعون بضعف إيمان البشر. وقد يذهب بعضهم إلى حدّ ربط مصير البشرية كلّها بخرق هذه المحرّمات حينما يتحدّثون عن اقتراب يوم القيامة مع ازدياد الضلال في المجتمع، وعدم التقيّد بالأوامر الإلهيّة.

في المحصلة لم تكن العبادات القديمة سوى حالة طبيعية تعكس حاجة الإنسان القديم للحماية من الأخطار الجسيمة التي كانت تتهدّده باستمرار، وتجعله بحالة توتر وقلق دائمين. وهي ثمرة لخبراته الدينية التي مرّت بمراحل مختلفة. فلا يمكن الحكم على هذه العبادات من منظور ضيّق أو أن نُسقط عليها أحكامنا القيميّة القطعية. فقد كانت عميقة بنظرتها إلى الكون والحياة، بدليل آثارها الحاضرة في ذاكرتنا وتفاصيل حياتنا اليوميّة. وهذا ما يجعل الكاتب يؤكّد بخصوص العلاقة مع المقدس أنّ العقل البشري لم يتطوّر كثيراً مقارنة بعقل الإنسان القديم.

الموروث الديني المتناقَل عبر الأجيال على المستوى اللّغويّ:

العبارة الإسلامية التي تقال عادة قبل ذبح الأضحية " سبحان من حللّكَ للذبح " تعني في المنظور الثقافي المتخّفي بين السطور، أنّ " الجزّار " لا يريد تحمّل مسؤولية الذبح وحده، وهو بهذه العبارة يقوم بعمليّة إزاحة للمسؤولية، أيّ أنّه ليس من يريد القيام بذلك، بل هو منذور من الإله ليقوم بتنفيذ أمره. ألم نسمع مثل هذه العبارة الدمويّة كثيراً، على لسان خفافيش الظلام الأصوليّة بفيديوهات مصوّرة بأحدث التقنيّات، الذين استُقدِمُوا إلى سورية في الحرب القذرة التي ما تزال تدور على أرضها بأشكالٍ مختلفة، من جهات الأرض كلّها، وقد حلّلوا قتل الناس وتكفيرهم وذبحهم بالطريقة نفسها؟ فهؤلاء الوحوش كانوا ينفّذون أوامر الربّ ويُعلون من شأن رسالته كما يعتقدون.

كما كانت الجماعة حين تريد ذبح الحيوان الطوطم لأكله، في بعض المناطق، تقوم بذلك ضمن طقوس دينية محدّدة تشترك فيها الجماعة كلّها، كي تتحمّل مسؤولية هذا الفعل المحظور في الأصل. ويتحدّث " فرويد " عن بعض حالات التحريم الشديد في بعض المناطق من العالم، إذ كان يجب على الفتى البالغ مغادرة منزل والديه والسكن في مكان خاص، يأكل وينام فيه بشكلٍ منتظم. وعليه تجنّب الاجتماع بأخته بأيّ شكلٍ من الأشكال، وحتى أنّ أمّه كانت تضع الطعام أمامه ولا تقدّمه له بيدها، وذلك انطلاقاً من الاعتقاد بأنّ انفراد رجل بامرأة سوف يقود إلى اتصال جنسي. ألا يذكرنا هذا التحريم الشديد، بحديث ينسب إلى النبي محمد "لا يخلونّ رجل بامرأة، فإن الشيطان ثالثهما". والمقصود هنا أن الشيطان سيدفعهما إلى فعل جنسي.

وتحريم ذبح الأضاحي مرتبط أيضاً بزمنٍ مقدّس أسطوريّ قابل للصّيرورة في الحاضر، هذا الزمن هو عبارة عن استرجاع نفسي عبر الطقوس والصلوات والأعياد، للزمن الأوّليّ المرتبط بالمقدّس نفسه، يتمّ الابتعاد من خلالها تدريجيّاً عن الزمن الدنيوي والولوج في الزمن المقدّس، حتى إنّ من يقوم بها، يعمد إلى تقليد أولئك الأوائل حتى بالزيّ أيضاً ــ الذين ارتقوا في تهيّؤاته إلى مرتبة التقديس. وهذا أمر يفسّره علم النفس بأنّه حالة من حالات "النكوص الطفولي" لا يريد الراشد المؤمن أن يتخلّص منها. وهناك رمزيّة عالية أيضاً لـ "العتبة = الوصيد" التي تفصل بين المقدّس والدنيوي، إذ يرافق هذا العبور من خلالها بين العالمين بطقوس الاحترام والتبجيل والخشوع، فـ

