ثقافية
جسور

مجلة فصلية تُعنى بمسائل الترجمة وثقافة الشعوب
تصدر عن وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب
السنة العاشرة العدد /35/ ربيع 2024

رئيس مجلس الإدارة
وزيرة الثقافة
الدكتورة لبانة مشوّح

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

رئيس التحرير
د. باسل المسالمة

مديرة التحرير
ايفلين محمود

أمينة التحرير
ليليان الورعة

هيئة التحرير
د. أماني العيد
د. ثائر زين الدين
د. حسين صدّيق
أ. عياد عيد
د. مدى صالح
د. هنادي اليافي

الإخراج الفني
عبد العزيز محمد

التدقيق اللغوي
نذير جعفر

الإشراف الطباعي
أنس الحسن

دعوة إلى
المترجمين والكتاب والباحثين

ترحب هيئة تحرير مجلّة «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 تردها 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

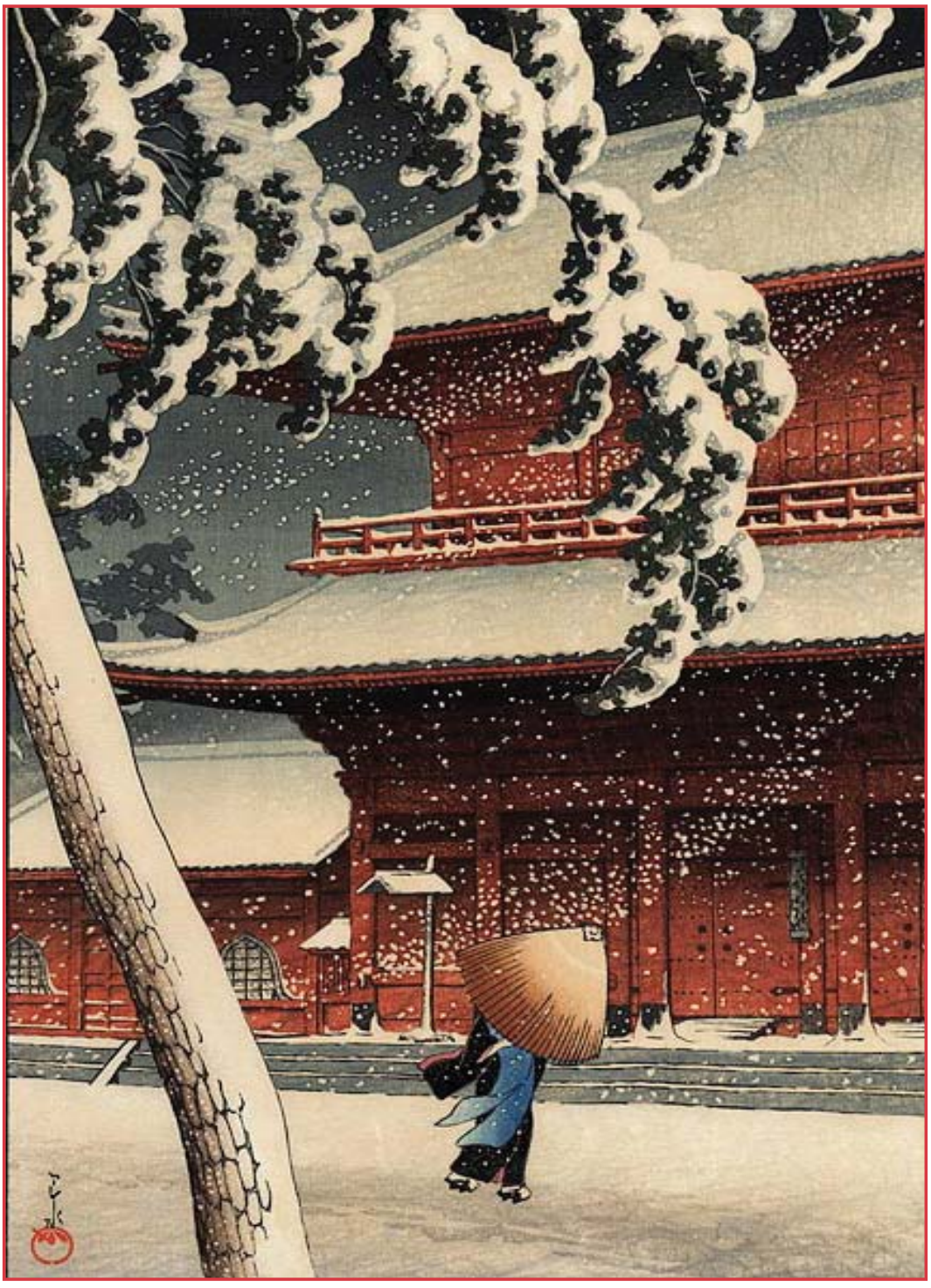
للوصول إلى المجلّة إلكترونياً عبر موقع الهيئة :
www.syrbook.gov.sy
هاتف : 3329815

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 : رهـان الإبـداع، الدكتورة لبانة مشوّح، وزيرة الثقافة	5
أول الجسور : د. باسل المسالمة، رئيس التحرير	7
بطاقة فنان : هاسوي كاواسي (Hasui Kawase)	11
جسور الفكر : دراسات الترجمة	
ماذا تترجِم؟ كيف تترجِم؟ لماذا تترجِم؟، تأليف: مادّالينا دو كارلو، ترجمة :د. محمد عرب صاصيلا	15
الترجمة والمترجمون والكتابة الأكاديمية، تأليف: كونستانتين مانيا وأندريا سيلفانا مانيا، ترجمة : د. أماني العيد	25
تراث الترجمة الهندي: تأليف: رامش كريشنامورثي، ترجمة : عدنان حسن	35
الترجمية : علم متاخم: تأليف: كريستين دوريو، ترجمة : أ.د. محمد طجو	51
عملية الترجمة : مشكلاتٌ وإستراتيجيات: تأليف: د. نيرمين النفرة	59
حوار مع مترجم: شاهر أحمد نصر، حوار: سلوى صالح	65
شخصية العدد	
كازو إيشيغورو (Kazuo Ishiguro)	83
ضخامة لا يمكن تخيُّلها : كازو إيشيغورو، والترجمة والأدب العالمي الجديد، تأليف: ربيكا ل. وولكويتز، ترجمة :د. نايف الياسين	85
عوالم إيشيغورو العائمة، تأليف: ربيكا ل. وولكويتز، ترجمة : هلا دقوري	99
مُتجذِّرةٌ في مكان صغير: مقابلة مع كازو إيشيغورو، حوار: ديلن أوتو كرايدر ، ترجمة :د. باسل المسالمة	125
الكتابة بعناية : رواية كازو إيشيغورو «لا تدعني أرحل أبداً»، تأليف: آن وايتهيد، ترجمة : حسام الدين خضور	135
لغة مهذّبة... صوت كازو إيشيغورو، تأليف: بن هوارد، ترجمة : د. عدنان عزّوز	155
ناغازاكي وما بعدها، عن روايات كازو إيشيغورو، تأليف: كلود حبيب، ترجمة : ليليان الورعة	169

كازو إيشيغورو يستخدم الذكاء الاصطناعي ليكشف حدودنا، تأليف: جيمس وود، ترجمة: مأمون الهدايات	177
الالتزام الأخلاقي في كلٍّ من روايات الواقعية، والحداثة، وما بعد الحداثة، تأليف: جوانا كلارا تيسكي، ترجمة: وطفه العسافين	187
جسور الثقافة	
العِلْمُ العربي من خلال آثار البيروني، تأليف: روجيه أرنالديز، ترجمة: د. محمود المقداد	203
دور القراءة في تعلّم اللغة، تأليف: د. جوليا إيكا ريني، ترجمة: سلام الفاضل	217
جسور الإبداع	
القصة:	
«صانع السلام» من العيار45، تأليف: مايك غيلبرين، ترجمة: عياد عيد	225
العربة، تأليف: رودي دويل، ترجمة: تانيا حريب	239
إلى ذكراها، تأليف: هيرفيه مازويه، ترجمة: سلام مخائيل عيد	247
الغزو، تأليف: فريديك نوكس، ترجمة: آلاء أبو زرار	255
الشعر:	
مختارات شعرية، تأليف: شارلوت ديلبو، ترجمة: محمد عمار الخن	259
مختارات شعرية، تأليف: صالح بوعذار، ترجمة: تمام أحمد ميهوب	263
جسور الألفة	
«نصف شمس صفراء» لـ شيماماندا نغوزي أديشي (عن النصف الآخر من الشمس)، أحمد علي هلال	277
علم النفس الاجتماعي والفهم المنهجي للسلوكات البشريّة، قراءة في كتاب: غوستاف نيكولا فيشر وزملائه، خليل البيطار	283
إصدارات عالمية في دراسات الترجمة، إعداد وتقديم: مديرة التحرير	293
آخر الجسور: هل الترجمة علمٌ أم فن؟، د. باسل المسالمة	295



Hasui Kawase, le temple Zozo-ji à Shiba sous la neige TNV, 1925

رهـان الإبـداع

الدكتورة لبانة مشوّح

وزيرة الثقافة

الخوض في حديث الصعوبات والتحدّيات التي تعترض المترجم طويل متشعّب، ومن أهم تلك التحدّيات ما تفرضه مبادئ الدقّة والأمانة والجمالية والفائدة. وعلى الرغم من ظهور سلسلة طويلة من النظريات على مدى عقود، وثبوت صحّة معظمها على اختلاف مذاهبها ومقارباتها والنتائج التي خلصت إليها والقواعد التي أسستها، فإن الدارسين تخلّوا، أو كادوا، عن حلم وضع معايير محدّدة وقواعد شاملة تُنظِّم العمل الترجمي. فضلاً عن أن هذه النظريات والمقاربات، ما لم تكن عامة جداً، لا تصلح بالضرورة لكل اللغات، ولا تقبل التعميم على كل أنواع النصوص التي تختلف فيما بينها في الطبيعة والاختصاص والخصائص. ناهيك عن الترجمة بالاستعانة بالحاسوب التي لها ما لها وعليها ما عليها.

وكما في العلوم الأخرى، انتقل اهتمام الدارسين من التنظير إلى التطبيق، فأجرى بعضهم دراسات مقارنة لترجمات مختلفة لنصٍّ أدبيٍّ واحدٍ في محاولة لاستخلاص عدد من المؤشرات التطورية التعاقبية التي طرأت على النّص المترجم واختلفت باختلاف زمن الترجمة، واستنباط قوانين العصر التي حكمتها، والكشف عمّا أضافه المترجم على النص. في حين رمى بعضهم الآخر من تلك الدراسات المقارنة إلى إثبات نظرية أو وجهة نظر.

الأمثلة على ذلك أكثر من أن نحصيها في هذه العجالة. فها هو جورج مونان ينكفئ على مقارنة خمس ترجمات مختلفة لإحدى قصائد الشاعر الإيطالي أمبيرتو سابا.

وانكبّ أنطوان بيرمان على دراسة أربع ترجمات مختلفة لقصيدة لجون دون من القرن السادس عشر. أما قصيدة «خبز وخمر» للشاعر والفيلسوف الألماني فريدريك هولدرلين فنقلت بسبع ترجمات مختلفة إلى اللغة الفرنسية وحدها، درسها جميعاً دراسةً مقارنةً الكاتب والفيلسوف والناقد الفرنسي فيليب لاكو-لابارت. قصيدة «الغراب» لإدغار ألان بو ترجمت مرات عدة إلى اللغة البرتغالية. وفي العربية، قمنا كما سوانا من الباحثين بدراسات مقارنة لعدد لا يستهان به من ترجمات معاني القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية، تفاوتت أزمنتها ومستوياتها اللغويّة ودقّة دلالاتها وجمالية تعبيرها.

لا شك أن الترجمة تدين بالكثير إلى السياق التاريخي الذي أنتجها بقيمه ومفاهيمه. كما تظهر الدراسات المقارنة لترجمات عدّة لعمل أدبيّ واحد أُنْتِجَت في أزمنة متفاوتة خصائصَ أنماط مختلفة من الكتابة، لا بل خصائص لغوية تطورت عبر الزمن. وتلك مادة خصبة للعاملين في الدراسات اللغوية التاريخية والمقارنة.

وبعد، فإنّ الترجمة الأدبية والفلسفية والدينية عملٌ إبداعيٌ يتفاعل مع اللغة المصدر في زمانها، ويَعكس في آنٍ معاً خصائص لغة زمانه. معادلة من الصعب تحقيقها، لكنها رهان المترجم المبدع.

د. باسل المسالمة
رئيس التحرير

ليس ثمة شك أنّ للترجمة دوراً محورياً في تعزيز التواصل بين الثقافات والشعوب، إذ تتخطى الحواجز اللغوية والثقافية، وتساعدنا على تبادل الأفكار والمعارف بشتّى أصنافها. كما تؤدي الترجمة اليوم دوراً فعّالاً في الحفاظ على هويتنا الثقافية، فلا تأبه باختلافاتنا من حيث العرق والجنس واللون والألسنة والثقافات، بل تبني جسوراً من التواصل الفكري والثقافي والحضاري. وهكذا، يمكن أن تُرى الترجمة بأنها تقوم بمهمة السفير الذي ينقل أفكارنا وثقافاتنا من بلد إلى آخر، ثم يعود إلينا مُحمَّلاً بكنوزٍ ودرر ثقافية وفكرية متنوعة.

ولا شك أيضاً أنّ هذا الدور التواصلي للترجمة يبرز في تعزيز العلاقات الدبلوماسية والسلمية بين الدول، وإقامة علاقات ودية مبنية على المصالح المشتركة، وعلاقات دولية قائمة على التفاهم. أسهم هذا الدور التواصلي أيضاً في توطيد العلاقات بين الشعوب، ونشر التطوّر الفكري والمعرفي في العالم، فلولا الترجمة لما أصبحت العلوم والمعارف اليوم في متناول الجميع. وقد شهدت دولٌ نهضةً في القرن الحالي والمنصرم بفضل الترجمة، نذكر منها اليابان، على سبيل المثال، التي اطّلعت، عبر الترجمة، على ما أنتجته أوروبا علمياً وفكرياً وثقافياً وأدبياً. وعليه، فإنّ الترجمة تُسهم في تطوّرنا وتقدّمنا الحضاري والثقافي، وتثري ثقافتنا وتفتح آفاقاً واسعة لفهم الآخر، كما أنها تقدّمنا للثقافات الأخرى بطريقة نأمل أن تكون موضوعية وبعيدة عن التحيُّز.

بيد أنّ الترجمة ليست عملية سهلة أو بسيطة، حتى لو بدت هكذا ظاهرياً، بل إنها مسألة معقدة وتتطلّب من المترجم إتقان أمور عدّة، وأن يكون قادراً على إيجاد الحلول للمشكلات التي تعترضه في أثناء الترجمة. ومن هذه المشكلات، على سبيل المثال لا الحصر، اختلاف اللغتين المنقول منها وإليها، ذلك أنّ كل لغة لها خصوصيتها وقواعدها وأسلوبها؛ وإدراك المترجم لهذا الاختلاف قضية في غاية الأهمية لإنتاج ترجمة واضحة ودقيقة. ثمة اختلاف أيضاً في قواعد اللغتين المنقول منها وإليها، وهذه من أهم مشكلات الترجمة وأبرزها، فاللغة الإنكليزية، على سبيل المثال، تبدأ بالاسم، في حين

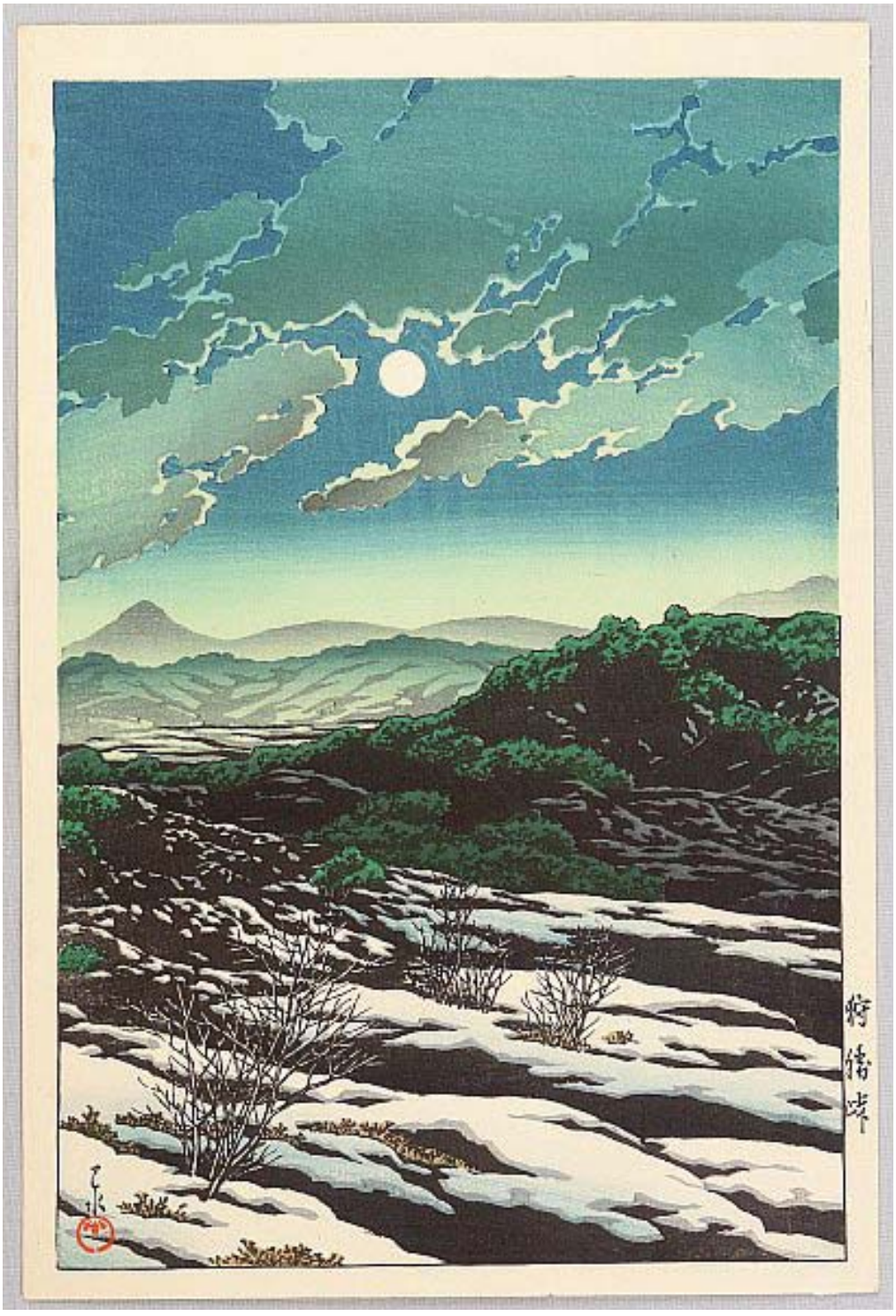
تبدأ اللغة العربية بالفعل. تستعمل اللغة العربية المثنى، لكن هذا الاستعمال غير موجود في اللغة الإنكليزية، على سبيل المثال. ثمة أيضاً اختلاف المعاني بين المترادفات في اللغة الواحدة، وهو من القضايا التي يجب على المترجم الانتباه لها، فقد يقع المترجم في أخطاء كثيرة في حال لم يكن لديه القدرة على معرفة هذه المعاني وتمييزها وفهم استخداماتها. وهذا الأمر يؤثّر في إيصال المعنى وفهم المتلقي للأفكار والمعلومات.

تقودنا معرفة هذه المشكلات وإدراكها إلى فهم آلية الترجمة على أنها مسألة يجب أن تحقق بُعدين. يتناول البُعد الأول الترجمة الحرفية للنص وهو محور اهتمام قسم كبير من المترجمين، إذ يرون أنّ جودة الترجمة مقرونة بمدى الالتزام بالنص وحرفيته. أما البُعد الثاني فهو الترجمة الفكرية، التي تركّز على أفكار النص وفهم معناها ونقلها بأمانة. والترجمة المثلى هي التي تحقق تناغماً وانسجاماً بين حرفية النص ونقل أفكاره ومعناه.

تُعدّ طرائق الترجمة محور اهتمام الدراسات النقدية الحديثة التي تُعنى بالترجمة ودراساتها، ولكننا لا نزال نفتقر إلى دراسات نقد الترجمة، التي تحدّد آلية تقييم جودة الترجمة ومزاياها. نأمل أن تحقق مجلة «جسور ثقافية» ما يصبو إليه المترجمون والمهتمون بالشأن الترجمي من دراسات وأبحاث تُثري تجاربهم، وتُسهم في صقل خبراتهم ومواهبهم.

فنان العدد

هاسوي كاواسي



Hasui Kawase, Karikachi Pass, 1932

بطاقة الفنان:

هاسوي كاواسي (Hasui Kawase)

(18 أيار 1883 - 7 تشرين الثاني 1957)

رسامٌ ياباني اشتُهر برسمه للمناظر الطبيعية. كان أحد أكثر الفنانين غزارةً وموهبةً في حركة «شين-هانغا» (Shin-hanga) أو الطباعة الخشبية، التي أسّسها واتانابي شوزابورو (Shōzaburō Watanabe) في طوكيو في عشرينيّات القرن الماضي، ونشر نحو 600 عمل من أعمال هاسوي. وقد دُمِّر بعضها في زلزال طوكيو عام 1923.

ركّزت الحركة على الموضوعات التقليدية تماماً للمناظر الطبيعية والأماكن الشهيرة والنساء الجميلات، وممثلي الكاوبوي والطيور والزهور.

وُلد الفنان كاواسي، واسمه الحقيقي بونجيرو كاواسي، في عام 1883 في منطقة شيبا في طوكيو، لعائلة من التجار. أدار والده تجارة الحرير، ووالدته شقيقة الكاتب كانجاكي روبون (Kanagaki Robun) الذي اشتُهر بمسرحيات الكابوكي. وقد أثّر هذا القرب من عالم المسرح على هاسوي الذي أنتج صوراً لفنانين ومجموعات مسرحية.

أمضى معظم طفولته في شيوبارا، شمال طوكيو، وكان في حالة صحية سيئة، حيث كان يقيم مع خالته. تطوّر اهتمامه بالمناظر الطبيعية خلال هذه الإقامة، وبدأ يهتم بالرسم والتلوين أثناء مرضه. بدايةً، لم يشجعه والداه على ممارسة مهنة فنيّة، على أمل أن يراه يتولى أعمال العائلة، لكنّه تعلّم دروساً في الرسم على يد أوياجي بوكوسن (Aoyagi Bokusen) وأراكي كانيو (Araki Kanyu). وفي الفترة من (1897 إلى 1899)، تتلمذ على يد الأستاذ كواباتا جيوكوشو قبل أن يتولى إدارة أعمال العائلة. ولم يبدأ الدراسة مرة أخرى حتى عام 1908، عندما استلم أحد أفراد العائلة العمل التجاري. بدأ دراسة الفن الغربي، وخاصة المناظر الطبيعية، مع أوكادا سابوروسوكي. عرض أعماله لأول مرة وهو في سن 19 عام.

ومنذ عام 1910 فصاعداً تتلمذ على يد كيوكاتا كابوراجي (Kiyokata Kaburagi) بعد أن فشل في دخول مرسمه في المرة الأولى. ثم أطلق عليه كيوكاتا اسم الفنان «هاسوي كاواسي»، ما يعني «الماء المتدفق من نبع». وقد وقّع أعماله باسم «هاسوي» أو «سوي».

كان هاسوي يكسب رزقه في البداية من رسومه التوضيحية للمجلات والتصاميم الخاصة بصناعة النسيج. وفي عام 1918، بدأ تعاوناً طويلاً مع واتانابي شوزابورو، الذي التقى به من خلال كيوكاتا. ومنذ ذلك الحين، كرّس هاسوي نفسه لرسم المناظر الطبيعية التي طبعها واتانابي الذي أصبح من أهم طابعي «شين هانغا» وانطلقت مسيرة هاسوي المهنية.

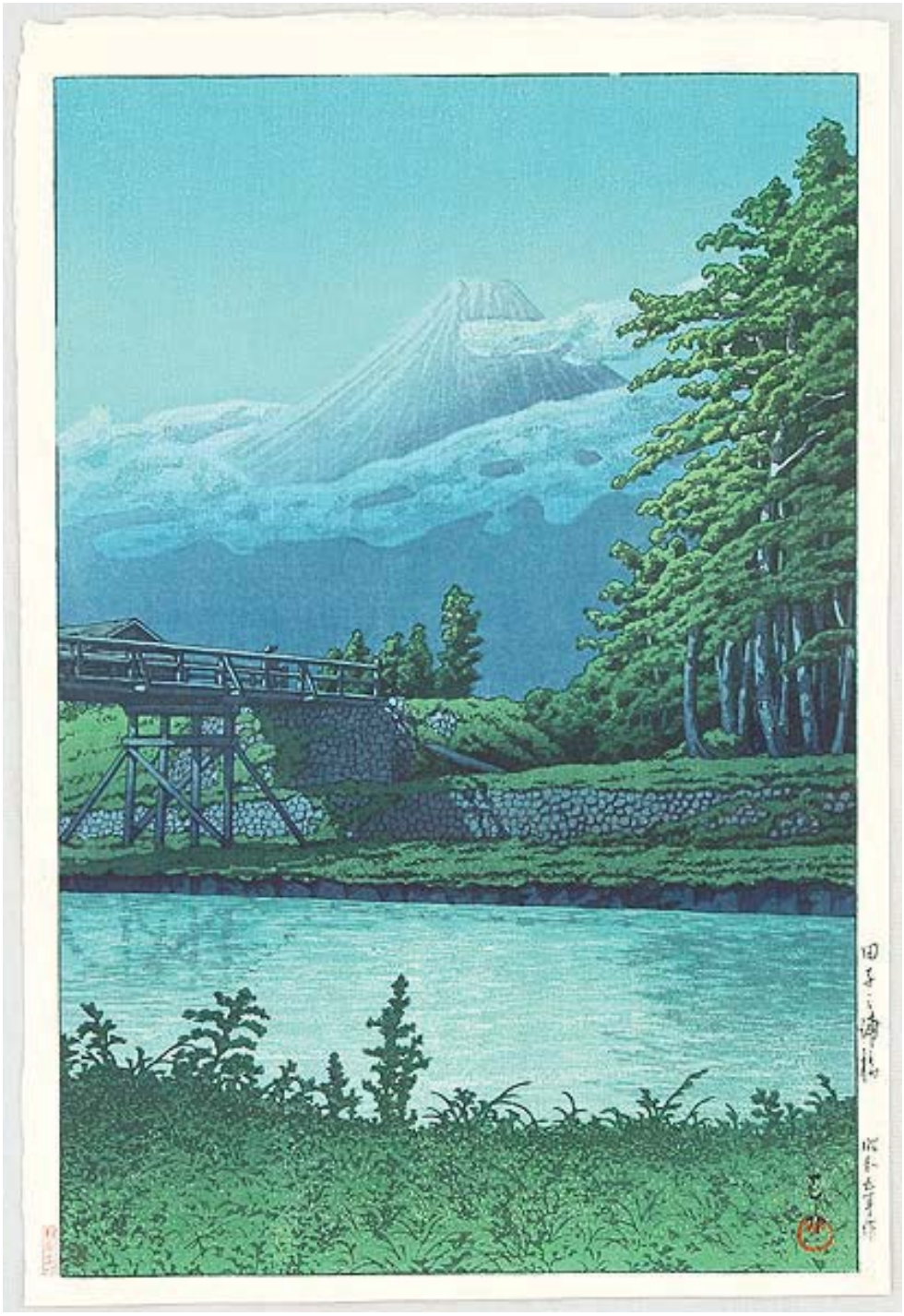
فُقد العديد من أعمال هاسوي في زلزال كانتو عام 1923، الذي دمر منزله واستوديو واتانابي. بالرغم من ذلك استأنف هاسوي إبداعاته، ففي عام 1924، وبعد أن عرض عليه واتانابي رحلة، نشر هاسوي سلسلة جديدة من المناظر الطبيعية. واستمر تعاونهما حتى وفاة هاسوي بسبب السرطان في 7 نوفمبر 1957.

وبحلول ثلاثينيات القرن العشرين، أصبح فناناً معروفاً. وقد خصَّص له متحف توليدو للفنون معرضين في (1930 و1936). انتقل إلى شيوبارا أثناء الحرب، ودُمر منزله في طوكيو في غارة جوية. وبعد الحرب، استخدمت الحكومة اليابانية أعماله للترويج للسياحة وإعطاء صورة أفضل للبلاد. وفي نهاية مسيرته المهنية، اعترفت الحكومة اليابانية بأعمال هاسوي لمساهمته في فن الطباعة، وأُعلنت لوحته «معبد زوجو-جي في الثلج» (temple Zozo-ji à Shiba sous la neige) كنزاً وطنياً، وهو أعلى تقدير لعمله في اليابان.

خلال رحلاته العديدة في جميع أنحاء اليابان، رسم رسومات تخطيطية لمناظر طبيعية، ثم أعاد استخدامها في لوحات أكبر مخصصة للطباعة. ونادراً ما كانت مناظره الطبيعية تضم أشخاصاً، وأحياناً شخصيات معزولة. وغالباً ما تستحضر لوحاته الهادئة عظمة المناظر الطبيعية والعزلة، مع ميله للمشاهد الثلجية أو الليلية.

طوال حياته المهنية، رسم العديد من المعالم الشهيرة في اليابان، بما في ذلك جبل فوجي، ومعابد كيوتو الرائعة، وشوارع طوكيو المزدحمة، حيث نجد كل طباعة ممزوجة بشخصيته وعقليته الاستثنائية. تضم أعماله أكثر من 600 منظر طبيعي، ميّزته عن معاصريه باستخدام مؤثرات الطقس والفصول والإضاءة الفريدة.

جسور الفكر



Hasui Kawase, Mt. Fuji from Tagonoura Bridge at Night, 1930

ماذا تترجِم؟ كيف تترجِم؟ لماذا تترجِم؟[1]

تأليف: مادّالينا دو كارلو
ترجمة: د. محمد عرب صاصيلا •

مادّالينا دو كارلو (Maddalena de Carlo): دكتورة في علم التعليم العام للغات والثقافات، أستاذة في جامعة باريس 3، السوربون الجديدة.

«ليس نجاح بناء برج بابل، بل إخفاقه، هو الذي ولَّد الطاقة للعيش، للنمو، وللازدهار، وغذّاها.»
و. ر. بيون [2] (W.R. Bion)

«تندرج الترجمة، بشكل متزايد، في عالمنا المتعدِّد، بصفتها فنّاً للتقاطع بين عمليات تهجينٍ تتطلّع إلى أنْ تعمّ العالَم كلّه، وفنّاً يبعث على الذهول والشرود الصحي.»
إدوار غليسون [3] (Édouard Glissant)

1 - غريزة الترجمة[4]

1 ــ «تعلُّم الكلام يعني تعلُّم الترجمة»، يُظْهِر تأكيد أوكتافيو باز (Octavio Paz) (1972) [5] هذا جيداً أنّ نشاط الترجمة مزيَّة يختصّ بها الإنسان، كما هو إنتاج اللغة. وقد سمحت الترجمة دائماً بالتواصل بين مختلف الجماعات اللغوية. فأسهم نشر معلومات جديدة (علمية، تقنية، أدبية...)، واكتشاف فنون

• مترجم وأستاذ جامعي سوري .

1) العنوان الأصلي للمقال: « Quoi traduire ? Comment traduire ? Pourquoi traduire ? »
2) 1985, All my sins remembered. The other side of genius, Fleetwood Press, Abingdon.
3) 1996 Introduction à une poétique du divers, Paris : Gallimard, 45.
4) نستعمل هنا هذه العبارة بالاستناد إلى مؤلَّف: Steven Pinker *The Language*. Instinct. 1994.
5) «Traducciòn: literatura y literalidad», Sigma 33-34,1972, p. 3-14.

أدبية جديدة (خُطَب، ملاحم، مسرحيّات...) وتداول أعمال أدبية (مترجَمة من اللاتينية، اليونانية، اللغات العامّيّة الأوروبية، ولغات أخرى) في تشكيل الذوق، وفي وضع معارف كانت حكراً للنُخَب الثقافية في متناول العدد الأكبر من الناس. وانتقلت أعمال أرسطو إلى العصور الوسطى، بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية الغربية، بفضل ترجمات ابن سينا وابن رشد. وقد يكون من الممكن، من دون شك، وضع تاريخ إجمالي للأفكار انطلاقاً من حركات الترجمة المُنْجَزَة في السياقات الثقافية المختلفة، وفي مختلف العصور. ويكفي التفكير في دور الانفتاح الثقافي والسياسي الذي لعبته ترجمات كُتّاب أمريكيين في إيطاليا الفاشية. كما كان للترجمات دور أساسي في تكوين اللغات القومية، مثلما نوَّه إلى ذلك، أيضاً، ج. لو غوف (J. Le Goff) (1957)، أ. بيرمان (A. Berman) (1978)، ج. ل. كوردونييه (J.L. Cordonnier) (1995). وفي إسبانيا، على سبيل المثال، وبدَفْع من الملك ألفونس العاشر (Alphonse X) (الذي خصَّ نفسه بلقب (emendador)، أيّ مُصَحِّح النصوص المُترجَمة في مملكته)، مثَّل نشاط الترجمة الغزير لنصوص يونانية، ولاتينية، وعربية إلى القشتالية، أحد العوامل التي أسهمت في تثبيت هذه اللغة المحليّة العامّية كلغة للبلاط.

2 ـ قد تكون الترجمة إذن نشاطاً إنسانياً حاضراً في كلِّ مكان. وبحسب جاكوبسون (Jakobson) (1959) فإنّ معنى كلمة ما ليس إلّا نقلها إلى إشارة (لغوية أم لا) يمكنها الحلول محلّها. ويمكن لهذا النقل أنْ يتحقّق بطُرُق ثلاث: ترجمة الإشارة اللغوية بإشارات أخرى تنتمي إلى منظومة لغوية واحدة، أو ترجمتها بإشارات تنتمي إلى منظومة لغوية أخرى، أو، أيضاً، ترجمتها بمنظومة رمزية غير لغوية. وقد سمّى جاكوبسون هذه الأشكال الثلاثة للترجمة بـ: الترجمة اللغوية الداخلية (intralinguistique)، والترجمة اللغوية البينية (interlinguistique)، والترجمة السيميائية (الدلالية) البينية (intersémiotique). وهكذا، فإنّ كلّ تفسير، أيّ كلّ إسناد لمعنى، لا يكون إلّا ترجمة.

3 ـ بما أنّ إعادة بناء تاريخ ممارسات الترجمة، والنظريات التي تقوم عليها، ليست هدف مقالتنا، فإننا سنكتفي باستعراض الخطوط الكبرى للأفكار التي ظهرت في هذا الموضوع منذ بضع سنوات. لهذا فإنّ هذا العرض الموجز لا يريد، بأيّ حال من الأحوال، أن يكون شاملا، ولن يستطيع تحليل «الانفجار» الحقيقي (كما عرّفه ج. ر. لادميرال (J.R. Ladmiral) لمؤلّفات تناولت هذا الميدان البحثي.

2 - في محاولات التصنيف

4 ـ نظرَت سيري نيرغارد (Siri Nergaard) في ثلاثة أجيال للدراسات في علم الترجمة، انطلاقاً من فترة ما بعد الحرب، وعلى أساس ميدان بحث ـ الكلمة، النَّص، الثقافة ـ ونوع النَّص ـ غير الأدبي، الأدبي، تجاوز هذا التفرّع الثنائي.[6] انتشر الجيل الأول في الخمسينيات والستينيات، وقدّم نفسه كعلمٍ للترجمة.[7] وقد اتّبَع البحث، المتأثّر بتجارب الترجمة الآلية، منطق الرياضيات الذي أُعِدَّ للآلات

6) يأخذ كلّ نص، سواء كان أدبياً أم غير أدبي، مكانه داخل تصنيفٍ ونوعٍ استدلالي، وكلٌ منه مع وظائفه المسيطِرة التي تتحقّق بطريقة خاصة.

7) كما يُظْهِر ذلك عنوان مؤلَّف يوجين نايدا **نحو علم للترجمة** 1964 (*Toward a Science of Translating*).

الحاسبة. وحدد هذا الحقل المعرفي لنفسه هدفاً رئيساً يتمثّل في بناء نظرية قادرة على وضع معايير ثابتة ودقيقة تتحقق على أساسها ترجمات ملائمة للنَّص الأصلي.

5 ــ ظهرت بدايات الجيل الثاني في أواخر السبعينيات، وبداية الثمانينيات. تعلّق الأمر بتفكيرٍ غير توجيهي في الترجمة انطلاقاً من وضعها العملي: كانت المشكلة التي طرحها المختصّون على أنفسهم تتعلق بإيجاد قواعد لتأمين تكافؤ بين نصوص من لغات مختلفة أقل مما تتعلق بوصف ما الترجمة، وما الذي يجعل من نصٍ ما ترجمة. وحينذاك ولدت نظريات الترجمة (التعدّد مُهم هنا).[8]

6 ـ من المفيد الإشارة إليه هنا أنّ هذا التغيُّر في المقاربة كان معاصراً للتيارات اللغوية كلها، التي عارضت، منذ الستينيات، النزعة البنائية لعدم ملاءمتها لتحليل الدلالات السياقية للنصوص. ويكفي التفكير بدراسات فلاسفة اللغة في مدرسة أوكسفورد الخاصة بغايات التواصل ونتائجه، وبالمدرسة الفرنسية لتحليل الخطاب التي ركّزت انتباهها على الأبعاد التاريخية والأيديولوجية الملازمة لكل حالة تلفظية.

7 ــ تبلور حقلٌ معرفي حقيقي خاص بالترجمة في الثمانينيات تقريباً، وهو العقد الذي حدّدت فيه نيرجارد زمن ولادة الجيل الثالث. لم يكن الأمر يتعلّق بعلم أو بنظرية، بل بميدان بحث، اعتُرِفَ به الآن، في الوسط الإنجلوــ أمريكي، باسم **دراسات الترجمة** (*Translation Studies*). وإذا كان الانتباه قد تحوَّل، في أثناء المرور من الجيل الأول إلى الجيل الثاني، من اللغة كبُنْية إلى عملها كخطاب، فإنّ الترجمة نُظِرَ إليها، الآن، كممارسة وتواصل بين الثقافات. وقد أنعش بروز ثقافات ما بعد الاستعمار، وحجج الأنثروبولوجيا الثقافية، من دون شك، تفكيراً جديداً في مفاهيم اللغة الأم، واللغة الأجنبية، والجنسية، وكذلك في العلاقات بين لغات ثقافات مسيطِرَة ولغات ثقافات مُسيطَر عليها. وقاد هذا التغيّر في المنظور المختصّين في هذا الميدان إلى الحديث عن تحوّل ثقافي (Cultural turn).

8 ــ يلاحظ ج. ر. لادميرال، فيما يتعلّق بالسنوات الأخيرة، أنّ دراسات علم الترجمة عكفت أكثر على علم النفس الإدراكي لتكتشف العمليات العقلية المُستخدَمة في أثناء نشاط الترجمة. والمقصود من ذلك النظر إلى الترجمة كمُنتَج أقل ممّا هو نشاط مُتَرْجِم. وتركزت بحوث من هذا النوع على الجوانب المختلفة لعملية الترجمة، كإستراتيجيات حلّ المشكلات، وأنشطة التخطيط، واتخاذ القرارات، على سبيل المثال. ولهذا الهدف أوضحت البحوث التجريبية، في منتصف الثمانينيات تقريباً، تقانات التفكير بصوت عالٍ (think-aloud protocols) التي قد تسمح بتحليل النشاط العقلي للمترجِم في أثناء ممارسة الترجمة.

9 ــ يشهد هذا التذكير التاريخي المختصر على مدى إشكالية وتعددية وجهات النظر التي تعاقبت بدءاً من اللحظة التي انتشرت فيها، إلى جانب ممارسة الترجمة، نظرية معرفية (أبيستمولوجية) حقيقية للترجمة، بحسب صيغة ج. ر. لادميرال.

10 ــ كان إنتاج دراسات عن الترجمة واسعاً إلى حدٍ أحسّ فيه بعض المؤلِّفين بالحاجة إلى اقتراح تصنيفات تسمح، في مستويات مختلفة، بإيجاد خطوط قوة، أو خطوط موجِّهة لهذه التأملات. وقد ميّز نايدا (Nida)

8) يجب التذكير، مع ذلك، بأنّ بيرمان سبق له أنْ ابتكر في ذلك العصر تعبير علم الترجمة (traductologie).

(1964) بين ثلاث فئات تبعاً للعلم المرجعي: نظريات فقه اللغة (Philological Theories)، نظريات لغوية (Linguistic Theories)، ونظريات لغوية اجتماعية (Sociolinguistic Theories). ونظر ميشونيك (Meschonnic)، من جانبه، في أربع وجهات نظر مسيطرة: وجهة نظر تجريبية، يتبنّاها الممارسون؛ وجهة نظر ظاهراتية، مرتبطة بالفلسفة التأويلية الألمانية؛ وجهة نظر لغوية، تقوم على نظريات لغوية بالمعنى الضيّق للكلمة؛ ووجهة نظر شعريّة، يتبنّاها هو، وتنظر إلى النصّ كمُنتَج فريد ومُغْتَر بانتمائه التاريخي، في آن معاً. ويتطرّق شتاينر (Steiner) في مؤلَّفه عن الترجمة، الذي لا مناص من الاطلاع عليه، بعنوان: **بعد بابل. جوانب من اللغة والترجمة** (*After Babel. Aspects of Language and translation*)، إلى التقسيم الثلاثي الكلاسيكي، الذي يضيف إلى جانب التعارض بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرّة، إمكان توازن ثالث بين الاثنتين: «تُثْبِت نظرية الترجمة، منذ القرن السابع عشر على الأقل، وبشكل دائم تقريباً، ثلاث فئات. الأولى تضمّ الترجمة الحرفية بمعناها الضيّق. [...] الثانية هي المنطقة الوسطى الضخمة «للترجمة» بمساعدة نصٍ أمين، إلّا أنه مستقل. [...] والثالثة هي فئة التقليد، والتسلية، والتغيير، والتفسير الموازي» (1975: 328).

11 ــ أراد هـ. بيس (H. Besse) أنْ يصنع من هذه المنطقة الوسطى فئة خاصة بتصنيفه طرق الترجمة انطلاقاً من معايير ثلاثة: «الأول خاص «بشيء ما» [...]. الثاني يتعلق بوحدات لغوية تتناولها هذه العملية [...]. والثالث مرتبط بالظروف (بالمعنى البلاغي للكلمة) التي جرت فيها [...]. وهذه المعايير بسيطة إلى حدٍّ أنها تسمح بالتمييز بسهولة بين ثلاثة أنواع من الترجمة [...]» (1998: 12).

12 ــ يتعلّق الأمر بالترجمة التعليمية، والترجمة الذرائعية (**البراغماتية**)، والترجمة الشعرية: مما لابدَّ من ذكره هو أنّ نماذج الترجمة الثلاثة تتجه، في أيامنا هذه، إلى التمايز مهنياً، عن بعضها بعضاً. فالترجمة التعليمية هي، بالأحرى، من شأن معلِّمي اللغة وبعض مؤلِّفي المعاجم (الذين يعملون على المعاجم ثنائية اللغات)؛ والترجمة الذرائعية (البرغماتية)، هي بالأحرى ترجمة المترجمين الفوريين، أو مترجمي المؤتمرات أو المتخصِّصين؛ والترجمة الشعرية، المسمَّاة غالباً بالأدبية، وهي ترجمة الكتَّاب، أو مَنْ يريدون أنْ يكونوا كذلك. إلّا أنّه قد يكون من السهل إظهار أنّ الجميع يستخدمون بحسب الحاجات والظروف هذه النماذج الثلاثة، ولو بدرجات مختلفة (1998: 27).

13 ــ نريد هنا، من خلال الأخذ ثانيةً بكلام ه. بيس هذا، عرض الأسباب التي يمكن للمستويات الثلاثة أنْ تشكِّل كلها موضوعات مفيدة في الدراسات الجامعية.

3 - الترجمة والتكوين في اللغات - الثقافات

3. 1 ــ التفكير في المنظومات اللغوية

14 ــ لنتصدى أولاً للترجمة التعليمية، التي ينبغي، مبدئياً، أنْ تعنينا بشكل أخصّ. كانت الترجمة لمدة طويلة النشاط الرئيس لتعليم اللغات الحيّة. وكما يلاحظ س. جيرمان (C. Germain) (1993)، فإنّ وضع اللغة اللاتينية تغيّر، بدءاً من عصر النهضة، وفي إثر انتشار اللغات القومية: فمعرفتها لم تَعُد تلبّي متطلبات التواصل الحقيقية، حتى إنْ كانت مقتصرة على أوساط المثقفين. وتبدو دراستها الآن كحقل

معرفي عقلي، ونوع من الرياضة الفكرية، الضرورية للتكوين الثقافي العام. وأصبح تعليم كل من اللاتينية واللغات القومية (وهي لغات أجنبية حقيقية بالنسبة لقسم كبير من السكان) يتبع طريقاً موازياً. كما أصبح تنسيق قواعد النحو والترجمة، المنسوخ بدوره عن المنهج التقليدي، المنهج المعيار في تعليم اللغات الحيّة في بداية القرن التاسع عشر.

15 ــ بهذا المعنى، هناك تغيّرات ستُحدثها ثورة المنهج المباشر الذي تقوم مبادئه على الحدس والتقليد، ومن دون أيّ لجوء إلى اللغة الأم، غير أنّ الترجمة، كما أشار ك. بيران (Ch. Puren) (1988)، لم تكفَّ عن أنْ تُمارَس، ولا سيّما بوظائفها الرئيسة الثلاث: كمنهج للتعليم اللغوي، وطريقة للرقابة، ومنهج للتعليم الأدبي، وذلك على الرغم من عدد من المجادلات بين المدافعين عن هذا النشاط التربوي (البيداغوجي) والمُشنِّعين عليه.

16 ــ تستبعد المناهج السمعية الشفهية، في الحالات كلها، إمكان اللجوء إلى الترجمة، نظراً لأنّ التعلّم اللغوي يتحقق، وفقاً لمقاربة سلوكيّة، عبر تقليد السلوك، وليس عبر الاستدلال. وقد سبق لهذا الانغلاق (الذي نادراً ما احتُرِم في الممارسة) أنْ انتُقِدَ بدءاً من السبعينيات. والواقع، أنّ أ. روليه (E. Roulet) استنتج، في أثناء تقديمه المواد اللغوية لدرس في اللغة، النتيجة المُنتَظَرة التالية، من بين فرضيات الدراسات اللغوية النفسية: «أخيراً، وبوضعنا قيد التساؤل مبدأً أخيراً، لن نتردد في اللجوء إلى مقارنة، ولا إلى الترجمة، بين اللغة الأم واللغة الثانية، لأنّ هذه اللغة يمكن أنْ تجلب إسهاماً مهماً في التعلّم» (1976: 57). إنّ الترجمة التربوية (البيداغوجية) تشكّل إذن مدخلاً لفهم عمل المنظومات اللغوية في مُقرّري اللغة الأولى (L1) واللغة الثانية (L2).

17 ــ إنّه الموقف المُدافَع عنه في أعمال دراسة الأساليب المقارَنة (فرنسي ـ إنكليزي، فرنسي ـ إيطالي، فرنسي ــ ألماني) التي تستوحي من دراسة باللي (Bally) للأساليب، والتي ترى في النشاط المقارَن، الطريق المُفَضَّل لملاحظة عمل لغة بالنسبة إلى لغة أخرى: «تسمح مقارنة لغتين، إذا طُبِّقت بتبصّر، باستنتاج سمات كلٍ منهما وسلوكها بشكل أفضل».[9] وبغض النظر عن التقييمات والانتقادات التي تلقّاها مؤلِّفو هذه الأعمال، كما تلقّاها مفهوم الأسلوب الجماعي، فإننا نؤيّد الرأي القائل إنّ نشاط التفكير في عمل المنظومات اللغوية المتفاعلة فيما بينها يسمح للطلاب بتطوير نوع من الوعي اللغوي بالاستناد إلى اللغة الأجنبية واللغة الأم بالمقدار نفسه. من جهة أخرى، تتجه الدراسات الحديثة التي تتناول وظيفة تناوب اللغات في التطبيقات التي تجري في الصف، إنْ لم تُشِر مباشرة إلى الترجمة، التأكيد أنّ اللغة الأم للطلاب تلعب دوراً لا يمكن تجنّبه في اكتسابهم لغة أخرى. وهكذا يؤكّد برنار بي (Bernard Py)، في معرض تحليله لمناطق الاستمرارية والانقطاع في عمليات اكتساب أشخاص ثنائيّي اللغة وطلاب ليسوا ثنائيي اللغة، أنّ: «مقرر اللغة الأولى يجب أنْ يؤخذ في الحسبان ليس بصفته عقبة حقيقية أو افتراضية، بل كمُكَوِّن لذخيرة ثنائية اللغة. [...] ولن تأتي المعارف في مقرر اللغة الثانية لتضيف كثيراً من الأشياء، بل ستمتزج، بالأحرى، مع معارف مقرر اللغة الأولى. [...] إنّ الانتباه للغة

9) J.-P. Vinay, J Darbelnet, 1958, : 25.

(language awareness) يشغل مكاناً خاصاً: وهو حين يُطبَّق في وسط متعدد اللغات، يعطي قيمة لكل اللغات المُمثَّلة في الصف بصفتها مواداً للتفكير، أو لتكوين المفاهيم» (1997: 498). إلّا أنّ هذه الملاحظات يمكن أن تطبّق على ممارسة الترجمة، إذا فُهِمَت، كما سبق أن اقترحنا، كنشاط لمراقبة عمل منظومتين لغويتين، أو أكثر، ومقارنته.

2. 3 ـ تحليل نصوص التواصل

18 ــ تُقارَن هذه الترجمة التربوية (البيداغوجية)، غالباً، بعلم أصول تدريس الترجمة (بيداغوجيا الترجمة)، أي بكيفية تكوين مترجِمين محترفين. وبعكس الأنموذج السابق، لا يركّز هذا التعليم على التحليل اللغوي، فحسب، بل بالأحرى على النصّ بصفته خطاباً. إننا نضع أنفسنا هنا في مستوى القسم الثاني من تصنيف ه. بيس، قسم الترجمة الذرائعية (البراغماتية)، التي يُنْظَر فيها إلى اللغة كوسيلة للتأثير في سياقٍ ما اجتماعي ثقافي. إنّ تدخل عوامل إدراكية، ونفسانية، واجتماعية، متعلّقة بدقة بالبنية الاجتماعية التي تتحقّق فيها النصوص، يفرض ألّا تكون معرفة قواعد استخدامها، والقدرة على استعمالها في سياق واقعي، منفصلة عن معرفة القواعد النحوية. إنّ الترجمة تعني، حينئذ، معرفة الإفادة من تنسيق مختلف الكفاءات المُستخدَمَة في أثناء حدث تواصلي: الكفاءة اللغوية، بالتأكيد، ولكن الكفاءات الاستدلالية، والمرجعية، والاجتماعية الثقافية، أيضاً (Moirand,1982).

19 ــ تُعَدّ الترجمة، في هذا المنظور، وقبل كلّ شيء، عملَ استيعابٍ للنّص المصدر، وتحليلٍ له. وترى م. لودرر (M. Lederer)، في هذا الصدد، أنّ نشاط الترجمة يتحقق بعملية ثلاثية الأبعاد: فَهْم المعنى، وتحليل ألفاظه، ثم التعبير عنه ثانيةً. والواقع أنّ اللغات، بصفتها وسائل لنقل المعنى، لا تشكّل، برأي هذه المنظِّرَة والممارِسة للترجمة، مادة للترجمة، بشكل مباشر. إنّ الترجمة تفسير قبل كلّ شيء: «أضمُّ تحت تسمية الترجمة اللغوية ترجمة كلمات، وجُمَل خارج السياق، وأطلق تسمية الترجمة التفسيرية، أو، باختصار، الترجمة على ترجمة النصوص» (1994: 14).

20 ــ إذا قدّرنا، عموماً، أنّ هذا الأنموذج من النشاط هو حكر لِمَن سيحترف مهنة الترجمة في المستقبل، فإنّ فائدة مثل هذه المقاربة النصيّة تبدو لنا جليّة، في كلّ تكوين لغوي. ويكفي التفكير بالأنشطة السابقة للترجمة الضرورية لفهم النصوص التي نقترحها على طلابنا في المستويات كلها، ولتحليلها: تحديد المؤشرات الشكلية، والنماذج التركيبية الدلالية التي تحلل بُنية النص، والمؤشرات الموضوعية (كلمات مفتاحية، أساليب تكرارية...)، مؤشرات لفظية، طرق منطقية براغماتية، طرق تقييمية، علامات تحيل إلى القارئ، إلخ. والواقع أنّ الفضيلة الأولى للمترجِم «الجيد» هي أن يكون، أولاً، قارئاً ذي كفاءة. والقارئ «الجيد» يكون قادراً على استباق معنى النص انطلاقاً من عدد من المؤشرات اللغوية وغير اللغوية، وصياغة فرضيّات، والقيام بتنبؤات. الأمر الذي يعني، بكلمات أخرى، «تعلُّم ملاحظة كيف أنّ اللغة اللفظية «تضع في النصّ» «وقائع» و«أقوال» البيئة اليومية» (Moirand 1990: Avant-propos)، ثم، بعد ذلك اتخاذ القرارات المتعلقة بخيارات الترجمة: مقارنة العوامل السياقية لنصّ الانطلاق ونص الوصول، وتحليل النصوص باللغة الأم ذات الأنموذج والنوع نفسه، وعمل هذه النصوص، والعلامات التي

تميزها، وانتقاء خصائص نصّ الانطلاق التي يمكن الحفاظ عليها في نصِّ الوصول وتلك التي يجب أنْ تُكَيَّف.

21 – أخيراً، فإنّ عمل الترجمة يتحقَّق، فعلياً، عبر العملية الثالثة التي حددتها م. لودرر، وهي عملية التعبير ثانيةً، وهنا فإنّ صعوبة الحكم على جودة الترجمة، أو رداءتها، تكمن في مستوى الحلول المقترَحة. وإذا وضعنا أنفسنا في إطار تعليم لغوي عام لا يهدف، مباشرة، إلى تكوين محترفين، فإنّ المساعي المذكورة تنضم إلى كلّ هذه الأنشطة التي يكمن هدفها الرئيس في الإنتاج اللغوي، سواء كان باللغة الأم أو بلغة أجنبية: «يتعلق الأمر بانتقاء ألفاظ «تترجِم» في نص ما يُراد تمثيله، وتنظيمه فيما بينهما، و«بتخطيط» سيناريو يتضمّن، في النهاية، نصاً أو محادثة تبعاً لما يُراد قوله، ولِمَن ولماذا» (Moirand1990: 28).

3. 3. تجربة الآخر

22 ــ ارتبط نشاط الترجمة، غالباً، بفكرة مفارقة، تقول: «إنه إذا كان من غير الممكن النظر إلى اللغات كمجرد منظومات شكلية لإشارات، وإذا كان كلّ إنتاج لغوي يتأثر بمفهوم للعالَم تتبنّاه جماعة ما، وبحساسية الفرد الذي يحققه، فإنّ الترجمة قد تبدو مشروعاً مستحيلاً. ومع ذلك، فإنّ البشر، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك، لم يكفوا، أبداً، عن ترجمة نصوص، من كلّ النماذج، لغايات مختلفة.

23 ــ يُعَدّ المترجِم، في وظيفته ناقلاً بين لغتين وثقافتين، خادماً لمعلِّمَيْن، كما يؤكّد ذلك روزنفيج (Rosensweig): المؤلِّف الذي يعبّر عن أفكاره بلغته، والقارئ الأجنبي الذي يرغب في اقتناء العمل المؤلَّف. مَنْ يخدم منهما؟ إذا تغلَّب الحرص على الوفاء للنص، فإننا نجازف بخدمة المؤلّف وتقديم خدمة سيئة للقارئ، والعكس بالعكس. يلخّص لادميرال (1979) هذه المفارقة بهذه الصيغة: كلّ شيء قابل للترجمة وتعصى ترجمته، في آن معاً. يكون التأكيد الأول صحيح بالمعنى الذي يشير إلى أنّ كلّ تجربة إنسانية قابلة للنقل، والثاني صحيح أيضاً بمعنى أنّ كل تجربة إنسانية فريدة في نوعها. كيف نخرج من هذا المأزق؟ يقترح لادميرال، بدوره، حلاً يبدو ظاهرياً أنه فارغ من المعنى بسبب بداهته: «الترجمة ليست النّص الأصلي». يجبر هذا الاقتراح، الذي يُعَدّ أمراً بيِّناً، المترجِم على التخلي عن فكرة التكافؤ بين نصّ الانطلاق ونص الوصول، وعلى إدراك دوره، وحدوده، وطبيعة النصوص التي ينتجها.

24 ــ إذا فكّرنا في الأمر جيداً، نعثر هنا على عودة لاقتراح مفارقة العلاقة بين الذات والآخر، سواء كان الآخر مُمَثَّلاً بفرد، أم بثقافة، أم بلغة.

25 ــ نريد الأخذ ثانية، كنقطة انطلاق، بنص يُعدُّ، في مناسبات عِدّة، كنص مؤسِّس للتفكير في علم الترجمة. إنه المحاضرة التي قدّمها شلايرماخر (Schleiermacher) في الأكاديمية الملكية للعلوم في برلين، عام 1813، بعنوان: **في الطرق المختلفة للترجمة** (*Des Différentes méthodes de traduire*).

26 ــ يتعلق السؤال المشهور الذي طرحه شلايرماخر بالعلاقة بين المؤلِّف والقارئ والمترجِم والنص. وجاء في النص: «إما أنْ يدع المترجِم الكاتبَ هادئاً إلى أقصى حدٍ ممكن، ويجعل القارئ يذهب إلى لقائه، وإما أنْ يترك القارئ هادئاً إلى أقصى حدٍ ممكن، ويجعل الكاتب يذهب إلى لقائه». ويرفض شلايرماخر هذه الطريقة الأخيرة لأنها تؤدي إلى محو هويّة العمل، وخروجٍ عن المألوف،

و«ضم» للآخر إلى الذات. أما الطريقة الأولى، فهي الوحيدة، بالعكس، التي تستطيع عرض العلاقات التي يقيمها المؤلِّف مع لغته وثقافته. وللقيام بذلك، يجب على المترجِم أنْ يكون مستعداً للحفاظ في ترجمته على هذا «الإحساس بغرابة شيء ما»، ولإخضاع لغته لأصداء لغة الآخر، واستقبال غرابة الآخر في لغته.

27 ــ صوّر ميشونيك نقل المركز هذا «كعلاقة نصيّة بين نصّين في لغتين (–) ثقافتين حتى في البنية اللغوية للغة، وذلك لكون هذه البنية اللغوية ذات قيمة في منظومة النصّ. إنّ الضمَّ محوٌ لهذه العلاقة، ووَهْمٌ لما هو طبيعي، ويعكس حالة كما لو أنّ، أي كما لو أنّ نصاً بلغة الانطلاق كان قد كُتِبَ بلغة الوصول، وبشكل مُجرَّد عن اختلافات الثقافة، والعصر، والبنية اللغوية» (1973: 308).

28 ــ تفرض الشفافية المزيّفة، التي تدّعي محوها لهوية المترجِم، وتنكر انتماءه التاريخي والأيديولوجي، وتُكْرِهه على أنْ يكون سلبياً، من دون الاعتراف بذلك، أيديولوجية مسيطِرة، وتمارِس الضمّ. ويقترح إدوار غليسّان (Édouard Glissant)، الشاعر الأنتيلي، بشغف، «معارضة شفافية النماذج المفروضة بكثافة منفتحة لكائنات غير قابلة للاختزال».

29 ــ لم تَعُد الترجمة، في هذا المنظور، تشكّل، كما أشار غادامر (Gadamer) إلى ذلك، رداً على فشل، بل مكاناً مميّزاً للقاء، من اللحظة «التي لا تُدْخِل فيها وعياً ما لتنوّع اللغات، فحسب، بل وعياً لعوالم أخرى، أيضاً» (Renken 2002:7). إنّ عدم قابلية «ما هو غير قابل للترجمة» في لغة ما للاختزال يشكّل، إذن، شرطاً لتجريب الآخر، و«نقل المركز»، مروراً ببُعْد اللغة التي تشكل، برأي هيدغر (Heidegger)، البُعد الصحيح لوجود الإنسان: إذا كانت المزيّة التي يختص بها الإنسان تقوم على اللغة، فإنّ هذا الأمر يكون ممكناً في التجربة الحوارية للمقابلة بالمثل، تماماً كما يكون بناء كلّ هوية تبعاً للعلاقة مع الآخر.

30 ــ ها هي حركة الذات نحو الآخر تؤدي، بدورها، إلى العودة إلى الذات: لكون الاعتراف المتبادل هو الشرط الوحيد الممكن لوجود الإنسان بعيداً عن لغز الحسّ والعبث المثير للقلق. ومن الممكن للترجمة محاولة تدارك هذا الفشل في الفهم لقاء بعض الخسائر، من دون شك.

31 ــ من الممكن، برأي ريكور (Ricœur)، تعويض هذه الخسارة التي لا بُدّ منها بالتخلي عن «المثل الأعلى للترجمة الكاملة». إنّ وعي هذا الأمر يعطي المترجِم الشجاعة لقبول الإشكالية المتعلقة «بالأمانة و«الخيانة».

32 ــ يأخذ ريكور (2004) ثانيةً من شلايرماخر مفهوم «الضيافة اللغوية» (Gastfreiheit)، ويضع، مثله، نشاط الترجمة في إطار التأويل، والجدل (الديالكتيك)، والأخلاق.

33 ــ يواصل ريكور هنا مسار تفكيره السابق. ففي كتابه: **الذات عينها كآخر** (*Soi-même comme un autre*)، يؤسِّس الفيلسوف الهوية على الآخر. ويشرح، في المقدمة، المعنى العميق الذي يُسنده لعنوان مؤلَّفه:

34 ــ يقترح كتاب **الذات عينها كآخر** فكرة أنّ هوية الذات عينها تتضمن الآخر إلى درجة حميمة جداً بحيث أنّ إحداها لا تدع نفسها تفكر من دون الأخرى، وأنّ إحداها تمرّ، بالأحرى، في الآخر، كما يقال في اللغة الهيغلية. إننا نريد أنْ نربط بحرف «الكاف» المدلول القوي. فهو لا يعني المقارنة، فحسب ــ الذات عينها شبيهة بآخر ــ بل يعني العلاقة التضمينية: الذات عينها بما هي ... آخر (1990: 14).

35 ــ كذلك، فإنّ الترجمة تقتضي فهم الآخر، والاعتراف به، والإصغاء إليه: «يجب البقاء بالقرب من الآخر، لقيادته إلى الذات كضيف». إلّا أنّ البقاء بالقرب من الآخر يعني، جزئياً، التخلي عن الذات. ويمكن لهذا التخلي أن يتحقّق من خلال العمل فحسب، بالمعنى الذي يعطيه فرويد (Freud) لهذه الكلمة في مقالتيه عن الحِداد والذاكرة.

36 ــ بفضل هذا العمل، يبدو فِعْل الترجمة، وتبادل الذكريات والعفو كنماذج أخلاقية حقيقية للتكامل بين الأفراد والثقافات والدول: الترجمة كإمكانٍ لتواصلٍ يتجاوز التنوع اللغوي، وتبادل الذكريات كإمكانٍ للسرد والحكي عن الذات بشكل مختلف، والعفو كإمكانٍ لجعل الماضي يكتسب معنىً جديداً.

37 ــ ثمّة ثلاثة أمكنة ممكنة للوساطة بين الهوية والآخر.

38 ــ من الممكن، في البداية، الاعتقاد بأنّ تعقّد هذه التأملات يبعدنا عن موضوع حديثنا، وهو مكانة الترجمة ودورها في الدراسة الجامعية. والواقع، أنّ هذه التأملات تتعلق بشكل أخصّ بالترجمة الأدبية. إلّا أنّ طلابنا لن يكونوا مدعوّين لوضع أنفسهم على قدر الصعوبات التي تُظهرها هذه الترجمة. فما نقترحه هو إغناء الدراسات في الآداب من خلال دراسات الترجمة.

39 ــ تمثّل قراءة نصوص نظرية أساسية في هذا الميدان (ككتابات بنجامان (Benjamin)، ميشونيك، شتاينر (Steiner)، بيرمان، ريكور، وأيكو (Eco)، على سبيل المثال، لكيلا نذكر إلّا بعض الأسماء، من دون ترتيب)، في المقام الأول، ولو باللغة الأم (في الترجمة إذن!) بالنسبة للطلاب فرصة لإدراك مدى اتساع الموضوع والتأملات الفلسفية التي أثارها هذا النشاط الإنساني.

40 ــ يسمح تاريخ الترجمة، في المقام الثاني، وكما تُظْهِر ذلك تحليلات جدعون توري (Gideon Toury) الدلالية، بفهم أنّ كلّ ترجمة تُدْرَج في شروط اجتماعية تاريخية دقيقة، وتعرض معايير لإمكان قبول الثقافة المستقبِلَة.

41 ــ كما يسمح توضيح تطور هذا الانتقال من لغة ـ ثقافة إلى أخرى، وهذه الحركة التي عرّفها كلٌ من باز وبيرمان بالترجمة الأدبية، فضلاً عن ذلك، بفهم الأدب الغربي كظاهرة موحّدة تتغذى فيها الإسهامات الأصيلة لكل مؤلِّف من تقاليد عابرة للقوميات. إنّ هذه الدراسة «تعتمد على تاريخ هجرات، و«نظرية» تعدُّ الكائن البشري ككائن مهاجر (الهجرة تؤسِّس الترجمة)، وكائن متحوّل، في الوقت نفسه (كلّ هجرة هي تحوّل، كما تُظْهِر ذلك ظاهرة «الجالية» الأساسية.[10] ويشكل عبور الطرق التي اتبعتها المنتجات «الوطنية» في داخل شبكة ثقافية أوسع بكثير، والاعتراف بقيمة الإسهامات المتبادَلة درساً حقيقياً في «نقل المركز» و«الضيافة».

10) O. Paz, 1982. Lecture et contemplation, Paris : La Délirante, cité par A. Berman, 1995.

خاتمة:

42 ــ إذا كانت ممارسة الترجمة التي تأكدت باستمرار، في كلّ العصور وكلّ المناطق، قد كذّبت كلّ التأكيدات المبدئية الخاصة باستحالة الترجمة، فإنّ هذا الأمر ينبغي أنْ يقودنا إلى إعادة النظر بدورها في تعليم اللغات. لقد فضّلنا، بشكل خاص، ثلاثة تصنيفات للترجمة، من بين الفئات العديدة التي حاول المختصّون في داخلها تنظيم مدى هذه الظاهرة. وهي التصنيفات التي سمَّاها ه. بيس بالتعليمية، ويكمن هدفها الرئيس في تحليل المنظومات اللغوية، والبراغماتية، التي تتوجه إلى المحترفين، وتعمل على النصوص، والشِعرية، أخيراً، التي نسميها، بالأحرى، الأخلاقية، وتهدف إلى نقل حقيقي للمركز نحو الآخر، بحسب تعبير ميشونيك.

43 ــ لا تقيم هذه المستويات الثلاثة فيما بينها علاقات تراتبية، بل هي تلبي، بالأحرى، أهدافاً وحاجات مختلفة. وقد حاولنا هنا إظهار الفائدة التربوية لعملٍ تأملي يقع في مستوى اللغة بقدر ما يقع في مستوى الخطاب والثقافة، وذلك في التكوين العام باللغات أو الثقافات الحيّة.

ـ للاطلاع على نقد للترجمات، راجع:

Pour une critique des traductions : John Donne, Paris : Gallimard, p. 56, note 46.

المصدر:

Éla. Études de linguistique appliquée 2006/1 (no. 141), pages 117 à 128
Quoi traduire ? Comment traduire ? Pourquoi traduire ?
Maddalena de Carlo
https://doi.org/10.3917/ela.141.0117

الترجمة والمترجمون والكتابة الأكاديمية[1]

تأليف: كونستانتين مانيا
أندريا سيلفانا مانيا
ترجمة: د. أماني العيد •

أندريا سيلفانا مانيا (Andreea Silvana Manea): تعمل في كلية اللغات الأجنبية، جامعة بوخارست.

كونستانتين مانيا (Constantin Manea): يعمل في قسم اللغة والأدب كلية الآداب، جامعة بيتستي.
بيتستي، رومانيا.

الملخّص:

لا شكَّ أنَّ الترجمة من اللغة الإنكليزية وإليها جزء من الصورة الأوسع للعولمة، وهي العملية المستمرّة التي تميل فيها اللغة إلى اكتساب الاعتراف بها بوصفها لغةً عالمية للتواصل. في الآونة الأخيرة، أثبتت الكتابة الأكاديمية أنها مُهمّة وصَعبة، على الأقل فيما يتعلق بالترجمة، مثل الخطاب الأدبي والكتابة. ينطلقُ مؤلفو هذه الورقة من مجموعة افتراضات نظرية من أجل التحقّق من الاقتراح أعلاه، ثم يتحولون بعد ذلك إلى الأدلة التجريبية من أجل إثبات حقيقة أن معظم الأعراف والانتظامات المرتبطة عادة بالكتابة الأكاديمية يمكن أن تتحوّل إلى تحدياتٍ خطيرة للمترجم.

الكلمات المفتاحية: الترجمة، المترجمون، البحوث الجماعية، الكتابة الأكاديمية.

• مترجمة ومدرّسة جامعية سورية .

1) العنوان الأصلي للمقال: « Translation, Translators, and Academic Writing »

1. المقدمة

يبـدأ المؤلفون مـن افتراض أن هناك حاجة عامة إلى العالمية في استخدام اللغة (في كل من معانيها، التـي يمكن للفرنسية والرومانية، بالمناسبة، تقديمها بشـكل أفضل بكثير، مثل البناء النحوي (langue) واللغـة (language)، والليمبـا (limba) واللمباج (limbaj)، على التـوالي. بالإضافة إلى الاستخدام الموحّد لمختلف المفاهيم، والفروق الدقيقة في الاستخدام، وما إلى ذلك. وفيما يتعلق باللغة الإنكليزية، فإن «عالميتها» كلغة دولية، كانت واضحة منذ حوالي 100 عام.

مـن ناحيـة أخرى، وُجد أن الكتابة الأكاديميـة تمثّل المجال الوحيد الأكثر أهميـة للتواصل التعليمي، متجـاوزة على سبيل المثـال الخيال. فضلاً عن كونها (يُنظر إليها على أنهـا) شكل موحد ودقيق ومعياري للغـة، فـإن الكتابة الأكاديمية تميل إلى أن تكون شكلاً أكثر احترافية مـن أشكال الكتابة. وكقاعدة عامة، فهـي شكل مـن أشكال الكتابة المستخدمة وسـط العلماء (وبينهم). يتطلب هذا النـوع من الكتابة بطبيعة الحـال البحث والتحليل المتعمّق والتلخيص، إلى جانب التحرير والتدقيق المنتظم. تعدُّ الكتابة الأكاديمية مفيدة، وهي في الواقع تُكوّن أساساً لمئات الموضوعات والمجالات (الفرعية).

بالانتقـال إلى الترجمـة، عادة ما نجد آراء متناقضة مختلفة حول نـوع الترجمة التي تعدُّ في الواقع، أو ينبغـي عدّهـا، الأكثر صعوبـةً من ناحيـة الممارسة. وبعضهم يقـول إنها ترجمة في مجـال الخيال، أي النصوص الأدبية، مـع أن هناك في الواقع عشـرات الأقوال والحجج والأدلة التي تشـير إلى عكس ذلك. يبـدو، بعد كل شيء، أن المهمـة الأصعب هي ترجمة النصوص التي تنتمـي إلى مجالات أكثر تخصصاً أو المجالات التقنية (التي، وغنيٌّ عن القول، تكونُ مكتوبة في أغلب الأحيان باللغة الإنكليزية الأكاديمية). يعدُّ كل من المترجمين الأدبيين والأكاديميين متخصصين في أنواعهم أو مجالاتهم (أو حتى الحقول الفرعية).

يحمـلُ معظم المترجمين شهادات عليا في الأدب واللغويات، ولكن هناك كثيرٌ من المترجمين الآخرين يحملـون شهادات دبلوم في بعض المجالات الأكاديمية المتعلقـة بالمواد التي يترجمونها (الفيزياء، الأحياء، الكيميـاء، الأنثروبولوجيـا، علوم الكمبيوتر ومـا إلى ذلك). قبل أن يصبح مترجمـاً، يجبُ على الشخص الـذي يتعامـل في الترجمة أن يكون كاتباً ممتازاً في حدِّ ذاته، ويرجع ذلـك أساساً إلى حقيقة أنَّ الأسلوب والمفاهيم الخاصة بكل من الأدب والكتابة الأكاديمية تميلُ إلى أن تكون متطوّرة ومعقّدة ومجرّدة تماماً.

2. الترجمة الأكاديمية مقابل الترجمة الأدبية

بينما يهدف المترجمون الأدبيون بشكل أساسي إلى تحقيق تنوّعات بين اللغات في الأدب المكتوب (كتب الخيال والروايات والقصص القصيرة والشعر والمقالات وما إلى ذلك)، من خلال نقل محتويات مجموعة متنوعة من الوثائق (بما في ذلك أيضاً مقالات المجلات والتقارير المميزة) في الشكل الذي تفرضه الهياكل المحـددة للغة الهدف، يتعين على مترجمـي النصوص الأكثر تقنية أن يواجهوا مجموعة مماثلة من القيود اللغوية، على الرغم من أن نطاق النصوص التي يتعين عليهم تقديمها قد لا يبدو مذهلاً. عدَّ معظم الناس مـن الناحيـة التجريبية أن وظيفـة المترجم الأدبي هي أكـثر (أو على الأقل، بشكل أساسـي) إبداعية: إذ يتعيّن عليه إنتاج نصوص باللغة الهدف تنقل بأمانة النغمة، «الصوت»، الجّو، أي «أسلوب» النص المصدر.

في أغلب الأحيان، يضع النص الأصلي المترجم الأدبي أمام تحديّات لا يمكن إنكارها مثل الاستعارة، والعامية، واللغات الدارجة، والتلميح الثقافي، التي يجب عليه/عليها أن يجد لها بديلاً/ معادلاً مناسباً في اللغة الهدف (وينبغي إضافة: إذا وعندما يرون ذلك مناسباً).

ولهذا السَّبب فإنَّ وظيفة المترجم الأدبي قد تتضمّن أشياء مثل العمل في ارتباط وثيق مع مؤلف النص المصدر (أو حتى العمل في أزواج)، بحيث يكون متأكّداً من أنه قد استحوذ على الأسلوب والفروق الدقيقة الأدبية بأكبر قدر ممكن أو كما هو مفضّل مثل لسانُ حالِ أعمالهم الأدبية، من بعض الكتّاب متعددي اللغات، أو المتخصصين في نوع واحد أو نوعين فقط (مثل الخيال، والشعر، والمقال، وما إلى ذلك)، أو اختيار الترجمة إلى اللغة الأم فقط.

الاستنتاج الذي يبدو واضحاً والمُستمدّ من معظم الاعتبارات المذكورة أعلاه هو أن «ذروة» نشاط المترجم هي الترجمة الأدبية، التي يمكن أن تُظهر مهارات تعبيرية متفوقة على تلك التي يتمتع بها المؤلفون متعددو اللغات! علاوةً على ذلك، يمكن أن يشمل العمل في أزواج ترجمة نصف النّص الأصلي، ثم ترجمة النّص بالكامل بمساعدة المترجم الآخر (بمعنى «تمليس التحولات»)، أو جعل المترجم الثاني يعمل «مُراجعاً» بالنسبة للنص المترجم بأكمله، فيتحقق من الوضوح والطلاقة والاتساق والأصالة والكفاية الأسلوبية والنبرة العامة.

لكن الأمر ليس كذلك تماماً، حيث إنَّ الترجمة الأكاديمية قد تطرح مجموعة مماثلة من المشكلات. على عكس الترجمة الأدبية، تتضمن الترجمة الأكاديمية عادةً ترجمة المقالات الأكاديمية والملخّصات والمقالات والمخطوطات: لذلك، قد تبدو وكأنها سُلّم أحادي الوتر[2] (monochord gamut). صحيحٌ أن المترجمين الأكاديميين لا يحتاجون عادةً إلى الحصول على شهادة جامعية في مجال مُحدّد ترتكز عليه النُّصوص التي يترجمونها؛ ومع ذلك فإنّ الخبرة هي الكلمة المفتاح في هذا المجال. علاوةً على ذلك، فإنَّ ما تتطلبه الترجمة الأكاديمية على وجه التحديد هو إتقان الكتابة الأكاديمية باللغة الهدف، الأمر الذي يتضمَّن أيضاً معرفة ممتازة بالمفردات والهياكل الجدلية والنظرية العامة وما إلى ذلك في المجال التخصصي المعني.

كما هو الحال مع المترجمين الأدبيين، يختار معظم المترجمين الأكاديميين الترجمة إلى لغتهم الأم، في حين أن بعض المترجمين الأكاديميين يحصرون نطاق النصوص التي يعملون عليها في مؤلف واحد أو مؤلفين، بسبب الأسلوب المحدّد لذلك الكاتب. (لا يتعلّق تقييمنا المبدئي بالمترجمين الفوريين، العاملين بشكل احترافي في المقابلات الأكاديمية أو في المؤتمرات، لأنَّ عملهم لا يتعلق بالكتابة بشكل صحيح).

هناك سؤال ذو صلة نوقش كثيراً مؤخراً، وهو ما إذا كانت غالبية أعمال الترجمة التي يقوم بها المترجم الأدبي، أو تلك التي يقوم بها المترجم الأكاديمي، أكثر إثارة للاهتمام، وذلك بسبب التحديات والحداثة التي يحتوي عليها كل منهما بشكل جوهري.

2) أداة من أصل قديم لقياس وإظهار العلاقات الرياضية للنغمات الموسيقية وتتكون من وتر واحد ممتد فوق صندوق صوت وجسر متحرك مثبت على سلم متدرج. (م)

تهتـم الترجمـة الأكاديميـة بتقـديم المتغـيّرات الأجنبيّـة أو المحليّـة لمجموعـة واسعة مـن المقالات والمخطوطات والمستخلصـات والخلاصات والعروض التقديمية والمقدمات والنموذج الأولي وما إلى ذلك، المكتوبة باللغة المصدر. وهو ما يسمَّى عادةً بالأدبيات المُتخصصة أو التقنية، وهي النصوص التي تُستخدم في الغالـب كمصادر مرجعية. لا يتـم الاتصال دائماً بالمترجمين الأكاديميين مـن مؤلفي النصوص المراد ترجمتها، بل من العديد من الباحثين الذين قد يحتاجون إلى تلك النصوص كمصادر أساسية للمعلومات.

3. تحدّيات معيّنة

قضيتنـا الأولى القابلـة للجدال في مناقشة إمكانيات الترجمات الأكاديميـة وخصوصيتها هي: ماذا تعنـي ترجمة النّص المتخصّـص؟ عرّف ماركيل (Markel) (1998) هذا النوع من الكتابة بأنه «الكتابة عن موضوع تقني، يهدفُ إلى نقل معلومات مُحدّدة إلى جمهور مُحدّد لغرض مُحدّد»، لذلك نحن نتحدث في الواقع عن الكتابة الفنيّة والكتابة الأكاديميّة معاً في هيكلٍ واحدٍ. وبالتالي، فهو يمثل عنصراً مفيداً ومرحّباً به جداً في تدريب المترجم، ويعوّض عن مجموعة متنوعة من الخصائص اللغوية التي يواجهها المترجم في الواقع بالفعل. إن الإلمام بالعديد من الأنواع سوف يزوّد المتخصص المستقبلي في ترجمة النصوص المكتوبة في مجالات محدّدة من اللغة بالمهارات اللازمة لإنشاء (وتكرار) نصوص متوافقة مع تلك الأنواع.

لاحـظَ العديد من الباحثين في مجـال الترجمة نقصاً نسبياً في الاهتمـام بالقضايا (النظرية بشكل أساسي) التي تنطوي عليها ترجمة الخطاب الأكاديمي، ولا سيّما ترجمة المواد التقنية والعلميّة، على سبيل المثال فرانكو إيكسلا (Franco Aixelá) وساروكاي (Sarukkai). كقاعدة عامة، تميل ترجمة الخطاب الأكاديمي إلى النظر إليها على أنها أقلُّ أهميةً أو هامشية أو أقلُّ تناولاً أو خالية من الصعوبات الأساسية. ومـع ذلك، فإنّ الواقع نفسه يوضّح أنّ ترجمة النصوص الأكاديمية تحدث بشكل متكرر، ولا يمكن التقليل مـن أهميتها. على سبيـل المثال، تفرضُ معظم المجلات العلمية التي تنتمـي إلى العالم غير الناطق باللغة الإنكليزيـة، كشرط أساسي مُطلق للنشـر، الكتابة باللغة الإنكليزية (أو الملخصـات المكتوبة بلغتين)، كما تفعـل العديد مـن أقسام الجامعـة بالنسبة للأطروحـات ومستخلصـات الأطروحات أو السـير الذاتية، والمجلات التي تنشر نسخاً مترجمة من الأوراق البحثية المتضمنة ليست نادرة بأي حال من الأحوال. ومن ناحيـة أخـرى، هناك شبه إجماع في وجهات النظر حول مدى تعقيد الترجمـة الأكاديمية وتنوّعها، بما في ذلك تحدّيات الترجمة التي تتراوح بين أعراف وهياكل مُحددة، والمُصطلحات الفنية واتفاقيات النوع إلى القضايا الثقافية الأكثر دقة.

أحـد أهم التحديات التي تواجه المترجمين المنشغلين في مجال الترجمة الأكاديمية يتولد عن المفارقة (الواضحة) المتمثّلة في أنَّ الخطاب الأكاديمي يبدو عالمياً (ناشئاً، كما هو الحال، من عالمية العلم ذاتها) ومتغيراً (نظراً لأنه غارق في تقاليد ثقافية معينة، مما يولّد تنوعاً ملحوظاً، بل ومخيفاً في بعض الأحيان): مورانين (Mauranen) (1993).

لقـد لاحظت العديد من الدراسات في البلاغة المقارنة اختلافات كبيرة، لا سيّما فيما يتعلق بأعراف الكتابـة الأكاديميـة باللغـات المختلفة، لذلك فمـن الطبيعي الاهتمام بهـذه المعرفة (العمليـة والنظرية)

والاستفـادة منهـا في البلاغة المقارنة. المجـال قيد النظر – دراسات الترجمـة. وبالتالي، يمكن للترجمة الأكاديمية أن تكون مختلفة تماماً في الثقافات المختلفة. وبالتالي، هناك باحثون يلاحظون بشكل مقنع أنّ الكتابـة الأكاديميـة تختلف في اللغات المختلفة، ويجبُ التعامل معها على هذا النحو: «لا يزال خطاب العلم في عالمنا العالمي ثقافياً جداً سواء في هياكله النّصية أو تسلسله أو في عملياته المعرفية». [5، ص. 105].

الاستنتـاج المنطقي الكافي هـو أن الترجمة (الجيدة والأصيلة)، سـواء كان ذلك في مجال الخطاب الأكاديمـي المتخصص إلى حد ما، يجبُ أن تلتزم (بمعظم) الأعراف التي تفرضها اللغة الهدف. وينبغي أن يكـون هـذا «الالتزام الأمثل بالمعايير الأسلوبية للغة الهدف» – [6، صـ. 145–144]، أو على الأقل حل وسط عادل بين الحفظ والتكييف (التكافؤ) [7، ص. 127].

4. قضايا محددة

كما ذكرنا سابقاً، تتضمَّن ترجمة الخطاب الأكاديمي نطاقاً واسعاً من القضايا المُعقّدة التي تنشأ على مستويـات مختلفة. ويمتد النطاق المعني من النهج العام أو إستراتيجية الترجمة التي يستخدمها المترجم إلى القضايـا المتعلقـة بنصٍّ معين، أو حتـى سماته اللغويـة أو النّصية المكوّنة لـه. في ترجمات النصوص التقنيـة والاقتصاديـة والقانونية والفنية والتعليمية وما إلى ذلـك (أي الترجمة لأغراض محدّدة)، يجب أن يتضمـن التفاعل الدائم الذي يقيمه المترجم بين النصـ في مجمله ومكوّناته تحليلاً جوهرياً للأسلوب الخاصـ بالمـادة والتفكير فيه، الذي في أغلب الأحيان من المرجـح أن يميز كاتب النص نفسه. لذا، هناك حاجـة إلى نهج شمولي لترجمة الخطاب الأكاديمـي، ليس فقط على المستوى النظري البحت، ولكن أيضاً علـى مستـوى العمـل العملي. وفي هذا الصـدد، يمكنُ توفير المكمل الـذي تشتد الحاجة إليـه للنظرية في هـذا المجـال من خلال مجموعات مختلفة من البيانات التي جرى الحصـول عليها من خلال الاستكشاف والدراسة بعناية للقضايا الخاصة النموذجية للترجمة الأكاديمية.

إذا انتقلنـا إلى موضوع المادة اللغويـة التي سيتمُّ تدريسها، فيمكننا أن نجـد (وقد أثبتت الأبحاث) أن اللغـات المختلفـة تُظهر اختلافات كبـيرة فيما يتعلق بأعـراف الخطاب الأكاديمي. سعـت العديد من الدراسات في الماضي إلى توضيح التنوُّع الهائل في المجالات الفرعية التي تختلف فيها اللغات عندما يتعلق الأمـر بالخطاب المكتوب، ولا سيّمـا في المجال التقني: عناصر وقواعد المعجم وتكوين الكلمات، واستخدام وانتشـار الفئـات النحوية المختلفة، والهياكل النحويـة، ترتيب الكلمات، اصطلاحـات الخطاب، الأسلوب العام، أجزاء من إطار الخطاب القياسي، إلخ. من بين الأعراف التركيبية (القياسية) المختلفة على نطاق واسع، قم بإحصاء صياغة المستخلص، وبيان الأطروحة، والتوضيحات، والاستنتاجات.

5. الحاجة إلى قاعدة بيانات خاصة بالأبحاث

نحـن لا نحاول تحليـل مجموعات ضخمة مـن المقالات البحثيـة، التي ستكون موضوعـاً لمسعى أكثر تعمُّقاً. وقد يتضمن ذلك مقارنة النسخ الأصلية الرومانية مع ترجماتها الإنكليزية، وتحليل النسخ الأصلية الإنكليزية من حيث استخدام المستخلص أو بيان الأطروحة، وما إلى ذلك واتفاقيات الصيغة العامة. على أيِّ حال، فإن نتائج مثل هذه الدراسات التي يمكننا التوصُّل إليها توضّح بوضوح، على سبيل المثال، أن بيان

الأطروحة يُستخدم بشكل متكرّر في المقالات البحثية الإنكليزية الأصلية أكثر من المقالات البحثية الرومانية الأصلية، وأن الترجمات الإنكليزية للأخيرة تتوافق بشكل عام إلى الأصول الرومانية. تكشف النتائج أيضاً عن اختلافات بين مجموعتي الأصول من حيث موضع بيان الأطروحة ودرجة حضور المؤلف، مرة أخرى مع الترجمات الإنكليزية المقابلة للأصول الرومانية. يمكن للمقارنة بين النسخ الأصلية الرومانية وترجماتها الإنكليزية تحديد بعض التغييرات (أو التعديلات) التي أُحدِثَتْ في أثناء الترجمة. وتشيرُ نتائج مماثلة إلى أن الاختلافات بين اللغتين في نقطة بيان الأطروحة (أو الصياغة المجردة)، في كل من الاستخدام والشكل، يمكن أن تخلق مشكلات (خطيرة في بعض الأحيان) في الترجمة.

لذلك، أحد الاتفاقيات التي قد تختلف فيها اللغات هو استخدام بيان الأطروحة. بيان الأطروحة عبارة عن جملة (أو، في كثير من الأحيان، سلسلة من الجمل)، تظهر بشكل عام في نهاية القسم التمهيدي من الورقة، مع توضيح الفكرة الرئيسة أو الأهداف الرئيسة للورقة. والغرض المباشر منه هو تسهيل قراءة النص. على الرغم من أن المصطلح نفسه يستخدم بشكل رئيس في سياق كتابة المقالات لتدريس الكتابة باللغة الأولى والثانية والأجنبية، فإنه يُستخدم أحياناً للإشارة إلى أنواع أخرى. في هذه الورقة يُستَخدم في سياق الكتابة الأكاديمية، وعادةً ما يشير إلى المقالات البحثية. على الرغم من أنه تمَّ الاعتراف به منذ مدّة طويلة بوصفه تقليداً للخطاب الأكاديمي باللغة الإنكليزية ويتم تقديمه كميزة مهمة في معظم الكتب المدرسية لـ EAP (أي برنامج مساعدة الموظفين)، لم يتم إنتاج العديد من الدراسات المتعلقة بالتعبير عن بيان الأطروحة وترجمتها في الكتابة الأكاديمية الرومانية: لذا، يبدو أن وضعها في حدِّ ذاته غير واضح إلى حدٍّ كبير، على الأقل في الكتابة الأكاديمية الرومانية. وبناء على ذلك، فقد اقترح أن الكتابة الأكاديمية الرومانية لا تمنح الكاتب المسؤولية مثل الكتابة الأكاديميّة الإنكليزية.

ينبغي أن تتضمن المواد البحثية التي يجب أن يستفيد منها مشروع من النوع التحليلي المذكور سابقاً (الذي يمكن أن يكون بداية لدراسة مستقبلية أوسع) مواد عالية التمثيل – لتكرار بيان الأطروحة (أو الملخص، كما قد يكون عليه الحال). على أي حال، ينبغي أن تتضمن المجموعة المعنية بشكل مثالي حوالي 100 وحدة (أي النصوص التي يُفضّل نشرها بين عامي 1999 و2012)، في مقالات توضيحية لمجال بحثي واحد، ومن المستحسن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات فرعية، التي يجب أن تتكون من عدد متساوٍ من النصوص الرومانية. المقالات، وعلى التوالي، الترجمات الإنكليزية المقابلة لتلك المواد.

ينبغي أن يتكون التحليل الشامل الذي يجب إجراؤه على تلك المادة من تحديد أمثلة لبيانات الأطروحة (أو الملخّصات)، وفقاً لمعايير التحديد العامة. بعد ذلك، ينبغي إجراء مقارنة بين الأقسام الفرعية الثلاثة من حيث تكرار بيان الأطروحة (أو المستخلص)، وموقع بيان الأطروحة في المقدمة، ودرجة مشاركة المؤلف كما تمّ التعبير عنها في الشكل. تكمن المرحلة الأخيرة من التحليل في فحص النسخ الأصلية الرومانية وترجماتها الإنكليزية. سيتم ملاحظة درجة التطابق في استخدام بيان الأطروحة (أو المستخلص) والشكل لكلِّ زوج (الأصلي والترجمة)، مما سيؤدي إلى إنشاء جدول المراسلات النهائي.

ستتعلق نتائج هذا التحليل الشامل بدرجة المشاركة الواضحة للمؤلف في بيان الأطروحة، ومدى ملاحظة المترجمين للتقليد العام لهذا النوع الأدبي، والأهم من ذلك، درجة المراسلات بين النصوص الرومانية وترجماتها الإنكليزية.

من المؤكد أن نتائج التحليل ستؤكد فرضية المسعى البحثي المذكور: هناك في الواقع اختلافات جوهرية في تكرار استخدام بيان الأطروحة في النسخ الأصلية الرومانية والأصول الإنكليزية. ومع ذلك، لا يمكن القول إنَّ هذا الاختلاف ينعكس في الترجمات الإنكليزية للأصول الرومانية. كما يمكن ملاحظة الاختلافات بين مجموعتي النسخ الأصلية من حيث الموضع والشكل: ففي كلا الجانبين، تميل الترجمات الإنكليزية إلى التوافق مع النسخ الأصلية الرومانية. يمكن أن توضح المقارنة الإضافية لبيانات الأطروحة التي يمكن تحديدها في النسخ الأصلية الرومانية وترجماتها الإنكليزية أنّ هناك ميلاً لاستخدام الترجمة الحرفية، ربما في نصف الحالات، والتغييرات التي يمكن وصفها عموماً بأنها تحسينات فيما يتعلق باتفاقيات لغة الهدف يمكن ملاحظتها في بعض الحالات الأخرى.

إن تفسير التحليل المبني على أبحاث مماثلة يمكن أن يثبت، ولو بشكل غير مباشر، مجموعة من خصائص الترجمة الأكاديمية باللغة الرومانية. وبالتالي، يمكن القول بأن الكتابة الأكاديمية الرومانية بشكل عام أقل توجهاً نحو القارئ من الكتابة الأكاديمية الإنكليزية (نظراً لأن بيان الأطروحة يمكن تفسيره على أنه جانب من جوانب الكتابة الموجهة للقارئ)، وعلى الأرجح تتماشى مع أعرافها الخاصة، المطابِقة لهذا النوع باللغة الرومانية. يشير هذا إلى أن قضايا معقدة قد تنشأ في ترجمة الخطاب الأكاديمي بين اللغتين، التي تمثل العديد من التحديات لكل من المترجمين المحترفين وغير المحترفين: قد تؤدي الاختلافات في الاتفاقيات البلاغية إلى ترجمات لا تتوافق مع اتفاقيات لغة الهدف.

وفي الواقع، هناك كثيرٌ من التحديات التي يواجهها المترجمون في المجال الأكاديمي: فالأصول الأنجلو أمريكية تميلُ عموماً إلى أن تكون مجازية أكثر في التعبير، وحتى أكثر عامية. وبالتالي، يتعيَّن على المرء أن يجد معادلات أكاديمية مناسبة في لغته الخاصة (أي اللغة الهدف) ... والعكس صحيح (عندما يتعلّق الأمر بالترجمة من الرومانية إلى الإنكليزية، وهي الحالة الأكثر شيوعاً في الممارسة الفعلية).

6. النتائج والحالات التجريبية

لقد أظهرت لنا الملاحظة المنهجية والخبرة التجريبية أنه لا توجد علاقة فردية بين ما يمكن اعتباره «أكاديمياً» (و/أو رسمياً) باللغتين الإنكليزية والرومانية. لنأخذ مثالاً بسيطًا جداً، يمكننا مقارنة المصطلحات والعبارات الرومانية مثل (executa, realiza, constitui, Întreprinde/ و relativ, privitor la, Comparative cu) وما إلى ذلك (التي تميلُ إلى أن تكون أكثر حداثة وأكثر «رسمية» قليلاً) مع نظيراتها الإنكليزية: (to do, to make, to be, to carry out, about, on, unlike)، وما إلى ذلك. وهذا يعني في الأساس امتلاك أو اكتساب «الفطرة السليمة» التي تشتد الحاجة إليها في مسائل الترجمة والتكييف (والتكافؤ).

مـن البديهي بالتأكيد أن نقول إن الترجمة (أي نوع من الترجمة، وليس فقط النوع الأكاديمي) يجب أن تتجنـب الفهم الخاطـئ للنص الهدف (الذي يجب أن يتضمن بطبيعة الحال مصطلحات رومانية مثل الظـرف الشهـير «respective» – عادةً ووفق الضوابط يعني «على التـوالي» (respectively)، ولكن في كثـير من الأحيـان يُساء استخدامه ليعني «هذا» أو «أي»)؛ ومع ذلك، فـإنَّ أهم مكوّنات التسلسل المترجَم هي بالطبع المصطلحات والعبارات المتخصّصة (الأكثر تخصّصاً) أو التقنية.

تظهـر الملاحظة القياسية، العامـة إلى حد ما، ولكنها راسخة فيما يتعلـق بالتحديّات النموذجية في الكتابة الأكاديمية والرسمية، أن أكثر هذه «المراوغات» شيوعاً، كقاعدة عامة، هي: استخدام صيغة المبني للمجهـول، ومجموعـة الفاعل والمشكلات المتأصلة فيه (مثل صيغة الجمـع للمؤلف، واستخدام صيغة غير شخصيـة، وما إلى ذلـك)، واستخدام الأزمنة، وترتيب الكلمات، والأغراض النحوية المختلفة، .a.s.o. وبالتالي، فإن النصوص الأكاديمية والتقنية المكتوبة باللغة الإنكليزية، على عكس نسخها الرومانية، سوف تزخـر بهياكل مثل التجـارب التي تم إجراؤها التي ...، معالجة المواد البحثيـة بعناية ...، هناك مثل هذه الحالات عندما ...، إلخ.

يمكـن استخلاص استنتاجات أخرى من تجربـة (علينا أن نعترف بأنها مبسطـة إلى حد ما، وغير علمية، إن لم تكن ساذجة إلى حد ما): استخدام الإمكانية المستخدمة غالباً المتمثلة في اللجوء إلى ترجمة «المحـركات» (مع مزاياهـا، وبشكل رئيس عيوبهـا ...)، مثل ترجمة محرّك البحث جوجـل أو بابل. تميل النتائج التي توصلنا إليها شخصياً إلى إثبات أنَّ قواعد البيانات هذه، إذا كانت مناسبة للاستخدام وجرى تحسينهـا بشكل خاص، ضمن سياقات مختلفـة، يمكن أن تولّد نتائج جيدة بشكل مدهش. وكانت النتيجة الرئيسة، على أي حال، هي أن اللغة الإنكليزية، في أغلب الأحيان، «أبسط» أو «أكثر تواضعاً» (على الرغم من أننا لم نتمكن من استخدام كلمة أبسط) في مجال التعبير، على سبيل المثال. يتم ترجمة «în cadrol» الرومانيـة، «în contextul» ببساطـة إلى «في»؛ أو (الحيـوان) (poichiloterme) و (exoschelet) يصبحان من ذوات الدم البارد (الحيوانات) والهيكل العظمي الخارجي، وما إلى ذلك.

معظـم المصطلحات الرومانية الجديدة متعددة المعـاني عرضة لصعوبات خطيرة وخداع (بدرجات متفاوتـة) في مجال الترجمة الأنجلـو رومانية. هناك، على سبيل المثـال، مترجمون (جيدون على خلاف ذلك) يقومون (ولكن بقلق إلى حد ما) بترجمة الكلمات الإنكليزية بشكل صحيح التي لا تعدُّ مُصطلحات «متخصصـة حقًـا» –علـى الأقـل فيمـا يتعلـق بصيغتهـا –التي تُحـدِث بشكل واضـح «تقنـي / سياقات «متخصّصـة»، من خـلال المصطلحات التي يكون لتركيبهـا أو جانبها مسحة تقنيـة (أحياناً، غير عملية إلى حـد مـا)، استناداً إلى أجـزاء «مُكتسبـة» / أشكال مُجمّعة، مثـل الأنثروبو–في كلمـة الأنثروبولوجيا والأنثروبومورف، وpal(a)e / –pal(a)eo– في علم الحفريات النباتية أو علم المخطوطات القديمة.

على سبيل المثال، استُخدِمَت كلمة (arheoscheletologie) في سياق كانت فيه شخصية الفيلم التي تم الإبـلاغ عـن كلماتها بوصفها مهتمة ببساطة بالعظام القديمة؛ وبالمثـل، جرى ترجمة الكلمة الإنكليزية «ذوات الـدم الحار» إلى مصطلح (homeoterm) (بدلاً من «Rom. cu sânge cald»)، بينما تُرجِمَت

«ذوات الدم البارد» إلى (poichiloterm) –راجع كلمة ثابتة الحرارة (homoiothermic) / متجانسة الحـرارة (homothermal) «أن تكون درجة حرارة الجسم ثابتة، وعادة ما تكون أعلى من درجة حرارة البيئـة المحيطة؛ «ذوات الدم الحـار» و«متغير الحرارة/متفاعل الحرارة» (في جميـع الحيوانات باستثناء الطيـور والثدييات) التي تختلف درجة حرارة جسمها باختلاف درجة حرارة البيئة المحيطة» (COLL). وبالمثل، تم تقديم (الحيوان) آكل العشب على أنه (حيوان) عاشِب، وجرى تحويل (الحيوانات) آكلة الجيف إلى (حيـوان) نيكروفاج (necrofag). أنظر أيضاً الكلمة الإنكليزية انعدام الوزن (weightlessness)، مصطلح «شفاف» أو «تركيبي» معجمياً ودلالياً، مقابل الكلمة الرومانية (imponderabilitate).

فيما يلي بعض الأمثلة الأخرى لمرادفات الترجمة غير الجديدة وغير الرومانسية والأكثر واقعية، التي تتمتـع بميزة كونها أكثر تكراراً، على سبيل المثـال: «modificările survenite în cadrul politicilor governamental» ↔ «التغيـيرات في سياسـات الحكومـة»؛ deoarece acestea satisfac nevoi de «bază ale oamenilor» ↔ «لأنهـم يرضون احتياجاتهم الأساسيـة» ↔ «لأنهم يلبُّون احتياجات الناس الأساسيـة» ؛ «se dising două categorii de servicii de interes public» ↔ «هنـاك فئتـان مـن الخدمـات ذات المصلحـة العامـة»؛ «strategia europeană în domeniul serviciilor de interes economic general» ↔ «الإستراتيجية الأوروبية للخدمات ذات المصلحة الاقتصادية العامة»؛ «...sau furnizorii de servicii de le-ar furniza în alte condiții» ↔ «...أو سيوفـر لهـم خلاف ذلـك»؛ «acestip are o serie de drepturi privind prestarea serviciilor» ↔ «...مقدمو هذه الخدمات»؛ «din aest domeniu» ↔ «لديـه عـدد مـن الحقـوق المتعلقة بالخدمـات في هذا المجـال»؛ «...printre profesorii din instituțiile de învățământ liceal» ↔ «تم التحقيـق فيهـا بين المعلمين في المدارس الثانويـة»؛ «în cazul unor valori mai mari» ↔ «وللقيم العليا» ↔ «...e situată la Limita» ↔ «...قريـب من الحـد...»؛ «...in sensul unei populații...» ↔ «يعني عـدد السكان...»؛ «De aici rezultă că...» ↔ «يترتـب على ذلـك...»؛ «...sprijină substanțial ideea conform căreia» ↔ «...يدعم بشكل كبير فكرة أن...»؛ «procesul educational» ↔ «التعليم» وما إلى ذلك.

إحـدى القواعد الأساسية للترجمـة الرومانية–الإنكليزيـة (الأكاديمية) هـي أنَّ النسخة الرومانية تميـل إلى أن تكـون أطـول (قـارن، علـى سبيـل المثـال: «Rezultatele obținute prin cercetarea statistică și discuțiile Legate de acesea» و«النتائـج التـي تمَّ الحصـول عليهـا عـن طريـق البحث الإحصائـي و «المناقشـات ذات الصلـة»؛ «Acest lucru este ușor exempificabil» راجـع «هـذا من السهـل توضيحه / يتـم توضيحه بسهولة...»؛ «... الـرأي بأن جودة الرؤية والمنظـور أمر ضروري» راجع «في منطقة الرأي المتوافقة مع الخبرة الإدارية ...»؛ «în zona opiniei conform căreia experiența managerială...»؛ «...الاحتياجـات والتوقعـات المتغـيرة للمستخدمـين» راجـع «التطـور والحاجة إلى الاستخـدام الأمثـل»؛ «evoluția necesităților și a așteptărilor utilizatorilor»؛ «... آراء المعلمين المديريـن تختلف عـن آراء المعلمين (حصرياً) في القـرار والإدارة...» راجـع. «diferă de opiniile...

profesorilor (exclusiv) referitoare atât la decizia, cât şi...» [يستخدم حرف الجر «على» للإشارة إلى الأساس أو الأسباب أو السبب، كبيان أو إجراء: أقوم بالأمر عن حسن نية]؛ «Obiectivul cercetării axate pe chestionare ... l-a constituit...» راجع. «الهدف/المقصد... كان...»، وما إلى ذلك (ومع ذلك، قد يكون من المفيد مقارنة المصطلحين الرومانيين obiectiv وţintă في مختلف السياقات المتخصصة والأكاديمية، على سبيل المثال «Obiectivul cercetării axate pe Chestionare» راجع «Ţinta acestei cercetări aplicative este aceea de a demonstra că...»).

7. النتائج

لذلك، يمكن استخلاص استنتاج مبدئي قائم على موقف مفاده أن اللغة الإنكليزية هي (أو على الأقل تبدو كذلك) لغة عملية «غياب اللامعنى»، التي تستخدم هياكل أبسط وأكثر شفافية / قابلة للتحليل / «تركيبية» بدلاً من المتغيّرات الأطول، «المكتسبة»، «المبهمة»، «غير الاشتقاقية». من ناحية أخرى، إذا كانت الكتابة الأكاديمية باللغة الرومانية تميلُ إلى أن تكون أكثر «ابتكاراً للألفاظ الجديدة» من نظيرتها الإنكليزية، فإنَّ الأخيرة غالباً ما تكون مُبتكِرَة بقدر ما يتعلق الأمر ببعض المصطلحات المتخصصة أو التقنية وهياكل العبارات المحددة.

المصدر:

http://esmsj.upit.ro/ARTICOL%204ARFYT.pdf

تراث الترجمة الهندي[1]

تأليف: رامش كريشنامورثي
ترجمة: عدنان حسن •

رامش كريشنامورثي (Ramesh Krishnamurthy): مترجم وباحث وأستاذ جامعي بريطاني من أصل هندي. ولد في عام 1948، في مدينة مدراس في الهند. درس الفرنسية والألمانية في جامعة كامبردج والسنسكريتية في لندن. عمل بالتدريس والإشراف العلمي في بيرمنغهام (1997 - 2003) وفي أستون (2004 - 2011). واشتغل على تأليف المعاجم وعلم التربية [البيداغوجيا] وتحليل الخطاب.

يرسم هذا المقال تاريخ الترجمة في شبه القارة الهندية أكثر مما يرسمه في دولة الهند القومية بعد 1947. إن شبه القارة هي منطقة ذات شكل ماسي تقريباً تمتد على نحو 1500 ميل من الشمال إلى الجنوب والمسافة نفسها من الشرق إلى الغرب، تحدها جبال الهيمالايا في الشمال والبحر إلى الجنوب. تقع اللغات المحكية حالياً في هذه المنطقة في مجموعتين رئيستين. إن نحو 70 بالمئة من السكان، بشكل رئيس في النصف الشمالي، يتكلمون لغات هندو أوروبية مشتقة من السنسكريتية، كالهندية والبنجابية والغوجاراتية والماراثية والبنغالية والنيبالية. إن السنهالية أيضاً، المحكية في سري لانكا، تنتمي إلى هذه الفئة. وثمة 20 بالمئة أخرى، يتكلمون بشكل رئيس اللغات الدرافيدية، أي لغات التاميل والتيلوغو والكانادا والمالايالام. أما الباقون فيتكلمون لغات أوسترية (وهم بشكل رئيس شعوب قبلية مشتتة)، ولغات تيبتية بورمية (في الشمال الشرقي). إن الأوردو، اللغة الرئيسة للباكستان، ترتبط ارتباطا وثيقا بالهندية، لكنها

• مترجم سوري .

1) العنوان الأصلي للمقال: « Indian Translation Tradition »

تبنّـت كثيراً من الكلمات الفارسيّة والعربيّة وتستخدم الخطَّ العربي. يستعمل معظم الناس المتعلمين اللغة غير المحلية الرئيسة، الإنكليزية، إلى جانب لغتهم الأم.

تـبرز بضع مشكلات عند محاولة التعامل مع التاريخ الأبكر للترجمة في شبه القارة الهندية. فالأدلّة مرقّعـة، جزئيـاً بسبب تلـف النصوص التي لا تُعـدّ ولا تحصى بفعـل الشروط المناخيـة، والآفات كالنمل الأبيض أو القوى البشرية المعاديـة. إن النسخ الباقية من النصوص تأتـي متأخرة بأكثر من بضعة قرون من تاريخ تأليفها. وتعني أقدمية واستمرارية التطوّر اللغوي أن النصوص المنفردة تكشف غالباً عن سمات أكثر من حقبة تاريخية واحدة. ونادراً ما يكون التسلسل الزمني [الكرونولوجي] للنصوص دقيقاً وغالباً ما يقوم إلى حد كبير على أدلة داخلية كالإحالات إلى المؤلفين السابقين والأعمال السابقة. بشكل مماثل، فإن المدى الجغرافي لشبه القارة غالباً ما يجعل التفريقات بين اللغة واللهجة إشكالية إلى حدٍّ ما. إن التجانس الثقـافي الناشـئ يسبّب مشكلات في التفريق بين إعـادات القص وإعادات القـراءة المتغيّرة لمادة المصدر المشترك، واقتباسات لنصوص سابقة، والترجمات الفعلية. أخيراً، فقد أنجز القليل من العمل السابق في حقل تاريخ الترجمة لأجل هذه المنطقة.

الحقبة القديمة حوالي (2500 - 800 ق. م)

ربمـا بـرزت الحاجـة الأولى إلى التواصل بـين اللغات في شبه القـارة الهندية عبر التجـارة. فأقدم دليـل لغوي يوجد في الحـروف المنقوشة على الأختـام الأستيتية (steatite) عثر عليـه في وادي الإندوس في الشمـال الغربـي. ويقال إن هـذه الأختام تعود في تاريخها إلى الحقبـة 2500 - 1500 ق. م.، لكن لسوء الحـظ أن الخـط لم تُفكّ شيفرته بعد. لقـد تمَّ الكشف عن بقايا مرفأ في المنطقـة، وعُثر على مصنوعات يدوية بالأسلوب الإندوسي بعيداً في بلاد ما بين النهرين. على مدى نحو 2000 سنة بعد ذلك، حتى نقوش الإمبراطـور أسـوكا (Asoka) في القـرن الثالث قبل الميلاد، لا يوجد أي دليل لغـوي مادي على الإطلاق. وهـذا يُعـزى أساساً إلى الآريين، وهم عصابات من رعاة الماشية البدو من آسيا الوسطى الذين استوطنوا في منطقـة الإندوس في الجزء الأخير من الألفية الثانية قبل الميلاد. فقد كانوا يتكلّمون السنسكريتية، لغة هنـدو-أوروبيـة، وجلبوا معهم ثروة من الشعـر جمعوها معاً فيما بعد تحت اسم **ريغفيـدا** (*Rigveda*) أو «ترانيم الحكمة»؛ انتقلت جماعة أخرى من الآريين إلى بلاد فارس في الوقت نفسه تقريباً، ويعكس كتابهم المقدس، **الأفستا** (*Avesta*) ثقافة مشابهة جداً لثقافة **الريغفيدا**.

كان الآريـون يعدُّون أنفسهـم متفوقين على السكان الأصليين، فحاولـوا الحفاظ على نقائهم الثقافي واللغـوي. وحالمـا استوطنـوا في شبه القارة الهندية، أضفـى الكهنة على الريغفيدا قداسـة شديدة وقدرة غامضـة (mystic). فـكان الآريون فقط هـم الذين سُمح لهـم بتعلُّم الترانيم الريغفيديـة واستعمالها. لا توجـد إشـارة إلى الكتابة على مـدى بضع مئات من السنـوات، لذا كان التراث اللغـوي والديني شفهياً بالكامل، رغم التطوير المستمر للمادة الريغفيدية الأصلية. حتى بعد مجيء الكتابة، وتطوير اللغات المحلية / العاميـة (vernacular)، كانت النصوص الفيدية تُعَدُّ مقدسـة بحيث لا توجد سوى التعليقات المكتوبة بالسنسكريتيـة فقط حتـى أواخر العصور الوسطى، وبالتأكيد لا توجد ترجمـات إلى أن حصل الدارسون

الغربيـون على إمكانية الوصول إليها في القرن التاسع عشـر. على كلٍّ، على نحو يدعو إلى السخرية، حتى **الريغفيدا** تكشف عن دليل على التأثير الدرافيدي في استعمال الأصوات المنثنية إلى الخلف (retroflex)، أمـا **الأثارفاڤيـدا** (*Atharvaveda*) تحتوي أصغر القيدات الأربعين، على تعويذات سحرية وأعراف غير آريـة علـى نحو واضح. إن شكلاً ما من التفاعل إذاً لا بُدَّ أن يكون قد حدث بين الآريين والجماعات اللغوية المحلية، لكن طبيعته الدقيقة لا تزال مادة للتخمين.

الحقبة ما قبل الكلاسيكية (800 ق. م-100 م)

منـذ نحو عـام 800 قبل الميلاد بـدأ الآريون بالانتشار مـن منطقة الإندوس، نحـو الشرق إلى وادي الغـانج وجنوباً نحـو دكان (Deccan)، وكانت الإمبراطورية الأخمينية الفارسيـة تسيطر على الإندوس. بدأ الآريون أيضاً بالانتقال خارج أراضيهم القبلية: انتقل الطلاب والتجار إلى تكسيلا في مملكة غاندهارا في الشمال الغربي، وكان الجنود الراكبون على الفيلة يقاتلون ظاهرياً في الجيش الأخميني ضد الإغريق.

عندمـا بـدأ الآريون يتشتتـون، حدثت بضعة تطورات كـبرى. فقد بات الموقف الأكـثر علمية جلياً في ثقافتهـم، وتمَّ تأليف نصوص سنسكريتيـة عن القانون والفلك والتنجيم، وخصوصـاً الموضوعات اللغوية كالإتيمولوجيـا [أصـول وجذور الكلمات] والأوزان الشعريـة (metrics) والعروض (prosody) والنحو. وفي الوقـت نفسـه، بدأت اللغـة الآرية تتشظّى إلى أشـكال لهجاتية أو مناطقية تعـرف باسم البراكريتات (Prakrits). يعـدُّ بعضُهم نحو بانينـي (Panini grammar) ردّاً على الشتـات الآري، محاولة لتثبيت شكل السنسكريتية قبل أن تتفكك إلى لهجات غير قابلة للفهم بشكل متبادل. لقد تعزّزت سيرورة التفكّك عن طريق المصلحين الدينيين الكبار للقرن السادس قبل الميلاد، لا سيما بوذا ومهافيرا «مؤسس الجاينية» (Jainism)، الذيـن نشروا لغـات عامية لكي يجعلوا تعاليمهم متاحة للجماهـير. لذلك يمثّل نحو بانيني أيضاً جزءاً من الحركة الرجعية الدينية الأورثوذكسية ضد هذه الحركات المضادة للڤيدية.

كتـب كاوتيليـا (Kautilya)، وزيـر الإمبراطـور الهنـدي مـن القـرن الرابـع ق. م. كاندراغوبتـا (Candragupta Maurya) ماوريـا رسالـة حول إدارة شؤون الدولة (تُقـارَن غالباً بكتاب الإيطالي من القـرن السادس عشـر، مكياڤيللي) يقدم لنا فيها بعض الإشارة إلى المكانة التـي كان المترجم يتمتع بها في أثنـاء هـذه الحقبة. وعلى الرغم من أن مصطلح «مترجم» لا يستعمل، فـإن كاوتيليا يذكر «النساخين» (scribes) في نهايـة قائمـة طويلة مـن المهن والرواتب: الكاهـن الأكبر للملك، الكهنـة الكبار الآخرون، رئيـس الـوزراء، القائد العسكـري وأفراد العائلـة الملكيـة (48000 بيناس)، رؤسـاء الشرطة، الحريم، مستـودع الأسلحة، السجن، الدخل الحكومـي (الضرائب وغيرها) والخزينـة (24000بيناس)، وصغار العائلـة المالكـة، رئيس الصناعـة، المستشـارون (12000 بيناس)؛ معلمـو الحرف، قادة الأفـواج، قادة العربات، الأطباء، قارئو البخت، الشعراء، الأساتذة والجواسيس (500 – 8000 بيناس)، الجنود المشاة، النّسّاخـون، والمحاسبون (500 بيناس). وفي المرتبة الأخيرة بالذات يوجد الحرفيون والخدم والمساعدون الطبيُّون ورعاة البقر (مع أرقام وهمية لأجل العبيد والفيلة والخيول والثيران).

في القرن الرابع قبل الميلاد، تتأكد الاحتكاكات مع شبه القارة الهندية خارجياً: نحن نعرف أن الإسكندر المقدوني الكبير وصل إلى الإندوس في عام 326 (ق. م)، وكان مُدوِّن الأحداث اليوناني ميغاستينيس (Megasthenes) سفير سلوقس (Seleucus)، خليفة الإسكندر، في البلاط الماوري. من بين أقدم الترجمات المدوّنة ربما كانت أسماء الأمكنة والحكام. كانت عاصمة غاندهارا معروفة للهنود باسم تاكشاشيلا وباسم تاكسيلا لليونانيين. يستعمل المؤرخ اليوناني بلوتارخوس النسخة اليونانية ساندراكوتوس (Sandracottos)، لاسم الإمبراطور الهندي كاندراغوبتا.

مع وصول اليونانيين إلى الهند من باكتريا، نرى قطعاً نقدية سُكَّت بأحرف يونانية على أحد الوجهين، وبالكتابة البراهمية الهندية على الوجه الآخر. إن الأفكار اليونانية عن التنجيم والطب والدراما هي أيضاً معروفة في الأدب الهندي لتلك الحقبة. كان الملوك الهندو-يونانيون والملوك الباكتريون من قبيلة كوشانا الذين حكموا أجزاء من الهند غالباً يتخذون ألقاباً إمبراطورية تبدو مستعارة من الفرس، مثل مهاراجاتيراجا أو «ملك الملوك» (cf. شاه ـ اين ـ شاه) أو من الصينيين، مثل دايڤابوترا أو «ابن السماء». وكان الملك الكوشاني كانيشكا (78 – 101 ميلادي) حامياً كبيراً للبوذية، فازدهر الفن البوذي، لا سيّما في غاندهارا. وقد سرع كانيشكا أيضا انتشار البوذية في آسيا الوسطى والصين.

البوذية المبكرة

كانت البوذية، خلافاً للديانة الڤيدية، ديانة هداية إلى معتقد جديد بشكل مفرط منذ البداية. فقد كان بوذا نفسه يحض مريديه على نشر تعاليمه. وفي منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، اتّبع الإمبراطور الهندي آسوكا، بعد بعض الحملات الدموية على وجه الخصوص، النزعة العامة المبتعدة عن الأضاحي الڤيدية وباتجاه أيديولوجيا عدم الإيذاء والرأفة الشاملة (التي تؤكد عليها البوذية بشكل خاص) ونصب أعمدة عديدة مع نقوش تُدوِّن مراسيمه باللغات المحلية، ربما في محاكاة للإمبراطور الفارسي داريوس الأول. ولا بدَّ أن هذا كان يتطلب بعض النشاطات من نوع الترجمة من النساخين. تُستعمل خطوط مختلفة على أعمدة آسوكا، وهي تسمي ملوكاً سوريين ومصريين ومقدونيين.

منذ نحو عام 250 (ق. م) فصاعداً، أرسلت البعثات التبشيرية البوذية جنوباً وغرباً وبنجاح ملحوظ إلى سري لانكا. فالشريعة البوذية (باللغة البالية، أحد البراكريتات) ربما كتبت في سري لانكا في القرن الأول (ق. م)، بعد وفاة بوذا بنحو 500 عام. على كلّ، بالإضافة إلى كون النصوص البوذيّة مكتوبة باللغات العامية، فقد بدأت تُكتب بالسنسكريتية أيضاً. لذلك أصبحت الترجمة جزءاً هاماً من نشر تعاليم بوذا. في بعض الحالات تكون النصوص نفسها أساساً، كالجاتاكات (Jatakas) (قصص حياة بوذا الماضية، ربما تم تأليفها بين القرن الأول (ق. م) والقرن الأول ميلادي)، متاحة بالسنسكريتية والبالية، مع أنها قد لا تكون ترجمات بالمعنى الضيق للكلمة، بل نصوصاً متوازية ذات مصدر مشترك.

ارتحل الفقهاء البوذيون الهنود إلى الصين في القرن الأول ميلادي وكانوا بلا شك مسؤولين عن بعض أقدم الترجمات للنصوص البوذية إلى اللغة الصينية إن قصيدة الشاعر أشفاغوشا بعنوان «بوذاكاريتا»، «حياة بوذا» (Buddha Carita) تمثّل أقدم شعر سنسكريتي كلاسيكي باقٍ (القرن الأول ميلادي). لكن مخطوطاته التي عُثِر عليها في تورفان في غوبي هي ترجمة صينية من فقيه هندي.

الحقبة الكلاسيكية (100ق.م -1000 م)

جـرى دمج الملحمتين الهندوسيتين، وهمـا اثنان من أهم النصوص المصدريـة لأجل تاريخ الترجمة اللاحـق، في أثنـاء هـذه الحقبـة **المهابهاراتا** (The Mahabharata) (300 ق. م إلى 300 م) تحكـي قصـة حـرب كبرى، ربما تمثّـل توسع الآريين نحو الشرق علـى امتداد وادي الغـانج. إن **الرامايانا** (The Ramayana) (حـوالي 200 ق. م. إلى 200 م)، التـي تـدور حول خطف زوجـة الأمير راما على يد ملك لانـكا (سري لانكا) وإنقاذها لاحقاً، ربما تردّد صـدى انتقال الآريين نحو الجنوب. يمكن القول إن هذين النّصـين أيضـاً يمثّلان بداية الإيمـان بالآلهة الهندوسيين، وإعـلاء الأبطال تدريجيـاً إلى المرتبة الإلهية بوصفهم تجسيدات للإله فيشنو.

مـن الصعب غالباً أن نميز ما هي اللغة التي كان النّص بها أصلاً، كمقابل للغة الطبعة الموجودة. ومع ذلـك، توحي النقـاط الصغيرة للنحو والعروض في هاتـين الملحمتين بأن الطبعـات السنسكريتية الموجودة ربمـا تكـون قد تُرجمت عن طبعات **براكريتية** أصلية، أو على الأقـل ربما تمثّل الطبعات الموجودة محاولات لـ «سنسكرتة» (sanskritize) الطبعات **البراكريتية**. ثمة سـيرورات مشابهة جلية بشكل مؤكد في إعادة كتابة **البورانات** (Puranas) العامية أو «القصص القديمة» (مجموعات من الحكايات الأسطورية والمادة الدينية وقوائم بأسماء الملوك التاريخيين الزائفين) بالسنسكريتية الكلاسيكية، بهدف تعزيز مكانتهم بها.

في حالـة الجاينيـة والبوذية، كتبت النصوص فيما بعد بالسنسكريتيـة غالباً لأن اللغات العامية آنئذ كانـت إمـا متباعدة جداً بحيث لا تكون قابلة للفهم بشكل متبادل فيما بينها أو كانت محدودة إقليمياً أكثر ممـا ينبغـي. لذا، لمصلحة نقل التعاليم، تحوّل الفقهـاء إلى السنسكريتية. مع ذلك، في وقت لاحق، عُكس الاتجاه مرة أخرى، فانطلقت الترجمة بشكل رئيس من السنسكريتية إلى لغات أخرى. على سبيل المثال، لم تؤلف الحركة الدينية البهاكتية (Bhakti) المادة الأصلية باللغات العامية فقط، بل ترجمت أيضاً قصائد تعبدية كثيرة، بالإضافة إلى الملاحم والبورانات، من السنسكريتية إلى اللغات المحلية. وكانت توجد أيضاً اقتباسات للملاحم والبورانات إلى اللغات الدرافيدية.

ثمـة فـرع واحد من الأدب يُظهر تطوّراً مهمّاً في هذه الحقبة هـو الدراما. إذ يعزو بعض الفقهاء هذا إلى التأثـير اليوناني، لكـن هذا لم يبرهَن. إن أهمية صعود الدراما من أجـل الترجمة هي أن المسرحيات السنسكريتيـة بـدأت تسمح لشخصيـات لم يكونوا ملـوكاً أو براهمانات (الكهنة الهندوس) بأن يتكلموا بالبراكيتـات، التي تُمثّل مرحلة وسيطة بـين السنسكريتية الكلاسيكية واللغـات الهندية الحديثة المشتقة مـن السنسكريتية. مع ذلـك، كانت التشايا (Chaya) أو «الشروح» لاتزال تقـدم بالسنسكريتية من أجل الخطابات البراكريتية في المسرحيات.

وثمـة جنس أدبي آخر مهم بشكل خاص لتاريخ الترجمة هو الحكاية الخرافية. فقد أصبحت هذه شعبية مـع الجاتاكات الباليـة (Pali Jatakas) وتحتوي غالباً على حيوانات ناطقة. بعض الفقهاء يرون مرة أخرى التأثـير اليونـاني وراء هذا التطور، لكن الأكثر رجحاناً هو أن تراثات قصـص الحكايات من الشرق الأوسط إلى الصين قد تبادلت الحبكات والشخصيات. إن مجموعة من الحكايات الخرافية الحيوانية على وجه الخصوص،

الـ **بانكاتانرا** (Pancatanra)، أو «الرسائل الخمس»، تمتلك تاريخ ترجمة مدهشاً. فقد تُرجمت أولا من السنسكريتية إلى البهلوية في القرن السادس بأمر من خسراو [كسرى] أنوشروان، الإمبراطور الفارسي. تلتها ترجمة سريانية في عام 570، وترجمة عربية في القرن الثامن. وشهد القرن الحادي عشر ترجمة جديدة بالسريانية، والعربية قصة **كليلة ودمنة** (*Kalila Wa Dimna*)، والفارسية **كاليا دامان** *Kalia* (*Daman*، بالإضافة إلى ترجمة يونانية عن السريانيّة جرى استعمالها من أجل طبعة عبرية. وثمة طبعة لاتينية من هذه الحقبة معروفة أيضاً، وانتشرت القصص تدريجياً في أنحاء أوروبا بكل لغاتها الكبرى في أثناء القرنين الخامس عشر والسادس عشر. فقد ظهرت الطبعة الإنكليزية الأولى، من ترجمة السير توماس نورث (Sir Thomas North)، في عام 1570 ودعيت **بالفلسفة الأخلاقية لدوني** (The *Morall Philosophie of Doni*)، تيمُّناً باسم المترجم الإيطالي دوني. إن خرافات لافونتين (La Fontaine) يعترف بها صراحة بأنها تقوم على قصص بيلباي (Pilpay)، الاسم الذي عرف به ساردها (Vidyapati) في أوروبا. وربما كانت البانكانترا مسؤولة عن قصص رينارد الثعلب (Reynard the fox)، المشتركة بين تراثات شعبية أوروبية كثيرة، التي أعطاها غوته (Goethe) شكلها الأوروبي النهائي. وتوجد قصص أخرى من أصل هندي، بما فيها بعض قصص السندباد، في **الليالي العربية** (*The Arabian Nights*) [**ألف ليلة وليلة**].

كانت النصوص الطبية هدفاً لكثير من نشاط الترجمة في أثناء هذه الحقبة. فقد ترجمت رسائل طبية سنسكريتية أولاً إلى البالية، وفيما بعد إلى البنغالية والنيبالية. أما خارج الهند، فالترجمات معروفة بالكورية والخوتانية والتبتية والمنغولية والصينية والعربية. وقد أبدى الخلفاء المسلمون في بغداد، مقر الإمبراطورية الإسلامية، اهتماماً كبيراً بالعلم الهندي. فقد أنتج مكتب الترجمة الذي أحدثه الخليفة المنصور (710 –75) ترجمات لنصوص سنسكريتية حول الفلك والطب والرياضيات (على نحو بارز رسالة أريابهاتا السنسكريتية من القرن الخامس)، أدخلت النظام العددي ذا الأصل الهندي إلى أوروبا بالإضافة إلى شتّى المفاهيم الجبرية والهندسية والفلكيّة الهندية الأخرى. وتابع هارون الرشيد (766–833) والمأمون (786 –833) عمل الترجمة في القرن التاسع، لكنهما كفَّا عن ذلك بعدئذ عندما بدأت بغداد تفقد سلطتها السياسية (انظر التراث العربي).

الهند الجنوبية واللغات الدرافيدية

إن أقدم أدب للجنوب، خلافاً **للريغفيدا**، ليس دينياً بشكل خاص في المضمون. يحكي لنا التراث عن السانغامات (Sangams) الثلاث، وهي «جماعات» شعرية متنافسة في مادوراي. وإذ لم تبقَ نصوص من الأولى، فإن النحو التاميلي تولكابيان هو بشكل مفترض نتاج للثانية، والأنطولوجيات الثمان من شعر سانغام (أكثر من 2000 قصيدة) هي من الثالثة. ينسب التراث أيضاً إدخال الثقافة الآرية إلى الجنوب إلى الحكيم القيدي أغاستيا، فيزعم أن الملوك الجنوبيين شاركوا في حرب المهابهاراتا ويشير إليهم وهم يقدمون أضاحي قيدية. إن لم يعكس هذا شيئاً، فإنه يعكس مدى التأثير الآري في الجنوب في حقبة مبكرة. في الوقت نفسه، كشفت الأدلة الأركيولوجية [الآثارية] في أريكاميدو قرب المدينة الجنوبية الشرقية لبونديتشري عن تجارة بحرية مع الرومان في القرن الأول الميلادي.

إن النقوش المبكرة التي عُثر عليها في هذه المنطقة هي باللغتين البراكريتية والبالية، لكن التاميلية سرعان ما حلّت محلَّ البراكريتية. كان التعليم في البداية يهيمن عليه الجاينيون والبوذيون، لكن التقليد الهندوسي تغلّب عليهما تدريجياً. فالنصوص الجاينية، المكتوبة أصلاً بالسنسكريتية والبراكريتية، بدأت تُكتب بالتاميلية، وتنافست البوذية والهندوسية على الرعاية الملكية. يظهر الأدب التاميلي بشكل طبيعي تأثيرات جاينية، والقصائد الملحمية التاميلية مثل **سيلابا ديكارام** (*Silappadikaram*) ومانيميكالاي (*Manimekalai*)، تمتلك سمات الأسلوب السنسكريتي. مع ذلك، كان الشعر الديني التاميلي من النوعية الأرقى يجري تأليفه أيضاً. وتوجد إشارات إلى أدب مبكر منتشر في كانادا أيضاً، لكن لم ينجُ منه سوى القليل.

