ثقافية

جسور

مجلة فصلية تُعنى بمسائل الترجمة وثقافة الشعوب
تصدر عن وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب
السنة العاشرة العدد /36 - 37/ صيف وخريف 2024

رئيس مجلس الإدارة
وزير الثقافة
أ. محمد ياسين صالح

المدير المسؤول
المدير العام للهيئة العامة السورية للكتاب
د. شهلة سيدعيسى

رئيس التحرير
د. باسل المسالمة

مدير التحرير
ايفلين محمود

أمين 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
د. محمد قاسم

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: 680 ل.س

المحتوى :	
افتتاحية «جسور ثقافية» : جسور تواكب مسيرة التحرير، أ. محمد ياسين صالح، وزير الثقافة	5
أول الجسور : د. باسل المسالمة، رئيس التحرير	7
بطاقة فنان : غوستاف كوربيه (Gustave Courbet)	11
جسور الفكر : دراسات الترجمة	
الثقافة والترجمة، دراسة موجزة، تأليف: هوي غوه، ترجمة : فاديا جادو العوام	15
فَلنُتَرجِم... مرةً أخرى، تأليف: زاهي رستم	25
الترجمة وتجربة العمل الأجنبي، تأليف: أنطوان بيرمان، ترجمة : محمد براء الموصلي	29
حوار مع مترجم: حسام الدين خضور، حوار: سلوى صالح	45
شخصية العدد	
كورماك مكارثي (Cormac McCarthy)	55
كورماك مكارثي وجماليات الإرهاق، تأليف: أندرو هوبيريك، ترجمة : د. أماني العيد	57
الموت وعصر الأنثروبوسين: عالم كورماك مكارثي غير الحي، تأليف: لويز سكوايرز، ترجمة : حسام الدين خضور	71
عدمية كورماك مكارثي المبهمة، تأليف: فيرين إم بيل ، ترجمة : مأمون الهدايات	85
كورماك مكارثي والعنف والحدود: الخارطة كشيفرة لما لا يمكن احتواؤه، تأليف: دانييل فايس، ترجمة : لينا السقر	95
ما وراء الحدود: كورماك مكارثي في الألفية الجديدة، تأليف: دايان سي لوس، ترجمة : هلا دقوري	109
تجسيد العنف: قضية كورماك مكارثي، تأليف: برايان إيفنسون، ترجمة : د. باسل المسالمة	117
جسور الثقافة	
التنمر بجميع أشكاله : ما سبل التجاء الضحايا؟، تأليف: مارين غوتييه، ترجمة : ليليان الورعة	131
ماذا جرى لما بعد الحداثة؟، تأليف: ستيف ماثيومان ودوغلاس هوي، ترجمة : لين المهايني	141
العلاج المناعي والسرطانات، تأليف: ماتيلد كالفيه، ترجمة : نهله المصري	159

جسور الإبداع	
القصة :	
الشجرة المرتجفة، تأليف: جون ماكلود، ترجمة : حسام سيف الدين	179
بين أشجار الثويا، تأليف: جوليان فيلفور، ترجمة : شروق النونو	189
حامل الكتب، تأليف: لِن دِنّ، ترجمة : د. أحمد محمد الجذع	195
الشعر :	
مختارات من شعر آدا ليمون، ترجمة : ثراء الرّومي	197
جسور الألفة	
إضاءات: د. حمزة بن قبلان المُزيني، تانيا حريب	205
إصدارات عالمية في دراسات الترجمة، إعداد وتقديم: مدير التحرير	211
آخر الجسور: دور المترجم ، د. باسل المسالمة	212

Gustave Courbet, Lilas, roses et tulipes dans un vase ,1863

جسور تواكب مسيرة التحرير

أ. محمد ياسين صالح
وزير الثقافة

عند الحديث عن الثقافة أستذكر دائماً نظام الخرائط الرائع «غوغل ماب» الذي يستطيع أن يأخذك إلى أي مكان بشرطٍ واحد: أن تخبره أين أنت. وكذلك الثقافة، تخبرك من أنت وأين تقف من أجل أن تسهل عليكَ العبور إلى الآخر.

الثقافة مفتاح الذات، وهي التي تحدد أبعادنا الشخصية وترسم طريقنا نحو إدراكٍ أعمق لما نحن عليه وما نرغب في أن نكون عليه. هي مرآة تُظهر ملامحنا وتاريخنا، وترسم خارطة طريقنا في الحياة.

مجلة **جسور ثقافية** ما هي إلّا جسرٌ جديدٌ من جسور الثقافة الممتدة بين الأفراد والأمم. إنها تشكل نافذة يُطِّل منها المرء على عالمه الداخلي أولاً، ليفهم ذاته بعمقٍ أكبر. ثم تنتقل به الثقافة إلى نطاق الوطن، حيث تنبض الروح الجماعية التي تربطنا بوطننا وأرضنا. فتبدأ هذه الرحلة من الذات إلى الوطن، ثم إلى ما هو أبعد من ذلك: إلى الإنسانية جمعاء، حيث تتلاقى الثقافات وتتشابك، فتزداد قيم التعايش والتفاهم.

تأخذ المجلة في طياتها هموم الثقافة الوطنية والإقليمية والعالمية، لتعرضها في قوالب أدبية وفكريّة وفنيّة، مما يساعد على ربط الثقافات المختلفة بعضها ببعضٍ، وتعميق الفهم بين

الشعـوب. إنَّ هـذه المجلـة تضع بين يدي القارئ مساحـة رحبة للتأمل، والبحـث، والابتكار، وهي دعـوة للتفاعـل مع الحضـارات والثقافـات المختلفة، بما يعـزز الروابط الإنسانيـة ويجعلها أكثر فهماً وثراءً.

الثقافة، إذنْ، ليست مجرد تراكم من المعرفة أو الممارسات المتوارثة، بل هي جسر دائم العبور بـين الماضـي والحاضر، وبين الأفراد والمجتمعات. وإن نشرها وتبادلها هو أسمى الطرق للارتقاء بالإنسانية، ولهذا فإن مجلة **جسور ثقافية** تسعى لأن تكون نافذة متجددة لهذا الجسر الممتد الذي يربطنا جميعاً.

إننـا، في هـذا العـدد، نتوجه إلى كل قارئ شغـوف بالثقافة والفكر، لكـي نسهم معًا في بناء جسـرٍ أكـثر متانـة، جسـرٍ يتسـع لمختلـف الأصـوات والأفـكار، ويقودنـا جميعاً إلى فهـم أعمق لثقافتنا وهويتنا.

تحديات الترجمة وصعوباتها

د. باسل المسالمة
رئيس التحرير

لا شك أنّ للترجمة أثراً كبيراً في التطوّر الفكري والحضاري والثقافي الذي تشهده الأمم، فقد أسهمت الترجمة في اطلاع بعض الشعوب على الإنجازات التي أنجزتها شعوب أخرى. تعود الترجمة بجذورها إلى العصور القديمة، إذ كانت الحضارات القديمة يترجم بعضُها عن بعضٍ، فقد ترجم اليونانيون، على سبيل المثال، عن الحضارة الفرعونية، وترجم الرومان عن اليونان، واستفادت الحضارة الغربية في نهضتها من الدراسات والكتب التي أنجزها العرب إبّانَ ازدهارهم الحضاري، وكان لهذه الترجمة أثرٌ كبير في النهضة الأوروبية الحديثة.

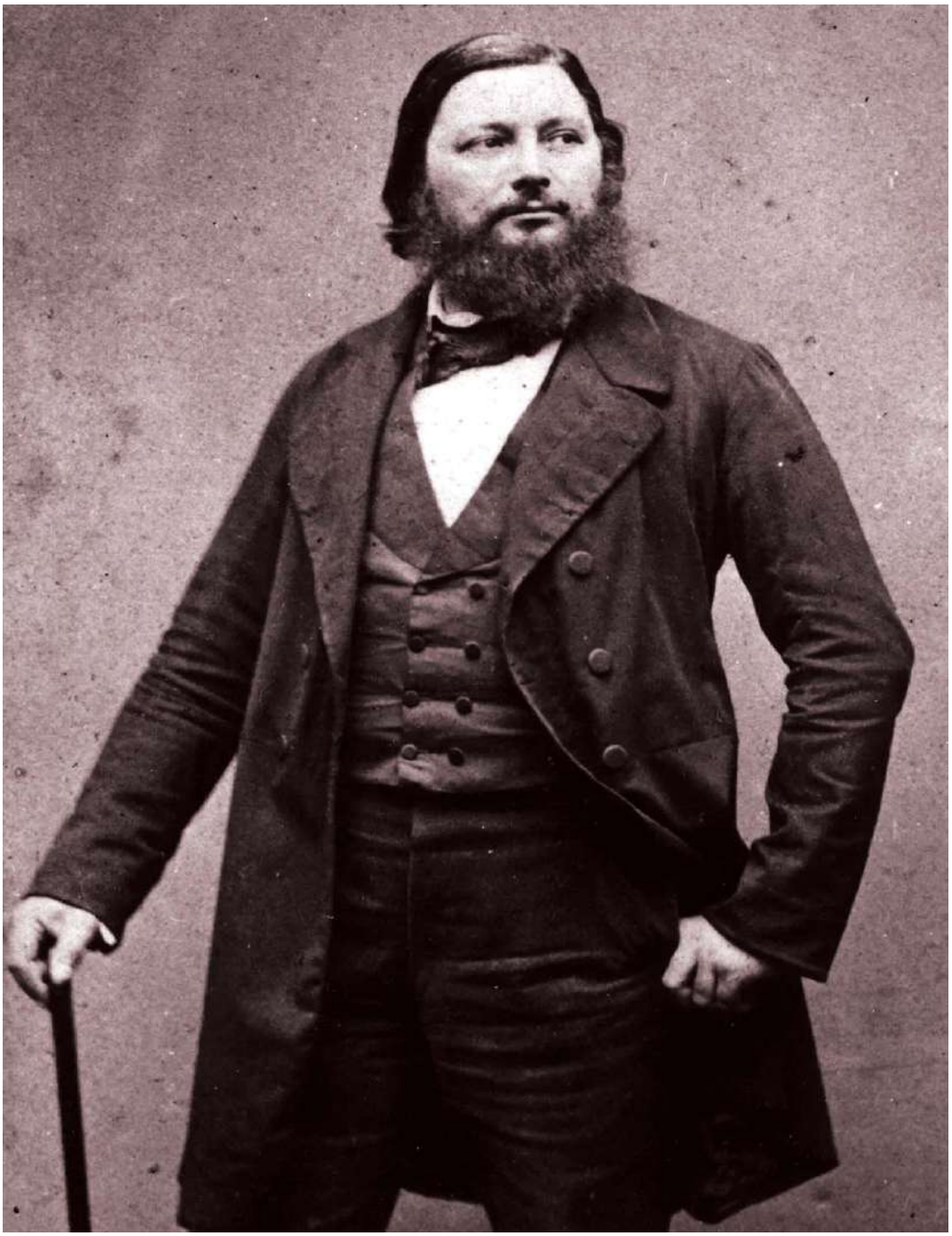
يواجه المترجمون في عملهم تحديات وصعوبات كثيرة في عملية الترجمة، ذلك أنها تتطلّب قدرةً على فهم الرسالة ونقلها بأسلوب سلس وسليم. ومن أبرز تحديات الترجمة الابتعاد عن الترجمة الحرفية، التي يمكن أن تغيّر معنى الجملة تماماً، مما قد يؤدي إلى حدوث أخطاء في إيصال المغزى المقصود من الجملة وتحقيق الهدف من النص المترجم.

ومن الصعوبات التي يواجهها المترجمون نقل الوعي الثقافي للمجتمع المستهدف في النص المترجم. لكل بلد ثقافته الخاصة به، التي تظهر في اللغة والتصرّفات والسلوكيات والأفكار وما إلى ذلك، وقد تتغيّر معاني تلك الرموز عند وصولها لشخص من ثقافة مختلفة. يُعَدُّ ذلك أمراً حساساً بالنسبة للمترجمين؛ لأنّ عملهم لن يكون فعّالاً إذا لم يُفسَّر على النحو الصحيح. لذا، يجب على المترجمين ألا يتقنوا اللغات التي يعملون بها فحسب، بل يجب عليهم فهم الخلفية الثقافية للغة والمجتمع المستهدف بالكامل من أجل ترجمة النص وفقاً لذلك بدقة عالية.

يؤدي اختلاف الثقافات أثراً مهماً في صياغة الترجمة، إذ يجب على المترجم اختيار مصطلحات ومرادفات تتناسب مع ثقافة اللغة التي يترجم منها وإليها، وذلك لتجنّب الوقوع في أي سوء فهم، فثمة مصطلحات قد لا تكون لائقة للاستعمال في ثقافة لغةٍ أخرى. وحتى يتمكن المترجم من التغلّب على الصعوبات التي قد تواجهه في أثناء عملية الترجمة، يجب عليه أن يكون مطّلعاً على ثقافة كلتا اللغتين

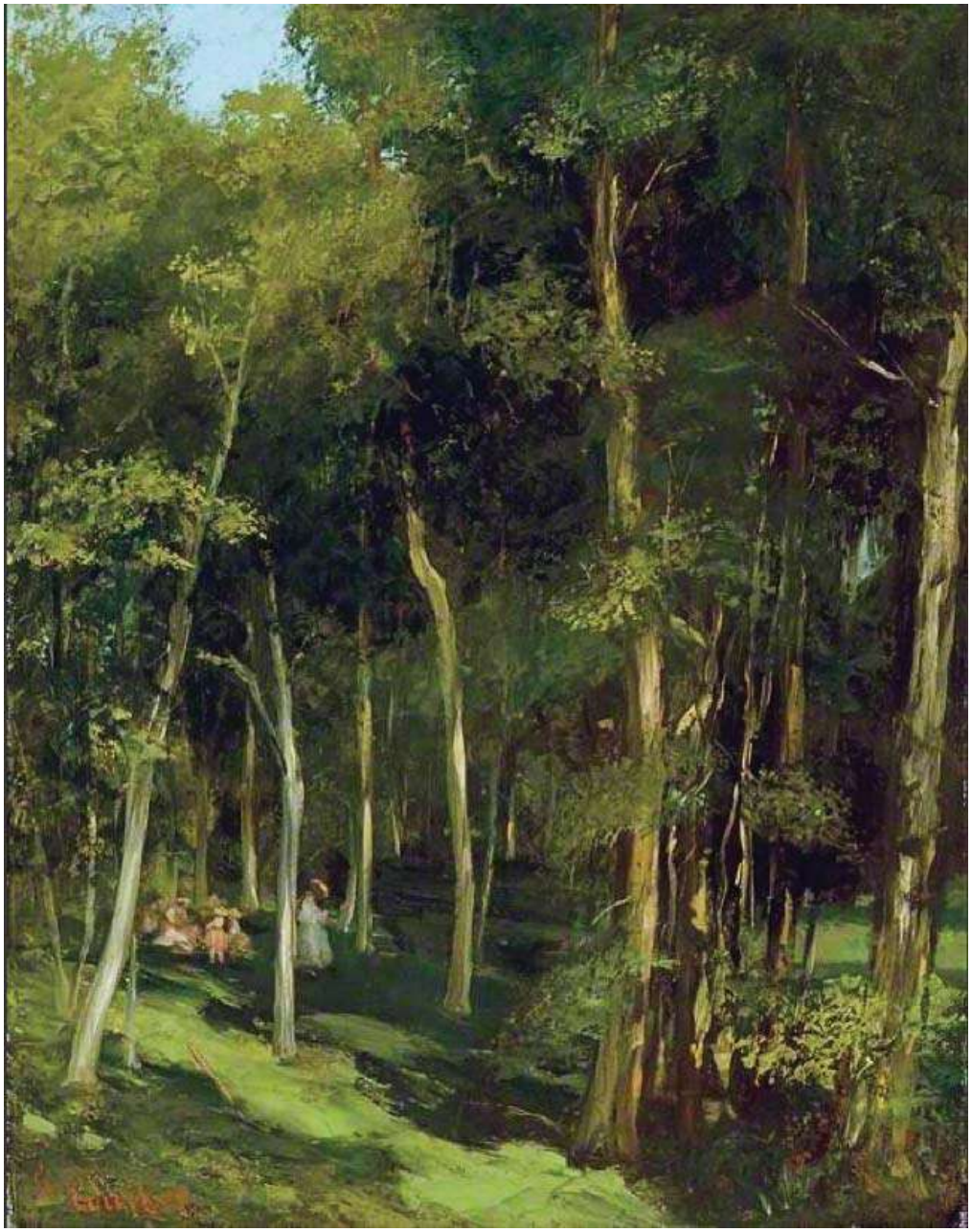
المترجَـم منها والمترجَم إليهـا، وأن يكون ملمّاً بالمصطلحـات والتراكيب اللغويـة، وأنْ يتمتع بالقدرة على إيجـاد حلول مناسبة للصعوبـات التي قد تواجهه في أثناء عملية الترجمـة. فالفروق الثقافية بين اللغات، وصعوبـة ترجمـة التعابير الاصطلاحية والمصطلحـات المتخصصة، واختلاف قواعـد الجمل وبنيتها بين اللغـات، إضافة إلى وجود مفردات في لغة ليـس لها ما يقابلها في لغة أخرى، وصعوبة التعامل مع اللهجات المتعـددة، وضغـوط الترجمة في العصر الرقمي مثل الحاجة للدقة والسرعة هـي من أبرز التحديات التي تواجه المترجم اليوم.

تُعَـدُّ «جسـور ثقافية» المجلـة الأولى من نوعهـا التي تُعنى بالترجمـة ودراساتها، وها هـي ذي تعاود انطلاقهـا بجسورهـا المتنوعة مـن الفكر والثقافة والإبـداع. تطمح هذه المجلة المتميـزة أن تكون دراسات الترجمـة في صلب الاهتمام الثقـافي في سورية والعالم العربي شأنها شأن باقـي الأجناس الأدبية الأخرى والدراسـات المعرفية ... لهذا فإنها تنظر بجدية بالغـة إلى عمل المترجمين، وتؤكد لهم أنها ستبقى منبراً للانفتاح على الثقافة والمعرفة والخبرة والتجربة الإنسانية التي تعمل وزارة الثقافة على ترسيخها، وتعزيز قيم الخير والعدالة والجمال المتأصّلة في شعبنا.



فنان العدد

غوستاف كوربيه



Gustave Courbet , Sous les arbres à Port-Berteau, enfants dansant, 1862

بطاقة الفنان:

غوستاف كوربيه (Gustave Courbet)

(10 حزيران 1819 - 31 كانون الأوّل 1877)

« أرني ملاكاً وسأرسم لك ملاكاً »

انطلاقاً من العبارة الشهيرة «أرني ملاكاً وسأرسم لك ملاكاً» التي نطقها الرسّام الفرنسي غوستاف كوربيه (Gustave Courbet) تتمثل ريادته في الحركة الواقعية وتمرّده على الرسم الرومانسي في عصره، متجهاً نحو إبداع وإنجاز أعمالٍ فنيّة تجسّد صوراً حقيقيةً وتمثل أحداثاً اجتماعية كان يختبرها في حياته اليومية. وكان مقصده بفنّه إيصال رسالة مفادها أنه ينبغي للفنان أن يرسم ما يراه ويصور ما يعيشه ويلاحظه؛ لأن الفن لا يمكن تعليمه.

درس الفنون الجميلة التي أُغرِمَ بها بعدما كان متوجهاً لدراسة القانون وامتهان المحاماة، لكنّ علاقته المتينة بوالده القائمة على الود والصداقة فوّضت إليه الاعتراف بشغفه بالفن ورغبته بأن يصبح رسّاماً، وما كان من والده إلّا أن يشجعه ويوفّر له متطلبات حلمه قائلاً له: « إذا استسلم أحدٌ فسيكون أنت ولست أنا».

تزعّم الحركة الواقعية للرسم الفرنسي في القرن التاسع عشر، ورُفضت بعض لوحاته وتعرضت لانتقاد شديد مثل لوحة (The Hommack, 1844)، وذلك بسبب الأسلوب الجامد الذي يطغى على اللوحة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى لوحته الذّاتية (Self Portrait With a Black Dog, 1842) التي رسمها بعد عدة محاولات فاشلة، رفضت ثلاث مرّات بسبب أسلوبه غير التقليدي لكنّه لم ييأس واستمر في تقديمها.

يمكن فهم واقعية كوربيه في التمعن والتّبصر بأعماله الفنيّة التي استقاها من مشاهد متواضعة في الحياة الريفية والمناظر الطبيعية بأشجارها ونباتاتها ومنحدراتها وجداولها وأنهارها، تمثل لوحة غرابيل القمح (Les Cribleuses de blé, 1854) التي عُرضت في صالون باريس مشهداً من الحياة الريفية الزراعية الفرنسية المستقاة من واقع العمل الزراعي تحديداً في مدينة أورنان مسقط رأسه، إضافة إلى

تأثّـره بالجمالية الشرقية للمطبوعات اليابانية فلوحة (الموجة، 1870) أو البحر العاصف، تلخص تقنيته بالرسم ونجاحه في تصوير هندسة العاصفة بعد مراقبته الفائقة لتيارات الهواء والسماء العاصفة. كانت هذه اللوحة إنجازاً استثنائياً أذهل به عالم الفن.

كان عاشقاً للمرأة، فقد شغلت مكانة مهمة بفنّه الذي نُظِر إليه على أنه مجرد تصوير لنساءٍ عارياتٍ، رغم أنه صوّرها بلوحات تتسم بالدفء والإثارة المذهلين.

لم يكـن كوربيه واقعياً فحسب، بل كان ثوريّاً أيضاً، رسم الطبقة العاملة بطريقة لافتة، فتُصوّر لوحة "كسّـارو الحجـارة" (The Stone Breakers, and Burial at Ornans, 1849) مشهداً يمثّل الفقر والظروف الجسدية السيئة التي يعانونها، إذ وُصِفَ الرجلان على أنّهما شخصيتان مثيرتان للشفقة.

أثـارت لوحتـه (Atelier du peintre, 1854) انتقـادات حادّة على الرغم مـن رمزيتها الحقيقية المتمثلة بمراحل حياته الفنية المصوّرة على هيئة شخصيات بشرية من جميع مستويات المجتمع، ورفضتها لجنة التحكيم في المعرض العالمي لعام 1855.

كان كوربيـه صديقاً حميماً لفلاسفة وكتّاب عدّة بما في ذلـك الشاعر بودلير والفيلسوف الاجتماعي بيـير جوزيف برودون. وبالنسبة لمعظم حياته المهنية لم يكـن يحظى بتقدير جيد من الأكاديمية الفرنسية ومؤسسـات الدولـة الأخرى. لكنه حصل علـى وسام جوقة الشرف في عـام 1870، وهو وسام الاستحقاق الفرنسـي الأعلى، لكنه سـارع برفضه بطريقته المتمردة عادة بعد أن صاغ خطابـاً ذكر فيه: "أن الشرف ليس في العنوان والشريط، إنه في الأفعال والدوافع لهذه الأعمال، ويشكل احترام الذات الجزء الأكبر منه، أحترم نفسي بالبقاء وفياً لمبادئ حياتي..."

جسور الفكر

Gustave Courbet, La Charente à Port-Berteau,1862

الثقافة والترجمة[1]
دراسة موجزة

تأليف: هوي غوه
ترجمة: فاديا جادو العوام •

هـوي غوه (Hui Guo): **ولـدت في مدينة هاربين في الصين عام** 1978، **وحـازت درجة الماجستير في اللغويات من جامعة نورث إيست فورستري عام** 2003، **وهي الآن محاضرة في جامعة تشينغداو للعلوم والتكنولوجيا، تشـينغداو، الصين، وعضو في جمعية الترجمة في تشينغداو. تشمل اهتماماتها البحثية اللغويات والترجمة.**

نبذة:

ترتبط اللغة والثقافة ارتباطاً وثيقاً، فاللغة جزء من ثقافة الناس وهي الطريقة الرئيسة التي يتواصل بهـا أفـراد المجتمع. سـوف تركز هذه المقالة علـى تأثير الثقافـة في الترجمة، وتزوّدنا بمقاربـات التكافؤ الـدلالي والعملـي في الترجمة مع عدد كبير من الأمثلة الدالّة. مـن ثمَّ بإمكاننا معرفة العلاقة بين الثقافة والترجمة على نحوٍ أفضل.

المفردات المفتاحية: الثقافة، الترجمة، التكافؤ الدلالي والعملي.

أولاً: المقدمة:

تختلـف الدول باختلاف ثقافاتها. لكن ما الثقافة؟ بعبارة بسـيطة، «تشـير الثقافة إلى أنماط حياة الناس كلها». يعني هذا التعريف البسـيط أن الثقافة هي أنمـاط الأعراف والتقاليد والعادات الاجتماعية والقيـم والمعتقدات ولغة المجتمع، ولهذا ترتبط اللغة والثقافة ارتباطاً وثيقاً، فتتنوع الثقافات بتنوّع لغاتها. إن فهم هذه الكلمات أو التعبيرات الأجنبية ليس بالمهمّة السـهلة، فقد تحتوي على بعض الدلالات الثقافية وتعكس بوضوح الخصائص الثقافية، لذلك من الصعب جداً ترجمتها على نحوٍ صحيح.

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي المقال: « A Brief Analysis of Culture and Translation »

ومـن خـلال استكشـاف العلاقة بين الثقافـة والترجمة، ينبغي لنـا أن نعرف مقاربـات الترجمة في التكافـؤ الـدلالي والتكافؤ العملي لدى ترجمة هـذه الكلمات. كما نعلم أنه بين اللغـات المختلفة والثقافات المختلفة، ثمّة توافق دلالي وصـفر دلالي[2] في الترجمة. لذا يجب أن نحاول تعويض الصـفر الدلالي الذي تسبّبه الثقافة في أثناء الترجمة.

ثانياً. العلاقة بين الثقافة والترجمة:

أ. ما الترجمة الجيدة؟

الترجمـة، في الواقـع، عملية تحويل. من الناحيـة النظرية، لا بدَّ أن تعطـي الترجمة الجيدة القارئ المفهوم نفسـه الذي يحصـل عليه القارئ الأصلي من النص الأصـلي. لاحظ يوجين نايدا (Nida)[3] أن طريقـة تحديـد الترجمة الجيدة تظهر في اسـتجابة المتلقي للرسـالة المترجمة، وينبغـي بعد ذلك مقارنة هذه الرسـالة مع الرسـالة التي اسـتجاب بها المُتَلَقون الأصـليون حـين قُدِّمت في حالتها الأصـلية. ويرى جاكوبسـون (Jakobson)[4] أن الترجمـة لا تعنـي تغيـير الرمـوز إلى لغة أخرى فحسـب، بل هي عملية اسـتبدال المعلومات، ومهمة المترجم أن يترجم المعلومات التي يتلقاها إلى الصـيغ التي سينشرها بها. أما كاتفـورد (Catford)[5] فقد أوضـح أنه في الترجمة لا يوجد تكافؤ للمعنـى، بل تكافؤ للدّال فقط، ونظراً إلى الاختلافات بين اللغة الأصـلية واللغة الهدف، فهذا يخلق محدودية التكافؤ في الترجمة. لا تتجلى هذه المحدودية في معنى الكلمات والسـمات النحوية فحسـب، بل تتجلى أيضـاً في الاختلافـات الثقافية الأكثر خطورة.

ب. العلاقة بين الثقافة والترجمة:

الغرض من الترجمة وخصائصـها تعزيز التفاهم بين مختلف البلـدان والأمم. عرّف يوجين نايدا، أحد منظّري الترجمة الأمريكيين المشـهورين الترجمة بأنّهـا: «تتكون من إعادة إنتاج اللغة المُتَلَقّية بأقرب مكافـئ طبيعـي للغة المصـدر، أولاً من حيث المعنى، وثانياً من حيث الأسـلوب. مع ذلك، فـإن إعادة إنتاج «أقرب مكافئ طبيعي» في اللغة الهدف يتأثر بشكل أو بآخر بالاختلافات الثقافية، لأنه ونظراً للاختلافات في التاريـخ والمواقع الجغرافية والعادات المحلية والمعتقدات الدينيـة وما إلى ذلك، ثمّة عوائق في الترجمة تعيق الناس عن فهم بعضهم بعضاً على نحو صحيح. لذا، فإن الترجمة لا تتضمن الكفاءة اللغوية للمترجم فحسـب، بل تتطلب أيضاً تعرّفَ الثقافات المعنيّة. بهذا الصدد، فإن الترجمة تعني أكثر من مجرد ترجمة الكلمات أو الجمل أو المقالات من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف، فهي تعني أيضاً النقل بين الثقافات.

---

2) يحدث الصفر الدلالي عندما لا يوجد مكافئ مقابل أو مطابق بين النص المصدر والنص الهدف. فالتكافؤ الصفري هو أدنى درجة أو أبعد درجة عن النص المصدر. (م).

3) يوجين نايدا: مترجم، ولغوي معاصر، وهو واضع نظرية التكافؤ الديناميكي في ترجمة الكتاب المقدس.

4) رومان أوسـيبوفيتش جاكوبسـون هو لسـاني وناقد أدبي روسـي من رواد المدرسة الشكلية الروسـية. أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين، وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والشعر والفن.

5) جون كونيسون "إيان" كاتفورد: لغوي وعالم صوتيات إسكتلندي ذو شهرة عالمية. (م).

ثالثاً. تأثير الثقافة في الترجمة:

في الواقع، أهداف الترجمة هي كيف تحقق التكافؤ الثقافي بين اللغة المصدر واللغة الهدف وكيف تعوّض الصفر الدلالي الناجم عن الثقافة. يشير التكافؤ الثقافي على نحوٍ رئيسٍ إلى التكافؤ الدلالي والتكافؤ العملي.

أ. التكافؤ الدلالي:

عادةً، يمكن تقسيم معنى الكلمة في الترجمة إلى معنى دلالي ومعنى ترابطي. يسهم المعنى المحدد للكلمة في تحديد نطاق المرجعيات التي يمكن أن تمثّلها الكلمة المعنية، في حين أن «المعاني الترابطية للكلمة مستمدة في المقام الأول من السياق (الثقافي واللغوي على حدٍّ سواء) الذي تظهر فيه هذه الكلمات عادةً». غالباً ما تكون المعاني الترابطية للكلمات غامضة ومضللة لأن هذه الكلمات تحتوي على دلالات ثقافية أكثر.

يهدف التكافؤ الدلالي إلى تحقيق المعاني الدلالية والترابطية، والأمثلة على هذا النوع قليلة، لكن لا يزال بإمكاننا إدراج بعض العبارات المتكافئة، على سبيل المثال:

(1) (First-hand information): معلومات مباشرة (أي من المصدر الأول) = (第一手材料)[6]: مواد أولية. يعبّر كلا النصين عن أن المعلومات موثوقة تماماً لأننا حصلنا عليها من تجربتنا العملية.

(2) (Strike the iron while hot): اطرق الحديد وهو حام = (趁热打铁): اطرق الحديد وهو حام. يشير كلا النصين أيضاً إلى أنه ينبغي لنا أن نغتنم الفرصة ونؤدي عملاً ما بسرعة.

(3) (One stone kills two birds): اضرب عصفورين بحجر واحد = (一箭双雕، 一石二鸟) اضرب عصفورين بحجر واحد. أو اصطد صقرين بسهم واحد. يشترك هذان المصطلحان في المعنى نفسه وهو أنه يمكننا تحقيق هدفين من خلال عمل شيء واحد.

(4) (Constant dripping wears through the stone): تحفر قطرة الماء الصخر = (水滴石穿): تحفر قطرة الماء الحجر. يصف كلا النصين الحادثة نفسها بوضوح، وتجعلنا نؤمن أنه بإمكاننا التغلّب على أي صعوبة إذا كنّا أشخاصاً مثابرين.

(5) (Turn on green light): أعطيَ الضوء الأخضر = (开绿灯): أعطيَ الضوء الأخضر. يعني كلا النصين أنه يمكن لأي شخص أن يؤدي عملاً ما بسلاسة.

(6) (Castle in the air): يبني قلعة في الهواء = (空中楼阁): يبني قصراً في الهواء. يشير كلا النصين إلى أن أفكار شخص ما وخططه ليست عملية في الواقع.

تعدّ اللغة بمنزلة الصورة الثقافية المميزة لها، ولا تتطلب ترجمتها نقل معنى النص الأصلي قدر الإمكان فحسب، بل تتطلب أيضاً الحفاظ على السمات الوطنية.

في اللغتين الإنكليزية والصينية، ثمّة تعابير لها الصُّور النحوية نفسها ولها المعنى نفسه تقريباً. في هذه الحالة، يمكن استعارة هذه التعابير في اللغة الهدف. على سبيل المثال:

– (Two heads are better than one): رأيان أفضل من رأي واحد: (三个丑皮匠，胜过诸葛)

6) ملاحظة العبارات الصينية ترجمة غوغل. (م).

(ثلاثة أســاكفة مجتمعين بذكائهم، يتفوقون على تشــو غوه ليانغ، العقل المدبر = حكمة الجماهير تتجاوز حكمة الفرد).

-One swallow does not make a summer : سنونو واحد لا يعني قدوم الصيف: 一花独放不是春: زهرة واحدة ليست ربيعاً.

-Among the blind the one two eyed man is king : مــن لــه عينان بين العميان ملك.

山中无老虎猴子成霸王 : إذا خلت الجبال من النمور سيطرت القردة.

نجد أيضاً أن 97% من التعابير الصينية على هيئة عبارات مكوّنة من أربعة حروف،[7] وذلك لجمالها في الصوت، وتشابهها في الشكل، وكونها مختصرة، وشاملة في المعنى. شائع جداً استعمال العبارات المكوّنة من أربعة حروف في كتابة اللغة الصينية وترجمتها.

توجد في بعض الأحيان عبارات محدّدة لها معنى مماثل في اللغة الإنكليزية. على سبيل المثال:

- نقطة في بحر: (A drop in the ocean) = 沧海一粟 .
- أحرق قواربه: (Burn one's boats) =破釜沉舟.
- رائحة الطفل: (Smell of the baby) = 乳臭未干 ما زال مبللاً.
- لا يملك نكلة/مفلس: Not to have a bean = 洗如囊空 حقيبته فارغة.

في بعض الأحيان لا توجد عبارات مكافئة في اللغة الإنكليزية، لذلك لا بدَّ أن يختار المترجم التعبير الصحيح. على سبيل المثال:

- المبتئس يحب الصُّحبة: (Misery loves company) :同病相怜 تعاطف الناس بعضهم مع بعض.
- ستظهر الحقيقة: (The truth comes out) = 真相大白.
- تجمعت غيوم العاصفة داكنة أو تلبّدت السماء: (The storm clouds gathered darkly) 乌云密布: غائم بشدة.

ثمّة اختلافات ثقافية بين اللغة الصينية والإنكليزية نظراً لاختلاف المعتقدات والأديان والعادات وما إلى ذلك، لذا ينبغي أن نولي اهتماماً كبيراً لهذا العامل لدى ترجمة المكوّنات المحمّلة بالثقافة إلى عبارات مكونة من أربعة حروف.

- (As strong as a horse): قوي كالحصان = 健壮如牛: قويّ كالثور.
- (As clear as daylight): واضح مثل ضوء النهار = 洞若观火 مضيء كالنار.
- (As clear as the sun at midday): واضح وضوح الشمس في رابعة النهار = 昭然若揭: مكشوف بوضوح.
- (Bleed like a pig): ينزف مثل الخنزير (بغزارة): = 血流如注: ينزف بغزارة.

7) نوع من التعبيرات الاصطلاحية الصينية التقليدية، يتكون معظمها من أربعة حروف، وتتكون العبارات الاصطلاحية الثابتة هيكلياً من مكونات ثابتة وأشكال بنيوية ولا يمكن تغييرها عموماً أو إضافة مقاطع لها أو تقسيمها حسب الرغبة. (م).

– (As dumb as an oyster): صامت مثل المحار (يحفظ السر) = 守口如瓶: مزموم الشفاه.

لذا في هذه الحالة، يجب أن نفهم الثقافة التي نتشاركها، ونعيد بناء المعاني الحقيقية التي تحملها بأمانة. تحظى العبارات المكوّنة من أربعة حروف بشعبية كبيرة، غير أنه لا يمكن استخدامها كثيراً، وإلّا فإنه سيكون لها تأثير سلبي في الترجمة. باختصار، الاستخدام المناسب للعبارات ذات الحروف الأربعة في الترجمة يمكن أن يجعل الترجمة رشيقة وموجزة، لكن لا تزال هناك بعض العوامل التي ينبغي لنا الانتباه إليها. هذا يعني أنه يمكننا تحقيق التكافؤ الدلالي إلى حدٍّ ما، لكن علينا أن نستعمل التكافؤ العملي حين لا يوجد مرادفات في اللغة الهدف.