"الوصيـد وكذلك الباب" لهما أهمية كبرى، لأنّهما يمثّـلان العبور ووسيلة العبور إلى المقدّس. كما عُـدَّ "المعبد = بيت الله" المكان الوحيد للتواصل مع الآلهـة وأخذ هالته العالية بالتقديس من خلال الطقوس التحريميّـة المؤدّاة فيه. التي لا يجوز خرقها بأيّ شكلٍ من الأشكال. وله مكانة عالية في كلّ الديانات، كونه يمثّل مركزاً للكون حسب منظورها، لذلك كانت المدن تُبنَى قديماً بشكلٍ دائريّ حول "المعبد" لتتقدّس به. ومن ينظر إلى بناء "دمشق القديمة" سيرى أنّها مبنيّة بشكلٍ دائريّ حول الجامع الأموي، الذي كان في الأصل معبداً "آراميّاً". وقد كانت الغزوات والحروب أوّل ما تستهدف هذه البيوت المقدّسة، بوصفها الثقل والمركز الجوهري الرمزي الذي تستمدّ منه الجماعات البدائية قوّتهـا وتلاحمهـا الروحي، ولذلك كان لابدّ مـن تخريبه، ليغدو مكاناً عاديّاً بـلا روح، فيفقد بذلك قوّتـه الرمزيّـة، ويصبح بعيداً عن عـالم الآلهة وتأثيرها. وربّمـا لهذا السبب كان يتـمّ اختيار بناء المعابـد في الأماكن العالية التي لا تستطيع يـد التخريب الوصول إليها بسهولة. ومن هنا تبرز أهميّة "الجبل الأقرع" ومكانته شمال اللاذقية كموطن مقدّس في العهود القديمة للإله "بعل". وها نحن نتلمّـس قوّة حضور المعبد في أيّامنا هذه، من خلال قول أحد الرموز الدينية في العراق بعد الاحتلال الأمريكي له، حين اقتربت القوات الأمريكية من مكان دفن أحد الرموز الدينية التاريخية: بأنهم إن سكتـوا عن احتلال العراق فلن يسكتوا عن تدنيس مـكان عبادتهم أبداً! ألا يشبه هذا الموقف موقف البدائيّـين تجاه تقديس معابدهم؟ ثم ألا يعتقد من يحـجّ إلى هذه الأماكن المقدّسة "مكّة، كربلاء، القدس، الفاتيكان...إلـخ" بأنّ أبواب السماء قد فُتِحَتْ له، وبالتـالي دعواته مستجابة، وأنّ حياته بعـد الحجّ، ليسـت كما قبلها لأنّ الحجّ يمثّل ولادة جديدة تشبه عمليـة الخلق الأولى، تلك التي خُلِقَ العالم فيها طاهراً، بلا شرور أو خطايا.

ومـن منّـا لم يسمع تلك العبارة التـي تُقال حين دخول البيوت: "يا ساتـر، يا أهل الدار، يا الله يـا الله". وهـي تعويـذات متوارثة مـن المعتقدات القديمة، التي تحرّم دخـول البيوت دون تلاوة بعض التعويذات حتى يأمن الداخل الشر الكامن في عتبة البيت. وكثيراً ما نسمع حين وفاة شخص عبـارة "إكرام الميت دفنه" وهي منزاحة عن أصل عبارة تقول: "إكرام الحي دفن الميت بسرعة". وهـذا برأيي الكاتـب مستمدّ من مشاهداته الكثـيرة وتجاربه في الحياة، مرتبـط بالبدايات الأولى للحياة البشرية، حيث كانت الجماعات البدائية تعمد للتخلص السريع من الجثة لأنّها تدنّس المكان والجماعة وتعيق حركتها.