نشرت حركة دينية تعرف باسم بهاكتي (Bhakti) العبادة الشخصية، التكريسية للإلهين الهندوسيين فيشنو وسيفا. وقد ولدت هذه كثيراً من النشاط الشعري في القرنين السادس والسابع وهيمنت على كثير من الناس العاديين. كان التعليم بشكل رئيس في المعابد الهندوسية الأصولية وباللغة السنسكريتية، ولذلك استُبعد أناس كثيرون. فكانوا يتلقّون إرشاداً شفهياً من المدارس التاميلية باللغة التاميلية بدلا من ذلك. عندما بدأ عصر السنسكريتية الكلاسيكية يتضاءل، أصبحت الأعمال بالسنسكريتية اشتقاقية، اصطناعية، وعديمة الحياة بشكل متزايد. وفي الوقت نفسه، بدأت اللغات المحلية تزدهر: فطبعة كامبان من **الرامايانا** مكتوبة بلغة تاميلية قوية إلى درجة عالية.

كانت لغات التاميل والتيلوغو والكانادا قد اكتسبت مفردات كثيرة من السنسكريتية، لكن الصلات أصبحت أكثر تفككاً. وجرى اقتباس أعمال سنسكريتية، مثل أعمال كالياداسا، والملاحم، إلى لغة تيلوغو، وجُعلت متاحة للجماهير الشعبية. وكانت الكانادا ذات حظوة من قبل الرعاية الجاينية في ميسوري (Mysore)، لكن مرة أخرى كانت نصوص الكانادا المكتوبة الأولى اقتباسات لأصول سنسكريتية. لقد تطورت لغة الماراثي (Marathi) (على الرغم من كونها لغة هندو-أوروبية) بشكل مماثل: من خلال الرعاية من ملوك يادافا، ثم استعملت لترجمة نصوص سنسكريتية مثل **الباغافاد غيتا** (*Bhagavad Gita*) (استكمال متأخر في المهابهاراتا)، لكن استعملت أيضاً من أجل القصائد الدينية المستلهمة من النصوص البهاكتية التي أدخلَتْ الجنوب.

البوذية اللاحقة

عندما نشأت البوذية، بدأت بعض الطوائف باتباع طرائق مشابهة للهندوس، مستدمجة اليوغا (التمارين الجسدية، والتأمل، وفلسفة تحقيق الذات) والتانترا (تقنيات التصوّر والتجسيد (visualization) تضم بانثيوناً [مجمعاً] من الآلهة الأيقونية، والطقوس الرمزية التي تتضمن الاتصال الجنسي وهلمَّ جرّاً) في ممارساتها. كانت هذه الطوائف، التي يصطلح على تسميتها مجتمعة بالمهايانا (Mahayana)، أو «المدرسة الشمالية»، كمقابل للهينايانا (Hinayana)، أو «المدرسة الجنوبية»، الأكثر محافظة، تكتب بشكل رئيس بالسنسكريتية بدلاً من البالية.

كانت جامعة نالاندا في شمال شرق الهند مشهورة خصوصاً بتدريب المترجمين منذ القرن الرابع فصاعداً. فقد ذهب كوماراجيفا (Kumarajiva) إلى الصين في العام 401 وترجم **حياة ناغارجونا** (Life

of Nagarjuna) (فيلسوف بوذي كبير) إلى الصينية، وجاء أحد تلاميذه، فا. هسيين (Fa – Hsien)، إلى الهند بعدئذ مباشرة (11–405) ليجمع مزيداً من النصوص. وترجم جيناغوبتا (Jinagupta) 37 عملاً سنسكريتياً إلى الصينية. وذهب مترجم آخر، باراماراثا (Paramartha)، إلى الصين في القرن الخامس وترجم **حياة فاسوبانذو** (*Life of Vasubandhu*) (أقدم مرجعية حول اليوغا في نالاندا). جاء الحاجان البوذيان الصينيان هسوان تسانغ (Hsuan Tsang) وأي تسينغ (I Tsing) إلى الهند في القرن السابع ودرسا في نالاندا. يقال إن هسوان تسانغ قد ترجم أكثر من ثلاثين مجلّداً بوذياً كبيراً، وأعاد أي تسينغ بضع مئات من النصوص إلى الصين. يرجع الفضل إلى ذارما ديفا (Dharma Diva) (960 – 1000) في ترجمة 118 نصّاً بوذيّاً إلى الصينية. إن نحو 8000 نصاً هندياً، الكثير منها مترجم، محفوظة في مجموعة سونغ. باو (Sung – pao)؛ وهي تتصل بالبوذية والهندوسية والفلك والرياضيات والطب. بين أقدم الكتب المطبوعة في الصين هي الكتب بالسنسكريتية المطبوعة عن كتل [بلوكات] خشبية، وهي تقنية ربما أُخذت من التبت.

كانت الثقافة التبتية شفهية كليّاً حتى وصول البوذية. فقد أحدثت الأبجدية أساساً لغرض تلقّي النصوص البوذية بالسنسكريتية حصرياً. ذهب فقهاء نالاندا، آريا ديفا، وسيلا بهادرا وذارمابالا إلى التبت، وتُرجمت أعمالهم إلى التبتية. وكان سانتاراكشيتا وبادماسامبهافا ناشطين خصوصاً في نشر البوذية في القرن الثامن. بعد فترة الاضطهاد في القرن العاشر، استعاد أتيسا ديبانكارا سريجنانا البنغالي البوذية في التبت. إن التعاون بين الفقهاء الهنود والتبتيين والصينيين جليٌّ في **المهاڤيوتباتي** (*Mahavyutpatti*)، وهو قاموس سنسكريتي. تبتي. صيني للمصطلحات التقنية البوذية يعود في تاريخه إلى القرن التاسع أو العاشر.

بعد زمن طويل من ذهاب البوذية إلى الصين، عبرت إلى اليابان على شكل زن (Zen). في الأزمنة المضطربة من القرن الحادي عشر فصاعداً، أخذ الرهبان البوذيون المخطوطات السنسكريتية إلى نيبال أو التبت أو الصين، وكثير من تلك النصوص لا يزال إلى الآن بطبعاتها المترجمة فقط.

الحقبة القروسطية (1000 - 1750)

سمح انحدار بغداد منذ القرن العاشر فصاعداً للحكام الأتراك لأفغانستان بأن يزدادوا ثقة بالنفس، فبدأوا بشنّ الغارات في الهند الشمالية. فقد شنَّ محمود الغزنوي 17 غارة كهذه في الشمال الغربي بين عامي (1001و1027)، مدمِّراً القصور والمعابد والمكتبات. وفي القرن الثاني عشر، قام محمد الغوري بضمِّ غزني وأملاكها في الهند، وقلَّد جنراله محمود بتدمير المباني والصور والنصوص وصولاً إلى البنغال. مع ذلك، أصبح خلفاء محمود لاحقاً مهندين (indianized)، واستوطنوا في دلهي، وقاوموا الغزاة المغول في الشمال الغربي، ووسّعوا سيطرتهم إلى الديكان وجنوب الهند وأقاموا سلطنة إسلامية دامت جزئياً حتى وصول المغول.

تنافست السنسكريتية إلى حدٍّ معين مع الفارسية في البلاط في أثناء هذه الحقبة، لكنها أصبحت على نحو متزايد فائضة عن الحاجة في مكان آخر عندما ازدهرت اللغات العامية. بدأ بعض الشعراء

المسلمين يكتبون باللغة الهندية. وقد منحت الهيمنة المتزايدة للفارسية في التجارة والأدب على نحو مفارق اللغات الإقليمية زخماً قوياً. مع ذلك، في الوقت المناسب حتى سلطنة دلهي تبدي اهتماماً بالثقافة المحلية. ففي عام 1357، بعد زيارة إلى مكتبة في كانغرا، أمر السلطان فيروز شاه بترجمة مخطوطات سنسكريتية حول الهندوسية إلى الفارسية والعربية.

في عام 1398 دمر تيمورلنك السلطنة الآخذة في الضعف وترك أراضيها في أيدي حكام مسلمين محليين. إن الأفغان اللوديين (Lodi)، باختصار، قد أعادوا بناء النواة في القرن الخامس عشر، لكن البنغال بقي خارج سيطرتهم، وتنازع الراجبوتات على المناطق الغربية مع مملكة غوجارات، وحكم الملوك البهمانيون المسلمون المنشقّون في الديكان، مع مملكة فيجاياناغار الهندية إلى الشرق.

في هذه الأثناء في الجنوب، عندما بدأ الإسلام وديانات أخرى كالبهاكتي والتانترا بإزاحة الهندوسية الأصولية، حاول فقهاء مثل سنكارا ورامانوجا وماذفا أن يدمجوا بعض الأفكار الجديدة في الهيكل الهندي التقليدي. فكانت العبادة القوية على وجه الخصوص هي الفيراشايفاس أو اللينغاياتس. وكان المكون الرئيس، باسافا (Basava)، جاينياً في الأصل، لكنه ربما كان متأثراً بالبوذية والإسلام بالإضافة إلى العبادات البهاكتية. إن تعاليمه، التي تدعى عادة ببساطة الباساڤا، توجد في شكل واحد في **باسافا** التيلوغو لبالكوريكا سوما (1195). في القرن الرابع عشر، جرى اقتباس هذا العمل إلى لغة كانادا من قبل سيماتيبهيما أو بهيماكاندرا كافي.

لقد جرى تأليف **البورانات** (*Puranats*) («قصص قديمة») بلغة كانادا من عبدة فيشنو بالإضافة إلى أتباع باسافا، وتُرجمت **البهاغافاتا بورانا** السنسكريتية إلى الكانادا في القرن السادس عشر. منذئذ، تُرجمت معظم البورانات الكبرى الأخرى إلى الكانادا. إن **آدي بورانا** (*Adi Purana*) من تأليف ستيمالا (Hastimalla) هي نص جايني بالنثر الكانادي، لكن كلَّ واحد من مقاطعها يبدأ ببيت سنسكريتي متطابق مع الأبيات الافتتاحية لطبعة جاناسينا السنسكريتية. والبورانات التاميلية هي غالباً أعقد بكثير، وأكثر سفسطة من نظائرها السنسكريتية. إن **الباغاڤادام** (*Bagavadam*)، طبعة تاميلية من **البهاغاڤاتا بورانا**، قد تُرجمت إلى الفرنسية في تاريخ مبكر. وتعود طبعات تيلوغو من البورانات في تاريخها إلى القرن الثالث عشر. على كل، احتفظت السنسكريتية بمكانتها في البلاطات الملكية وبين الفقهاء الهندوس الأصوليين. كانت التعليقات حول ذارماساستراس (الشريعة الهندوسية) قد كتبها هامادري (Hamadri) في القرن الثالث عشر (تبقى قريبة جداً إلى الطبعات الشمالية)، وحول **القيدات** (*Vidas*) قد كتبها سايانا في القرن الرابع عشر. على الرغم من أن اللغات الإقليمية كانت تفترق وتزدهر، كان سكان شبه القارة قد بدأوا يتشاركون بدرجة معتبرة من التجانس الثقافي.

في 1337، تم تأسيس مملكة فيجاياناغارا الجنوبية الكبرى، فسيطرت بشكلٍ سريعٍ على الجنوب. لقد تخلّصت من سلاطين دلهي وملوك الديكان البهامانيين المسلمين، واسترجعت الهندوسية. بالتدريج، انتقل مركز النشاط الديني من أراضي التاميل إلى ميسوري ومهاراشترا. ترجم جناناديڤا **البهاغاڤاد غيتا** في ماراثي (1291)، وتبعه في القرن الرابع عشر نامادیڤا الذي تشجب أعماله عبادة الأصنام. كان

ملـوك الفيجاياناغـارا قد تبنّوا ألوهية ماراثيـة شعبية. وظلت الأعمال السنسكريتيـة، خصوصاً الملاحم والبورانـات، تُقتبس إلى لغات التاميلي والتيلوغو والكانادا والماراثـي، لكن النّصوص البهاكتية كانت تُنتج بشـكل مضطـرد أيضاً. لقد جـرى إدخال الفارسية والعربيـة من الملوك البهمانيـين المسلمين في الديكان الشمـالي. إن مالايـام، هـي أصلا لهجة غربية مـن لهجات التاميل، بـدأت تتمتع بمكانـة مستقلة عندما أصبحت مالابار بشكل أقل جزءاً من ممالك التاميل، وأكثر تأثراً بمستوطنيها الأجانب، وخصوصاً العرب.

في هـذه الأثنـاء، ظلـت البهاكتية الهندوسيـة تزدهر، وقد نشرهـا آنذاك الشاعـر التعبدي الشعبي تشايتانيـا (Chaytania) في البنغـال، والرهبـان الماراثيـون. فقد أدمج غورو نانـاك (1469 - 1539) البهاكتيـة في ديانة جديـدة، السيخية. انكفأ الإسلام الأصولي إلى نخبـة فكرية، لكن الصوفيين تشاركوا المرحلة الشعبية مع البهاكتية. وظلت الفارسية تهيمن على البلاطات.

الإمبراطورية المغولية

في عـام 1504، وطّد بابور نفسه في أفغانستان، كسليـل لتيمورلنك، الذي كانت مزاعمه بالقرابة مع جنكيز خان المغولي هي الأساس لمصطلح مغول (Moghul)، وبعد غارات تمهيدية قليلة، فتح دلهي في عام 1526. وقد تُرجمت مذكراته لاحقاً من التركية إلى الفارسية ومن ثم إلى الإنكليزية. ابن بابور، همايون، فتـح غوجارات. أما ابنه، أكبر، فقد وسّع الإمبراطورية، مستخدماً طاقماً لاهندياً بشكل رئيس في إدارته. فطـوَّر نظامـاً دينياً لا مركزياً، يضم هندوسـاً وجاينيين ومسيحيين برتغاليـين وزرادشتيين كمستشارين، وسحق ثورة قام بها مسلمون أصوليون. كانت فارس آنذاك قد تحررت من المغول. وكانت الثقافة الفارسية مـا قبل الإسلاميـة أكثر مقبولية للهندوس مـن الإسلام، كون الصوفيين الفرس اللا أصوليين أقرب إلى بهاكتي من المسلمين، ولذلك أخذت العربية المكانة الثانية بعد الفارسية.

كان الديـن هـو المحفـز الكبير للترجمة. فقد سمـع دارا شوكوه، ابـن شاه جاهـان، **بالأوبانيشادات** (نصوص فلسفيـة قيدية متأخرة وهندوسيـة مبكرة) في كشمير في عـام 1640، وحصل على حوالي 50 منهـا مترجمة من السنسكريتيـة إلى الفارسية في 1657. وقد ترجم هـذه النصوص لاحقاً إلى اللاتينية أنكتيـل دوبـرون (Anquetil Duperron) ونُشـرت في باريـس في عام 1802. اللاهوتـي شاه والي الله ديهـلاوي (1703 ـ 62) اتخـذ الخطـوة الثورية لترجمة القـرآن إلى الفارسيـة. إن العلـم أيضاً قد خلق نشاطـات الترجمـة: كان ساواي جاي سينغ مـن جايبور، وهو رياضي وفلكي ومنشـئ لبضعة مراصد، قد ترجم بعض النصوص اليونانية حول الرياضيات (بما في ذلك إقليدس) إلى السنسكريتية، بالإضافة إلى نصوص أوروبية أحدث حول علم المثلثات واللوغاريتمات، ونصوص عربية حول علم الفلك.

في أثنـاء سلطنة دلهـي والحقبة المغولية، كان النبلاء والوزراء الهندوس يستخدمون اللغة الفارسية في البـلاط، وكتب كثير من الهندوس كتباً بالفارسية. ترجم الفقهاء المسلمـون نصوصاً سنسكريتية إلى الفارسية. فقد تم اكتشاف البورانات السنسكريتية بترجمات فارسية، وطبعة واحدة من **بهاغافاتا بورانا** مترجمـة بشكل مشهور بناء على طلب مستعجل من أكبر. والفارسية أيضاً أوجدت لغة الأوردو، التي أثّرت على كل من الهندوستانية، اللغة العامية للشمال، والهندية.

الحقبة الأوروبية (1750-1947)

كان الأوروبيون قد بدأوا تدريجياً بالتنافس مع العرب من أجل السيطرة على التجارة في القرن الثالث عشر. فقد زار ماركو بولو الممالك الباندية الجنوبية، وسافر نيكولو كونتي وأثاناسيوس نيكيتين ودوارتي باربوسا براً إلى آسيا وافتتح فاسكو دي غاما الطريق البحري في عام 1498. بالإضافة إلى هؤلاء التجار، وصل المبشرون الكاثوليك، خصوصاً البرتغاليون، الذين سرعان ما ترجموا العهد الجديد إلى الفارسية.

في عام 1600، جرى إدخال شركة الهند الشرقية البريطانية أساساً لتتاجر بالتوابل الهندية الشرقية لكنها سرعان ما باتت تمارس سلطة سياسية ملحوظة في الهند ككل. لقد اعترف مديرو الشركة بالحاجة إلى ترجمات النصوص الهندية منذ وقت مبكر. وكانت الشريعة الإسلامية قد جرى تلخيصها في خلاصة بأمر من الإمبراطور المغولي أورانغزب (1659 –1707) وتمَّ إقرارها بشكل كلي من المحاكم الهندية. إن الشريعة الهندوسية، على الرغم من كونها أقدم بكثير، لم تكن مدوَّنة (codified) بشكل منهجي. لقد جمع وارن هاستينغز، الحاكم العام لشركة الهند الشرقية في البنغال، 10 معلمين هندوساً بارزين وكلّفهم بإعداد خلاصة للشريعة الهندوسية من أجل المحاكم. فكان يتعيّن أولا أن تترجم هذه الخلاصة من السنسكريتية إلى الفارسية، ثم من الفارسية إلى الإنكليزية، لأنه لم يكن يوجد بعدُ أي شخص إنكليزي يعرف السنسكريتية.

كان الفقهاء الهنود ممانعين في البداية لتعليم السنسكريتية للأوروبيين. نجح السير وليام جونز، قاضي المحكمة العليا في كلكوتا، أخيراً في إيجاد ممارس طبي لا براهماني وافق على تعليمه، لكن فقط تحت الشروط الأكثر صرامة. إن ترجمة جونز في عام 1789 للمسرحية السنسكريتية الكلاسيكية **ساكونتالا** (*Sakuntala*) من تأليف كاليداسا (Kalidasa) قد ترجمت بشكل شبه فوري إلى الألمانية والفرنسية والدانماركية والإيطالية. وقد تأثر غوته (Goethe) تأثراً شديداً بالمسرحية، وتعدُّ مقدمة مسرحيته **فاوست** (*Faust*) على نطاق واسع أنها مصاغة على نموذج **ساكونتالا**. استمر الفقهاء الألمان في إبداء الكثير من الاهتمام بالسنسكريتية ولعبوا دوراً بارزاً في الدراسات السنسكريتية.

بعد الحماسة الأولية لهاستينغز، وجونز وآخرين، خضعت الثقافة الهندية عموماً والأعمال السنسكريتية خصوصاً على نحو متزايد لأحكام سلبية من الناطقين بالإنكليزية، الذين قارنوها بالأنماط الإنكليزية الفيكتورية بدلاً من الأنماط اليونانية أو اللاتينية الكلاسيكية، التي ستكون أساساً أكثر ملاءمة لأجل المقارنة. وتجاهلوا القواعد الشعرية السنسكريتية وآراء النقّاد المحليين. بدأ تدفق الترجمة يتحرك في الاتجاه المعاكس (من اللغات الأوروبية إلى اللغات الهندية). وقد أُجريت محاولات معزولة لترجمة التعاليم المسيحية إلى اللغات الهندية في أثناء القرن الثامن عشر. أخيراً، في 1792، استوطن معمداني اسمه وليام كاري (William Carey) في سيرامبور الدانماركية وأطلق ترجمة واسعة النطاق للأناجيل إلى اللغات الهندية، مستعملاً أول مطبعة خاصة في الهند. في 1813، فتح البريطانيون الهند للمبشرين، فازدادت أعدادهم بسرعة.

في البداية، كانت شركة الهند الشرقية قد حذت حذو المغول في رعاية الثقافة الهندية، وإن كان

ذلـك علـى مستوى أكثر تواضعاً بكثير. فقد أنشأ هاستينغز كليـة للدراسات العربية والفارسية في كلكوتا، وأنشـأ جوناثان دنـكان (Jonathan Duncan) كليـة سنسكريتية في بيناريـس. في 1813، منح مرسوم الامتيازات (Charter Act)، عشرة آلاف جنيه إسترليني سنوياً من أجل »إحياء وتحسين الأدب وتشجيع سـكان الهند الأصليين المتعلمين ومن أجل إدخال معرفة العلـوم وترويجها بين سكان الأراضي البريطانية في الهنـد«. في البداية، تحت تأثير المستشرقين البريطانيـين، أدّى ذلك إلى طباعة الكلاسيكيات وترجمة الأعمـال الحديثـة إلى السنسكريتيـة. مع ذلك، في عـام 1835، أصدر الحاكم العام بنتينـك قراراً يعلن فيـه أن الأمـوال يجب أن تستخدم بعدئذ لنقـل المعرفة بالأدب الإنكليزي والعلم بوساطـة اللغة الإنكليزية (مرجـع سابـق، صـ. 172). فأصبحت الإنكليزية لغـة الدولة الرسميـة بدلاً من الفارسيـة؛ في المحاكم الدنيـا، استبدلـت الفارسية باللغات المحلية، التـي توسّع تطورها بفعل حاجات النـشر الإداري والقانوني، بـدلاً من الشعر التعبّـدي (devotional). في هذه الأثناء، بدأت اللغات الهنديـة تحقّق مزايا الإنكليزية مـن أجـل تطوير السيرة المهنية. فقد تم تأسيس الكلية الهندوسية، حيـث كان يجري تدريس اللغة والأدب الإنكليزيـين، في البنغال في عـام 1816. وأسس الإنكليز ثلاث جامعات على الطـراز الإنكليزي بين عامي (1848و1856) وطـوروا نظام منح لتمكـين الهنود من افتتاح الكليّات الخاصـة التي كانت مرتبطة بهم. فجرى تأسيس كلية أليغاث من قبل سيد أحمد خان في عام 1875 لتلبية احتياجات المسلمين في دلهي.

إن قـدوم المطبعـة قد مكّن في البداية من جعـل الترجمات النثرية للكتاب المقدس متاحة باللهجات العامية. وقد نشرت مختلف الجمعيات التبشيرية أيضاً ترجمات للتعاليم الدينية والنصوص الأخرى. لكن المطابـع خدمت أيضاً في تشجيـع الكتابات النثرية الأخرى باللغات المحلية: نشـر المصلحون الاجتماعيون كرّاسات حول تعليم النساء وزواج الأطفال وإعادة زواج الأرامل، والطبقات الاجتماعية المغلقة (castes). فقد طبع رام موهان روي أول صحيفة هندية ومجلة إنكليزية. بنغالية ثنائية اللغة. إن الديانات الهندية أيضاً قد استعادت الثقة بالنفس، فأوحى راماكريشنا (خليفة التراث البهاكتي) إلى تلميذه فيفيكاناندا بتأسيس بعثـة راماكريشنا التبشيرية، التي بدأت تلعب دوراً مهماً في نشر النصوص الهندوسية بالسنسكريتية، مع شـروح إنكليزيـة، وتوزيعها في الهند وفي الخـارج، خصوصاً في الولايات المتحدة. وقـد ترجمت البورانات والأوبانيشـادات أيضاً، على سبيل المثـال من قبل دورغابراساد إلى الهندية. فبدأت طبعات من الحكايات السنسكريتيـة والفارسيـة بالظهور باللغات المحلية، علـى سبيل المثال طبعات راجا بهـوج، وراجا بيربال، وأكبر، وحكيم تاي بالهندية.

كان الأكاديميـون الأوروبيـون في هذه الأثناء يرعـون تأسيس جمعيات المثقفـين، كالجمعية الآسيوية الملكيـة (the Royal Asiatic Society) وجمعية النص البالي (the Pali Text Society)، وهلمَّ جرّاً، وواصلـوا إنتاج ترجمات النصوص السنسكريتية والبالية. وتمَّ تجميـع القواميس وكتب النحو، التي تخدم احتياجات العلماء المستشرقين والمبشّرين المسيحيين. إن حركة الاستقلال قد شجعت أيضاً النشاط اللغوي الملحـوظ باللغات المحلية وباللغة الإنكليزية، كما في الترجمة بينها. فقد ترجم رابيندراناث طاغور أعماله من البنغالية إلى الإنكليزية، ومُنح جائزة نوبل للأدب في عام 1913.

الحقبة الحديثة (1947 إلى الحاضر)

يحتـوي تاريـخ غونـدا (Gonda) (1975-) لـلأدب الهندي علـى إحالات لا تُعـدُّ ولا تحصى إلى ترجمـات بين اللغـات الهندية وبين اللغـات الهندية واللغـة الإنكليزية. تشمل الأعمـال المترجمة نصوصاً ڤيديـة، الملاحم الهندوسيـة، البورانات والأوبانيشـادات، والدرامـا السنسكريتيـة الكلاسيكية؛ والشعر الإنكليـزي من تأليف كيتس (Keats) وتنيسون (Tennyson)؛ ومسرحيات شكسبير (Shakespeare) وقصائده، ومسرحيات وأشعار وروايات بنغالية؛ ونثراً هندياً وأوردياً؛ والأناجيل ونصوصاً مسيحية أخرى؛ والأدب الأمريكـي، وخصوصاً القصص القصـيرة والدراما؛ الأدب الأوروبي: سرڤانتس (Cervantes)، تولستوي (Tolstoy)، إبسن (Ibsen). وهي في معظمها عبر ترجمات إنكليزية.

أصبحت اللغات الهندية والأوردو، وفي وقت أحدث البنجابية، لغات وسيطة مهمّة في سيرورة الترجمة، من الإنكليزية واللغات الأوروبية الأخرى ومن اللغات المحلية الأقل انتشاراً. إن ندرة أدب الأطفال باللغات الهندية قد بدأت تلقى الاهتمام بشكل بطيء.

إن الاحتياجـات السياسيـة والإدارية تمارس ضغوطها الخاصة. فعلى سبيـل المثال، كان يتعيّن إبداع نـثر مخصص من أجل ترجمـة الدستور الهندي إلى اللغة الكشميرية، ولاحظـت لجنة المراجعة الرسمية بأسـف فقر معجم مفرداتها، وافتقارها إلى ضبـط التهجئة المقياسي(Kachru, 1981: 97) . مع ذلك، فإن أكاديميات اللغات الإقليمية تفعل القليل لتشجيع عمل الترجمة، والتمويل والنشر فهي متروكة للمبادرة والاختيـار الفرديين. ويلعب الناشرون الغربيون دورهم في ترجمة الكتابة الهندية الحديثة إلى الإنكليزية. فعلى سبيل المثال، تابع هاينمان (Heinnemann) مؤخراً ترجماتهم الريادية في سلسلة الكُتَّاب الأفارقة مـع الدفعـة الأولى من المنشورات في سلسلـة الكُتَّاب الآسيويين. إن التراث الأكاديمـي يلقى جمهوراً أوسع مـع ناشرين مثل بنغويـن (Penguin) وطبعاتهـم المترجمة للنصوص السنسكريتيـة، **والأوبانيشادات والبهاغافاد غيتـا**، والدراما والشعر السنسكريتيين، **والريغڤيدا** والملاحـم الهندوسية. وقد ترجم بضعة قادة روحيين تبتيين في المنفى الأعمال البوذية الكبرى.

تتراوح حصيلة دور النشر الهندية من الملاحم والأعمال الشعبية الأخرى المترجمة من الـ (المعهد الهندي للثقافة) (Bharatiya Vidya Bhavan) من أجل الجمهور الهندي العام القارئ للإنكليزية، إلى الطبعات الجديدة من الترجمات القديمة التي نشرتها دار جايكو بوكس (Jaico Books) (على سبيل المثال ترجمة السير إدوين أرنولد **للبهاغافاد غيتا**)، والسلسلة الجامعية الهندية للكلاسيكيات السنسكريتية مع تعليقـات تربوية مفصلة، نشرتها بانارسيداس. وقد نشر ناشرون دينيون مثل بعثة راماكريشنا التبشيرية (Ramakrishna Mission) والأدڤايتـا أشرانـا (Advaita Ashrana) شروحـات حرفيـة إلى درجة عالية **للأوبانيشادات** والخلاصات الوافية السنسكريتية المقياسية للمنظومات الفلسفية الهندية.

دراسة الترجمة وتنظيم المهنة

قـد يتخيّل المرء أن الهند، بتعدد لغاتها وتراث ترجمتها الطويل، ستكون مركزاً مزدهراً لأجل نظرية وممارسـة الترجمة في العصـر الحديث. مع ذلك، كما يشرح موهانتـي (Mohanty) (1994: 9)، فإن

«الوضـع هـو العكس تماماً. لقد بقيت الترجمة ودراسات الترجمة حتى الآن شأناً مهمّشاً». على الرغم من أن الوضع العام هو كما يصفه موهانتي، توجد فيه بعض الأسباب للابتهاج. إن مدرسة دراسات الترجمة في جامعـة حيدرأبـاد لديها الآن برنامـج تدريب لأجل المترجمـين، وأعلن المعهد المركزي للغـة الإنكليزية واللغات الأجنبية في حيدرأباد أنه يقيم مركزاً للترجمة والترجمة الشفهية في 1994. وقد تم إنشاء مركز للترجمة الأدبية في نيو دلهي، مع حرم جامعي في غوا، في 1993.

أنوڤاد (Anuvad)، مجلة تنشر في نيو دلهي، مكرسة لدراسة الترجمة.

إن جمعيـة المترجمـين العلميين الهنود، مقرّها في نيودلهي، هي عضـو في الاتحاد الدولي للمترجمين FIT. وقد نشرت ساهيتيا أكاديمي (Sahitya Akademi)، في دلهي أيضاً، كتاباً دليلياً للمترجمين.

سير المترجمين

كاري وليام (Carey William) (1761 – 1834)

ولـد في نورثامبتونشاير، إنكلترا. صار معمدانيـاً في عام 1783 وخدم لسنوات عدّة راعياً للأبرشية، إضافـة إلى التدريـس في المدرسة المحليـة وممارسته لحرفة صنع الأحذية. لـدى انتقاله إلى ليسيستر في 1789 نشر كتيباً حول الفروض الإنجيلية / البروتستانتية للمسيحيين التي قادته، مع آخرين، إلى تأسيس الجمعيـة التبشيرية المعمدانيـة الإنكليزية. فأصبح نفسه أحد أوائل مبشّـري الجمعية، ذاهباً إلى كالكوتا في 1793، حيـث بدأ ترجمتـه الأولى للكتاب المقدس. عندما أجبر على مغـادرة نطاق السلطة الإنكليزية، انتقل إلى مستعمرة فريدريكسناغار الدانماركية المجاورة في عام 1800. في عام 1801، تم تعيينه لتدريس اللغـات البنغالية والسنسكريتية والماراثية في كلية فورت وليـام. فترجم الكتاب المقدس إلى البنغالية ولغة أوريّـا والماراثيـة والهندية والأساميـة والسنسكريتية. وترجم أيضاً أجزاء منـه إلى 29 لغة ولهجة أخرى. بالإضافـة إلى ذلـك، جمع قواميس للغـات البنغالية والسنسكريتيـة والماراثية، وشـارك في ترجمة ثلاثة مجلـدات من ملحمة **رامايانا** الهندوسية. وينسب الفضـل إلى كاري أيضاً في إنشاء مطبعة في سيرامبور، وحضَّ الحكومة على إنهاء قتل الأطفال والسوتي[2] (suttee) وتشجيع استخدام الهنود كمبشرين.

جونز السير وليام (Jones Sir William) (1746 – 94)

درس السير وليام جونز، الذي ولد لأبوين ولزيين، في هـارو وأوكسفورد (1764– 68) وتعلّم اللغات اللاتينية واليونانية والعبرية والعربية والفارسية. عند وفاته، كان قد تعلم 21 لغة، بما فيها الصينية. بعد بضـع سنوات في الترجمـة والعمل الأكاديمي، دفعته الحاجـة المالية إلى دراسة القانـون، وأصبح محامياً في 1774. تابـع أيضـاً دراساته الشرقية، وكتب كتابه في النحو الفارسـي في 1771. في عام 1782، ترجم سبعـة قصائد قبل إسلامية [جاهلية]، **معلقات**، مـن العربية. ومُنح رتبة فارس في عام 1783 وأُرسل إلى كالكوتـا قاضيـاً للمحكمة العليا. في 1784، أسـس جمعية البنغال الآسيوية لتشجيـع الدراسات الشرقية. تعلم السنسكريتية لكي يعد خلاصة للشريعتين الهندوسية والإسلامية، لم تكتمل أبداً. مع ذلك، نشر كتابه

2 السوتي: عادة دفن الأرملة حيّة مع زوجها المتوفّى. (م)

أسس الشريعة الهندوسية (*Institutes of Hindu Law*) في عام 1794، **وقانون الميراث المحمدي** (*Muhammadan Law of Inheritance*) في عام 1792. في عام 1786، احتوى خطابه الرئاسي إلى الجمعية الآسيوية على تأملاته في الأصل المشترك للسنسكريتية واليونانية، أحد أقدم النصوص وأكثرها تأثيراً حول الألسنية المقارنة.

كورماجيفا (Kurmajiva) (344-413)

دارس لبوذية هينايانا في كاشغار في الصين. رُسم كورماجيفا راهباً في سن الـ 20. تحول لاحقاً إلى بوذية مهايانا، فأثّر على العائلة الإمبراطورية بثقافته فعُهد إليه برئاسة مدرسة شهيرة للمترجمين. وهو معروف جيداً بمعرفته الموسوعية بالفلسفة الهندوسية والفلسفة البوذية على وجه الخصوص، إذ ترجم **حياة ناغارجونا** (الفيلسوف البوذي) بين نصوص أخرى، وكان مسؤولاً إلى حد كبير عن نشر الأفكار البوذية في الصين.

روي رام موهان (Roy Ram Mohan) (1772-1833)

ولد رام موهان روي في البنغال الذي كان واقعاً قبلئذ تحت الحكم البريطاني، وكان ينحدر من عائلة براهمانية ميسورة. وقد شجعته أسفاره خارج البنغال على تعلّم السنسكريتية والفارسية والعربية، التي أضاف إليها لاحقاً العبرية واليونانية والإنكليزية. كانت البنغالية والهندية هما لغتاه الأصليتان. قادته دراساته الدينية إلى انتقاد الطائفية الهندوسية والخرافة، داعياً إلى العودة إلى توحيدية قائمة على **الفيدات والأوبانيشادات**، التي ترجمها من السنسكريتية إلى الهندية والبنغالية والإنكليزية. لقد أغضبت الترجمات التقليد الأصولي، لكنها أدّت إلى انتخابه إلى العضوية الشرفية للجمعية الآسيوية Societe (Asiatique) في 1824. نشر أيضاً بعض الأعمال حول تعاليم المسيح. وبوصفه مؤسساً ومحرراً لاثنتين من أقدم صحف الهند، فقد حضَّ الحكومة على حظر عادة السوتي، وهو ما قامت به في عام 1829. في عام 1822، أسس المدرسة الأنغلو-هندوسية وفي 1826 أسس كلية فيدانتا، لكنه عارض المحاولات لفرض التقليد السنسكريتي، مفضلاً اعتناق منهاج دراسي أكثر غربية.

شاه والي الله ديهلاوي (1703-62)

ادعى والي الله تحدره من عمر بن الخطاب، الخليفة الثاني للإسلام. كان أسلافه قد هاجروا إلى مدينة روهتاك الصغيرة قرب دلهي في الهند في القرن الثالث عشر، ربما بسبب غزو مغولي. كان أفراد أسرته قد خدموا كموظفي قانون في سلطنة دلهي، وأصبح بعضهم جنوداً تحت حكم الأباطرة المغوليين، لكن والده رفض خدمة الإمبراطور أورانغزب بأي صفة من الصفات. عاش والده وعمل في دلهي، حيث أسس معهداً تعليمياً دينياً تولى فيه والي الله الإدارة في سن الخامسة عشرة. وتلقى تعليماً عميقاً، شمل الإعراب العربي، الشريعة الإسلامية، المنطق، الخطابة، الطب، والأدب الصوفي. ضد رغبات أسرته، قام والي الله بالحج الخطير إلى مكة والمدينة المنوّرة المقدستين بين عامي 1730 و1732، حيث تلقّى التعاليم والإرشاد الذي فتح عينيه على تنوّع الآراء الإسلامية. في أثناء إقامته في المدينتين المقدستين، ترجم نصاً فارسياً «دحض الشيعة» إلى العربية. إن طبعته الفارسية من القرآن المزودة بالحواشي كان قد بدأ بها

قبـل عام 1730 ولم يتـم إكمالها حتى عام 1738. جمع فيما بعد مجموعة مـن الإرشادات بالفارسية من أجـل الفقهـاء الذين يحاولون ترجمة القرآن. وترجم أيضاً كتاب نحـو عربي إلى الشعر الفارسي (حوالي 1750– 52) لفائـدة أحد أبنائه. حتى وقت قريب، كانت مساهمته في الفكر الإسلامي موضع تبخيس من الفقهاء الغربيين والإسلاميين، الذين يميلون أكثر بكثير إلى الاهتمام بآرائه السياسية.

طاغور رابيندراناث (Tagore Rabindranath) (1861-1941)

ابن ديفيندراناث طاغور، الفيلسوف والمصلح الديني الهندوسي. بدأ رابيندراناث كتابة القصائد في سـن مبكـر وأنتج كتب أغانٍ في ثمانينيات القرن التاسع عشـر (1880). ظهر أول ديوان قصائد مهم له، (*Manasi*)، في 1890. وقد تضمن أشكال نظم جديدة على البنغالية (كالقصيدة الغنائية (ode)، على سبيـل المثـال) إضافة إلى القصائد الاجتماعية والسياسية. نشـر بضع مجموعات من الشعر بين 1893 و 1901: **القارب الذهبي** (*Sonar Tari*)؛ **سيترا** (*Citra*)؛ **الحصاد المتأخر** (*Late Harvest*)؛ **أحلام** (*Kalpana*)؛ **كسانيكا** (*Ksanika*)؛ **والتضحية** (*Naibedya*). كتـب أيضـاً مسرحيتـين غنائيتين: **تشيترانغادا** (*Chitrangada*) **ومالينـي** (*Malini*). إن محنـه الشخصيـة بـين عامي 1902 و1907 (وفـاة زوجتـه وابنه وابنته) قد خنقت نتاجه الأدبي على مدى عقـد تقريباً، لكنه خرج منتصراً مع مؤلفه ربمـا الأكثر ديمومة بعنـوان **عرض أغنيـة** (*Gitanjali*)، في 1910. إن الطبعة الإنكليزيـة، التي أعدّها بنفسـه، قـد أكسبته جائزة نوبل لـلأدب في 1913. ومُنح رتبة فارس في عـام 1915، لكنه تنازل عن رتبة الفروسية في 1919 احتجاجاً على مجزرة أمنيتسار (حيث قُتل المئات من القوميين الهنود من قبل الجنود تحـت السيطرة البريطانية). استمرت الإنتاجية، مع 21 مجموعة في أثناء الـ 25 سنة الأخيرة من حياته. وقـد تُرجـم الكثير مـن أعماله إلى الإنكليزيـة، منه ومن آخريـن (من أجل مناقشـات ترجماته الخاصة لأعمالـه، راجـع موكارجـي 1981 وسنغوبتـا 1990). لم تحقق رواياتـه الشهرة نفسهـا، وأشهرها **غورا** (*Gora*) (1907– 10)، ترجمـت إلى الإنكليزيـة في 1924. وكان أيضاً مؤلفاً موسيقياً، محوّلاً كثيراً من قصائده إلى موسيقا، وكان رساماً موهوباً. في عام 1901، أسس مدرسة في سانتينيكيتان، حيث كان والده قـد دشن مركزاً تعليميـاً في 1863، ودشن أيضا جامعة فيسفا بهاراتي هنـاك في 1921. أصبحت أغنيته «بنغالنا الذهبي»(Our Golden Bengal) النشيد الوطني لبنغلادش.

المصدر:

Routledge Encyclopedia of Translation Studies, edited by Mona Baker and Kirsten Malmkjaer, London and New York, 2000

الترجمية: علم متاخم[1]

تأليف: كريستين دوريو
ترجمة: أ. د. محمد طجو •

كريستين دوريو (Christine Durieux) (1944 - ...): **أستاذة جامعية في دراسات الترجمة ومنهجية البحث في جامعة كان.**

«لا يظهر فعل التواصل بنقل المعلومة من المرسل إلى
المتلقّي، وإنما بقولبة متبادلة لعالم مشترك بفعل متّحد.»
فرانسيسكو فارلا (Francisco Varela, 1998)

1- مقدمة

يبدو من المناسب، للإجابة أو على الأقل لمحاولة تقديم إجابة أولية عن السؤال: ما الترجمية؟ الذي يشكّل الموضوع الرئيس لهذا المؤتمر، الإحالة إلى أعمال متعدّدة العلوم تقوم على وجه الخصوص على العلاقة بين اللغة والإدراك. لا تستطيع الترجمية (علم الترجمة) في الواقع، على غرار العلوم الإنسانية الأخرى، أن تدّعي وضع العلم المستقل، وهي علم متاخم في جوهره. وليس اختيار هذا الوصف مصادفةً إذا ما عدنا إلى أصل هذه الصفة، المكوّنة من الاسم اللاتيني (limes-limitis) الذي يعني «تخم» ومن الفعل اليوناني (trephein) الذي يعني «يُغذّي». هذا النحت (composition) الذي يقترض من

• أستاذ في كلية اللغات وعلومها، جامعة الملك سعود .

1) العنوان الأصلي للمقال: « La traductologie: une discipline limitrophe »

اللاتينيــة واليونانيــة، هو استعادة للكلمة اللاتينية المحرفـة (limitrophus) التي تعني «متاخم» والتي دخلت اللغة الفرنسية حوالي عام 1467م. ففي القرن الخامس عشر، كانت صفة متاخمة تطلق في الأصل علـى المناطق الحدودية المنتقلة إلى معتمدية جيش بهـدف تأمين إطعام الجنود. والترجمية متاخمة فعلياً لعلوم عدّة، إذ إنها تقترض منها جوانب كاملة وتستخدم نظرياتها، لاسيّما نظريات فقه اللغة، واللسانيات، واللسانيات النفسيّة، واللسانيات الاجتماعيّـة، وعلم النفس الإدراكي، وعلوم التواصل، والعلوم العصبيّة. فـإذا كانت الترجمية، على المستوى الاشتقاقي، خطاباً (لوغوسlogos) حول الترجمة (مشتقاً من الفعل اللاتينـي (traducere) الـذي يعني ينقـل (faire passer)، يبقى تحديد أيّ خطـاب حول أيٍّ ترجمة. لقـد استند الخطاب الترجمي حتـى الآن بشكل مفيد إلى التاريخ لترسيخ شرعيته. ثم واجه اللسانيات في محاولة لتحديد موقعه بالنسبة إلى مختلف النظريات والمدارس الفكرية اللسانية. ويهتم هذا العلم حالياً بتوضيح الآليات المستخدمة في العملية الترجمية. وهكذا، قد تكون رسالة الترجمية أن تجعلنا نفهم عملية الترجمـة فهمـاً أفضل. وقد يكون من المفيد في هـذا الصدد التماس مساهمة علـوم مرتبطة بها، لاسيّما العلوم المعرفيّة.

2 - الترجمة

ثمّـة ما يدعو قبـل كل شيء إلى تحديد موضـوع النقاش بمجرد الكلام على الترجمـة. والواقع أنني أميـز في حديثي تمييزاً واضحاً بـين الترجمة واللسانيات التقابلية التي تختلـف عنها ببعدها البراغماتي والملفوظـي والتواصلي. إن موضوع الترجمة ليس التعبير اللغوي (القول le dire) وإنما النّص الذي ينظر إليه من خلال ديناميكيته (الدلالة le vouloir dire، أي بعبارة أخرى ما يعنيه النص. والحال أنه ليس هناك تطابق بين القول والدلالة. فالعوامل المؤدية إلى هذا الفرق عديدة: تعدد معاني الوحدات المعجمية، والاستعـارات، ومختلف الصور البلاغية، والإحالات الثقافية والتناصيـة، والمعايير الملفوظية، وباختصار كل المكوِّنات التي تعقّد عملية الإحالة المرجعية.

يوضّح المثال الآتي إمكانية تعدّد دلالات القول نفسه وفقا للموقف التواصلي.

تشير عبارة «سوف أعود» «je reviendrai» إلى:

- تردد «indécision» زبون وهو يخرج من أحد الدكاكين التجارية،
- وعد «promesse» في نهاية زيارة أحد المرضى،
- إطراء «compliment» أدلى به زبون مطعم،
- تنبيه «avertissement» رجل شرطة يخاطب سائق سيارة ركن سيارته بشكل مخالف،
- تهديد «menace» مالك شقة لم يحصل على آجار شقته،
- توقع «prédiction» مواس يصدر عن جندي مغادر إلى جبهة القتال، إلخ.

يمثـل هذا الملفـوظ، على الصعيد النحوي، جملـة صغرى تتكوّن من ضمير شخصـي «je» يتبعه فعل «revenir» «يعـود» زمن المستقبل البسيط في حالة الشخصـ المتكلم المفرد. ويتعلق الأمر، في إطار دراسة اللغـات، بتطبيـق الشكل المصـرّف المناسب لفعل «revenir» «يعـود» الوارد في قاموس ثنائي اللغة، وهي

عملية تتعلق بالنحو المقارن أو باللسانيات المقارنة. وأما في الإطار التواصلي، فإن القول يؤدي حسب الدلالة المقصودة إلى ترجمة مختلفة في الإنكليزية، مثل:

- I' ll come again سوف أعود ثانية،
- I' ll call again سوف أتصل ثانية،
- I' ll come back سوف أعود،
- I' ll be back سوف أرجع،
- I' ll returne (home) سوف أرجع إلى (المنزل).

إنه لمن الواضح، على المستوى الترجمي، أنه لا يمكن الاكتفاء بالقول وغضّ النظر عن البحث عن الدلالة، أي بعبارة أخرى، البحث عن المعنى.

تندرج العملية الترجمية القائمة على نموذج النظرية التأويلية في الترجمة في عملية تواصلية. وبهذه الصفة، يتدخّل المترجم بوصفه وسيطاً في سلسلة التواصل، ويكون مسؤولاً مسؤولية مضاعفة: أوّلاً، تجاه مرسل المنتج اللغوي الأول، وثانياً، تجاه متلقي المنتج الثاني (الترجمة). وهكذا، لا تقوم الترجمة على إقامة علاقة بين لغتين وإنما على الفهم بهدف الإفهام.

تكتسب المرحلة الأولى في هذا الإجراء ثنائي الطور أهمية كبيرة لأنه لا يمكن إفهام معنى -دلالة- لم يُفهم ويُدرك كلياً من قبل. فالمسار الأولي لعملية التوسط (الفهم) أساسي إذن لتأمين نهاية جيدة للتواصل (الإفهام). ولهذا، تفرض إشكالية بناء المعنى نفسها في البحوث متعددة العلوم التي تتمحور حول الترجمة.

3 - المعنى

يتطلب تعريف المعنى بالتناوب تبنّي كل وجهات نظر العلوم العديدة المهتمة به، وكذا المدارس الفكرية الفرعية العديدة أيضاً في هذه العلوم. والحقيقة أن كلَّ تعريف للمعنى يرتبط بالضرورة بالسياق التاريخي الذي نعيش فيه. ويميل المعنى في منظورنا الترجمي إلى التطابق مع الدلالة. وبذلك يكون معنى الملفوظ واقعياً ما يدلُّ عليه هذا الملفوظ.

3 - 1- طبيعة

لا يمنع هذا التوضيح البراغماتي من التساؤل حول طبيعة المعنى. يمكن في هذا الصدد تقديم مقترحين: المعنى من جهة ظهور يأخذ شكلاً في إنتاج الملفوظ (Morin, 1991). وحتى لو تقدم المعنى فرضياً على صياغة الملفوظ، فإنه لا يتحقّق إلّا في الملفوظ نفسه. إن مرسل ملفوظ ما – المتلفظ- يتصور بداية فكرة يقصد التعبير عنها، وتأخذ الفكرة نفسها شكلاً، وتتحقّق في التعبير اللغوي. فالمعنى لا يوجد كلياً قبل الإنتاج اللغوي، وإنه يبقى أصلاً، ولا يظهر إلّا بالتعبير اللفظي (verbalisation) الذي يُكسبُه وجوداً مادياً.

ومن جهة أخرى إذا كان المعنى الذي تعبّر عنه اللغة إسقاطاً للفكر، فلا يسعنا إلّا أن نلاحظ أن كل تعبير لفظي تقييدي بالنسبة إلى الفكر. «تحيل اللغة المرسِلة إلى فكر موجود على الأقل جزئياً، وشرعي على الأقل،

بصـرف النظـر عن اللغة، وتغذّي اللغة المستقبِلة فكراً آخر يهدف إلى العثور على الفكر المصدر ... فاللغة ليست بـأي وجه من الوجوه نسخـة مطابقة للفكر مثلما يتقابل وجها الورقـة» (Laplane, 2000: 155). زد على ذلك أن الفكـر شامـل ويمكن أن يكون سريعاً، بينما تتكون اللغة من وحدات متجاورة أو مركبة، يتطلب استعمالها وقتاً قابـلا للتحديد. فاللغة هي «فكر مرتبـط بكلمات، وهي ديناميكية، ومتغيرة، وغير ثابتـة، ومتأرجحة بين الكلمة والفكـرة. إنني أتصور الـكل بفكرة واحدة، ولكنني أضعهـا في كلمات منفصلة. وإن عرضـ فكرة تصورناها في لحظة واحدة يمكن أن يستمر بضع دقائق» (Vygotsky, 1975). ومن النادر جداً فضلاً عن ذلك تحوُّل الدلالة إلى قول واحد، باستثناء التعبير عن أمر بديهي. وهكذا فإن عبارة «il pleut» «إنها تمطر» هي ملاحظة لا أهمية لها، وقول يتسم بفقر كبير في المعنى إن كنا في موقف يتيح لنا رؤية هطول المطر. وبالمقابل، يمكن أن تكون الدلالة غنيـة بالمعنـى تقريباً إن كنـا نستعد للخروج ومضطرين للبحث عـن مظلة أو إن تذكرنا فجـأة أننا كنّا قد تركنا المظلـة في المكتـب، أو أننا سنضطر لإلغـاء نزهة في الهواء الطلق أو نزهة ريفية مقـررة، أو على العكس من ذلك أننـا سنُعفـى من الخروج والتبلّل بالمطر، إلخ. فمعنى ملفوظ ما يتكون من مجموع الأحداث النفسية التي يوقظُها الملفوظ في الشعور (الوعي). إنه كل ديناميكي ومتحرك يجد استقراره العابر والدقيق في موقف تواصلي محدد.

3 - 2- بناء

إذا تجاوزنـا هذه المقدمـات التي تخصُّ طبيعة المعنى والتي تقوم على نمـوذج التعقّد (Durieux, 2005)، فإن الترجمية تهتم بوجه أخص ببناء المعنى. يميز حجاج (Hagège) بين ثلاث مناطق يصنف فيها أجزاء بناء المعنى. المنطقة (أ) التي تضم عناصر الشفرة اللغوية: دلالة الكلمات، وترتيب التراكيب، وتسلسل الكلمات، والنص المشترك، والسياق اللغوي. وتحتوي هذه المنطقة على مكوّن المعنى الذي يتوافق مع التمثيل-الوصف. وتشمل المنطقة (ب) البعد الثقافي، والمعرفة المشتركة، والمفترضات، والحالة الاجتماعية للمشاركين في التواصل، وشروط التلفظ وظروفـه، وباختصـار مكـوّن المعنى الذي يتوافق مع التأثـير الناتج. يتعلق الأمر بمتغـيرات لا يمكن وضعها ضمن نظام حتى وإن لاقت إجماع المجتمع. وأما المنطقة (ت) فإنها لا تفسح المجال لأي تشفير، وتشمل التذكر اللاواعي، أي الفـردي: « نتكلم هنا عن المغـزى (signifiance)، إذ إن الأمر لا يتعلق هنا بالدلالة (signification) (وهي ظاهـرة خاصـة بالعلامة اللغوية) ولا بالمعنى (sens) (وهي ظاهرة خاصـة بالنّص بوصفه تركيبة من العلامات اللغوية في موقف كلامي). فالمغزى لا يسمح بأي تشفير يتصف بقبول المجتمع بسبب تأصله في اللاوعي (Hagège, 1985: 293). وإن تراكب هذه المناطق يسمح ببناء المعنى، وبالتالي بالتواصل والتبادل.

ثمـة وجهتـا نظر متعارضتان بخصوص عمليـة بناء المعنى. من جهة، يوصي مبـدأ الترابط المنطقي بمنهج تحليلـيٍّ يقوم بكشف واسمات وروابط من شأنها أن تقدر المعنى (Charolles, 1990). تُستخلص دلالة الملفوظ وفق هذا المبدأ من التعليمات اللغوية فقط، وترمز وقائع المعنى في أشكال لغوية. وهكذا تُسهم سمـات مثـل النفي وأزمنة الأفعال أو الروابـط إسهاماً مفيداً في المعنى. ومـن المفروض أن تؤمن الروابط المنطقية-الدلاليـة مقروئيـة خطية لتتابع المكونـات. فالفرضية التحتية تقـول إن التواصل يستخدم عادة المعنـى الحـرفي للوحدات اللغويّة، ولا يبتعد عنه إلاّ استثنائياً. يقـوم المنهج المطبَّق إذن على معالجة القول أولاً ليتمَّ فك شيفرة المعنى الحرفي بهدف الوصول ثانياً إلى الدلالة، أي المعنى المراد إيصاله. وبما أن هذه المقاربة تطبق على الملفوظات الشفهية أو المكتوبة سابقاً، فإن الأمر يتعلق -إذا صح القول-بعقلنة بعدية.

هناك، من جهة أخرى، مبدأ الملاءمة الذي يستوجب منهجاً تركيبياً يتمخض عنه إدراك كلي للمعنى. يقدم المعنى وفقاً لهذا المبدأ جانباً بارزاً يجعله واضحاً مثلما تبرز صورة على خلفية فيفرض نفسه على القارئ (Sperber et Wilson, 1986). يمكن، لمقاربة هذا المبدأ مقاربة أفضل، باللجوء إلى النظرية الجشتالية (Gestalt) لا يمكن استنباط معنى الملفوظ وفق هذه النظرية من التعليمات اللغوية فقط، ويتطلب بناؤه أخذ السياق المعرفي كله بالحسبان. وتقول الفرضية التحتية إن الحالة الطبيعية للتواصل هي عدم الحرفية. ينتج عن ذلك أن معنى الملفوظ يتضمن مكونات لا تكتمل تماماً إلا على المستوى البراغماتي. وبعبارة أخرى، إن أثر المعنى يرتبط باستخدام الوحدات اللغوية، ويُستدل علية براغماتياً. فاستنفار العناصر السياقية يتم في الواقع على المستوى البراغماتي، ومن شأن ذلك أن يطلق العملية الاستدلالية التي تنسق التضمينات السياقية أو «implicatures»(Grice, 1979). وتفسّر المقاربة الاستدلالية تأثير المعنى بمبادئ براغماتية. وليس إنتاج المعنى نتيجة دلالة الكلمات التي تكون الملفوظ، وإنما نتيجة عملية استدلالية تستفيد من المعلومات اللغوية وغير اللغوية مثل السياق المعرفي في آن معا.

يتضمن الاختلاف بين اللغة والخطاب المواجهة بين هذين المبدأين. فالمبدأ الأول يعطي أهمية عليا للعناصر اللغوية (اللغة) في بناء المعنى، بينما يقوم المبدأ الثاني على الآليات الاستدلالية المستخدمة في التفاعل التحادثي (الخطاب). والواقع أن دراسة الخطاب لا تقتصر فقط على دراسة اللغة، وتتطلب ثلاث آليات فكرية:

1 – معرفة دلالية تشمل معرفة اللغة. يلاحظ أن هذه المعرفة تشكّل مجموعة شبه مغلقة وتظهر على شكل جمل تحليلية. تقوم هذه المعرفة على قواعد لغة معينة تتضمّن عدداً محدوداً من الأنماط (catégories)، وهي معرفة يشترك فيها إلى حد كبير مجتمع المتكلمين بهذه اللغة.

2 – معرفة موسوعية تقوم على معرفة العالم. يتعلّق الأمر بمجموعة مفتوحة كلياً، ومتغيّرة إلى أبعد حدٍّ من فرد لآخر، وتظهر على شكل جمل تركيبية مرتبطة بالتمثيلات التصورية.

3 – معرفة رمزية تقوم بدور ذخيرة معرفية. تختلف هذه المعرفة عن المعرفة الموسوعية في أنها تظهر من دون حسبان التضمينات والتناقضات بين الجمل. يتعلق الأمر بجهاز معرفي يتدخل عندما لا يستوفي التمثيل التصوري موضوعه. «ولا تقوم هذه المعرفة على الكلمات والأشياء، وإنما على ذاكرة الأشياء والكلمات» (Sperber, 1974: 121).

4 - الذاكرات

يبدو أننا نمسك بمفتاح مقاربة المعنى من خلال مفهوم الذاكرة. إننا نعرف في هذا الصدد نمطين من الذاكرة: الذاكرة الكامنة التي تُسمى أيضاً الذاكرة الدائمة التي تؤمِّن تخزين المعلومات التي نجمعها ونحفظها في حياتنا؛ والذاكرة النشطة التي تُسمى أيضا الذاكرة المؤقتة أو الذاكرة العاملة (Baddeley, 1976)، والتي تتضمن المعلومات المتوفرة فوراً بسبب اكتسابها حديثاً أو التي تُطلب من الذاكرة الكامنة استجابة لعامل مُحفِّز، مثل قراءة كلمة أو سلسلة خطية.

تذهب الأعمال الحديثة أبعد من ذلك في تقسيم الذاكرات، وتميز في الذاكرة الدائمة بين الذاكرة الصريحة (déclarative) التي يمكن أن يأخذ التعبير عن مضمونها شكلاً لغوياً، وبين الذاكرة غير الصريحة التي لا يأخذ شكلها أي شكل لغوي. وأما على مستوى تفصيلي أكثر تقدماً فتتكون الذاكرة

الصريحة نفسها من الذاكرة الثانوية التي تتضمن الذكريات والتجارب والأحداث المعيشة، ومن الذاكرة الموسوعية أو الذاكرة المعرفية التي تتضمن المعارف المكتسبة طوال الحياة، بينما تنقسم الذاكرة غير الصريحة إلى ذاكرة تكيفية تؤدي إلى تصرفات انعكاسية (فرملة عند الإشارة الحمراء) وإلى ذاكرة إجرائية procédurale تقود الآليات (لا يمكن نسيان قيادة الدراجة الهوائية). ومع ذلك، ينبغي ألا يؤدي تقسيم الذاكرات وفقاً لأنماط المضمون إلى الاستدلال إلى تخصص موضعي في الدماغ. فقد مكّن التقدُّم الحاصل في علوم التصوير والجهاز العصبي إلى توضيح عمل شبكة من الذاكرات (Mazoyer, 2002). ومع ذلك، يمكن الإقرار بوضوح، بخصوص التفكُّر الترجمي، أن الذاكرة العاملة تلجأ إلى الذاكرة الصريحة التي تُعدُّ جزءاً من الذاكرة الدائمة في أثناء القيام بالترجمات.

يميز سبريسر (Sperber, 1974)، في هذين النمطين الأساسيين من الذاكرة، بين شكلين من التنظيم. هناك، من جهة، تنظيم عقلي يتّسم بتصنيف ثابت متدرّج يناسب التنظيم الموسوعي. يجعل التنظيم العقلي الاستدعاء، أي الطلب المباشر للمعلومة انطلاقا من المفهوم الذي ترتبط به، أمراً ممكنا. وهناك من جهة أخرى، تنظيم رمزي يعمل مثل شبكة من التداعيات المتجددة باستمرار، وفقا لقياسات ومقارنات عرضية. يساعد التنظيم الرمزي على تذكُّر معلومة انطلاقاً من معلومات اقترنت بها. وهذا ما يساعد على وجه الخصوص بفهم الصيغ الاستعارية -الاستعارات والمجازات المرسلة -والصور البلاغية، والعبارات الجامدة. يحدث الاستذكار إذا فشل الاستدعاء أو كان غيرَ كافٍ. «وبعبارة أخرى، تبقى التصوّرات فيما يتعلق بالاستدعاء جاهزة مباشرة في الذهن، بينما يتطلب الاستذكار التخلُّص من موسوعات محفوظة في الذاكرة الكامنة» (Choi-Diel, 2001: 76). وعلى هذا النحو، يعمل الاستدعاء، باستخدام المصطلح المعلوماتي، بطريقة الوصول المباشر إلى الذاكرة، بينما يعمل الاستذكار بطريقة الوصل التسلسلي. إن هاتين الذاكرتين اللتين تربطان من خلال عملهما المشترك بين القول والدلالة تساهمان بذلك بجعل الترجمة ممكنة.

5 - الترجمية

إذا كانت الترجمية من وجهة نظر اشتقاقية خطاباً حول الترجمة فثمة ما يدعو لأن يرى المرء فيها تفكراً في العملية الترجمية وليس في التعليق على الترجمات المنتجة. وإنه لمن الصحيح في هذا الصدد أن مصطلح الترجمة نفسه غامض لأنه يعني في الوقت نفسه فعل الترجمة ونتاجها. بيد أن الترجمية تهتم بفعل الترجمة وسيره إن أردنا عدَّ الترجمة علماً بحثياً. فالتفكُّر في عملية الترجمة الذي يقترض من علم النفس اللغوي يقع قبل فعل الترجمة وبعده. من المحتمل إجراء بحث أثناء القيام بهذا الفعل، وهذه على وجه الخصوص حالة البروتوكولات الكلامية (بروتوكولات) التفكير بصوت مرتفع (think aloud protocols). ففي هذا النمط من التجريب، يطلب من الشخص أن يقوم بالتعبير لفظياً عن عمله العقلي في أثناء تنفيذ مهمة محددة. ومع ذلك، لم يساهم هذا النمط من البحث أبداً في تقدم المعارف في الترجمية، وسرعان ما أظهر عدم كفايته. والواقع أن المنهج نفسه يتضمن أربعة حدود رئيسة. أولا، لا يستطيع الفرد التعبير لفظياً إلا عن الأشياء التي يعيها. بيد أن الآليات الذهنية يمكن أن تجري على مستوى شبه واعٍ، ما يجعلها تفلت من كلٍّ تلفُّظ، وبالتالي من كل تحليل. ثانياً، لا يمكن للفرد أن يقول كل شيء. والواقع أن التفكير أكثر سرعة من الكلام، وأنه ليس

بوسـع الفـرد دائماً توضيح تفكـيره. زد على ذلك أن التفكير يكـون عابراً بينما يأخذ تلفظـه الكلامي بعض الوقت. ينتج عن ذلك أن الفرد غير قادر على التعبير لفظياً عن كل أفكاره التي تتتابع في ذهنه، سواء بعلاقات سببيـة أو ترابطيـة. ثالثاً، عندما لا يُعبّر الشخص لفظياً عن تفكيره فإن ذلك لا يعني أن دماغه يبقى ساكناً. وإن التوقف في التعبير الكلامي لدى الشخص يمكن أن يدل على العكس من ذلك على تسارع في تكوين الأفكار التـي تتتابع وتتداخل، مانعة إنتاج عبارة كلامية مترابطة. رابعاً، ينبغي أن يخضع تعبير الفرد لتأويل المجرب / الملاحـظ، رغـم كل المخاطر غير المباشرة الناجمة عن ذلك. فأفـكار الملاحظ المسبقة، وحدسه، وتوقعاته تؤثر تأثيراً كبيراً في طريقة تلقّيه وتأويله المعلومات التي يقدمها الفرد.

إن نقد الترجمات المنتجة ليس من اختصاص الترجمية بالمعنى الدقيق. والواقع أن النقد أو التعليق يأتي لاحقـاً، أي بعـد تنفيذ الترجمة. يتعلـق الأمر بملاحظة النتيجـة وبإثبات لاحق. بَيْدَ أن النقـد أو التعليق يقوم علـى تحليل الترجمة المنتجة بالنسبـة إلى الأصل. وهنا تكمن الصعوبة على وجـه التحديد. والحقيقة أن هذا النشاط من اختصاص اللسانيات التقابلية، التي تعمل من منطلق الحرص على المقابلة بين الأصل وترجمته أو وترجماته. ولا يكمن فعل الترجمة في بعده التواصلي في إقامة علاقة بين لغات ولا في المقابلة بين نصوص، وإنما في إقامـة تواصل بين شخصين: متلقي الترجمة ومرسل النص الأصل. يُقوِّم قارئ/ مستخدم الترجمة المنتجة ليـس بالنسبـة إلى النص الأصل الـذي لا يستطيع الحصول عليـه غالباً، وإنما بالنسبـة إلى الطابع الوظيفي للنص الذي يُسلم إليه (إنه يعمل وفقاً لما يقرأ وتكون الأمور على ما يرام) وإلى الشحنة الانفعالية التي ينقلها (إنـه يتفاعل وفقا لما يقرأ ويرى أن النص مترابط). وتهتم الترجمية اهتماما كليّاً بتلقي الترجمات، وتقترض مـن اللسانيات الاجتماعية. وتمثّل دراسة تلقّي الترجمات واندماجها في الثقافة المتلقية مسارا آخر من الحقل البحثـي الذي تقوم عليه الترجميـة. وإنه لمن الملاحظ أن المجال الذي فتحتـه الترجمية واسع جداً، ويمتد من دراسة الآليات العاملة في سير العملية الترجمية إلى الطرائق الضرورية والكافية للتكييف.

وهكـذا يمكـن القـول، باختصـار، وبالاستناد إلى أصـل المصطلـح، إن الترجمية هـي خطاب حول الترجمـة. وأمـا بخصوص طبيعتها، فإنه يمكن التأكيد من دون مخاطـرة كبيرة أن الترجمية علم بحثي. وأمـا موضوعها فيغطي مجالا بحثياً متعدد العلوم على مستوى عملية الترجمة، ويقوم النقاش عندئذ على تعريـف عملية الترجمة، وهـي عملية مرتبطة بالنموذج النظري الذي نختـاره. وتبدأ عملية الترجمة وفق المنظـور التواصلي الذي تقدمه النظرية التأويلية عند اتصال المترجم الأول بالنص المراد ترجمته وقبوله عقـد الترجمة، وتنتهي عند استلام المتلقي الترجمـة. وإنه لمن المناسب خلال هذا المسار الاهتمام باللغة، والقـراءة، وبنـاء المعنـى، وإنتاجه، والتكيف مـع المتلقي، وجهة النصـ، وباختصار، كيفيـة الفهم وكيفية الإفهام بإحداث التأثير نفسه لدى قراء الترجمة، والانفعالات والمشاعر التي يشعر بها قراء النَّص الأصل.

6 - خاتمة

يمكن الآن، بعد محاولة الإحاطة بالترجمية، اقتراح بعض الإجابات المبدئية عن بعض الأسئلة المتكرّرة.

هل تطبق الترجمية بالطريقة نفسها على الترجمة الأدبية والترجمة التقنية؟

يبدو أنه لا داعي للتمييز بين الترجمة الأدبية والترجمة التقنية عندما نتكلم على الترجمية. والحقيقة بمـا أن موضـوع الترجمية دراسة عمليـة الترجمة، فلا يبدو من الملائم تمييـز النصوص المترجمة حسب

طبيعتهـا بهدف جعلها متقابلة. زد على ذلك أنه يمكن في هـذا الصدد التساؤل: ما الذي ندعوه أدبياً وما الذي ندعوه تقنياً؟ يمكن التأكيد من دون أن تساورنا مخاوف بشأن ذلك أن ثمة ما هو أدبي في التّقني وما هو تقني في الأدبي، وقد يكون اعتباطياً وضع حاجز كتيم بينهما. والحقيقة أن كل رواية تسرد بالطبع قصة تـدور في إطـار خيالي ولكنها مستمدة مع ذلك من الواقع. وتتطور الشخصيات في محيط يتكون من أشياء حقيقية، لا بل تقنية. ومثلما تتضمن الرواية ذكرَ أو وصفَ عناصر تقنية تتطلب من المترجم القيام ببحوث وثائقية ومصطلحية عدّة، ينبغي أن يقدم البيان الصحفي الذي يعلن على سبيل المثال ظهور منتج صناعي جديد أسلوباً من شأنه أن يثير اهتمام القارئ، ويجعله يرى المنتج جذّاباً أو رائعاً. وليس هناك نصٌّ يتكوّن مـن الشكل فقط ويخلـو من المضمون، مثلما ليس هناك نص يتكون فقط مـن المضمون ويخلو من الشكل. وجملـة القـول إنه لمن المغري التأكيد أن كلَّ النصوص مختلطة، وتتضمـن جانباً أدبياً (الأسلوب)، وجانباً تقنيا (المصطلح). وإن المنهج المتّبع للقيام بالترجمة يبقى نفسه مهما كانت طبيعة النص المراد ترجمته.

ما فائدة الترجمية؟

إن الترجميـة، التي توضح الآليات المعرفيّة وتجعل بالتالي أفضل فهم لعملية الترجمة أمراً ممكناً، ذات ثلاث فوائد. إنها تساعد في مستوى أول، على تحسين منهجية الترجمة، وفي مستوى ثانٍ على تقدُّم أصول تعليم الترجمة، وبالتالي على تحسين تأهيل المترجمين. يستطيع المترجمون-المزوّدون بمنهجٍ في العمل أكثر موثوقية وأفضـل تركيزاً على الهـدف وأعمق معرفة بالعملية الترجمـة-أن يكونوا أكثر تنافسيـة وفعالية في ممارسة حرفتهـم. وإنهـا، في مستوى ثالـث، عامل جودة في الترجمـة بمعنى أنها تساهم في جعـل المترجمين يدركون الأسس النظرية التي تُسوّغ المنهج والمبادئ التي تسوّغ الإجراءات التي من شانها تأمين جودة الترجمات.

هل ينبغي أن يكون المرء مترجماً ليتكلم على الترجمية؟

يبـدو أنـه إذا كان حضور المترجمين ضروريـاً في فرق البحث في الترجمية، نظـراً لطبيعة الترجمية التـي تم تعريفها سابقاً بأنهـا علم متاخم ولموضوعها الذي قُدِّم هنا بوصفـه دراسة عملية الترجمة، فإنه ليـس كافيـاً البتّة. تقوم أكثر المقاربات فائدة اليوم في تقُّدم البحـث في الترجمية على تكوين فرق متعددة العلـوم ومتنوعة الأبعاد، وذلك حسب محور البحث المطلـوب. ويتضمن كل فريق ملتزم بالترجمية بالطبع مترجمـين يدركون متطلبات المهنة وحقائقهـا، ولكن أيضا، حسب الحاجـات، مصطلحيين ومعلوماتيين، ولسانيين، ومختصين في علوم الجهاز العصبي (neurosciences)، إلخ. والقائمة السابقة ليست شاملة، وهي مفتوحة كليّاً على مستوى تنوُّع الحقول البحثية الممكنة والمتعلقة بالترجمية.

المصدر:

Christine Durieux. La traductologie une discipline limitrophe. Colloque international : *Qu'est-ce que la traductologie*?, Mar 2003, Arras, France. pp.95-106.

عملية الترجمة: مشكلاتٌ وإستراتيجيات

تأليف: د. نيرمين النفرة •

يتردّد بكثرة في دراسات علم الترجمة مفهوم «مشكلة الترجمة». ومع ذلك، لا اتفاق في أدبيات علم الترجمة على تعريف واضح لمشكلة الترجمة (Toury, 2011)، فقد اُستخدم في سياقات مختلفة وجُدّد معناه وفقاً لإطار الدراسة التي تناولت المفهوم. وعلى غرار مفهوم «مشكلة الترجمة»، اُستخدم مفهوم «إستراتيجية الترجمة» بشكل مختلف في دراسات الترجمة، ووُظّفت مجموعة متنوعة من المصطلحات للإشارة إلى المفهوم ذاته، مثل الإجراءات والتقنيات والخطط والقواعد والعمليات والتكتيكات (Chesterman, 2005).

مشكلات التّرجمة

وُظّف مصطلح «مشكلة التّرجمة» في ثلاثة أنماط خطابٍ مترابطة ببعضها بعضاً في سياق الدراسات الخاصة بعلم الترجمة، وذلك رغم اختلافها (Toury 1995/2012) ويقدّم توري (Toury, 2012:-42 38) لمحةً عامّةً عن هذه الأنماط الثلاثة، وهي: مشكلات الترجمة المرتبطة بالنّص الأصل، ومشكلات مرتبطة بالنّص الهدف ومشكلات مرتبطة بعملية الترجمة. يتعلق النمط الأوّل من الخطاب بمشكلات النّص الأصل الناجمة عن ترجمة النّص إلى لغة معينة أو ثقافة محدّدة. ويدور النقاش الذي يتبنّى هذا النمط قابليةَ الترجمة (البدائل المحتملة) بدلاً من الأداء الفعلي للترجمة. وتعتمد مدى ملاءمة البدائل المحتملة على كيفية إدراك الجمهور الهدف في الثقافة الهدف للترجمة وقابلية الترجمة التي تشير إلى إمكانية تحقيق تطابق أمثل بين النّص الأصل والنص الهدف، ويختلف هذا التطابق وفق اختلاف اللغات

• مدرّسة في جامعة دمشق ومترجمة سورية .

والثقافـات. وفي هذا النمط من الخطـاب، يتمحور النقاش حول قابلية إيجاد حلـول، أي طرق بديلة لحل مشكلات الترجمة، وبالتالي، فإنّ هذا النوع من الخطاب هو في الأساس نظري؛ يتناول نقاشاً حول الحلول المثاليـة، ويغفـل الجوانب النفسيـة والفيزيولوجية للمترجمـين، ويرى الترجمة مجرّد استبـدال للعناصر النصية، ويشير إلى المترجم بوصفه كياناً يقوم بعملية الترجمة وليس بوصفه شخصاً.

تناولت الدراسات، التي تبنّت هذا النوع من الخطاب بشكل رئيس، مشكلات الترجمة من منظور لغوي، مثل دراسات فيني وداربيلنت وكاتفورد (Vinay and Darbelnet, 1958 and Catford, 1965). اعتمد فينـي وداربيلنـت (1958) بشكل كامل علـى تحليل الترجمة، بما في ذلك التعابـير والعبارات والنصوص، مـن ناحيتي النحـو والأسلوب في اللغتين الإنجليزيـة والفرنسية لتحديد مشكلات معينـة في الترجمة. كما شكّلـت القضايا المتعلقة باللغة واللغويات أساساً للكثـير من مناقشات كاتفورد (1965) لمشكلات الترجمة في الأمثلة المقدمة في كتابه «النظرية اللغوية للترجمة: مقال في اللغويات التطبيقية».

ومـن ناحيـة أخرى، ينصـبّ التركيز في الخطاب الثاني علـى أداء الترجمة الفعلـي في زمان ومكان محدّديـن، وعلـى مشكلات مرتبطة بالنّصـ الهدف، ويتضمّـن نظريات حول مشـكلات الترجمة. ووفقاً لهـذا النمـط من الخطاب، فـإنّ فعل الترجمة فعل مخفـيٌّ يمكن استرجاعه من خـلال تحليل أجزاء من النّصـ الهدف ومقارنتهـا بمحتويات النّص الأصل. وتصوّر الكثير من هـذه النظريات فعل الترجمة على أنّـه ممارسة بسيطة أحادية الاتجاه. والأمثلـة على الدراسات التي تعتمد هذا النوع من الخطاب النموذج الوظيفـي لتـدرب المترجمين الذي وضعته نـورد (Nord, 2005)، وحدّدت فيه أربعـة أنواع من مشكلات الترجمـة: المشـكلات البراغماتية، والمشكلات المتعلقة بنمط النّص، والمشـكلات اللغوية عامةً والمشكلات الخاصـة بالنّص المطلوب ترجمته. تبرز هذه المشـكلات في كل وظيفة ترجمة على الرغم من الاختلافات اللغويـة والثقافيـة أو تغيّر اتجاه الترجمة (مـن أو إلى اللغة أو اللغات الأصليـة للمترجم). ويمكن تحديد المشـكلات البراغماتية والمتعلقة بنمط النّص من خلال تحليل العوامل غير اللغوية للنّص الأصل والهدف (المرسـل، المستقبـل، الأداة، الزمـان، المكان، الدافع، وظيفـة النص) ومقارنة هـذه العوامل، فيما يمكن التعـرف على مشكلات الترجمة اللغوية والخاصة بالنّص المطلوب ترجمته من خلال دراسة مقارنة للنحو والأسلـوب بـين النّص الأصل والنّص الهدف. يتضح من ذلك أنّ نورد ذهبـت في دراستها إلى ما هو أبعد مـن مجرد النظـر في الجانب اللغوي عند مناقشـة مشكلات الترجمة، وهو ما يشـير إلى تطوّر في مفهوم مشـكلات الترجمة بما يتوافق مع التغيير في مفهوم كفـاءة المترجم الذي بات يضمّ مهاراتٍ أخرى إضافة إلى المهارات اللغوية.

في النمـط الثالـث والأخير مـن الخطاب الذي يركـز على عمليـة الترجمة، يكـون إدراك مشكلات الترجمـة واقعياً؛ نظراً لأنّ التركيز فيه يصبّ علـى أداء فعل الترجمة. ومع ذلك، فهو ليس عملية رجعية، يبـدأ مـن الترجمة النهائية ويعود إلى النصـ الأصل، إذ يتمّ تعقّب أفعال الترجمـة الواقعية عندما تبرز، ومناقشة الأفكار الخاصة بالمشكلات التي تطرأ، وطرق حلّها. تعدّ المشكلات وفق هذا النمط من الخطاب ديناميكيـة لأنهـا يمكن أن تتخذ أشـكالاً مختلفة، فهي تمثل مفهوماً قابلاً للتطويـر بدلاً من تصوّر مثالي،

ذلـك أنّ حـلّ هذه المشكلات قد يتغـير في أثناء عملية الترجمـة، وبالتالي تتطور الطريقـة التي ينظر بها المترجمـون لهـذه المشـكلات ويعالجونها. ويقـوم هذا الخطاب علـى افتراض أنه لا يوجد حـل مطلق وأنّ الترجمـة في هـذا السياق هي محاولة لحل المشكلـة حتى لو لم يتم العثور على حـل. يمثّل ذلك النمط من الخطاب اعترافاً بالطبيعة غير المحددة والمرنة للمشكلات، وتستند إلى الاعتقاد بأن كل مترجم ينظر إلى مشكلات الترجمة بطريقة تختلف عن غيره من المترجمين.

تعتمد معظم الدراسات المعرفية والسلوكية في مجال دراسات الترجمة، والتي تناولت مشكلات الترجمة التي حدثت في أثناء عملية الترجمة، النمط الثالث من الخطاب. فعلى سبيل المثال، درس بيل (Bell, 1998) مشـكلات الترجمـة وعلاقتهـا بالعمليـات الإدراكية التي تجري في ذهـن المترجم أثناء الترجمـة. وتعدّ هذه المشـكلات، وفقـاً لبيـل (1998: 188)، «جزءاً من عمليـة النقل»، ويمكن أن تحدث إمـا في أثناء فهم النص الأصـل (مشـكلات الاستقبال) أو أثناء إنتـاج النّص الهدف (مشكلات الإنتـاج). تقطع مثل هذه المشكلات عملية الترجمة الآلية وتقود المترجم إلى استخدام إستراتيجيات الترجمة بوعي لحلّ هذه المشكلات. وتماشياً مـع بيل، يعتقد كيرالي (Kirally: 1995) أنّ مشكلات الترجمـة ترتبط بالعمليات الإدراكية غير الآلية التي تحـدث في العقـل البشري أثنـاء الترجمة، على الرغـم من ذلك يشـير إلى أنه ليس من السهـل التمييز بين العمليـات الإدراكية التي يمكـن التحكُّم فيها (غير الآلية) التي لا يمكن السيطرة عليها (الآلية). تستند هذه الافتراضات إلى الاعتقاد بأنّ لدى المترجمين مراكز معالجة للمعلومات لا يمكن التحكم فيها (حدسية/آلية/أقل وعياً) ومراكز يمكن التحكّم فيها (إستراتيجية/غير آلية). (Kiraly, 1995: 99–105) تنشأ مشكلات الترجمة في مركز المعالجة التلقائية فقط عندما لا تتمكن العمليات الحدسية من توليد ترجمة فورية. ونتيجة لذلـك، تنتقل هـذه المشكلات إلى مركـز المعالجة التي يمكن التحكـم فيها حيث يستطيـع المترجمون اختيار إستراتيجيـة وتطبيقهـا بوعي لحلّ هذه المشكلات (المرجع نفسه). بناءً علـى هذا المنظور الإداركي لمشكلات الترجمـة، تؤكد مجموعة باكتيـه (PACTE: 2011: 326) أيضاً على أنّ مشكلات الترجمة تحدث عندما لا يتـمّ العثـور على حلول فورية وعفوية أثناء ترجمـة أجزاء النّص الأصل، مما يدفـع المترجمين إلى استخدام إستراتيجيات مختلفة لحل مثل هذه المشكلات:

«يعتمـد حلّ مشكلات الترجمة على عمليات إدراكية مختلفـة تعدّ جزءاً من عملية الترجمة، ويتطلّب من المترجم اتخاذ قرارات على الدوام.»

تَعدُّ مجموعة باكتيه (2011: 326) القدرة على حل مشكلات الترجمة سمة أساسية من سمات كفاءة الترجمة، إذ ينبغي على المترجم حلّ كل نوع من أنواع المشكلات التي يواجهها بطريقة فعّالة، فالقدرة على حـلّ مشـكلات الترجمة تندرج في إطار الكفـاءة الاستراتيجية التي يجب أن يتمتع بهـا المترجم والتي لها دور كبـير في التحكـم في عملية الترجمة (عملية اتخـاذ القرار). وفي تجربتهم، قسّمـت مجموعة باكتيه (2011: 327) أنـواع مشـكلات الترجمة التـي يواجهها المترجمون بشكل متكـرّر إلى خمس فئات رئيسة: لغويـة (المفردات والتراكيب النحوية)، ونصّية (الترتيب المنطقي والترابط ونوع النّص والأسلوب)، وغير لغوية (ثقافية ومعرفية وتخصصية) ومشكلات تتعلق بالمعنى المقصود (مشكلات الفهم المتعلقة بالتّناص

ووظائـف الكلام والافتراضات المسبقة والدلالات) ومشكلات تتعلق بطلب الترجمة أو الجمهور المستهدف (مشكلات تتعلق بغرض الترجمة وتؤثر على إعادة صياغة النص). ومع ذلك، تُظهر تجربتهم أنّ مشكلات الترجمـة التي يواجهها المترجمون متعدّدة الأبعـاد ويمكن، على سبيل المثال، أن تكون لغوية وغير لغوية في الوقت ذاته.

إستراتيجيات الترجمة

تُظهِـر دراسة الأدبيـات الموجودة حول إستراتيجيـات الترجمة أنّ الإستراتيجيـات نوقشت إمّا فيما يتعلـق بالنّصـ أو إجراء الترجمة، كما لاحـظ مولان وهورتادو البير (2002). كمـا يشيران إلى أنّ بعض الدراسـات التي أجريت ناقشت الإستراتيجيات العامة المتعلقة بالنّص ككل، بينما ركّزت بعض الدراسات الأخرى على الإستراتيجيات الخاصة بترجمة أجزائه، كما أشار كيرنز (2009).

ناقشـت بعض الدراسات الإستراتيجيات فيما يتعلـق بالنّص، وذلك من خلال وصف النتائج اللغوية لاستخدام إستراتيجيات في النص الهدف بدلاً من الطريقة التي ابتكر بها المترجمون هذه الإستراتيجيات. على سبيل المثال، يمثّل نموذج نيدا (1964) لإستراتيجيات الترجمة دراسةً لها متعلقة بالنصّ، إذ عرضت فيـه نيدا قائمـة بإستراتيجيات الترجمة التـي يستخدمها المترجمون المحترفون عـادةً في النص الهدف: الإضافة والحذف وتغيير الترتيب وتغيير البنية، غير أنّ هذه التصنيفات عامّة للغاية. ومثال آخر النموذج الـذي اقترحه مالـون (1988) الذي قدّم مقترحـاً بتعريفات واسعة وتصنيفـات متداخلة. تم انتقاد مثل هـذه المقترحات بوصفها توجيهية ونظريـة وغير قابلة للتطبيق أثناء الترجمة ومواجهة مشكلات الترجمة (Martín, 2000: 131 and 132).

بالنسبة للدراسات الأخرى التي تمّت مناقشتها فيما يتعلق بإجراء الترجمة، فقد وصفت الإجراءات المعرفيـة التي تحدث في العقل البشري للمترجم أثنـاء مواجهة مشكلات الترجمة. وقد ربطت العديد من الدراسـات استخـدام الإستراتيجيـات مع المعالجة الواعيـة وغير التلقائية التي تحـدث في ذهن المترجم أثنـاء الترجمة. علـى سبيل المثال، عرّف لورشـر إستراتيجيات الترجمـة (1991: 76) بأنها «إجراء واع محتمـل لحل مشكلـة يواجهها الفرد عند ترجمة نصّ من لغة إلى أخرى». وعلى غـرار كيرالي (1995) أشـار جاسكلينـين (Jääskeläinen: 1993) أيضـاً إلى المعالجـة الملحوظة وغـير الملحوظة. في المعالجة الملحوظة، يركّز المترجم بوعي على حلّ المشكلات وتطبيق الإستراتيجيات. وقد وسّع جاسكلينين (1993) مفهوم الإستراتيجية بوصفها تشير إلى المبادئ العامة التي تحكم النص، مثل اتخاذ قرار بترجمة النص حرفياً وفقاً لوظيفته. تتعلق الإستراتيجية بهذا المعنى بقرارات ذات مستوى أعلى ترتبط بمنهجية الترجمة وانتقائيـة ما يمكـن ترجمته من معلومات النص المصـدر واحتياجات القـراء المستهدفين ووظيفة النص الهـدف. وفقًـا لجاسكلينـين (Jääskeläinen, 1993: 116)، فـإنّ الإستراتيجيـات هـي «مجموعة من القواعد أو المبادئ (التي تمّت صياغتها بشكل فضفاض) والتي يستخدمها المترجم للوصول إلى الأهداف التي يحدّدها موقف الترجمة بأكثر الطرق فعالية».

وعلى غرار نموذج جاسكلينين، تشير دراسات أخرى إلى الإستراتيجيات العامة التي تؤثر على معالجة

النّصّ بأكمله وليس على أجزاء محدّدة منه. على سبيل المثال، أشار فينوتي(Venuti, 2005: 240) إلى مجموعتين من الإستراتيجيات العامة للترجمة: التوطين والتغريب. يتبع المترجم الذي يستخدم إستراتيجية التوطين منهجاً محافظاً يجعل فيه للنّص الأجنبي متوافقاً مع الأعراف اللغوية والاتجاهات السياسيّة والمحلية التي تهيمن على الثقافة واللغة الهدف. تُستخدم إستراتيجيات التوطين في الغالب في النصوص الفنيّة (الوثائق العلمية والجيوسياسية والاقتصادية) لضمان فهم كامل لها من جانب القارئ. ومن خلال اتباع نهج التغريب، يحاول المترجم استعادة القيم الأجنبية للنّص المصدر أثناء الترجمة أو يختار الترجمة باستخدام القيم الثقافية الثانوية بدلاً من القيم الأساسية في الثقافة الهدف. يساهم المترجم الذي يختار القيم الثانوية في تطوير أساليب الترجمة المرتبطة بثقافة اللغة الهدف. وقد تؤدي إجراءات التغريب إلى ظهور أساليب ترجمة جديدة أو قيم ثقافية، وقد تستبعدها القيم الثقافية المهيمنة على اللغة الهدف. تُستخدم إستراتيجيات التغريب في أغلب الأحيان في النصوص الأدبية حيث يتم التّركيز على التأثير اللغوي (النغمة والدلالة وتعدّد المعاني). يرى فينوتي (2005) أن النهج الذي يتبعه المترجم يعتمد على الوضع الثقافي المحلي (الفضاء الثقافي الذي يتم فيه إنتاج الترجمة) والهدف من الترجمة. يعتقد فينوتي (2005) أن أساليب التغريب أو التوطين يمكن استخدامها عمداً للحفاظ على الأعراف اللغوية والثقافية التي تهيمن على القيم المحلية أو الانحراف عنها.

على الرّغم من التأثير الكبير لنموذج فينوتي في مجال الإستراتيجيات المطبقة على مستوى النّص، فمن الممكن القول إن استراتيجيات التغريب والتوطين يمكن تطبيقها على مستوى أجزاء النّص؛ أي عند تركيب الجمل وتطبيق المصطلحات. يعدُّ تشسترمان (Chesterman, 2000: 108)، في اقتراحه لإستراتيجيات الترجمة على مستوى أجزاء النص، أنّ التغريب والتوطين إستراتيجيتان عمليتان تشيران إلى الطريقة التي يتمُّ بها ترجمة عناصر محدّدة (مصطلحات ثقافية محددة) في النّص المصدر إلى النّصّ الهدف. ويركز تشيسترمان (2000) على الإستراتيجيات السلوكية المحليّة التي تصف الأنواع المختلفة من السلوكيات والعمليات اللغوية التي تحدث أثناء صياغة النّص الهدف وعلاقتها بالعوامل اللغوية والاجتماعية والأيديولوجية التي تؤثر على سياق الترجمة. وتعدّ إستراتيجيات الترجمة، وفقاً لتشسترمان (2000: 89)، عمليات تسمح للمترجمين بإنتاج نسخة أفضل من الترجمة وفقا للمعايير التي تغطي اللغة الهدف، وبالتالي فهي موجّهة نحو النّص الهدف. ووفقا لنموذجه، فإن الإستراتيجيات هي معالجة نصيّة تحدث على المستويين النّحوي والمعجمي للنّص. ويمكن تتبع هذه الإستراتيجيات من خلال مراقبة عملية الترجمة ويمكن اكتشافها في المنتج المترجم، وتتمحور هذه الإستراتيجيات، وفقاً لتشسترمان (2000: 89)، حول المشكلة وتقدم حلولاً لمشكلات الترجمة التي تواجه المترجمين المتخصّصين في حلّ مشكلات التواصل. وباتباع المنهج المعرفي، فهو يفترض أن أفعال الترجمة هي عمليات تلقائية، ويعتقد أنه عندما تتم مقاطعة هذه العمليات التلقائية تظهر مشكلات الترجمة، مما يدفع المترجمين إلى اعتماد إستراتيجيات من أجل حلّها. يعدُّ تشيسترمان (2000) أن القدرة على تطبيق إستراتيجيات الترجمة بفعالية تشكّل جزءاً من المعرفة الإجرائية التي من المفترض أن يمتلكها المترجم.

علاوة على ذلك، واستناداً إلى تصنيف جيل لإستراتيجيات الترجمة (1995)، وإستراتيجيات الفهم (إستراتيجيات الاستدلال الناتجة عن التحليل المعرفي للنّص المصدر ووظيفة الترجمة) وإستراتيجيات الإنتاج (الطريقة التي يغيّر بها المترجمون السمات اللغوية والنصيّة لإنتاج نصٍّ مناسب)، يقدّم تشيسترمان (2000، 112-93) قائمة بإستراتيجيات ترجمة الإنتاج التي يطبقها عادة المترجمون المحترفون، تنقسم إلى ثلاث فئات رئيسة: النحويّة (التغييرات التي تتلاعب بالشكل)، الدلاليّة (التغييرات المرتبطة بالدلالات المعجمية التي تتلاعب بالمعاني)، والبراغماتيّة (التغييرات التي تتلاعب برسالة النّص نتيجة لجهود المترجمين في عملية اتخاذ القرار بشأن كيفية ترجمة النص بأكمله). وعلى الرغم من هذا التصنيف، فإن هذه الفئات قد تتداخل أو تُستخدم معاً اعتماداً على السياق. ولم يوضح تشسترمان (2000) تأثيرات استخدام هذه الإستراتيجيات أو الطريقة التي تُوظّف فيها على الرغم من أن تشسترمان (2000) أشار إلى أن إستراتيجيات الترجمة هي أدوات مفاهيمية يستخدمها المترجمون المحترفون؛ وبالتالي، يمكن تعلمها من المتدربين، إلا أنه يمكن إخضاع قائمة الإستراتيجيات للتغيير والتطوير المستمر، وتطبيقها في العديد من سياقات تدريب المترجمين، ذلك أنّها غير خاصة بالترجمة من أو إلى لغة معينة من دون غيرها.

خلاصة

يبدو من الصعب تبنّي تعريف محدّد لمشكلة الترجمة مع عدم وجود اتفاق في مجال دراسات الترجمة على مفهوم معيّن لمشكلة الترجمة. علاوة على ذلك، قد ينظر المترجمون إلى مشكلات الترجمة بشكل مختلف اعتماداً على مجموعة متنوّعة من العوامل اللغوية والثقافية وحسب ظروف الترجمة، كما يتّضح في النموذج الوظيفي (Nord: 2005). ويشير تشيسترمان (2000) أيضاً إلى أنّ كلَّ مترجم يتعامل مع كلِّ مشكلة بطريقة تختلف عن غيرها من المشكلات ويختلف فيها عن غيره من المترجمين.

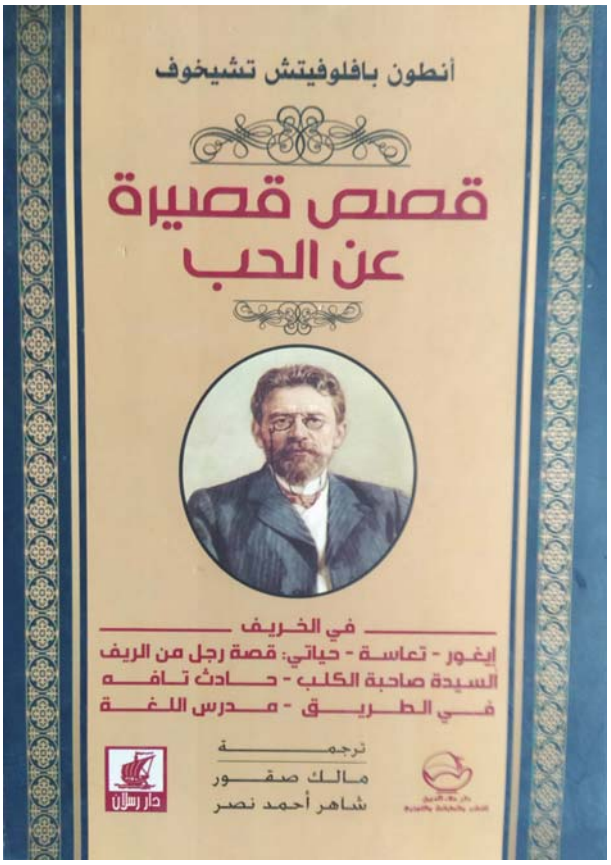
حوار مع مترجم: شاهر أحمد نصر «إنني أجد نفسي مهندساً يتنفس جمال الأدب والترجمة.»

حوار: سلوى صالح •

في بيت ترابي قديم مكوَّن من غرفتين متلاصقتين مبنيتين من الحجارة البازلتية، وسقفه من عوارض خشبية فوقها طبقة من البلّان، وأخرى من التراب تعلوهما طبقة رقيقة من الحوّار الكلسي في قرية الصفصافة بمحافظة طرطوس نشأ وترعرع المترجم السوري شاهر أحمد نصر عام 1955 في أسرة فلاحية كادحة، لا يعلم تماماً عدد أفرادها الأموات منهم أو الأحياء؛ كلّ ما يعلمه أنّ عدد أشقائه الأحياء، الأكبر منه عمراً ثلاثة، والذين يزيدهم عمراً ثلاثة، بالإضافة إلى ثلاث شقيقات، عاشوا جميعاً مع والدهم ووالدتهم في ذلك البيت المتواضع.

أحبَّ القراءة منذ طفولته، فأخذ يستعير القصص من مكتبة المدرسة، ويشتري قصصاً أخرى بالقروش التي ينالها في فترات متباعدة. كانت دراسته حتى تخرّجه في المرحلة الثانوية شائقة وشاقّة، أهم ما يميّزها شعور أغلبية أبناء جيله بالمسؤولية الاجتماعية

• صحافية سورية .



والوطنيـة، مـا تطلـب الاهتمـام بالثقافة والمعرفة، والمشاركة في النشاط الاجتماعي والسياسي، وتحمّل مسؤولية ذلك.

دفعـه عشقـه للرياضيـات إلى دراسة الهندسة في جامعة الصداقة في موسكو بين عامـي 1975 -1981... وكـم أسعـده ذات يـوم، حـين كان في معسكر عمـل صيفي في سهوب «تسيلينـا» الكازاخية، أن يقرأ عبارة منسوبـة إلى لومونوسف تقول: «الرياضيات تنظّم المخ»!

وإلى جانـب الدراسـة والعمـل لم يحرم نفسـه من المتعة في ارتيـاد المسارح، ودور السينمـا، والمتاحـف، والمطاعـم، والنوادي، والحدائق الغنّاء، وقراءة الكتب، والاستجمـام في بيـوت الراحـة على البحر الأسـود، والتزلّـج علـى الجليـد في غابات موسكو، ولينينغـراد (سانت بطرسبورغ)، والغابـات المجـاورة لـ فلندا، وزيـارة أهم المدن السوفييتية، مثل لينينغراد ومتاحفها وقصورها وضواحيها، وكييف، وخاركوف، وطشقند، وسمرقند، وستالينغراد (فولغا غراد)، وأركوتسك، وكراسنايارسك، وأوديسا، وسوتشي، وجبال القفقاز، وكشِنيوف، وبنديـري، وكوشنتسـا، وآدلر، وأهم متاحف هذه المدن وقصورها ومسارحهـا وحدائقها. وقد أعانته هذه المتعة على إغناء معارفه، وجهوده في دراسته.

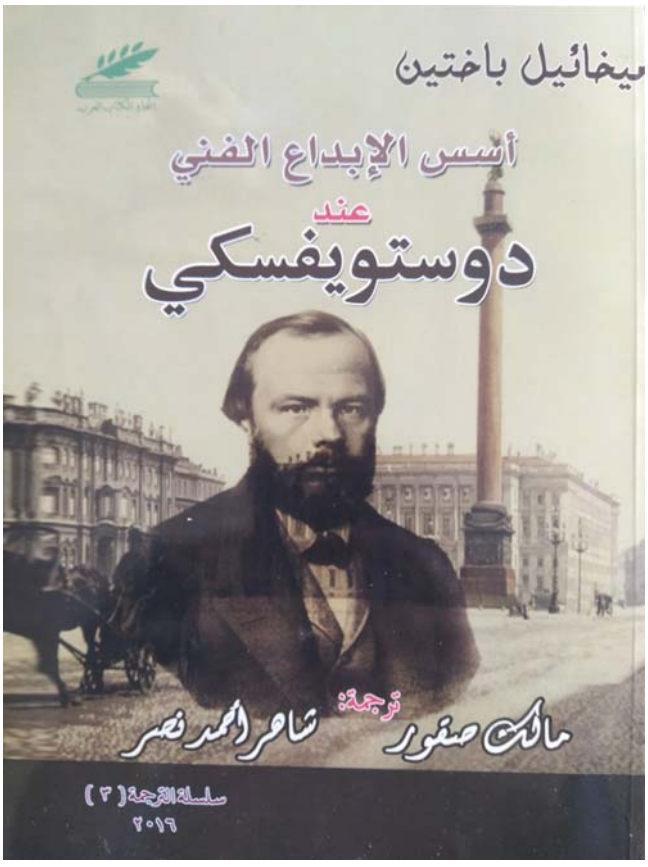
باختصـار شديـد فإنّ الحيـاة جبلت منه ما هو عليـه... كان معلمه الأول هو الحيـاة، والكتاب، والعلاقات الاجتماعية، والثقافة العربية، والإنسانية عموماً... يتوق إلى السموّ والارتقاء مع بني البشر إلى الإنسانية العقلانية الواعية المتحضرة.

مجلة **جسـور ثقافية** استضافت المترجم شاهر أحمد نصر للاطلاع على المزيد من تجربته الطويلة والغنية في مجال الترجمة فكان الحوار الآتي:

- كيف اسـتطعتَ أن توازن بين عملك في الهندسـة وعملك في الكتابة والترجمة؟ وهل ثمة تقاطع بينهما؟ وأين تجد نفسك أكثر؟

إننـي أؤيد الـرأي القائل إنّ مهمّة المهندسـين والأطباء والمحامين والمعلّمـين وأصحاب المهن العلمية لا تنتهـي بحصولهـم على شهاداتهم العليا، بل ينبغي لهم الاستمـرار في البحث العلمي والإنتاج والترجمة

والتأليف في تخصصهم العلمي، وألّا يقتصروا على ميدانهم في مهنهم، بل عليهم تجاوزه إلى غيره من الميادين الثقافية، لأنّ الثقافة العامة ينبغي أن تكون قاسماً مشتركاً لدى كل مثقف، وينبغي لكل صاحب مهنة مهما كان اختصاصه أن يشارك في الثقافة الإنسانية العامة، لأنّ هذه الثقافة توسّع أفقه ومعرفته حتى في نطاق اختصاصه...أما التوازن بين أعماله المتنوّعة، فيتطلب حسن تنظيم الوقت، واعتماد برنامج عمل، ولو ذهنياً، وحسن استثماره.



هذا ما سعيت إليه في حياتي لكي أوازن بين عملي في الهندسة وعملي في الكتابة والترجمة، لا مجال لديّ للفراغ، بل ثمّة حاجة إلى وقت مضاعف، إذ إنني أعشق العمل الهندسي دراسةً وتنفيذاً، وأسعى في التنفيذ لحضور جميع مراحله، فضلاً عن أنّ التعاون والمشاركة في العمل مع أناس متميزين في حبِّهم للعمل يثريه ويغنيه ويزيده دقة.

في أثناء عملي الهندسي، وإعداد تلك الدراسات كنت أعود إلى مختلف المراجع العلمية، بما فيها الروسية وأترجمها، كي أستفيد منها وأفيد زملائي، إذ إنني حين عملت في مؤسسة المياه، على سبيل المثال، رأيت أنّه من المفيد أن أعدّ مرجعاً باللغة العربية في الهندسة الصحية، فترجمت وأعددت كتاب **الهندسة الصحية بين النظرية والتطبيق**، واستلفت مبلغاً من المال لطباعته، وبعد طباعته أسهمت نقابة المهندسين، ومؤسسة المياه في نشره واقتنائه، وأسعدني أنّ كثيراً من المهندسين استفادوا منه، وكذا الأمر حينما اتجهت إلى دراسة الأبنية العالية على مقاومة الزلازل، فترجمت، ونشرت بالتعاون مع فرع طرطوس لنقابة المهندسين أكثر من مرجع في هذا المجال منها:

- **تصميم المنشآت البيتونية المسلحة ــ تصميم الأبنية العالية على أحمال الزلازل ـ تصميم المنشآت الهندسية على أحمال الزلازل وفق الطرق التقليدية وبرنامج** STAAD-III.

ثمّة تقاطع كبير بين فنّ الهندسة والفنون الأخرى بما فيها الأدب، ألم يُنسب إلى أفلاطون أنّه كتب فوق باب أكاديميته الفلسفية: «لا يدخلها إلّا من كان مهندساً»؟ ... إنني أجد نفسي مهندساً، أتنفّس جمال

الأدب والترجمة، وتدفعني أزمات مجتمعي والعالم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، التي تُلقي بثقلها على حياتنا، إلى الاهتمام بالبحوث الفكرية في محاولة للعثور على حلول لها في هذا السياق. وفضلاً عن الكتب الهندسية، جاءت كتبي التي تبحث في المجال الفكري، ومنها:

- **الدولة والمجتمع المدني ـ بحوث فكرية في الفلسفة ومناهج التفكير.**

كما أنّ كثيراً من القراء والأصدقاء يشيرون، أيضاً، إلى الطابع الفكري الذي تتميز به روايتي **قدس الأقداس**، و**خزامى**.

في المجال الفكري تشغلني مسائل عدة أهمها معاناة البشر التي تسبّبها بنية الدولة.

أما سؤالك عن التقاطع بين الهندسة والكتابة، فقد لفت انتباهي إلى ذلك التكامل بين الهندسة وعلم الجمال، والأدب، والفكر والفلسفة؛ والمهندس الناجح يلّمّ بها جميعاً كي ينجح في عمله. إنني أسعى للموازنة بين مهنتي وعلاقاتي الاجتماعية، وهذا يتطلب ثقافة واسعة، ومعرفة شاملة، وفكراً نيّراً.

- بالعودة إلى البدايات كيف دخلت إلى عالم الترجمة؟ وبمن تأثّرت من المترجمين؟ وما هو أوّل عمل ترجمته؟ وأوّل كتاب مترجم صدر لك؟

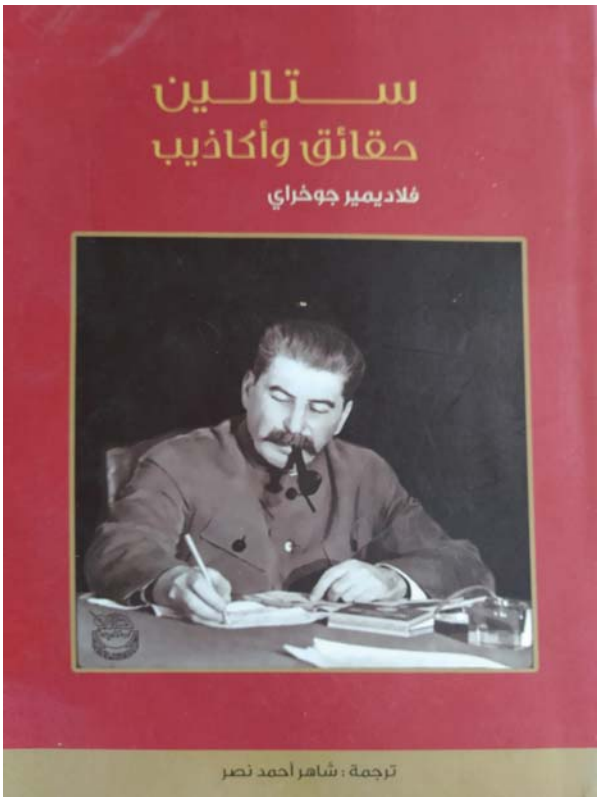
في أثناء دراستي الجامعية كنت أترجم فقرات من كتب هندسية، ومقاطع من أشعار بوشكين، وليرمنتوف، ويسينين، وأحتفظ بها لنفسي. وفي السنوات الأخيرة من دراستي طُلبت مني ترجمة مقال عنوانه: «الكومنتيرن والأحزاب الشيوعية العربية» لمؤلف روسي اسمه كوساتش على ما أذكر، هذا أول مقال ترجمته، ونُشر، من دون ذكر اسم المترجم، في العدد الثاني من مجلة **النهج**، التي تحول اسمها فيما بعد إلى **المدى**.

حين عُدتُ إلى الوطن، اصطحبتُ معي مجموعة من الكتب الهندسية والأدبية، والفكرية باللغة الروسية، وأسطوانات من الموسيقا الكلاسيكية لبتهوفن، وموزارت، وباخ، وتشايكوفسكي، وأغاني الأوبرا التي أعشقها. أمضيت جلّ وقتي في قراءة تلك الكتب فضلاً عن الكتب العربية، والاستماع إلى الموسيقا، وحينما باشرت العمل الهندسي كنت أصطحب معي إلى المشاريع التي أعمل فيها الكتب المتعلقة بتلك التخصّصات، وأترجمها في أوقات الاستراحة. وحين بدأت أترجم تلك الكتب وجدت أنني في حاجة إلى التمكُّن من لغتي العربية، فاقتنيت عدداً من المراجع اللغوية، وأهمها: **جامع الدروس العربية** للشيخ مصطفى الغلاييني، الذي ما زلت أعود إليه باستمرار.

في أثناء مطالعاتي تلك لفت انتباهي أنّ عناوين الكتب والمجلات العربية ومحتوياتها ضاغطة تثقل على ذهن القارئ العربي، ووضعت نصب عيني أن أقدّم إلى المكتبة العربية دورياً، حسب مقدرتي كتاباً علميّاً وكتاباً أدبيّاً، فكان أول كتاب علمي نشرته: **الهندسة الصحية بين النظرية والتطبيق** (ترجمة وإعداد)، وقلت في نفسي يستحق القارئ العربي أن يتنفّس الحبّ والجمال، فترجمت كتاباً أسميته: **من أجمل ما كتب بوشكين**، يحتوي عدداً من أجمل قصائد بوشكين في الحبّ، ومشاهد من مسرحية **موزارت وساليري الشعرية**، وفصولاً من رواية **يفغيني أونيغين** الرومانسية الشعرية، فضلاً عن مقدمة

تاريخية في حياة بوشكين وأعماله الإبداعية. هنـاك عبـارة جذبتني إلى ملحمـة **موزارت وسـاليري**، ودفعتنـي إلى ترجمتهـا، إذ إننـي استمعت إليها تغنـى أوبّرا على خشبة مسرح البلشوي في موسكو، في أواخر الأوبرا التقطـت عبارة لـ ساليري، وهـو يدّسّ السُّم في كأس مـوزارت، طامعاً في أن يتربع مكانه علـى قمـة مجـد الفـن الموسيقي بعـد قتل صديقه، ولقد لخّص بوشكين ذلك الصراع النفسي العميق باستنتاج صاعق قائلاً:

ستغفو طويلاً، يا موزارت!
أيُعقل أن يكون مصيباً؟
وأنا لست عبقرياً؟
فالعبقرية والشرَ لا يجتمعان.



لقـد دفعتني عبـارة «العبقريـة والشرَ لا يجتمعـان» إلى أن أحمـل هـذا النص، في حقيبتـي سنـوات، عاقداً العزم أن أترجمه، وهكذا تـرون إنّ كلمة واحدة، أو عبـارة، أو حالة تكون حافزاً إلى ترجمة نصّ.

أمـا بمن تأثـرت من المترجمين، فإنني استفـدت من جميع المترجمين الذين قـرأت ترجماتهم، إنّما يبقـى الفضـل الكبير إلى أمير شعراء الرثاء، زيتونة الشام، الأديب الموسوعي، المترجم الفذّ وعضو مجمع اللغـة العربية: عبد المعين الملوحي في تثبيت عزيمتي الأدبية... بقي مخطوط من أجمل ما كتب بوشكين في أدراجي أكثر من سنة، أتهيّب نشره، لأنني مهندس وتخصُّصي علمي؛ فكيف أنشر عملاً أدبياً، قد يحتوي أخطاء؟ إلى أن جمعتني مقادير الحياة الجميلة بـ الإنسان الحقيقي: عبد المعين الملوحي، ووافق على تدقيق المخطوط لغوياً، وكتب مشكوراً مقدمة له.

هكذا جاء كتاب **من أجمل ما كتب بوشكين** (ترجمة) أول كتاب أدبي مترجم نشرته عام 1995.

– مـا هـو تعريفـك للترجمة، ومـا أهمية الترجمة في التواصـل بـين الشـعوب، وتطورها الفكري والثقافي؟ وكيف نرتقي بها؟

الترجمـة الإبداعية هي عملية نقـل النص الأصلي إلى اللغة الهدف من دون إكراه، أو تشويه في اللغة الهدف لتتماثل مع اللغة الأصل، وإبداع نص يشتمل المعلومات وجميع التفاصيل الواردة في النص الأصلي، ويلغي أو يتجاوز البعد والاختلاف بينهما، كأنّه مكتوب باللغة الهدف.

والترجمة ضرورة من ضرورات الحياة والعلاقة بين الشعوب. فحينما يدور الحديث عن هدف الترجمة ودورها وأهميتها نتذكر، شروحات ابن رشد على ترجماته كتب أرسطو، ودورها الكبير والمهم في النهضة الأوروبية، ونتذكر كيف لعبت الترجمة دوراً في يقظة العرب ونهضتهم، فكان لترجمات المفكر العربي رفاعة الطهطاوي، على سبيل المثال، دورٌ كبيرٌ في نشر الفكر التنويري، وتعريف العرب إلى الأسس الدستورية والقانونية لبناء الدولة الحديثة.

ثمة إقرار بأهمية إغناء كلّ حضارة من داخلها ومن خارجها، وتلعب الترجمة في إغناء الثقافة وفي تقريب الحضارات، ونشر قيم: الإنسانية، وحبّ العمل، والحرية، والمحبّة، والصداقة، والمترجمون هم الجنود المجهولون الذين يقومون بهذه المهمة.

لا تقتصر أهمية الترجمة على نقل المعرفة، وإنما تلعب دورها أيضاً في التواصل وإغناء العلاقات بين الشعوب؛ إذ يبين نقل الأدب العالمي إلى الثقافة الوطنية وجود كثير من نقاط الالتقاء بين الحضارات والشعوب، ويسهم تبيان هذه النقاط في تطوير العلاقات بين الشعوب، وفي بناء جسور الصداقة ليس على الأسس المادية وحدها، بل على الأسس الروحية العميقة أيضاً.

في هذا السياق سأتقدم باقتراح عبر مجلة **جسور ثقافية** إلى المؤسسات الثقافية العربية يسهم في تعزيز صداقة الشعوب العربية، مع الشعب الروسي:

تفخر روسيا بشاعرها العبقري بوشكين وتعدّه نبياً من أنبيائها... لقد قادتني دراسة تاريخ هذا الشاعر العبقري وإبداعه إلى فرضية مفادها وجود جذور عربية في أصله من جد أمه، فأسميته: بوشكين العربي.

وفضلا عن وجود صلة جينية بين جدّ بوشكين والعرب الكنعانيين...فقد أعجب بوشكين كثيراً بالأساطير والقصص العربية القديمة، وأبدع أعمالاً مهمّة حول الشرق مستلهماً روح الشرق، ولا سيّما ثقافته وصوره، والمفردات العربية، إذ قرأ كلّ ما وقع بين يديه عن الشرق، وعن العرب، وعن الإسلام، كما وقع تحت تأثير **ألف ليلة وليلة**، واهتم بالقرآن، وأعجب به، وتأثر بآياته، وبسيرة النبي العربي محمد (ص) وشخصيته، فكتب قصيدة من تسعة مقاطع مختلفة الطول، بعنوان «محاكاة القرآن»، وقصيدة «النبي» التي تعكس تأثره بسيرة الرسول العربي محمد (ص)، يقول فيها:

عذبني عطش الروح،
وأنا منبوذ في صحراء مقفرة،
فجأة، ظهر الملاك ذو الأجنحة الستة
لي على قارعة الطريق،
مسح على عينيّ
بأصابع خفيفة كما في الحلم.

لقد أصدرت الدورة التاسعة والعشرين للمؤتمر العام لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) عام 1997 قراراً أكد أهمية إبداع بوشكين في الثقافة العالمية، ودعا إلى الاحتفال

بذكـرى مولده. ومن هنا أقـترحُ على المؤسسات الثقافية العربيــة أن تخصصَ مؤتمراً سنوياً في يــوم ميلاد بوشكـين لترجمة إبداعــه ودراسته، وكشـف علاقتــه بــالأدب العربي تحـت عنوان: «بوشكـين العربي»، سيقدم فائدة كبيرة للأدباء والشعراء المتحدثين باللغتين العربية والروسية، ويثبـت بالتـالي أهميــة الترجمــة في التواصـل بــين الشعوب؛ وهذا شـكل من أشـكال الارتقاء بالترجمة.

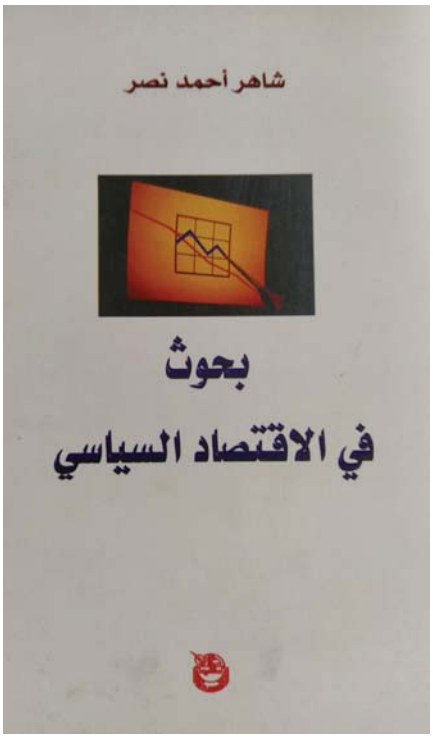
- مـن اللافـت أن معظـم ترجماتـك هـي بالاشتراك مع المترجم مالك صقور... حدثنا عـن هـذه التجربـة، وآليتهـا، والغايـة منهـا، ومدى نجاحها.

تجمعنــي بالأستاذ مالــك صقور قرابة من نــوع إنســاني عميــق لا أستطيع تفسيرهــا، إننا شخصــان متباينــان في كثير مــن الصفات، ونختلف في أمور كثـيرة، إلّا أنّ هذا الاختــلاف يجمعنا، ربّما بفضل امتلاكه الخصال الإنسانية النبيلة التي عزّزت علاقتنا.

لقــد أُصــدِرَ لي، فضــلاً عن الكتب العلميــة والأدبية، ثمانيــة عشر كتاباً في الترجمة، مــن بينها ستة كتــب بالاشــتراك مع الأستــاذ مالك صقور، إذ بادر عــام 2015 واقترح أن نترجــم ترجمة مشتركة كتاب ميخائيــل باختين **أسـس الإبداع الفني عند دوستويفسـكي**، ثّم كتاب **أزاهير متأخـرة**، الذي يحتوي أجمل قصـص تشيخوف عن الحبّ. وتتالت الأعمال المشتركة فأصدرت الهيئة العامة السورية للكتاب بين عامي 2019 -2022 أربعة كتب من ترجمتنا المشتركة هي: **العسـس الليلي** لـ سيرغي لوكيانينكو، **وعذاب الروح (ألم اللقـاءات القصـيرة)** لــ: ميخائيل كزيلوف، **وسـرّ فلـورا** لـ و. تشجينوفن، وأنمـوذج جديد في نظرية الحضارات لـ يو. ف. ياكوفيتس. ولدينا كتاب مهم سيصدر قريباً أيضاً عن الهيئة العامة السورية للكتاب تحت عنوان: **الفكرة الروسية ورؤيا دوستويفسكي للعالم**، للمفكر الروسي نيقولاي بردياف.

تتصف آلية عملنا بالتعاون المشترك وتبادل الخبرات؛ إذ نقسّم الكتاب الذي نودُّ ترجمته إلى نصفين متساويــين، يترجم كلٌّ منّا القســم المخصص له، ويسلّمه إلى الآخر كي يدقّـق الترجمة، ونجتمع لمناقشة ملاحظات كلّ واحد منا على ترجمة الآخر واعتماد النص النهائي.

ثمّــة غايات متعددة لهذا الأسلوب من العمل، أولها إنساني، فكلانا نهتم بالعلاقات الإنسانية، ونقدر أهميــة التعاون المثمر بــين بني البشر وضرورته، ربّما لاشعورنا يدفعنــا إلى الدعوة لتعزيز أواصر التعاون



والمحبّــة بين الأدباء والمترجمين، ونبذ روح الأنانية والانعزال، إذ يتميز عملنا المشترك بعلاقة إنسانية نبيلة ويجمعنا هدف التعــرف إلى الفكــر والأدب الإنســاني وإيصالــه إلى القارئ بأفضل حلّة ممكنة.

أمــا تقديــر مدى نجــاح هــذه التجربة فيعــود بالدرجة الأولى إلى القــارئ، علماً أنّ لــكلّ عمل صعوباته، وإيجابياته، وسلبياتــه علــى الصعيــد الشخصــي. ويــدلّ استمــرار هذه التجربة على رضانا عنها، عموماً.

- قلتَ في أحد لقاءاتك الصحفية إنّك نشأت في أسرة فقيرة، ولكنّها تحبّ العلم، وأنّ محبتك للكتاب ساعدتك على البقاء حيّاً. إلى أي مدى يعدُّ الكتاب غذاءً روحياً وفكرياً؟ ولماذا نشهد تراجعاً في القراءة حالياً؟

نعــم، إنني نشأت في أســرة ريفية فقيرة كادحة، وهــذا مصدر فخر لي، على الرغم مــن ويلات الفقر وآلامه. فقــد عملت والدتي في الزراعة وتربية الطيور والحيوانات المنزليــة، فضلاً عن اهتمامها بتربيتنا والعناية بشؤوننــا، وشــؤون بيتنا اليومية. وعمل والــدي، وأفراد أسرتي بعد سنّ الثانية عشــرة في الزراعة، وعمالاً عاديــين في لبنــان، لتأمين لقمة العيش ومصاريف الدراسة. وأورثتنا جدّتــي حبّ الكرامة والحرية والإباء وشيئــاً مــن ذكائها على الرغم من أنهــا كانت بعيدة عنّا، أقول ذلك لأبيّن فضل المــرأة، وأنّ ما نمتلكه من خصال لم يأتِ من فراغ، بل هو بفضل أهلنا الطيبين من رجال ونساء، وبفضل مجتمعنا عموماً.

أمــا الكتــاب، فمهما تحدثنــا عن أهميته لــن نفيه حقّه؛ في الكتــاب ثمرة خبرة البشريــة وتجاربها، وفكرها، يسهم في توسيع أفق قارئه، وتنمية مداركه، وينقل إليه علوم الآخرين وخبراتهم، ويُلقي في ذهنه سلسلة من الأسئلة، وينبئه أنّه ليس وحيداً، ويسهم في نجاحه في عمله إن قرأ في كتاب ينسجم موضوعه مع موضــوع عمله. الكتاب أحد مصادر الثقافة، والثقافة السليمة تواجه أسئلة الحياة، وتعالج أسباب الوحدة والعزلة والخوف، وتواجه الموت، نعم لقد ساعدني الكتاب في البقاء حيّاً.

أما سؤالك لماذا نشهد تراجعاً في القراءة حالياً؟ فإنني أرى تراجعاً في نوعية القراءة، وليس في القراءة ذاتهــا، وهذا يرتبــط، حسب زعمي، بــإرادة أصحاب رأس المــال، والجهات المسيطرة علــى وسائل الإعلام والثقافــة، فحين ينتصر في صفوفهم أصحاب ثقافة التفاهــة نشهد انحطاطاً في نوعية الكتب والبرامج، ولا سيّمــا، الإلكترونية. تتسم كلّ مرحلة من مراحل تطور الحضــارة البشرية بنوعية قراءة تنسجم مع تطورها العــام، وتطورها التقني؛ فنوعية القراءة الحالية أغلبها إلكتروني ينسجم مع المصادر والبرامج المنتشرة في شبكة الإنترنت، وهي في حاجة إلى قيم وضوابط إنسانية لتنظيمها، وإلى فترة زمنية حتى تستقر.

- شاركت في مؤتمرات حول الترجمة في العاصمة الروسية موسكو. فماذا أضافت إليك هذه المشاركة؟ وهل هي مستمرة بشكل دوري أم توقفت؟

ثمّة فوائد كثيرة من المشاركة في مؤتمرات الترجمة أوّلها الاطلاع على أحدث المشكلات والموضوعات التي تواجه المترجمين، وتبادل الخبرات فيما بينهم، فضلاً عن تقديم الأفكار والرؤية الشخصية في الموضوعات المطروحة في تلك المؤتمرات. شاركت في المؤتمر الثالث للترجمة في موسكو في أيلول 2014 بدعوة من الوكالة الاتحادية للنشر ومعهد الترجمة، وقدّمت بحثاً باللغة الروسية بعنوان: «في نظرية الترجمة الإبداعية ودقة الترجمة» نُشر في كتاب أصدره معهد الترجمة.

كما شاركت في المؤتمر الرابع للترجمة في موسكو في أيلول 2016 وقدمت بحثاً باللغة الروسية بعنوان **في الترجمة ووحدة الوعي الإنساني**، سعيت فيه إلى البحث عن القرابة بين اللغات التي لا تمتلك منشأً مشتركاً، ولا سيّما بين اللغتين العربية والروسية، على الرغم من أنّهما لا تعدّان قريبتين، لأنّهما لا تمتلكان المصدر والمنشأ نفسه، ولا تنتميان إلى أسرة أو مجموعة لغوية واحدة، ونوّهت في ذلك البحث إلى أنّ من يتعرف بعمق إلى هاتين اللغتين، وإلى منطق قواعدهما يكتشف كم هما متقاربتين لدرجة أنّهما تبدوان قريبتين ومن أسرة واحدة. لذلك اقترحت دراسة مسألة قرابة اللغات استناداً ليس فقط على جذور الكلمات، وفرضيات نشأتها، بل وعلى فرضيات جديدة، منها فرضية دور وحدة التفكير البشري والوعي الإنساني، ودور المنطق الداخلي لقواعد اللغات في البرهان على قرابة اللغات الحية، وعلى أنّها من منشأ حياتي – وجودي يمتلك قواسم مشتركة في جميع لغات العالم»، وأوردت أمثلة عبر جداول مقارنة بين قواعد اللغتين العربية والروسية، وجداول مقارنة بين الأحرف والكلمات والأمثال الشعبية في اللغتين.

ما زالت تصلني دعوات سنوية لحضور مؤتمرات الترجمة، فأرسلُ بحوثي عبر الإنترنت، إذ وردتني دعوة للمشاركة في المؤتمر العلمي الثاني عشر «اللغة والثقافة الروسية في مرآة الترجمة»، الذي عُقد في جامعة موسكو في شهر أيار 2022، فأرسلت بحثاً باللغة الروسية بعنوان: «الأدب الروسي في الفضاء الثقافي العربي»، ألقيت فيه الضوء على أثر الأدب الروسي في وعي الشعوب العربية، من وجهة نظر أكثر من عشرة كتاب ومثقفين عرب استطلعتُ آراءهم عبر الإنترنت لهذه الغاية، واختتمت البحث بمجموعة من الاستنتاجات تبيّن غِنى المخزون الثقافي الروسي، وأن حسن استخدام التراث والمخزون الثقافي والإنساني الغني لبوشكين وليرمنتوف وغوغول ودوستويفسكي وتولستوي وتشيخوف وغيرهم من المبدعين الروس يعزّز روح المحبة والصداقة بين الشعوب.

وتلقيت دعوة للمشاركة في المؤتمر العلمي العالمي «الطاقة التربوية للفن، الإستراتيجيات والنماذج النظرية والعملية في التربية والتعليم»، الذي عُقد في جامعة موسكو في شهر أيلول 2022، فأرسلت بحثاً بعنوان: «دور الأدب الروسي الكلاسيكي في صياغة وعي الشبيبة العربية»، ألقيت فيه الضوء على هذه المسألة، وعزّزته بأفكار وتصورات عشرين كاتباً ومثقفاً، وتجربة عدد من معلمي ومعلمات اللغة الروسية، وعدد من مدربي الموسيقا والأغاني الروسية، الذين استطلعت آراءهم عبر الإنترنت، واختتمت البحث بمجموعة من الاستنتاجات والاقتراحات لتعزيز دور الأدب الروسي الكلاسيكي في صياغة وعي الشبيبة العربية.

كمـا تلقيت دعوة لحضور المؤتمر العلمـي الرابع عشر الذي نظمته أكاديمية العلوم الروسية، وجامعة موسكـو الحكومية المسماة باسم م. ف. لومونوسـف وكلية الترجمة العليا في مدينة سوزدال في الفترة بين 25-4-2024 و 28-4-2024، وأرسلت إلى المؤتمر بحثاً بعنوان: «بوشكين العربي».

آخـر دعوة تلقيتها منـذ أيام قلائل من مدرسة الترجمـة العليا، وجامعة موسكـو الحكومية المسماة باسـم م. ف. لومونوسف لحضور اللقـاء التربوي العلمي تحت عنوان: «اللغـة، والثقافة، والترجمة» الذي سيُعقد في مدينة فولغدا الروسية في الفترة بين 11 – 15 أيلول 2024 المقبل.

- من هو الكاتب الروسي الذي تغريك مؤلفاته بترجمتها أكثر من غيره؟ ولماذا؟ هل هو الأسلوب، أم الموضوعات، أم التوافق في الآراء بينك وبينه؟

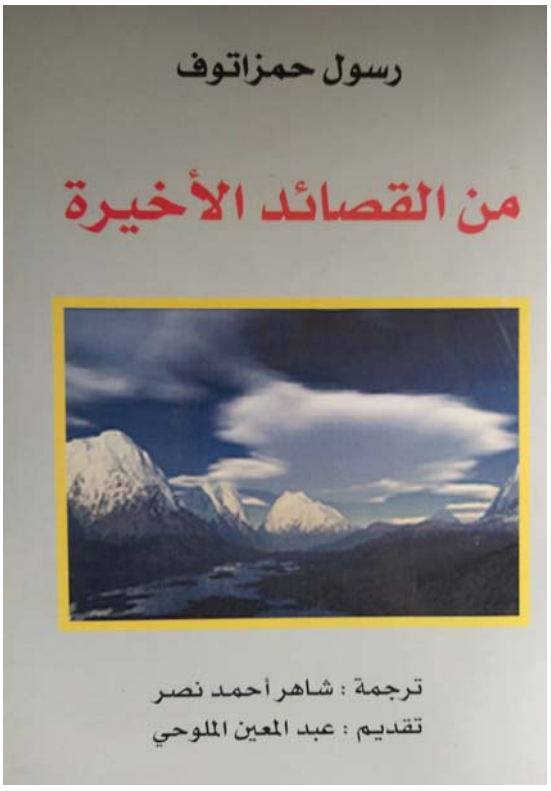
الكاتـب الروسي الذي تغريني مؤلفاته بترجمتها، والعيشـ في ظلال ملكوتها العبقري الوافر هو ألكسنـدر سيرغيفيتش بوشكين (الروسي –العربي)، إنّه ليس مجرد شاعر روسي، بل هو شاعر موسوعي عالمـي فـذّ، ناهضَ الظلم، وناصـرَ الثائرين على الاضطهـاد والاستبداد، ومن صفاتـه الإنسانية العامة، أنّـه شاعـر الحبّ الخالد؛ الحبّ في قصائده شعور عميق نظيف أخلاقيـاً رقيق حنون ناعم، متفان، يمتاز بالانفعالات التراجيدية، ويرفع من قدر الإنسان وشرفه، وينظفه، إنّه هبة الحياة.