ب. التكافؤ العملي:

ليس المعنى في دراسات التكافؤ العملية بمعزل عنها، بل يأتي وفق السياق. يُعدّ السياق مكوّناً من المعرفة المشتركة بين المتكلم والمستمع، ويتكون من السياق اللغوي والسياق شبه اللغوي والسياق الثقافي الاجتماعي والسياق الأسلوبي. تركز هذه المقالة على السياق الثقافي الاجتماعي الذي يشمل الثقافة التاريخية، والثقافة المحلية، والثقافة العرفية، وثقافة الأديان، وما إلى ذلك. في الواقع، لا يولي التكافؤ العملي اهتماماً كبيراً لمعنى الكلمة أو الجملة نفسها، لكنه يؤكد توافر الكلمات التي يمكن للمتلقين فهمها على نحو صحيح في سياق معين.

أ. الاختلاف الثقافي التاريخي:

يشير الاختلاف الثقافي إلى الثقافة التي ظهرت إلى الوجود في عملية التطورات التاريخية، إذ تتنوع الثقافات أيضاً، بتنوّع التطورات التاريخية المميزة. من الطبيعي إذن مع وجود اختلافات في السياقات الثقافية التاريخية، أن تنشأ غالباً صعوبات في التواصل بين الأمم أو البلدان.

تتضمن كثير من الاستعارات في اللغة الإنكليزية أحداثاً أو شخصيات من كنوز الأدب الإنكليزي، ولا سيّما في أدب شكسبير. يقتبس المتحدثون الأصليون للغة الإنكليزية الاستعارات كل يوم، غالباً دون أن يدركوا أنهم يفعلون ذلك. ذات مرة وُجِدت جملة في مجلة **تايم** (*TIME*) الأمريكية: "لجأ كثيرون إلى المقامرة ووقعوا في الفخ، فاقترضوا من شايلوك لسداد ديونهم". في الواقع، شايلوك هو شخصية في مسرحية شكسبير (Shakespeare) الشهيرة **تاجر البندقية** (*The Merchant of Venice*). عادةً يُستعمل هذا الرمز ليشير إلى شخص قاسٍ وجشع وعبد للمال، وبين السياقات المختلفة، يؤكد التكافؤ العملي استعمال المدلول نفسه، وهنا يمكننا إهمال شكل اللغة طالما أن النسخة المترجمة يمكن فهمها على نحو صحيح من المُتلقين. بهذه الطريقة، يمكن ترجمة الجملة إلى اللغة الصينية مثل: 那些债台高筑的赌徒不得不借高利贷还债 (يتعين على المقامرين المثقلين بالديون أن يقترضوا قروضاً ذات فائدة عالية لسداد ديونهم)، إذا لم تكن لدينا فكرة عن هذه الكناية في سياق محدّد، فلن نتمكن ببساطة من بذل الجهد في فهمها.

أيضاً، لدينا مثال آخر في اللغة الصينية: 杜文章 凭你有李、颜、曾的品行，你来一个也没有却是. (قد تكون لديك عبقرية ليباي (LiBai) ودوفو (DuFu) (كلاهما شاعر) أو أخلاق يانهوي (YanHui) وزينغ شين (Zeng Shen) (كلاهما من تلاميذ كونفوشيوس)، ومع ذلك لا يطلب أحد نصيحتك).

إن الشعب الصيني على دراية بهؤلاء الرجال العظماء – ليباي، ودوفو، ويانهوي، وزينغ شين. في اللغة المصدر يُذكر الاسم الأول فقط، ويمكن للقارئ المصدر أن يفهمه، ولكنّه غير مألوف إلى القارئ المستهدف، لذلك لا بدَّ من تمييزه في الترجمة، وإلا فلن يفهمه القارئ، ومع إضافة شرح له، يُنقل المعنى الدلالي للرسالة المصدر والمعنى اللغوي والاجتماعي. وهكذا، يمكن للقارئ أن يفهم الثقافة الصينية الفريدة.

ب. الاختلافات الثقافية المحلية:

تسهم المواقع الجغرافية والبيئة الطبيعية والعادات الاجتماعية وما إلى ذلك كثيراً في تشكيل الثقافة المحلية. في هذه المقالة، تتعلق الاختلافات الثقافية المحلية بصورة أساسية ببعض الكلمات المتكافئة في اللغتين التي ليس لها في الواقع الدلالات الثقافية نفسها.

ثمّة جملة إنكليزية لها دلالة ثقافية مختلفة تماماً عن تلك الخاصة باللغة الصينية: «أنت كلب محظوظ». قد يترجمها الأشخاص الذين لديهم القليل من المعرفة بالثقافة الغربية مباشرة إلى «أنت كلب محظوظ» "你是条幸运 的狗". ومع ذلك، يجب أن نترجم مثل هذه العبارة: "أنت محظوظ" "儿是幸运". نظراً لإدراكنا للسياقات الثقافية المحلية، وعلى نحوٍ مشابه، من الأفضل أن نتعامل مع الترجمة وفقاً لمبدأ التكافؤ العملي. ففي الثقافة الغربية، الدلالة مختلفة تماماً، فكلمة "كلب" لها معنى مهين، وغالباً ما تستعمل لشتم شخص ما، على سبيل المثال: "له أرجل كلب، كلب شجاع، يقفز الكلب فوق الجدار هارباً" "狗腿子"، "狗胆包 天"، "狗急跳墙"، إلخ.

يمكن للقصيدة، في كثيرٍ من الأحيان، أن تُظهر ثقافة اللغة، وقد تتضمن الاستعارات والتاريخ والجغرافيا والدين وما إلى ذلك، ولا يمكن عزل الترجمة الجيدة للقصائد عن الثقافة. (النصّان أدناه: الأول ترجمة عن الإنكليزية والمقابل له ترجمة عن اللغة الصينية):

"هل أشبهك بيوم صيفي؟ = كيف يمكنني أن أقارنك بالصيف؟

وأنت أكثر جمالاً وأكثر اعتدالاً؛ = أنت ألطف منه، لا بل أكثر لطفاً منه؛

رياحه العاتية تسقط براعم شهر أيّار الفاتنة، = تحني رياحه الشديدة البراعم الرقيقة التي يحبها أيار،

والصيف فصل قصير الأجل." = والصيف فصل قصير جداً.

وهنا تأتي ترجمة غير صحيحة سببها اختلاف الثقافة الجغرافية، لأن الصيف في بريطانيا معتدل وجميل، ومقارنة "الحبيبة" بـ "الصيف" مناسب جداً. أما إذا كان الصيف في بلد اللغة الهدف ليس جميلاً كما هو في بريطانيا، فإن كلمة "الربيع" (春天) أكثر ملاءمة من كلمة "الصيف" (夏天) في الترجمة.

ولنقرأ أيضاً المقطع التالي لروبرت بيرنز (Robert Burns):

"جون، أندرسون، جو، جون،

حين تعرفنا أوّل مرة،

كانت ضفائرك بلون الغراب،
وحاجباك الجميلان بلون البرنت"،
لقد ترجمها ليانغ يوتشون (梁遇春) إلى نص مشابه باللغة الصينية:
"جون، أندرسون، حبي، جون
حين التقينا أول مرة
شعرك أسود مثل الغراب
وحاجباك لا عيب فيهما"

لقد شبّه الشاعر لون شعر حبيبته بالغراب، وليس فيها أي دلالة مهينة. لكن بالنسبة إلى الصينيين، فإن الغراب غير مرغوب فيه وبغيض، وعادة يرتبط بالمعنى المهين، كما في التعابير (فم الغراب). 乌鸦嘴 و(العالم مظلم كالغربان) "天下乌鸦一般黑". تحتفظ الترجمة الصينية بهذه الاستعارة، لكنها تتعارض مع المعايير الجمالية للقراء الصينيين؛ لذلك، قد لا يعطي دلالة المعنى الأصلي للقصيدة كاملاً، وستكون الترجمة التالية أفضل:

جون أندرسون، حبي	约翰安德生，我的爱人
أتذكر حين التقينا أول مرة	记得我们初相遇
كان شعرك بلون الحبر	你的头发如墨
ووجهك مثل اليشم[8]	你的脸儿似玉

ج. الاختلافات الثقافية العرفية:

قد يكون لدى كل واحد منّا لمحة عن الثقافة العرفية، لأنها تظهر في الحياة اليومية، إذ تشمل التحيّات، والمجاملات، والاعتذارات، والخطب، والعبارات المنمّقة، والمحرمات، وما إلى ذلك. لا يمكن تجنّب الاختلافات الثقافية العرفية في الترجمة.

خذ اللغتين الإنكليزية والصينية على سبيل المثال: في بريطانيا، يتغيَر الطقس كثيراً، لذلك يكون لدى الناس شعور خاص بالطقس، فعبارة «إنه يوم جميل، أليس كذلك؟» تصبح التحية الأكثر ملاءمة والمطمئنة، أما في الصين، فإن مشكلة الخبز اليومي هي الموضوع الذي يهتم به الناس.

كما أن كلمات الألوان المستخدمة على نطاق واسع والدلالات التي تحملها في ثقافة ما تختلف عموماً عن ثقافة أخرى. في اللغة الصينية، غالباً نستخدم كلمات أنواع الألوان السبعة: (الأحمر، والبرتقالي، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والنيلي، والبنفسجي "赤橙黄绿青蓝紫")، في حين أن كلمات الألوان الأساسية في اللغة الإنكليزية هي الأسود، والأحمر، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والبني، والأرجواني، والوردي، والبرتقالي، والرمادي، إذ يرتبط اللون الأحمر بالسعادة والغضب والخطر والنار والدم والجريمة، على سبيل المثال:

8) اليَشْم أو اليَشْب الأخضر من الأحجار الكريمة ويتخذ للزينة. عادةً يكون لونه أخضر ولكنه يوجد بجميع الألوان ما عدا الأزرق. ويكثر استعماله في الصين حيث تُعد الأيقونات والتمائم والحلي المصنوعة منه جالبةً للحظ والسعادة. (م).

- (red-letter): احتفال / بارز. 喜庆的: الاحتفال.
- (red with anger): احمرّ من الغضب. 红通通的脸气: اشتعل غيضاً.
- (red alert): حالة التأهب. 战祸: إعلان الحرب.
- (red alert): الإنذار الأحمر. 紧急通报: إشعار الطوارئ.
- (red-handed): متلبّس – مجرم. 紧急通报: دموي.
- (get into the red) : مدين. 负债: التزامات مالية.

يمكن أن يولّد اللون الأزرق لدى الشعب الصيني، خيالاً رائعاً، ويرمز إلى النقاء والشهامة، أمّا لدى الشعب الإنكليزي، فيعبّر اللون الأزرق عن الفشل والاكتئاب والرعب والحزن. على سبيل المثال:

- (She looks blue today): تعني إنها مكتئبة.
- (in the blues): تعني في حالة معنوية منخفضة.
- (blue Monday): تعني الاثنين الكئيب بعد نهاية عطلة الأسبوع.
- (blue murder): تعني الصراخ المروع.

أيضاً اللون الأخضر لا يرمز إلى الحياة والشباب فحسب، بل يحمل معنى الجهل وقلة الخبرة في اللغة الإنكليزية. على سبيل المثال:

- (green hands): تعني "العمال المبتدؤون".
- (green eyed): تعني "الحسد".
- (green power): تعني "قوة المال".

إن الألوان في اللغة الإنكليزية كلمات تنبض بالحيوية، فكل هذه الكلمات في اللغتين الصينية والإنكليزية لها دلالات ثقافية مختلفة. على الرغم من قلّة عدد هذه الكلمات، فهي تعكس إلى حدٍّ ما القيم الثقافية والأخلاقية والجمالية لمختلف الأجناس والأشخاص من أزمنة مختلفة.

د. الاختلافات الثقافية الدينية:

الدين جزء لا يتجزأ من الثقافة الإنسانية، ويمكن أن تنعكس الثقافة الدينية بطرائق كثيرة، مثل المعتقدات الدينية، والقيم، والعبادات، والمحرّمات، وما إلى ذلك. للأديان تأثير عميق في حياة الأشخاص، ونتيجة لذلك، ينبغي أن نلحظ الاختلافات الثقافية في الترجمة.

يحظى مخلوق «التنين» في الثقافة الدينية الصينية، باحترام كبير، فهو رمز للقدسية والهيبة والوقار. كان أباطرة السلالات المختلفة في الصين القديمة، يعدّون أنفسهم رمزاً لـ «التنين الحقيقيdragon». يعني هذا التعبير الصيني: "التمنّي بأن يصبح الابن شخصاً ذا شأن لاحقاً". لكن، في الثقافة الغربية، يعدّ "التنين" حيواناً شرساً ووحشاً مروعاً ينفث الدخان والنار. هذا، بطبيعة الحال، يتعارض تماماً مع العادات الصينية. حين يسمع الأجانب كلمة "التنين"، فإنهم يربطونها بالحيوان الموجود في أذهانهم. لذا، في ترجمتنا، من الأفضل أن نستبدل بالترجمة كلمة "تنين" (dragon) بكلمة "Long" وتعني "ضليع"، ونضيف بعض الشرح لكلمة «Long»، وبهذا، يمكن للأجانب الوصول إلى المعنى الصحيح.

نظـراً للاختلافات الثقافية بين اللغة المصـدر واللغة الهدف، لا يمكن تحقيـق التكافؤ الدلالي والعملي في الوقت نفسه. في معظم الحالات، يصعب تحقيق التكافؤ الدلالي، لأنه يوجد عدد قليل من الكلمات المتكافئة التـي لها المعاني الدلالية والترابطية نفسـها، لكـن التكافؤ العملي يمكن أن يتغلّـب على عقبة الاختلافات والوظائف الثقافية في عملية الترجمة.

رابعاً. الخاتمة:

مما سـبق نعلم أن الترجمة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعوامل الثقافة في اللغة، ودون المعرفة الثقافية، من الصـعب ترجمة النص الأصـلي إلى اللغة الهدف بدقة. إذن وبعد تداول الأمثلة السـابقة، من ناحية، قد حصلنا الآن على فكرة واضحة عن العلاقة بين الثقافة والترجمة؛ ومن ناحية أخرى، بإمكاننا أيضاً إتقان مقاربـات التكافـؤ الدلالي والعملي في الترجمة. في الواقع، إن هذيـن الجانبين يمكن أن يفتحا أعيننا على منظورٍ جديدٍ لفهم الثقافة والترجمة.

المراجع:

[1] هو تشاو شيونغ. (1989). (البراغماتية). شنغهاي: مطبعة شنغهاي لتعليم اللغات الأجنبية.

[2] غوه جياتشونغ. (2000). (الثقافة والترجمة). بكين: الشركة الصينية للترجمة والنشر.

[3] يوجين أ. نايدا. (2001). (اللغة والسياقات الثقافية في الترجمة). شنغهاي: مطبعة شنغهاي لتعليم اللغات الأجنبية.

[4] ل. هيوكي (2001). (براغماتية الترجمة). شنغهاي: مطبعة شنغهاي لتعليم اللغات الأجنبية.

[5] جين هويكانغ. (2003). (الترجمة في تواصل الثقافات). بكين: الشركة الصينية للترجمة والنشر.

REFERENCES

1- Hu Zhaoxiong. (1989). Pragmatics. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

2- Guo Jiazhong. (2000). Culture and Translation. Beijing: China Translation and Publishing Company.

3- Eugene A. Nida. (2001). Language and Culture-Contexts in Translating. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

4- Hiokey، L. (2001). The Pragmatics of Translation. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

5- Jin Huikang. (2003). Translation in Intercultural Communication. Beijing: China Translation &Publishing Corporation.

المصدر:

https://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol02/02/19.pdf

Gustave Courbet, Le Bord de la mer à Palavas,1854

فَلنُتَرجِم... مرةً أخرى

تأليف: زاهي رستم •

قبل مئة عام بالتمام والكمال، أطلق الأديب ميخائيل نعيمة[1] دعوته للترجمة، في كتابه **الغربال**.[2] في مقال عنوانه «فلنترجم». وربما كان المقال قصيراً، لكنه في الوقت نفسه كان غثاً، ولا سيّما أن نعيمة مارسَ الترجمة مع أقرانه من أدباء المهجر، وكان من مؤسسي مجلة **الفنون**[3] والرابطة القلمية[4] اللتين عملتا على ترجمة كثيرٍ من مؤلفات الآداب الأجنبية، ومن مختلف المشارب، من الشرق إلى الغرب.

• كاتب وباحث سوري .

1) ميخائيل نعيمة (Mikhail Naimy): (1889- 1988)، أديب ومفكر وشاعر وقاصّ ومسرحي وناقد وكاتب لبناني، يُعد من الجيل الذي قاد النهضة الفكرية والثقافية، وأحدث اليقظة في الأدب، وقاد تجديده. من مواليد بسكنتا في لبنان، درس بداية في دار المعلمين الروسية في الناصرة عام 1902م، ونظراً لنجاحه الباهر قررت المدرسة إرساله إلى بولتافا في روسيا عام 1906م. ثم عاد إلى لبنان عام 1911م، ليغادر مع أخيه إلى أمريكا، فبدأ بدراسة الآداب والحقوق في جامعة سياتل عام 1912م. وتخرج عام 1916م حاملاً الشهادتين. وكان عضواً نشطاً في الرابطة القلمية. عاد إلى لبنان عام 1932م. وله كثير من الأعمال التي تُعد من كلاسيكيات الأدب العربي، أهمها **مرداد**، و**مذكرات الأرقش**، و**الأوثان**، و**كرم على درب**.

2) **الغربال**: أحد أعمال الأديب ميخائيل نعيمة، طبع أوّل مرة عام 1923م. وكتب مقدمة الطبعة الأولى الأديب عباس محمود العقاد. والكتاب عبارة عن مقالات نقدية عمد فيه مؤلفه لغربلة بعض الكتّاب والشعراء والمفكرين، والتمييز بين الصالح والطالح، بين الجميل والقبيح، بين الصحيح والفاسد من الأدب.

3) **الفنون**: هي مجلة باللغة العربية أسسها نسيب عريضة في مدينة نيويورك في نيسان عام 1913م، وشارك في تحريرها ميخائيل نعيمة حتى يتمكن من عرض معرفته بالأدب العالمي. وأسهم جبران خليل جبران في النشر بالمجلة. ويعدُّها البعض من أكثر المجلات تأثيراً في تاريخ الأدب العربي، رغم عمرها القصير. وقد وصفها جبران في رسالة له إلى مي زيادة مؤرخة في 2 كانون الثاني 1914م: «وقد سررت باستحسانك مجلة **الفنون**، فهي أفضل ما ظهر في نوعها في العالم العربي...».

4) الرابطة القلمية (The Pen League): هي جمعيةَ أدبية أسسها أدباء مهاجرون سوريون ولبنانيون في مدينة نيويورك في الولايات عام 1920م. وانتخب جبران خليل جبران عميداً لها، وميخائيل نعيمة مستشاراً، ووليم كاتسفليس خازناً، وكُلِّف نعيمة مهمة تنظيم قانونها. كان هدفها السعي لبث روح جديدة في الأدب العربي، وانتشاله من وهدة الخمول والتقليد، وخدمة اللغة العربية وآدابها. وكان شعارها: "لله كنوز تحت العرش مفاتيحها ألسنة الشعراء". وغدت فيما بعد منبراً ورمزاً لنهضة الآداب العربية. وتفككت عند وفاة جبران عام 1932م.

كتب نعيمة في مقاله:

فَلْنُتَرْجِمْ

الفقير يستعطي إذا لم يكن له من كدّ يمينه ما يسدّ به عوزه. والعطشان، إذا جف ماء بئره، يلجأ إلى بئر جاره ليروي ظمأه. ونحن فقراء وإن كنا نتبجح بالغنى والوفرة. فلماذا لا نسدّ حاجاتنا من وفرة سوانا. وذاك مباح لنا؟ وآبارنا لا تروينا، فلماذا لا نرتوي من مناهل جيراننا، وهي ليست محرّمة علينا؟

نحن في دور من رقينا الأدبي والاجتماعي قد تنبهت فيه حاجات روحية كثيرة لم نكن نشعر بها من قبل احتكاكنا الحديث بالغرب. وليس عندنا من الأقلام والأدمغة ما يفي بسد هذه الحاجات. فلنترجم! ولنجلّ مقام المترجم لأنه واسطة تعارف بيننا وبين العائلة البشرية العظمى، ولأنه بكشفه لنا أسرار عقول كبيرة وقلوب كبيرة تسترها عنا غوامض اللغة، يرفعنا من محيط محدود، نتمرغ في حمأته، إلى محيط نرى منه العالم الأوسع، فنعيش بأفكار هذا العالم وآماله وأفراحه وأحزانه. فلنترجم».

وبعد مرور قرن من الزمان، تبدلت الأحوال فأصبحنا أغنياء، بل يمكننا القول أثرياء، وبات لدينا آبارٌ لا بئرٌ واحدةٌ، بل يمكننا القول إننا فجّرنا الينابيع، فتدفقت في أرض ثقافتنا الكثير من الأنهار، وارتوينا بعد عطش، وأمسى عندنا من الأقلام والأدمغة ما يسد معظم الحاجات. ورغم هذا التطور نعيد ونكرر دعوة ميخائيل نعيمة: فلنترجم، ولكن مع اختلاف الأهداف والأسباب.

فلنترجم إلى العربية، ومن العربية إلى كل اللغات، لأن الترجمة من أنجع السبل التي سلكتها الأمم لتبادل المعارف والثقافات، ولا سيّما مع تقدم وسائل التواصل في العالم، وازدياد الذين يمكنهم القراءة عما كان عليه الحال قبل قرن.

فلنترجم لأن الكثير من القدماء وضعوا الترجمة في مصاف أهم فروع الثقافة الأدبية، ونصحوا بالتمرين عليها كوسيلة من وسائل تنشئة الكتاب والخطباء. وما زال هذا ساريـاً حتى يومنا هذا، فعلى سبيل المثال، لا تزال جامعة لندن تنص على أن الترجمة وسيلة لتعليم الإنشاء.

فلنترجم حتى نحافظ على مكان ومكانة لنا في ركب الحضارة العالمي، ولا سيّما بعد أن أصبح العالم قرية صغيرة، نتيجة لتقدم تقنيات المعلومات والاتصالات؛ وكي نُبقي على رقينا الثقافي والأدبي والاجتماعي.

وإذا كان نعيمة قد وصف الأدب، في كتابه **الغربال** بأن: «الأدب الذي هو أدب، ليس إلّا رسولاً بين نفس الكاتب ونفس سواه. والأديب الذي يستحق أن يدعى أديباً هو من يزود رسوله من قلبه ولبه». فمن هذا الوصف يمكننا استخلاص وصف للترجمة والمترجمين، فيمكننا القول إن الترجمة هي ليست إلّا رسولاً بين نفس المترجم والكاتب ونفس سواه حول العالم من القراء. والذي يستحق أن يدعى مترجماً هو الذي يزود رسوله من قلبه ولبه وأمانته.

ولنجلّ مقام المترجم، ونقدر الأعمال المترجمة فهي نوافذنا على الثقافات الأخرى، وهي أبوابنا المشرعة للثقافات الأخرى ليحلوا ضيوفاً علينا. ولنأكد أن تتصف الأعمال المترجمة وكذلك مترجموها بأهم صفة ألا وهي الأمانة. فلا نبدل ونسقط بعض الأفكار لأنها لا تناسبنا، أو لا تصب في مصلحتنا.

وربمـا يجب أن تواكب ترجماتنا مؤلفاتنا، ويكون لها النصيب والحجم نفسه مناصفة، لنحافظ على توازننا ونحن نسير إلى المستقبل.

فلنؤلف... وفلنترجم...

المراجع

- إسكنـدر نجـار. (2008م). قاموس جبران خليل جبران. (ماري طـوق، المترجمون) بيروت، لبنان: دار الساقي.
- موسوعة ويكيبيديا. (بلا تاريخ). تم الاسترداد من https://wikipedia.org.
- ميخائيـل نعيمـة. (1999م). المجموعـة الكاملة (الطبعـة الخامسة، المجلـد الثالث). بيروت، لبنان: دار العلم للملايين.

Gustave Courbet, A Gorge in the Jura, 1873

Gustave Courbet, Entrée d’un gave, 1876

الترجمة وتجربة العمل الأجنبي[1]

تأليف: أنطوان بيرمان
ترجمة: محمد براء الموصلي •

أنطوان بيرمان (Antoine Berman) (1942 - 1991): **مترجم وفيلسوف ومؤرخ وناقد وباحثٌ نظري في الترجمة من أصولٍ فرنسية.**

سيتمحـور الموضوع العام لمقالي هذا عن الترجمة بوصفها تجربة العمل الأجنبي. وإن "تجربة العمل الأجنبي" هو التعبير الذي استخدمه هايدغر (Heidegger) عندما وصف أحد جوانب التجربة الشعرية في مؤلفات هودرلين (Hölderlin)؛ إذ تتمثل التجربة بالنسبة لهذا الشاعر بالترجمة، وذلك في ترجمته لمؤلفـات سوفوكليس (Sophocles)، وهـي آخر "عمل" نشره هودرلين قبل أن غلبه الجنون، فمثّلت هذه الترجمـة في عصرها أوج تجليات جنونـه، إلا أننا نعدّها اليوم أحد أبرز الأحـداث التاريخية في الترجمة الغربية، ولا يعود فضل ذلك إلى أنها وفرت لنا بوابةً تنقلنا داخل الكلمات الإغريقية المأساوية وحسب؛ بل أيضاً إلى أنها كشفت الغطاء عن جوهر الترجمات عامةً في الوقت نفسه.

الترجمـة هـي «تجربة العمـل الأجنبي»؛ لكـن بمعنى مزدوج؛ فمـن جهة تنشئ الترجمـة علاقةً بين «المثيـل» و«الأجنبـي» عبر السعـي إلى تقديم المؤلفـات الأجنبية لنـا بسمتها الأجنبيـة الخالصة، فكشف

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصل للمقال: «Translation and the Trials of the Foreign»

هودرلـين لنا غرابة الكلمات الإغريقية المأساوية، في حـين أن الترجمات «الكلاسيكية» مالت نحو تخفيف حدتهـا أو حجبهـا، ومن جهة أخرى فإن الترجمة هي تجربة بحق العمـل الأجنبي أيضاً؛ ذلك إثر اجتثاث المؤلفـات الأجنبيـة من لغتها الأصليـة. وبالرغم من أن هذه التجربة غالباً ما تعـد منفى، فهي قادرة على إبـراز القـوة الاستثنائية لعملية الترجمـة: الكشف عن الجوهـر الأصلي الحق للمؤلفـات الأجنبية، وعن أقـرب نظائرهـا المدفونة في طيات عقلها الباطن وعن أبعدها في آن معـاً. استقى هودرلين في لغة مؤلفات سوفوكليـس مبدأيـن متعارضـين اثنين: الأول منهما عنـف الكلمات المأساوية الواضحـة، وهو ما وصفه بـ «نـيران الجنة»، أما الثاني منهما فهو «الرجاحـة المقدسة»؛ أي، العقلانية التي تحوي هذا العنف وتخفيه. كمـا رأى هودرلـين أن الترجمـة تنطوي على تحرير العنـف المكبوت في المؤلفات بالمقـام الأول، وذلك عبر سلسلـة من الاحتـدادات (intensifications) في اللغـة المترجم إليها؛ أي اشتـداد غرابتها بمعنى آخر. ومن المفارقة أن هذا الاحتداد هو السبيل الوحيد لوصولنا إلى هذا العنف. وقد تحدث آلين (Alain) عن موضوع الترجمة في إحدى نقاشاته عن الأدب، قائلاً:

"لـدي إيمان بأن المترجم قادر دائماً على ترجمة الشعر -الإنكليزي، أو اللاتيني، أو الإغريقي- ترجمـةً حرفيـة دون إضافة أي شـيء، مع المحافظة على ترتيب الكلمات نفسـه، إلى أن تتوصل إلى البحر الشعـري في النهايـة، حتى القافية. نـادراً ما ارتقيت بالتجربـة إلى هذا المستـوى؛ إذ تستغرق الكثير من الوقـت -ربما بضعـة أشهر- إضافةً إلى صبر فائض. تشبه المسودة الأولى منهـا فسيفساء من العبارات الغامضـة؛ فالترابـط بينهـا ضعيـف، وملتصقة بعضهـا ببعض لكـن دون تناغم، ويبقى قـدر من القوة، والسرعـة الخاطفـة، والعنف موجـود أكثر من اللازم دون شـك؛ فالنص هنا ذو سمـة إنكليزية أكثر من الأصل الإنكليزي، وإغريقية أكثر من الأصل الإغريقي، ولاتينية أكثر من الأصل اللاتيني [...]"[2].

وبفضل هذا النوع من الترجمات تصبح اللغة الأصل قادرةً على هز كيان اللغة الهدف بكامل جماحها الآبدة. كما ميّز ميشيل فوكو (Michel Foucault) بين نوعين من أساليب الترجمة في مقاله الذي ناقش ترجمة بيير كلوسووسكي (Pierre Klossowski) لـ **الإنيادة** (*Aeneid*)، فقال:

"من المهم جداً الاعتراف بوجود نوعين من الترجمة لا يتشاركان الوظيفة نفسها أو الطبيعة نفسها؛ فـلا بـد من المحافظة على شيء ما في النوع الأول — كالمعنى أو القيمة الجمالية— مثيلاً للأصل، ونقله كما هو إلى اللغة الأخرى، وهذه الترجمات ترجماتٌ متقنة حين تنتقل من "الشبه إلى المِثل" [...] وهنالك النوع الذي يرشق لغةً ما بوجه الأخرى [...] ويعامل اللغة المترجَمة كالمقذوف واللغة المترجم إليها كالهدف؛ فمهمـة هـذا النوع لا تكمن في إرشاد الدالة إلى مدلولها أو إلى أي مكان آخر؛ وإنما استخدام اللغة الأصل لتضليل اللغة الهدف".[3]

ألا يتوافـق هذا التمييز ببساطة مع الاختلاف الذي يقسم مجـال الترجمة برمّته إلى قسمين: فصل مـا يُدعـى بالترجمـات "الأدبيـة" -بصورة عامة- عـن الترجمـات "اللاأدبية" -كالتقنيـة، والعلمية،

2) (Alain 1934: 56 -7).

3) (Foucault 1964: 30).

والإعلانية، وهلم جرًّا؟ في حين أن النوع الثاني لا يُعنى إلَّا بالنقل الدلالي والتعامل مع النصوص التي تتمتع بسمة الظاهرية والفعالية اللغوية، فإن النوع الأول يُعنى بـ "المؤلفات"؛ أي نصوص متشبثة بلغتها، الأمر الذي يودي بعملية الترجمة إلى التلاعب بالدالات في نهاية المطاف، حيث تدخل اللغتان في دوامة من شتى الاصطدامات وتتحدان بطريقة أو بأخرى. وهذا الأمر من المسلَّمات، إلا أنه لا يُؤخذ على محمل الجد، فنظرةٌ خاطفةٌ واحدةٌ على تاريخ الترجمة وافيةٌ لتثبت لنا أن كل شيء يمسي واضحاً في الكتابات الأدبية، وكأن النوع الثاني من الترجمة قد أتى لقمع النوع الأول منها، وكأنه أُجبر داخل هامش الإقصاء والنفاق فجأةً، وكأنه بدلاً من أن تكون الترجمة منوطةً بتجربة العمل الأجنبي، قد ناقضتها، وكيّفتها، و"طبّعتها"، وكأن أكثر جواهرها فرديةً قد بات مكبوتاً جرّاء هذا التطرف. لذلك تدعو الحاجة إلى التفكر بالهدف الأخلاقي الحق وراء عملية الترجمة؛ أي، تلقي الأجنبي أجنبياً، ولذلك تدعو الضرورة إلى تحليل يظهر كيف ولماذا أصبح هذا الهدف مشوّهاً ومحرّفاً منذ غابر الزمان -لكن ليس دائماً- لاستيعاب شيء لا صلة له به، مثل عملية التحويل التناصي.

تحليل الترجمة:

أقدم هنا مناقشةً موجزةً لمنهج التشويه النصي الذي يجتاح الترجمات جميعها ويحرمها من أن تكون "تجربة العمل الأجنبي"، وسأدعوها بتحليل الترجمة، ولمصطلح "تحليل" هنا معنيان اثنان: تحليل معمّق للمنهج التشويهي؛ أي، من منحى فلسفي ديكارتي، وكذلك من منحى تحليلي نفسي؛ ذلك أن المنهج المعني باطنيٌّ إلى حدٍّ كبير، وموجودٌ كسلسلةٍ من النزعات أو القوى التي تسبب انحراف الترجمة عن هدفها الجوهري؛ وعليه صُمم تحليل الترجمة هذا لاكتشاف هذه القوى ولتحديد موقع نشاطها في النص -مثل "التحليل النفسي" الخاص بـ باشيلار (Bachelard) للروح العلمية، حين أراد إثبات كيف للمخيلة المادية أن ضلّت الهدف الأساسي للعلوم الطبيعية وحرّفته.

لكن لا بد من أن أذكر بعض الملاحظات قبل أن أشرع بتفاصيل المناقشة للقوى التشويهية. أولاً إن التحليل المقترح هنا مؤقت؛ إذ صُمم بناءً على تجربتي الخاصة بصفتي مترجماً - من الأدب الأمريكي اللاتيني إلى الفرنسي بصورة أساسية. ولكي يكون التحليل منهجياً لا بد من إفادات المترجمين من مجالاتٍ أخرى - من لغاتٍ وأعمالٍ أخرى- وكذلك اللغويين، و«الشعراء السياسيين»، و... المحللين النفسيين؛ ذلك أن القوى التشويهية شديدة الاستنكار والمقاومة.

ويجب أن يكون هذا التحليل السلبي ملحوقاً بنظير إيجابي: تحليلٌ للأساليب التي قيّدت هذا التشويه، ولو بطريقةٍ حدسيةٍ غير منهجية، والذي من شأنه أن يمثل منهجاً مضاداً يسعى إلى إبطال النزعات السلبية أو تخفيفها. وسيمكننا التحليل السلبي والإيجابي معاً من صياغة عملٍ نقدي عن الترجمة يتفادى المنهج الوصفي البسيط والمنهج المعياري الوضيع.

يُعنى التحليل السلبي في المقام الأول بالترجمات الاستعراقية،[4] والإلحاقية، والتناصية، حيث المعارضة[5] الأدبية، والتقليد، والتكييف، والإعادة الكتابية الحرة، حيث تقبع الممارسة الحرة للقوى التشويهية. وإن المترجمين كافة معرضون لممارسة هذا المنهج حتماً، بغض النظر عن الهدف الآخر الذي يحفزهم. ومن نافلة القول إن هذه القوى الباطنية تشكل جزءاً من كيان المترجم؛ فهي ما تحدد الرغبة في الترجمة، ومن الإيهام الظن بأن المترجم قادرٌ على تحرير نفسه منها بمجرد إدراكها؛ بل يجب أن تخضع ممارسة المترجم إلى التحليل إن أراد إبطال هذه القوى الباطنية، ولا أمل للمترجم أن يحرر نفسه من المنهج التشويهي الذي يُثقل مهنته إلا بالاستسلام لـ «سيطرته» — من باب التحليل النفسي. كما أن هذا المنهج هو الإبانة المبطنة لتقليدٍ يعود إلى ألفي عام، إضافة إلى أنه البنية الاستعراقية لكل ثقافة ولغة، وإنه لأقل قساوة من «اللغة المصقولة»؛ فاللغات «المصقولة» وحدها التي تترجِم؛ لكنها أيضاً لغاتٌ تُبدي أقوى أشكال المقاومة بوجه الترجمة في الوقت نفسه؛ إذ إنها تسعى إلى الحجب. وباستطاعتك رؤية ما يمكن أن يسهم به منهج التحليل النفسي للغة والأنظمة اللغوية لـ «علم الترجمة». ولا بد أن يشارك المحللون في هذه الدراسة أيضاً؛ فالمحللون يمرون بالترجمة بوصفها جانباً أساسياً للتحليل النفسي.

أما النقطة الأخيرة فهي أن الدراسة التالية تركز على النزعات التشويهية التي تتدخل في مجال النثر الأدبي — الروايات والمقالات.

فالنثر الأدبي يلتقط التعددية اللغوية المحيطية لكل مجتمع، ويعيد تركيبها، ويمزجها، كما أنه يحشد جملة «اللغات» التي تتعايش في أي لغةٍ ويفعّلها، ويمكن ملاحظة ذلك في مؤلفات بالزاك (Balzac)، وبروست (Proust)، وجويس (Joyce)، وفوكنر (Faulkner)، وأوغوسطو أنطونيو روا باستوس (Augusto Antonio Roa Bastos)، وجواو كيمارايس روزا (Joao Guimarães Rosa)، وكارلو إيميليو غادا (Carlo Emilio Gadda)، والقائمة تطول. لذلك ومن وجهة نظرٍ شكلية[6] فإن الكون الذي يستند إلى اللغة الذي يُعرف بالنثر، ولا سيّما الرواية منه، يتميز بانعدام شكلي ينتج عن المزيج الهائل للغات والأنظمة اللغوية التي تنشط في مؤلفةٍ ما، وتلك سمةٌ من سمات أعمين الأدب كذلك؛ أي، المؤلفات النثرية العظيمة.