وهناك مظاهر وتفاصيل لبعض المحظورات التي ما زالت عالقة في الأذهان وترتبط بعادات قديمـة أيضاً، وإن اختلفت دلالاتها مع الزمـن، مثل: "طمر الأظافر المقصوصة في التراب، وارتداء لباس ليس فيه أيّ عقدة في بعض المناسبات الدينية... إلخ."

وكم من الناس ما زال على اعتقاده بأنّ "المرأة ناقصة عقل ودين" وهي الحيّة والشيطان. ولا نعـرف مصدر هذا المعتقد وأصله ولا من أين جـاء. ولعلّ هذا الاعتقاد ناشئ من تلك الأسطورة

التـي تقـول بخلق المرأة من ضلع رجل ناقص، أو من بقايا نظرة طوطميّة تعتقد بأنّ المرأة هي منبت الخطيئة الأمّ، وهذا بدوره يساهم في تأبيد النظرة الدونيّة للمرأة وتكريسها بشكل مستمر. وهو أمر قد حصل، واستوطنَ عميقاً في الوعي الاجتماعي بعد الانقلاب التاريخي على الإلهة الأم، والانتقال إلى مرحلة عبادة الإله الذكر، أو الأب، ومصدره هو أسطورة الخلق السامية القديمة التي توحّد بين "المـرأة، الحيّة، الشيطان" حين طلب الشيطان من أغلب الحيوانات مساعدته بالوصول إلى الجنة بشـكل خفـيّ، فلم توافقه إلّا الحيّة التي وضعته في جوفهـا، أو أخفته تحت نابها في بعض السرديّات الميثولوجيّـة، ليوسوس لحواء ويغويها بأن تأكل من ثمار الشجـرة المحرّمة، واعداً إيّاها بالخلود هي وآدم، وهـي بدورهـا أغوت آدم، لتتشـكّل بذلك "الخطيئة الأولى" التي غـيّرت حياة البشرية. وقد ظلّـتْ المرأة حتـى الآن ضمن هذا الحيّز الملتبـس للمقدّس والمدنّس، حيث ترتفـع حيناً إلى مصاف القدّيسين، وتهبط حيناً آخر إلى موقع الدنس والنجاسة، حيث يجب عدم الاقتراب منها أو لمسها.

كمـا أنّنا نستخـدم تعبيراً خاصّاً بـ "الأعـداد" من دون أن نعلم مصدره هـو: "العدّ يقلّل البركة" يقول شوقي عبد الحكيم في كتابه "مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية": فكانت خطيئـة داوود التـي بسببها "وقـف الشيطان ضـدّ إسرائيل" حين أغوى الشيطـان داوود ليحصي إسرائيل، ومنها تواترت الفكرة الشفاهية عن أنّ "العدّ يقلّل البركة"، وكان أن غضب الرب وأرسل إلى داوود ثـلاث لعنـات ليختار إحداها، لينتقم بها من إقـدام داوود على إحصاء شعبه "إمّا ثلاث سنـين جوع، أو ثلاثة شهور هلاك أمام مضايقيك وسيف أعدائك يدركك، أو ثلاثة أيام يكون سيف الرب ووباء في الأرض، وملاك الرب يعيث في كلّ تخوم إسرائيل".

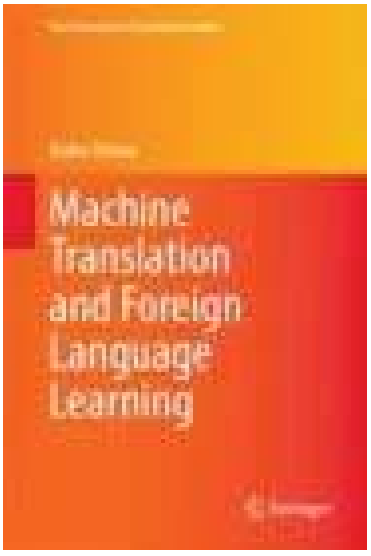
الحلّ هو تحرير العقل من الموروث "نكون أو لا نكون":