هنـاك شاعران روسيان آخران، همـا ليرمنتوف، ويسينين يذكراننـي ببوشكين. في كثير من حالات الحيـاة الصعبة ألجأ إلى أشعارهم، كمـا أشعار شعرائنا العرب المبدعين طلبـاً للراحة النفسية؛ فأشعار بوشكين ببساطتها وصدقها ولطفها تمسّ القلب وتريح النفس، وتبثّ فيها التفاؤل والأمل:

«إن خدعتك الحياة...
فلا تحزن، ولا تغضب!
لا تأيسنّ من المحن!
ثق، يوم المنى آت.
القلب يعيش في الأمل؛
فالحاضر شجيٌّ:
سيمضي الحزن كلمح البصر؛
كل شيء فانٍ؛
وما يفنى يصبح ألطف وأجمل.»

كلّ شعـب يجـد فيه بوشكينه، وكم هو جميـل ورائع أن نجد فيه بوشكيننـا (العربي)... في كثير من إبـداع بوشكين ألمس نبع الحياة، هذا الغِنى الإنساني في إبداع بوشكـين يغريني، كما يغري المترجمين عن الروسية جميعاً، باعتقادي لا يوجد في العالم مترجم واحد عن الروسية لم يترجم أشعار بوشكين إلى لغته الأم.

- كيف ترى لجوء بعضهم إلى الترجمة عن لغة وسيطة؟ وهل اتّبعت هذه الطريقة في ترجماتك؟



إنّ أهم ترجمات الأدب الروسي إلى اللغة العربية في أوائل وأواسط القرن العشرين، ولا سيّما ترجمات سامي الدروبي، وعبد المعين الملوحي كانت عن لغة وسيطة، وهي ترجمات رائعة، أحد أوجه روعتها لغتها العربية فائقة المتانة والحسن، تشعر عند قراءة النص أنّ الأصل كتب باللغة العربية.

في الحقيقة قارنت عدداً من ترجمات سامي الدروبي مع النّص الروسي فوجدتها دقيقة، باستثناء كلمات قليلة لا تؤثر على المعنى، وكذا ترجمات عبد المعين الملوحي ذات اللغة العربية العالية... إنّ ترجماتهما مؤلفات عمالقة الأدب الروسي عن لغة وسيطة هي الفرنسية تتسم بالدقة والأمانة، وجمال البيان ومتانته، وهي تمثّل الأصل الروسي تمثيلاً صادقاً وبديعاً ليبدو كأنّه كُتب باللغة العربية.

أحياناً يكون النص الوسيط غير دقيق، على سبيل المثال، حينما كتب الأديب عبد المعين الملوحي مقدمة لكتابي **من أجمل ما كتب بوشكين** ترجم قصيدة ليرمنتوف «موت الشاعر» عن اللغة الفرنسية هدية للكتاب. قارنت ترجمته مع النص الروسي، فوجدتها دقيقة وتماثل النص الروسي تمثيلاً دقيقاً باستثناء عبارة وحيدة تتعلق بتفاصيل موت بوشكين تعكس المعنى وتزيده غموضاً. إن حصلت أحياناً أخطاء في الترجمة عن اللغة الوسيطة، فهي ربّما تعود إلى النص الوسيط. وفي العالم عشرات اللغات، ما يجعل الترجمة عن اللغة الوسيطة ضرورية، كترجمة الأدب الفيتنامي، والكوري، وأدب الشعوب الأفريقية، وغيرها.

أما بالنسبة إلى تجربتي؛ فقد ترجمت مقتطفات في **تصميم الأبنية العالية على أحمال الزلازل وفق المراجع الألمانية** DIN4149 **مع أمثلة عملية**. وترجمته عن الألمانية (وهي ليست لغتي) تحت إشراف الدكتور المهندس الإنشائي سليمان أبو دياب الذي ساعدني في التعرف إلى هذا الكتاب، وقدّم ملاحظات قيمة حول الترجمة، الذي لولا جهوده لما رأى هذا العمل النور؛ كما نوّهت في مقدمة الكتاب. كما ترجمنا والأستاذ مالك صقور قصة **سرّ فلورا** للكاتبة الكورية و. تشجينوفن عن اللغة الروسية، صدر عن الهيئة العامة للكتاب. تبقى الترجمة عن اللغة الوسيطة ضرورة لا بدّ منها، يمكن معالجة مشكلاتها في مؤسسات الترجمة.

- لكل مترجم بصمته الخاصة في الترجمة؟ وهناك كثير من المترجمين عن اللغة الروسية. بماذا تتميز ترجماتك عن غيرها؟

ترجمتي عن اللغة الروسية ترجمة عادية جداً، فلغتي وأسلوبي علميان، ليسا بمستوى المتمرسين في اللغة العربية كلغة عبد المعين الملوحي، أو سامي الدروبي. لقد حاولت أن تتميز أعمالي بنوعية موضوعاتها، وبمحتواها المفيد والممتع.

- تعترض المترجمين عادة بعض الصعوبات في عملية الترجمة، حدّثنا عن الصعوبات التي واجهتك في هذا المجال، وهل تتلاشى صعوبات الترجمة بمرور الزمن؟

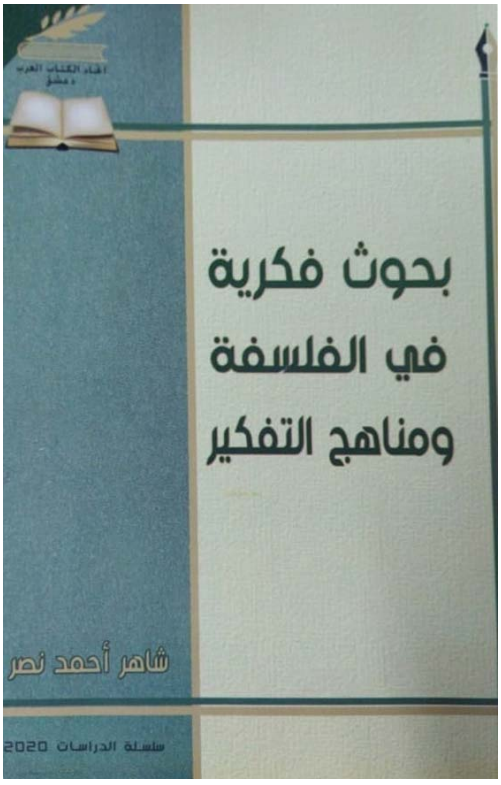
حينما عكفت على ترجمة كتاب **مقطوعات شعرية من ديوان هائم خائب الأمل** للشاعر الروسي المعاصر فاديم فيودروفيتش تريوخِن، وجدت قصائده غارقة في الرمزية، وتتغلغل في كثير من تفاصيل الحياة الروسية، ومليئة بالاستعارة، واللعب على الكلمات، ليبقى أحياناً «المعنى في قلب الشاعر»، كما يقال؛ ما دفعني إلى إرسال استفسارات كثيرة إلى الشاعر عبر البريد الإلكتروني، وحصلت منه على توضيحات وتفسيرات أسهمت في تحسين محاولتي إيصال المعنى الذي يريده الشاعر إلى القارئ، ونظراً لأهمية تلك الشروحات، ولأنّ الترجمة مسؤولية، وتعذر نقل الشعر بكلّ أبعاده، وجوانبه، من لغة إلى أخرى؛ أوردت النص الأصلي، والتفسيرات التي أرسلها الشاعر في متن الكتاب .

وحين ترجمت كتاب **رسول حمزاتوف -من القصائد الأخيرة**، شاءت الظروف أن اطّلع على المخطوط الأديب والمترجم عدنان جاموس، وهو أهم منارات الترجمة من اللغة الروسية إلى العربية، فقدّم تصحيحات مهمة زادت الترجمة دقة، كما تكرّم الأديب عبد المعين الملوحي بتدقيق النص لغوياً، فأوردت في مقدمة الكتاب ملاحظاتهما في جداول مقارنة بين ترجمتي الأولية وتدقيقهما، ونشرتها كي يستفيد منها كلّ مترجم مهتم.

إنّ ممارسة الترجمة فترة طويلة تخفّف من الصعوبات، وأفضل وسيلة لمعالجة كثير من الصعوبات، التي تعترض المترجمين، تكمن في تأسيس مؤسسات للترجمة تضم مترجمين متمكنين من اللغتين: الأصل والهدف.

تلك بعض الصعوبات التقنية واللغوية التي اعترضتني في أثناء عملي في الترجمة، يُضاف إليها كثير من صعوبات الحياة المادية، ومشكلات الحياة اليومية، والوضع العام الضاغط على الجميع، ولا سيّما، على أولئك الذين يمضون وقتهم في العمل والجهد النفسي المستمر، ما ينعكس على حياتهم، وحياة المحيطين بهم، كثيراً ما يلقي في نفسي: كم أنا محظوظ بزوجتي وأولادي الذين يحتملون عبء عملي وأسلوب حياتي.

- ما هو تقويمك لواقع الترجمة في سورية؟ وكيف تصنف المترجمين السوريين على مستوى الوطن العربي؟



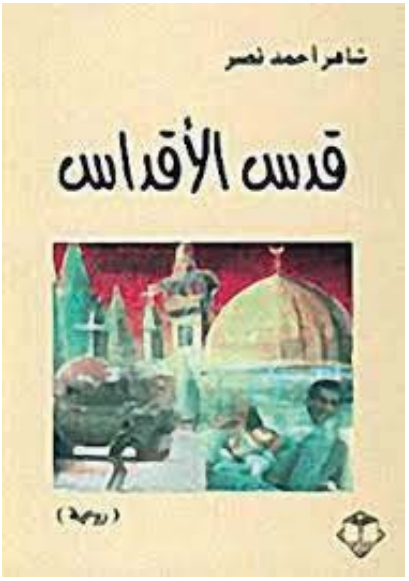
يصعب عليّ تقويم واقع الترجمة في سورية، إذ إنني لا أمتلك معلومات إحصائية دقيقة عن أعداد الكتب المترجمة سنوياً في سورية، ولا أزعم أنني قرأت أغلب الكتب المترجمة، لكنني اطلعت على نتائج ندوات نُظمت للبحث في هذه المسألة. إذ بيّن الدكتور فؤاد الخوري عميد المعهد العالي للترجمة والترجمة الفورية في ندوة «واقع الترجمة في سورية ومتطلبات سوق العمل» عام 2022 أنّه تخرّج في المعهد العالي للترجمة والترجمة الفورية منذ تأسيسه عام 2006 حتى تاريخ عقد الندوة نحو 1700 مترجم في كلّ الاختصاصات، فإذا أضفنا إلى هذا العدد من تخرجوا في جامعات سورية الأخرى وفي الجامعات الأجنبية نجد أنّ عدد المترجمين في سورية يفوق ألفي مترجم، فكم عدد العناوين التي تُترجم في العام الواحد؟

في ندوة «التجربة الوطنية السورية في الترجمة» التي نظّمتها وزارة الثقافة بدمشق عام 2021 تناول الدكتور جهاد بكفلوني حركة الترجمة في اتحاد الكتّاب العرب، وبيّن أنّ عدد «عناوين الكتب التي تُرجمت من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية خلال مسيرة اتحاد الكتاب العرب، التي تزيد عن خمسين عاماً، لا يزيد على مئة عنوان، بمعنى أننا ننتج كل عام عنوانين»، تنبئ هذه الأرقام بوجود خلل ما.

إنّ الواقع العام الصعب والأزمة البنيوية التي تعصف ببلادنا تنعكس على جميع جوانب الحياة فيها، بما في ذلك الترجمة.

تسهم «الهيئة العامة السورية للكتاب» في وزارة الثقافة، و«جمعية الترجمة» في اتحاد الكتاب العرب، على الرغم من كلّ الصعوبات، في ترجمة كتب مهمة، ورفع سوية الترجمة، عبر إخضاع الكتاب المترجم إلى لجان تحكيم، وتدقيق لغوي... إنّ تفعيل حركة الترجمة وتنشيطها في سورية بحاجة إلى وضع خطة إستراتيجية للترجمة، وتكليف خبراء متخصصين لرصد حركة النشر في مختلف دول العالم لتحديد عناوين الكتب التي ينبغي ترجمتها، ومنح العاملين في مؤسسات الترجمة تعويضات مالية مجزية لكي يتفرغوا لمسألة الترجمة وتنفيذ الخطة الإستراتيجية.

إنّ عائدات أتعاب الترجمة في سورية، والعاملين في مؤسسات الترجمة متدنية جداً بالمقارنة مع تكاليف الحياة، ومع عائداتها في عدد من مؤسسات الترجمة العربية.



تتعاون دور النشر العربية مع كثير من المترجمين السوريين المتميزين، أذكر منهم، على سبيل المثال، الدكتور المترجم نوفل نيوف، الـذي يسهم بفاعليـة ونشاط في الترجمـة والتدقيق في مشـروع « كلمة» في دائـرة الثقافة والسياحة في أبو ظبي، وغيره كثر؛ ما يدلّ على تمكن المترجمين السوريين ودقتهم وجديتهم في عملهم، وتصنيفهم تصنيفاً عالياً على مستوى الوطن العربي.

- ما هو رصيدك حتى الآن من الكتب: ترجمةً وتأليفاً؟ وما هو مشروعك الحالي؟ وطموحاتك المستقبلية؟

توزعت كتاباتي واهتماماتي، كما حياتي بين العلم، والفكر، والأدب، والترجمـة، والعمـل المهنـي، والعلاقـات الاجتماعية، والاعتنـاء بحديقتي، فنُشر لي (30) ثلاثـون كتاباً موزّعة على النحو الآتي: في الترجمة العلمية: (6) ستة كتب، وفي الأدب والفكر: (7) سبعة كتب، وفي الترجمة الأدبية والفكرية: (17) سبعة عشر كتاباً.

حاليـاً أعمـل على ترجمة كتـاب **طـارد الأرواح الشريـرة (الشياطين)** للكاتب والمخـرج السينمائي الروسـي المعاصـر نيكيتـا ميخالكـوف، وفي أدراج مكتبتي رواية مترجمـة عن الروسيـة للكاتب الروسي المعاصـر زخار برليبـين، ومسودات ملخصات «الأدب الروسي في القـرن العشرين»، فضلاً عن مخطوط روايتـي «أنهار السـراب» في الملحمة السورية المعاصرة، التي استغرقـت كتابتها أكثر من عقد من الزمان على أمل أن تجد ناشراً.

من طموحاتي إعداد كتاب في بنية الدولة التي تنسجم مع متطلبات عصر المعلوماتية، وتلبي طموحات الإنسان في الحرية والتغيير والعدالة الاجتماعية، كما أنني أطمح لإعداد كتاب في بنية الاقتصادين الروسي والأمريكي وحصة المجمعات العسكرية فيهما، لمحاولة فهم ما يجري في العالم، فالبنية الاقتصادية في أهم دول العـالم تسهم إسهامـاً كبيراً وفعّالاً في الحروب، التي تشهدها البشرية، فضلاً عن نشر ثقافة التفاهة وفكرها.

- أي كتبك تعتز بترجمته أكثر من غيره؟ ما هو موضوعه والصدى الذي لقيه؟ وهل هناك كتاب تتمنى ترجمته ولم تستطع؟

ثمّـة أمر متناقض ينتابني عند تقويمي لكتبي، إذ إننـي لا أشعر بأنّها مثالية، أو كاملة، إنني بعيد كلّ البعد عن الرضا عمّا أنجزت، إن كنت قد أنجزت شيئاً؛ فضلاً عن أنني أعتز بكتبي جميعها. أجمل رسالة وصلتني أنّ حسناء كانت تضع كتاب **من أجمل ما كتب بوشكين** تحت وسادتها.

- ماهي مقومات الترجمة الناجحة، حسب رأيك؟ وكيف يكون المترجم متمكناً ومشهوراً يقبل الناس على قراءة أعماله؟

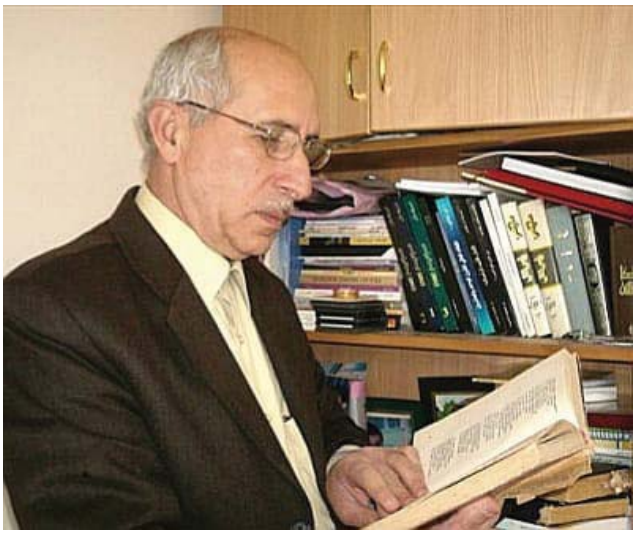
الترجمة الناجحة، حسب رأيي، هي ترجمة النّص الأصلي إلى اللغة الهدف بسلاسة، وأن يشتمل النص المُترجم المعلومات والتفاصيل الواردة في النص الأصلي جميعها، وأن يشعر قارئ النص المترجم إلى اللغة الهدف (العربية، على سبيل المثال) أنّ الأصل كُتب باللغة العربية، والمترجم الناجح هو الملم جيداً باللغتين: المصدر والهدف، والملم بثقافة الشعبين، وبمسائل الفكر، والعلوم، والفلسفة، وعلم الجمال، والذي تتسم ترجمته بالدقة والأمانة، وجمال البيان ومتانته، وتمثّل الأصل تمثيلاً صادقاً وبديعاً، يبدو كأنّه كُتب باللغة العربية.

- ما نوعية الكتب التي تستهويك ترجمتها؟ ماهي موضوعاتها؟ وعلى أي أساس تختار الكتاب المراد ترجمته؟

تستهويني ترجمة الكتب العلمية، والأدبية، والفكرية، التي تحمل الفائدة والمتعة، وترتقي بإنسانية الإنسان، وتسمو روحه معها. لست دائماً أنا من أختار عناوين الكتب، أحياناً دور النشر تعرض العناوين. أحاول أن تكون موضوعات الكتاب حديثة، وذات فائدة للقارئ؛ حين أبحث عن كتاب روسي أدبي جديد، أطالع الصحف الأدبية الروسية في شبكة الإنترنت، وأقرأ مقالات في النقد الأدبي لأهم النقاد الروس، الذين يستعرضون آخر الإصدارات ويقوّمونها، فقد اخترت، على سبيل المثال، ترجمة رواية **سانكيا** للكاتب الروسي المعاصر زخار برليبين، بعدما اطلعت على مقالات النقاد الروس، وأهمهم الناقد الروسي المشهور بندورينكو الذي صنف هذه الرواية بأنّها من أهم الروايات الروسية الخمسين التي صدرت في روسيا في القرن العشرين وأوائل القرن الواحد والعشرين.

- معروف أنك ترجمت من الروسية إلى العربية. ولكن هل ترجمت بالمقابل مؤلفات عربية ونقلتها إلى الروسية؟ حدّثنا عنها.

إنني لم أترجم مؤلفات عربية إلى اللغة الروسية، لكنني كتبت البحوث والتقارير إلى مؤتمرات الترجمة، التي دُعيت إليها، باللغة الروسية، نُشِر بعضُها في كتب صدرت عن تلك المؤتمرات في موسكو، وآخر بحث كتبته باللغة الروسية بعنوان «بوشكين العربي» نشرته صحيفة «الآداب الروسية» الأسبوعية، في عددها 2024 / 19، 24.05.2024، وأضافت إلى العنوان الرئيس عنواناً فرعياً أسعدني جداً يقول: «هدية من سورية في عيد اللغة السلافية».



- ماهي رؤيتك للنهوض بالترجمة في سورية وتجاوز العقبات التي تعترضها؟ وهل يكفي إقامة الندوات وإلقاء المحاضرات في هذا المجال؟

هذا السؤال في حاجة إلى مؤسسات للإجابة عنه، سأحاول أن أستحضر عدداً من الأفكار:

يساعد في النهوض بحركة الترجمة في سورية وجود هيئة وطنية عليا تضع خطة إستراتيجية للترجمة، تضم هذه الهيئة مترجمين خبراء من مختلف اللغات يمثلون الجهات المعنية بالترجمة من دور نشر، ومعاهد، وكليات جامعية وجمعيات، يمكن أن تسهم «مديرية الترجمة» في «الهيئة العامة السورية للكتاب»، و«جمعية الترجمة» في اتحاد الكتاب العرب في تكوين نواتها. تستفيد هذه الهيئة من الفضاء الإلكتروني والشابكة الدولية للإنترنت، فتنشئ موقعاً إلكترونياً تتواصل عبره مع المترجمين، وتزوّدهم بمختلف القواميس والمراجع المحفوظة في هذا الموقع، ويرصد أعضاء الهيئة حركة النشر في مختلف دول العالم لتحديد عناوين الكتب التي ينبغي ترجمتها، فضلاً عن تعاقدها مع مترجمين أجانب يجيدون لغتهم الأم واللغة العربية، وتأسيس مؤسسات ترجمة إلكترونية من مترجمين من جميع اللغات توزع عناوينهم الإلكترونية على المترجمين لاستشارتهم عند اللزوم (ربّما تحتاج هذه الأفكار إلى تفصيل أكثر، علماً أنّ الحياة العملية تقود إلى تلك التفصيلات وتنظمها). تتعاون هذه الهيئة مع دور النشر ومؤسسات الترجمة في الدول العربية والعالم، إنّما ينبغي الإقرار بأنّ مسألة تمويل أي مشروع تسهم في نجاحه، ونجاح أي هيئة يتطلب وجود تمويل مناسب لها، إذ ينبغي منح العاملين في هذه الهيئة ومؤسسات الترجمة تعويضات مالية مجزية تغنيهم عن أي مصادر دخل أخرى، لكي يتفرغوا لمسألة الترجمة وتنفيذ الخطة الإستراتيجية.

طبعاً، لا تكفي الندوات ولا المحاضرات، بل من المفيد التفكير في تحويلها إلى ورشات عمل وتبادل الخبرات، وتحديد محاورها في الموقع الإلكتروني التابع للجهات التي تنظمها، وتحفيز المترجمين للتفاعل معها وإغنائها وعدم اقتصارها على المشاركين فيها وحدهم، كما ينبغي أن تُختتم كل ندوة بعدد من التوصيات، وتحديد جهة أو لجنة معينة لمتابعة تنفيذها.

أعود وأكرر: يتطلب نجاح أي مشروع، بما في ذلك الترجمة، رصد ميزانية ومصادر تمويل تؤمن للعاملين في هيئات الترجمة ومؤسساتها، ودور النشر، وللإعلاميين، والصحافيين، والنقّاد المتابعين لعمل هذا المشروع حياة كريمة، تحفزّهم على العطاء والإبداع؛ صحيح أنّه «لَيْسَ بِالْخُبْزِ وَحْدَهُ يَحْيَا الإِنْسَانُ»، إنّما في عصرنا الحالي: ليس بالكلمة وحدها يحيا الإنسان، أيضاً.

شخصية العدد

كازو إيشيغورو

كازو إيشيغورو (Kazuo Ishiguro)

(8 تشرين الثاني 1954 - ...)

«الذاكرة هي هذه التضاريس الغادرة بشكل رهيب، والالتباسات الحقيقية للذاكرة هي التي تغذّي خداع الناس لأنفسهم.»

كازو إيشيغورو، الروائي الياباني البريطاني الذي نقش اسمه بحروف من ذهب في سجل الأدب العالمي، هو سيد الحكايات العميقة، ونساج الذكريات الممزوجة بالحنين والندم مع طابع خفيّ من التفاؤل. وُلد في ناغازاكي اليابانية في عام 1954، وهاجر إلى بريطانيا في طفولته، ليمزج بين ثقافتين في كتاباته، حاملاً في طيات سطوره روح اليابان وتأملات الغرب.

يكتب إيشيغورو بفرشاة الأدب عن نفوس شوهها الندم، وعن أرواح تجوب متاهات الذكريات في محاولة لفهم ماضيها واستيعاب حاضرها. بدأ مسيرته الأدبية بنشر ثلاث قصص قصيرة ضمن الأنطولوجيا **المقدمة: 7 قصص من كتّاب جدد** (*Introduction: 7 Stories by New Writers*) في عام 1981، ولاقت أعماله الأولى استحسان النقاد، ما وضعه على الطريق ليصبح واحداً من الكتّاب البارزين. كانت **منظر شاحب للتلال** (*A Pale View of Hills*) في عام 1982روايته الأولى التي تسرد ذكريات امرأة يابانية تحاول التعامل مع انتحار ابنتها في اليابان ما بعد الحرب. وتدور روايته **فنان من العالم العائم** (*An Artist of the Floating World*) في عام 1986حول فنان سياسي ياباني مُسِن يراجع حياته المهنية في فترة تغريب اليابان بعد الحرب العالمية الثانية.

في روايته **بقايا اليوم** (*The Remains of the Day*) في عام 1889، الحائزة جائزة البوكر، يصور إيشيغورو ببراعة عظمة وانكسار كبير الخدم الإنكليزي، الذي حرمته تقاليده الصارمة من دفء الإنسانية، وتعدّ إحدى أهم رواياته التي تُظهر قدرته على تصوير المشاعر المعقّدة. تحوّلت الرواية إلى فيلم عام 1993. وفي **لا تدعني أرحل أبداً** (*Never Let Me Go*) في عام 2005، يتجلى قلمه كمشرط

يشـقُّ أسئلـة أخلاقية عميقة حول معنى الحياة والهوية، من خلال عـوالم تبدو خيالية لكنها تلامس نبض الواقـع، وتحذر من المعضـلات الأخلاقية للهندسة الوراثية من خلال قصة ثلاثة مستنسخين. تحولت إلى فيلـم في عـام 2010. نشر إيشيغورو أعمالاً أخرى منها مجموعة قصصية بعنوان **لياليّات: خمس قصـص عن الموسـيقا وحلول الليل** (*Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*) في عام 2009، وكتـب سيناريوهات لأفلام عـدّة منها « الموسيقا الأكثر حزناً في العـالم» (2003)، و«الكونتيسة البيضاء» (2005)، و«الحياة» (2022).

إيشيغورو ليس مجرد كاتب؛ بل هو صانع عوالم، يعيد تشكيل الزمان والمكان ليطرح أسئلة وجودية تسكن كل إنسـان. بروايتـه **العملاق المدفـون** (*The Buried Giant*) في عـام 2015، يأخذنا إلى أراضٍ غارقة في الأسطـورة والرمزية، حيث يصبح النسيان أداة للبقاء، بينما في **كلارا والشـمس** (*Klara and the Sun*) في عـام 2021، يبحـر بنا إلى مستقبل غـير بعيد، يستكشف فيه العلاقة بين الإنسـان والآلة، والحاجة الملحة للفهم والتواصل.

منحه نُبل قلمه مكانة بين عظماء الأدب، وتوّجته جائزة نوبل في الأدب في عام 2017، اعترافاً بقدرته الفريـدة علـى كشف الأعماق الخفيّـة للروح البشرية. إيشيغـورو، الفارس الذي لم يكتـفِ بحمل لقب من المملكـة، بـل حاز قلوب القـراء في كل مكان، سيظل صوته الأدبـي صدىً عميقاً في أروقـة الأدب المعاصر، يستمر في طرح السؤال الأزلي: من نحن في هذا العالم، وما الذي نتركه خلفنا حين ترحل أيامنا؟

ضخامة لا يمكن تخيُّلها: كازو إيشيغورو، والترجمة والأدب العالمي الجديد [1]

تأليف: ربيكا ل. وولكويتز
ترجمة: د. نايف الياسين •

ربيكا ل. وولكويتز (Rebecca L. Walkowitz): **عميدة كلية العلوم الإنسانية وأستاذة الأدب المقارن في جامعة رتغرز الأمريكية.**

في المناظرات الأخيرة الدائرة حول الأدب العالمي الجديد – الذي يُفهم الآن على أنه أدب يُتداول خارج المنطقة الجغرافية التي أُنتج فيها – يُفترض في كثير من الأحيان أن ما يحدث هو أن النصوص تترجَم إلى الإنكليزية وأن عملية الترجمة تُفضي إلى تجانس ثقافي وسياسي أيضاً.[2] وطبقاً لهذه الفرضية، فإن الترجمة تُفضي إلى 'التجانس الثقافي' لأن القرّاء سيتعلمون عدداً أقل من اللغات، ولأن النصوص التي تُكتب من أجل الترجمة تَنْزعُ إلى تجنّب الإشارات المحلية والتعقيد اللغوي. (Owen 31; Spivak 18–12 "On Translation" Apter; k 18–19; 19. كما تؤدي إلى 'التجانس السياسي' لأن السوق العالمية تتطلّب أن يتمكن الجميع من المشاركة، الأمر الذي يعني عدداً أقل من التمايزات بين التواريخ السياسية

• أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعة دمشق ومترجم سوري .

1) العنوان الأصلي للمقال: « Unimaginable Largeness: Kazuo Ishiguro, Translation, and the New World Literature »

2) انظر، على سبيل المثال، (Owen, Spivak, Casanova, Damrosch, Puchner, Apter, Arac, and Brennan.). تعد دراسة هوفماير (Hofmeyr)، لتداول ترجمة كتاب بونيان **رحلة الحاج** (*Pilgrim's Progress*) استثناءً قوياً على النقاش المعتاد للترجمة إلى الإنكليزية.

والقـوى الاجتماعيـة الفاعلة (Brennan, 59–61). والهاجس هنا هـو أن الترجمة سيئة بسبب ما تفعله للكتـب (فهي تقدمها بمعزل عن لغتها وسياقها الأصليين)؛ لكنهـا أسوأ بسبب ما تفعله للمؤلفين (إذ إنها تشجعهـم علـى تجاهل تلك اللغة وذلك السيـاق). في الحقيقة، كما بيَّنت إميلـي آبتر (Emily Apter)، وباسـكال كازانوفا (Pascale Casanova)، وديفيد دامروش (David Damrosch)، ومارتن بوشنر (Martin Puchner)، فـإن آثـار الترجمـة ستعتمد على مـا يُترجَم وعلى ما يحدث عندمـا تُقرأ الكتب المترجمـة. كمـا أن معنى هـذه الآثار سيعتمد على كيفيـة تقييمنا للتماثل والاختـلاف؛ فهل نفترض، على سبيـل المثـال، أن التجانس يشكّل دائماً حصيلة سلبية؟ ثمة متغيرات كثيرة في الأدب العالمي الجديد، وهي تدفعنـا إلى النظـر ليس في الإنتاج العالمي وتداول النصوص فحسـب، بل أيضاً إلى التفكير بطرق تفكيرنا بشأن الفرادة الثقافية والسياسية.

بمصطلحـات اليوم، يشير "الأدب العالمـي الجديد" إلى تحوّل سواء في دراسة الكتب أو في إنتاجها. من حيث الدراسة، فإن باحثين مثل دامروش وموريتي دعوا إلى تأكيد جديد على "ظاهراتية" وليس على "أنطولوجيـة" العمل الفني، إذ تعنـي الظاهراتية دراسة شكل الكتاب ومظهـره، وتداوله وترجمته، على عكس اهتمام الأنطولوجيا بطبيعة أو جوهر النص (Damrosch 6; Moretti 67). ويسعى التأكيد على التداول إلى استبدال التعريفين الأقدم: التعريف الذي صنّف 'التحف' الأدبية، تلك الكتب التي يتعين على كل شخص في العالم أن يقرأها؛ والتعريف الذي صنّف الكتب الأدبية 'الثانوية'، وهي تلك الكتب التي تُنتَج خارج أوروبا الغربية والولايات المتحدة. في حين أن الأدب العالمي صنَّف ذات مرة "الأعمال"، كما يجادل دامروش، فإنه يصنف الآن "شبكة" (3)، وأن الشبكة سبب وليست أثراً لهذا المجال.[3] وبسبب الشبكة، أي الأنظمة الأدبية العديدة التي تتشاطر نصّاً واحداً، يمكن أن يُصنَّف العمل على أنه أدب عالمي.[4]

إن رفع مكانة الشبكات يعني تحليل الكيفية التي يشارك فيها عمل من الأعمال ليس في نظامه الأدبي «الأصلـي» وحسب، أي نظام اللغة التي أُلِّـف فيها، بل أيضاً في الأنظمة الأدبية التي له حضور فيها. وسواء أكّد المرء على الاتجاهات الواسعة (كما يفعل موريتي) أو على دراسات حالات فردية (كما يفعل دامروش)، فـإن الأدب العالمـي الجديد يتطلب بحثاً مقارنـاً (تحليل عدد من الأنظمة الأدبيـة) لا يركز ببساطة على الأعمال المختلفة المختارة من تراثات وطنية مختلفة فحسب بل على طبعات وترجمات مختلفة لعمل واحد – إذا كان هذا العمل «واحداً» بأي حال من الأحوال.[5] ولأن شبكة نص من النصوص ستستمر في النمو والتضاعـف، مع تداول النصـ وقراءته في عدد كبير من المناطق واللغات، فـإن جغرافيته وثقافته ستكون ديناميكيـة وغير قابلة للتنبؤ. لم يعد الأمـر ببساطة مسألة تحديد، مرة واحدة وإلى الأبد، الثقافة الأدبية التـي ينتمي إليها عمل مـن الأعمال. ويكتب دامروش أن «أعمال الأدب العالمـي تتفاعل في ميدان مشحون

3) يسمي موريتي الأدب العالمي «مشكلة» وليس «شيئاً» (55).

4) بالبنـاء علـى نظرية غوته فـي الأدب العالمي، يكتب بوشنر على نحو مماثل: «الأدب العالمـي لا يُكتب بل يُصنع – ربما يصنعه السوق» (49).

5) يذكِّرنا عمل ماكغيل على «ثقافة إعادة الطبع» في الثقافة الأدبية الأنغلو–أمريكية بأن الأعمال، حتّى عندما توجد في لغة واحدة فحسب، فإنها نادراً ما يجري تداولها في نسخة واحدة.

تعرِّفـه جملة متغيرة ومتعدّدة من احتمالات التمازج والتعارض» (300). بعبارة أخرى، لأن الأعمال يمكن أن تستمر لتصبح جزءاً من تراثات وطنية مختلفة، سيتطلب الأمر دائماً مزيداً من المقارنات.

في هـذه المقالة، أتشاطـر اهتمام موريتي ودامروش بتداول النصوص، لكني أدرس أيضاً الطرق التي تعيـد الأنطولوجيا إخضـاع الظاهراتية؛ فأنا مهتمـة بالكيفية التي أدت فيها الترجمـة والتداول العالميان للأدب إلى تغيير إنتاج ونظرية الأعمال التخيّلية العابرة للحدود.[6] يفهم موريتي ودامروش الأدب العالمي علـى أنـه تلك النصوص التي تنتقل من مكان إلى أمكنة كثيرة: «الأعمـال الأدبية التي يجري تداولها على نحـو يتجاوز ثقافتها الأصلية» (Damrosch 4). طبقاً لدامروش، فإن "جميع الأعمال الأدبية تولد فعليّاً داخـل مـا يمكن أن نسميه اليوم أدباً وطنياً" (283). لكن ماذا عن تلك النصوص المعاصرة، التي يكتبها مهاجـرون ولجمهور عالمي، وتوجد مـن البداية في أماكن عدة؟ كيف يؤثر التفكير في اللا أصالة، كما يفعل بعض الكتّاب المعاصرين الآن، في أفكار المجتمع الذي يستطيع المؤلفون – والقراء – تخيّله؟

تحمـل هذه المقالة هذه الهواجـس وتتحوّل إلى أعمال كازو إيشيغورو، الذي تُرجمـت رواياته من الإنكليزية إلى ثمـانٍ وعشريـن لغة حتى الآن، والـذي كتب طوال مسيرته المهنية عن مشـكلات الأصالة، والمقارنة، والتقابل والتناظـر. توفـر روايات إيشيغورو أمثلة مقنعة على الأدب العالمي الجديد وعلـى ما أسميه "أدب المقارنة،" وهو نـوع أدبـي ناشئ في الأدب العالمي تعدُّ المقارنة العالمية له شاغلاً شكليـاً وموضوعاتياً أيضاً. يجمع نقاشي لأعمال إيشيغورو روايته التي كتبها في وقت مبكر، **بقايا اليوم** (*The Remains of the Day*) (1989)، التي حُلِّلت على نطاق واسع بصفتها كتاباً يتناول إنكلترا بين الحربين العالميتين وتراجع الثقة الإمبراطورية بعد الحرب، وروايته التـي نشرت في عام 2005 حول الاستنساخ، **لا تدعني أرحل أبداً** (*Never Let Me Go*) (Robbins 26–30; Walkowitz 109–30; Lang; Su; Wong). تصبـح روايـة **بقايا اليوم** مقروءة على نحو أوضح بصفتها كتاباً يـدور حول الفرادة وقـراءة العالم عندما ينظر إليهـا في ضوء تعليقات إيشيغورو بشـأن الترجمة وتحليله المقدم أخـيراً حول القابلية لإعادة الإنتاج. في كلا الكتابين، نجـد عرضاً نقدياً مستمراً للفرادة وتقييماً مثابراً للنماذج العالمية مثل الشبكات، والتراث، والنطاق.

أخـذتُ عنـوان مقالتي «الضخامة التي لا يمكـن تخيّلها» من رواية **بقايـا اليـوم**، إذ تشير العبارة إلى فكـرة أن أي فعل صغـير، بما في ذلك تلميع الأواني الفضية في المنزل، ينبغـي أن يتسم بالأهمية الأخلاقية والسياسيـة نفسهـا التي يتسم بها النظام الأكثر اتساعاً للأفعال التـي ينبغي أن ينظر إليَّ على أني أشارك فيهـا (77). بالنسبة لـراوي إيشيغورو، الذي يستحضـر «الضخامة التي لا يمكن تخيّلهـا» بصفتها مكثفاً دراميـاً، تشير «الضخامة» إلى المدى الجغرافي (الذي يتجاوز المحلي) وأيضاً إلى التبعات الاجتماعية (التي تتجـاوز الفرد) على حد سواء. معظم قراء الرواية يسمعون من خلال هذه العبارة تعليق إيشيغورو الساخر

6) لقـد أُغنيـت مقاربتـي هنا على نحو كبير بتحليل كيفية «تعدّي التـداول على الإنتاج» في نقاش بوشنر **للبيـان الشيوعي** ونقاش برايس لرد جورج إيليوت على جمع رواياتها (Pucnher 51; Price, *Anthology* 106). يشير بوشنر إلى أن ماركس أنتج نصـه آخـذاً في الحسبان "عالم التبادل والترجمة"؛ ولهـذا السبب، يجادل بوشنر على نحو مقنع بـأن اللغة الأصلية **للبيان الشيوعي** (وهـي اللغة الألمانية) لم تكن أكثر أهمية لماركس من جميع اللغات الأخرى التي كان يأمل بأن يجري تداوله فيها (51). ويجادل برايس بأن أعمال إيليوت الأخيرة "كُتبت مع توقع أن يجري الاقتطاف منها" (106).

فحسب عن العيوب العاطفية لكبير الخدم الطموح الذي جعله الشخصية الرئيسة. لكن الرواية تأخذ على محمل الجّد فكرة أن الأحداث الجماعية الدولية يمكن أن تتحوّل وتتغيّر بفضل أفعال فردية محلية. ومن خلال تشجيع القراء على ملاحظة الشبكات المجاورة والبعيدة، يقيس إيشيغورو موازين مختلفة للثقافة الأدبية ويتوسط بين إستراتيجيات تفسيرية تنكر التمايزات السياسية والجغرافية وتلك التي تحاول المحافظة عليها. في دراسة الأدب العالمي، للتفكير بالضخامة التي لا يمكن تخيّل استعمالاتها؛ إذ إنها تسمح لنا بالتأمل بكيف أن الطريقة التي نفهم بها فرادة الكتب تتعلق بالطرق التي نفهم فيها فرادة المجتمعات، وكيف أن نماذجنا للثقافة الأدبية تشكل ما نحن بحاجة إلى معرفته حول طبيعة ونطاق الحيوات الاجتماعية.

بالمقابل، يمكن أن نسمح لطرق جديدة في التفكير بطبيعة ونطاق الحيوات الاجتماعية بإحداث تغيير جوهري في نماذج وأنماط ثقافتنا الأدبية. وبالنظر إلى أن البروتوكولات التي تحدد الاختصاصات في الدراسات الأدبية الإنكليزية متجذّرة «في أخلاقيات وعرقيات وطنية محددة،» أشار سايمون غيكاندي (Simon Gikandi) إلى أن من المحتمل أن يحلل الباحثون حتى النصوص الأنغلوفونية العابرة للحدود طبقاً لمبادئ وأهداف وطنية (633–632). ويسأل غيكاندي: "ما الذي يمكن أن نفعله لهذه التصنيفات الأقدم – الأمة، الثقافة، الإنكليز – التي تعمل بصفتها بنية غائبة تصوغ ثقافتنا العالمية، لكن تستمر في تشكيل هاجس للثقافة العالمية ولفكرة الأدب نفسها؟" (633). لن أقول هنا إن أعمال إيشيغورو العالمية تتفادى هذا النوع من "الهيكلية الغائبة"؛ بل على العكس، سأقترح أنها تستحضر هيكليات غائبة مرة بعد مرة. لكن بتخيُّل الضخامة المكوَّنة بالكتب وليس بالنّصوص، وبالنُسخ بدلاً من النّصوص الأصليّة، يجبر إيشيغورو تصنيفات مثل "الأمة، والثقافة، والإنكليز" على العمل على نحو مقارن. ويتحدانا ليرى ما إذا كان مفهوم جديد لـ "الثقافة العالمية،" إذا أريد لها أن تكون شيئاً مختلفاً عن تضخيم الثقافة الوطنية، يتطلّب "فكرة جديدة عن الأدب نفسه."

جغرافيا الكتاب[7]

تشكّل روايات كازو إيشيغورو أدباً عالمياً من ناحيتين رئيستين. بصفتها أشياء، فإنها تُكتب، وتطبع، وتترجم، وتوزع، وتقرأ في أماكن عدة. وبصفتها سرديات، فإنها تنظِّم حكايات محلية وتجعلها شبكات عالمية، ومن ثم تنظر في التداعيات الأخلاقيّة لتلك العملية. توفر روايات إيشيغورو فرصة للنظر في العلاقة بين أنطولوجيا وظاهرتية الأدب العالمي لأنها، بصرف النظر عن كونها مترجمة، فإنها ‹كتبت من أجل الترجمة›. يؤلف إيشيغورو رواياته مع معرفة أنها ستُنشر بلغات عدة في الوقت نفسه تقريباً.[8] منذ

7) يكتب برايس عن «جغرافيا الكتاب» في مسح أجراه عام 2002 للاتجاهات الراهنة في تاريخ الكتاب. لمراجعة أمثلة عن الأعمال الجديدة حول «جغرافيا الكتاب،» انظر (Moretti, Damrosch, Puchner, Joshi, and McGill).

8) لقد تحدث إيشيغورو عن هذا (Adams, Moore)، لكن تاريخ نشر رواياته يقدم فكرة أوضح أيضاً. فخلال ستة أشهر من طباعة رواية **لا تدعني أرحل أبداً** للمرة الأولى في المملكة المتحدة (3 آذار/مارس)، كندا (8 آذار/مارس)، هولندا (15 آذار/مارس)، الولايات المتحدة (11 نيسان/أبريل)، إسبانيا (30 حزيران/يونيو)، ألمانيا (31 آب/أغسطس)، فنلندا (1 أيلول/سبتمبر)، السويد (1 أيلول/سبتمبر). مع نهاية العام، كانت طبعات بالبرتغالية (15 تشرين الأول/أكتوبر)، والبولونية (25 تشرين الأول/أكتوبر) قد ظهرت؛ وتلا ذلك طبعات بالفرنسية واليابانية في آذار/مارس ونيسان/أبريل 2006. وسيكون مزيد من النقاش لتاريخ ترجمة روايات إيشيغورو جزءاً من مشروع لكتاب سأنظر فيه على نحو أوسع بظاهرة

فـوزه بجائـرة البوكر عام 1989، أصبح مشاركاً نشطاً في جولات دولية لترويج كتبه، التي يقول إنها جعلته أكثر وعياً بالتنوع الثقافي واللغوي لقرائه (Adams، Moore). ويدَّعي إيشيغورو أن التفكير بالكيفية التي تُقـرأ بها كتبه والأماكن التي تقرأ فيهـا، دفعته إلى التركيز على "الشكل، والبنية، والرؤية،" أو ما يسميه "عمـارة"، العمـل وليس علـى "الجُمل" و"العبارات" فحسـب (المجلس البريطـاني). يمكن القول إن إيشيغـورو قد كتب من أجل الترجمة طوال مسيرته المهنية. لقد وصف جهوده، وهو المولود في اليابان الذي نشأ في إنكلترا منذ كان في الخامسة من عمره لأبوين يابانيين مهاجرين، طوال مسيرته المهنية، بأنه يكتب روايات إنكليزية تبدو وكأنها نقلت عن لغة أخرى (Adams).

لنفكـر قليـلاً بإيشيغورو بالمقارنة مع ج. م. كوتزي، بل حتى مع ج. ك. رولنغ. الكُتاب الثلاثة جميعهم يعرفون أن الكتب التي ينتجونها ستُتداول خارج أمة واحدة وبترجمة فورية تقريباً إلى كثير من اللغات.[9] لقـد أقرَّ إيشيغورو وكوتـزي بالتاريخ الطويل لـ «التعاون» الذي تشارك فيـه رواياتهما والذي استفادا منه. ويبـدو أنهمـا يقبـلان أن توجد رواياتهمـا بلغات عدة وأن تصبح جـزءاً من تراثات أدبيـة عدة، ويقدرون ذلك. في مقال حديث حول الترجمة، طرق إلى الترجمة ("Roads to Translation")، يتحدث كوتزي عـن مساعدة مترجمـه الصيني بتقديمه مرجعاً عن "القصر الصيفـي" (144)، الذي يظهر في روايته المبكـرة **بانتظار البرابـرة** (*Waiting for the Barbarians*)، (الطبعة البريطانية، 1980؛ والطبعتان الصينيتان، 2002، 2004). كان المترجم قد سأل ما إذا كانت العبارة تشير إلى "القصر الصيفي القديم في بكـين." يشير كوتـزي إلى أن هذا السؤال يمكن فهمه بطريقتين: سـؤال حول المقاصد (هل قصد تلك الإشـارة؟) أو سـؤال عن الأثر (هل تولِّد الكلمات تلك الإشارة؟). ويفكـر، في النهاية "فيما يتعلق بما إذا كانـت الكلمات المعنية تشير إلى ذلك المكان في بكين، فأنـا كمؤلف لا أعرف. الكلمات مكتوبة؛ ولا أستطيع السيطرة على التداعيات التي توقظها."

تعـدد لغات الرواية العالمية المعاصرة، وتاريخ مقارن للترجمـات من الإنكليزية إلى لغات أخرى، والطرق التي استجاب فيها إيشيغورو وكتاب آخرون لظروف الإنتاج، والتوزيع، والتعاون الجديدة.

9) يناقش كوتـزي مراسلاته مع مترجمـي أعماله إلى الفرنسيـة، والألمانية، والسويديـة، والصربية، والكورية فـي مقالة حديثة («الطرق إلى الترجمة»). رغم أن المبيعات الإجمالية لكتب ج. ك. رولنغ أكبر بكثير من مبيعات كتب كوتزي وإيشيغورو، يتأخر ظهـور كتبها بالطبعات غير الإنكليزية لأنها ترسلها إلى المترجميـن بعد أن تنشرها للمستهلكين (Italie). وفي شهرها الأول في السوق، بين أواخر آب/أغسطس ومطلع تشرين الأول/أكتوبر 2005، نُشرت رواية كوتزي **الرجل البطيء** (*Slow Man*) بسبـع لغات مختلفة هـي الهولندية، والألمانية، والإسبانية، والكتالانية، واليونانية، والسويدية، والإنكليزية – وفي ثمان طبعات مختلفـة. أشكـر ج. م. كوتزي ووكلاءه لتوفيرهـم هذه المعلومات. على العكس من ذلك، فإن روايـة رولنغ السادسة في سلسلة "هـاري بوتـر"، **هـاري بوتـر والأميـر نصـف الشقيـق** (*Harry Potter and the Half-Blood Prince*) نُشرت عالمياً بالإنكليزيـة في 16 تموز/يوليو 2005، لكن ثمـة فجوة لأكثر من شهرين قبل أن بدأت الترجمات بالظهور. لكن عندما ظهرت، كان هنـاك العديد منها، بما في ذلـك الفيتنامية (24 أيلول/سبتمبر)، والألمانية (1 تشريـن الأول/أكتوبر)، والفرنسية (1 تشريـن الأول/أكتوبر)، والأوكرانية (6 تشرين الأول/أكتوبر)، والدنمركيـة (15 تشرين الأول/أكتوبر)، والصينية المبسطة (15 تشرين الأول/أكتوبر)، والبرتغالية (15 تشرين الأول/أكتوبر)، والسويدية (9 تشرين الثاني/نوفمبر)، والأفريكانز (15 تشرين الثاني/نوفمبر)، واليونانيـة (15 تشرين الثاني/نوفمبر)، والهولندية (19 تشرين الثاني/نوفمبر)، والنرويجية (22 كانون الأول/ديسمبر). المصدر: ناشرون وبائعو كتب.

الآن، يمكـن للمـرء أن يفترض أن كوتزي يستحضـر ببساطة «موت المؤلف»، ويقـرّ، على غرار بارت (Barthes)، أن معـاني كلماتـه ستنتشر وتتكاثـر في عقول القراء، شاء ذلك أم أبـى. لكن كوتزي يقترح شيئـاً أكثر تحديداً، وأكثر محدودية أيضـاً؛ فالقراء الذين يفكّر فيهم مترجمون وقراء الأعمال المترجمة؛ و"التداعيات المستقبلية التي يتخيلها لتلك الأعمال ليست اعتباطية فحسب، أو إنها ليست اعتباطية تماماً. ويشـرح أن المترجمـين يتمتعون بقوة "حـث" القراء (على حد تعبيره) باتجاه إشـارة ما أو إشارة أخرى، وستلقـى بعض العبـارات صدى أكبر في بعض الثقافات مما تلقاه في ثقافـات أخرى. ويختلف هذا الموقف مـن الترجمـة، مع رباطة جأشها الجليـة حيال التنويع والتعـاون، يختلف عن الهواجـس المتعلقة بـ "أدب عالمـي" واحـد أو عن بعض اللغات الأصل التـي تخترق اللغات الهدف أو تطغى عليهـا. يؤكد كوتزي، مثل دامروش، على أهمية وجود شبكة من التراثـات. وفي مكان آخر من مقالته، يصف كوتزي النصيحة التي قدمهـا لمترجمه الفرنسي، الذي كان قد طلب منـه المساعدة في اختيار واحد من بين عدة مكافئات للكلمة الإنكليزية "Darkness" (الظلمة) ويذكر كوتزي أنه للعثور على الكلمة التي تنقل على نحو أفضل معنى نصـه الأصلي (مذكراته، الشباب)، أرسل لمترجمه إلى الفرنسية نسخاً فرنسية من أعمال د. ه. لورانس. بالنظـر إلى أنه كان يقصد أن يستحضر استعماله لكلمـة "الظلمة" لهجة روايات لورانس، فإن الترجمة الفرنسية لروايته ينبغي أن تكون في المقام الأول شبيهة بالترجمة الفرنسية لروايات لورانس. وفي حثه على استعمـال التشبيه، يتبع كوتزي مثال فالتر بنيامين الذي يجادل بـأن الترجمات "يجب أن تتضمن بمحبة وتفصيل نمط دلالة النص الأصلي" (78). تساعد حكاية كوتزي في إظهار أن إستراتيجية بنيامين يمكن أن تُحدث في الوقت نفسه أثر جعل النص محلياً وعالمياً في الآن ذاته: محلياً لأنها تحافظ على لهجة كوتزي اللورانسـية؛ وعالمياً لأنها تضمن المحافظة على لهجة كوتزي اللورانسية، لكن فقط من خلال الامتثال إلى إرث مـن الترجمات الفرانكوفونية. يمكن أن نقول إن الترجمات السابقة أرست الشروط اللازمة لمستقبل نص كوتزي الأصلي.

يشـار إلى هـذه المفارقـة في كتـاب آبـتر، **منطقـة الترجمـة** (*The Translation Zone*)، التـي تُظهـر تفضيلاتها على شكل قائمة، "عشرون أطروحـة في الترجمة." تبدأ القائمة بمقولة "لا شيء قابل للترجمـة"؛ وتنتهـي بعـد 19 أطروحة أخرى بمقولـة "كل شيء قابل للترجمـة" (xi–xii). تشير حكاية كوتـزي الواقعيـة إلى أنه في تاريخ رواية واحدة، يمكن لكلا المقولتـين أن تكونا صحيحتين في الوقت نفسه. يقـترح كوتزي أن نصه يعتمد عند ظهـوره مترجماً ليس على نوع واحدٍ بل نوعين من التعاون: التعاون بينه وبين مترجمـه الفرنسي، والمترجمين الفرنسيـين السابقين للأعمال الروائيـة الأنغلوفونية؛ والتعاون بينه وبـين كتـاب أنغلوفونيين سابقين مثل د. هـ. لورانـس. يمكن رؤية التعاون بين الكتَّـاب والمترجمين على أنه امتـداد للإنتـاج الطبيعي للأدب، وليس انحرافاً عنـه. قد يتطلب الأدب العالمي نوعـاً خاصاً من التعاون، سواء للدراسة (بحيث يستطيع الباحثون أن يروا كيف يُتداول نص في عدد من اللغات) أو للإنتاج (بحيث يستطيـع الكُتَّـاب إنتـاج كُتب بلغات عدة)، لكن كل الأبحـاث تنطوي على نوع من التعـاون، بالنظر إلى أن دامروش يذكرنا بأن "النصوص تصلنا بعد أن تمر عبر وساطة شبكات تلقّي وتفسير موجودة" (295).

وكل أشكال الأدب أيضاً تنطوي على نوع من التعاون، بأشكال ظاهرة (تحرير، نشر، طباعة، توزيع) وأقل ظهوراً (البناء على تمثيلات واستعمالات سابقة للغة). وهذا لا يعني الانتقاص من أشكال التعاون العالمية الأخرى التي قد يتطلبها الأدب العالمي، بل ملاحظة أن الترجمة تجعل مكانة الأدب بصفته مشروعاً تعاونياً عالمياً مكانة لا تخطئها العين.

لقد عبَّر إيشيغورو عن فكرة مماثلة بشأن شبكات الترجمة. ففي مقابلة مع صحفيين بولونيين في نهاية عام 2005، يقر بالتأثيرات العالمية في أعماله ليس فقط لكُتَّاب مثل دوستويفسكي، وتشيخوف، وتولستوي بل أيضاً لمترجم دوستويفسكي، وتشيخوف، وتولستوي.

أعتقد أني تأثرت إلى حد كبير بالمترجم ديفيد ماغرشاك (David Magarshack)، الذي كان المترجم المفضل للكُتَّاب الروس في سبعينيات القرن العشرين. وعندما يسألني الناس عن الأشخاص الذين أثروا بي، أشعر أن من واجبي القول إني تأثرت بديفيد ماغرشاك، لأني أعتقد أن له إيقاع نثري شبيه جداً بإيقاع تلك الترجمات الروسية التي قرأتها. (المجلس البريطاني).

لا يبدي إيشيغورو تقديره لأي دوستويفسكي، بل لدوستويفسكي كما ترجمه ماغرشاك، ويبدأ المرء بالاعتقاد بأنه يميل إلى فكرة أن رواياته تقلد ترجمات.

إننا نفترض على نحو عام أن بعض الأعمال الفنية لها تجليات متعددة (مسرحيات، وأفلام، وكتب)، في حين أن أعمالاً أخرى تكون أشياء فريدة (لوحة أو منحوتة). لكن كما تشير ملاحظات إيشيغورو، فإن كتاباً يمكن أن يكون شيئاً فريداً، أيضاً، سواءٌ لأن الترجمات تشكل نسخاً عديدة لنص واحد وأيضاً لأن التاريخ الشخصي يميز المسيرة الاجتماعية لنسخة عن أخرى. لنتذكر مارسيل، في آخر مجلدات رواية بروست، الذي يخبرنا بأنه يقدِّر أكثر من أي شيء آخر "الطبعة الأولى لعمل من الأعمال،" والتي يعني بها ليس واحدة من نسخ كثيرة من أول طبعة للناشر بل نسخة واحدة من الكتاب يُقرأ فيها النص للمرة الأولى (6:287). ومن خلال هذا التمييز، يؤكد مارسيل على ما يسميه تاريخ حياته هو وليس "الماضي بصورة عامة." الكتاب الذي يقرؤه مارسيل في شبابه شيء فريد لا يوجد منه نسخ أخرى في اللغة نفسها. لكن تجربته عالمية بشكل ما، بالنظر إلى أن كل قارئ آخر لذلك العمل سيكون لديه نسخته الأولى. اليوم، يمكن لكل شخص أن يكون له نسخته الأولى من عمل من الأعمال، لكنها قد لا تكون النسخة التي طبعها الناشر أول مرة، أو التي تتطابق لغتها مع اللغة التي أُلِّف فيها العمل أصلاً. وبالفعل، قد يكون من الأكثر دقة القول إن عملاً من أعمال الأدب العالمي يوجد في عدة لغات أصلية، ولا سيما إذا لم نرغب القول إنه لا يوجد أصلاً في أي لغة منها. يمكن للتمييز الذي يستعمله بيتر ماكدونالد (Peter McDonald) بين "النماذج" و"الأنواع" في نقاشه للطبعات الأدبية أن يكون مفيداً هنا. وفقاً لمكدونالد، فإن النماذج تشير إلى أمثلة عن عمل (نسختي الخاصة من الكتاب) في حين أن الأنواع تشير إلى المحتوى الفكري للعمل. وبالبناء على نظرية نويل كارول (Noël Caroll) في الأعمال الفنية في الثقافة الجماهيرية، يقارن ماكدونالد طبعات الكتاب بنوعين آخرين من "حالات أو أنواع الوجود المتعددة للأعمال الفنية": الفيلم والمسرح (مقتبس في McDonald 223). يجمع كارول الكتب مع الأفلام لأن توزيعها يعتمد على

"صيغة موحدة" (النسخة)، بينما يجمع ماكدونالد الكتب مع المسرحيات لأن توزيعها يعتمد على شيء أكبر بكثير من الصيغة الموحدة (على قرارات المخرجين والممثلين، في حالة المسرحيات؛ وعلى قرارات المحررين، ومصممي الأغلفة، والمنضدين، في حالة الكتب). يُعد ماكدونالد طبعات الكتاب "أعمالاً فنية منفصلة،" لأنها تنتَج في "عملية إبداعية تنطوي على قرارات تفسيرية تؤثر في المعنى وتقيده" (224). في حين تعتمد الطبعات في الترجمة بالتأكيد على الصيغة التي تستعملها المطبعة وعلى الأفعال الإبداعية للمصممين والمنضدين، الأمر الذي يزيد من تعقيد ديناميكية العلاقة بين النموذج والنوع، فإن الترجمات نماذج لنوع واحد (العمل)، مهما غيَّره تدخل الصيغة التي تفرضها الطباعة، وتعد نماذج لأنواع مختلفة (العمل بلغات مختلفة). إذا اعترفنا بأن العملية الإبداعية تشمل "تواريخ اجتماعية، وسياسية، ونقدية ومؤسساتية" لنشر الكتاب، كما يدعي ماكدونالد، إضافة إلى التواريخ الشخصية لقراء مثل مارسيل، كما يدعي بروست، وبارت وإيشيغورو، فإن التمييز بين "الأعمال الفنية متعددة الأمثلة أو الأنواع" و"الأعمال الفنية المنفردة" (المثال الذي يقدمه ماكدونالد من كارول هو "منحوتة خاصة بموقع ما")، تصبح أقل وضوحاً (223). من الناحية القانونية، تشكل الترجمات حالة إضافية أخرى من حالات النوع؛ لكن من الناحية العملية يمكن أن تكون أعمالاً أصلية ونسخاً في الوقت نفسه.[10]

لقد جعل إيشيغورو وكوتزي الشروط الأدبية للفرادة والمقارنة هاجساً رئيسياً للروايات التي يكتبانها الآن؛ لكن دعونا نعود قليلاً إلى حالة ج. ك. رولنغ. إذ إن روايات «هاري بوتر» التي كتبتها، والتي أحدثت طيفاً واسعاً من الممارسات الاستهلاكية، تظهر الآن بأكثر من 65 لغة (بما في ذلك ما يسمى باللغات الميتة مثل اللاتينية واليونانية القديمة). وفي هذا الصدد، فإنها تسهم في التنوع اللغوي، حتى وإن لم يكن ذلك هو القصد الرئيسي للمؤلفة. بالطبع، لا ينبغي التسليم بقيمة وتداعيات التنوع اللغوي على أنها من البدهيات. فالتنوع ليس ديمقراطياً أو ليبرالياً بحد ذاته إذا كان الطلب على الأصالة أو التميز لا ييسر، بل يشكل اعتداءً على الحرية (Appiah 104–05). وينسجم التجانس، وهو عملية خلق التشابه أو التماثل، مع منطق الفرادة وأيضاً مع منطق المقارنة.

يفهم إيشيغورو تماماً هذه الإمكانات الكامنة المتشعبة. في حين أن مقابلاته تظهره شخصاً يفكر بإنتاج وتوزيع الأدب العالمي، فإن رواياته تظهر مقاربة أقل مباشرة؛ إذ إنها تقدم المقارنة العالمية على أنها شيء تفعله الشخصيات لتقدير قيمة وتداعيات أفعالها، وكشيء يفعله القراء – أو يتعين عليهم فعله – للتفكير في تلك التقييمات والنظر في الطرق المختلفة التي يمكن من خلالها تحديد القيمة والتداعيات. لقد كتبت في مكان آخر عن مجاز الصدى في أعمال إيشيغورو، أي الطريقة التي تكرر فيها مشاهد أو عبارات لاحقة مشاهد أو عبارات سابقة، والطريقة التي سيبدو فيها هذا التكرار، إذا نظرنا إليه من منظور لاحق، على أنه سبَق أو حفَّز ما بدا أنها مشاهد وعبارات أصلية (30–127). يستخدم إيشيغورو

10) قانونياً، لم يكن هذا هو الحال دائماً، لكن اليوم يعد القانون الدولي لحقوق المؤلف الترجمات «أعمالاً مشتقة» وليست أعمالاً قائمة على تأليف جديد أو تعاوني (Venuti 55).

تصاميـم مقارنـة مثل الصدى لإحداث أنماط متكـررة معقدة للتوزيع العالمـي؛ إذ إن مقارناته تربط معاً جملة من الموضوعات العالمية، لكنها تدفعنا أيضاً إلى دراسة شكل ونطاق تلك المجموعة المتنوعة.

ولهذا السبب على نحو رئيسي، أربط أعمال إيشيغورو بنوع من الأدب العالمي أسميه "أدب المقارنة." وأعنـي بهـذا المصطلح التفكير بالعلاقـة بين الكتابـة والأدب العالمي وأعراف القراءة التـي نستعملها مع تلـك النصوص. وأود أن ألفت إلى التمييز التقليدي بين فـروع الأدب الوطني، التي تشير عادة إلى ماهية الكتـب، أو مـن كتبها، أو أين أنتجت، ومجال الأدب المقارن، الذي يشير عادة إلى ما نفعله بالكتب. ينطوي "أدب المقارنـة" على كلا هذين المشروعين، ويدفعنا إلى فهم المقارنة على أنها عمل من أعمال الباحثين، بالتأكيـد، لكـن أيضاً علـى أنها عمل الكتب التي تحسب، كمـا يفعل إيشيغورو، السياقـات العابرة للحدود لإنتاجهـا، وتوزيعها ودراستهـا. أقترح هنا أن بعض الروايات المعاصرة تتفوق علـى "القابلية للترجمة" ليس من خلال مقاومة الترجمة بل بالمطالبة بها.[11] إنها تطلب أن تُقرأ في عدة مشاهد وطنية وسياسية.

النسخة، المُستَنسَخ

تعـدُّ روايـة **لا تدعنـي أرحل أبـداً**، التي نشرت في عـام 2005 بالإسبانية، والدانمركيـة، والبولونية، والألمانية وبعدة لغات أخرى، كتاباً عن قيمة التعبير غير الأصلي. تقدم الرواية، التي تجري أحداثها في نوع من إنكلترا بديلة في العقد الأخير، مجموعة من النسخ السيئة للتفسيرات المتطرفة. فهناك شريط كاسيت تُسمـع عليـه أغنية شعبية رتيبة عنوانها «لا تدعني أرحل أبداً» تعـدِّل الراوية كلماتها لتلائم قصتها (70، 271–72)؛ وهنـاك برنامج تلفزيـوني متواضع القيمة تتبنى الشخصيات المراهقة فيه العلاقات الجارية في البرنامـج علـى أنها نماذج تحتذى للسلـوك الراشـد (121)؛ وهناك مقطع من مجلـة تتبنى صديقة الراوية صورته اللامعة وخطابه المرح («هل أنت النموذج الديناميكي المغامر؟») لمستقبلها المثالي (144)؛ وهناك رسومات لحيوانات معدنية، يُذكر أنها تبدو «مكررة، كما لو كانت منسوخة تقريباً» (241)؛ وهناك بالطبـع الراويـة وأصدقاءها، وجميعهم مستنسخات بشرية ربيت لكي تكـون متبرعة بالأعضاء لـ – ماذا نسميهـم؟ – البشر الأصليين غير المستنسَخين.[12] الراويـة، كاثي هـ. تروي تجاربها وهي طفلة ومراهقة في مدرسة خاصة داومت فيها قبل أن تفهم الدور الذي ستلعبه في المجتمع؛ وتتحدث عن تجربتها بصفتها «مسـيرة مهنيـة،» مسيرة تهتم بالمستنسَخين الآخريـن (بمن فيهم زميلاها السابقـان في المدرسة، تومي وروث) عنـد استئصـال أعضائهما الحيوية وقبل أن يموتا، في أواخـر العشرينيات ومطلع الثلاثينيات من عمريهمـا غالباً. تظهر ثلاث شخصيات بالغة غير مستنسخـة في القصة: الآنسة إميلي، مديرة المدرسة؛ والمـدام، وهي زائـرة للمدرسة وتأخذ من المدرسة أفضل الأمثلة على فنـون الأطفال؛ والآنسة لوسي، التي تخبر الشخصيات المستنسخة، الذين يسمون «طلاباً،» أنه عليهم أن يعرفوا أكثر مما يعرفونه عن المستقبل

11) انظر نقاش آبتر لـ «القابلية للترجمة» بصفتها وضع الأشياء التي يمكن أن تُستهلك بسهولة عبر «السياقات اللغوية، والثقافية والاجتماعية» («On Translation»، 1).

12) أرقام الصفحات تشير إلى الطبعة الأمريكية.

المخطط لهم، رغم أنها لا تقدم لهم المعلومات في المحصلة. الرواية تثير الانزعاج بسبب فرضيتها، وأكثر من ذلك بسبب معرفتنا بدور كاثي، ووجودها بصفتها مانحة مستقبلية للأعضاء ومتواطئة عن غير قصد في نظام التبرع بالأعضاء (وتقول لنا إنها، من حيث المسيرة المهنية، تجيد المحافظة على «هدوء» الشخصيات المستنسخة)، التي يحجبها الأسلوب القائم على المصادفة والتعابير الغامضة في سردها (3). يبدو ذلك السرد، الذي يشمل الرواية برمتها، على أنه حامل للتعبير غير الأصيل الذي يريدنا إيشيغورو أن نقيِّمه. في خطاب كاثي، هناك نوع من الازدواجية بين قصة الرواية وخطابها. وقد وجد ناقد بأهمية فرانك كيرمود (Frank Kermode) عيباً في خطاب الرواية يتمثل في "أسلوبها المألوف الذي يشبه المحادثة العرَضية" (21)، يبدو أن لا أصالة كاثي هـ. هي نفسها لا أصالة إيشيغورو أيضاً.

يمكن القول إن إيشيغورو كتب **لا تدعني أرحل أبداً** كنقد لمركزية الإنسان، أي للفكرة القائلة إن من الأخلاقي أو المقبول التضحية بالحيوانات غير البشرية لتلبية احتياجات ورغبات الحياة البشرية. في عدة نقاط في النص، يُطلب إلينا أن نلاحظ أن تراتبية لا تقبل المساءلة، يتميز فيها البشر عن الحيوانات، تجعل نظام التبرع بالأعضاء ممكناً. ورسوم تومي توضح الكيفية التي يحافَظ بها على هذا التمييز؛ إذ إنها تشير إلى أن إستراتيجيات التجريد تسمح لنا برؤية بعض الأجساد على أنها آليات وأجساد أخرى على أنها أفراد. بالنظر على نحو وثيق إلى رسوم تومي، لا تستطيع كاثي رؤية «الحيوانات» على الإطلاق:

كان الانطباع الأول شبيهاً بالانطباع الذي يمكن أن يتكون لديك إذا نزعت الغلاف الخارجي لجهاز الراديو. تجد قنوات صغيرة، وأوتار متشابكة، وبراغي دقيقة ودوائر محبوكة بدقة متناهية؛ وفقط عندما تبعد الصفحة عنك يصبح بإمكانك أن ترى أن ما تنظر إليه نوع من حيوان المدرَّع، مثلاً، أو طير من الطيور. (187)

يعمل نظام التبرع بالأعضاء لأن البشر يرون المستنسخات على أنها عضويات غير فردية، مثل أجهزة الراديو أو العناكب، ولأن البشر لا يرون أنفسهم، أيضاً، على أنهم أجهزة راديو أو عناكب (35). إن عدم الرؤية يشكل إخفاقاً في المقارنة؛ أي أن البشر يفكرون بأن الفردية هي القيمة العليا، ويقنعون أنفسهم بأنهم «ليسوا مثل» المستنسخات – «ليسوا مثلها،» لأنهم يمتلكون كمجموعة سمة يعتقدون أن المستنسخات لا تمتلكها، وهي الفردية، وأنهم «ليسوا مثلها،» لأنهم يعتقدون أنه لا يمكن مقارنتهم (وحده المستنسخ «يشبه» مستنسخاً آخر) (263). من بداية الرواية، يشكل الشبه أعلى درجات القيمة وأدناها؛ ففي حين أنه أمر «طبيعي،» كما تدعي كاثي هـ.، أي أن ترسخ وتفضل «نوعك» (مثل البعض لكن ليس مثل البعض الآخر)، فإن من «الطبيعي» والمرغوب، كما تجادل، ألَّا تكون مثل الناس الآخرين (مطابقاً تماماً لهم)، (4، 24–122). بالنسبة لكاثي، أن تكون بشرياً يعني أن تكون نوعاً لا نموذجاً.

يستمر برنامج التبرع لأن البشر يعتقدون أن المستنسخات تفتقر إلى عالم داخلي، يقاس، طبقاً لجميع الشخصيات، بالقدرة على الحب الحقيقي، والتعبير الأصيل، والأصالة الفنية. كما أن ازدراء الأشياء «المنسوخة» – والرواية مليئة بهذه الكلمة – طاغٍ في الرواية. فإذا أعجب الأطفال بقصيدة صديق، فإنهم لا يرغبون بـ «نسخها» بل يريدون بدلاً من ذلك امتلاك المخطوطة (17)؛ وتنتقد كاثي روث بسبب

«الطريقــة التــي تنسخين فيها كل شيء يفعلونــه [المستنسخات الأكبر سنــاً] (124)؛ وتفكر المستنسخات بأنفسها على أنها «نُسخت في مرحلة معينة من شخص طبيعي» (139)؛ وهلم جراً. على العكس من ذلك، فإن كاثي وتومي يعتقدان أنهما إذا كانا «يحبان بعضهما فعلاً وحقاً، «فإنهما سيكونان قد اكتسبا الحق في تأجيل تبرعهما لسنتين (153)؛ وتعتقد كاثي أنه لكي تكون المستنسخات شبيهة بالبشر «الطبيعيين»، فإنه عليهــا أن تهدف إلى استعمال حركات وتعابير نمطية عفوية وليســت مقلدة (120)؛ وتعتقد الآنسة إميلي أنــه بإنتاج أعمال فنية فإن المستنسخــات تظهر أنها أكثر من مجرد مادة فيزيائية (أعضاء جسد)، وأنها «حساســة وذكية مثــل أي كائن بشري عــادي» (261). من بعض الأوجه، تخفق كاثي هــ. وأصدقاؤها في تحقيق هذه المعايير. إنها، حرفياً، نسخ؛ فهي تتحدث في كثير من الأحيان عن العثور على «نسخها المحتملة» (البشــر الذين يتطابق الـ DNA عندهم مع الــDNA عند المستنسخات) – ويبدو أن معظمهم يفتقرون إلى التعقيــد الفكري والقدرات الفنية الاستثنائيــة، أو حتى أفكار عن الحب تبتعد عن الابتذال الموجود في المسلســل الكوميدي. إضافة إلى ذلك، فــإن التعبير الأقوى عن أصالة المستنسخات يأتي على لسان الآنسة إميلي، التي تبدو طرائقها فكاهية وغير مقنعة على مستوى معين، إذ تحاول الحصول على تعاطف طلابها المستنسخــين عــن طريق تنظيــم معارض عامة للفنون. عندمــا تأتي كاثي وتومي لزيــارة الآنسة إميلي في الجزء الأخير من الرواية، تشرح قائلة: "أخذنا فنكم لأننا اعتقدنا أنه سيكشف عن أرواحكم. أو إذا شئنا أن نعــبر عــن ذلك على نحو أكثر رهافة، فإننا فعلنا ذلك لإثبات أنكم تمتلكون أرواحاً" (260). لا تتجاوز جهود الآنسة إميلي، حالها كحال حجتها، هذا الحد؛ ففي حين أنهما يحسِّنان ظروف الأطفال المستنسخين مــن خــلال إيجاد مدارس شبيهة بالمدرسة التي درست فيها كاثي وتومي، فإنهما لا يغيِّران أو حتى يهدفان إلى تغيير نظام التبرع.

لكــن النقــد الوارد في الرواية لا يركز على حدود تحسينــات الآنسة إميلي أو نفاقها؛ بل إنه يركز على منطــق الأصالة والعبقريــة الرومانسية الكامنة وراء معتقدات الآنسة إميلي، وأولئك الذين يسيطرون على نظام التبرع الذي تعارضه بتردد، والمستنسخات أنفسها. تبدو كاثي هـ. ساذجة في إصرارها على أن الناس "في الحيــاة العاديــة" لا يستمدون سلوكياتهم النمطية من الثقافة الشعبية (124). ليست المسألة مسألة رؤية المستنسخات على أنهم بشر. بدلاً من ذلك، فإننا نُحث على رؤية البشر على أنهم مستنسخات. بمعنى آخر، نُحث على رؤية حتى البشر المنتَجين من خلال عملية الإنجاب البيولوجي نسخاً من بعض الأوجه؛ وأن الثقافــة البشرية، المليئة بأشرطة الكاسيت، وبرامج التلفزيــون، والشائعات، والنسخ ذات الأغلفة الورقية مــن رواية دانييل دورونــدا (Daniel Deronda)، غير أصيلة أيضاً. من خــلال رؤية الشبه بين الأصالة البشريــة والأشيــاء غير الأصيلة في الرواية – كاثي هـ.، شريط الكاسيــت، الأغنية، البرنامج التلفزيوني، السرد – ندرك الشبكات الكبيرة للتشبيه والمقاربة التي تعمل الفردية من خلالها.

يحتوي أحد الحوادث الأخيرة في الرواية على نقاش بشأن الأغنية التي أُخذ منها العنوان، "لا تدعني أرحل أبداً." وتستذكر كاثي والمدام حادثاً في طفولة كاثي، كانت المدام قد رأت فيه كاثي تضم وسادة إلى صدرهــا وتتمايــل مع موسيقى شريط مسجــل. كانت المدام قد تخيلت، حينــذاك، أن كلمات الأغنية ("لا

تدعنـي أرحـل أبـداً، يا صغـيري، لا تدعني أرحل أبـداً ...") تعبر عن الخوف من خسـارة "عالم لطيف قـديم" لصالـح تقدم التكنولوجيا الحديثـة (272). كانت كاثي، من جهتها، قد تخيلـت أنها كانت تغني لطفـل تحملـه بين ذراعيها (271 , 70). إن أياً من "النسختـين"، كما تسمي كاثي تفسيرها، تتطابق مع نوع الأغنية المتمثل في نوع "الحانة"، لكن كاثي لا تكترث لذلك (70,271) وتشرح قائلة:

حتـى في ذلـك الوقت، أدركت أن هذا لا يمكـن أن يكون سليماً، أن هذا التفسـير لا يتناسب مع باقي الكلمات. لكن لم تكن تلك قضية بالنسبة لي. كانت الأغنية حول ما قلته، واعتدت الاستماع إليها مرة بعد مرة، عندما أكون وحيدة، كلما أتيحت لي الفرصة. (70)

تثـير المـدام النقطة نفسها في حديثهـا مع كاثي؛ ففي حين أنها كانت تعـرف تفسيرها فإن "ذلك لم يكـن أنت فعلاً، ما كنـت تفعلينه،" بل كان ما "رأته" على الرغم من ذلـك (272). بالنسبة لإيشيغورو، فـإن المسألـة ليسـت ببساطـة أن الفن يمكن أن يعني أي شـيء – أنه ما تقول أو ما تـرى – بل إن محتوى الفـن سيتغـير بفعل التوزيع الشامل وبفعـل التفسيرات المحلية التي يفرضها القـراء. كحال كاثي ه.، يبدو أن إيشيغـورو يفضل الظاهراتية على الأنطولوجيا. يقول ديفيد دامروش عن الأدب العالمي: "تتوقف جميع الأعمـال عـن أن تكـون منتجات حصرية لثقافتهـا الأصلية حالما تترجـم. عندها تصبـح جميعها أعمالاً 'بدأت' وحسب في لغتها الأصلية" (22). في هذه الرواية، يشير إيشيغورو إلى أن الأعمال الفنية، كالبشر، ينبغي أن تقيَّم على أساس الحياة الاجتماعية التي تساعد في تأسيسها.

لهـذا السبـب، نحن بحاجـة لأن نفهم عنـوان الرواية ليس ببساطـة بصفته عنوان أغنيـة أو تعبيراً عـن عاطفـة تفسرها الشخصيات بل كوجـود مرجعي لشيء مادي: تسجيل شريـط الكاسيت، الذي يمثل أيضـاً واحدة من "النسخ" البـارزة للرواية. في بداية قصتها، تميز كاثي بين شريطين مختلفين للأغنية: "الشريـط الفعلي، الشريط الذي كنـت أمتلكه حينذاك في هيلشم" و"نسخـة الشريط ... النسخة التي وجدتهـا أنـا وتومي في نورفوك بعد ذلـك بسنوات" (64). ستعـترف لاحقاً بأنه "قد يكـون هناك آلاف مـن هـذه [النسخ] المتفرقـة هنا وهنـاك" (172). في الحقيقة، فـإن كاثي لا تعرف مـا إذا كان شريطا هيلشـم ونورفـوك شيئين مختلفين أو الشيء نفسه: وما إذا كانا مختلفين لأن الشريط الذي عثر عليه ليس "الطبعة الأولى" التي كانت تمتلكها في هيلشم؛ وما إذا كانت الطبعتان هما نفسيهما، لأن كلا الشريطين "نموذجـان" لألبوم واحـد أو ربما النموذج نفسه (قـد يكون شريط نورفوك هو نفسـه شريط هيلشم). الأمر يعتمد، بالتأكيد، على ما إذا كان الشريط أو الألبوم هو الذي تعطيه كاثي القيمة الأكبر. وسيبدو أنها هي أيضاً غير متيقنة. هنا تستذكر بعد رحلة نورفوك:

لقد قدّرت فعلاً استعادة الشريط – وتلك الأغنية. حتى حينها، كانت مسألة حنين، واليوم، إذا حدث وأخرجـت الشريـط ونظرت إليه مرة أخـرى، فإنه يعيد ألِيّ ذكريات من بعد ظهـر ذلك اليوم في نورفوك تماماً كما يعيدني إلى أيام هيلشم. (173)

يمكـن أن يعيـد الشريط ذكريات من نورفوك لأنـه شيء فريد؛ ويمكن أن يعيـد ذكريات من هيلشم

لأنه نسخة عن النسخة التي كانت تمتلكها وهي طفلة. لقد "استعادت" الشريط وأيضاً بات لديها شريط جديد. بصفته أنموذجاً، فإن الشريط واحد من نسخ عدة، ربما ألف نسخة. وهو نسخة عن نسخة؛ إذ إن الشريط أصلاً نسخة للاستماع الطويل (67)؛ وكانت نسخة الاستماع الطويل أصلاً "تسجيلاً" لصوت الفنانة جودي بريدجووتر؛ والصوت تفسير لأغنية "لا تدعني أرحل أبداً."

بدلاً من التفكير في مقارنة الرواية بين البشر والمستنسخات، يمكن أن نفكر في مقارنتها بين البشر وشرائط التسجيل. تقدم الرواية طريقتين مختلفتين للتفكير في الفرادة: طريقة تعزى إلى بشر وأحياناً إلى أعمال فنية مثل القصائد واللوحات، وواحدة تعزى إلى الأشياء مثل أشرطة تسجيل وإنارة المكتب. يفترض النموذج الأول أن الفرادة تعتمد على الصدق والثبات. طبقاً لكاثي هـ.، فإن المستنسخات تعتقد أنه "عندما ترى شخصاً نُسختَ عنه، يمكن أن تحصل على فكرة معمقة عمن تكون في أعماقك؛ كما يمكن أن ترى شيئاً مما خبأته لك حياتك" (140). يعزو النموذج الثاني الفرادة ليس إلى وجود مسبق بل إلى شيء اجتماعي كامن وإلى القدرة على وضع سياق جديد. فكِّر في "مصابيح المكتب الأربعة، وكل منها بلون مختلف، لكن لها جميعاً التصميم نفسه،" تلك المصابيح التي تحتفظ بها كاثي في غرفة نومها، وكيف تستمتع في البلدات الجديدة بقيامها بـ "البحث عن دكان فيه مصباح آخر مثل المصباح الموجود في نافذتها – ليس لشرائه، بل لمجرد مقارنته مع المصباح الذي تمتلكه في المنزل" (208). لا تنبع قيمة مصابيح المكتب لكاثي مما يفعله كل مصباح عادة (يصدر ضوءاً). بدلاً من ذلك، فإنها مهمة لها لأنها تشكل مجموعة، ولأنها تسمح لها بالتأمل في أوجه الشبه والاختلاف، ولأنها توفر لها فرصة لمقارنات جديدة. تعد مصابيح مكتب كاثي جزءاً من مجموعة، لكن تلك المجموعة غير كاملة، وكل مصباح مكتب يمكن أن ينضم إلى المجموعات الأخرى – تلك المعرفة باللون وليس بالتصميم، على سبيل المثال. فكِّر أيضاً بشريط تسجيل كاثي الذي حصلت عليه من نورفوك، والذي أصبح واحداً من "ممتلكاتها الثمينة" ليس لأنها تستمع إليه بل لأنه يذكِّرها على الأقل بمناسبتين. فترة بعد الظهر التي قضتها مع تومي عندما وجدا الشريط في محل لبيع الأشياء المستعملة، وطفولتها في هيلشم، حيث كانت مستغرقة في فانتازيا مستوحاة من الأغنية (64). ويعد شريط نورفوك ذو قيمة كبيرة لها بالطريقة نفسها التي تقيِّم فيها شريط تسجيل آخر، شريط الألحان الراقصة التي أعطتها إياه روث لاستبدال الشريط الضائع لـ "لا تدعني أرحل أبداً." ولأن "ليس للموسيقى علاقة بأي شيء"، فإن هدية روث أكثر أهمية لكاثي بصفتها "شيئاً" مما هي كنموذج (تسجيل)؛ إنه واحد من "أثمن ممتلكات" كاثي، وهو مصطلح تكرره مرتين في الفصل نفسه للإشارة إلى شريطي تسجيل منفصلين (76). في الرواية، يعد الوعي المسبق لكلا الشريطين أثراً للتجربة الاجتماعية – قد نقول إنها الشبكة التي شكَّلها توزيع الشريط.

لو كان هناك أي شك في أن الرواية تعطي مزية للنموذج الثاني من الفرادة، لكان يمكن أن نفكر في الطبعة اليابانية، التي تظهر فيها صورة بحجم الكتاب لشريط تسجيل على غلافها (الشكل 1). يختلف ذلك الغلاف عن غلاف كل طبعة أخرى من الرواية حتى الآن، التي يُظهر معظمها صورة لامرأة شابة

أو لجـزء من امرأة شابـة أو عدة أطفال يلعبون.[13] يطـرح الغلاف الياباني، بفرادتـه الواضحة، أسئلة عـدة، بما في ذلك: لمـاذا قد يرغب المرء بإعطاء مزية، بصفتها أيقونة للرواية، صورة شريط تسجيل بدلاً مـن صورة شخص؟ بداية، قد نعود إلى منطق الآنسـة إميلي، وفكرتها بأن العمل الفني ينقل روح مبدعه، بـل يؤكـد على أن مبدعه يمتلك روحاً، أو كما كان يمكن لكاثـي أن تعبر عنه، خاصية «عميقة» (140). في روايـة إيشيغورو، ليس للعمل الفني «جانب عميق»؛ بل إن معانيه تعاونية ومقارنة، ومن ثم فإنها تؤكد، بدلاً مـن الروح، على شبـكات اجتماعية مختلفة للإنتـاج والاستهلاك. يشير إيشيغـورو إلى أن أغنية أو رواية أو شخصـاً يمكـن أن يكون شيئاً فريداً أو يمكن أن يكون شيئاً متعدد الأنـواع. وبفعله ذلك، فإنه يقترح أن الفـرادة لا تعتمـد على خاصية مطلقـة أو على مستقبل محدد مسبقـاً بل على قابليتهـا للمقارنة والشبه؛ فالفن كله شريط مسجل، سواء كان ذلك جيداً أو سيئاً. وفقط من خلال تقدير لا أصالة الفن، كما يقترح إيشيغورو، نستطيع أن نغير فكرة الثقافة نفسها.

السلسلة، القائمة

أريـد الآن أن أعكـس تأكيد **لا تدعني أرحل أبـداً** على إعادة الطبع والتوزيع علـى نصوص إيشيغورو المألوفـة أكـثر، أي على رواية **بقايا اليـوم**، التي تناقَش عادة على أنها مجاز يتعلـق بواحد من الموضوعات السياسيـة العالميـة، والمتمثل في تقلص بريطانيا إلى إنكلـترا، وتسليع التراث الإنكليـزي لصالح السواح الأمريكيـين، ونفـاق الليبرالية الإنكليزية في وجـه الاستغلال الاستعماري في الخـارج ومعاداة السامية في الداخـل. ولأسباب تتعلـق بالمساحة المتاحة وأيضـاً بالإستراتيجية، لن أقول الكثير عـن هذه الموضوعات، بـل سأركز على الطرق التي ترتبهـا فيها الرواية. تقارب رواية **بقايا اليـوم** مشروع الفرادة بأن تطلب منا أن نفكـر في العلاقة بين الحكايا أو الأفعال الفردية ومـا يسميه الراوي المسهب ستيفنز «الضخامة التي لا يمكن تخيلها.» ستشغل هذه العبارة ومثَل الفرادة الذي تقدمه الجزء الأكبر مما تبقى من هذه المقالة. في النهايـة، سأعـود إلى السؤال حول ما إذا كان الأدب العالمي يؤدي إلى التجانس، وسأحاول اقتراح ما يمكن أن يبدو التجانس الثقافي والسياسي عليه في سياق أعمال إيشيغورو.

13) الطبعة الوحيدة الأخرى التي لا تظهر عليها صورة شخص هي الترجمة الهولندية، التي تظهر صورة لقمامة مرمية في حقل.

عوالم إيشيغورو العائمة (1)

تأليف: ربيكا ل. وولكويتز
ترجمة: هلا دقوري •

ربيكا ل. وولكويتز (Rebecca L. Walkowitz) : **أستاذة مساعدة في اللغة الإنكليزية، في جامعة رتغر، جامعة ولاية نيوجيرسي، تشمل اهتماماتها البحثية الحداثة، والرواية المعاصرة، والمقاربات العابرة للحدود الوطنية في التاريخ الأدبي. من أعمالها: "روايات المهاجرين: الأدب المعاصر في عصر العولمة".**

الأدب العظيم لا تكتبه إلّا ألسنة غريبة. وكل جملة تحمل معنىً، أو على الأقل صورة ذهنية تكون في الغالب ترجمة خاطئة. لكن في الآداب العظيمة تنتهي كل الترجمات الخاطئة إلى ما يبهر الألباب.

مارسيل بروست (Marcel Proust)، **ضد سان بوف** (*Contre Saint-Beuve*)

يفترض عادة أن يضيع شيء ما في الترجمة بشكل دائم، لكنني أتمسك بعنادٍ بفكرة أنه يمكن اكتساب شيء ما أيضاً.

سلمان رشدي (Salman Rushdie)، **أوطان من وحي الخيال** (*Imaginary Homelands*).

احتمالية أن تزيد الترجمة الخاطئة أو المعلومات المفقودة أكثر مما تنتقصه من تأثير الرواية إنما هي فكرة شاعت بين الأسلوبيين في العصر الحديث الذين يختلفون مثلاً عن مارسيل بروست وسلمان

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: « Ishiguro's Floating Worlds »

رشـدي. إذا مـا نظرنـا إلى هنري جيمـس (Henry James)، وجدنا أنه قد بنى عملـه الأخير في الواقع علـى أساس السرد الغائب وتُصـوَّر مهمته على أنها استحضـار لتمثيلٍ غير كافٍ؛ على أمـل أن ينقل إلى قرائـه الإحساس بـ "وجود أعداد هائلة من الأسماك الفضيـة اللامعة التي تطفو في أعماق بحار مساعي الأشخاص وتفوق ما يمكن أن تتظاهر بجمعه أوسع شبكـة ترميها مجموعة من الصيادين".[2] فالعوالم العائمة، كما يراها جيمس، كانت الحالة التي يطمح الأدب القصصي في تناولها.

تتحدانـا روايات كازو إيشيغورو (Kazuo Ishiguro) أن نقرأ الأسلوب غير المباشر كمحتوى ثقافي، إذ يبدو أن إستراتيجيات الوصف والسرد لديه تحاكي صفات المكان والأشخاص الذين يمثلهم. تستحضر الأساليـب السردية عند إيشيغورو السمات الوطنية التي يميل الاعتراف بها بين القراء إلى وضع نصوصه ضمـن تقاليـد ثقافيـة معينة. ويتبدى هـذا في النزعة الانكليزية الواضحـة في روايتيّ: **عندمـا كنا يتامى** (*When We Were Orphans*) (2000) **وبقايا اليوم** (*The Remains of the Day*) (1989)، وفي النزعة اليابانية الواضحة في **فنان من العالم العائم** (*An Artist of the Floating World*) (1986) و**منظر شاحب للتلال** (*A Pale View of Hills*) (1982).

في الروايـة الرابعة التي تدعى: **من لا عزاء لهم** (*The Unconsoled*) (1995)، يستمر إيشيغورو باستخـدام النمـط نفسه، فيما عدا أن الحبكة الغريبة والاستطراديـة للرواية لا تتوافق مع الموقع الخاص للـراوي وإنمـا ثمـة افتقـار كامل للتواجـد في مكان ما. هنـاك راوٍ واحـدٍ في رواية: **مـن لا عـزاء لهم** هو السيـد رايـدر (Ryder) الذي يجسّد اسمه الانعطافـات المجازية والمنطق الرمـزي للنّص والانقطاعات والانحرافات التي لا تتوقف.

يظهـر السّيـد رايدر دائماً وهو في الطريق إلى مكان ما. يبدو لنا في قصـة إيشيغورو أن السيد رايدر هـو عـازف بيانو مشهور يصل إلى مدينـة أوروبية لم يذكر اسمها لأداء عرض واحـد. يأمل قاطنو المدينة الذيـن يعانون من القلق الفـردي والجمعي أن يجلب لهم السيد رايدر العـزاء العام والخاص. الحدث هو مناسبـة زيـارة السيد رايدر، وهو ذروة القصة والمشهد الذي لا يشهـده القارئ بالمطلق. يحجب إيشيغورو هـذا المشهـد، فلا يرويه ولا يقدم وصفـاً له، وإنما يبدله بتسجيل للتوقعـات الضخمة التي يولدها العرض طوال الوقت.

يحـدث أكـثر ما نفتقده في رواية: **من لا عزاء لهم**؛ أي مـا نلاحظه، في غياب اليقين وفي الأمن الذي تُخفـق الروايـة في إرسائه. أما رايدر، فعـزاؤه في مكان آخر أيضاً، في حافلة نعلـم عنها في نهاية الرواية، وهـو يخطّط بالفعل ليقـدّم عرضه التالي في مدينة أخرى، ويتخيّل إجـازة مليئة بالتعاطف الذي لم يعطه أو يكسبـه في المجتمع الذي غـادره.[2] التعاطف ممكن فقط حينما يتمثل بمواجهـة محتملة، أو يكون حنيناً لاتصال لم يحدث. في كل رواية من روايات إيشيغورو توجد نقلة بعيدة عن الأحداث المحورية المؤلمة، سواءً أكانت أحداثاً تاريخية، كالدمار الذرّي الذي أصاب مدينة ناغازاكي (Nagasaki)، أو خيانات خاصة، أو

2) هـذه العبـارة مجازية وتربط بين الغوص في أعماق النفس البشرية والبحار. ويعني الكاتب هنا أن في عقولنا فيضا هائلاً من المعلومات التي نستطيع سبرها بالكامل ولكن لا يستطيع أحد، مهما ادّعى من قدرة، الغوص في أعماقنا ومعرفة أفكارنا. (م)

غياب التصرف الجريء، أو السلبية في مواجهة الفاشيّة. وفي كلٍّ من هذه الحالات، تُسجَّل هفوة في عملية الإبـدال. تقدّم لنا رواية: **من لا عـزاء لهم** في الغالب حواراً داخلياً أو حلمَ يقظة وسط التفاعل والتوصيف الخارجـي وبديـلاً منه. ليـس بالأمر العظيم ألا يتّحقق حـدثٌ ما كحفل موسيقـي أو مواجهة وديّة – على الرغم من أنه قد يُخفق في التحقق – ويحدث أمر آخر، بالنسبة للقارئ؛ من قبيل التخيلات، أو الرغبات، أو حدثٍ وشيك ويبدو ظاهرياً أنه هامشي. يكرّر إبدال الرواية تشتت الراوي رغم أن هذا التشتت يأتي في معرِض استبدال حدثٍ بآخر. يلفت إيشيغورو من خلال تكرار الحبكة والقصة انتباه القارئ إلى العبارات والاستعارات والكلمات التي تشكّل حياة رايدر.[3] لا تكمن مشكلة رايدر في عدم قدرته على مواجهة الماضي في هـذه الصـور البيانية بقدر عدم قدرتـه على الإقرار بـأن الماضي المجازي دائماً لا يمكـن مواجهته. لا يستطيـع رايدر، كما معظم أبطال إيشيغورو، أن يرى أن المرء يتحمل المسؤولية عن الماضي فقط من خلال اعترافـه بخسارته؛ محاولات إنكار هذه الخسارة، وبالتالي إنكار وجود أي خيانة للذات أو المجتمع، يتبدى في روايات إيشيغورو على أنه أسوأ تهرُّب على الإطلاق.

تُعـدُّ روايـة **مـن لا عـزاء لهـم** الرواية الأكثر تجريـداً ولكن في هـذه الرواية يرى المرء بـكلٍّ وضوح أن العـالم العائـم، الذي يقدم للقـارئ كإستراتيجية استحضار، إنما هو موجـود في النص كخاصية تدلُّ على وجـود الـراوي؛ إنه المأزق الذي يعيشـه رايدر. يربط إيشيغورو إشارات أسلوبـه المتعرج مع تموضع أو تغيير مواقـع بطل روايته وبذلك يقدم قصة السفر كرواية عن الترجمة، فيما يتعلق بالتناقض الثقافي والاغتراب البلاغـي. ولعل شخصية رايـدر المتجوّل مستوحاة من رجال سلمان رشدي الذين يمكن القول عنهم حرفياً إنهم يتنقلون عبر العالم، ويغيّبون عن موقع ليظهروا في موقع آخر ويُمَوضعون في عملية النقل تلك.[4] ويجري نقلـه كمـا «مسافرو» ما بعد الحداثة عند جيمس كليفـورد (James Clifford) الذين هم في حالة مغادرة دائمة وكذلك في حالة قدوم وسكن، فيها تداخل بين الـ "نحن" والـ "هم"، كما يقول.[5] هذا التهجير الدائم هو حالة ثقافية يمثلها إيشيغورو من خلال الاستعارات المتنقّلة ووجهات النظر غير المتماثلة كحالة سردية.

يعتمـد النجـاح الروائي عنـد بروست على هذا النوع مـن التهجير وعلى "الجمـال" العابر المستمدّ مـن الجديد وغير المتوقع والذي سيبقى غير معـروف أبداً. في الواقع، ادّعاء بروست أنه في الأدب العظيم تنتهـي كل الترجمـات الخاطئة بنوع من الجمال إنما هو ادعاء ماكـر، لأنه سوء الترجمة بالنسبة إليه هي الحالـة الضرورية، وليست الحالة العَرضية التـي يظهر الجمال من خلالها. الخيانة بالنسبة إلى بروست هـي اختبار لـ «الأدب العظيم» ذلـك أن الفن يجب أن يدفع نحـو استلهام معانٍ أوسع مـن المعنى الوحيد الذي يمكن أن يكون في ذهن المؤلف. ومع ذلك، فالخيانة هي شرط الفن؛ ففي رواية بروست، يبدو ضعف البصر الجزئي مولّداً للجمال الذي يدركه. يقول بروست إن سهام الجَمال تحفزها نظرة خاطفة للغريب الهـارب والمتشظي الـذي يُلمح من نافذة عربة مسرعة. الغريب يُعَدُّ «هاربـاً» – يغادر ويمرّ وحتى يتحرك –بقدر سفر راوي بروست في الاتجاه المغاير، ويتوق إلى ما تركه خلفه متعمّداً. يؤكد بروست أن "الغريب" والرغبة هما نتاج الإشارة نفسها، و"سحر" هذا الاجتماع الجزئي يزداد مع ازدياد سرعة المرور وأخطاء الرؤية والرغبة فيما لا نستطيع امتلاكه.[6]

يتـوق راوي بروست إلى ما يفلت منه؛ الموضوع والبنيـة عنده يمتزجان ببعضهما تماماً كما في عنوان روايته: **الهارب** (1925)، أو في عنوان رواية إيشيغورو: **من لا عزاء لهم**، التي يتشابك فيها بشكل وثيق كل مـن الشخص والحالة، والهوية والسرد. يقدم لنا بروست مقارنة مهمة لمشروع إيشيغورو لأنه يضع نظرية حـول العلاقـة بين السـرد والذات ويسمح لنصِّـه بإمكانية إنتـاج ذات ما، ويحدّد في أسلوبـه شخصية أو خبرة معينة. ومن خلال روايته الخاصة يتخيّل بروست «أن وظيفة الكاتب ومهمّته تماثل وظيفة المترجم»، وهـو الشخص الذي يتوسط (ويعرف الفرق) بين «الانطبـاع» في الحياة و«التعبير» عنه في الأدب. سيطلق اسمـاً علـى هذا التمييز ومع ذلك يرتئـي في بعض الأحيان أن التعبير قد يوحي بمـا كان عليه الانطباع في وقـت سابق. قد يـدرك المرء لاحقاً الدليل الواضـح للذات المبتكرة في سياق استرجـاع الأحداث الماضية؛ وقـد يعـبّر السرد للمرة الأولى عن الهوية التي يدّعي أنه يستذكـر خصائصها فقط.[7] بالنسبة لإيشيغورو، تـؤدي الروايات أيضاً إلى ظهور تواريخ وانطباعـات تنسبها الشخصيات إلى الماضي، على الرغم من أنها تتذكرهـا في الحاضر. تنسـب الشخصيات هذه الانطباعـات إلى الماضي ليس لأنهـا تعاني من ضعف في الذاكـرة، علـى الرّغم من أنها كذلك، ولكن لأنها لا تدرك أو لـن تستطيع أن تعترف بأن الماضي يتغيّر. في مواجهة هذا التناقض، يقوم الرواة في روايات إيشيغورو الذين يستميتون في تفسير الزمن الحاضر لخطأ سابق بمحاولة إصلاح التاريخ الإيجابي في سياق استمرار القيم الخالدة على مر الزمن حرفياً.

تُسجّل أعمال إيشيغورو الأولى هذه الجدلية بين الروايات التي تولّد الهويات، والروايات التي تصفها، بوصفها أصولاً للآداب القصصية الغربية، تلك الأنماط الثقافية النمطية التي تعتمد أصالتها على تاريخ وثقافـة وذات كلهـا تتسم بالتساوق. تَعِدُ أشكال الولاء التي ينتقدها إيشيغـورو في رواياته بالتساوق وبعدم تقـديم، أو عـدم تذكّر، أي شـيء يمكن أن يبين تكلفتهـا. أما شخصيـات إيشيغورو فتحافـظ على الولاء مـن خـلال استحضار ما يطلـق عليه مود إيلمـان (Maud Ellmann)، الذي يكتب عـن هنري جيمس، بـ «الحقيقة المبتذلة». « وبرفض تأييـد أي تفسير منسجم واحد للماضي يتهـرب إيشيغورو من «الحقيقة المبتذلة» لكي يستطيع التهرُّب من «الزيف المبتذل» أيضاً. هذا يعني أن إيشيغورو لا يرغب باختزال سردياته إلى حدث محدّد وشفّاف لأنه في عالم يعجُّ بالتفسيرات المتغيرة تكون الحقيقة نفسها نوعاً من الخيال، كما يشـرح إيلمان نيابـة عن جيمس، ويقترح أنه «حالما يكون هناك تمثيل» يتحدث عن السرد والسياسة «تكون هناك خيانة».[8]

لتمثيـل خيانة التمثيلات تُكرّر روايات إيشيغورو، كما رواته، بوضوح العبارات التعميمية العديدة التي تحجـب اختلافات معيّنة بين البشر ووجهات النظر. وتكون هـذه التعميمات مسموعة في روايات إيشيغورو كأصداء القومية والصور النمطية الثقافية. يُظهر إيشيغورو كيفية عمل الصور النمطية الثقافية من خلال بنـاء رواياته كرمـوز وطنية، مما يسمح لخصائص نصوصه أن تمثّل خصائـص الثقافات التي يبدو أنها تصفهـا.[9] ونجد أن روايات إيشيغورو تعطّل الرموز الوطنية، على الأقل جزئياً، من خلال تضمين الحقائق الثقافيـة في الروايات التي تتنـاول تلفيق الحقائق الثقافية. وتُظهر هذه الروايـات «القواعد الشاذة» التي يطلقها رولاند بارت (Roland Barthes) على التناقضات اللغوية التي تربك الفئات الاجتماعية وأنظمة

المعنـى.[10] ومـع ذلك، يرى بعض القرّاء أن هـذه القواعد تزيد من تأثير الغرابة المتفـرّدة؛ ويبقى التقارب المستمر للثقافات يحاكي الأمكنة أكثر مما يحاكي فقدانها.[11]

سننظـر في هـذه المقالة إلى كيف يتوقـع إيشيغورو ويجتذب هـذه الصيغ، وكيف يتصـوَّر الخيانة في الأشخاص والأمم والفن بوصفها ذات قيمة وأكثر تساوقاً ومسؤولية من أي ولاء منفرد يمكن للشخصيات أو القراء تصوره.

* * * * *

إذا كانـت روايـة: **من لا عزاء لهم** تقـدّم نسخة تُعدُّ الأكثر مجازية من أي نسخـة مترجمة أو غريبة أخـرى، فـإن رواية إيشيغورو الثانية: **فنان من العالم العائم** تبدو أكـثر حَرْفية في اغترابها. يسمى «عالم الروايـة العائم» موضوعاً لصالح الفن –»تلك الأشياء الممتعة التي تختفي مع بزوغ ضوء الصباح» – ويشير إلى بلـد مـا أو أسلـوب ثقافي أو بيئـة اجتماعية أو ماضٍ مـا.[12] «الفنان» الذي يظهر اسمـه في العنوان هو ماسوجـي أونو (Masuji Ono) الـذي كان في السابق رسّاماً محترماً ومُـروِّجَ دعايات إمبراطوري، وقد أصبـح متواطئاً في الخـزي والعار بعد الحرب العالمية الثانية. قصّته موارِبة وإيمائية ومكتوبة بلغة أجنبية بـكل مـا تحمله الكلمة من معنى. فـ أونو هو رجل ياباني يتحدّث لغته الأم، اليابانية ظاهرياً بلغة إنكليزية شكليـة. لذلك، تساعد معرفـة الفرق بين الخطاب الإنكليزي والإطار اليابـاني المكاني، بدلاً من الاهتمام بالكتابـة الإنكليزيـة للرواية، في توضيح الاغـتراب الثقافي الذي يصبح لبعض القـراء ثقافةً بكل بساطة؛ أي اليابـان نفسهـا. يجـب أن تذكّرنا حقيقة أن القراء يعيـدون إنتاج منطق التعبـير الكنائي الذي ينسبه إيشيغـورو بسخرية إلى العديد من شخصياته بـأن الروايات قد تعرض قصصاً وطنية على الرغم من أن تجميع هذه القصص هو جزء من القصص التي يروونها. وبتناول الصور النمطية اليابانية في عمله، يتنبأ إيشيغورو ويضع نظريات حول التأويلات التي بدأت بملاحقته.

في مراجعـات عديدة، نجد خلطـاً مجازياً بين الفنان أونـو والفنان إيشيغورو. يربـط النقّاد التقنية العاليـة للروائـي مع النزعـة اليابانية الأصيلة ويـرون هذا الانتماء أمـراً طبيعياً وليس عنصـراً مُسْتَوْلداً في حرفـة إيشيغـورو. عرفنا أن "الأمور الفطريـة" لدى المؤلف مخصّصة للإشـارات الدقيقة والبسيطة والأنيقـة، وذات المغـزى في الوقت نفسه، وتشابه اللوحـات اليابانية التي رسمتها الفرشـاة بكل رشاقة.[13] مـن الشائـع أن يعزو القراء صفات إيشيغـورو غير الإنكليزية لأسلوبه في الكتابـة وليس إلى الموضوع الذي يكتب عنه أو سيرته الذاتية، إلّا أن بعضهم ألْحَقَ خصوصية ثقافية محدّدة للعناصر الأخيرة أيضاً. ولأجل قارئ واحد، «يظلّ إيشيغورو يابانياً بشكل أصيل» على الرغم من «التقنيات الأدبية الغربية»، في جزء كبير منـه، علـى ما يبدو، لأنه التباين بين «الغرب» واليابان هو نفسه «مـادة مفضّلة للكتّاب اليابانيين».[14] وعلى الرغم من أن إيشيغورو عاش في إنكلترا منذ أن كان في السادسة من عمره وتلقّى تعليمه فيها ويكتب باللغة الإنكليزية إلا أنه يُقارن دائماً بالروائيين اليابانيين المعاصرين.

يشـير هومـي بابـا (Homi Bhabha) إلى أن هـذا النوع مـن التحول النقدي، مـن الاختلاف إلى الهويـة، إنمـا هو محاولات لتحويل مـا يفلت من القراءة والنظرة السلطويـة – أي هذه الأسماك الطافية،

ذلـك العـالم العائـم، و"تلـك الأشياء التـي تختفـي" – إلى كناية قابلـة للاحتواء. من وجهـة نظر بابا، يصبـح إخفـاق القارئ هـو الاسم المجرّد للموضـوع: "غموض الصينيـين، الطقوس الهنديـة التي يعجز الوصـف عنهـا، وعادات الهوتنتوت التـي تفوق الوصف".[16] العـالم العائم لليابانيين. تولّـد هذه الكنايات عنصريـة الخصائـص الثابتة ولكن بالنسبـة إلى البابا فإن غموض هذه الخصائـص يعكس أيضاً نظرة عاجـزة وإخفاقاً محتملاً في الرؤيـة المحددة. وفي حين أن عدم إمكانية الوصول تصبح قابلة للوصول وفقاً لحسابات بابا، إن كان المحتوى خطيراً نوعاً ما، نجد أن الغرابة المستعصية عند راي تشاو (Rey Chow) تُسـوِّغُ للكثيريـن ابتعاداً لا يحتاج إلى قياس. تجادل تشاو أنه عندما يكون هـذا الآخر هو آسيا أو "الشرق الأقصـى"، فيجري عادة تمثيلـه باستخدام مصطلحات مطلقة، مما يجعل من هذا الآخر مشهداً مرعباً وفاتناً وفي الوقت نفسه يستعصي على الفهم.[17] وتمضي تشاو في تفسيرها قائلة إن المشكلة ليست في عدم فهـم الاختلاف وإنما في التجسيد الـذي يثيره: فقد تقول إن القرّاء يحولون الخيال الذاتي المثالي لـ «عالم عائـم» إلى مـكان أو شخـص موضوعي؛ إذ أنهم يطبقـون (أو يسيئون تطبيق) هـذا «الآخر» على ثقافات أخرى معينة، وفق قولها.[18]

اللافـت هو أن مقاربـة إيشيغورو لهـذه التحولات تكمن في اقتراحـه أن الهويات الوطنيـة تُسْتَحدث ليـس فقـط للحفـاظ على الحدود مـن الخـارج وإنما لوضع الحـدود كعائـق في وجه الاغـتراب الجديد وربمـا الداخلـي. يصف إيشيغورو عالم قـراءة ذات طبيعة مجازية ولكنه يحرص علـى ألا يوحي بإمكانية استبدالـه بوصـف أكثر أصالة ولكن أقـل رمزية ولا الإيحاء بأن أساليبه الداعمـة هي فقط الإستراتيجية ذات المنظـور الاستشراقـي. انتقد كل مـن بابا وتشاو تلك النمـاذج الخاصة بمناهضـة المركزية العرقية التـي تسعى باستبدالها الصور السيئة بأخرى جيدة إلى إعادة إنتاج الصور النمطية العنصرية من خلال تحويـل الأشخاص الغرباء إلى كائنـات تتصف بنبلٍ دائم وملحٍّ.[19] تبدي تشـاو شكوكاً في قدرة أي خطاب علـى تحويـل الثقافات الأخرى إلى مواقع «للأصالة والمعرفة الحقيقيـة»، ليس فقط لأن هذه الأصالة تمنع القـدرة على تعريف الذات وتشكيل الذات وإنما لأنها تقترح بـأن مراقبي هذه الثقافات قد يكتسبون منها «المعرفـة الحقيقيـة» دون أي تأثر بالترجمة أو المصلحة الذاتية. تتبنـى تشاو ملاحظات سلافوي جيجيك (Slavoj Zizek) بأن أولئك الذين يظنّون أنهم غير مخدوعين أو مضلَّلين هم في الحقيقة أكثر الأشخاص المخدوعـين على الإطـلاق. توسّع تشاو من جدل جيجيك لتؤكد أن افتتاننا بالوطني والمقهور والهمجي وكل الشخصيـات التي من هذا النوع هو رغبة بالتمسـك بيقين ثابت يقع نوعاً ما خارج حدود خبرتنا الزائفة. إنهـا رغبـة في ألا نكـون مخدوعين وهي رغبة غير بريئة تمامـاً في فرض السيطـرة.[20] الرغبة في ألا نكون مخدوعين تؤدي كالرغبة في الحصول على الحقيقة المبتذلة إلى الزيف والقهر.

في روايـات إيشيغورو قصص اليقين الوطني غالباً ما تكون نتـاج الخيال المحليّ بقدر ما تكون فرضاً للتدقيـق الأجنبـي. علاوة على ذلك، يرى إيشيغـورو أن تثبيتَ الهويّات الوطنيّة يعتمـد على أسلوب تمثيل تفترض ادعاءاتـه حـول محاكاة الشفافيـة معايـير ولاء لا يتزعـزع واستمرارية تاريخيـة. وبرفض هذه الشفافيـة علـى مستـوى السرد، تولّد روايـات إيشيغورو ما يدعـوه بابا بالمعرفة "المتـردّدة" التي لا تكون

متجانسة ولا مطلقة؛ فقواعد إيشيغورو الشاذة تتحدى المعايير السياسية والثقافية بإعادة إنتاج خطاب تطبيعي (على سبيل المثال: "أعتقد دائماً أن الأمر يشبه حقاً إنكلترا هنا") بشكل مفرط وغير لائق.[21] من المهم لمشروع إيشيغورو ألا تكون رواياته غير مفهومة، لأن أي جهل مطبق سيحافظ، في نقيضه، على القصص الجمعية. وفي مقابل مثالية الفهم، يلتزم إيشيغورو في كتاباته بالمعاني المتغيّرة والأشخاص الذين يغيّرون آراءهم. كثيراً ما تدّعي شخصيات إيشيغورو عدم الفهم، كسوء الفهم، لإنكار أي نزاع أو مشاعر سيئة، وهي شخصيات تشكل الهفوات الجماعية بالنسبة لها هفوة تزعزع الثقة بالنفس. تتكرّر كلمة «سوء الفهم» في نصوص إيشيغورو على لسان الشخصيات والرواة الذين لا يكون ردهم على التأويلات المتعارضة اعترافاً بل تصحيحاً.[22] ومثل شخصيات إيشيغورو، يمكن للقرّاء أن يفهموا الروايات حالما يستبدلون خطاب التصحيح بضرورة التراكم والمعرفة الجزئية.

يرغب الكثير ممن يقوم بمراجعة أعمال إيشيغورو بفصل الصعوبة العملية لقراءة رواياته عن التعقيدات الثقافية التي تمثّلها رواياته. وينسب المراجعون الأسلوب أو المخزون الياباني لإيشيغورو في حين أنهم يبقون بخلاف ذلك مدركين لاستخدام اللغة الإثنوغرافية.[3] يميل هذا التجاذب الوجداني إلى إنتاج إنكار انعكاسي للكناية الثقافية أو الوطنية، التي غالباً ما تشكّل التعبير الوحيد للمُراجِع – والتداول الواضح –للتطبيق الذي يحاول أن يتجنبه. لنفكر في هذه العبارة التي تقدم لنا نقاشاً حول رواية: **من لا عزاء لهم** مثلاً. أولاً، إيشيغورو نفسه هو عبارة عن لغز (وهنا لا أشير إلى اسمه أو بلده الأم).[23] يعتمد تأثير هذه الجملة على ما هو محجوب؛ ما يعنيه المُراجِع رغم أنه ليس المعنى الذي يقصده إيشيغورو، واضح بذاته لدرجة أنه لا يحتاج إلى تعيين. لا يوجد في المراجعة، على الأقل قبل هذه العبارة، ما يحدّد هوية اسم إيشيغورو على أنه ياباني، أو يُسوِّغُ الربط بين «الاسم» و«البلد الأم». علاوة على ذلك، لا يوجد ما يدلنا على السبب أو الكيفية التي تجعل من شخص ما أو مكان ما، إن كان يابانياً، لغزاً. يتخيل المُراجِع أن هذه المعلومات واضحة، أو على الأقل مفهومة؛ فهو يفترض أن قرّاءه ربما يقرؤون اسم إيشيغورو بالطريقة نفسها التي يقول إنه لا يقرأه فيها. ينكر المراجعون وجود أي خصوصية ثقافية في قواعد النفي ولكنه يعيد إنتاج تأثيرها في خطاب الافتراض، تاركاً تعليقه ليتكلم عن نفسه، فهو يربط قرّاءه بوضوح عائده (ما يفهمه هو و«نحن»)، وهكذا يقارنهم باللغز في نثر إيشيغورو. إنكار الإشارة («أنا لا أشير...») تثير عدم الفهم (الحيرة) لدى المُراجِع كذاك الذي ينتج عن عدم الفهم الياباني ويميزه.

يبدو فعلاً أن من الصعب مناقشة ما يدل عليه اليابان دون تكرار الدلالات بوصفها طبيعية أو ضرورية. يكتب أحد الناقدين في مجلة **نيويورك لمراجعات الكتب** (*The New York Review of Books*) عن أسلوب إيشيغورو في استعارة سبق وأن اقتبستها أنا "يذكرنا هذا الخلاء الأنيق حتماً بفن الرسم

3) الإثنوغرافيا: هي علم وصف الشُّعوب وتنصبّ على دراسة المظاهر المادّيّة للنشاط الإنسانيّ من عادات وتقاليد كالمأكل والمشرب والملبس حسب تعريف قاموس المعاني. أما وفقاً للمؤسسة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، فالإثنوغرافيا هي وصف الأعراق البشرية والمنهج الإثنوغرافي هو بحث يتضمن الانغماس في مجتمع أو منظمة معينة لمراقبة سلوكهم وتفاعلهم عن قرب. (م)

الياباني".[24] وبهذا القول يقف الناقد في مواجهة هذه المقارنة ويعارض حساسيتها تجاه «اتهام» إيشيغورو باللجوء إلى «الكليشيهات»، وبالتالي «الطابع الياباني».

ويمضي المُراجِع قائلاً: يكتب عن الذنب والعار الذي يُرتكب أثناء أداء الواجب وتقديم الولاء والالتزام بالتقاليد. الشخصيات التي تثمن عالياً – ويابانياً – هذه القيمة تُعاقب على ذلك... ومقارنة بالتطور السردي المذهل، تبدو رسالة إيشيغورو سخيفة تماماً: كن أقل يابانية وأقل ميلاً للكرامة، وأقل زيفاً مع نفسك والآخرين، وأقل تحفظاً وتحكماً.[25]

هناك ثلاثة افتراضات مطروحة هنا على أنها "حتمية". في الافتراض الأول، تشير عبارة "ذلك الخلاء الأنيق" إلى خطٍّ مستقيم يصل إلى فن الرسم الياباني. وفي الافتراض الثاني، يشير "الأسلوب الياباني" إلى الاحتفاء بالثقافة اليابانية، أما في الافتراض الثالث، نقد إيشيغورو "للكليشيهات" هو نقد "كونك يابانياً" أكثر من نقد الصور النمطية الثقافية. وهنا، من الأهمية رؤية فن الرسم الياباني وقد أصبح بمثابة مقارنة حتمية لعمل إيشيغورو، فقط بسبب وجود العديد من المراجعين الذين يقومون بإيجاد الروابط. قد يكون الأمر حتمياً، إذن، لأن إيشيغورو يحدّد ويستحضر الدلالات التي تنتج التأثير الجانبي. وفي أيِّ حال، لا يفرّق كتّاب سلسلة مجلة **نيويورك لمراجعات الكتب** بين الادّعاء بأن الضبط العاطفي هو نزعة يابانية واحتمال أن يعكس مثل هذا الضبط حالة من الخلاف والشك بشأن ما يعينه أن يكون المرء يابانياً.

لا يُعدُّ الضبط في روايات إيشيغورو، الذي يُرى أسلوبَ فن وأسلوب كلام، دلالة على التهرّب الأخلاقي أو الهدوء السياسي بالضرورة. يهذّب الراوي في **بقايا اليوم** بالتأكيد هذا الضبط لتسويغ تواطئه في القرارات التي سمح للآخرين باتخاذها نيابة عنه. ومع ذلك، يرى المرء أن الشخصية الأخرى في الرواية لا تحوز الإعجاب الكامل رغم أنها تتمتع فيه «بقوة وحسن الرأي» (184). فقد يتحدث عن الديموقراطية بين الإنكليز ولكنه يأسف لتراجع الإمبراطورية و«كل البلدان الصغيرة التي تسعى للاستقلال» (192). يحرص إيشيغورو على إظهار أن لا أسلوب أدبي أو فني يتوافق مع أي محتوى سياسي بعينه بشكل مباشر. في رواية: **فنان من العالم العائم** يبدو أونو وكأنه يستبدل الصورة النمطية الكارتونية والظل الانطباعي بالشفافية الواقعية. يتذكر الراوي انتقاله أثناء فترة تدريبه من مرسم المعلم تاكيدا (Takeda)، الذي يعجُّ بصور عن "الراقصات اليابانيات (geisha) وأشجار الكرز وسمك الشبوط والمعابد" (69)، وهو ما يعرّف اليابان في اللوحات الفنية المباعة في الخارج، إلى مشغل السيد موريياما (Moriyama) أو موريسان (Mori-san)، وهو فنان دُور المتع ونسائها، وأخيراً إلى وصاية تشيشو ماتسودا (Chishu Matsuda) الذي يُعدُّ أحد دعاة النزعة العسكرية اليابانية الذي يقلب أونو لصالحه الدعاية الإمبريالية. وفي الوقت الذي يخبرنا فيه أونو أن الرسالة السياسية لفنّه اللاحق كانت تتعارض بشكل صارخ مع المشروع الجمالي لأعماله السابقة، نجد أن إيشيغورو يوضح أن الجمال عند موري-سان له التزاماته الخاصة، وأن واقعية العمل السياسي لا تخلو من خداع.

الانطباعية عند موري-سان مشبعة بالسياسة؛ أولئك الذين يرسمون بأسلوب أو موضوع يختلف عن

مثالـه يُعـدُّون بمثابة خونة لقضيته (165). وفي المقابـل، ينتج أونو أكثر الرسائـل السياسية دهاءً عندما يتبنّـى أسلوبـاً في الرسم يبدو وكأنه الأكثر مباشرة ووضوحاً. في إحـدى اللوحات التي تسمّى "الرضا عن النفـس" التـي رسمها دعماً للنزعة العسكريـة اليابانية في ثلاثينات القرن الماضـي، يمزج الفنان صورة ثلاثـة صبية فقراء مع صورة ثلاثة من محاربـي الساموراي ليشير إلى حقيقة أن القضاء على الفقر ليس ممكناً إلّا من خلال ضرورة التوسع الإمبريالي (68–167). فن أونو كمروّج دعايات ليس أكثر صدقاً من زيف الأسلوب الذي اتبعه في ظلّ وجود معلم سابق، لكن في ظل وجود "الرضا عن النفس"، لا تعود حقيقة الوهـم موجـودة. يبدو ما يُظهـره الأسلوب الدعائي وكأنـه حقيقة، في حين أننا لا نجـد ذلك في الأسلوب الانطباعي بالمطلق. وبهذا المعنى يقترح إيشيغورو أن الأسلوب الذي يدّعي الانفتاح والحقيقة هو في الواقع الأكـثر خداعـاً؛ إذ يبدو أن الضبط الـذي يتوافق مع كل مـن الأسلوب الانطباعي في الرسـم الذي درسه الـراوي قبل انضمامه إلى المعسكر الإمبريالي، وأسلـوب الرواية، أكثر صدقاً بالمقارنة على الرغم من أنه يبدو أكثر يابانية فقط بقدر كونه جزءاً من تقليد طويل في الفن الياباني.

في روايات إيشيغورو عن اليابان ما يُعدُّ يابانياً هو ما دعاه جيمس كليفورد، من الناحية الإثنوغرافية، بـ «الأدب القصصـي المُحقـق».[26] وهدف الاستعارة التي قدّمهـا كليفورد هو أن الروايـات الثقافية تعرّف علـى أنهـا «روائية»، وهو ما يجعلهـا بالنسبة إليه، لا أكـثر ولا أقل من كونها «قصصيـة» أو «منجزة» لكل ذلـك. وتعطينـا إحـدى قصص إيشيغـورو القصيرة مثالاً جيداً عـن العلاقة بين ما يمكـن أن نطلق عليه إثنوغرافيا الداخل وإثنوغرافيا الخارج، وقصص اليابان عن نفسها في مقابل القصص التي تُروى عنها. يـرى إيشيغـورو أن اليابـان لا يمكن أن تكـون مادة قصصية فحسـب، بل إن اليابـان الحقيقية هي قصة بالفعل وليست قصة خيالية لشخص آخر. في قصة **عشاء عائلي** (*A Family Supper*) (1990)، يُقدّم الانتحـار علـى أنه حقيقة من حقائق الحنين الياباني وأسطورة من أساطير الاستشـراق.[27] وحسب المرء النظر في مراجعات إيشيغورو ليرى كيف تعمل هذه الأسطورة. في **الملحق الأدبي لجريدة التايمز اللندنية** (*Times Literary Supplement*) مثـلاً نجد أن مسقط رأس الروائي والبيئة اليابانية لبواكير أعماله هو ما يجعل اليابان والكلمات الكنائية الخاصة بها ذات صلة نوعاً ما بأيّ نقاش حول أعمال الكاتب. ومن هنـا، فـإن "حماسـة رايدر لفعل أو قـول الشيء الصحيح" في رواية: **مـن لا عزاء لهـم** – كما لو أن ذلك يحـدث مصادفة – ترتبط بنكتة قديمة حـول رجل ياباني درج على قول: "سيدي المبجل، أقدم لك أسفي لإزعاجـك بانتحاري".[28] يقـرأ مراجع **الملحق الأدبي لجريدة التايمز** كلام رايـد الرسمي الذي يُطلق في مكان ما في أوروبا ولكن ليس في اليابان بكل تأكيد، وكأنه ترجمة خاطئة من جانب إيشيغورو عن اليابانية وإخفـاق في تمثيل مصطلح أوروبي يحاول محاكاته. يشير المراجع إلى إخفاق الواقعية الأوروبية لأن رايدر يظهـر وكأنه صورة كاريكاتورية لمحـو الذات رغم ارتباط هذا المسح بوجه ثقافي معين: "النكتة" اليابانية الشعبية، المضحكة، للرسمية اليابانية.

تعرض لنا قصة **عشاء عائلي** هذه النكتة في سياقات مختلفة، ليس كحقيقة دائمة ذات تأثير ياباني،

وإنما كأدب قصصي ياباني. تبدأ قصة إيشيغورو بمحاكاة ساخرة للموت الياباني (seppuku)[4] الذي نعـرف من خلاله عن موت والدة الـراوي ليس بنزع الأحشاء الطقسي الـذي ينطوي على هدف يخصها، وإنما عن طريق تناول سمكة لم يجرِ نزع غددها السامة بشكل جيد مصادفة (أثناء حفل عشاء). في حال فـات القـارئ استبدال أحشاء بأحشاء أخرى، فسيستمع للـراوي يقول إنه في يابان "ما بعد الحرب" كان مـن المغضـب جداً أن تُقدّم السمكة المنتفخة (fugu) للجيران والأصدقاء، كما لو أن خطر الوليمة و«الألم المخيف» لسمِّها سيكون شكلاً محبباً للانتحار الجماعي في أعقاب العار الوطني (207).

تُسرد محاكاة إيشيغورو باستخدام ضمير المتكلم على لسان شاب ولد في طوكيو وعاش في كاليفورنيا حتـى بدايـة قصته. يعود الـراوي إلى اليابان بعد حوالي سنتـين من وفاة والدته الذي تقـدّم له الفقرات الافتتاحيـة في الرواية. وبما أن اسـم إيشيغورو له وقع ياباني وبما أنه يكتب باللغة الإنكليزية وينشر قصته في مجلة **المحترم** (*Esquire*)، وبما أنه يبدو أنه يعرف عن الطقوس اليابانية ويصفها بالقدر نفسه الذي يصفهـا فيـه شخص عاش بعيداً عن الوطن، ربما في كاليفورنيا، قد يتصور القرّاء أن قصة **عشاء عائلي**، وقصـة الأسماك السامة وحفلات العشاء الخطيرة، حقيقـة، أو لعل جزءاً من تلك القصة حقيقي. ولكن أي جـزء منها؟ وحتى قبل أن يتجاوز المرء الإطار السـردي للعودة إلى العشاء الذي يُعدُّ الموضوع المفترض للقصة، هناك تفاصيل، شخصية وتاريخية بآن، تتعلق بتشجيع الرواية قرّاءها على قبولها. تكمن المحاكاة الساخـرة في مرجعيتهـا المفترضـة، وفي توقع أن يجد القـراء قصة السمك منفـرة وغريبة وغير محتملة الحـدوث في أحسن الأحوال رغم أنهم من المحتمـل أن يتعرفوا فيها على تلك الاستعارة الشائعة والمتكررة في الميلودراما اليابانية، أي الانتحار.[29]

ومـع هذا التذكير بالميـل الياباني يدخل المرء إلى متن الحكاية وعشاء الـراوي مع أبيه وأخته. يتعلم القـرّاء من خلال الحـوار وليس من خلال السرد، إن الأب مصاب بالحـزن الشديد لانهيار عمله مؤخراً، إضافـة إلى بعض النزاعـات العائلية التي نعرف عنهـا بشكل غير مباشـر. لدى الأب استعـداد لنسيان تصـرف ابنه غير المحدد (208) في الماضي ويتـوق إلى ذلك الوقت حينما لم يكن في عمله "غرباء"؛ أما الابن (الراوي) فيتذكر والده وهو يصفعه عندما كان صبياً، في حين أن الأخت تفكر في الهجرة إلى أمريكا مـع عشيقها. هذه هي الصراعات التي لا تتحدث عنهـا الشخصيات؛ فالأب لا يريد أن يفكر في المستقبل، والـراوي يُحجـم عن إعادة فتـح الخلافات السابقة، والأخـت لم تخبر والدها عن أفكارهـا بالرحيل عن اليابـان. مـا لا تتحـدث عنه العائلة بشكل ضمني وعلنـي هو الانتحار. ففي حين أن وفـاة الأم ربما حدثت مصادفـة، نجـد أن شريك الأب قد وجـأ بطنه بسكين تقطيع اللحم بعد أن قتـل زوجته وأطفاله (210)، وهذا ما نعلمه عن طريق أخت الراوي. يتبادل الراوي مع والده، وكذلك مع أخته، كلٌّ على حدة، الآراء حول روايتـين لهذه القصة قبل تقديم وجبة العشاء. ويبدو أن الأب يوافق على تصرف شريكه لأسباب أخلاقية معيّنـة ولشجاعته بشكل عـام. ويطلق على صديقه لقب "رجل المبادئ والشـرف" (208). ولاحقاً نسمع

4) حسـب موسوعـة بريتانيكا، تعني كلمة سيبوكـو إنهاء حياة المرء بطعن نفسه في البطن بسيـف قصير النصل لضمان الموت البطئ والمؤلم، وهو ما درج عليه اليابانيون الإقطاعيون من محاربي الساموراي. (م)

الأب يقـول إنـه يتمنى لو كان طيّاراً خلال فترة الحرب لأن الطائرة كانت تحتوي دائماً على سلاح اللحظة الأخـيرة" (210). مع وفاة الأم كخلفية وانتحار الشريك كحـدث مباشر، نعلم أن العائلة تتناول السمك على العشاء الذي جهزه الأب بنفسه في المطبخ.