ويوصف الانعدام الشكلي هذا بصورةٍ سلبيةٍ عادةً في سياق الشعر؛ فمثلاً علق هيرمان بروك (Hermann Broch) على الرواية:

"الرواية لا تنتج أساليب أدبية، وإنما تستهلكها على عكس الشعر. [...] فلا تلزم نفسها تمام الإلزام بأداء واجب الظهور بطلة عملٍ فني، فمؤلفات بالزاك أعظم من أعمال فلوبير (Flaubert)، وكذلك

4) وتعني تعيين الفرد ثقافته وعرقه مرجعاً له للحكم على الثقافات، والممارسات، والسلوكيات، والمعتقدات، والشعوب الأخرى بدلاً من الاعتماد على المقاييس الخاصة بالثقافة المعنية. (م).

5) عملٌ أدبي، أو مرئي، أو مسرحي، أو موسيقي، أو معماري يتبع أسلوب أو سمات عملٍ من صنيع فنانٍ آخر أو أكثر. (م).

6) أي تُعنى بالشكل. (م).

الأمر في أعمال توماس وولف (Thomas Wolfe) عديمة الشكل مقارنةً بالأعمال الفنية لثورنتون وايلدر (Thornton Wilder)؛ فالرواية لا تخضع للمعايير الفنية كما يخضع لها الشعر الحق".[7]

وعليه اتُّصفت التحف الفنية النثرية بسمة "الكتابة الرديئة" و"فقدان السيطرة" في نسيجها النصي، وهذا ما يمكن رؤيته في مؤلفات رابليه (Rabelais)، وثيرفانتيس (Cervantes)، ومونتين (Montaigne)، وسانت سيمون (Saint-Simon)، وستيرن (Sterne)، وجان بول ريختر Jean Paul (Richter)، وبالزاك، وزولا (Zola)، وتولستوي (Tolstoy)، ودوستويفسكي (Dostoevsky).

يعود سبب فقدان السيطرة هذا إلى الجملة اللغوية الضخمة التي يحاول الكاتب النثري أن يحشرها في مؤلفته — على حساب خطر جعلها على شفا الانفجار الشكلي. وكلما ازداد هدف الكاتب شموليةً ازداد تجلي فقدان السيطرة، سواء أكان ذلك في تكاثر النص وانتفاخه أم في المؤلفات التي صبّت اهتماماً بالغاً وجليلاً في الشكل، مثل مؤلفات جويس، وبروك، وبروست. ولا يمكن للنثر بما فيه من تعددية وتدفقٍ إيقاعي أن يُتقَن تمام الإتقان. وإن هذه «الكتابة الرديئة» لغنية، وهي ثمرة التعددية اللغوية؛ فرواية دون كيخوتيه (Don Quixote) مثلاً وفّقت في طيات صفحاتها بين جملة "اللغات" الإسبانية في عصرها، من الخطاب الشعبي المأثور المسمى بـ سانتشو إلى مجالس النبلاء والرومانسيات الرعوية،[8] حيث تقبع اللغات المتداخلة والتهكمية.

كما يُبرز الانتشار اللغوي البابلي في الرواية صعوباتٍ عند الترجمة، فإن كانت إحدى المشكلات الرئيسة في الترجمة الشعرية هي احترام تعددية المعاني للقصيدة -كسونيتات شكسبير (Shakespeare)- فإن إحدى المشكلات الرئيسة في الترجمة النثرية إذنْ هي احترام التعددية المنطقية عديمة الشكل وتفادي التجانس الاعتباطي.

وبالنظر إلى أن الرواية تُعدّ شكلاً دونياً من أشكال الأدب مقارنةً بالشعر فإن التشويهات في الترجمة مقبولةٌ في الرواية عندما لا تمر مرور الكرام؛ ذلك أنها تنشط في مواضع لا تفشي بسرها مباشرةً؛ فمن السهل اكتشاف ارتكاب مجزرةٍ بحق قصيدة من قصائد هودرلين، لكن من الصعب اكتشاف ما قد ارتُكب بحق رواية لكافكا (Kafka) أو فوكنر خاصةً إذا بدت الترجمة "ماهرة"؛ فالمنهج التشويهي ينشط بصمتٍ مطبقٍ هنا؛ لذلك لا بد من العجلة في صياغة تحليل يُعنى بترجمة الرواية.

وعليه يسعى هذا التحليل إلى الكشف عن عدة نزعاتٍ تشويهيةٍ تشكل جملةً ممنهجة، وسأذكر منها اثنتي عشرة نزعة، لكن قد تكون أكثر من ذلك، وقد يمتزج بعضها ببعضها الآخر أو يُشتَق منه، وبعضها مشهور، وقد يكون بعضها ذا صلةٍ فقط بالترجمة الفرنسية التي تجعل النص «كلاسيكياً»؛ لكنها تشمل جميع أشكال الترجمة في الواقع، وذلك في المؤلفات الغربية على أقل تقدير، ويمكن رؤيتها في المترجمين

7) (Broch 1966: 68).

8) نوعٌ من القصائد التي تشيد بهجرة الحياة الحضرية والانتقال إلى الحياة الريفية البسيطة. (م).

مـن اللغة الإنكليزية والإسبانيـة والألمانية على حد سواء، إلا أن بعض النزعـات المعينة قد تُبرَز حدتها في محيط لغوي ثقافي معين أكثر من غيره. وفيما يلي النزعات الاثنتا عشرة المعنية:

1. العقلنة.
2. الإيضاح.
3. التوسع.
4. التنبيل والتعميم.
5. التفقير النوعي.
6. التفقير الكمي.
7. تدمير الإيقاع.
8. تدمير الشبكات الدلالية الضمنية.
9. تدمير الأنماط اللغوية.
10. تدمير الشبكات العامية واستغرابها.
11. تدمير التعابير والأمثال.
12. طمس التراكب اللغوي.

العقلنة:

وتُعنـى هذه بالبنيـة النحوية الخاصة بالنص الأصل، بـدءاً بأكثر العناصر دلالـةً وقابليةً للتغيير في النص النثري، ألا وهي الترقيم؛ فالعقلنة تعيد تركيب الجمل، وترتيبها، وتنظيمها حسب مفهوم معين من الترتيـب الخطابـي؛ فكلما كانت بنية الجملة حرةً نسبياً -عندما لا تتقيـد بمفهوم ترتيب محدد- تتجشَّم خطـر تعرضها للتقليص العقـلاني. ويُلاحظ ذلك مثلاً في العدائية التعصبيـة عند الفرنسيين المتجسدة بتشييدهم التكرار، أو تكاثر الجمل الموصولة والنعوت المشتقة من الفعل، أو الجمل الطويلة، أو الجمل التي لا فعل لها، وهي جميعها عناصر رئيسةٌ في النثر.

وعليه كتب المترجم الفرنسي مارك شابيرو (Marc Chapiro) الذي ترجم رواية **الإخوة كارامازوف** (*Brothers Karamazov*):

"إن الثقـل الأصلي في أسلـوب دوستويفسكي يولّد معضلةً للمترجم لا حل لهـا؛ إذ كان من المستحيل إعادة إنتاج جمله غير المكتملة بالرغم من ثراء محتواها".[9]

يشير ذلك بوضوح إلى تبني منهج العقلنة، فكما رأينا أن جوهر النثر يتضمن "جملاً غير مكتملة"، كمـا أن الإفـراط الشكلي يجعل النص النثري الروائـي منتفخاً؛ فسمة "اللاكمالية" شـرطٌ أساسيٌّ من شروط وجوده. إضافةً إلى أن الانعدام الشكلي المعني يشير إلى انغماس النثر داخل أعماق التعددية اللغوية وطبقاتها في أية لغة، أما العقلنة فتدمر كل ما سلف.

9) (Cited by Meschonnic 1973: 317).

كمـا أن العقلنة تمحـق عنصراً نثرياً آخرَ: السعي نحو الملموسيـة؛ فالعقلنة تتمحور حول التجريدية، أمـا النـثر فينطوي على الملموسية، ويميـل نحو تحويل عدة عناصر تجريدية تنبثـق في مساره إلى عناصر ملموسة —مثل بروست ومونتين. العقلنة تحرف مسار النص الأصل من الملموسية إلى التجريدية، لا من خـلال إعـادة ترتيب بنية الجمل وحسب؛ بل أيضاً عبر ترجمة الأفعال أسماءً على سبيل المثال، واختيار ما هـو أعـمُّ من اسمين اثنين، وما إلى ذلـك، وقد كشف إيف بونفـوا (Yves Bonnefoy) عن هذه العملية بوساطة مؤلفات شكسبير.

تـزداد هـذه العقلنة أو التجريدية خبثـاً عندما تتسـم باللاشمولية؛ فهي لا تسعـى إلى الاتسام بها، وترضـى بعكس العلاقات التي تعم النص الأصل بين الرسمية وغـير الرسمية، وبين المنظَّم وغير المنظَّم، وبين التجريدية والملموسية. ويعدّ القلب هنا نموذجاً للترجمات الاستعراقية، حيث تتسبب بتغيير الدلالات والحالات للنص دون تغيير الشكل والمعنى.

باختصار: العقلنة تشوه النص الأصل عبر قلب غايته الأساسية.

الإيضاح:

فالإيضـاح نتيجـة مسلَّم بها للعقلنـة التي تشغل نفسهـا في مستوى "الوضوح" الموجـود في الكلمات ومعانيهـا؛ فحـين لا يمانـع النـص الأصـل أن يسلك مسـار "الغموض" تميل لغتنـا الأدبيـة إلى فرض الحسـم، فعندما كتب الروائي الأرجنتيني روبيرتو آرلت (Roberto Arlt) جملة «y los excesos eran desmedimientos de esperanza desplazados por» مثـلاً —أي، "استُبـدل الفائض بالأمل المفـرط"— لم تتقبل اللغـة الفرنسية ترجمةً حرفيةً لها؛ ذلك أن كلمة "الفائض" في هذا الاقتباس من روايته **المجانين السـبعة** (*Los Siete Locos*) ما زالت غامضة، ودفعت الفرنسيين إلى التساؤل: فائضٌ بماذا؟[10]

والأمـر عينه ينطبـق على دوستويفسكي كذلـك؛ إذ كتب شابيرو: «غالباً ما تقتضـي الضرورة تكملة الجمل الروسية من أجل نقل دلالاتها».[11]

ويبـدو أن الإيضاح مبدأٌ بديهيٌّ للعديد مـن المترجمين والكتّاب؛ لذلك كتب الشاعر الأمريكي غالواي كينل (Galway Kinnell): "ينبغي للترجمة أن تكون أوضح قليلاً من الأصل".[12]

لا شك أن الإيضاح متأصلٌ في الترجمات إلى درجة أن كلاً منها ينطوي على درجةٍ محددةٍ من البيان؛ لكن ذلك يدل على أمرين مختلفين تماماً:

أولاً يمكن للبيان أن يتجسد في شيء غير ظاهر، وإنما مخفي أو مكتوم في النص الأصل، أما الترجمة فتستحضـر هذه السمة نظراً لطبيعتها. وهذا مـا أشار إليه هايدغر في الفلسفة: «يُنقل العمل الفكري إلى

10) (Arlt 1981: 37).

11) (Cited by Meschonnic 1973: 317-18).

12) (Cited by Gresset 1983: 519).

روح لغـةٍ أخـرى عند الترجمة، وبذلـك يخضع إلى تحولٍ حتمي؛ لكن يمكن لهـذا التحول أن يكون خصباً؛ ذلك أنه يسلط الضوء على الحالة الأساسية للمسألة المعنية».[13]

وكمـا أشرت آنفاً فيمـا يتعلق بهودرلين فإن قـوة التنوير والإظهار هي القـوة السامية للترجمة، لكن مـن منظورٍ سلبي؛ فالبيان يسعى نحو «توضيـح» ما لا يرغب بتوضيح نفسه في النص الأصل. وإن الانتقال مـن مفهـوم تعددية المعاني إلى مفهوم أحادية المعنى هو مثالٌ عن الإيضاح، ناهيك عن الترجمة التي تعيد صياغة النص الأصل وتفسّره، وهذا ما يقودنا إلى النزعة الثالثة.

التوسع:

تميـل كل ترجمـة إلى أن تكون أطول من النص الأصل. ووصـف جورج ستاينر (George Steiner) الترجمة بالـ "تضخميةً" في هذا الصدد، فما هي إلا ثمرة النزعتين السالفتين جزئياً؛ فالعقلنة والإيضاح يتطلبان التوسع؛ أي، الكشف عن ما هو "مستترٌ" في الأصل. ويمكن عد التوسع هذا "فارغاً" من منظور النصـ، وبإمكانـه التعايش والتجانس مع أشكال التفقـير الكمي المتنوعة، وما أقصده هـو أن الإضافة لا تضفـي شيئاً؛ وإنما تزيد الكتلـة النصية حجماً فقط دون الإضفاء على الأسلوب الخطابي أو الدلالي؛ فما الإضافة سوى ثرثرة صُممت لحجب الصوت الخاص بالنص. ولربما يزيد البيانُ النصَّ "وضوحاً"؛ لكنه يستـتر على سمة الوضوح الخاصة بهذا النص. كما أن التوسع شطٌّ ومطٌّ هدفه إعاقة التدفق الإيقاعي في النصـ، وغالبـاً ما يُطلق عليه اسم "الترجمة المفرطة". وتعـد ترجمة آرميل غيرن (Armel Guerne) لروايـة **موبـي ديـك** (*Moby Dick*) عـام 1954 مثالاً نموذجياً عـن ذلك؛ إذ أضحـت الرواية الفاخرة والمحيطيـة منتفخةً وعملاقـةً بعد توسيعها دون مبرر، وهنـا يستفحل التوسعُ الانعـدامَ الشكلي الأساسي للروايـة، ويحولهـا من انعـدام شكلي وافرٍ إلى انعدام شكلـي فارغ ومجوَّف. الشّـدف الخاصة بـ نوفاليس (Novalis) تحوز إيجازاً خاصاً وفريداً يحتضن معانيَ لا نهائية، ومع ذلك ألفها بشكل طويل، إلا أن هذا الطول عموديّ كالبئر؛ لكن بعد ترجمة غيرن (Guerne) لها عام 1973 أمست مطوَّلةً بإسراف ومستويةً معاً. إذن فالتوسع يسوّي ما هو عميقٌ ويؤفّق ما هو عموديٌّ أصلاً عند نوفاليس.

التنبيل:

وهنـا تبلغ الترجمـة "الكلاسيكية" أوجها، واسمهـا "نظم الشعر" في القصائـد، و"التنميق" في النثر، وأشار آلين إلى هذه العملية -فيما يخص الشعر الإنكليزي- قائلاً:

"إن ترجم مترجمٌ قصيدةً من قصائد شيلي (Shelly) إلى اللغة الفرنسية فسيوسّعها أولاً، ليقتفي بذلـك آثـار شعرائنا الذين غالباً ما تغلبهـم البلاغة المفرطة، وسيُنصِّب قواعـد الخطابة العامة مقياساً لترجمته، ويُدخل الـ "ذلك" والـ "ذاك" الخاصة بها، التي لا تفيد سوى غرض العوائق النحوية التي تُثقل الكلمـات الجوهرية وتمنعها من عضـ بعضها بعضاً إن صح التعبير. ولا أزدري هذا الفن الإلقائي... لكنه

13) (Heidegger 1968: 10).

ليس بأسلوب التحدث الإنكليزي في نهاية المطاف الذي يتسم بالتراصف، والتراص، والإبداع، والدقة، و"الغموض العجيب". (14)

فالتنميق يتضمن إنتاج جمل "أنيقة" عبر استخدام النص الأصل مادةً خاماً إن صح التشبيه؛ لذلك فإن التنبيل ليس سوى إعادة كتابة و"ممارسة أسلوبية" مبنية على النص الأصل وعلى حسابه. وتعد هذه الممارسة نشطة في المجال الأدبي، وكذلك في العلوم الإنسانية حيث يكمن إنتاج النصوص "المقروءة"، و"الإبداعية"، والخالية من الترهل والتعقيد كي تحسّن "المعنى". ويظن نوعُ إعادة الكتابة هذا فعلَه مسوَّغاً في استعادة العناصر المنمّقة المتأصلة في النثر أجمع؛ كي يجعلها مبتذلةً ويعينها في منزلة الهيمنة فقط. وإن هذه العناصر -عند روسو (Rousseau)، وبالزاك، وهوغو (Hugo)، وميلفيل (Melville)، وبروست، والقائمة تطول - تستعيد "كلاماً" معيناً يمتلك سمات النبل الخاصة به - مثل "الكلام الحسن"، الذي قد يكون شعبياً أو "مصقولاً". لكن الكلام الحسن في النص الأصل لا يمت بـ "الأناقة المنمّقة" بصلة التي فخّمتها إعادةُ الكتابة ونبّلتها. وفي واقع الأمر فإن "الأناقة المنمّقة" تمحق كلا النمق الكلامي والتعددية المنطقية عديمة الشكل (راجع ما سبق.)

أما العكس المنطقي للتنبيل -أو نظيره- ينشط في فقرات تُرى أنها «شعبية» بإفراط، حينئذٍ يُلجأ إلى شبه-العامية لجوءاً أعمى يجعل النص الأصل عامياً، أو يُلجأ إلى اللغة «الدارجة»، مما يولّد لَبساً بين ما هو كلامي ودارج. ومن شأن الغلظة المتردية التي تتصف بها شبه-العامية أن تخون الطلاقة الريفية إلى جانب القواعد الصارمة للهجات الحضرية.

التفقير النوعي:

يشير هذا المفهوم إلى استبدال المصطلحات، والتعابير، والمفاهيم في النص الأصل بمصطلحات، وتعابير، ومفاهيم أخرى تفتقر إلى ثرائها الرنان، أو إلى ثرائها الدلالي أو "الأيقوني" الموافق؛ فالمصطلح يكتسب صفة الأيقونية حينما "يخلق صورةً" ذات صلة بالمدلول، مما يولّد مفهوم المطابقة. وقد أشار سبيتزر (Spitzer) إلى هذه الأيقونية فقال: "إن الكلمة التي تدل على الفكاهة أو على تلاعب بالكلمات تتصرف على وجه نزوي بسهولة؛ فالمصطلحات التي تدل على الفراشة تتغير بطريقة مشكالية كما في أية لغة حول العالم". (15)

هذا لا يعني أن كلمة «فراشة» تشير إلى «الفراشة» إشارةً موضوعية؛ وإنما يعني أنه وبفضل طبيعتها الرنانة والفيزيائية وكثافتها نشعر بأنها تحوز سمةً من سمات الوجود الفراشي للفراشة. وإن النثر والشعر ينتجان ما يُطلق عليه المظاهر الأيقونية بأسلوبهما الفريد والخاص.

فمثلاً يمكن نقل المعنى حتماً عند ترجمة الكلمة البيروية (chuchumeca) إلى (pute) (عاهرة)؛ لكن لا يمكن نقل الحقيقة الدلالية الصوتية للكلمة، والأمر عينه ينطبق على أي مصطلح يتوافق مع

14) (Alain 1934: 56).

15) (Spitzer 1970: 51).

(savoureux) (لاذع)، و(dru) (متين)، و(vif) (واضح)، و(coloré) (ملوَّن)، وهلم جرًّا، وتلك جميعها نعوتٌ تدل على المظهر الفيزيائي الأيقوني للكلمة. أما عند تطبيق منهج الاستبدال – الذي غالباً ما يكون غير واعٍ – على مؤلفةٍ بأكملها، وعلى مظهرها الأيقوني أجمع، فإنها تمحق حصةً كبيرةً من مسارها الدلالي وأسلوب تعبيرها بجدارة – وهو العنصر الذي يمكّن المؤلفة من التحدث إلينا.

التفقير الكمي:

ويشير هذا إلى الفقدان المعجمي؛ فكل مؤلّفةٍ نثريةٍ تقدم وفرةً من الدالات والسلاسل الدلالية، والمؤلّفات النثرية الروائية العظيمة "زاخرة" بها. يمكن وصف هذه الدالات بالمتذبذبة، ولا سيّما عند امتلاك الدلالة مجموعة من الدالات عليها، فعلى سبيل المثال وظّف آرلت كلمات (semblante) و(rostro) و(cara) للدلالة على (visage) (وجه) دون تسويغه لاختيارٍ معينٍ دون الآخر في جملةٍ محددة؛ لكن الأمر الجوهري هو أن كلمة (visage) قد بيّنت أنها واقعٌ مهمٌّ في مؤلّفته عبر تسخيره ثلاث دالات لها، والترجمة التي لا تكرّم هذه التعددية قد تخلق "وجهاً" لمؤلفةٍ يستحيل تمييزها؛ إذن؛ هنالك فقدانٌ تسببت به الترجمة لاحتوائها على دالاتٍ أقل من دالات النص الأصل، أما الترجمة التي توفي النسيج المعجمي للمؤلفات حقه وتحترم حالتها المعجمية الخاصة فتعظّمها. ويتعايش هذا الفقدان بصورةٍ مثاليةٍ مع الزيادة في حجم النص أو في كتلته عند التوسع فيه؛ ذلك أن التوسع يستدعي إضافة أدوات التعريف أو النكرة والكلمات الموصولة، مثل (le) و(la) و(les) و(qui) و(que)؛ فهي جميعها دالاتٌ توضيحيةٌ ومزخرفة لا صلة لها بالنسيج المعجمي للنص الأصل؛ وعليه تنتج الترجمة نصاً فقيراً وأطول في الوقت عينه، ولا سيّما أن التوسع يتكتم عن الفقر الكمي.

تدمير الإيقاع:

سأمر على هذا المفهوم بسرعة بالرغم من أهميته. إن الرواية ليست أدنى إيقاعاً من الشعر؛ بل تشمل تعدديةً إيقاعيةً واسعة، وبما أن الكتلة الإجمالية للرواية تستمر في حركةٍ إيقاعية يصعب بذلك على الترجمة أن تدمر هذا التدفق الإيقاعي لحسن الحظ؛ مما يفسّر تأثرنا المستمر برواية عظيمة مترجمة برداءة. أما القصائد والمسرحيات فأشدّ هشاشةً، إذ تؤثر الترجمة المشوّهة في الإيقاع تأثيراً جذرياً، وذلك عبر التنقيح التعسفي للترقيم على سبيل المثال؛ فقد أظهر ميشيل غريسيت (1983) كيف يمكن لترجمةٍ لمؤلفات فوكنر أن تدمر إيقاعه المميز؛ فحينما تضمّن الأصل أربع علامات ترقيم فقط تضمنت الترجمة اثنتين وعشرين علامة ترقيم، ثماني عشرة منها فواصل.

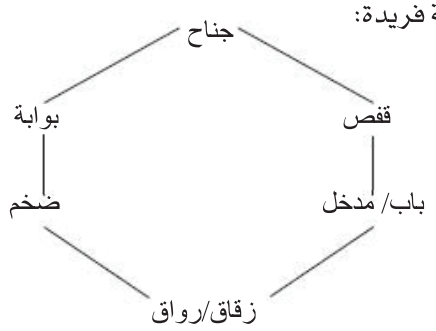
تدمير الشبكات الدلالية الضمنية:

تتضمن المؤلفات الأدبية بعداً خفياً، أو نصاً "ضمنياً" بمعنى آخر، تنسجم فيه دالاتٌ معينة، ويتصل بعضها ببعضٍ لتشكل شبكاتٍ متنوعة واسعة وراء "واجهة" النص نفسه؛ أي، النص الجلي الذي يُقدّم إلى القارئ. وهذا النص الباطني هو نفسه الذي يحوي شبكة الهواجس من الكلمات، ومن شأن هذه السلاسل الضمنية أن تخلق جزءاً من مفهوم الإيقاع والعملية الدلالية للنص. فقد تتكرر كلماتٌ محددةٌ

لاحقـاً بعـد فواصل زمنية طويلـة، أو أنواعٌ معينةٌ من الأسمـاء التي تبني شبكةً ما، سـواء عبر مطابقتها، أو هدفهـا، أو "مفهومهـا". وستجـد كلمات في مؤلفات آرلـت توحي بوجود هاجس، أو علاقة وطيدة، أو مفهـوم ما، على الرغم مـن تناثرها بعيداً بعضها عن بعض، في فصول مختلفـة أحياناً، ودون سياق يبرر استخدامها أو يستدعيها، ما ينتج عنه السلسلة التالية من الكلمات المعززة للمعنى:

gigantón callejón	*portón*	*jaulón*	*alón*	*portalón*
باب/ مدخل ضخم	بوابة	جناح	قفص	زقاق/ رواق

التي تبني شبكةً فريدة:



تظهـر هـذه الشبكة البسيطـة أن الدالات نفسها لا قيمة محـددة لها، وأن المنطـق المستنبط هنا هو ترابطها الذي يشير إلى أهم بعد لهذه المؤلفة في الواقع. فكافة هذه الدالات كلماتٌ معززةٌ بصورة ملائمة كافية؛ ذلك أن رواية آرلت **المجانين السبعة** تحتوي على بعد محدد من الكلمات المعززة: بوابات، وأجنحة، وأقفاص، ومداخل، وضخامة، وأروقة: جميعها كلمـاتٌ تكتسب حجماً غير طبيعي في الأحلام الليلية. وإن لم تُنقل مثل هذه الشبكات فسيُدمّر العامل الدلالي الخاص بالنص.

وتماشيـاً مـع ذلك فإن إساءة تفسير هذه الشبكات يتوافق مع نـوع المعاملة تجاه أشكال جمع الدالات المهمـة في أيـة مؤلفة، مثل الدالات التـي تدير أسلوب التعبير فيهـا؛ فقد يوظف الكاتب أفعـالاً، وصفات، وأسمـاءً عـن سواها عند رسم صـورة بصرية ما. كما درس في آي غولدسميـدت (V.A. Goldsmidt) الكلمـات التـي لم يستخدمها فرويد (Freud) أو التي تفاداها عند توقع قراءتها؛ لكن لا مناص من القول إن المترجمين أدرجوها لاحقاً.

تدمير الأنماط اللغوية:

تتجـاوز الطبيعـة المنهجية للنص مستوى الـدالات، والكنايات، وما إلى ذلـك إلى نوع الجمل وبنيتها المستخدمـة. قـد تتضمن مثل هذه الأنماط استخدام الزمن أو اللجوء إلى نوع معين من التوابع – كما أورد غريسيـت استخدام فوكنر لـ "لأن". وقد درس سبيتـزر المنهج النمطي لراسين (Racine) وبروست، إلا أنـه استمـر في تسميته بالـ "أسلوب". إن العقلنة، والإيضاح، والتوسـع، وما تبعها تدمر الطبيعة المنهجية

للنص عبر إدراج عناصر قد أقصاها المنهج الأساسي؛ وعليه تتولّد عاقبةٌ مثيرةٌ للفضول: عند "تجانس" النص المترجَم أكثر من تجانس ذاك الأصل؛ أي عند تحليه بـ "أسلوب" أكثر من الطبيعي، فهذا يجعله عديم الاتساق، وعديم التجانس، وعديم التناسق كلٌّ في آنٍ معاً؛ فهو تأليفٌ مرقّعٌ ذو أشكال كتابية متنوعة وظفها المترجم، مثل المزج بين التنبيل والتعميم حين يشيّد الأصل بالكلامية. كذلك الأمر ينطبق على موقف المترجم الذي يلجأ عملياً إلى كل قراءة ممكنة للأصل عند ترجمته؛ لذلك تخاطر الترجمة بالظهور بمظهر التجانس والتضارب معاً كما أظهره ميشونيك (Meschonnic) في ترجمة مؤلفات بول سيلان (Paul Celan). ومن شأن إجراء تحليل نصي دقيق للأصل ولترجمته أن يظهر أن كتابة الترجمة وخطابها غير منهجيين، مثلهما كمثل قليل الخبرة عندما تُرفض منشوراته من قرّاء دور النشر بعد قراءة الصفحة الأولى فقط، إلا أن هذه الطبيعة غير المنهجية في حالة الترجمة غيرُ واضحة، بل يحجبها ما تبقى من الأنماط اللغوية من النص الأصل؛ إلا أن القرّاء يلحظون انعدام التناسق هذا في النص المترجم، انطلاقاً من ندرة وضع ثقتهم به ومن عدم الإيمان بأنه النص "الحقيقي" أو حتى نصاً "حقيقياً." وإنهم محقون بذلك بعيداً عن التعصب؛ فالنص ليس نصًّا "حقيقيًّا"؛ لأنه يفتقر للمزايا الفريدة التي يختص بها أي نص، بدءاً من طبيعته المنهجية؛ فالتجانس لا يقدر على حجب اللامنهجية، ولا التوسع على حجب التفقير الكمي.

تدمير شبكات العامية واستغرابها:

تعد هذه الجزئية جوهرية؛ لأن كلّ المؤلّفات النثرية متجذرة في اللغة العامية. وكتب مونتين في هذا السياق "إن لم تصلح الفرنسية فستصلح الغاسكون".[16][17]

أولاً إن هدف التعددية المنطقية للنثر يتضمن جملة العوامل العامية حتماً.

ثانياً إن الميل نحو الملموسية في النثر ينطوي على هذه العوامل بالضرورة؛ ذلك أن الطبيعة البحتة للغة العامية أكثرُ فيزيائيةً وأيقونيةً من اللغة «المصقولة»؛ فالكلمة البيكاردية «bibloteux" معبرة أكثر من الكلمة الفرنسية "livresque" (شخص يحب القراءة)، والكلمة الفرنسية القديمة "sorcelage" أثرى من "sorcellerie" (شعوذة)، والكلمة الأنتيلية "dérespecter" أقوى تعبيراً من "manquer de respect" (أن يفتقد الاحترام).

أما ثالثاً فإن النثر يهدف بوضوح إلى تصوير الكلامية العامية، فكانت هذه حالةً جزئيةً ماهرةً – أو حتى الجزئية الماهرة – في القرن العشرين لدى الأدبيات اللاتينية الأمريكية، والإيطالية، والروسية، والأمريكية الشمالية.

لذلك يُحدث طمس العامية من هذا المنطلق ضرراً جسيماً في الخاصية النصية للمؤلفات النثرية، وقد يتمثل ذلك بطمس السمات التصغيرية في اللغة الإسبانية، أو البرتغالية، أو الألمانية، أو الروسية، أو قد يتجسد باستبدال الأفعال ببنى اسمية، أو استبدال الأفعال السلوكية بأخرى اسمية، مثل الكلمة البيروية «alagunarse"

16) لغةٌ مشتقةٌ من اللغات الرومانسية يتحدث بها أهل غاسكون في فرنسا. (م).

17) (Cited by Mounin 1955: 38).

و"enlagunar's" اللتين أصبحتا عبارةً عديمة النكهة: "se transformer en lagune"؛ أي، "أن يتحول إلى هور". وقد تتحول الدالات العامية كذلك، مثل كلمة "porteño" التي تمسي "من قاطني بوينوس آيرس".

وإن الطريقة التقليدية للحفاظ على العامية هي باستغرابها، ويتخذ هذا الاستغراب شكلين اثنين: الأول هو استخدام الأسلوب المطبعي لعزل ما لا يوجد في النص الأصل، مثل الكلمات المائلة، ومن ثم «إضافتها» عن مكرٍ أشد كي تصبح «أكثر أصالةً»، مما يسلط الضوء على العامية وفقاً لصورة نمطية محددة لها – مثل رسومات الحفر الخشبي التي نشرتها مطبعة إبينال (Épinal). كذلك الأمر في الترجمات المعرَّبة بإفراط لـ **ألف ليلة وليلة** (*Thousand and One Nights*) بجانب **نشيد الأنشاد** (*Song of Songs*) التي أنتجها ماردروس (Mardrus).

وقد يوحّد الاستغراب قواه مع التعميم عبر سعيهما لترجمة العامية الأجنبية إلى عامية محلية، مثل استخدام العامية الباريسية لترجمة لهجة لونفاردو (Lunfardo) لبوينوس آيرس، واستخدام اللهجة النورماندية لترجمة لغة الأنديز (Andes) أو الأبروتسيزي (Abruzzese). لكن ولسوء الحظ تتمسك العامية بترابها بإحكام وتقاوم أي ترجمة مباشرة لها إلى عامية أخرى مقاومةً شرسة؛ فالترجمة لا تحدث إلا بين اللغات "المصقولة"، ولا تفيد عملية الاستغراب التي تحول الأجنبي الخارجي إلى أجنبي داخلي إلا غرض السخرية من النص الأصل.

تدمير التعابير والأمثال:

يزخر النثر بالصور، والتعابير، والمفاهيم، والأمثال، وغيرها المشتقة من العامية جزئياً، ومعظمها يحمل معنى أو تجربة يسهل إيجاد صورة، أو تعبير، أو مفهوم، أو مثل موازٍ جاهز لها في اللغات الأخرى.

هنا مثلان اثنان من رواية **الإعصار الاستوائي** (*Typhoon*) من تأليف كونراد (Conrad):

(He did not care a tinker's cuss)[18]

(Damme, if this ship isn't worse than Bedlam!)[19]

قارن هذين المثلين بالنسخة الحرفية المبهرة لغايد (Gide):

(Il s'en fichait comme du juron d'un étameur)

(He didn't give a tinker's cuss)

(Que diable m'emporte si l'on ne se croirait pas à Bedlam!)

(The Devil take me if I didn't think I was in Bedlam!)[20][21]

يمكن للمثل الأول أن يُنقل بسهولة إلى أمثالٍ فرنسية شبيهة، مثل «il s'en fichait comme de l'an quarante»، أو «comme d'une guigne»، والقائمة تطول. أما المثل الثاني فيستدعي استبدال

18) مثلٌ عاميٌ بمعنى «لم يلق له بالاً». (م).

19) أي، "اللعنة إن لم تكن هذه السفينة أسوأ من مأوى بيدلام!" (م).

20) بمعنى، "ليهويني الشيطان إن لم أحسب نفسي في بيدلام!" (م).

21) (Cited by Meerschen 1982: 80).

«Bedlam»، الـذي لـن يفهمهـا القـارئ الفرنسـي، بـ «Charenton» – و"Bedlam" هنـا هـو اسـم مـأوى إنكليزي مشهـور للمجانين. وهكذا يصبح بديهيـاً أن استبدال مثل بآخر "مماثـل" هو من أشكال الاستعراقيـة، ولـو كان المعنـى متطابقـاً. وإنّ تكـرر هذا الأسلوب علـى نطاق واسع – كمـا هي الحال مع الروايـات دائماً – فسيخلق بيئةً عبثيـةً تعبر فيها شخصيات **الإعصار الاستوائـي** عن نفسها بشبكة صور فرنسيـة. وينبغـي للنقـاط التي أذكرها هنا عـبر مثالٍ أو مثالـين أن تُضربَ بخمسة أو ستـة آلاف ضعف دائمـاً؛ فالعبث بـ «التماثل» إعلانٌ عدواني على خطـاب العمل الأجنبي. قد يمتلك مثلٌ ما أمثالاً مماثلةً لـه في اللغات الأخرى بالطبع؛ لكن... هذه المماثلات لا تترجمه؛ فالترجمة ليست بحثاً عن المماثلات، كما أن نزعـة الاستبدال تغض الطرف عن وجود وعي الأمثـال في كلّ منا وظيفته ملاحظة المثل الجديد وتحديده أخاً لمثلٍ أصالي فوراً؛ وبذلك ننمي عالم الأمثال الخاص بنا ونثريه.[22]

طمس التراكب اللغوي:

ينطوي التراكب اللغوي في أية رواية على العلاقة بين اللهجة والكوينه؛ أي، اللغة المشتركة، أو ينطوي علـى التعايـش بين كوينيتين أو أكثر في صلـب النص. وتتجلى الحالة الأولى بروايـات غادا وغونتر غراس (Günter Grass)، وروايـة فـالي إنـكلان (Valle-Inclán) باسـم **الطاغيـة باندياس** (*Tirano Banderas*) حـين زُخرفـت لغتـه الإسبانيـة المنحـدرة من إسبانيـا نفسها بمختلـف اللغـات الإسبانية الأمريكية–اللاتينيـة، ورواية كيمارايس روزا كذلك حين توغلت اللغة البرتغالية الكلاسيكية داخل لهجات اللغـة البرتغالية–البرازيليـة المحلية. أما الحالـة الثانية فتتمثل بمؤلفات خوسيـه ماريا أرغيداس (José Maria Arguedas) وروا باستوس حين حُرِّفت الإسبانية –نحوياً– إلى حدّ كبير من خلال توظيف لغتين أُخْرَيَـيْن من الثقافات المحكيـة: الكيتشوا (Quechua) والغوارانيـة (Guarani). وأخيراً –وهنا الحالة القصـوى– هنالـك رواية **يقظـة فينيغـان** (*Finnegans Wake*) بكتابة جويس وتراصّ ست عشرة لغة فيها.