مـا كان للحداثـة الغربية أن ترى النـور، وتحقّق قفزاتها الهائلة بـكّل المجالات، لولا بحثها العقلي الدؤوب للتخلّص بطرق سليمة من موروثها القديم، بتفعيل العقل النقدي التفكيكيّ التحرّري. وهـذا يؤكّـد صحّة ما دعـا إليه الفيلسـوف الفرنسي "جاك ديريـدا" بتقويض الميتافيزيقيا التي تعرّفهـا التفكيكيّـة بأنهّا كلّ فكرة ثابتة مجتثّة مـن شروطها التاريخية وتصبـح متعالية عن النقد، أيّ كلّ فكـرة تصبـح مقّدسة وتأخذ صفة الحقيقـة المطلقة التي لا يجوز المساس بها بأيّ شكل من الأشـكال. لذلـك يعتقد الكاتب بأنّه يجـب مراجعة كلّ ما استقرّ في وعي البشـر أنّه حقائق مطلقة، وتلـك هي الخطـوة الأولى لتحرير الوعي، مـن الأوهام الماضوية، فالوعي الناقـد المتحرّر هو شرط التقـدّم، ولا يمكـن التقدمّ من دون تحديد الـداء، والفهم المغلوط للتراث والمغـالاة في تقديسه هما الـداء. ليـس المطلوب إنـكار هذا التراث بـل التعامل معه كمـا تعامل معه الغرب قبـل تحقيق نقلته النوعيّـة بانطلاقته الحداثويّة، حيـث عدّه نقطةً مضيئة وإيجابية في تاريـخ الأمّة، لكنّه لا يسهم في توجيـه الحاضـر والمستقبل بأيّ شكل مـن الأشكال. لم ينكر الغرب تراثه، لكنّـه أحاله إلى المتاحف

والتاريـخ، مع إبقائه مثار فخر الأمة كما فعل الألمان مع "غوته" والإيطاليين مع "دانتي" والإسبان مـع "سرفانتـس"، والفرنسيـين مع إميـل زولا، وفولتير، وموليير. وكذلك الأمر مـع التراث الديني الذي هو مسألة فرديّة خاصة بالإنسان، لا يجوز لأحد مهما علا شأنه أن يتدخّل فيها. فنحن لا ندعو لفراديس كشأن أفلاطون أو الديانات، أو حتى الماركسية التي دعت إلى مجتمع مثالي تسوده العدالة وتضمحلّ فيه الدولة ويحكم الناس أنفسهم بأنفسهم دون قوّة فوقيّة متعالية، وهذا ما يراه "فرويد" نوعـاً مـن "الوهم" حيث النزعـات العدوانيّة والدافع للحـروب، لن يختفي من داخـل الكائن بعد إشبـاع الحاجات الماديـة كما تظنّ الماركسيّة. لكنّنا نرى أنّ الاختـلاف بين الفكر الديني والماركسي واضح، رغم بحثهما عن الفردوس المفقود، كلّ بطريقته. حيث تدعو الديانات لحياة خاضعة بالمطلق للأوامـر والنواهي الإلهية، بينمـا فردوس أفلاطون والماركسية مرتبطـان بالعمل. على هذه الأرض بعيداً من سلطة الآلهة. وللأسف الشّديد رغم أنّ البشرية قد حقّقت قفزات تطورية هائلة في مواقع كثـيرة على الصعيد التقنيّ، لكنّها على مستوى الوعـي الروحي، لم تبتعد كثيراً عن وعي الجماعات البدائيّـة. ونحـن الآن مازلنا نعيش على حـواف السؤال الوجودي الشكسبـيري الكبير: "نكون أو لا نكون". فهل نكون حقّاً؟