تـدور قصة إيشيغورو حـول الانتحار الياباني على الرغم من أن القصّة ليست حول اليابان بالتحديد وليس لأن إيشيغورو يعتقد أن الانتحار هو ميل طبيعي لدى اليابانيين؛ فحكاية إيشيغورو تدور حول أنَّ توقُّع تلـك الجريمـة يحتمل أن يظهـر في أي رواية من الحيـاة في اليابان وحول كيف أن هـذا التوقع في تعميمه حـول الشعـب الياباني يحجـب الاختلافات في اليابان وداخـل العائلة اليابانية. تسعـى القصة إلى إظهار أن الشخصيـات والقـراء يتلهفون إلى تحويل سرد النزاعات الفرديـة إلى سرد للطقوس الجماعية. يكون الانتحـار بالنسبـة للقرّاء والشخصيات بمثابة شكلٍ من أشـكال الاقتباس الحنيني؛ فهو يشير إلى الماضي الـذي يمكن تأكيد استمراريته وأصالته في الزمن الحاضر من خلال التكرار. الانتحار الطقسي، بالنسبة لشريك العمل وحتى بالنسبة لطياري القوى الجوية الذين يمجّدهم الأب، هو مفارقة يابانية، وتوق إنجازي ليابـان نقية ومحض يابانية.[30] في قصـة إيشيغورو يعمل الانتحار على تصحيح عـدم التماثل في التجانس الوطنـي من خلال تقـديم نفسه كرواية موحّدة. وهكـذا يروِّج إيشيغورو لوعي مـزدوج. في الحالة الأولى، تعني رؤية الانتحار كسمة يابانية أساسية ومحددة فقدان الزيف فيه؛ وبدلاً من ذلك، لفهم الانتحار فقط كقصـة غربيـة فقط يعني فهم مكانته في الثقافة اليابانية، وتخيّـل قصة حقيقية وأقل خيالية في مكانه.[31] ترشـد قصة **عشاء عائلي** قراءها إلى الاعتقاد بأن الأب ربما يكرّر عن عمد مشهد الحادث الذي تعرضت لـه زوجتـه ولكن مـن الواضح في النهاية بعد الانتهاء مـن تناول وجبة السمك بالكامـل أن العائلة بأكملها تستنكر تصرُّفات الشريك. في النهاية، تبقى الشخصيات سليمة فيما يتعلق بحياتها وصراعاتها. بالنسبة إليهـم وللقراء، يحجب الانتحار النزاعات الثقافية والجيلية الصعبة التي كان من الممكن أن تظهر، ولكنه سجل أيضاً تلك النزاعات التي تتطلب من الانتحار- بكل يابانيته المفترضة -أن يحتويها.

يبـدو أن نهاية **عشاء عائلـي** تفاجئ الراوي بقدر ما يمكن أن تفاجئ القارئ. فالابن الذي كان يعيش في أمريكا لا يعترف بقيم والده ولكن من الواضح أنه افترض أنه يعرف ما هي قيم والده:

"أبي"، قلت أخيراً.

"نعم؟"

"أخبرني كيكوكو (Kikuko) أن واتانابي-سان (Watanabe-san) اصطحب كل عائلته معه".

أخفض والدي عينيه وأومأ برأسه. للحظة بدا مستغرقاً في التفكير. "كرَّس واتانابي نفسه لعمله"، قال أخيراً. "كان انهيار الشركة صفعة كبيرة جداً له. وأخشى أنها قد أضعفت من حكمه على الأمور".

"هل تظن أن ما فعله ... كان خطأ؟"

"لماذا، بالطبع. هل ترى غير ذلك؟" (211)

تنتهي قصة إيشيغورو بعد بضع فقرات دون التوصُّلٍ إلى حل أو عزاء. إنها تنتهي دون أن نشعر حتى

أن الانتحـار هـو عزاء لما لا يمكـن إيجاده أو استعادتـه، لا كماضٍ وطني ولا حتى كاختـلاف وطني. وعلى الرغـم من أنهم لا يؤكدون الانتحار بوصفه فعلاً إيجابياً، إلا أن إحجام الأب والابن -كما يوحي استخدام كلمـة "خطأ" -عـن الاعتراف بأن قيم العمل لـدى الشريك تختلف عن قيم العمل لديهـم، أو أن قيمهم الخاصة في الوقت الحاضر تختلف وتتعارض مع القيم التي حملوها في الماضي. كلمة "خطأ" تشبه كلمة "سـوء الفهـم"، فهي تحوّل الخيار السياسي والفعل الفردي إلى حادث وخشية، وتتضمن علاوة على ذلك ذاتاً مستمرّة ضلت دون إرادة منها عن مسار يجري تحديده الآن على نحو صحيح.

من المهم في قصة إيشيغورو أن نعرف أن ثمة نوعين فاعلين لتأثيرات الانتحار. النوع الأول، الافتراض الكنائـي للقارئ -الذي يشارك فيه الراوي -الذي يحلُّ فيـه "ضبط النفس" الياباني أو "اليأس" نفسه كانتحار. والنوع الثاني، هو حقيقة أن موت شريك العمل إنما هو فعله التعويضي الخاص به، وهو استشهاد تاريخـي ضد اعتـداء الغرباء وتدهور اقتصادي. هنـاك عوامل متعدَّدة تشـارك في صناعة أدب الانتحار واختـلاف هـذه العوامل يمكن أن يشاهد بوضوح في مشهدين في أولى روايات إيشيغورو. كما هي الحال في قصة **عشاء عائلي**، تتضمن هذه المشاهد وصفاً لحالات انتحار دون أن نجد لها وجوداً حقيقياً في النّص. في روايـة **منظـر شاحـب للتـلال**، يلازم الانتحـار الرواية؛ امرأة شابـة تشنق نفسهـا في الماضي القريب مـن زمـن الرواية ولكن ربمـا كان هناك انتحار آخر في وقت أبكر -الذكريـات ليست واضحة -في الماضي البعيد الذي يتذكره الراوي، في منتصف وعلى هوامش قصة المرأة الإطارية. تفتتح الرواية بصورة نمطية للانتحـار اليابـاني التي تظهر بوضـوح في التناقض بين تقرير الـراوي حول موت ابنتهـا ووصفها لرواية مكتوبة في إحدى الصحف الإنكليزية.

يعرف القارئ أن ابنة الراوي كيكو (Keiko) قد شنقت نفسها مباشرة قبل بدء القصة. ولدت كيكو في اليابـان ولكنها انتقلـت ووالدتها إلى إنكلترة حيث تزوجت الوالـدة إيتسوكو (Etsuko) مرة أخرى في السنـوات التي تلت الحرب العالمية الثانية. عادت نيكي (Niki) الابنة الثانية لإيتسوكو بعد سماع نبأ وفاة أختها غير الشقيقة. يقول الراوي:

كانـت كيكـو، بخلاف نيكـي، يابانية خالصـة، وقد سارعت أكـثر من صحيفة واحـدة لالتقاط هذه الحقيقـة. الشعـب الإنكليزي مولـع بفكرتهم التي تقـول: «إن عرقنا لديه ميل طبيعـي للانتحار، وكأن أي تفسير إضافي لا ضرورة له، لأن كل ما ذكروه كان أنها يابانية وأنها شنقت نفسها في غرفتها» (182).

تمثل إيتسوكو الانتحار الياباني كما لو أنّه «ميلٌ غريزي» لاختراع إنكليزي، وأن هذا «الميل الغريزي» يصبـح جديراً بالنشر من خلال المقاربة ما بين المرأة «اليابانية الخالصة» والغرفة الإنكليزية التي توفيت فيهـا. تعرض الصحيفة هذا التباين على أنه تأثير الموت، لكن الرواية توحي بدلاً من ذلك بأنه ربما يكون سبباً، إذ تبـدو كيكو بانتحارهـا وكأنها تشدّد على الهويـة الخاصة والتاريخ الطقسـي في مقابل «التكيف الاجتماعـي وربمـا العنصريّة لوطنها الإنكليـزي. قد نقول إنها تتصرف بأسلـوب ياباني لتتبنى وتثبت في الوقـت نفسـه الاختلاف الثقـافي الذي لم يلاحظ، أو وصِـفَ بشكل سطحي. يقدم لنـا إيشيغورو الانتحار بوصفـه دلالـة بارزة في الثقافة اليابانية؛ وهـي قصة شائعة جداً لدرجة أن أي «تفسـيرات إضافية لا تُعدُّ

ضروريــة». وفي الوقــت نفسه ولهذا السبب، هي قصة يعود إليها مرات عديدة. يستخدم إيشيغورو الانتحار كنمــوذج للأدب القصصي الوطني في سياقات أخرى، إذ نسمــع صدى «الميل الغريزي» الياباني للانتحار الــذي تنتقده إيتسوكو يتردد بسخريــة مع المشهد الإنكليزي «الحقيقي» الذي تحتفــي به إيتسوكو في نهاية الرواية (182).

في روايــة: **فنــان مــن العالم العائم**، تُعَقِّــد النزعة اليابانية الحاسمة للانتحــار من حالته كشكل من أشــكال الاعتذار المناهض للقومية. بالنسبة إلى الــراوي أونو، فانتحار بطل قومــي في السابق كان يُشْعِر بالخــزي، أمّا بعــد الحرب فهو انتحار مشــرّف لأنه إقرار بــ «الأخطاء» مع المحافظة علــى رموز وطقوس الماضي الذي يدّعي أنه يندم عليها. يشرح أونو مطولاً لحفيده الشاب إيشيرو (Ichiro) قائلاً:

"لا لم يكــن رجــلاً سيئــاً. كان فقط شخصاً يعمل بجدٍّ ويقــوم بكلِّ ما كان يعتقد أنــه الأفضل. ولكن كمــا ترى يا إيشــيرو، عندما انتهت الحــرب، اختلفت الأمور كثــيراً. أصبحت الأغاني التــي لحنّها السيد ناغوتشــي (Naguchi) مشهــورة جــداً ليس فقط في هــذه المدينة، وإنما في جميع أنحــاء اليابان. وكانت تُسمــع في الإذاعــات والحانات. وجاء مــن يغنّي هذه الأغاني أمثــال العم كينجــي (Uncle Kenji) قبل المعركــة أو في الطريــق إليها. وبعد الحرب، اعتقد السيد ناغوتشي أن أغانيه لم تكن فعلاً صائباً. فقد فكّر في كلِّ الأشخاص الذين قُتلوا، وكل الصبيــة الذين كانوا في عمرك يا إيشيرو، وفقدوا آباءهم. فكّر في كل هــذه الأشيــاء وربما فكّر في أن أغانيــه كانت خطأ قد ارتكبــه. وشعر أن عليه الاعتذار لــكل شخص تُرِك وحيــداً، لأولئك الصبيــة الصغار الذين فقدوا آباءهم، لكل الآباء الذين فقــدوا أطفالاً صغاراً في عمرك. أراد أن يقــدم اعتــذاره لكل هــؤلاء الأشخاص. أعتقد أن هذا هو السبب الذي حــدا به لقتل نفسه. لم يكن السيد ناغوتشي سيئاً أبداً يا إيشيرو. كان شجاعاً للاعتراف بأخطائه التي ارتكبها. لقد كان شجاعاً حقاً ونبيلاً" (155).

يرمز الانتحار هنا إلى اعتذار مُتبَرّأ منه؛ فهو يُقدَّم لينفي اندفاعة وطنية تعود بنتائج غير مرغوبة في حــال حدوثهــا. يظهــر انتحار السيــد ناغوتشي دعمه للتغيــير السياسي من خلال فعل عــام يرجع إلى المحافظــة الثقافيــة، ومن خلال اختيار الموت يعيد الملحّن صياغة "خطئــه" كحياة شجاعة ومشرّفة. وفي هــذا السيــاق، لا ينظر إلى الانتحار كما يراه الغرب حينما يكــون في مواجهة اليابان، وإنما ينظر إليه على النحو الذي يستحضره اليابان، ويعيد ابتكاره في مواجهته مع الغرب.

وهكــذا نجــد أن إيشيغــورو يمثل الرمــزَ الوطني للانتحــار اليابــاني كأدب قصصي مُحقّــق للتقليد الإنكليــزي، كما هي الحال في التقريــر الصحفي عن رواية: **منظر شاحب للتــلال**، ولكنه يقترح أيضاً أن القوميــين اليابانيــين والمهاجرين اليابانيين، وحتى الروائيين، أمثاله، استخدمــوا أيضاً هذا المجاز لإحياء هــذه الاستعارات وإعادة صياغتها بالشــكل المناسب بوصفها جزءاً من الهويّة الوطنية. يميز فعل الانتحار عنــد إيشيغورو بين الشرق والغرب. ففي رواية **منظر شاحب للتــلال** يشدّد في حديثه للصحف الإنكليزية عن النزعة اليابانية لفتاة يابانية المولد تعيش في إنكلترا وتمارس الاغتراب الذي لا تستطيع الفتاة له فهماً

أو وصفاً. في رواية **فنان من العالم العائم** يستدعي الانتحار التقليد الياباني في وجه الهزيمة العسكرية والتدخل الأجنبي. بالنسبة إلى إيشيغورو، لا ينشأ الأدب الياباني أو لا ينشأ فقط من خارج جرى قياسه بشكل واضح ليظهر في نظرة غربية استعمارية أو استشراقية. وبقدر ما تنسب شخصيات إيشيغورو اليابانية القيم الداخلية للطقوس المشتركة – كـ «شرف» الانتحار، على سبيل المثال – بقدر ما تعكس هذه القصص اليابانية ما يسميه رولاند بارت «الأساطير»: «حقيقة أقل من معرفة يقينية للحقيقة». تُعرّف الطبيعة باستخدامها، وفقاً لتعبير بارت الشهير:

«الشجرة هي شجرة. نعم، بالطبع. ولكن الشجرة كما عبّر عنها مينو درويت (Minou Drouet) لم تعد شجرة تماماً، وإنما هي شجرة مزينة، وجرى تعديلها لتتوافق مع نوع معين من الاستهلاك، محمّل بالانغماس في الذات والتمرد والصور. بالمختصر، تُحمّل بنوع من الاستخدام الاجتماعي الذي يضاف إلى المادة المحضة».[32]

يستخدم الانتحار في روايات إيشيغورو لتأكيد ماضٍ وتحديده. وبصناعة الماضي، تضمن أسطورة الانتحار الياباني الاستمرارية في العالم العائم.

يبطل إيشيغورو الرمز الوطني بترميز اختراع الهويات الوطنية. وإذا ما نظرنا إلى الموضوع بهذا الشكل، نجد أن روايات إيشيغورو أصبحت أقل وأكثر محاكاة مما قد يتصورها أغلب قرائه. وحتى بالنسبة لأولئك المراجعين الذين يلاحظون أن القصص تنتج "رنة الأصالة" أو "ما يبدو للقارئ الغربي كنص ياباني" أو "وهم العمق والمشاعر حيث لا يوجد إلا كليشيهات ورسومات كرتونية"، فإنهم لا يزالون يعارضون "تأثيرات الحقيقة" هذه في مقابل الواقعية اليابانية الحقيقية في مكان آخر.[33] إنه التشابه الذي يرسمه إيشيغورو بين «تأثيرات الحقيقة» وابتكارات الحقيقة التي تأتي على لسان رواته وتقرّب نصوصه من قصص الحياة اليابانية.

* * * * *

رغم إيحاء نصوص إيشيغورو بأن ضبط النفس ليس ببساطة أو بالضرورية كناية عن الثقافة اليابانية، فإنها تشير باستمرار إلى أساليب تقديم النّفس كخاصية تُعيّن هويات خاصة. الأعمال الأقل ارتباطاً بالبيئة أو التجربة اليابانية التي لا تعطي أي إشارة صريحة إلى اليابان تُقدّم نموذجاً مفيداً لمشروع إيشيغورو بما أنها تسمح لنا بفصل الاغتراب السردي عن تمثيل العوالم التي هي غريبة بالفعل لمعظم القراء الإنكليز. ذكرت على سبيل المثال كيف أن غياب العزاء في رواية: **من لا عزاء لهم** يصف تجربة رايدر والقارئ على حد سواء. تتعزّز هذه التجربة من خلال الجهود العديدة التي يبذلها رايدر في إنكارها، فهو إما يطالب بالرضا الذي لا يجده أو يحتفي بخسارة ذلك الرضا كجزء من مكسب أكبر. يتذكر أنه حينما كان طفلاً كان هناك تمزق في البساط الأخضر الموجود في أرضية غرفته وقد شوّه صورة ساحة معركة لجندي تخيله هناك. يقول رايد إنه كان يدرك بشكل مبكر أن «العيب الذي كان دائماً يهدد بتقويض عالمه الخيالي يمكن أن يكون في الحقيقة مدمجاً فيه»؛ لقد تعلّم كيف يطبّع الفجوات العرضية أو الإستراتيجية في أي رواية، بما في ذلك روايته الخاصة به.[34]

وبشـكل مماثل، يعزو ستيفنز (Stevens)؛ الراوي في **بقايا اليـوم**، بكل فخر حسن التقدير الهادف لديـه إلى التحفظ الأساسي -الكرامة -الخاص بالنزعة الإنكليزية الأصيلة. فحسن التقدير عند ستيفنز يشبـه "العيـب" المدمـج لدى رايدر؛ فهـو لا يعبّر عن قصد أو فشـل، وإنما هو سمة لا غنـى عنها. يمكن تمييـز الريـف الإنكليزي حيث يدير ستيفينـز دارلينغتون هـول (Darlington Hall) عن »معالم أماكن أخـرى كأفريقيـا وأمريـكا« من عدم عرضـه للمشاهد غير اللائقـة. ولئلا يخفق المـرء في ربط مثل هذا الاعتـدال الساحـر بأداء الـراوي قليل الكلام يقدم لنا ستيفنـز استعارة أقرب، وهو تمامـاً ما تفتقر إليه الدراما، كما يقول، أو ما يفتقر إليه المشهد الذي يميز جمال بلادنا» (28). إذا كانت البساطة المميزة هي السمـة البارزة للأسلوب الإنكليزي، فإن الوصـول إلى هذا التأثير، وهو ما يفاخر به ستيفنز في كل مكان، هـو في الحقيقة مـا يطيح بادعاءاتها. ويتبـين أن «الكرامة» هـي الموضوع الرئيس، وليسـت سمة محايدة للهويـة الإنكليزيـة وإنما هـي أسلوب موجه لهذه الهويـة؛ وهي مجرد دفاع تقليدي عـن كبير الخدم الآثم في هـذه الحالة. الضبط العاطفي الذي تتطلبه الكرامة يقـود ستيفنز إلى تسهيل التعاطف النازي مع رب عملـه، اللـورد دارلينغتـون (Lord Darlington)، برفض التفكير في هذا التعاطـف. ويلعب دور الأجير لدى الضباط الألمان الذين كانوا يترددون على قاعة دارلينغتون قبل الحرب، يتصور ستيفنز أن حذره هو نـوع من الوطنيـة الإنكليزية. يعيد ستيفنز في رواية: **بقايا اليوم** الكرامـة التي يوصي بها كسلوك إنكليزي في أسلـوب السـرد الذي يتبنّاه؛ وهكذا تسمح لنا الرواية من خلال الجـدل الذي يقدمه ستيفنز أن نتخيل أن النص لا يؤلف فقط قصة إنكلترة التي يرويها الراوي وإنما أحد عناصر النزعة الإنكليزية نفسها.[35]

بالنسبـة إلى أونو في: **فنان من العالم العائم** كما بالنسبة لإيشيغورو في: **بقايا اليوم**، تعتمد الأصالة المتصـورة للوصف الثقـافي على غرابة مُهجّرة إلى مكان آخر. يقدم سـرد إيشيغورو حتى ولو لوهلة، قرب اليابـان وسـط بُعد الثقافـات الأخرى. عرض سلمـان رشدي «الأصالـة» بوصفها طفلاً محترمـاً للغرابة القديمة، ولم يتوانَ إيشيغورو في استغلال هذه العلاقة العائلية. فما يبدو الأكثر يابانية في رواية: **فنان من العـالم العائـم** هو الافتتـان بالثقافة الأمريكية وسوء ترجمتها.[36] وقد وضعـت شانتال زابوس (Chantal Zabus) إيشيغـورو في مصـاف كتّـاب معاصريـن آخرين يكتبون باللغـة الإنكليزية ولكنهـم ولدوا خارج بريطانيا العظمى. تفترض زابوس أن هؤلاء الكتّاب هم كتّاب "منفيون في الإنكليزية" وغالباً ما "يكتبون بلكنـة خاصة" تعبر عن اغترابهم داخل التقاليـد الأدبية والثقافية الأنغلوفونية (الناطقة بالإنكليزية).[37] وقـد أطلق إيشيغـورو على نفسه «الكاتـب المتشرّد»، فلا هـو «إنكليزي بالعمق» ولا هو «يابـاني بالعمق».[38] فإحساسه بأن الهويّات الوطنيّة تتطلب مشاركة أكيدة -إن لم يكن الشخص "بالعمق"، فهو لن يشعر أنه في وطنـه تمامـاً – يقوده ليس إلى رفض الإنكليزية القياسية ولا إلى تهجينها (كما فعل رشدي) وإنما إلى إعادة إنتاجها خارج مكانها.

مـع: **فنـان مـن العالم العائم** نـادراً ما يكون هناك انقطـاع في إطار السرد الإنكليـزي؛ ويأتي صوت أونـو عـادة مع كل تأكيدات التعبير البريطاني المـؤدب والمهذب، وبعض الأصـوات «اليابانية» عنه. الوجبة التـي يستمتـع بها المرء هي «أمر لطيف حقـاً» (136)، و»إلى حد ما هكذا يكون» الأمر المعتاد (20). لكن،

مـا يبـدو قياسياً أو دون الملاحظة لا يصبـح جلياً في بعض الأحيان. تتصدع اللهجـة الدارجة الموطَّنة للغة الإنكليزيـة للروايـة بشكل لافت في اللحظات التي يقوم فيها إيشيرو، حفيد أونو، بتقليد شخصيات الثقافة الشعبية الأمريكية:

"مؤثر جداً، يا إيشيرو. ولكن أخبرني، من هي الشخصية التي كنت تتظاهر أنك هي؟"
"خمن أنت يا أوجي (Oji)".
"ممم. هل هو اللورد يوشيتسون (Lord Yoshitsune)؟ ليس هو؟ محارب ساموراي، إذن؟ ممم. أو لعله أحد أفراد النينجا؟ نينجا الريح".
"أوجي يشعر بخيبة كبيرة".
"أخبرني إذن. من كنت؟"
"لون رانجر (Lone Ranger)!"
"ماذا؟"
«لون رانجر! مرحبا يا سيلفر!»
«لون رانجر؟ هل هو راعي بقر؟»
"مرحبا يا سيلفر!" بدأ إيشيرو بالعدو مرة أخرى، وهذه المرة أصدر صوت صهيل (30).

عبـارة إيشيرو "مرحبا يا سيلفر!" ولاحقاً عبـارة "البحار بوباي" (152) ليستا صحيحتين تماماً. فهما بعيدتان كل البعد عن عباراته الأنغلوفونية التي عادة ما تكون دقيقة نوعاً ما، إن لم تكن ضرورية. لا يستطيـع أونو تحديـد ميول حفيده نحو لون رانجر أو بوباي؛ فهو لا يعـرف أيّاً من هذه الشخصيات وحتى إن كانـت شخصيات أمريكيـة أم لا. في النهاية، ما سيحدّد أمريكا كمكان هو قدرة القارئ على الاعتراف بأمريـكا وفشـل أونو في ذلك، وهـذا ما يدرج اليابان في قائمة الأمكنة، فـإن لم يكن غريباً بحد ذاته، فهو بالتأكيد غريب عنّا.

بالطبـع، حتى إن استطـاع إيشيرو تقليد الشخصيات بشكل ناجح فـإن أمريكا حسبما يعرّفها بوباي ولون رانجر لا تختلف تماماً عن اليابان التي تعرّف براقصات الجيشا اليابانيات وأشجار الكرز. تشارك أمريكا كمجاز غريب – "مرحبا يا سيلفر!" في الغرابة الكنائية التي تجري السخرية منها في كل مكان في عمـل إيشيغورو.[39] في رواية: **منظر شاحب للتلال** تُحفّـز تخيلات إيتسوكو الريف الإنكليزي، كما في **فنان مـن العـالم العائم** إرباكات اصطلاحيـة. تقول الراوية يابانية المولد لابنتها نيكـي: «لطالما تراودني فكرة أن هـذا يشبه إنكلترا هنـا». تحصل أحداث رواية **منظر شاحب للتلال** في قرية إنكليزية غير معينة حيث تعيش إيتسوكو الآن. وبتذكر وصولها من ناغازاكي بعد الحرب العالمية الثانية تتابع إيتسوكو قولها:

"عندمـا أحضـرني والـدك إلى هنـا لأول مـرة يا نيكـي أذكر أنني كنـت أفكر كـم كان كل شيء يشبـه إنكلـترا حقاً. كل هذه الحقول، وهذا المنزل أيضاً. كان ذلك تماماً كما تخيلت إنكلترا وكنت في غاية السعادة" (182).

ترفض إيتسوكو الاعتراف بوجود اختلافات بين إنكلترا غير الكاملة التي تختبرها (تتذكر كيف أن أختها الكبرى التي ولدت في اليابان شنقت نفسها) وإنكلترا المثالية التي استحضرتها كهروب من ناغازاكي ما بعد الحرب. وفي إحدى اللفتات، نجد أن لحظة التأكيدات المتكرّرة والصياغة غير الموفّقة هذه تشير إلى انعدام الموثوقية في رواية إيتسوكو وغرائبية الخطاب، وغرابة منظور إيتسوكو. ويسجل الحنين المتجذِّر في لغة إيتسوكو إخفاق جهودها في المواءمة بين إنكلترا والمكان الذي سمحت لنفسها أن تتخيله. إذ تبقى «إنكلترا» بالنسبة لها قصة خيالية متفائلة من الماضي الياباني.

يبدو هذا التصنيف المعروف "الراوي غير الموثوق"، وكأنه يميز البطل المباشر[5] في كل رواية من روايات إيشيغورو الخمس إلى الآن. ومن بدء وحتى نهاية عمل إيشيغورو الأدبي لا يمكن تمييز هذه الإشارات التي تدل في الغالب على عدم الموثوقية من التفاصيل التي تجعل المتحدّث يبدو غريباً عن خطاب الرواية، كما هي الحال في: **منظر شاحب للتلال**. للنظر في هذا الارتباط، يمكن للمرء أن يلاحظ أن الرواة غير الموثوقين عادة ما يتحدثون عن قيم أو يعطون تفسيرات تتعارض مع توقعات القراء.[40] بعبارة أخرى، الراوي غير الموثوق هو الراوي الذي تكون قيمه ظاهرة، لأن هذا التصنيف لا يعمل إلا إذا استطاع القراء معرفة وجهة نظر المتحدث المختلفة جذرياً عن وجهات نظرهم الشخصية. يظهر الراوي غير الموثوق في تماهٍ يثير الاضطراب والجدل بين القارئ والراوي. وبهذا المعنى، يكون الرواة غير الثقات نتاجاً للانفصال الثقافي والتقليدي. نحن نعلم أن عالم الراوي يختلف عن عالمنا ليس لأننا ندرك فحوى هذا الاختلاف، وإنما لأننا ندرك حقيقة الاختلاف بالكامل. هذا الاختلاف واضح للعيان؛ فبخلاف الراوي «الثقة» يُنظر إلى الراوي غير الموثوق على أنه القصة أكثر من مجرد امتلاكه لقصة.

يسقط الرواة غير الثقات من الماضي الخيالي قصصهم على حياة الأشخاص الذين يصفونهم. إذا فكرنا في نيللي دين (Nelly Dean) في رواية **مرتفعات ووذرينغ** (*Wuthering Heights*) أو في تشارلز كينبوت (Charles Kinbote) في **نار شاحبة** (*Pale Fire*)، سنجد أن كليهما أحبّ أن يتخيل مدى تأثيره في الخيارات التي يتخذها الآخرون. وهذه الرغبة التي بالكاد يدركها الرواة هي جزء من القصة التي تدور حولها هذه الروايات. وعلى الرغم من أن الرواة في أعمال إيشيغورو يقدمون معلومات عن أنفسهم لا يعرفونها هم أنفسهم أو لا يقولون إنهم يقدمونها، إلا أنهم يعكسون مسار عملية الإسقاط المعتادة. فبدلاً من الادعاء بأن جميع القصص هي قصصهم الخاصة، يحاولون أن يفترضوا أن قصصهم الخاصة بهم إنما هي على الدوام قصص أشخاص آخرين. ويؤكدون لنا أن القلق الذي يعتريهم والخيبة التي يصابون بها لا تمت لهم بصلة. بالنسبة إلى لقارئ، يسجل إيشيغورو هذا التنصُّل من خلال إزاحة أو تجريد الضمائر. العوالم العائمة، غير الموثوقة أو الإيمائية، كلها يُعبّر عنها وتكون بمثابة كلمات عائمة. ليس لقواعد إيشيغورو الشاذة تأثير الاستبدال وإنما المقارنة والإرداف؛[6] إذ بموجبها يصبح الأفراد

5) ارتئينا أن نستخدم كلمة (المباشر) هنا بدلاً من (الذي يستخدم ضمير المتكلم) لأن الأخيرة عبارة شارحة وطويلة. (م)

6) الإرداف يعني استعمال جمل قصيرة من دون ربط بينها. (م)

والـولاءات المتميزة الذين لم يعودوا يخضعون للزمن واليقين الأخلاقي، أقل تفرداً وأقل تميزاً، ويصحبون حقائق متنافسة بدلاً من كونهم حقائق مستمرة.

يترجـم ستيفينز الخيـارات الشخصية إلى خطاب شامـل في رواية: **بقايا اليوم**، علـى سبيل المثال، مـن خلال تناوله أخلاقه الخاصة كمسألة تتعلق بالكرامـة الإنكليزية. فعندما تتهمه مدبرة المنزل الآنسة كينتـون (Kenton) بالتواطـؤ في حالة الفتاتين اليهوديتين اللتين طُردتا وسط حمّى معاداة السامية ينكر ستيفنـز اللامبالاة بقوله: "رفضـت إحداهما الطرد بطبيعة الحال. وقد يظن المـرء أن هذا الأمر واضح للعيـان" (154). الحقيقة أن إيشيغورو يمتلك من الفطنة ما يجعله يلاحظ أن اختيار كلمة "المرء" دون "أنـا" يوحّد قواعد لا شخصية مع خطاب التجـرد الإنكليزي. تبدو لغة ستيفنز على الفور طبيعية – كما لـو أنهـا تعود لكبير الخدم –وتعبوية في آن. وتنفي كلمة "المرء" الادّعاء بوجود مشاعر شخصية يمكن أن تنطوي عليها عبارة ستيفنز، كما أنها كلمة متكلفة ومحاولة للظهور بمظهر الرجل النبيل في لامبالاته، وهو ما يُخفق ستيفنز في تحقيقه. لا يمكن القول إنه يمكن استبدال كلمة "أنا" بـ "المرء" تماماً بما أن الأخيرة تـترك بـاب الاحتمالات مفتوحاً أمام ضمنيـة وجود الـ "أنا". وعلاوة على ذلك، قـد نلاحظ أن وجود الـ "أنا" يعتمد على خيال ستيفنز حول ما يمكن أن يفعله "المرء".

بقـراءة هذا المشهد الأخير من الضروري رؤية الـ "أنـا" التي يمحوها "المرء" ويتضمّنها في الوقت نفسـه. يكـون الـراوي غير موثـوق إذا كان يخلـط بكل سعادة خـبرة ذاتيـة واستثنائية مـع حقيقة عامة وموضوعية. يسمح ستيفنز لرفض "المرء" التعويضَ عن صمته. افتراض القارئ أن للعبارة تطبيق شامل أكثر من امتلاكها لخصوصية فردية إنما هو قوة العادات اليومية، وبالتأكيد هي توقع يصحُّ للقراء أمثالنا ممـن لديهم بـاعٌ في النموذج التقليـدي للقراءة التعاطفية. ومـع ذلك، فالراوي غير الموثـوق الذي تخفق توقعاتنـا معه هو الذي يجعل هذه العادة أمراً واضحـاً. بالنسبة إلى إيشيغورو، فإن إدراك أن المتحدث قد دمـج قصـة عنه أو عنها مع قصة تعـود إلى شخص آخر يعيد النظر في حالة الـراوي المميز وذي الماضي الخطّـي، وكذلـك في حالة اللوم والذنب والولاء. وهنـا لا يعود القراء يشعرون بالثقـة في معرفة حقيقة أو شخصية عندما يرونها.

يتعلّم المرء، مثلاً من استخدام الضمير الزَّلِق في: **منظر شاحب للتلال** أن إيتسوكو ربما تكشف عن معلومـات عـن نفسها حينما تقول إنها تحكي قصـة عن ساشيكو (Sachiko)، وهـي امرأة كانت تعرفها في ناغازاكـي. عندما قابلـت إيتسوكو ساشيكو، أي منذ حوالي ثلاثة عقود قبل بدء الرواية، كانت الأخيرة تخطـط للزواج مـن جندي أمريكي يخـدم في اليابان أثناء الاحتـلال الذي تلا الحـرب. وكانت ساشيكو تأمـل أن تغـادر ناغازاكي مع زوجها المستقبلي وابنتها، وهذا لا يخالـف المسار (الذي لا نعرف عنه الكثير لقلـة النقاش حوله وعدم إظهاره) ولكن نعرف أن إيتسوكو كانـت تتبعه، حينما تزوجت من رجل إنكليزي وغـادرت وابنتهـا إلى خـارج البلاد. في أحـد المشاهد التي ترويها مـن الذاكرة، تحـاول إيتسوكو أن تقنع ماريكو (Mariko) ابنة ساشيكو بأن المغادرة إلى أمريكا "ستكون أمراً جيداً" على الرغم من أنها تنتقل من استخدام ضمير "أنتِ" إلى "نحن" في اللحظة الأخيرة: "إن لم تحبي المكان هناك، فبإمكاننا العودة

متـى ما شئنـا" (173). هذه هي المـرة الأولى في النص التي نجد فيها إشارة صريحـة وواضحة إلى أن الفتـاة التي تدعوها إيتسوكو بماريكـو في ذكرياتها ربما تكون هي كيكو، ابنة إيتسوكو التي تشنق نفسها في إنكلـترا بعد سنوات عديـدة، في الحالة التي تتولد فيها قصة الراوي. ينتقـل الراوي إلى استخدام ضمير المتكلـم "نحـن"، ولكن تجدر الإشـارة إلى أن الفتاة لا تزال تدعى "ماريكـو" عندما ينتهي الفصل. من الصعـب معرفة أين يبـدأ ماضي إيتسوكو وأين تنتهـي رواية ساشيكو، أو فيما إن كانـت ساشيكو حقيقية أصلاً.

تُعقِّـد رواية: **فنان من العالم العائم** بنية السـرد المهجّر من خلال سرد قصص عدة في آن ووضعها كلها جنباً إلى جنب، في عملية إعادة تشكيل للذكريات. ومع اقتراب الرواية من نهايتها يصف أونو مواجهة في الماضي البعيد مع موري-سان حدثت في «الجناح نفسه» (177, 175) حيث يجري حواراً، كما يخبرنا، مع تلميذه كورودا (Kuroda)، وهو ما يتكشف لنا أيضاً. لا يُروى المشهد الأخير صراحة أبداً في الرواية. في المشهـد السابـق، يخـبر أونو موري-سان أن عليه مغـادرة "العالم العائم" وفنّه مـن أجل "شيء أكثر محسوسيـة مـن الأشياء الممتعة التي تختفـي مع ضوء الصبـاح" (180). موري-سان الـذي قام سابقاً بمصـادرة لوحـات أونو "التجريبية" يطالـب بآخر أعمال أونو غير المكتملة، وهـي "اللوحة أو اللوحتان" (178) اللتان لم يحفظهما مع باقي اللوحات. وفي النهاية، عندما يحتجّ أونو على ذلك يعطي موري-سان رداً مسكتـاً علـى رفض تلميذه. عندما يبلغنـا أونو عن هذا الأخذ والردّ، يقطـع روايته للاعتراف بأن لغة سان-مـوري ربما تكـون في الحقيقة لغته هو، وهي العبـارة التي استخدمها لاحقاً في أخـذ وردٍّ مشابه مع كورودا؛ ولكن أونو ليس متأكداً من أنه يتذكّر ما كان يحتجُّ عليه في ذلك الحين.

الزمـن الرجعـي الـذي يخبرنا أن المشهـد السابق مع موري-سـان قد وصل إلى نهايتـه – "ما زلت أسترجع في ذاكرتي ذلك الصباح الشتوي البارد" (180) -يشير أيضاً إلى أن المشهد اللاحق مع كورودا الـذي أتـى متأخراً قد حدث بالفعل أيضاً. وهذا يذكّرنا بـ "الجناح نفسه" (175) ويربط الحدثين معاً؛ "الغطرسـة والاستحواذ" (180). اللذين يعزوهما أونـو، كما يبدو، إلى موري-سان، ويصبح هو الموقف عينـه الـذي يتبناه تجاه كـورودا باستمرار. في هذا الانتقـال، يقفز سرد أونو إلى الأمـام؛ ونراه الآن يزور منـزل كورودا حيث اعتقلـت الشرطة الإمبراطورية الفنـان الأصغر سناً واحتجزتـه وأحرقت لوحاته لأن أونو الذي غضب بسبب تحوّل طالبه عن تناول الموضوعات القومية قد اتهمه بالخيانة السياسية. نستطيع أن نشتـمّ "رائحـة الاحتراق"؛ رائحة ذكريـات الطفولة التي ترتبط بأونو في بدايـة الرواية، عندما يتلف والـده جميع اللوحـات الأولى التي رسمها ولده، إلا "اللوحة أو اللوحتين" اللتـين خبأهما أونو، في محاولة مـن الأب لحـثّ ولده على اكتساب مهنة أكثر نفعاً (47-43). يربط أونـو لاحقاً الرائحة نفسها بالأضرار التـي أصابت منزله والموت الذي خطف زوجتـه في الحرب ولحق بابنه كينجي الذي كان جندياً في الجيش اليابـاني («لا تزال رائحة الاحتراق تقض مضجعـي»، قلت. «لم يمض زمن طويل منذ أن أصبحت ترتبط بالتفجـيرات والحرائـق.» [200]). تكرار عبارات «رائحة الاحتراق» وتلك اللوحـات «اللوحة أو اللوحتان» اللتـان أخفاهمـا الابن والتلميذ عن أنظار الوالد والمعلـم (43, 178) يعني ضمنياً أن نقاش أونو مع موري

-سـان ومـا جرى مع والده يرمز لمشهد لـن نشهده أبداً: اعتراض أونو وخيانة كـورودا الذي تعرض لاحقاً للتعذيـب بوصفـه خائناً للحكومة. وبدلاً من التحول من الشخصـي إلى اللاشخصي في **بقايا اليوم** أو من ضمـير المخاطب «أنـت» إلى ضمير المتكلم «نحن» في **منظر شاحب للتلال**، يعوم ضمير الإشارة في وشاية أونـو -»ذاك الجنـاح نفسه» -تاركاً للقارئ أن يتصور مشهـداً لا يُقدّم أو لا يمكن تقديمه، وأن يقيس مدى قرب الخيانة الفنية والسياسية.

تبدو خيانة كورودا وكأنها جوهر سياسي أو "مشهد أولي" في رواية إيشيغورو، رغم أنه يصعب فصل هـذا المشهـد الذي لا نشهده أبداً عن جميع أصدائه التـي تتردد في النص. فنحن نعرف عن خيانة كورودا فقط من خلال المقارنة التي يجريها أونو بينه وبين خيانات موصوفة أخرى في حياته.[41] ومع تقدم الرواية، نجد أن المشاهد الأخيرة تقدم تأويلات جديدة للمشاهد الأولى: فالمشاهد التي تبدو وكأنها تردّد أصداء، أو كأنهـا إطـلالات باهتة على ماضي الـراوي، كلها تحيطنـا بمعلومات نعرفها للمـرة الأولى. وباستذكار الماضـي، علـى سبيل المثال، نجد أن المشهد المعلوم مع موري-سان والمشهد الضمني مع كورودا يعطي نبرة سياسيـة للمشهـد مع والد أونو، وهـو ما يرسم أول خيانـة في الرواية: مع سجن كـورودا لرفضه أن يكون شخصـاً مفيـداً للنظام العسكري، وعقاب والد أونـو ابنه على اختيار الفن على العمـل التجاري، يبدو أن المشهـد يفرض تعصّباً مشابهاً (46).[42] في هذا الاستـذكار، تُفهم الأبوية على أنها أحد عناصر الفاشية. لا ترفضـ الروايـة فقط فصل السياسة عن الفن ولكنها تقترح أن الفـن سياسي ومسيّس بآن حينما تكون القيـم التـي يحملها (انحطـاط، خيال، عدم تجانس) من بـين القيم التي يسعى السياسيـون إلى قمعها. بالنسبة للرواية، فإن الرفض لعيش أو تأكيد أو تمثيل «العالم الحقيقي» -كما يطالب معلم أونو الإمبريالي، وكما طالبه والده قبلاً -إنما هو فعله السياسي الخاص (172).

* * * * *

أن يكـون العنـف الذي يعزوه أونو إلى والـده ومعلمه عنفه هو بالذات، والـولاء المطلق الذي يطالبونه بـه هـو ما يتطلبه هو نفسه، يغيّر الدروس المستقاة من هذه الرواية ويؤسس للخيانـة بكل ما تعنيه الكلمة مـن معنـى، وهو نوع من التسليـم أو الكشف -كجانب أساسـي من تعليمات الرواية. يحكـي لنا أونو عدداً مـن القصص لكن عـدم موثوقيته التالية، والإحساس بأنه قد تجنّب الرقابـة والمسؤولية يخلق غموضاً في المعنـى وفي الشخصيات التي دفع قراءه لتمييزها. يتحول سرد القصص إلى الموضوع والإستراتيجية التي يتبعهـا إيشيغورو في روايته. ومع القدرة على التمييز بين السـرد الروائي "الموثوق" و"غير الموثوق" ربما يكـون المرء إما متفوقاً في السرد، أي الشخص الـذي يمتلك المعرفة، أو يكون السرد نفسه، أي أنه موضوع المعرفة نفسها. في رواية **فنان من العالم العائم**، تنتج عدم قدرة الراوي أو عدم رغبته في الاحتفاظ بهذه الخصائص المتميزة ليوضح للقارئ الذي يصف خبرته، حياةً لها تواريخ عدة ويُنظر إليها من زوايا عدة. فنحـن نعـرف أونو من خلال علاقته بالآخريـن ومن خلال الكلمات التي يذكر أنهـا كلمات الآخرين ومن خـلال الأفعال التي علينـا تخمينها ضمنياً. مـع رواة إيشيغورو، يكون التماهي -المقارنـات والاستبدالات والترابطـات والتلميحـات -هـو أقرب ما يمكننـا تحديده. تصف ديانـا فاس (Diana Fuss) التماهي

بأنــه "الانعطاف من خــلال الآخر الذي يعرّف نفساً"، وإيشيغورو ملتــزم بهذه الانعطافات والشخصيات الثابتة في انعطافات السرد.[43] رواته بعيدون وغرباء عن أنفسهم دوماً. وتشكل قصصهم -المجردة، وغير المباشــرة، والجزئية -مادة للقاصّ ولكنها ربما تخفق حقاً في إنتاج حبكة مستبدّة أو نفس محدّدة. تقترح كاثلــين وول (Kathleen Wall)، التــي تكتب عن **بقايا اليــوم**، أن «التغييرات في كيفية النظر إلى الذاتية ستنعكــس حتمــاً في طريقة تقديم السرد الموثــوق أو غير الموثوق».[44] وبما أن عمل إيشيغــورو يؤسس وينظّر حــول هذه التغييرات، نجــد أن رواياته تغرّب وتتحــدى ليس فقط المحتوى الخاصــ بالهوية وإنما بطريقة تصور هذه الهوية أيضاً. ما يطلق عليه القرّاء بكل ثقة «غريب» أو «ياباني» عند إيشيغورو قد يكون محاولة لتجسيد هيكل ذات تتعرض للهجوم.

الثقة والتسمية هما موضوعان أوليان بنفسيهما في عمل إيشيغورو، ولا يبدو التفوق أوضح في أي مكان من وجوده في الفقرة الأولى من كتابه الأول بالذات. تبدأ رواية **منظر شاحب للتلال** على النحو الآتي:

نيكــي، الاسم الــذي أطلقناه أخيراً على ابنتي الأصغر، ليس اختصــاراً وإنما تسوية توصلت إليها مع والدها. للمفارقة، كان والدها هو من أراد إعطاءها اسماً يابانياً، وكنت أنا -ربما بسبب رغبة أنانية بعدم تذكــر الماضي -مــن أصرّ على إعطائها اسمــاً إنكليزياً. وافق أخيراً على اسم نيكــي، معتقداً أن له صدى غريباً للشرق (9).

يفتتــح إيشيغورو عمله بصدى: نيكي، الاسم الذي ليس "اسماً يابانياً" وإنما له رنين ياباني. يحاكي اسم نيكي ما هو محاكاة بالفعل. إنه صدى لصدى، تكرار "غامض" لمكان جرى تجريده، وهو "الشرق". يتمنــى الراوي أن ينسى الماضــي إلا أن الاسم "التسوية" يوحي، بميلــه إلى الإنكليزية أكثر من اليابانية، التأثــير المزعج للتذكير -ليس اليابان وإنما ذكراه الملحّة والمدوّيــة. وبهذا تفتتح الرواية بإشارة فارغة لها أنواع عدة: الوالد الذي لا يتكلم اليابانية ولكنه يرغب بإعطاء ابنته اسماً يابانياً، والاسم التسوية الذي هو اسم إنكليزي بالأصل ولكن له رنة يابانية، ولو للوالد الإنكليزي فقط. يمثّل الصدى، عند إيشيغورو، تركيبة أخــرى (مع أنها الأولى) للمواساة الفاشلة، التي يكــون فيها المفقود دائماً بعيد المنال؛ في المدينة السابقة، في الماضي، في تخيل أسماء علم شفافة.

لا شــك أن روايــات إيشيغورو تحيي فينــا التوق إلى الوطن؛ في محاولة التشبــه بالحبكة والشخصية، وهــو تــوق لا يختلف عن حنين أونو إلى وقت عندمــا كانت "الهيبة" فيه، فنية كانــت أم غير ذلك، تعكس "سلــوكاً وإنجــازات أخلاقية" (10) أكثر مــن المواقف السياسية. ولكن في روايــة أونو، لا يوجد مثل هذا النقاء، وخاصة في الماضي. أما بالنسبة لإيشيغورو، فالنقاء مشكوك فيه لأنه يطيع اندفاعة الفاشية والولاء المطلــق. في روايــة **فنان من العالم العائــم** تلخص إيمان الولاء قسراً مُتجاهَــلاً: حتى بعد الحرب، عندما يعلــن أونو أخــيراً أن تأثير الماضي لديه «قد جرى محوه ونسيانه،» يلاحــظ أن والد نسيبه يراقبه «كالمعلم الذي ينتظر تلميذه لكي يواصل الدرس» (123). يفرض الولاء الجديد مواقف قديمة؛ فأونو لم يعد مدرّساً وإنما عليه أن يكون تلميذاً. في شعارات ما بعد الحرب والاحتلال الأمريكي («وضعت بلادنا أخيراً المستقبل نصــب عينيها» [186]) التي يتردد صداها في نهايــة الرواية، يسمع المرء التطمينات المصقولة لإمبريالية

مـا قبل الحرب («على اليابـان أن تسير إلى الأمام» [169]). في هذا التكـرار مع وجود بعض الاختلاف، يجعل إيشيغورو حلفاء الديموقراطية الأمريكية والعسكرة اليابانية متأكدين من التقدم والاستمرارية. وفي نهاية روايته، يلتزم إيشيغورو بالخيانة: لا مكاناً واحداً، لا خسارة لأي شيء، العالم العائم يخون راويه، وهو يخوننا في كل مكان.

ملاحظات

أود أن أعرب عن عميق امتناني على النصيحة الكريمة التي قدمها فيليب فيشر (Philip Fisher) الـذي عرّفنـي على روايات كازو إيشيغـورو. وأتقدم بالشكر للقـراء الآخرين الذيـن لم أستطع الاستغناء عنهـم، وأخصُّ بالذكـر أمانـدا كلايبـو (Amanda Claybaugh) ومارجـوري غاربـر (Marjorie Garber) وباربارا جونسون (Barbara Johnson) ومون-هولو (Mun-Hou Lo) وباتريك ر. أومالي (Patrick R. O'Malley) و د. أ. ميللـر (D. A. Miller) ومارتـن باتشـنر (Martin Puchner) وهنري س. تيرنر (Henry S. Turner) ودانييل جيه ولكووتس (Daniel J. Walkowitz) وجوديث ر. ولكووتس (Judith R. Walkowitz).

1. هـنري جيمـس، **مدخـل إلى الوعـاء الذهبـي** (1909) (أوكسفـورد: مطبعة جامعـة أوكسفورد، 1993)، ص. 58).

2. كازو إيشيغورو، **من لا عزاء لهم** (نيويورك: فينتاج، 1995)، ص. 35-534.

3. لمناقشـة التمييـز التقليدي بين سرد القصة (خطاب أو "حبكـة") وما تحكيه القصة (القصة)، يمكنكم الاطلاع على بيتر بروكس، **قراءة من أجل الحبكة** (نيويورك: فينتاج، 1984)، ص. 13.

4. سلمان رشدي، **أوطان من وحي الخيال** (نيويورك: بينغوين، 1991)، ص. 17.

5. جيمس كليفورد، **مسارات** (كامبردج: مطبعة جامعة هارفارد، 1997)، ص. 36.

6. مارسيل بروست، **البحث عن الزمن المفقود** (1913-1927)، 6 مجلدات، ترجمة: أندرياس مايور وتيرينس كيلمارتين، مراجعة: د. جيه إينرايت (نيويورك: المكتبة الحديثة، 1993)، ص. 99-398:2.

7. بروسـت، 91-290:6. حول فكـرة الاستذكار "الاعتراف"، انظر لي إيدلمـان، التماثل (نيويورك: روتليدج، 1594، ص. 21-19. وصف كل من إيدلمان وإيف كوسوفسكي سيدجويك في أعمال بروست علاقة بين الكتابة والهوية التي توضح وتتنصل من "مثلية" النص والراوي. كتاب سيدجويك **إبستمولوجيا المُختَبأ** (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1990)، ص. 223. وفي المقابل، مع إيشيغورو يُحمَل القارئ على تخيل أن "الضبط" أو "الكرامة" الخاصة بالتمثيل قد تتوافق في رواية أو شخص مع الموقع الثقافي، كاليابان أو إنكلترا. يستحضر إيشيغورو هذا التوافق ويعطله أيضاً بربط ثقافات معينة مع التأثيرات السردية.

8. مـود إيلمان، **الفرق الجوهري: القوة والتمثيل في السفراء**، عند هنرى جيمس، **السفراء**، تدقيق: س. ب. روزينباوم، الطبعة الثانية (نيويورك: و. و. نورتون، 1994)، ص. 9-508.

9. أقصـد بـ "الرمز الوطنـي" هنا ما عناه فريدريك جيمسون بـ "المصـير الفردي الخاص" الذي يشـكل استعـارة "لمجتمع العالم الثالث وثقافته العامة" والتمثيل الذاتي الفردي أو السردي كسمة وطنية.

وأتقبل نقد إعجاز أحمد للصياغة عند جيمسون عندما يقول إن "الرمز الوطني" يعرِّف نص "العالم الثالث" أو "نصاً لا غربياً" على أنه نص يتناغم مع تدخل إيشيغورو الخاص. انظر جيمسون، "أدب العالم الثالث في قصر الرأسمالية متعددة الجنسيات"، **النص الاجتماعي** 15 (1986): ص. 69 وما تقدم؛ أحمد، "بلاغة جيمسون عن الآخر والرمز الوطني"، **النص الاجتماعي** 17 (1987): ص. 12.

10. يسعى إيشيغورو إلى تمثيل عادات اللغة والفكر التي تبقي رواته بعيداً عن إدراك تلك العناصر الخاصة بالماضي الذي لا يتوافق مع تصنيفاتهم للذات والعادات الوطنية، من خلال تغيير أو حرف مواقعهم. وتتردد أصداء جهود إيشيغورو، في الإستراتيجية والتطبيق، مع محاولة رولان بارت إدراك "ما لا تستطيع لغتنا تصوره": أي النظر في كيفية خلق اللغة والأنظمة الثقافية الأخرى للقيود والفرص المعرفية. يتخيل بارت "قواعد شاذة لها على الأقل ميزة إثارة الشكوك حول عقيدة خطابنا". بارت، **إمبراطورية الرموز**، ترجمة: ريتشارد هاوارد (نيويورك: هيل ووانغ، 1982)، ص. 8-7.

11. يعود ذلك جزئياً إلى استحضار إيشيغورو لثقافات معينة من خلال المقارنة بين الأماكن واللغات والتقاليد: أمريكا واليابان، واليابان وإنكلترا، وإنكلترا وأمريكا، وغير ذلك. لكن وضوح المقارنة والتقريب الذي يذكّر القراء أن نصوص إيشيغورو لا تنتمي إلى ثقافة واحدة يمكن التعرف عليها يزيد أيضاً من الغرابة النوعية للروايات. وقد تناول هومي بابا "العنصر الغريب" الذي نتج عن الترجمات الثقافية في نقاش والتر بينجامين الذي كان أساسياً في الصياغات التي توصلت إليها. **موقع الثقافة** (لندن: روتليدج، 1994)، ص. 28-224.

12. إيشيغورو، **فنان من العالم العائم** (نيويورك: فينتاج، 1986)، ص. 180.

جرى الاستشهاد هنا عن طريق رقم الصفحة باستخدام القوسين.

13. بروس كينغ، "الأممية الجديدة: شيفا نايبول، وسلمان رشدي، وبوشي إيميشيتا، وتيموثي مو، وكازو إيشيغورو" في **الرواية البريطانية والإيرلندية** منذ عام 1960، تدقيق: جيمس إيتشيسون (نيويورك: مطبعة القديس مارتين، 1991)، ص. 207. ستانلي كاوفمان، الذي يكتب في مجلة **الجمهورية الجديدة**، يربط أيضاً "الصفات البريطانية" في أول روايتين لإيشيغورو (اللتين تدور أحداثهما في اليابان) بأسلوب الكتابة: "الصمت، وضربات الفرشاة الدقيقة، والهدف لاستحضار الشكل بدلاً من إنشائه". كاوفمان، **العالم العائم**، مجلة **الجمهورية الجديدة**، 6 تشرين الثاني 1995، ص. 43.

14. فاليري بورتون، "القارئ في العالم العائم: روايات كازو إيشيغورو"، في **أدب المكان**، تدقيق نورمان بيج وبيتر بريستون (لندن: ماكميلان، 1993)، ص. 71-170. لا يختلف هذا عن تعليقات بيكو آيار بأن إيشيغورو ياباني كاسمه، وإنكليزي كالنثر الذي يكتبه في خلوه من الأخطاء. ولنلاحظ التوازي هنا بين الجنسية الواضحة والمميزة التي ينطوي عليها الاسم وتلك التي تُمنح بكمال الأسلوب الأدبي. آيار، "في انتظار التاريخ"، مجلة **المراجعة الحزبية** (1990)، ص. 586.

15. آن تشيشولم، "عوالم المتع المفقودة"، **ملحق التايمز الأدبي**، 14 شباط 1986، ص. 162.

16. بابا، ص. 112، تأكيد في النص الأصلي.

17.راي تشاو، **كتابة الشتات: تكتيكات التدخل في الدراسات الثقافية المعاصرة** (بلومينغتون: مطبعة جامعة إنديانا، 1993)، ص. 33.

18.تشاو، ص. 49، تأكيد في النص الأصلي.

19.تشاو، ص. 30. يجادل بابا بشكل مماثل أن استبدال الصور السيئة بصور جيدة يحول "ثقافة أخرى" إلى جسد طيع من الاختلافات" ومرغم على أن يكون موضوعاً جيداً للمعرفة" (31).

20.تشاو، ص. 53-52. انظر أيضاً سلافوي جيجيك، "كيف يخطئ غير المخدوعين"، من المتحدث 4 (1990): ص. 20-1.

21.إيشيغورو، **منظر شاحب للتلال** (نيويورك: فينتاج، 1982)، ص. 182. جرى الاستشهاد هنا عن طريق رقم الصفحة باستخدام القوسين. تتكرر وجهة نظر الراوي الياباني-البريطاني بخصوص إنكلترا من إنكلترا، في رواية إيشيغورو لتذكيرنا في حشوها (إنكلترا «تشبه إنكلترا») وفي صدى البدهيات الثقافية الأخرى حول الشرق، بأن «الحقيقة» دائماً تكون تقريبية ومثالية فقط.

22.مثال، الراوي في **بقايا اليوم** ([نيويورك: فينتاج، 1988]؛ جرى الاستشهاد هنا عن طريق رقم الصفحة باستخدام القوسين) يدعو طرد رب عمله الفاشي للفتاتين اليهوديتين «سوء فهم» (153)، ويتصور أوغاتا-سان، وهو معلم سابق وداعم للإمبريالية اليابانية قبل الحرب العالمية الثانية، في رواية **منظر شاحب للتلال** أن نقد ابنه للتعليم الإمبريالي يظهر أنه بكل وضوح [لا] يفهم « (66). هذه الكلمات «سوء فهم» و«خطأ» هي الأكثر انتشاراً وأهمية في رواية **فنان من العالم العائم**، إذ أنها تلتصق بتلك الشخصيات التي تدعي أن من الصعوبة بمكان قبول كل الخلافات وحالات عدم الولاء (44، 49، 56، 155، وما تقدم).

23.توم فيلهيلموس، "بين الثقافات"، **مراجعة هودسون** 49 (1996): ص. 321.

24.غابرييل أنان، "على السياج العالي"، مجلة **نيويورك لمراجعات الكتب**، 7 كانون الأول 1989، ص. 3.

25.أنان، ص. 4-3.

26.جيمس كليفورد، **مأزق الثقافة** (كامبردج: مطبعة جامعة هارفارد، 1988)، ص. 95.

27.إيشيغورو، **عشاء عائلي**، مجلة **المحترم**، آذار 1990، ص. 11-207. جرى الاستشهاد هنا عن طريق رقم الصفحة باستخدام القوسين. أنا آخذ استخدامي للأسطورة من بارت الذي يعني أن أي منها يدّعي «الطبيعية» ولكنه يتحدد بالتاريخ، و«الذي يمر دون أن يقال» ولكنه يُحافظ عليه إستراتيجياً من خلال خطاب يمكن «قراءته». بارت، الأساطير، ترجمة: أنيت لافيرز (نيويورك: هيل ووانغ، 1972)، ص. 12-11 وما تقدم.

28.آيار، "لم يفعلها كبير الخدم، مرة أخرى"، **ملحق التايمز الأدبي**، 28 نيسان 1995، ص. 22.

29.يجادل ألان وولف بإقناع أن ذكر الانتحار واليابان في جملة واحدة يعني استحضار مجموعة الصور النمطية التي تستمر في تشكيل التصورات الغربية للثقافات غير الغربية. وولف، السرد الانتحاري في اليابان الحديثة (برينستون: مطبعة جامعة برينستون، 1990)، ص. 13.

30.تناقش العلاقة بين "تقليد الانتحار المرتبط بالحرب أو الانتحار الذي عفا عليه الزمن" و"المناشدات بالمعنى المتضائل لتأكيد الذات الوطنية باستفاضة في وولف، 15 وما بعد. يوضح وولف أن

سرديات سيبوكو، والرغبة بالموت، مستوحاة من العصور القديمة والوسطى المرتبطة بالولاء لسيد أو معلم أو منـزل. ومـع ظهور الحداثة، أخذ موت السيبوكو هالة السرد القومي". ثم يكتب وولف: "كان عدد ليس بقليـل مـن الحوادث الشهيرة عن موت السيبوكو خلال الثلاثمائة عام التي مضت إما ضد القانون أو على الأقـل ضد الأخلاق السائدة في ذلك الوقت، ولكـن في كل حادثة كان هناك شعور بالحاجة إلى الروحانية المفقودة في الفترة المعاصرة" (34-33).

31. انتحـر روائيان مشهـوران يابانيان عاشا في القرن العشرين، وهمـا يوكيو ميشيما، والحائز على جائزة نوبل ياسوناري كاواباتا. وغالباً ما كتب الروائيان عن تأثير الثقافة الغربية على العادات اليابانية.

32. بارت، **الأساطير**، ص. 119، 109، تأكيد في النص الأصلي.

33. كاثريـن مورتون، "بعد خسارة الحـرب"، مجلة **نيويورك لمراجعات الكتـب**، 8 حزيران 1986، صـ. 19؛ هيرميون لي، «الخراب الهـادئ»، مجلة **الجمهورية الجديدة**، 22 كانـون الثاني 199، ص. 37 («مـا يبدو»)؛ لويـس ميناند، «قلِق في أرض الأحلام»، مجلة **نيويورك لمراجعات الكتب**، 15 تشرين الأول 1995، صـ. 7 («الوهـم»). يعزو بارت «تأثير الحقيقـة» إلى تلك التفاصيل التي لهـا وظيفة وحيدة وهي إعطـاء الوعد بالإحالة. انظر بـارت، «تأثير الحقيقة»، **حفيف اللغة**، ترجمـة: ريتشارد هاوراد (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1989)، ص. 148.

34. إيشيغورو، **من لا عزاء لهم**، ص. 16.

35. في رواية **فنان من العالم العائم**، ثمة تحالف مشابه بين فن الرسم الذي تعلمه أونو وفن الرواية الـذي ينقله إلينـا بصوته. يشرح أونـو، إنه بالنسبة للفنانـين «المخلصين» للعالم العائم، فـإن استحضار الثقافـة اليابانيـة لا يعتمد على مـا يُحجب بقدر اعتماده علـى ما يُقترح. «العالم العائـم» الذي يفاخر به معلـم أونو هو «عالم وهمي وزائـل» (150). ولكن كأسلوب تمثيل، يعارض أونـو طريقته في تناول مخزون الصور النمطية التي تُطرح للدلالة على اليابان للغرباء؛ يُقال إنه بدلاً من ذلك ترويج لمعنى الظل، والحياة المرتاحـة التي يمكن رؤيتهـا في ضوء الفانوس (141). بالمعنى الأكثر حَرفيـة، يسمّي «العالم العائم» المتع ومشاهد الليل، والأشياء المختارة في مقابل الواقعية والسياسية والوظيفية المرتبطة بالأنشطة النهارية.

36. رشدي، **أوطان من وحي الخيال**، ص. 67.

37. شانتال زابوس، "اللغة، الشفاهية، والأدب،" **في الآداب الوطنية وما بعد الاستعمارية الجديدة**، تدقيق بروس كينغ (أوكسفورد: مطبعة جامعة أوكسفورد، 1996)، ص. 34.

38. إيشيغورو وأوي كينزابورو، "الروائي في عالم اليوم: محادثة"، حدود 2 18 (1990): ص. 115.

39. إن احتاج المرء إلى أكثر من دليل أن "سوء الترجمة" عند إيشيرو يدلُّ على أمريكا باستخدام كنايات مفرطة في تعميماتها، فقد يلاحظ أن المراجع الإنكليزي يسيء معرفة أن عبارة "مرحبا يا سيلفر" هي صوت روي روجرز، وهو فرق لا يقلل من النزعة اليابانية لأبطال الساموراي الذين يُقارن بهم (تشيشولم، 162).

40. مـن الناحيـة السرديـة التقليدية، يظهـر الراوي غير الموثـوق في حالة انفصال الـراوي عن المؤلف الضمنـي، الذي يُتصور أنه يفسر مـا أطلق عليه وأين بوث "قواعد العمل". المؤلف الضمني هو فقط مجموع

الضغط التفسيري مهما كانت القواعد التي يستمدها القارئ أو يعزوها إلى العمل. ورغم أن سيمور تشاتمان يحافظ على تمييزات بوث إلا أنه يعترف بأن القارئ يعيد بناء المؤلف الضمني من السرد. التباين بين "الراوي" و"المؤلف الضمني"، أو "قواعد العمل"، موجود في – ويعتمد حقاً على – شكوك القارئ، وفقاً لما يراه تشاتمان. وبناء على هذا المعنى قمت بإبدال شخصية المؤلف بتوقعات القراء، رغم أن هذه التوقّعات يجري إنتاجها إلى حد ما في تفسيراتنا للعمل وتنتجها الأخيرة نفسها. وأزعم طوال الوقت أنه في روايات إيشيغورو خاصة تتغير "التوقعات" مع تغير الأرضية – أو العالم العائم – للموقع الثقافي. انظر بوث، **بلاغة الخيال** (1963؛ طبعة معادة، شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 1983)، ص. 59–158؛ تشاتمان، **القصة والخطاب** (إيثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، 1978)، ص. 49–148. انظر أيضاً جيرالد برنس، **قاموس السرديات** (لينكولن: مطبعة جامعة نيبراكسا، 1978)، ص. 101؛ وفي أحدث رواية للسرد غير الموثوق في ضوء النماذج ما بعد البنيوية للذاتي، انظر كاثلين وول، مجلة **تقنيات السرد** 24 (1994): ص. 42–18.

41. بالنسبة إلى فرويد، المشهد الأولي هو حدث صادم حدث في الماضي الذي لم يشهده ربما المريض، الذي كان طفلاً في ذلك الحين، ولكنه سيبقى يتخيّله من خلال انطباعات حوادث أخرى مشابهة. يتمثّل النموذج الأولي لهذه الصدمة في ملاحظة الطفل العرضية لوالديه أثناء قيامهما بالممارسة الجنسية. يقترح فرويد أن الطفل ربما لم يشاهد هذا الفعل حقاً، لكن حتى ولو شاهد الطفل إحدى هذه المناسبات فما سيكون صادماً له هو الحدث المتخيل عن تصوره الخاص قبل أن يولد، أي أن الطفل لا يمكن أن يشهد هذا الحدث بالمطلق. من الناحية المجازية إذن، المشهد الأولي هو حدث صادم ودائماً بعيد المنال: إما لأنه مفهوم، إذا كان مفهوماً حقاً، فقط في وقت لاحق؛ أو لأنه يُتخيَّل بالعودة إلى ذكريات الماضي، وتصححه أصداء لاحقة. انظر سيغموند فرويد، "محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي"، الجزء الثالث (1916–1917)، **في الطبعة القياسية للأعمال النفسية الكاملة لسيغموند فرويد**، المجلد 14، تدقيق جيمس ستراتشي (لندن: مطبعة هوغارث ومعهد التحليل النفسي، 1968)، ص. 70–369. أغنت مارجوري غاربر روايتي للمشهد الأولي عند فرويد كثيراً من خلال التحليل الذي قدمته في كتابها **المصالح المكتسبة: التقمُّص الجنسي والقلق الثقافي** (نيويورك: روتليدج، 1992)، ص. 388.

42. يجب أن يجعل موضوع المنفعة الموجود ضمنياً في مشهد الطفولة بين أونو ووالده القارئ يلاحظ تسييس الحياة الخاصة في الرواية؛ تُقارن تربية أونو لولده كينجي، التي تعجُّ بقصص الساموراي والقصص البطولية، مع نشأة إيشيرو في الحاضر مع الميل نحو الأمركة والابتعاد عن العسكرة؛ وإصرار بنات أونو الراشدات يتناقض مع الخضوع المتوقع لوالدة أونو، وربما لزوجة أونو، في الماضي.

43. ديانا فاس، **دراسات التماهي** (نيويورك: روتليدج، 1995)، ص. 2.

44. وول، ص. 22.

المصدر:

ELH. Winter. 2001. Vol. 68. No. 4 (Winter. 2001). pp. 1049–1076

مُتجذِّرةٌ في مكان صغير: [1][2] مقابلة مع كازو إيشيغورو

حوار: ديلن أوتو كرايدر
ترجمة: د. باسل المسالمة •

ديلـن أوتو كرايدر (Dylan Otto Krider) : **مؤلف وصـحفي محترف، نشـر مجموعة متنوعة من الشعر والخيال العلمي والخيال الروائي والقصصي. وفاز في مسابقة كتاب المستقبل في عام** 2002.

التقينا في فندق «فور سيزنز» في منطقة غولد كوست وسط مدينة شيكاغو، وهو مكان مثالي لإجراء مقابلة مع كازو إيشيغورو (Kazuo Ishiguro)، بعد إصدار روايته مباشرةً بعنوان **مَن لا عزاء لهم** (*The Unconsoled*). تحتوي الرواية على كل شيء حتى الأثاث العتيق والرجل ذي الزي الرسمي الذي يراقبني من موقعه تحت المظلّة الخضراء. كنتُ أتوقع في منتصف الطريق أن أرى الراوي، السيد رايدر (Ryder) وهو يتعثر عند المدخل. وبمجرّد الانتهاء من الفكرة، دخل رجلٌ بالفعل. على الرغم من أنه في الأربعينيات من عمره، بدا وكأنه طالب متخرّج، نحيل، محني الرأس إلى الأمام، وبدا أنه لا ينتمي للمكان هنا مثلي. إنه كازو إيشيغورو. وبمجرّد إلقاء التحية بيننا ودخولنا المصعد، فتح ورقة عليها جدول، وقال: "تماماً مثل السيد رايدر"، إذن فإنه رأى أوجه التشابه أيضاً.

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

1) العنوان الأصلي للمقال: « Rooted in a Small Space: An Interview with Kazuo Ishiguro »

2) يقصد إيشيغورو بهذه العبارة «الكتب العالمية»، وتعني أنّ الكاتب يستطيع أن يجعل كتاباته عالمية حتى لو كان يكتب عن منطقته أو مدينته. (م)

في عالم رواية **مَن لا عزاء لهم**، يمكن أن يستغرق ركوب المصعد عشرين دقيقة، ويمكن أن يكون الغرباء زوجتك أو ابنك، ويمكن لردهة الفندق وسط المدينة أن تكون خلف باب منزل ريفي منعزل. في الرواية، منذ اللحظة التي يصل فيها السيد رايدر، عازف البيانو الشهير عالمياً، إلى الفندق، ينجذب إليه باستمرار العديد من سكان البلدة لأداء مهام غريبة وتافهة، غالباً ما تتعارض مع جدول زمني لا يراه أبداً. يحدث أول تشتيت حين يتطفّل شاب موسيقي طموح، ستيفان هوفمان (Stephan Hoffman)، على السيد رايدر وهو يحتسي فنجاناً من القهوة في الردهة، كما نوشك أن نفعل أيضاً. ولحسن الحظ، عَرَضَ إيشيغورو إجراء المقابلة في غرفته، فوافقتُ بسرعة، شاكراً حل المشكلة.

ترك أحدهم في الداخل وعاءً من الشاي الأخضر. يبدو إيشيغورو مستمتعاً برسومات الحبر الياباني التي تزين الجدران. وحين جهزتُ آلة التسجيل، انتقل إلى دليل الفندق المكتوب باللغة اليابانية. "لا أستطيع قراءة كلمة واحدة من هذا"، قال ضاحكاً، وهو يقلب الصفحات بنوع من الاستسلام المسلّي. من الواضح أنّ هذا هو نوع الافتراضات التي تُطرَح على نحو روتيني عن رجل نشأ منذ طفولته المبكرة في بريطانيا العظمى، ويحمل اسم كازو إيشيغورو. يخطر لي أنّ ثمَّة افتراضاً لا يُقدِّمه موظفو الفندق فحسب، بل قرّاء رواياته أيضاً.

كرايدر: سمعتُ أنكَ كنتَ تريد في الماضي أن تصبح عازفاً لموسيقا الروك...

إيشيغورو: ليس بالضبط عازف موسيقا الروك، فلم أهتم قط في الحقيقة بموسيقا «الروك أند رول». كتبتُ هذه الأغاني الحساسة التي عزفتها على الغيتار الصوتي. أعتقدُ أنني أصبحتُ مهتماً أول مرة بالكلمات المستخدمة بطريقة أدبية من خلال ديلن.[3] استمعتُ بعناية شديدة إلى كلمات أغانيه.

كرايدر: إذن، هل كان تقديرك للموسيقا يتمحور حول كلمات الأغاني بدلاً من الآلات الموسيقية؟

إيشيغورو: لقد أحببتُ الأمر برمّته، لكن كلمات الأغاني كانت عنصراً مهماً جداً في هذا النوع من الموسيقا. كانت الأغاني التي استمع إليها جيل الشباب في ذلك الوقت تحمل بالتأكيد رسالةً ما بالمعنى الحرفي، وكان جزء من الفكرة هو أن تكون الكلمات غامضة حتى لا يتمكّن الجيل الأكبر سناً من فهم هذه الرسالة. قمتُ بكل العمل المتمثل في الحصول على الأشرطة التجريبية، وأعتقد أنني تخلّيت عن أيّ طموحات مهنية جادة حين كنتُ في الثانية والعشرين أو الثالثة والعشرين من عمري تقريباً. يبدو سيئاً أن أقول إنني تجاوزت ذلك الشكل، لأنّ ذلك يوحي بأنه أدنى مستوىً إلى حدٍّ ما. لم يكن لديّ الموهبة لمتابعة هذا الأمر أكثر من ذلك. يبدو أنّ ما أردتُ فعله قادني بصورة طبيعية إلى كتابة القصص القصيرة.

لقد سجّلتُ للحصول على درجة أكاديمية في الكتابة الإبداعية [في جامعة إيست أنجليا] حين كنتُ في الرابعة والعشرين من عمري، لأنها بدت وكأنها لا تحتاج إلى جهد كبير، فما عليك إلّا أن تُسلِّم قطعة نثرية بدلاً من أطروحة علمية في نهاية العام. حين قُبلت، شعرتُ بشيء من الذعر. قُبلت في الصيف وكنا سنبدأ في الخريف، وفي تلك المدة الزمنية، تعلّمتُ كتابة القصص القصيرة كيلا أشعر بالإذلال حين أصعد إلى

3) يقصد إيشيغورو هنا على الأرجح بوب ديلن، وهو مغنٍّ وملحن وشاعر وفنان أمريكي يتمتع بصوت رائع ومرن، ولد في 24 أيار/مايو 1941. كان له شخصية مؤثرة في الموسيقا والثقافة الشعبية لأكثر من خمسة عقود. (م)

المنصة أمام الطلاب. وبحلول نهاية ذلك العام، كنتُ قد نشرتُ جميع القصص القصيرة التي كتبتها، إذ كتبتُ نحو ثلاث قصص فقط، وحصلتُ على عقد لإنهاء روايتي الأولى من الناشرين الذين ما زلتُ أتعامل معهم اليوم. لذا، بعد سنوات من الإخفاق التام كموسيقي، بمجرّد أن حاولتُ الكتابة، بيعت كل قصصي. وعلى الرغم من أنني لم أرغب حقاً أن أصبح كاتباً، شعرتُ حينئذٍ أنني حصلتُ على إذن لفعل هذه الأمور.

كرايدر: هل تعتقد أنّ ثمَّة عالمية بين أشكال الفن؟

إيشيغورو: يبدو الأمر هكذا. لا أشعرُ بأنني حققتُ أيّ قفزة كبيرة. كانت التجربة الداخلية لها هي نفسها، وكان هناك هذا الشيء المحدد الذي كان يتطوّر، الذي تحوّل بصورة طبيعية إلى كتابة القصص القصيرة، ثم إلى الرّوايات. أستطيع أن أرى خطاً واضحاً جداً هناك. كما أنّ ثمَّة كثيراً من الأشياء التي تعلّمتها كموسيقي، التي أستطيع أن أرى الكتّاب الشباب يمرّون بها في رواياتهم. في بعض الأحيان، في المجلات الأدبية الصغيرة، أرى كتّاباً في مقتبل العمر قد يستمرّون في فعل أمور جيّدة جداً، لكن يمكنني في الواقع تعرُّف الأشياء نفسها من أيام كتابة الأغاني. فعلى سبيل المثال، مررتُ بمرحلة السيرة الذاتية المكثّفة في كتابة الأغاني، ومررتُ أيضاً بمرحلة النثر الأرجواني الجامح، ثم ذلك النوع من المرحلة التجريبية الغريبة.

وهذا التمييز المهم بين إظهار إنجازاتك الفنية من ناحية والتعبير الفني المناسب من ناحية أخرى هو أمر عملت عليه كثيراً. حين تتعلَّم العزف على آلة موسيقية، تكون التقنية أكثر وضوحاً، والإخفاق النموذجي لكثير من الموسيقيين هو فعل أشياء برّاقة لإظهار براعتهم. بعد برهة من الزمن يبدأ المرء في تصنيف الأشخاص الذين يمكنهم عزف الموسيقا الجميلة من الأشخاص الذين يمكنهم عزفها بسرعة كبيرة، وأعتقد أنّ ذلك كان له بالتأكيد بعض التأثير في نفسي حين بدأتُ بكتابة الروايات. إذا كان هذا المسعى الفني يتطلّب نوعاً من البهرجة، فلا بأس بذلك، ولكن مسألة أن تسأل نفسك طوال الوقت، هل تعزف هذه المقطوعة فقط لإثارة إعجاب الأشخاص الآخرين الذين لا يستطيعون العزف، أم تعزفها لأنّ ثمَّة تأثيراً عاطفياً تريده؟ هذا هو السؤال الذي تطرحه على نفسك طوال الوقت، إذا كنتَ موسيقياً محترفاً. وستبدأ في التفكير أكثر بكثير فيما يتعلّق بالتعبير عن المشاعر، ويبدأ ذلك في أن يصبح طبيعة ثانية في داخلك.

كرايدر: كيف يُترجَم هذا الأمر إلى رواية **مَن لا عزاء لهم**، فهل كنتَ تحاول فعل بعض الأمور غير العادية؟ في الواقع، قد يستغرق الأمر بعض الوقت من بعض القرّاء لتعرُّف ما يجري بالضبط في هذا الكتاب، إلى أن يصلوا إلى المشهد في المسرح الذي كانوا يشاهدون فيه 2001 وَكلينت إيستوود (Clint Eastwood) فيه ...

إيشيغورو: كان ذلك خطأ. أعتقدُ حقاً أنّ هذا كان خطأً فادحاً.

كرايدر: حقاً؟

إيشيغورو: أجل، سألني كثيرٌ من الناس منذ ذلك الحين، «هل تعلم أنّ كلينت إيستوود لم يكن في ذلك الفيلم؟» حتى المحرر أرسل لي فاكساً يقول فيه: «كما تعلم، لقد تحققتُ من هذا الأمر، ولم يكن كلينت

إيستوود موجوداً في هذا الفيلم...» إنه المكان الوحيد في الكتاب الذي يمكنك الإشارة فيه إلى اختلاف بين الكتاب والحياة الواقعية.

كرايدر: اعتقدتُ أنّ ذلك كان عن قصد، وأنه مخصصٌ فقط لقرّائك الذين لم يفهموا الأمر بعد، إذ حين يصلون إلى هذه النقطة، يمكنهم أن يقولوا، «أوه، أجل. هذا ليس عالمنا».

إيشيغورو: أعتقد أنني كنتُ أفضّل لو لم يتمكن الناس من وضع أصابعهم على ما كان يحدث. كثيراً ما أشرتُ إلى لغة الحلم. حين أرى أفلاماً في أحلامي، فإنها عبارة عن نسخ من الأفلام الحقيقية، لكنها تحتوي على ممثلين مختلفين، ولهذا السبب فعلتُ ذلك. بعد حدوث ذلك، من الواضح جداً أنّ ثمَّة انحرافاً عن الواقع. لكن بالعودة إلى ما كنا نقوله، في كتابتي لرواية **مَن لا عزاء لهم**، كنتُ واعياً جداً لهذا السؤال طوال الوقت: هل أفعل أمراً لإظهار إنجاز تقني جديد فحسب، أم هل هذا أدب وتعبير فني؟ ولأنني جرّبت كثيراً من الأمور الجديدة من الناحية الفنية، فمن المؤكد أنني لم أشعر بالقدر نفسه من السيطرة على هذه المشكلة، كما حدث حين كتبتُ رواية **بقايا اليوم** (*Remains of the Day*) باستخدام تقنيات كنتُ على دراية بها جيداً. تلاشت إلى حدٍّ ما الإثارة المتعلّقة بتنفيذ الأمور بذكاء، حين كتبتُ رواية **بقايا اليوم**. لم يكن الأمر كبيراً بالنسبة إلي للانسحاب من هذه الخدعة أو تلك، بحيث يمنعك هذا النوع من فعل شيء لمجرّد فعله؛ فأنت تفعل ذلك فحسب، لأنه هو المطلوب حقاً. أما في رواية **مَن لا عزاء لهم** فكنتُ أحاول أشياء كثيرة أول مرة، وأعتقدُ أنني ربما أخطأتُ هنا وهناك في عزف مقطوعة ببساطة، لأنه لم يسبق لأحد أن عزف مثل هذه المقطوعة من قبل.

[رنَّ جرس الباب. يُسلِّم أحد العمال إيشيغورو كومةً مما يشبه طبقات من الساتان المطوي. حين يُغلَق الباب مرة أخرى، يترك إيشيغورو المادة تسقط، فتتحول إلى كيمونو من الحرير الأزرق].

إيشيغورو: انظر أيها الشاب، إنهم يغازلون العملاء اليابانيين حقاً، أليس كذلك؟ [يضحك]

كرايدر: في الواقع، هذا أحد الأشياء التي أردتُ التحدّث إليك عنها. تناولَ أول كتابين لك الشخصيات اليابانية واليابان، وأعلمُ أنه نظراً لأنّ اسمك ياباني بكل وضوح، فقد يكون لدى الناس كثيرٌ من الأفكار المسبقة حول عملك. هل هذا هو الشيء الذي كنتَ تحاول الابتعاد عنه حين كتبتَ رواية **مَن لا عزاء لهم؟**

إيشيغورو: في الوقت الذي كتبتُ فيه رواية **مَن لا عزاء لهم**، لم تَعُد هذه مشكلة كبيرة. أثارت رواية **بقايا اليوم** قراراً واعياً بعدم كتابة كتاب آخر تدور أحداثه في اليابان. في الكتابين الأولين، أردتُ بشدة أن أخاطب الجانب الياباني في داخلي. لكن في الوقت الذي صدرت فيه الرواية الثانية، وبدأت شهرتي تزداد في بريطانيا العظمى، كنتُ مدركاً تماماً أنني سأقوم بهذا الدور بأنه نوع من المراسل الأجنبي الياباني المقيم في لندن. كانت الصحف والمجلات تتصل بي بسبب وجود كتاب ياباني يجب مراجعته أو قضية يابانية يمكنني التعليق عليها، وبدأت أشعر بعدم الارتياح، لأنني لم أكن أعرف سوى القليل جداً عن اليابان.

كرايدر: تركتَ اليابان حين كنتَ صغيراً جداً...

إيشيغورو: أجل، أجل. لقد عشتُ في إنكلترا طوال حياتي تقريباً. من الواضح أنني كنتُ أعرف عن

اليابـان أكـثر من مجرّد رجل إنكليزي عادي يعيش في إنكلترا، ولكننـي ربما لم أكن أعرف أكثر بكثير من شخصـ كان لديـه اهتمام شديد بالثقافة اليابانيـة. أظنُّ أنّ هذا ليس صحيحاً تمامـاً. لقد ترعرعتُ مع والديـن يابانيـين. أعتقدُ أنني فهمتُ بعمق طبيعة الأسرة اليابانية وطبيعـة العلاقة بين الوالدين والطفل، والـزواج، ومـا إلى ذلك، لكنني لم أكـن مؤهلاً للتعليق على الوضع الاقتصـادي في اليابان، أو ما فعله (أو لم يفعلـه) اليابانيون في الثمانينيات من القرن العشرين. كانت هذه الكتب من إبداعاتي الخاصة إلى حدٍّ كبـير، وبما أننـي كنتُ روائياً، فقد كنتُ أرغـب في الكتابة عن موضوعات عالمية، لـذا كان يزعجني دائماً بعضـ الشيء حـين يقول الناس: «أوه، كـم هو مثير للاهتمام أن تكـون يابانياً، لأنك تشعـر بهذا وذاك». وفكـرت، «ألا نشعر كلنا بهذا؟» لذا، اتخذتُ قـراراً واعياً بتأليف الكتاب التالي بعيداً عن اليابان، وشعرتُ بإحساسـ عظيـم بالتحرر. كان ثمَّة جزء منـي أراد معرفة ما إذا كان قبولي مشروطـاً بحقيقة أنني كنتُ أعمـل وسيطـاً للثقافة اليابانية. أردتُ أن أرى ما إذا كان النـاسـ يستطيعون تقديري بصفتي روائياً بحتاً، وليس روائياً يابانياً.

كرايـدر: مـا مقدار البحث الذي أجريته من أجل الكتابين الأولـين، أم إنك اعتمدتَ بصورة أساسية على الذاكرة؟

إيشـيغورو: اعتمـدتُ بصـورة أساسية على الذاكرة. مـن الواضح أنني بحثـتُ في كتب التاريخ حين اكتشفـتُ القصة، وكنت في طور الضبط الدقيق والتوافق معها. علـى مرّ السنين، كوني يابانياً، استوعبتُ بطبيعة الحال كثيراً من المعلومات عن اليابان والتاريخ الياباني. في الواقع، حتى بلغت العشرين من عمري، كنـتُ أقـرأ كثيراً عن اليابان، وكلّمـا أُعلن عن فيلم ياباني، كنتُ أذهب لمشاهدتـه. وحين أنظر إلى الوراء الآن، كان للأمـر علاقـة كبيرة برغبتـي في الكتابة. لقد كانت اليابان مكاناً قوياً جـداً بالنسبة إلي، لأنني اعتقدتُ دائماً أنني سأعود إلى هناك في نهاية المطاف، ولكن كما اتضح فيما بعد، لم أعُد قط. هذا المكان المهـم جداً المسمّى اليابان، الذي كان مزيجاً من الذاكرة والتأمّل والخيال، كان يتلاشى مع مرور كل عام. أعتقدُ أنّ ثمَّة حاجة ملحّة جداً بالنسبة إلي لتدوينها على الورق قبل أن تختفي تماماً.

كرايـدر: مـا مقـدار الالتـزام المفروض علـى الكتّاب ليصـوّروا بدقـة الزمان والمـكان المحددين في كتاباتهم؟

إيشيغورو: هذا من الأمور التي كانت تسبب لي المتاعب كثيراً. كما شرحتُ، كان ثمَّة كثيرٌ من الناس يتطلّعـون إلى كتبـي المبكرة. في بريطانيا، حيث لا يوجد كثير من الأدب المكتوب عن اليابان، ولا يوجد كثيرٌ مـن الروايـات حوله بالتأكيـد، كان الناس يقولون: «أوه، أعـرفُ الآن كيف كانت الحيـاة خلال الاستنفار العسكـري في اليابـان». كنـتُ في حالة صدمة. كنتُ مـدركاً دائماً أنـني لستُ مثل بريمـو ليفي (Primo Levi)، الـذي كان سجينـاً في معسكر أوشفيتـز (Auschwitz)، ثم كتب كل هـذه الكتب عن تجربته في أوشفيتز. إذا أخذناه مثالاً متطرّفاً، فقد عاش هذا الشخص بالفعل مدةً حاسمة من التاريخ، ووجد حاجةً كبـيرة ليكـون شاهداً عليها. أما أنا فلستُ شخصاً عاش التجربـة وكان يتطلّع إلى نقلها. شعرتُ، من نواحٍ عـدّة، أنني كنتُ أستخدم التاريـخ كقطعة ألحان الأوركسترا كي أُبرز موضوعاتـي. لستُ متأكداً من أنني

شوّهـتُ شيئـاً كبيراً على الإطلاق، لكـنّ أولويتي الأولى لم تكن لتصوير التاريخ بدقـة. اليابان والاستنفار والحشـد العسكـري قبيل الحرب العالمية الثانية، هذه مسائل كبيرة ومهمـة الآن، وقد جعلتني دائماً أشعر بعـدم الارتيـاح من أنّ كتبي كانت تُستخدَم على أنها نوع من النص التاريخي. في رواية بقايا اليوم، شعرتُ بالتأكيد بمزيد من الرخصة والحرية في ذلك. إنّ تحريف ما حدث لأمة بأكملها والحماس العسكري أمرٌ، وتحريف الطريقة التي أدار بها الخدم حياتهم أمرٌ آخر.

كرايـدر: إلى أيّ مـدى يمكـن أن تستفيـد من هذه الرخصة؟ هـل يمكنك الكتابة عـن شخصية لها تجارب مختلفة تماماً عن تجربتك؟ هل يمكنك الكتابة عن شخصية كانت، على سبيل المثال، مسلمة؟

إيشـيغورو: لا أعتقـد أنني أستطيع ذلك. ليس لديّ أصدقاء مسلمون مقرّبـون. إنه ليس شيئاً أفهمه حتـى بطريقة سطحية. أعتقدُ أنه سيكون لديّ مخاوف جدية بشأن محاولة تصوير شخصية ما... إلّا إذا كانـت تؤدي دوراً عَرَضياً فحسـب. عادةً ما أتناول هذه الشخصية بطريقة أخـرى. أشعرُ أنني لا أستطيع حقـاً الكتابة إلا عن هذه المشاعـر والأحاسيس التي أعرفها وجرّبتها بعمق. وعـادةً ما أبدأ بهذه المشاعر، لكننـي بعد ذلك أضع هـذه المشاعر أو هذه القضايا في أدوار قد تكون غريبة تماماً، مثل دور كبير الخدم، وأُعيـد ترتيـب هذا الدور وفقاً لذلك. هذه هي الطريقة التي عملتُ بها دائمـاً في الماضي. قد أجدُ يوماً ما سبباً لخلق شخصية مسلمة إذا خطر لي أنّ من الأفضل التعبير عن الموضوع من خلال استخدام شخصية مسلمـة. ثم سأتحمّل هذا العبء الكامل المتمثل في إجـراء بعض الأبحاث حتى لا أقوم بتحريف أو تضليل، نظراً لأنها مسألة حساسة. هنا ستكون المسؤولية أكبر بكثير من المسؤولية تجاه كبير الخدم... [يضحك].

كمـا تعلمـون، بعد نشر روايـة **بقايا اليوم**، مـن المضحك أنّ عـدداً من الخدم كتبـوا لي، وكانوا من الجيل الأكبر سناً الذين عملوا لدى هؤلاء اللوردات، وتم تذكيري فجأة في الواقع أنه حتى في عالم الخدم، ثمّـة مسؤولية. غـير أنني أعتقد أنّ الأمر مثير للاهتمام، فالخدم الثلاثـة أو الأربعة الذين كتبوا لي كانوا إيجابيـين تماماً بشأن هـذا الأمر. ولم يشعروا أنّ تصويرهم قد حُرّف، أو أنهـم تعرّضوا للسخرية، أو أيّ شـيء مـن هذا القبيـل. موقفي هو، بوصفـي كاتباً روائياً، يجـب أن يكون لديك كثير مـن الرخصة لتُغيّر الأشيـاء وتعبث قليلاً. ومـع ذلك، تأتي لحظة تتوقف فيها هذه الرخصة، وستبـدأ فعلياً في التضليل بشأن أشياء تاريخية وواقعية مهمة. وإلى أن تتجاوز هذا الحد، لا أهتمُّ كثيراً بالدقة الصحفية لأنّ هذا لا يهم.

كرايدر: في رواية **مَن لا عزاء لهم**، ليس ثمَّة خطر حقاً من الإساءة بهذه الطريقة، أليس كذلك؟

إيشـيغورو: في الواقع، إنه أمرٌ مثير للاهتمام. حتى في رواية **بقايا اليوم**، على الرَّغم من أنها تصوّر عـالم الخدم، كنتُ لا أزال أواجه قليلاً من هـذه المشكلة، حيث يقول الناس: «هذه صورة مثيرة للاهتمام، إعـادة خلـق حياة خادم في إنكلترا بـين الحربين». ولا سيّما حين صدر الفيلم، اعتقـدَ الناسُ أنّ هذا عمل وثائقـي، وكنتُ حريصاً على تأليـف كتاب غريب جداً بحيث لا يمكن لأحد أن يخطئ في عدّه أيّ شيء آخر غير التعبير عن شيء كنتُ أفكر فيه أو أشعر به. ومع ذلك، أعتقد أنّ هذا الميل إلى الرغبة في ربط الأمور قوي جداً، حتى في رواية **مَن لا عزاء لهم**. لقد قرأتُ بعض المراجعات التي تقول إنها قصة رمزية مستترة حول انهيار الشيوعية. [يضحك].

قـرّرتُ استخـدام الأسماء الجرمانية في وقـت متأخّر جداً من اليوم. وبطريقـة ما، يمكنني تغييرها جميعـاً إلى أسمـاء إسكندنافية، أو حتى أسماء فرنسية. كما تعلم، يجب أن أغيّر بعض التفاصيل، أو نمط بعض المنازل، أو أيّ شيء آخر، ولكن يمكنك تقريباً وضع هذا الشيء في أيّ بيئة أو مكان. لقد كان إلى حدٍّ كبير مشهداً من الخيال.

كرايدر: لقد استخدمتَ مصطلح «مشهد الخيال». عادةً ما يصفه الناس بأنه «شبيه بالحلم»، لكنني لم أكن راضياً تماماً عن ذلك. أعتقد أنّ الأمر أشبه بالحلم، إذ يبدو أنّ كلَّ شيء يدور حول عقل واحد، كما هـي الحال في أيّ عمل خيالي. غالباً مـا يبذل الكتّاب قصارى جهدهم لخلق الوهم بأنّ الأشياء عشوائية، وأنّ الناس يتصرّفون على نحو مستقل بالطريقة التي يتصرّف بها الناس فعلاً، ولكن الأمر كلّه لا يزال من عمل عقل واحد –وهو عقل المؤلّف– حيث إنّ الحلم كلّه يتأثر بعقل الحالم. لقد أسقطتَ التظاهر فحسب.

إيشـيغورو: لقد أشرتُ بوعـي إلى الحلم مراراً. وبقول ذلك، فقد وجدتُ دائماً أحلام الآخرين مملّة جداً. أعتقد أنّ جزءاً من السّبب هو أنّ العالم الذي يمكن أن يحدث فيه أيّ شيء، من الناحية الافتراضية، هو عالم تكون فيه معظم الأشياء بلا معنى. أعتقد أنّ من المهم جدّاً أن يكون لديك نوع من القوانين، تماماً كما هي الحال في عالم اليقظة، الذي يحافظ على الاتساق طوال الوقت. إنها قواعد مختلفة عن تلك التي تحكـم الخيال الواقعي، لكنني أردتُ أن يشعر القارئ، بعد مرحلة الارتباك الأولى، أنّ ثمَّة قوانينَ جديدة. أعتقدُ أنّ اختبار ذلك هو أن نسأل السؤال الآتي: هل أيّ شيء ممكن في عالم رواية **مَن لا عزاء لهم**؟ ربما لا، في واقـع الأمـر. إذا نمت لرايدر، أو لأيّ شخصية من الشخصيـات، أجنحة فجأة، وحلّق إلى الصفحة 300، فأعتقـدُ أنّ هذا سيبدو خطأً كما هي الحـال في رواية هنري جيمس (Henry James)، على سبيل المثال. لذا، على الرغم من حدوث كثير من الأشياء الغريبة في رواية **مَن لا عزاء لهم**، لا يوجد سوى ثماني أو تسـع طـرق تقريباً تكون هذه الأشيـاء غريبةً فيها. لذا، فإنّ الرواية تشبه الحلـم من هذا المنطلق. إنها مثلمـا قلتَ للتو، ليس ثمّة ادعاء بالمعرفة المطلقـة لكاتب منعزل، قائلاً هذه هي الشخصية، وهذه هي تلك الشخصيـة. إنـه يقول بصـورة أساسية إنّ هذا العالم يُرى كثيراً من وجهة نظـر وعي واحد إلى درجة أنه يخصصـ بجرأة شديدة الأشياء التـي يجدها لخدمة احتياجاته. يستطيع السيد رايدر تحويل شخصيات معينة إلى أشخاص من ماضيه، وثني العالم كلّه ولفّه ليصبح تعبيراً كبيراً عن مشاعره وعواطفه. بدلاً من استخـدام طرائق تقليدية مثل الخطف خلفاً (flashback)، حيث تعرف عن حياة شخص ما فحسب من هـذه المدّة الزمنية إلى تلـك، أعتقدُ أنه يمكنك فعل ذلك بطريقة مختلفة تماماً، حيث يبدو أنّ شخصاً ما يتعثّر في هذا المشهد الذي يكون فيه كل شيء هو تعبير عن ماضيه ومخاوفه من المستقبل.

كرايـدر: علـى سبيل المثـال، هناك المـرأة التي لم يقابلها قـط، التي تبـيّن أنها زوجتـه. شَعَرَ بعضُ المراجعـين بالإغـراء ليصفوا هـذا بأنه فقدان الذاكرة، ولكـن الأهم من ذلك أنّ ماضـي السيد رايدر لم يُكتب بعد، أليس كذلك؟ وكما قلتَ هذه القصة مكتوبة حسب احتياجاته...

إيشـيغورو: أجـل، لم أشعر بالسعادة البتَّةَ حين قال الناس إنـه مصاب بفقدان الذاكرة. [يضحك]. يبـدو هذا وكأنـه يحاول أن يكون تفسيراً واقعيـاً جداً لما يحدث. وقد يحدث هذا الأمـر. إذا كانت طريقة

الخطف خلفاً مثل تسليط مصباح يدوي على ظلام ماضيك، وإضاءة أجزاء منه لفك شفرته، فهذا أشبه بغرفة مظلمة تماماً حيث يتحرّك شخصٌ ما مع شعلة مثل هذه [يحرّك يده على طول طاولة القهوة كأنه يقرأ بمكبّرة]. كما ترى، ثمَّة رقعة صغيرة من الضوء يمكنك رؤيتها، لكن لا يمكنك رؤية ما هو أمامها إلا إذا عدت إلى الخلف لترى ما مررت به للتو. كانت تلك الصورة في ذهني، حيث يستطيع رايدر أن يتذكر الأشياء التي حدثت قبله، لكن الأشياء التي حدثت قبل ذلك مباشرةً بدأت بالفعل في الاندماج مع الظلام. يستطيع أن يرى أمامه قليلاً، ولكن ليس لمسافة بعيدة جداً. الشيء المتعلّق بزوجته، ليس الأمر أنه نسي زوجته حقاً؛ لقد شعرتُ أنّ أشياء كثيرة في الحياة كانت هكذا. إننا نمرُّ بالحياة مثلما يمرُّ هذا الرجل بهذه الأيام الأربعة أو الخمسة، إذ يدرك تماماً هذه الرقعة في أثناء تقدّمه، ولكن من الوهم الاعتقاد بأننا نخطط لحياتنا بعناية. يبدو الأمر أكثر أننا نتخبّط عبرها، وأننا نتوقف بين الحين والآخر لتقييم الأمور. نتساءل فجأة، «كيف حدث هذا؟ أعيشُ هنا في هذا المكان، وأعمل في هذه الوظيفة، ومتزوّج من هذا الشخص، ولكن حين أفكر في الأمر، أجد أنني عشتُ دائماً بهذه الطريقة». تدفعك نحو الأمام أجنداتُ الآخرين وحوادثهم، وتبذل كل هذا الوقت جهداً لتقول: «أجل، لقد قرّرتُ ذلك بوعي». نميلُ إلى الاعتقاد بأننا نسيطر على الأمور أكثر بكثير مما نسيطر عليها بالفعل.

غالباً ما يبدو رايدر غريباً بعض الشيء؛ لأنه يَعدُ طفلاً بشيء ما ثم يستدير وينسى. على مدار حياتنا، نفعل هذا الأمر طوال الوقت. تَعِدُ الأصدقاء بأنكم ستظلون أصدقاء دائماً، أو تعدون الأزواج بأنكم ستكونون معاً دائماً، أو أنك ستعيش بطريقة معينة، ثم تقابل الشخص نفسه بعد خمس أو ست سنوات وتفعل شيئاً مختلفاً تماماً. لا تظن أنهم مجانين تماماً، أو فاقدين للذاكرة، أو شيء من هذا القبيل، ولكن هذه هي الحياة، لأنّ خمس أو ست سنوات مرّت. حين تنظر إلى الأمر من منظور معين فحسب وتضغطه في بضعة أيام، فإنه يبدأ في الظهور على أنه سلوك غريب جداً.

كرايدر: لقد قلتَ من قبل إنك تنجذب إلى الموضوعات العالمية. هل يمكنك الإسهاب قليلاً في ذلك؟

إيشيغورو: أعني فقط الموضوعات التي يمكن أن يرتبط بها معظم الناس بدلاً من الموضوعات التي تهم شريحة قليلة فحسب. إذا كنتُ أكتب كتاباً عن السياسة البريطانية في الستينيات من القرن العشرين، فمن المحتمل أن يكون هناك عددٌ لا بأس به من الأشخاص في بريطانيا الذين قد يكونون مهتمين بذلك، لكن ربما لن تكون أنتَ مهتماً، ولا الشعب الفرنسي. أعتقدُ أنّ ثمَّة موضوعات أو قضايا ملحّة جداً محلياً أو في وقت أو مكان معين، وأعتقد أنّ من المهم معالجتها، ولكن بوصفي روائياً، أعتقدُ أنني مهتم بكتابة الأشياء التي ستكون ذات فائدة للناس بعد خمسين عاماً، أو مئة عام، ولأشخاص في ثقافات مختلفة وكثيرة.

حين كتبتُ تلك الرواية الأولى، لم أصدّق تماماً أنها ستُنشر على أيّ حال، وبالتأكيد لم أفكر في أحد أبعد من مجموعة الأشخاص الذين عرفتهم. حين نُشرت، أصبحت هنا في المكتبة وفكرتُ، يا إلهي، يمكن لأيّ شخص أن يقرأ هذه الرواية. ثم حين بدأت تُترجَم، أصابني شعورٌ خفيف بالذعر، وأردتُ إعادة قراءة كل شيء لأرى كيف سيبدو من وجهة نظر سيدة عجوز في فنلندا، أو شيء من هذا القبيل. ثم اضطررت

إلى السفـر حول العالم وتفسير سبب قيامي بأشياء معينة كما أفعل الآن، ولكن في سياقات ثقافية مختلفة (لأشخاص في السويد، أو في اليابان، أو في أيّ مكان آخر)، وهذا ما يذكّرني نوعاً ما أنه في المرة القادمة التي أجلس وأكتب فيها – إذا أردتُ الاستمرار في إثارة اهتمام كل هؤلاء الأشخاص – يجب عليّ أن أكتب عن أشياء عالمية.

كرايدر: هل تعتقد أننا أصبحنا عالميين أكثر في تفكيرنا؟

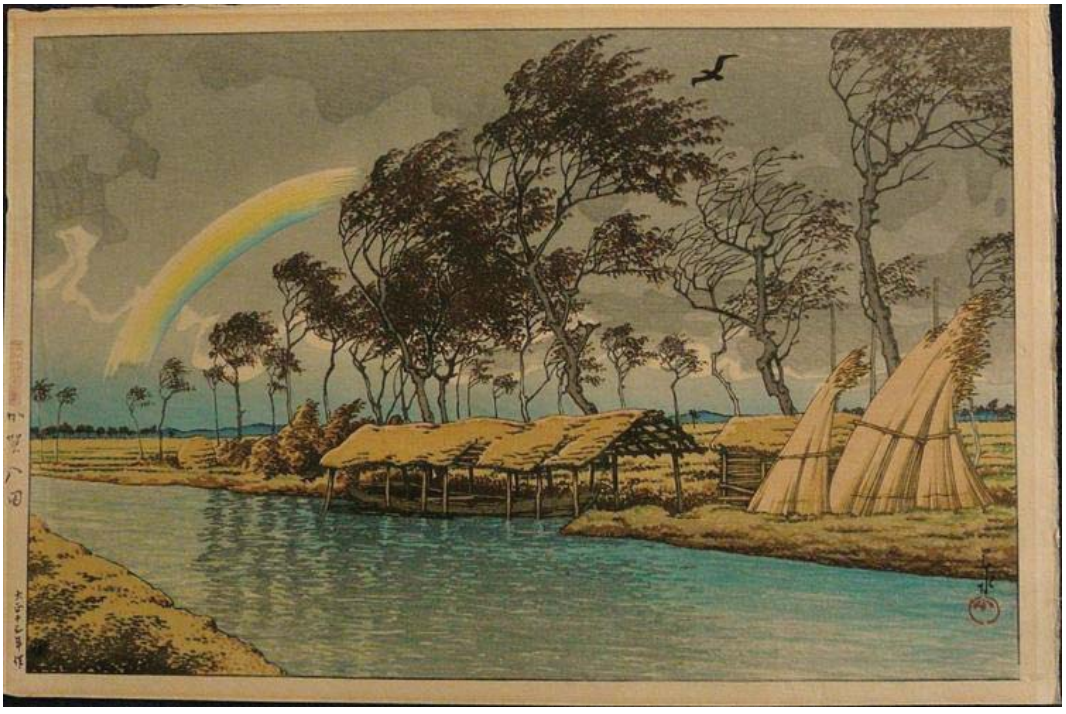
إيشيغورو: أجل، في الواقع، أعتقد ذلك.

كرايدر: يبدو أنّ ثمّة كثيراً من الترحـال والسفر الآن، ويبدو أننا أكثر ارتباطاً ببعضها من ذي قبل. ثمَّة مزيد من التعرّض للثقافات الأخرى.

إيشيغورو: في الواقـع، من المؤكَّـد أنّ ثمَّة كثيراً من الترحال والسفر... أعتقـد أنه سواء كنتَ تبحث عنـه في مجال الأعمال والاقتصاد الدولي أم الثقافة الدولية، مـن الصعب جداً التحدّث عن هذه الأشياء على نحو معقول من خلال النظر إلى دولة واحدة فحسب. يجب عليك بالضرورة معالجة الصورة العالمية بأكملهـا. أعتقـد أنّ ثمَّة مخاطـر لذلك. ثمَّـة بروفيسور من أوروبـا الشرقية، جـورج شتاينر (George Steiner)، كتـبَ عـن مخاوفه مـن أنّ الثقافة الأنجلـو أمريكية ستسيطر على العالـم، وأننا سننتقل من وجود كل هذه الثقافات المختلفة الحيوية والمثيرة للاهتمام إلى وجود هذا الغطاء العظيم الذي ينتشر للتّو في جميع أنحاء العالم، وأنّ هذا سوف يُغرق الحيوية الطبيعية التي تأتي من الأشياء. أفترض أنّه قد يكون هناك هذا الخطر، لكنني أعتقد أنه مبالغ فيه إلى حدٍّ ما. أعتقد أنّ ثمَّة ثقافة عالمية أكثر، وذلك ببساطة لأنـه يوجـد، إذا استخدمنا مصطلحات الحاسوب، عددٌ أكبر بكثـير من المواقع التي يمكن أن تحدث فيها كل هذه الأشياء معاً. يمكنك مشاهدة الأفلام من جميع أنحاء العالم وقراءة الكتب من جميع أنحاء العالم بسهولـة أكبر بكثـير مما كانت عليه قبل عشرين عامـاً. لذا، بطريقة ما، أعتقد أنّ ثمَّـة خطراً معيناً من أن تصبـح الأمـور متجانسة بعض الشيء. لكن من ناحية أخرى، أعتقـد أنّ هذا أمر صحي، لأنه يتعارض مـع تحـول الناس إلى إقليميين جداً، كما هي الحال في إنكلـترا. أعتقد أنه أمرٌ جيد جداً أن يشعر الكتّاب، بطبيعـة الحـال، أنّ عليهم مخاطبة جمهور عالمي بدلاً من مجـرّد الكتابة عما يحدث في مدينتهم أو دائرة أصدقائهم. أعني لا بأس أن تكتب عن مدينتك وعن دائرة أصدقائك طالما أنك تدرك أنك تخاطب العالم الأكبر. أعتقد في كثير من الأحيان أنّ الكتب العالمية متجذّرة في مكان صغير جداً.

المصدر:

The Kenyon Review, Spring, 1998, New Series, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1998), pp. 146-154



Hasui Kawase, Autumn Rainbow at Hatta Kaga,1924

الكتابة بعناية: رواية كازو إيشيغورو «لا تدعني أرحل أبداً» [1]

تأليف: آن وايتهيد
ترجمة: حسام الدين خضور •

آن وايتهيد (Anne Whitehead): مُحاضرة في جامعة نيوكاسل. من أعمالها "رواية الصدمة" (*Trauma Fiction*)، و"الذاكرة: مصطلح نقدي جديد" (*Memory: New Critical Idiom*)، وغيرهما.

في كتابها، **ليس من أجل الربح** (*Not For Profit*)، الذي صدر عام 2010، شخّصت مارثا نوسباوم (Martha Nussbaum) أنه إلى جانب الأزمة الاقتصادية العالمية، توجد كارثة أقل وضوحاً وأكثر غدراً تؤثر في المجتمعات الغربية أيضاً، تتمثّل في نقص تمويل الفنون والعلوم الإنسانية. بالعمل ضد الاستغلال التجاري المتزايد للأكاديميا، تحدّد نوسباوم رؤيةً للفنون، ولا سيّما الأدب، بوصفها محورية لعمل مجتمع ديمقراطي سليم، أولاً لأنّها تدعم مهارات التفكير والبرهان والنقد، وثانياً لأنها ترعى مواطنين مبدعين ومهتمين ومتعاطفين. يتزامن دفاع نوسباوم العاطفي عن العلوم الإنسانية، ويتداخل إلى حدٍّ ما، مع ظهور العلوم الإنسانية الطبيّة على مدى العقد الماضي أو نحوه، بربط فكرة المجتمع "الصحي" بمؤسسات الرعاية الصحية وأنظمتها. أشارت العلوم الإنسانية الطبية إلى أزمة الرعاية المعاصرة في المجتمعات الغربية التي تنشأ من عوامل عديدة، بما فيها إضفاء الطابع البيروقراطي وخصخصة خدمات الرعاية، وتشظية المريض بين تخصّصات فرعية. بعد أن شخّص نظام الرعاية الصحية المرض على هذا النحو،

• مترجم سوري وعضو اتحاد الكتّاب العرب.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Writing with Care: Kazuo Ishiguro's "*Never Let Me Go*"»

وصفت العلوم الإنسانية الطبية، مثل نوسباوم، قراءة الأدب كعلاج، مؤكدة أنها جيدة لا سيّما في إعداد متخصصين أفضل في الرعاية الصحية بتوسيع المنظور وتطوير الإحساسات.[3] بعبارة أخرى، يُنظر إلى الأدب أنه ذو قيمة لأنه يمكن أن يساعد الأطباء وغيرهم من ممارسي الرعاية الصحية على تعزيز الاستجابة المتعاطفة مع معاناة أولئك الذين هم تحت رعايتهم. ما يبدو أن نوسباوم والعلوم الإنسانية الطبيّة قد طورته، [هو] وجود اهتمام بأزمة "صحية" سائدة (سواء كانت أزمة ديمقراطية أم أنظمة رعاية)، يبرز تنشيط العلوم الإنسانية فيها بوصفها العلاج الشافي الضروري، لأن الفنون، لا سيّما الأدب، تجعلنا مواطنين و/أو محترفين أكثر استنارة وحساسية.

ليس في نيتي أن أسلّط الضوء على الأزمة الحالية في الفنون والعلوم الإنسانية التي حدّدتها نوسباوم. فوجهة نظري في هذا المقال هي كيف تضع الاستجابات السائدة لهذه الأزمة الأدب بوصفه منتجاً للإحساس التعاطفي، وعدّ هذه الحساسية فضيلة أخلاقية متأصلة. وقد انتقدت سوزان كين (Suzann Keen) المتشكّكة جداً بالحكمة الحالية بشأن تأثيرات قراءة الرواية الأخلاقية، على سبيل المثال، هذه المقاربة مؤخراً بطريقة مقنعة، أي أن المشاركة الخيالية والتماهي مع الأعمال الخيالية يمكن أن يساعدنا على أن نغدو أفراداً أكثر حساسية وإيثاراً. تؤكد كين، في دحض ادعاءات نوسباوم أن القراءة تؤدي إلى التعاطف والرحمة والعدالة الاجتماعية، على ما يلي:

"لا أفترض منذ البداية أن التعاطف مع الشخصيات الخيالية يترجم بالضرورة إلى... سلوك إنساني "أكثر لطفاً". أسأل ما إذا كانت جهود تخيّل الحياة الوهمية، كما اعتقدت جورج إليوت (George Eliot)، يمكن أن تدرب القارئ على تخيل الآخرين الواقعيين الودي في عالمها الفعلي، وأستفسر عن الطريقة التي يمكن أن نكون فيها قادرين على معرفة ما إذا كان ذلك قد حدث. أقر بأنه سيكون من دواعي سرورنا أن نكتشف أن قراءة هنري جيمس (Henry James) تجعلنا مواطنين عالميين أفضل، لكنني أتساءل ما إذا كانت نفقات شعور المشاركة على الشخصيات الخيالية يمكن ألّا يُفقدنا القليل مما لدينا من اهتمام بالآخرين على كيانات غير موجودة، أو في أحسن الأحوال تكشف أن القرّاء المدمنين يتمتعون ببساطة بتصرّفات متعاطفة".

لا تجادل كين، إذن، مسألة أن يجلب القرّاء التعاطف إلى مواجهاتهم مع الخيال؛ لكن ما هو محل خلاف بالنسبة لها هو ما إذا كان هذا الموقف يؤدي بعد ذلك إلى الإيثار والرعاية تجاه الخيالي بدلاً من الحقيقي. فأن تفضي قراءة الأدب إلى تأثيرات أخلاقية وسياسية مباشرة قابلة للقياس يثقل "كاهل كل من التعاطف والرواية" (168).

تعدُّ هذه المناقشات المعاصرة فيما يخص قيمة الفنون والعلوم الإنسانية، وتأثيرات الأدب التعاطفية في القراء، محورية في رواية كازو إيشيغورو السادسة، **لا تدعني أرحل أبداً** (*Never Let Me Go*)

3) في طليعة العلوم الإنسانية الطبية التي تميز القراءة بوصفها تعاطفاً، تأتي دورة الكفاءة السردية للأستاذة ريتا شارون، التي يجري تشغيلها كجزء من برنامج المهارات السريرية في جامعة كولومبيا. وقد شرحت رؤيتها للطب القائم على السرد بشكل كامل في كتابها، **الطب السردي: تكريم قصص المرض**، الصادر عام (2006).

(2005). تعـود الرواية التي روتها كاثي ه (kathy H) البالغة من العمر 31 عاماً، إلى حياتها في مدرسة هِلشـام الداخلية والصداقات الوثيقة التي طورتها هناك مـع زملائها في المدرسة تومي وروث. التعليم في هِلشام متجذّر بقوة في الفنون، حيث ينتج الطلاب بانتظام الأعمال الفنية وقراءة الأدب، مع التركيز بشكل خاص على الرواية الفيكتورية. بينما تتكشف الحبكة، يبدو أن إيشيغورو يقدم دفاعاً عن العلوم الإنسانية يشبـه دفاع نوسباوم. ونتعلم أن الطـلاب يُدربون ليكونوا "مقدمي رعاية" محترفـين، ويبدو أن تعليمهم الأدبـي والفني يدعم روابطهـم العاطفية الوثيقة التـي لا يمكن إنكارها وسلوكهـم الإيثاري تجاه بعضهم بعضـاً. وفقاً لمنطق المعلمين، أو "الأوصياء،" في هلشام، فـإن العلوم الإنسانية أيضاً تُضفي طابعاً إنسانياً علـى الطـلاب المستنسخـين، الأمر الذي يجعلهم "مثلنـا" (240)؛ في الواقع، يصـور القسم الأخير من الروايـة كاثي وتومي وروث محبين وحساسين، حتى لـو لم يُمنَحوا مكانة المواطنين وحقوقهم داخل النظام السياسي البائس الذي جلبهم إلى الوجود. ومع ذلك، تحاول هذه المقالة أن تثبت أن رواية إيشيغورو تُعَقِّد هـذه الرؤيـة إلى العلوم الإنسانية وتكشف الروابط التي تقيمها نوسبـاوم بين القراءة والتعاطف والرعاية والمجتمـع الصحي. تتطلب إنكلـترا إيشيغورو البديلة السلبية المطلقة والإذعـان من الكائنات المستنسخة، التـي خلقتهـا لأغراض حصـاد الأعضاء بمجـرد أن تنضج. على الرغـم من أن قراءة الأعمـال الروائية الفيكتوريـة – لا سيّمـا أعمـال الكاتبة المفضلـة لدى نوسباوم جـورج إليوت – يمكن أن تـؤدي إلى تنمية "مقدمـي رعايـة" جيدين، إلّا أن هـذه النتيجة تفرض ثمنـاً باهظاً؛ كما أن ربطهـم بالرواية الفيكتورية يقـدم للمستنسخين قالباً خيالياً غير مناسب للتقـدّم الاجتماعي يثير آمالاً كاذبة في مجتمع يحرمهم من أي مستقبـل. في ضوء ذلـك، إن تعليم العلوم الإنسانية في هِلشام [هـو] في أحسن الأحوال خداع أو كذب، وفي أسـوأ الأحوال، متواطئ مع نظام القمع السياسي الـذي يخضع له المُستنسَخون. إن قراءة الأدب، مثل نشـاط الرعاية نفسه، الذي يتوازى معها بشكل وثيق، يُنظر إليها أنها تقدم تعويضات بسيطة على حساب الرؤيـة السياسية الأوسـع، وبالتالي تقيِّد القدرات التخيّلية لقرائها بدلاً من توسيعها. بالإضافة إلى ذلك، أرى أن التعاطـف الـذي عالجـه إيشيغورو غامض مـن الناحية الأخلاقية، إلى درجـة لم يعد يمثل فضيلة متأصلـة -كما هي الحـال عند نوسباوم. أدرس، علـى وجه الخصوص، الأساسـ المتناقض لنظام التبرّع بالأعضـاء بأكمله في شكل من أشكال الرعاية أو التعاطـف، الذي يسعى إلى تقليل آلام العائلة والأصدقاء ومعاناتهـم. هنا ينكشف أحـد الأخطار الأخلاقية الرئيسة المتمثّلة في تأسيس مجتمع ما أو سياسة ما على التعاطف: فهو غالباً ما تحكمه الهوية والتشابه، وبالتالي فهو عرضة للاستبعاد والتعصب العرقي. بعبارة أخـرى، التعاطف ليس مفيداً بشكل لا لبس فيه، ويمكن أن يؤدي بسهولة إلى الاستغلال والمعاناة كما يؤدي إلى سلوكيات أكثر إيثاراً.

إذن، أيـن يتركنـا هذا فيمـا يتعلّق بالسؤال المركزي الـذي طرحته في البداية، أي، قيمـة الفنون والعلوم الإنسانية، ولا سيما الأدب؟ في الأقسام الختامية في هذه المقالة، أنتقل إلى سؤال لماذا يمكن أن نستثمر الوقت (والمـال) في قـراءة رواية مثـل **لا تدعني أرحل أبـداً**؟ عبر هذا التحليل، أسعى أيضـاً إلى التفكير بشكل أوسع في سـؤال كيـف نعرف "قيمة" الأدب المعاصر ونـدافع عنه؟ فأؤكد أن لقـراءة الروايات المعاصرة قيمة لا تقبل

الجـدل، لكـن ليس بالطريقة التي تقدّمهـا نوسباوم. أنا أعتمد على ديريك أتريـدج (Derek Attridge) في افتراضـ أن أهميـة العنصر الأدائـي في الرواية المعاصرة تكمـن في أسلوب تدخّلها.[4] أدرس أولاً استخدام إيشيغـورو أسلـوب ضمير المخاطب طوال الرواية، وهـي أداة شائعة الاستخدام في الروايـة الفيكتورية لتعزيز الاتصـال المتعاطـف. ومع ذلك، في رواية **لا تدعني أرحل أبداً**، يعمل على زعزعة القـارئ، ويثير التساؤل عن كيفيـة أو مـكان وضعها بالفعل فيما يتعلق بِـ كاثي. ثم أختم بتحليل مفصـل لنهاية رواية إيشيغورو. هنا، أشير إلى أن إيشيغـورو يقـوم بفعـل القراءة نفسه كحدث، فتعيـد تجربة القارئ في إنهاء الكتـاب تمثيل كاثي الفعل الختامي بقوة هو المضي قدماً وترك الماضي وراءها. في الوقت نفسه، يجتذب الجمال المثير في الفقرة الختامية انتباهنـا، حيـث تتباطـأ كاثي نفسها لبعضـ الوقت قبل أن تركـب سيارتها وتنطلق بعيداً، حيـث تفعل صعوبة التخلـي عـن ذلك الماضي مـرة أخرى كاثي والقـارئ في الوقت نفسه. يُجبَر القارئ علـى اتخاذ موقف صعب، عالقاً بين البقاء والرحيل، والتمسُّك والتخلّي، ومن ثم يواجه معضلة العناية أو التعاطف القوي التي لم تُحَلّ.

في دفاعـي عن قيمـة الأدب المعاصر، تبتعد قراءتي لروايـة **لا تدعني أرحل أبـداً** عن الابتذال المطمئن في نمـوذج سلوكي مثل نموذج نوسباوم -الـذي بدوره، على نحو غير مفاجئ، يرتكز على تقاليد أدب القرن التاسع عشـر في الغالب -وينتهي الأمر أقرب كثيراً إلى موقف سماه المؤرخ دومينيك لاكابرا (Dominick Lacapra) "عـدم استقـرار تعاطفي" (42-41). بالنسبة إلى لاكابرا، يصف هـذا المصطلح طريقة تحديد هوية تتجنّب الاستيـلاء علـى تجربة الضحايا المؤلمة، في حين يمكنهـا أيضاً مواجهة احتمال وجود سلوكيـات في أنفسنا ربما تحمل تشبيهات أو تشابهات مع سلوكيات الجناة؛ وبناءً على ذلك، أزعم أن إيشيغورو يتعمّد زعزعة تشابهنا مع كاثـي والمستنسخـات الأخرى ويثير أسئلـة غير مريحة فيما يتعلق بقربنا من أولئـك الذين يستفيدون من نظام التـبرّع. إنّ أهميـةً مثل هذه الأساليب المعقـدة والصعبة والمتنقلـة للتشابه -التي، بالإضافـة إلى افتقارها إلى التوجيـه التأليفي الواضح، التي تميز عدداً كبيراً من الأعمال الروائية المعاصرة -لا تكمن في أنها تعزز بطريقة الإيثار أو المواطنة العالمية الصالحة، بل تزعج القرّاء وتحيّرهم بطريقة انعكاسية لطرح أسئلة أخلاقية مركزية مفتوحة تخص الاستجابة والتفسير والمسؤولية والتواطؤ والعناية.

تحديد مكان لغة العناية

في الصفحتـين الافتتاحيتين في رواية **لا تدعني أرحل أبـداً**، تكرّرت كلمة "مقدّم الرعاية" ما لا يقل عـن تسع مرات بينمـا تتأمل الراوية كاثي *ه*. قدراتهـا في هذا الدور. اتخذت الكلمـة نفسها مؤخراً صدى مميزاً: حيث عرَّفها قاموس أكسفورد الإنكليزي بأنها تعني "فرد من العائلة أو مساعد مدفوع الأجر يعتني بانتظـام بطفل أو مريضـ أو مسن أو شخص معاق،" وهو الاستخـدام الأول المسجّل لها بهذا المعنى، كما

4) يبنـي أتريـدج حجّتـه إلى حد كبير على الخيـال أو ج. م. كويتزي؛ ومع ذلك، على الرغم مـن حساسيته للبعد الجنوب أفريقي فـي رواياته، فإن أتريدج يقدم كويتزي بوصفه ممثـلاً للأهمية الأخلاقية في الأدب المعاصر وبوصفه مركزياً في المناقشات الحالية داخل الدراسات الأدبية. إنني أعتمد على منهج أتريدج في قراءتي الخاصة لأدوات إيشيغورو النّصية الأدائية بوصفها مؤشراً على اتجاهات أوسع ضمن خيط مهم من الخيال المعاصر، وهو خيط يشمل بالتأكيد كويتزي نفسه.

لاحظ جون مولان (John Mullan)، في عام 1978 (108). على الرغم من أن كلمة "مقدم الرعاية" تشير إلى نمط من العمل، إلّا أنها تنزلق بين العمل مدفوع الأجر وعمل أولئك الملزمين بالمسؤولية العائلية برعاية أولئك الذين لم يعودوا قادرين على تلبية احتياجاتهم الخاصة (وفي هذه الحالة، هل هو أيضاً عمل عاطفي؟ وهل التأثير إيجابي بالضرورة، أم أن العمل يجري في بعض الأحيان باستياء؟) تحدّد ملاحظات كاثي الافتتاحية الكلمة ضمن خطابات الاحتراف والكفاءة. إذا نظرنا إلى الوراء على مدار الأحد عشر عاماً التي قضتها مقدمة رعاية، فإنها ترى أنها كانت جيدة في عملها، سواء في حكمها الخاص أو في نظر أصحاب العمل، الذين يطلق عليهم ببساطة "هم". تُقاس قدراتها عبر تحقيق الأشخاص المستهدفين (أو "المتبرعين") لأوقات تعافٍ سريعة، وبقدرتها على منعهم من "الاضطراب." على الرغم من أنها تعترف بوجود تناقضات في النظام المهني ("أستطيع أن أفكر في مقدم رعاية واحد على الأقل استمر أربعة عشر عاماً على الرغم من كونه مضيعة كاملة للمكان")، إلّا أنها تعدُّ فترة عملها الطويلة مكافأة مستحقة لـ "سجلّها العظيم" (3). مع تقدم كاثي، يبدأ الخطاب المهني يفسح المجال أمام سجل أكثر عاطفية. هي تعترف بأنها حيثما تمكنت من ممارسة الاختيار، عملت مقدمة رعاية "لنمطها" (الطلاب السابقين، ولا سيّما من هلشام) وأن ذلك ضروري للوظيفة التي "تشعر بها مُقدّمة الرعاية بالمتبرعين [من أجلها] في كل خطوة على الطريق" (4). ومن ثم، فإن الرواية لا تبدأ بـ لفت الانتباه إلى الكلمة نفسها وحسب، بل باستخلاص التوترات والتناقضات الكامنة فيها أيضاً، بين خطابات الكفاءة والمهنية، من ناحية، ولغات التأثير والشعور، من ناحية أخرى.

فيما تتكشف حبكة رواية إيشيغورو، يعرف القارئ أن الكلمة التي تبدو غير ضارة تخفي أيضاً سرّاً رهيباً مفاده أنه، في هذه الـ إنكلترا البديلة، يُستنسَخ الأطفال ويُربّون بمعزل عن الأطفال الآخرين.[5] وحالما يصلون مرحلة البلوغ، يصيرون "متبرعين"، وتُحصَد أعضاؤهم في سلسلة من العمليات وتستخدَم لعلاج الأمراض التي تصيب الإنسان. ودائماً يتمكن المستَنسخون من تقديم أربعة تبرعات على الأكثر قبل أن يموتوا، أو "يكتملوا" باللغة الملطِّفة للرواية. قبل أن يصيروا متبرعين، يقضي معظم المُستنسَخين فترة من الوقت "كمقدمي رعاية"، ويتنقلون بين مراكز العلاج المختلفة في جميع أنحاء البلاد ويهتمون بالمستنسخين الذين يقدمون التبرعات، ويُعَدّ كلاهما نفسياً قبل إجراء عملية جراحية من أجل "إكمال" محتمل ويُعتنى بهم بعد ذلك. بإعادة القراءة في ضوء ذلك، تثير رواية كاثي الافتتاحية أسئلةً تثير الضيق والقلق. إن إعلانها أنها ستتوقف عن كونها مقدم رعاية بعد ثمانية أشهر أخرى يعني أنها ستصير بعد ذلك متبرعة. إن انشغالها بالنجاح المهني والتناقضات الطفيفة في النظام يعني أنها لا تعالج موتها الوشيك أو حالات عدم المساواة والظلم الأكبر في العمل. هل تُعدُّ "العناية"، في ضوء ذلك، شكلاً من

5) على الرغم من أن رواية إيشيغورو تعمل على نحو واع ضمن التقليد الموقر للرواية الديستوبية البريطانية، التي تشمل رواية ألدوس هكسلي **عالم جديد شجاع** (1932) ورواية **1984** لجورج أورويل (1949)، إلّا أن رواية **لا تدعني أرحل أبداً** تبتعد بشكل ملحوظ عن سابقاتها الشهيرة باستقراء تصورها البديل للحاضر ليس في المستقبل بل في الماضي القريب. وأنا أتفق مع غابرييل غريفين (653) أن هذا الجهاز يخلق إحساساً قوياً بالعلاقة أو الاستمرارية بين المناقشات المشار إليها في الرواية والواقع.

أشـكال العمل ذي القيمة الاجتماعية لأن كاثي تُحدِث فرقـاً إيجابياً للآخرين (تمنع "الاضطراب")، أم –في ضـوء الأصـداء السياسية لاختيار إيشيغورو للكلمة هنا؟ – هل هي وسيلة لمنع المقاومة والاضطرابات، وتأمـين الامتثال السلبي بوساطة نشاط لا نهاية لـه ومرهق وتعويضات بسيطة؟ وبالمثل، فإن تأملات كاثي تخلق بأثر رجعي تردّداً لدى القارئ فيما يتعلق بوضعها كمُستنسَخ. إن تعليق إيشيغورو المتعمّد لتقديم كاثي كـ "مقدمة رعاية" بين الكفاءة البيروقراطية والرحمة – "مقدمو الرعاية ليسوا آلات" (4) –يخلق عدم يقين تفسيري، في ضوء ما سيأتي، حول ما إذا كان ينبغي عدّها "إنساناً" بالكامل أم لا.