إذنْ يتجلـى تهديـد الترجمة للتراكب اللغوي في هاتـين الحالتين؛ إذ تُمحق علاقـة التوتر والاندماج الموجـودة في النصـ الأصل بـين اللهجة والكوينيـه، وبين اللغة الضمنيـة واللغة الظاهـرة، وما إلى ذلك. كيـف نحافـظ علـى التوتـر الإسباني–الغواراني عنـد روا باستوسـ؟ أو علـى العلاقة بـين الإسبانية من إسبانيـا والإسبانيـة من أمريكا اللاتينية في رواية **الطاغية باندياس**؟ لم يواجه المترجم الفرنسي لهذه المؤلفـة هـذه المشكلة؛ فالنص الفرنسـي متجانسٌ كلياً. والأمر نفسه ينطبق علـى ترجمة رواية **ماكونايما** (*Macunaíma*) لماريـو دي أندراد (Mario de Andrade)، حيث كُبتت الجذور العامية المتأصلة لهذه المؤلفة —الأمر الذي لم يطرأ على النسخة الإسبانية من هذا النص البرازيلي.

هـذه هي المشكلة الجوهريـة التي تبرزها ترجمـة الروايات، وتتطلب من المترجـم أن يوظف قدراته الفكرية القصوى. كل مؤلفة روائية تمتاز بالتراكب اللغوي، حتى وإن تضمنت لهجات اجتماعية، أو لهجات فرديـة، وغيرها. فالرواية وفقاً لباكتين (Bakhtin) تحوي تغايراً خطابيـاً: تنوعٌ من الأشكال الخطابية؛

22) (Larbaud 1946).

وتغايراً مسردياً: تنوعٌ لغوي؛ وتغايراً صوتياً: تنوعٌ صوتي.[23] وتطرح رواية توماس مان (Thomas Mann) المسماة **الجبل السحري** (*The Magic Mountain*) مثالاً مبهراً للتغاير المسردي المتجسد بالحوارات بين "البطلين" هانز كاستروب (Hans Castrop) والسيدة شوشات (Chauchat)، الذي تمكن المترجم موريس بيتز (Maurice Betz) من الحفاظ عليه؛ فكلتا الشخصيتين تتواصلان بالفرنسية في النص الأصل، ومن المذهل أن اللغة الفرنسية الخاصة بالشاب الألماني ليست كمثل تلك الخاصة بالسيدة الروسية. واحتضنت الفرنسية الخاصة بالمترجم هاتين اللهجتين الفرنسيتين وأطّرتهما، فجعل موريس بيتز صدى ألمانية توماس مان يُسمع في أرجاء ترجمته إلى درجة القدرة على التمييز بين اللهجات الفرنسية الثلاث، وكل واحدة منها تحوز أجنبيتها الخاصة. هذا هو النجاح الذي يجب أن يلهم كل مترجم روائي -ليس بالأمر المستحيل لكنه صعبٌ بالتأكيد.

ينبغي الفصل بين المناقشة العامة لتحليل الترجمة هنا وبين دراسة «الأعراف»، كالأدبية، والاجتماعية، والثقافية، وغيرها التي تحكم عملية الترجمة جزئياً في كل مجتمع؛ فهذه «الأعراف» التي تختلف تاريخياً لا تدور حول الترجمة تحديداً أبداً؛ بل تنطبق على كلّ الأساليب الكتابية في واقع الأمر. أما تحليل الترجمة فيركز على السمات العالمية للقوى التشويهية المتأصلة في الترجمة. ومن المتعارف عليه أن السمات العالمية هذه تتداخل بنظام الأعراف الذي يحكم الكتابة، وذلك في حقبٍ وثقافات معينة، فتذكّر الحقبة النيوكلاسيكية وسمات «الخيانات الجملية» «belles infidels»[24] الخاصة بها. إلا أن هذه المصادفة إلى زوال؛ فلم نعد نرضخ للأعراف النيوكلاسيكية في القرن العشرين؛ لكن تأثير السمات العالمية للقوى التشويهية لم يضمحل؛ بل تتنازع مع الأعراف الحديثة للكتابة والترجمة.

بيد أن النزعات التشويهية التي نوقشت سابقاً ليست لاتاريخية؛ بل تاريخية أصيلة؛ إذ تُعزى إلى مفهوم الترجمة المبني على الفكر الإغريقي في الغرب، أو الأفلاطونية على وجد الدقة؛ ف «مفهوم الترجمة» هنا يُعد شكلاً تُوظَّف فيه الترجمة وتفخر بنفسها قبل تقديم أي نظرية توضيحية. وكانت الترجمة وما زالت استرداداً مزخرفاً للمعنى منذ مطلعها ومبنيةً على الفصل الأفلاطوني النمطي بين الروح والحرف، وبين المعنى والكلمة، وبين المضمون والشكل، وبين المحسوس وغير المحسوس. وحين يُشدّد اليوم على وجوب إنتاج الترجمة -بما فيها الترجمة غير الأدبية- نصاً «واضحاً» و«منمّقاً»، وإن كان النص الأصل لا يوحي بأي من هذه المزايا، فإن التشديد هذا يكتسب صفة المفهوم الأفلاطوني للترجمة، وإن كان ذلك في اللاوعي. وكلّ النزعات التي ذُكرت في التحليل تؤدي إلى نتيجة واحدة: إنتاج نصّ أكثر «وضوحاً»، وأكثر «نمطيَّةً»، وأكثر «طلاقةً»، وأكثر «نقاءً» من النص الأصل؛ فهي دمار الحرف تفضيلاً للمعنى.

لكن المفهوم الأفلاطوني للترجمة ليس «خاطئاً» يمكن نقده نظرياً أو عقائدياً؛ فهو يمهّد لاحتمال واحد أساسي مطلقاً للترجمة: استرداد المعنى على وجه الخصوص؛ فعلى الترجمات جميعها أن تكون استرداداً للمعنى.

---

23) (Bakhtin 1982: 89).

24) ترجمةٌ لا تتقيّد بالمعنى الحرفي للمؤلفات بغية نقل أناقة النص الأصل أو إضفاء قيمةٍ جماليةٍ عليه. (م).

إلا أن المشكلـة تكمـن في معرفة ما إن كانت هذه هي المهمة الفريـدة والسامية للترجمة أم هي مهمةٌ أخـرى كليـاً. كما يطرح تحليل الترجمة مفهوماً آخرَ لها، ولا سيّما فيمـا يتعلق بتحليل النزعات التشويهية الـذي يُثقل كاهـل المترجم، ألا وهو الترجمة الحرفية، وتعني «الحرفية» هنـا اللزوم بالحرف -للمؤلفات. فالكـدح في الحرف في أثنـاء الترجمة أكثرُ أصالةً من استرداد المعنـى؛ فالترجمة تسترد العملية الدلالية -القيّمة أكثر من المعنى- الخاصة بالمؤلفات في هذا الشقاء من جهة، ومن جهةٍ أخرى تطور اللغة المترجم إليهـا؛ إذ حفـزت الترجمةُ تكوينَ اللغات الغربية العظيمة وتجديدهـا عبر الكدح في الحرف وتطوير اللغة المترجم إليها، ولمّا كانت الترجمة المقيّدة باسترداد المعنى أن تؤدي هذا الدور التكويني.

وعليه فإن الهدف الرئيس لتحليل الترجمة هو إسقاط الضوء على هذا الجوهر الآخر للترجمة الذي -رغم عدم الاعتراف به- وهبها فاعليتها التاريخية في كل مجال دخلته.

- المصدر:

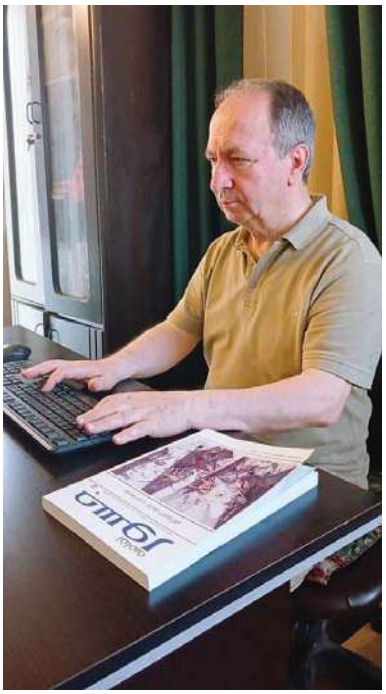
The Translation Studies Reader/Edited by Lawrence Venuti.

Gustave Courbet, Deer Running in the Snow, 1856-1857

حوار مع المترجم حسام الدين خضور
«لا خوف على الترجمة من التقدم التكنولوجي بل ستغدو أكثر اتساعاً ووفرة وجمالاً وغنىً.»

حوار: سلوى صالح •

- المترجم كاتب.
- الترجمة مهنةٌ إبداعيةٌ.
- لن يمضي وقتٌ طويلٌ حتى نرى اسم المحرر على غلاف الكتاب، سواء كان مؤلَّفاً أم مترجَماً.



مدفوعـاً بشغـف لا ينضب وطموح لا يُحَـدُّ في تعريف القارئ العربـي بثقافات الشعوب، أسهم المترجِـم « حسام الدين خضور» المولـود في مدينـة إسكندرون 1952، في الارتقـاء بعملية الترجمة في سوريـة والنهوض بها، ليس من خـلال ترجماته المنتقاة بعناية فحسـب، بـل عَمِلَ علـى أكثر من صعيـد في هذا المجـال بدءاً من لجنة الترجمـة في اتحاد الكتاب العرب بدمشـق، مروراً بمديرية الترجمـة في الهيئـة العامة السوريـة للكتـاب، إلى رئاسة تحرير مجلة **جسور ثقافية**، وليس انتهاءً بالندوة الوطنية للترجمة الذي شكل «خضور» عصبها الأساسي إبّانَ انعقادها كل عام.

علـى الصعيـد الشخصي يعدّ «خضـور» رجـلاً عصامياً خَبِر الحياة منذ يفاعته بكل أبعادها، على اليابسة وفي البحار، في الجبال وفي الوهـاد، في الأريـاف وفي المـدن، في السلم وفي الحـرب، داخل سورية وخارجها... لينتـجَ عن كل ذلك قامة إبداعية سورية قوامها التواضـع، ودماثةَ الخلق، والشغـف بالعمل الأدبي تأليفـاً وترجمةً، ناهيك عن حبِّه للحياة والعمل بدأبِ الشباب رغم تجاوزه السبعين.

• صحافية سورية .

نشـأ حسـام الدين خضور في بيتٍ ينفتحُ على البحر، إذ قضى سنواته الأربع الأولى على رمال الشاطئ، ثـم انتقلـت أسرته إلى بلدته الحربيات، إحدى ضواحي أنطاكية، وانتقلت بعدها للعيش في الوطن الأم سورية لتستقـرَّ في القرداحـة عام 1960، حيـث أكمل تعليمه ما قبل الجامعي، وفيها أخـذ يدخل الحياة الواعية، ثم غادرها عام 1970، ليعيش حياةً صاخبةً أخذته إلى لبنان، وموسكو، والعمل في البحر، ليعود ويستأنف دراسته الجامعية في اللاذقية، بعد انقطاع دام عشر سنوات، في جامعة اللّاذقية، قسم اللغة الإنكليزية، وتخرج فيها.

ولمعرفـة المزيـد عن تجربته الأدبية ورحلته في دروب الترجمة استضافت مجلة **جسور ثقافية** في هذا العدد المترجم « حسام الدين خضور» وأجرت معه الحوار الآتي:

- عرفك قُرّاء مجلة «جسـور ثقافية» رئيسـاً لتحريرها. الآن نريد أن يعرفك القُرّاء مترجماً وكاتباً.

يسـرني أن يعرفني مسبقـاً قرّاء **جسور ثقافية**، فهذه المجلة جزءٌ من حياتـي الثقافية، قلت فيها ما أردت قوله في الترجمة، على مدى سنوات في رئاسة تحريرها، وهذه مناسبة سعيدة لأقدم نفسي ببساطةٍ شخصاً يقرأ ويترجم ويكتب.

لا أعرف كيف جئت إلى الكتابة ترجمةً وتأليفاً. لكنني أعرف أنني هيأت كل مستلزمات عمل الكتابة، كأنهـا مآلي. إذا كانت الدراسة وتجارب الحياة هي الأساس، فإن الرغبة والطموح وشيئاً من الموهبة، هي بقيـة الحكايـة. كتبت مجموعة قصص **عربـة الذل**، وروايات **وبـاء السلطان**، و**المرفأ امـرأة**، و**العودة من الأبديـة**، و**الفراشـة والشرنقـة** في الفترة نفسهـا التي ترجمت فيها عدداً من أعمـال الكاتب البريطاني، غراهام غرين: **الخاسر يربح**، و**إنها ساحة وغى**، و**المهرجون**، و**قطار إستنبول**، و**قصة غرام**، قبل أن أتخذ قراري بالتفرغ للكتابة، عام 2003.

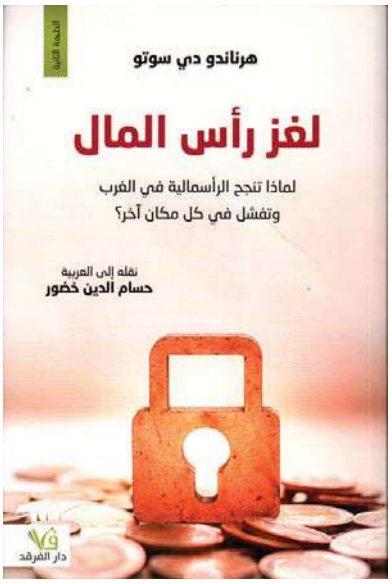
- أين تجد نفسك أكثر؟ في الترجمة أم في كتابة القصة والرواية؟

أجـد نفسـي في الكتابـة سواء كانـت قصةً أم روايـةً أم بحثاً أم ترجمـةً. وفي أحيان كثيرة أجـدني عالقاً في مجموعة أعمال معاً، أتنقّل بينها كأنني نحلة، وكأنها زهور. الترجمة عملٌ مركّبٌ. هي قراءةٌ يكتسب المترجم منها معرفـةً ويعيـد كتابتها للقارئ بلغته الأم. في هذه الآونة أترجم كثيراً، وأكتب قليلاً. الترجمة لا تخسر، فيما الكتابة تستنزف مدّخرات الكاتب. هذه مشكلةٌ مزمنةٌ متوارثةٌ. ربما كانت الكتابة في زمنٍ مضى مهنة نخبة أرستقراطية، لكنهـا الآن حاجـة مجتمعية، ذات مستويات متعددة، لا توفر لمعظمنا مستـوى عيشٍ لائق بالمهنة، فيضطر معظمنا إلى عملٍ ثانٍ، وهذا يجعل حصيلة إنتاجنا الإبداعي متواضعاً جداً، ومستوى الكتابة العامّة أشدّ تواضعاً.

- قلـت ذات مـرة، إن الترجمـة «مهنـة إبداعية»... كيـف يكون المترجـم مبدعاً بنقل أعمال أجنبية إلى لغته الأم؟

هل يستطيع غير رسام أن ينقل لوحةً مرسومةً، ويقدمها كأنها تلك التي رسمها آخر؟ ومثله لا يستطيع أن ينقـل نصـاً من لغة إلى أخرى إلّا من يمتلك ناصية الكتابـة وناصيتَي لغة المصدر ولغة الهدف. كثيرون يقرؤون الكتاب بلغته الأصلية ويستمتعون به، لكنهم لا يستطيعون أن ينقلوا محتواه إلى لغتهم الأم، لأنهم لا يتقنون الكتابة. الترجمة عملٌ في الكتابة، ومن ثمّ هي مهنةٌ في نطاق العمل الإبداعي. ربما كانت الترجمة مسبار الكاتب. لا يقدم ترجمةً جيدةً إلّا مَنْ يمتلك عدّة الكاتب لغةً وخيالاً وخبرةً.

- بالعودة إلى البدايات كيف استهوتك عملية الترجمة؟ هل تذكر أوّل نصٍّ ترجمته؟ وأوّل كتابٍ مترجَم صدر لك؟ وماذا كان صداه في نفسكَ، ولدى القرّاء؟



حقـاً، لا أعرف. الغابة بـين ليلةٍ وضحاها تمتلـئ بالفطور. أكيـد ثمّة أبواغ وثمّة رطوبة وحـرارة مناسبة جعلت الأبواغ تصير فطـوراً. وكمـا في الغابة يبـدو أن دراستـي وقراءاتـي وامتلاكي لأدوات الكتابـة وأشيـاء أخـرى مبهمة صنعت منـي مترجماً؛ ثم أدركت أن الترجمة مهمّة، وأنه يمكنني أن أتخذها مهنة.

- عملت مديراً للترجمة في الهيئة العامة السورية للكتاب سنوات. حدّثنا عن هذه التجربة. ماذا أعطتك؟ هل أعطيتها شيئاً؟

أن يأتـي مترجـمٌ إلى إدارة الترجمـة يعني أن لديـه أفكاراً مسبقـةً عـن المهنـة ومشكلاتها، وطموحاً لأن يفعـل شيئاً. فإدارة شـيء مسألة مهمة للشـيء الذي تديره وللعاملين فيه. وقد أعطتني الإدارة فرصةً للفعل.

وما جعل الأمور تجري بسلاسةٍ أن الأجواء العامّة في الهيئة العامّة السّورية للكتاب وفي وزارة الثقافة هـي أجواءٌ إيجابيـةٌ تشجع المبادرات لتحسين العمـل وتطويره، على الرغم من ظـروف الحرب العدوانية الإرهابية التي يقودها الغرب الأطلسي على بلدنا. كان المدير العام مترجماً، وهذا يعني أنه في صورة وضع الترجمة، وأنه يشارك المديرية همومها، وقد كانت وجهات نظرنا متفقة على وضع خطة للترجمة في إطار مشروعٍ وطنيٍّ عامّ مستمرّ يُنفّذ بخططٍ سنوية.

أطلقنـا الخطـة الأولى عام 2017 وعندما فكرنا أن نتجه شرقاً لترجمة آداب وفلسفات وثقافات تلك البلـدان، اصطدمنـا بواقع أنه لا يوجـد مترجمون للغات أساسية في عالم اليوم مثـل (الصينية واليابانية والكوريـة والبرتغالية والأردية) وغيرها من لغاتٍ ذات ثقافات عريقة من ناحية، وتلعب دوراً يزداد فعاليةً في عالم اليوم من ناحيةٍ ثانية.

هـذه فرصـة لأناشـد وزارة التعليم العـالي وجامعاتنا والجهـات المعنية لإيلاء هـذه المسألـة الأهمية التي تستحقها، فترسل بعثات لتعلّم لغات تلك البلدان، لنعرف تلك البلدان بطريقةٍ مباشرة من دون وسيط غير نزيه.

واستأنفنـا إصـدار مجلة **جسـور ثقافية** عام 2017 باسم **جسور ثقافية**. وعملنـا على رفع تعرفة الترجمة، ونجحنـا برفعهـا بنسبة متواضعة؛ ثم رفعناها مرة ثانية بنسبة متواضعة أيضاً، وتابعنا إقامة ندوة وطنية للترجمة في اليوم العالمي للترجمة بمشاركة الجهات المعنية بالترجمة والدراسات اللغوية، ونجحنا بجعلها أحـد معـالم المشهد الثقافي في بلدنا بدأت عـام 2015 في متحف دمشق، وكأنهـا انطلقت منه إلى الحياة، لتزداد ألقاً وغنىً عاماً بعد عام.

فتح لي عملي مديراً للترجمة، أيضاً، نافذةً واسعةً لأتعرف على الوسط الثقافي الوطني، وأحيط بالصورة الواقعية للمؤسسة الثقافية الرسمية التي تدير النشاط الثقافي الوطني.

- ترجمتَ كتاباً بعنوان «مبادئ العلاقات الدولية» حدّثنا عن أهمية هذا الكتاب للقارئ العادي وللمكتبة العربية. لماذا اخترته؟ هل هو كتابٌ أكاديميٌّ؟ أم للمتخصصين؟

هذا الكتاب مهمٌّ للباحثين المهتمين بالعلاقات الدولية، يقدم لمحةً تاريخيةً مفصلةً لتلك العلاقات والنظريات التي تستند إليها والقوانين التي تحكمها والمؤسسات الدولية وتطورها، وغيرها من أشياء يدرسها هذا الكتاب شبه الأكاديمي. وهنا أريد أن أشير إلى مسألة تخصُّ العلوم الإنسانية، إذ إنّ الخط الفاصل بين الأكاديمي وغير الأكاديمي نحيلٌ جداً. فالقارئ العام يمكنه أن يقرأ كتاباً أكاديمياً في التاريخ والاجتماع والاقتصاد وعلم النفس والسياسة والجغرافية السياسية ويجد فيها المتعة المعرفية التي يبحث عنها.

- وصف النقّاد كتاب «التاريخ الطبيعي للدين»، الذي ترجمته، وصدر عن دار الفرقد عام 2014، بأنه شمعة تضيء الظلام الذي خلّفه التطرف باسم الدين، ما أهمية هذا الكتاب؟ وما الذي دفعك لترجمته؟

كتابٌ مهمٌّ رغم صغر حجمه للمفكر الإسكتلندي الكبير ديفيد هيوم، يبحث بطريقة علمية نشأة المعتقدات الدينية وتطورها وارتكاساتها، وتعدد الآلهة والتوحيد واحتمالات العودة إلى التعددية. ما يجدر ملاحظته في الحديث عن هذا الكتاب أن الشعوب لم تشهد حروباً دينية قبل سيادة الديانات السماوية– اليهودية والمسيحية والإسلام. عرف أتباع الديانات الوثنية أن يحترم بعضهم بعضاً على قاعدة: «لا تشتم إلهاً لا تعبده». وما يجب قوله، إن هذا الكتاب نتاج مرحلة التنوير الأوروبية التي مهدت الطريق للثورات الأوروبية الفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية. التي غيّرت العالم على مدى القرنين الماضيين.

- أنت عضو اتحاد الكتاب العرب، في جمعية الترجمة، ما أهمية هذه الجمعية، وما هو دورك فيها؟

أنا عضو جمعية الترجمة في اتحاد الكتّاب العرب، في سورية. هذه الجمعية تتكون من المترجمين التحريريين الذين لديهم مجموعة لا تقل عن ثلاثة كتب مترجمة منشورة. وهي إحدى جمعيات الاتحاد الناشطة في حقل اختصاصها، كان لي شرف إدارتها ثلاث ولايات منفصلة. أعضاء جمعية الترجمة

مجموعـة من المترجمين من لغات مختلفة يمتازون بالكفـاءة والاهتمام بالمهنة والعمل على تطويرها. وقد أسهمت جمعية الترجمة بالندوة الوطنية للترجمة منذ انطلاقها مع الهيئة العامة السورية للكتاب. وتعمل الآن على وضع كتاب يؤرخ للترجمة في سورية، نعمل على تقديمه في إطار فعاليات الندوة الوطنية للترجمة في هذا العام.

- للكتابة أهمية كبيرة في حياتك، مرّة تصفها بالسلاح في مواجهة الموت، ومرّة تقول: لو لم أكتب لمتّ معنوياً وربما جسدياً، هل لك أن توضح لنا ذلك؟

الفكـرة ليسـت لي. استنبطتها من الكنز الأدبي الثقافي العربي **ألف ليلـة وليلة**. فالأساس الذي قام عليـه الكتاب هو الحكاية المستمرة التي كانت سلاح شهـرزاد في الحفاظ على حياتها. تصوري أن تعيشي حالةَ فراغ ليس متاحاً لكِ فيها أن تعملي. أنا عشت هذه الحالة. وقد وجدت في الكتابة ترجمةً وتأليفاً عملاً أنقـذني من حالة الفراغ القاتلـة، وجعلني أشعر بأنني أحتاج إلى مزيدٍ مـن الوقت لأنجز عملي. وفي هذا المعنى كانت الكتابة سلاحي. العمل شرط إنساني للبقاء، في بعديه المادي والروحي.

- كيـف تختـار الكتـاب الـذي تريد ترجمتـه؟ وأي نوع مـن الكتب تسـتهويك أكثر من غيرها؟ أم إنّ دور النشر هي التي تقوم بعملية الاختيار؟

دار النشـر بصفتهـا المنتج وصاحبة العمـل، سواء كانت عامة أم خاصة، هـي التي تعرض ما لديها، وحسبنـا، نحـن المترجمين، أن نقبل أو نرفض. ترجمت أشيـاء سخيفة كثيرة، كنت محظوظاً أنه لم يظهر اسمي عليها؛ لكن هذا لا يعني أنني لا أختار بعض كتبي، فقد اخترت كثيراً منها، أو وافقت على كتب أخرى رأيت أنها تلبي معاييري. أنا ميّال إلى العلوم الإنسانية والرواية والقصة القصيرة.

- لـكل مترجـم طريقتـه في الترجمـة وطقوسـه الخاصـة؟ مـا آلية الترجمـة لديك، والخطوات التي تتبعها حتى يصل الكتاب إلى القارئ بلغته الأم سلساً ومشوقاً؟

لا أتمتع برفاهية الطقس الخاص. لا أملك الوقت، ولا أتكلّف الطقوس الخاصة. يضاف إلى ذلك أن الوضـع العـام لا يسمح لنا بمزاولة الشأن الخاص. لقد جَبَلنـا الهمّ الوطني والاجتماعي والثقافي العام وصـاغ منـا أفراداً يمثل لهم الشـأن العام أولوية. فمـن أين لي ترف الطقس الخاصـ، والوطن في خطر، والمجتمع في خطر، والثقافة في خطر؟

- بماذا تتميز ترجماتك من غيرها؟ هل استطعت أن تكوّن بصمتك الخاصة في هذا المجال؟

لا أجد أن لديّ بصمةً جليةً، ربما بسبب تشتتي (أنا مشتت). همومي كثيرة، وهذا يؤثر سلباً، بطريقة ما، في تكوين صورة تميزني.

- يتجـه العـالم اليوم إلى الاسـتفادة من الذكاء الاصـطناعي في مجـالات عديدة، ما أهمية هذا الذكاء في مجال الترجمة؟ هل تعتمد عليه، أو تستفيد منه بترجمة أعمالك؟

الـذكاء الاصطناعي مهمٌّ جـداً، ويزداد أهمية بقدر ما يتطور، وهو يتطـور بسرعة كبيرة، حتى يكاد يحـل محل المترجـم في مجالات عديدة، ويحـوِّل المترجم إلى محرر. ربما يبقـى الأدب مجالاً يحتفظ فيه المترجـم بموقعـه؛ ربما إلى حين أيضاً. لكن أن يتحول المترجـم إلى محرر، لا يعني أنه صار هامشياً، ذلك

يعني أن مهنة جديدة لم تكن موجودة، أو ذات شأن، ارتقى بها تطور الكتابة إلى مستوى غدت فيه لا غنى عنهـا في عالم الكتابة ترجمةً وتأليفاً. اتسعت صناعة الكتابـة كثيراً، وصار العاملون فيها لا يلمّون بأدوات هذه الصناعة كلها ـ تقسيم العمل لحق المهنة الواحدة أيضاً ـ الأمر الذي جعل مهنة التحرير، في صناعة النشر، ضرورية. لن يمضي وقتٌ طويلٌ حتى نرى اسم المحرر على صفحة غلاف الكتاب الأولى، سواء كان مؤلَّفاً أم مترجَماً.

ليس صحيحاً، ألّا يستفيد المترجمون من التقدم العلمي التكنولوجي. إنه يطور قدراتهم، ويطور المهنة أيضاً. لا خوف على المهنة، ستغدو أكثر اتساعاً ووفرةً وجمالاً وغنًى.

- معـروف أنـك تقـوم بدورٍ فاعـلٍ في النـدوة الوطنية للترجمـة التي تعقد في دمشـق سنوياً، ما أهمية هذه الندوة؟ وهل حقّقت الأهداف المرجوة منها؟

أنـا أشـارك فيها. حاولـت أن أقول شيئاً في مساهماتـي البحثية فيها، إذا صحّ القـول. انطلقت عام 2015، وفي هذا العام تكمل دورتها العاشرة. هي أحد معالم المشهد الثقافي الوطني. وإذا عاد الباحث إلى عناويـن الموضوعات التي اشتغلت عليها، فسيجد أنها، بطريقة ما، تطورت لتكون مناسبة يقدم المشاركون فيها دراسات في الترجمة في الموضوع المحدد. وإذا أضفنا إلى ذلك، أن الندوة تقام سنوياً في يوم الترجمة العالمـي في 30 أيلول، نجد أنهـا تحمل مقومات استمرارها فيها. كان يومـاً، وأرادت له الجهات المعنية أن يكون مهرجاناً يُحتفى فيه بما هو جدير بالترجمة ويليق بها.

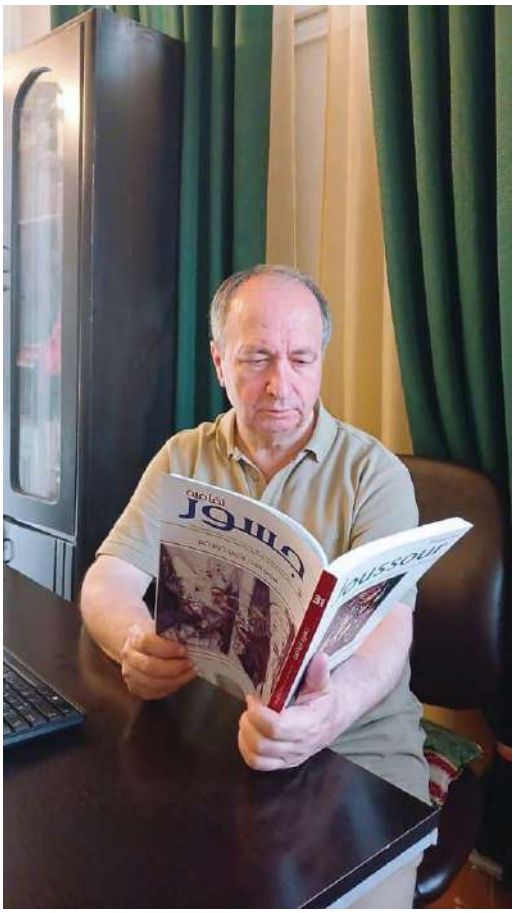
نعـم إن النـدوة الوطنية للترجمة تحقق بنجـاح ما هو مأمول منها. والمطلوب مـن المعنيين بالترجمة والباحثين في مسائل اللغة أن يُغنوا أكثر فأكثر الدراسات السنوية التي تُقدَّم في هذه المناسبة العزيزة على قلوب المترجمين.

- كيف تقيّم وضع الترجمة والمترجمين في سورية بشكل عام؟ وما هي رؤيتك للنهوض بالترجمة والارتقاء بها في بلدنا؟

بنـى المترجمـون السوريـون سمعةً طيبةً على مـدى عقود، حَظيـت بالاحترام والتقديـر. كان سامي الدروبـي جوهرة فريدة، وفاتحة عهد جديد للترجمة في بلدنا، وقد كرمته وزارة الثقافة بأن أطلقت اسمه علـى جائزة الترجمـة التي تُمنَح، كل عام، للفائـز بمسابقة الترجمة التي تجريها الهيئـة العامة السورية للكتـاب. وقـد سار على طريـق سامي الدروبي مترجمون كُـثر حققوا حضوراً في الترجمـة محلياً وعربياً، أمثـال صالح علمـاني وصياح الجهيم، وعبود كاسوحـة، ونبيل الحفار، وفاضل جتكـر، وعدنان جاموس، وعياد عيد، وعبد الكريم ناصيف، وثائر ديب، وأسامة منزلجي، ووجيه أسعد، ونوفل نيوف، وغيرهم ممن أغنوا المكتبة العربية بروائع الأدب والفكر العالميين.

يسهـم المترجمون السوريون في البلد وخارجـه بترجمة مئات الكتب سنوياً، ويعمل عدد من السوريين مترجمين في المؤسسات الدولية، ويعمل مئات المترجمين في الترجمة المحلفة، ويوجد مئات المترجمين الذين يعملـون بصفة مترجم في المؤسسات العامة والخاصـة وإدارات الدولة. صار إنشاء مركز وطني للترجمة، علـى غرار المركـز القومي للترجمـة في جمهورية مصـر العربية، مسألـة ملحة لتستقـل الترجمة بعملها

وخططها لتوفير كل من الموارد البشرية والكتب التي تخطط لترجمتها. المركز الوطني يجسر الهوة بين المترجم والجهة العامة المعنية بالترجمة. هذا على صعيد عمل الدولة، أما على صعيد المترجمين أنفسهم، فقد صار موضوع وجود هيكل تنظيمي لهم ــ جمعية، اتحاد، نقابة ــ يدافع عن حقوقهم، ويعمل على تطوير المهنة، أمراً ضرورياً أيضاً.



- كان اتحاد الكتاب العرب في سورية يصدر مجلة «الأدب العربي» لترجمة مختارات من آدابنا إلى الإنكليزية والفرنسية؛ لكنها توقفت مع الأسف، ألسنا بحاجة إلى مثل هذه المجلة؟

نعم. كانت مجلة نصف سنوية تصدر، مرة بالإنكليزية، وأخرى بالفرنسية، على التوالي. اشتغلت لفترة وجيزة عضواً في هيئة تحريرها. وقد توقفت عن الصدور. وحسناً فعل الاتحاد. فقد كانت أحد الأشياء، غير المدروسة، التي مارسها الاتحاد بتفكير رغبوي؛ لأن الترجمة تكون باتجاه واحد لا باتجاهين. النهوض بالترجمة يكون باتجاه اللغة الأم وليس العكس، تجربتنا التاريخية تقول ذلك، وتجارب الشعوب الأخرى، أيضاً، تثبت ذلك. هل ترجم أسلافنا في العهد الذهبي للحضارة العربية الإسلامية آدابهم وعلومهم وثقافتهم إلى لغات أخرى. الجواب لا. الآخر يترجمنا كما نترجم نحن الآخر. ربما لا يمضي شهر، لا يصدر فيه كتاب مترجم من العربية إلى لغات أخرى. هذا يعتمد على أهمية نتاجنا الثقافي الإبداعي.

ربما ثمة من يقول إن الاتحاد السوفييتي ترجم نتاج كتّابه الكبار إلى العربية واللغات الأخرى، وكانت لديه دوريات شتى في الميادين الأدبية والفكرية وغيرها تصدر بلغات عديدة. هذا صحيح؛ لكن من كان يقوم بالترجمة مترجمون من تلك اللغات، وليسوا سوفييتيين.

باختصار، لا تستطيع أن تقوم اللغة الثانية مقام اللغة الأم. عندما ننتج شيئاً يستحق الترجمة سيتسابق العالم إلى ترجمة ما ننتج إلى لغاته.

ربما استطاعت الجاليات العربية في أوروبا وأمريكا الشمالية أن تقوم بهذا الدور، وحبذا لو تلقى الدعم من المؤسسات الثقافية العربية. وقد بدأت مثل هذه المبادرات بالظهور، ولا سيما في أمريكا الشمالية ـ الولايات المتحدة وكندا.

- عملت في البحر لسنوات، وزرت موانئ كثيرة في العالم، واطلعت على شيء من ثقافتها، إلى أي مدى أسهم هذا المخزون في إغناء عملك الإبداعي، سواء في التأليف أم في الترجمة؟

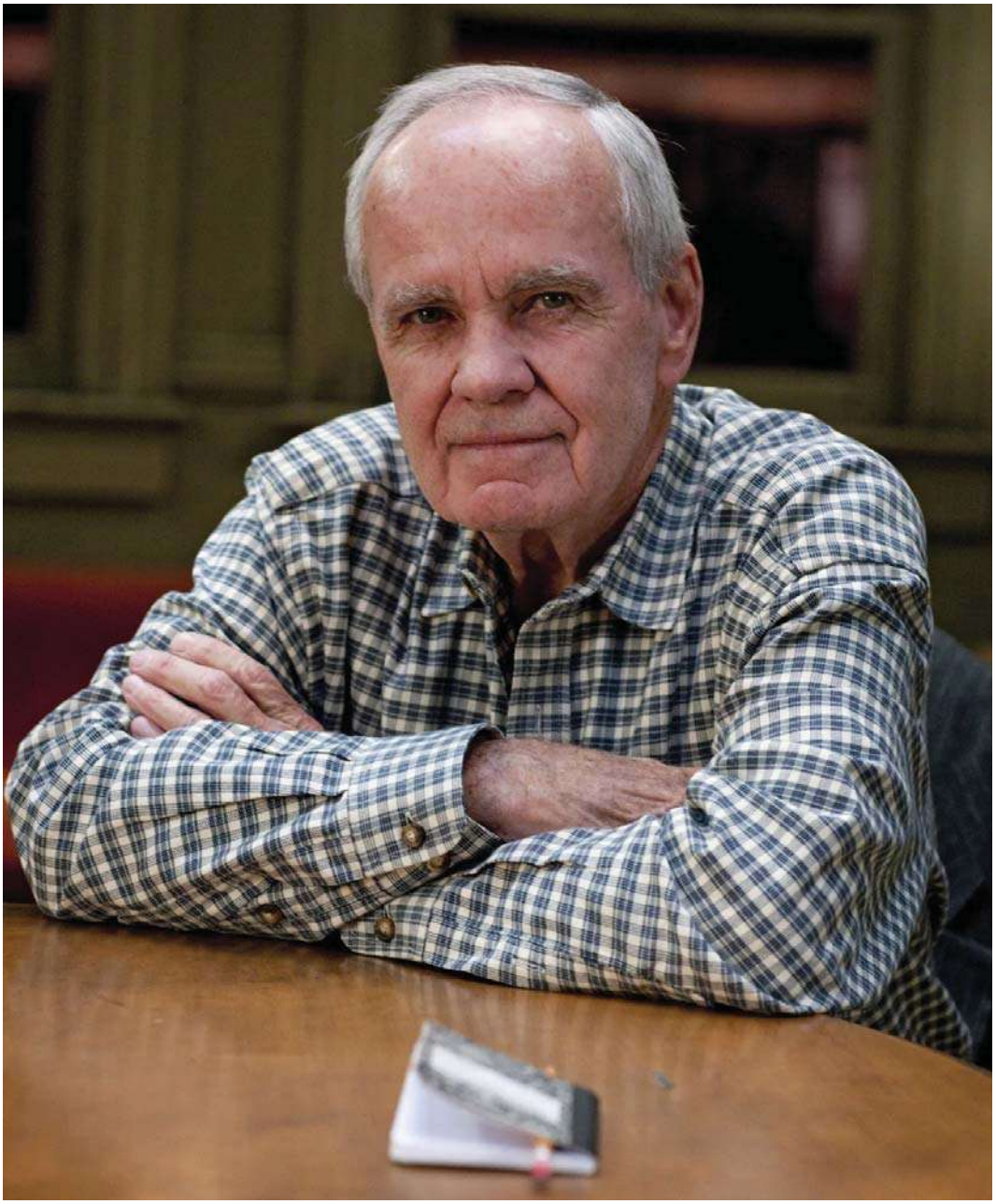
تعـود علاقتي بالبحـر إلى طفولتي المبكرة، إنه أحـد مكوناتي. لم يفارقني حتـى عندما ابتعدت عن الشاطئ، فهواء أنطاكية الغربي بحري، وهواء القرداحة الغربي بحري، وحتى هواء دمشق الغربي بحري. لكـن العمـل في البحـر يعني أنه يصـير كل جهاتك، يحيط بك. تقفـز إلى نافذة وعيك الصـورة الذهنية للبحر، وحكاياته، وأخطاره. يستفيق السندباد، والطروسي وموبي دِك في الرأس، يغدو المرء أسيراً لمخيلته التي تولِّد الحكايات وتنتظر المفاجآت.