إصدارات عالمية في دراسات الترجمة

إعداد وتقديم : مديرة التحرير



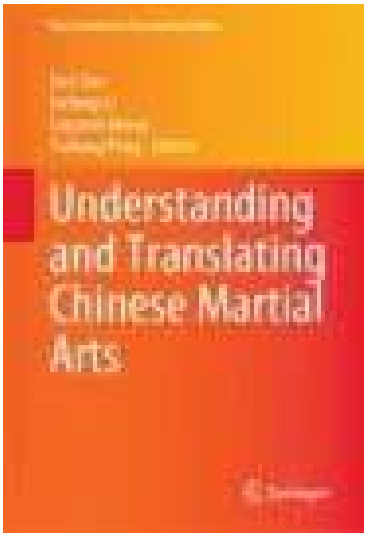
عنوان الكتاب: الترجمة الآلية وتعلُّم اللغات الأجنبية

المؤلف: كيزيتو تيكوا

تاريخ النشر: ٣-٠١-٢٠٢٤

دار النشر: Springer Singapore

يبحث هذا الكتاب في كيفيّة توفير الترجمة الآليّة للفرص وزيادة الرّغبة في التواصل بلغة أجنبيّة. ويعدّ دراسة مُبتكَرة في مناقشة ترجمة الرسائل الفوريّة، وهي شكل جديد من أشكال الترجمة الآلية، سيكون لنتائجها آثار بعيدة المدى على الطلاب ومُدرّسي اللغة والترجمة ومصممي المناهج الدراسية.



عنوان الكتاب: فهم وترجمة الفنون القتالية الصينية

المؤلف: دان جياو، ديفنغ لي، لينغوي منغ، يوهونغ بينغ (محررون)

تاريخ النشر: ٢-٠٢-٢٠٢٣

دار النشر: Springer Singapore

يعرض هذا الكتاب بعض المناقشات التمهيدية حول فنون الدفاع عن النفس، المعروفة أيضاً باسم الكونغفو، ويسلِّط الضوء بإيجاز على تعقيدات ترجمة هذا النوع إلى اللغة الإنكليزية، من منظور الأدب المقارن. إنّ فهم فنون الدفاع عن النفس والثقافة والفلسفة الصينيّة التي تقف وراءها يخلق تجربة مثيرة للاهتمام خاصةً للقراء غير الصينيين، وتشكِّل ترجمة هذا الأدب تحدياتٍ لا مثيل لها للمترجمين.

عنـوان الكتـاب: تحديـات الترجمة المهنيّـة والعلميّة والتقنيّة. نظرية ومنهجية وموارد

المؤلـف: بياتريس سانشيـز كارديناس وكلارا إينيس لوبيز رودريغيث

تاريخ النشر: ٢٧-٠٤-٢٠٢٠

دار النشر: Editorial Comares

يستهـدف هـذا الكتـاب في المقـام الأول الأكاديميـين ومحترفي الترجمـة، ويعرض الأسس النظرية التي يجب على المترجمين العلميين جميعهم إتقانها ويقدّم الأدوات اللغوية والمعلوماتية التي يمكن أن تسهّل عملهم.

غـــــزة

حسام الدين خضور •

لا يستطيع المرء إلا أن ينغمس في حرب غزة، يدفعه إلى ذلك هول مشاهد الدمار والقتل، التي تنقلها الصحافة، بكل أنواعها، من أرض الواقع حية إلى درجة بالغة حدّ الخيال بلا تحوير.

وفي ما تسمح به مجلتنا من مساحة، في هذا الصدد، ربما كان مهماً أن نحدد ما تضيفه هذه المأساة

• كاتب ومترجم سوري، عضو اتحاد الكتّاب العرب.

الإنسانية إلى قاموس مصطلحات الحرب من معانٍ جديدة تداولتها وسائل الإعلام المختلفة في تغطية أحداثها اليومية بالصوت والصورة وفي أحيانٍ كثيرة التعليق.

لكن قبل أن أمضي في موضوعي الرئيس، أود أن ألفت الانتباه إلى العدد الكبير جداً من ضحايا الصحافة ممن يغطون الأحداث على أرض غزة. وفي هذا يبدو واضحاً أن القاتل واحد هو جيش الكيان المحتل.