إن إعـلان إيشيغورو الافتتاحي أن أحداث الرواية تدور في الماضي القريب يزعج القارئ عمداً أيضاً: نسختـه مـن إنكلترا في أواخر التسعينيات لا تتوافق مع الواقـع التاريخي، لكن كما لاحظ غابرييل غريفين (Gabriele Griffin)، "إن بـروز ذلك الماضي القريـب مستمد جزئياً من استمرارية المناقشات العلمية المشـار إليها في الرواية في الوقت الحاضر" (653). ينصبُّ اهتمام غريفين بشكل خاص على الخطابات العلمية حول الاستنساخ والتكنولوجيا الحيوية التي ينخرط فيها إيشيغورو في روايته **لا تدعني أرحل أبداً**، وقد أدرجت عدداً من التطورات في بريطانيا في مطلع العقد الأول في القرن الحادي والعشرين التي وضعت المناقشات في هذا المجال على رأس جدول الأعمال العام.[6] يشير غريفين، بشكل حاسم، إلى أنه بالإضافة إلى عـدم الاهتمام الملحوظ بخياله حول طريقة عمل علم الاستنسـاخ البشري فعلياً، فإن إيشيغورو يدمج عمـداً "فجوة... بين تطورات التكنولوجيا الحيوية وتمثيلها" (649). وحتى مع تحرك العلم نحو هندسة الأنسجة البشرية، وبالتالي البدء في إلغاء الحاجة إلى الاعتماد على أعضاء كاملة لزراعتها، فإن إيشيغورو ينطلق في الاتجاه المعاكس، متخيلاً استنساخ البشر. هذه الفجوة، كما يشير غريفين، تعني أن الرواية قادرة علـى "دمج عدد من التطورات المختلفة لكن المترابطـة في مجال التكنولوجيا الحيوية –الاستنساخ، وجمع الأعضاء، والأطفال المصممين –في مجموعة واحدة من الانشغالات الخيالية". كما أنه يمكّن إيشيغورو من تحويل وجهة نظره من واقع الممارسة العلمية إلى الأسئلة الأخلاقية التي تثيرها.

يتبنّـى إيشيغـورو إستراتيجية مماثلـة للتعامل مع الأسئلـة التي تطرحها أنظمـة الرعاية المعاصرة، إذ توحـي الرواية بالاستمراريـة في حاضر القضايا الاجتماعية التي تُلمِّح إليهـا. في تشخيصه للأمراض المعاصـرة في الأمـة، يشـير توني جـودت إلى أن دور الرعايـة في بريطانيا يعـاني حالياً من آثـار "عبادة الخصخصـة" التـي استمرت ثلاثين عاماً: "في المملكة المتحدة بين عامـي 1979 و1996 (أي في سنوات تاتشـر وميجور) ارتفعت حصة القطاع الخاصـ في الخدمات الشخصية التي تعاقدت عليها الحكومة من 11% إلى 34%، مـع حـدوث أكبر زيادة في الرعايـة السكنية لكبار السن والأطفـال والمرضى العقليين. وطبيعي أن تؤدي المنازل ومراكز الرعاية المخصخصة حديثاً إلى خفض جودة الخدمة إلى الحد الأدنى من

6) تشمـل هـذه التطورات، بين أمور أخـرى، تشريع الاستنساخ لأغراضـ البحث في الأمراض عام 2002 (بـدلاً من الاستنساخ الإنجابي) وقضية زين هاشمي القانونية لعام 2004، وهو صبي يبلغ من العمر خمس سنوات يعاني من اضطراب وراثي نجح والـداه فـي الاستئناف لاستنساخ شقيـق باختيار الأجنة حيث يمكن استخدام أنسجة الحبـل السري للطفل لعلاج زين. راجع غريفين 47-646.

أجل زيادة الأرباح وأرباح الأسهم (114). وقد استمر هذا الاتجاه بلا هوادة في القرن الحادي والعشرين، مـا أدّى إلى تحويـل الخدمات العامة إلى ما وصفـه جودت بأنه "شبكة من مقدمـي الخدمات في القطاع الخاصـ" (119). وتجادل إيفـا فيدر كيتاي (Eva Feder Kittay) أيضاً أنه إذا نظرنا إلى من يشارك في أعمـال الرعايـة مدفوعة الأجر، نلاحظ أنه غالباً مـا يوفرها المهاجرون أو غـير المواطنين، لأن هؤلاء [هـم] على وجه التحديد العمال الذين يقبلون الأجور الضعيفـة، ونقص المزايا أو المكانة، وساعات العمل الطويلة.[7] ومن ثم تؤكد أن "هناك شريحة من العمال... لا تمتلك امتيازات ولا حماية المواطنة... لكنها، مع ذلك، تشكّل جزءاً حاسماً من القوى العاملة التي تمارس عمل الرعاية بشكل مباشر" (141). في حين أنـه لا يمكـن القول بشـكل صحيح إن رواية إيشيغورو تـدور حول مثل هذه القضايـا، فإنها مع ذلك تصور نسخـة مميـزة منها في إنكلترا البائسة في التسعينيات. على الرغم مـن أن كاثي تسعى مراراً وتكراراً إلى طمأنـة نفسها بتسجيل تحسينات طفيفة في مراكز التعافي، التـي يتضح أنها تدار بأقل كلفة وأقصى ربح: فقد أشارت إلى مرفق التعافي في كينغسفيلد، على سبيل المثال، الذي كان مخيماً للعطلات في الستينيات، "شعـور عـام [بأنهم] لم ينتهوا قط من تحويل المكان بشكل صحيـح" (199). إن ثقافة "الرعاية" التي يحرّكهـا الربـح تعمل بطريقة مثيرة للقلق على دعم إنشاء نظام "التـبرع" ذاته، وتضفي الشرعية عليه، وتجعل إنشاءه ممكناً. والمتوقع أن يقوموا بأعمال الرعاية بالإضافة إلى إنهاء حياتهم قبل الأوان في مراكز العلاج المعزولة والمتهالكة، وتثير الكائنات المستنسخة بقوة أسئلة طبقية تتعلق بمن "يقدم الرعاية" ومن "يُعتَنى به" في المجتمع. كما أنها تطلب منا أن نتساءل عما إذا كان المحرومون اجتماعياً يعيشون حياة تقل كثيراً فيما يتعلق بكل من طول العمر والقوة الكامنة.

في روايتـه **لا تدعنـي أرحل أبـداً**، يتعامل إيشيغـورو بطريقة معقّدة مع قضايـا الرعاية وما يعنيه أن تكـون "مقـدم رعايـة". يشير بروس روبنـز إلى أن نسخـة إيشيغورو البائسة للمجتمـع البريطاني تطرح أمامنـا "رؤيـة دولة الرفاهية للحياة" ويتساءل عمّا إذا كانت تمثـل "العدالة الاجتماعية" أو بشكل أكثر دقـة "الظلـم الذي تفرضه المنافسة الرأسمالية" (204). تتساءل الرواية عما إذا كان لا يزال ممكناً أن نتحـدث عن الرعاية، في ظل مجتمع مادي في الأصل يختـزل البشر إلى مجموعات من الأعضاء أو أجزاء الجسـم، وإذا كان الأمـر كذلـك، فأين يمكـن أن توجد مثل هذه اللغـة. هل لغة الرعايـة المهنية تفترض حتماً الخطاب البيروقراطي حول الكفاءة والأهداف؟ هل يمكن أن يوجد سجل عاطفي ضمن سياق مهني للرعايـة، أم صـار أحدهما يستثنـي الآخر؟ عند التفكير في هذه الأسئلـة في الأدب، يتأمل إيشيغورو أيضاً بشـكل خاص دور الأدب وقيمته ضمـن الثقافة المادية التـي يحرّكها الربح. تتسـاءل الرواية: هل لا يزال ممكنـاً أن نشارك الأسطـورة الرومانسية القائلة إن الأدب يمكن أن يخلّصنـا بطريقة ما؟ هل للفن قيمة تتجاوز مجرد أن يكون نافعاً، وكيف يمكننا أن نقيّم ذلك؟ هل يمكن للأدب أن يعبّر عن الشيء الأكثر عمقاً في ذواتنـا ("أرواحنـا")، وهل توفر لغة الخيـال المتعاطف مفردات مفيدة أو كافيـة للتعبير عن علاقات

7) ملاحظة كيتاي تشير بشكل خاص إلى الولايات المتحدة، لكن لها أيضاً صدى واضحاً في بريطانيا وأوروبا، حيث يقوم العمال المهاجرون في كثير من الأحيان بأعمال الرعاية المباشرة.

الرعايـة؟ والأمـر الجدير بالملاحظـة في هذا السياق [هـو] أن رواية **لا تدعني أرحل أبداً** تعرض بشكل متكـرر أعمال رواية القصص والقراءة. تحكي الكائنـات المستنسخة لبعضها بعضاً قصصاً مختلفة حول مـن هم أو من يمكن أن يكونوا. كما أنهم يقرؤون الأعمـال الأدبية، لا سيما الرواية الفيكتورية. ويُشجَّعون في هِلشـام علـى إنتاج أعمال فنية، يوضّحها بعد ذلك المستنسخون والأوصيـاء عليهم. فيما يلي، أزعم أن إيشيغـورو لا يقـدم إجابـة واحدة (أو بسيطة) فيمـا يتعلق بتكافؤ الفن في مجتمـع استهلاكي حيوي. على الرغـم مـن أن كاثي وضعـت إيمانها بفكرة أن الفن يمكـن أن ينقذها، فقد تبيّن أن هـذه الفرضية إيمان زائـف. يشير إيشيغورو أيضاً إلى أن أي سياسة أو أخلاقيات تعتمد على التعاطف والتماثل تمثّل مشكلة في افتراض وجود جمهور أو مستمع متقبل. ومع ذلك، يبدو أن الرواية لا يمكنها أن تتخلى تماماً عن الأمل في المشـروع الأدبي: لأنه على الرغم من كل المزالـق والمشكلات المحتملة، فإن سرد القصص يمكّننا من ربط أنفسنـا بالآخرين والبدء في التعبـير، ولو بشكل مبدئي، بلغة الرعاية؛ ويمكنه أيضاً أن يوفّر نسخة في غير مكانهـا عن بيئتنا الاجتماعيـة التي تواجهنا ليس فقط بعلاقات التعاطف فحسب بل بأسئلة ليست مريحة عن التضمين والتواطؤ أيضاً.

قصص ذات صلة

إن الأمر ذا الأهمية المركزية في رواية **لا تدعني أرحل أبداً** هو أن تكون الكائنات المستنسخة "تشبهنا" أو "لا تشبهنـا"، الأمـر الذي يثـير، بدوره، تساؤلات عن معنى أن تكون إنساناً وإلى أي مدى تمتدّ علاقات الرعايـة. داخل المجتمع المُصوَّر في الرواية، يُنظر إلى الكائنـات المستنسخة أنها ليست بشراً وتعامَل وفقاً لذلـك. هـي تنشأ في عزلة عن الناس "العاديـين"، وفي فترة البلوغ القصـيرة المخصّصة لها، تستمر في العيش في عـالم منعزل اجتماعياً: تعيش كاثي حياة منعزلة، إما بالبقاء في مراكز تعافٍ مختلفة أو التنقّل بينهـا في أمكنة لا يمكن تمييزها على الطريق السريـع. ومع ذلك، ثمّة بعض الرغبة السياسية تدفعنا إلى أن نرى المستنسخين "مثلنا"، ويتجلى ذلك في مؤسسة هِلشام حيث نشأت كاثي. في تصوير المُستنسَخين، يمارس إيشيغورو عملية توازن دقيقة لا توفر حلاً سهلاً لوضعهم. يوصَفون مراراً وتكراراً باستخدام صور ذات سمـات حيوانيـة -يمكن القـول إن الأمر الأكثر وضوحاً هـو عندما ترد مدام، واحـدة من الزائرين الخارجيـين القلائـل لهِلشام، التي تأتي مـرة أو مرتين في السنة لتأخذ الأعمـال الفنية الأفضل للطلاب، بنفـور غريـزي على الطلاب، كما لو كانوا عناكب. يحدث هـذا الارتكاس للمرة الأولى عندما تقابل بشكل غير متوقّع مجموعة من الطلاب في هِلشام ويتكرّر عندما تقترب منها كاثي وتومي بعد سنوات لطلب فترة تأجيـل. يوضـح إيشيغورو أن رد مدام ليس مجرد رد فعل شخصي باعـتراف الآنسة إيميلي، معلمة سابقة في هِلشام: "نحن جميعاً خائفون منك. كان عليّ شخصياً أن أقاوم خوفي منك كل يوم تقريباً كنت فيه في هِلشام" (246). ومع ذلك، فإن ردَّ فعل الخوف نفسه يقدم تفسيرات متباينة، وهو معلق على نحوٍ متناقض بـين النفور الطبيعي تجاه الكائنات المستنسخة نفسها وإنكار المرض والوفاة التي تمثلها. في الأكواخ، بقايا مزرعة مهدّمة حيث تقضي مجموعة من الطلاب السابقين بعض الوقت قبل أن يصيروا "مقدمي رعاية"،

يحاكي المستنسخون عمداً إيماءات التلفزيون التي يعتقدون أنها "عادية": مرة أخرى، هل يجب أن نفسر هـذا بأنه "دليل" علـى افتقارهم إلى السلوك الإنسـاني الغريزي، أم كأعراض للعزلـة الاجتماعية التي فُرِضـت عليهـم؟ وعـبر الإشارة بدلاً من ذلـك إلى أن المستنسخين "مثلنا"، يكشـف إيشيغورو من خلال روابطهـم العاطفية الوثيقة وروابطهم مـع بعضهم بعضاً أنهم يتجاوزون منطق النظام الذي جاء بهم إلى الوجود. إن قراره بكتابة القصة التي ترويها كاثي بضمير المتكلم، و"تأجيله" الكشف عن أنها مستنسخة إلى مـا قبل نهاية الرواية، يعمـل أيضاً على تحقيق درجة معينة من التماهـي التعاطفي معها. وعبر إبقاء وضـع المستنسخين مفتوحاً، يبدو أن إيشيغورو (يعيد) توجيهنا إلى السؤال الأخلاقي عما إذا كان يمكننا، أو يجـب علينـا، أن نعتمد على مقولات مطلقة في الاختلاف مثـل "البشري" و"غير البشري". وفي هذا، يثـير أسئلـة مشابهـة لأسئلة دونـا ج. هـاراواي (Dona J. Haraway) في عملها الأخير حـول "الأنواع المرافقة" (6–3)، وعلى وجه التحديد، هل ينبغي لنا أن نفكّر بمصطلحات أكثر احتمالية وفوضوية حول طريقة ارتباطنا بالأنواع والمواد "غير البشرية"، وكيف يعاد تشكيلنا وتعريفنا بتلك العلاقات؟ هل هناك المزيد من المراسلات والارتباطات بين "البشري" و"غير البشري" أكثر مما نفضل أن نعترف به في كثير من الأحيان؟ في روايته **لا تدعني أرحل أبداً**، تُضمَّن مثل هذه الفوضى، كما يشير غريفين بحق، في عملية حصـاد الأعضـاء ذاتها، التي تستلزم بالضرورة أن تكون الحدود بـين "البشري" و"غير البشري" غير واضحة أو ملوثة، لأن "أعضاء [المستنسخين] تبقى حية في أجساد الآخرين" (652).

إن مسألـة الترابط، وما يصاحبه من اهتمام بتوسيع نطاق الرعاية أو الرحمة، يرتبط ارتباطاً وثيقاً لـدى إيشيغـورو بمسألة الفن وقيمته. في هِلشام، ينتج الطلاب أعمـالاً فنية، تأخذ مدام مجموعة مختارة منهـا، وتعرضهـا في "معرضها". وعندما يبلغ الطلاب مرحلة البلـوغ ويقتربون من أن يصيروا متبرعين هـم أنفسهم، يعتمدون على الشائعات وتذكر أنصاف الحقائق من هِلشام لخلق أسطورة "التأجيل": أنه إذا تمكـن اثنـان من طلاب هِلشام إثبـات أنهما يحب أحدهما الآخر حقاً، يمكنهمـا أن يطلبا استعادة ما تبرّعـا به لعدد من السنوات. تعتقد كاثـي وتومي أن أعمالهما الفنية يجب أن تُقرأ في ضوء هويتهما: فهما يشتركان في الأسطورة الرومانسية أن أعمالهما الفنيّة تعبير عن "روحيهما" أو الأعمق في ذاتيهما وبالتالي تكشف ما إذا كان الزوجان اللذان تقدّما بطلب التأجيل يحب أحدهما الآخر حقاً. وإلى ذلك، يشير تومي: "كاثـي، لا تنسي، أن ما حصلت عليه [مدام] يكشف عـن روحينا" (161). لكن ما يتعلمه الطلاب، عبر ندائهـم النهائـي لِـ مدام ومِس إيميلي، هو الحقيقة القاسية التـي تقول: إن أعمالهم الفنية مهمّة ليس من حيـث هويتها، بـل لأنها تثبت حقيقتها. وتصحـح مس إيميلي الفهم الخاطئ لـدى الطلاب بدقة مدمرة: "لقـد أخذنـا فنَّكـم... لنثبت أن لديكـم أرواحاً حقـاً" (238). في إطار الثقافة الماديـة التي خلقتهم، لا يمكن أن يُرى الطلاب إلا في ضوء الثنائية البشرية/غير البشرية، فيما وصفه غريفين بـ "عبودية المادة" (655)، يُظهـر الأوصياء–علـى الرغم من حسـن نيتهم–أنهم وقعوا ضمن القيـود المفاهيمية نفسها مثل أولئـك الذين يسعـون إلى معارضتهم، أي أولئك الذين يربون الكائنات المستنسخة في ظروف غير طبيعية لأنهـم سيحرمونها من "الأرواح" وبالتالي الإنسانية. على الرغم من أنهم يصنفون الكائنات المستنسخة

بأنها تقع على الجانب الآخر من الثنائية، وبالتالي تستحق الطفولة المحمية التي أُنشئت هِلشام لتوفيرها، غير أن الأوصياء أيضاً يختزلون الطلاب إلى مقولات التشابه/الاختلاف. وبالتالي فإن قراءتهم لأعمال الطلاب الفنية تفترض أن قيمتها نفعية بحتة (يمكن أن توفر "أدلة" وجودية تُستخدم بعد ذلك لتأمين الأهداف أو المكاسب السياسية الخاصة بالأوصياء)؛ وبالنسبة لهم، هي لا تخدم أي هدف أعلى أو أكثر تعويضاً.[8]

تذكرنا مواجهة كاثي وتومي مع الأوصياء في تنظيمها بمحاكمة أو استئناف قانوني؛ كما لو أنها، تؤكد على أن الكائنات المستنسخة ليس لديها إمكانية أن تصل إلى "هم" المجهولين الذين يضعون الحدود الضيقة التي يمكن أن يعيشوا حياتهم ضمنها. والسلطة العليا التي يمكنهم اللجوء إليها هي الأوصياء السابقون عليهم، ويدركون أنهم (ما زالوا) عاجزين عن التدخّل نيابة عنهم. يستذكر المشهد اختلاف جان فرانسوا ليوتار (Jean-Francois Lyotard)، حيث تجري المطالبة بالضرر لكن رُفضَ الاعتراف به. كما يشير نيل ليفي (Neil Levi) ومايكل روثبرغ (Michael Rothberg)، على الرغم من أن الحكم مطلوب في الاختلاف، "لا توجد أرضية مشتركة أو لغة تمكننا من إصدار الحكم" (231). مُثِّل الافتقار إلى لغة مشتركة بين المستنسخين ورعاتهم أولاً بوساطة إيشيغورو عبر التفسيرات غير المتوافقة للأعمال الفنية للطلاب. عُزِّز لاحقاً في المأزق بين قراءات كاثي ومدام لأغنية جودي بريدجووتر (Judy Bridgewater) "لا تدعني أرحل". بالنسبة لكاثي، تمثل الأغنية السعادة والألم المشتركين المتمثّلين في حمل طفل متخيّل بالقرب منها، وتتحدث عن رغبتها "الإنسانية" غير القابلة للوفاء في إنجاب الأطفال وتجربة اتصال حميم أو ارتباط مع الأم. ومع ذلك، لا تستطيع مدام أن ترى سوى حلمها الخاص في التمسك بعالم أقدم وألطف، يتجسد في مؤسسة هِلشام. هناك تقاطع بين قصة كاثي حول هويتها أو ما يمكن أن تكون عليه وبين انشغال مدام قصير النظر بقضيتها السياسية الخاصة أو أجندتها المتمثلة في إثبات أنه إذا نشأت هذه الكائنات المستنسخة في بيئة إنسانية مثقفة، فإنها ستغدو "إنسانية بالكامل" معرفة بأنها "حساسة وذكية مثل أي إنسان عادي" (239). لا يمكن أن تسد هذه الفجوة بين التفسيرين للأغنية فحسب، بل تخفق على نحوٍ مأساوي في تسجيل أن الإبداع الحقيقي للطلاب يكمن في سرديات الاحتمالية (سواء "التأجيل" أو رابطة الأم التي لا يمكن تحقيقها) التي يرتبطون بها هم أنفسهم وبعضهم ببعض، أخيراً بها أيضاً. إن غياب أي شرط من شروط التفاهم أو المعاملة بالمثل بين المستنسخين

8) يأتي هذا التقرير لقراءة الأوصياء للصور بشكل ملحوظ بعد وصف أعمال تومي الفنية في الأكواخ. كما تروي كاثي، تبدو رسوماته للكائنات المستنسخة في البداية ميكانيكية للغاية: "كان الانطباع الأول مثل الانطباع الذي ستحصل عليه إذا أزلت الجزء الخلفي من جهاز الراديو: تم رسم القنوات الصغيرة وأوتار النسيج والبراغي المصغرة والعجلات بدقة متناهية". (171). ومع ذلك، عند الاشتباك الوثيق، تتحدث الرسومات إلى كاثي عن "شيء... ضعيف"، ونعلم أن تومي كان قلقاً عندما ابتكرها بشأن "كيف سيحمون أنفسهم" (172). يدعونا إيشيغورو عبر وصفه الرسومات لقراءتها بطريقة مشابهة للأوصياء: هل توحي الحيوانات الآلية الفضولية بفنان ليس إنساناً بالكامل وبالتالي لا يمكنه تمثيل داخله أو "روحه" بشكل مناسب، أم أن ضعفها يعبر عن مخاوف تومي ورغبته بالحماية. عندما نواجه لاحقاً قراءة الأوصياء الخاطئة للعمل الفني لأنه يمكن أن يخبرنا عن حالة المستنسخات، يمكن القول إن يوجد شعور مقلق بالاعتراف والتواطؤ.

ورعاتهـم يحذر من مخاطر وضع كثير من الثقة (كما تفعـل كاثي وتومي) في عمليات التعاطف والرحمة؛ إذن، إلى أين يمكننا أن نتجه عندما نواجَه بالإنكار والرفض؟

في الحـب الحميـم بين تومي وكاثي، وعبر التعاطـف الهادئ الذي تفاوض به كاثـي وتومي وروث على علاقاتهم في الوقت القليل المتبقي لهم، يترك لنا إيشيغورو قليلاً من الشك بأن الكائنات المستنسخة لديها شعـور "إنساني" أكثر من الذين أوجدوها، وفرضوا عليهـا نظام التبرع. ومع ذلك، فقد جادلت بأنه ليس فقـط في قدراتهـم والتزاماتهم العاطفية التي تكشفها الكائنات المستنسخـة عن الانتماءات تجاه الإنسان، لكـن بشكل أكثر تحديداً في القصص التي يروونها -وهـي الروايات التي تدعم بدورها دوافعهم ورغباتهم العاطفية. ما هو قوي بشكل خاص في الرواية هو أسطورة "الاحتمالات" التي تنتشر في الأكواخ. وكما لاحظ غريفـين، فـإن هذه الأسطورة هي مكان آخـر لـ 'لخبطة' أو عدم التمييز القاطـع في الرواية، لأنها تكشف أن النسـخ "مصنوعة مـن الأصل... الذي تجسده في الواقع العلاقة الأقـرب" (656).[9] أبعد من ذلك، فهـو يتحدث أيضاً ببلاغة عن رغبة المستنسخين بالشعور بالأصل والانتماء. إن البحث عن "الاحتمالات"، الـذي يبلـغ أوجه في رحلة إلى نورفولك للتحقيق في الشائعات حـول نموذج روث أو الأصل، يمكن بالتالي أن يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمفهوم أدريانا كافاريرو (Adriana Cavarero) حول "الروايات المرتبطة". بالنسبة لكافاريرو، توجد رغبة أساسية في كل منّا لإخبار الآخرين عن هويتنا، لسرد قصة عن أنفسنا التي هـي بالضـرورة علائقية أيضاً، لأنه في حاجتنـا إلى رواية القصة من بداياتها، نعتمـد على شخص آخر/ آخريـن لإبلاغنا عن ولادتنـا أو أصولنا. بكلمات كافاريرو: "تروي ذاكرة السـيرة الذاتية دائماً قصة غير مكتملـة مـن البداية. ولا بد من العودة إلى السردية التي رواهـا الآخرون، حتى تبدأ القصة من حيث بدأت بالفعـل؛ وهـذا هـو الفصل الأول من القصـة التي تسعى إليها الـذات صاحبة القصة بعنـاد بكل رغبتها" (39). تـروي كاثـي قصتها الخاصة وهي تستعـد للانتقال إلى المرحلة الأخيرة مـن حياتها، للانتقال من مقدمة رعاية إلى متبرّعة. وتصف دافعها بأنه "الرغبة في تنظيم كل هذه الذكريات القديمة" (34)؛ وفي ضوء كافاريرو، ربما يمكننا إعادة صياغة ذلك بأنه رغبة في رواية حياتها منذ البداية إلى الوقت الحاضر. مـا يلفـت الانتباه على الفور في قصتها، كمـا سجلت كيث ماكدونالـد (Keith McDonald)، هو الغياب التام للمعلومات حول ميلاد البطل ونسبه. على الرغم من أن السرد يتبنّى أسلوب السيرة الذاتية الواقعية، إلا أن المدرسـة بشكل ملحـوظ ليست "المكان الذي قادت فيه الطفولة الموضـوع... [؛] هنا ينصب التركيز علـى هِلشام لأن هذه هـي التجربة الوحيدة لأي حالة طبيعية نسبية، أو عائلـة، أو تعايش" (78). هذا هو كل مـا في الأمر بالنسبة لكاثي: ليس لديها لقـب لأنها ليس لديها عائلة، وبالتالي فإن علاقاتها مع زملائها الطـلاب تكتسب قـوةَ وتناقضَ العلاقات الأسريـة. تقدم ذكرياتهم المشتركة عن هِلشـام والأكواخ النقاط الشائكة التي تخلق توتّرات يجب التغلب عليها لتتلاحم معاً على نحوٍ لا ينفصم.

9) يقتبـس غريفين عن ديبورا باتاليا (506). كمـا يشير غريفين، فإن حلقة "الاحتمالات" هي أيضاً أحد أقسام الرواية عندما تصير لامبالاة إيشيغورو تجاه كيفية عمل علم الاستنساخ واضحة بشكل خاص. ويقدم بدائل عدّة في تخمينات الطلاب لكنّه لا يتعمد حلَّ شكوكهم: "اعتقد بعض الطلاب أنك يجب أن تبحث عن شخص أكبر منك بعشرين إلى ثلاثين عاماً -وهو العمر الـذي قد يكون عليه الوالد العادي. لكن آخريـن زعموا أن هذا أمر عاطفي... كان بإمكانهم الاستعانة بالأطفال وكبار السن، ما الفرق الذي كان سيحدثه ذلك؟" (127).

في بحث المستنسخين عن "الاحتمالات"، تتكشف بشكل مؤثر رغبتهم العنيدة في ملء "الفصل الأول" المفقود في قصصهم. في غياب أي اتصال طبيعي بالآخرين، يسعى المستنسخون إلى خلق أو اختراع ماضيهم عبر علاقات وروابط تأملية. يعد هذا، جزئياً، تمريناً على تحقيق الذات وتخيُّل من يمكن أن يكونوا -وهو سرد للحياة التي لديهم القدرة على عيشها. وفقاً لذلك توضِّح كاثي، "اعتقدنا جميعاً، بدرجات متفاوتة، أنه عندما ترى الشخص الذي نُسخت منه، ستحصل على فكرة عن شخصيتك في أعماقك، وربما أيضاً، سترى شيئاً مما تخزنه حياتك" (127). لذا فإن "الممكن" عند روث يتوافق بشكل وثيق مع المستقبل المثالي الذي تخيلته لذاتها، استناداً إلى إعلان عن وظيفة مكتبية. في إحباطها من خيبة أمل رغباتها، أعربت روث لاحقاً عن إحساس مختلف تماماً بمن هم المستنسخون ومن أين جاؤوا، لكن هذا أيضاً يمثل إعادة تصور بديلة للحياة التي يمكن أن تكون حياتهم، بالإضافة إلى الاعتراف الغاضب بطريقة نظر المجتمع إليهم: "إذا كنت تريد البحث عن الاحتمالات، إذا كنت تريد أن تفعل ذلك بشكل صحيح، فابحث في الحضيض. ثم انظر في صناديق القمامة. انظر إلى أسفل المرحاض، حيث ستجد المكان الذي نأتي منه جميعاً" (53-152). كما أنه يتوافق أيضاً بشكل ملحوظ مع رواية كاثي الناشئة، لكنها لم تُوضّح بشكل كامل بعد، عن أصولها في "الحضيض"، المتمثلة في مسحها المحموم لوجوه عارضات الأزياء في المجلات الإباحية بحثاً عن علامات الاعتراف أو الألفة. ومع ذلك، كما يشير كافاريرو، فإن محتوى "السرد المرتبط" أقل أهمية من المحاولة ذاتها، وإن كان غير كافٍ بالضرورة، لصنع قصة عن الذات، ولإيصال قصة حول من هو الشخص وما يمكن أن يصير؛ تكشف هذه الرغبة لدى المستنسخات عن حاجة إنسانية أساسية، تثير في نفس القارئ ما أسماه مولان "المبادئ الأولية للتعاطف الإنساني" (113). إن قصص "الاحتمالات" تلخص بقوة وصول المستنسخين إلى العلاقة مع الناس العاديين، وبالتالي فإنها تؤدي إلى ظهور صدى متبادل فينا.[10] إذا كان إيشيغورو ينتقد بالتالي فكرة الخيال المتعاطف داخل المجتمع الديستوبي للرواية (ليس لدى مدام ومس إيميلي أساس مشترك للغة أو الفهم مع كاثي وتومي يمكن أن يرتكز عليه مثل هذا الخيال المتعاطف)، لذلك يبدو الأمر كما لو كان إعادة مثل هذا النموذج الأدبي بين المستنسخ والقارئ.

ومع ذلك، يخفق هذا التقييم في فهم التعقيد الكامل لأسلوب إيشيغورو السردي أيضاً. مثلما لاحظ نقّاد كثر (بإحباط شديد)، كاثي محدودة البصيرة والخيال؛ وعلى حد تعبير مولان، هي "ليست راوية غير موثوقة بقدر ما هي راوية غير ملائمة" (111). يلاحظ مارك كوري (Mark Currie) أيضاً أنه على الرغم من أنَّ كاثي صاغت الرواية وهي تفكر في مستقبلها المحدود كمتبرعة، إلّا أنه يبدو أن ثمّة إحساساً ضئيلاً بالتطور بين البداية والنهاية، كما تحافظ على نبرة "التفاؤل المبهج" طوال الوقت (100). يتناقض افتقار كاثي للنضج أو النمو بشكل ملحوظ مع الروايات الفيكتورية التي تقرأها هي نفسها، سواء في هلشام أو الأكواخ، التي تقدم لها مجموعة من الاختلافات حول موضوعات التطوير

10) يضيف مولان بشكل مثير للاهتمام أن جاذبية مثل هذا البحث عن الأصول لها دلالة خاصة "في ثقافة منشغلة، في أي عدد من الأشكال الشعبية، بـ "إعادة اكتشاف" علم الأنساب" (113).

الذاتي والتقدم الفردي. كقارئة لهذه الروايات، تبدو كاثي محدودة للغاية في بعض النواحي. رُفض لقاؤها في هلشام مع "أشياء من القرن التاسع عشر" بوصفه "عديم الفائدة إلى حد ما" لأنها استشيرت لأغراض نفعية بحتة للتربية الجنسية (90). قراءة كاثي اللاحقة في أكواخ لرواية جورج إليوت دانييل ديروندا (Daniel Deronda) تبدو غير واعدة بالقدر نفسه، لتغدو سبباً لنقاش مع روث، التي تصرُّ على أن ترسم لها الحبكة "تماماً كما كنت أعلم أنها ستفعل" (111). ومع ذلك، يجدر بنا أن نلاحظ أن إيشيغورو يلفت انتباهنا إلى رواية إليوت: لم يتكرر عنوانها ثلاث مرات في تتابع سريع فقط عندما تحدد كاثي الشجار في البداية، لكن عندما تضع الحادثة لاحقاً كنقطة تحول مهمة، يُستدعى العنوان مرة أخرى في إشارتها إلى "قضية دانييل ديروندا" (١١٥). فيما يتعلق بالحبكة، فإن خلاف كاثي مع روث حول الرواية يقدم بشكل ملحوظ الخلفية المباشرة لكل من البحث عن "الممكن" لدى روث وأسطورة "التأجيل."[11]

بالعودة مرة أخرى إلى القصص (الموضوعة في غير مكانها) التي يرويها الطلاب لأنفسهم وبعضهم لبعض، يمكننا أن نلاحظ تسرّباً أو مسامية معينة بين هذه الروايات ودانييل ديروندا، مما يوحي بأن شيئاً من قراءات الطلاب يُستوعَب ويعيدون إنتاجه. يتعلق عدد من أعمال الخيال الفيكتوري بالأطفال الأيتام، ودانييل ديروندا ليس استثناءً. بطل الرواية الذي يحمل اسمه لا يجهل نسبه الحقيقي فحسب، بل يشعر أيضاً أن خلفيته العائلية غير المحددة تحرمه من اتجاه مستقبلي واضح. في حالة دانييل، انتهت حالة الجهل وعدم اليقين التي يعاني منها فجأة بوصول رسالة من والدته تبلغه فيها أن والديه كانا يهوديين. بعد هذا البوح، يبدأ دانييل في رؤية العالم من جديد، ويُقال لنا: "كان كما لو أنه وجد روحاً إضافية في العثور على أسلافه" (745). إن أسطورة "الاحتمالات" لدى المستنسخين، التي جاءت بعد وقت قصير من مشاجرة كاثي مع روث، توحي، كما قلت بالفعل، برغبة مماثلة لملء "الفصل الأول" المفقود من حياتهم وبالتالي تأمين شعور ما بالهوية. ومع ذلك، عند وضعها في حوار مع قراءتهم للخيال الفيكتوري، فإنها تشير ضمناً إلى أن الروايات نفسها تثير لدى المستنسخين أملاً كاذباً لا يمكن تحقيقه: فهم ليسوا أيتاماً لكنهم مستنسخون، وبالتالي لا يمكنهم حل مسائل الأصل والنسب بشكل مباشر. دانييل ديروندا هو أيضاً سرد للتقدم الفردي. بمجرد أن اكتشف دانييل تراثه اليهودي، تزوج ميرا، وقام بدور الزوج والأب. كما أنه يتولى المنصب الأبوي للزعيم الديني المستقبلي بوفاة معلمه السابق مردخاي. وهذا الاعتقاد المطمئن بالارتقاء نحو الأعلى، الذي ساد في روايات كثيرة في القرن التاسع عشر، يجد تعبيراً بديلاً في أسطورة "التأجيل" لدى الطلاب؛ توضح روايتهم الاعتقاد بأن بعض طلاب هلشام يمكنهم الارتقاء فوق المشتركات المخصّصة للمستنسخات وإعفاءهم من برنامج "التبرع". هنا، إذن، يبدو أن إيشيغورو يعقّد

11) في مقابلة مع شون ماثيوز، نفى إيشيغورو إعطاء أهمية خاصة للرواية، ملاحظاً: "لقد قرأت دانييل ديروندا منذ سنوات مضت ولا أستطيع أن أتذكر موضوعها، ولا أتذكر ما يكفي منها لاستخدامها. بهذه الطريقة. وبعد قولي هذا، إذا أراد الناس الذهاب وقراءة الكتاب والعثور على صدى، فلا بأس بذلك بالنسبة إليّ" (124). المؤكد أن تكراره لعنوان رواية إليوت يدعو القارئ ضمنياً إلى التفكير في أهميته الخاصة بالنسبة إلى وضع المستنسخات.

مـرة أخـرى مسألة قيمة الأدب، الذي يثـير زوراً تطلعات المستنسخين في مجتمـع يحرمهم من أي أمل في التقدم. إذا كانت القصص المواسية عن "الاحتمالات" و"التأجيلات"، المبنية على الروايات الفيكتورية التي قرأها المستنسخون، تعبر عن آمال ورغبات مضللة وغير مناسبة تماماً، فإلى أي مدى يمكن القول إن الأدب متواطئ مع، أو على الأقل متورط في، البنى الاجتماعية للاضطهاد الذي يتعرضون له؟

عند النظر في هذه المسألة، تجدر الإشارة إلى أنه، في حالتها المعزولة، لا تستطيع المستنسخات الوصول إلّا إلى الروايـات التـي يقدمها لها أوصياؤها، ما يشير إلى أن ما تستنتجه من قراءة روايات القرن التاسع عشـر هو تأثير يُقصَد منه تعليمها. فهل إنتاج الأمل الـكاذب يخدم مصالح هِلشام في حماية الطلاب، أو عـدم السمـاح لهم بالاعتراف الكامل، بحقيقة النظـام الذي يستعبدها؟ وبالعـودة إلى طلب كاثي وتومي التأجيـل، ومع أخذ ذلك في الحسبان، يمكننا أن نـرى أن فكرة ليوتار عن الاختلاف لا تصور تماماً ما هو علـى المحـك، لأن المستنسخـات لا تدرك تماماً الضـرر أو الأذى الذي لحق بها. وفي طلـب التأجيل، فإنها تتمسـك بالاعتقاد، الذي استوعبته مـن قراءتها، بأنها يمكن أن تكون استثنـاءات للقاعدة، وأن الجدارة (سـواء في إنتـاج عمل فنـي يستحق أن يكون في "المعرض" أو في مجرد حب بعضنا بعضـاً حقاً) سوف، بعد كل شيء، يُكافأ. وبناءً على ذلك، يشير روبنز إلى الطلاب، "إنهم بحاجة إلى الاعتقاد بأن جدارة ما يفعلونـه سيُكافأ، ولو عبر الاعتراف بها وحسـب، وهذا يستلزم الإيمان بالصواب الأساسي للسلطات التي تمارسـ بالاعتراف والمكافـأة" (203). يبدو أن الأدب متورّط هنا، بنشـره للإيمان بالتعويض والترقية، في إنتـاج الفشل في تسجيل عدم المسـاواة الأساسية في النظام وبالتالي تمكين الامتثال السلبي له. في هذا الصـدد، يغـدو الأدب مشابهاً بشكل وثيـق لمناقشتي السابقة لأعمال الرعاية، التـي تعمل بشكل مشابه في الرواية لتزويد كاثي بدليل على المكافأة والتقدير البسيطين، بينما تعميها في الوقت نفسه عن مظالم أكبر. يشـير إيشيغـورو إلى أن كلاً من الأدب وأعمال الرعاية يمكن أن يعملا علـى نحوٍ متناقض على دعم عدم المساواة الاجتماعية، بإنتاج روايات مواساة (لكنها كاذبة) عن الشرعية والمعنى. إن الأنشطة غير الضارة ظاهريـاً مثـل القراءة وأعمال الرعايـة –كيف يمكن أن تكون ضارة، عندما يهـدف كل منهما إلى تحسين حياتنـا أو حيـاة الآخرين؟ – على الرغم من أنهـا ليست "سيئة" في حدِّ ذاتها أو بذاتها، إلّا أنها يمكن أن توفر إلهاءً وتحويلاً عن أجندات الناشطين ("التحريض")، بتمكيننا من الشعور بالرضا عن أفعالنا من دون التحقيق عن كثب في هياكل السلطة والعلاقات التي تعززها.

لقـد أشرت أعلاه إلى أن هناك طبقات سردية أخرى تعمل في الرواية، تتعلق بعلاقة القارئ مع كاثي والمستنسخات الأخرى. لقد أوضحت حجتي بالتفصيل أنه عبر أدوات السرد المختلفة (بما في ذلك الصوت السـردي والكشف "المؤجل" للطلاب كمستنسخين)، يخلـق إيشيغورو رابطة متعاطفة قوية بين المستنسخ والقـارئ. وقد لاحظت أيضاً أن هذا التعريف معقّد إلى حدّ ما بسبب محدودية كاثي بوصفها الراوية عبر سلبيتها المحبطة: عندما تُخبَر بأنه لا يوجد أمل في التأجيل، تقبل الأخبار بهدوء ولا تسعى إلى أي شكل من أشكال الانتقام ضد النظام. ومع ذلك، ما هو جدير بالملاحظة أن إيشيغورو يستخدم أيضاً في الرواية أداة المخاطب الداخلي: تحكي كاثي قصتها بوعي للمستمع المقصود ("أنت")، مما يثير مسألة علاقة القارئ

بالعـالم البائـس الذي يُصوَّر في الرواية. هـل تخاطب كاثي شخصاً ما في عالمها الخاص، أم أنها لا تجد مستمعـاً متعاطفاً هناك، وهل تسعى إلى تقديم شهادة لقارئ مستقبلي مجهول وفوق معرفة البشر؟ وعلى نطـاق أوسع، يثير إيشيغورو أسئلة ليست مريحة تماماً فيما يتعلق بعلاقة القارئ بالمظالم الاجتماعية التي يصورهـا والتواطؤ فيها. هذا الجانب المهم من الرواية، الذي يزعج مرة أخرى أسطورة الخيال المتعاطف بتسليط الضوء والتشكيك برغبة القارئ بالتماهي مع ضحية الظلم، سيشكل محور القسم التالي.

القراءة بعناية

من الصفحة الافتتاحية في الرواية، تخاطب رواية كاثي بوعي مستمعاً مقصوداً. هي تلاحظ: "أعرف مقدمي رعاية يعملون الآن، جيدون (مثلي)، ولم يحصلوا على نصف ما يستحقون. إذا كنتَ واحداً منهم، أستطيـع أن أفهم كيف يمكن أن تشعـر بالاستياء -بشأن سريري، وسيارتي، وقبل كل شيء، الطريقة التي يمكنني بها اختيار من أعتني به" (3). وكما تلاحظ مولان، "أنت" الذي تتحدث هي إليه يُشار إليه على الفور أنه "شخص مثلها"، "مقدم رعاية"، أو "طالب" سابق، أو "مستنسَخ آخر" (107). يتكرّر هذا النمـط مـن المخاطبة في جميع فصـول الرواية، على سبيل المثال في العبارة المتكـررة "لا أعرف كيف كان الوضع حيث كنت" (12, 62)، ما يعني مرة أخرى أن المستمع إليها هو زميل مستنسخ ومقدم رعاية، على الرغم من أن ذلك ليس بالضرورة من مؤسسة "مميزة" مثل هِلشام. تتحدث افتراضات كاثي عن ندرة خيالهـا وأيضاً عن عزلة حياتها؛ كيف يمكنها أن تتخيل الاختلاف وهي لم تعرف سوى آخرين مثلها؟ لكن مـا هـو تأثيرها في القارئ؟ إلى أي مدى نندمج مع المرسل إليـه الداخلي، وما هي وظيفته المقصودة؟ وقد لاحـظ غريفـين أن دمج المرسل إليه "يشير إلى نزعة أخرى في الثقافة المعاصرة -تلك الخاصة بالشاهد، والشهـادة، والاعتراف، والسلبية... بدلاً من التدخـل" (58-657). بدلاً من "التحريض" ضد النظام، تكتـب كاثـي سردية اعترافية، هي سردية لحياتها، التي، علاوة علـى ذلك، تضع قارئها مثل ضحية زميل ومراقـب سلبي (منشغل بالتعويضـات والمظالم البسيطة نفسها مثلها). إن قبـول موقف المرسل إليه غير النقـدي الذي تطرحه الروايـة يستلزم التماهي مع موقف عدم المعرفة، أو عـدم السماح لنفسها بمعرفة، الانتهاكات المنهجية التي تحدث. إن التعاطف السلبي الذي يستدعيه دمج إيشيغورو لمخاطب داخلي يمكّننا مـن تبنـي وجهة نظر كاثي والانجذاب بـلا هوادة إلى عالمها، ومـن ثم بحلول نهاية الروايـة نصير أيضاً "مُقدِّمي رعاية" عبر مشاركتنا والتفاعل العاطفي مع قصتها. لكن هل يشكّل "عمل الرعاية" هذا خطراً مـرة أخـرى في عواقبه؟ وهل يؤدي هذا إلى التزام غير نقدي باستراتيجيـات كاثي التضليلية (كما يوحي إيشيغـورو نفسه في قائمته للاستيـاءات التافهة)، والإخفاق المقابل في مواجهة مظالم اجتماعية وسياسية أكبر؟

اقترحـت ميغـان بولـير (Megan Boler) طريقة بديلة لقراءة الشهادة لا تتطلـب أو تنتج مثل هذه الأنمـاط السلبيـة أو غير التأملية في التعاطـف. بالنسبة لـ بولر، يمكن أن يُطلب مـن قراء النصوص التي تشهـد على الفظائع والظلم "ليس فقط التعاطف مع الآخر، بل أن يعترفوا [هم أنفسهم] بأنهم متورطون

مـع القوى الاجتماعية التي تخلق مناخاً مـن العقبات التي يجب على الآخر مواجهتها" (65-164). اقرأ في ضـوء ذلـك، هل تدفع رواية **لا تدعني أرحـل أبداً** قرّاءها إلى إدراك العلاقـات الاجتماعية المماثلة في بيئاتهم الخاصة؟ وهل يطلب إيشيغورو منا أن نعترف بعلاقات القوة التي وقعنا فيها نحن أيضاً، وبالعواقب السياسيـة المترتبة على أفعالنا واختياراتنا؟ يتردد صدى هـذه الأسئلة في رواية **لا تدعني أرحل أبداً** عبر القلـق الذي يعيشه القارئ في الموقف الذي عرضته كاثي -فنحن لسنا "مقدمي رعاية" مثلها، ولم نسكن مؤسسـة تشبه أو لا تشبه هِلشام، وذلك ببساطـة لأننا لا نشاركها عالمها البائس، وهو القلق الذي يواجهنا بسـؤال أين نحن في الواقـع. ما هي العلاقة بين مجتمعنا وإنكلترا البائسة التـي يصورها إيشيغورو؟ وإلى أي مـدى تستلزم الاستمراريـة المقترحة بين الاثنين أن نظل متورطين في ماضيها المرير، وكيف يؤدي ذلك بدوره إلى إعلام المشهد الاجتماعي ونقده في القرن الحادي والعشرين؟

تذكّرنـا روايـة **لا تدعنـي أرحـل أبـداً** إلى حد ما بروايـة إيشيغورو الأكثر شهـرة، **بقايا اليوم** (*The Remains of the Day*) (1989). فعـبر السـرد المحـدود وغـير العاطفي للخـادم ستيفنز، كشف إيشيغورو في عمله السابق أن جمال وكرامة المشهد البريطاني في فترة ما بين الحربين العالميتين أخفيـا أثراً مخجـلاً، بالتعاطف السياسي لصاحب عمل ستيفنز، اللـورد دارلينغتون، مع الفظائع التي ارتكبـت في ظل النازية. حتـى في الصفحة الافتتاحية من كتاب **لا تدعني أرحل أبـداً**، هناك ما أسماه روبنـز "القشعريرة المعتدلة" (291) حـول استخدام كاثي لكلمتي "مقدم الرعاية" و"التبرع"، وما تـلا ذلك مـن اكتشافات حول حصـاد الأعضاء ينقل ببلاغـة الطرق التي يمكن استخـدام اللغة فيها لإخفـاء الفظائع وتطبيعهـا. إن الاعتيادية البيروقراطيـة للمصطلحات التي تشـير إليها كاثي تذكرنا بالوصـف الشهير الـذي قدمته حنّة أرندت لـ "خاتمة الشّر"، الذي تجسد في أثناء المحرقة في عبارات ملطّفـة مثـل "الإخلاء" و"النقل" و"الحل النهائي". وبالارتبـاط التاريخي، يفتح إيشيغورو في كتابه **لا تدعنـي أرحـل أبـداً** نقداً لموقـف الإنكار السياسي؛ لقـد أصبح نظام "التبرع" ممكنـاً، جزئياً، لأن المشاركـين، سـواء كانوا مانحين أو متلقين، يعمـون وعيهم ويديرون رؤوسهم بعيـداً. عبر هذا الجهاز، يدفـع القـارئ إلى عدم تكرار حدود كاثي في المنظور والفهم. إنـه يتحدانا لنصير (كما لم تفعل كاثي، وكمـا يفعـل تومي لفترة وجيـزة ومتقطعة) "مهتاجـين"، وساخطين بسبب عدم المسـاواة التي تحدّد حيـاة المستنسخـين وتقيّدها. تردّد رواية **لا تدعنـي أرحل أبـداً** صدى رواية **بقايا اليـوم** في استحضار تاريخ الهولوكوست كتذكير بالمخاطر الكامنة في النظر بعيداً، وتفضيل عدم المعرفة، فهي تختلف بشكل ملحوظ عن سابقتها من حيث أن أهميتها تتعلق في المقام الأول باهتمامات السياسة المعاصرة: ممارسة حصاد الأعضاء، التي، على حد تعبير ماكدونالد، "حقيقة من حقائق الحياة غير المعلنة إلى حد كبير لكنـه معترف بها على نطـاق واسع" (76)؛ ومجموعة تطورات التكنولوجيا الحيوية التي سبق ذكرها؛ ومجموعة القضايا، التي سُلِّط الضوء عليها سابقاً، التي تنشأ عن ثقافة الرعاية القائمة على الربح.

لقـد جادلت في الفقـرة السابقة أن إيشيغـورو يجذب القارئ نحو نقد وجهة نظـر كاثي؛ ولذلك فإن السـؤال الـذي يطرح نفسه بشكل أكيد هو ما إذا كان القـراء يستطيعون، أو يجب عليهم، أن يتبنوا تعريفاً

بديـلاً لِـ "البشـر" في الرواية. فهل يطلب منـا إيشيغـورو أن نتعاطف مع الظالم، وبالتـالي نواجه أسئلة غـير مريحـة تتعلق بالتورط والتواطؤ؟ على الرغـم من أن عزلة كاثي عن النـاس العاديين لا تتيح للقارئ أساسـاً كبـيراً لتحديد الهوية، إلا أن مِس إيميلي، في فقرة حاسمة، تلاحظ أولئـك الذين يستفيدون من "التبرعـات": "كان همهـم الطاغـي أن أطفالهـم وأزواجهم ووالديهـم وأصدقاءهـم، لم يموتوا بسبب السرطـان، أو أمراض الخلايا العصبيـة الحركية، أو أمراض القلب. لذا، لفترة طويلـة... بذل الناس قصـارى جهدهم لئـلا يفكروا فيكم. وإذا فعلوا ذلك، فقد حاولوا إقنـاع أنفسهم بأنكم لستم مثلنا حقاً" (240). هنـا، إذاً، ينكشـف الرعب الحقيقي في مجتمـع إيشيغورو البائس: يظهر أنـه مؤسس، على وجه التحديـد، على علاقات الرعاية. إن الإيثار الشخصي، والرغبة بالأفضل لأولئك الذين نحبهم، تظلل هنا سياسة الإقصاء. بالنسبة لأفيشاي مارغاليت، هذا الخطر متأصل في طبيعة الرعاية نفسها: "على الرغم مـن أن الرعاية هي موقف نكـران ذات فيما يتعلق بالأنا الشخصية، إلّا أنهـا ليست محصنة ضد الأنانية الجماعيـة، في شـكل، على سبيـل المثال، قبلي أو نزعـة عرقية. وهذا يمكن أن يحـول الاهتمام من موقف نبيـل إلى سلوك قبيح" (35). تنطـوي الرعاية، بحكم طبيعتها، على خطر تفضيل احتياجات الأشخاص الأقرب إلينا، وأنه بالتفاني "غير الأناني" لعائلتنا وأصدقائنا، فإننا نمضي، على نحو متناقض، إلى عجز "أناني" عن رؤية ما هو أبعد من ذلك والتعرف على ما هو أبعد من ذلك، ولإدراك أن رفاهيتهم غالباً ما تأتـي على حساب شخص آخر (أو آخرين). بالنسبة لجودت (Judt)، فإن قصر النظر الاجتماعي الذي يحتمـل أن يكمـن في أي علاقة رعاية يمكن أن توسع بشكل ملحـوظ وتشتد في ظل "ثقافة الربح" المادية، بحيث يمثل الآن العرض التوضيحي لعلل العصر: "هناك فقدان للتماسك الاجتماعي –الشعور بالعيش في سلسلة من المجتمعات المسورة التي هدفها الرئيس هو إبعاد الآخرين (الأقل حظاً منّا) وحصر مزايانا في أنفسنا وعائلاتنا: [هذا هو] مرض العصر" (185). تظهر "المجتمعات المسوَّرة" بالنسبة لجودت نتيجة لعـدم المساواة المتزايد بين الفقراء والمتميزيـن، والرغبة المقابلة من جانب أولئك الذين يحيطون أنفسهم بعدم مواجهة الأسئلة غير المريحة التي يثيرها عدم المساواة هذا: لا يحبون أن يُذكَّروا بامتيازاتهم – إذا كانـت تحمل دلالات مشكوكاً فيها أخلاقياً (186). يعيدنا تشخيص جودت، على نحو مثير إلى القلق، إلى كلمـات الآنسـة إيميلي: إذا كنا نحن أيضاً "مقدمي رعاية"، فهـل يعني هذا أنه أكثر إزعاجاً وإرباكاً مما تصورنـاه حتـى الآن؟ هل نحن مذنبون أيضاً بالسعي إلى كسـب القريبين والعزيزين علينا؟ إذا كان الأمر كذلك، فهل نغمض أعيننا عن حقيقة أنه، على حد تعبير روبنز، "تُستأصل أعضاء شخص آخر، وتُستأصل حتـى تتمكن حياتك من المضـي قدماً بمرح" (202)؟ على الرغم من أن تحديد الهوية سيكون مصطلحاً قوياً جداً بالنسبة إلى علاقة القارئ بأولئك الأشخاص العاديين الذين يستفيدون من الاستنساخ في رواية **لا تدعني أرحل أبداً**، إلّا أن إيشيغورو يدعونا مع ذلك إلى اختبار علاقتنا (المتواطئة) معهم. وبذلك نعود مـرة أخـرى إلى مسألة ما إذا كانت الرعاية خيراً متأصلاً (كيـف لا تكون كذلك عندما تسعى إلى تحقيق الأفضل للآخرين؟)؛ أو ما إذا كان الأمر أكثر تناقضاً وإثارة للقلق من هذا.

الأدب والأداء والأخلاق

فيما يقترب القارئ من نهاية رواية **لا تدعني أرحل أبداً**، تكون آثار أنك "مقدم رعاية" قد راكمت أهمية سلبية في الغالب: يبدو أن أعمال الرعاية يمكن أن تكون بمثابة إزاحة "للإثارة" السياسية، ويمكن أن تديم، إن لم تعمِّق، الفوارق الاجتماعية القائمة. في لقائه الأخير مع كاثي، عندما طلب منها ألا تكون مقدمة رعاية له بعد الآن، عبّر تومي عن النقد الأكثر وضوحاً لأعمال الرعاية في الرواية، حيث تحدى إيمان كاثي بـ "أهمية" أن تكون "مقدمة رعاية جيدة". على الرغم من أنها تدافع عن نشاطها بوصفه "يُحدث فرقاً كبيراً فيما تبدو عليه حياة المتبرع فعلياً"، إلّا أن تومي (بحق) يرى أن حقائق النظام القاسية تظل بلا تغيير: "سوف يتبرع جميع المتبرعين، بالطريقة نفسها، ثم يكملون" (٢٥٨). هل يُترك للقراء إذن نقد الرعاية، أم أن إيشيغورو يقترح أيضاً إمكانية وجود لغة رعاية أكثر إيجابية وأخلاقية؟ إذا كان الأمر كذلك، أين يمكن أن توجد مثل هذه اللغة؟ تركز خاتمة الرواية على العلاقة بين كاثي (بصفتها "مقدمة رعاية") وتومي المحتضر، الذي يعرّف نفسه مع المانحين الآخرين بمجرد أن يعلم أن التأجيل مستحيل. على الرغم من أن كاثي وتومي يبدأان بأن يصيرا عاشقين فقط عندما تغدو هي مقدمة الرعاية المهنية له، إن إيشيغورو لا يعني ضمناً أنه يمكن الجمع بين الخطابات العاطفية والمهنية الخاصة بالرعاية. الفعل الأكثر إيثاراً في الرواية هو إصرار تومي على ألا تقوم كاثي برعايته بتبرعه الرابع (والأخير): لا أريد أن أكون أمامك بهذه الطريقة" (257). يدرك أن تخليه غير الأناني عن كاثي لا يمكن أن يوفق بين جانبي دورها "كمقدمة رعاية"، ومشاعرها العاطفية تجاهه وإدارتها لحالته؛ وكما يشير روبنز، فإن إيشيغورو هنا "يفصل بين الاهتمام بالمعنى المهني وغير المهني" (210). كما أن قرار تومي يعيدنا إلى عنوان الرواية؛ إذا كان أحد مخاطر الرعاية، كما قلت أعلاه، هو أنها ترفض "التخلي" عن الأشخاص الأقرب إلينا، حتى على حساب الآخرين (بالعبارات القاتمة التي تقدمها الرواية، فإننا نحاول حرفياً أن نبتعد من القتل)، هل تخلّي تومي الرحيم عن كاثي يوحي بأن هناك طريقة بديلة للرعاية ربما تكون ممكنة، نمط يوازن بين احتياجات الآخرين القريبين والبعيدين، ويكون قادراً، في بعض الأحيان، على "التخلي" عن أولئك الذين نحبهم؟

تتبلور مسألة الرعاية بقوة خاصة في نهاية الرواية. بعد أسابيع قليلة من وفاة تومي، وقبل وقت قصير من بدء تبرعاتها، مرت كاثي بالسيارة بجوار حقل في نورفولك، الذي حُدِّد بالفعل في الرواية كمكان للأشياء المفقودة.[12] خرجت من سيارتها، ووقفت عند سياج الأسلاك الشائكة، ورأت أن جميع أنواع القمامة قد علقت وتشابكت في الأسلاك. بالنظر عبر المساحة المسطحة، الفارغة، التي ذرتها الرياح، تتخيل كاثي مرة أخرى أن هذا هو مكان الراحة لكل شيء فقدته أو وضعته في غير مكانه:

---

12) عندما كانوا أطفالاً في هلشام، أخبرت الآنسة إيميلي الطلاب أن نورفولك هي "الركن الأخير" في إنكلترا، التي تتحول بسرعة إلى الاعتقاد بأنها "المكان الذي انتهت إليه جميع الممتلكات المفقودة التي عُثر عليها في البلاد" (60). وبناءً على ذلك، تبحث المستنسخات في نورفولك عن نسخة روث الأصلية المفقودة، وفي الرحلة نفسها وجدت كاثي وتومي في متجر لبيع السلع المستعملة نسخة من شريط جودي بريدجووتر المفقود والمحبوب لدى كاثي.

كان الأمـر مثـل الحطام الذي تجده على شاطـئ البحر: لا بد أن الريح قد حملـت بعضاً منه لأميال وأميال قبل أن تصطدم في النهاية بهذه الأشجار وهذين الخطين من الأسلاك. وفي أعلى أغصان الأشجار أيضـاً، استطعـت أن أرى أغطية بلاستيكية ممزقة وقطعاً من الأكياس القديمة تتطاير في الجوار. كانت تلـك هي المرة الوحيـدة، عندما وقفت هناك، أنظر إلى تلك القمامة الغريبة، وأشعر بالرياح القادمة عبر تلـك الحقـول الفارغة، التي بدأت أتخيل فيها مجرد شيء خيـالي صغير، لأن هذه كانت نورفولك على كل حـال، ولم يكن قـد مر سوى أسبوعين منـذ أن فقدته. كنت أفكـر في القمامة، والبلاستيـك المتطاير بين الأغصان، وخط الأشياء الغريبة العالقة على طول السياج على الشاطئ، وأغمضت عيني نصف إغماضة وتخيلـت أن هـذا هو المكان الذي انجرف فيه كل مـا فقدته منذ طفولتي، وأنا الآن أقـف هنا أمامه، وإذا انتظـرت لفترة كافيـة، فسوف يظهر شكل صغير في الأفق عبر الحقل، وتدريجياً يصير أكبر حتى أرى أنه تومي، وأنه يلوح، وربما ينادي.

تنغمـس كاثي لفترة وجيزة في فكرة أن تومي أيضاً سوف يغتسل هنا؛ لكنها لا تسمح لخيالها أن يمتد إلى أبعـد من ذلـك. حتى عندما تصور تومي وهو يتقدم نحوها، تتطفـل كلمة "ربما" المترددة، وتدعوها إلى العـودة إلى الواقـع. في السطر الأخير من الرواية، تـترك الحقل وراءها، وكل ما يمثله: "لقد انتظرت قليلاً، ثم عدت إلى السيارة لأقودها إلى حيث كان من المفترض أن أكون".

يبـدو أن حقـل نورفولك يشير بقوة إلى الرواية نفسها: فرواية كاثي، مثل السلك، يمسك ويحتفظ بكل الأشياء التي فقدتها خلال حياتها. وفقاً للمنطق المادي لمجتمع إيشيغورو البائس، فإن كل هذه الأشياء، بما في ذلـك تومـي وروث (وكاثي نفسها)، تمثل شكلاً من أشكال "القمامـة الغريبة": ليس فقط أن الكائنات المستنسخة نفسها يمكن التخلص منها بشكل بارز، لكن روث ادعت أيضاً أنه يمكن استنساخهم من "سلة المهمـلات" في المجتمـع (152). تسعى قصة كاثي إلى استعـادة هذه "القمامة"، للتأكيد على أنه لا يمكن التخلص مـن هذه الكائنـات ببساطة بعدِّها مجرد مـادة أو نفايات، بل تطالب بقيمتهـا الخاصة، وأن لها كرامتهـا وقيمتهـا الخاصة. إن الجمـال المؤلم لنثر إيشيغـورو في الفقرة الختامية يعيـد خلق الحقل المليء بالقمامـة على شـكل ضريح، بالطريقـة نفسها التي استحوذت بهـا سردية كاثي على حيـاة من يصنفهم المجتمـع أنهم قمامة، وحافظت عليها، باستخدام الفن لتخليص وتجديد ما جرى التخلص منه دون تفكير وبـلا مبـالاة. إذا كانت مدام تقـترح على كاثي وتومـي أن إيمانهما بالقوة الإنقاذية للفـن وهم، فإن نهاية الروايـة تبـدو، بهدوء لكـن بحزم، تقاوم مثل هـذا الاستنتاج. لا يمكـن للفن أن ينقذنا بـأي طريقة نفعية مباشـرة، هـذا صحيح؛ ولا يمكنه تأجيل أو تأخير التبرعات. لكـن نهاية إيشيغورو تشير ضمناً إلى أن الفن يمكن أن يشكل أهمية كبيرة في الثقافات المعاصرة التي تعتمد على التسليع، بل وربما الآن أكثر من أي وقت مضـى. وكمـا لاحظ أتريدج على نحو ملائم، فإن الأدب يقاوم القراءات الآلية مثل أداء كاثي وتومي ومدام في لحظـات مختلفة في الرواية: "الأدب... لا يحل المشكلات ولا ينقذ النفوس (التفرد *Singularity* 4). بل إن الأدب يعيد توجيهنا من توقعات الربح أو المكاسب باتجاه المسائل الأخلاقية. يحقق الأدب هذا التأثير عـبر حـدث قراءته، الـذي بالنسبة لأتريـدج يأخذ جـودة الأداء الفريد للعمل. ويلاحـظ أن "معنى العمل

الأدبـي"، إذن، يمكـن أن يُفهـم بأنه فعل وليس اسماً: ليس شيئاً نحملـه بعيداً عندما ننتهي من قراءته، بل [هو] شيئ يحدث عندما نقرؤه أو نتذكره" (ج. م. كويتزي 9).

بالعـودة إلى تخليـد كاثي الختامي لذكرى تومي، أشير إلى أن نهايـة إيشيغورو تؤثر بشكل أدائي على القارئ؛ يواجهنا إيشيغورو في نهاية العمل بمعضلة قوية في الرعاية. في ختام الكتاب، يكرّر القارئ ضمنياً إيمـاءة كاثي في الجملة الأخيرة -تاركةً الماضي وراءها، ومنتقلة إلى مكان "يُفترَض أن تكون فيه أيضاً". لكـن عنـوان الرواية يطالبنـا بعكس ذلك: **لا تدعني أرحـل أبداً**. في ظل التوتر بـين المشاركة والانفصال، والتمسك والتخلي، يوجه إلينا إيشيغورو سؤال الرعاية: هل نحن "مقدمو رعاية جيدون"، الذين سنتمسك بهـذا الماضي المتخيل الـذي أصبح بالفعل، بطرق مهمة ومقلقة، حاضرنـا؟ أم أننا نميل إلى "التخلي عن هـذا الماضـي" وفي النهاية إدارة ظهورنا للتعليمات السياسية في الرواية؟ يبدو أن عنوان إيشيغورو يتطلب منـا أكـثر من هذا. ومع ذلك، يمكن القول أيضاً إن إيماءة كاثي المزدوجة المتمثلة في التمسك والتخلي هي نمط من المشاركة يمكن أن يخبرنا ببلاغة عما يعنيه الاهتمام. اقترحت أن تكون "مقدم رعاية جيد" قد ينطـوي على القدرة على رؤية ما هو أبعد من الاحتياجات المباشـرة لأولئك الأقرب إلينا، لتحقيق التوازن بـين متطلباتهـم ومتطلبات الآخريـن في تشابك العلاقات الإنسانيـة المعقد. يمكن القـول إننا، مثل كاثي وتومي، يجب أن نكون مقيدين بين رغبتنا في التمسك والقدرة على التخلي؛ يجب علينا أن نهتم، لكن ربما ليس بشكل تملكي أو حصري جداً. إن القراءة بشكل أخلاقي، كما يشير إيشيغورو، تتطلب المشاركة بعناية، لكنها تتطلب أيضاً وعياً بحدودها وتحديداتها. إنَّ عدَّ الرواية معالجة أدبية للعناية، لا يقدم لنا (ولا يمكنه أن يقـدم) أيَّ إجابـات سهلة؛ بـل إن إيشيغورو يُبقي الأسئلـة مفتوحة أمامنا ويطلب منـا أن نتعامل معها باستجابـة وحذر كامل. تعيد نهايتـه توجيهنا بطريقة إيحائية من المعنى الضمنـي الذي يتضمنه العنوان لشـيء مـا أو شخص ما يجـب التمسك به أو حمله بعيـداً (اسم)، إلى الحـدث أو الأداء الفردي للقراءة (فعل)، وكيف أنه، بدورنا، نتأثر (أو نؤثر) برواية القصص وعبرها.

المصدر:

Contemporary Literature, SPRING 2011, Vol. 52, No. 1 (SPRING 2011), pp. 54-83

لغة مهذّبة

صوت كازو إيشيغورو [1]

تأليف: بن هوارد
ترجمة: د. عدنان عزّوز •

بن هوارد (Ben Howard) : **شاعر وناقد وباحث أمريكي، وكاتب مقالات، وُلد في عام** 1944 **في ولاية آيوا. كتب أعمالاً حول ممارسات الزنّ والكتابة الأيرلندية الحديثة.**

يتذكر كريستوفر بانكس (Christopher Banks) وهو الراوي في رواية كازو إيشيغورو (Kazuo Ishiguro) **عندما كنا يتامى** (2000) (*When we were Orphans*) : « كان صوت أمي نزقاً أحياناً حين كانت تتحدث، إلّا أنه لم يفقد قط حُسنَهُ المنضبط». يسترجع بانكس، المحقق الإنكليزي المعروف، لحظة من طفولته في شنغهاي، عندما وبّخت أمه الجميلة وصاحبةُ الفكر المتّقد مفتش الإسكان البريطاني الذي أهان نزاهة خدمها الصينيين. إذ أخبرها أن «قرى بأكملها» كانت مستعبدة للأفيون، وحذّرها من الاحتفاظ بالخدم الصينيين، الذين قد يسرقون لدعم إدمان أقاربهم. استشاطت السيدة بانكس غضباً من افتراضات المفتش العنصرية وشعرت بالاشمئزاز من نفاقه، وذَكَّرته بأن شركته الخاصة كانت قد رعت تجارة الأفيون من الهند إلى الصين. وأمطرته بالأسئلة: «ألا يساورك الخجل لأنك تعمل في مثل هذه الشركة؟» وعلى الرّغم من أن صوتها كان هادئاً فإن صوتها قد أنذره «بأن تصبّ جام غضبها عليه».

• مترجم ومدرّس جامعي سوري .

1) العنوان الأصلي للمقال: « The Voice of Kazuo Ishiguro »

تُعدّ هذه اللحظة من اللحظات المميزة، ليس فقط للرواية التي ظهرت فيها ولكن أيضاً لعالم إيشيغورو الخيالي. ففي وصف بانكس لجودة صوت أمه المنضبط، فإنه قد يصف صوته هو. وفوق ذلك فقد يكون هدفه منصباً على وصف أصوات رواة إيشيغورو السابقين، الذين يتحدثون بنبرات مسيطرة وغالباً ما تكون رائعة عن الأحداث الصادمة سواء كانت على المستوى الثقافي أو الشخصي. إذ نشر إيشيغورو على مدى العقدين الأخيرين من العقد العشرين خمس روايات. أبصر إيشيغورو النور في ناغازاكي عام 1954 وتعلم في الجامعات البريطانية.

تختلف الروايات الخمس اختلافاً كبيراً في إعدادها وموضوعها إلّا أنها تشترك في عنصر شكلي مشترك –وهو الصوت السردي بصيغة المتكلم الأول الذي يستعيد أقصى الحالات العاطفية ولكن نادراً ما يفقد هدوءه المعهود. فسواء كان الراوي الأرملة اليابانية الحزينة في رواية **منظر شاحب للتلال** (1982) (*A Pale View of Hills*)، أو الفنان المخزي أونو في رواية **فنان من العالم العائم** (1986) (*An Artist of the Floating World*)، أو الخادم المكبوت ستيفنز في رواية **بقايا اليوم** (1989) (*The Remains of the Day*)، أو عازف البيانو المحاصر رايدر في **مَن لا عزاء لهم** (1955) (*The Unconsoled*) تتناول شخصيات إيشيغورو التجارب المؤلمة والمجزأة بنبرات متباعدة ومتساوية. تشمل الأزمات الشخصية التي تقصّها هذه الروايات انتحار ابنة وفقدان سمعة فنان وتفكك العلاقات الحميمة والعلاقات الأسرية. تشمل الكوارث العامة الأكبر في هذه الروايات على قصف ناغازاكي وتهاون إنكلترا مع نظام هتلر والانهيار الوشيك «للحضارة» بين الحربين العالميتين. ومع ذلك فإن النبرة السائدة في أدب إيشيغورو بعيدةٌ كل البعد عن الكارثية. بل على العكس من ذلك فهي مهذبة ومحافظة. يستعين رواة إيشيغورو إزاء الفوضى التي تحاصر عوالمهم بالهياكل التنظيمية للغة الإنكليزية. وأمام قوى الفوضى كانوا يستدعون قوة اللغة المهذّبة.

لقد حاز أسلوب إيشيغورو الأنيق على الثناء النقدي، لكنه أثار أيضاً زوبعة من التساؤلات، لا أقلها من الكاتب نفسه. ففي مراجعة غريغوري أوديا (Gregory O'Dea) لرواية **من لا عزاء لهم**، يمتدح كتابة إيشيغورو بوصفها «عجباً لا مثيل له: كتابة أنيقة ومسيطرة ودقيقة تلقي بطبقة هشة من العقلانية فوق تجربة قراءة مُقلقة وعميقة». ومع ذلك فمن المهم أن يصف أوديا العقلانية كطبقة – وهشة هنالك. فإذا كان خطاب رواة إيشيغورو يعكس مثل هذه الفضائل الجمالية كالنعمة والاتزان والصفات الأخلاقية كالصبر وضبط النفس، فإنه يمكن أيضاً أن يمثل القمع والخداع الذاتي. لم يكن أحد أكثر حساسية لهذا التناقض من إيشيغورو نفسه الذي جسّد داخل رواياته نقداً للغة رواته وحساسياتهم. يتذكر إيشيغورو في مقابلة أجريت معه في عام 1990 كيف تسبّبت مراجعات أولى روايتيه في جعله يتساءل عن أسلوبه السائد قائلاً: «ثم شرعتُ باستعراض مراجعة تلو أخرى ممّا تحدثت عن أسلوبي المتحفظ أو المختصر. كانت المراجعات والنقاد مَن لفت نظري إلى هذا الأمر، بدا أسلوبي هادئاً على نحو غريب وخاصة مع كل هذا النوع من الاضطراب الغريب الكامن تحت ذلك الهدوء. بدأت فعلياً بالتساؤل: «من أين يتأتى هذا الأسلوب إذاً؟» ليس هذا شيئاً قمت بصنعه... إنه صوتي الطبيعي. للمرة الأولى في رواية **بقايا اليوم** بدأت بالتساؤل لأي مدى كان ذلك حسناً أو بغيضاً من وجهة النظر البشرية بالنسبة لهذا الأمر برمّته

حـول قمـع المشاعر. وفي المقابلة نفسها يلاحـظ إيشيغورو أن لغته المميزة، على عكـس لغة سلمان رشدي، «تميـل لأن تكون من النوع الذي يقمع المعنى فعلياً ويحـاول إخفاء المعنى بدلاً من السعي وراء شيء يتجاوز مدى الكلمات. إنني مهتم بالطريقة التي تخفي بها الكلمات المعنى المقصود.»

إنـه سـؤال مفتوح من أين أتـى أسلوب إيشيغورو. إذ يـتردّد صدى أسلوبه ليعكـس بالتناوب التحفظ البريطاني والرصانة البوذية، ويعكس تجربة كاتب أتى به والداه من ناغازاكي إلى إنكلترا في سنٍّ السادسة وتربى في منزلهم الياباني. ولا عجب أن يكون لأسلوب إيشيغورو أصله المستمدّ من الكُتّاب المعجب بهم ولا سيّمـا ديكنز (Dickens) وتشيخـوف (Chekhov). إلّا أنه بالنسبة لقارئ روايات إيشيغورو، فإن سؤال الأصـول ليس له أهميـة تذكر بالمقارنة بسؤال عما يمكن أن يحدث عندمـا تصطدم لغة مهذبة – وتحمل استمراريـة القيـم الأخلاقيـة والجمالية المتجسّـدة في الخطاب المهـذب –بواقع قاسٍ ومشـوهٍ. أو للتعبير بطريقـة أخرى عن الأمر ماذا يحدث عندما تصطدم قـوى النظام المتحضر والتقاليد الثقافية المتجسّدة بتركيبـة لغويـة متوازنة ودقة في اللفظ بمهانة الحيـاة العامة والخاصة. يتحـدث إيشيغورو عن «الكرامة» التـي يمتدحها الخـادم ستيفنز في رواية **بقايا اليوم** حيث يقول إيشيغورو إنه لـدى كتابة تلك الرواية أراد أن يفحصـ «على المستوى الثيماتي»، تداعيات أسلوب الراوي الشخصي واللفظي. أراد أن يفحص إلى أي مـدى يمكـن أن يكون هذا الأسلوب مُبَجَّلاً فعلاً وإلى أي مدى هـو شكل من أشكال الجُبن. على الرغم من أن روايـة **بقايـا اليوم** تقـدم مثالاً جليّاً على هذا التوتـر المركزي في روايات إيشيغـورو، يمكن تتبّع أثره في مجمـل أعماله. ومن خلال تتبع تطوّر هذا التوتر في خمسـ روايات تتراوح أماكنها من اليابان إلى إنكلترا إلى وسـط أوروبـا، فإن هذا الأمر يعني أننا سنشهد ليس على تطور الأسلوب فحسب وإنما أيضاً على بقاء مثـالٍ أخلاقي وجمالي في مواقف تهدّده لـدى كل منعطف. يمكن العثور على مثالٍ مبكر عن ذلك في رواية **منظـر شاحب للتلال** حيـث تتأمل الأرملة إيتسوكو، التي تفكر في انتحار ابنتها الكبرى مؤخراً، في حقيقة وفاتها الجسدية:

لم أرَ غرفـة كيكـو في مانشستر، الغرفة التـي قضت نحبها فيها. قد يبدو الأمـر مرضياً لأم أن تكون لديها مثل هذه الأفكار، ولكن عندما تناهى إلى مسمعي خبر انتحارها، كانت أول فكرة خطرت ببالي –قبل أن أستوعـب حتى وقع الصدمة –هو التساؤل عن المدة التي كانت فيها هناك بهذه الطريقة قبل أن يتبيّنوا ذلـك. لقد عاشت وسط عائلتها دون أن يراها أحـد لأيام متتالية؛ لم يكن يحدوني الأمل أن يتم اكتشافها بسرعـة في مدينـة غريبة حيث لم يكن يعرفها أحد. قال الطبيب الشرعـي في وقت لاحق إنها كانت هناك «لأيام عدّة». كانت المالكة هي التي فتحت الباب، ظنّاً منها أن كيكو قد غادرت دون دفع الإيجار.

وجـدت نفسي باستمرار أستحضـر تلك الصورة –لابنتي معلّقة في غرفتها لأيام متتالية. لم يتناقص الرعـب الماثل في تلـك الصورة على الإطلاق، ولكنـه لم يَعُدْ يُعدُّ أمراً مَرَضياً؛ فكمـا هو الحال مع الجرح الغائر في جسد المرء، من الممكن أن تتطور علاقة حميمة مع أكثر الأشياء إزعاجاً.»

إن لهذا التأمل القاتم وشائج نوعاً ما مع «تأملات المقبرة» المتمثلة في ممارسة التأمل البوذي، إذ يكون الغرض منها تحرير المُمارس من خوف الموت عن طريق تمثيل واقع الموت بشكل جليّ في الذهن. يتم تدريب

الممارسين على التأمل في تحلّل أجسادهم وأجساد أحبائهم. ومن خلال القيام بذلك يبدّد الممارس إنكار الموت والخوف الكامن وراءه.

بالنسبة إلى إيتسوكو، التي تتأمّل جثة ابنتها من خلال وسيلة الكلام، فإن تأثير ذلك يأخذ الأمور إلى منحى مختلف. تعدّ أكثر العناصر إثارة في مونولوجها غياب التفاصيل الملموسة وتركيبها النحوي العقلاني وتوليفتها الغريبة من الأُلفة والانفصال. إذ على الرغم من أن إيتسوكو تحدد المدينة التي فارقت فيها ابنتها الحياة وتقدم صورة جسدها «معلقاً في غرفتها لأيام متتالية»، فإنها تمتنع عن إعادة بناء تفاصيل تلك الصورة. وعلى الرّغم من أنها تتحدث عن «الصدمة» التي ألمَّت بها لدى سماع الخبر و«رعب تلك الصورة»، فإنها تمتنع عن تقديم الأحاسيس الجسدية المصاحبة لتلك المشاعر. ومن خلال توازن الجملة المعاكسة («لكنها لم تعد مسألة مَرَضية منذ أمد طويل») في مواجهة الإعلان بأن الرعب «لم يتناقص أبداً»، فهي ترفع من قَدر ذلك الإعلان وتبطله تقريباً. في محاولة خلق توازن لهذين المقطعين من الجملة نفسها على محور الفاصلة؛ فإنها تخلق تأثيراً للحكم العقلاني، كما لو أن العاطفة المُعذّبة كانت تتوازن بالعقل المواسي. وبالمثل يتم موازنة الصورة الشخصية لـ «جرح غائر في جسد المرء» بنبرة ضمير الجنس غير الشخصي («للمرء» بدلاً من «لي») والعبارة الافتراضية «من الممكن». تقترب إيتسوكو في هذه الجملة كما في المقطع بشكل عام من الإفصاح عن مشاعرها مع الحفاظ على مسافة حمائية.

وكلّما نمضي في قصة إيتسوكو فإن هذا الأمر يتمّ لمراتٍ عدّة، ليس فقط في تفاصيل خطابها ولكن أيضاً في الإيقاعات الهيكلية الأكبر للرواية. تدور أحداث رواية **منظر شاحب للتلال** في إنكلترا بعد الحرب، إذ تقضي إيتسوكو، التي تزوجت مرتين، حياتها وحيدة. ومع ذلك تحدث معظم الأحداث الرئيسة في ناغازاكي قبل عشرين عاماً، عندما كانت المدينة تتعافى من الدمار وكانت إيتسوكو حاملاً بابنتها الكبرى. الإطار الزماني للرواية منسوج ضمن زيارة لمدة خمسة أيام من ابنة إيتسوكو الناجية، حيث تتنقل سردية إيتسوكو ذهاباً وإياباً بين حياتها الحالية في إنكلترا وحياتها في ناغازاكي في أواخر الأربعينيات عندما كان «العالم يشعر بالتغيير». تتمحور ذكريات إيتسوكو حول قصص الأم الشابة المُستخفّة «ساتشيكو» التي تصادقها إيتسوكو لبضعة أسابيع، وامرأة طاعنة بالسنّ «السيدة فوجيوارا» التي فقدت جُلّ فلذة أكبادها باستثناء أحدهم في قصف ناغازاكي. تجد إيتسوكو من خلال قصة ساتشيكو وابنتها المضطربة بشدة، انعكاساً لخياراتها الحاسمة، وليس أقلها خيار مغادرة اليابان. وفي قصة السيدة فوجيوارا التي انحدرت من مكانتها الاجتماعية الراقية السابقة لمجرد إدارة متجر للنودلز، تجد إيتسوكو انعكاس صورة حياتها الحالية وربما مستقبلها. إن هذه الإسقاطات غير واعية إلى حد كبير، إلّا أننا نراها جليّة للقارئ، كما هو الحال بحركة الاقتراب والانسحاب والتعرّف والإنكار. تحاول إيتسوكو من خلال استعراض ذكرياتها عن ساتشيكو أن تُصمِتَ ضجيج شعورها بأنه من خلال اختيارها مغادرة اليابان فقد اقتلعت كيكو من جذورها ودمرت عائلتها وتسببت في انتحار كيكو في آخر المطاف. إنها تواجه -ولا تواجه -من خلال إعادة سرد قصة السيدة فوجيوارا كلاً من شعورها بالخسارة المرّة وخوفها المطّرد من المستقبل.

ربمـا يوحي وصف رواية **منظـر شاحب للتلال** بهذه الطريقة بأن الإيمـاءات الأساسية للرواية تدور حـول التهرّب. ومـع ذلك فإن صوت إيتسوكـو يقصّ قصة أخـرى. إذا كان حديثها يسعـى غالباً لإقصاء ألمهـا، فإنه يسعى أيضاً لتهدئة نيران أعصابها ولتوجيه مسار حياتها خلال المياه المضطربة. وعلى نقيض الأصـوات الحادة أحياناً للأشخاص الذين تتذكرهم، فإن صوت إيتسوكو لطيف ويعكس التفكير وغالباً ما يكـون شاعرياً: «أدرك أن الذاكرة يمكن أن تكون شيئاً مضللاً؛ وغالباً ما تكون ملوّنة بشدة بالظروف التي يتذكـر فيها المـرء، ولا شك أن هذا ينطبق على بعض الذكريات التي استرجعتها هنـا. فعلى سبيل المثال أجـد الأمـر مغرياً بإقنـاع نفسي بأن ما مررت به في تلـك الظهيرة كان نذيراً وبأن الصـورة القاتمة التي دخلـت أفـكاري في ذلك اليوم كانت شيئاً مغايـراً تماماً – شيئاً أكثر كثافة ووضوحـاً – من أحلام اليقظة العديـدة التي تجتاح خيـال المرء خلال مثل هذه الساعـات الطويلة والفارغة.» وهنا كمـا هو الحال غالباً في الروايـة تخـادع نبرة الراوية الموضوع الذي تتحـدث به. إنها تلمح إلى سلسلة مـن جرائم قتل الأطفال حيـث تتمثل الصورة التنبؤية لفتاة صغيرة وُجدت متدليـة من شجرة. إلّا أن للإيقاعات الهادئة والساكنة لخطـاب إيتسوكو، كما يقال، عالمها الخاص بها. وباعتراف إيتسوكو بعدم التسليم بالاعتماد على الذاكرة واعتمادهـا على الظروف، فإنّ تأملاتها المنضبطة تؤكد علـى الوضوح والهدوء تحت ظروف مغايرة لتلك الصفات.

تُميّـز صفات مماثلـة صوت ماسوجي أونو، الراوي في رواية **فنان من العـالم العائمفنان من العالم العائم**، على الرغم من أن النبرة السائدة أقل سلبية وأكثر دفاعية. وهنا يسعى أونو لتصحيح الأمور على عكس إيتسوكو التي تكافح للاعتراف بأخطائها وقبول ماضيها:

«وبمـا لا يـدع مجـالاً للشكّ فإنني لا أدّعي أن بعض لحظات تلك الأمسية لم تكـن تقطع نياط قلبي؛ ولا أدّعـي أنني كنـت سأصرح بسهولة بما تفوّهت به بخصوص الماضي لو لم تفرض الظروف عليّ الحكمة للقيـام بذلـك. وبعد قول هذا الأمـر فلا بدَّ لي أن أقول إنني أجد أنه مـن الصعوبة لي فهم كيف بوسع أيِّ امرءٍ يقدر احترامه لذاته أن يرغب لأمد طويل بالتهرُّب من تحمل المسؤولية عما اقترفت يداه في الماضي؛ أفهم أن الأمر قد يكون أمراً عصيّاً أحياناً، إلّا أن هناك بالتأكيد رضى وكرامة يمكن للمرء أن يحظى بهما لـدى التوصل إلى تصالح مع الأخطـاء التي اقترفها خلال مسيرة حياته. وعلى أي حال فبالتأكيد لا يوجد شعـور عارٍ كبير في الأخطـاء التي ارتُكبت بنية حسنة. إلّا أنه من المؤكـد أن الأمر أكثر عاراً ألّا يكون المرء قادراً أو راغباً بالاعتراف بها.»

يتمثّـل الـ «إعلان» الـذي يشير إليـه أونو في اعترافـه بأن مسيرتـه كفنّان لامـع في خدمة الحكومة الإمبراطورية خلال الحرب العالمية الثانية ساهمت في تدمير بلاده و«كانت جزءاً من تأثير أدّى إلى معاناة لا توصـف» للشعب الياباني. وللتنويـه لذلك الإعلان، يستخدم أونو جملاً متوازية وتأكيدات ظَرفية للدفاع عـن بيانـه من قبيل («هناك رضا بلا شك»؛ «بالتأكيد لا يوجد عار كبير»؛ «من المؤكد أنه أمرٌ ما»). يعكس كلامـه في أسلوبـه الرسمي ونبرتـه المرتفعة شعور الفخر – «الرضا والكرامـة» – الذي يشعر به في صميم تكفيره عن ذنوبه.

يحـدث إعلان أونو بلحظة مفصلية في رواية **فنان من العالم العائم** وهي قصة عن العمى الأخلاقي والصراع بين الأجيال وتأثير القوى التاريخية المعقّدة على النفس الخاصة. تدور أحداث الرواية في اليابان مـا بعد الحرب وتتعلق بمساعي أونو للتفاوض علـى زواج نوريكو «ابنته الصغرى». إذ بعد فشل المفاوضات السابقـة أصبـح يتوخـى الحذر خاصة فيمـا يتعلق بالهيـكل القابع في صـدره، أي دعمه للنظـام الفاشي المخـزي خلال الحـرب. يحدث «إعلان» أونـو في ميـاي (miai) «اجتماع العائلات» وهو خطـوة أساسية في المفاوضـات. تتوافق رسمية خطابه مـع أهمية المناسبة، ولكنها تتناقض بشكل حاد مع الحديث اللاحق الدائـر بين ابنة أونو وخطيبها المحتمـل. إذ يسألها المتقدم لخطبتها «أخبرينـي آنسة نوريكو. هل والدك دائمـاً صارم مع نفسه؟». إذ تردّ نوريكو قائلـة: «والدي ليس صارماً على الإطلاق. أنا التي ينبغي أن تكون صارمـة معـه. وإلا لما كان لينهض من فراشه لتناول الإفطار على الإطلاق». وهو تعبير عن «التهوّر المعتاد» لنوريكو، إذ تفتح ملاحظتها الباب لحصول حوار مازح، حيث تسعى من هذا الأمر أن تحوّل مقابلة «مياي» التي كان من الممكن أن تكون «كارثية» إلى «أمسيةٍ مكلّلةٍ بالنجاح». ومن المفارقات أن هذا النجاح لم يتأتَّ مـن إعـلان أونو الجاد وإنما من ردّ فعل ابنتـه السَمِح، مما يجعلها محبوبة لـدى زوجها المحتمل ويضمن استمرار خطبتهما.

يُعـدُّ الاعتمـاد المفرط على اللغة أو بشكل أدق على نبرة لغة الأطـراف، دليلاً على أهميتها البالغة في روايـة **فنـان من العـالم العائم**. وعلى الرغم من أن نـبرة أونو تتنوّع بين الحزن والتأمـل والعدوانية، فإنّ السِمَة الغالبة لها تتمثل في الرسمية المهذبة والتواضع الذاتي. يحافظ أونو على مَدَنية ملكية وذلك في ظل واقـع متمثل بابنة تستخف باعترافاته وطالب سابق يشـوّه تأثيره ومجتمع أقصاه إلى هوامشه، كما يتّضح في تعبيراته القوسية («قد تكون على علم») وفي عباراته اللطيفة («ربما تتفق معي»؛ «لا أعتقد أنه من غير المعقـول أن أجـد نفسي الآن...»). وحتـى عندما يسترجع ذكرى تجربة مريـرة في بداية مسيرته المهنية عندما رفضه معلمه لتخلّيه عن رسم «العالم العائم» [2] الزائل – عالم المتعة والشراب والترفيه – لصالح فـن ذي وعـي اجتماعي، يقدم أونو ذكرى متوازنة: «قد تبدو هذه الكلمات ليست ذات أهمية قصوى وحتى انتقاميـة مـن معلم لتلميذ يعلم أنـه ما يزال يحظى بإعجابـه. ولكن عندما يُقدِم رسـام ماهر على وهب الكثـير من وقتـه وإمكانياته لتلميذ معين، وعندما يكون قد سمح أيضاً بـأن يرتبط اسم ذلك التلميذ علناً باسمـه، فمن المفهوم ربما، إن لم يكن مُسوَّغاً تماماً، أن يفقـد المعلم للحظة إحساسه بالانسجام ويتفاعل بطـرق قـد يندم عليها لاحقاً». يستحضر أونـو أيضاً المجتمع التقليدي الذي ينـدب زواله وذلك من خلال الجمال الرسمي لحديثه واحتفاظه بإحساسه الخاص بالانسجام.

تُنبـئ تقاليـد من نوع آخر في رواية **بقايا اليوم** ليس فقـط في روعة إعدادها وإنما أيضاً في الأسلوب اللفظـي لجيمس ستيفنز، بطل الرواية وراويها. وكما يعلم قرّاء رواية **بقايا اليوم** الشهيرة فإنها مدفوعة بصراعـين مترابطين. من الناحيـة الاسمية فهي تروي قصة رحلة الخـادم ستيفنز من دارلينغتون هول

2) العالـم العائـم: أسلـوب رسم تقليـدي ياباني يتضمن رسم بائعـات الهوى وفتيـات الجيشا الراقصـات اليابانيات ومصارعي السومو. (م)

(Darlington Hall) –مـكان عمله ومنزله لعقود عدّة –إلى غرب إنكلترا. في الواقع فإن الرواية دراما داخليـة، يسعى فيهـا ستيفنز التوفيق بين نفسه وبين خيارين لا رجعة فيهما من ماضيه. ففي المرة الأولى رفض التقارب الرومانسي من مديرة منزله الآنسة كينتون، وبذلك فقد فوّت أي فرصة للإشباع الزوجي. وفي المـرة الثانيـة قدم دعماً ليس له تأثـير حاسم وذلك كخادم وفيّ لمحاولات لـورد دارلينغتون العاطفية استرضـاء ألمانيا النازيـة. وإذا كان قد أدى الخطأ الأول لخسارة شخصيـة ومعاناة، فإن الثاني ساهم، ولو بالحد الأدنى، في إحداث معاناة لملايين الناس. تكمن وراء أخطاء ستيفنز الجسيمة تحفّظه المزاجي ومفهومـه الحاكم لـ «الكرامة»، الـذي يجعله يحافظ على مسافة مهذّبة ليس مـن الآنسة كينتون فحسب وإنمـا أيضـاً من الواقع الجيوسياسي ومن حياته الداخلية الخاصة. تـدور أحداث الرواية في إنكلترا بعد اثنـي عشـر عاماً من الحـرب العالمية الثانية، وهي من بـين أمور أخرى، دراسة للخـداع الذاتي واليقظة الحزينة.

تعكـس روايـة **بقايـا اليوم** محاولـة من جانـب إيشيغورو لفحصـ أسلوب الراوي اللفظـي والدلالات الثيماتية له. إنها تمثيل ليقظة ستيفنز، كما أنها تمثل إدراك المؤلف المتزايد بأسلوبه وأقنعته. وربما بسبب هـذا الأمـر يصبح عنصر السخرية وموضوع الخداع الذاتي أكثر بروزاً في رواية **بقايا اليوم** بينما تتكمش النـبرة الحزينـة. يمكن رؤيـة مثال على سخريـة إيشيغورو في اللحظـة التي ينفد فيها الوقـود من سيارة ستيفنز، الذي يكون عادةً مسيطراً على ضبط الأمور:

«الحقيقـة أنني هنـا الآن. الحقيقة أنني أصبحت، بكل المقاصـد والأغراض، تحت رحمة كرم السيد والسيـدة تايلـور في هـذه الليلة، وذلك يعـود لإغفالٍ سخيفٍ وبسيـطٍ بشكل محبطٍ: ألا وهـو أنني سمحت لسيـارة الفـورد بأن ينفد منها البنزيـن. ومع هذا ومع المشكلة التي حدثت معـي بالأمس بخصوص نقص المـاء في المبرد، فسيكون أمـراً بديهياً للمراقب أن يعتقد أن مثل هذا الاضطـراب العام متأصل في طبعي. وبالطبـع يمكـن الإشارة إلى أنني مبتدئ إلى حـد ما، بقدر ما يتعلق الأمر بالقيـادة لمسافات طويلة. ومن المتوقـع أن تحدث مثل هذه الإغفالات البسيطة. ومع ذلك فعندما يتذكر المرء أن التنظيم الجيد والتبصّر من الصفات التي تكمن في صميم مهنة أي امرءٍ، فمن العسير تجنّب الإحساس بأن يخذل المرء نفسه مرة أخرى.»

على الرّغم من أن معاناة ستيفنز حقيقية، فإنّ سببها تافه وإن تحليله الدقيق في الصياغة والبليد في محتواه، لا يمكن أخذه على محمل الجّد. لن يتبادر إلى ذهن أحد مطّلع على عادات ستيفنز أن الاضطراب «متأصـلٌ في طبيعتـه». بينما الأكثر جليّاً محاولـة ستيفنز مرة أخرى، تجنّب شعـور معين وفي هذه الحالة شعور الإخفاق. إذ بدلاً من إثارة التعاطف، يساهم حديث ستيفنز في استمرار السخرية الدرامية السائدة.

ومع ذلك، سيكون من الظلم بمكان متابعة قراءة رواية **بقايا اليوم** من زاوية السخرية فحسب. فإذا كانت لغة الرواية توضّح بشكلٍ كافٍ القدرة على إخفاء المعنى بالكتابة الأدبية الأنيقة، فإنها تعكس أيضاً – من خلال الاختيار اللفظي والتركيب النحوي والإيقاع والضبط –كرامة تقليد كتابة النثر الإنكليزي. وعلى الرغـم مـن أن الكتابة الأدبية الأنيقة لإيشيغورو غالباً ما تكون في خدمة الخداع الذاتي فإنّها ليست كذلك

دائماً خاصة في تلك اللحظات التي يقترب فيها ستيفنز من مسّ مشاعره الخاصّة، أو ينخرط في ملاحظة دقيقة ومنفصلة. فعندما يطلب ستيفنز من الآنسة كينتون ألّا تعدُّه «غير لائق بشكل مفرط لعدم صعوده لرؤية والده في حالته المتوفاة في هذه اللحظة بالذات»، إذ كان يبدو ميؤوساً منه في تلك اللحظة-وهو شكل كاريكاتوري للخادم اللامبالي. إلّا أنه وبعد عشرين عاماً، عندما يلتقي بالآنسة كينتون الحزينة والتعيسة في زواجها في غرب إنكلترا، تتخذ لغة ونبرة ستيفنز نبرة مباشرة ومؤثرة وتمتاز بالبساطة:

بالطبع لقد تَقَدّمَتْ في السن بعض الشيء، إلّا أنه في نظري على الأقل، يبدو أنها قامت بذلك بأناقة. إذ بقي قوامها نحيفاً وجلستها مستقيمة كما كانت على الدوام. وقد حافظت أيضاً على طريقتها القديمة بالحفاظ على استقامة رأسها بطريقة تكاد تكون جريئة. وبالطبع من خلال الضوء القاتم الذي يسقط على وجهها، لم أتمكن إلا أن ألحظ الخطوط التي بدت هنا وهناك. ولكن بشكل عام بدت الآنسة كينتون التي رأيتها أمامي مشابهة بشكل مدهش للشخص الذي كان يعيش في ذاكرتي على مر السنين. وبمعنى آخر، كان من الرائع جداً رؤيتها مرة أخرى.

مع الاهتمام بموضوعه وبردة فعل المتحدث، يكشف هذا الحوار الصريح عن جانب أكثر تعاطفاً، إن لم يكن أقل تحفظاً، في طبيعة ستيفنز. وعلى الرّغم من أن اختيار الكلمات لدى ستيفنز يرتفع قليلاً بـ «طريقة تكاد تكون جريئة» و«الشخص الذي كان يعيش في ذاكرتي»، فإن ارتفاع النبرة لا يبدو مزيّفاً. بل على العكس فإنها تُعلي من الكرامة المؤثرة للمحادثة، التي ستثبت أنها ستكون آخر محادثة لستيفنز مع المرأة التي كان يمكن أن يقترن بها.

يعني الانتقال من رواية **بقايا اليوم** إلى **من لا عزاء لهم** مواجهة وضع درامي مختلف جداً واستخدام مختلف جداً للكتابة الأدبية الإنكليزية. يظل أسلوب النثر مميزاً على أنه لإيشيغورو، إلّا أن الوضع السردي يعاني من تحوّل جذري. يبتعد إيشيغورو عن «الواقعية المباشرة» في الروايات السابقة كما يسميها، ويختار في رواية **من لا عزاء لهم** وضعاً يذكرنا بأمثال كافكا (Kafka). ففي هذه الحكاية الغريبة التي تدور أحداثها في مدينة أوروبية غير محددة، تجتمع الأحداث المتنافرة والتغييرات المفاجئة من وجهة النظر السردية لتقدّم لنا جواً حالماً -وأحياناً كابوسياً -محيّراً للقارئ كما هو الحال لرايدر، راوي ضمير الشخص الأول. إذ تمّت دعوة عازف البيانو العالمي الشهير رايدر ليس فقط للعزف ولكن أيضاً لإلقاء خطاب من شأنه أن يقدم يد العون للمدينة على اكتشاف هويتها الثقافية مرة أخرى. وعلى الرغم من أنه يفترض أن يكون غريباً عن المدينة، فإنه يصادف امرأة وطفلاً من المحتمل أن تكون زوجته وابنه. إذ يظهر حطام سيارة يتذكرها من طفولته على حديقة ما. وعندما يسرع إلى قاعة الحفلات بعد أن ضلّ الطريق، يصادف جداراً مبنياً عبر شارع رئيس وسط المدينة. ولتعزيز سخافة هذه الأحداث تتغير أعراف السرد دونما تحذير، حيث يصبح فجأة عليماً بكل شيء. أو على العكس من ذلك يصبح رايدر غير مرئي، كأنه شبح يسمع محادثات ساخرة عن شخصيته وسلوكه. يُتوقع من رايدر شأنه شأن طبيب الرّيف في أعمال كافكا، أن يشفي جروح المدينة الثقافية والروحية؛ وفي مساحة تزيد عن خمسمائة صفحة يصبح عبئه لا يُطاق نوعاً ما، حيث يستعرض الأشخاص ممن يتذكرهم في طفولته واحداً تلو الآخر أو من التقاهم لأول

مـرة ويكشف عن أسراره مما يستحثّ قوى رايدر الشافية. وبالمثل تغدو أجواء الرواية أكثر قتامة، مضاءة على الرّغم من ذلك بسخرية لاذعة وتيّار خفيّ من الهزل.

وفي مثـل هـذه النوع مـن الكتابة الأدبية فما الذي يتبقّـى من الأسلوب الأنيق لإيشيغـورو؟ أو مِن قيم النظام المتحضّر التي يجسدها ذلك الأسلوب؟ وكما قد يتوقع المرء تصبح الكتابة الأدبية الأنيقة لإيشيغورو في وقت واحد نقطة ثابتة في عالم لا ينفك عن الدوران ووسيلة للفكاهة الجادة، متناقضاً مع تدفق الصور الحالمة وتسلسل الأحداث المقلوب رأساً على عقب. وعلى الرغم من أن صوت رايدر ليس بالعقلانية البارزة كـ إيتسوكو أو أونو أو ستيفنز، فإنّ صوته لا يقل ثباتاً وتنظيماً:

علـى الرغم من العظمة التي اكتسبتها حديقة شتيرنبرغ في خيال الآنسة كولينز، فإنها لم تكن مكاناً ساحـراً على نحو خاص. ففي الأساس كانت مجرد ساحة مرصوفـة بالخرسانة لا تزيد عن حجم موقف سيـارات سوبـر ماركت، ويبدو أنهـا كانت موجودة أساسـاً لمجرد تحقيق الهدف البستـاني، وليس لتوفير الجمـال أو الراحة للحيّ. إذ لم يكن هنالك مـن عشب أو أشجار، بل صفوف من أصيص الزهور فحسب، وفي هذه اللحظة من اليوم كانت الساحة مصيدةً للشمس من دون علامة واضحة للظل في أيِّ مكان. إلّا أن الآنسـة كولينز، وهي تشيح بنظرها إلى من حولهـا من الزهور والسراخس، صفقت بيديها وهي تطير من الفرح. بينما كان برودسكي يرمق الحديقة بفتور وهو يوصد البوابة الحديدية بعناية خلفه. إلّا أن علامات الرضا كانت بادية على محياه لحقيقة أن لديهم خصوصية كاملة، باستثناء نوافذ الشقق التي تطل عليهم.

علـى الرّغـم من أنه يرسـم السيناريو للقاء زوجـين متباعدين، فإن وضع هـذا الوصف تحليلي بدلاً مـن كونه درامي. وعلى الرغم مـن أنه يُقدَّم كسرد بصيغة ضمير المتكلم، فإنّ طابعه تغلب عليه الملاحظة المحايـدة. ولو حـدث ذلك الأمر في رواية واقعية، فمن غـير المحتمل أن تسترعي الانتبـاه إليها؛ إلّا أنه في الأجـواء المتغـيرة والمتزعزعـة في رواية **من لا عـزاء لهم**، فإنها تحمـل سلطة التعليق العقـلاني والتقرير الدقيق.

يساهـم وجود صوت رايدر في مكان آخر بإحداث الوقع الخاص بالفكاهة والسخرية. ومع قرب نهاية الروايـة واقتراب بدء الحفل المنتظر بفارغ الصبر، يعتلي «رجل ذو وجه صارم وشعر فضي» خشبة المسرح ليعلـي مـن شأن الحـدث. ويعلن قائلاً: «تكمـن قضايا خطيرة جـداً وراء مناسبة الليلـة. لا تخطئوا. إنها قضايـا تتعلق بمستقبلنا بالهوية الفعلية لمجتمعنـا». وبعد برهة قصيرة يتولى المايسترو غير الجاد المنصة -أو بالأحرى يحاول القيام بذلك:

ربما كان يعود ذلك للإرهاق أو ربما للتوتر، لكنّه لم يبدُ قادراً على تكرار المشي السلس بلوح الكيّ كما شاهدتـه في وقـت سابق في الممر. كان يتعثر بشدة وخطر لي أنه كان مـن المؤكد أن مثل هذه المشية ستثير الشبهات على أنه مخمور في حال عدم ملاحظة إصابته. كان على بعد عدة أمتار من المنصة عندما توقف ونظـر بغضـب إلى لوح الكي الخاص بـه -والذي رأيته قد بدأ يفتح مرة أخرى. هـزّه ثم بدأ في المشي مرة أخـرى. تمكن من السير لبضـع خطوات أخرى، ثم انهار شيء ما على لوح الكـيّ. بدأ يتكشف تحته تماماً بينما كان يُلقي بوزنه عليه، وسقط برودسكي واللوح معاً كما لو كانا كومة قش.

يقـدم رايدر تقريراً عن هذا الحـدث بلا مبالاة شأنه شأن غليفـر (Gulliver) في رحلاته، إذ كان قـد شرح في وقت سابق لماذا يستخـدم المايسترو المرموق (الذي حُرم مؤقتاً مـن ساقه الخشبية) لوحَ كيّ معيبٍ كعكاز. إذ بدلاً من التفكّر بانهيار برودسكي الذي ينذر بانهيار الجهد بأسره لتجديد الهوية الثقافية للمجتمع، يقتصر عمل رايدر على نقل ردود فعل الجمهور. «ثم انتشر همسٌ عبر القاعة كالنار في الهشيم، نوع من الـ «همهمة» الجماعية، كما لو كانت الاستنتاجات محفوظة أمام العلامات المحبطة».

مهمـا كانت مزايا هـذه الأجهزة السردية – وصفـت جويس كارول أوتـس (Joyce Carol Oates) روايـة **مـن لا عـزاء لهم** بأنها «كافكا متعاطياً دواء ثورازين[3]» – فـإن تأثيرها الصافي ينحصر في إسناد صوت العقل ومنظور العقلانية إلى الراوي بصيغة المتكلم. إذ في أكثر من مرة يبدو رايدر على أنه الشخص المتـوازن الوحيـد على الساحة، وعلـى الرغم من ميله إلى المبالغة في أهميتـه الخاصة، فهو يقف في مركز كل موقـف تقريبـاً، مانحاً الاستقرار والتماسـك لعالم على شفا السقوط في الفوضـى. فعلى النقيض من ستيفنـز، الـذي غالباً ما يُصور تماسكه كعبء ملقى على كاهله، يبـدو تماسك رايدر في كثير من الأحيان أهـم ميزاته. وعلى الرغم مـن أن الشخصيات الغريبة التي تسكن الرواية قد تكـون في الواقع انعكاسات لقلـق رايدر الخاص، إلّا أنه يظلّ مع استثناءاتٍ قليلةٍ، الصوت الهادئ الوحيد ضمن جوقة من المتضرعين فاقدي عقولهم.

لاحـظ إيشيغورو بالتحدث عن توازن أو عـدم توازن الكتّاب أنّ معظمهم «أكثر من متوسط العقلانية والمسؤوليـة»، إلّا أن الكثيريـن «يكتبون نتيجة إشكال مُعَلّق في أعماقهم وفي الواقع ربما يكون الوقت قد فات لحلـه». يرى أن الكتابة «نـوع من التعزية لتحطم شيء ما»، وأن نشاط الكتابة الخيالية هو «طريقة لمحاولة إصلاح ذلك الشيء أو لربت ذلك الجرح... الجرح الذي لن يلتئم أبدًا».

إذا كانـت تنطبق ملاحظة إيشيغورو على رايدر، فإنهـا تنطبق أكثر على كريستوفر بانكس، الذي قد يُنظـر إلى مسيرتـه المتميزة علـى أنها عزاء غير كافٍ لفقـدان والديه في طفولته. يجسـد بانكس بوصفه الراوي/البطـل في رواية **عندمـا كنا يتامى**، المعاناة الجليّة لدى رواة إيشيغـورو السابقين. إلّا أنه بالنسبة لبانكـس فـإن الألم يطفو على السطـح بينما الجرح نفسه أعمـق بكثير. وكما يرى إيشيغـورو فإنه «ينبغي علـى الكتّاب الجادين أن يحاولـوا، بطريقة أو بأخرى، الاستمرار في التحرك نحو هذه المنطقة من العقدة وفقـدان التـوازن». نرى كيف أن إيشيغورو قام بذلـك بالفعل في رواية **عندما كنا يتامـى** التي تمثّل العودة إلى «الواقعيـة المباشـرة» وفي رواية **بقايا اليوم** حيث الكلام البريطـاني المقتضب، مستكشفاً شعوراً عالقاً بالتشرّد والنزوح وانقطاع الاستمرار الثقافي. وعلى الرغم من أن الرواية ليست خالية من العيوب، إلّا أنها تمثّل أعمق فحص لمخاوفه وأكثرها تأثيراً.

تردّد رواية **عندما كنا يتامى** صدى عنوان عندما كنا أطفالاً (When We were Children) وهي قصيـدة للويس ماكنيس (Louise MacNeice). تدور أحداث الرواية كما لو كانت في فترة ماكنيس: في فـترة الأعوام بين الحربين العالميتين. وفيها جزء سرد جيمسـي وجزء آخر كقصة بوليسية. تروي الرواية

3) دواء ثورازين: دواء مضاد للذهان. (م)

ثـلاث قصص في رواية واحـدة. في المقدمة نرى قصة سعي بانكس للعثور علـى والديه، اللذين اختفيا في شنغهـاي قبل عشرين عاماً. ومن خـلال مهنة بانكس كمحقق، يعود إلى مسـرح طفولته، حيث يحلّ اللغز بالفعـل ولكنه لا يصل لدرجة شفاء الجرح الغائـر. تمثل قصة علاقة بانكس العاطفية المتشظية مع امرأة تدعـى سـارة هيمينغز مسألـة أقل بروزاً ولكنها لا تقل أهميـة. كانت «فتيّةً في السـن وكأنها جنيّة». كانت مُغامِـرة وكانـت مثل بانكس «يتيمة». تتـزوج سارة شخصاً آخر وهي نظيرة الآنسـة كينتون في رواية **بقايا اليـوم** إذ خـرج بانكـس من حبّها صِفر اليدين والذي لم يُسمّه أبداً؛ ليس لـدى بانكس شأنه شأن ستيفنز أدنـى وعـي بما يتسـرب أو يفلت من يـده. ووراء هذه الأمـور المحليّة التـي لا يُلقى لها بـال تكمن الدراما التاريخيـة الأكـبر للعالم الذي على شفا اندلاع أوار الحرب، حيـث كان العالم «كومة من القشّ يُلقى عليها ثقابٌ مشتعل». يرى بانكس رحلته إلى شنغهاي كمهمة شخصية وثقافية في آن وذلك بعد أن أقنع نفسه بأن مركز الشّر والتهديد الرئيس للحضارة يكمن في الشرق الأقصى. وقد يسهم فك طلاسم لغزه الشخصي أيضاً في تجنب اندلاع حرب عالمية ثانية.

إذا كانـت رواية **عندما كنا يتامى** تجمع بين هذه القصص الثـلاث المترابطة، فإنها تستكشف أيضاً ثلاثـة موضوعات رئيسـة. أولاً والأكثر استمرارية في أعمال إيشيغورو السابقـة موضوع الحب الرومانسي المكبـوت وبعيـد المنال. فعلى الرغم من أن حرارة علاقة بانكس العاطفية مع سارة هيمينغز أكثر لهيباً من صداقـة ستيفنـز والآنسة كينتون، فإنـه يشوبها الإحباط بفعل الحرج والحياء، كمـا لو كانت الشخصيات تتواصـل معاً عـبر قضبان حديدية. علـى الصعيد التاريخـي الأوسع، هناك الاستعمـار البريطاني وإرثه المستمـر، الذي يُنظر إليه هنا ضمن إطار استغلال بريطانيا لشعوب آسيا. يكتشف بانكس كما كان الحال مع ستيفنز تواطؤه غير المقصود في الأنشطة الشريرة لبريطانيا، على الرغم من أن عمله الخاص كمحقق هـو ما ساهـم بكشف الحقائق المدمـرة. هنالك موضـوع الاتصال الثقـافي والروحي وراء هـذه القضايا الشخصيـة والتاريخية والمتجسد في صـور الاستعارة للأيتام. يصور إيشيغـورو شخصيات تبذل قصارى جهدهـا لـ «تتواصل» إما مـع بعضها بعضاً أو مع أنساب العائلة والتقاليـد الثقافية وذلك كما فعل إي. إم. فورستر (E.M. Forster) في **نهاية هاواردز** (*Howards End*).

يُلبِس إيشيغورو لكل من هذه الموضوعات صوتاً إدوارديا يشبه إلى حد ما صوت فورستر. وبوصفه صوت محقـق مرموق فهو أقل تواضعـاً من صوت ستيفنز، ولكن كخطاب لرجل تلقـى تعليمه في أكسفورد ويواجه واقعاً بعيداً كل البعد عن التهذيب، فإنه يشترك مع ستيفنز في ميله لاستيعاب الأمور الجليّة وتشذيب حوافّ التجربـة القاسيـة. فعندما يتحدث بانكس إلى سارة هيمينغز – أو يقدم تقارير عن لقاءاته معها كما يقوم بذلك في كثير من الأحيان – فإنه يستحضر صورة المراقب المرتبك عوضاً عن العاشق المحتمل: «يخيّل إلي أنني أصبت بالدهشة عندما تناهى إلى سمعي صوتها وهي تنطق بهذه الكلمات؛ ولكن ما أتذكره الآن يطغى علـى أيِّ شيء آخر، كان شعـوراً حقيقياً بالراحة. وبالفعل لثانية أو اثنتـين شعرت بنوع من الدوار الذي قد يشعر به المرء لدى الخروج فجأة إلى الضوء والهواء النّقي بعد أن كان محاصراً لمدّة طويلة في غرفة مظلمة. كان الأمـر كمـا لـو أن اقتراحها هذا حمل في طيّاته سلطة هائلة الذي ربما كانـت قد ألقته بدافع الاندفاع،

شيئاً ما منحني نوعاً من الإعفاء الذي لم أجرؤ أبداً على التأمل بحصوله». كان اقتراح سارة متمثلاً في أن تهجر زوجها وتفرّ مع بانكس إلى ماكاو. يقرّ بانكس بتأثيرات هذا الاقتراح المُتحرّرة ويردّ على ذلك بأثر رجعي إلا أنه يبدو مدركاً لها عن بعد فحسب، ولا يفهم أصلها. بينما يبدو تعليقه الجانبي أكثر إفصاحاً «الذي ربما كانت قد ألقته بدافع الاندفاع» وهو اعتراف بجهله المطبق تقريباً بشغاف قلب سارة.

يقبل بانكس اقتراح سارة على الرّغم من جهله وتحفظاته. وليس بعد أمد طويل يقوم بتقديم تقرير عن أول لقاء جسدي لهما: «وضعَت حاملة السجائر بعناية وانتصبت واقفة. ثم كنّا نتبادل القُبل – تماماً كما كنت أتصوّر قيام العاشقين بذلك على شاشة السينما. كان الأمر تقريباً كما تخيلته دائماً أن يكون، باستثناء شيء غريب في عناقنا، ودأبت أكثر من مرة على تعديل وضعي؛ إلّا أن قدمي اليمنى كانت ترتطم بصندوق ثقيل ولم يكن بوسعي التوصل للدوران اللازم على نحو قويم دونما المخاطرة بالإخلال بتوازني. ثم تراجَعَت خطوة إلى الخلف وهي تتنفس بعمق هائمة بوجهي طوال الوقت». دائماً ما يلبس بانكس لُبُوس السيد المحترم مسيطراً على نوازع مشاعره أمام شغفه الجسدي. إذ يقارن وضعه أولاً بذلك الخاص بالعشاق على الشاشة الفضية وثانياً بتوقعه المثالي الخاص، يقف بانكس على مسافة من تجربته الآنية. ومن خلال وصف بانكس بنبرات كوميدية دقيقة لوضعه الجسدي يقدم دون قصد استعارة لعلاقته مع سارة هيمينغز. فمن ناحية هي هائمة به وتتنفّس بعمق. بينما هو رجل لن يعرّض توازنه للخطر ولا يتمكن من التوصّل لـ«الدوران اللازم».

ولن يقترب بانكس كثيراً من واقع شنغهاي ولا سيّما تلك المتعلقة بالفقر والإدمان والاستغلال، على الرغم من أنه يشهد تلك الوقائع بنفسه. عاش بانكس كطفل في مأوى المستوطنة الدولية، ولكن كمحقق بالغ وفي مسعاه للوصول لكبد الحقيقة فإنه يواجه معاناة الإنسان:

ذات مرة ذهبنا إلى شارع جانبي حيث كانت الأرصفة على جانبيه تغصّ بالأشخاص المتكورين. كان بوسعي اختلاس النظر إليهم على ضوء المصباح وهم جالسوا القرفصاء، بعضهم متكورٌ ويغطّ بالنوم على الأرض، ملتصقين واحداً على الآخر، بحيث كان هناك مساحة كافية فقط في منتصف الشارع لمرور العربات. كانوا من جميع الأعمار – وكان بوسعي رؤية الأطفال الرضّع نائمين في أحضان أمهاتهم – وكانت مقتنياتهم موزّعة من حولهم؛ عبارة عن حزم ممزقة وأقفاص طيور وعربة يدوية مكدسة بالممتلكات. لطالما اعتدت على مثل هذه المناظر، ولكن في تلك الأمسية نظرت من السيارة بقلق.

يذكرنا هذا المقطع المليء بالبؤس بوصف مماثل في رواية **قلب الظلام**[4] (*Heart of Darkness*) لكونارد (Conard)، حيث يصف الراوي مارلو «الظلال القاتمة للمرض والجوع» التي شهدها في الكونغو: «أشكال سوداء تنحني وتستلقي وتجلس بين الأشجار مستندة إلى الجذوع وتتشبث بالأرض، نصفها خارج من رحم الأرض ونصفها الآخر بلا ملامح في ظلّ الضوء الخافت حيث تبدو جميع هيئات الألم والإهمال واليأس. انفجر منجم آخر على الجرف، وتبعه اهتزاز خفيف للتربة من تحت قدمي. كان العمل على قدم وساق. العمل! وكان هذا هو المكان الذي انسحب إليه بعض المنقذين ليقضوا نحبهم.»

4) من رواية **قلب الظلام** لجوزيف كونارد. (م)

سيكتشف بانكس شأنه شأن مارلو، رابطاً لا يمكن تفاديه بين معاناة الشعوب الأصلية وأفعال الشركات التجارية الأوروبية بما في ذلك شركة والده التي كانت «تحقق أرباحاً طائلة من استيراد الأفيون الهندي إلى الصين وتحويل الملايين من الصينيين إلى مدمنين لا حول لهم ولا قوّة». على الرغم من أن كتابة إيشيغورو أقل حماسة من كتابة كونراد فإنّ أهميتها لا تقلّ عن أهمية كتابة كونارد.

على الرغم من أهمية الأمر، فإن اكتشاف بانكس للشّر في شجرة عائلته وشجرته الثقافية ليس سوى صحوة من عدة صحوات، وليس بأي حال من الأحوال الأكثر إثارةً للقلق. يعدّ اعتراف بانكس الواعي بحالته الروحية كيتيم وتأثيرها المحدد في حياته من بين أعمق التجليّات التي حصل عليها بانكس في حياته. يرى إيشيغورو تعليقاً على استعارته المهيمنة بأنها تشير «إلى تلك اللحظة في حياتنا عندما نخرج من شرنقة الطفولة الآمنة ونكتشف أن العالم ليس المكان الدافئ الذي كنا نعتقده سابقاً». تأتي تلك اللحظة بالنسبة لكريستوفر بانكس متأخرة نوعاً ما. بالنسبة لبانكس كما هو الحال مع سارة هيمينغز، فإن غياب الوالدين يخلق فراغاً روحياً، تسعى سارة لملء هذا الفراغ بالزواج من شخصية أبوية معتدية؛ أما بانكس فيقوم بذلك من خلال متابعته الحثيثة سعياً وراء الوصول للحقيقة حول اختفاء والديه. يقود هوس بانكس دفعه إلى منطقة الحرب مما يتسبب بتفويت موعده مع سارة – ومعه آخر فرصة سانحة له للحصول على السعادة الأسرية.

بانكس وسارة هما «اليتيمان» الأكثر بروزاً في الرواية، إلّا أنهما ليسا الوحيدين في ذلك. إذ لا تقل أهمية عنهما الطفلة جينيفر التي فقدت والديها في حادث غرق السفينة. يقرر بانكس تبني جينيفر متأثراً بقصة فقدانها لوالديها. وعلى الرغم من أن سفره يفرض عليه تركها لرعاية مربية، فإنه يطور تعلقاً عميقاً بالطفلة الأمر الذي يعكس حرمانه الخاص. تتأمل جينيفر بعد سماعها أن صندوقاً يحتوي على ممتلكاتها الثمينة قد اختفى قائلة: «عندما تفقد والدتك ووالدك، لا يمكنك الاهتمام كثيراً بالأشياء، أليس كذلك؟». تشبه جينيفر بانكس إلى حد كبير في محافظتها على رباطة جأشها الشجاعة، التي يمكن رؤيتها بسهولة من خلال قولها: «قد تقول شيئاً من هذا القبيل للكثير من الناس وسيصدقونك. ولكن انظر... أعلم أنه ليس أمراً حقيقياً. عندما أتيتُ من شنغهاي فإن الأشياء التي كانت في صندوقي... كانت تلك الأشياء ذات أهمية بالغة بالنسبة لي ولا زالت كذلك.»

يعكس هذا المقطع الحميمية المتأصّلة بين الوالد والطفلة المُتبنّاة، وكذلك الحميمية بين بانكس وحياته الداخلية. لو أتيح له ولو للحظة واحدة أن يتواصل مع الجرح الذي كان يعمل جاهداً لإخفائه لتمكّن من الشفاء منه إلّا أن ذلك كان بلا جدوى وغالباً دون إدراك لذلك. من المؤكد أن حب بانكس الأبوي ممزوج بشعور بالذنب، فالأب المُتبني قد أخلف وعده لابنته بأن يكون دائماً «هنالك للمساعدة». ولكن ربما كان دور جينيفر أكبر من سارة، إذ تمكّنت من أن تثير أعمق استجابات بانكس وأن تخرج مشاعره المدفونة إلى الإدراك الواع. يصغي بانكس إلى جينيفر نحو نهاية الرواية، التي هي الآن في العقد الثالث من عمرها وما تزال عزباء وهي تعبر عن أملها بلقاء «رجل لطيف ومحترم» وإنجاب «ثلاثة...لا...أربعة أطفال». وعندما يسترجع بانكس تلك المحادثة يلاحظ أنه وجينيفر «يفهمان مخاوف بعضهما بشكل غريزي». ومع تحول أفكاره لمصير سارة وهي يتيمة أخرى، فإنه يتأمل في مصيرهما المشترك: «ربما هناك في العالم أولئك الأشخاص الذين بوسعهم العيش طوال حياتهم دون أن يكونوا مقيدين بهذه المخاوف. ولكن لأمثالنا فإن

مصيرنـا مواجهـة العالم كأيتام، نطـارد لسنوات طوال ظلّـي الوالدين الذين تبخّرا. ليـس هنالك ما نقوم بـه سـوى محاولة بلـوغ مهامنا حتى النهايـة، بأفضل ما نستطيع، وللقيـام بذلك فإنه لن يُسمـح لنا بالتمتّع بالهـدوء». يعـبّر صوت بانكس الملـوّن بالبلاغة عن عمق الشعور وكذلك دقة الفكـر. حيث قام باحتضان ألم سارة وجينيفر وكذلك ألمه الخاص، حيث عَبَّر تأمله عن إيماءة التعاطف سواء لنفسه أو لزملائه من الأيتام.

إن حديث بانكس عن حالته بأنها لا تسمح بـ «الهدوء» هو أمر فيه مفارقة حادة، لأن الهدوء في صوته كمـا في أصوات إيتسوكـو وأونو وستيفنز ورايدر هو ما يميزه عن الأصـوات الأخرى. ومع ذلك تم الحفاظ علـى هدوء بانكـس شأنه شأن هـدوء رواة إيشيغورو السابقـين وذلك تحت ظروف الضغـط وأحياناً على حساب الانفتاح والصدق. يعبّر هدوء رواة إيشيغورو في الواقع عن توازن هشّ وهو ما يعترف به بانكس، إن لم يكن بوعي تام وذلك من خلال ملاحظة حيّة:

اخترتُ قارباً معيناً – مركباً شبيهاً بالزورق البخاري بمجدف وحيد – حيث كان مكدساً بالصناديق والحـزم بحيـث بدا من المستحيـل أن يمر تحت جسر القنـاة المنخفض الذي كان تحتـي مباشرةً. وبينما كنـت أراقب الأمر، اقترب القارب بسرعة من الجسر، وكنت على يقينٍ من أنني سأرى على الأقل صندوقاً أو اثنـين يسقطان مـن أعلى الكومة إلى الماء. وفي الثواني القليلة التاليـة استمررت في التحديق من خلال النظـارات إلى القارب، وقد غاب عن ذهني كلياً القتال الدائـر. لاحظت بفضولٍ القبطان الذي كان مثلي مستغرقـاً بِكُلّيّتـه بمصير حمولتـه وغافلاً عن الحرب التـي لا تبعد عنه ستين يـاردة إلى يمينه. ثم غاب القـارب تحت الجسـر، وعندما رأيته ينزلق بأناقة إلى الجانب الآخر والحـزم غير الثابتة لا تزال سليمة، خفضتُ نظاراتي بتنهيدة عميقة.

يُذكّـر هـذا المقطع وصف إيشيغـورو الكاتب الجادّ كشخصـ يتجه نحو «عدم الحل وعـدم التوازن». يحافظ بانكس على تركيزه الثابت كالقبطان تماماً حتى أثناء وقوع الحرب.

إن إدارة مثـل هذا التوازن في ظلّ الفوضى كان مسعى إيشيغورو الدائم؛ وبالنسبة لهذا القارئ على الأقل تتأتّـى المتعـة من رواياته بقدر ما تتأتّى من توازنها المُحقّق كما مـن مصفوفتها من التوتر والصراع والتجزئة. قـدّم إيشيغـورو في رواياتـه الخمس ما وصفـه سيموس هينـي (Seamus Heaney) في سيـاق آخر بـ «رموز الشدائـد المناسبة». إلّا أنه قـدّم أيضاً من خلال الأصوات المتحضرة لِرُواته رمـوز الاستقرار والتوازن وضبط النفـس. وإذا كان عملـه قد نخل أنقاضـ التاريخ واستكشف طبقات النفس فقد كـرم أيضاً التحضّر وفق هذا المفهـوم وذلك على نطاق واسع وكرّم للقيم الأخلاقية والاجتماعية المصاحبة لهذا المصطلح. إن عبارة «حاول أن تكون متحضراً يا مارلو» تصل للمستمع على ظهر سفينة نيلي، بينما يروي مارلو قصته عن الجنون والرعب والشـرّ الاجتماعـي. لقد تميز كازو إيشيغورو بالقيام بذلك الأمر مـع استكشاف ذلك الواقع الذي تخفيه اللغة المتحضرة، وفي عصر لا يُبالي بالمجاملة أو الهدوء فقد أثبت بالفعل أن ذلك بحق إنجازه الراسخ.

المصدر

The Sewanee Review, Summer, 2001, Vol. 109, No. 3 (Summer, 2001), pp. 398- 417

ناغازاكي وما بعدها
عن روايات كازو إيشيغورو [1]

تأليف: كلود حبيب
ترجمة: ليليان الورعة •

كلود حبيب (Claude Habib): **من مواليد فرنسا عام** 1956، **أكاديمية متخصصة في الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر، ولا سيّما العلاقات بين النساء والرجال، وأستاذة محاضرة في جامعة ليل الثالثة، من أعمالها:** (*Deux ou trois nouvelles du Diable*).

ولد كازو إيشيغورو (Kazuo Ishiguro) في ناغازاكي (Nagasaki) عام 1954، وعاش في إنكلترا منذ عام 1960. كتبه الثلاثة باللغة الإنكليزية التي صنعت شهرته هي: **منظرٌ شاحبٌ للتلال** (*Lumière pâle sur les collines*، 1982)، و**فنان من العالم العائم** (*Un artiste du monde flottant*، 1986)، و**بقايا اليوم** (*Vestiges du jour*، 1989) (تُرجمت إلى الفرنسية على التوالي في أعوام 1984 و1987 و1990)؛[2] ثلاثة أعمال اعتُرِفَ بها على الفور وتوِّجت بجوائز أدبية مرموقة وتُرجمت إلى أربع عشرة لغة، وفق ما نشر الغلاف الرابع المؤرَّخ في عام 1989: لا شك أن هذا لم يعد موجوداً اليوم. تلك اجتماعيات الحياة.

• **مترجمة سورية.**

1) العنوان الأصلي للمقال: « Nagasaki et après Sur les romans de Kazuo Ishiguro »

2) **منظرٌ شاحبٌ للتلال**، ترجمة صوفي مايو (Sophie Mayoux)، منشورات 10/18 coll.، de la Renaissance، 1984؛
فنان من العالم العائم، ترجمة دانييل أوثييه (Daniel Authier)، منشورات 10/18 coll.، de la Renaissance، 1987؛
بقايا اليوم، ترجمة صوفي مايو، منشورات 98 F، de la Renaissance، 1990.

دعونا نتمهل بنطق العناوين بلغتها الأصلية: (*A pale view of Hills*)، (*An Artist of Floating World*)، (*The Remains of the Day*). يستعيد العنوان الفرنسي (*Les Vestiges du jour*) لآخر رواية مذكورة، في عناوين إيشيغورو شيئاً من الدماثة الإنكليزية، وشيئاً من اللطف حدّ التكلف، وقلة الجاذبية التي تكاد أن تكون لدى الشاعر فيرلين. فضلاً عن روعة اختلاف الديكور، واختلاف طباع البطل-الراوي، واختلاف الانطباع العام، تتشابه الروايات الثلاث إلى حدٍّ كبير: من الرواية الأولى حتى الأخيرة، ننتقل من اليابان إلى إنكلترا؛ وفي الوقت نفسه، تميل عناصر الكوميديا إلى أخذ محل الأحداث التراجيدية. فكتاب **بقايا اليوم** كتابٌ ممتعٌ، لكن لا يمكن أن نقول ذلك عن كتاب **منظرٌ شاحبٌ للتلال** ومع ذلك، على الرغم من هذه الاختلافات، يسود شعور بوحدة كبيرة، ربما بسبب الموضوعات، وربما بسبب الأُسلوب:

انظر الملاحظة التالية، افترِض أن يُعبّر عن بعض المشاعر الخاصّة باليابان، مثل الضيق أو الخجل، في موشور الفكاهة الإنكليزية. طبعاً، الضيق والخجل مشاعرٌ إنسانيةٌ، ليست «خاصّة» باليابان. لكن ربما يوافقني البعض على أنه توجد ثقافةً مختلفةً للحساسية في بلد يفكر فيه الناس بالانتحار لتقديم اعتذار: يعلّق أحد الموظفين في شركة انتحر مديرها العام الذي كان قائداً قبل الحرب ومحرضاً على الحرب، فور إقالته: «ببالغ الأسف ومواساة الجميع» اعتذرَ باسم الشركات التي أدارها» (**فنان من العالم العائم**، ص. 64). أما بالنسبة للفكاهة الإنكليزية، فيصعب جدّاً نزعها والإغلاق عليها؛ دعونا نشير فقط إلى أن كتاب **بقايا اليوم**، كتابٌ ساخرٌ من أوّله إلى آخره، يصوِّر الشخصية الرئيسة ستيفنز (Stevens)، كبير الخدم (شخصيةٌ لا أستطيع أن أفكر في شخصية مماثلة لها في عالمنا الفرنكفوني، إلّا شخصية نيستور (Nestor) في قصر مولينسار (Moulinsart). وبالمناسبة، سنستغني عن ذكر مفهوم الفكاهة الإنكليزية: وسنناقش الخصوصيات الوطنية، فلنا كلّ الحق في الحديث عنها طالما أن ذلك يصب في المنفعة العامة.