لكـن التكنولوجيا أنسنت البحر وجردته من تلك المفاجآت، فالماركوني (عامل الاتصالات) على صلة مستمـرة بمراكـز المراقبة الجويـة التي تزوده بأخبار الطقـس والرياح وشدتها ومـا إذا كان ثمة أعاصير وقوتهـا وسرعتهـا، ومن ثَمّ يستطيع طاقم الباخرة أن يبحر على هـدى، ويتجنب الأخطار تماماً. وفي هذه العجالـة لا بد لي من الإشارة إلى ثلاثة أشيـاء، الأول أنني استطعت أن أنجو من سحر البحر ‘ الأبيض ’- يتحـدث المتمرسون بعمل البحر عن غواية البحر وفتنته التي تغري من يعمل فيه أن يستمر، فأن يرى المرء جديـداً طوال الوقت شـيء آسر. الثاني [هو] أن الإنسان بري، أي ابن اليابسة، في البحر يشعر بحنين إلى البـر، يشبـه الحنين إلى البيت والوطن. والثالـث [هو] العلاقة مع المرأة مسألة لهـا خصوصيتها في حياة البحار، فحيثما ترسو سفينة ثمة امرأة تنتظر بحاراً، وثمة موعد في ذهن البحار ضربه مع تلك المرأة. لغز تعرفه تلك المرأة وذلك البحار. وهذا ما جعلني أعنون الرواية التي كتبتها عن حياتي كبحار، **المرفأ امرأة**. إذن أثمر عملي في البحر رواية، عرف عنوانها كثيرون، ولم تُنشر بعد.

- عملت رئيساً لتحرير لمجلة «جسور ثقافية» لسنوات، واليوم أنت ضيف عليها، كيف تنظر إلى الأمر من زاوية شخصية أولاً ومن زاوية مهنية ثانياً؟

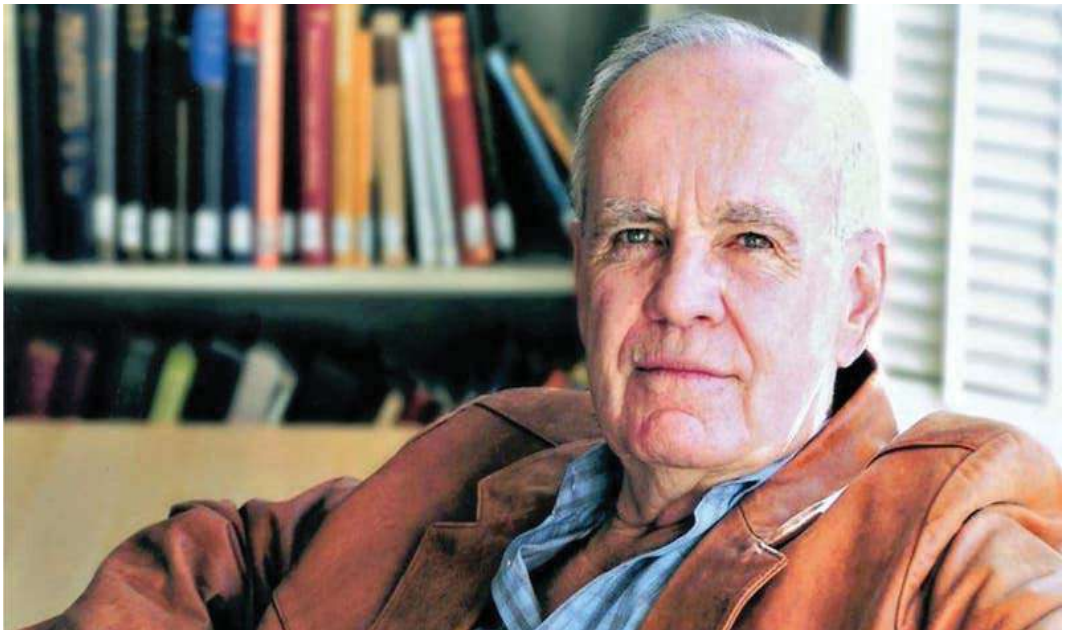
جسـور ثقافية جـزء من حياتي الشخصية. علمتني كثيراً، وعملت كثـيراً لأقدم أفضل ما لديّ لتكون بالمستوى الذي يليق بها. أشعر بالسرور أن تحمل صفحاتها مقاطع أساسية من حياتي الشخصية والمهنية. تنتابني مشاعر حميمة، مثل تلك التي يختبرها المرء عندما يغادر مكاناً أحبه، وعملاً عشقه، وفريقاً حقق معه نجاحات كبيرةً، وأصدقاء بادلهم الود والاهتمام والمحبة.

إنهـا **جسـور ثقافيـة**، المجلة التي تربعت علـى عرش المجلات العربية المعنيـة بالترجمة والثقافة بلا منافس. هذه حقيقة يستطيع فريقها أن يدافع عنها بكفاءة واقتدار. أنا مدين لها أدبياً، وإذا غادرت فريق العمل اليومي، فلن أغادر الفريق المشارك في الترجمة لها بما هي جديرة به.



شخصية العدد

كورماك مكارثي



كورماك مكارثي (Cormac McCarthy)

(12 تموز 1933-13 حزيران 2023)

« للندوب قوةٌ غريبةٌ لتذكيرنا أنَّ ماضينا حقيقيٌّ »

الكاتب الأمريكي الموهوب، والإنسان المتخيِّل الفريد القادر على استحلاب مشاهد العنف من مخيلته ليعبّر فيها عن حساسيته ضد العنف والقتل الموجودين بين الوحوش البشرية.

ولـد الروائـي في بروفيدانس بولايـة رود آيلاند (شمالي شـرق الولايات المتحدة)، وصـار أحد أكثر الكتّاب شهرةً وتأثيراً في العالم.

كان للأدب والثقافة نصيبٌ وافرٌ من عبقريته ومؤلفاته في مجالاتٍ شتّى، إذ تنوّعت أعماله بين نصوصٍ مسرحيـةٍ وأفلامٍ سينمائيةٍ سَبكها على نحـوٍ حوّل فيه بشاعة العالم وقساوة الوجود بطريقةٍ خيميائيةٍ إلى مـواد لذيذة المذاق للفكر والوعي هادفاً إلى تغيير وعي القرّاء وحثّهم على استنباط إنسانيتهم وتطويرهم نحـو الأفضل. تكمن عبقريتـه في نسج حواراتٍ بـين شخوصه وأبطاله تمكننا دوماً مـن استخلاص عبرة تقودنا إلى شحذ إنسانيتنا.

تعرّف القرّاء أسلوبه السردي الصعب في روايته الأولى **حارس البستان** (*The Orchard Keeper*) عـام 1965، التي تتمحور حول الـبراءة المفقودة، والعنف الكامن والارتباط الغامض بين الإنسان والطبيعة. تـدور أحداثهـا في ريف تينيسي (الجنوب الأمريكي) في فترة ما بين الحربـين العالميتين، وتسلِّط الضوء على ثلاث شخصيات تتقاطع مصائرهم في جو من الغموض والانفصال والحنين، وقد حققت نجاحاً كبيراً مكنّه من كسب رزقه من شغفه.

ثـم مضـى في تأليف رواية **الظلام الخارجي** (*Outer Dark*) ونشرها عـام 1968، التي تدور أحداثها في الغـرب الأمريكـي، ليبرز فيها المنبوذيـن اجتماعيًّا ممن يعيشون على هامش المجتمـع. في ذلك الوقت كان المؤلِّف يعدّ أحد أفضل كتّاب القصص القوطية الجنوبية، وهو نوعٌ أدبيٌّ خاص بالولايات الغربية والجنوبية من الولايـات المتحـدة. يأخذ القوطي الجنوبي المستمَد من الخيال القارئ إلى عـالم قريب من عالمنا، إذ يمكن أن تحـدث فيـه ظواهر غير مبررة أو خارقة للطبيعة. وعلى المنوال نفسه نشر روايةً **ابن الرب** (*Child of God*) في عام 1974، ثم رواية **ساتري** (*Suttree*) عام 1979 التي كان قد بدأها قبل 20 عاماً.

في الوقت الذي كان الجمهور والنقّاد ينتظرون كتاباً جديداً من المتخصّص في الأدب القوطي خرج كورماك مكارثي برواية **خط الدم** (*Blood Meridian*) عام 1985، وهي قصة سوداوية مثلها مثل أعظم روايات الإثارة، فقد شكّلت هذه الرواية التي تستند إلى أحداث تاريخية وفلسفية، تغييراً جذرياً في نوع الروايات التي كان المؤلّف يستمتع بها. فهي مرآة مظلمة للطبيعة البشرية، تظهر أن العنف ليس استثناء، بل قاعدة، وأن الإنسان كائن يتأرجح بين الغرائز والفكر.

واصل ترسيخ سمعته القوية بين الجمهور العام من خلال **ثلاثية الحدود** (*La Trilogie des confins*)، تستكشف الحدود الجغرافية والوجودية بين الولايات المتحدة والمكسيك، وبين الطفولة والرجولة وبين البراءة والعنف، والحلم والواقع وهي تدور حول شخصيات شابة من رعاة البقر في منتصف القرن العشرين تبحث عن معنى وهوية ومكان يتغير ويتدهور. ثلاثية الحدود، تضم رواية **كل الخيول الجميلة** (*All the Pretty Horses*) عام 1992، رواية خفيفة الظل تروي قصة مغامرة صبيٍّ من تكساس يتسابق مع صديقه إلى المكسيك، ورواية **العبور** (*The Crossing*) عام 1994، ورواية **مدن في السهل** (*Des villes dans la plaine*).

وبلغة مقتضبة وشبه شعرية، تعكس الجفاف واليأس في العالم، حقق شهرةً عالميّة في رواية **الكبار لا وطن لهم** (*No Country for Old Men*) عام 2005، رواية عن عالم بلا يقين، يختفي فيه معنى العدالة ويتحول فيه الشر إلى قوة طبيعية لا تُفسَّر. ليست قصة مطاردة فقط بل تأمل في سقوط القيم أمام عبث القدر، ورواية **الطريق** (*The Road*) عام 2006 ، الي تدور أحداثها في عالم مدمَّر بعد كارثة مروّعة، تسرد قصة أب وابنه يسافران عبر طرق مقفرة مغطاة بالرماد في محاولة للوصول إلى الساحل الجنوبي على أمل أن يجدوا هناك الدفء والأمان. الرواية ليست عن البقاء فحسب، بل عن الحب والأبوة، والأمل في وجه اليأس المطلق. العلاقة بين الأب وابنه هي جوهر القصة. إنهما "يحملان النار" كما يكرر الأب تعبيراً عن تمسكهما بالإنسانية، والأخلاق، والإيمان بشيء أنقى رغم كل الخراب.

كورماك مكارثي كان له دور مهم ومؤثّر في السينما، ليس لأنه كاتب سيناريو تقليدي، بل بفضل الطابع السينمائي والعنيف الوجودي لأعماله الروائية التي جذبت كبار المخرجين والمنتجين. فاز فيلم (*No Country for Old Men*) المأخوذ عن روايته التي تحمل العنوان نفسه من إخراج الأخوين كوين، بأربع جوائز أوسكار، منها أفضل فيلم وأفضل سيناريو مقتبس وأفضل مخرج. وفيلم (*The Road*) من إخراج جون هيلكوت، مقتبس من رواية **الطريق** (2006)، فيلم قاتم ومؤثّر عن الحب والبقاء بعد نهاية العالم، رغم أنه لم يحقق نجاحاً تجارياً كبيراً، نال استحساناً نقدياً قوياً.

ليست أقوال مكارثي وكتاباته مجرد حِكَم أو عبارات باهرة، بل امتدادات لفلسفته الأدبية التي ترى العالم كياناً قاتماً، عارياً من الوهم، لكنه لا يخلو من كرامة داخلية، وضوء خافت، ونار يحملها الإنسان رغم كل شيء.

كورماك مكارثي وجماليات الإرهاق [1]

المؤلف: أندرو هوبيريك
ترجمة: د. أماني العيد •

أندرو هوبيريك (Andrew Hoberek) : أستاذ مشارك للغة الإنكليزية في جامعة ميسوري-كولومبيا، حيث يدرّس الأدب الأمريكي في القرنين العشرين والحادي والعشرين. هذه المقالة مأخوذة من عمله الجاري حول تبني كتّاب الخيال المعاصرين لأشكال النوع الأدبي.

في معرض حديثه عن رواية **كل الخيول الجميلة** (*All the Pretty Horses*) لكورماك مكارثي (Cormac McCarthy) الصادرة عام 1992، يكتب جيمس ليلي (James Lilley) أنه على الرغم من سرد قصة رحلة بطل الرواية جون غرادي كول (John Grady Cole) من الوطن ووصوله إلى سن الرشد، فإن الرواية "هي رواية غربية وليست رواية تعليمية". (274) «بينما يحرِّك السَّعي وراء كل جديد أحداث الرواية إلى الأمام»، يكتب ليلي، «الروايات الغربية هي بالضرورة استرجاعية ومتكررة وحزينة، مدفوعة برغبة في تكرار وإعادة إحياء الأنماط والحبكات الراسخة في الماضي» (274). إن كول، الذي تبدأ قصته بجنازة جدِّه في عام 1949 (6)، والذي لا يسافر غرباً بل جنوباً عبر الحدود المكسيكية بحثاً عن شيء مفقود في تكساس الحديثة حيث السيارات الفارهة وأبراج النفط، «لا يريد أن يحرر نفسه من الماضي

• مترجمة ومدرّسة جامعية سورية .

1) العنوان الأصلي للمقال: « Cormac McCarthy and the Aesthetics of Exhaustion »

-ويؤسس بداية جديدة، منفصلة عن كل ما سبق، على الحدود؛ بل إن رحلته إلى المكسيك تصبح مرثية للغرب القديم، ومحاولة للعودة إلى الوراء في الزمن إلى مكان لا تزال فيه رموز الغرب القديم موضع تقدير» (ليلي 1962). بصرف النظر عن السؤال حول ما إذا كان يخلط بين جميع الروايات الغربية مع النوع الفرعي الخاص من الروايات الغربية المتأخرة التي ازدهرت في فترة منتصف القرن العشرين، إذ تدور فيها أحداث **كل الخيول الجميلة**، فإن التمييز الغريب الذي أجراه ليلي بين الروايات الغربية وسرد البدايات الجديدة على الحدود هو مؤشر على خلط ضمني آخر، في هذه الحالة بين الروايات الغربية وروايات الأدب النوعي (genre fiction). في معرض نقاشه أن جون غرادي يعود إلى تكساس في نهاية الرواية «مدركاً تماماً أن الحياة، مثل الغرب، مدفوعة بالتكرار»، يرى ليلي أن غرادي يجسد التزام مكارثي بنوع «الحرية داخل الرموز الفارغة والمحددة في نهاية المطاف للغة» كما وصفها لاكان (Lacan) (283). إن هذه القراءة للأدب النوعي، مع التأكيد على السرد وأشكال أخرى من التكرار، تشبه على مستوى آخر الاختلاف داخل التكرار الذي يميز اللغة نفسها بالنسبة إلى لاكان: «وبالطريقة نفسها التي تحقق بها شخصيات [مكارثي] حرية متناقضة داخل حتمية المشهد الطبيعي الخاص بهم، فإننا أيضاً كقراء -نتعرَّض بشكل مماثل لحتمية الحبكة واللغة -نجد «مساحة ديناميكية» نوعية مثيرة للإعجاب داخل حدود النص» (284).

ولكن هذا الوصف للأدب النوعي باعتباره يعزز تمثيل الرواية للفاعلية الإنسانية يبدو متناقضاً مع اقتراح ليلي في مكان آخر من المقال بأن السمات العامة للرواية لا توجد في نثر مكارثي بل في عقل بطل الرواية. وعلى هذا فإن ليلي يصف غرادي بأنه «عازمٌ على أن يعيش حياته الغربية الخاصة، كاملةً بقواعد الشهامة الصارمة، وعمليات الإنقاذ الجريئة، والحب من النظرة الأولى، وهو ما أثار استياء العديد من النقاد» (275)، ويجادل ليلي أنه "ربما لا ينبغي لنا أن نتفاجأ من أن وصف مكارثي لعلاقة الحب بين [غرادي] و[الوريثة المكسيكية] أليخاندرا (Alejandra) كان سطحياً وغير أصلي إلى حد كبير؛ ولا بدَّ أن ينظر جون غرادي إليها بهذه الطريقة حتى تنجح روايته الغربية" (285n6). لا شكَّ أن جون غرادي يحمل معه تصوراته المسبقة، ولكن دفع التوقعات العامة للرواية على كتفيه، واعتبارها مسؤولة عن التأثيرات المميتة على لغة الرواية، يبدو أنه يقوّض رواية ليلي لالتزام مكارثي بـ "الحرية داخل ... الحتمية"، بقدر ما يحول غرادي إلى ممثل ساذج لصور النمطية الخاصة بالأدب النوعي التي من المفترض أن مبتكرها -مثل مارك توين مقابل هكلبيري فين -يعرف أفضل منها.

إن مراوغة ليلي في هذه اللحظات، كما أودُّ أن أناقش، تعكس التحيز الواسع الانتشار والمستمر ضد النثر كأدب نوعي الذي يشكل جوهر ما أطلق عليه مارك ماكغورل (Mark McGurl) عصر برنامج النثر في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. ففي إطار طابعه المتناقض باعتباره "مؤسسية لمناهضة المؤسسات" (ماكغورل221)، يلتزم برنامج الكتابة مثالاً حداثياً للعبقرية الفردية للمؤلف، ويدفع القلق بشأن طابعه الذي جرى تعديله إلى "الجودة الآلية للأدب النوعي النمطي" (26). وفي ظل هذه الظروف، لا يمكنها على الأكثر ـ من خلال توجيه انتقادها إلى "الاحترام المؤسسي الذي وضع طبقة من اللمعان على الأعمال

التجريبيـة العظيمـة في عصـر الحداثة ما بين الحربـين العالميتين" ــ أن تنتج أعمالاً مـن "النثر ما بعد الأدب النوعـي meta-genre fiction"، حيـث "يتـم تجسيـد أدب نوعـي شعبي ـ الرومانسيـة، والغربية، والخيـال العلمي، والفنتازيـا، والرواية البوليسية ـ وإضفاء السخرية عليـه إلى الحد الذي يصبح فيه غير قـادر علـى إنتاج متعه التقليدية" (ماكغـورل217). وهنا تولِّد المفارقة المسافـة الحاسمة بين عُرف الأدب النوعـي ونظـيره القيّم، أي أسلوب المؤلف الفردي. وأود أن أقـترح أن مسافة مماثلة تكمن وراء إسناد ليلي للنـثر "المسطـح وغير الأصلـي" في الأدب النوعي إلى وعي غرادي، ومِن ثَمَّ ربـط خالقه ضمناً بالانتصار علـى الصيغـة: "شيء ما يتعلق بما يحدث داخـل الصفحات المتكررة في رواياته" الـذي "على الرغم من التضاريـس المألوفـة، وطاقـم الشخصيات المشترك، والحتميـة الشاملة لمشهد مكارثـي"، "يثير السعادة والاشمئـزاز ويسحـر باستمرار" (ليلي 272). تجـدر الإشارة إلى أن نقاداً آخرين كانـوا أكثر صراحةً في احتفالهـم بعبقرية مكارثي الأسلوبيـة: على سبيل المثال، وصفه ستيفن شافـيرو (Steven Shaviro) بأنه "أعظم مؤلف لدينا على قيد الحياة" (144)، وهو كاتبٌ "يتردد صدى أسلوبه النثري السامي مع أساليب فوكنر (Faulkner)، وملفيل (Melville)، وكتابات الملك جيمس للكتاب المقدس"، وعمله "بكل معيار ... عظيم مثل أي من هؤلاء" (151). لكن قراءة ليلي مثيرة للاهتمام بسبب الطريقة التي تعارض بها (ليس بشكل مقصود تماماً) أسلوب مكارثي مع قوالب النوع التي أصبحت أكثر بروزاً في رواياته منذ **كل الخيول الجميلـة**، ممـا أدى مؤخراً إلى رواية الإثارة والجريمة **الكبار لا وطن لهم** (*No Country for Old Men*) (2005) وقصة الخيال العلمي ما بعد نهاية العالم **الطريق** (*The Road*) (2006).

إن هـذا الوصـف لكتابات مكارثي، كمـا أود أن أناقش، يمنعنا من رؤية الـدور المركزي الذي لعبه في التحول المعاصر لما يعتبر نثراً جاداً. وإذا كان الأدب النوعي يشكل شيئاً أشبه باللاوعي المكبوت في نثر عصر البرامج –وهو موقـف مختلف عن موقف ورشـة الشعر، حيث لا تزال الأنواع الأدبية تقدم نماذج ينبغـي إتقانها بدلاً من الفخاخ التـي ينبغـي تجنبها –فإن مكارثي هـو واحدٌ من عدد من الكتّاب الذين عملوا مؤخـراً على تقويض هذا البناء من خلال تبني نماذج النوع الأدبي. كان مايكل شابون (Michael Chabon) هو أبرز هؤلاء الكتّاب، حيث يشكل عمله استعـارة حقيقيـة لهذا التحول: من **أسرار بيتسبورغ** (*The Mysteries of Pittsburgh*) (1988)، وهي أول رواية مدينـةٌ بشـكل كبير لأسلوب الورشـة المعتمد؛ وإلى عدم الرضا الموضوعي عن هذا الأسلـوب، وإلى التقدير للأدب النوعي، في **أولاد العجائب** (*Wonder Boys*) (1995)؛ إلى العمل المتغير للواقعية السحرية في القصص المصورة **مغامرات كافالييـر وكلاي المذهلة** (*The Amazing Adventures of Kavalier&Clay*) (2000)، على الرغم من أن الموقـف تجـاه الـنوع هنا أكثر عاطفية من السخرية؛ إلى قصص النوع الكاملة **الحل النهائي** (*The Final Solution*) (2004)، و**اتحـاد رجـال الشرطـة اليديشيـة** (*The Yiddish Policemen's Union*) (2007)، و**سـادة الطريـق** (*Gentlemen of the Road*) (2008). إن هذا التحول ليـس متسقاً أو كاملاً بأي حال من الأحوال. علـى سبيـل المثال، كانت مسيرة جوناثان ليثيم (Jonathan Lethem) تسير في اتجاه معاكس تماماً. (على الرغم مـن أن صعـوده إلى مرتبة الكاتب الجاد من خلال عمل آخر من أعمـال الواقعية السحرية في القصص المصورة، وهـو **حصـن العزلـة** (*The Fortress of Solitude*) الصـادر عام 2003، كان له علاقـة باستعداد النقاد للتعامل

بجديـة مـع أعماله السابقة في مجال الخيال العلمي ورواية **بروكلين بـلا أم** (*Motherless Brooklyn*) البوليسية الصادرة عام 1999). ولا يزال مؤلفون مختلفون مثل كولسون وايتهايد (Colson Whitehead) وتوماس بينشون (Thomas Pynchon) يكتبون أعمالاً يمكن التعرف عليها من خلال أعمالهم (ما لم نعتبر أحدث رواية لوايتهايد، **ساج هاربـور** (*Sag Harbor*) الصادرة عـام 2009، عملاً سرياً من أعمال الخيال للشباب، أو فشلنا في ملاحظة الفـارق ــ الذي يتسم بزيادة واضحـة في قابلية القراءة ـ بـين ملحمة بينشون **قوس قزح الجاذبيـة** (*Gravity's Rainbow*) الصادرة عام 1973 وروايته **عكس التيار** (*Against the Day*) الصادرة عام 2006). وإذا ما وضعنا هـذه الأمثلـة في الحسبان، فربما نستطيع أن نصف هـذا التحول (كما كنت ألمِّح) بين قوسـين باعتباره انتقالاً لم ينتـهِ بعد، ولكنه أصبـح واضحاً على نحو متزايد باعتباره ظاهرة ناشئة يستعيد فيها الأدب النوعي مكانته كأرض محترمة للكتاب الجادين. وهذا من شأنه أن يعقِّد فهم الحداثة/ ما بعد الحداثة لتاريخ الأدب في القرن العشرين باعتبـاره تقدماً خطياً، والنموذج المضاد لتاريـخ الأدب، الذي عبَّر عنه غوردون هوتنر (Gordon Hutner) بقوة، حيـث يكذب الاهتمام النقدي بالقصص الصعبـة أو التجريبية في واقع الأمر هيمنة الواقعية المستمرة. إن العودة إلى الأدب النوعـي الـذي يشكل، من بين أمور أخرى، عودة إلى مجموعـة الأدب المحترم في فترة ما قبل الحداثة، قـد يشجعنـا على التوقف عند السؤال حول مـدى الانفصال بين هذين التاريخين الأدبيـين في الواقع. فمن هنري جيمـس، ورثَ القرن العشريـن، وفي نهاية المطاف برنامج الكتابـة الإبداعية، التزاماً بالتمثيـل الواقعي والابتكار الأسلوبـي المستمـر. ولكن ما يضيع هو قدرة كاتب من مكانة جيمس على كتابة شيء مثل **دورة اللولب** (*The Turn of the Screw*) (1898)، ناهيك عن القصص العامة الأكثر إصراراً من أعمال معاصري جيمس مثل مارك توين وروبـرت لويـس ستيفنسون – وهو ما ضاع، أي حتى تبني نماذج النوع الأدبي مؤخراً من قِبَل مؤلفين ملتزمين رغم ذلك بمكانتهم ككتاب النثر الجاد.

النتيجة الرسمية لهذه الحجة هي أن التوقيع الأسلوبي لمكارثي لا يتعارض مع ميوله نحو النوع الأدبي، بـل يتوافـق معها، وهو ادعاء أتمنى أن أبدأ في تتبعه بشكل يخالف الحدس بالإشارة إلى رواية تبدو وكأنها تكذبـه. بالنسبـة لقطعة من الأدب النوعي الأكثر مبيعـاً في فترة ما بعد نهاية العالم، فـإن **الطريق** ملتزم بشـكل مدهش بتأثير الإرهـاق المستمر. ليس الأمر ببساطة أن بطلي مكارثـي الأب والابن يجدان نفسيهما مرهقـين باستمرار في أثنـاء تجوالهما عبر جنوب شرق الولايات المتحـدة في أعقاب حدث غير محدد أدى إلى القضاء على معظم أشكال الحياة النباتية والحيوانية على الأرض، على الرغم من أن هذا هو بالتأكيد السبـب. تبـدأ الرواية بالسرد غير المباشر الحر عندما يستيقـظ الأب "في الغابة في ظلام الليل وبرودته" مـن حلـم (3)، وكأنه يريـد أن يضعنا في هذه المساحـة الحدودية بين النوم واليقظة، وبقيـة الكتاب مليئة بمقاطـع، مثل هذه، تذكرنا بمدى تعبه هو وابنه: "لقد خيمـوا تقريباً في الطريق نفسه وأشعلوا ناراً كبيرةً، وسحبوا الأغصان الميتة من الثلج ووضعوها على اللهب لتتصاعد منها همسة وبخار. "كان الصبي نحيفاً جـداً. كان يراقبه وهو نائـم. كان وجهه مشدوداً وعيناه غائرتين. كان جميـلاً بشكل غريب. نهض وسحب الخشـب إلى النـار" (102). وكما يشير هـذا المقطع، فإن حوادث الرواية تشكل شيئـاً أشبه بنقيض فيلم الكوارث كما وصفته سوزان سونتاغ (Susan Sontag)، بالتزامه "بالجمال الغريب الذي يمكن العثور عليه

في إحداث الفوضى والخراب" و"الإثارة المتمثلة في مشاهدة كل تلك الأجهزة باهظة الثمن تنهار،119) (121. لقد قلل مكارثي بشكل جذري من أهمية الكارثة التي حدثت -تذكرنا إحدى اللقطات "بمقطع طويل من الضوء ثم سلسلة من الارتجاجات الخفيفة" (52) -وذلك من أجل التركيز على العالم المدمر الذي أحدثته تلك الكارثة. وحتى أكثر مشاهد الكتاب تشويقاً تنتهي إلى نهاية مخيبة للآمال: حيث يهرب الأب والابن بشكل عشوائي من مطارديهما اللذين يتخليان عن مطاردتهما لأسباب غير معلنة، ثم "ينطلقان على الطريق مرة أخرى... مثل الرهبان المتسولين الذين أُرسِلوا للبحث عن قوت يومهم" (126).

ولكن الأكثر أهمية في هذا السياق هو أن رواية **الطريق** تبدو مرهقة على مستوى الأسلوب نفسه، فهي تتجنب في الغالب "الجمل الطويلة المتتالية، وتكرار حروف العطف، والميل إلى استخدام الجمل المستقلة المرتبطة بدلاً من الجمل التابعة، والمفردات الصعبة، [والنغمة الرنانة]" التي تحددها الكاتبة ماديسون سمارت بيل (Madison Smartt Bell) بأسلوب مكارثي الرفيع المتأثر بفوكنر (5). لا يقدِّم **الطريق** شيئاً يشبه الجملة الواردة في **خط الدم** (*Blood Meridian*) التي يكتب فيها مكارثي عن شخصية ما، "من يريد أن يبحث عن تاريخه من خلال فك خيوط الأصول والسجلات، يجب أن يقف أخيراً مظلماً وأبكم على شاطئ من القفر بلا نهاية أو أصل، وأيًّا كان العلم الذي قد يستخدمه للتعامل مع المادة الأولية المتربة التي تهب من آلاف السنين، فلن يكتشف أي أثر لبيضة بدائية يمكن من خلالها حساب بدايته" -309) (310. ولكن بدلاً من ذلك، تقدم الرواية نثراً أكثر تجريداً، ويتجلى هذا في المقطع الذي اقتبسته بالفعل، الذي لا يتألف فقط من جمل إخبارية بسيطة ولكن أيضاً، كما تلاحظ آشلي كونسا (Ashley Kunsa)، "تكاثراً من شظايا الجمل، وحوارات موجزة متكررة" (68). وبعد نحو ثلثي الرواية، تنتقل الرواية إلى مساحة ثلاث جمل تذكرنا بأسلوب مكارثي المميز ("العالم الذي سيكتظ قريباً بالرجال الذين يأكلون أطفالك أمام عينيك والمدن نفسها التي تسيطر عليها نوى من اللصوص المتفحمين الذين يحفرون أنفاقاً بين الأنقاض ويزحفون من بين الأنقاض البيضاء التي تشبه أسنانهم وأعينهم وهم يحملون علب طعام محترقة ومجهولة الهوية في شبكات من النايلون مثل المتسوقين في مخازن الجحيم" [181])، ولكن حتى هذه الجمل، التي تبدو صادمة على النقيض مما سبقها، لا تقدم شيئاً يشبه اختيار الكلمات الباروكية أو بناء الجملة المعقد للمثال الوارد في رواية **خط الدم**. وبعد ذلك مباشرة تعود الرواية إلى أسلوبها المميز في الإيجاز: "قبل وقت طويل من وصولهم إلى الساحل كانت متاجرهم قد اختفت بالكامل" (181). وكأن مكارثي تخلى عن أسلوب "الفوضى الكبيرة التي تسيل منها اللعاب" الذي أعجب به بيل لصالح أسلوب همنغواي "الذي يكاد يكون غير مرئي" الذي يتسم به أتباع النزعة البسطية الذين "وقفوا على الطرف المعاكس من الطيف" له في وقت سابق من حياته المهنية" (بيل 4 ,2).

كيف نفسر هذا الانحراف عن أسلوب مكارثي المميز؟ ترى كونسا أن نثر الرواية المختصر يشكل جزءاً من سعيها إلى "الأشكال الأساسية" (68). وتعلن كونسا أنها تقف إلى جانب أولئك الذين يفضلون الجنوب الشرقي في المناقشات المتعلقة بالمكان الذي تجري فيه أحداث الرواية، وترى في هذه العودة إلى المشهد في روايات مكارثي الأولى دليلاً على أنه يسعى إلى "العودة إلى البداية، إلى وقت قبل أن يلطخ

كل شيء ويدمر، وقت يتميز بالإمكانات" حيث "قد يصبح القديم جديداً مرة أخرى، مرة أخرى ذا معنى ونقاء، في عالم جديد بلغة جديدة قادرة على جعله كذلك" (64). وبالنسبة لكونسا، فإن "بحث الرواية عن بلاغة ما قبل السقوط التي ضاعت في ثرثرة ما بعد السقوط" (60)، وعن "العناصر الأساسية للقصة -الشخصية، والفعل الهادف، وما إلى ذلك- التي تربط السرد بعضه ببعض عندما يتلاشى التصنع، والوعي الذاتي، والسخرية" (68)، يقدم نظائر لغوية وسردية لاستثمارها في "الطبيعة الأساسية للعلاقة بين الأب والابن التي توجه كل لحظة من أحداث الرواية" (67). وتكتب كونسا، في انعكاس لرؤيتها "لمستقبل ما بعد نهاية العالم حيث جرى تقليص الوجود البشري إلى الأساسيات"، "إن أسلوب **الطريق**... مقتضب، وأساسي، ويمثل انتصاراً على أصداء الهاوية الميتة، وعلى الإيماءات الساخرة التي لا هوادة فيها" (57, 58).

في حين تؤكد قراءة كونسا على الاختلاف بين **الطريق** وروايات مكارثي السابقة (وبشكل خاص **خط الدم**)، فإنها في الواقع تعتمد على المنطق نفسه الذي تعتمد عليه قراءات الأعمال السابقة مثل قراءة ليلي، وذلك بقدر ما تتعارض بشكل خفي مع وكالة مكارثي الفردية المؤلفة للقوى المقيدة للمجتمع والتاريخ. وإذا كانت هذه القوى تظهر في نظر ليلي في هيئة مجازية من الأدب النوعي، فإن الإطار الذي تدور فيه أحداث **الطريق** في فترة ما بعد نهاية العالم يسمح لكونسا بتفسيرها بشكل أكثر مباشرة. ولكن تأكيد كونسا على "رؤية الرواية لما بعد -بعد أن يتجه العالم إلى الكارثة، وبعد أن تدمر الحرائق أو الجوع أو اليأس أي نظام اجتماعي ملموس-" قد يبالغ في تقدير القضية لأسباب تتجاوز ما إذا كنا نتفق مع اعتقادها بالجودة الأساسية للعلاقة بين الأب والابن (57). إن الدليل الأكثر وضوحاً على أن **الطريق** تدور أحداثه في الجنوب الشرقي، على سبيل المثال، يجب أن يذكرنا بمدى مقاومة هذه المنطقة لمحو التاريخ -ليس أقلها بالنسبة لمؤلف متأثر بفوكنر. عندما يدخل الأب والابن قصراً قديماً يشغله، دون علمهما، عصابة تحتجز السجناء في الطابق السفلي كطعام، تلاحظ الرواية أن "العبيد المنقولين كانوا ذات يوم يدوسون على تلك الألواح التي تحمل الطعام والشراب على صواني فضية" (106). إن الرائحة الكريهة التي تستقبل الزوجين عندما ينزلان إلى القبو تبدو وكأنها تستحضر تقاليد الروايات عن مخازن سفن العبيد (110). صحيحٌ أن "كومة الملابس" المشؤومة في بهو القصر تشير أيضاً إلى الهولوكوست، ولكنني أحاجج رغم ذلك أن ما هو على المحك هنا أكثر تحديداً من بعض الإمكانات البشرية الفطرية للوحشية التي أطلقها انهيار الحضارة (107). بل إنه على العكس من ذلك، تاريخ محدد إقليمياً -مضمّن في كلمة "رقيق chattel" وفي صدى مخازن السفن والبضائع التي تحتوي عليها -لمعاملة البشر باعتبارهم ممتلكات. وفي الانزلاق من الرقيق إلى الماشية، نستطيع أن نرى الأشكال المنظمة تماماً من أكل لحوم البشر التي يصورها مكارثي في الرواية ليس باعتبارها ارتدادات هوبزية[2] بل باعتبارها امتدادات منحرفة للتقاليد الإقليمية.