ربما كان المصطلح الأول هو:

حرب غزة (Gaza war): هذا يعني أن ما جرى من أعمال عدوان على غزة، سابقاً، كان في إطار المعارك المحدودة؛ لكن ما يجري الآن حرب يملي فيها المنتصر شروطه. ومعايير الانتصار، في هذه الحرب، ملتبسة جداً لدى الكيان المحتل. ففي حين عدم تحقيق «إسرائيل» أهدافها المعلنة يعني أن غزة انتصرت على الرغم مما لحق بها من قتل وتدمير غير مسبوقين. وفي هذا المعنى يبدو أن النصر تحققه الإرادات وليست إحصائيات القتلى والخسائر لدى الجانبين. ولا بد من الإشارة هنا إلى بعضهم في الغرب الأطلسي يسميها حرب حماس (Hamas war) وهذه محاولة خبيثة لنزع صفة الشمول عن هذه الحرب ضد الشعب الفلسطيني.

غلاف غزة (Gaza cover): يعني ما يحيط بغزة من مستوطنات في الشمال والشرق والجنوب الشرقي. وهي التي هاجمت حماس بعضها، وأسرت مجموعة من سكانها.

المسافة صفر (Zero distance): بعيداً من المعنى التجاري لهذا المصطلح، هي المسافة التي يُقتَل فيها الإنسان من دون أن يستطيع أن ينقذ نفسه أو يدافع عن نفسه. تُعتبَر إستراتيجية المسافة صفر المستوى الثالث من الحروب أو الاشتباك داخل المدن.

تُستخدَم هذه الإستراتيجية عندما يحدث تداخل بين طرفي الحرب. ويتراوح مجال المواجهة بين عدة أمتار و٥٠ و٧٥ و١٠٠ متر، المدى المجدي لاستخدام السلاح ضد المدرعات.

الإبادة الجماعية (Genocide): في الأربعينات من القرن العشرين قام المحامي البولندي الأصل، رافائيل ليمكن، بصياغة معنى لمصطلح الإبادة الجماعية، وهي التدمير المتعمد والمنهجي لمجموعة من الناس بسبب عرقهم أو جنسيتهم أو دينهم أو أصلهم، وفي عام ١٩٤٨ اعتمدت الجمعية العامة للأمم المتحدة، قبل يوم واحد من اعتماد الإعلان العالمي لحقوق الإنسان في ٩ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٤٨، اتفاقية منع جريمة الإبادة الجماعية والمعاقبة عليها، وصدقت عليها حتى الآن ١٣٣ دولة.

تعرِّف هذه الاتفاقية الإبادة الجماعية بأنها جريمة معينة تُرتكَب "بنية تدمير جماعة وطنية أو إثنية أو عرقية أو دينية كلياً أو جزئياً."

أنفاق حماس (Hamas tunnels): بحسب الناطق بلسان الجيش «الإسرائيلي»، يتجاوز عدد هذه الأنفاق ١٣٠٠ نفقاً، تمتد لمسافة ٥٠٠ كيلومتراً داخل أراضي غزة تتراوح أعماقها ما بين ٥٠ و٧٠ متراً، بعرض وارتفاع مترين، مزودة بشبكة اتصالات مميزة لم تفلح «إسرائيل» في فك

رموزها حتى الآن. يصعب الاعتماد على الروبوت داخلها. تعد أكبر شبكة أنفاق في العالم بعد شبكة كوريا الشمالية.

التهجير القسري (Forced displacement): ترحيل السكان بالإكراه جراء الاضطهاد أو التعذيب أو غيرها من انتهاكات لحقوق الإنسان؛ بعيداً من ذلك الذي تسببه الكوارث الطبيعية.

القانون الإنساني الدولي (International humanitarian law): يتألف من مجموعة قواعد تهدف الحد من آثار النزاعات المسلحة، ويحمي القانون الإنساني الدولي الأشخاص الذين لا يشاركون أو يكفون عن المشاركة في الأعمال الدائية، وهو يقيد وسائل وأساليب الحرب....

هذه بعض المصطلحات التي ترددت على الألسنة كثيراً في أثناء الحرب الإجرامية على غزة، قد تختفي من أحاديثنا اليومية، أما مشاهد القتل والتدمير الممنهج من دون وازع أخلاقي أو رادع قانوني فلن ينساه الغزاويون أبداً.

Gerhard Richter, «22.9.94» - 1994 .