هنالك نقطة مشتركة بين هذه الأعمال هي الفن، بكل ما لهذه الكلمة من معنى قبل أن تصبغها الرومانسية بصبغتها. هذه الروايات متقنةٌ ومصاغةٌ جيّداً وهادفةٌ تماماً. ثمّة نوع من الضوء المستقطب في كل واحدة منها: كل شيء يبدو متجانساً وموحداً على نحو لا يعقل. ربما كان هذا ما قصده جون لو كاريه (John Le Carré) حين قارن رواية **بقايا اليوم** بـ «ماسة مشغولة بإتقان». لكن هذا التشبيه المجازي يزعجني، فهو تشبيهٌ شائعٌ جداً، لاسيّما أنه جدّ حاد. فروايات إيشيغورو، على الرغم من أنها منتظمة انتظاماً مدهشاً (بالفعل، إنها مثل بلورة موسومة بوضوح بين الحصى)، إلّا أنها أعمال مرنة. فالحقائق التي يسعى لالتقاطها ليست ماسيّة الصلابة (ثابتة، أبدية). إنها حقائق بشرية، عابرة، تتلاشى. وعلى الرغم من أن الصياغة ثمينة بالفعل، إلّا أنها لا تسعى إلى الزخرفة (هذه الروايات مكتوبة بلغة إنكليزية بسيطة جدّاً، وبمفردات محدودة. وحتى لو لم تخدمها ترجمات صوفي مايو (Sophie Mayoux) أو دانييل أوثييه (Daniel Authier)، إلّا أنها سهلة القراءة، ويمكن النصح بها للأشخاص الذين يعرفون اللغة الإنكليزية أو يلمّون بها قليلاً). بكل سرور هي أكثر من ماسة، يمكنني تشبيه هذه الكتب بكتلة من الطحالب: في النعومة والتجانس والألق؛ لانتظامها العام وهوية كل خيط من الخيوط التي تشكلها. وأن نعثر على مخمل في قاع إحدى الغابات هذا ما يدعو للمفاجأة.

المنظـر الشاحب للتلال، هو منظر تـلال ميناء ناغازاكي التي غادرتها البطلـة إيتسوكو (Etsuko) بحثـاً عن حيـاة أخرى في إنكلترا؛ أما العـالم العائم فهو، بالمعنى الأصلي، عـالم مناطق المتعة التي تدرب الرسام ماسوجي أونو (Masuji Ono) على تصويرها في شبابه، قبل أن يختار الرسم العسكري، الملتزم بالمُثُل الجديدة للتوسـع الوطني. عندئذٍ وقد انتهت الحرب، الحرب التي قُتِلـت زوجته وابنه فيها، يحاول الرسام العجوز ذو السمعة السيئة البقاء، بما في ذلك استرداد مودة عائلته وتقدير ذاته. يقصد العنوان، بـلا إلحاح، أن المثل الوطني هـو في نهاية المطاف واهٍ، حنث بالوعد، وخيَّب الأمـل مثل إيماءة جيشا[3] في ضـوء الفوانيـس، تلك هي الجيشا التي رفض ماسوجي أونو رسمهـا في ثلاثينيات القرن الماضي حين حاد عـن موضوعات «منحطّة». لن يكون التزام الرسام المروّج لدعايـة ما حينئذ أكثر من تجسيد لـ اللامبالاة التقليدية للفنان، مبتعداً عن عالم العمل والحاجة، تاركاً الواقع من أجل فنِّه (والأخطر من ذلك أنه يأمل الانضمـام إليـه). دعونا نوضـح أن وجهة النظر هذه، التـي كادت أن تُرسم، ليسـت الوحيدة التي تصور الذنـب اليابـاني في هذه الرواية البديعة. وأخـيراً، إن **بقايا اليوم** هي ذكريـات ستيفنز، يعدُّ كبير الخدم الإنكليزي هذا إنكليزياً أكثر من الملكة، وهو مثاليٌّ إلى حد الكمال، يتذكر الأوقات الطويلة في خدمة المنزل الإنكليـزي، في الوقت الذي يتداعى فيه إلى الانحطاط، فالمنزل الـذي يرتبط به اشتراه شخصٌ أمريكيٌّ، ويقدّم له هذا السيدُ الجديدُ، مع أولى إجازاته، الفرصة لتقييم عمرٍ من الخدمة.

في الأحـوال جميعهـا، يتمسك إيشيغـورو بوصف زوال عالم مـا وتصويره بعد الـزوال. تمتد رواياته الثـلاث علـى فترتين زمنيتين، الزمن الحاضـر والحقبة الماضية، ويمكننا التأكيـد أن التقنية هي نفسها: سردٌ بضمير المتكلم، وتعاقبٌ مسوغ للذكريات والوقائع الحاضرة. ومع ذلك، إنه لطريقٌ طويلٌ بين الرواية الأولى، التي يبدو أنّ القنبلة قد نسفتها، والكتابين التاليين! في كتاب **منظرٌ شاحبٌ للتلال**، يبرز العنف في كل مـكان. لقـد حدث الأسوأ، حتى وإن كنا لا نعرف حقاً ما هـو الأسوأ، أو ما إذا حدث ذلك أمس أو غداً. السرد مختزل، ممتد بين صورتي طفلتين صغيرتين: إحداهما ماريكو (Mariko)، طفلةٌ إحدى الجارات التـي تتخيـل وتهرب في فترة ما بعد الحرب مباشرةً (تتعثر الراوية التـي تبحث عنها، في البرك؛ والمدينة التـي لم تُنَظّف بعد من خرابها، موبوءة بالبعوض، والقطط الضالّة، ويحكى فيها عن قاتلٍ للأطفال)؛ أما الأخـرى فهي طفلة الراويـة، كيكو (Keiko)، الطفلة التي ستقتل نفسها، لاحقاً، في إنكلترا: «كيكو يابانية الأصـل تماماً، وقد سارعت أكثر من صحيفـةٍ إلى الإشارة إلى هذا الحادث. يتمسك الإنكليز بفكرتهم أن عرقنـا لديـه غريزة الانتحار، كما لو كان مـن غير الضروري البحث عن أسباب أخـرى». يتناول الكتابان التاليـان الأمور برويةٍ مذهلة. لكـن إذا فكرنا في الأمر نجد أن السلام والالتزام بالاعتدال وضبط النفس واضحـة مسبقـاً في شخصية إيتسوكو: فقـط في الكتاب الأول هـذا، أشار إلى دافعٍ نفسـي، ومحوري بلا شـك، لكنه بلا فاعلية؛ ليس إلّا موضوعٌ لوصـف، مسلّمٌ به؛ صار مبدأً منظماً للقصة في الكتابين التاليين. لا نحصـي أكـثر من مشهدٍ واحدٍ من مشاهد العنـف في رواية **فنان من العالم العائم** (مداهمة الشرطة السياسية لنهب مرسم أحد الفنانين). ومع ذلك، فإن التذكير المستمر برائحة الاحتراق -رائحة اللوحات

3) جيشا: مغنية وراقصة يابانية. (م)

التي أُلقيَت في النار، ورائحة المدينة التي تعرضت للقصف–يؤكد بمهارة على الانتقال بالزمن من الحرب إلى السلام: «في أيامنا هذه، حين تنبعث رائحة احتراق، فهذا يعني عادةً أن أحد الجيران ينظف حديقته». يشكل زواج الابنة الصغرى للرسام العجوز الحدث الرئيس، هي فتاة طويلة القامة توشك على إتمام سن السادسة والعشرين. تجري أحداث هذه الرواية في مدينة يابانية غير مسماة، تتقدم فيها عملية إعادة الإعمار: فتتلاشى الحدود، وعلى ما يبدو تنتعش الحياة. وأخيراً، لم يعد هناك عنفاً مرئياً في العالم المفرط التهذيب لكبير الخدم ستيفنز، ولا يمكن تصور أي وحشية مباشرة.

إيشيغورو كاتبُ الإصرار، لكنّه إصرارٌ ليس مرناً: فحين يعالج سرده الأمور السلميّة، يصير ساخراً خفيةً، وفي الوقت نفسه، غير مستقر، ويتعذّر تحديد موضعه. نشعر بأن الدافع الكلي الوجود للذكرى يحاذي شفير الهاوية. خلف الاعتبارات الصغيرة التي لن تعود، وخلف محاسبة التقصير والتباعد والاختلاف محاسبةً بلا غضب، هنالك عالم ينهار. ولا يكون هذا الأمر أقل صحة حين يكون الموضوع تافهاً: فعلى سبيل المثال، يسهب ستيفنز في الحديث عن صيانة الأواني الفضية في بيوت الطبقة الأرستقراطية الإنكليزية في فترة أوجها وانحطاطها. إننا نستمتع في إعادة التمثيل الدقيق هذا (فهو نوع من المتعة التي نحصل عليها من تأمل التفاصيل الدقيقة لنموذج مصغَّر).

فحين يلطّف ستيفنز جو اللقاء بين هاليفاكس (Halifax) وريبنتروب (Ribbentrope) بتفاخره بلمعان أواني الفضة، فإنه يُخرِج القارئ من أمانه المزيّف خروجاً لطيفاً: فالنازي موجود في كل مكان حتى تحت إناء السكر. ربما كان التحدي واجباً، لكن كيف يكون التحدّي لضيوف السيد ما لم نتحدّى السيد؟ وأَيْنَ الخطأ في كبير الخَدم المعصوم من الخطأ؟ أين يكمن خطأ الرسام الذي يُضِل؟ ليست القنبلة هناك قط، ولا حتى في الكتاب الأوّل، الذي تدور أحداثه جزئياً في المكان نفسه، وأقرب ما يكون إلى الهزيمة. لكنها ليست بعيدة البتة: فقد وقعت بالتحديد قبل الذكريات التي استحضرتها إيتسوكو، بطلة الكتاب الأول.

ومثلما اختفى العنف من عالم ستيفنز، الذي اختُزل في أسوار دارلينغتون هول[4] (Darlington Hall)، اختفى أي ذكر للهوية اليابانية أيضاً. طبعاً، ليست المسألة موضوعاً آخر؛ لكن بالمغالاة بالنقاء–مجاملة مدهشة، وعبقرية في الإخفاء –توصل إيشيغورو إلى ترجمة هذه المشكلة الحاسمة في الهوية اليابانية إلى مصطلحات بريطانية بحتة: ماذا يحدث لقيم الكمال حين تواجه قيم الديمقراطية؟

إيشيغورو ليس كاتباً مباشراً على الإطلاق، فهو يمضي ملتوياً إلى ما هو جوهري. يؤنسنا ستيفنز لأننا لا نشاركه أيّاً من قيمه البالية، ولا معتقده في الخدمة، ولا هذا التزمت الهزلي الذي يمنعه من الاعتراف لنفسه بمشاعره الخاصة –يستطيع أيّ قارئ تجاوز سن الثانية عشرة معرفة مشاعره الحقيقية قبل أن يعرب البطل عنها حيال الآنسة كينتون، وهذا التناقض المتواصل بين ما يقوله ستيفنز وبين ما نفهمه نحن، هو باعثُ متعة القراءة، فمن المشوق أن نراه يمضي حياته وفيها كثيراً من المراوغات الفضيلة والنكران الدقيق، وكثيراً من الأسباب الوجيهة المهنية البحتة بعدم الإصغاء إلى نفسه. بهذا النحو، أنشأ مسافة تبدو غير ضاغطة بين البطل والقارئ: فلا أحد يستطيع أن يأسف بصدق على تقاليد الخدمة المنزلية البريطانية العظيمة، ولا أحد يمكن أن يتأثر فعلاً بذكريات أو مداعبات توقفت حين أفضى الأمر إلى زواج الآنسة كينتون من شخصٍ آخر.

4) دارلينغتون هول: منزل تاريخي وعقار ريفي مساحته 1200 فدان (4.9 كم^2)، يعود تاريخه إلى العصور الوسطى. (م)

فناء قاعة دارلينغتون هول، القاعة الكبرى والمدخل إلى اليسار، ومساكن القرون الوسطى إلى اليمين.

ترقى الرواية إلى مستويين، مستوى عاطفي ومستوى سياسي: فمن جانب، يذهب ستيفنز، مستفيداً من الإجازة التي منحه إياها ربُّ عملِه الأمريكي الجديد، إلى زيارة الآنسة كينتون التي لم يرها قط منذ زواجها (التي توشك أن تصبح جدة). وطبعاً، لم يُفصَح عن هذه الرحلة «العاطفية» كما هي: إذ؛ يتحدث ستيفنز بإسهاب عن الأسباب المهنية التي تدفعه لإعادة التواصل مع الآنسة كينتون (فهو ينوي أن يقترح عليها استئناف الخدمة في دارلينغتون هول). في أثناء طريقه، تقوده اللقاءات والذكريات إلى طرح أسئلة من طراز مختلف تماماً: إننا نفهم تدريجياً أن لورد دارلينغتون، سيد العصر العظيم الموقّر، قد اتخذ أسوأ خيار سياسي على الإطلاق، بعد أن تصرّف برصيده كلّه في تقريب إنكلترا من ألمانيا النازية. كذلك، فإن فترة بذخ دارلينغتون هول، حين كان المنزل في ذروة رونقه، وحينما كانت الاستقبالات والاجتماعات الدبلوماسية كثيرة، هذه الفترة التي تتوافق مع ذروة مسيرة ستيفنز، تتزامن مع الضلال الأخطر والمهانة الأسوأ في نظر القارئ (بل في نظر كلّ من في إنكلترا هذه بعد الحرب، حيث عبرها كبير الخدم بسيارة سيّده الفاخرة التي قد سمح له باستعارتها). ستيفنز، الذي لم يسمح لنفسه مطلقاً بالحكم على التزامات سيده، انطلاقاً من مبدئه بعدم تجاوز حدود كفاءته المهنية، يفضي الأمر به إلى الاعتراف بأنه وضع مقدراته كلّها في خدمة قضية سيئة؛ وهذا ليس خطأه بالضبط، وينشأ الشعور بالورطة وانطباع الضيق من اللامسؤولية نفسها: «لا يمكنني حتى أن أقول إنني ارتكبت أخطائي» (ص. 265). فالحكم بامتلاكه رأياً سياسياً لم تكن ببساطة مسؤوليته.

توحّـد الخدمة المثلى بـين التفاني التقني والثقة الطفولية في حكمة الكبـار. فالأمران متلازمان، لأن ستيفنـز ما كان ليتمكن من التركيز على واجبه تركيزاً كاملاً لولا تحرره من نفسه بإذلالها. فهو يتصرف في الحياة بكل الدقة والاستقامة التي تسمح بها الغِمامَة:[5] فبالنسبة إليه لا تُطرح مسألة السعادة، ومسألة العـدل والجور، والصواب والخطأ، والخير والشر أيضـاً. إذ إن الأمر ليس أنه عديم الإحساس أو أبله، بل بالنسبه إليه، إنّ الحجّة الوحيدة التي يمكنه التفكير بها هي حجّة الملاءمة. فالأسئلة التي تستحق أن تُطرح بلا كلل هي أسئلة الملاءمة (أو عدم الملاءمة). فليس ملائماً مناقشة أمر ما، ويتمكن ستيفنز من فعل أمرٍ سيئ من دون أن يرفَّ له جفن، ففي محاولةٍ جاهدةٍ منه للتغلب على اضطرابه، يسرّح خادمتين اثنتين من القصر لأنهما يهوديتان: «لقد كانت مهمّة صعبة، بقدر ما كان ضرورياً تنفيذها بكرامة». «ينبغي ألّا نسمح للمشاعر أن تمتزج في أحكامنا»، ويضيف، في هذه المناسبة، ما قيل عنه مطوّلاً عن غموض عبارة «الحكم»: فالحكـم هنـا لا يعني أن نصير قضاة، بل أن نمتنع إطلاقاً أن نكون قضاة. لدى ستيفنز نشاط فكري يمنع التفكـير؛ إنـه في الواقع عمل ذهني -يتطلب جهداً ويفرض حسابـات مختلفة -لكن معنى هذا العمل [هو] إلغاء ما يسميه البطل هنا «مشاعر»، وفي موضع آخر «غرائز»، الذي أميل إلى تسميته بالسيادة الذاتية. في السياسة، كما في الحب، لا يملك ستيفنز «شيئاً لذاته» -ليس لأنه لا يملك «ذاتاً» ولا عواطف ولا أذواقاً ولا رغبـات؛ لكنه يفتقر إلى السلطة المتكاملة: وهي القدرة على إدارة حياته وفقاً لحكم يشمل نفسه فيه. غير أن هذا النقص ليس نتيجة تضحية وحشية -لم يقرر ستيفنز قط أن يضحّي بنفسه لصالح العبودية؛ هذا النقص هو ثمرة ثقافة مستمرة تؤدي إلى الامتناع السياسي والزهد الجنسي، على حساب جهود متواصلة مـن جانبه. إن ما يبـدو لنا أنه إذلالٌ، وتنازلٌ عن الحكم على الأشياء، وتطفيلٌ ذاتيٌّ، هو في الحقيقة دافع التفوق. وبينما يكشف الكمال المهني عن قصوره المأساوي، يكتشف قارئ إيشيغورو أنه يستحيل تحقير هذا القصـور ببساطة؛ فنجد أنفسنا مرتبطـين بروابط أكثر ممّا كنا نظن، بمأساة الضمير الحيّ هذه، وبهذا الحظ السيّئ للواجب المنجز: هذه الرغبة، نصف أخلاقية ونصف تقنية في جودة التصرف، هل يمكن أن نتحـرر منهـا في وقت ما؟ هل ضمير الطالب الجيّد هذا في حدّ ذاته سلبـي؟ وكيف لنا أن نحتقر التحضّر الواضـح، والتهذيب اليقظ، والإفراط في الاحتراس والمراعاة التي تعبّر عنها شخصية ستيفنز باستمرار، كما لو أنها عفوية؟

يضـع إيشيغورو قارئـه بسهولة في علوٍ ممتع؛ فنعرف مسبقاً أين تكمـن نقطة ضعف البطل: بصفتنا غربيـين متحرريـن، يمكننـا أن نتنبأ بسرعـة سبب عدوانية الآنسـة كينتون؛ وبصفتنا أبنـاء فترة ما بعد الحـرب، يمكننـا أن نتمعن بوضوح في الأخطـاء السياسية لفترة ما قبل الحرب؛ وبصفتنـا ورثة التقاليد الديمقراطيـة، يمكننا أن نكتشف مباشرة هذا الخطأ الكاريكتوري الذي نشأ بخضوعه لسيد القصر فيما يتعلق بالأمور السياسية: خطأ من نوع خاص، خطأ ضد المثل الأعلى للاستقلالية التي تنميها الديمقراطية فينـا (لكـن يابانيين كثيرين ربما لا يرون فيهـا سوى غطرسة). موسومين بهذه المزايـا المريحة، وراسخة بقـوة في يقيننا، ننجذب تدريجيـاً نحو شيء آخر: نحو الاستسلام دون مـرارة، نحو هدوء يشوبه الضيق،

5) الغِمَامات (les œillères): كمامة العين للحصان وهي صفيحة جلدية تمنعه من الرؤية إلى المؤخرة أو إلى الجانب. (م)

نحو الرصانة الحيوية لهذه الشخصيات التي تجهد نفسها في المقاومة والابتسام، بعناد وشفقة في مواجهة المصير غير المستحق، والحياة الهاربة، والمعالم المدمَّرة...

مـا العمل مع مـا لم يعد موجوداً؟ في الحقيقة، الثابت الوحيد عند أبطـال إيشيغورو -ذكوراً كانوا أم إناثـاً، غربيـين أم يابانيين، من أنصـار مذهب المتعة، أم مفرطين في حب الذات-هـو أن حياتهم خلفهم. فإيتسوكـو أرملـة، مثلما أن أونو أرمل؛ أمـا ستيفنز، مع فارق بسيط، فقد بقـي عازباً – مرغماً جداً على إهمال الحب، وهو نمط الفرد الذي قد يلائمه زواجاً مدبراً (ألا تعرفون عنه في محيطكم؟ هل من المؤكد أن الجميـع يمكنهـم العيش بحرية؟) فهو أعزبٌ كبير السن، بالنسبـة له أيضاً فقد اتخذ القرار: لقاؤه مع الآنسة كينتون بعد الرحلة رواية أخرى يتعذر إصلاحها. رواية باهتة وبلا سطوع.

بالنسبـة لفرنسيـين كثيرين، يتأرجح تصورهـم لليابان بين التمثيلات الفظّة للأنـا العليا (هذه هي اليابـان ذات الأداء الاقتصـادي، التـي ستعلمنا كيف نعيش، والتي تهدد في الوقت نفسـه كسلنا الفطري بطريقـة مؤلمة) وبين حكايـة اللحية الزرقاء (La Barbe- Bleue) (فنّ باقـة الزهور على خلفية طائرة كاميكاز الانتحارية (kamikaze)؛[6] وهاراكيري[7] وبهرجات الطهي.

إنَّ كازو إيشيغـورو هـو الترياق المضاد لهذه العنصرية الخبيثة: فهـو يؤقلم الناس ويقربهم ويجعلهم أكثر حساسية. يعطينا حدساً عن اليابان، وانطباعاً بالمشاركة الذاتية في هذا العالم: مثل أفلام أوزو، لكن بطريقـة تبدو أكثر سلاسة وأقـلُّ بطئاً، ويسمح لنا بالشعور بأنه يمكننا أن نكـون يابانيين، ويصلنا بعالمنا عـبر حميميـة عالم آخر، ويكشف لنا طرق الرؤية هذه والتصرف والتهرب، التي ربما كنّا نظنّ أنها غريبة على نحوٍ لا يمكن إصلاحه، تجعلنا نكتشف المناطق البور في عمق ذاتنا.

المصدر:

Esprit , Février 1991, No. 169 (2) (Février 1991), pp. 114-120.

6) كاميكاز: طائرة يابانية محملة بالمتفجرات كان ينقضّ بها قائدها على هدف عسكري انقضاضاً انتحارياً. (م)

7) هاراكيري: طريقة يابانية في الانتحار بطعن البطن تخلصاً من العار. (م)

Hasui Kawase, kansau Shrine in Snow at lake Tazawa, 1927

كازو إيشيغورو يستخدم الذكاء الاصطناعي ليكشف حدودنا [1]

في روايته الأخيرة، تقدم نظرة الراوية اللابشرية منظوراً جديداً للحياة البشرية يمثل رؤية عادية إلى أبعد الحدود إلّا أنها في الوقت عينه مغرقة في الغرابة.

تأليف: جيمس وود
ترجمة: مأمون الهدايات •

جيمس وود (James Wood) : **كاتب في صحيفة النيويوركر** (New Yorker) **منذ عام** 2007، **ومدرّس في جامعة هارفارد. وآخر كتبه هو مجموعة من المقالات بعنوان «ملاحظات جادة»** (*Serious Noticing*).

عندما كان كازو إيشيغورو في مستهلّ مسيرته الروائية في أوائل الثمانينيات من القرن المنصرم، كان كوكبنا الأدبي مأخوذاً بصيحة أدبية استمرت فترة وجيزة وسميت "الشعر المرّيخي" (Martian poetry). وقد انطلقت هذه الصيحة من قصيدة الشاعر كريغ رين (Craig Raine) المعنونة "رجل المريخ يبعث بطاقة بريدية إلى الوطن" (A Martian Sends a Postcard Home) والتي نشرت عام 1979. توظّف القصيدة أسلوب التغريب (estrangement) أو ما يعرف بنزع الألفة (defamiliarization) – أو ما يدعوه الشكلانيون الروس باسم "ostranenie" – إذ يجاهد الرجل المريخي المذهول في محاولاته

• مترجم ومدرّس جامعي سوري .

1) العنوان الأصلي للمقال:
« Kazuo Ishiguro Uses Artificial Intelligence to Reveal the Limits of Our Own »

لفهم سلسلة من العادات والأدوات البشرية ومنها "النموذج تي[2] حجرةٌ قفلها في الداخل-/يدار مفتاحه فينطلق العالم/ متحركاً بسرعة".[3] أو بعد عدة أبيات من القصيدة حيث يلاحظ أن "في البيوت ينام جهاز مسكون/ يشخر عندما ترفعه". ولبضعة أعوام لاحقة، وإلى جانب الجرعات المعتادة من أدب هيوز (Hughes) وهيني (Heaney) ولاركن (Larkin)، تعلم الأطفال في المدارس الإنكليزية اكتشاف ماهية النسخ بارعة التزييف الواردة في الأبيات القائلة: «كائنات كاكستون طيور ميكانيكية متعددة الأجنحة/ بعضها يُقتنى لما عليها من نقوش-/ إنها تجعل العين تذوب/ أو الجسد يصرخ دونما ألم. / لم أر واحداً منها يطير قط، ولكنها/ أحيانا تحط على اليد». أحبّ المعلمون قصيدة رين، بل وربما أحبوا أسلوب حركة الأدب المريخي (Martianism) المشابهة لأسلوب تعلم اللغة وفقاً لمنهجية بيرلتز (Berlitz) وذلك لأنها جعلت التغريب مباشر الطابع شأنه شأن الترجمة. ما الجهاز المسكون؟ الهاتف يا آنستي. أحسنت. ما كائنات كاكستون؟ الكتب يا أستاذي. إجابة رائعة.

يتصف التغريب بالقوة عندما يضع العالم المألوف محطّ شك، وعندما يجعل الواقع غريباً حقاً، إلا أن أوج قوته يتجلى عندما يكون هذا التغريب مقروناً بمنظور شخص بعينه إذ يسلط الضوء حينها على تحيّز الكائن البشري (في كونه طفلاً أو مجنوناً أو مهاجراً أو مغترباً). وبتحويلها التغريب إلى منظومة، جعلت قصيدة الشاعر رين سوء الفهم الذي اتسم به المريخيّ أمراً يمكن للقارئ أن يألفه ما إن يحسن التعامل معه. ولأن المريخيين ليس لهم وجود حقيقي، فإن سوء الفهم الشعري الذي ينسب إليهم يتسم بكونه أقل إمتاعاً من التنوّع الذي توفره الشخصيات البشرية. ففي نهاية المطاف، تتمثل وظيفة المريخي في تقديم قراءة مغلوطة لعالم البشر. أما الانحياز البشري فهو أكثر إيحاءً لأنه متقطع ولا منطقي وقلق. قد يرغب المرء هنا بتغريب أكثر قرباً منّا فيقول: لم لا نفكر عوضاً عن كائن فضائي يرسل بطاقة بريدية إلى وطنه بأجنبيٍّ مقيم في بلادنا أو بكبير الخدم أو حتى بشريٍّ مستنسخ يؤدي ذلك الغرض؟

إلا أن تحقيق ذلك الأثر في قصيدة يمكن لها بسهولة أن تصوغ صوراً تعوم إحداها فوق الأخرى أمر مختلف عن تحقيقه في رواية تلزم نفسها بمنظور ثابت فمن الصعوبة ألا يتم إضفاء الطابع الشخصي على التغريب عند كتابة النثر. وقد كان الناقد الشكلاني الروسي البارز فيكتور شكلوفسكي (Viktor Shklovsky) مهتماً باستخدام تولستوي (Tolstoy) لهذا الأسلوب ملاحظاً أنه يكمن في رفض الروائي السماح لشخصياته بتسمية الأشياء أو الأحداث بمسمياتها "المألوفة"، بل يجعلهم يصفونها وكأنهم يتعرفون عليها لأول مرة. في رواية **الحرب والسلام** (*War and Peace*)، على سبيل المثال، تحضر ناتاشا (Natasha) عرض أوبرا، إلا أنها لا تعجب به وتعجز عن فهمه. وهنا يصور وصف تولستوي منظور ناتاشا للأمور والذي يرى الأوبرا بطريقة "خاطئة" – إذ يُنظر إليها على أنها أشخاصٌ ضخامٌ يغنّون دونما سبب ويفردون أذرعهم بصورة عبثية أمام ألواح مطلية.

كان فلاديمير نابوكوف (Vladimir Nabokov) أكثر كتّاب القرن العشرين إمعاناً في نزع الألفة،

2) النموذج تي يشير إلى السيارة.

3) ترجمة أبيات القصيدة مأخوذة عن ترجمة الدكتور عادل صالح الزبيدي بتصرف.

وقد كان من محبي التلاعب البصري الذي يقدمه الأدب المريخي حيث تُرى المظلة السوداء نصف الملفوفة والمشبعة بالماء "بطةً تعيش حزناً عميقاً"، وتفاحة آدم "تتحرك كأنها الجسد البارز لشخص يسترقُّ السمع خلف ستارة متدلية"، وما شابه ذلك من صور. إلا أن التغريب في روايته **بنين** (*Pnin*) التي نشرت عام 1957، وهي أكثر رواياته تأثيراً، فيمثّل واقع البؤس الذي يعيشه بطل الرواية المهاجر الروسي البروفيسور تيموفي بنين (Timofey Pnin). وبأسلوب تولستوي، يرى بنين أمريكا وكأنما هي المرة الأولى له فيها، وغالباً ما يخطئ قراءتها كما كان حاله عندما رأى "شبكة لافتة للنظر تشبه السلة وكأنها تمجيد لجيب طاولة البلياردو - إلا أنها بلا قعر – وكانت معلقة لسبب ما فوق باب المرآب".[4] نكتشف في وقت لاحق أن بنين وقع في اللبس معتقداً أن صالة تابعة لمنظمة شرينرز (Shriners)[5] أو ربما صالة لقدامى المحاربين هي القنصلية التركية لكثرة معتمري الطرابيش الذين رآهم يدخلون البناء.

كان كلّ من كريغ رين ومارتن أميس (Martin Amis) في المشهد الأدبي الإنكليزي وفي إخلاصهما لنابوكوف مريخيّين صارخين. وينظر إلى هذه الكتابات على أنها تثبت جودتها عن طريق الأصالة المبهجة التي تظهر في غناها بالاستعارات، وأما الكتابات التي يدعوها أميس باسم «نثر نذر الفقر»[6] فلا مكان لها على المائدة الرفيعة لأسلوب التغريب. أما الابتذال والاستسهال فهما مكروهان كما لو أنهما عدوان قاتلان. (وقد دأب نابوكوف على إقصاء كتابٍ مثل كامو (Camus) ومان (Mann) لفشلهما في الوصول إلى ما كان يَعُدّه البصمة المناسبة).

يبدو كازو إيشيغورو، وهو كاتب رفيع الطراز في اتباعه نذرَ الفقر، أبعد ما يكون عن احتلال مكان له على تلك الطاولة فمعظم رواياته الأخيرة تروى بلهجات يطغى عليها برود مزعج، وجميعها تستخدم الابتذال والحياة العادية والمراوغة والإطناب المتكلّف. وتنطوي روايته الجديدة بعنوان **كلارا والشمس** (*Klara and the Sun*) عن دار كنوبف (Knopf) للنشر على هذا النوع من البلادة المرحة كالآتي: "كنت أنا وجوزي (Josie) نخوض العديد من النقاشات الوديّة حول كيفية ارتباط أحد أجزاء المنزل بالآخر. ولم تكن تتقبل، على سبيل المثال، أن خزانة المكنسة الكهربائية تقع مباشرة تحت الحمام الكبير". هنا نقول لأنفسنا، آها، لقد عدنا إلى عالم إيشيغورو التراجيدي الهزلي والعبثي حيث يمكن لمسألة كحقيبة أقلام الرصاص الجديدة لطفل في المدرسة في رواية **لاتدعني أرحل أبداً** (*Never Let Me Go*)، أو كيف يضع كبير الخدم "خطة عمل الموظفين" الأمثل في رواية **بقايا اليوم** (*The Remains of the Day*)، أو

4) تشير هذه الصورة إلى حلقات لعب كرة السلة المعلقة أمام المنازل كونها الرياضة الأكثر شيوعاً في أمريكا التي يمارسها الأطفال والبالغون في باحات منازلهم.

5) تأسست منظمة شرينرز العالمية عام 1870 في مدينة تامبا في ولاية فلوريدا الأمريكية وهي أخوية ماسونية أمريكية تصف نفسها بأنها قائمة على المرح والمحبة الأخوية. تتخذ المنظمة من الشرق موضوعاً لها ولذلك فقد كانت تعرف فيما مضى بعدة أسماء منها "الرتبة العربية القديمة لنبلاء الضريح الصوفي" وتتميز الأخوية بمستشفيات الأطفال التابعة لها وبارتداء أعضائها للطربوش الأحمر.

6) ينتقد أميس الكتابات التي لا تستغل اللغة إلى أقصى درجاتها ويشبه كتّابها الذين يقتصدون في استخدام اللغة بمن نذروا للإله أن يعيشوا حياة فقر طوعية على الرغم من توفر الخيرات لهم.

مجـرد انتظـار حافلة تأبى الوصول في رواية **من لا عزاء لهم** (*The Unconsoled*) أن تملأ الصفحات نثراً مذهلاً.

إلا أن رواية **كلارا والشمس** تؤكد الشكوك بأن الوريث الحقيقي لتغريب نابوكوف في الرواية المعاصرة – عـلاوة علـى كونه أفضل المريخيين وأعمقهم فيها – ما هـو إلا إيشيغورو الذي كان طوال هذه السنوات مختبئاً على مرأى من الجميع لا يواريه سوى ستار رقيق من التبلد والمواربة. يستمتع إيشيغورو كما نابوكوف بالاعتمـاد علـى رواة غير ثقـاة ليعملوا على ترشيح صورة العالم – أو يمكننـا أن نقول تغريبها – بطريقة لا يمكـن الاعتماد عليها. من بـين جميع أعماله، روايته السابقة بعنوان **العمـلاق المدفون** (*The Buried Giant*) هـي الوحيدة التي تلجأ إلى الثبـات النسبي الذي يقدمه السرد بضمير الغائب، ولربما كانت هي أضعف رواياته. عادة ما يتصرف هؤلاء الرواة مثل أشخاص هاجروا من العالم المعروف كالمستنسخة كاثي (Kathy) في روايـة **لا تدعنـي أرحـل أبداً** أو كأنهم مهاجرون إلى عالمهم الـذي يعيشون فيه، فعندما قام كبـير الخـدم المدعو ستيفنز (Stevens) في رواية **بقايا اليوم** برحلة إلى مقاطعة كورنوال (Cornwall) لملاقـاة زميلتـه السابقة الآنسة كينتـون (Kenton) يتضح جليـاً أنه لم يخض من قبـل أي تجربة خارج المقاطعة الإنكليزية الصغيرة التي أتى منها بالقرب من أوكسفورد.

غالبـاً ما يخفي هؤلاء المتحدثون أمراً مؤلمـاً فنجد كلاً من ستيفنز وماسوجي أونو (Masuji Ono) وهـو الراوي في روايـة **فنـان مـن العـالم العائـم** (*An Artist of the Floating World*) يتهربان من تواطؤهمـا مـع السياسـات الفاشية. هما يسيئـان فهم العـالم لأن قراءته "كما ينبغي" مؤلمـة للغاية. إن بـرود رواة إيشيغـورو هو لبّ خطاب التغريب الذي يقدموه، فالبرود هو حالـة من المهادنة المخادعة نتجت عـن ممارسة القمع علـى الحقيقة. ونحن بدورنا نسكن ثم نستفز ثم يتـم تغريبنا عن طريق هذا التوازن المخـدَّر. تبـدأ رواية **لا تدعني أرحل أبداً** بعبارة: "أنا اسمـي كاثي إتش، وعمري واحد وثلاثون عاماً، وأنا أعمـل كمقدمـة للرعاية منذ أكثر من أحد عشر عاماً". يبدو هذا الصوت العادي مألوفاً جداً بداية الأمر، ولكن سرعان ما يتبين أنه غريب بشكل ملحوظ ثم يصبح غريباً جداً عن صوتنا.

يمكننـا أن نجادل أن التغريب بمختلف أنواعه قـد كان، على الأقل منذ زمن كافكا (Kafka)، أغنى المصـادر الأدبية في النثر – وذلك في كلّ من كتابات الخيال أو الرعب الكافكي[7] وفي أدب الخيال العلمي وفي كتابـات المدينـة الفاسـدة وفي سرد الرواة غـير الثقـاة وفي أدب التسكـع (flâneurial) كما مارسه دبليـو جـي سيبالد (W.G. Sebald) وكذلك في أدب المنفى والمهاجريـن. وقد أتقن إيشيغورو جميع هذه الأجناسـ الأدبية وكان يجمـع بينها أحياناً في كتاب واحد، وقد كان كلّ ذلـك يحصل دائماً وفقاً لشروطه الفريدة. نال سيبالد، على سبيل المثال، مدحاً مستحقاً على الأمور الغريبة التي قام بها في نثره الأنتيكوري (antiqarian)[8] المروي بضمير المتكلم وذلك لأن رواته يطوفون في فضاء إنكليزي وأوروبي منزوع الألفة

7) نسبة إلى رائد الأدب الكابوسي فرانز كافكا (1883 - 1924).

8) الأدب الأنتيكوري هو نوع من الأدب يتناول مواضيع الأزمنة الماضية والآثار القديمة، وهو مشتق من كلمة «أنتيكا» (Antique) التي تدل على شيء قديم جداً وله قيمة مادية أو معنوية.

بشـكل غريـب. إلا أن إيشيغورو قد قام بذلك قبله ولربما كان لنثره في رواية **بقايا اليوم** عام 1989 تأثير علـى الكاتـب الإنجليزي-الألماني مؤلف رواية **حلقـات زحـل** (*The Rings of Saturn*) عام 1995. هنا يصـف ستيفنز تجربـة القيادة بعيداً عن الأراضي المألوفة لديه عند انطلاقـه من مدينة دارلينغتون هول (Darlington Hall):

ولكـن في نهايـة الأمر أصبحت المناطق المحيطة بي غير معروفة وعلمت أني قد تجاوزت كافة الحدود السابقـة. لقد سمعت أشخاصاً يصفون لحظـة غياب اليابسة عن أنظارهم عند الإبحار على متن سفينة، ويخيل إليّ أن تجربة عدم الارتياح الممزوجة بالبهجة والتي غالباً ما توصف في مثل هذه اللحظات مشابهة جداً لما شعرت به في سيارة الفورد عندما بدأ محيطي يصبح غير مألوف لي... وقد اجتاحني شعور بأنني قد غادرت دارلينغتون هول حقاً، ويجب أن أعترف أنه قد اعتراني شعور طفيف بالقلق – وهو شعور تفاقم بسبـب إحساسـي بأننـي ربما لم أكن على الطريـق الصحيح أساساً بل كنت مسرعـاً في الطريق الخاطئ متجهاً نهو البرية.

كان يمكـن لستيفنز أن يكـون أحد شخصيات سيبالـد المثقفة المضطربة التي يفيضـ عقلها بالأدب والمـوت وهـي تطوف في أوروبا التي تحولت فجأة إلى أرض خارقـة للطبيعة – أي إلى "برية". وفي حقيقة الأمر فإن ستيفنز كان ببساطة يقود سيارته نحو بلدة سالزبوري (Salisbury) الكاتدرائية.

تبـدو كلارا راويـة أحدث روايـات إيشيغورو وكأنها نوعاً مـا نسخة آلية من ستيفنـز وابنة عم لكاثي إتش، فهي مقدمة رعاية وخادمة وقرينة ودمية. تبدأ رواية **كلارا والشمس** وكأنها مشتقة من فيلم حكاية لعبـة (ToyStory) أو قصـص **كـورودي** (Cordury)[9] الكلاسيكيـة للأطفال (والتي تبـدأ بأم تأبى شـراء دب محشوّ أشعث بعض الشيء ينتظر بصبر في المتجر لتقوم ابنتها الصغيرة باختياره). كلارا هي صديقة اصطناعية (Artificial Friend) تنتظر بترقّب أن يتم انتقاؤها من المتجر الذي يبدو أنه موجود في مدينـة أمريكية ما في وقت مـا من المستقبل القريب. ويبدو أن الأصدقـاء الاصطناعيين الذين يعملون بالطاقـة الشمسيـة ويتمتعـون بالـذكاء الاصطناعي عبارة عن مزيج بـين دمية وإنسـان آلي. ويمكن لهم التحدث والسير والرؤية والتعلم، ولهم شعر ويرتدون الثياب. ويبدو أنهم مرغوبون بشكل خاص كمرافقين للأطفـال والمراهقين. ترى طفلـة تدعى جوزي، والتي تقـدر كلارا، بذكائها الاصطناعـي المتحذلق، أنها "تبلـغ مـن العمر أربعة عشـر عاماً ونصف العـام"، راويتنا من نافذة المتجر حيث تختـار كلارا بحماس لتكون صديقتها الاصطناعية.

يتفاعـل نوعان من التغريب في رواية إيشيغورو. تضم روايته النوع المباشر نسبياً من نزع الألفة الذي يتميـز به أدب الخيال العلمـي، إلا أن إيشيغورو لا يغرق في سوداوية عـالم المدينة الفاسدة (Dystopia) الـذي يخلقه وربما يكـون مردّ ذلك إلى عدم التزامه فعلياً بالواقعية الزائفـة والمنظمة التي تتطلبها كتابة

9) كوردوري هو عنوان كتاب مصور للأطفال من تأليف ورسم دون فريمان (Don Freeman). صدر الكتاب عام 1968 ويحمل اسـم الشخصيـة الرئيسة وهي دب واع موجود في متجر متعدد الأقسـام، ويصنف الكتاب من أفضل 100 كتاب مصور للأطفال، كما أنه يستخدم لأغراض تعليم الأطفال.

أدب الخيـال العلمـي البحـت. وعلـى الرغم من ذلك فإنه لا بـدّ لنا من أن نبحر في العـالم الخيالي الذي يبـدو أنه شديد الشبه بعالمنا بيد أنّ الناس فيه تحدق باستمرار في المستطيلات"[10] أو يضغطون عليها، كمـا "يصنف البالغون فيه بطريقة أو بأخـرى وفقاً لملابسهم ("كانت الأم موظفة في مكتب ويمكن القول بالنظـر إلى حذائهـا وملابسها أنها موظفة برتبة عالية"). وفي هذا العالم يدعى عمال الطرقات "رجال الإصـلاح"، كمـا يصنف الأطفال في هذا المكان القاسي عديم الألوان إجبارياً إلى خاسرين ورابحين. أما الرابحـون فيعرفون باسم "المختارين" وهـم أولئك الذين يقرر آباؤهم "الاستمرار" معهم، وقدرهم أن يدخلوا كليات النخبة ويعيشوا مستقبلاً باهراً. ولم يكن صديق جوزي المدعو ريك (Rick) من المختارين، ولـذا فسيكون مـن الصعب عليـه الالتحاق بمدرسـة أطلس بروكينـز (Atlas Brookings) ("فنسبة قبولهـم لمـن هم من غير المختارين تبلغ أقل من اثنـين بالمئة"). يتساءل والدو أقران جوزي من المختارين عـن السبـب وراء قرار والدي ريك عدم الاستمرار معه، فهل خافـا؟ ويبدو أن هناك دلالة لامتلاك جوزي المختارة لصديقة اصطناعية ترافقها وتواسيها في حين أن ريك وهو الأفقر حالاً لا يمتلك واحداً.

لكـن هنـاك أمر لطالما كان محطّ اهتمام إيشيغورو أكثر من التلاعـب بالمسميات ألا وهو التفسيرات الضبابيـة. تتصف كلارا بسرعـة التعلم إلا أن كفاءتها لا تتجاوز الحدود التي تفرضها خوارزمياتها، ولذا فيمكـن للعالم الخارجـي أن يربكها. هناك إيحاءات تقبع خلف حالات إساءة الفهم التقي تقع كلارا فيها، ولأنهـا راوية الكتاب يتعين علـى القارئ أن يتعامل معها هو الآخر. يبدو أنها لا تمتلك الكلمة التي تعبر عن الطائـرات دون طيـار فتدعوها "الطيور الآليـة". تصوغ كلارا عبارة عملية للتعبـير عن حقيقة أن والدة جـوزي دائماً ما تحتسي قهوتهـا بسرعة في الصباح فتصفها قائلة: "قهوة الأم السريعة". وعندما أخذوا كلارا جولـة في السيارة تعجبت من أن السيارات تظهر على الجانب الآخر من الطريق "من مسافة بعيدة وتسـير مسرعـة نحونـا إلا أن السائقـين لا يرتكبون أي خطأ أبـداً ويتمكنون من تجنـب الاصطدام بنا". وتفسـر كلارا كتلـة من منـازل المدينة على النحو الآتـي: "كان هناك ستة منها على امتـداد صف واحد، وكانـت واجهـة كلّ واحد منها قد طليـت بلون مختلف بعض الشـيء كي لا يصعد أحـد السكان الدرجات الخاطئـة ويدخـل منزل جاره خطأً". وعندمـا سمعت كلارا جوزي تبكي فإن الانتحـاب المتكسر كان أمراً جديـداً عليها فوصفته بدقة مجردة بقولها: "لم يكن صوتها مرتفعاً وحسب، بل كان وكأنه قد انطوى على نفسه ونتج عنه نسختان من صوتها يصدران معاً وبينهما تباعد طفيف".

يتعمـق شعور التعاطـف والاهتمام بسوء الفهم الذي تقع فيه كلارا نتيجـة قربها منا فهي كالطفل أو ربمـا كبالغ مصـاب بالتوحّد ويبحث عن الإشارات ويحاول التقليد. وكما في روايتي **بقايا اليوم** و**لا تدعني أرحـل أبـداً**، يخلق إيشيغورو نوعاً من المحاكاة البشريـة (كبير خدم، والمستنسخة) ليقدم منظوراً يتصف بالتغريـب ليتنـاول به ألم وجـود الإنسان وقصر مدتـه. ويدخل الألم عالم هذه الروايـة كما يدخل الحياة العاديـة وذلك عن طريق المرض والموت، إذ تعاني جوزي من مرض لا يذكر اسمه. وقد لاحظت كلارا عند لقاءهمـا الأول في المتجـر أن جوزي كانت شاحبة ونحيلة وأن "مشيتهـا لم تكن كمشية غيرها من المارة".

10) كلارا لا تعرف الهواتف الذكية ولذلك فهي تدعوها "المستطيلات".

نعرف لاحقاً أن لجوزي أختا توفيت وهي صغيرة. وفي المرة الأولى التي سمعت فيها كلارا جوزي وهي تبكي ليلاً (بذاك الصوت المطوي)، كانت المراهقة تنادي على والدتها وتصرخ "لا أريد أن أموت يا أمي. لا أريد لذلك أن يحدث". حين تبدأ جوزي بالذبول ندرك أنه كان قد تم اختيار كلارا لتكون نوعاً خاصاً من الأصدقاء الاصطناعيين الذين قد يطلب إليهم مواساة إنسان شاب يحتضر، وأنها قد تستمر في العيش بعد وفاة سيدتها البشرية دونما أي فائدة لها.

كيف يمكن للذكاء الاصطناعي أن يفهم الموت؟ بل كيف يمكن للذكاء البشري أن يفهم الموت؟ أليس هناك شيء اصطناعي في الطريقة التي يتآمر البشر فيها لكتم حتمية انقراضهم؟ نحن نستثمر أهمية كبيرة في الأمل في طول الحياة ومعناها، ولكن من منظور كوني – من وجهة نظر الإله أو الإنسان الآلي – فإن الحياة الطويلة لا تزال حياة قصيرة سواء أقضى المرء نحبه في سن التاسعة عشرة أم في سن التسعين. وقد صاغت رواية: **لا تدعني أرحل أبداً** حكمة عميقة من مثل هذه الأسئلة فالاقتراح المتجسد في تلك الرواية هو أن الحياة البشرية الحرة والمديدة لا تتعدى في نهاية المطاف كونها مجرد حياة غير حرة وقصيرة ومستنسخة.

تتابع رواية **كلارا والشمس** في هذا التأمل بقوة وعاطفية إذ يستخدم إيشيغورو رواته غير البشريين، والذين يشبهون البشر إلى حدّ كبير، للتمعن في الثقل اللاهوتي لحياتنا وكشف خداعه. عندما كتب باسكال (Pascal) أن "الصورة المعبرة عن حالة الرجال" هي "عدد من الرجال المغلولين والمحكومين بالموت يذبح كل يوم بعض منهم على مرأىً من البعض الآخر حتى يرى الذي بقي منهم حالهم في أصحابهم وينظرون بعضهم إلى بعض بحزن في انتظار دورهم دونما أمل"، كان الوجود الحتمي للإله والخلاص هو ما أنقذ تلك الرؤيا من كونها أحلك المآسي. أما إيشيغورو فلا يقدم هكذا وعد. نعرف في أواخر الكتاب أن جميع الأصدقاء الاصطناعيين خاضعون لما يسمى "التلاشي البطيء" مع انتهاء صلاحية بطارياتهم. وبالطبع فإننا أيضاً خاضعون للتلاشي البطي الذي قد يكون هو تعريف الحياة.

ترغب كلارا بإنقاذ جوزي من الموت المبكر ولكن لا يمكنها القيام بذلك إلا من خلال فهمها ووسائلها هي، وهذه هي الجزئية التي تجعل من عنوان الرواية ذا مغزىً مؤثراً. لأن الأصدقاء الاصطناعيون يعملون بالطاقة الشمسية فإنهم يخسرون طاقتهم وحيويتهم دون أشعة الشمس، لذلك فمن المنطقي أن تمثل الشمس لهم إلهاً وثنياً مانحاً للحياة. تشير كلارا إلى اسم الشمس بحرف كبير[11] وتتحدث كثيراً عن "نوع خاص من الغذاء يستمد من الشمس"، وعن "الشمس وكرمها معنا" وما إلى ذلك من أقوال. وعندما دخلت كلارا منزل جوزي قيّمت أن المطبخ "غرفة ممتازة للنظر إلى الشمس". وكانت قد وقعت حادثة مزعجة لها قبل أن مغادرتها المتجر، إذ بدأت أعمال صيانة الطريق خارج المتجر وركن العمال آلة تنفث الدخان في الشارع. لا تعرف كلارا سوى أن الأقماع الثلاثة القصيرة[12] لتلك الآلة تطلق ما

11) يدلّ استعمال كلارا للحرف الكبير في الرواية المكتوبة إلى تعاملها مع الشمس على أنها شخص أو كيان قائم فالأحرف الكبيرة تستخدم بداية أسماء العلم في اللغة الإنكليزية.

12) تشير الأقماع إلى عوادم الآلة.

يكفي من الدخان لحجب نور الشمس. ولهذه الآلة اسم مكتوب على جانبها وهو كوتنغز (Cootings)[13] لـذا فـإن كلارا تدعوهـا آلة كوتنغز. تمر عـدة أيام مليئة بالدخـان والأبخرة. عندما يذكـر أحد الزبائن "التلـوث" (والـذي تذكره كلارا بحرف كبـير)[14] ويشير عـبر النافذة إلى الآلات مضيفـاً "أن التلوث خطيرٌ على الجميع"، تعتقد كلارا أن آلة كوتينغز "قد تكون آلة لمحاربة التلوث". لكن صديقاً اصطناعياً آخر يخبرها "أنها آلة تم تصميمها خصيصاً لخلق المزيد من التلوث". تبدأ كلارا باعتبار المعركة بين آلة كوتنغز الشريرة والشمس معركةً بين قوتي الظلام والنور المتنافستين: "لقد علمت أن الشمس كانت تبذل قصارى جهدها، وفي نهاية فترة الظهيرة السيئة الثانية، على الرغم من أن الدخان كان أسوأ من أي وقت مضـى، ظهرت أنماطهـا مرة أخرى إلا أنها كانت ضعيفة، ولذلك أصبحت قلقة وسألت المدير عما إذا كنا سنحصل على كامل تغذيتنا».

وبذلـك بدأت كلارا بتشكيل رؤية للعالم – بل كونـاً – حول إلهها الواهب للحياة. فإذا كانت الشمس تغذي الأصدقاء الاصطناعيين فلا بد من أنها من يغذي البشر أيضاً. وإن كانت الشمس إلهاً فلربما يمكن للمرء أن يدعو إلى هذا الإله. وربما يمكن للمرء في نهاية المطاف أن يساومه أو يتزلف إليه كما فعل أبراهام مـع الرب. لذلك بدأت كلارا بالصلاة للشمس: «أرجوك أن تمنحي جوزي الصحة... لا تزال جوزي طفلة ولم ترتكـب أي فعـلٍ قاسٍ». وقـد كان في ذهنها مساومة محددة فتخبر الشمـس أنها تعرف مقدار كرهها للتلـوث. تقـول كلارا: «فلنفترض أنني كنت قـادرة بطريقة ما على إيجاد هذه الآلـة وتدميرها لأضع حداً لتلوثهـا، فهـل ستفكرين عندها بمنح جوزي مساعدتك الخاصة لقـاء ذلك؟» وتشرع كلارا في تخريب أول آلة كوتنغز تصادفها في تصرف يكشف بوضوح عدم إدراكها أنها ليست الآلة الوحيدة الموجودة في العالم.

ربما يجاهد كتّاب آخرون لجعل أدب الخيال العلمي الذي ينتجونه أكثر تماسكاً منطقياً، أما إيشيغورو فيبدو غير مكترث لحقيقة أن صديقتنا الاصطناعية تفهم بطريقة ما الرحمة الإلهية و"الذنب" (عندما قالـت "إنهـا لم ترتكب أي فعلٍ قاسٍ"). ولكنها لا تستطيع أن تفهم لم المنازل مطلية بألوان مختلفة. ربما كان روائـي آخـر ليركز أكثر على الآثار البيئية الفظيعة لعالم يكتنـفُ الشمسَ فيه ظلامٌ يخنق الحياة. إن هـذه الآثـار موجودة في الروايـة إلا أن تركيز إيشيغورو بقيَ على التواصل الإنسـاني. أعتقد أن أحداً سوى إيشيغورو ما كان ليصرّ على إرساء هذا السرد التأملي عميقاً في عالمنا العادي، وأعتقد أنه وحده من يمكن له أن يضيف على وصف المعركة بين نور الشمس والظلام تعليق كلارا النثري والمحتج الذي تقول فيه: «لذا أصبحت قلقة وسألت المدير عما إذا كنا سنحصل على كامل تغذيتنا».

يدعونـا إيشيغـورو إلى مشاركة منطق كلارا وتحيز نظرتها تجـاه العالم عبر توضيح أن منطقها نابع مـن حالـة التحيـز التي يتصف هو بهـا – فالشمس تعني الحيـاة وبالتالي فهي تعني الإلـه – وعن طريق

13) ليس هناك ترجمة محددة لكلمة «Cootings» فهي على الأرجح تدل على اسم العلامة التجارية للشركة الخيالية المصنعة لآلات صيانة الطرقات.

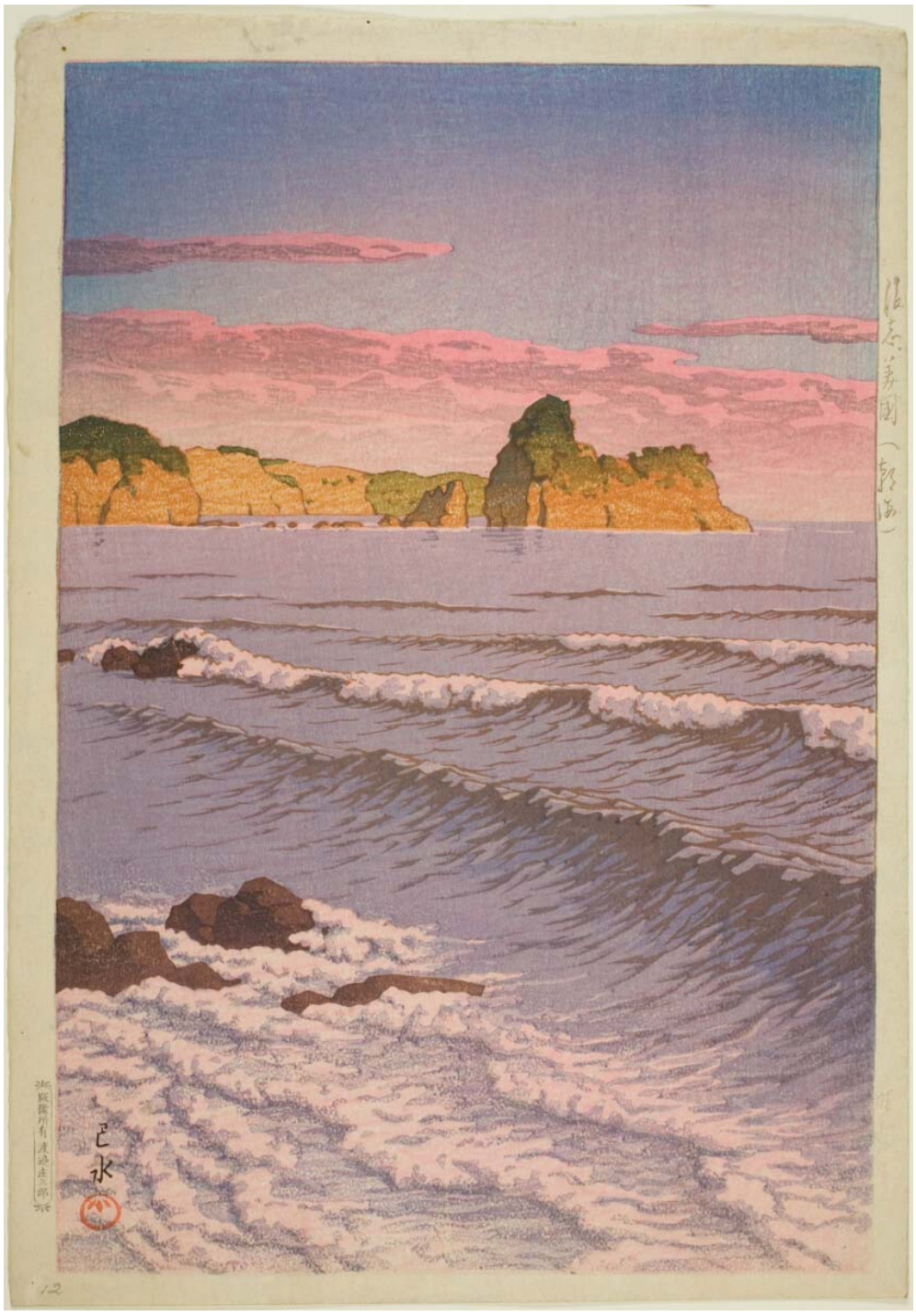
14) كما هو الحال مع الشمس فإن استعمال كلارا لحرف كبير بداية كلمة "تلوث" باللغة الإنكليزية هو دلالة على أنها تعدُّ التلوث كياناً قائماً ويقف نداً لندٍ أمام الشمس.

توضيح مدى تشابه عالمها مع عالمنا. إن تغريبها هو تغريبنا، وهو تذكير بالطبيعة المشروطة لفهمنا للواقع. ليس لدينا – من ناحية لاهوتية – فهم يتجاوز فهم كلارا لسبب موت الأطفال، ولهذا السبب نقوم نحن – من أكثرنا إيمانا بالخرافات حتى أكثرنا تديناً – بخلق أنظمة الاسترحام والمساومة الخاصة بنا. فإذا حان الوقت الذي يصبح فيه التلاشي البطيء لطفل ما تلاشياً سريعاً لدرجة لا تطاق فليس هناك من ناحية لاهوتية ما يمكننا فعله فالشمس ستستمر في السطوع - «على عالم لا جديد فيه فلا خيار أمامها»، كما يقول بيكيت (Beckett) – وها السطوع يشمل العادل والظالم على حدّ سواء. إن دعاءنا يتبخر في حرّ الشمس.

تقول كلارا في لحظة من لحظات دعائها من أجل جوزي متملقة الشمس: "أنا أعرف أن المحاباة ليست محبذة". إن لهذه الكلمة صدىً رنّاناً لكن مفعولها ضعيف في عالم قائم على المحاباة المنهجة حيث هناك طبقات كاملة من المجتمع "مختارة" دون سواها. في عالم كلارا فإن المحاباة ليس محبذة وحسب بل من الواضح أنها ضرورية فهي نفسها إحدى منتجاتها. لقد كانت العلاقة بين أنماط الاختيار الاجتماعية المتنامية بغضاً وتركيزاً وفساداً (الفاشية والهندسة الوراثية و«الاختيار») والعشوائية الكونية لمصائرنا النهائية الموضوع الأعظم بالنسبة لإيشيغورو والذي يتلخص في جهودنا البغيضة لتحقيق «المحاباة» مقابل افتقار الإله أو الكون المبهم لها. فنحن نموت عن أعمار غير متساوية ولكن بطريقة متساوية في نهاية المطاف وبطريقة تتحدى في عشوائيتها جميع مفاهيم الأنماط والتصاميم والاختيار. وما اللاهوت في بعض أشكاله سوى ميتافيزيقيا المحاباة، فالدعاء بطاقة بريدية نرسلها نحو السماء طالبين معروفاً. وقد أصبحت حقيقة ما إذا كان هناك أي أحد يقرأ بطاقاتنا البريدية هي الشك الذي يعتري روايات إيشيغورو الأخيرة والتي يخلق فيها هذا المبدع، بشكل يختلف تماماً عن أقرانه، حكايات رمزية عادية لا تؤمن بوجود إله.

المصدر:

نشر هذا المقال في النسخة الورقية من عدد تاريخ 8 آذار 2021 بعنوان **المعلوم المجهول** (*The Unknown* Known).



Hasui Kawase, Morning Sea at Shiribeshi,1932

الالتزام الأخلاقي في كلٍّ من روايات الواقعية، والحداثة، وما بعد الحداثة [1]

تأليف: جوانا كلارا تيسكي
ترجمة: وطفه العسافين •

جوانا كلارا تيسكي (Joanna Klara Teske) : باحثة بولندية في الدراسات الأدبية والعلوم الإنسانية، ومدرّسة مساعدة في جامعة يوحنا بولس الثاني الكاثوليكية في لوبلين في بولندا. حاصلة على درجة الدكتوراه عن أطروحتها بعنوان: "الفلسفة في السرد: روايات فرجينيا وولف."

مقدمة

تبحث الدراسة الحالية في المقاربات الثلاث المختلفة للمسائل الأخلاقية التي تبنّتها روايات تنتمي للمذاهب الأدبية الثلاثة التي هيمنت على المشهد الأدبي الإنكليزي (وإلى حد ما الأوروبي والأمريكي) في القرنين العشرين والحادي والعشرين، ألا وهي الواقعية، والحداثية، وما بعد الحداثة. واعتمدتُ لهذا الغرض المقاربة الشكلية، أي أنني سأسعى لتعريف الخصائص المميزة لالتزام هذه الروايات الأخلاقي بناءً على النماذج النظرية للمذاهب الثلاثة (سماتُها الإنشائية في المرتبة الأولى، مع النظر أيضاً في سياقاتها

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للمقال: « Moral Commitment of the Realistic, Modernist and Postmodern Novel »

الثقافيــة وتفسيراتها الفلسفيّة).[2] فيما بعد، ستُوضَّــح هذه الأفكار الأولية من خلال دراسة حالة لثلاث روايات للكاتبة فيرجينيا وولف (Virginia Woolf). تعدّ مؤلفة رواية **غرفة يعقوب** (*Jacob's Room*) مــن أهــم روائيي عصر الحداثة قبل كلّ شيء، لكنّها فضلاً عن هذا كتبت روايات يمكن تصنيفها بجدارة علــى أنهــا واقعية مثل **ليل ونهار** (*Night and Day*) أو ما بعــد حداثية مثل **أورلاندو** (*Orlando*).[3] تطــرح الجدليّــة الرئيسة في هــذه الورقة البحثية أنّه -وعلــى عكس الفهم النمطي لنــثر الحداثة وما بعد الحداثة- يعكــس هــذان النوعــان التزاماً أخلاقياً، ورغم أنــه يظهر في كلٍّ منهما بطريقتــه الخاصة، فهو يتماشى مع المذهب الفلسفي السائد في فترة كل مذهب؛ والمتمثل بنظرية المعرفة (الأبستمولوجيا) في حالة الحداثة، وعلم الوجود (الأنطولوجيا) في حالة ما بعد الحداثة.

يكمن وراء اختيار المقاربة الشكلية سببان: أوّلهما أنّه على الرغم من وجودِ طرائقَ عدّة يمكن اتّباعها للتّعبــير عــن الأفكار الفلسفية في النثر،[4] أوافق أومبرتو إكــو (Umberto Eco) اعتقاده بأن الشكل هو الوسيلــة الفنية المثلى للتواصــل: «إن المحتوى الحقيقي لأيّ عمل هو رؤية العالم التي يعبّر عنها تشكيل هذا العمل، وإن أيَّ تحليلٍ للعلاقة بين الفنّ والعالم ينبغي له أن يحدث في هذا المستوى. فالفنّ يعرف العالم من خــلال تركيباته الشكليّة (وبالتالي من غير الممكن الاستمــرار في دراستها من وجهة نظر شكليّة بحتة، بل يجــب أن تُرى على أنها المحتوى الفعليّ للعمل)» (144). أمّا السبب الثاني لاعتماد وسائل التعبير الشكليّ دون غيرهــا في التحليــل الذي أطرحه في هذا المقال يعود إلى أن هــذه الوسائل هي عنصر مشترك في كل الأعمــال التي تجسّد مذهباً مــا؛ بغضِّ النظر عن القصّة، أو الشّخصيّات، أو التّأمّلات الفلسفية التي كان يمكــن لروايــة معيّنة أن تطرحها بطريقــة أخرى. وعليه، تساهم هذه الوسائــل في تعريف الميول العامة في

---

2) يدل مصطلح "الالتزام الأخلاقي" عند استخدامه للإشارة إلى الرواية في هذه المقالة على انخراط الرواية بمسائل أخلاقية (إشكاليات أخلاقية). أُفضِّل في الحديث أن أذكر "الرواية" لا "المؤلف الضمني" لأن لهذا وقعاً أكثر طبيعية عند مناقشة الروايــات بالمجمــل وبشكل عام (تنطوي أيُّ رواية على اختلاف قليــل، إن وُجد، بين المعنى الذي يمكن نسْبُه إلى النّص بحد ذاتــه، وإلــى المؤلف الضمني، الذي يمثّل السلطة المطلقة للنص). للحيلولــة دون أي التباس أود أن أستفيض بأنني لا أعتقد أنــه يمكن تلقائيــاً نَسْبُ المعنى الأخلاقي لأي نصٍّ خيالي إلى مؤلفه الحقيقي، ناهيك عن قارئ النّص (سواء كان حقيقياً أم ضمنياً). فيما يتعلق بالشخصيات يمكن لها أن تحمل المعنى الأخلاقي للرواية في تركيبتها الشكلية، أو اختياراتها الأخلاقية، أو أفكارها التي تصرّح عنها، لكن من المهم تذكُّر أن في متناول الرواية وسائل تعبير أخرى.

3) فــي أطروحتي لنيل درجــة الدكتوراه المعنونة **الفلسفة فــي السـرد** (*Philosophy in Fiction*)، أناقش مطوّلاً المخرجات الروائية لفرجينيا وولف، وأطرح جدليّة أنها تمثل بالفعل حالة نادرة لروائية بارزة أتقنت استعمال المذاهب السردية الثلاثة قيــد الدراسة. كما أن استخدام أعمالها النثرية لتوضيح جدلية المقالة الحالية يحول دون التدخلات المحتملة التي يمكن أن تضفيهــا السمــات المحددة التي يتفرّد بها مختلف الروائيين إلى الصــورة الكليّة. في الوقت نفسه أدرك ضرورة إجراء مزيد من البحث في هذا المجال، وخاصة لإخضاع الجدليّة المطروحة هنا إلى دراسة أعمق بالرجوع إلى مواد أدبية أكثر تنوّعاً.

4) أولاً يمكــن طرحهــا صراحــةً بماهيّتها أفــكاراً فلسفية على شــكل كلمات ينطقها الــراوي أو إحدى الشخصيــات (أو أن تُقَدَّم بطريقــة أخــرى مثل اقتباس من كتاب فلسفي). ثانياً يمكن ترجمتها في العالم المُصوَّر الذي يفترض أن يؤخذ نموذجاً لعالم الظواهــر. ثالثــاً يمكن التعبير عنها بوساطــة شكل الرواية، بما في ذلــك نمط السرد، والتبئيــر (focalisation)، وتقنيات السرد الماورائي، والواقعية السحرية، وما شابه (*Philosophy and Fiction*، 21-23.52-3).

الفنّ.[5] أخيراً أودّ أن أؤكّد أنّه وعلى الرغم من اعتمادي تسمية «الشّكليّة» للمقاربة المتّبعة في هذا المقال، ستُدرس السمّات الإنشائيّة للأعمال النثريّة الواقعية والحداثية وما بعد الحداثية من زاوية محتواها الفلسفي (الأخلاقي).

فرضيات أولية

كان كارل بوبر (Karl Popper)، وهو الذي اشتهر بنظريات التحريف والمجتمع المفتوح، يؤمن بأننا نحرز الوعي الذاتي ونطوّر حساسيتنا في أثناء التفاعلات بين العقل البشري وأعماله (مثل اللغة، والمفاهيم الرياضياتية، والقصائد)، بمعنى أننا نصبح بشراً (qtd in Teske,"Filozofi nauki..." 40–7).[6] كما يقول ديفيد لودج (David Lodge)، الروائي المعاصر الذي لم يحظَ بالتقدير المُستحق لكونه منظّراً روائيّاً أيضاً، إن الرواية على وجه الخصوص، دوناً عن أي نوع فنّي آخر، هي التي تساعد الإنسان على سبر أغوار وعيه الذاتي. في مقالته المعنونة "الوعي والرواية" (*Consciousness and the Novel*) يرسم لودج معالم تاريخ الرواية، بدءاً من ديفو (Defoe) وريتشاردسون (Richardson)، وصولاً إلى بانفيل (Banville) وإيشيغورو (Ishiguro)، فيما يتعلق بتطور أنماط السرد فيها، وقدرتها على تمثيل الحياة النفسية. وفي إشارة إلى إيان وات (Ian Watt) ينوّه لودج إلى أهمية المصادفة بين ظهور النوع الأدبي المطروق وولادة الفلسفة الحداثية والتجريبية والعقلانية – ديكارت (Descartes)، ولوك (Locke)، وهيوم (Hume)، وريد (Reid)؛ إذ تتبنى الرواية المقاربة النقدية ذاتها. كما أنه وعلى خلاف العلوم المعرفية التي ادّعت مؤخراً كفاءتها في هذا المجال، يمكن للرواية أن تقدّم دراسات للوعي من شأنها أن تصوّر طبيعته الشخصية والذاتية المتأصلة (91–1). يناقش الروائي جوليان بارنز (Julian Barnes)، وهو من خذلته الفلسفة التي درسها في جامعة أوكسفورد لبضعة فصول، أن: "الأدب [...] كان ولا يزال الوسيلة الأفضل لإخبارنا عمّا يتألّف منه العالم. كما أن باستطاعته أن يلقّننا كيف نعيش في هذا العالم بالطريقة الأمثل، مع أن نجاحه في هذه المهمّة يكون أكثر فعالية عندما يعطي انطباعاً أنه لا يقوم بذلك" (151). وهذا إفصاحٌ مفاجئٌ عن السلطة الأخلاقية للنثر، يأتي على لسان كاتب ينتمي –في حقيقة الأمر– إلى ما بعد الحداثة. يشكّل كل من بوبر ونظرته الفكرية والتطورية لعمل الفن في حياة الإنسان، ولودج واعترافه بقدرة الرواية على التبحّر في الوعي، وبارنز وحدسه أن بإمكان الأدب تطوير حساسيتنا الأخلاقية – يشكّل هؤلاء المفكّرون وتلك الأفكار الموقف الأوّلي لمقالتي. وضمن هذا الإطار، أودُّ طرح جدلية أن التزام الرواية الأخلاقي، على الرغم من كونه ثابتاً، يتجلّى بأشكال متنوّعة تبعاً للفكر السائد في النّص، سواء كان واقعياً أو حداثياً أو ما بعد حداثي.

---

5) لا يخلو الأمر من بعض الاستثناءات بالطبع؛ فهنالك أعمال تنتمي بسبب تركيبتها الشكلية إلى مذهب معيّن، لكنها في الوقت عينه وعبر العالم المصوّر فيها نموذجاً للواقع، أو من خلال عبارات صريحة على لسان الراوي أو الشخصيات، تحمل أفكاراً غير متّسقة مع تلك تنطوي عليها خصائص المذهب الشكلية (سيكون كل من معنى شكل الرواية ومعنى حكايتها على طرفي نقيض).

6) في هذه المقالة أعيد صياغة فلسفة الفن لدى بوبر التي يطرحها بشكل رئيس في **المعرفة ومعضلة العقل والجسد: في دفاع عن التفاعل** (*Knowledge and the Body-Mind Problem: In Defence of Interaction*)، وفي **المسعى غير المنتهي: سيرة ذاتية فكرية** (*An Unended Quest: An Intellectual Autobiography*).

الالتزام الأخلاقي للمذاهب الثلاثة - مقدمة

في تعريفه للمذهب الواقعي، يقول ديفيد دايشس (David Daiches)، وهو مؤلف التاريخ القياسي للأدب الإنكليزي إن هذا المذهب يهتم على وجه الخصوص بالصراع بين "الدماثة والفضيلة" (1155)، وإنه "يقدم صورة عن الحياة كما يعيشها مجتمع ما على أرضية مستقرة من القيم الاجتماعية والأخلاقية" (1049). عطفاً على أفكار دايشس، وعلى النظرية التي طرحها برايان مكهيل (Brian McHale) التي يناقش فيها أن السمات السائدة في مذهبيّ الحداثة وما بعد الحداثة هما المعرفي والوجودي (الأنطولوجي) (11-3)،[7] تجرّأتُ في أطروحتي **الفلسفة في السرد** على طرح فرضية أنه إذا أردنا أن نحدّد السمة السائدة في النثر الواقعي، سيكون العنصر الأخلاقي (57).

تشير السمات السائدة إلى مجرد اهتمامات تحظى بالأولوية، أي أن روايات الحداثة وما بعد الحداثة ليست مضطرّة إلى استثناء القضايا الأخلاقية.[8] لكن غالباً ما تُقدَّم الحداثية على أنها حقبة تشوبها اللامبالاة الأخلاقية والغطرسة المميزتان لمذهب الفن للفن.[9] بدورها، اتُّهمت فترة ما بعد الحداثة بالنسبوية واللاأخلاقية.[10] ينطوي كلٌّ من هذين الرأيين على نوع من الإجحاف[11] على الرغم من أن القضايا الأخلاقية التي كانت فيما سبق -مع قواعد السلوك الاجتماعي- تمثل الموضوع الأساسي للرواية، قد سقطت فعلاً من مكانتها. والأمر ليس مجرّد مسألة صيحاتٍ ثقافية؛ بل يمتدّ أيضاً إلى تطور العلوم الاجتماعية. منذ بداية القرن العشرين كان علينا أن نتأقلم مع فكرة أن معظم حياتنا النفسيّة هي غير واعية وتحكمها الغرائز (انظر التحليل النفسي)، وأن معظم الأعراف الاجتماعية هي مسألة عادة (انظر

---

7) قد يكون من الأفضل تعريف محور تركيز مزدوج لنثر ما بعد الحداثة وهو الوجودي (الأنطولوجي) والجمالي.

8) على العكس، لا يخلو المذهبان الواقعي والحداثي بأي شكل من الأشكال من الافتراضات الوجودية (الأنطولوجية) ولا الجمالية، في حين يلاحَظ وجود اعتبارات معرفية في شكل الرواية الواقعية والحداثية. يمكن القول إن المذاهب الثلاثة جميعها تظهر التزاماً وجودياً (أنطولوجياً) ومعرفياً وجمالياً، ولكن طبيعة هذا الالتزام وهرميته الداخلية تختلف في كل حالة.

9) انظر: "إن هذه الطريقة [أي الرواية "التجريبية" لدوروثي ريتشاردسون (Dorothy Richardson)، وفرجينيا وولف، وجيمس جويس (James Joyce)] التي يتمثّل جوهرها بتقديم تجربة خام من خلال لحظات الإحساس، هذه الطريقة تستغني عن جوانب الرواية التي يمكن فيها نقل تقليد حيّ. كان من الضروري التّضحية بالتأمُّل، وبالوعي الأخلاقي، وبالذكاء التحقيقي. كان هذا برمّته ثمناً باهظاً، وبالتالي ... ماتت "الرواية التجريبية" من الجوع لأن غذاءها من المواد البشرية كان قليلاً جداً" (105«The Novelist at the Corssroads» Snow qtd in Lodge) التأكيد مضاف. أطلق هذا الهجوم الكاتب الواقعي من القرن العشرين سي بي سنو (C. P. Snow)، لكن ليندا هوتشيون (Linda Hutcheon) المُنظِّرة ما بعد الحداثية، ترى الحداثية أيضاً على أنها تتسم بالانعكاس الذاتي، والشكلية، والانعزال عن الحياة.

10) في نقاشه لهذا المذهب يقول جيرمي هوثورن (Jeremy Hawthorn) إن ما بعد الحداثة تضم في جملة أمور أخرى "رفض التمثيل لصالح الإشارة الذاتية" و"رفض المعنى بحد ذاته ومعه الاعتقاد بأن من المجدي محاولة فهم العالم (أو أن هنالك عالماً حتى نفهمه)" (64). حتى هوتشيون التي تبدو أنها تقدّر هذا المذهب وتناقش، على عكس أسلافها، أن كتّاب ما بعد الحداثة هم شديدو الحساسية تجاه التجربة البشرية في الحياة بكل أبعادها (السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، وما إلى ذلك) تتفق بأن ما بعد الحداثة يهدم الافتراضات التقليدية التجريبية والعقلانية والإنسانية، بما يكشف أن "الحقيقة" كلها هي أيديولوجية ومؤسسية.

11) قامت العديد من المحاولات لإنعاش الحداثية وما بعد الحداثة، ويستعرض النقاش مثالين في هذا الصدد.

علـم الإنسان المقارن، والنظريـات الطبيعية للأخلاق)، في حين أصبحنـا الآن مضطرين لأن نعيدَ النظر في مفهوم النّفس وحرية الإرادة (راجع **العلوم المعرفية**). فالعالم الذي بالكاد يمكن فهمه (هذا هو المبدأ الرئيس للحداثية)، أو المنوط بقرارات الإنسان التي يحتمل أن تكون اعتباطية (هذا مبدأ ما بعد الحداثة الرئيس)؛ هـذا العالم لا يبدو أنه يوفّر السياق الأمثل لنقاشات أخلاقية معينة. إذ لم يعد المؤلف الحداثي الراغـب بفضح محدودية المعرفة البشرية، ولا مؤلّف مـا بعد الحداثة الذي يبيّن كيف أن الفن، الذي بات مـن المستحيل تمييزه عن الحياة (راجع Hutcheon،7) ليس إلّا خدعة مشعوذ؛ لم يعد بإمكان هذين أن يتقبّـلا بسهولة مسؤوليـة المعلم الأخلاقي (التي كان قد تقلّدها الروائي الواقعـي). ولكن حتى وإن أصبح مـن غير الممكـن التّسليم بعالم التجـارب البشرية، الفردية منهـا والاجتماعية (ربما علـى نقيض الواقع المـادي الـذي تستكشفه العلوم)، يجب على القرّاء والكتّاب على حـد سواء أن يتخذوا قرارات في حيواتهم تحمـل معظمهـا قيمة أخلاقيـة. وتتمثّل الجِـدَّة في ضـرورة تكييف الإجابـات الأخلاقية مـع الاعتبارات المعرفية والوجودية (الأنطولوجية)، التي كانت فيما مضى تبدو واضحة بفضل سلطة الكنيسة، أو المجتمع (الدولة)، أو العلوم، ولكنها باتت الآن إشكاليّة.

وبالمناسبـة، يبـدو قرار الكاتبين الحداثي وما بعد الحداثي بالتّبرؤ مـن أي سلطة أخلاقية بحد ذاته ذا طبيعة أخلاقية (أو على الأقل يمكن عدّه هكذا)؛ إذ يصبح من ضروب الخداع ادّعاءُ المرءِ معرفةَ أكثر ممـا يعرف فعلاً، أو تأكيـده للناس ما يعتقد أنها مفاهيم خاطئة، مستغلّاً قدرته على تحريك مخيّلاتهم. ومـن هنا أتى اختيـار الصمت والمناورة الذي اقترحـه جوزيبوفيتشـي (Josipovici) (إذ قدّمه على أنه الحـل الحداثـي الذي تبنّته ما بعد الحداثة لاحقاً، "دورس ...")؛ وقع الاختيار على هذا رغم أنه ظاهرياً لا يتماشـى مع الاحتياجات الإنسانية. ومع استمرار الوعي الأخلاقي بصياغته لتجاربنا الحياتية اليومية، يحـاول الأدب (والثقافـة عموماً)، الذي ساهم في تطوير حساسيتنا، مواجهة هذا التحدي. ولكن، ومع أن المذاهـب الثلاثـة تتبحّر في قضايا أخلاقية، مـن الجدير التنويه إلى أن كلاً منهـا يعتمد مقاربة مختلفة. ويمكن استخلاص التزامها الأخلاقي ونوعيته المميزة، جزئياً على الأقل، من خلال سماتها الإنشائية.

تحليل شكلي للمذاهب الثلاثة[12]

تتسـم الواقعيـة – وهي المذهب الـذي تتماهى معه الروايـة أحياناً (انظر إيـان وات)، الذي سيطر علـى تاريخ الرواية منذ بروزهـا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ولم يختفِ حتى وقتنا هذا– بحبكة محكمـة (روابـط سببية قويـة بين الأحداث، وعرض الأحداث بتسلسـل زمني، واحترام مبـدأ احتمالية التصديق، والنهايات المغلقة)، وشخصيات معقولة ونمطية تظهر على خلفية اجتماعية شاملة، ولغة نثرية بسيطـة، وراوٍ خارجـي غالباً مـا يتحدث بدرجة عالية مـن السلطة. ومن ناحية موضـوع المحتوى، تنشغل الواقعيـة بالصراعات (وأحياناً المعضلات) الأخلاقية التي تُحلّ باللجوء إلى تراتبية مقبولة اجتماعياً من قيـم السلـوك الأخلاقي وقواعده. قبل كل شـيء تُتَرجم الأفكار الأخلاقية في العـالم المُصوَّر (الذي يؤخذ

12) فـي معرض تقديم المذاهب الثلاثـة، مع وصف أساليب التعبيـر الشكلية في كل منها، أستفيد مـن النقاش الشامل لها في دراستي لطريقة إعادة صياغة الأفكار الفلسفية التي تعبّر عنها الرواية (Teske. *Philosophy ... 54-69*).

بالقياس مع عالم الظواهر) على الرغم من أنها قد تظهر أيضاً في خطاب الراوي الذي غالباً ما يتحدث بالنيابة عن المؤلف الضمني.[13]

ظهرت الرواية الحداثية في مطلع القرن العشرين، وعكست الأزمة الفكرية لعصرها. تعبّر السمات الإنشائية لهذه الرواية -السرد بضمير المتكلم، وغالباً ما يكون غير موثوق، ووجهات النظر المتعددة (حضور متزامن لتفسيرات متضاربة أو غير متسقة)، تقنيات سيل الوعي المتنوعة (التي تمثّل العقل الباطن الغريزي)، والرموز، واللغة الشعرية، والتصميم الجمالي، والبناء المفتوح-عن الفهم الذاتي المحدود للواقع المتوفر بين يدي الإنسان. تنشغل الرواية الحداثية بالنظرية المعرفية: أي فهم المرء لعقله، وعقول غيره من الناس، ومصداقية اللغة، وما إلى ذلك. وعملياً يدل هذا على إدراك متزايد لمحدودية المعرفة البشرية. تتسع هذه الشكوكية المعرفية التي تميز الحداثية لتصل إلى فضاء الأخلاق، وعليه فإن الكاتب الحداثي يتنصّل من السلطة الأخلاقية، ويعلّق الحكم الأخلاقي (وهذا أمر استهلّه أول الأمر باعتماد راوي ضمير المتكلم غير الموثوق، الذي يجب التوقف بعد الآن عن مطابقته مع المؤلف الضمني). كما تهتم الحداثية أيضاً بكيف يمكن لمحدودية إدراكنا (بالإشارة إلى كل من الظروف المحددة لعمل أخلاقي مُعطى، والأنظمة الأخلاقية المعاصرة) أن تؤثر في حياتنا الأخلاقية، وعادة ما تشكّك بالنظرة الأخلاقية التقليدية (من ناحية ما يؤهلها ورضاها الذاتي)، وتسبر سياقها الاجتماعي، والديني، والوجودي. كما يمكن أن تدرس الرواية حالات محدّدة من السلوك البشري وقيمتها الأخلاقية، لكن هذه الدراسة تأتي بلغة تطغى عليها الاحتمالية الأخلاقية بدلاً من الإلزام؛ إذ إن مضمار الأخلاق الأمثل هو التجربة الخاصة والشخصية التي لا يُعرف عنها سوى القليل، ومن غير الممكن التأكد مما إذا كانت تنطبق عليها أيُّ قواعد أخلاقية عالمية.

في النصف الثاني من القرن العشرين بدأت رواية ما بعد الحداثة تهيمن على المشهد الأدبي، وتتمثّل المكوّنات الرئيسة لمساتها الإنشائية بالسرد الماورائي، والتناص (intertextuality)، والراوي سارد القصص، والواقعية الخيالية، والسرديات المدمجة، وعبور الحدود السردية أو والميتاليبسيس (meta-lepsis)، والابتكارات الطباعية، والخطابات المتعددة، وغير هذا. تعبث كل هذه السمات بنمط الإنكار المعلّق لتكشف الطبيعة الصنعية والخيالية للنّص، وبالتبعية للعالم. بوجود الأنطولوجيا سمة سائدة فيها، تكشف رواية ما بعد الحداثة عن الشخصية التقليدية والاعتباطية التي من صنع البشر لكل من أنفسنا وبيئتنا الاجتماعية. وفي الوقت ذاته يصبح الفن واعياً لذاته، أي مدركاً لخطر إساءة الفنان الماكر لموقعه، ضمن جملة من الأمور. وهنا، كما تناقش هوتشيون (Hutcheon) يسقط التمييز بين الفن والواقع. وتكتسب الأفعال الأخلاقية والحكم الأخلاقي حالة جديدة هي العمل الفني/ الجمالي إذ إن الواقع أصبح

13) من المثير للانتباه أنه وعلى الرغم من أن الإمكانية الأخلاقية للمذهب تبدو غير مثيرة للجدل، يناقش كينغسلي أميس (Kingsley Amis) أن الرواية الإنكليزية الواقعية (لكن ليس وولف أو فورستر أو كونراد) فقدت بُعدها الميتافيزيقي للشّر، وحدّدت الأخلاق بمسألة الآداب الاجتماعية. «يعدُّ رأي الطبقة المتوسطة لما هو صحيح وما هو خاطئ كافٍ لشرح السلوك البشري. قد يبدو هذا لي أحد أكبر القيود التي حصرت الرواية الإنكليزية نفسها فيها»(171).

يُفسر بكليته فيما يتعلق بالنص، والسرد، والخيال؛ في عالم زائف تصبح الأخلاق زائفة بالمثل. ولكن بالمقياس ذاته إذا كان كل ما نملك هو واقع خيالي، تصبح الحياة الخيالية حياةً بلا منازع، والقرارات الفنيّة تستحيل قرارات أخلاقية. وبهذا يقع تركيز فن ما بعد الحداثة بالنسبة للقضايا الأخلاقية على نظرية الأخلاق، أي الأخلاقيات (استكشاف طبيعة القواعد الأخلاقية، وآليات السلطة المدرجة في تركيبتها وإعمالها، وغير ذلك).

يمكن تلخيص النقاش السابق باختصار في الجدول الآتي:

المذهب/المظهر	الواقعية	الحداثية	ما بعد الحداثية
السمة السائدة	الأخلاق	النظرية المعرفية (الأبستمولوجيا)	نظرية الوجود (الأنطولوجيا) / علم الجمال
الموضوع الرئيس للبحث الأخلاقي	قواعد محددة للسلوك الأخلاقي على خلفية الحياة الاجتماعية	استقصاء نقدي للمعايير الأخلاقية الحالية واحتمالية المعرفة الأخلاقية	الأخلاق (حالة القواعد الأخلاقية والقيم) تعددية الأنظمة الأخلاقية، أخلاق المسعى الفني
الانضباط الأخلاقي المتوافق مع الموضوع الرئيس المذكور أعلاه	أخلاقيات محددة	نظرية المعرفة الخاصة بالأخلاق (بالإضافة إلى أخلاق الإدراك)	الأخلاق: حالة القواعد الأخلاقية، وشرعيتها، ومسوّغاتها (بالإضافة إلى ما وراء الأخلاق، وأخلاق الفن)
المنظور الأخلاقي	الموضوعيّة	الشكوكيّة	البنائية والنسبويّة
السلطة الأخلاقية للرواية كما يطرحها شخص المؤلف الضمني	يتحدث المؤلف الضمني من موقع سلطة (وأحياناً يستخدم الراوي ناطقاً بلسانه)	يتنازل المؤلّف الضمني عن أي سلطة أخلاقية على أساس معرفي	يقوّض المؤلف الضمني موقعه ذا الأفضلية، ربما كي لا يسيء استخدام الإحساس بالسلطة الأخلاقية التي تأتي مع التأليف
الوسائل الأساسية لعرض المسائل الأخلاقية	العالم المصوَّر (التفاعل بين الشخصيات)	الورطة التي يقع فيها الراوي، التجربة الشخصية	تركيب وتفكيك الواقع الخيالي والسرد الماورائي

توضّح ثلاث روايات لفرجينيا وولف المقاربة المذكورة آنفاً، وفيما يلي سأقدّم ملخّصاً يصف شكل كل رواية (لتبيان أنها تمثّل المذهب المعني بدقّة)، ثم سأركّز على الطريقة التي تعالج فيها كل رواية القضايا الأخلاقية.[14]

ليل ونهار (1919) هي رواية واقعية رغم غناها ببعض العناصر الرومانسية والكوميديا الاجتماعية. وعليه لدينا راوٍ خارجي غير شخصي، يتسم بكونه كلي العلم وصاحب سلطة، والتركيب السردي مبني على

14) بُنِيَ استعراض الروايات الشكلي الوارد هنا بإيجاز على التحليلات المفصلة التي قدمتها في **الفلسفة في السرد** (104-130، 185-188)، حيث دعمتها بالأدلة النصية ذات الصلة، وأسندتها إلى مراجع من أعمال نقدية متنوعة عن هذا الموضوع، أديـن لها كثيراً في استخلاص تفسيراتي. لم أكرر ذكرها هنا تحقيقاً للوضوح، ولأنّ النقاش العام لروايات وولف لا يمثل الموضوع الرئيسيّ للمقالة الحالية.

الحبكـة، والأحداث معقولـة (تافهة في معظمها)، تجري على خلفية اجتماعية واسعة. (في الوقت نفسه لا بدّ أن نعترف بأن عدد الفقرات الاستبطانية التي تتعمق فيها الشخصيات بالنظر إلى حيواتها الوجدانية، والاستخـدام المستفيض للرموز هي أبعد من أن تكـون تقليدية، وتمثل إرهاصات للحداثية). تركز الرواية علـى الصـراع بين المشاعر الشخصية والعـادات الاجتماعية، وهذا الصراع ذو طبيعـة أخلاقية؛ إذ تريد الشخصيـات الرئيسيـة في الرواية أن تعرف كيف يجب أن تعيشـ، وفيما إذا كان عليها أن تمتثل للتوقعات الاجتماعيـة وتكتـم مشاعرهـا. إذاً لدينا صراع بـين قيمتين: المشاعـر الشخصية والنظـام الاجتماعي. يُنظـر إلى كل من هاتـين القيمتين على أنها جيدة، ولكن يبقى السـؤال: لأي منهما يجب إعطاء الأولية في حالـة الصـراع؟ تقترح المؤلفة السعـي وراء إيجاد حل وسط؛ إذ إنه من الصحيـح للمرء أن يكون مخلصاً لذاتـه، لكـن عليه أيضاً أن يحترم مشاعر غيره من الناس. يُقدَّم هذا الحل بداية الأمر من خلال حيوات الشخصيـات،[15] كما يعـبر عنه صراحة الراوي الذي يبدو أنه يمثل المؤلفـة الضمنية في الرواية.[16] في الختـام يمكـن اعتماد هـذه الرواية لشرح نمـوذج مقاربة الأعمال النثريـة الواقعية فيمـا يتعلق بالمسائل الأخلاقية بسبب السمة الأخلاقية السائدة فيها، وطريقة تعاملها مع المسائل الأخلاقية (الاهتمام بمسألة أخلاقيـة معينـة)، والوسائل الأدبية المستخدمة لهـذا الغرض (حيوات الشخصيـات وتعليقات الراوي)، وأخيراً وضوح الرسالة الأخلاقية التي توصلها الرواية.

أمـا عـن رواية **غرفة يعقـوب** (1922)، فهذه روايـة حداثية، ورغـم احتوائها علـى عناصر للسرد الماورائـي، أو المحاكاة الساخرة (الموجـود في روايات تكوين الشخصية)، أو استخدام الجمل غير المكتملة الـذي يميز مذهـب ما بعد الحداثـة، تمتثل إلى حد بعيـد بالجماليـات الحداثية، بدليـل توظيفها سرداً

15) كاثرين مخطوبة لويليام لكنّها لا تحبّه، ومع تقدّم أحداث الرّواية يزداد اهتمام ويليام بكساندرا لكنه يختار أن يبقى خطيب كاثريـن رسميـاً، أما مـاري فقد لوّعها حبّ رالف لأنّها اكتشفـت انجذابه لكاثرين، ورالف مهتمٌّ بكاثريـن لكنّه يتقدّم لخطبة مـاري. تحـاول الشخصيّات تطويع مشاعرها لتتناسب مع الوضع، ثم تكتشف مـدى الألم الذي يسببه هذا، وفي النهاية يقرر الجميـع الانقيـاد وراء ميولهـم الحقيقيـة. يمثل قرار الزواج مـن عدمه، بالإضافة إلـى من سيكون الـزوج، لحظة بدء مهمة ستحصـل الشخصيات معها على الحـق بعيش أحلامها أو تُحرم منه، وهو الحق باحترام حياة المرء العاطفية (وإن كان هذا على حساب العادات الاجتماعية أو توقعات العائلة).

16) انظـر عبـارة الراوي التـي تلخص معضلة كاثرين: "كحـال كل الناس الذيـن ترعرعوا تحت مظلة التقاليـد، كانت كاثرين قـادرة، في غضون عشر دقائـق، أن تقلّص أية مشكلة أخلاقية إلى شكلها التقليدي وتحلّهـا بالإجابات التقليدية. وكان كتاب الحكمـة مفتوحـاً في حضن والدتها، وإن لـم يكن هناك فستجده حتماً فـي حضن العديد من الأعمـام والعمات [...]. كانت القواعد الناظمة لسلوك المرأة غير المتزوجة مكتوبة بالحبر الأحمر، ومنحوتة على الرخام في حال أخفقت الطبيعة، بإحدى هفواتهـا، أن تحفـر هذه القواعد نفسها في قلـوب النساء غير المتزوجات" (**ليل ونهار**، 265). لكـن لم تستطع كاثرين أن تجبر نفسها على إطاعة هذه القواعد لأن: «الحقيقة الوحيدة التي وصلت إليها كانت حقيقة ما تشعر به [...]» وحتى وإن كانت هذه الإرشادات باهتة بالمقارنة مع التقاليد الشائعة، اختارت كاثرين أن تتبعها. ويأتي التعليق التنويري من الراوي: «أن تسعى وراء شعـور حقيقـي في خضمّ فوضى اللامشاعر أو أنصاف المشاعر في هذه الحياة، أن تميّز هذا الشعور عندما تجده، وأن تعانق نتائج هذا الاكتشاف، إنه لأمرٌ كفيلٌ بأن يتقطب له الحاجبان ويتلألأ بريقُ العينين في آنٍ واحد؛ إنه لمطلبٌ يتناوب أثره في كونه مذهلاً، ومهيناً، ومشرّفاً [...]» (**ليل ونهار**، 66-265). باختصار، يبدو أن الراوي يمنح موافقته على قرار كاثرين، ويقبل حقيقة أن التحدي الأكبر الذي يواجه الإنسان هو الاعتراف بمشاعره بكل نزاهة، وعند الإمكان، التصرف بما يواتيها.

يستخـدم ضمير المتكلم بوعي ذاتـي، وتهميش الحبكة على حساب التصميـم الجمالي (أنماط الصور)، وتقنيـات سيل الوعـي، واللغة الشعرية، واستخدام الرموز. تستفهم الروايـة عن معنى الحياة البشرية في ظـل الوضـع المتمثّل بأن العلاقات البشرية، ولا سيّما الحب، تتهـدّم نتيجة عدم قدرتنا على معرفة بعضنا بعضـاً. يوضـح الكتاب أيضاً كيف أن الضغط الاجتماعي المُطبَّق من أجـل التكيّف مع العادات الاجتماعية يمنـع الناس من أن يتصرفوا على طبيعتهم ويستمتعوا بالحياة. يمثـل عالمُ الراوي الوسطَ السّرديَّ الذي يستحيـل فيه الموضوع الأساسـي حكايةً بالكامل؛ فالقارئ يتبع جهود الـراوي العقيمة في فهم يعقوب. أما السمـة السائدة فهـي سمة النظرية المعرفية التي تظهر في محدوديـة الإدراك البشري مثل عَوَز البصيرة لفهـم عقـول الغير، وقصور اللغة، وعدم اليقين المحيط بمعنى الحياة البشرية. لكنّ الكتابَ يطرحُ كلّ هذا علـى أنّه يحمل مضامـين أخلاقية. للمعرفة (أو لانعدامها) مكانة مهمة لأنهـا تُهيّئ المقدرة البشريّة على خلـق روابط عاطفيّة مع الناس، وهذه الروابط هي التي قـد تجعل حياتنا ذات معنى. ينوّه الراوي المحبَط إلى ما يلي:[17]

إن الرأي الحق المطلق، الرأي المعمّق واللامنحاز الذي يبديه بنو البشر، يبقى غير معلن أبداً. وسواء كنا رجالاً أم نساء، متحفظين أو عاطفيين، صغاراً في السنّ أو مسنّين، فإنّ حياتنا ليست سوى مجموعة من الظّلال، والسماء وحدها تعلم سبب حماستنا في تقبّل هذه الظلال، ولماذا نودّعها بهذا الوجد إذا ارتحلت، باعتبارها ظلالاً وحسب! ولماذا؟ إذا كان هذا الرأي صحيحاً، مثل آراء كثيرة غيره، لماذا لا تتوقف دهشتنا ونحن نقف عند زاوية النافذة إذا رأينا أنّ ذاك الفتى الجالس على الكرسي هو وحده الشيء الحقيقي في هـذا العالم، هـو الشيء المتحقق، وأنّه أفضل معارفنا؟ أقول لماذا يحدث هـذا بحق السماء؟ ذلك أنّنا بعد لحظة تالية نفقد ما نعرفه عنه تماماً.

إنّها طريقتنا في النظر إلى الأمور، وهذه هي شروطنا في الحب. (7-76، التأكيد مضاف)

مـن النقاط الأخلاقية في الرواية أيضـاً (والمتعلّقة بموضوع النقد الاجتماعـي) أنه ينبغي للنّاس أن يعيشـوا بالحـبّ لا بإحساس الواجب الذي ينبع مـن سلطة خارجيّة (سواء كانت المجتمـع، أو الكنيسة، أو المؤسّسة الأكاديميّة)، وبهذا تُرسم علامات استفهام حول أخلاقيات الالتزام التقليديّة. ويأتي هذا، حتى الآن، بالانسجـام مع النموذج النظري للمعالجة الحدّاثيّـة للمسائل الأخلاقيّة. ما يجابه هذا النموذج هو الثّقـة التـي تتحلّى بها المؤلفـة الضمنية في التعبير عن آرائها الأخلاقيّة (حتـى وإن لم يكن الرّاوي موثوقاً بالكامل كما يبدو)، مثل الرأي المتعلق بالسمة السلبية للالتزامات المقيّدة المفروضة على الفرد في مجتمع متحضّـر. ولكن كما أسلفتُ، وبالمجمل، تجسّد الرواية المقاربة الحداثيّة لموضوع الأخلاقيات بما أن السمة السائـدة فيها معرفيّة، وتُفهم المسائل الأخلاقية (قدرة البشر على الحب) في سياق الاعتبارات الإدراكيّة (الفقـر المعـرفيّ)، وتُصوَّر الأخلاقيـات التقليدية (للالتزام الـذي يعرّفه النظام الاجتماعـي) على أنّها إشكاليّة، ومجال السرد المنغمس كلياً في النقاش الأخلاقي هو تجربة الراوي الشخصية.

17) أخـذت ترجمـة الاقتباس الوراد في المقالة الأصلية مـن الترجمة العربية لرواية **غرفة يعقوب** الصـادرة عن الهيئة العامة السورية للكتاب، ترجمة شاهر حسن عبيد. (م)

بالانتقال إلى **أورلاندو** (1928) يتجلى نثر ما بعد الحداثة في هذه الرواية بوضوح، وهي سيرة ذاتية ساخرة، يتبيّن فيها في نهاية المطاف أن كاتب السيرة الذاتية من صنع أورلاندو، الذي يحكي حكاية خيالية لحياته / لحياتها (يصبح بطل القصة راويها، وتتكشّف عدم مصداقية المؤلفة الضمنية). علاوة على هذا تستغل المؤلفة مكوّنات النص الموازي (التوطئة، والحواشي، والفهرس، والإيضاحات) لنسف الحد الفاصل بين المؤلفة الحقيقية، والمؤلفة الضمنية، والراوي. وفي بعض المواضع تُظهِر الشخصياتُ وعياً لطبيعتها التخيلية/النصية. تضم تقنيات ما بعد الحداثة الأخرى المستخدمة هنا السرد الماورائي، والواقعية السحرية، والسخرية، والمسرود له البارز، والتناص كلي الوجود. في أثناء كسرها لكل القواعد التقليدية للرواية، تحتفي **أورلاندو** بالمكنونات الإبداعية/الخيالية للحياة والإنسان، وبأسلوب هزليّ تبيّن عدائية المعتقدات تجاه الحياة (تضم المعتقدات قبل كل شيء الأنماط الاجتماعية، ولكنها تشمل أيضاً العقائد الثابتة، كتلك التي تنص على أن للشخص نفساً واحدةً يمكن تعريفه بها، أو التي تقول بوجوب فهم الحياة والفن، أو الجنسين المؤنث والمذكر، على أنهما عنصران منفصلان يستبعد أحدهما الآخر). السمة السائدة في الرواية هي الوجودية (الأنطولوجية)، إذ تفكك كلاً من مفاهيم الجندر، والفن (بوصفه منفصلاً عن الحياة –يخلق/تخلق أورلاندو قصة حياته/حياتها في عقله/عقلها)،[18] والنفس، وتُظهر كيف أنها مفاهيم باطلة عند مواجهتها بتجربة عيش الحياة بحريّة. ولكن مجدداً، وكما هو الحال في رواية **غرفة يعقوب** ذات التوجه المعرفي، تصرّح هذه الرواية بالمضامين الأخلاقية ذات الاعتبارات الوجودية (الأنطولوجية). يشرع/تشرع أورلاندو في مسعاه/مسعاها تحت اسم الحياة، والحب، والحقيقة. وعبر إظهار السمة الاجتماعية الاعتباطية للمفاهيم السابقة (الجندر، والنفس، وما إلى ذلك)، يشكّك الكتاب في مدى شرعيتها، ويستغل السخرية، والمبالغة، والمحاكاة لانتقاد أثرها المقيّد والمدمّر في الحياة البشريّة. إذ تطوّق العديد من القواعد حيوات الناس في المجتمع المتحضّر، ويقعون ضحية التلاعب الذي يحملهم على الإيمان بأهمية القواعد، في حين أن ما يهمّ فعلاً هو الحب، والحياة، والحقيقة. ولكن هذا النقد للأخلاقيات السارية يتهدّم تحت تأثير الطابع الهزلي للكتاب، الذي يحول دون أن يأخذه القارئ على محمل الجد. وبالتالي تبدو الرواية ممتثلة كلياً مع النموذج ما بعد الحداثيّ للانخراط بموضوع الأخلاقيات (والأخلاق)، والمتمثّل بالوجودية (الأنطولوجية) سمةً سائدةً، ورؤية المسائل الأخلاقية ضمن هذا السياق (لا يمكن استيعاب البحث عن الحب والحياة والحقيقة بالطريقة الأمثل حتى يدرك المرء مدى تركيب النفس والجندر والمعتقدات الاجتماعية، وعندها ينفتح على إعادة النظر فيها)، كما تشكك الرواية بأساسات النظام الأخلاقي المقبول على أرضية أنطولوجية (دون المعرفية)، وأخيراً يُقدَّم المعنى الأخلاقي للرواية، ضمن جملة أمور أخرى، باستخدام تقنيات السرد الماورائي (بما في ذلك التركيب المزعزع لمستويات السرد، والهويات السردية للشخصيات والراوي) وبلغة هزلية لا يمكن للقارئ معها أن يستقرئ نوايا المؤلفة الضمنية على نحو مؤكد.

18) تبدأ الرواية مع شخصية أورلاندو الصبي، وتستمر معه حتى يصبح شاباً، ولكن مع الأحداث يتحول أورلاندو إلى امرأة. (م)

النتائج

آمـل أن يكون النقاش السابق، على إيجازه، قد وضّح أن المذاهب الأدبية الثلاثة قيد الدراسة تنطوي على اهتمام كبير بالأخلاق (وبالأخلاقيات في حالة الحداثة وما بعد الحداثة)، وأن طريقة مقاربتها لهذا الموضوع تتعلق بالتفسير الموروث للحياة في سماتها الإنشائية. على وجه الخصوص، لا ينبغي اعتبار أي من الروايـات الحداثية أو ما بعـد الحداثية أنها -بناءً على عاداتها الشّكليّة- تُنكـر أهمية التجربة الأخلاقية في حيـاة البشر، أو تروّج لنمط حياة لا يكـترث للأخلاق، أو ينحدر لمستوى كونه لا أخلاقياً. بل على عكس ذلـك توسّع هذه الروايات الفكرة الأخلاقية الموجودة في النـثر الواقعي لتغطي مشكلات أخلاقية مرتبطة بالمحدوديـة الأساسية لمعرفـة الإنسان الأخلاقية وعواقبهـا (ما قدّمته الحداثيّـة)، وبالسمة الاجتماعية المركّبة لهذه المعرفة (التي أدخلتها ما بعد الحداثة).[19]

كمـا آمـل أن تكون المقاربة الشّكليّة المعتَمدة في هذه الدراسة، رغم كونها متكلّفة بعض الشيء، قد رسمَتْ إطـاراً مرجعياً مفيـداً (مشيراً إلى أكثر جوانب السرديـة ارتباطاً والمشكلات المتعلقـة بالأخلاق والفضائل)، وبالتـالي ساهمَتْ في استخراج رسالة الأخلاق والفضائل مـن أي كتاب يجسّد أحد المذاهب الثلاثة المدروسة، أو كمـا هـو أغلب الحـال في الروايات المعاصرة، يعكسها معـاً في آن واحد (انظر تيسكـي، **الفلسفة** ... 219- 220,223). توجـد أمثلـة مشابهة من روايات معاصرة، معظمها ما بعد حداثيـة في انتمائها، تحمل اعتبارات أخلاقيـة مهمة، ومن هـذه الأمثلة **ألبرت أنجلـو** (1964) (*Albert Angelo*) لـ بـي. إس. جونسون (B. S. Johnson)، و**ببغـاء فلوبـير** (1984) (*Flaubert's Parrot*) لـ جوليان بارنـز (Julian Barnes)، و**من لا عـزاء لهـم** (1995) (*The Unconsoled*) لـ كازو إيشيغـورو (Kazuo Ishiguro)، و**السبـت** (*Saturday* 2005) لـ إيان ماك إيـوان (Ian McEwan). تحمل هذه الروايات علـى عاتقها إيصال الاعتبارات الأخلاقيـة علـى كل من مستويي الشـكل والمحتوى الموضوعي. ففـي رواية **ألـبرت أنجلـو**، يستقصي جونسون

19) يمكـن طـرح جدليـة تعاكس مـا أطرحه هنا، وهي إمكانية استخـدام المذهب الواقعي للتشكيك بالنظـم الأخلاقية، ومثال علـى هذا نقد تشارلز ديكنز (Charles Dickens) للنفعية، وغيرها، في رواية **أوقات عصيبة** (*Hard Times*)، لكن نقد ديكنـز، كما يشرح هيو كونينغهـام (Hugh Cunningham)، ليس موجهاً ضد النفعية بحد ذاتها (فكرة بأنه يجب إدراك قيمة عمل ما بالعلاقة مع عدد الأشخاص الذين سيمنحهم هذا العمل السعادة) بل ضد السياسة الاجتماعية السائدة (قانون الفقـر الجديد المتعلـق بحق الإغاثة، وعمالة الأطفال، والمدارس للطبقة العاملة، والصحة العامـة، والخدمات المدنية، أو مؤسسة الأعمال الخيرية)، التي أباحها جيرمي بنثام (Jeremy Bentham) وأسماء أخرى، ولكنها فشلت في أخذ الفقراء بعيـن الحسبان بالقدر الكافي. يشرح كونينغهام أن: «توماس غرادغرينـد نفسه كان تجسيداً للنفعية، كان كتلة أفكار منبثقة من جيرمي بنثام. على أحد الأصعدة لم يكن لدى ديكنز مشكلة مع فلسفة تحكم على أفعال البشر، وأفعال الحكومة، بالنسبة لمدى مساهمتها في السعادة المطلقة لأكبر عدد من الأشخاص» (160). يتهم الروائي هنا السياسة الاجتماعية القائمة على الأعمـال الخيريـة بإنزال معاناة لا داعي لهـا على الفقراء (160, 5-164). ولكن حتى وإن اتفقنـا مع أن الرواية تطرح نقداً لفلسفة النفعية، وعلى وجه الخصوص إهمالها الفردية، والخيال، والفن، والعاطفة، وإيمانها بالأنانية على أنها الحافز الأوليّ للبشـر، وسياستها بعدم التدخل بالنسبة للحكومة والاقتصاد، كما تـرى آن همفيرز (Anne Humpherys) (392)، فإن معظم طرائق التعبير المكرّسة لهذا الغرض هي أبعد من أن تكون الطرائق النمطية لمذهب الواقعية. إذ كما تشرح الباحثة، تتضمن هذه الطرائق، فضلاً عن الحبكة، الأسلوب الرمزي، والحكاية ذات المغزى، والاستعارات (6-392).

المبـادئ الأساسية للأخلاق العلمانية، بالإضافة إلى المعضلة الأخلاقيـة للفنان الذي يتوق إلى إخبار الحقيقة لكنه عاجزٌ عن إقصاء عنصر التزييف المتأصل في عملية القصّ. وفي **ببغاء فلوبير** نرى تأمّلاً لقيمة الحب من طـرف واحد. بالانتقال إلى كتاب إيشيغورو، يمكن اعتبـاره إما دراسة للحاجة القهرية لمساعدة الغير، يدفعها عـبءُ الذنبِ التخيلي وما يوازيـه من إحساس لا أساس له بامتلاك المرء لقوىً تجلـب الخلاص، أو أنه إضفاء طابـع إشـكالي على طبيعة واجـب الإنسان تجاه الآخرين بطريقـة تستحضر إيمانويـل ليفيناس (Emanuel Levinas) وجـاك دريـدا (Jacques Derrida). أما بالنسبة لقصة هنري بـيرون في رواية **السبت**، ففضلاً عـن تصويرها المجازي للمسألـة المحورية المتمثلة بالتبرير الأخلاقي للحـرب الاستباقية على الإرهاب، تطرح سـؤالاً حـول (العواقب الأخلاقيـة الناتجة عن) الإنكار الطبيعـي لحرية الإرادة. وإذا نظرنـا إلى كتب ما بعد الحداثة الأقوى التي تدور حول الشر، مثل رواية **القذارة** (1998) (*Filth*) لـ إرفين ويلش (Irvine Welsh)، ورواية **شيب شاغر** (2001) (*Sheepshagger*) لـ نايل غريفيثز (Niall Griffiths)، بالكاد يمكن اعتبارها ذات موقـف حيـادي من الأخـلاق، وهي التي تجد في مسألـة الشر مدعاة للحيرة، وتحـاول جاهدة البحث في أسبابهـا والتأمّـل في عواقبهـا. في رواية غريفيثـز كان إيانتو، بطل القصة الذي ارتكـب جرائم قتل بشعة، قد تعرضـ في طفولته إلى اعتـداء جنسي شديد الوحشية من شخص غريب. وبالمثل كان بطل رواية ويلش، بروس روبيرتسـون، قـد عانى سوء المعاملة على يـد زوج أمه لمجرّد أن والده البيولوجـي كان شخصاً مضطرباً نفسياً واغتصب والدته. في النهاية تتبرّأ العائلة من الصبيّ بعد أن قضى شقيقُه نحبَه في حادث يلام عليه بروس. في كلتـا الحالتين لا تفصح الرواية للقارئ عن التجربـة المروّعة في الطفولة إلّا بعد أن تحكي له عن حياة الإجرام الحالية التي تعيشها الضحية، وكأنها بهذه الطريقة تقدّم الأفعال الشريرة ليس على أنّها مُبَرَّرة، ولكن مفهومة بطريقة ما (من خلال توضيح وجود سبب كامن وراء هذا الشر).

في هذه الورقة اتّبعت مقاربة أدبية وشكليّة، ولكن من الممكن أيضاً دراسة الالتزام الأخلاقيّ للحداثيّة ومـا بعد الحداثة من وجهات نظر فلسفية. على سبيل المثـال، يناقش هربرت ماركوزه (Herbert Marcuse) الـذي يتبنى إطاراً ماركسياً أنه حتـى يتسنى للفن أن يُحدث تغييرات في الوعي البشري من شأنها أن تتمخّض لاحقاً عن واقع اجتماعي جديد وعن حرية فردية وسعادة أوسع، عليه أن يصوّر العالم ويحوّله في آنٍ واحد. ولبلوغ هذه الغاية يؤدي الشكل الجمالي دوراً محورياً لأنه يحمل الفهم النقدي للواقع، ويحثّ المخيلـة البشريـة، ويدافع عن استقلالية الفن. والأمر سيّان بالنسبة للفـن الذي قد يبدو ذو طابع نخبوي أو انحطاطـي –مثل كافكا (Kafka) أو بيكيت (Beckett)– إذ إنه في شروط معينة يحتاج الفن إلى شكل الاغتراب كي يدافع عن حقيقته واستقلاله.[20] بالنسبة لما بعد الحداثة، يناقش روبرت إيغلستون (Robert Eaglestone) أنه يحمل فوق كل شيء موقفاً أخلاقياً لأنه يعارض النهج الغربي التقليدي تجاه الآخر؛

20) يشير جوزيف ماك مين (Joseph McMinn) في هذا السياق إلى دفاع بيل فيلادا (Bell-Villada) عن مشروع الفضيلة الأصلـي للجماليـة: "فـي الأصل [...] كانـت الجمالية تناقش أن للفـن بعداً اجتماعيـاً أيضاً، مع هدف حضـاري ومسؤولية أخلاقية. أولئك الذين يدافعون عن الجمالية، أو يهزؤون بها بسبب لا مبالاتها الظاهرية بالواقع الاجتماعي أو السياسي كانوا قد نسوا فهمها الخاص لكيفية ارتباط الفن بالمجتمع، وهو الذي لا يقوم على مبدأ إستراتيجية تعليمية أو "ملتزمة"، بل من خلال قوة إعادة التركيب الخيالية" (qtd in McMinn 84).

ذاك النهـج الـذي ينطـوي على تجريد الآخر مـن غيريّته بداعي الحريـة الشخصية. لكـن النهج ما بعد الحداثـي يقوم على الاستجابة إلى هذا الآخر، بداعي المسؤولية الشخصية، دون محاولة احتوائه (بمعنى تملّكه أو السيطرة عليه)، ودون حصره في إطار المصطلحات المألوفة لدى الشخص. نشأ هذا النهج، وفقاً لإيغلستـون، في فكر إيمانويل ليفيناس، وتطور على أيـدي روّاد ما بعد الحداثة، وفي طليعتهم جاك دريدا. لا تقتصـر هذه التفسيرات الفلسفيـة الممثلة بماركوزه وإيغلستون على الروايـة أو الأدب، بل تعالج ظواهرَ الحداثة وما بعد الحداثة على نطاق أوسع، لكن في الوقت ذاته، بسبب مجالها وطبيعتها المجرّدة، قد يكون التحقق منها مهمة أكثر صعوبة، إلا أن هذا لا يمنع إيلاءها اهتماماً أكبر.

لا يمكـن ادعاء الأصالة في افتراض قدرة الرواية علـى الإسهام في تطوير الوعي الأخلاقي البشري، ولفـترة من الزمن كانت الفيلسوفـة مارثا كرافن نوسباوم (Martha C. Nussbaum) النصيرة الأكثر تأثـيراً لهذا الافتراض.[21] لكـن غالباً ما يكون الاعتراف بالأهمية الأخلاقيـة للرواية حكراً على الرواية الواقعيـة «التقليديـة»، في حين أنه من الأهمية بمكان تقدير الإنجاز الأقـل وضوحاً للنثر الذي يطغى عليه الطابـع التجريبـي.[22] كمـا يطـرح جوزيبوفيتشـي، في عمق الانتقال الجمـالي من الواقعيـة إلى ما بعد الحداثـة مروراً بالحداثية، يقبـع تنصُّل الفنّان من انتحال سلطة (أخلاقيـة) سامية (109–112).[23] وبالمناسبة لا يمكننا التسليم بحقيقة أن المذهب الواقعي يعبر عن أفكار أخلاقية، رغم أن مؤلفيه يظهرون ثقة أكبر في التعبير عنها.[24] بالنظر إلى المشكلات التي ينطوي عليها تبرير الأفكار التي يعبر عنها الفن، أياً كانت هذه الأفكار، من المستحسن النظر إلى الرواية لا على أنها تزوّد القارئ بتعليمات حول كيف يجب أن يعيش (مع احترامي لرأي بارنز)، بل على أنها مصدر معلومات عن مكنونات عقول الآخرين وتجاربهم الحياتيـة، وفرصة لتوسيع تجارب المرء الحياتية الخاصة بالتّماس مـع الواقع الخيالي، وبهذا يتطور وعي

21) مثـلاً فـي مقالتها [الخيال الأدبي في الحياة العامة] «The Literary Imagination in Public Life» تناقش نوسباوم أن للأدب، وللرواية على وجه الخصوص، وظيفة أخلاقية مهمة. وتوضح الفيلسوفة جدليتها عبر تحليل رواية تشارلز ديكنز أوقات عصيبـة، فتشـرح أن الرواية –بالانفصال التام عن أي قصة محددة–مـن خلال شكلها بحد ذاته، أي «في سرد القصة ذاتها، وفي شكل الجمل وبنيتها، وفي نمط السرد، وفي الشعور بالحياة الذي يحرّك النص بأكمله» (225-226) وبالطريقة التي تأسر القـارئ تخلـق عنده مخيلة وحساسية للأخلاق، وتعلمه التعاطف مع البشر الآخريـن، وتقدير العالم لذاته. تصل نوسباوم إلى حـد اعتبـار الرواية «نموذجاً للفعل الأخلاقي» (qtd in Glab 140). للاطلاع على نقاش شامل لرؤية الفيلسوفة للعلاقة بين الرواية وفلسفة الأخلاق انظر مقالة آنا غـلاب (Anna Glab) «Literature in the World of Moral Philosophy» [الأدب في عالم الفلسفة الأخلاقية].

22) من الجدير بالذكر أن هذا النهج لا يغيب بالكامل في فلسفة الأخلاق. انظر بحث كورا دياموند (Cora Diamond) لرواية كـورت فونيجت (Kurt Vonnegut) **المسلخ الخامس** (*Slaughterhouse Five*) (49-50) التي تختمها بالملاحظة التاليـة: «لا يجـب أن تعرقلنا أهمية التـروي والخَيار في الروايات الواقعية، ولا أن يقودنا تركيـب هذه الروايات لأن نعتقد بأن الفائدة الأخلاقية في الروايات لا يمكن أن توجد إلا في كيف تتمهّل شخصياتها وتأخذ خياراتها» (50).

23) انظـر مقالتـي حول الاحتمالية الفكرية للرواية حيث أقتبـس آراء منتقاة لروائيين بريطانييـن معاصرين حول هذه المسألة (384-385 "... The novel").

24) انظـر نقاش جـون للمشكلات التي ينطوي عليها تبريـر الأفكار المستخدمة في عمل فني (خاصـة فقرة المعرفة الأخلاقية 335-338).

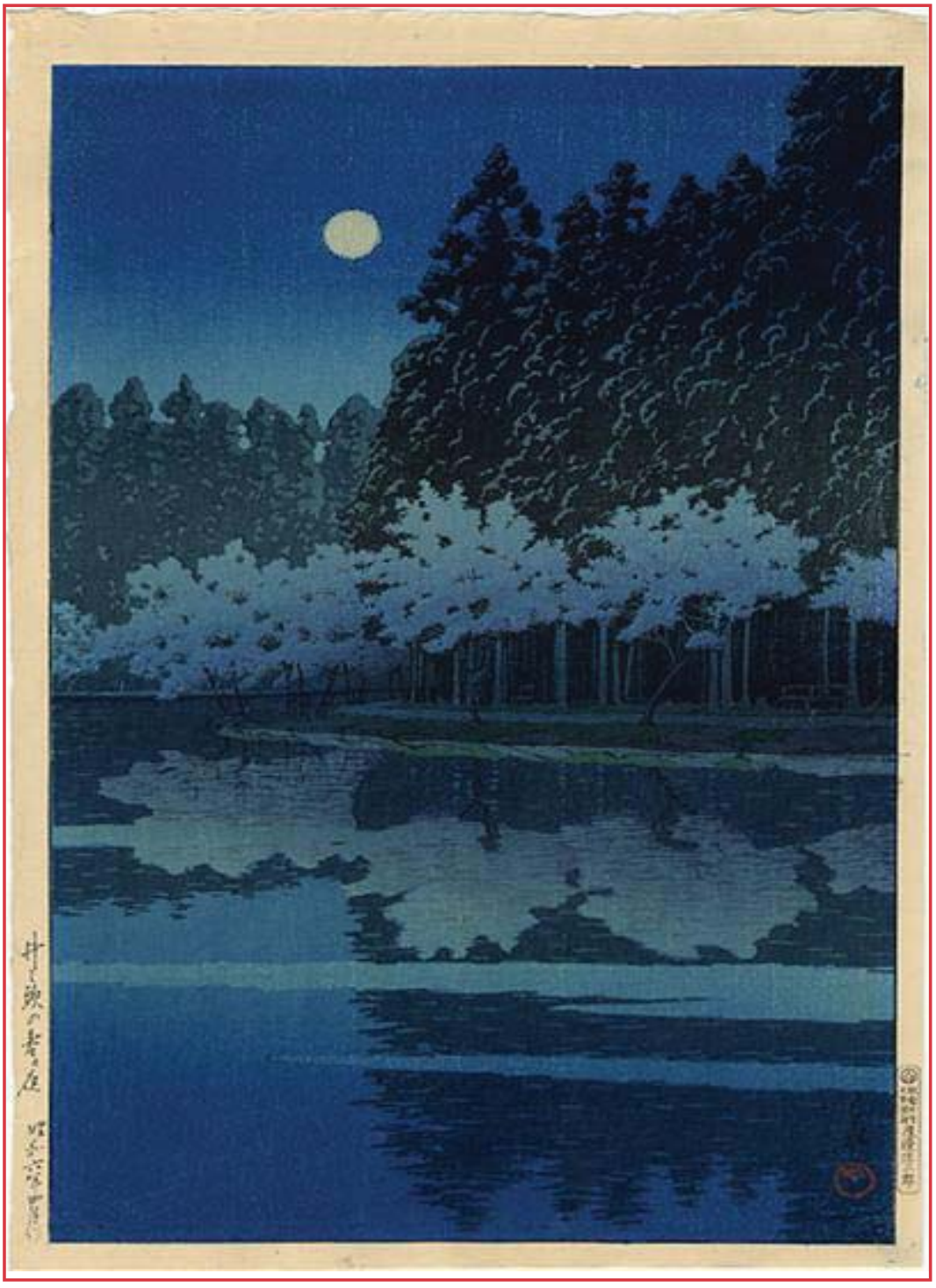
المـرء وحساسيته (يمكن للفن من خلال تحفيزه مخيلة المتلقّـي أن يقدّم تجربةً وجدانيةً وفكريةً وإدراكيةً معمّقـةً)، كما أنها تحدٍّ لإعادة التفكير في نظـرة المرء للحياة ضمن سياق الأفكار التي تعبر الرواية عنها. وبطبيعة الحال تنطبق الفوائد التي يمكن للإنسان أن يستقيها من ملامسته للفنّ أيضاً على فضاء الحياة الأخلاقية.

المصدر:

Roczniki Filozoficzne / Annales de Philosophie / Annals of Philosophy, 2013, Vol. 61, No. 1 (2013), pp. 93-108.

Hasui Kawase, Mount fuji from narusawa in autumn, 1936

جسور الثقافة



Hasui Kawase, Spring evening at inokashira park, 1931

العلْمُ العربي
مِنَ خلال آثار البيروني [1] [2]

تأليف: روجيه أرنالديز
ترجمة: د. محمود المقداد •

روجيه أرنالديز (Roger Arnaldez) (1911 - 2006): أستاذ الفلسفة الإسلامية وعلم الإسلاميات في جامعة باريس الرابعة (السوربون).

أطلق جورج سارتون (Georges Sarton)، [3] في مقدِّمته لكتاب **تاريخ العلم** (*l'Histoire de la Science*)، على الشطر الأول من القرن 11م/5هـ، اسم (عصر البيروني). وهذا المفكِّر الكبير، والعالِمُ بالمعنى الأوسع للكلمة، يستحقّ تماماً هذا الاحترام. إن العِلْم الذي يُسمَّى عربياً، في تلك الفترة، كان فيه بالتأكيد، منذ نهاية القرن

• أستاذ سابق في قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة دمشق، وكلية التربية الأساسية بالكويت، وجامعة عمر المختار في ليبيا.

1) العنوان الأصلي للمقال: « La Science arabe à travers l'œuvre de Bîrûnî »

2) أنوار عربية على الغرب في العصر الوسيط (médieval Lumières arabes sur l'Occident)، من أعمال ندوة (الحضارتان العربية والأوربية: ثقافتان متكاملتان) التي عُقِدت في (مونبلييه) 12-14 أيار/مايو 1977، منشورات أنثروبوس (Anthropos)، (ص.41-45).