2) نسبة إلى الفيلسوف والمفكر السياسي توماس هوبز. (م).

إن رؤية جاي إليس (Jay Ellis) القائلة إنَّ أسلوب مكارثي الرفيع "يظهر في أغلب الأحيان، وبصورة أقوى، في وصفه للمكان"، تشير إلى رواية أخرى للتحول الأسلوبي في رواية **الطريق**. وإذا كان إليس محقاً، فقد نقرأ أسلوب رواية **الطريق** المسطح باعتباره استجابة للتحدي الشكلي الذي فرضه مكارثي على نفسه في وصف عالم "قاحل، صامت، بلا إله" حيث يصعب على المرء أن يجد "أي شيء ملون" (**الطريق** 4). إن أكثر ما يلفت انتباهنا في ادعاء إليس في السياق الحالي هو إصراره على أن البيئة المحيطة بماكارثي لا تشمل فقط العالم الطبيعي الذي يستحضره باستمرار، بل تشمل أيضاً العالم المبني من "المنازل والقبور والأسوار" (1). إن عنوان **الطريق** في حد ذاته لا بد أن يذكرنا بأن أحداث رواية ماكارثي الأخيرة تدور في عالم دمرت فيه الطبيعة، وتركت "المنازل المصنوعة من الألمنيوم" قائمة (14) – ولكن بعيداً عن رؤية العودة إلى الطبيعة بعد نهاية العالم – كما في استحضار تايلر دوردن (Tyler Durden) شبه الساخر في رواية تشاك باهلانيوك **نادي القتال** (*Fight Club*) التي صدرت عام 1996، لعالم فيه "ستصطاد الأيائل عبر الغابات الرطبة المحيطة بأطلال مركز روكفلر، وتحفر المحار بجوار هيكل برج الفضاء المائل بزاوية خمس وأربعين درجة" (116) – فإن أبطال مكارثي يرتدون الخرق ويدفعون عربات التسوق وكأنهم من سكان المدينة الأبدية المشردين. وتوضح الرواية هذا الأمر بوضوح، فتصفهم في إحدى المرات بأنهم "يسيرون ببطء، نحيفون وقذرون مثل مدمنين الشوارع" (**الطريق** 177).

إن هذا يشير إلى قراءة متشائمة جداً لتأثير الإرهاق في رواية **الطريق**، وهو التأثير المرتبط برفضه للألعاب النارية التي ابتكرتها سونتاغ. وفي توسعة حديثة لحجة سونتاغ، حدد فيل ويغنر (Phil Wegner) رواية **نادي القتال** باعتبارها واحدة من تلك النصوص التي ظهرت في تسعينيات القرن العشرين، مثل فيلم "يوم الاستقلال" (Independence Day) الذي أخرجه رولان إيميريش عام 1994، حيث تشير مشاهد الدمار الشامل إلى "رغبات معاصرة في إحداث تغيير جذري في الشؤون" لا تزال قائمة وسط "إحساس واسع النطاق، ساخر ويائس في الوقت نفسه، بالشلل السياسي، والعجز الجماعي عن القيام بأي شيء قد يحول المشهد الاجتماعي والثقافي والسياسي" (141, 149). وعلى النقيض من ذلك، تتجنب رواية **الطريق** مثل هذا الدمار الكبير لصالح أمد طويل من اليأس السياسي. كانت رواية مكارثي السابقة، **الكبار لا وطن لهم** (2005)، قد استخدمت الإرهاق باعتباره التأثير المميز للرجال البيض وسط عالم متغير. بطلا الرواية الرئيسيان هما المحارب المخضرم في الحرب العالمية الثانية إيد توم بيل، وليويلين موس، وهو محارب قديم في فيتنام يعثر على حقيبة مليئة بأموال المخدرات ثم يجد نفسه مطارداً من قبل القاتل المأجور أنطون تشيجور، الذي يشكو في مرحلة ما من أنه "لم ينم ليلة واحدة منذ نحو أسبوعين" (230). ولكن رواية **لا وطن**، التي قد نقرؤُها باعتبارها تاريخاً رائعاً لصعود اليمين المعاصر، وتدور أحداثها في عام 1980، تبدو متفائلة إلى حد كبير إذا ما قورنت برؤية **الطريق** للإرهاق الشامل. ففي **الطريق**، تتحسن الأمور بين الحين والآخر لمدَّة وجيزة، وكثيراً ما تسوء لمدَّة وجيزة، ولكنها في أغلب الأحوال تدور حول المستوى الممل نفسه من البؤس واليأس.

ولكن في هذا السياق، ينبغي لنا أن نتذكر تأكيد كونسا أن رواية **الطريق**، على الرغم من كل كآبتها، تستثمر بشكل كبير في الشعور بـ "الإمكانات" (64). والواقع أن أي رواية تتضمن في إحدى حلقاتها الرئيسية رجلاً يسبح إلى سفينة لإنقاذ الإمدادات قد تفشل في التناغم مع رواية روبنسون كروزو عن العزلة باعتبارها فرصة لإعادة تشكيل النظام الاجتماعي؟ وفي الوقت نفسه، ينبغي لنا أن نقاوم جهود كونسا لتأسيس هذه الإمكانات في "الطبيعة الأساسية للعلاقة بين الأب والابن" (كونسا 67). وكما يلاحظ ويغنر، فإن رواية **يوم الاستقلال** تستحضر الرغبة الطوباوية في التغيير، ولكنها تعيد توجيهها إلى رؤية محافظة لـ "الهيمنة العالمية للولايات المتحدة" القائمة على "السلطة السياسية الذكورية" (160, 161). إن قراءة رواية **الطريق** باعتبارها مثلاً عن العلاقات المستعادة بين الأب والابن من شأنها أن تقدم لنا نسخة أدبية خافتة من "عملية إعادة الاحتواء" (ويغنر154)، حيث يتم تعويض تدمير العالم من خلال استعادة العلاقة الأساسية المزعومة بين الأب والابن. ولكن هناك ما يدعونا إلى الشك في أن الرواية نفسها لا تدعم هذا التفسير. فمن ناحية، تشير الرواية مراراً وتكراراً إلى أن التزام الأب بابنه أقل شيوعاً كثيراً من سلوك مجموعة من ثلاثة رجال وامرأة حامل حديثاً، الذين فوجئوا بأبطال الرواية، فتركوا وراءهم "طفلاً بشرياً محترقاً مقطوع الرأس وممزق الأحشاء ومتفحماً على عود الشواء" (198). وكما يشير هذا الوصف القاتم، فحتى لو اقترحت رواية **الطريق** "أشكالاً أساسيةً" (كونسا 68) – وقد شككنا بالفعل في هذا الافتراض – فقد لا تكون هذه الأشكال هي التي نريد تأييدها.

وعلى هذا فإن كونسا محقة في ملاحظة أن "**الطريق** ليست لوحة فارغة، وليست إعادة تصور من الصفر؛ فهي تأخذ ما تبقى بعد تدمير العالم وتنطلق من هناك بحثاً عن ما سيأتي بعد ذلك" (69). وإذا كانت هذه البقايا تشكل عائقاً أمام الإخلاص الآدمي بين الكلمات والعالم الذي تعتبره مثالياً، فإن الرواية تجد داخل هذا الحاجز نفسه إحساساً مختلفاً ولكنه ليس أقل أهمية بالإمكانات. ولنتأمل على سبيل المثال المقطع التالي عن كيفية تسلية الأب لابنه:

كان لديه مجموعة من البطاقات وجدها في درج مكتب في منزل وكانت البطاقات مهترئة وملتفّة، وكان اثنان من أوراق الكلفس مفقودين ولكنهم راحوا يلعبون أحياناً على ضوء النار ملتحفين في بطانياتهم. حاول أن يتذكر قواعد ألعاب الطفولة. الخادمة القديمة. نسخة من لعبة الويست. كان متأكداً من أنه أخطأ في معظمها واخترع ألعاباً جديدة وأطلق عليها أسماءً مختلقةً. عشبة الفيسكو غير الطبيعية أو القطبارف. في بعض الأحيان كان الطفل يسأله أسئلةً حول العالم لم تكن حتى ذكرى بالنسبة له. فكر بجدية في كيفية الإجابة. لا يوجد ماضٍ. ماذا تريد؟ لكنه توقف عن اختلاق الأشياء لأن هذه الأشياء لم تكن حقيقية أيضاً وكان سردها يجعله يشعر بالسوء. (53–54)

إن مجموعة أوراق اللعب، كما قد نقول، ترمز إلى حالة المصنوعات البشرية، المادية وغير المادية، في عالم ما بعد نهاية العالم الذي يصوره مكارثي: فهي تالفة وغير مكتملة، ولكنها لا تزال حاضرة إلى حد كبير. وبعيداً عن خلق علاقة شفافة بين الكلمات والأشياء، فإن هذا الوضع يتطلب من الأب أن يخترع أشياء جديدة، بأسماء جديدة. ويضع المقطع في مقابل هذه الأفعال الخيالية، فضلاً عن ذلك، تلك الأفعال

التـي يولدها الإحساس (وهـو إحساس زائف، استناداً إلى الأدلة المادية التـي يتضمنها المقطع ذاته) بأن "لا وجـود للماضـي". وبعيـداً عن تثمين هذا الأخير، يشير المقطـع إلى أن هذه الأفعال تشكل مشكلةً لأنها غير حقيقية.

وعلى مستوى الأسلوب، قد نلاحظ في هذه الفقرة، في خضم الجمل الموجزة التي تشبه همنغواي، صـدى كلمـة "فيسكـو fescue" الغامضة التي تشبه كلمـة فوكنر. وكما لو كنا نؤكد قـراءة إليس لأسلوب مكارثـي، وتوسيعنـا لهـذه القراءة، فـإن كلمة "فيسكو" هي نوع مـن العشب. وهو نوعٌ مـزروعٌ على نطاق واسـع ويستخـدم في المـروج وملاعب الغولف وكعلف للخيـول. وعلى هذا فإن استدعاء هـذه الكلمة يربط بـين الزخرفة الفوكنريـة الموجزة والنباتات التي غابت عن عالم **الطريـق**، وهو عالمٌ حيث كل أنواع عشبة الفيسكو وكل أشكال الحياة النباتية غير طبيعية. إن هذا النوع من الشذوذ يشكل في نظر كونسا موضوعاً للرغبة، وهو شيء ثمين مثل فطر الموريل الذي يكتشفه الثنائي في غابة يطلق عليها الصبي اسم "الطيبة". وهـي العبـارة التي لا بد أن تكـون ذات أهمية بالغة في ضوء الثقل الأخلاقـي الذي يفرضه وصف الثنائي لنفسيهما باعتبارهمـا "الطيبين" (41،77). وهذا يساعدنا على تعقيد فهمنا لأسلوب الرواية، والتفكير في اللحظـات التـي تطفو فيها مثل هذه الزخارف من بساطتها على نحو موازٍ للكلاب التي يسمعها الثنائي لمدَّة وجيزة (82) أو يراها (87) في أثناء رحلتهما، التي يتوسل فيها الصبي إلى والده في كلتا المناسبتين ألا يقتله. ويشير مايكل تشابون إلى الديناميكية التي تعمل في مثل هذه المقاطع في قراءته لفقرة أخرى تسمي أشجـاراً مختلفة منقرضة الآن: "بودرة، ميتة"، بالتأكيـد. ولكن تلك الكلمات "بلوط حي"، "صنوبر"، الروعة الصوتية لشجرة "ماغنوليا"، لا تزال تزهر خضراء في العقل قبل أن يسحقها مكارثي (114).

ولكـن كلمة "الفيسكو" تفيدنـا في تنبيهنا إلى أن ما هو على المحك هنا ليس مجرد الحنين إلى عـالم الطبيعة المفقود. فبالنسبة لمكارثي، إن الكلاب والعشـب، ومِن ثَمَّ الأسلوب الأدبي، أشياء ذات قيمة تتجـاوز مسائل الضرورة –بل إنهـا أشياء ذات قيمة لأنها تتجاوز مسائل الضرورة –التي تجعل وجود الأب والابـن مأساوياً. وهـذا هو الحال لأنها ليست رمـوزاً للطبيعة الأولى بل للطبيعة الثانيـة: فالنبتة العشبية تستعمل لأغراض أخرى غير الاستهلاك البشري؛ ولا يريد الصبي أن يقتل والده الكلاب (ويأكلها ضمناً) لأنها، مثل أكثر الحيوانات تدجيناً، تُرَبَّى لأغراض أخرى، بما في ذلك الصداقة. وعلى نحو مماثل، تصور الرواية الجماليات باعتبارها شيئاً ذا قيمة تتجاوز الاستخدام: ليس مثل الأطعمة المعلبة التي يجدها الأب والابـن في ملجـأ من القنابل ويستهلكانها بسـرور كبير على مدار عدة أيام، ولكن مثـل أداة قياس الزوايا التـي صادفها الأب في أثنـاء مهمة الإنقاذ على متن السفينة المقلوبـة. إن أداة السدس، التي كانت بالفعل تقنيـة قديمة وغير مجديـة قبل الكارثة، تشبه مجموعـة أوراق اللعب غير المكتملـة. "كان النحاس باهتاً وكانـت هنـاك بقع خضراء عليه". ولكن الأب "أذهل بجمالها" ووجدهـا "أول شيء رآه منذ مدّة طويلة وأثـاره" (228). إن الإثارة أمرٌ جيدٌ، حتـى في عالم حيث يتعين على المرء أن يكافح باستمرار للبقاء على قيد الحياة.

إن الروايـة تستعرض هـذا الدرس بشكل رسمي في اللحظـات التي نتناولهـا، وذلك باستخدام نسخـة ويليـام كينيدي (William Kennedy) من الجدلية الأسلوبية التـي كنا مهتمين بها، عندما تتسلل "التلافيـف الفوكنرية" التي يستخدمها مكارثي عبر "الحوار المقتضـب والسرد المتقشف" الذي يتعلمه مـن همنغواي (1). إن وصف كينيـدي لهذا الأمر باعتباره مجموعة من الاختيـارات الأسلوبية الحاضرة دوماً في ذخيرة مكارثي، وليس صراعاً بينه وبين مجموعة أخرى من المؤلفين (مثل بيل)، أو نقاط البداية والنهايـة لتقـدم خطـي (مثل كونسـا)، يعقّد بالفعل فهمنـا لما يجري في روايـة **الطريـق**. في كتابه **عصر البرنامـج** (*The Program Era*)، يستخـدم ماكغورل همنغواي وفولكـنر كأسماء للجدلية الأسلوبية التي أُسِّسَتْ في برامج الكتابة الإبداعية، ومن خلالها، في النثر الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية بشكل عام: الحـد الأدنى أو الحد الأقصـى؛ "الاستبعاد أو الإدماج؛ الخصوصية أو الدعايـة؛ المعاصرة (فترة ضيقة مـن وقـت القصة) أو التاريخية (الانتشـار الكبير للخيال التاريخي)؛ وأخـيراً ... "أقل" أو "أكثر" من الإسهاب أو التعقيد النحوي" (377). إن نموذج ماكغورلز يربط بين هذين الخيارين الأسلوبيين والسؤال (الـذي من الواضح أنه السـؤال الرئيسي إذا كنا نريد أن نتعامل مع العلاقـة بين الجماليات والأخلاق أو السياسـة) حول مدى تفاعل النـثر مع العالم الخارجي (أو تحديد موضوع تفاعلـه معه). وعلى هذا فإذا كانـت البساطة تعني بالفعل ذلك النوع من التصفية الذي وجده كونسا في رواية **الطريق** من خلال تحوله نحـو الخاص، واستبعاده للمواد الدخيلة، وانفصاله عن التاريخ، فيمكننا بالقدر نفسه أن نتخيل الصفات المعاكسة الكامنة في لحظات الرواية القصيرة من التدفق الفوكنري.

إن مثل هذه اللحظات تحدث بالضبط حيث لا نتوقعها. ففي المقطع الذي يتبع هروب الأب والابن مـن قصر عصابـة آكلي لحوم البشر، على سبيـل المثال، يختبر الأب ما قد نعتـبره تجلياً يعبر عما حدده العديـد من النقاد باعتباره معاداة مكارثـي للإنسانية، والتزامه بالمبدأ القائل: إنَّ "نظام الكون لا يتطلب بقاءنـا" علـى حد تعبير بيـل (10): "لقد خرج في الضـوء الرمادي ووقف ورأى للحظـة وجيزة الحقيقة المطلقـة للعالم. الدوران البارد المستمر للأرض التي لا وصية لها. "ظلامٌ لا يرحم. كلاب الشمس العمياء في ركضهـا. الفـراغ الأسود الساحق في الكون. وفي مكان ما حيوانان مطاردان يرتجفان مثل ثعالب الأرض في مخبئهمـا. زمن مستعار وعالم مستعار وعيون مستعارة نحـزن عليها" (**الطريق** 130). هنا، ينحرف استخـدام فوكـنر للاسم "حـزن" كفعل في اللحظة الأخيرة عـن معاداة الإنسانيـة في المقطع ليشير إلى إمكانـات الإبـداع البشري التي تكمن على وجه التحديد في إساءة استخـدام الأشياء لأغراض أخرى غير تلك التي صُممت من أجلها –وهو إساءة استخدام منتجة واضحة بالفعل، كما يمكننا أن نرى بأثر رجعي، في تشبيـه الجملـة السابقـة. إن رواية **الطريق** تستخـدم التشبيه والاستعارة في كثير مـن الأحيان بالقدر الـكافي الذي يجعل الأمثلة تبرز مـن الطابع الدلالي الصريح لبقية اللغة. وهنا على وجه الخصوص، يبدو أن محتوى التشبيه يؤكد الطبيعة القاتمة للجمل السابقة: فالأب والابن يشبهان الحيوانات التي اصْطِيْدَتْ. ولكن شكل التشبيه يبتعد عن هذه الرسالة بقدر ما لا يكون الزوجان حيوانين، بل يبتعد أكثر من ذلك لأن الحيوانـات لا تظهر في هـذه الرواية كرموز لطبيعة عديمة القلب ولكن كأشيـاء للرغبة في عالم سابق من

الوفـرة والحياة. وهذا يعني أن الفقرة تقوِّض أسلوبياً تأكيدها الخاص في جملها الأخيرة، مما يوضح أنَّ الروايات التي تصف البشر بأنهم غير مهمين للنظام الطبيعي هي في حد ذاتها نتاج خيال بشري، وطريقة في التفكير في العالم وليس تمثيلاً مقلداً له.

إن السبب الذي قد يدفع الرواية إلى التلميح إلى هذا يصبح واضحاً، علاوة على ذلك، في مقطع لاحق يتذكر فيه الأب زوجته المتوفاة، ويخشى أن يؤدي ذلك إلى تدميرها مرة ثانية في ذهنه: "لقد اعتقد أن كل ذكرى يجري تذكرها يجب أن تلحق بعض العنف بأصولها. كما هو الحال في لعبة جماعية. قل الكلمة ومررها. لذا كن مقتصداً. ما تغيره في التذكر له حقيقة، معروفة أو غير معروفة" (131). هنا يفهم الأب الذاكـرة كمـورد محدود، يمكن مقارنته بفتات الطعام والوقود الذي يبحـث عنه الزوجان، وتستند مأساة الذاكـرة إلى فقـدان "الواقع" الذي لم يعد مـن الممكن معرفته بمجرد تدهور الذكريـات. إذا كانت هذه الصيغـة تحـدد القيمة في الماضي الذي مضى إلى الأبد، وتنتقد ضمناً مهمة الأب المحافظة حرفياً المتمثلة في مجـرد إبقائـه هو وابنه علـى قيد الحياة، فـإن المقطع السابق يحـدد القيمة في مستقبـل يحكمه سوء استخـدام غير متصور ومشروط للأشياء. إن هذا هو الشكل الإنتاجي للخيال المتجسد في أحلام الطفولة التي لم تكن مقيدة بالرغبة في الماضي الضائع، بل كانت (على النقيض من الموارد المحدودة لعالمه) وفيرة ومتنوعة إلى ما لا نهاية: "في الليالي التي يبلغ عددها الآلاف، يحلم الطفل بأحلام خيالاته، عوالم غنية أو مخيفة مثل تلك التي قد تقدم نفسها ولكنها لا تكون أبداً" (27). في الواقع، تشير الرواية إلى أن الزوجة انتحـرت، ليس لأنهـا كانت امرأة ضعيفة ولكن لأنهـا استسلمت لمصادفة قاتلة بـين الخيال والواقع: فهي وزوجهـا لم يعودا يتحدثان عن الموت، كما تقول لـه، "لأنه هنا" ونتيجة لهذا "لم يعد هناك شيء نتحدث عنه" (56). ومن هنا جاءت رغبة الأب الأكثر مغزى، حين نظر إلى ابنه، ليس في القصص التي تتناسب مـع عـالم ضائع بالفعل، بل في القصص التـي تمتد إلى المستقبل: فتخيل رأسـ الصبي (عبر الاستعارة) وكأنـه "كأسـ من ذهب، يصلح لإيـواء إله"، ففكر قائلاً "مـن فضلك لا تخبرني كيـف تنتهي القصة" (75). وتشـير الرواية إلى أن القصة يمكن أن تظل مفتوحة النهاية، ليس لأن رأس الصبي هو موطن إله، بـل لأننا نستطيع أن نتخيله باعتباره إلهاً: لأننـا نستطيع أن نتخيل الإنسان ليس فقط في علاقة بالضرورة بالحيوانيـة ولكن أيضاً في الاتجاه المعاكس. وترتبط هذه الإمكانية بتحرر اللغة من الواقع المادي، وقدرتها علـى إعادة الصياغـة دون مجرد تكرار ومن ثمَّ عدم كونها مطابقة لنفسهـا ببساطة. ولنتأمل على سبيل المثال جملة فوكنرية أخرى في الرواية: "تساقط الثلج ولم يتوقف عن التساقط" (96).

وعندمـا دخـلا غرفة في منزل يستكشفانه، "وجدا نفسيهما في مرآة"، وكاد الأب يرفع مسدسه، حتـى همسـ الصبي، "إننا نحن، يـا أبي... إننا نحـن" (132). وهذا هو الغريب، الـذي يذكرنا فرويد بأنـه الـذات التي يتم التعرف عليها بشـكل خاطئ (التي يجب أن نتعلم التعـرف عليها) لأنها تختلف عما يتوقعـه المـرء. ولكن ربما الأهم من ذلك، أن الرواية هنا تدين دفاع الأب كشكل من أشكال العنف الذاتي، والعزلة عن العالم الذي يحول في النهاية عدوانه إلى الداخل. وهذا في الواقع هو الفارق الرئيسي بين الأب والصبـي، الـذي يفكر باستمرار في الآخرين (بالمعنى المعـرفي والسامري) والذي تكون رغبته في مثل هذا

الارتبـاط قويـة إلى الحد الذي يجعله إما يـرى وإمّا يتخيل (وهو الغموض الـذي ترفض الرواية توضيحه بشـكل واضـح) "صبياً، في مثل عمـره تقريباً، مكسوًّا بمعطـف صوف كبير الأكمـام مقلوباً إلى الخلف" (84). إذا رأى الأب صـورة لنفسـه لا يتعـرف عليها، فـإن الابن يتعرف على نفسـه في صورة قد لا يراها بالفعل.

إن قـراءة روايـة **الطريـق** تشـير إلى رواية مختلفـة للتحول من **خـط الـدم** إلى الرواية الأخيرة، وهـي الروايـة التي ترى أن **خط الدم**، على الرغم من كل نثره الباروكي، أكثر تشككاً في ممارسة الزخرفة الأسلوبيـة. في **خـط الـدم**، يجسـد مكارثي حبه للغـة في شخصية القاضـي، وهي الشخصيـة التي توجد مهاراتها الخطابية في ما تشير إليه الرواية ربما يكون علاقة بعيدة عن الصدفة مع العدمية السيكوباتية. وعلـى النقيض من ذلك، تربـط رواية **الطريق** بين تحـرر اللغة من كل ما هو موجـود وبين تعاطف الابن مـن خلال مشاركتهمـا المشتركة في الخيال. ولنتأمل علـى سبيل المثال إصرار الروايـة الأخيرة على عدم حـل مسألـة مـا إذا كان الابن يرى صبياً آخـر أم يتخيل فقط أنه يرى. ويقـدم الأب تفسيراً عقلانياً لهذه المشاهـدة، معتقـداً أن الصبي يتذكر بشكل خاطئ كلباً رآه (87)، لكن الرواية ككل تؤكد الصلة بين خيال الصبي ورغبته في الاتصال الاجتماعي. إن التصور الاجتماعي للطفل هو بمنزلة تناقض بين خيال الطفل ورغبتـه في التواصل الاجتماعي. وحتى عندما يقترب الأمر من الاعتراف بالطفل الآخر باعتباره من نسج خيال الطفل. يقول الطفل لأبيه: "أردت فقط أن أراه يا أبي، أردت فقط أن أراه" (85). فإن هذه الصيغة تربـط الرؤية بشوق الطفل إلى الالتزام بنسخ من الحيـاة الاجتماعية تتجاوز ثنائية الأب والابن. فالطفل يـرى (أو يريـد أن يرى) طفلاً آخر ليس فقط لأنـه يشعر بالوحدة، بل وأيضاً لأنه يخشى أن "لا يجد ذلك الطفل الصغير من يرعاه" (85). وهذا هو شكل الاهتمام بالآخرين الذي يعبر عنه الابن مراراً وتكراراً. يقـول الصبي مراراً وتكـراراً: "أنت الآن، يا أبي" (100). وعندما يهربـان من قصر آكلي لحوم البشر، يشعـر الصبي بالقلق لأنهما "لم يتمكنا مـن مساعدة" السجناء (127). وفي وقت لاحق، عندما يخيمون في مدينة فارغة، ويشاهدون علامات تشير إلى أناس، كما يخبره والده، ربما ماتوا، يقدم الصبي الإجابة غير المترابطة: "أتمنى لو كان هذا الصبي الصغير معنا" (131). وهكذا دواليك –الصبي هو الذي يقنع والـده باستمرار بالتحدث إلى الغرباء الذين يقابلونهم على الطريق، وإلى الحد الذي يمكن أن يساعدهم فيه، وعدم ترك رجل يسرق ممتلكاتهم معدماً تماماً.

وعلـى نحو مماثل، فإن خاتمـة أحداث الرواية، التي يُكتَشَف فيها الصبي وتحتضنه أسرة أخرى، تقوضـ قـراءة الكتاب على أساس تثمـين الرابطة بين الأب والابن. فمن ناحيـة، لا تشكل أسرته الجديدة أسرتـه الطبيعيـة. ومن ناحية أخرى، هناك بالفعل طفلان في الأسرة، ومن ثمَّ تُخَفّضْ رتبته من شخصية المسيـح إلى عضـو آخر (أصغر سناً) في المجتمع. وعندما تخبره أمه بالتبني الجديدة "أن نفس الله كانت نفساً منه، ومع ذلك فقد انتقلت من إنسان إلى إنسان في كل العصور" (286)، فإن هذا يخدم كشخصية ليـس فقط "للصلـة الآدمية" و"سفر التكوين"، كما تناقش كونسا (67)، ولكن أيضاً –إذا لم نركز على الأصـل بـل على الدورة –لتكوين الروابط الاجتماعية من خلال القـدرة على تخيلها. إن القرار الذي يقود

الصبـي إلى حياته الجديـدة يحدث عندما يرى، بعد إقامته التي استمرت ثلاثـة أيام، شخصاً "قادماً" على الطريق ويقاوم اندفاعه "للاستدارة والعودة إلى الغابة" (281). وبرؤية شخص آخر، يقرر الصبي في مواجهة كل الأدلة الواقعية التي قدمتها له تجربته أن يتخيل أن الأمور قد تسير بشكل مختلف.

إن التخيل المضاد للواقع للأشياء التي يغفل عنها الواقع هو، كما قد نقول، إحدى مهام الأدب النوعي. وعلـى هـذا الأساس، أود أن أحاجـج أن التحول من **خط الدم** إلى **الطريق** يشـكل أيضاً نموذجاً للانتقال من شكوك عصر البرامج في النوع إلى تبني الكتاب المعاصرين له. ويحول هذا التحول بأثر رجعي ثنائينا الجدلي فوكنر وهمنغواي من نماذج للإبداع الحداثي إلى ممثلين لتاريخ مدفون لأسلوب النوع. في إطار هذا التاريـخ الأدبي المعـاد تشكيله، لن يقف فوكنر في صف الأسلوب، بينما يقف همنغواي في صف استئصاله، بل على العكس من ذلك، يقف كل منهما في صف نوعين مختلفين من الأسلوب: من ناحية، يقف بو، ووايلد، وفوكـنر (جانب الباروك، والمبالغـة، والأرجوانية المتعمـدة)؛ ومن ناحية أخرى، يقـف همنغواي وأحفاده العديديـن من كتاب القصـص البوليسية (جانب الصرامة، والرزانة، والاعتـدال الاقتصادي). وبعد أن بدأنا بأحفاد همنغواي البسيطين كخلفية رمادية يزدهر عليها أحياناً أسلوب مكارثي الأكثر تميزاً بأسلوبه الفوكـنري، نصـل أخيراً إلى هذين المؤلفـين باعتبارهما نسختين مختلفتين من الالتـزام بالأسلوب نفسه مـن أجـل الأسلوب ذاته. ومن هنا فإن شابون، الذي استغل محور همنغواي في كتابه **اتحاد رجال الشرطة اليديشيـة** الصـادر عام 2002، يكتب أن "**الطريـق** [بشكل عام] هو في نهاية المطاف ملحمة رعب غنائية يمكن فهمها على أفضل وجه" (119). وإذا كان التحول إلى الأدب النوعي يدفع النثر المعاصر إلى السرد الخالـص على النحو الذي يتجلـى في الأهمية المتجددة للحبكة، فإنه يدفعه من ناحية أخرى، وهو الجانب الأقـل وضوحـاً، نحو شيء أشبه بالبهجة الشعرية في اللغة التي نربطها برواية الفن الحداثية ولكنها كانت قائمـة دوماً. فكر في "أبشالوم، أبشالوم!" أو "نايتـوود" لدجونا بارنز، حيث كان بو الشخصية المؤسسة. وهـو قريـب بشكل سيئ السمعة من اللب. يزعم شافيرو بحـق أن "أكثر ما يخيف في كتاب **خط الدم** هو أنـه" على الرغم مـن تصويره للمذابح التي لا معنى لها "فإنه كتاب جـذِل ومبهج، وليس كتاباً محزناً أو كئيبـاً ومكتئبـاً" (154). وفي هذا الصدد، فهو ليس فريداً من نوعه، كمـا يعلن شافيرو بشكل مبالغ فيه، بل هو بالأحرى المكمل الفوكنري لكتاب داشيل هاميت **الحصاد الأحمر** (*Red Harvest*) (1929): كتاب يتميز بأسلوبه الممتع المبهج بوجود توتر مذهل مع محتواه الوحشي واليائس.

إنني أحاجج أن **الطريق** يتخلى عن الشكوك المتبقية في رواية **خط الدم** في الأسلوب، ويحتضنها بدلاً مـن ذلك باعتبارها موقع إعادة بناء العالم الخيالي. ومن هنا فإن الفقرة الأخيرة من الرواية، التي تنعى بحزن عالم الطبيعة المفقود، تبدو وكأنها تقوض أي أمل قد يثيره اكتشاف الصبي لعائلة جديدة: "ذات يوم كانت هناك أسماك السلمون المرقط في الجداول في الجبال. يمكنك أن تراهم واقفين في التيار الكهرماني حيـث كانت الحواف البيضاء لزعانفهـم تتلوى برفق في التيار. كانت رائحتهـم تشبه رائحة الطحالب في يـدك. مصقولـة وعضلية ومتعرجة. وعلى ظهورهم كانت هناك أنمـاط متعرجة بمنزلة خرائط للعالم في طـور التشـكل. خرائط ومتاهات. لشيء لا يمكن إعادته إلى حالتـه الأولى. لا يمكن تصحيحه مرة أخرى.

في الأوديـة العميقـة حيث كانـوا يعيشون كانت كل الأشيـاء أقدم من الإنسان وكانـت تطنطن بالغموض" (287). ورغـم أن هـذا المقطع يصر بحق على ما ضاع إلى الأبد ولا يمكـن "إصلاحه مرة أخرى"، فإنه يجسـد مع ذلك المُلحَق الأسلوبي للشعور بالإمكانات التـي تسكن السرد الكئيب الذي يقدمه مكارثي. ومن بـين أجمـل المقاطع الشعرية في الرواية، فإنه يحافظ على الإيجـاز الهمنغوايي والجمل المجتزأة التي تملأ مئـات الصفحـات السابقة، ولكنه يضيـف ومضات من "مفـردات فوكنر الصارمـة" و"نبرته الرنانة" (بيل 5). إن هذا المقطع، الذي يمثل المعادل اللغوي للأشياء المجزأة التي تملأ بيئة الأب والابن، يحمل معه حتمـاً التاريخ الكامل لهذين الأسلوبـين في الكتابة في القرن العشرين، ولكنه يحررهما لإظهار قوة الخيال التـي تظل قائمة حتى بعد أن تمـر الأشياء التي يتأملها. وهنا، في مفهوم أسلوب النوع باعتباره شكلاً ثابتاً ملتزماً بإمكانات غير ثابتة جذرياً، تكمن إمكانية "الوجود" التي كانت موجودة منذ البداية داخل أسلوب هذه الرواية التي تبدو وكأنها منهكة جداً.

ملاحظات

1. راجع ستانلي كوركين، رعاة البقر كمحاربين في الحرب الباردة: التاريخ الغربي والولايات المتحدة (2004).

2. راجع غوردون هوتنر، "إضفاء الطابع التاريخي على المعاصر: رد على إيمي هانغر فورد"، التاريخ الأدبـي الأمريكي 20,1-2 (ربيع/صيـف2008): 24-240؛ وما تقرؤُه أمريكا: الـذوق والطبقة والرواية، 1920-1960 (2009).

3. من الواضح أن المخرج البريطاني جون هيلكوت قد التقط هذا الجانب من الرواية، واختار تصوير فيلمه المقتبس في بيتسبرغ وحولها من أجل أجواء ما بعد الصناعة في مواقع مثل "حقول الفحم المهجورة، ومدينـة ملاهـي مهجورة، وامتـداد 8 أميال من الطريق السريع المغلق"، وفي نيـو أورليانز ما بعد كاترينا (باولز ن.ب.).

4. راجـع آشلـي كونسـا، "خرائط العـالم في نشأته: التسمية مـا بعد نهاية العـالم في رواية الطريق لكورماك مكارثي"، **مجلة الأدب الحديث** 33،1 (خريف 2009): 75-74، وخاصة 59-62.

- المصدر:

American Literary History, Fall 2011, Vol. 23, No. 3, The Twenty-First-Century American Novel (Fall 2011), pp. 483-499

الموت وعصر الأنثروبوسين:
عالم كورماك مكارثي غير الحي [1]

تأليف: لويز سكواير
ترجمة: حسام الدين خضور •

لويـز سـكواير (Louise Squire) : **كاتبة بريطانية مهتمة بالروايـة ونقد الأدب البيئي، ونظرية الأدب. من أعمالها:**

(*Death-Facing Ecology in Contemporary British and North American Environmental Crisis Fiction*)

الموت وعصر الأنثروبوسين:

يمكننا أن نعترف بأن مصطلح «الأنثروبوسين»، الذي اقترحه بول كروتزن (Paul Crutzen) لوصف العصر الجيولوجي الذي تميَّز بالتأثير البشري في كوكبنا،[2] يشير إلى زمن ارتفاع مستويات ثاني أكسيد الكربون، وارتفاع مستويات سطح البحر، والاحترار العالمي، وانقراض الأنواع، وغير ذلك، إلّا أنه يستحضر أيضـاً إصبعاً يشير "إلينا". البادئة "أنثرو" التي تظهر مرة أخرى في مصطلح "العالم الأنثروبوجيني" (مصطلـح غالباً ما يُخلط بمصطلـح "أنثروبوسين")، كما في مجموعة من المفاهيم المحملة بالذنب مثل التجسيـم (anthropomorphise) "إضفـاء الطابع الإنساني على غير الإنسـان" أو "مركزية الإنسان" (Anthropocentric)، في التأكيـد علـى أن الإنسان (Anthropos)، هو العامـل المركزي أو السببي، كما

• مترجم سوري وعضو اتحاد الكتّاب العرب .

1) العنوان الأصلي للمقال: « Death and the Anthropocene: Cormac McCarthy's World of Unliving »

2) .P. J., Crutzen and E. F Stoermer, 'The "Anthropocene"' *Global Change Newsletter*41 (2000), 17-18.

يفترض أن هذا "الإنسان" (ربما) يتجه نحو شيء مشكوك به كثيراً. ينشأ توتر مثير للفضول، إذْ إنه في حين لا يمكننا أن نهرب من طبيعتنا البشرية (يصعب أو يستحيل كما يرى بعض الفلاسفة، ألا نضفي صفات الإنسان على غير البشر)،[3] إن تأثيرنا في أشكال أخرى من حياة الكوكب الحالية والمستقبلية يتضح أنه كان ضاراً جداً، ما يشير إلى الحاجة إلى أن نكون "بشراً" مختلفين. وعلى هذا، إن إنسانيتنا نفسها (إذا كان ممكناً تصور "الإنسانية" على هذا النحو) غدت موضع تساؤل بالبادئة "أنثرو" في كلمة "الأنثروبوسين".

يهتم هذا المقال بالطرق التي تتفكك بها هذه القضية الإشكالية بسهولة إلى مسألتي الحياة والموت. إن التأثيرات الهدامة التي أحدثها عصر الأنثروبوسين، التي تظهر فيها عيوب أنماط وجودنا الاجتماعية والسياسية، تظهر أيضاً في زعزعة استقرار شعورنا بالوجود عينه. يكشف هذا عن انشغالنا ليس بمشكلة "ما فعلناه" فحسب، كما يتضح في أحداث عصر الأنثروبوسين، أو حتى بمشكلة "من نحن" الموصوفة. فثمة قلق مفاهيمي آخر يعمل على هذا النحو: قلق من احتمالية هلاكنا، أو زوال وجودنا. إن احتمال أن يتوقف كوكب الأرض، في مرحلة ما، عن أن يكون صالحاً للحياة بسبب تأثيرنا في وضعه الجيولوجي، يبدأ في تفكيك الكائن البشري الحي: في حين تعمل "فكرة" محدودية البشر، التي وفقاً لها ينتهي مصير جنسنا البشري في المستقبل، نتيجة عيوب في أنماط حياتنا الحالية، على تقويض ما فهمناه عن أنفسنا. إن دخول أفكار مثل نظرية غايا (Gaia Theory) لجيمس لَفلَك (James Lovelock)، مع مفهومها المرتبط بالبشر كمسبب للأمراض أو "السرطان" على الكوكب،[4] إلى حياتنا العامة (discursive lives)، كان يميل إلى إضافة شعورنا بالذنب باعتبارنا نذيراً للكارثة بينما نستنتج أن الكوكب سيكون أفضل حالاً من دوننا. إن مثل هذا الحكم القيمي يمكن أن ينتج "قراءة" لعصر الأنثروبوسين لا تتنبأ بانقراض البشر وحسب، بل تدعو إليه أيضاً،[5] وهو ما يتجلى، في درجاته القصوى، في حركات هامشية، مثل "كنيسة القتل الرحيم" التابعة لجبهة تحرير غايا، التي شعارها "أنقذ الكوكب، اقتل نفسك".[6] إن مواجهة الذات مع "الموت" تطرح، في الوقت نفسه، حاجة الذات البشرية إلى مواجهة الموت، ويُنظَر إلى الفشل في فعل ذلك أنه تهرب من معنى "العيش" في عالم سريع الزوال ومحدود.

3) .As Thomas Nagel observes, we may try to imagine what it is like to be a bat, but can never imagine what it is likefor a bat to be a bat. Thomas Nage!, 'Consciousness, Self, and Personhood: ''What is it Like to be a Bat?"' in *The Nature of Mind*, edited by D. M. Rosenthal (Oxford, Oxford University Press, 1991), 423.

4) . This idea was proposed in 1955 by Allan Greg, based on Lovelock's Gaia Theory. Allan Greg, 'A Medical Aspect of the Population Problem', *Science Magazine* 121:3150 (1955): 681-8.

5) . Greg Garrard has recently referred to this desire for a world without humans as 'disanthropy'. 'Worlds Without Us: Some Types of Disanthropy', *SubStance* 41:1 (2012), 40--60.

6) The four 'pillars' of The Church of Euthanasia, founded by Reverend Chris Korda in 1992, are: *suicide, abortion, cannibalism, and sodomy*, all of which help reduce population. http://www.churchofeuthanasia.org/index.html, consulted 17 May 2012, 3.45 p.m.

إن هذه الفكرة التي تقول إن البشرية يجب أن تواجه نهايتها بمعنى ما، أو "الهوس بالهلاك"[7] كما يصفه تيموثي مورتن (Timothy Morton)، على الرغم من استخدامها على نطاق واسع كوسيلة ضغط لصالح القضية البيئية، صار يُنظَر إليها أكثر فأكثر بِعدِّها أقل من أن تكون مفيدة. وكما يشير أندرو دُبسُن (Andrew Dobson)، فإن توصيل "رسالة الكارثة الوشيكة" لا يعني بالضرورة إحداث تغيير اجتماعي،[8] في حين أن تيموثي كلارك (Timothy Clark) يشير إلى تنامي عدم الثقة في فكرة مفادها أن التغيير الاجتماعي الجذري يمكن تحقيقه بـ "استهداف المواقف الشخصية" بدلاً من "التعامل المباشر مع المؤسسات السياسية والاقتصادية المحددة (...) التي تحدد الكيفية التي يعيش الناس ويفكرون بها".[9] سواء تصورناها كطلب بانتحار جماعي (إلزامي) للبشر، أو كاحتمال - إذا أخفقنا في تغيير طرقنا - لفناء البشرية، فإن مثل هذه "القراءات" للأنثروبوسين يمكن أن يكون لها تأثير انهيار السياسي في الوجودي، واحتجاز البشرية داخل "أفكار" الهلاك الحتمي فيما تلغي وصولنا إلى الحاضر، ومن ثم تحبط وسائل فعلنا.

إذا كان "فصل فكرة الموت وتفسيره عن فهم الحياة منذ بدايات الفلسفة"،[10] غير ممكن، كما يذكرنا جوشوا شوستر (Joshua Schuster)، فإن هذا الانشغال بـ "الموت"، كما يثيره عصر الأنثروبوسين، يستدعي، على الأقل، بعض الفحص الهادف. وهذا، في أي حال، موضوع هذه المقالة. والسؤال المطروح هو ما إذا كان هذا "الهوس المعاصر بالهلاك" قد ينتج، بموجب التحليل، شيئاً أكثر من مجرد إحباط إشكالي للوسائل الضرورية لتحفيز الاستجابة البشرية لأحداث عصر الأنثروبوسين. ولهذه الغاية، ألجأ إلى مثال بارز في سلسلة من الروايات التي تواجه القارئ حالياً بـ "الموت" المرتد، هي رواية تقدم إحدى أكثر مواجهات الروايات تطرفاً مع حتمية الموت: رواية **الطريق** (*The Road*) لكورماك مكارثي (Cormac McCarthy) (*2006*).[11] بالإضافة إلى هذه الرواية، أتناول مناقشات جاك دريدا (Jacques Derrida) حول مسألة "الموت"، سواء الموت الفردي أو انقراض البشر. وعلى وجه الخصوص، أرسم أوجه تشابه بين تهديد الموت البيئي وتهديد الحرب النووية، الذي يصفه دريدا بأنه "وهم phantasm" يحدد "الخطاب والاستراتيجيات كلها"،[12] وهو حدث "يعادل الدمار الكامل للأرشيف"[13] (هذا هو

7) Timothy Monon, 'Velocities of Ecocriticism' at *MLA*, USA, January 2012. http://ecologywithoutnature.blogspot.com/2012/01 /velocities-of-ecocriticism mp3s.html, consulted 18January 2012, 3.30 p.m.
8) Andrew Dobson, *Green Political Thought*. Founh Edition (London, Routledge, 2007), 103.
9) Timothy Clark, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment* (Cambridge, Cambridge Universiry Press, 2011), 24.
10) Joshua Schuster, 'Death Reckoning in the Thinking of Heidegger, Foucault and Derrida', *Other Voices: The (e)fournal of Cultural Criticism* 1:1 (1997), n.p.
11) Cormac McCarthy, *The Road* (London, Picador, 2006).
12) Jacques Derrida, Catherine Poner and Philip Lewis 'No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)', *Diacritics* 14: 2 Nuclear Criticism (Summer, 1984), 20-31, 23.
13) Jacques Derrida et al., 'No Apocalypse, Not Now', 28.

"الأساس المادي للذاكرة" الذي يمكّن "عمل الحداد الرمزي" من الحدوث[14]). يرى دريدا أن الموت الفردي، بدوره، هو المأزق النهائي، الذي يمكن للثقافة والذاكرة الاجتماعية أن "تتحمله"[15] رمزياً. في رواية **الطريق** لمكارثي، عندما يواجه الأبطال الأم والأب والابن عالماً انتهت فيه كل أشكال الحياة غير البشرية بالفعل، يتضخم اقترابهم من نهايتهم بسبب حتمية زوال البشرية والانهيار المكافئ، أو الفقدان، للثقافة وذكرياتها. توضح استجاباتهم المختلفة الصعوبات التي تبدو متأصلة في "التفكير وتفسير الموت" في عصر الأنثروبوسين.

رؤية دريدا للموت:

إذا انتقلنا إلى دريدا، فربما نلاحظ أن أعماله تتسم باهتمام متزايد بمشكلة "الموت". إذْ يسعى إلى تعقيد "التضاد بين الحياة والموت" في مفهومه "البقاء"، كونه "ليس ما يبقى وحسب، بل الحياة الممكنة الأكثر كثافة".[16] يقول في حواره الأخير، الذي نُشِر بعنوان "التعلم للعيش أخيراً" (*2007*):[17]

أن تتعلم لتعيش يجب أن يعني أن تتعلم لتموت، أن تتعلم أن تأخذ بالحسبان، لكي تتقبل الموت المطلق (أي، بلا خلاص، أو بعث، أو فداء –لا لذات المرء، ولا للآخر)... فأن تتفلسف يعني أن تتعلم أن تموت.[18]

ويتابع فيقول:

أنا أؤمن بهذه الحقيقة من دون أن أكون قادراً على الاستسلام لها أنا شخصياً. وشيئاً فشيئاً يتراجع ليقول: إيماني بها أكثر وأكثر. لم أتعلم قط أن أتقبلها، أي أن أتقبل الموت. فنحن جميعاً ناجون حصلنا على إعفاء مؤقت (ومن منظور أشباح ماركس الجيوسياسية، هذا صحيح ولا سيَّما، في عالم غدا أكثر تفاوتاً من أي وقت مضى، بالنسبة لملايين وملايين الكائنات الحية–البشرية أو غيرها –التي لا تُحرَم "حقوقها الإنسانية" الأساسية وحسب، التي يعود تاريخها إلى قرنين من الزمان وتتحسن باستمرار، بل قبل أي شيء الحق في حياة جديرة بالعيش).[19]

في الفقرة الأولى من هاتين الفقرتين، يشير دريدا إلى مفهوم مبسط للموت؛ وفي الثانية، يميز بين الاعتقاد بأن قبول فكرة الفناء المطلق يمكن أن يشكل أساساً للحياة والحقيقة الواضحة التي مفادها أننا، في الحياة، لا بد أن نموت رغم ذلك، ما يجعلنا ناجين على الدوام. ويذكرنا بأن اهتمامنا ينبغي أن ينصب

14) Joseph K. Kronick, 'Writing in the Nuclear Age', *in Derrida and the Future of Literature* (NY, State University of New York Press, 1999), 101-41, 136.
15) Jacques Derrida et al., 'No Apocalypse, Not Now', 28.
16) Jacques Derrida, *Learning to Live Finally*: *The Last Interview*. An Interview with Jean Birnbaum. Translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas (Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007), 52. See also: Jacques, Derrida, 'Living On: Border Lines'. Translated by James Hulben, Harold Bloom, Paul DeMan, Jacques Derrida, Geoffrey H. Hanman, and J. Hillis Miller in *Deconstruction and Criticism* (New York, Continuum, 1979), 175-6.
17) At this point, Derrida was very ill with cancer, although, despite the book's title and subject matter he deflected any attempts by the interviewer to refer to his illnesss or his future death.
18) . Jacques Derrida, *Learning to Live FinalIy*, 24.
19) . Jacques Derrida, *Learning to Live FinalIy*, 24.

على "الحياة" والأحياء، سواء كانوا بشراً أو غير بشر. فنحن، إلى جانب جميع الكائنات الحية الأخرى، نتمتع بـ"إرجاء مؤقت،" وفي إطار هذا الإرجاء، تغدو الحياة "الجديرة بأن تُعاش" على المحك بالنسبة للجميع.

قبل ذلك، في كتابه **عدم اليقين** (*Aporias*) (*1993*)،[20] ينظر دريدا في جهود هايدغر في كتابه **الوجود والزمن** (*Being and Time*) لتقديم تحليل ما قبل أنثروبولوجي، ومن ثم وجودي، لـ"الموت." فيسلط الضوء على "الوجود الظاهراتي الخاص" الذي يفترضه هايدغر في تحديد مجالات المعرفة (مجالات مثل الأنثروبولوجيا أو التاريخ أو البيولوجيا) فيما يتعلق بفهمها للموت (A, *27*). وفي حين يعترف دريدا بوجود "ثقافات موت" (A, *24*)، يسعى إلى هدم التمييز الذي أقامه هايدغر بين المفاهيم المتنوعة للموت والموت غير الخاص أو الشامل الذي يعتمد عليه هايدغر في مثل هذه المفاهيم، ويزعم أنه على الرغم من ابتعاد هايدغر "عما يسمى بأديان الكتاب،" فإنه مع ذلك "يكرر الدوافع الأساسية لمثل هذا اللاهوت الوجودي" (A,*80*)، ومِنْ ثَمَّ، يخفق في فصل تحليله عن التجربة المسيحية. ويعلق دريدا قائلاً:

في حين أن عالم في أنثروبولوجيا الموت الأغنى أو الأكثر ضرورة لا يمكن أن يؤسس نفسه على أي شكل آخر غير الفرضيات التي لا تنتمي إلى معرفته أو اختصاصه (...) فإن هذا التساؤل الأساسي لا يمكن أن يحمي نفسه من تلوث بيوأنثروبولوجيا موت لاهوتي خفي. (A, *79*)

وهكذا يؤسس دريدا تحليلات الموت كلها على أنها تنطوي بالضرورة على مستوى من "التلوث". ولا يمكن لأحد أن يصل إلى تحليل ما قبل أنثروبولوجي للموت؛ فهو دائماً أنثروبولوجي (علم الموت، لاهوتي) عندما يتعلق الأمر بالموت. وعلى نحو مماثل، يشير دريدا إلى محاولاتنا في تفسير الموت بأنها "تعدٍّ" (A, *6*, *9*). ومن ثم فأن نقول إننا "عندما نموت" سوف نذهب إلى الجنة، أو إلى الجحيم، أو أن أرواحنا سوف تستمر في الحياة، أو أننا سوف نولد من جديد، هو "تعدٍّ" على حدود مفترضة، وتحديد مفرط للموت. وكلما حاولنا أن نقول ما هو "الموت"، ومِنْ ثَمَّ تعريف "الحياة"، تعدّينا على حدود نفترض، بعبورها، أنها موجودة. ويصف دريدا هذا بأنه "خطاب الحدود"، الذي يقول إنه "موجود في خطاباتنا حول الموت" (A, *3*).

يواصل دريدا دعم وجهة النظر القائلة إن "الموت"، كونه "إمكانية الاستحالة"، هو المعضلة النهائية. ولتوضيح ذلك: عندما يشير هايدغر إلى "إعطاء الأولوية للحاضر" بوصفه مفهوماً "مبتذلاً" للزمن، يتساءل دريدا: "ماذا لو لم يكن هناك مفهوم آخر للزمن غير المفهوم الذي يسميه هايدغر مبتذلاً؟" ويتابع:

ماذا لو كان الأمر كذلك بالنسبة للموت، بالنسبة لمفهوم مبتذل للموت؟ ماذا لو ظلت المعضلة الظاهرية غير قابلة للاختزال بطريقة ما، وتستدعي استمرارية، أو بالأحرى تجربة مختلفة عن تلك التي تتألف من معارضة مفهوم آخر، مفهوم غير مبتذل، من جانبي خط غير مرئي، للمفهوم المبتذل المزعوم؟ (A, *14*)

20) . Jacques Derrida, *Aporias* (Stanford, Stanford University Press, 1993).

ومـن ثم، فإن الموت، بوصفـه المعضلة النهائية، هو بالنسبة لِـ دريدا ما يجب أن نتحمله، لكن لا يمكن أبداً أن نتحمله كما هو (A, *78*).

إن "المـوت" الفـردي كمـا تناوله كتاب **عـدم اليقين** يقدم وسيلـة للتعامل مع الربـط الخطابي بين الإخفاق في التعامل مع الموت وظهور عصر الأنثروبوسين. وإذا نظرنا إلى نشوء العصر الحديث كسعي إلى التغلب على الموت بوسائل أكثر تعقيداً، لكنها ضارة بالبيئة، من أجل حياة أفضل وأطول، فإن التحولات التي نتصورهـا في "علاقاتنـا" الثنائية مع "الطبيعة" تنتج فكرة مفادها أن "قبول الموت" الشخصي يحتاج إلى إعـادة دراسـة. في كتابه **عـدم اليقين**، يركز دريدا على فكرة الموت المنعـزل في أعمال المؤرخين الذين يندبـون حدوثه في العالم الحديث.[21] وعلى الرغم من استخفـاف دريدا باستخدامهم غير الاستفهامي لكلمـة "المـوت" وافتراضهم أن الموت قابـل للحل بطريقة ما، فإنه يعترف بالظاهـرة الثقافية التي يشير إليهـا المؤرخـون، ويخلص في هذا الشـأن إلى أنه: "باختصـار (...) الشعور السائد لـدى الجميع هو أن المـوت (...) لم يعـد كما كان قبل"، ويضيـف: "من الذي سينكر ذلـك؟" (A, *58*). ومن ثم، إن النظر إلى المـوت بوصفه "المشكلة النهائية" يسمح بـأن تكون جهودنا لمواجهة الموت -أو عدم مواجهته- موجودة داخـل عملية صنع الثقافة نفسها (A, *43*)، بينما يظل الموت هو "الاستحالة" النهائية، ونظل "ناجين"، "مُنِحنا فرصة مؤقتة".

نحـن نستطيع أن ننتقل إلى أعمـال دريدا بشأن الحرب النووية وفقدان الأرشيف في إطار مفهوم أوسع للمـوت، أي الموت الجماعي الشامل للجنس البشري. ففي حين يُنظَر إلى عصر الأنثروبوسين باعتباره حدثاً مـن أحـداث الإنسان، فإن ظواهر مثل الاحترار العالمي أو انقراض الأنواع يمكن أن تُقْرَأ بدورها بأنها تهدد بعـودة الموت الـذي سعينا "نحن المعاصرين" إلى استبعاده. وقد تتسبب التغيرات في أنماط الطقس العالمية بمجاعـة جماعية، في حين ربما يتسبب انقراض الأنواع (ولا سيمـا الخطر الذي يتعرض له النحل) بعواقب وخيمة؛ وغير ذلك. بيد أن الموت الفردي، على الرغم من أنه "نهاية العالم في كل مرة" (A, *75*)، يُستوعَب بالذاكرة الثقافية وعملية الحداد،[22] أما الموت الشامل، أو نهاية العالم، فلا يُخلِّف أي بقايا ومِنْ ثَمَّ لا يوجد شيء (لا أدب) يجري عبره التفاوض في مجال البشرية. إن خسارة هذا "الأرشيف" بالتدمير الذي لا يترك أي بقايـا، يعدهـا دريدا في كتابـه "لا نهاية للعالم، ليـس الآن (No Apocalypse, Not Now)" (*1984*)، حيـث يشبـه الحرب النووية أدبيـاً بمعنى أن كلاً منهما يشـير إلى أحداث غير واقعيـة. ويفسر جوزيف ك. كرونيك (Joseph K. Kronick) ذلك بقوله:

إن الحرب النووية، مثلها مثل الأدب، لا تستند إلى مرجع حقيقي. لكن هذا لا يعني أنها تلغي المرجعية، ولا يعنـي أنهـا يمكن أن تُختزل إلى مجرد خرافة. "على المـرء أن يميز بين "واقع" العصر النووي وخيال

21) Philippe Aries, for example, describes modern death as 'wild' in contrast with the 'tame' death of the long mediaeval era when death was integrated into home and community life. Philippe Aries, *Western Attitudes Towards Death: From the Middle Ages to the Present*, translated by Patricia M. Ranum (London and Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974), 13-14.

22) Jacques Derrida et al., 'No Apocalypse, Not Now', 28.

الحـرب... إن "الواقـع"، ولنقل المؤسسـة الشاملة للعصر النووي، يُبنى بالخرافـة، على أساس حدث لم يحدث قط (إلا في الخيال، وذلك ليس عدماً على الإطلاق). (A, 23).[23]

وبالمثل، لم يحدث حتى الآن أن زال النوع البشري بسبب التغيرات الجيولوجية التي جعلت الكوكب غير صالـح لسكنانـا (إلا في الخيال، وذلك ليس عدماً على الإطـلاق). إن "الأرشيف"، في منحنا "التفكير" بإمكانيـة مثل هذا الـزوال، يظل شغالاً، في حين يغلف مثل هذه الفكرة خطابيـاً لبناء تلك المؤسسات التي تنتقل بها مثل هذه الفكرة إلى العالم. وهذا ليس لوصف الأنثروبوسين بأنه خرافي، لكن للإشارة إلى آثاره التفكيكية في التجربة البشرية الجماعية للبقاء على قيد الحياة فيما يتعلق بأفكار النهاية، والطريقة التي ربما تلغي بها هذه النهاية جميع الوسائل التي يمكننا أن نفهمها بها. الأدب، بوصفه فعلاً مؤجلاً (بنيوياً)، ومعنى مغلقاً بذاته، "يمنحنا التفكير في تدمير الأرشيف الكامل،" و"الأزمنة الأولى والأخيرة، والاختراع والتدمـير"،[24] بالنسبة لدريدا، إن هذا التدمـير ليس "نهاية" (التفكيك)، بل هو التجميع الذي يسمح بالتفكير في الآخر، وفي المستقبل بوصفه الحدث "الذي لسنا مستعدين له".[25]

إذا كانـت استجوابـات دريـدا لتعاملنا مع الموت تطرح: أ) استحالـة أن نكتشف "حدود" الموت بحد ذاته؛ و ب) "التفكير" في الغايات التي وفقاً لها يصير التفكيك مسؤولاً عن مستقبل يتجاوز التجربة، فإن عصـر الأنثروبوسين يمكن أن يكون وقتاً نخشى فيه تلوث الأرشيـف بالأحداث الطبيعية التي أفضت إليه، ومن ثم يتفكك (بينما نحن نسعى إلى إعادة بناء) من نعتقد أننا نحن. عند هذه الفكرة، أنتقل إلى رواية كورماك مكارثي **الطريق**.

رواية كورماك مكارثي "الطريق":

الطريـق روايـة مربكة جداً، ومثال متطور لسلسلة من الروايـات، التي تواجه قراء اليوم بفكرة زوال البشريـة، كما أنهـا مرتبطة بزوال العالم الطبيعي. وقـد فازت بجوائز مختلفة، بما فيهـا جائزة بوليتزر للروايـة عام *2007*، وفي عام *2009* حُوِّلت إلى فيلم. تدور القصة حول أب وابنه من دون تسمية، يسافران جنوباً عبر منطقة دمرتها كارثة غامضة، يكافحان ضد تهديد مجاعة وشيكة وخطر أن يفترسهما آخرون، هـم عندئذٍ بشر متوحشون أكلة لحـوم بشر. وللبقاء على قيد الحياة، يجـب عليهما البحث وسط أنقاض الحضارة، ونهب المتاجر المنسية في أثناء شق طريقهما على طول الطرق المليئة بالجثث الجافة. وباستثناء حادثـة معزولة عثرا فيهـا على محصول من الفطر الصالـح للأكل، ما يشير إلى استمـرار بعض الحياة العضوية، لم يشهدا أي حياة جديدة، ولا أي نمو. تدمر العواصف المشاهد الطبيعية وتسقط الأشجار الميتة علـى الأرض. عندمـا يلتقي الأب والابن أحياناً ببشـر آخرين، يتجنبهم الأب والابـن بقدر ما يستطيعان، ويتلخـص هدفهمـا الوحيد في الوصول إلى الساحل الجنوبي، على افتراضـ أنه يمكن أن يوفر النجاة من بـرد الطبيعة غير المضيافة القاتل. ومع ذلـك، لم يكن الساحل أقل قتامة عندما وصلا إليه؛ كان الشاطئ

23) Joseph K. Kronick, 'Writing in the Nuclear Age', *Derrida and the Future of Literature*, 129.
24) Joseph K. Kroniclc, 'Writing in the Nuclear Age', *Derrida and the Future of Literature*, 112, 116.
25) Joseph K. Kroniclc, 'Writing in the Nuclear Age', *Derrida and the Future of Literature*, 103.

"رمادياً مثل رمال الحمم البركانية" (TR, *236*) وحتى المحيط "ليس أزرق" (TR, *230*). بعد مدّة وجيزة من الوصول إليه، يموت الأب والابن، الذي تولى أمره غرباء، يواجه مستقبلاً مبهماً.

لا تكمن قوة الرواية في خطوط موت الطبيعة وحسب، بل في الحوار بين الأب والابن، وفي إدراك الأب لوضعهما أيضاً: أحلامه، ذكرياته، معضلاته فيما يتعلق بابنه والمخاطر التي يواجهانها. على وجه الخصوص، يدرك الأب تماماً أنه يعيش بقرار هو اتخذه، قرار أن يعيش، وأن يستمر وأن "يحمل النار"، جنباً إلى جنب مع ابنه ولابنه، بينما اتخذت أم الابن، زوجته، قراراً أن تنتحر. يتذكر أنها قالت: "سيغتصبوننا ويقتلوننا ويأكلوننا وأنها لن تواجه ذلك. أنت تفضل الانتظار حتى يحدث ذلك. لكنني لا أستطيع. لا أستطيع" (TR, *58*). إلى جانب هذا العبء، هذا الاختيار "للعيش"، مع العلم أن الموت الوشيك يرافق كل خطوة يخطوانها، يجب على الأب أن يعتني بابنه وحسب، بل الوفاء بوعده له أنهما سيموتان معاً، وأنه لن يرسله "إلى المجهول وحيداً" (TR, *265*). لهذا، يجب أن يكون مستعداً لقتل ابنه. يسأل نفسه وهو يراقب الصبي نائماً بعد ظهر أحد الأيام: "هل يمكنك أن تفعل ذلك؟ عندما يحين الوقت؟ هل تستطيع؟" (TR, *28*). لكن عندما يحين الوقت، يجد نفسه غير قادر على تنفيذ الخطة. ولما دنا موته، على الرغم من توسلات الصبي إليه، "خذني معك. أرجوك،" يرد الأب: "لا أستطيع" (TR, *298*). وفي حين يدعم وعده بعدم إرسال الصبي "إلى المجهول وحده" حتئذٍ بتسليمه إلى غرباء، يظل مستقبل الصبي غير معروف؛ ولا يمكن أن يُعرَف أيضاً.

يمكن أن نصف الانتقادات الموجهة إلى رواية **الطريق** بأنها مزاعم متضاربة حول ما إذا كانت الرواية تقدم نوعاً من أمل البشرية بالخلاص (غالباً ما يُنسَب إلى الكتاب المقدس)،[26] أو أنها تصوّر العالم الذي نواجهه بعد نقطة اللاعودة. والصعوبة التي تكتنف قراءة النوع الأول هي أنها في حين أن الرواية، في تصويرها الواضح للأب والابن، تقرب القارئ من شعور مدمر بالخير البشري، والإيمان بفكرة أن "الإنسانية" لا تزال تعني شيئاً يستحق أن نتمسك به، لكن "العالم الطبيعي" لم يعد قادراً على دعم الحياة المستمرة. يؤكد نقاد مثل شيرلي رامبو (Shirley Rambo)، وأدلين جونز بوترا (Adeline Johns-Putra)، وستيفان سكريمشاير (Stefan Skrimshire)[27] على قراءة رواية **الطريق** من منظور زمني لما بعد نهاية العالم الذي تصوره الرواية. فأن ينهب الناس الناجون المتاجر لا يمكن أن يكون إلا مسعى محدوداً، كما يمكن أن يأكل بعضهم بعضاً، كما يفترض المرء. إن ما يلفت الانتباه أكثر في فيلم

26) Positive, or partially positive, readings include those of Phillip A. Snyder (2007); Ashley Kunsa (2009); Erik J Wielenberg (2010); and Rune Graulund (2010).

27) Shelly L. Rambo, 'Beyond Redemption?: Reading Cormac McCarthy's *The Road* After The End Of The World', *Studies in the Literary Imagination* 41:2 (2008), 99-120; Adeline Johns-Putra, Chapter Two, 'Time: Apocalypse and Post-apocalypse', in Adam Trexler and Adeline Johns-Putra, *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change* (monograph fonhcoming), n.p.; Stefan Skrimshire, '"There is no God and we are his prophets": Deconstructing Redemption in Cormac McCarthy's The *Road*',*journal For Cultural Research* 15:1 (2011), 1-14.

الطريـق ليـس تصوير الفساد البشـري (وهو ليس جديداً بذاتـه وقد جرى تأطيره هنـا بوصفه استجابة للجـوع)، ولا الطريقـة التـي يتناقض بها مع "الخـير"، في الصبي على وجه الخصوص، لكن تصويره لـ "خسـارة العـالم" التي أحدثتهـا البشرية بطريقة أو بأخرى ووصولنا إلى زمـن لم يعد فيه الكوكب قادراً على دعم حياة البشر.

إن القـراءة الحالية تطرح سؤالاً يتعلق بالشخصيـات الرئيسة الثلاث في الرواية، الأب والابن والأم. كيـف يستجيب المـرء لاحتمال "الموت" الشامل، وإن كان مستحيـلاً؟ إن ردود أفعالهم المختلفة، التي آمل أن أوضحهـا، توفـر بعض الـرؤى بشأن مسائل "البقـاء" و"فقدان الأرشيف" في عصـر الأنثروبوسين. توجـد نقطـة أخـرى مثيرة للاهتمـام هي مدى نجـاح روايـة **الطريق** في تحقيـق شيء أكـثر من مجرد توقـع أحداث في قـراءة عصر الأنثروبوسين بوصفـه "سيناريو موت شامل". ومثلمـا يشير آدم تريكسلر (Adam Trexler)، إن الروايـات التـي تصـور سيناريوهـات المستقبل "خارج بنية الدولـة" (كما تفعل روايـة **الطريـق**)، في "تلميع اللحظـة الحالية"، تعمل أيضاً علـى "استبعاد الفرص السياسية والعيوب التـي يواجهها القـارئ المعاصر".[28] إن رواية **الطريق** التي كتبها مكارثـي، التي تدفع القارئ إلى ما هو أبعـد من نقطة اللاعودة، لا تجعل الدولة تنهار فحسب، بل الأرشيف أيضاً، ومِنْ ثَمَّ تتجنب تلك القراءات التـي تتناول عصر الأنثروبوسين التي يمكن أن تحـدد تفاصيل ""نداء" الاستجابة. علاوة على ذلك، إن الروايـة، باختزال الأمل في الخيط الهش لوجود صبي صغـير غير مؤكد، تواجه القارئ بتجربة لا تُحتمل. ومـن ناحية أخرى، عـبر الحميمية الصارخـة لتصوير الموت الوشيـك، تقدم الرواية عرضـاً أكثر دقة لـ "الهوس العـام بالهلاك" لأمر تحققه معظـم الروايات. وكما تشير جونز بوتـرا، "بعدم تسمية الحدث [الكارثـي]، ترفض [**الطريـق**] بثبات تقديس الكارثة المذهلة لصالح تعداد جوانب العالم التي ستبقى بعد ذلك"،[29] التي تظهر، كما توضح، في السرد أنها "آثار" عالم لم يعد موجوداً. إن شخصيات الأب والأم والابـن، في الوقـت الذي تقدم فيه استجابـات مختلفة للموت الوشيك، توفر بدورهـا وسيلة لرؤية الفروق الدقيقة التي تعمل في الهوس المعاصر بـ "الموت،" ما يؤدي إلى ظهور تباينات لا تظل حية وحسب، بل تنجم عن التأثيرات الوقائية في الرواية.

يتأثـر المـرء عنـد قراءة **الطريـق** سريعاً بحضـور الموت الحتمي، الـذي يغدو وشيكاً عـبر تأثير (ما نفترض أنه بشري) في الكوكب نفسه. إذا كنا، كما يقول دريدا، "ناجين مُنحوا إعفاءً مؤقتاً،" فإن التدبير "المؤقـت" لهـذا الإعفاء موجود في **الطريـق** بحميمية، ما يزيد من انخراطنـا في تجربة الحياة والمعيشة التـي تبقى. يأتي هذا الإعفاء الوشيك إلينا أولاً بفعل انتحار الأم، واختيارها الموت الموجود في كل مكان في الحيـاة، وهـو التحرر الذي تريده لزوجها وابنها أيضاً. وقد قرأ معظـم النقاد تصرفها بوصفه ضعفاً من

28) Adam Trexler, Chapter 4 'Politics: Opposition, Bureaucracy and Agency' in Adam Trexler and Adeline Johns-Putra, *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change* (monograph fonhcoming), n.p.

29) Adeline Johns-Putra, 'Time: Apocalypse and Post-apocalypse', in Adam Trexler and Adeline Johns-Putra, Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change, n.p.

نـوع مـا،[30] أو تخلياً عن المسؤولية،[31] أو فعلاً من أفعال العدمية، أو حتى كما ترى ليديا كوبر "تجسيداً للأنانية وخيانة الأمانة اللتين تقتلان الكوكب بسرعة".[32] وفي حين أن لهذه الآراء ما يسوغها، فإنها تقلل من شأن الآثار المترتبة عليها. فقد "انتُزِع قلب" هذه الأم (TR, *59*) عندما وُلد ابنها، لأنها تعلم أن هذه هي النهاية فعلاً. وكانت "الهدية" "الباردة" الأخيرة لها (TR, *60*) أيضاً لأنها لا ترى أي وسيلة أخرى لكسـر هذه الحالة. وهي بذلك تثبـت بحياتها الحل الوحيد الذي تستطيع أن تـراه، وبذلك تصور خسارة "العالم" أنها نهاية الطريق أمام البشرية، وربما بدايتها.

إن اختيار الأب "المضي قدماً يختلف عن الاختيارات الأخرى، لكن كما يشير سكريمشاير، "لا يظهر مكارثـي أي شعـور بالانتصار عندما يسمـح لبطل الرواية برفض الاستسلام." بـل إن "الفرق بين خياره وخيار زوجته متساوٍ في الأهمية، وغير متسامح على حد سواء".[33] ففي حين أن إصرار الأب على الدفاع عن "الحياة،" حياته وحياة ابنه، يشير إلى تقدير نقي للمثل الإنسانية، فإنه يقدم عبر عيشه، كما يلاحظ رامبو، شهادة على ما حدث بعد ذلك أيضاً،[34] شهادة على ما "لا يمكن تصحيحه مرة أخرى" على حد تعبـير الروايـة نفسها (TR, *307*). لا يتحرك الأب نحو أي وجهة، وحياته ليست أكثر من "موت حي" لن يسمـح بـأي مقاومة مستمرة. إن تركيزه الوحيد هو حياة ابنه–رفاهية الصبي، التي لا يستطيع أن يوفرها لـه؛ ومستقبل الصبي، الذي لا يستطيع حتـى أن يتخيله. حتى لقاء الابن، بعد وفاة والده، بضيافة الغرباء يحـدث على الحدود بـين أرض ميتة ومحيط ميت، ومِنْ ثَمَّ فإن آفاقـه في "حياة تستحق أن تعاش" تكون غارقة بعمق في المخاطر والصعوبات التي تنتظره.

في لمحة تحليلية للمحادثة بين الأم والأب، قبل وفاتها، يقال لنا إنها:

> راقبته عبر شعلة باهتة. قالت: اعتدنا أن نتحدث عن الموت. لم نعد نفعل ذلك. لماذا؟
>
> – لا أعلم.
>
> – لأنه [صار] هنا. لم يعد يوجد ما نتحدث عنه. (TR, *58*)

إذا نظرنـا إلى هـذا المقطع من الحوار بوصفه يعبر عن "وصـول" إلى حدود الموت (بلا غياً)، فإننا

30) The differing responses may reflect diverse reactions to human life and euthanasia. The mother comes across as detached and resolute in the novel, and the man, whilst distraught, acknowledges her position, saying 'she was right'. The film on the other hand emotionalises the mother extensively, ponraying her as hysterical, or out of control. In either case what is ponrayed is indirect, being the man's recollection of her.