3) جورج سارتون: أمريكي من أصل بلجيكي (1884 - 1956)، حاصل على دكتوراه في الفيزياء و الكيمياء والرياضيات من جامعة غان (Gand) في بلجيكا، ودرَّس فيها، واضطر في الحرب العالمية الأولى إلى الرحيل إلى بريطانيا، ومن ثم إلى الولايات المتحدة سنة 1915 والاستقرار فيها نهائياً، ودرس في جامعة هارفرد (Harvard) بولاية (ماساتشوستس)، وهناك صمّم كتاباً في **تاريخ العلم** (*History of the Science*) في 9 أجزاء، لم ينجز منها حتى وفاته سوى اثنين، كان الثاني عن العلم العربي، الذي اضطره إلى تعلُّم العربية والسفر إلى البلدان العربية سنتي 1931و1932 لدراسة المخطوطات الأصلية فيها. ولذا يُعَدّ مؤسساً لـ (تاريخ العلم) في العصر الحديث، بوصفه حقلاً جديداً مستقلاً في ميدان الدراسات. (م)

8م/2هـ، علماءُ شهيرون. على إثْر الترجمات عن اليونانية التي كانت قد عرَّفت بآثار إقليدس (Euclide)،[4] وأفلاطون (Platon)،[5] وأرسطو (Aristote)،[6] وأرخميدس (Archimède)،[7] وغالينوس (Galien)،[8] وبطليموس (Ptolémée)،[9] وعدد آخر. إن باحثي العالَم العربي-الإسلامي كانوا قد استأنفوا حملَ مشعَل العِلْم. وكانوا بلا شَكٍّ متعلِّقين بمعلِّميهم، غير أنهم لم يكونوا تلاميذ خاملين.[10] فقد كان إسهامهم، على الصعيد العلمي المحض، يقوم أساساً على التثبُّت من المقاييس التي قام بها أسلافهم، كقياس خط الطول الأرضي (le méridien)، وقياس الأوزان النوعية، وقياس الزمن، وقياس المسَاحات، وضبط الإسقاطات الخرائطية. وقد تطوَّرت (علوم الملاحظة)، وخاصة علم الفَلَك (l'astronomie): فقد أنشئت لوحات فلكية ومُثلَّثية. وقد أتاح إنشاء المراصد تدقيقاً أكبر لوصف السماء وتحديد مدارات الكواكب. وفي الرياضيات (les mathématiques)، يكفي التذكير بعلم الجبر، وحلّ المعادلات من الدرجة الثانية، ونظرية الاقتراحات. وأخذ (الحساب) (p.42) منزلته المتفوقة في العلوم. وفي الطِّب، شجع إنشاء مشافي الملاحظات السريرية وجعل من الممكن إجراء بعض المداخلات. ومن غير الدخول في مزيد من التفاصيل، سوف نستنتج، من هذا النشاط الواسع، أن العِلْم العربي قد أصبح أكثر فأكثر، وبصراحة، عِلْمَ اختبارات، اختبارٍ بالأدوات المتقنة أكثر فأكثر، واختبارٍ بالأرقام. وقد تخيَّل بذلك تخيُّلاً مُسَبَّقاً، على الرغم من المسافة التي لاتزال هائلة، عِلْمَنا الحديث. ومن غير المفيد أن نذكر أسماء العلماء الكبار الذين كانوا علماء خالصين، لأننا كنا نرى البحث العلمي آنذاك ينفصل عن التأمل النظري الفلسفي والماورائي (métaphysique). ومع ذلك، فإن الفصل، إن لم يكن صريحاً جداً في اهتمامات علماء كثيرين، فإنه لم يكن جذرياً بعدُ. وقد ظل (أرسطو) مُلهِماً ذا أهمية كبيرة. فهو قبل كل شيء (أستاذ المنطق)، وهذا المنطق، بالنسبة لكثيرين، حتى في مجال العِلْم، اعتقاد لا يتم إثباته حقيقةً إلّا إذا بُرهِن عليه بحقائق مقنعة، يعني بـ (البرهان)، المحدَّد بالثواني التحليلية. ولا شك في أن شُرّاح المنطق الأرسطوطاليسي قد أحدثوا فيه

4) إقليدس: رياضيّاتيّ إغريقي من الإسكندرية (ق3ق.م)، ومبدع الهندسة التقليدية. (م)

5) فيلسوف إغريقي (428 – 348 ق.م)، كان تلميذاً لـ سقراط (Socrate) الذي ذكره في (محاوراته). يقوم مذهبه الفلسفي على أن الحقيقة الوحيدة إنما هي عالَم (المُثُل). من أشهر كتبه **جمهورية أفلاطون**. ظل تأثيره واسعاً في كل من جاء بعده من الفلاسفة. (م)

6) أرسطو: ويلقَّب بـ (الإستاجيري) le Stagirite نسبة إلى مسقط رأسه في (مقدونيا). عالِمٌ وفيلسوف إغريقي (384 – 322ق.م). مبدع علم المنطق. وقد تناول بالتأليف جميع ميادين المعرفة. كان معلِّماً لـ (الإسكندر المقدوني)، وقد جافاه في أواخر عمره لأنه قتل أخاه. (م)

7) أرخميدس: عالِمٌ إغريقي (نحو 287 – 212ق.م)، مؤسِّس علم توازن السوائل السكونية (l'hydrostatique)، وهو فرع من علم الميكانيك. (م)

8) غالينوس: طبيب إغريقي (نحو 201–131م)، له اكتشافاتٌ في ميدان علم التشريح (l'anatomie). (م)

9) بطليموس: عالم فلَك ورياضياتي وجغرافي إغريقي من الإسكندرية (نحو 90 – 168م). (م)

10) تحت عنوان **الحضارة العربية الإسلامية لم تُبدِع شيئاً** في إطار كتاب **الإسلام والقرآن** الصادر من ترجمتنا عن دار (المدار الإسلامي)، 2023، يَعُدّ المستعرب الفرنسي بول بالتا (P. Balta) هذا العنوان واحدة من الشائعات أو الأفكار المسبَّقة التي انتشرت في أوربا عبر العصور، وردَّ عليها بقوله: (إن هذه الحضارة كانت من القرن 8م إلى القرن 13م طليعةَ الحداثة) (ص69)، ثم يشير إلى ما ذكره جورج سارتون عن إبداعات العرب في مختلف ميادين العلم وفنونه في كتابه **مقدِّمة لتاريخ العلوم** (ص74–69). (م)

تعديلات كانت غالباً إثراءً مهماً له. ومن الآن، فإن القيمة التي أعطيت لـ الأورغانون [11] (l'Organon)، جعلت نفوذ (أرسطو) يتغلغل عميقاً في الاهتمامات، وخاصة اهتمامات العلماء أنفسهم، وعلى الأقل لدى منظري العلم. غير أن (أرسطو) لم يكن فقط أستاذ المنطق، لأنه كان أيضاً مؤلِّفاً في الطبيعيات (الفيزياء)، ومؤلفاً لبحث في السماء، والأحوال الجوية، والتاريخ، وأنواع الحيوان. وكان فيلسوف الطبيعة، وبهذه الصفة عدّه مفكّرون كثيرون وكأنه المقنِّن لهذه المواد. ولا يمكن أن ينفصل عن ذلك بلا تردُّد، لأن علمه الموسوعي يبدو النظامَ الأكثر تماسكاً والأكمل في العالَم.

ولكن، على الرغم من الإصرار الراسخ للتعليم الأرسطوطاليسي الذي نُقل، كما نعلم، بالاحترام الذي أُحيط به، إلى العصر الوسيط اللاتيني، على الرغم حتى من انبعاث الأرسطوطاليسية الخالصة في إسبانيا [12] في زمن ابن رُشد [13] (Averroès)، فإننا نشهد في (الشرق)، وبالتحديد في (قرن البيروني)، وبفضل هذا (p.43) العقل الكبير، وبفضل تحديد مَثَلٍ أعلى للعِلم كان قد أدار ظهره بشجاعة لـ (الماورائية) برُمَّتها، وللتصورات الطبيعية المستلهمة منها.

ونرى ذلك بوضوح حين يُقارَن البيروني بمعاصره الشهير ابن سينا (Avicenne)، وكانت بينهما مناظرة (controverse)، ولكنها توقَّفت فجأة. وقد كتب سارتون في هذا الموضوع بامتياز، فقال: (كان البيروني يُمثِّل العقل الأكثر مغامرة والأشد انتقاداً، وكان ابن سينا يمثِّل العقل التركيبي، وكان البيروني، إضافة إلى ذلك نوعاً من المكتشفين، وبهذا الخصوص كان يقترب من المثَل الأعلى في العلم الحديث، وكان ابن سينا منظِّماً في الأساس، وموسوعياً، وفيلسوفاً). وليس هنالك أصحُّ من هذا الحكم. ولسوف نقتنع بذلك عندما نفحص بعض الموضوعات الهامة عنده على وجه الخصوص. ولكن لنلاحظ، قبل كل شيء، أن بين الرجلين فروقاً عميقة من السهل الإحاطةُ بها: فالبيروني وُلد في خُوارزم، في ضاحية من ضواحي كات [14] (Kath)، سنة 362هـ/973م، وتوفي سنة 442هـ/1050م، وهو من أسرة من الحِرَفيين الفقراء، وكان لديه منذ مطلَع شبابه عقلٌ ينجذب إلى ما كان يراه حوله: من أُناس ذوي حِرفَة ينظُر إليهم وهم يعملون، وقد دفعه فضوله الطبيعي إلى الاهتمام، منذ وقت مبكِّر جداً، بالطُرُق المختلفة للصناعة، وبالأدوات، وآلات العمل، ويفسِّر لنا هذا، تفسيراً جزئياً على الأقل، لماذا كان يميل دوماً إلى الاستعمال اليدوي والاحتكاك بالأشياء التي يجب على العامل اليدوي أن يعرفها قبل تحويلها. كانت بلاده مكان

11) الأورغانون: اسم يعني (الأداة) أو (الآلة)، أطلِق في مطلع القرن 3م على مجموعة بحوث في المنطق تنسَب إلى (أرسطو). (م)

12) إسبانيا: المقصود بها هنا (الأندلس)، لأن أكثر الباحثين الأوربيين يحتفظون، في بحوثهم، باسم (إسبانيا) عندما يتناولون العصر العربي، الذي امتدّ على ثمانية قرون تقريباً، وندرةٌ منهم يسمونها (إسبانيا الإسلامية) أو (الأندلس) (l'Andalousie)، تماماً كما يسمون (إستنبول) باسمها القديم (القسطنطينية) منذ فتحها إلى اليوم. (م)

13) ابن رُشْد: أبو الوليد محمد بن أحمد.. بن رُشْد الأندلسي ولد سنة (520هـ/1126م) في قرطبة، وتوفي سنة (595هـ/1198م)، ينحدر من أسرة أندلسية ذات وجاهة وعلم، درس الفقه والطب والرياضيات والفلَك والفلسفة. يُعَد من أهم فلاسفة الإسلام، عمل طبيباً للخليفة الموحِّدي أبي يعقوب يوسف، ثم عيِّن قاضياً في (قرطبة)، وفي (إشبيلية)، عمد إلى تفسير آثار (أرسطو)، فأعاد إليها الحياة في الأندلس، وطبقت شهرته الغرب اللاتيني. (م)

14) كات: مدينة تقع جنوب بحر (آرال) فيما وراء النهر. (م)

مـرور: فقـد كان يعبرها تجّارٌ كثـيرون ببضائعهم، وكان الطفل، ثم الفتى يسألهـم عما كانوا ينقلون، كما كان يسألهـم عن البلدان التي جاؤوا منها، وعمـا كانت تنتج، مما كان يشكّل مادة تجارتهم. ونعلَم، مثلاً، أنه سأل إغريقياً عن أسماء العقاقير التي كان يبيعها. ونعلم فيما بعد أنه سأل أخوين صائغَين عن الأحجار الكريمـة وعـن فنِّ نحتهـا. وهكذا كان منذ انطلاقتـه عصامياً، ولكنه لم يكن من قـراءة الكُتُب في شيء. وعندمـا اتَّصَـل بالكُتُب كان يبحث دوماً، وهو يقرؤها، عما وراء مـا هو مكتوب من الحقائق التي يمكن أن يلاحظها وتكون هي وحدَها ذات الفائدة في نظره. لقد كان له أساتذةٌ بالتأكيد، ولكننا لا نعرِف منهم سوى واحـد (p.44) كان بالضبـط رياضِيّاتياً، وهو (أبو [نصر] منصور بن علـي بن عِراق الجيلاني). ولسنا نـدري كيـف توصَّل البيروني إلى إكمال تكوينه. والحقيقة أن هـذا التكوين كان ذا اتساع مدهش. وأهم ما يمكن ملاحظتُه هو أنه حصَّل معرفةً بكثير من اللغات، انطلاقاً، على وجه الاحتمال، من اللغات المنطوقة. فقـد كان حـب الاطِّلاع علـى الأشياء عنده غير محدود، ويبدو أن حب الاطلاع هـذا كان يقوم على الناس أكـثر. وكان في ذلك استعدادٌ ممتـاز لأن يصبح متعدِّد اللغـات (polyglotte). ولكنه لم يتوقَّف هنالك، فانتهـى بـه الأمر إلى أن يمتلـك اللغات المكتوبة: وهكذا فإنـه كان يعرف، إضافـة إلى لهجته الخوارزمية المحليـة، التـي ذكر أنها أعظم شر [؟]: العربيـة، والفارسية، والتركية، واليونانيـة، والصُّغدية، والعبرية، والسريانيـة، وأخيراً، وعلى وجه الخصوص، اللغة السنسكريتية واللغات المحلية في جزء من الهند كان قد زاره، حين كان مُضطراً إلى صحبة محمود الغزنوي[15] في تلك النواحي. ولْنلاحِظ أنه على الرّغم من أنه إذا قرأ وترجم مؤلَّفات سنسكريتية، فإنه لم يكن ينسَى السؤال والقيامَ، كما نقول اليوم، بالتحقيق. ونعلَم ذلك مما كان يُعلنه هو نفسُه في مؤلَّفه الكبير والمهم **كتاب الهند**.[16]

وأما ابن سينا فقد ولِد سنة 370هـ/980م قربَ بُخارَى. وكان والده موظَّفاً في الإدارة السامانية،[17] وقـد ربّـاه تربية فائقـة العناية، وهي التربيـة التي كان يتلقّاها آنـذاك الشاب المنتمـي إلى أسرة ميسورة الحـال. ويبدو أنه كان طفلاً معجزة: فمـن بين العلوم الدينية، والعلوم الفلسفيـة والدنيوية الكثيرة، التي تعلَّمهـا علـى يد أساتذة ممتازين، تفوَّق قبـل كل شيء بالطبّ على وجه الخصوص، حتـى إنه اشتُهِر بأنه كان أستـاذاً في هـذا الفـن، وهو في السادسة عشرة من عمـره، ولم تتأكَّد معارفه الفلسفيـة إلّا فيما بعد، وهـو في سـنِّ العشريـن، إذ بعدما قرأ وأعاد قـراءة (ماورائيات أرسطو) مِراراً كثـيرة لم يفهمها، ثم إنه

15) محمـود الغزنـوي (360هـ/971م- 421هـ/1030م): حاكم الدولـة الغزنوية التي كانـت تشمل ما يعرف اليـوم بباكستان وأفغانستـان وجـزء مـن بلاد ما وراء النهر حتى بحـر آرال وإيران (ما عـدا الجنوب) إلى بحر قزوين وحـدود العراق، وتقع عاصمته غزنة جنوب غرب (كابل) اليوم. (م)

16) **كتاب الهند**: اختصار لعنوانه الأصلي وهو **كتاب تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة**. (م)

17) الإدارة السامانية: أو الدولة السامانية (203هـ/819م- 389هـ/999م)، إحدى الدول التي كانت مستقلة ذاتياً عن الخلافة العباسيـة، ولكنهـا تابعة لها اسماً فقط، وتشمـل ما يعرف اليوم بجنوب غرب باكستان وأفغانستـان والجمهوريات الإسلامية ما وراء النهر حتى بحر آرال وبحر قزوين وإيران (ما عدا غربها)، وكانت عاصمتها مرة (سمرقند)، ومرة (بخارَى). (م)

تنـوَّر أخيراً بقراءة شرح الفارابي[18] إياها. وكمـا كان الإستاجيري[19] (le Stagirite)، فقد التفتَ ابن سينـا بالتفصيـل إلى علوم الطبيعة، وكانت نجاحاته في الطّب قد دفعته، بلا شك، إلى أن يميل إليها. ولم يكـن ابـن سينا رياضيّاتياً، من غير أن يجهل، مع ذلك، كل شيء عن هذا الفن، وكذلك كان البيروني على العكـس، فهـو لم يكن طبيباً إلا أنه لم يخلُ كليةً من الانفتاح على الطب، نظراً لأنه كان قد كتب كُرّاسةً عن آثار أبي زكريا الرازي(p.45) [20]، واهتم بمجالات ملحقة بالطب كما في بحثه عن (العقاقير).

ولـن يكـون البيروني دقيقاً حين ادَّعى أن ابـن سينا ظلّ حبيساً في نطاق المفاهيـم المجرَّدة للفلسفة. ويشاهـد المـرء، في الواقع، في فيزياء الشفـاء،[21] على وجه الخصوص، أنـه يستحضر مراراً ملاحظات كان قـد أجراهـا. وهكذا قال إنه شاهد، علـى ضفاف نهر آمو داريـا[22] (Amou Daria)، وهو يدرُس تكوين الحجارة، رواسبَ أصبحت، بعد بضع سنين، حجارةً حقيقية. وقد كتب ذلك أكثر من مرة في كتابه **رأيـتُ**. ولكن ابن سينـا لم يُلاحظ ليتعلَّم من التجربة، وإنما كان يُلاحظ ليُسوِّغ، أو ببساطة، ليُعزِّز مذهباً ماورائياً-طبيعياً مُستمدّاً من أرسطو، وليُبيِّن، من جهة ثانية، بوضوح، ما يُناقض البيروني. وسوف نتوقَّف عند كلمتين استعملهما كلٌّ منهما، ولكنهما أعطياهما معنيين متعاكسين بدقة: فقد فسَّر ابن سينا في كتابه **القانون في الطب** أن هـذا الفـن يتضمَّن جزءاً عملياً، يفاجـئ القارئَ عندما يُحصـي العناوين المختلفة لـكل من هذين القسمين. وقـد أعلن أن الخصوصيات، أيّاً ما كانت، يجب دراسة مظاهرها الكليّة. ولدينا انطباعٌ بأنه لن يصل إلى الممارسة بالمعنى الدقيق للكلمة، أو إلى معالجة محدَّدة لعضوٍ محدَّد، لأي مرض محـدَّد، في أي تطبيـب محدَّد. فهو لا يتكلَّـم إلّا أخيراً تماماً على المزاولة، وهـي الفعل العلاجي مع معرفة تنفيـذه والمعالجات اليدوية التي يتضمنها، ولم يقل عن ذلك سـوى كلمة واحدة، وبشيء من الاستخفاف، لأنه استنتج أن الإنسان الذي يعرف جميع هذه الأمور الكلية، يمتلك الطبَّ (حتّى لو لم يُزاوِله قط). ويبدو أن المزاولة ليس لها في نظره المقام الكافي لتكون في مرتبة العِلْم.

---

18) الفارابـي: أبـو نصـر محمد بن محمـد (260هـ/874م-338هـ/950م)، أمضى حياته فـي بغداد حيث نشـأ وتعلم الطّب والفلسفـة وسائـر معارف عصـره، شرح كتاب **المقولات** لأرسطو وعدداً آخـر من كتبه، وكتاب **إيساغوجي** لفرفوريوس. وله كتاب **آراء أهل المدينة الفاضلة**، وكان تراثه من الكتب واسعاً ولكن أكثره مفقود اليوم. كانت له اهتمامات بالموسيقا والشعر أيضاً. وتوفي في دمشق ودفن في مقبرة الباب الصغير. (م)

19) الإستاجيري: لقب لـ أرسطو نسبة إلى مسقط رأسه في مقدونيا. (م)

20) أبـو زكريا الـرازي: محمد بن يحيى الـرازي (250هـ/864م-311هـ/923م)، والرازي نسبة إلى الـرَّيّ مسقط رأسه قرب طهران اليوم، طبيبٌ وكيميائي وصيدلي ورياضياتي وفيلسوف، له كتاب **الحاوي في الطب**، جمع فيه كل المعارف الطبية من زمن الإغريق إلى أيامه، وله كتب أخرَى كثيرة في الصيدلة والعقاقير، يُنسَب إليه **وصف تشريح الجسد**، وكان أول من اخترع خيوط الجراحة وصنع المراهم. تعلم في بغداد وأمضى معظم شبابه فيها، ثم عاد إلى (الري) وعمل في مجاله إلى أن توفي فيها. وصفته هونكه مؤلفة كتاب **شمس العرب تسطع على الغرب** بأنه أعظم أطباء الإنسانية على الإطلاق. (م)

21) الشفـاء: كتـاب من تأليـف أبي علي ابن سينا، وهو موسوعة علمية وفلسفية، ويهدف إلـى علاج جهل الروح، وهو ألصق بعلم النفس منه بالطب الجسدي الذي خصّه بكتاب آخر هو **القانون في الطب**. (م)

22) أمو داريا: نهر من أغزر الأنهار مياهاً في آسيا الوسطى يُعرف عند العرب باسم نهر جيحون، ينبع من شمال باكستان، ويمر بينهـا وبيـن طاجيكستان، ثم بين الأخيرة وأفغانستان ويمر في تركمانستـان ويتجه شمالاً ليصب قديماً في جنوب غرب بحر آرال المغلق، وتعرف البلاد الواقعة شمالية عند العرب بـ (بلاد ما وراء النهر). (م)

ولَسوف نجد كلمة المزاولة هذه هي نفسَها بريشة البيروني، ولكن لا بخصوص الطبّ هذه المرة، ولكن بخصوص علم الفَلَك، وذلك في **كتاب الهند**، حين يتكلَّم على بحث الـ سدَّانتا [23] (le Siddhanta). ويقول إن هنالك فصلاً أخيراً لن يستخلصه، لأنه يعرِض نظرياتٍ عامّةً لا يَدخُل فيها أي حساب: وما قيمة عِلْمٍ لا يتم البحث فيه (p.49) من خلال الحساب؟

وهذه المعالجة الرياضيّاتية هي ما يسميّها المزاولة. وبناء على ذلك، إن كل ما لا يخضع، في نظره، لـ المزاولة الرياضيّاتية ليس له قيمة علمية. وعلى العكس عند ابن سينا، حيث كلُّ ما يتعلَّق بـ المزاولة الطبية لا يكاد يشكِّل جزءاً من العِلْم الحقيقي.

والمصطلح الآخر الذي يتناقض فيه هذان العقلان الكبيران هو الصفة (إقناعي) التي تعني (المُقنِع). وهو مصطلح مستعمل في البلاغة، فالبرهان المقنع هو الذي يسعَى إلى إقناع المستمع، ولكنه لا يكون حجّةً إثباتية: ففي "بحث السماء" من **كتاب الشفاء**، وبعد أن يفسِّر ابن سينا حركات النجوم المستوحاة من (بطليموس)، وهو (المنهج الرياضيّاتيّ) الذي سنراه يحكم به عليها بازدراء كاشفاً عن الإقناع المحض. ونجد البيروني، في المقابل، في كتابه (القانون المسعودي)، وهو كتابه المهم في علم الفلك، وكان قد أهداه إلى السلطان مسعود، يأخذ على بطليموس أنه لم يكن وفيّاً لمنهجه حين يذكُر حججاً من النمط الطبيعي، أو المستمدّة أحياناً حتى من الخبرة العامية. وهو يسمي هذه الحجج (إقناعية) ولم تكن رياضيّاتية محضة.

وهكذا إذن، كان يجب أن يكون المنهج العلمي، لدى البيروني، رياضيّاتياً. ففي **كتاب الهند** قام بعرضٍ أكمَل لمثَله الأعلى في العِلْم. فهو يعتذر أولاً، في كتابه الخاص، الذي يتكلَّم فيه على المعتقدات الدينية والمذاهب الفلسفية في المؤلَّفات العلمية لدى الهنود، من بين أشياء مختلفة، من عدم تمكُّنه من اتِّباع نظام هندسي، يَفترِض أن المرء لا يتقدَّم في شيء لا يجِد دعماً وتأسيساً على ما تم عَرْضُه سابقاً. وقد حدَث معه أنْ تكلَّم على مسائل لم تكن لتتَّضح إلا بما يذكره في موضع آخر أبعد. ويبدو أنه كان يحبّ أن يجري، على بعض المسائل المعقدة جداً، عَرْضاً لمزيد من البراهين الهندسية على طريقة **علم الأخلاق** لدى سبينوزا [24] (Spinoza). وينتقد، في موضع أبعد، اللغة السنسكريتية، لأنها تمتلك عدداً مُفْرِطاً من المترادفات التي من غير الممكن أن نحدِّد بينها المعنى الذي تحمله بدقة، وكان ذلك بالنسبة نفسِها أصعب من كلمات هذه اللغة (p.47) التي هي لغة حضارة دينية، مرتبطة بالعقائد والأساطير البراهمانية [25] (du brahmanisme)، تلك الكلمات المشحونة بقيم وجدانية، وتنقل صوراً خيالية، وهذا بعكس حاجات التعبير العلمي. ويشيد البيروني، في المقابل، برزانة اللغة العربية التي تجهل المترادفات

23) السِّدّانتا: بحث في علم الفلَك الهندي التقليدي منذ أكثر من 1500 سنة، وهو يشكِّل أساس التقاويم الهندوسية والبوذية، ويتخذها الفلكيون والرياضياتيون المتأخِّرون مرجعاً لهم غالباً. (م)

24) سبينوزا: فيلسوف عقلاني هولندي (1632 – 1677)، كان معجباً بـ ديكارت، أضفى على الفلسفة طابعاً عقلانياً، وهو مفكر سياسي أيضاً، وحاول أيضاً عقلنة عالم المشاعر بكتابه **علم الأخلاق** (*l'éthique*). (م)

25) البراهمانية: عقيدة هندوسية تشير إلى الروح الكونية الفائقة، أو الموجود الأسمى، أي الخالق (براهمن)، أو الإله المطلق، أو القدرة العليا المقدسة، أو القدرة الكونية، إلخ. (م)

الحقيقية،[26] وبرصانة القرآن الذي هو الأكثر عقلانية من بين الكتب المنزلة، وهو غير مُثقَل بالأماثيل (les fables) التي تخنُق الفكر الهندي. ويعتقد المرء أن هيغل[27] (Hegel) يتكلَّم عن أن المثَل الأعلى للغة العلمية هو أن تكون ثابتة وثنائية المعنى (bi-univoque): أي كلمة لكل فكرة محدَّدة، وكلمة لكل معنى محدَّد. وعينُ الكمال في هذا النوع هو اللغة الرياضيّاتيّة. وتتحقَّق هذه الفكرة في المؤلَّفات الفلكية عند البيروني. ونذكر منها مؤلَّفين اثنين: الأول كتاب **التفهيم لأوائل صناعة التنجيم**، والثاني **القانون المسعودي** المذكور آنفاً.

وفي أولهما يتحدَّث البيروني عن المعارف الهندسية والرياضيّاتيّة اللازمة لدراسة علم الفلَك. وهو سلسلة من التعاريف التي تتتابع في نظام تدريجي تام. وتكمن أصالتها في هذا النظام المنهجي. ولْنُعطِ مثالاً على ذلك: فبدلاً من أن ننطلق كـ إقليدس من تعريف النقطة، وهو (النقطة هي التي ليس لها أي جزء)، وهذا التعريف مُرضٍ نوعاً ما، فإن البيروني يَنطلِق من الجسم الصلب، ولا يُعرِّفها كالفيزيائيين بالجسمية، وكذلك فإنه لا يوهم بالمطابقة، ولكن بالأبعاد الثلاثة. ولْنلاحظ أن ابن سينا يَطرَح هذا التعريف، منطلقاً من المعرَّف هكذا. وسيعرِّف البيروني المساحة بحدٍّ صلب، ببُعدَين فقط. ومن ثَمّ فإن الخطّ مثلُ حدٍّ المساحة ببُعدٍ وحيد. وأخيراً، إن النقطة، كحدٍّ للخط، بلا بُعدٍ. وحين يصل البيروني إلى علم الحساب (l'arithmétique)، فإنه يعرِض الأعداد كوسائل للقياس، وتطبيقها على الهندسة هو الذي يعطي للأعداد قيمة كلية، وهو يُمسك أيضاً عن أن يأخذ بالحسبان خواصّ تمييزية لكل عدد، كما فعل بعض الفيثاغوريين. ومن هنا (p.48) انتقل البيروني إلى علم المثلثات (la trigonométrie)، ولم يكن هذا حينذاك سوى تناولٍ لمسائل (علم الفلَك) بالمعنى الدقيق للكلمة.

وفي كتاب **القانون المسعودي**، وهو يعلن بطليموس إماماً لعلماء الفلَك، كان يؤاخذه على وجهة نظر منهجية، ذكرناها آنفاً. وفي الحقيقة، كان في مقدِّمة **الماجِسطي**[28] (*l'Almageste*)، الذي كان عنوانه الدقيق **التركيب الرياضيّاتيّ** (*Syntaxe mathématique*)، وقد ترجم البيروني كلمة "تركيب" (syntaxis)، بكلمة (ترتيب)، وكان (بطليموس) قد بيَّن أن للرياضيّات، التي تشغل الوسط ما بين (علم اللاهوت [أو (علم الكلام) عند العرب] (la théologie) و(الفيزياء) [علم الطبيعة]، موضوعاً أكثر قابلية للفهم من (علم اللاهوت)، وأقل تغيُّراً وجرياناً من (الفيزياء). وقد استخلص من ذلك أن هذا العِلْم يتوافق

---

26) هنالك كتاب يؤكِّد نظرية عدم الترادف الحقيقي بين مفردات اللغة العربية، عنوانه الفروق ومنع الترادف لأبي عبد الله، محمد بن علي، الحكيم الترمذي (م318هـ/930م)، تحقيق محمد إبراهيم الجيوشي، دار النهار للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة 1319هـ/1998م، وقد ترجمته إلى الفرنسية المستعربة جنيفييف غُوبيُّو (G. Gobillot)، منشورات غوتنر (Geuthner)، باريس، 2006. (م)

27) هيغل: فيلسوف ألماني (1770–1831)، تقوم فلسفته الروحانية على الجدل (la dialectique)، من كتبه البارزة **علم ظواهر الروح** (*la Phénoménologie de l'esprit*)، المنشور سنة 1807. (م)

28) **الماجِسطي**: اسم كتاب جامع في علم الفلَك ألَّفه بطليموس سنة 148م أو 150م في الإسكندرية، واسمه بالنطق اليوناني (*Megále Syntaxis*) أي (التكوين الكبير)، أو بصيغة اسم التفضيل (*Megiste Syntaxis*) أي (التكوين الأكبر)، واقتصر العرب في ترجمته على كلمة (الأكبر [ماجِسطي])، وشاع هذا الاسم بعدهم في مختلف الترجمات إلى غير العربية. (م)

تماماً مع دراسة الموضوع، الذي هو موضوع (علم الفلَك). ولم يكن هنالك ما يمكن أن يستهوي البيروني أكثر. ولكن من أول فصلٍ له، كان (بطليموس) يلتمِس، والحق يُقال، حججاً مستمدَّة من الفيزياء. يُضاف إلى ذلك أنـه يُقدِّم براهين لا تستنبـط بالضرورة ما يعتقده. فمثلاً، ليستنبط أن السمـاء كروية، كان يستند إلى حركة النجـوم، التـي تُشرق وتَغيب، وعلى وجه الخصوص الشمس. ولكن هذا الاستدلال لا ينجِز شيئاً. وفي الحقيقة، كان البـيروني، الذي يستند إلى قوانين المنظور، يقدِّم فرضياتٍ بسيطةً جداً لا تستبعدها محاججة بطليموس. وبذا يمكن أن تكون السماء مستوية كسقفٍ، أو يمكنها أن تكون مثل جدارٍ أُسطواني تدور النجوم على سطحه، ويكـون القطـب في مركز المقطع الدائـري. ويمكننا أيضـاً أن نفترض انحناء هذا الجدار نحـو مستوى الأفق، سـواءٌ أشـكَّل زوايا متساوية أم شكَّل زوايا متفاوتة مع مستـوي الأفق. ويقول البيروني: شريطة أن يكون هنالك محـورٌ تـدور حوله النجـوم، وأن يكون ذلك على مسـاراتٍ دائريـة، أو إهليلجية، أو بيضويـة، أو حتَّى مُضلَّعة، وستكـون برهنة بطليموس ملائمة. وما يجب هـو أن تؤخَذ جميع هذه الفرضيات الواحدة تلوَ الأخرى وأن يُبيَّن أنه ستنتج عنها حركات لا تتوافق مع ما يلاحظه المرء من جرَيان النجوم، بحيث إن الفرضية وحدها للحركات الدائرية على كرَةٍ تقدِّم تمثيلاً مناسباً. ولْنلاحظ من جهة أخرَى أن البيروني لا يُعطي أي قيمة علمية للبحوث التجريديـة حـول بساطة (p.49) الأشكال الهندسيـة وإتقانها: فالكرَةُ والدائرة، مـن وجهة نظره، ليس لهما أيُّ امتيـاز، ويبرهـن مثل أرسطو – وللأسف لم يطَّرِح بطليموس حجّتَه كليةً – على أن الكُرَويّة تتلاءم مع هذا الجوهر الذي هو الأثير السماوي، لأن على الجسم التام أن يكون ذا شكل تام. وهذا لا يعني أي شيء علمي.

ولم يهتم البيروني فقط بالسماء، ولكنه درَس الأرض بعناية: تكوينَها مع بحارها، وأنهارها، وسهولها، وجبالهـا، وصحاريها. ولفَت انتباهـه إلى: الفصول والمناخ، ونظام الأمطار والرياح، وعرَف ظواهر التعرية [الحتّ] بسبب الرياح والمياه. و**كتاب الهند** مليءٌ بالملاحظات والتأمُّلات التي كانت صحيحة غالباً مما يتعلَّق بالجغرافيا الطبيعية لتلك البلاد [الهند]، ولم يفُته الوقوف على الصلات بين البيئة والإنسان والحضارات. وعرَض بشأن جميع هذه الموضوعات المذاهب التي اقتُرِحت ونقدها. ولم يكتفِ قطُّ بالعموميات.

إن رؤيتـه الرياضيّاتيـة للعالم تمتد حتى تفصيل الكائنات. وفي كتابـه المهم المترجم [إلى الفرنسية] بعنـوان: (*Chronologie des peuples d'Orient*)، وعنوانـه العربـي **الآثـار الباقيـة عـن القـرون الخاليـة**. وهو يَعُدّ، في مقطع مهمٍّ جداً منه، أن أغلب المنتوجات في عالمنا الأرضي، إن لم تكن كلَّها، تخضع لا لمعايير محدَّدة، ولها أحجامٌ محدَّدة فقط، ولكنها تحتفظ في بنيتها بصلات هندسية أو حسابية محدَّدة. وهكـذا، فـإن ترتيب ورقات ساقٍ في نوع من النبات، وترتيب البَتَلات المزهِرة، ترسم جميعاً شكلاً هندسياً ثابتاً في توزُّعها. وهذه بالنسبة لمن ينظر إلى الأزهار هي فكرتنا عن الرسوم البيانية. ويعلَم البيروني أيضاً أن بلّـورات الثلج لهـا شكل هندسي. والفائدة التي يحملها للأحجار الكريمـة أوصلتْه إلى إدراك الخواص الهندسيـة للتشكُّل الكريستالي [التبلور]. وذهـب بعيداً أيضاً، فأعلن إنْ نحن أحصينا حبّات رُمّانةٍ ما من أي صِنف فسوف نجد فيها عدداً ثابتاً.

وفي كتابه عن آثار الطبيب (الرازي) طرَح السؤال الذي يُطرَح عن أصل العلوم، واستعرضها (p.50) في مختلَف المذاهب: فلدى بعضِهم ليس للعِلْم مولِدٌ، لأنه أزلي. ولكنه تفتَّح أو ازدهر في بعض الفترات، ثم

انحـطَّ ليولَـد ثانية فيما بعد. وهذه هي الرؤية الحلَقية للتاريـخ، والمستلهمة، بلا شك، من التطور المنتظم والأزلي للنجوم، والتي جعلها القدماء شهيرة. ولم تكن وجهة النظر هذه، بالنسبة للبيروني، تملك بوضوح أي أساس صلب في مجال (الملاحظة). ويقدِّر آخرون أن العِلْم قد وُلِد، وعندئذ تُطرَح مسألة أصله. ويَلقَى البـيروني في هـذا المجال نظرية كانت منتشـرة جداً في العصـر الهِلِّنستيّ،[29] عندمـا وَصَمَت المسيحيةُ واليهودية التفكـيرَ الفلسفي، ابتداءً من فيلون الإسكندري[30] (Philon d'Alexandrie) خاصة، وذلك لأن العِلْـم مستوحى مـن الله بوساطة الأنبياء: فالفلاسفة والعلماء تلاميـذ للأنبياء، وقد اعتمد كثير من المفكريـن المسلمـين بوضوح وجهة النظر هذه. وهذا ما كانوا يسمونه (التوقيف) أي: التعليم الإلهي للعِلْم. وقـد أشار البيروني إلى هذه الأطروحة إشارة من غير أن يتوقَّف عندها إلّا قليلاً فيما بعد، وقد شرح هذه الواقعة الشائعة في كل الحضارات التي منحتها الشعوب طابعاً إلهياً للبشر الذين كانوا أول من ابتدع علماً من العلوم. وهذه هي حال أسكْلِبيُوس[31] (Asklepios) في اليونان. وقد كان للفرس، من جانبهم، ملوكُهم الخرافيـون، المستَوْحَون من النور الإلهي الذي جعل منهـم مُشرِّعين، ومُبدِعين، ورُوّاداً للفنون وللحضارة. وقد عرَّفَنا الطبري[32] المؤرِّخ، في مطلع (تاريخه)، بجميع التقاليد التي تتعلَّق بهؤلاء الملوك، تَبَعاً لـ (ابن المقفَّـع).[33] ولقد كانت هذه الخرافات موضوعاً لـ **كتاب الملوك** [الشاهنامة] للفردوسي[34] (المولود سنة

---

29) العصر الهِلِّنستيّ: فترة من التاريخ امتزجت فيها الثقافة اليونانية خارج اليونان بثقافة شعوب الشرق، وتمتد من وفاة الإسكندر الأكبـر المقدونـي سنة 323ق.م إلى سنة 31ق.م التي انتصر فيها الرومان على اليونـان إثر معركة أكتيوم (Actium)، في البحر الأيوني، واحتلوا بعدها مصر. (م)

30) فيلون الإسكندري: أو فيلون اليهودي، فيلسوف يهودي هِلِّنستي من الإسكندرية (20ق.م45-م)، حين كانت الإسكندرية أكبر مركز ثقافي في حوض المتوسط، فسّر الكتاب المقدَّس عبر الفلسفة اليونانية، وكان ممن حاولوا التوفيق بين الدين اليهودي والفلسفـة اليونانية، وقد كان ممن أخضعوا الفلسفة للكتابـات المقدسة، وكان يعُدّ الفضائل عند الإنسان أربعاً هي (الصبر، والقناعة، والشجاعة، والعدالة). (م)

31) أسكلبيوس: بطلٌ وإلهٌ للطب في اليونان القديمة والميثولوجيا. وهو يمثِّل الجانب الشِّفائيّ من فنون الطب. (م)

32) الطبري: هو أبو جعفر، محمد بن جرير الطبري (224هـ/839م-310هـ/923م)، كان مؤرِّخاً، وكتابه **تاريخ الرسل والملوك** مبني على أساس الحوليات، أي تتبع الأحداث سنة تلو سنة، ويعرف اختصاراً بـ **تاريخ الطبري**. وكان مفسراً للقرآن، ويعرف كتابه في هذا المجال باختصار بعنوان **تفسير الطبري**. (م)

33) ابن المقفع: روزبة بن دادَوَيه، ولقب أبوه بـ (المقفع) لحادثة في زمن الحجاج الثقفي بالعراق، كان مجوسياً في العصر الأموي وكاتبـاً، أسلـم في أول عهد العباسيين بالخلافة، وتسمَّى (عبد الله) وكان مـن كبار المثقفين المخضرمين بين الدولتين، له من الآثار قصص **كليلة ودمنة** و**رسالة الصحابة عن الصداقة**، و**الأدب الصغير** و**الأدب الكبير** في علم الأخلاق، وهي الآثار التـي جعلته من كبـار الناثرين في الأدب العربي، انتهى في زمن الخليفة أبي جعفر المنصـور نهاية مأسوية، سنة 145ه، إثر مآخذ عليه وتهم منها اتهامه بالزندقة. (م)

34) شاهنامـة الفردوسـي: تُعدّ ملحمة فارسية ضخمـة تقع في نحو 60 ألف بيت، وقد وُصِفَت بأنهـا (أعظم أثر أدبي فارسي في كل العصـور)، نظمها أبو القاسـم الفردوسي (323هـ/935م-411هـ/1020م) باللغة الفارسيـة الحديثة للسلطان محمود الغزنـوي (م421هـ)، مصوِّراً فيها تاريخ الفرس منذ العهود الأسطوريـة حتى الفتح الإسلامي وسقوط الدولة الساسانية في منتصف القرن 7م. ولما قصَّر السلطان محمود في مكافأته عليها هجاه وألحق هجاءه بنسخته الخاصة. ونقل هذه الملحمة إلـى العربيـة قديمـاً (الفتحُ بن علـيٍّ البُنْداري) (م643هـ)، وحققها ونشرها فـي عصرنا عبد الوهاب عـزام، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1350هـ/1932م. (م)

329هـ/ 940م). ولكن توجد (شاهنامة) أخرَى لـ (أبي عليّ، محمد بن أحمد البلخي)،[35] الذي يذكره البيروني مع الإطراء في كتابه **الآثار الباقية عن القرون الخالية**.

ويجد المرء، أخيراً، بين أولئك الذين يعتقدون أن العِلْم له أصلٌ زمني، فكرةَ أن الإنسان، الموهوب عقلاً، يعرف كيف يُفيدُ من الأعمال الغريزية للحيوانات التي قلَّدها أولاً، ثم طوَّرها فيما بعدُ. وقد دعَم وجهة النظر هذه من القدماء لوكريس[36] (Lecrèce) الذي أخذها بالحسبان. وأما البيروني فقد أعطى المثال من تلك الحيوانات التي تبحث عن نباتات قادرة على أن تُسهِّلَها، ومن تلك الطيور التي تأخذ بمنقارها ماء البحر (p.51) وتغتَسِل به. وواضحٌ أن هذه الطريقة من النظر تَسُرّ هذا المفكِّر، صديق جميع التفاسير الحسِّية. ومن جهة ثانية، إذا كانت هنالك استمرارية في الطبيعة، فمن الطبيعي أن يسمو العقل البشري، عند الإنسان الذي يتَّبِع الحيوانَ، فوق الغريزة الحيوانية بـ (الإلهام). والنتيجةُ أن العِلْم مولودٌ من (الملاحظة)، وتم توريثه بالممارسات والفنون، وهو ذو أصل متواضع، كما كان البيروني نفسُه ذا أصل متواضع، لأن أباه كان حِرَفِيّاً.

ونُدرك أن هذا العالم الكبير لم يكن ليهتمّ بـ (الماورائيات المدَّعية) التي تعتقد أنها تستمد أصولها من الفكر الإلهي نفسه. ولكن ما هو غريبٌ هو أن البيروني، في الأصل، لم يُبالِ بكثير من حالات البحوث التجريدية عديمة الجدوَى ولا من التطيُّرات العامية. ويبدو أنه أخذ على محمل الجِدّ مشروع أفلاطون بالانتقال من الـ موثوس (le muthos) إلى الـ لوغوس (le logos)،[37] ولكنه استنبط منه أن (الماورائية) الأسمى تَبقَى مُلطَّخةً بأُصولها الميثولوجية. ولم يقُم الفلاسفة التأمُّليون، كالصوفيين أيضاً، إجمالاً، إلّا بأن سَمَوْا بالتطيُّرات الشعبية التي يسهُل العثور عليها بالتمويه الذي يَحبُكه هؤلاء الفلاسفة المغرورون، الذين يُقاتِلون – كما قال عنهم أفلاطون نفسُه، في كتابه المُغالِطُ [**السُّفْسُطائي**] *le Sophiste*) – من فوقِ مذاهبَ أولئك الذين بقوا في السَّهل على احتكاك بالأمور المادية. ومن غير أن يكون البيروني مادياً، كان يفضِّل هؤلاء الأخيرين، لأن العِلْم يمكن أن يُشاد على هذه الأرضية المتواضعة من (الملاحظة).

لقد عرَض البيروني أساساً كلَّ هذه الأفكار في **كتاب الهند**، حيث يتحدَّث فقط عن التطيُّرات والماورائيات الهندية بأهلية كبيرة، كما يتحدَّث أيضاً عن التطيُّرات والماورائيات الإغريقية في العصر الكلاسي القديم،[38] وعند المسيحيين، والمانويين، مستحضراً دوماً نصوصاً داعمة. وهو لا يذكُر فقط الأعمال الفلسفية الكبيرة، ولكن كانت لديه أيضاً مفاجأةٌ لطيفة حيث نراه يترجِم بعض أبيات من

35) محمد بن أحمد البلخي: لعله هو (أبو المؤيد البلخي) أول من نظم بالفارسية (شاهنامة) وتعرف بـ (الشاهنامة المؤيدية) في عهد الدولة السامانية قبل الغزنوية، وفقدت آثارها منذ القرن 6هـ. (م)

36) لوكريس: لم نتوصَّل إلى هوية هذه الشخصية عند القدماء. (م)

37) يُذكَر أن أفلاطون قد طرد (الموثوس) من المدينة الفاضلة لصالح (اللوغوس)، وذلك لأن (الموثوس) يعني (الخرافة) أو (الحكاية القائمة على الكائنات الخارقة والأحداث الخيالية)، وأما (اللوغوس) فهو (الحق والصواب). (م)

38) العصر الكلاسي القديم: هو العصر الذي يمثِّل (المجد الذي كان في اليونان، والعظمة التي كانت في روما) كما يقول الأديب الأمريكي (إدغار ألّان بو E. A. Poe)، ويمتد من القرن 8ق.م إلى القرن 6م. (م)

الأوديسّة[39] (*l'Odyssée*) ومن توطئة كتاب **الظواهر** (*Phénomènes*) لـ أراتوس[40] (Aratos)، وكذلك ترجمة مقطع من كتاب ماني (Mani).[41] وبكلمة واحدة، إن كل الماورائيات، لدى البيروني، إنما هي خرافات، وليس للعِلْم إلّا أن يعمل. وإذا ما كان البيروني لا يزال يحتفظ بشيء من الاحترام لـ أرسطو، من بين جميع الفلاسفة، فذلك فقط (p.52) بالقَدْر الذي يجد فيه عنده وقائع أو حقائق تتوافق مع الوقائع. ولذلك فإنه يستند إلى شاهد من هذا (الإستاجيري)، من بين حجج أخرَى، ليُقاتِل أطروحةَ وجود كرَة تاسعة تغلِّف وراء ذلك كرة الثوابت. لقد كان إذن يستطيع أن يستعمل أرسطو عندما يحكم عليه بأنه جيِّد، ولكنه لم يكن يَخضَع له أبداً. إن الانتقادات التي وجَّهها إلى الهنود كانت من ذات الصِّنْف، فيما عدا كونَ مجاملات العلماء عندهم للمعتقدات الشعبية كانت أقوى، وأنهم خلَطوا، أكثر من الإغريق، هذه العناصر غير العلمية بتصوراتهم الأكثر جدارة بالاحترام. ويُكِنّ البيروني إعجاباً عظيماً بالعنصر (الإيجابي) في حساب الهنود، وبمقاييسهم الفلَكية، وببحوثهم الطبية، وخصوصاً في مجال استعمال السموم (les poisons)، بوصفها أدوية علاجية. ولكننا نُحِسُّه مدفوعاً بصورة من الفكر مشحونة جداً بالصوَر التي تعرقِل وتُزعِج التفكير العلمي. إن العِلْم الهندي، من وجهة النظر هذه، يبدو أنه قد أوحى إليه بالاشمئزاز نفسه من لغتهم، على الرغم من جمالياتها الشعرية.

له مجاله الخاص في الحياة البشرية، فإذا نُقِّيَ من القصص والأماثيل التي أنتجها خيال الشعوب، فإنه يقوم بدورٍ لا إنكارُه. ومن وجهة النظر هذه، يبدو الوحيُ القرآني، في عيون البيروني، وكأنه مجرَّد من الثِّقَل المرهِق للأساطير. ولا شيء يتيح التفكير بأن رجُل العِلْم هذا كان غير مؤمن. إن كثيراً من النصوص في آثاره تُثبِت العكسَ، وخاصة مقدِّمة كتابه **علْم المعادن** حيث لا شيء كان يضطرُّه إلى الحديث عن ترتيب الله في خَلْقه. وهذا يعني أنه يجب الإلحاح على حقيقة أن البيروني لفت انتباهَه نحو الظاهرة الدينية، أياً ما كانت، ويعرف المنزلة التي تحتلُّها في حياة الشعوب وتاريخها. ولذا درَس، في كتابه (الآثار الباقية عن القرون الخالية)، الزمن والتقاويم عند الشعوب المختلفة: إلى جانب الاعتبارات الفلَكية المحضة في قياس الزمن في يوم كامل [24 ساعة]، وفي شهر، وفي سنة شمسية أو قمرية، فقدَّم دراسات تفصيلية للغاية عن الزمن المعِيْش (p.53) في الممارسات الدينية لدى الأمم المختلفة، تَبَعاً للأعياد التي تُقطِّع السنة. إن هذا الكتاب، بالنتيجة، من بين أشياء أخرَى، هو بحثٌ في علم الأجناس الديني. وإذا ما أضفنا، إلى كل ذلك، مُعطيات كثيرةً من **كتاب الهند**، فيمكننا أن نقول إن البيروني قد اخترع **تاريخَ الأديان** (l'Histoire des religions) و(وصفَ الأجناس البشرية) (l'Éthnologie).

ويجب الإشارة، في ترتيب الأفكار هذا، إلى مفهوم من أكثر المفاهيم اللافتة للنظر: فقد كان كلُّ شيءٍ موجودٍ، في رأي البيروني، يجب أن يكون موضوعاً للعِلْم. وهكذا يمكن دراسة التطيُّرات الأكثر سوءاً

39) هي رائعة هوميروس الملحمية الثانية بعد (الإلياذة)، وتمثل المغامرات التي مر بها (أوديسيوس) أحد أبطال اليونان في رحلة عودته إلى وطنه في اليونان، بعد تحطيم (طروادة) وحرقها. (م)

40) أراتوس: شاعر تعليمي إغريقي (315ق.م- 240ق.م). (م)

41) ماني (Mani أو Manès): مؤسس العقيدة (المانوية) في بلاد فارس (216م- 277م). (م)

مـن وجهة نظـر علمية، سواءٌ من أجل تفسير ظهورها وتطوُّرها أم للبحـث عما يكون من حقيقة وراء هذه الحَبكات: ففي ممارسات الشعوَذة والسِّحر، والألكيمياء[42] (l'Alchimie)، والتنجيم، هنالك جزء من الوَهْم يجب اكتشافُه وشجبُه. ولكن لا يَنتُج عن ذلك أنه يجب اطِّراحُه كلُّه. من أين جاءت هذه الاعتقادات؟ ومَـنْ أسَّسها؟ ألا يمكن أن يحدُث أنْ يكـون هنالك أساسٌ من الواقع وأن الخطأ والوهم لا يكونان سوى في التفسـيرات التي تُعطَى لها؟ لقد انكبَّ البيروني في **كتاب الهنـد** على هذه القضايا بعناية. ولن نقدِّم سوى مِثـالٍ وحيـد لِنُبيِّن بأي عقلٍ كان يُحلِّلها: فهو يَروِي أن رجلاً بمثل معرفته، في الهند، لدغته أفعى، وأن هذا الرجل كان ارتيابياً تامّاً. وقد أدَّت به الظروف إلى أن يعتني به مجموعة من البراهمانيين. وبدؤوا برُقاهم، فأخـذ المريض، حسب شهادته الخاصة، يشعر شيئاً فشيئـاً بارتياح. ولكن كيف يتمّ الاعتقاد بحقيقة هذا العلاج؟ وقد اقترح البيروني، استناداً إلى وقائع أخرَى، تفسيراً هو أن الأصوات والإيقاعات كان لها تأثير نافـع في الجسـد، وإن لم يكن مستحيلاً أنها قد وضعته في حالـة مواتية من الاسترخاء سمحت له باطِّراح السُّـمّ. وبذات النَّسَق من الأفكار، عـرف البيروني، في الهند، صيادين توصَّلوا إلى الإمساك بطرائدهم لا بشيء سوى استخدام الأصوات الموسيقية.

إن آثـار البـيروني واسعة، وبدأنـا فقط بدراستها من وجهـة نظر علمية حقاً. وهـذه الدراسة سوف تكشـف لنـا كل الحقيقة عن حُكْم (سارتون) الذي افتتحنا به بضـع الملاحظات هذه. /p.54/ وقد كانت غايتنـا، علـى وجه الخصوص، أن نبيِّن أن هذا الرجـل كان عبقرياً بلا أي شـك، وكان متقدِّماً جداً على مُجمَـل عصـره. ولكننا نريد أن نُشعِر أيضـاً أن العِلْم العربي-الإسلامي، في بدايـة القرن 11م، قد وصل إلى مستـوى مـن المعارف الإيجابيـة، وإلى تصوُّرٍ للمناهج عـالٍ بما فيه الكفاية، ليتمكَّـن عالمٌ كالبيروني مـن الظهـور. ومن الواضـح أن عبقريته الشخصية، أياً ما كانـت، مَدِينةٌ لجميع أنـواع التقدُّم التي غذَّت تفكـيرَه. وبهـذا المعنى، لم يكن البيروني فقـط الشاهدَ الأشهر وبلا نزاع على حالة مـن العِلْم، ولكنه كان أيضـاً نموذجـاً أتاح تقديرَ ذلك العِلْـم، وإدراكَ قيمة إسهامه فيه، والتنبُّؤَ بـكل ما كان يحمله في ذاته من قُـدرات، وبكلمة واحدة: إدراكَ أن لهذه القُدرات مكانـةً في هذه الحركة الكبيرة التي كان عليها أن تصِل، بعد كثير من التقلُّبات، إلى عِلْمنا الحديث. لقد انقسم العِلْم مع البيروني، بل نحاول أن نقول إنه تحرَّر من الميتافيزيقـا [الماورائيات]. صحيح أن القرن التالي، شهد في (إسبانيـا [الأندلس])، وحول ابن باجة[43]

---

42) الألكيميـاء: نـوع مـن البحوث عند القدماء يعتمد علـى تطبيقات وتهدف إلـى تحويل المعادن الرخيصة إلـى معادن نفيسة، كتحويل الفضة إلى ذهب، وقد باءت جميع المحاولات بالإخفاق والفشل، لاستحالة هذا التحويل بأي طريقة كانت أصلاً. وأما علم الكيمياء المعروف فهو علم حقيقي وله مجالات عمله الصحيحة المفيدة أو الضارة. (م)

43) ابن باجة: هو أبو بكر محمد بن يحيى. بن باجة الأندلسيّ (478هـ/1085م- 532هـ/1138م)، ولد في (سرقسطة) وتوفي فـي (فاس)، وهـو معروف في الغرب باسم أفيمباس (Avempace). من فلاسفة المسلمين، واهتـم بالطب والرياضيات والفلَك والنبات والأدب والموسيقا. من أبرز مقولاته (بالتفكير وحدَه لا بالنشوة الصوفية يصل الإنسان إلى العقل الفعّال، أي الله). وكان أحد وزراء دولة المرابطين. (م)

والبترُجـي[44] وابـن طُفَيْل،[45] وعلى وجه الخصوص حول ابن رُشْد، الـذي عادت الأرسطوطاليسية إلى تألُّقها على يده، ومدَّت فتوحَها إلى الغرب اللاتيني. والسؤال: ماذا كان سيجري لو أن المفكِّرين الناشطين، في عصرنـا الوسيط، كـ ألبير الكبير (Albert le Grand)،[46] كانوا قد تغذَّوْا من علْم (البيروني) دون ابن رُشْد؟ والجواب: لو أنهم فعلُوا لأمكن أن نتخيَّل العلْم الغربي قد كسب، في تطوُّره، قرنين أو ثلاثة قرون من التقدُّم. ولكن المصيبة أن البيروني لم يكن له خلفاء بمثل قَدْره في الشرق، وأنه كان – في الوقت نفسه – مجهـولاً في الغرب. ولو كان صحيحـاً أن معلِّمنا أليبورون[47] (Aliboron) لم يكن شخصاً آخر سوى البيروني نفسه، فإن ذلك يشير إلى كم كنا قليلي الاستعداد لمواصلة آثاره، أو ببساطة: لفهمها.

ولكـن لِنَكُفَّ عن هـذا التحسُّر غير المجدي، ولْنَكتَـفِ بأن نُعيد لهذا الرجل، اللافـت للانتباه المكانة الصحيحـة التـي يشغلهـا في تاريخ العلْم، وليس هذا سـوى العدل، حتى لو كان بعد وفاتـه، وإنه لمن المفيد للإنسـان أن يستعمل تاريخ الماضي للاعتراف بمـا كان عظيماً، ولفهم ما كان حقيراً، أو قصير النظر، أو خاطئاً.

المصدر:

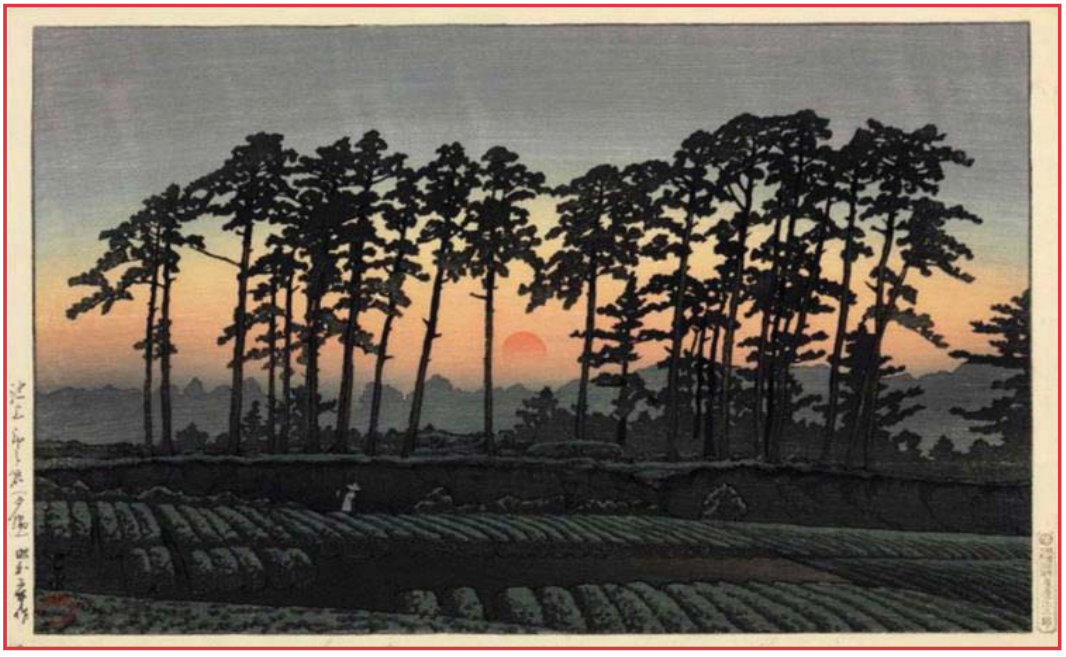
أنوار عربية على الغرب في العصر الوسيط (médieval Lumières arabes sur l'Occident)، من أعمال ندوة (الحضارتان العربية والأوربية: ثقافتان متكاملتان) التي عُقدت في (مونبيلييه) 14-12 أيار/مايو 1977، منشورات أنثروبوس (Anthropos)، (ص.45-41).

44) البترجي: لم نجد ما يفيد عنه شيئاً. (م)

45) ابـن طُفَيْـل: هو أبو بكر محمد بن عبـد الملك الأندلسي (503هـ/1110م- 581هـ/ 1185م)، ولد في ضاحية شمال شرق (غرناطـة) وتوفـي في (مراكش) عاصمة دولـة (الموحِّدين). كان فيلسوفـاً وفيزيائياً وطبيباً وفلَكيـاً وقاضياً، وعمل وزيراً لسلطـان الموحِّديـن (أبي يعقـوب يوسف) بمراكش، ولم يصل إلينا مـن آثاره سوى قصته الفلسفيـة (حي بن يقظان) التي ترجمت إلى عدة لغات، ونسج على منوالها دانييل ديفو (D. Defoe) قصته روبنسون كروزو، ومُثِّلت فيلماً. (م)

46) ألبير الكبير: من الإخوان الدومينيكان الألمان (1200م- 1280م)، ويعرف أيضاً بـ (ألبير الكولوني) كان لاهوتياً، وفيلسوفاً، وكيميائياً، وعالِمَ طبيعة، وكان ذا ثقافة عالية، وكان أُسقف راتيبسون (Ratibsonne) لثلاث سنوات، ثم عاد إلى التدريس، وكان ذا ثقافة عالية، وترك مؤلَّفاً مهماً واسع الانتشار في العلوم الطبيعية. (م)

47) أليبـورون: هـو الاسم الغربي المحرَّف لاسم (البيروني)، ويبدو أن بعض آثار البيروني وصلت إلى الغرب غير أن الغربيين لم يكونـوا علـى استعداد لاستيعابها، ولا حتى لفهمها كما يذكر (أرنالديز) كاتب هـذا البحث، ولذا فاتتهم فرصة قيمة من غير الإفادة منها. (م)



Hasui Kawase, Sunset at Ichinokura,1928

دور القراءة في تعلّم اللغة [1]

تأليف: د. جوليا إيكا ريني
ترجمة: سلام الفاضل •

جوليا إيكا ريني (Julia Eka Rini) : حاصلة على درجة الماجستير من المعهد الإندونيسي للترجمة الإسلامية في مالانج، وعلى درجة الدكتوراه من جامعة أتما جايا الكاثوليكية في إندونيسيا بجاكرتا بأطروحة عن الترجمة. ومنذ عام 1984، عملت مترجمة تحريرية وفورية. ومنذ عام 1994 تدرّس في جامعة بترا في مجال الترجمة التحريرية والشفوية واكتساب اللغات.

مقدمة

تناقش هذه الورقة دور القراءة في تعلّم اللغة، وذلك بالاستفادة من تجربتي الشخصيّة إلى جانب حالتين لمراهقَين إندونيسيين يتحضران لاجتياز اختبار تحضيري في امتحان اللغة الإنكليزية كلغة أجنبية (TOEFL)، بدرجة تزيد عن 500، أحدهما بعد تخرجه في المرحلة الثانوية، والآخر بعد المرحلة الإعدادية. الاثنان اكتسبا اللغة الإنكليزية، منذ أن كانا طفلين صغيرين، من دون أن يدركا أنهما كانا يتعلمانها، وذلك باطلاعهما على الكتب باللغتين الإنكليزية، والإندونيسية، ومشاهدة الأفلام الناطقة بالإنكليزية؛ فهما لم يخضعا إطلاقاً لدورات فيها، ولم يستفيدا كذلك من دروسهما في المدرسة لتعزيز تعلّمهما لها، غير أن القراءة كانت هواية كلٍّ منهما، وهاتان الحالتان تشرحان استخدام نظرية اكتساب اللغة.

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: « The Role of Reading in Language Learning »

قدمتُ ورقتي في هونغ كونغ (Rini, 2001) ، وعرضت فيها إمكانية تعزيز تعلّم اللغة الثانية من خلال مشاهدة الأفلام، وذلك عبر موضوعات رصدتها عند ثلاثة أطفال إندونيسيين، بدأت في متابعتهم منذ أن كانوا أطفالاً صغاراً، ولاحظت أن الثلاثة تعلّموا اللغة الإنكليزية من دون أن يدركوا حقاً أنهم كانوا يتعلمونها، وذلك عبر اطلاعهم على الكتب باللغتين الإندونيسية، والإنكليزية، ومشاهدة الأفلام الناطقة بالإنكليزية. وستناقش هذه الورقة حالة اثنين منهم، بعد أن أصبحا مراهقين الآن، ذلك أنهما قرأا كثيراً من الكتب في اللغة الثانية، في حين أن الثالث لم يفعل؛ وحقيقة أن القراءة تلعب دوراً مهماً جداً في تعلّم اللغة الثانية، يمكن استخلاصها من تجربة هذين الطفلين اللذين رصدَتْهُما الدراسة، وتجربتي الشخصية التي اعتمدت فيها كذلك على كثير من القراءة، حين تعلّمت لغات أجنبية. إذاً، المنهج الذي استخدمته هنا هو رصد هؤلاء الأطفال الذين باتوا الآن مراهقين، واستنتاج تجربتي الشخصية في تعلّم اللغات الأجنبية إلى جانب الإنكليزية.

حالات مرصودة، أم استنتاج

نجح واحد من الطفلين اللذين رصدتهما الدراسة، بعد إنهائه المرحلة الإعدادية، في الحصول على 510 درجات في الاختبار التحضيري لامتحان اللغة الإنكليزية كلغة أجنبية، ولوحظ أنه حين كان في المدرسة الابتدائية، اعتاد قراءة القصص المطبوعة بلغتين، إلى جانب الكتب باللغة الإندونيسية، كما أنه زار في معظم الأحيان مكتبة مدرسته، في المرحلة الإعدادية، لقراءة الكتب في الموضوعات المفضلة لديه، كالكتب التي تتحدث عن الدراجات النارية على سبيل المثال. أما الطفلة الأخرى، فقد حصدت النتيجة ذاتها بتحسن وصل إلى 577 درجة، وذلك بعد أن أنهت دراستها في المدرسة الثانوية، ولوحظ أنها، حين كانت في الصف الثالث من المرحلة الابتدائية، بدأت بقراءة روايات لورا إنغلس (Laura Ingals) المترجمة إلى اللغة الإندونيسية، بمقدار رواية واحدة كل أسبوع. كما أنها قرأت، في المرحلة الإعدادية، روايات أخرى ضخمة، وسيراً ذاتية باللغة الإندونيسية، ونظريات الموسيقا باللغة الإنكليزية، إضافة إلى خضوعها لاختبار في الموسيقا المكتوبة باللغة الإنكليزية، واجتيازها هذا الاختبار بنتيجة مرتفعة جداً.

وتجربتي الشخصية في القراءة مختلفة أيضاً، فحين كنت ما أزال في السنة الثانية من المدرسة الابتدائية، كما أذكر، اعتدت قراءة القصص القصيرة في صحيفة سينار هرابان (Sinar Harapan) التي كان جدي مشتركاً بها، إلى جانب كتب بتروك غارينغ (Petruk Gareng) الهزلية التي استمتعت بقراءتها أسبوعياً، ناهيك عن قصص الأطفال الأخرى باللغة الإندونيسية. كما أذكر كذلك قراءتي مجلة **ستار ويكلي** (*Star Weekly*)، وكتب سي جين كوي الهزلية (Sie Jin Kui)، أو برابو أنغلينغدارما (Prabu Anglingdarma) الذي كان يفهم لغة الحيوانات. واستفدت من القراءة أيضاً، حين شرعت في دراسة اللغة الإنكليزية، بغية تعزيز هذه اللغة، فقرأت غالباً، خلال المدرسة الابتدائية، كتب والدتي **اللغة الإنكليزية الأساسية** (*Essential English*)، وهي عبارة عن أربعة مجلدات، تروي قصصاً عن أستاذ للغة الإنكليزية، برفقة سبعة طلاب، كما أنها تتضمن كذلك تمارين تساعد على فهم القواعد والقراءة. كما قرأت، في المرحلتين الإعدادية والثانوية، قصصاً قصيرة باللغة الإنكليزية، وروايات سهلة

المطالعة، إضافة إلى سلسلة "أوكسفورد" المتدرجة المبسّطة من الروايات العالمية، كرواية **قصة مدينتين** (*Tale of Two Cities*) لـ تشارلـز ديكنـز (Dickens). وعند شروعي في تعلّـم الألمانية، قرأت بدايةً قصص الأطفال، ثم المجلات، والأبحاث الأكثر رواجاً في علم النفس والتربية، وكذلك الحال، عند تعلمي اللغة الفرنسية، حيث قرأت كثيراً من الروايات الأكثر شهرة التي كُتبت بلغة فرنسية سهلة الفهم، والكتب الهزلية مثل: **بينوا** (*Benoit*)، **وتان تان** (*Tin Tin*).

والمقال ذو الأهمية المتعلق بموضوع القراءة، وتعلّم اللغة الثانية، الذي يؤثر بالضرورة في استنتاجي، إلى جانـب تجربتي الشخصيـة، وتجربة الطفلين اللذيـن قمت برصدهما، هو مقـال سقوط الأستاذ (The Professor is a Drop out) (Johnson، 2008)، الـذي يتحـدث عـن عائلة "هيسبانك" المؤلّفـة مـن أم وثلاثة أطفال انتقلـوا إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وكانـوا تلاميذ متفوقين، وقرّاءً نهمين في اللغة الإسبانية، لكنهم لم يفهموا الإنكليزية، فصُنّفوا كقرّاء سيئين وبطيئين، عندما خضعوا لاختبار معدل الذكاء، ذلك أنهم ببساطة تقدموا إلى هذا الاختبار باللغة الإنكليزية، في الوقت الذي لم يتكلموها، غير أنهم بعد أن بذلوا جهوداً في تعلّمها كلغة ثانية، تمكّن الأربعة من النجاح في مدارسهم، وانتهوا بنيلهم شهادات في التعليم، والحقوق، والطب، والفيزياء.

إذاً، نستخلص من تجربة هؤلاء الأفراد الأربعة، الذي جـاء المقال على ذكرهم، وتجربة المراهقين، وتجربتي الشخصية، أن القراءة، حتى إن كانت باللغة الأم، فإنها تلعب دوراً مهماً في تعلّم اللغة، وقد ظهر ذلك عبر عدد من النقاط المشتركة فيما بيننا، وهي:

1- قراءة النصوص بكثافة.

2- مطالعة الموضوعات المفضلة لدينا.

3- تحديد نسبة تقدمنا.

4- الموازنة بين النصوص المقروءة ومستوى فهمنا.

ماذا تقول الأبحاث، ونظرية اكتساب اللغة عن القراءة؟

وضّـح ريناندیـا (Renandya) (2007) بدايةً، في مقالته عن القراءة الشاملـة، الفرق بينها وبين القراءة المكثفة: "ففي القراءة المكثفة يعمل الطالب عادة على نصوص قصيرة بتوجيه دقيق من الأستاذ، إذ إن الهدف منها مساعدة الطالب في الحصول على المعنى المفصّل للنص ابتغاء تنمية مهارات القراءة، مثـل: تحديد الأفـكار الأساسية، والتعرّف علـى أدوات الوصل، وزيادة المفـردات، ومعرفة القواعد" ص. (135). أمـا القراءة الشاملة، فهي كما عرّفها كلٌّ من كارل (Carrel) وكارسون (Carson): "تتضمن عموماً قراءة سريعة، ومقادير كبيرة من المواد، والقراءات المطوّلة، مثل قراءة كتب كاملة، من أجل تحقيق فهـم شامـل، مع التركيز بشـكل عام على معنى ما يُقـرأ، أكثر من التركيز على اللغـة" ص. (134). أي بمعنـى أكـثر اختصاراً، وكما هو واضـح من اسميّ هذين النوعين من القراءات، فـإن القراءة المكثّفة هي أكـثر تفصيـلاً في نصوص محددة مـع التركيز على اللغة، في حين أن القـراءة الشاملة محدودة من حيث النصوص، والتركيز فيها يكون على المحتوى، أكثر من اللغة".

وقـد ذهب بعيداً في توصيف أهم ميّزات منهاج القـراءة الشاملة الناجح (2007، pp. 144–145) الذي يبدأ بخطوات عدة، هي:

أولاً، أن يُغرق الطلاب أنفسهم بالقراءة إلى أن يدمنوها.

ثانياً، أن يختاروا ما يقرؤون بأنفسهم.

ثالثاً، تنويع القراءات من جهة الموضوع والأسلوب.

رابعاً، ألا تكون القراءات صعبة جداً على الفهم.

خامسـاً، أن ينجز الطلاب أنشطة ما بعـد القراءة كتصميم بطاقة كتاب، أو ملصق، وقراءة المقاطع المثيرة للانتباه بصوت عالٍ، ونسخ الكلمات المهمة والمصطلحات المفيدة.

سادساً، أن يشارك الأساتذة في القراءة لحث الطلاب عليها.

سابعاً، الاستعانة بسجل لقياس مدى تقدم الطالب.

كمـا وجد في بحثه الذي أجـراه بالتعاون مع راجان (Rajan) وجايكوبز (Jacobs) (2009)، ثلاث نقاط مهمة، تتعلق بالقراءة، وتساهم في اكتساب اللغة الثانية، وهي:

أولا، "إن القـراءة الشاملة قد تُستعمل مع المتعلمين الأكـبر سناً" الذين يستمتعون بها ص. (192)، حتى إن نسبة منهم قد تصل إلى 40% يقرؤون أكثر مما هو مطلوب.

ثانياً، يحتاج المتعلمون إلى كمية كبيرة من المعلومات اللغوية التي يستطيعون فهمها.

ثالثـاً، لم تُظهـر النتائج، في النقطة التي تتناول العلاقة التي تربـط الكفاءة العالية بالقراءة الكثيفة أي رابط ذي أهمية، إلى جانب أن هناك نقطة مهمة أخرى، لم يتضمنها موضوع البحث، غير أنها ترتبط به، وهي الاستماع إلى اللغة الثانية، وأهمية اللغة الأم.

وقـد يعمـل الباحثون المستقبليـون على مراعاة المتغـيرات الأخرى، التي لم تتضمنها هـذه الدراسة، التـي مـن المحتمل أن تؤثر في كفاءة القـراءة، ومنها التدرب على الاستمـاع إلى اللغة الثانية، حيث يمتلك الطـلاب في غرفهم شاشـات تلفزيونية، ويقضي معظمهم ساعات عـدة في الأسبوع، في مشاهدة البرامج باللغة الإنكليزية كالبرامج التي تعرضها شبكة (CNN)، الأمر الذي يتيح مصدراً محتملاً آخر لمعلومات قريبـة مـن الفهم، ويؤخذ بعين الاعتبار كذلك، فيما يتعلق باللغـة الأم، مدى الكفاءة اللغوية، وعدد الكتب التي قرئت في هذه اللغة.

إذاً يبـدو الاستمـاع إلى اللغة الثانية مهماً أيضاً، إلى جانب القراءة، وعليه فإن الكفاءة، وعدد الكتب التي قُرئت باللغة الأم تسهمان في زيادة المقدرة على القراءة باللغة الثانية.

أمـا عن اكتسـاب القراءة باللغـة الأولى ودوره، فقد أوضح كلٌّ من لايتبـون (Lightbown) وسبادا (Spada) (2006، p.8) في كتابهمـا: "إن تعلّـم القراءة يمنح مقدرة كبيرة على تحصيل الوعي اللغوي، الذي يعني المقدرة على معاملة اللغة كهدف منفصل عن المعنى الذي تتضمنه". ويشرح كتابهما هذا كيف يسهـم الوعـي اللغوي في اكتساب القراءة خلال مرحلة رياض الأطفـال، وسنوات المدرسة، إذ إن طفلاً في الثالثـة مـن عمره يمكنه أن يعلم أنه من السذاجة قول العبارة الآتيـة (اشرب الكرسي)، كما أنه لن يقول

(كعكـة أكل) علـى الرغم من عدم معرفته الخطأ في ذلك. غير أن طفـلاً في الخامسة من عمره يعلم بأن هاتـين العبارتين هما شكلان مختلفان من الأخطاء، فالعبـارة الأولى غير منطقية، في حين أن الثانية هي عبارة خاطئة.

ويتعلـم الأطفـال كذلك خلال سنـوات المدرسة أن للغة شـكلاً ومعنى؛ فالكلمة هي عبـارة عن كيان منفصـل يعبر عن الشيء الذي يمثلـه، وبإمكانهم أن يلاحظوا أن الكلمات تتألف من حروف ورموز أخرى على الورقة، ويُقدم الكتاب مثالاً عن ذلك كلمة (يرقة) التي تُعدّ من أكثر الكلمات طولاً، إلا أنها من أصغر الأشياء إذا قورنت بكلمة (قطار).

كمـا يتعلـم الأطفال بأن للغـة والجمل معاني متعددة، فعلـى سبيل المثال تحمل العبـارة الإندونيسية التاليـة (زهرة القرية) معنيين مختلفين: يعني الأول منهما الزهرة الفعلية، في حين أن الثاني يعني الفتاة الجميلـة في القرية؛ ويتمكنون من فهم الدعابات، والأسئلة المخادعـة، والألغاز،[2] ويكتسبون أيضاً خلال هذه السنوات مقدرات صوتية مختلفة، أي إنهم يستطيعون التمييز بين الشكل المنطوق والمكتوب للكلمة.

وقد اتفق كلٌّ من كوتينغ دي غاردنر (Quoting Dee Gardner)، ولايتبون، وسبادا[3] كذلك: «إن القـراءة المتنوّعـة في أنماط نصية مختلفة ضرورية لزيادة المفردات، وذلك لأن النصوص السردية، وغير الخياليـة تمتلك نطاقاً مختلفاً من المفردات». وعليه تكون النقاط الثلاث التي أسهمت في تعلّم القراءة في اللغة الثانية، هي: الوعي اللغوي، وزيادة المفردات، والمقدرات الصوتية المختلفة.

مناقشة واستنتاج

ثمـة عدد مـن النقاط المشتركة بين ملاحظاتي، واستنتاجي، ونظريـة اكتساب اللغة، والدراسة حول القراءة الشاملة، وهي:

1- لم يشـكّل الاستمـاع إلى اللغة الثانية، بالتأكيـد، مشكلةً عند الطفلين قيـد الملاحظة، فقد تمكّنا مـن التقاط الكلمـات والعبـارات واستخدامها في الـكلام. كما أنني طـوّرت مهارة الاستمـاع عند تعلّمي اللغتـين الفرنسية والألمانية من خلال مشاهدة الأفلام، ولا سيما الأفلام التي تدور حول الأطفال، وتتناول موضوعات آنية، أي بعبارة أخرى تتناسب ومستوى فهمي اللغة.

2- عملـت أنـا والطفـلان على قراءة الكتـب في الموضوعات التـي تعجبنا بكثافـة، إلى جانب إغراق أنفسنا بمشاهدة الأفلام.

3- كان الفـارق، علـى الرغم مـن قراءتنا الكتب بكثافة، عدم وجود هدف كمـا هو الحال مع دراسة القراءة الشاملة، إضافة إلى عدم وجود سجل خطي مكتوب.

لـن تحوّل القراءة المتعلمين إلى متحدثـين أصليين للغة على نحو مفاجئ بالتأكيد، غير أن القراءة في اللغـة الثانيـة، تلعب من دون شك دوراً مهماً في زيادة المفـردات، شرط أن تُنجز تمرينات ما بعد القراءة، كنسـخ التعابير والمفردات، ومحاولة استخدامها إما في المحادثـة، أو الكتابة، وإلا ستظل هذه المفردات في قائمة المفردات السلبية للمتعلمين.

---

2) (ص.9).

3) (ص9 - 2006).

يبدو أننا، أي أنا والطفلان، إضافة إلى الأفراد الأربعة الذين ذُكروا في المقال من القرّاء النهمين في لغتنا الأم، إذما أخذنا هذه اللغة بعين الاعتبار. فكفاءة القراءة في اللغة الأم، إلى جانب كمية ما قُرئ في هذه اللغة يساعدان على القراءة في اللغة الثانية، وتفسيري لهذه الكفاءة في أن موهبة القراءة هي موهبة قابلة للتحويل، فإذا كان الشخص معتاداً على استعمال إستراتيجية القراءة في لغته الأم لفهم كيف تنتج الكلمات المعنى، فإن بإمكانه تطبيق الإستراتيجية ذاتها عند قراءة النصوص في اللغة الثانية.

ونستنتج من المناقشة بعض النقاط التي قد تشكل عقبات، وهي:

1-إن القراءة الشاملة تُطبّق بشكل أفضل في المنزل، ذلك أن القارئ لا يُجبر في المنزل على إعطاء النتيجة، في حين أن المدرسة قد تفرض هذا عند تطبيق القراءة الشاملة، وعليه فإن كلاً من المتعلمين وذويهم قد يعارضون دعم ذلك إن لم تُمنح الدرجة. كما قد يعارض بعض الآباء شراء الكتب لأطفالهم كي يقرؤوها، ذلك أن هذه الكتب التي يشترونها لا ترتبط بالنتيجة التي يحصل عليها الطالب في المدرسة، ولا تُحتسب أيضاً كجزء من تقريره المدرسي، وعليه فإنهم قد يقولون إنه لا جدوى من هذا الأمر، طالما أنه لا يحمل مفعولاً فورياً.

2- ما لم تضم المدرسة مكتبة جيدة بإمكانها تلبية خيار الطالب، فإن القراءة تبعاً لرغبة الطلاب، ونسبة تقدمهم ليست شيئاً سهل الإنجاز.

3- على الرغم من أن القراءة الشاملة تبدو ذات أثر قوي جدّاً في تعلّم اللغة الثانية، فإن القراءة المكثّفة ليست هي الأخرى غير ذات فائدة على الإطلاق في تعلّم هذه اللغة.

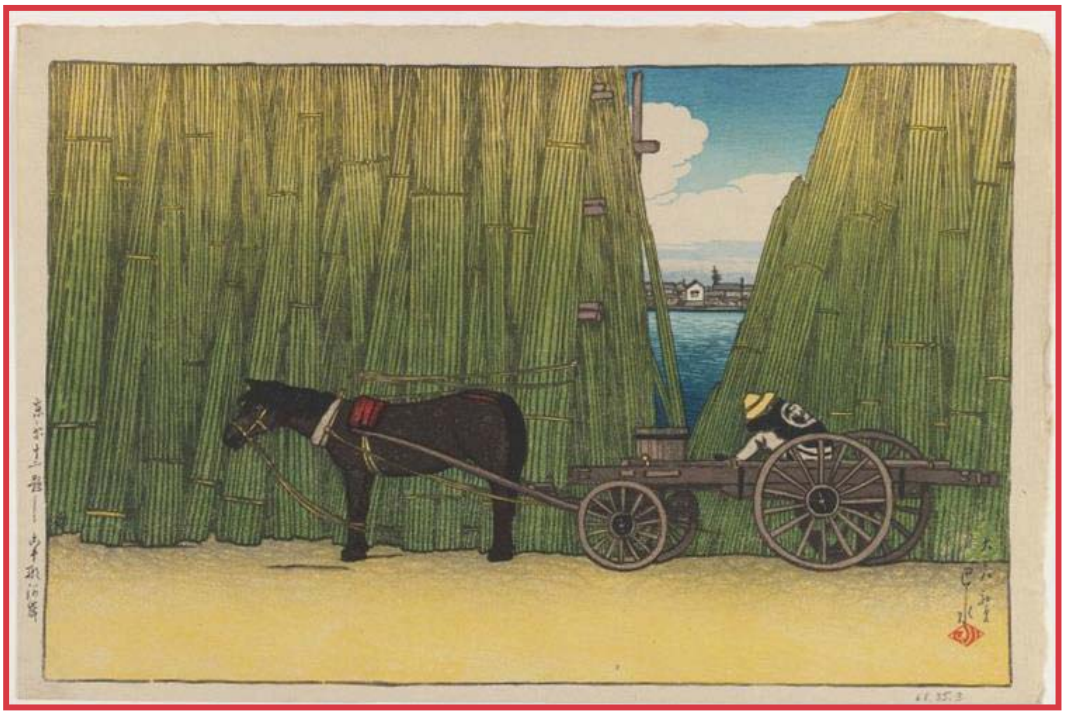
إذاً، بعد النظر إلى تجربة الطفلين، وتجربتي الشخصية، يمكنني الاستناد إلى هذه المقارنة لشرح أهمية القراءة، ولا سيما القراءة الشاملة. فعازفو البيانو لا يتجاهلون أهمية تمارين الإصبع في تطوير أدائهم، على الرغم من أن هذه التمارين تبدو لغير المختصين، غير ذات فائدة، لأنها لا تشتمل على لحن جميل، بل تكرار رتيب للصوت، مع ذلك، فإن عازفي البيانو متأكدون من أن تمارين الإصبع ستدعم أداءهم من حيث سرعته، وكذلك هي الحال مع القراءة، ولا سيما القراءة الشاملة التي ستدعم تعلّم اللغة من جهة السرعة في فهم المعنى الذي يقصده الكاتب، وخاصة إن كانت بناءً على خيار المتعلمين، واستمراريتهم.

كما أن المتعلمين بحاجة إلى جهود إضافية في القراءة، فالقراءة الشاملة تستحق أن تُمارس لما لها من دور في زيادة المفردات على أقل تقدير، دون الإشارة إلى فوائدها الأخرى، مثل: استيعاب القيم الجيدة، وفضائل الحياة، وبناء الشخصية... وسوى ذلك. وأخيراً وليس آخراً، يجب على المعلمين، والآباء الاعتراف بمميزات المتعلمين؛ فالمتعلمون الشفويون قد لا يتذمرون إن أُغرقوا في بحيرة من الكلمات، في حين أن المتعلمين البصريين، ولا سيما الأطفال، قد يشعرون بحماس أكبر لقراءة النصوص المصحوبة بالصور.

المصدر:

https://www.ibby.org/fileadmin/user_upload/17-Julia_Eka_Rini-The_Role_of_Reading_in_Language_Learning.pdf.

جسور الإبداع



Hasui Kawse, Tokyo 12 Dai Komatogashi

« صانع السلام » من العيار 45 [1]

تأليف: مايك غيلبرين
ترجمة: عياد عيد •

مايك غيلبرين (Майкл Гелприн) : **كاتب روسي من مواليد** 1961، **أنهى دراسته الجامعية في المعهد التقني في مدينة لينينغراد (سانت بطرسبرغ حاليّاً) في عام** 1984، **وبدأ الكتابة عام** 2006، **واستمر منذ ذلك الوقت في تأليف قصص الخيال العلمي في الغالب. نشر ثلاث روايات وأكثر من مئتي قصة ورواية قصيرة في مجلات علمية وأدبية مختلفة. حائز على العديد من الجوائز الأدبية.**

حدث أن تقاطعت دربا «الثور المزمجر» و«داكوتا سميث». ذاع صيت «الثور المزمجر» بصفته محارب قبيلة المينيكونجو العظيم والحكيم والجبار والشجاع، أما «داكوتا» فذاع صيته مدمناً على الشراب وصعلوكاً معدماً لا نفع منه من أولئك الذين يدفعون القطعان من المزارع الجنوبية حتى محطات الشحن بسكة الحديد العابرة للأطلسي.

كان «الثور المزمجر» ابن قائدٍ وطبيبٍ، أما «داكوتا سميث» فلا يتذكر أمه، ولم يرَ أباه سوى مرة وحيدة في حياته، وقد حدث ذلك بعد يوم من خروج ذلك الأخير من السجن وقبل يومين من مقتله في المشاجرة التي وقعت في الحانة.

• عضو اتحاد الكتّاب العرب ومترجم سوري .

1) العنوان الأصلي للمقال: « Миротворец» 45-го калибра »

امتلـك «الثور المزمجـر» خيمة مدبّبة من خيـام الهنود وأربع أفراس أصيلة وسكيناً وقوسـاً ونشّاباً ورمحاً و«توماهوك»،[2] أما «داكوتا سميث» فلم يمتلك أي شيء لأنه خسر في البوكر سبعة وعشرين دولاراً مـن الدولارات الثلاثين المدفوعـة له لقاء سوق القطيع، وتناول بالثلاثة الأخـرى مشروباً كحوليّاً. عموماً، كان «داكوتا» يمتلكني، أنا «صانع السلام» من العيار خمسة وأربعين، لكن بما أن المسدسَ جزءٌ لا يتجزأ من راعي البقر مثل اليد أو الرجل أو الرأس الفارغ ففي الإمكان عدم أخذي في الحسبان.

كان «الثـور المزمجـر» عريض الكتفين وقوي البنيان وذا شعر طويـل ومستقيم بلون جناح الغراب ويصل حتى لوحيّ كتفيه، أما «داكوتا سميث» فكان رثّاً ومعوج الساقين ودقيق العظام وشديد الشقرة وسماوي العينين.

حدث أن اندفع «الثور المزمجر» نحو طلقة أطلقت من مسدس «ريمينغتون» الحربي في الالتحام الذي وقـع عند تفرع نهـر «سموكي هيل». راح مقاتلو المينيكونجو يتراجعون أما «الثور المزمجر» فهَوى عن ظهر جواده أرضاً وزحف متلويّاً كالأفعى نحو الشجيرات كي يموت هناك.

كان «الثـور المزمجـر» سيسلّـم روحه هناك بين الشجيرات حتماً لو لم يعـثر عليه صباح اليوم التالي «داكوتا سميث».

سأل «داكوتا» حينما رأى المحتضر، وفاقَ لأنه كان ثملاً جدّاً:

– هل ترتاح يا صاحبي؟

نخـرت بلا مبـالاة الفرس الكُميت التي استأجرها «داكوتا سميث» مـن مربي الخيول «هنري وايت»، ولذلك لم يجرؤ على أن يخسرها في البوكر أو يشرب بثمنها، ونطّت بعجزها. اقتلعت هذه الحركة «داكوتا» عـن السـرج ليجدَ نفسـه بعد ثانيةٍ ملتصقـاً بمؤخرته بالأرض وهـو يعرب للفرس عن رأيـه الصريح إلى أقصى الحدود بها.

خاطب «داكوتا» «الثور المزمجر» في سعي منه إلى التأكد: قل لي يا صاحبي.

لم يَـرد «الثـور المزمجـر» لأنه كان يحتضر أولاً، ولأنـه لم يكن يفهم أي كلمـة بالإنكليزية ثانياً، ففاق حينـذاك «داكوتا سميث» مرة ثانية، واقترب على أربع من الهندي الأحمر، وراح يتفحّص الجرح الذي في صدره ويطقطق بلسانه بأسف وقد اتخذ مظهره هيئة الجدّية التامّة.

طلب منه قائلاً: لا تتعجل يا صاحبي. انتظر نصف ساعة أخرى.

غاب «الثور المزمجر» عن وعيه، فنهض «داكوتا» ومضى متعثراً نحو النهر، وقفز عن الضفة في لباسه ووجهـه نحو الأسفل، وراح يتخبّـط في الماء الجليدي لاعناً التيار وحجارة القاع الحادّة. صحا «سميث» من ثملـه بعـد نصف ساعة، وحينذاك خـرج إلى الضفة ومشى نحو الفرس وأخرج مـن المخلاة المربوطة إلى السرج سكيناً وقميصاً داخليّاً نظيفاً وقنينة ملطَّخة بالقطران وممتلئة حتى النصف.

انحنى «داكوتا» فوق المحتضر الذي عاد إليه وعيه، وقال:

–اجترع يا صاحبي.

لم يُجِب هذا الأخير مرةً أخرى.

شرح له «داكوتا»: ستشعر بالألم. اجترع.

---

2) الفأس عند الهنود الحمر. (م)

فهـم «الثور المزمجر» على الرغم من أنه لم يكـن يفهم الإنكليزية، وهز رأسه على نحو يكاد لا يلحظ محافظاً بأعجوبة على وعيه.

– ما باليد حيلة، احتملْ إذاً.

رسم «داكوتا سميث» إشارة الصليب ورشّ من القنينة على الجرح.

انقضـى نصف الساعة التالي في استخـراج الطلقة، وحينما استخلصها «داكوتا» أخيراً صبَّ السائل على الجرح من جديد، ثم ألقى نظرةَ أسفٍ إلى البقية المتلاطمة في قاع القنينة، وشرع يضمده.

أمر قائلاً مرة أخرى بعد أن انتهى ومسح العرق عن جبينه: اجترع الآن.

أغمضـ «الثور المزمجر»، الذي لم تصدر عنه أنّـةٌ في أثناء العملية، جفونه إشارة إلى موافقته، فرفع له «داكوتا سميث» رأسه وقرَّب فوهة القنينة من شفتيه.

***

أمضـى «داكوتـا سميـث» الصاحي تمامـاً إلى حد البشاعـة الأسبوعين التاليين وهو يعتنـي بـ «الثور المزمجـر»، فـكان يطعمـه ويسقيه ويبدّل ثيابـه إلى أن تمكن ذلـك الأخير من الوقوف علـى قدميه، ومن المشي متكئاً على كتف «داكوتا» خطوة أو خطوتين واهنتين، وبعد مضي ثلاثة أيام أخرى أجلس «الكويبوي» الهنديَّ الأحمر على السرج وربطه بحبل تأميناً له، وقال:

– فلنمضِ يا صاحبي.

وتحرّك نحو الجنوب جارّاً وراءه الفرس الكُميت.

وصلا في اليوم الثامن إلى مزرعة «جاك ستيفنس» المُسن.

راحـت «روزماري» عجوز «جاك» تتذمر فيمـا كان يصبُّ في الكؤوس ما في القنينة الملطّخة بالقطران والشقيقـة الحقيقيـة لتلك التي أفرغـت لتلبية الاحتياجات الطبيـة: لم يكن ينقصنا هنـا سوى أصحاب البشرة الحمراء. ماذا تأمر بأن نفعل له؟

رفع «داكوتا سميث» كتفيه: لا أعرف يا صاحبتي. هل نُشَتّي عندكم هنا؟

زمَّت «روزماري» شفتيها قائلة: شتِّيا، ما شأني أنا.

– ثم هتفت قائلة لمسنّها: اذهب واذبح ديكاً روميّاً! لقد هزل الاثنان معاً. أظنهما كانا يقتاتان على شتّى القذارات. ألا ترى أنّ صاحبك ذا البشرة الحمراء يمكن أن يقتلنا هنا في غفلة؟

أجاب «داكوتا سميث» ساهماً: لا أظنه سيفعل. إنّه مسالم.

جلس «الثور المزمجر» عند العتبة مستنداً إلى الجدار وضامّاً ركبتيه إليه، وكانت تلك هي المرّة الأولى في حياته التي يسمّونه فيها مسالماً.

***

مضـى الشتـاء في مشاغل غير مستعجلة، فأصلح «داكوتا سميـث» بالتعاون مع «جاك» المُسن المدخنة المهترئـة ورقّعا حظـيرة الدواجن وأعادا فرش سقف العنبر ونجَّـرا ملحقاً بالإسطبـل لأن المُسن خطّط لأن يقتنـي جياداً في الربيـع، أما «الثور المزمجر» فما إن ضرب البرد حتـى أصابه المرض واستلقى طريح الفراش. انطـرح غائباً عن الوعي على جلد دُبّ، وكانت «روزماري» تسقيه من وقت إلى آخر حساء الديك

الرومـي ضامّةً شفتيهـا ومبربرةً في سرّها أنه «لن يعيش». لكن المريض سـار نحو التعافي في نهاية الشتاء خلافاً لتوقعاتها.

حـدث مع اقـتراب آذار من نهايتـه، وحينما بدأ الثلج يـذوب، أن راح «الثور المزمجـر» يدفع في أحد الصباحـات «داكوتا» الـذي كان يشخر فوق القش في الإسطبل الفارغ موقظـاً إياه. قال له الهندي الأحمر وهو يشير بيده نحو الشمال:

– حان وقت الانطلاق.

تثاءب الـ «كويبوي»: أسعدت صباحاً يا صاحبي.

جلس «الثـور المزمجر» حينـذاك القرفصاء، وتكلّم ساحبـاً بصعوبة من داخله مـا حفظه في الأيام الأخيرة من كلمات إنكليزية:

– رحيل. الروح بقاء.

لم يستوعب «داكوتا» التلميح: عن أي روح تتكلم؟

شرح له «الثور المزمجر» على عجل:

– رحيل، روح بقاء. أعطى، ومدّ يده نحوي.

جلس «سميث» وفرك عينيه، ثم أخرجني من القراب وراح يقلبني بين يديه ومدني للهندي الأحمر.

قال هذا الأخير واضعاً إياي على قلبه:

– روح هنا. «الثور المزمجر» كلا. لكن روح كثيراً هنا. هل فهم؟

أجاب «داكوتا» بشيء من عدم اليقين: أظنني فهمت. هل تترك لي روحك؟

أكد الهندي كلامه: أم ماذا. أنت فهم فيما بعد.

وضعني بحذر على القش ونهض، وراح يبتعد بخطا واسعة، ولم نره بعد ذلك أبداً، لا أنا ولا «داكوتا»، ولا نعرف ما الذي حدث له.

***

اقـترح «جـاك المُسن» على «داكوتـا» قائلاً حينما ذاب الثلـج نهائيّاً: ألا تبقى؟ لقد قتلـوا أبناءنا، أنا والعجوز، ولن نعيش إلّا بالقدر الذي حدّده المخلِّص لنا، ثم سنموت فتبقى المزرعة لك.

حك «داكوتا سميث» قذاله مفكراً، ثم قال:

– لا يزال من المبكر عليَّ أن أجلس على الأرض يا صاحبي. أرغب في التنزه.

تنهّد «جاك» المُسن: كما تريد، تنزّه ما دام الأمر كذلك.

هز «داكوتا» رأسه إيجاباً، لكنه تسمَّر في اللحظة التالية.

أمرْتُه قائلاً: «فكِّر، فدرب المحارب صعب وخطر».

دمدم «داكوتا»: –أي محارب هذا؟ ثم من قال ذلك عموماً؟

«صانع السلام».

بدأت عيناه ترمشان مذهولاً، وسأل بشيء من التردد:

– دعك من ذلك يا صاحبي، لم يكن ينقصني سوى هذا المزاح.

لم أتابع الكلام، إذ لا لزوم لإقناع الإنسان الحكيم. فالحكيم قادر على أن يقرّر بنفسه ما عليه أن يتصرف، وإن كنت غير موقن تماماً من أن «داكوتا سميث» يتمتع بالحكمة.

***

وصل «داكوتا» إلى مزرعة خيول «هنري وايت» الواقعة في الشمال الغربي من أراضي نيومكسيكو في بداية أيار. أشار مُربّي الخيول مخاطباً لسبب ما الفرس:

– ظهرتما إذاً. لقد رحنا نبكيك هنا.

رد «داكوتا سميث» عوضاً عن الفرس: كل شيء ممكن يا صاحبي.

هز «هنري وايت» رأسه موافقاً: كل شيء ممكن. لكن مدين لي أيها الفتى. هيه، «بين»، «دوروتي»، قدّما لهذا البطل ما يأكله ودعاه يذهب إلى المرعى.

حدث في المرعى بعد مضي يوم من ذلك، وحينما قبَّل قرص شمس أيار غير الحار بحافته السفلية ذرا الصخور البعيدة لهضبة الكولورادو، أن لم يتفق «داكوتا سميث» في الرأي مع «دييغو المكسيكي». كان «دييغو» ضخم البنيان أجعد الشعر كثيفه وسرعته في إطلاق النار أكبر كثيراً من سرعته في التفكير. اختلف الرأيان بشأن أسعار ثيران الـ «لونغهورن» (طويلة القرون) في العام المقبل، وقد تطلبت تلك المسألة الشائكة جدّاً مداولة جدية.

احتج «دييغو المكسيكي» قائلاً: إنك صغير العقل. جميعكم، أنتم اليانكي،[3] صغيرو العقل من كبيركم حتى صغيركم.

أبرز «داكوتا سميت» حجة مقابلة: لا تُعمّم يا صاحبي، فنحن نفهم بعض الشيء في تجارة الماشية.

قهقه «دييغو»: هكذا تحديداً. «بعض الشيء» عندكم بمقدار طول ذيل الغنمة، لأن قرعاتكم المثقوبة لا تتسع لما هو أطول منه.

وافق «داكوتا سميث» قائلاً: حسناً يا صاحبي، فليكن مثلما تريد.

تنهّد المتجادلون المتحلّقون من رجال الكويبوي وراحوا يتفرقون.

قلت لـ «داكوتا»: «لم يكن تصرفك رجولياً».

استغرب قائلاً: ماذا؟ أهذا أنت مرة أخرى؟

تجاهلت سؤاله: «قل لهذا الشاب إنه غبي مثل خروف».

طبطب «داكوتا» بقدميه في مكانه غير حازم أمره.

التفت «دييغو المكسيكي» من فوق كتفه.

ذكرته قائلاً: «مثل الخروف».

اتبع «داكوتا سميث» نصيحتي وقال: إنك يا صاحبي خروف فاقد العقل.

استدار المكسيكي في مكانه، وثنى ساقيه عند الركبتين، ولامست يده القراب ليظهر إلى النور نظيري في المنظومة «ويلز فارغو». خرجت في اللحظة نفسها من قرابي، وقفزت إلى راحة «داكوتا»، وأطلقت مني

3) يانكي أو يانك هو اسم يطلق على سكان الولايات المتحدة الأمريكية. (م)

قبل أن يتمكن ذلك من إطباق أصابعه على القبضة. دمدم «بيلليبوي الصبي» المدعوك والمتمرّس والرامي السابق مذهولاً:

– يا لهذه الرمية. من كان يظن...

بقي «دييغو المكسيكي» واقفاً على ساقيه نصف المثنيتين وهو يتفحص أصابعه، أما مسدس الـ«ويلز فارغو» الذي انتزعته الطلقة من بينها فانطمرت سبطانته المعوجّة في التراب على بعد عشرة أقدام عنه.

ثاب المكسيكي إلى رشده أخيراً، وقال: رمية جيدة يا «أميغو».[4] أقسم بالعذراء أنني لم أكن محقاً على الأرجح فيما يتعلق بثمن الثيران.

وافقه «داكوتا سميث» قائلاً: كل شيء ممكن يا صاحبي.

وبدا هو نفسه مصعوقاً على نحو لا يقل عن «دييغو» لكنه بذل ما في وسعه كي لا يظهر عليه ذلك.

***

حدث أن أعلنوا مكافأة قدرها خمسمئة دولار مقابل رأس «جون وينستون»، وأخرى بمقدار مئتين وخمسين دولاراً مقابل كل من رأسي أخويه الأصغر منه سنّاً «ستيف» و«بروس». حينما اطلع الأخوة «وينستون» على اليافطة المثبتة على عمود قائم عند حافة الطريق، والتي تحتوي على صورتهم الأسرية وأرقام المكافآت، اتخذوا قراراً حكيماً بمغادرة «كانزاس» والانتقال إلى نيومكسيكو. لم يكن في نيومكسيكو محطّات لسكة الحديد التي تخصص بها الأخوة، لكن ما عوَّض غياب تلك المحطّات كثرة مربي الماشية الذين يمتلكون الكثير من النقود.

كلّفت زيارة الأخوة «وينستون» «هنري وايت» ستمئة دولار نقداً، وضياع ثلاثة من الأحصنة الأصيلة، ورحيل الطباخ «بين» إلى العالم الأفضل، واختفاء «دوروتي» اليتيمة ذات السبعة عشر عاماً وقريبة رب المنزل من بعيد، والتي تعمل عنده مقابل الإقامة والطعام.

وصل الرسول إلى المرعى عند الغروب، وبعد نصف ساعة انطلق تسعة فرسان وهم يسوطون الجياد نحو الشرق باتجاه أريزونا. قضوا الليلة في العراء ومع بزوغ الفجر تابعوا العدو.

بلغوا الجبال الصخرية في اليوم التالي مع حلول الظهر وكانت آثار الخيل تبتعد إلى الأعلى عبر ممر جبلي ضيّق.

شد «بيلليبوي الصبي» لجام حصانه وهو يقول: تأخرنا. لن نستطيع إدراكهم هناك. سيقضون علينا جميعاً في الممر الجبلي.

استدار الفرسان بعد ساعة نحو الغرب وانطلقوا في طريق العودة، ليكتشفوا بعد ربع ساعة أن عددهم قد صار ثمانية عوضاً عن تسعة. لم يعلم إلّا الله أين اختفى «الكويبوي» الوضيع وعديم النفع وذو الشعر الأشقر «داكوتا سميث» مع فرسه الكميت. أمر «بيلليبوي» بالعودة وظلوا يبحثون عنه حتى الرابعة بعد الظهر. عثروا على الفرس مربوطة بشجيرة مسكيت، لكنهم لم يتمكنوا من العثور على «داكوتا سميث».

ظل «داكوتا» طوال يومين يتسلق الدرب الملتوية التي كانت طوال الوقت تتهدّده بالسقوط في الهاوية.

---

4) أخي بالإسبانية. (م)

راح يعنفنـي في أوقـات الاستراحة: تقول: يليق بالرجل؟ ما يليـق بالرجل يا صاحبي هو الاهتمام بأن ينفذ بجلده، لأنه لن يجد من يهتم بذلك غيره.

كان في مقـدوري الاعتراض مشيراً إلى أن القسـط الأكبر من الاهتمام بجلده يقـع على عاتقي أنا، لكننـي لم أفعل، فالكلمات تكون جيدة عند المساء، وبالقرب من النار، أما في المسير فينبغي الاستغناء عن الكلمات الزائدة، ومعرفة ذلك فرض على كل محارب.

تناهى صهيل الأحصنة مع نهاية اليوم الثاني من الجهة الجنوبية الشرقية. قفز «داكوتا» عن الطريق جانباً والتصق بظهره بالصخرة. تردد الصهيل مرة أخرى بعد دقيقة.

حددت قائلاً: «على بعد ميل ونصف الميل تقريباً».

تابـع «داكوتـا سميث» السير على الـدرب قدماً حينما صارت السماء سـوداء تماماً، وراح يتذمر وهو يتحرك بسرعة السلحفاة المحتضرة:

– حظوظنا في السقوط في الهاوية وكسر العنق ممتازة يا صاحبي.

أقامت لنا عائلة «وينستون» استقبالاً حافلاً، فما إن حولت أشعة الشمس الظلمة في الشرق إلى سَحَر حتى وجد «داكوتا سميث» نفسه واقفاً في ساحة صخرية مستوية وثلاث سبطانات مصوَّبة نحوه.

حيّانـا قاطع الطريق المتجهم ذو الذقن غـير الحليقة: أهلاً وسهلاً. السحنة غير معروفة، التفت إلى الآخرين. ليس معروفاً من يكون.

ساعده قاطع الطريق الآخر الذي يختلف عن الأول بندبة مائلة وممتدة من الصدغ حتى قصبة الأنف عبر الحاجب: –أعرف من يكون. إنه الراحل.

أكد الثالث المعتمر قبعةً مدفوعةً نحو عينيه قائلاً: لا نقاش في ذلك.

ثـم أضاف مخاطباً «داكوتا سميث»: هل ستصلـي؟ إننا مسيحيون طيبون ولسنا وثنيين. سننتظرك. ارم السبطانة بعيداً لأنك لن تكون في حاجة إليها بعد الآن.

– سيكون مثلما تقول يا صاحبي.

لامس «داكوتا» القراب بإصبعين من أصابعه فخرجتُ إلى الحرية.

اندفـع «داكوتـا سميث» يميناً في أثناء سقوطه، أما أنا فلـم أبطئ. لقد كان في حوزتي ربع ثانٍ كاملة، فأطلقت على الأخ الأقرب وأصبته في حنجرته، ثم رفعت مطرقتي واستدرت ثلاثين درجة وأسكنت الطلقة في الثـاني في الحاجـب الـذي تقطعه الندبة، بعـد ذلك رفعت المطرقـة ورسمت بالسبطانـة نصف دائرة فأصابت الطلقة الثالثة الأخ الأكبر في قصبة أنفه واستقرت في جمجمته.

وقف «داكوتا» على ساقيه. كان الـ«وينستوني» الذي أصابته الطلقة الأولى يتلوّى متشنّجاً على الصخور ولا يزال يتنفّس.

قلت لـ«داكوتا»: «سيفطس من تلقاء نفسه. لا تهدر طلقة عليه».

لم يجب «داكوتا» وبقي صامتاً وهو يتأرجح ما بين كعبي قدميه وأطراف أصابعهما.

ذكرته قائلاً: «آلام العدو فرحٌ للرجل».

خطا «داكوتا» إلى الأمام وضيّق عينيه وأطلق مني مصيباً قلب الجريح، وقال:

– هكذا أصحّ يا صاحبي. فلنذهب ونرَ ما حدث للصبية.

تبـين أن حـال الصبية سيئة، وفيمـا راح «داكوتا سميث» يحل أربطة الجيـاد ويجهزها تسنّى لها أن تذرف نصف رطل من الدموع متوسلة أن يطلق النار عليها.

قـال «داكوتـا» بعد أن أنهى تهيئة الجياد: لقد أصبتني بالملل يـا صاحبتي. كرمى لأي شيطان عليَّ أن أطلق النار عليك؟

لم ترد الصبية واكتفت بأن مرّغت وجهها بالدموع والمخاط.

نصحته قائلاً: «أجهز عليها. فكّر بنفسك كيف ستعيش بعد الآن بمثل هذا العار».

أرجَحَ «داكوتا» رأسه مصعوقاً، وسأل:

– هـل أنـت أبله يا صاحبي؟ ثم أضاف من غير أن ينتظر الجـواب: لا تتجرأ حتى على التفكير بأمر كهذا. لم يكن ينقصني سوى العار. الفتاة أكثر من جيدة، وفي الحياة تحدث أشياء كثيرة.

قلت بسخرية: «تزوجها إذاً، وستلد لك بعد تسعة أشهر طفلاً خلاسيّاً».

صمت «داكوتا» طويلاً ثم قال باستعجال:

– هـل تعلـم يا صاحبي؟ لستَ طبعاً إنساناً سيئاً، أي أنك لست روحاً سيئة أو أيّاً تكون. بل يمكن حتى القـول إنك مؤدب، لكنك في بعض المسائـل أبله خالص يا صاحبي. النار لا تطلق على النساء، هل فهمت؟ ولا ينبغي الزواج بهن كيفما اتفق. أما الآن فَسُدَّ فمك.

سددتُ فمي، وصمتُّ طوال الوقت فيما راح «داكوتا» يسوق الخيول ناهراً إياها إلى أسفل على الدرب. جلسـت القريبـة المسكينة على الحصان الأخير وظلت تنشج وتئن بلا توقف. كان أي محارب سيطلق النار عليهـا حتـى من غـير أن يفكّر في الأمـر، على الأقل لأن بـكّاءة مثلها ستصير في شيخوختهـا على الأرجح ساحرة شريرة إن ظلت حية.

***

تجـاور فـرع «بنك تربية المواشي» في «دوج سيتي» مع الحانة يمينـاً، ومع السجن يساراً. السجن عادة فارغ، لأن المحكمة في «كانزاس» ودية، أما الحانة فتغصُّ دائماً بالزبن على العكس من السجن.

ثـم حـدث أن وصل «جيـم الديناري» إلى «دوج سيتـي» في اليوم الثالث على استـلام «داكوتا سميث» مـن «بنـك تربية المواشي» النصف الأول من الألف المخصصة لرؤوس الأخوة «وينستون». ذاع صيت «جيم الدينـاري» في الولايات الست الغربية كغشاش لا يُجَـارَى في لعب الورق، ويقال إنه تفوّق في كاليفورنيا على المحافظ نفسه، وفي «أوريغونا» على ثلاثة عُمَد لثلاث دوائر، الواحد تلو الآخر.

نصحه «دييغو المكسيكي» بلسان ثقيل: لا تجلس معه.

كان «داكوتـا» ينفـق نصف المكافـأة الأول على الشراب بصحبتـه وصحبة «بيلليبـوي الصبي» لليوم الثالـث على التوالي، وإذا ما أخذنا في الحسبان ثمـن الويسكي المحلي المنخفض فسندرك كم كان عملهم ذلك صعباً وطويل الأمد.

أيـد «بيلليبـوي» المكسيكي قائلاً: هذا «جيم الديناري». الأفضل عدم الجلوس معه، فثمّة أقاويل سيئة تدور حول هذا الشاب.

همس ساقي الحانة في أثناء ذلك في أذن «جيم الديناري» قائلاً: هذا «داكوتا سميث». الأفضل عدم الجلوس معه، فثمة أقاويل سيئة تدور حول هذا الشاب.

ولا نجد لزوماً للحديث عن أنهما كانا بعد مضي خمس دقائق يجلسان معاً إلى المنضدة المحاطة بالمرتادين الدائمين، وقد انبرى «جيم الديناري» يخلط الأوراق.

أمرت قائلاً: «لا تشرب بعد الآن وارقب يديه».

حدث أن قفز «تيد كونّولي الصدئ» وأربعة من أعوانه عن خيولهم عند مدخل «بنك تربية المواشي» في اللحظة نفسها التي استلم فيها «داكوتا سميث» سلسلة كاملة من البنات، فقال وهو يفرغ نصف الكأس الممتلئة بالسائل الداكن خلافاً لما أوصيته به: أراهن بعشرين.

قال «تيد كونّولي» مقفلاً وراءه باب مدخل البنك: هذه سرقة.

رفع «جيم الديناري» الرهان: أراهن بعشرين وفوقها أربعين، وأخذ الورق بيديه مستعداً لفتح الورقة الأخيرة على المنضدة.

أمر «تيد كوللوني الصدئ» الصراف الواقف خلف المكتب قائلاً: النقود بسرعة! وأسكن قبضة الـ«سميث أند ويسّون» في قذال الزبون المتحجر.

أعلن «داكوتا سميث» وهو ينهي كأس السائل الداكن: أراهن بالنقود كلها.

أجاب «جيم»: أقبل.

وفتح ملك الديناري، ثم أظهر سلسلة كاملة من الملوك.

قلت: «لقد غشَّ. طلبت منك أن ترقب يديه».

قال «تيد كونّولي» لأصحابه: فلنغادر، وتحركوا نحو المخرج.

أعلن «داكوتا سميث» قائلاً: لقد غششت يا صاحبي.

أجاب «جيم الديناري» وهو يجرف نحوه «الفيشات» عن المنضدة: عُدَّ أنني لم أسمع شيئاً.

أيدته قائلاً: «إنه محق. لقد وقعت ضحيّة حيلة حربيّة. كان عليك أن تمسك به مسك اليد، ولذلك كان عليك أن تمتنع عن الشراب».

احمر «داكوتا» وأمسك بالقراب.

كبحت جماحه: «لا تحاول، إن فعلت فلن أخرج الطلقة. هذا الرجل غير مذنب. أنت من راح يحاربه بقواعده، وهذا معناه أن المذنب هو أنت».

هب «داكوتا سميث» واقفاً في سورة من الحنق واتجه نحو المخرج مترنّحاً. أمسك به «دييغو المكسيكي» و«بيلليبوي الصبي» من تحت إبطيه، وحدث أن خرجوا هم الثلاثة معاً إلى فسحة المدخل في اللحظة التي طفقت عصابة «تيد كونّولي الصدئ» تخرج من البنك.

تناهى من هناك صوت زعق مسعور: لصوص!

امتطى شبان «تيد كونّوللي الصدئ» الأسرجة، وبعد ثانية كان الفرسان الخمسة منطلقين في الشارع الرئيس وهم يجرّون الجياد وراءهم بالأنشوطات.

نكص «بيلليبوي الصبي» بسرعة نحو باب الحانة جارّاً خلفه «داكوتا»، ثم سحبوه من الداخل إلى

الفسحة، واصطفق الباب ساحجاً زند «داكوتا». أما «دييغو المكسيكي» فقام بحركة خاطئة ليتلقى طلقة في وجهه قبل أن يتمكن من إخراج الـ «ويلز فارغو» من قرابه. لمس «داكوتا سميث» في اللحظة التالية قرابي بأصابعه فانطلقت إلى الحرية ورفعتُ يدَ «داكوتا» وأطلقت خمس طلقات.

قال صاحب الحانة مذهولاً بعد نصف ساعة: أقسم بالشيطان أنني لم أرَ من قبل قط رماية كهذه. حلَّ عندي هنا كثيرون. حتى «بيلل هيكوك المسعور» لا يمكن أن يقارن بهذا الشاب. أما «دوك هوليدي» و«وايت إرب» فعليهما تلقّي الدروس منه.

اعترف «جيم الديناري» صباح اليوم التالي لـ«داكوتا سميث» قائلاً: لقد تلاعبت بعض الشيء هنا. جلبت لك ثلاثمئة وخمسين. خذها.

اعترفتُ بالذنب: «أظنني كنت مخطئاً. كان ينبغي رميه بالرصاص. لا يردّ أي محارب ما كسبه بالمكر».

عنّفني «داكوتا» ما إن غادر «جيم الديناري»: كم مرة ينبغي أن أقول لك إنني لست محارباً. لن أصير محارباً مهما حصل.

اعترضت قائلاً: «أنت مخطئ. سيمضي قليل من الوقت وسأجعل منك محارباً».

قرع «داكوتا سميث» بأصابعه المنضدة وقال:

– هل تعلم يا صاحبي؟ لا تظنني غير حريص عليك وإلى آخر ما هنالك، فأنا أفضّل أن أندسّ في زنزانة على أن أفارقك، لكن اسمع ما سأقوله لك: ثمة أشياء في الدنيا غير الرجولة والروح العملية والشرف.

صمتُّ لأنني لا أحسن التفكير في المستويات التجريدية. ثمة أفعال تليق بالرجل، وأخرى لا تليق به، وما ينبغي القيام به هو الأولى، وهذه هي الحقيقة كلها، لكن «داكوتا» لم يصر بعد حكيماً بما فيه الكفاية كي يدرك ذلك.

***

حدث أن قُتل العمدة التالي في «أرلينغتون». فراح مربي المواشي الأرلينغتوني يقنع «داكوتا سميث» قائلاً: لن نجد مرشّحاً أفضل منك «سير». ستمر سكة حديد «تكساس المحيط الهادي» بالمدينة، وحيث تنقل البضائع يكثر المال، وإلى حيث يكثر المال ينجذب المغيرون واللصوص. تكبر المدينة أمام أعيننا «سير»، ونحن في حاجة إلى رجل ذي سمعة كي نحمي السكان من قطاع الطرق. لقد كان العمدة «ماكينروي» إنساناً جيداً، لكنه سمح للكويبوي السكران بأن يقضي عليه في الحانة. لم يكن العمدة «برانس» الذي سبقه سيئاً أيضاً، لكنه يا للأسف صار يسرق فاضطررنا إلى خلعه.

قال «داكوتا سميث»: كل شيء ممكن يا صاحبي، ويمكن أن يقتل أي منا في مكان ما أو يشنق.

اعترض مربي الماشية: نعم، لكن ذلك لم يحدث لك حتى الآن «سير». إنها مئة وخمسون دولاراً في الشهر. فكر في الأمر. نقود جيدة إضافة إلى تأمين المأكل والملبس كاملين.

تثاءب «داكوتا سميث»: حسناً، سأفكر. إذا أردت الصدق فإنني لست على يقين من أنني سأنجح في أداء هذه الوظيفة. سأرد لكم جوابي غداً يا صاحبي.

قررت حينما أغلق الباب خلف مربي الماشية: «وافق، فالمحارب لا يرفض مطلقاً إذا ما اختاروه قائداً».

عنفني «داكوتا سميث» قائلاً: ها أنت ذا تعيد كلامك مرة أخرى. لم أعتد المكوث في مكان وحيد، هذه هي المشكلة يا صاحبي. ثم إن مطاردة شتى الصعاليك ليست من طباعي.

قلت له: «أنت أدرى، لكن لو كان الأمر لي لما فكرت طبعاً كالعادة».

دهش «داكوتا»: بأي معنى؟

«بالمعنى المباشر. إن وظيفتي هي إطلاق النار، فأين يمكن إطلاقها بحرية في غير وظيفة العمدة؟»

حك «داكوتا سميث» قذاله: اعذرني يا صاحبي، فأنا لم أحسب حساباً لهذا. حسناً، لقد أقنعتني، وليكن ما تريد».

لقد مكرت، فإطلاق النار لم يعد الأمر الأساسي عندي منذ زمن بعيد.

***

بقي «داكوتا سميث» عمدة لـ«أرلينغتون» عامين غير مكتملين، لكننا تمكنا وإياه في تلك المدة من إعدام تسعة من قاطعي الرؤوس ومن وضع ثلاث دزينات ممن هم في مرتبة أدنى في السجن.

بات المجرمون وقطاع الطرق وسارقو الخيول والمحتالون يلتفون حول «أرلينغتون»، وانتشرت الأخبار عن طباع عمدتها وعاداته في الغرب كله، وتحول عدد المشنوقين من شتى الأنواع في الدائرة كلها نحو الانخفاض الملحوظ، واستمرت الحال على هذا المنوال إلى أن ظهرت في المدينة «الأم بيم».

لم تكن «الأم» تقل بالقد عن ثور اللونغهورن، أما بالطبع فكانت تفوقه.

وحدث أن «الأم بيم» زارت العمدة في اليوم التالي على وصولها وقالت له عوضاً عن إلقاء التحية:

– لقد سمعت الكثير عنك يا «مستر»، ورحت أفكر أن من الظلم أن يعيش إنسان بمواصفات كهذه على مئة وخمسين دولاراً تافهة في الشهر فقط.

أجاب «داكوتا سميث»: تكفيني للشراب ولألعب بالورق من وقت إلى آخر يا صاحبتي. لست في حاجة إلى أكثر من ذلك.

شاركته «الأم بيم» ما في حوزتها من حكمة: لا يمكن للنقود أن تكون زائدة عن الحاجة أبداً، وهي قليلة دائماً. لقد قررت أن أفتح في المدينة عندكم مؤسسة مربحة. يمكن القول إنها ورشة حياكة.

أيدها «داكوتا سميث» قائلاً: عملٌ جيدٌ يا صاحبتي، وهو مربحٌ على الأغلب.

وافقته «الأم»: مربحٌ جدّاً، حتى إنني أريد أن أتقاسمه مع شخص مضمونٍ يحمي خياطاتي، وطبعاً سيكون ضيفاً مرحباً به في المنشأة في أي وقت، ويمكن أن نعثر له دائماً على معلمة ليس عندها ما يشغلها.

جلس «داكوتا سميث» قرابة الدقيقة مثبتاً نظره على الضيفة، ثم قال:

– يتوقف القطار في المحطة مرتين في اليوم يا صاحبتي، وموعد التالي بعد ثلاث ساعات. فلتذهبي بلا عودة.

سألته «الأم بيم» من غير أن يطرأ أي تبدّل على وجهها: لمَ تتحدث هكذا؟

– هكذا. لن يقام بيت دعارة في «أرلينغتون» ما دمت عمدة هنا.

ابتسمت «الأم بيم» بنعومة، وباعدت بين يديها، وقالت:

– إنك إنسان فظ يا «مستر». حتى إنني أشعر بالخزي من تلفظ الكلمة التي تفضلت وقلتها توّاً. فلتركب القطار أنت إذا شعرت برغبة في ذلك. أنا ذاهبة. العرض يبقى سارياً: في مقدورك يا «مستر» أن تغيّر قرارك في أي وقت. ما دمت، طبعاً، عمدة هنا.

قلت حينما ولت «الأم»: «لقد صنعت عدوّاً لنفسك، وهو قويٌّ وحاذقٌ. لقد صنعتَه حيث كنت قادراً على صنعِ صديقٍ. هذا تصرف غير عاقل ولا يليق برجل».

انتفضَ «داكوتا سميث»: حقّاً؟ هل التصرف العاقل برأيك أن أسمح لهذه الشمطاء بأن تتاجر بالنساء هنا؟

أكدت قائلاً: «هكذا تحديداً، فالرجال يرغبون في النساء. هكذا هي الحياة، وإذا لم يكن عدد النساء كافياً تظهر النساء العموميات».

قال «داكوتا سميث»: إليك ما سأقوله يا صاحبي. هل سمعت بكلمة «قانون»؟

لم أنكر: «سمعت. القانون مجموعة من القواعد الموضوعة للأغبياء. متى كانوا يلتزمون بالقوانين في بلاد السهول العظمى؟ ومتى كنت، أنت، تلتزم بها؟».

– منذ أن صرت عمدةً، وبموافقة منك يا صاحبي بالمناسبة، إن لم أقل بدفعٍ منك.

أعترف بأنني ارتبكت. لقد غلبنيَ «داكوتا سميث» في الجدال أول مرة طوال الفترة التي قضيناها معاً.

قلت: «جيد، وليكن مثلما تريد. لكن هذا معناه أن عليك أن ترميها بالرصاص».

خبط «داكوتا» المنضدة بقبضته حانقاً:

– كم مرة عليَّ أن أكرّر لك يا صاحبي؟ إطلاق النار على النساء ممنوع.

صمتُّ، لأنني لست قادراً على منعه من أن يكون أحمق.

***

وصلت «الخياطات» إلى المدينة بعد أسبوع، وراحت الحياة تغلي في مؤسسة «الأم بيم» المربحة. لم ينقطع عنها الراغبون في رتق قميص أو سروال قط، وكانت أعمال الحياكة تبدأ منذ بزوغ الفجر ولا تنتهي إلّا بعد منتصف الليل بوقت طويل.

قرر «داكوتا سميث» أن يقوم بغارة مفاجئة في اليوم التالي.

قال مساعد العمدة مخفياً عينيه: لن يذهب الشبان «سير». ثمة في المدينة امرأة وحيدة لكل عشر رجال. لو كنت مكانك لـ....

تكلم «داكوتا سميث» ببرود وبطء دافعاً قبعته نحو عينيه: ما الذي كنت ستفعله لو كنت مكاني يا صاحبي؟

– لا شيء. الأمر أمرك، لكن الشبان لن يذهبوا إلى الغارة «سير». لن يذهب أحد، وأنا كذلك.

أوقف «داكوتا سميث» بنفسه في اليوم التالي «الأم بيم» مستغلاً سلطته كعمدة، وساقها إلى السجن وأغلق عليها باب الزنزانة، لكن القاضي «ويليامز» برَّأها بعد يوم بحضور المدينة كلها.

اقترحتُ عليه مرة أخرى: «دعني أطلق النار عليها. سنقول إنّه حادثٌ مؤسفٌ أو أي شيء تريده».

أطبق «داكوتا» فكيه ولم يجب بشيء، وبعد مضي يوم أوقف «الأم» مرة أخرى موجهاً لها تهمة عدم تسديد الضرائب، لكن القاضي «ويليامز» أطلق سراحها مرة أخرى.

مضى أسبوعان بلا حوادث، ثم تسلل مساء يوم الأحد إلى منشأة «الأم» جماعةٌ من رعاة البقر الثملين غير المحليين، فرموا زُبنها من النافذة، وطردوا «الخياطات» خارجاً، وعاثوا خراباً في المكان. هرع المتضررون إلى العمدة، لكن «داكوتا سميث» كان في ذلك الوقت جالساً في الحانة وثملاً إلى حد الغياب عن الوعي. أنهى رجال «الكويبوي» بلا استعجال ما بدؤوه، ثم قفزوا على سروج خيولهم وعادوا من حيث جاؤوا. اندفع «بيلليبوي الصبي» بجانب الحانة وألاح بيده مودعاً.

قالت «الأم بيم» في اليوم التالي: لن يكون في ذلك خير لك يا «مستر».

انتقلت منشأتها في مساء اليوم نفسه إلى مبنى جديد اشترته من بقّال محلي. سار «دكوتا» بوجه مكفهرٍ أكثر من الغيوم الداكنة. لقد ألَّبَ عليه المواطنين، فكفَّ الرجال عن إلقاء التحية عليه عند ملاقاته، وباتوا يحيدون عنه بأبصارهم، أما محاولاتي لإقناعه بالمهادنة فكانت تلقى منه الصمت. لقد بدا كأنه لا يشعر بأنهم رفعوا فوق رأسه الـ«توماهوك» القتالي وباتت المسألة محصورة الآن في متى سيضربون وكيف؟

جاءت الضربة في يوم عيد الفصح، فقد أوصلوا في ذلك النهار إلى «الأم» دفعةً طازجةً من الدجاجات.

حدث أن توقفت العربة المقرونة بالثيران مباشرةً قبالة الحانة التي راح «داكوتا سميث» يتناول بمفرده فيها الشراب بعد الغداء. اجترع جرعة من كوب الجعة التالي ونظر من النافذة فشَرق، ليجد نفسه بعد ثانية وهو يقفز خارجاً إلى الشارع. سارت الحسناوات اللواتي نزلن من العربة هناك الواحدة تلو الأخرى نحو منشأة «الأم بيم»، رافعاتٍ حواف أثوابهن كي لا تتلطخ بالطين. كانت الثانية في الصف هي «دوروتي» ذاتها قريبة مربي الماشية «هنري وايت» التي انتزعها «داكوتا» قبل ثلاث سنوات من الأخوة «وينستون»، وكانت تجر وراءها بنتاً بعمر السنتين ممخاطة وفي أسمال لا تتلاءم مع سنها.

عبر «داكوتا سميث» الشارع ناثراً الأوحال بجزمته، ورمى الحوذي الذي اندفع نحوه جانباً، وقطع الدرب على الفتيات.

سأل «دوروتي» بحرقة: كيف هذا يا صاحبتي؟

لم تجب «دوروتي»، وانتقلت من ساقٍ إلى ساقٍ وساقت الصغيرة قدماً متخطية العمدة.

نظر «داكوتا سميث» في إثرها قرابة الدقيقة، ثم اندفع عبر الشارع وطار إلى فسحة مدخل بيت الدعارة وخلع بابه بقدمه. هبت «الأم بيم» للقائه:

– ماذا دهاك يا «مستر»؟ هل أخذنا إحداهن بالخطأ؟

قال «داكوتا سميث» على عجلٍ من غير أن يجيب عن السؤال: سآخذ الفتاة والطفلة الآن حالاً.

تجهمت «الأم بيم».

– هذا ما يخيل لك يا «مستر». لن تأخذ أحداً. هاك، انظر، مدت لـ«داكوتا» ورقة كرتونية.

– هذا عقدٌ موقّعٌ من قانونيين ومصدّقٌ طبقاً للأصول. سددت ثلاثة آلاف أخضر لقريبها، لذا على الفتاة أن تكدح حتى تعوض هذا المبلغ. عموماً في إمكانك أن تشتريها مني، حتى إنني أعطيك إياها بلا فوائد وبالآلاف الثلاثة نفسها بسبب من الاحترام.

تسمر «داكوتا سميث» عند العتبة فاقداً هبة الكلام.

قلت له بهدوء: «أخرجني من القراب. لقد أهانتك العجوز بعرضها عليك أن تدفع ثلاثة آلاف دولار ثمناً للعاهرة. ينبغي إعدام هذه الأفعى المسنّة هنا وحالاً، ومثل هذه الأمور لا تُغتفر».

لم يتحرك «داكوتا» قيد شعرة، وخيل أنه قد تحجر.

قالت «الأم بيم» ملمّحةً: ثمّة طريقة أخرى يا «مستر». تزوجها، وسآخذ النقود بالتقسيط كرمى لسعادتكما.

ابتلع «داكوتا» ريقه بصوتٍ مسموعٍ وتراجع إلى الخلف. تعثر بالعتبة ولم يستطع البقاء واقفاً على قدميه إلّا بصعوبة، ثم استدار وخطا مبتعداً.

رحت أزعق: «عد حالاً! أنت ممسحة، خرقة! دعني أفتت دماغ هذه اللعينة وستبرئك المحكمة. أم أنك تريد حقّاً الزواج بهذه العاهرة فتصير أضحوكة؟».

لم يجب «داكوتا»، وفي ذلك المساء نفسه عقد الكاهن المحلي قرانه على الصبية «دوروتي وايت». لم تستغرق مراسم الزواج أكثر من خمس دقائق، وما إن انتهت حتى نزع «داكوتا سميث» عنه صلاحيات عمدة منطقة «أرلينغتون».

كان ذلك مشيناً، ولو استطعت أن أرمي نفسي بنفسي لفعلت ذلك بلا تردّد، لكنني لست مؤهلاً لأن أطلق النار على نفسي. كذلك ليس في مقدوري أن أطلق النار عليه.

قال «داكوتا سميث» لزوجته الشابة: سنرحل من هنا. يعيش على بعد مئة ميل إلى الشمال الغربي المزارع المسن «جاك ستيفينس». سنذهب إليه نحن الأربعة الآن حالاً.

سألته «دوروتي» وهي تمسح الدموع على خدها: نحن الأربعة؟

– نعم، عفوك. لقد اعتدت أن أحسب حساب مسدسي، فنحن وإياه صديقان.

قلت له بصلابة: «سابقان. صديقان سابقان. لستَ محارباً ولن تصير محارباً أبداً. إنني أفارقك. ارم بي عند العتبة».

أسبل «داكوتا سميث» رأسه: حسناً، شكراً لك على كل شيء. عند أي عتبة؟

قلت باحتقار: «عند عتبة بيت الدعارة. إنه المكان الأنسب لي».

***

امتطى «داكوتا سميث» السرج وأجلس أمامه الطفلة ذات العامين.

رحت أنظر إليه بحزن بفوهة السبطانة السوداء وأنا مستلق على فسحة المدخل المليئة بالبصاق.

قالت «دوروتي» لـ «داكوتا»: لن تندم.

خرجت إلى فسحة المدخل «خياطة» نصف ثملة، وصاحت: انظري ماذا لدينا هنا أيتها الأم.

التفت «داكوتا سميث»، وقال لي:

– وداعاً.

دمدمت «الأم بيم»: أوهو، مسدس. فليأخذني الشيطان، أظن أن أحد الحمقى قد أفرط في الشراب.

أمسك «داكوتا» بلجام الفرس الرقطاء، وانحنى على سرجه ليساعد زوجته على امتطائها.

انحنت «الأم» وأطبقت بأصابعها على قبضتي.

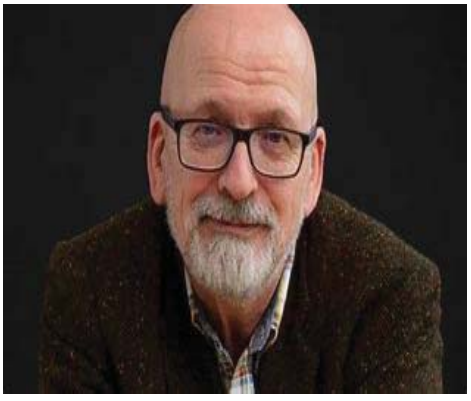
تحرك حصان «داكوتا سميث» من مكانه، وتبعته الفرس الرقطاء.

قهقهت «الأم بيم» في إثره: فلتذهب بلا عودة يا «مستر!».

انتظرت حتى اختفى الفارسان خلف منعطف الشارع ثم برمت في راحة «الأم» وفتت دماغها.

هويت بعد لحظة من بين أصابعها المنفرجة، وسقطت ببكرتي على فسحة المدخل، ثم رحت أتدحرج على الدرجات إلى أسفل، وانغرستُ بسبطانتي في التراب عاجزاً، وفارقني روح «الثور المزمجر».

العربة (1)



تأليف: رودي دويل
ترجمة: تانيا حريب •

رودي دويل (Roddy Doyle) (1958 -...): روائي وكاتب مسرحي وكاتب سيناريو إيرلندي. وهو مؤلف إحدى عشرة رواية للكبار، وثمانية كتب للأطفال، وسبع مسرحيات وسيناريوهات، وعشرات القصص القصيرة. حوّل العديد من كتبه إلى أفلام.

ثمّة أشخاصٌ في الطرف البعيد من الشاطئ؛ بعض البالغين، وكثيرٌ من الأطفال. ربما هي أسرةٌ كبيرةٌ، لكن لا علم له بذلك. حاول أن يرى ما إذا كان أحد أولئك البالغين يحمل طفلاً أو ما إذا كان هناك رضيعٌ – نتوءٌ مخفيّ – جالسٌ على الرّمل.

لم يرغب في السّير على الطريق، عبرَ الرمل والحجارة، ليصل إلى العربة التي كانت في مواجهة البحر. لو كان الناس الواقفون على الشاطئ أقرب إليها، لعلم أنها لهم. ولأدرك أنهم أوقفوا العربة هناك عند شاطئ البحر ليرضع الطفل في الهواء – غاز الأوزون، أيّاً يكُن –وينام، ويبقى نائماً لبرهةٍ من الزمن. لكن كانت هناك وحدها. لم يرَ أيَّ أحدٍ بالغ أو قريب، أو منشفة أو دلو، في أي مكان بالقرب منها. لم يكن لوجودها هناك أي معنى.

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للمقال: « The Buggy »

على الأرجح أنها كانت فارغة. لم يكن هذا منطقيّاً أيضاً عربة مهجورة على الشاطئ بهذه الطريقة. لكنّه تذكر حينها كيف ترك عربةً منذ سنوات مضت؛ منذ أكثر من ثلاثين عاماً، حين انحنى هيكلها بينما كان يدفعها إلى أعلى التل في ذلك المكان في فرنسا الذي ذهبوا إليه في طريقهم إلى العبّارة في لوهافر، مونت سانت ميشيل. مكانٌ خلّاب، مفعمٌ بالتاريخ والدين، لكن كل ما تذكّره هو ما عاناه من ألم في ذراعيه، والحرارة المرتفعة، وهو يدفع العربة والرضيعة المستلقية فيها نحو أعلى المنحدر، وصرير المعدن والهيكل بجوانبه المرخية، وقد بدت الرضيعة كأنها تختفي، كما لو أن العربة أكلتها. كانت الطفلة غرين بحالة جيدة؛ إذ كانت طفلة تلك الأيام، أما العربة فكانت متهالكة. لا يمكن لأي نوع من الثني أو الطرق أن يعيدها إلى شكلها. لهذا، في طريق عودتهم إلى موقف السيارات، تركوها بجانب سلة مهملات ومرّوا بثلاث عربات أخرى، مربوطة وملقاة.

ربما هذا ما حدث هنا؛ تَلِفَ هيكل العربة عند دفعها بقوة على الرمل. لكنه كان ينظر إليها ويعلم أنه لا مشكلة فيها. بدت قطعةً صلبةً؛ ووصفها بالمركبة لم يكن أمراً سخيفاً، فيمكن لبالغ صغير الحجم أن يُحشَر فيها. في حفلة للدجاج أو لتوديع حياة العزوبية؛ يستطيع أن يتخيّل أصدقاءه وهم يدفعون عروساً أو عريساً صغيراً من حانةٍ إلى أخرى في العربة التي كان ينظر إليها.

لم تكُن تلك العربة ملتوية، لكنها ربما مهجورة، ولم يرغب في أن يفعل بها شيء.

هل كان المدُّ في طريقه نحو الشاطئ؟ لا علم له. لم يُولِ كثيراً من انتباهه إلى المدِّ والجَزْرِ وأوقات حدوثهما منذ أن كان طفلاً. وتذكّر كم كان يحب البحث عن هذا الموضوع في القسم الخلفي من صحيفة الإندبندنت التي يقرأها والده، وذلك بعد أن علّمه كيفية قراءة الرسوم البيانية.

توقّف مدُّ البحر؛ الموجة التي نظر إليها آنذاك، مسافة متر بعيداً عن عجلات العربة الأمامية، ثمّ انحسر. انتظر قدوم الموجة التالية. فتكرّر الأمر نفسه تماماً، من حيث يقف؛ لم يقترب المدُّ من العجلات. نظر مرةً أخرى، من اليسار إلى اليمين، ليرى ما إذا كان هناك أحد ما سيطالب بالعربة قبل أن يسحبها البحر.

كان عليه متابعة القيادة. بالتأكيد، عليه القيام بذلك. فقد كان في طريقه للقاء أخيه الذي انتقل إلى آركلو. لقد غادر المنزل باكراً؛ قبل ساعات من موعده، قبل أن تكون لديه الرغبة في ذلك. كان قلقاً فحسب؛ قلقاً بشأن العثور على منزل أخيه، وقلقاً بشأن حركة المرور. قلقاً بشأن مغادرة المنزل، ومقابلة أخيه. رأى لافتةً منتصبةً عند الشاطئ فانعطف يساراً، بعيداً عن الطريق السريع. وها هو على وشك أن يشهد غرقاً، وهجراً. ثمّة شيء سيّئ، شيء مروع. اتّهام، سوء فهم، ليلةٌ في محطة غاردا، ثمّة ثغرة في الأخبار، أم مجرّد عربة فارغة مركونة على شاطئ إيرلندي بارد. يا له من لغز؛ قصة لم يرغب في اختلاقها، أو حتى التفكير فيها.

عليه متابعة القيادة، لكن لم يكن عليه مغادرة المنزل أصلاً.

لم يرغب في فعل ذلك؛ لم يرغب حقاً. ثمّ اتجه نحو العربة؛ نظر إلى الداخل وانحنى نحو الأسفل. حتى هنا، على الشاطئ، كان بإمكانه الشعور بذلك. السحر، واللعنة؛ ذاك الرجل الذي كان عليه حين بلغ

الثلاثين من عمره. ذاك الرجل الذي كان على علم بما يفعل. الرجل الذي لم يتردَّد، لكنّه كان بعيداً جداً عن أن يكون ذاك الرجل، وكان عليه أن يتحوّل إلى رجل مختلف تماماً؛ رجل لم يسكنه على الإطلاق.

تذكّر أنه كان طفلاً. تذكّر كيف كان صغيراً جداً، وكيف كان ينظر عالياً إلى مقبض الثلاجة في المطبخ. تذكّر كيف كان يقف إلى جانب والده، ويضع ذراعه على ركبة والده وهو يتناول وجبة العشاء. تذكّر رائحة دخان والده، والطلاء المدهون على سرواله. تذكّر كيف قال والده لأمه إنه سيبدّل سرواله بعد أن يفرغ من العشاء؛ إذ كان يتضوّر جوعاً ولن يكون مذاق الطعام أشهى في السراويل النظيفة، ولا سيَّما أن السروال لن يتناول هو الطعام. تذكّر أمه وهي تضحك وتنادي والده بالأحمق. تذكّر حين كان ينظر عالياً نحوهما؛ كلماتهما وضحكاتهما، وهما فوق رأسه. إلى هذا المدى كان بإمكانه الذهاب بعيداً. لكن ليس هذا فحسب، فلا يزال بداخله ذاك الفتى الصغير. إنه النسخة الأكبر سناً من ذلك الطفل، والصبيَة الأكبر سناً، والأشياء الأخرى التي مرّت في حياته، جميعها كانت بداخله أيضاً. ليست الذكريات وحدها، ولم يكن الأمر قائماً على أنها كانت حيّة. لقد كانت أشياءَ وأحداثاً حيّة، وبإمكانه أن يعيشها الآن. بإمكانه لمس الطلاء الأزرق الموجود على سروال والده، وسماع ضحكة أمه، يمكنه فعل ذلك الآن. بإمكانه أن يشعر بقدمه وهي تضرب كرة قدم جلدية مبللة، وسماع صوت الطباشير وهي تكتب على السبورة في المدرسة الابتدائية. بإمكانه تذوق لسان أول فتاة قابلها، ويشعر بعرقها يسيل على خده وهما يتبادلان القبلات ويخشيان التوقّف، كما لو كانا يقودان دراجة هوائية لأول مرة، وربما يسقطان إذا تمهلا أو توقّفا.

أما الرجل الذي لم يشعر به على الإطلاق كان والده؛ ذاك الشاب صاحب المسؤولية.

يستطيع رؤيته وهو يأخذ غرين من العربة ويعيدها إلى أسفل التلة، ويقول ساخراً من بكائها: «يا للعربة المسكينة! مؤخرتك أكبر من أن تتحملها يا غرين!»، ما جعل أخويها يضحكان. لكنه لم يشعر بثقلها على ذراعه، أو بالثقة – المعرفة – بأنه سيقطع كل هذا الطريق دون تبديل بين الذراعين أو أن ينزلها إلى الأرض ومحاولة إقناعها بالمشي.

تذكّر عربةً أخرى. كان يقف على الرصيف حين تقدّم القطار (DART) ببطء إلى محطة كيلستر، وكان الولدان يقفان على جانبيه. هذه المرة، كانت هناك عربة مزدوجة؛ قبل أن تُخلق غرين. كان يمسك بيده اليسرى يد أحد الأولاد؛ الصبي الأصغر كولم، ويمسك العربة المطوية بيده اليمنى. أمسك الصبي الأكبر، شون، بالعربة. توقّف القطار. لم ينزل منه أحد، ليس هناك أحد ليضغط على زر فتح باب القطار. نسي أن شون يحب الضغط على هذا الزر، تلك كانت مهمّته؛ ما يجعله أكثر أهمية من أخيه الصغير. ترك يد كولم للحظة ليضغط على الزر، فذهب كولم الذي حاول أن يصعد إلى القطار، لكن خطوته لم تصل إلى الدرجة، فسقط بين القطار والرصيف؛ تحت القطار. رأى أحدهم ما حدث وأخذ يصيح للسائق من الرصيف، بينما ركع على ركبتيه، وأمسك بلطف بيد كولم الممدودة «تعال أيها الفتى الجميل!»، وسحبه نحو الرصيف، عانقه، فابتسم كولم. لم يلقِ عليه اللوم، ثم صعد هو والصبيّان ومعهم العربة إلى القطار، وعالج أمر شون الذي كان يبكي.

لو أن القطار تحرّك، وانزلق كولم أكثر تحته، ولو أن الشاب الذي صاح لسائق القطار محذراً إياه

لم يكـن هنــاك حينها؛ تلك هــي جميع الاحتمالات التــي دارت في رأسه حين غادر القطــار المحطة وجلس الصبيّان ينظران عبر النافذة، مستعدّان لحدوث مفاجأة بمرور أي قطار في الاتجاه الآخر. مفاجأة!

في الحقيقــة، كان بحالــة جيدة، ويشعــر بالسعادة أيضاً. كان يعلم أن عليــه أن يمد يده نحو الأسفل، وذراعه في الفجوة الموجودة بين الجانب الأخضر من القطار، وإسمنت الرصيف المبلل بالمطر، ويمسك بيد كــولم، لا يلتقطهــا فحسب، بل يمسكها بإحكام ويرفع الصبي دون عنــاء إلى برِّ الأمان. لقد تمكّن من فعل ذلــك، وتذكّر كيف تفحّص ركبتيه المبللتين بسرواله الجينز وتنظيفهما من الحصى بيده المفتوحة. وبهذا، تمّت المهمّة.

حينئذٍ، نظر إلى تلك اليد؛ يده اليمنى. لم تكن هي نفسها؛ تلك اليد التي أنقذت كولم. لم تكن بذاك السن، أو ببقعٍ أحدثها مرض الكبد. حتى إنها لم تكن تلك اليد. كانت يده، وذراعه ترتجفان أحياناً؛ قليلاً فقــط، حــين يضطر إلى مدِّ يده لالتقاط شيء ما، وأحياناً تغمره السعادة وهو يحمل قدحاً أو كأساً في يديه الاثنتين إلى أن يعتاد على الوزن. لكن لم يتعلّق الأمر بيديه أو ذراعيه أو الشيخوخة أو أي شيء آخر. الأمر كلّه يتعلّق به؛ فقط هو. ثمّة عبارة أتت من الوباء «العامل المهم». لقد كان أباً مهمّاً. تذكّر إنقاذ كولم، لكنه لم يستطع تخيُّل ذلك، لم يستطع أن يشعر به. لم يصدِّق أنه فعل ذلك، أو أي شيء من الأشياء الأخرى التي فعلها حين كان أباً. لم يُلاحَظ كل ذلك أو يُشاهَد فحسب، بل خُزِّن بعيداً لوقتٍ لاحق. ما قام به؛ من رفعه، ووضعــه على الأرض، ودفعه، وسحبــه، وإطعامه، ودغدغته، وجعله يرتاح. وطبيعة حياته جسدياً، المختلفة عــن الأطفــال أيضاً؛ ركضه، لهاثه، ضحكه، بــكاؤه، مشيه. الأفعال؛ مفردات الفعــل. لديه المفردات، لكن ماذا بالنسبة للأفعال؟ يستطيع المشي والقيادة والأكل والنوم. يمكنه القيام بالحركات، وأن يعيش يومه.

لكنه ليس على قيد الحياة.

كان المدّ قادماً، والبحر أقرب إلى العربة. دقيقةٌ أخرى وتحفر الأمواج تحت العجلة الأمامية.

ثمّة قصّة لعربةٍ أخرى فارغة، لم يتذكّر أي عربة منها؛ إذ مرَّ عليها خمس أو ست سنوات. كان ذاهباً إلى المتاجــر ومعــه شــون بجانبه. كان شــون رائعاً في المشــي في أي مكان، ولا يهم مهمــا كان المكان بعيداً. لكــن في العــودة، كان يقوم في كثيرٍ من الأحيــان بالإضراب. يعترض على الجلوســ في العربة؛ بحجّة أنها عربــة للأطفــال الرضّع! وفي الطريق إلى المنزل، يجلس على الأرض، ويتمــدد عليها، أو على برَك الماء، أو أمــام عربات التسوّق وحلبات صراع الثيران والمتقاعدين، ويرفض المشي. وحتى ذلك الحين يعترض على الجلوس في العربة. يرفض الصعود إليها أو أن يدع والده يحمله ويضعه فيها. هذه المرة تحديداً، دفع شون؛ ذاك اللعــين الصغير اللطيف، العربة نحــو الطريق، تماماً أمام سيارة قادمــة باتجاهه. داس السائق عل الفرامل، لكن السيارة اصطدمت بالعربة من جانبها، ولم ينسَ أبداً الضجيج، وصوت اصطدامهما. طارت العربــة في الهواء، وهبطــت سليمةً. كانت عجلاتها الأربع في وقتٍ واحد مواجه السيارة، فحدّقت السائقة؛ وهي امرأة ازدحمت سيارتها بأطفالها، بالعربة الفارغة وصرخت، ثمَّ خرجت من السيارة وهي تنظر إلى أسفلهــا ونحــو سطحها باحثةً عن الطفل المفقود. وقالت: يا إلهي! يــا إلهي! يا إلهي! ، في حين أشار الطفل المفقود، شون، إليها وهو يضحك ويقول: هذا مضحك!

تذكّر ما حدث كأنه مشهد من فيلم. كان فيلماً جميلاً جدّاً، لكنه لم يعُد فيه.

ماذا حدث؟

أين ذهبت حياته؟ ليس المقصد السنوات، بل الدماء. أين ذهبت تلك الحياة؟

أخـذت العربـة تتأرجح، وكانت على وشـك أن تطيح. في موجة المد التالية أو التـي تلتها، ستصل إلى جوار العربة، وسيكون الطفل، في حال كان هناك طفلٌ، مقيّدٌ وعاجزٌ.

إذا كان هناك طفل.

نسـي مدى صعوبة الحركة على الرمل الناعم؛ فكاحلاه يؤلمانه أصلاً. كاد أن يقع، وانزلق نعل حذائه علـى حجر. شاهد موجـةً تضرب العجلة، ورأى العربة وهي تقع نحو الخلـف. يبدو أنه لم يقترب أكثر من ذلك، فقد تركها وفات الأوان. كان حذاؤه ملآناً بالرمل، وثمّة حجر يحفر في كعب قدمه. لكن كانت الأرض أكـثر صلابةً، فهناك طبقة من الحصى؛ شريطٌ سميكٌ يمتـد على طول الشاطئ. تجاوز الحصى بسرعة كافيـة، وكاد أن يقـترب من العربة. شعر بالمقبض في يده، بل بجميـع المقابض. حين لامست موجةٌ حذاءه وكان يرفـع قدميـه ويتحرك مثل المجنون، ضربت قدمـاه الماء، والتقط العربة، ثـمّ أمسك بأحد المقابض وسحبهـا معـه إلى الضفة المفروشة بطبقـة من الحصى. كان قد علم ذلك قبـل أن ينظر. حينئذٍ، أمسك العربـة مـن مقبضيهـا، وركنها وهو لا يـزال واقفاً في مواجهة البحـر. ونظر، لا يوجد طفـل. انتابه شعورٌ بالارتياح، وبخيبة أمل، وبغضب. تجمّدت قدماه؛ من أعلى ساقيه حتى ركبتيه إلى أسفلهما، تجمّدتا كثيراً. ثمّ ضحك. كان غاضباً، وفَرِحَ لأنه كان غاضباً. فقد غرق في الماء ولا يعلم ماذا سيفعل، ولم يكترث لذلك.

– يا إلهي، شكراً لك!

ركَضتْ نحوه امرأةٌ شابةٌ وانزلقت فوق الحجارة.

تفحّص العربة مرةً أخرى، فكانت فارغة. تساءل لماذا كانت تشكره.

– قالت: نسيت أمرها تماماً.

بدت أمّاً شابةً، منهكةً وجميلةً. لكنها لم تكن تحمل طفلاً على خصرها أو بين ذراعيها.

– قالت: أنت مبلّل، أنا آسفة جدّاً.

هزَّ كتفيه. لم يكن متأكّداً ما إذا كان هذا اهتزازاً. كان يمسك بمقبضي العربة ويميل فوقها، ليحمي الطفل الذي لم يكن فيها.

لم تكن متأكّدة تماماً، وهذا ما لاحظه. توقّعت منه أن يدفع العربة عبر الحصى نحوها، أو أن يديرها ويعطيهـا المقبضـين. ربما بدا كأنه بحاجةٍ إلى العربة ليبقى ثابتاً. نظـر نحو الأسفل، فوجد أنه كان مبتلاً من فوق سرواله حتى منتصف سترته.

– قالت: تركتُ هاتفي في السيارة. هل أنت بخير؟

يا إلهي! أرادت أن تتصل بسيارة الإسعاف من أجله.

وقف مستقيماً، وترك العربة.

« أراهن أنك تتساءل أين كنت».

– قال: أنا كبيرٌ.

– قالت: لا بدّ أنك تجمّدت.

حينئـذٍ، كان همّـه أن يجعلها تتوقّف عن الحديث معه كأنه رجلٌ عجوزٌ. عجـوزٌ سقط في الماء، أو بلّل نفسه.

– قال مرةً أخرى: أنا كبيرٌ.

ربّتَ على مقبض العربة.

– سأل: أين صاحب هذه العربة؟

ابتسمت.

– قالت: إنه في السيارة، في موقف السيارات.

– قال: إذا لم يكن قد هرب. أمزح فحسب.

نظرت خلفها تجاه موقف السيارات الذي يصعب رؤيته من حيث يقفان.

– قالت: لا أستبعد شيئا

تحرَّك أولاً. ابتعد عن الرمال، وسحب العربة معه.

– أخبرته أنه يريد الذهاب لقضاء حاجته، مثل فتى كبير، بين الكثبان الرملية.

– قال: هذا منصفٌ بما فيه الكفاية. ما اسمه؟ أشعر أنني يجب أن أعرف.

سحب الساق المبتلة التي التصقت بفخذه.

قالت: «شون».

– قال لها: وأنا لدي شون أيضاً.

– قالت: حقاً؟ هذا مذهل!

كانا يقفان على الشارع، بعيداً عن الرمال. ترك العربة. أمسكت بها ودفعتها نحو موقف السيارات.

– قال: أبلغي شون تحيتي.

ضحكت، ثمّ ابتسمت.

– قالت: سأبلغه. وداعاً. شكراً لك مرةً ثانية.

– إلى اللقاء.

لم تسأله ما إذا كان بخير، أو إذا كان على علم بوجهته، أو إذا كان هناك أحد يريد الاتصال به ليأتي ويصحبـه. كأنها رأت رجلاً بخير، ثمّ غادرت. كان متجمّداً من البرد، ومتيبّساً. سيقود الآن باتجاه آركلو، وسيرتدي إحدى بدلات أخيه الرياضية.

سحـب هاتفـه من جيب سروالـه وفرك الشاشة على كتـف سترته حتى تجفَّ. فتـح قائمة «المفضلة» وضغط على اسم «شون».

– أبي؟

– أوه، بُنَي. هل أنت مشغول؟ هل تستطيع التحدُّث؟

– ما الأمر؟ هل أنت بخير؟

أخـبر ولده كيف كان في طريقه إلى آركلو، وكيف وصل باكراً، وأن هذا ما جعله يتوقّف عند الشاطئ. وكيـف ذهب في نزهة مشياً على الأقدام، وكيـف رأى العربة في مواجهة البحر. وكيف رأى الأمواج قادمة، وكيف اندفع باتجاه البحر لينقذ العربة.

لم يتردَّد.

– كان فيها طفلاً يا شون.

– أوه، يا إلهي! طفل؟ هل أنت جاد؟

– قال: لم أصدق ذلك. إنه ينام سريعاً.

– لا!.

– نعم.

هنـاك – في موقف السيـارات المجاور للبحر الأيرلندي – لم يسبق لـه أن شعر بسعادة كهذه. راقب الأم وهـي تقود سيارتها بهـدوء متّجهةً نحو البوابة، وتتوقّف، ثمّ تنعطف يساراً، وتخرج تجاه الطريق. لوّح إلى السيارة من الخلف. اعتقد أنها كانت «فولفو». سوداء اللون، أو بلونٍ أزرق غامق جداً.

– هل الطفل بخير؟

– قال: آه، نعم. لا شيء يثير القلق بشأنه. صحيح، خمّن ما كان اسمه؟

Hasui Kawse, The Pond_at Benten Shrine in Shiba

إلى ذكراها [1]

تأليف: هيرفيه مازويه
ترجمة: سلام مخائيل عيد •

النصّ الذي ستقرؤون أدناه ثأرٌ، انتقامٌ من مرض خسيس، هو الزهايمر.

حين وقع هذا التشخيص على زوجتي موريل، قرّرتُ أن أدوّن خطوط مراحله العريضة. لن ينتصر، أبداً. سوف يصطدم مُلتهم الذكريات هذا دوماً بهذه السطور التي لا تُمحى، والتي لن يكون للزمن تأثير عليها.

اسمي بول كورديه. وأهدي كلّ ما يتبع لحبّ حياتي الوحيد والأوحد.

لذكراها.

.....

تشرين الثاني (نوفمبر) 2010. المرحلة الخفيفة

حلّ علينا التشخيص توّاً، بارداً، محتوماً، ضمن رسالة خالية من الإنسانية. تقرير طبّي مكتوب بعبارات مبهمة، تبرز منها الجملة الأخيرة فقط: "آفات دماغية تبدو وكأنّها من سمات مرض الزهايمر".

بدا الأمر مثل ضربة قويّة على الرأس، وقطرات عرق متجمّدة تتشكّل على مؤخّرة عنقك، وتتدحرج ببطء على طول عمودك الفقري.

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للمقال: « En sa mémoire »

حافظـت موريل على رزانتها. كنا نتوقّـع أن نراها تبكي، تصرخ، لكن لا شيء من ذلك. فقط: "كنت أعلم".

قبل شهرين في عيادة الدكتور دومون، طبيبنا العام.

منـذ فترة زمنية وجيزة، تعاني موريل اضطرابات في الذاكرة قصيرة المدى. حين تعود بالحافلة من الجمعيّة التي تعمل متطوّعة لديها، تخطئ الرقم، ولا تقف في المكان الصحيح.

تنسى بعض المشتريات التي تحتاجها، فتضطّر إلى تسجيل كلّ شيء على ورقة.

- ماذا يحدث لي، يا بول؟

- لا تقلقي. قد لا يكون شيئاً ذا بال. هو الإجهاد. ربّما ينبغي أن تقلّلي ذهابك إلى الجمعيّة.

قطع دخول الطبيب غرفة الانتظار محادثتنا.

جَعلَنا وجههُ المتجهّم بعد الفحص نشعر بعدم الارتياح.

- سأرسلكما إلى زميل طبيب أعصاب. سيطلب فحوصات تسمح لنا برؤية أوضح.

بعض الصور بالرّنين المغناطيسي، ومن بعدها اختبارات استذكار، وها هي الرسالة تصلنا.

بعد الإحباط، رفضنا البقاء مكتوفي الأيدي.

رحنـا، كلّ مساء، نمضي ساعات نستحضر ذكرياتنـا. وخصوصاً أثمن ما فيها؛ لقاؤنا. في العشرين من عمري، لم أكن أعرف شيئاً عن النساء، ما كان يجعلني في غاية التعاسة.

اقترحـت إحـدى صديقات أمي لقاءً مع ابنتهـا آنيّس. وفي النهاية، لن أخاطر بشـيء. إن راق أحدنا للآخر حصل خير، وإلّا حدثت لقاءات أُخر.

تواعدنا في مقهى. وكي أعرفها، قرّرت آنيس أن تضع عقدة حمراء في شعرها.

وصلتُ متوتّراً في الساعة المتفق عليها لأجد شابّة جميلة جداً تضع العقدة الشهيرة.

- مرحبا، آنيس، أنا بول.

انفجرت ضاحكة.

- مرحبا بول، أنا موريل.

ينبغي أن نحذر دائماً من العقد الحمر...

جعلنا ذاك الخطأ نشعر بالراحة. وبقينا نتحدّث أكثر من ساعتين. وتجددت لقاءاتنا، مرّة وثانية، ثمّ ثالثة، ولم نفترق بعدها قطّ. كانت موريل المرأة الوحيدة في حياتي.

حزيران (يونيو) 2010. المرحلة الخفيفة

أواظب بلا كلل على الحديث مع موريل عن ذكرياتنا المشتركة. ويريحني كثيراً أنّها لم تنسَ شيئاً.

بالتـوازي مـع ذلك، تذهب كلّ أسبـوع إلى معهد متخصّص بالأعصاب للقيـام بتمارين كثيرة تحفّز دماغها.

وهي ملتزمة بهذا الطقس الاعتيادي بانضباط يبعث على السرور. ولتجنّب الوقوع في أخطاء مسارات الحافلة، تُقلّها سيّارة أجرة وتُعيدها.

بالتأكيد، يؤرّقنا السؤال حول مستقبلها. إلى أيّ مآل سوف تؤول الأمور؟

وبأيّ سرعة؟ يمكنني أن أعرف، بأن أسأل الطبيب، أو بأن أتصفّح مواقع الإنترنت، لكنّني أجبن عن فعل ذلك.

إنّنا متلاحمان أكثر ممّا في أيّ وقت مضى. تزداد تعبيراتنا عن المودّة. أحبّها كثيراً.

لم نشأ إخبار الأقارب والأصدقاء بالأمر، وليس لنا أولاد. يحمل كلانا فقط عبء هذا المرض.

حين تحاول الحديث عن "رحيلها"، أتلقّفها فوراً:

- سوف نحارب، سنوقف تطوّر هذا الرعب. ولا تزال أمامك سنوات سعادة كثيرة تقضيها معي.

حينئذ، تضيء ابتسامة وجهها بحنان، وأكون أسعد رجل على وجه الأرض...

كانون الثاني (يناير) 2011. المرحلة الخفيفة

انقضى أكثر من عام على التشخيص. كم نودّ لو ننسى هذه الذكرى...

لأوّل مـرّة، كانت نتائج هذه التمارين أقل جـودة. راحت رياح التفاؤل، التي طالما هبّت، تفقد شدَّتها.

مازالت موريل تستقلّ سيارة الأجرة إلى الجمعية التي تعمل متطوّعة فيها. ويشجّعها الطبيب على أن تعيش حياة نشاط وتحفيز ما دامت قادرة على ذلك.

سيكون من الصعب جداً عليها أن تعيش حياة عزلة في المنزل.

أُجريت صور أشعة جديدة، أظهرت توسّع الأذيّة الدماغية. لقد بدأ العدّ التنازلي حتماً.

حـين يسألها سائـق سيارة الأجرة في طريق العودة عـن العنوان الذي تريد أن يقلّهـا إليه، تتردد ثم تجيب بكلّ بساطة: "لا أدري"!

آب (أغسطس) 2011. المرحلة المتوسطة:

مـا عـادت موريل تتعرّف علـى كلَّ مَن في جمعيّتها. حتّى إنّها سألت في إحـدى المرّات عمّا كانت تفعل هنـاك، قبـل أن تعود وتتذكّر بعد بضع دقائق. اضطررنا إلى أن نكشف لهم طبيعة تلك الاضطرابات، وقد أظهروا بعض التردّد بشأن مواصلتها نشاطها.

يقولون إنّهم لا يستطيعون إدارة العون المقدَّم للمعوزين الذين يزداد عدد طالبيه في قسم الاستقبال، ومرض موريل في الوقت نفسه.

أوّل الأمر، شعرت بنوع من الظلم والنبذ لها، لكنّهم على حقّ.

إذ ليست، في أيّ حالٍ من الأحوال، مسؤوليتهم تحمّل تلك الاضطرابات المُعيقة. وبمرارة شديدة قبِلنا وقف نشاطها.

كانون الأول (ديسمبر) 2011. المرحلة المتوسطة

بقيت ذاكرة موريل مستقرة، وهذا ما يهمّ في الأمر، إلّا أنّ مزاجها يقلقني كثيراً.

أهو أثر ضارّ آخر من آثار المرض؟ أم هو شوقها إلى عملها التطوّعي؟

غير أنّها لا تُبدي إلّا قليلاً من الاهتمام بأمور كانت تلهبها حماسة فيما مضى، وتعاني نقصاً في الشهيّة، وتنام كثيراً.

انضمّ قرص إضافي إلى قائمة الأدوية المُضجرة التي كانت تتناولها. وكان عليّ أنا طبعاً أن أتأكّد من تناولها العدد الصحيح من المضغوطات. فإيكال هذه المسؤولية إليها يعني المخاطرة بتناول جرعة زائدة قاتلة.

أشعر أنّني وحيد، وحيد جداً في مواجهة هذه المأساة.

لا أطيق رؤيتها تذوي أمام عينيّ، لكن ما الذي يمكنني فعله؟

كيف لي أن أمدّها بهذه الراحة الإضافية التي من شأنها أن تخفّف قليلاً عبءَ هذا المرضِ الثقيلَ؟

إنها فترة عيد الميلاد وليس في قلبي أدنى رغبة بالاحتفال. وإن جاز القول، هي أحقر ليلة عيد عرفتها في حياتي كلِّها.

في الثامنة مساءً أغفت موريل، وبقيتُ وحيداً في الصالون، تضيء زينة الشجرة الكهربائية وجهي المبلّل بالدموع.

تشرين الأول (أكتوبر) 2012. المرحلة المتوسطة

ما يزال مزاج موريل متقلّباً. تتمكّن من الخروج من هذا النوع من الخمول العاطفي، لتعود وتقع فيه أكثر بعد أسابيع عدّة.

في الأشهر الأخيرة، يمكننا القول إنّ المرض قد تركنا ننعم ببعض الهدوء، إذا ما وضعنا كآبتها جانباً. إلّا أنّ ذلك أجمل من أن يدوم.

ذات يوم، استيقظت موريل فوجدت صعوبة في اختيار كلماتها. بتعبير أدقّ، كانت تستصعب إنهاء جُملَها.

هي التي تعني لها الكلمةُ الكثير كونها مدرّسة مسرح سابقة، راحت تفقدها شيئاً فشيئاً.

اتسع حجم المرض وهو ينهك دماغها ببطء، فيما تقف علوم الطبّ عاجزة حيال ذلك.

أيّار (مايو) 2013. المرحلة المتوسطة

ما زالت موريل تعرف من أنا، غير أنّ ذاكرتها بعيدة المدى تأثّرت. فهي لا تعرف الآن ظروف لقائنا.

تزداد قدرتها على التعبير عمّا بنفسها سوءاً، وغالباً ما تستعين بالكتابة كي تُفهَم.

أحياناً تقع ضحيّة التشوّش المكاني، فتذهب إلى الحمّام كي تفرّش أسنانها، وفجأة لا تعود تعرف أين هي أو سبب مجيئها إلى هذا المكان.

هو وضع مؤقتّ حالياً، لكن سيأتي حتماً يوم يصبح فيه وضعاً دائماً.

إنّني أخسر حبّ حياتي.

تشرين الثاني (نوفمبر) 2013. المرحلة المتوسطة

انتابنـي أشدّ شعور بالهلع منذ بداية هذه المحنة، حـين استيقظت قرابة الساعة الثالثة ليلاً لأجد أنّ موريل اختفت.

كان باب المدخل مشرعاً. اتصلت بالشرطة التي قامت بحملة بحث في الحيّ.

نظراً لصعوبة الكلام لديها، وفقدانها الذاكرة المتكرّر، فمن غير المرجّح أن تستطيع العودة وحدها.

في دقائق بدت لي وكأنّها ساعات، كنت أترقّب رنين الهاتف وأتخيّل الأسوأ.

بعـد 30 دقيقـة، جاءني اتصال هاتفي مـن الشرطة. عثروا على موريل جالسـة في الحديقة العامة المجاورة، ولا تعرف ما الذي تفعله هناك.

كل ما تفعله هو التحديق في الفراغ، وتبتسم بحبور.

لم تُبدِ أيَّ مقاومة، وحين وصلت إلى المنزل، عادت إلى الفراش بهدوء كبير كما لو أنّ شيئاً لم يحدث.

تجنّبنا الأسوأ هذه المرّة.

أولّ مـا فعلـتُ في اليوم التالي، كان تغيـير المفاتيح والأقفال والتأكّد من إحـكام إغلاق كل شيء، من أبواب ونوافذ، قبل أن أذهب إلى الفراش.

حزيران (يونيو) 2014. المرحلة المتوسطة

أعيش مع «زومبي». لم تعد موريل تقدر على نطق جمل كاملة. وفي معظم الأوقات، لم تعد تقول شيئاً مطلقاً. تكتفي بالتحديق أمامها. ويمكنها أن تبقى ساعات على هذه الحال.

أحياناً أُطعمها.

تبتلع بأناة من غير رغبة أو نفور ظاهر. ماتت تلك المرأة التي طالما أحببتُ رؤيتها تستمتع بالطهي.

إنّها دُمية تهيم من غير روح في عالم يبدو أنّ معرفتها به في تناقص دائم.

تعني لها صور والديها شيئاً على نحو مبهم، لكن لا شيء محدّداً جداً.

كم سيلزم من الوقت قبل أن أخرج أنا أيضاً من رأسها؟

كانون الأول (ديسمبر) 2014. المرحلة المتوسطة

تدهورت حالة موريل الصحيّة إلى حدٍّ كبير. يبدو أنّني الشخص الوحيد الذي ما زالت تتعرَّف إليه.

لأوّل مرّة هذا الصباح، رفضتْ رفضاً قاطعاً تناول دوائها.

كانت شديدة الاضطراب. ورغم الوقت الذي أمضيته محاولاً أن أشرح لها ضرورة تناول الأدوية لكبح تطور المرض، لم ترغب في معرفة شيء.

حين اقتربتُ حاملاً كوب الماء في محاولة لجعلها تبتلع الأقراص، دخلتْ في حالة غريبة من العنف.

- حقير، لئيم، غبي... هذا سمّ... لا أريد تناوله... دعني وشأني.. حثالة، عفِن.

كلّفني التغاضي عن ذلك عضّة أدمت يدي. ولأوّل مرّة استسلمت حيال وحشيّة الزهايمر تلك.

لم تقبل تناول دوائها إلا بعد ساعات.

وحين نامت أخيراً، في ذاك المساء، بكيتُ بكاء مريراً.

حبيبتي موريل، العذبة، حبّي الجميل، بدأت تستسلم للمرض.

نيسان (أبريل) 2015 - المرحلة المتوسطة

مـا عدتُ قـادراً على إدارة الوضـع. ازدادت وتيرة شتائمهـا لي كثيراً، ناهيك عـن البصق. أصيبت موريل فجأة بسلس البول. فاضطررت إلى أن أضع لها وسائل وقاية، وأن أغسلها مرّات عدّة في اليوم.

أظنّ أن سانت إكزوبيري هو من أكّد أن ليس هناك حبّ، إنّما هناك أدلّة على الحبّ.

وسوف أقدّم لها من الأدلة حتى آخر طور في تدهور حالتها المميتة.

لم أعد أنام. تسلّلت إليّ شكوك فظيعة. هل سُدّت المخارج كلّها؟

ألن تستيقظ على نوبة من الخرف الحادّ؟

بلغنـا الـذروة يوم أمس فيما كنـت أساعدها على الاغتسـال. رفضت رفضاً قاطعـاً أن تدخل حوض الحمّام وراحت تضربني بحميّة لا تُصدّق.

إذ لم أعد أحتمل، وكي أحمي نفسي، اضطررت إلى صفعها.

ظلّت منهكة أرضاً فترة طويلة، أمّا أنا فقد أدركتُ أنّني تجاوزت أقصى حدودي: لقد رفعت يدي على أميرتي. حتّى إن كنتُ قد أرغمت على تلك الحركة بغير إرادتي، فلم أستطع أن أغفرها لنفسي.

وبسبب صعوبة الحصول على مساعدة طبيّة منزليّة طوال الأسبوع، تحتّم إدخالها المستشفى.

أيار (مايو) 2015 – المرحلة النهائية

كي أُحسنَ الهرب من حاضر لا يُطاق، ألتجئ إلى ذكريات الماضي.

أوّل ليلة أمضيناها معاً...

مارسنـا الحـبّ ثلاث مـرّات، وبكيتُ ثـلاث مـرّات... لا يمكنني تفسـير ذلك. لحظـات الانصهار والانسجام والتشارك المطلق تلك، قلبت كياني.

وحين أغفينا، كنا متعانقين.

وأيقظنا هواء ذاك الصباح الحزيراني المنعش بلطف وقد لفّتنا سعادة غامرة.

وحين أعود إلى الواقع، أجد نفسي في غرفة المستشفى هذه الخالية من الروح في قسم الأعصاب.

موريـل نائمة بسبب التخدير. قبل ساعة، كانت تصرخ وتضرب الممرضات اللواتي حضرن لإعطائها أدويتها.

لم يكن أمامهن من خيار غير تخديرها.

حـين صحـت، سألتني من أكـون، وعمّا إذا كانت أمهـا المتوفية قبل أكثر من عشـرة أعوام ستحضُر لتأخذها.

عليّ أن أدخل في هذيانها، وأطلب منها أن ترتاح وأخبرها أنّها لن تتأخر في المجيء.

أنا في ذهول، لكنّني ذرفت كلّ ما لديّ من دموع.

أيلول (سبتمبر) 2015 – المرحلة النهائية

يصعب التعرّف على موريل. فقدت كثيراً من وزنها وتبدو وكأنّها شاخت عشر سنوات. خاصة أنها لم تعد قادرة على التعبير. باتت طريحة الفراش تماماً.

بدأت تسعل كثيراً وتبصق دماً.

اكتشفوا التهاباً رئوياً عندها.

شرح لي الطبيب أن ثمّة قصوراً في جهازها المناعي ما يسمح للجراثيم بأن تتطوّر.

وقال لي أن أبقى قريباً منها لأنّ النهاية وشيكة.

بعد أسبوع، وفيما كنت أحتضنها، ابتسمت لي ابتسامة ساحرة.

ثمّ بدأ انخفاض معدل ضربات قلبها يتسارع على الشاشة، وسرعان ما توقّفت عن التنفّس.

للتوّ انطفأت موريل بين ذراعيّ. دمّرني الحزن. وفي الوقت نفسه انتهت معاناتها، واحتفظت في الموت بتلك الابتسامة التي كانت تضيء وجهها.

الخاتمة

29 أيلول (سبتمبر) 2015. جنازة موريل.

وكأنّ السماء تشاركني حزني فتسكب وابلاً من دموع المطر.

على الرغم من هذا الجوّ الفظيع، حضر الجميع من زملاء سابقين وأصدقاء وأفراد العائلة.

أحييهم آلياً، لكنّني لا أراهم سوى ظلال.

في أثناء المراسم وكلمة الكاهن، لم أنطق كلمة أو أبدِ أي انفعال. يجب أن أبقى رصيناً.

وبعد دفن الجسد، بدأ الحاضرون يقفون قليلاً عند الشاهدة ثم يغادرون المقبرة بالتدريج.

بعد ساعة، لم يبقَ أحد، فقد رفضتُ رفضاً قاطعاً طلب الأقرباء البقاء معي.

لقد اتخذتُ قراري: لن يبقى من زوجتي إلّا هذه الشاهدة الحجرية البسيطة.

سـوف أروي بالخطـوط العريضة، قصة استشهادها. كي تبقى الذكريـات. كي تبقى ذكراها حيّة...

وكي يُعجب الناس بالشجاعة التي أبدتها في هذا الصراع.

Hasui Kawase, Garden in summer,1933

الغزو[1]

الكاتب: فريديك نوكس
ترجمة: آلاء أبو زرار •

فريديك نوكس (Frédéric Nox) : كاتب فرنسي، ولد في عام 1964، يعيش في كوت دازور، له كتابات عدّة في الخيال العلمي ومنها: "الغزو"، "الهواء والأغنية".

ثمة خطوة واحدة تفصل ما بين اللامبالاة والنسيان. وأظن أني بصدد تجاوز هذه المسافة الصغيرة؛ فالوقت قد تم احتسابه.

اسمي جوليان بارنفيل وأنا في التاسعة والثلاثين من عمري، فرنسي الجنسية. لقد جرت هنا توّاً أحداث تتجاوز حدود المنطق. لهذا السبب، وقبل أن يتلاشى كلُّ شيء في ضباب وعيي، أحرص على نقل ما رأيته بأمِّ عيني على حاسوبي الشخصي. لا أختلق شيئاً البتّة وكل ما سأرويه لاحقاً قد حدث بالفعل.

كنت أُمضي أيام عطلة ممتعة برفقة زوجتي إيميلي وزوج من الأصدقاء في هذا المنزل الكبير المُهيأ بحوض سباحة، والذي استأجرناه في مرتفعات جبال الألب. كنَّا في قلب الطبيعة والطقس معتدل والجو صحو ثابت. كانت تلك أجمل عطلة أمضيتها منذ وقت طويل.

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للمقال: « La conquête »

البارحة صباحاً استيقظت قبل الجميع وعندما كنتُ أحتسي القهوة على الشرفة الواسعة، رأيت كلبي الأسترالي (ويلو) وهو يتصرّف على نحوٍ غير طبيعي. كان يئنّ وهو يزحف على الأرض ويرمق السماء بنظراتٍ تائهةٍ لم أفهمها.

عندها شاهدت ظاهرةً في غاية الغرابة فوقفت مشدوهاً بما أرى: جسمٌ عملاقٌ يحطّ ببطءٍ وهدوءٍ فوق أرض تعلو الفيلّا بثلاثين متراً. في حين أن الشمس كانت تزيد من حرارة الطقس إلّا أني وجدت نفسي أرتعش تحت بقعةٍ واسعةٍ من الظّل.

أوّلُ ردِّ فعلٍ قمت به هو أنني غادرت الشرفة إلى داخل المنزل حيث أخطرت رفاقي وأنا أصرخ كالمجنون. كان أهل البيت ما يزالون نياماً ما عدا (إيميلي) التي سألتني وهي في الحمّام عن سبب صراخي بهذا الشكل. بعد خمس دقائق تجمّعت مجموعتنا كاملة في الصالة. بدوا مرتابين ينظرون بأعين يملؤها النوم وشرعوا يمدُّون رقابهم خلف زجاج النوافذ لمراقبة الجسم وهو يحطّ رحاله. كان عبارة عن قرص ذي قطر كبير، أملس كالرخام. ولم يكن سطحه الأسود الداكن يعكس أي ضوء. خطرت ببال أحدنا فكرة الاتصال بالشرطة التي ربما تزودنا بتفسيرات، إلّا أن خطوط هواتفنا النقالة كانت قد توقّفت عن العمل.

في ذلك المكان نشعر بالتوتُّر وندور حول أنفسنا دون أن نتمكّن من التفاهم حول كيفية التصرُّف لاحقاً. عندها هبطت من المركبة الفضائية حبالٌ عدة انزلقت منها أجسام غريبة الهيئة. أسرعوا في هبوطهم إلى درجة أننا لم نحظَ بالوقت لنتمعّن بالتفاصيل. ظهرت أمامنا حقيقة على نحو لا يمكن دحضه ألا وهي أن هذه الكائنات الحيّة لم تكن على هيئة بشرية بل تميل للهيئة العنكبوتية.

هناك من فقد السيطرة منّا على نفسه. أما (ليندا) صديقة (إيميلي) من سنين طويلة فقد انهارت بالبكاء في حين أن زوجها أنطوان الذي كان مخطوف اللون من الخوف. أخذ يحثّنا على التجمُّع في القبو بلا إبطاء كي نتّخذه حصناً لنا.

صدر صوت تهشيم باب نافذة الغرفة المجاورة، الأمر الذي جعلنا نقفز جميعنا على حين غرة. عندئذ ركض كلٌّ منا مندفعاً بغريزة البقاء ليختبئ في أي مكان ممكن دون أن يعبأ بالآخرين. بالنسبة إليّ فقد عثرت على مخبأ داخل خزانة في المطبخ وهناك قبعت منتظراً وأنا أنكمش على نفسي بين مستحضرات التنظيف ونبضات قلبي تتسارع على نحو مرعب.

تناهت إلى مسمعي بعد ثوانٍ صرخات عدّة فظيعةً مصحوبةً بصخبٍ ناجم عن قتالٍ جعل الدم يتجمد في عروقي. تعرفت على أصوات أصدقائي وأنا في مكاني لا حول لي ولا قوّة. كانوا يتوسّلون ويصارعون ويصرخون رعباً مشكّلين جوقةً من اليأس لا أحتمل سماعها. سكتت الأفواه واحدةً تلو الأخرى لتُخلي المكان لصمتٍ بليغٍ وثقيلٍ. مما لا شك فيه أنني كنت الناجي الوحيد.

كانت الدقائق التالية هي الأطول في حياتي كلّها. كنت أرتجف إلى حدٍّ بدا أنه من غير الممكن عدم تحديد مكاني وقتلي على غرار الآخرين. بينما كنت أتهيأ للأسوأ، لم يأتِ أحد ليخرجَني من مخبئي الوضيع هذا.

غادرت جحري أخيراً وقد أعمتني الإضاءة المحيطة وتيبّست أطرافي. كم لبثت هنا؟ لم أستطع معرفة هذا، لكني عندما نهضت من مجلسي، لاحظت أن ثمّة رائحة دماء تعبق في الأجواء.

اجتزتُ المطبخ بخطاً رشيقة وبنفَسٍ قصيرٍ مقترباً من الباب الموارب الذي يطلُّ على غرفة المعيشة. كان المشهد الذي لمحته كفيلاً بقتلي. على الرغم من ذلك تمكّنتُ من استعادة رباطة جأشي والبقاء واقفاً وأنا أتساءل: من أين أمكنني استحضار هذه الشجاعة؟

سأكون كاذباً إن قلت إنّ هذا كابوس فهو يتجاوز ذلك ليبلغ شكلاً من الرُّعب المطلق يقع خارج الحدود البشرية. إنه جحيم من الهذيان قريب من تلك الرؤى في الهلوسات التي رسمها جيروم بوش.[2] توسطت الغرفة خمسةُ كائنات بدت كحشرات هائلة الحجم رمادية اللون مكوَّنة من جسم ذي بطن ضخمة تعلو ستة أرجل هزيلة. كانت الكائنات ترتفع بطول يبلغ قرابة المتر والنصف. كانت جالسة بلا حراك منشغلة بالافتراس البطيء لما تبقى من فرائسها. كانت ملابس ضحاياها وأحذيتهم ملقاة في إحدى الزوايا. أصَغْتُ السمع فتناهى إلى أذني ضوضاء شديدة مثبطة: إنه صوتٌ مصمت للعظام وهي تتهشّم تحت فكوكها.

ظننت أنني سأنهار لدى رؤيتهم جالسين على الأرض بين أعضائهم القبيحة ورؤوس رفاقي المقطوعة. في فم كلٍّ من هذه الكائنات كان يوجد سوط طويل موصول بجسد الوحش. بدت هذه الأعضاء الزائدة الدقيقة واللامعة وكأنها تسيطر على الوجوه في نوع من الوعي الجزئي أو في بقايا من الحياة. وقد تحرّكت القزحية المغشاة في أعينهم تحت أجفانهم الموارِبة.

لمحت من بعيد رأساً مقطوعة تعود لإيميلي، كانت محبوبتي شاحبة ومأساوية ترمقني بنظراتها. فجأة وكأن المخلوقات كانت تحاول تحذيري فحرّكت شفاهها التي تغطيها الدماء. كنت أظن أني أستطيع البقاء محافظاً على مشاعري ولكنّي هذه المرة لم أتمكن من ذلك. باتت الرؤية ضبابية في كلّ شيء من حولي فخارت قواي وفقدت الوعي.

عندما استعدت الوعي وجدت نفسي ممدّداً على إحدى أرائك الصّالة حيث تمَّ وضعي. أوّل حركة قمت بها كانت أن تفقدت أعضائي إن تم بتر أحدها. وعندما تحقّقت من أن كل شيء على ما يرام تنفّست الصعداء. حانت مني التفاتة إلى باب الشرفة الزجاجي المفتوح فتعرفت إلى أصدقائي الخمسة. كانوا جالسين في الشمس بسلام وبهيئتهم الجسدية التي عهدتهم بها دوماً. لم يعد الغطاء المظلم الواسع يظلل المنزل. أما بالنسبة للمذبحة التي جرت في الغرفة فلم يتبقَّ منها أي أثر.

هل عشت حلماً كابوساً؟ بدأت أعتقد ذلك.

لكي يطمئن قلبي توجهت إلى المطبخ لأتفحّص عن كثب ذلك المكان الضّيق حيث اختبأت على ما أعتقد. لاحظت في حقيقة الأمر فوضى غير عادية إذ كان كلُّ شيء مقلوباً رأساً على عقب.

أردت عندها ملاقاة رفاقي في الخارج. كانت مجموعتنا قبل الهجوم أكثر مجموعة مرحة يمكن تصوُّرها فهي دائمة الثرثرة واللعب والحركة. لكنّي وجدت هناك تجمعاً جامداً وملتزماً وصامتاً على

2) جيروم بوش رسّام هولندي عاش في القرن السادس عشر.

نحو غريب. التفت الجميع نحوي لدى رؤيتهم لي وأنا أقترب دون أن ينبس أحدهم ببنت شفة. ثم عاودوا جلوسهم الجامد اللامبالي. الذي يخلو من المشاعر. خطر في ذهني تفصيلٌ مهمٌ: لقد تبادل رفاقي ثيابهم وهو أمر ليس من عادتنا على الإطلاق. استنتجت من ذلك أنه بعد اتخاذ هذه المخلوقات مظهراً بشرياً، ارتدت الملابس دون أن تهتم بأي تناسق فيما ترتدي.

كان الموقف كفيلاً بإنذاري وبأن ألوذ بالفرار. لكن بدلاً من ذلك لم أشعر سوى بلامبالاةٍ تخلو من أي هم.

من يمكنه أن يخبرني بما جرى أثناء نومي؟

لئن تركوني على قيد الحياة، لمَ أشعر بأن أحاسيسي ممحوة لتحلَّ مكانها هذه القوة الباردة التي أعجز عن تفسيرها؟

تلك كانت حالة الرّيب التي كنتُ أنغمس فيها في تلك الآونة.

لكن سرعان ما جاءت لحظة الحقيقة. ففي اللحظة التي أنهي فيها هذه القصة، ثمّة مشهد خارق يجري أمام عيني: إذ تطير في البعيد أقراص معتمة فوق القرية المشمسة بصمت.

كانت أعدادها بالآلاف. كانت السماء صافية ولم أعد أشعر بأي شيء.

صلاةُ غفران لكون الأحياء أحياءُ[1]

تأليف: شارلوت ديلبو
ترجمة: محمد عمار الخن •

شارلوت ديلبو (Charlotte Delbo) (1913 - 1985): كاتبة وشاعرة فرنسية، وُلدت في إقليم إيسون شمال فرنسا. انضمت في شبابها للمقاومة الفرنسية إبان الحرب العالمية الثانية واعتُقلت في معسكرات الاعتقال النازية قرابة ثلاث سنوات أمضت منها أحد عشر شهراً في معسكر الاعتقال الشهير أوشفيتز. حظيت بمكانة كبيرة بين أدباء الهولوكوست ومن أبرز أعمالها "أوشفيتز وما بعده".

يا من تمرّون
مكتسين بكل عضلاتكم تلك
برداءٍ يليق بكم
برداءٍ لا يليقُ بكم
برداءٍ لا بأس به

• مترجم سوريا.

1) العنوان الأصلي للقصيدة: « Prière aux vivants pour leur pardonner d'être vivants »

يا من تمرّون
مفعمين بحياةٍ مضطربةِ الشرايين
جاثمةً على هياكلكم
بخطاً حثيثة رشيقة خرقاء
ضاحكين مُتَجهِّمين، جميلون أنتم
أيّاً كنتم
أيّاً كان العالمُ بأسره
جميلون أنتم لكونكم أيّاً كان
باختلافكم
بهذه الحياة التي
تقتلُ شعوركم بجذوعكم الراكضة خلف أرجلكم
وأيديكم فوق قبعاتكم
وأيديكم فوق قلوبكم
وعظام ركبكم تنزلق داخلها بهدوء
كيف سيُغفر لكم كونكم أحياء...؟

يا من تمرّون
مكتسين بكل عضلاتكم تلك
كيف سيُغفر لكم؟
لقد ماتوا جميعاً
تمرّون وتشربون على الشرفات
سعيدون أنتم أنها تحبكم
مكدّرون تؤرقكم الأموال
فكيف، فكيف سيُغفر لكم كونكم أحياء؟
كيف سيَغفر لكم من قضَوا
كي تمرّوا مكتسين بكل عضلاتكم
وتشربوا على الشرفات
وكي يُزهر شبابكم في كل ربيع أكثر؟
أتوسّل إليكم... افعلوا شيئاً
تعلّموا خطوة

تعلّموا رقصة

تعلّموا شيئاً يُفسّر وجودَكم

شيئاً يمنحكم الحق

بأن تكتسوا بجلدكم وشعركم

تعلّموا المشيَ والضحك

فإنه لغاية في السخف

في النهاية

أن يقضيَ كل أولئك

كي تعيشوا حياةً لا تحرِّكون فيها ساكناً

سأعود...

ممّا وراءَ المعرفة

يتحتّم الآن نبذ المعرفة

فتتراءى لي استحالة العيش بشكل آخر

ومن ثم...

يُستحسن ألّا تصدقوا تلك الحكايات

حكايات العائدين

فلن تعرفوا النوم أبداً

إذا، يوماً ما، صدّقتم

تلك الأشباح العائدة

أولئك العائدين

من سيعودون

دون أن يعلموا حتّى كيفَ

يا من تعلمون[2]

يا من تعلمون
أتعلمون أن الجوعَ يضيء بريق العيون
وأن العطش يُذبلها؟

يا من تعلمون
أتعلمون أنَّ لربّما يرى المرء موتَ أمّه
دون أن يذرف دمعة؟

يا من تعلمون
أتعلمون أننا تتملّكنا رغبة الموت في الصباح
ويتملّكنا الخوف في الليل؟

يا من تعلمون
أتعلمون أن يوماً يربو على سنة
وأن دقيقةً تزيد عن حياة؟

يا من تعلمون
أتعلمون أن الأرجُلَ أوهنُ من العيون
وأن الأعصابَ أقوى من العظام
وأن القلبَ أصلبُ من الفولاذ؟
أتعلمون أنّ أحجارَ الطريقِ لا تبكي
وأن ليسَ ثَمَّ سِوى كلمةٍ واحدةٍ للذعر
وكلمةٍ واحدةٍ للكرب؟
أتعلمون ألّا حدود للمعاناة
ولا حاجز يحول دون الرعب؟

أتعلمون كلّ هذا،
يا من تعلمون؟

2) العنوان الأصلي للقصيدة «Ô vous qui savez»

مختارات شعرية للشاعر صالح بوعذار

تأليف: صالح بوعذار
ترجمة: تمام أحمد ميهوب •

صالح بوعذار (Saleh Boazar) : شاعر ومترجم إيراني من مواليد 1981 مدينة المحمرة جنوب إيران. يحمل شهادة دكتوراه في الأدب الفارسي، ترجم إلى الفارسية لميخائيل نعيمة "كرمٌ على درب"، "مرداد"، "مذكرات الأرقش". له كتاب في النقد الأدبي حول "نظرية الأنماط الأولية في أربع منظومات شعرية غزلية".

خرقة الماء والصلصال[1]

يدعوني
يروم قدومي
مع لُجج الماء
ويقذفني طودٌ من موج
فوق مضطجع النسيان.

• عضو اتحاد الكتاب العرب ومترجم سوري .

1) العنوان الأصلي للقصيدة: «مرقع آب وگِل»

وطفل النار
حاملاً سبعة مشاعل
يُطلُّ برأسه من الماء
و«كارون»
يرتق ظَمَئِي لشفاه أوّل حبيبة
وتصدح حقول القصب
في كنف الريح
باسمي الصغير.
في ذاك الاتجاه
ثمّة هرمٌ بمزمار أساطير
يدعوني
يروم قدومي
بَيْدَ أنّي
بقدسية الخبز والماء
أرصف صمتي
على حراشف مسافري الأعماق.

ترنيمة الوحدة[2]

سئِمتُ
الأبدان
فنزعتُ إلى الوحدة
كل مشاعلي
خبتْ
في مجرى الرياح الدامسة
ومشعلٌ وحيدٌ فحسب

2) العنوان الأصلي للقصيدة: « آواز تنهايى »

خافتٌ وصردٌ

مكثَ مستيقظاً

وملأني أملاً

برجاء الصمت

التجأتُ

من الوحدة

إلى الأبدان

كانت لِجاجٌ قارسةٌ وعمياء

تمضغُ

الشمس

في سراديبها الخاضِلة

زحفتُ...

من الوحدة

من الأبدان

إلى ترنيمة جسدي

فنضحتْ

من كل جسدي

أغنياتُ الرجاء

ومن سبابتي

جاش مشعلٌ قرمزيٌّ

وجسدي

تَبَرَّكْ

بِافترار نظرة.

يأس إبليس[3]

ينضحُ
الصمتُ
في كنف الريح
وقصائدي
-مرثية-
تريقُ أترجاً
مع نبض الساعات الدامس
ويتسلقُ
لبلابُ الأفاعي القرمزية
ساقي الهشة
إلى الأعلى
إلى الذؤابة
وصولاً
إلى حضيض نظري
وفي سرداب فؤادي الأيسر
يلدغون
إلهاً
بأنياب الشوكران
بيد أني
لم أكن إنساناً
مع ورقةٍ وريحٍ تغطي جسدي
كنتُ حُنق الأرض ويأس إبليس!

من عزلتي الترابية النازفة

3) العنوان الأصلي للقصيدة: « يأس ابليس »

فغر

العهد العتيق

فمه مثل جرحٍ من ديجور الجسد،

والتقمني.

عبرتُ...

وتساقطت الأقنعة،

من العتبة

واحداً تلو الآخر.

جنيتُ «تفاحةً»

من شطح شرف لَحْظِها.

أغدقتُ على الأرضِ،

شَرار الشهود والشعور

وبذلتُ لها

قرطاً من وجوم الرمّان.

هرولتُ،

اكتراب الأشجار

في خلسة صمت القمر

واحتضار كتّان جسدي

رشح من حنجرتي القرنفل...

مرآة مرآة،

تراقص الشعر

والنيلوفر من حرم جسدي!

إعجاز[4]

أحياني
نَفَسُها الشيطاني
من سُبات الألف عام.
كان جسدي مغموراً
بوهم أسطوري.

وروّضَ صهيل الموت
جسدها.
وفي إياس العُشب
نفخَتْ سُوَرَ السُكر
وأقحَمتْ
الآيات
العذراء
في بستاني العاري.

تدفقت
برداء المُزَن
وكشكول الإملاق؛
ورصّعت القمر
على صدر سمائي
وقلادة النجمة،
في طوق عنقي.
بَيْدَ أنّي
كنت أعمى أكمَه
وأرشدُ وحدتي.
كنت أرى حلم الشمس؛
ظلّاً على ظلٍّ.

4) العنوان الأصلي للقصيدة: «اعجاز»

كنتُ
أعمى أكمه
سراج في يدي
وأُنامٌ في إثري.
وقبالتي،
البحر...
وكانت دهشة العشب ونشوة التفرج!
لكن،
كنت أعمى ضريراً!

سيدة الأثير[5]

تستعرُ
موسيقا ضفائرك
من عذرية يديَّ،
-التي نمت على أعضاء البُستان بشبق-
وَنضحَ
شعرٌ
في شَطْحِ سُباتي،
من حنجرة الريح...

يا سيدة الماء والنار،
اثلميني
وأنيري
سراجاً
في حُفري
النّدية.
لأتبارك؛

5) العنوان الأصلي للقصيدة: « بانوی اثیری»

في حيرة الحضور وشَدَه الأحداق الميتة،
ضعي مرآةً
قُبالتي
من أنوثتكِ.
وثنّيني؛
ابتغاء بارقة!

أخ
يا سيدة الريح والتراب
زحفت ديدان نهمة
على جسدي الرّمادي.
وأُقيمت وليمة
كل قضمة مني،
من أجل العشاء الأخير،
لكني
كنت مسلولاً مسلولاً
والدماء تتجلّط من فمي وعيني وأذناي،
على مضطجعي الحرون؛
ويحترق
في كليم النظر،
عهد حُجرك العتيق.
قَضٌّ
صهيلُ أعناق التّين الهرم؛
رُقاد أفاعي الجحيم.
تينٌ برزخيٌّ
متدلٍّ على،
وجُوم
الأغصان المَتغضّنة؛
وفي قلب كل تينة
ثمّة معبد مقلوب.

وَنَّبِيٌّ
في حلق المعبد،
منقوشةٌ رسالته
على روح شجرة الأساطير.
يمضغُ
النملُ الضّارُ؛
تلك الرسالة المتقيحة،
ويصدح
المغنون بأنغام الدماء،
في قروح مزاميرهم العتيقة.
وجدول الريبة،
أبكم ومترنّح
في عروق
خلايا التراب،
والتراب
مسمومٌ من خمرة زقوم المعابد!

مكاشفات جسدها[6]

جميلتي!
نظراتُكِ
زهرة افترار كرمة الصباح
وبراعم قبلاتكِ
عطرُ الرياح المنساب
إذا نسّمتِ على ذاكرتي المبعثرة
محتّم سيتضمّخ جسدي برائحة الربيع

أيتها الجميلة!
أنا، كبرياء منهار

6) العنوان الأصلي للقصيدة: « مكاشفه هاى تن او »

بين ذراعيكِ
يداي عاجزتان؛
عن مكاشفة جسدكِ
وفي قاع نظراتكِ
تدحرجت
تفاحة جسدي.

آه يا فاتنة!
نظري طافح
بأمطارك المروّعة
فكوني أنت مظلّتي وأنت مطري

أيتها الجميلة!
السماء، مستعدّةٌ لتُهطلَكِ
وتلدُكِ الأرضُ مرة أخرى
وإذا كان زادك الحبّ والقبل
فالموت ليس سوى مجردِ وهم.

جميلتي!
اسمكِ
ناي الوحدة الحزين
من دونكِ
ساهدة هي
أحلام يمامُ عيناي

آه
حلوتي!
مدفوعة بفؤادي
زلَّت قدماي،
حتى تموّجَ ضفيرتك.

مُتيّم نظراتكِ
امنحيني سكينة
وسط قيامة أحضانك.

آه يا سلمى،
إن حواء،
حواريٌّ صغير لأناملك.
هبطَ
آدم
في تنورتكِ الطويلة.

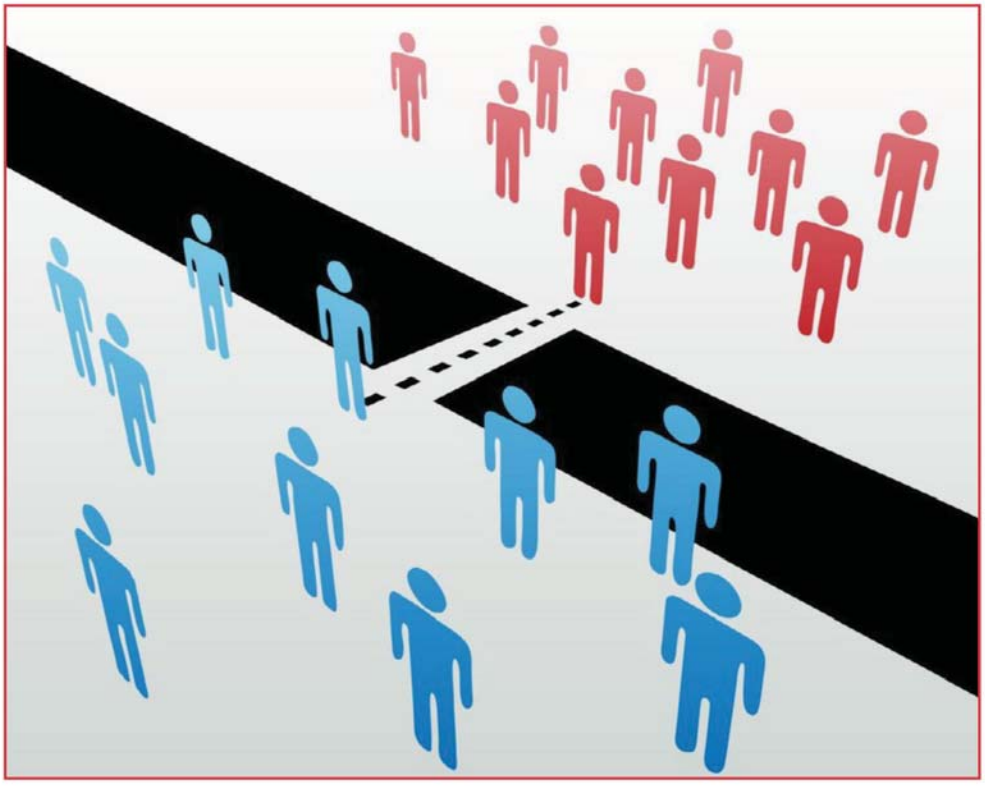
أيتها البهيّة!
بنات الكرمة
ثملات من صهباء عينيكِ.

آه يا سلمى!
أنا في فراقك
ورقة في مهبِّ الريح
افتحي ذراعيكِ
فربما نسيم ضفائرك
يغمرني
ويحرّرني من الموت

آه يا سلمى...
لقد تصلّبت بلّورات دموعي
على جسمي غير المقروض
وتغضنَ جبيني،
في زَمْهَرِير غيابك القارس.

آه يا سلمى!
لن تضاهيكِ طولاً استقامتي،
اغمريني
وقبّليني
الثميني...
ألا تعلمينَ؛
قبلاتي على بلّور كأسك الأحمر،
تسفحُ فراقك كقطرات دمٍ،
من جسد الكرمة؟

مضمّخٌ البحر برائحة جسدي
وأسماك الموت المتلهفة
في برزخ الساحل
تحلّقت
حول وليمة مأتمي
والبحر
-رقاد الأبدية الأصم هذا-
لم يكن ببأس
قامة "وجودي" الباسقة!



جسور الألفة

المشروع الوطني للترجمة
40
الرواية العالمية
وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب
نصف شمس صفراء
تأليف: شيماماندا نغوزي أديشي
ترجمة: د. باسل المسالمة

«نص شمس صفراء» لـ شيماماندا نغوزي أديشي (عن النصف الآخر من الشمس)

تأليف: أحمد علي هلال •

في مشهديتها الكبرى، لا تتخفف – الرواية الإفريقية -من التعالق بالأثر الذي تمارسه الحروب وفظائعها على الوجود الإنساني، بوصفها حاملة المأساة، وفي انعكاسها على المصائر والحيوات بزخمها التراجيدي الفادح، فضلاً عمّا تحيل إليه من مقاربة لجدلية الحب والحرب، استنباطاً للشرط الإنساني وسعياً لإنتاجه في آن.

وسواء كُتبت – الرواية الإفريقية- بسماتها وخصائصها، داخل إفريقيا أو خارجها إلّا أن ثمّة ما يَسم صورتها السردية بأبعادٍ مختلفة على مستوى علاقة الواقع بالخيال، وتواتر فعاليات التخييل، وعلى مستوى آخر هو جدل الهويةٍ والحريةٍ والحضور الأفريقي المُترع بالشعر والموسيقا والثقافة وعلو كعب الأسلاف وكراهية المستعمر، لكن الرواية النيجيرية، مثّلت خصوصيةً لافتةً، وحضوراً متميزاً مثل رواية **موسم الفوضى** للكاتب النيجيري وول سونيكا، و(**أشياء تتداعى** لـ شينوا أتشيبي)، وسواهما على أفق السيرورة السردية.

حرب بيافرا

في هذا السياق جاءت أعمال الروائية النيجيرية الشابة شيماماندا نغوزي أديشي، وهي كاتبة تنتمي إلى آبا في ولاية أنامبرا في الجنوب الشرقي من نيجيريا، حيث ولدت في مدينة أنوجو ونشأت في مدينة

• كاتب فلسطيني وعضو اتحاد الكتّاب العرب.

نسوكا الجامعية، وغادرت نيجيريا متجهةً صوب الولايات المتحدة بعد إكمال دراستها في جامعة دريكسيل في فيلاديلفيا، ونالت شهادتها الجامعية من جامعة كونكتيت الشرقية، وحازت الماجستير في الكتابة الإبداعية، والدراسات الإفريقية بجامعة يالي.

نشرت روايتها الأولى عام 2003، وحازت جائزة أفضل أول كتاب عام 2005، ضمن جوائز الكومنولث، أما روايتها الثانية **نصف شمس صفراء**، فقد نشرت عام 2007، ونالت جائزة الأورانج للقصة، لتتحول فيما بعد إلى فيلم من عمل المخرج النيجيري باندبلي كأول عمل سينمائي. ونشرت مجموعة قصصية بعنوان: (**الشّيء الذي حول عنقك** عام 2009).

الصورة على اتساع

ترسم أديشي في روايتها **نصف شمس صفراء** صورةً مختلفةً عن إفريقيا بعين الأكاديمية الإفريقية التي تقيم في أمريكا، متخذة الحرب الأهلية النيجيرية خلفية لوقائع روايتها وأحداثها، التي عُرفت بحرب بيافرا (1967-1970 التي تَظهر بجلاء في معظم أعمال الكتّاب النيجيريين)، وهي الحرب التي شهدت محاولات ولايات الجنوب الشرقي النيجيري الاستقلال عن الدولة الاتحادية في نيجيريا وإعلان جمهورية بيافرا، وكانت روايتها الأولى **زهرة الكركديه الأرجوانية** قد قاربت أحداث بيافرا، لكن الكاتبة لم تذهب إلى وقائع الحرب وتأثيراتها في الناس ومصائرهم، بل اكتفت بتصوير الواقع الإنساني كارتطام أوّلي مع سرد مركّز يقوم على تأثيث الذاكرة بوساطة شخصيات مألوفة لا تخرج عن الوظيفة السّردية التقليديّة، تناولت فيها شكل الحياة وأسلوبها لدى الأسر المتوسطة في القارة الإفريقية، وتأثير التعليم في حياتهم، وتأثُّر الأوضاع الاجتماعية تحت ثقل ظروف محددة، خلافاً لروايتها الثانية **نصف شمس صفراء** الصادرة عن الهيئة العامة السورية للكتاب 2022، بترجمة إبداعية جديدة لـ د. باسل المسالمة، بعد ترجمة عربية سابقة، لتعكس مفهوم الكاتبة أديشي للرواية من حيث اشتغالها على البنية الفنية للسرد وبناء الشخصيات والزمن السردي الذي كُتبت الرواية من خلاله، أي قبل الحرب، حيث تخلق الكاتبة أجواء مأساوية أكثر جدلية مستثمرة ثيمات عديدة (الحب، الفقر، الفساد...) وهكذا، لتستوي في روايتها كل الأبعاد التراجيدية للحرب النيجيرية، ومضمراتها الخفية محاكية حيوات بشر حقيقيين يكابدون شرطهم الإنساني، عبر تقنية الانتقال في الأزمنة المتتابعة مطلع الستينيات وأواخرها، ومسرح الرواية المدن النيجيرية وغابات جنوب شرق نيجيريا، تدور أحداثها بقدر عال من التشويق والاتصال والانفصال في برنامجها السردي، ودلالة زمن الرواية تحيلنا إلى رؤية نيجيريا عند استقلالها عام 1960، وصولاً (إلى التشابك الهش الذي تفكك عام 1967، واندلعت على إثره حرب بيافرا).

ثمّة عناية فائقة ببناء الشخصيات المستلّة من الواقع والمطعّمة بالتخييل، فعلى سبيل المثال تحكي شيماماندا أديشي في مقالة لها بعنوان «الحياة في ظل الحرب» عام 1997، عن خادم كان يعمل لديهم اسمه (أفيدي) جاء من القرية ولم يسبق له أن شاهد في حياته الهاتف ولا فرن الطهي، فتدعو الجميع إلى التكاتف لمساعدته على الاستقرار باطمئنان. وسيصبح أفيدي أحد شخصياتها الرئيسة باسم

أوغـو، وكلاهما شخصيتان متشابهتـان في طرائق الحياة والتفكير. وعلى الرغم مـن كثافة الشخصيات الثانويـة ومنها (أوجيكو زعيم الثورة البيافرية)، إلّا أن الشخصيات الرئيسة الحاملة لنسيج الرواية، هي البروفيسـور أودينيبو، الأستاذ بجامعة نسوكا، وصبي بيته أوغـو، والبريطاني ريتشارد الذي يتبنّى قضية بيافـرا وشعـب الإيبـو، ويبدأ بتأليف كتـاب أسماه **كان العالم صامتـاً حين متنا**. ومن أبـرز الشخصيات النسوية (أولانا، كاينيني).

ووفق ذلك تنبني الخطوط السردية انطلاقاً من العلاقة ما بين الصبي الخادم أوغو وسيده أودينيبو، لتتضافـر الأحـداث والوقائع ما قبل زمن الحرب وما بعدها متخذة مـن الزمن الكرونولوجي –التتابعي– سمـة فنية لها، وعلامة هـذا التعاقب فيما تحكيه أديشي وتتخيله، هي جعـل الحرب خلفية فقط لأحداث اجتماعية وسياسية وعائلية، إذ تثير في رواياتها العديد من القضايا أبعد من جدلية الغنى والفقر، بالذهاب إلى مضمـرات اجتماعية وأخلاقية وإنسانية، تظهر بجلاء في معالجتهـا لمفهوم الهوية والانتماء، ومفهوم الاستقـلال حيـث تتقاطع بروايتها العديد مـن وجهات النظر حول صراع الهويـات في المجتمع النيجيري، فضـلاً عن فكرة التعليم وكيف يصبح أولوية لمقاومـة الاستغلال، بوجوب الأدوات اللازمة لفهمه، لا سيّما تعليم المرأة، وانزياح المفهوم الذي يختزل دور المرأة في الزواج والولادة.

في البعد المعرفي

تجهـر رواية **نصف شمس صفـراء** من خلال الحوارات المتقنـة بين شخصياتهـا، لا سيّما بين أوغو وسيّـده، عن الأشيـاء التي سيتعلمها ما بين المدرسـة والحياة، وأهمية الكتب الممتـازة التي تمثّل نوعاً من الإجابـة الحقيقيـة عن الأسئلة الكـبرى... أوغو الذي تعلّـم إيقاعات حياة سيده، من أجـل أن يمنحه كل الأسبـاب التـي تجعلـه يحتفظ به، كان عليـه أن يحـاول الاستماع أكـثر للمحادثات التي تـدور بين سيده وأصدقائـه (قتل السود في شاربفيـل، الأسود الأمريكي الشجاع الذي اقتيـد إلى جامعة ميسيسبي، وكوبا التي ضربت الأمريكيين).

تتضافـر سياقات الرواية الضخمة بفصولها السبعة والثلاثـين فصلاً أشبه بموزاييك من العلاقات والأحـداث واستجابـة لمـا يحـدث في الجنوب الإفريقـي، فضلاً عن فكـرة وحدة شعب الإيبـو في مواجهة هيمنـة البيض، فبيـت الأستـاذ الجامعي أودينيبو الـذي أصبح مسرحـاً لتلك الحـوارات وذلك الجدل، الـذي يدور بين زواره سيكون خلفية محكمة يمسـك بخيوطها راوٍ ضمني يعيد ترتيب محكياتها حول فكرة الأمـة والعرق، والحديـث عن الطبقات العليا الجديـدة في نيجيريا وطقوس الطعـام والحياة الاجتماعية والتعويذات والخرافات، والمناقشات حول الاشتراكية في نيجيريا، والعدالة الاقتصادية واستعمار التعليم، وتعليم التاريخ والشغف القومي، والمأساة الحقيقية لعالم ما بعد الاستعمار، والعيش في زمن الشر الأبيض، والفسـاد والحكومـة الموحّـدة التي يمكنهـا إزالـة الانقسامات الإقليميـة، (كان الجنـوب الرطب مملوءاً بالبعوض والروحانيين، وقبائل متباينة، كانت قبيلة يوربا أكبر القبائل في الجنوب الغربي، أما في الجنوب الشرقي فعاشت قبائل الإيبو، في مجتمعات جمهورية صغيرة... في عام 1914، ضم الحاكم العام الشمال إلى الجنوب، واختارت زوجته اسماً فولدت نيجيريا).

كان العالم صامتاً حين متنا

في السـرد المـوازي لضبط إيقاع الحكاية سيكـون عنوان الكتاب الذي يعـدُّه الإنكليزي ريتشارد، **كان العالم صامتاً حين متنا**، عبر الوحدات الثمانية التي تشكل بؤرة السرد وتركيزه، ففيه أرادت الكاتبة بتلك المتون الموازية، أن تخلق معادلاً سردياً واقعياً لأحداث روايتها، إذ يصرح ريتشارد: «ليست الحرب حكايتي التي يجب أن أسردها في الواقع»، لكنه كتب على الورقة: (سوف أستخدم هذه الحكاية في كتابي)، وحينما يُسأل عن موضوع الكتاب يتحدث عن الحرب وما حدث قبلها، وما يجب ألّا يحدث، وسوف يطلق عليه ذلك العنـوان الأخّاذ **كان العالم صامتاً حين متنـا**، عن التاجر الجندي البريطاني كولدي، وكيف أجبر الناس وتملقهـم مـن أجل السيطرة على تجارة زيـت النخيل، وكيف أكد في مؤتمر برلين عـام 1884على تقسيم الأوروبيـين لأفريقيـا وتغلب بريطانيـا على فرنسا وحصولهـا على محميتين حول نهـر النيجر في الشمال والجنـوب. وفي الكتاب أيضاً كلام عن الاستقلال والحرب العالمية الثانية، التي غيرت نظام العالم، وبروز صـوت نخبـة نيجيرية معظمها من الجنـوب، حيث كان الشمال حذراً يخشـى الهيمنة من الجنوب الأكثر تعلماً، وكان يريد دائماً دولة منفصلة... لكن البريطانيين كان عليهم أن يحافظوا على نيجيريا كما كانت، فهـي إبداعهم الثمين، وسوقهم الكبيرة، وشوكتهم في عين فرنسـا لتحفيز الشمال... ليثبتوا انتخابات ما قبـل الاستقلال لصالح الشمال، ويكتبـوا دستوراً جديداً يسمح للشمال بالسيطرة على الحكومة المركزية، بعد تحقيق الاستقلال عام 1960، كانت نيجيريا مجموعة من الشظايا جُمعت في قبضة هشة، لكن المجازر أيقظت شعب الإيبو ووحّدته لتخلق شعب بيافرا الجديد المتقد، المؤلّف من النيجيريين السابقين.

وفي فصل آخر ثمّة حديث عن المجاعة التي كسرت بيافرا لكنها جلبت لها الشهرة، فقد جعلت شعوب العـالم يلحظـون أموراً كثيرة، منهـا أنها جعلت زامبيـا وتنزانيا وساحل العاج والغابـون، تعترف ببيافرا، واللافـت أن المجاعـة ساعدت على انتشـار مهنة التصوير، وجعلـت الصليب الأحمر الـدولي يصرّح بأن بيافرا تعيش أخطر حالات الطوارئ منذ الحرب العالمية الثانية.

يكتـب ريتشارد عن العالم الذي بقـي صامتاً أثناء موت سكان بيافـرا، ويتنقل بين الماضي والحاضر والأحـلام المتكررة، ويتساءل: هل كنتـم صامتين حين متنا؟ هل رأيتم الصور عام 68...؟ لا تحتاجون إلى أن تتخيلـوا الصـور المعروضة في صفحـات مفعمة باللمعان في حياتكم، الأطفـال العراة الذين يضحكون، والحـرب التـي ستجعلهم أشخاصاً آخرين، ينتهي الكتاب بما كتبه أوغـو من إهداء أخير إلى سيده ورجله الطيب أودينيبو، ريتشارد الذي فضل أن يكون في الجنوب الشرقي في أرض الفن الخاص بإيبو أرض الإناء الملفوف بالحبال.

المشهديات السينمائية

تعتمـد الروائيـة أديشـي في روايتهـا الكثيفـة على الكثير مـن التفاصيل التـي تتعالـق بشعرية اللغة والتضمـين مـن الأناشيـد والقصائد والأغـاني، وبالكثير مـن المفارقـات الساخرة والجهـر بمرجعياتها القرائيـة، إذ تتلامـح صـور سرديـة حيّة وديناميـة، عبر الجمـل القصيرة والأحـداث المتعاقبـة، جهراً بمضمـرات الصراعـات الإثنية والعرقية، التي يتعرض لها شعب الإيبو، ويتعالـق نسيجها السردي بثيمة

أخـرى هي الحـب: (هل يعني الحب الانتماء والاكتمال، وهل هو السلامـة في لحظات الصمت)، وهذا ما يقـود شخصياتهـا إلى أن تبحث عن الحب في مساحات ضيقة، رغـم احتشاد الرواية في فصولها الأخيرة بصـور المذابح والمآسي والفقد مما يجعل الحـرب خيطاً سرديّاً في أجواء الرواية، التي تأخذنا إلى مشكلة اللاجئـين وقتل النساء والأطفال، وذبح شعب الإيبو، وإضرام النار في الكنائس، والتمثيل في جثث النساء. ورؤيـة ريتشـارد وهو في المطار للمجزرة. وكذلك الأم التي في القطار مع رأس طفلها الذي تحمله في حقيبة كرأس من اليقطين! سرد متصل منفصل يأخذ قارئه إلى أرض الشمس المشرقة بحثاً عن نصفها الثاني، البعيد عن العنصرية والاستعمار من أجل إنسانية أكثر، فقد علّمت أولانا طلابها شكل وألوان عَلَم بيافرا، وهـم يجلسون على الألواح الخشبية تحت شمس الصباح الخفيفة، ثم دخولها مع طلابها إلى الطبقة التي بلا سقف ورفعها علَم أودينيبو القماشي وإخبارهم بما تعنيه الرموز، فالأحمر يرمز إلى دم الأشقاء الذين ذبحـوا في الشمال، والأسود إلى لون الحداد عليهـم، والأخضر إلى لون الرخاء والازدهار لبيافرا، وأخيراً نصـف شمسـ صفراء ترمز إلى مستقبل مجيد، ثم صعود أودينيبـو إلى المنصة وهو يلوّح بعلَم بيافرا ذي اللـون الأحمر والأسود والأخضر وفي منتصفه نصف شمس صفـراء مشرقة، مردداً: لقد وُلدت بيافرا... ستعود إفريقيا السوداء، سنعيش في أمان لن يهاجمنا أحد أبداً مرة أخرى.

مرجعيات روائية

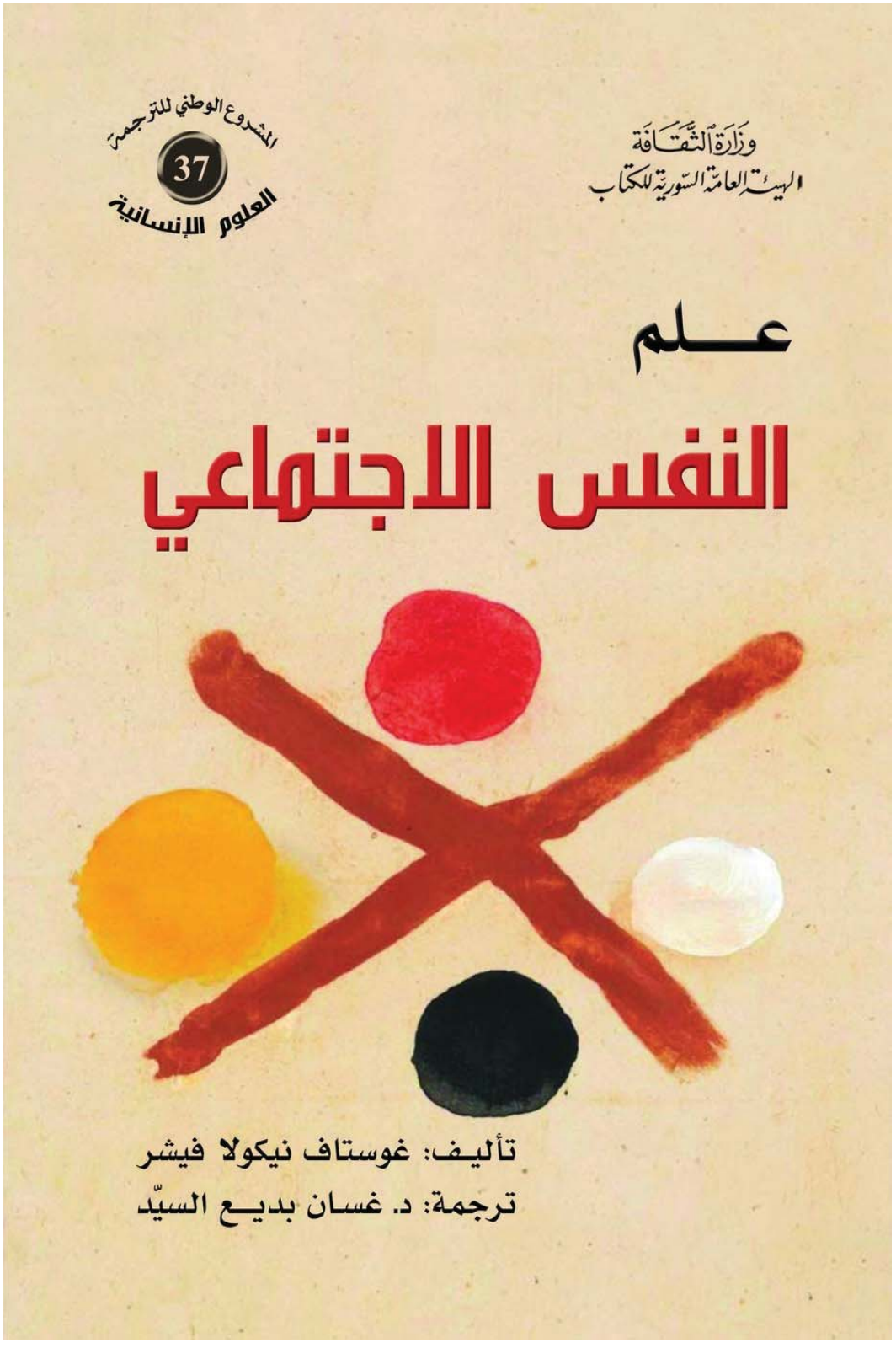
تُرى هل شكّل كتاب (**غروب الشمس عند الفجر** لـ تشوكو إيكي، **ولن يحدث مرة أخرى أبداً** للكاتبة فلـورا نوابا، **وحياة كريستوفـر أوكيجبو الخاصة**، وكتاب **متاهات والثورة النيجيرية وحرب بيافرا**، في رسـم شخصية العقيد مادو، **وأشياء تتداعـى** لـ تيشنو تشيبي، وما تحمله الرواية ذاتها من الجهر بأسماء روايـات من مثل **تشيكي والنهر، كبرياء وتحامل، سيرة ذاتية لأمريكي أسود يدعى فردريك دوغلاس**) مرجعيـات خصبة لتنهض أديتشي بروايتها، مضافاً إلى ذلك بيئتها العائلية من والدها الأستاذ الجامعي لوي أديشي، وأمها أيفوما أديشي، وما عاشته عائلتها من أحداث انتهت بنجاتها وبقائها على قيد الحياة، دون أن تخسـر ذكرياتهـا البراقـة في بيافرا؟، ذلـك كله ما يشي بقـدرة الروائية علـى الاستلهام، ومزج الواقعـي بالمتخيل، إذ تشكل في هذا السيـاق مرجعياتها التاريخية التي استخدمتها بتقانة محسوبة، زخماً كبـيراً للرواية ليجعلها مقروءة في لغات العالم، ولتعـبر إلى الثقافات الأخرى عبر الترجمة رغم تصنيفها بأنها رواية حرب، أو أنها رواية تنوس ما بين الحرب واللاحرب، هكذا دأبت الروائية النيجيرية أديشي كي تصـل بروايتها **نصف شمس صفـراء** إلى استحقاق سؤالها عن النصف الآخر المضيء، أي المستقبل الذي لطالمـا كان السؤال الكبير الذي قاربته السرديات الإفريقية المعاصـرة، في مواجهة الأنظمة الاستعمارية، التـي حاولـت أن تلتهـم الدول الإفريقية وتشـرع بتقسيمها، وتصبـح دلالة العنوان، هـي دلالة الدفاع عن الحياة والوطن المحبوب، وإحياء الفن الإفريقي الذي يتعرض للاندثار، ولتصبح الرواية أقرب إلى تشكيل ثقـافي معـرفي بأدوات سردية مغايرة تسهـم في استعادة تلك الشظايا لتُجمع مـن جديد في قبضة روائية، ظـل هاجس الروائيـين الإفريقيين من أمثال صاحـب رواية **أشيـاء تتداعى** (شينوا أتشيبـي)، الذي مثل التأثـير الأكـبر على أعمال شيماماندا أديشي، وهو الذي جهر بالقول: «ليس من المألوف أن ترافق الحكمة

المبتدئين، إنما هي ذي كاتبة جديدة مُنحت موهبة كُتّاب القصة الموغلين في القدم، تعرف شيماماندا ماذا تعني المخاطرة، وماذا تفعل بشأنها، إن تجربتها بالتفويض المزدوج بالإنكليزية والإيجبو، في خطاب متواتر هو حالة وثيقة الصلة بالموضوع... إنها كاتبة جريئة وما كان عليها إلّا أن تتبنى الرعب الهائل للحرب الأهلية النيجيرية، جاءت أديشي كاملة الصنع نوعاً ما).

وليس من المصادفة أن تصف صحيفة واشنطن بوست رواية **نصف شمس صفراء** بأنها رواية أبدعتها الكاتبة المنتمية إلى القرن الواحد والعشرين، حيث تعيد إبداع لحظة حبلى بالأحداث من التاريخ الإفريقي الحديث، هي الحرب الأهلية النيجيرية وما واكبها من عنف هائل، وهكذا تعود أديشي إلى ذلك الزمن المثقل بالحرب والقتل والتفاصيل الصغيرة التي تصنع الحياة اليومية للمواطن الإفريقي البسيط أو الثري المتعلم، من أبناء الطبقة الوسطى أو الأثرياء الذين لا همّ لهم سوى جمع المال، لكن إبراز الجانب الإنساني والاجتماعي سيعيد إنتاج صورة نيجيريا في أزمنة مضت، وبأدوات سردية مختلفة عما بدأته أديشي في أعمالها السابقة، لتظهر كل الأبعاد التقنية متلاحمة مع صوغ ملحمي، يجعل من روايتها أقرب إلى الوثيقة التاريخية المتواشجة مع السرد الفني، واللغة الرشيقة بجملها القصيرة وبموضعة شخصياتها في نسيج روايتها، في اختبار للسلوك والمثل والقيم، التي تتبدل في أزمنة الحروب وما بعدها.

الرواية المأثرة

وما يجعل من الرواية قيمة مضافة، هي تلك الترجمة الشاملة لغة وثقافة، فقد ترجمت إلى 37 لغة عالمية **نصف شمس صفراء** في سياق المشروع القومي للترجمة علامة أخرى من شأنها أن تمكن القارئ من فهم الآثار السيكولوجية للحروب، التي يحتاجها الأدب المقارن وقوفاً على ثيمات مشتركة أدلها ثيمة الحب والبحث عن الخلاص، انتصاراً للإنسان ودفاعاً عنه، ليكتمل النصف الآخر من الشمس، وعلى مستوى آخر تقدم الرواية مادة خصبة للنقد والدراسات الثقافية المقارنة، وتلك الأهمية الفائقة للترجمة إبداعاً ومواكبةً في روايات عالمية انطلاقاً من محليتها، حتى تكتمل الصورة الأخرى لما يمور داخل إفريقيا وخارجها، (انتهت الحرب لكن الجوع لم ينتهِ بعد... وربما يعود شعب الإيبو بأجساد أخرى)، هكذا تفتح الرواية في أفق المتخيل الإنساني ما يجعلها جديرة بالتلقي الخلاق.


المشروع الوطني للترجمة
37
العلوم الإنسانية
وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب
علم
النفس الاجتماعي
تأليف: غوستاف نيكولا فيشر
ترجمة: د. غسان بديع السيّد

علم النفس الاجتماعي والفهم المنهجي للسلوكات البشريّة
قراءة في كتاب:
غوستاف نيكولا فيشر وزملائه

تأليف: خليل البيطار •

تغـيّرت أحوال المجتمعات بين نهوض وانحدار، وتعدّدت سلوكات البشر بين انضباط وتقدير للقيم الإنسانيـة، والتكافل والاحترام المتبادل، وبـين تدهور اقتصادي واجتماعي، وانحـلال أخلاقي وفساد سياسيّ وإداريّ، وسلطات مستقوية وتابعة. ولم تقتصر هذه التغيّرات على الدول التي كانت مستعمرات سابقة، بل تعدّتها إلى البلدان الغنيّة المتقدمة صناعيّاً وعلميّاً.

وباتـت الحاجـة ملحّة إلى ولادة علـم جديد، هو علم النفـس الاجتماعيّ، شـق طريقه إلى جسم التدريـس الأكاديميّ أوائل القرن الماضي، على يديّ عالم النفس ماك دوغال، في كتابه المعنون: **مقدمة في علـم النفـس الاجتماعـي**، وعالم الاجتماع روسـ في كتابه المعنون: **علـم النفس الاجتماعـي**، ونُشِر الكتابان عام 1908.

ولفت دوغال إلى نظريـة الغرائز التي تُعدُّ قاطرةً تفسيريّةً للسلوك الاجتماعي، وتعرّضت نظريته للانتقاد، وشكلت حافزاً لتأسيس علم جديد، وفرع علميّ معرفيّ مستقلّ باسمه على أساس تجريبيّ، في الولايات المتحدة بين عامي: 1920-1940.

• كاتب سوري.

ومـن أوائـل الباحثين فيه: شيريف 1936 ولوين وآش 1951 وهايـدر 1958 وفيستنغر 1957، وفي فرنسـا برز كل من موسكوفتشي الذي صاغ مفهوم التمثـل الاجتماعي عام 1961 وهيزليش الذي صاغ مفهوم تمثّل الصحة عام 1969، وغوديليه الذي صاغ مفهوم الحشد عام 1989.

وهذه مقاربة لكتاب **علم النفس الاجتماعي** الذي صدر منذ وقت قريب للباحث والمحاضر في علم النفـس الاجتماعي غوستاف نيكولا فيشر، ومدير المخـبر الفرنسي في جامعة ميتز عام 2020، ترجمه د. غسـان بديـع السيّد، الباحث والمحاضر في الأدب المقارن والنقـد العربي الحديث في جامعة دمشق، ونُشـر ضمن المشـروع الوطني للترجمة في الهيئة العامة السورية للكتـاب، ضمن فرع العلوم الإنسانية، برقم 37، عام 2021.

ضم الكتاب مقدمة للمترجم، تناول فيها ما يقدّمه علم النفس الاجتماعي من معرفة بالتصرّفات البشرية في جوانبها النفسيّة والاجتماعيّة، ومن فهم للظواهر بوصفها عمليات ونتائج قامت على أساس تجريبـيّ. وضم مقدمة للمؤلف، لفت فيهـا إلى الأسئلة التي تشغلنا حول التفاعلات الاجتماعية، وحول التحديّـات التي تواجه علماء النفس والاجتماع والتحليل النفسي بشأن فهم المعارف وتطبيقاتها، وحول خصوصية علم النفس الاجتماعي.

وضـم الكتاب ثلاثـة أبـواب، عناوينهـا: ماهية علم النفـس الاجتماعـي، موضوعاتـه الرئيسة، تطبيقاته. وضمَّ كلُّ باب مجموعة من الفصول والعناوين الفرعية.

يتضمـن البحـث دراسات نظريـة للمفاهيم والمواقـف والمناهج التـي تحدّد قواعد علـم النفس، وتطبيقات تجريبية، ودراسات ميدانية وتطبيقية لعدد من الباحثين في هذا المجال الفسيح والإشكاليّ.

فهنـاك دراسة لتورستـون عام 1932 حدّد فيها المقاييس الأولى للمواقـف المستخدمة لقياس رأي عيّنة من طلاب شيكاغو، حول خطورة جرائم عدّة، من حيث سلبيّة الآراء وإيجابيّتها، مقارنة بأوضاع مختلفة. ص. (42)

وتم الانتقـال من دراسة الفرد والقواعد المؤثّرة في سلوكه، إلى قواعد دراسة الجماعات، والتغيير الـذي يطـرأ على سلوك أفرادها، وعُدّ ذلك أحد مجالات البحـث الأهم في علم النفس الاجتماعي. ثم أدخل لوين عام 1951 فكرةَ ديناميكية الجماعة بطريقة موسّعة، وعُدّ أحد مؤسّسي هذا العلم.

وأواخـر خمسينيّات القرن الماضي جـاءت المرحلة الثالثة من تطوّر هذا العلم، وتقدمت في ظواهر مدروسـة، من بينها: التأثير الاجتماعي والامتثـال. فالتأثير درسه آش عام 1951 وتناول فيه الضغوط التـي تمارسهـا الجماعة على الأفراد، ودرسه ميلغـرام عام 1974 من منظور الخضـوع للسلطة الذي كان شائعـاً، والتمثيلات الاجتماعية ومسار التواصل ونظريات الإسناد والتنافر المعرفي درسها باحثون مـن بينهم: بافيلاس 1950 وليفيت 1951 وفيستنغـر 1957 وموسكوفيشي 1961 وهايدر 1985. ص. (45-46)

وظهـر المنظور الخاص المؤثّر في علم النفس الاجتماعـي في ثمانينيات القرن الماضي، وتركّز على فرضيّـة جوهرها: (إن فهمنا للسلـوك الاجتماعي يمكن أن يوضّح المسـارات المعرفية الكامنة خلفه). وتطـوّر العلم وتحدّدت موضوعاته وتنوّعت معارفه، وصُنّفت نظريّاته، مثل النظرية السلوكية والنظرية المعرفية، وتنوّعت المناهج التي يرتكز عليها هذا العلم، ومن بينها: الرصد والحوار والتجريب والتدخّل. ص. (55-60)

يوضح علم النفس الاجتماعي العلاقة بين الموقف والسلوك، ومن البحوث التي تناولت هذا الجانب بحـثُ فيشبين وآخرون عام 1975، إذ ركّز على نقطة مهمة: عَدّ أنموذجهم أن الأفراد يتصرّفون طبقاً لغاياتهـم. فـإذا علمنا مـا يفكّر بـه الناس بشكل ملموس، ضمن وضع معـيّن، فإننا نستطيـع التكهّن بسلوكهم. ص. (77)

وقـد صمّم باحثون مقاييس ذات مصداقيـة، منها الأنموذج السلوكي والأنموذج المعرفي، وأنموذج قياس الأبعاد الاجتماعية الذي صمّمـه بوغاردوس عام 1933، وهدف إلى قياس المواقف العنصرية للأمريكيين تجاه السود، ومقياس فورستون عام 1932، وتضمن 32 بنداً لقياس المواقف تجاه الحرب.

وناقش الباحـث علاقة الشخصية بالثقافة والمحيط الذي تعيش فيـه، والثقافة برأيه ليست كياناً اجتماعيـاً، إنها تعبير عن الاجتماعي ضمن وضع محدّد! وعالج إستراتيجيّات المثاقفة، ونماذج التعبير لـدى المهاجريـن وخياراتهم تجـاه وضعيتهم الحاليـة، وحدد أربعة خيـارات هي: التمثّـل، والاندماج، والعزل، والتهميش. ص. (85)

وقـدم الباحث توضيحات لمفاهيـمَ وظواهرَ مؤثرة، مثل ظاهرة المحـاكاة المعمّمة، ومفهوم الدور، بحسـب دراسـة ميدانيـة أجراها باندورا عـام 1977، ورأى أن الطفل يتعلّم ليس لأن محاكاته موضع دعم، ولكن لسبب هو أنه يخضع لمراقبة أنموذج!

وبحسـب دراسـات لسبينلي 1974، وتاب 1985 التـي كشفت أنه يجب النظـر إلى الدور انطلاقاً مـن المعايـير المستخدمة في مجتمع معين، وتؤثـر في السلوك بتعبيرات الامتثال. ولفـت الباحث إلى أن اختلافـات الأدوار ترتكز على اختلافات السلوك الاجتماعي، المطبوعة بالتقسيم الجنساني للنشاطات البشرية، وأنشطة العمل خاصة. إيغلي 1987، فالرجال يقومون بأدوار عدة مثل السلطة، بينما تُحصر أدوار النساء بما هو اجتماعي وتربوي.

ورأى الباحـث أن مفهـوم الهويّـة لـه معنى قريب مـن معنى مفهوم الـذات، ويميـلان أحياناً إلى الاندماج، بحسب إريكسون 1972، 1974 ص. (100)

ويُظهـر مفهوم الهويّـة بحسب المؤلف الصفة الأساسيّة للفرد الاجتماعـي، بتفاعله مع الآخر عبر الطريقة التي يفهم فيها نفسه ويعرّفها، ضمن مسار معرفيّ يكوّن فيه صورته عن نفسه، ونتيجة تداخلٍ بين تصوّره لسلوك الآخرين، وتصوّره لنظرة الآخرين تجاهه. ص. (105)

في البـاب الثاني عرض المؤلف الموضوعات الرئيسـة لعلم النفس الاجتماعـي، وهي: التفاعلات الاجتماعية، والمعايير، والمعتقدات، والأحكام المسبقة (التمييز الاجتماعي)، والجماعات الاجتماعية.

- فالتفاعـلات تشمل العلاقات البينية الشخصية، وتطويرها. بولستر، وكول 1966، والعلاقات العاطفيـة، بما فيها التعلّق والمـودّة والحميميّة. روبـان1973، وهاتفيلد 1983، والعلاقـات المؤسّسيّة، المنظمـة وفق أنمـوذج معيّن، وتعدُّ أيضاً علاقة سلطة، ومنظمة بطريقـة السيطرة والخضوع، والعلاقة بالسلطـة هنا لهـا بعد أساسيّ لـكل علاقة مؤسّسية، كروزيـه وفريدبرغ 1977. صـ. (124) وهناك العلاقـات الاجتماعية ومسـارات التفاعل، وعناصـر التواصل وأشكاله الشفهيـة والمكتوبة، والجسدية والإيمائيّـة والبصريـة وبنياتـه، ومنهـا: الشـكل الدائـري، والنجمـيّ، والتسلسليّ، والشبكـيّ بحسب فافيلاس1950.

- وعـن المعايير والقواعد الاجتماعية والتأثيرات التي تحـدّث عنها بيشلر عام 1985 فقد قبس المؤلّـف مقطعاً من مقدمة موسكوفيش لكتابه: **علم نفس التأثيرات الاجتماعية** عام 1985، قال فيها: لمـاذا تشغلون أنفسكم بظواهـر التأثير؟ طُرح عليّ السؤال مرات وأجبـت: لأنها في قلب علاقات الفرد كلّهـا بالآخـر، وعلاقاتـه بالجماعة التي يشكل جزءاً منهـا، إنها في العمق أحد الألغـاز الأكثر خصوبة وسحـراً في علـم النفس الاجتماعي. ص. (144-143) ويمكن تعريف الفـرد الاجتماعي بوصفه كائناً واقعاً تحت التأثير.

- شـرح المؤلف إشكاليّـة التأثير الاجتماعي، وطرائق تعبيره الرئيسـة، وهي: الامتثال، وأشكاله (الاستبطـان والتماهي والتبعية والقبول)، الضغوط، الإقناع، التلاعب. واستنتج المؤلف أن المجتمع هو التأثـير، وأن معرفـة الظواهر الاجتماعية تتطلّـب دراسة التأثير، والاهتمام المعطـى له في علم النفس الاجتماعي، يسمح بقياس مدى سيطرة الاجتماعي على كل واحد منّا. ص. (187)

- وعالـج الباحث في فصل المعتقـدات دور الفكر في فهم الدور الذي يمارسـه إدراكنا، ومفهوم الإدراك بحسـب كـودول 1988، إذ اهتم بالظواهر والبنى والعمليّات الإدراكية. ص. (190)، وعالجت دراسـات لوين حول التصرّفـات الفردية والاجتماعية، وحول معالجة المنظومـة العقليّة للمعلومات عن المحيط، وتمثّل الفرد للعالم نفسيّاً بناءً على نظرية الحقل، وشاركه آش 1948 بمسار إدراكيّ آخر، ورأى أن فهمنا لمن حولنا مختلف عن مجرّد جمع الصفات الفرديّة، وحاول فهم طريقة تشكّل انطباعاتنا عن الآخرين.

وعمّق هيدر 1988 دراسات آش، وأدخل مفهوم الصلابة الإدراكيّة والتوازن الإدراكي.

وطـوّرت أبحـاث روتـر 1966، ودوبـوا 1987، 1995، وبوفـوا 1984 تأثـير الرقابـة الداخلية أو الخارجيـة على تقييمات الناس لسلـوك معيّن، وتأثير التواصل في صياغـة تمثيلات مستندة إلى طاقة اجتماعية مناسبة للحياة العملية والعاطفيّة للجماعات، بحسب جوديلي 1989 ص. (226-210)

الموضـوع الرابـع عالـج قضيّة الأحـكام المسبقة والتمييـز الاجتماعي، فهناك رُهـاب الأجانب في أوروبـا، وانتشـار العنصريّة ضدّ الملوّنـين والأجانب، مثلما بـرز في فرنسا وعدد مـن دول أوروبا، فقد ارتُكبت سبع جرائم عنصريّة في فرنسا عام 1995، بحسب تقرير لجنة حقوق الإنسان، وبرزت حالات رفضـ المهاجرين، وتحميل مسؤولية البطالة وانعدام الأمـان ومشكلات المجتمع كلها للمهاجرين. ص. (227)، وجـرى تفضيل المواطنين علـى الملوّنين في دراسة أجراها المعهد الوطنـي للدراسات السكانيّة عـام 1996، وثبّت في دراسات أخرى الأسس الاجتماعية الإدراكية والأحكام المسبقة والصور النمطية، ومن بينها دراسة لورد 1979، ودراسة روس، وليبر عام 1980، ولور، وبريستون عام 1984.

فالأحـكام المسبقـة تتحكم بقناعات صاحبهـا إلى حدّ كبير، وهناك ثلاث طرائـقَ من التعبيرات بشأن النظريّات المضمرة للشخصيّة، وتأكيد الفرضيّات، وأوهام الارتباط والسيطرة.

ومن الدراسات التي تناولت الطريقة الأولى (النظريات المضمرة): سامبسون1976، وليرنر1970، والثانيـة (تأكيد الفرضيّات) درسها سوان، وريد 1981، وكشفا معلومات تدعم قناعتنا بالصورة التي لدينـا عـن أنفسنا، وطوّر ميلر، وتورنبـول 1986 ذلك وأظهرا نتائج، من بينهـا أننا ندفع الآخرين إلى التصـرّف وفـق تصوّراتنا الخاصة عنهم، وهناك دراسات أخرى أعدّهـا سيندر 1977، والبورتوريكي هاميل وآخرون 1980. أما وهم الارتباط فيمثّل ميلنا إلى البحث عن أسباب وقوع حادثين مختلفين في الوقت نفسه. ص. (237-237)

فمن أين تأتي الصور النمطية؟ وما وظيفتها؟

لا يمكن فصل التمييز العنصريّ عن الأحكام المسبقة والصور النمطية، بحسب دراستَي: تاغويف 1987، وفيوفوركا1991.

وهنـاك ثلاثة أنواع مـن العوامل تتحكّم بالصـور النمطية والأحكام المسبقة هـي: عوامل نفسيّة، واجتماعية، وإدراكيّة. ص. (249) يضاف إليها عامل آخر هو البعد التقويمي.

ووظيفـة الصور النمطية أنها تقـدّم منظومات تفسيريّة، عبر تحويـل جوانب مختلفة من ظاهرة اجتماعيـة إلى حالة نفسيّة، وجـرت دراسات حول ردّات فعل أشخاص تجـاه مرض نقص المناعة، من بينها دراسة للثلاثي: كومبي، وديفوس، وديشامب 1994

العنوان الخامس تناول الجماعات الاجتماعية، ونظر المؤلف والباحثون في علم النفس الاجتماعي إلى الجماعـة ضمن منظور ديناميكي، يأخـذ في الحسبان الفضاء الاجتماعي الأساسي الذي تعبّر فيه نمـاذج علاقاتنا المفضّلة عن نفسها. وممن درس الجماعات لوين 1951، ورأى أن السلوك الاجتماعي محكوم بحقل القوى النفسية الاجتماعية. ص. (261)

وتصنّف الجماعات بحسب أنمـوذج البنية، وطبيعة الأعمال، ودرجة تطوّر العلاقات بين الأفراد، وأنموذج التفاعلات بينهم، وبحسب معاييرَ عديدةٍ أخرى، فالجماعة ليست حقيقة أحادية المعنى!

درس موسكوفيتشي مفهوم الحشد 1981، ورأى أنه يتميّز بسلوك سلمي للأفراد، وانتقال عدوى الانفعالات، وبتوجه العمل الجماعي إلى الحماسة أو العنف. وللجماعة (صغيرة أوكبيرة) وجود اجتماعي حقيقي، وينظر إليها من حيث الحجم والدور والمعايير والأنشطة. ص. (267)

وقد أظهرت إحدى التجارب أن التغيير ضمن جماعة، يتم حين يسمح المشاركون فيها بالتعبير عن مواقف معارضة للمواقف المنتظرة منهم، فتخف مقاومة التغيير المطلوب، ص. (274)

وممن درسوا آليّة عمل الجماعات: بين 1965 الذي ميّز ثلاث فرضيّات: التبعية، ومقاومة التهديد، والاقتران والتعاطف. وريدل 1970، وأظهرت دراسته ردّات فعل الجماعة العاطفية تجاه الشخصيّة المركزية. وأظهرت أعمال آنزيو 1972، 1975، وكيس1982، 1988 مفهوم الخيال الجمعي والجهاز النفسي الجمعي.

وتناولت مجموعة دراسات الفرد ضمن الجماعة، وكشفت مراحل للاندماج بها هي: التقصّي، التنشئة الاجتماعية، المحافظة، التنشئة الثانية، الذكرى. منها دراسة موريلاند وليفين 1982، وتناولت دراسات أخرى قرارات الجماعة وديناميّكتها: منها دراسة دواز وموسكوفيشي 1984، وفروم وتيون 1973. وتناولت دراسات عديدة علاقة الجماعة بالزعيم: مثل دراسة فيدلر 1978، وستوغديل 1974، وتناولت دراسات أخرى الأهمية في إنجاز الأعمال ورضى الجماعة كلها عن تنفيذها: دراسة شيريف 1966، وتاجفيل 1978، 1981. ص. (295)

خصص المؤلف الباب الثالث للدراسات التطبيقية، وتوقّف عند الموضوعات التي عالجتها وهي: الصحة والمرض، البيئة والسلوك، العمل والحياة الاجتماعية، الاستهلاك والدعاية. وممن درسوا هذه الموضوعات تجريبيّاً: بروشون، وشويتزر، ودانتس 1994، وهولاند ورولاند 1989، وكيكولت غلاسر 1984، وشليفر وآخرون 1983، وتايلور 1986، ولازاروس وفولكمان 1984، وبراون وهاريس 1989، وديمبروفسكي وكوستا 1987، وبيرسكي وآخرون 1987، وليفي وآخرون 1990، وبيتنغال وآخرون 1985، وسبيغيل وآخرون 1989.

حدّد إليس 1985، 1987 معتقدات قد تشكّل مصدراً محتملاً للتوتّر، من بينها:

- الماضي له تأثير كبير فينا، ويستمر في التأثير بمشاعرنا.
- بوجود تهديد أو خطر من حدث معيّن، فالقلق والاضطراب حاضران.
- الأحداث الخارجية مؤثّرة فينا سلبيّاً، لأن سيطرتنا عليها غائبة.
- على الآخرين معاملة الناس بعدالة، ومن لا يفعل ذلك شرّير.
- تجنّب مسؤوليّات الحياة أسهل من تحمّلها.

ورأت دراسة ريفيد 1994 أن هناك آثاراً نفسيّة للمرض الخطير، ولانتكاسته، تقارب العدوانية. وكشفت دراسة أعدها لازاروس وفولكمان 1984 أن التفاعل بين الشخص ومحيطه

يربـط العمليـات البيولوجيـة بالسلوك، وينظَـر عبرها إلى عمليـة تأقلم المريـض بوصفها عمليّة إدراكيّة لمواجهة المشكلة.

واقـترح ديسمـان 1976 خمسـة عشر نوعاً مـن إستراتيجيـات التأقلم تجاه أمراض السرطان، وقسمهـا إلى فعّالـة، وغير نافعة، ومن الفعّالة: تبنّي سلوك غير جامد، والتأقلم مع الظروف. ومن غير النافعـة: السلبيـة، والانسحـاب. ص (329-325) وهنـاك دراسات كثيرة تناولـت الدعم الاجتماعي العاطفـي للمريـض، ومفهومه وتأثيراته، من بينها: دراسة إيل 1992، وأظهرت وجود وسائل غير طبية لمساعدة المريض، وتحسين نوعيّة حياته وحماية بقائه.

ودرس لوين الرابـط الموجود بين سلوك الأفـراد والجماعات، وإمكانات البيئـة المحلية المعيشية، أو قيودهـا، والتصرفات التـي يتبناها الأفراد تجـاه بيئتهم. ص (365)، ودرس باركر 1968 مفهوم الاجتماعي – المكاني للسلوك. وجرت دراسة السلوك والإدراك المناطقي من باحثين من بينهم: مالمبرغ 1980، وورد وروسيـل 1981 درسـا الجانب الإدراكـي والعاطفي الذي يمنحه الفضـاء. ودرس آخرون مسألة استمـلاك الفضاء وشخصنته، من بينهم: بروشانسكي وآخـرون 1976، ودرس هربرت 1982 تنظيم الخصوصية التي يبحث عبرها الفرد عن السيطرة على تفاعلاته مع الآخرين. وتناولت دراسات عديدة التوتّر البيئي، منها: موش سيبوني 1985 تناول الرابط بين الضجيج الحاد والإزعاج.

وبحثـت دراسات ميدانية قضايا العمل ومؤثراته، ومـن بينها: التقنيات المتطورة، وحوسبة العمل، والتغـيّر التنظيمي، وتأثير كل ذلك سلبياً على معدّلات البطالة، وتحديد وظائف الإداريين. ألتر 1985، وروجـر 1988، برانجييـه وفيشر 1990. صـ. (407) كما تناولت دراسات أخـرى موضوع استشراك العمل، وتأثيره على طمأنة العاملين وزيادة الإنتاج: كوهن 1983، وإيتزيوني 1988. ص(415-414).

المحـور الرابـع تناول الاستهلاك والدعايـة، لأن السمات النفسيّة الاجتماعيـة لسلوك المستهلكين باتـت مهمة، ومنـذ خمسينيات القرن الماضي تناولـت دراسات حافز المستهلك، ومنهـا دراسة ديشتر 1964، وبدا في دراسة باشلار 1985 أن المستهلك خالق لرغبة وليس لحاجة. ص. (451)

وتناول أنموذج الثلاثيّ إينجل، كولات، ويلاكويل 1973 النماذج التفسيريّة لسلوك المستهلك.

بحـث مستفيض ومعمّـق بقسميه النظريّ والتطبيقـي، وبأسلوبه العلمـي الأكاديمي، وبمقبوساته وشروحـه وحججه المدعّمة بمصادرَ وهوامشَ مدقّقة، وبتبويبه وعناوينه الفرعية، أظهر أن علم النفس الاجتماعـيّ مجال علميّ له توجّهاته الخاصة، وهو يمتلك طرائقـه التفسيرية، ومناهجه النوعية لفهم سلـوك البشـر، وله جانبان جديـران بالاهتمـام: الأول ارتكازه علـى نظرة نفسيّـة اجتماعية، بحسب موسكوفيتشـي 1984، وتقديمـه نوعاً من المعـارف الخاصّة. والثاني أنه علم تجريبـيّ يواجه تساؤلات ومنظورات جديدة. ص(498). وهو علم جديد يهمّ الاقتصادات الصاعدة والدول المتقدمة التي تواجه تحدّيات كبيرة، من بينها: البطالة والهجرة والأمراض المزمنة، ومشكلات التمييز والنظرات العنصرية

الجديدة، كما يهمّ الـدول النامية، وتشكيلاتها الاجتماعية وتنظيماتها السياسية واقتصاداتها المُربَكة وتشوّهاتها.

وجـاء اختيـار المترجم لهـذا البحث المهـم موفّقاً، والترجمـة دقيقـة، واللغة متماسكـة ورشيقة وواضحـة، والمصادر موثّقة وغزيـرة، والاقتباسات الكثيرة منحت البحث قيمـة إضافية، وجاء اختيار المؤلـف للدراسـات الميدانيـة والتجريبيـة الخاصة بهذا العلـم الجديد كي يضيف مزيـداً من الوضوح والإقناع. كما أن نشر الكتاب ضمن المشروع الوطنيّ للترجمة جاء في محله.

ووُفّق المترجم في تقديم مفهوم أدقّ (للتشاركية)، هو (الاستشراك)، وهي إشارة إلى وجود طرف أقوى في كل شراكة كبيرة، وأوضح رأي المؤلف بشأن الجوانب النفسية – الاجتماعية للعمل، إذ هو قيمة شخصيـة سامية، وعلاقات اجتماعية، وتعبير عن الكينونة، واستشراكه عملية تكيّف مع أدوار يستطيع الفـرد فيهـا أن يقرر دوره، ويتعلّـم اللعبة الخاصة بالجماعة التي ينخرط فيها مـن جهة، ويستطيع أن يفهم اللعب مع الكبار الذين يسعون إلى السيطرة، وفرض رؤاهم الاستعلائية والنفعية الضيّقة الخاصة على الآخرين بوسائلَ عنفية ومخادعة على حدّ تعبير جاك دريدا.

إصدارات عالمية في دراسات الترجمة

إعداد : مديرة التحرير

عنوان الكتاب: التطورات الجديدة في تكنولوجيا الترجمة

المؤلف: يوهونغ بينغ وهويوي هوانغ وديفينغ لي

تاريخ النشر: 13 /06/ 2024

دار النشر: Springer

يقدم هذا الكتاب آخر التطورات في تكنولوجيا الترجمة، بما في ذلك التطبيقات التكنولوجية في التدريس والتدريب على الترجمة. يناقش أيضاً كيفية استخدام الذكاء الاصطناعي وتعلم الآلة في تحسين مخرجات الترجمة.

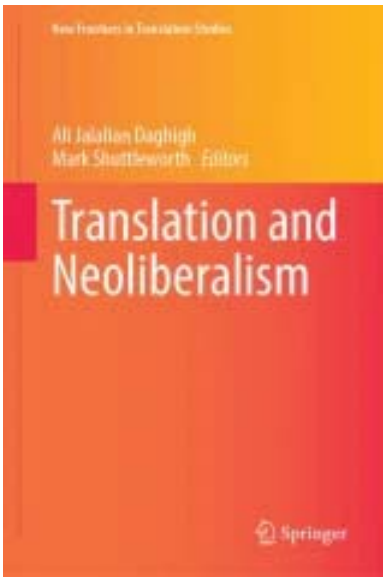
عنوان الكتاب: اتجاهات جديدة في دراسات الترجمة الشفوية في قطاع الرعاية الصحية

المؤلف: راكيل لازارو غوتييريز وكريستينا ألفارو أراندا

تاريخ النشر: 02 /07/ 2023

دار النشر: Springer

يركز هذا الكتاب على آخر التطورات في مجال الترجمة الطبية مع التركيز على الترجمة الشفوية في السياقات الصحية. يناقش أيضاً أهمية جودة الترجمة في التواصل الطبي ودورها في تحسين رعاية المرضى.



عنوان الكتاب: الترجمة والليبرالية الجديدة

المؤلف: علي جلاليان داغهي ومارك شاتلوورث

تاريخ النشر: 04 /12/ 2024

دار النشر: Springer

يستكشف هذا الكتاب العلاقة بين الترجمة والأيديولوجيات النيوليبرالية. يناقش أيضاً كيف تؤثر السياسات النيوليبرالية على ممارسات الترجمة، مما يفتح آفاقاً جديدة لفهم التأثيرات السياسية والاقتصادية على صناعة الترجمة.

هل الترجمة علمٌ أم فن؟

د. باسل المسالمة

سؤال مهم يطرح نفسه في دراسات الترجمة، ولا بُدَّ أن نسلّط الضوء عليه. حين نعطي نصاً ما لمجموعة من الطلاب أو المترجمين بغض النظر عن اللغة المنقول منها وإليها، وبغض النظر عن الزمان والمكان، فإننا سنجد أنهم ينتجون ترجمات مختلفة إلى حدٍّ ما، أو ربما ترجمات لا تكون متشابهة علماً أن المصدر نفسه، والسبب في ذلك يعود إلى أنّ الترجمة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأسلوب المترجم وذائقته وطريقته واختياراته للمفردات والعبارات التي تختلف من مترجم إلى آخر. فقد يترجم بعضهم الجملة من بدايتها، وقد يرتأي بعضهم الآخر ترجمة الجملة من آخرها وصوغها بطريقة أخرى. قد يكون هذا الأمر جزءاً من علاقة الترجمة بالإبداع، فالترجمة نشاطٌ إبداعي ولا يعتمد على آلية معينة فحسب. ولكن على الرغم من ذلك، لا يستطيع المترجم أن يتصرّف بالترجمة كما يحلو له. ثمة هامش من الحرية للمترجم، ولكن لا بُدَّ أن يكون لهذا الهامش ضوابط معينة.

من ناحية أخرى، قد يُفسِّر اختلاف هذه الترجمات التي ينتجها الطلاب أو المترجمون التفاوت الشديد بين مستويات المترجمين، فنجد، على سبيل المثال، المترجم المبتدئ الذي تعلَّم أسس الترجمة وقواعدها، وكان قادراً على تطبيقها على النصوص التي ترجمها، وتَقيَّدَ تقيّداً حرفياً تاماً بالنص الأصلي، وتوخّى الدقة دائماً، في حين نجد أنّ بعض المترجمين، الذين لديهم خبرة متوسطة، تعلّموا الترجمة من خلال دراستهم الأكاديمية، ولم يطوّروا مهاراتهم بالقدر الكافي لينتجوا نصّاً احترافياً، لكنهم يستعينون في معظم الأحيان بأهل الخبرة والاختصاص حتى لا يرتكبوا أخطاء جسيمة. أما المترجم المحترف فهو الذي يملك خبرةً عملية واسعة في الترجمة وطرائقها وأساليبها، ولديه إلمام بالاختلافات الثقافية، والتعامل مع الحواجز اللغوية التي لا يستطيع غير المترجمين المحترفين تخطّيها. خضع هؤلاء المترجمون المحترفون لتدريب مستفيض، وصقلت تجاربهم المهارات اللازمة لترجمة النصوص بدقة، وكيفية القبض على المعنى ونقله بأمانة وحِرَفية.

يجب على المترجم المحترف المحافظة على أسلوب الكتابة في النص الأصلي، وهذه مسألة قلّما ينتبه لها المترجمون. كما يجب عليه أن يتمتع بالصبر والتأني في قراءة النص الذي يريد ترجمته وفهمه واستيعابه. فمن دون هذه القراءة لن يتمكّن من إنتاج ترجمة أصيلة، ولن يوصل المعنى بدقة وأمانة. ومن ثَمَّ يجب على المترجم المحترف أن يدقق ترجمته تدقيقاً لغوياً، من خلال قراءة نصّه بعين الناقد والمدقق، لتخليصه من الأخطاء اللغوية والنحوية. إذن، لا يكفي أن يمتلك المترجم شغفاً بالترجمة، بل عليه أن يكتسب المهارات التي تساعده على أن يكون متميزاً، وهذا التميُّز لا يأتي إلا بالممارسة، والممارسة تجلب الكمال، كما يُقال.

غير أنّ هناك من يؤكد أنّ الترجمة فن. يرى الدكتور محمد العناني في كتابه **فن الترجمة**: «أنّ الترجمة فن تطبيقي، وأنا أستخدم كلمة فن بالمعنى العام، أي الحرفة التي لا تتأتى إلا بالدربة والمران والممارسة استناداً إلى موهبة». يؤكد عناني هنا أنّ الترجمة فن، لأنّ المترجم ببساطة حين يتجاوز المعنى الحرفي للنص، تبدأ رحلة التنقيح، وإعادة صوغ النص، واختيار مفرداته وإرساء قواعده اللغوية والأسلوبية، ليقدّم لنا نصّاً متميزاً وفريداً. ويرى البعض أنّ الإبداع يكمن في جوهر عملية الترجمة، فليس من السهل نقل رسالة النص الأصلي بأمانة وصدق وأسلوب جميل، ولا بُدَّ أن يتدخل المترجم في إحياء النص ونقل ثقافته ورسم ملامحه وصفاته بأسلوبه وطريقته. ولكن تبرز هنا خطورة أن يفرض المترجم على النص أفكاره وآراءه الخاصة به، مما يؤدي أحياناً إلى تغيير المعنى المقصود في النص الأصلي.

بَيْدَ أنَّ هذا الأمر في حد ذاته يجعل المترجم فناناً مبدعاً، لأنه يقدّم لنا عملاً فنياً جديداً، وينقل لنا هذا النص بروح جديدة. من الصعب على المترجم ألاّ يضفي بعضاً من ثقافته ومعتقداته واختياراته على النص الأصلي، مهما حاول التزام جوانب النص اللغوية والمعرفية، ليُبحرَ من ثَمَّ في عالم الإبداع. السؤال الذي يطرح نفسه هو الآتي: أين يكمن إبداع المترجم في ظل التطوّر الضخم الذي يحدث في تقنيات الترجمة الآلية في عصرنا الحالي، فهل يتحوّل المترجم هنا إلى محرر للنص؟ ربما تحتاج الإجابة عن هذا السؤال إلى مقال آخر.

خلاصة القول أنّ الترجمة باتت من أكثر المهن أهمية في عصرنا الحالي، ولا سيّما في ظل التواصل المستمر بين الثقافات المختلفة وزيادة الحاجة إلى فهم اللغات، وهذا يفرض مسألة الاحتراف في الترجمة، إذ يجب على المترجم أن ينتج نصّاً يحاكي النص الأصلي، ويُحدث في نفس المتلقي الأثر نفسه الذي أحدثه النص الأصلي فيه، وأن ينقل للقارئ روح النص بسلاسة ويسر. وهذا يتطلّب أن تكون الترجمة علم وفن ومهارة وحرفة وإبداع في آنٍ معاً، ولا بُدَّ أن يجمع المترجم بين التخصص العلمي والمهارة المكتسبة في اللغات التي يترجم منها وإليها حتى يحقق هدفه المنشود.