31) Phillip A. Snyder, 'Hospitality in Cormac McCarthy's *The Road*'. Paper presented at McCarthy Conference, Brigham Young University, 27 April 2007. http://www.lib.utk.edu/newfoundpress/pubs/mccarthy/phillipsnyderarticle.pdf, consulted 10 April 2012, 4.15 p.m.; Ashley Kunsa, '"Maps of the World in Its Becoming": Post-Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy's *The Road*',*Journal of Modern Literature* 33:1 (2009), 57-74.

32) Lydia Cooper, 'Cormac McCarthy's *The Road* As Apocalyptic Grail Narrative', *Studies in the Novel* 43:2 (Summer 2011), 218-36, 233.

33) Skrimshire, 12.

34) Rambo, 101.

نبـدأ برؤية القوة التي يحملهـا. إن كلمات الأم، "لأنه هنا،" تعمل على إضفـاء الحضور على الموت، ونقل القـارئ إلى نقطـة الجهل (بالاستحالة) التـي يصدر منها "الموت" خطابه، وكمـا تلاحظ الأم، في عالم **الطريـق** "لم يبـقَ شـيء للحديث عنه." إن تأثير هذه العبارة هو سحـب أو إلغاء كل "تجاوز" فيما يتعلق بالمـوت. في هذا العالم حيث المشهد "قاحـل، صامت، بلا إله" (TR, *2*)، اقترب الموت كثيراً إلى درجة لا يمكن أن تغلفه القصص. في كل حال، سقطت هذه القصص، بالإضافة إلى نهايات كل ما كان معروفاً. ما هو معروف هو "الموت" نفسه، "إمكانيته" التي تُفسَّر الآن بأنها حتمية.

ينعكـس هذا التفكك الـذي أصاب الخطابات المتماسكـة بشأن الموت بشكل ملحـوظ في ميل الرواية إلى زعزعـة استقرار يقينيات الدين والإيمان. ففي حين قُرِئـت إشارات الكتاب المقدس المتعددة في رواية **الطريـق** بطـرق متباينـة بوصفها تصريحـات إيجابية عن السرديـة المسيحية،[35] يبـدو الغموض الذي يميزهـا أكثر دلالة على انهيار المعـاني المعيارية والإخفاق المقابل في إيجاد إجابـات على مثل هذه الأسئلة التـي يبـدو أنها تفرق بـين الأم والأب؛ أسئلة مثل: هـل مواجهة الموت تعني "العيشـ" أم "الموت"؟ "بأي معنـى يمكننا أن نفكر في "حـدود" الموت؛ وما الذي يحدد تصوراتنا لـه ومقاومتنا له؟ وطبعاً، ما علاقة الله بذلك؟ يلاحظ رامبو:

أن نفكـر لاهوتياً بعد الانهيار لا يعني أن نجمع سردية الخلاص في مواجهة الرعب. بل يعني بدلاً من ذلك تقبّل عبارة "لن نصلح حالنا مرة أخرى،" ليس كنقيض عدمي لسردية الخلاص، بل كضرورة ملحة للشهادة على ما تبقى بعد أن تحطمت كل البنى التي تساعد على خلق معنى.[36]

في روايـة **الطريـق**، نجد أن هذا التفكير "ما بعد نهايـة العالم" يعمل بوضوح في إشاراته إلى انهيار العقيـدة، وإلى الأيديولوجيـات المنهـارة، خسارة لا يصـدر عليها حكم صريح، على الرغـم من استدعاء الأب المتكـرر لهـا. تُقدَّم العقيـدة بوصفها عابرة، جنباً إلى جنب مع المخاوف التـي ارتبطت بها. نقرأ عن اللاجئين الذين، في الأيام الأولى (بعد الحدث)، سكنوا المكان: "عيونهم تلمع في جماجمهم. هياكل رجال بـلا انتمـاء يترنحون على طول المعابر مثـل مهاجرين في أرض مصابة بحمى. جـرى الكشف عن هشاشة كل شـيء أخيراً. حُلَّـت القضايا القديمة والمزعجة إلى عدم وليل" (TR, *28*). إذا كانت الأديان غالباً ما تؤسس مُثُلها "للعيش" على رواياتها عن "الموت"، فإن "الموت" نفسه الآن يفكك المعتقد الديني.

يُعبّر عن هذا التلاشي للعقيدة ومِنْ ثَمَّ لمعانيها أيضاً فيما يتعلق بـ "الاستمرار في العيش" بـ:

السمـاء تثلج، قال الصبي. نظر إلى السماء. ندفة ثلـج رمادية واحدة تَسّاقط. أمسكها بيده وراقبها تتلاشى مثل آخر رمز للمسيحية. (TR, *15*)

ليست المسيحية وحدها ما تلاشى وحسب، بل إن تلاشيَها يتجسد في ذوبان ندفة ثلج رمادية واحدة. هـل هذا حداد علـى فقدانها، أم توضيح لزوال الإيديولوجيات؟ إن لون ندفـة الثلج الرمادي يذكرنا بأنها

35) For example, Ashley Kunsa (2009); see also Susan}. Tyburski ' "The lingering scent of divinity" in *The Sumet Limited and The Road', The Cormac McCarthy journal* 6 (2008), 121-128.

36) Rambo, 114.

تحمـل تلوثاً معيناً، وكمـا أشرنا سابقاً، فإن "التلوث" في نظر دريدا يحـدث في كل "تعدّ" أو عبور حدود مـا يتعلق بـ "المـوت." إن "اللون الرمادي" الذي يحيط بندفة الثلج مرتبـط – بالضرورة–بزوال العالم المادي، إنه غبار موته وتحلله. يبدو أن ندفة الثلج تحمل تعبيراً عن المشكلة الوجودية التي بين أيدينا، حيث يرتبـط إخفاقنـا في مواجهـة الموت بشكل مباشر بقدوم عصـر الأنثروبوسين. تؤدي ندفـة الثلج، في أثناء ذوبانهـا، إلى تفكيك إحساسنا بالوجود بطريقة هدامة، لكنهـا تتركنا أيضاً، كما ترُك الصبي، واقفين كـ "شهود" (نتذكر رامبو)[37] على زوالها.

مـن بين الثلاثة، الصبي من يقدم للقـارئ الشكل الأكثر كثافة، لكن أيضاً الأكثر ضعفاً (على الرغم من أنه من بين الثلاثة، هو الذي ينجو)، في "العيش" في مواجهة الموت الوشيك. إنه ضعيف جداً، ويعاني سوء التغذية المؤلم والخوف المستمر. آماله في البقاء على قيد الحياة في المدى الطويل غير مؤكدة، في حين أن احتمـالات تجربة "حياة تستحق أن تُعاش"" محصـورة داخل شخصه، ولا تملك أي أساس في عالم لا ينتمـي إليـه إلا في صورة "مـوت." إن حقيقة أنه وُلد بعد الحدث غير المسمى، ومِـنْ ثَمَّ فقدان الأرشيف، تلفت الانتباه إلى انهيار الفكر والمعنى في الرواية. ينبثق عالم حياة الصبي من حدود الموت البلاغية وليس داخلها، الآخر الذي يتجاوز الدمار الشامل حيث يعمل كشاهد على إمكانية ما لا يمكن تصوره. إذا استمر، بمعنـى مـا من معاني الكلمة، في "العيش،" فإن هذا الاستمرار ينتقل إلى ما لا يمكن أن يكون مستعداً له. إن محاولـة الأب ضمان أن "يحمل ابنه النـار" تنتج موقفاً أخلاقياً قوياً لدى الصبي. ومع ذلك، لا يملك الصبـي أي وسيلـة لفهم مثل هذه "النار"، بخلاف الدروس في الخير الإنساني من أبيه الذي لا يستطيع أن يعيش هـو نفسه بهدي هذه الدروس. وكمـا يشير كريستوفر بيزينـو (Christopher Pizzino)، يتعين علـى الصبي "سد الفجوة بين القصص التي يرويها له أبـوه، التي تشجعه على أن يتحمل مسؤولية العالم بأسره، والطريقة التي يتصرف بها الأب، التي تعطي الأولوية لنفسه وللصبي فحسب."[38] هناك شعور، إذن، بـأن الصبـي ينتقل إلى أماكن غير معدة له؛ ولا يمكـن أن يكون لديه "معرفة" مسبقة بالعالم الذي ينتقل إليه. إن رغبته في مساعدة كل من يقابله، على الرغم من احتفائه به في كثير من الأحيان، هي أيضاً ساذجـة بمعنـى ما؛ فهو لا يملك أي وسيلة لفهم المعضلات الأخلاقيـة المضمنة في جوهر التفكير المعاصر بالموت التي، عند دمار الأرشيف، يجري التراجع عنها. بعد لقاء على الطريق، يتوسل إلى أبيه،

– كان مجرد جائع، يا أبي. سيموت.

– سيموت، في أي حال.

– إنه خائف جداً، يا أبي.

جلس الرجل القرفصاء ونظر إليه. قال: أنا خائف. هل تفهم؟ أنا خائف.

---

37) إن استخـدام رامبـو لكلمـة "الشاهد" هو استخـدام لسردية الخلاص المسيحية؛ ومع ذلك، فهـي تناقش هذا إلى جانب فكـرة دريـدا عن البقاء، أو البقاء على قيد الحياة، في مقالته المبكـرة، "العيش على الحدود"، كما ظهرت أيضاً في أعماله اللاحقة. رامبو، 106 - 107.

38) Christopher Pizzino, 'Utopia At Last: Cormac McCarrhy's The Road as Science Fiction', *Extrapolation* 51:3 (2010), 358-75, 360.

لم يجب الصبي. جلس هناك ورأسه منحنٍ، ينشج.

– لست أنت من يجب أن يقلق بشأن الأشياء كلها.

قال الصبي شيئاً لكنه لم يستطع فهمه. ماذا؟ قال.

نظر أعلى، وجهه مبلل ومتسخ. نعم أنا هكذا، قال. أنا هو. (TR, *277*)

الصبي هو "الشخص الوحيد"، لأنه "آخر" بالنسبة لكل ما هو معروف، وبالنسبة لكل ما يمكن الاعتماد عليه أو الاستعداد له، بعكس أبيه الذي يقلق بسبب كل ما يعرفه. ومن بين الشخصيات الثلاث، الأب والأم والابن، مواجهة الصبي مع غموض الموت هو ما يلفت الانتباه إلى النقطة التي تجعل الحياة "الحقيقية" على المحك بالنسبة للجميع، حيث انهارت الوسائل لتحقيق هذه الحياة، ومن بين الشخصيات الثلاث، الصبي وحده من يستمر في الحياة، بقدر ما نستطيع أن نقول.

في عصر الأنثروبوسين، تكتسب أحداثه–إلى الحد الذي تُقْرأ فيه أنها تزعزع استقرار أمن بقائنا– أهمية أكثر شمولاً (إذا كان ذلك ممكناً) من التهديد بالحرب النووية، وتواجهنا بسؤال: "ماذا يعني أن نعيش، أو أن نبقى على قيد الحياة؟" وبعكس ذلك (إن لم يكن السؤال نفسه): "ماذا يعني أن نموت؟" حيث غدت "استحالة" الموت هي الاحتمال الوحيد. وفي وضع القارئ مباشرة عند نقطة اقتراب الموت، تنقل رواية كورماك مكارثي **الطريق** انتباه القارئ من سيناريو العالم الحالي إلى سيناريو يحدث فيه تدمير الأنظمة الكوكبية وأشكال الحياة كلها، وسكنه عدد قليل من البشر المتبقين الذين صار بقاؤهم، حتى بقاء الصبي، غير قابل للاستمرار. وبوصفها أحد أكثر الأمثلة تطرفاً في هذا النوع من الأدب المعاصر، الذي يتعامل حالياً مع تصور الموت، فإن رواية **الطريق** تؤدي بذلك إلى استباق الموقف الحالي بشكل جذري، فهي إما تقدم درساً مدمراً، أو (من وجهة نظر أخرى)، تشل كل السبل إلى حلّ المشكلة. ومع ذلك، وربما بفعل ذلك، تعمل أيضاً على تكثيف وتعميق تركيزها على مشكلة الموت بوصفه معضلة، جنباً إلى جنب مع إدراكنا له في اللحظة الراهنة. وبدلاً من "تأليه" (كما لاحظت جونز بوترا "الموت والدمار،" فإنها تستجوبه، وتضعه في موضع المشكلة في موقع الحدث الكارثي الذي لم يُسمَّ. في حين أن نقد دريدا للحس المعاصر بأننا منفصلون عن "الموت"، ونسعى إلى الوصول إلى تحليل أكثر اكتمالاً له، قد يُقرأ في حدوث "كتابة الموت" التي تملأ رفوف الكتب اليوم (على الرغم من أن الخيال بوصفه خيالاً، أي الخيال الذي لا يقصده دريدا، يقوم بهذا على نحو أفضل فعلاً)،[39] بوضع رواية **الطريق** في الجانب المزدوج لموت دريدا بوصفه معضلة، وانفجار الأرشيف الذي تنتهي عنده كل عمليات تخليد الذكريات، فإن الشخصيات الثلاث، الأم والأب والابن، تلعب أيضاً دوراً في انتقادات دريدا بطرق معينة.

من بين الشخصيات الثلاث، تعترف الأم، أولاً، وبشكل نموذجي، بنهاية الأرشيف، وتدمير كل شيء، وتنتقل إلى الصمت الذي أعقب ذلك خارج كل خطاب. وبهذا المعنى، تواجه الموت مباشرة، وأكثر من الصبي، تنفتح على المرجع الحقيقي الذي يتجاوز الفهم. إن الصدمة المؤلمة المتمثلة في "الاستمرار في الحياة" كما هو معطى في شخصية الأب، وتساؤلاته المستمرة عن نفسه، ومسؤوليته تجاه ابنه الذي

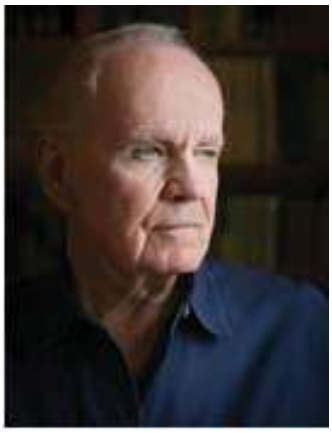
39) See, for example, ‹No Apocalypse, Not Now›, 27-8.

يواجه رعب الموت في كل لحظة تقريباً، تغدو غير قابلة للإجابة في الموت الوشيك. غالباً ما يبدو للأب أن زوجته (كونها أنهت كل شيء) كانت "على حق،" ومع ذلك يجد نفسه عاجزاً تماماً عن سحب الزناد وقتل ابنه. بهذا المعنى، فهو ببساطة كل إنسان، وهذه الحقيقة تتناقض مع "صواب" تصرف الأم. إن مفاهيم الصواب والخطأ، في نهاية المطاف، لا يمكن أن تتفكك إلا إلى استحالة الموقف، ومِنْ ثَمَّ تتفاقم معضلة الموت. فحين يعترف دريدا بعدم قدرته على قبول الموت، مشيراً إلى أننا جميعاً "ناجون مُنحوا إعفاءً مؤقتاً،" فإن مثل هذا "البقاء" يُوضَع، فيما يتعلق بالصبي، في عالم لم يعد قادراً على تحمله، الأمر الذي يحصر الصبي في فضاء غير معروف يتجاوز فقدان الأشياء كلها، وهو فضاء لم يكن الصبي، ولا القارئ مستعداً له. وفي النهاية، تعود قصص الثلاثة إلى البداية، إلى الحدث الذي يهدد النهاية والذي يعيد دائرة كاملة من مخاوفنا بشأن "الإنسان." وهذا يسوِّغ، وربما يشير حتى إلى، استنفاد الحاجة المعاصرة إلى التركيز على التعامل مع الموت، في حين يفتح أيضاً، بالمعنى الأعمق، الرغبة في النظر إلى ما هو أبعد من ذلك.

- المصدر:

Oxford Literary Review, *2012*, Vol. *34*, No. *2*, Deconstruction in the Anthropocene (*2012*), pp. *211-228*

عدمية كورماك مكارثي المبهمة [1]



تأليف: فيرين إم بيل
ترجمة: مأمون الهدايات •

فيرين إم بيل (Vereen M. Bell) (1934 - 2021) : **أستاذ جامعي أمريكي درّس الأدب الإنكليزي في جامعة فاندربيلت الأمريكية، ومن أهم مؤلفاته كتاب "إنجازات كورماك مكارثي" الذي نشر عام** 1988.

إن روايات كورماك مكارثي (Cormac McCarthy) بريئة من الموضوع والإشارات الأخلاقية براءتها من الحبكة. ومن ناحية أخرى، فكل واحدة منها تشكّل عالماً كثيف البناء لا يقل أصالةً وإقناعاً عن أي عالم يمكن أن تجده في النثر. وهذه العوالم مقنعة لا لأن شخوصها تمارس أفعالاً عاديةً يمكن فهمها ولا لأنها تمثلناً مجازياً أو تنطوي على زمان ومكان يمكن تمييزهما، بل لأن مكارثي يجبرنا على تصديقها بالأدوات التقليدية المتمثلة بالابتكار وتطويع اللغة وفن السرد. ولدخول هذه العوالم والتجول فيها بجد، ينبغي لنا أن نتخلى عن جميع النزعات الديكارتية[2] ونعيد اكتشاف حالة من الوعي البدائي التي تسبق ارتباط تعريف الوعي بالتفكير وحده. تتسم روايات مكارثي بضغط قوي للمعنى غير أن تجربة الدلالة لا تترجم إلى تجسيد الدلالات تجسيداً يسهل فهمه. وفي عالم مكارثي، يبدو أن الوجود يسبق الجوهر ويعوقه في آن معاً، كما أنه وبكل تناقضٍ يستقي

• مترجم سوري.

1) العنوان الأصلي للمقال: « The Ambiguous Nihilism of Cormac McCarthy »

2) اعتمد الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت (1596 - 1650) على العقل في بناء فلسفته العقلانية وهو صاحب المقولة الأيقونية: "أنا أفكر، إذنْ أنا موجود». (م).

أهميته من هذه الحقيقة دون غيرها، إذ تستهلك الوقائع الحية في رواياته الصيغَ التقليدية كما يمتص الثقب الأسود الضوء. إنه نسخة معكوسة عن الكاتب ووكر بيرسي (Walker Percy)[3] فهو يتسم بالبداهة واللا عقائدية، وتجاهل الأساليب الغائية، وعدم الاكتراث بالنظام الاجتماعي إن لم يكن الشعور بالعداء تجاهه، والانخراط التام في عالم بديل وغريب من خَلقه هو. ولا تسود التصنيفات الأخلاقية في هذه البيئة ولا تنطبق عليها حتى، إذ يبدو أن الاعتبارات الأخلاقية لا تؤثر على النتائج فيها، كما يبدو أن الأفعال والأحداث محكومة برمتها بأقدار متقلبة وعصية على الفهم. تتسم قصص مكارثي بأنها متوهجة وبسيطة، وعلاوة على ذلك فهي، وعلى نحو غريب، تبدو كنماذج غير مقيدة بمرجع لها، وهو ما يزيدها جاذبية لأن النموذج لا يفقد خصوصيته لصالح التجريد. أما الشخصيات –في تحررها من المسؤوليات النفعية التي تفرضها الحبكات المتينة وفي انفصالها عن طبيعتنا البورجوازية المحسّنة –فهي حقيقية لدرجة أنها تقاوم الانصياع للرمزية.

في نهاية رواية **الظلام الخارجي** (*Outer Dark*)، يقود الطريق الذي يسلكه كيولا هولم (Culla Holme) دون مقدمات إلى أحد المستنقعات، وينتهي هناك بكل عبثية:

امتد أمامه يباب شبحي لم ينَمُ فيه سوى الأشجار العارية التي يبدو عليها الألم بأشكالها التي تشبه أجساداً بشريةً باهتةً في أرض الملعونين. كان المكان أشبه بحديقة للموتى مغمورة بدخان خفيف وممتدة إلى نهاية الأرض. تحسس بقدمه المستنقع القابع أمامه، فإذا بها تخرج مغمورة بطبقة لزجة تمتص قدمه فتراجع، وهبت ريح كريهة من هذا القفر فاشتبك قصب المستنقعات حيث وقف بالسرخس الأسود برفق كما لو كانا مقيدين بالسلاسل، وتساءل لمَ ينبغي لأي طريق أن يقود إلى مكان كهذا.[4]

يمثل هذا النموذج أقرب مثال على نماذج مكارثي التقليدية، وهو بالطبع نموذج العالم ذي النهاية المسدودة الذي لا يعترف بوجود النماذج (الذي يمثل في الوقت عينه نوعاً من السخرية القوطية الذاتية بالنسبة للرواية). أما كورنيليوس ساتري (Cornelius Suttree)، وهو شخصية أكثر تعقيداً من روايته الأخيرة الصادرة بعنوان **ساتري** (*Suttree*) (1979)، فحلم وهو في حالة من الهذيان بأن حياته تتحول إلى خواء "في بُعد بارد عديم الزمان والمكان وكل شيء فيه في حالة من الحركة". وعندما تحدث بعد أزمته إلى قسٍّ جاء ليحضر موته أخبره أن ما تعلّمه مع اقترابه من الموت هو أن الإله "ليس بشيء فلا شيء يتوقف عن الحركة أبداً".[5] هذه هي ما ورائية مكارثي: هي لا شيء في حقيقة الأمر، فليست هناك مبادئ أولى أو حقيقة أساسية، إنه هرقليطس لكن دونما لوغوس.[6] في نهاية رواية **ابن الرب** (*Child of God*) (1973) يحظى ليستر بالارد (Lester Ballard) –الذي شهدنا الخطوات الدؤوبة لمنطق وحدته المؤلمة التي تنزع إلى القتل تتقدم واحدة تلو الأخرى – عبر الموت بقيمة أخيرة تكفّر عنه اجتماعياً: ففي كلية الطب الحكومية في ممفيس (Memphis):

---

3) ووكر بيرسي (1916 - 1990) هو كاتب أمريكي ذو نزعة فلسفية ظاهرة في كتاباته التي تطرح تساؤلات وجودية وتبحث في مفاهيم الهوية والمعنى والدلالة. (م)

4) **الظلام الخارجي** (نيويورك: راندوم هاوس، 1968)، ص 242. ترد جميع الإشارات المرجعية القادمة بين قوسين في متن النص.

5) **ساتري** (نيويورك: راندوم هاوس، 1979)، (ص. 461). ترد جميع الإشارات المرجعية القادمة بين قوسين في متن النص.

6) هرقليطس فيلسوف يوناني كان يؤمن بوجود قانون كلّي للكون سماه "لوغوس". (م).

كان محفوظاً في سائل الفورمالين ونقل على طاولة متحركة بعجلات ليأخذ مكانه مع غيره من حديثي الوفاة الذين وصلوا مؤخراً. ممدَّداً على لوح، كان مسلوخَ الجلد منزوع الأحشاء ومشرّحاً. أما رأسه فكان قد فُتح بمنشار وانتُزع منه الدماغ، كما قد نُزعت عضلاته عن عظامه وأُزيل قلبه. كانت أحشاؤه مسحوبة وموضبة، ورأى الطلبة الأربعة الذي انحنوا أمامه كالهاروسبيكس[7] (harospics) القدماء في رسم أحشائه أن وحوشاً أسوأ منه في طريقها إلى هذا العالم. وعند انقضاء الفصل الدراسي الذي امتد ثلاثة أشهر، كُشط بالارد عن الطاولة ووُضع في كيس بلاستيكي ثم أُخذ مع آخرين من مثله إلى مقبرة خارج المدينة حيث دفنوا، وهناك ألقى قسٌّ من الكُلّية خطبة بسيطة.[8]

في تلك الأثناء اكتُشفت الأجساد المتحللة لضحايا ليستر بالارد حين سقطت مجموعة من بغال الحراثة، فاستقرت في الضريح الكهفي الذي وُجدت فيه النساء الهامدات "على أفاريز حجرية في وضعية الاستلقاء» (ص. 195). أُخرجت الجثث واحدة تلو الأخرى وهي تقطر رمصاً، وبينما كان الشريف ونوابه يقودون سياراتهم محمّلة بالجثث على طريق العودة إلى البلدة، "في عتمة الليل الفتي، [طارت] السُّبَدان[9] المستدفئة على الطريق الترابي الممتد أمامهم بأجنحتها البرية وعيونها التي لمعت في ضوء مصابيح السيارات كأنها جواهر حمراء" (ص. 197). تعد السُّبَدان تصويراً جلياً يقدم جمال عالم مكارثي الغريب والعصيّ على التفسير.

ولأن ذلك العالم مكان "لا يكفّ شيء فيه عن الحركة،" فإنه يتمثل في شخوص، وفقاً لوصفه لهم في أحد المواضع، "هاربة من كل أشكال النظام" أو، بعبارة أخرى، فإنهم العارفون "بالأشياء في حالتها الأولية غير المُشكّلة وفقاً لهيكليات العقل المَهُوَس بالشكل.» ويتصف ماريون سيلدر (Marion Sylder) في رواية **حارس البستان** (*The Orchard Keeper*) (1965) بعدم الاكتراث. هو مهرّب ويسكي واسع الحيلة لا يتحدى السلطة وحسب، وإنما يستهزئ بها في حين يلتزم بأمانة تامة بالشروط التي يفرضها عليه قانونه الإنساني. أما نظيره في هذا السرد الفضفاض فهو آرثر أونباي (Arthur Ownby) الذي يعيش بمفرده في الجبال مع كلبه ويراقب عاماً بعد عام بستان خوخ مهجور من ناحية، ومن ناحية أخرى جثة آخذة في التحلل لرجل قتله ماريون سيلدر دفاعاً عن النفس وألقاه في خزان مبيد الحشرات القديم في البستان. يصطدم أونباي بالقانون عندما يطلق بعناية اثنتي عشرة طلقة بندقية مشوهة الرأس على دبابة غامضة تابعة للحكومة ظهرت في أرضه المشجّرة وعلم أنها نذير انتهاء عزلته. وفي وقت لاحق، بعد تبادل لإطلاق النار انتهى بإلقاء القبض عليه، فكّر في نفسه قائلاً "كل رجل يحب السلام، والعجائز منهم أشدهم حباً له".[10] يتعلم الصبي، الذي يشكل الرابط الوحيد بين هذين الاثنين، منهما حساً صارماً بالنزاهة. ويتمثل نضجه الغريب رمزياً في النهاية عندما يعود إلى المحكمة في سيفيرفيل (Sevierville)

---

7) الهاروسبيكس هي كلمة مأخوذة عن اللاتينية، وتشير إلى العرافين القدامى الذين كانوا ينظرون في أحشاء الحيوانات بحثاً عن علامات تُنَبِّئُهم بالمستقبل. (م)

8) **ابن الرب** (نيويورك: راندوم هاوس، 1973)، (ص.194). ترد جميع الإشارات المرجعية القادمة بين قوسين في متن النص.

9) السُّبَدان (nighthawks) (مفردها سُبَد)، ويطلق عليها صقور الليل، هي طيور جارحة متوسطة الحجم تنشط في الليل وساعات الصباح الأولى. (م).

10) **حارس البستان** (لندن: آندريه دويتشه، 1966)، (ص. 229). ترد جميع الإشارات المرجعية القادمة بين قوسين في متن النص.

لاستعادة الباشق النافق الذي سلمه قبل أشهر لقاء مكافأة مالية، ثم أعاد بخزي وجزع الدولار الذي حصل عليه لقاء ذلك العمل عندما علم أن السلطات لا تحتفظ بالبواشق لغرضٍ قيّم وإنما تحرقها.

تخلت والدة ليستر بالارد، ابن الرب، عنه بعد أن شنق والده نفسه في حظيرة المنزل واستحوذت المحاكم على مزرعته. عاش في البداية في كوخ مهجور شاركه مرغماً مع الحيوانات البرية (بما في ذلك في إحدى المرات مجموعة كلاب نبّاحة من فصيلة صائد الثعالب)، وفي نهاية المطاف، عندما احترق منزله، عاش في الكهوف التي أصبحت مقبرة مروّعة ومجتمعاً بشرياً بديلاً تقطنه شابّات قد قتلهن بالارد – في غالب الأحيان مع خلّانهن في ممرات العشاق – ومارس الحب معهن. وهو ليس مدفوعاً بأي شيء يمكننا الحديث عنه، فهو يعيش حياة خارجة عن حدود المقبول اجتماعياً ونفسياً. ولأن حياته الداخلية محجوبة عنّا، فهو يبدو مثل لا وعي مروِّع تجسّد في العالم الخارجي على هيئة فعلٍ متهورٍ لا سخرية فيه. وعندما يعود إلى حالة الوعي، إنْ جازَ التعبير، فإن ذلك يكون بعد أن رأى وجه طفلٍ في باص المدرسة أدرك أنه يذكره بنفسه في طفولته، وهو ما دفعه للعودة إلى المستشفى التي هرب منها دون أن يقول كلمة سوى، "يفترض بي أن أكون هنا" (ص.192).

اختار كورنيليوس ساتري في رواية **ساتري** بملء إرادته منفاه عن عائلته الثرية وعن زوجته وطفله مفضلاً العيش بمفرده في نوكسفيل (Knoxville) على النهر في بيته العائم بين المنبوذين واللصوص والثملين (من أمثاله) والعاهرات والمهربين. يشكل هؤلاء الذين يعيشون تحت جسور المدينة العادية أو المقنطرة منها مجتمَعاً مناهضاً ومنشقاً يمثل كابوساً لأعضاء جاي سي (Jaycee)،[11] وهذا المجتمع هو الذي يرى ساتري فيه تمثيلاً للحقيقة أو ابتعاداً عن الزيف على أقل تقدير. يسمى الحي الفقير المحيط بهذا المجتمع باسم مجمّع شقق ماكانالي السكني (McAnally Flats)، وبينما كان ساتري يتعافى من وعكة صحية متخذاً القرار بالمغادرة، كانت هذه المنطقة تخضع للهدم لإفساح المجال لتشييد طريق نوكسفيل السريع (تقع الأحداث في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين). وبسخرية، يصف ساتري عمال الهدم على أنهم "عمّال غنوصيون[12] سيطيحون بهذا المظهر الرث الذي يخفي عالم الشكل الأسمى" (ص.464) – وبذلك فهو يضع الرواية في صف مفاهيم التحليل النفسي التي ترى في المدينة الحديثة هروباً من الطبيعة. بُنيَت رواية **ساتري** بعناية لتعبّر عن رؤيتها المعارضة لعالم الماورائيات. عندما تكون الحياة برمتها في حالة من الحركة، فإن أحداثها الغنية تتبَع بعضها بعضاً بارتجال فوضوي، ويمتد الزمان بينها بلا نقاط علّام. إن أكبر الوحدات الزمنية التي ندركها في الرواية هي فصول السنة، ويُردّ ذلك إلى أن الفصول القاسية تتحدى براعة سكان ماكانالي المُعدمين وقدرتهم

11) "Jaycee" هي كلمة تعبر عن الاختصار "JC" الذي يشير إلى "United States Junior Chamber"، أي الغرفة الفتية في الولايات المتحدة الأمريكية وهي مؤسسة تعنى بتنمية المجتمع وتستهدف فئة الشباب على وجه التحديد. ويلقب أفرادها ومناصروها اختصاراً بلقب "JCs" أو "Jaycees". (م).

12) الغنوصية مذهب من المذاهب المسيحية الأولى التي عدّت من المذاهب المهرطقة لأنها تجمع بين المفاهيم الوثنية والمسيحية، ولكن ما يميزها هو أنها تركز على الاستنارة النابعة من نبذ العالم المادي الخبيث والتركيز على التواصل المباشر مع الذات الإلهية الخفية ومعرفة. (م).

على النجاة. ويمثل النهر مجازياً أساس وجود الرواية، وكأنه تقديمٌ جديد لنهر "الباسايك القذر" (filthy Passaic) في شعر ويليامز (Williams).[13]

تعيش الشخصيات الرئيسة في روايات مكارثي الأربع، بسبب عزلتها الريفية وفقرها أو لاختيارها العزلة والفقر، مغامرة تأويل يومية، إذ تقودها غاياتها البسيطة للخوض في حالات محيّرة من اكتشاف المعنى والتي تصبح امتداداً لكينونتهم. يوجد كلّ منهم في جيب معزول من التجربة الحياتية، وتراهم يتقاطعون بعضهم مع بعض لمدّة وجيزة، وينخرطون في قصص باروكية (baroque)[14] رائعة عن الإبداع والإصرار البشريين أو عن القسوة المُستَغرَبة، أو يسمعونها. تكشف هذه الاستراتيجية عن حياة الإنسان من خلال الحكايات والحوادث بدلاً من الأنماط المواضيعيّة، أي من خلال التفاصيل بدلاً من النماذج. تمثّل شخصية رينثي هولم (Rinthy Holm) في رواية **الظلام الخارجي** نموذجاً أولياً للشخصية التي تعرف الأشياء الخام، «التي لم تخضع للتشكيل من خلال البنى التي يخلقها العقل المَهُوُوس بالشكل». لا نعرف أين تعيش هي وشقيقها كولا (Culla) في بداية الرواية، كما أننا لا نعرف شيئاً تقريباً عن والديها، وكذلك حالها هي الأخرى. يسكن الاثنان فراغاً ريفياً متقشفاً، وعندما أخبرها كولا وهو يهمّ بمغادرتها لمدّة وجيزة ألّا تستقبل الغرباء، أجابته "ما من روح في هذا العالم ليست بغريبة عني» (ص.29). وعندما انطلقت باحثة عن طفلها حديث الولادة، والذي تركه والده كولا ليموت في الغابة، فإنها لم تكن تعرف ما إذا كانت متجهة نحو المدينة أم مبتعدة عنها وذلك لأنها لم تذهب إليها من قبل. وعندما سألها مزارع مرتاب عما إذا كانت هاربة من مكان ما، أجابته "لا، أنا ليس لدي مكان حتى أهرب منه أصلاً" (ص.101). كما قالت للطبيب في وقت لاحق، "لم أعد أعيش في أي مكان... لم أفعل شيئاً يذكر قط. حياتي تقتصر على التجوال بحثاً عن طفلي» (ص.156). ويستلزم البحث عن "طفلها" اقتفاء أثر مُصلح أوانٍ جوّال كان هو في حقيقة الأمر من وجد الطفل المهجور وأخذه. إلّا أنها لم تكن قد التقت بهذا الحرفي من قبل، والعكس صحيح. وهي لم تعرف، إلى أن أخبرها صاحب أحد المتاجر، أن هناك «أكثر من نوع».[15] ليس لديها سبب لاختيار طريق على آخر لأن الحرفي يمكن أن يكون في أي مكان. استمر سعيها في فراغ ملأه بين حين وآخر ريفيون متعاطفون يمدون لها يد العون، ولكن يبدو أن هؤلاء، على الرغم من امتلاكهم لمنازل وعائلات، لا يقلّون تيهاً في المكان عنها. هي ذكية وقوية وتتمتع بروح الدعابة، إلّا أنها بلا أفكار تقريباً وهي مدفوعة بالمعنى البسيط الذي تفهمه وبه تستمر. لا تزال غير مدركة للحقائق المروعة التي تظهر في السرد الموازي الذي تقدمه الرواية. تسود في ذلك السرد المقابل سرياليةٌ شريرة هي الانعكاس المظلم المقابل لعذوبة رينثي الأمومية البسيطة، إذ يُقتَل المزارعون وسكان البلدات دون مبرر،

13) ويليام كارلوس ويليامز (1883 – 1963) (William Carlos Williams) شاعر وطبيب أمريكي من رواد الحداثة في الأدب الأمريكي سعى إلى تقديم شعر أمريكي الطابع منفصل عن الحياة الأوروبية والبريطانية، فاتّبع المدرسة التصويرية التي أتاحت له تقديم الحياة اليومية للسكان الأمريكيين. أما نهر الباسايك فيرد في قصيدة الرّحال (The Wanderer) كرمز لقلق الشاعر على الطبيعة البكر من أثر الحركة الصناعية التي لوثتها وأخفت جمالها وسموّها. (م).

14) الباروك مدرسة فنية انتشرت في أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وتميزت بالزخرفة المفرطة. (م).

15) من الحرفيين. (م).

ويُعثر عليهم متدلين من الأشجار، وتُنبَش الجثث المدفونة حديثاً وتُسرَق ملابسها. وكل ذلك يرتكبه ثلاثة من أفراد العصابات الساديين الخارجين عن القانون، وأما آخر الضحايا فهو طفل رينثي وكولا، والذي ينحر الزعيم الملتحي عنقه أمام عيني كولا بكل برود كما لو أنه كان يشعل غليوناً.

راود كولا في مطلع رواية **الظلام الخارجي** حلمٌ غريب بنبيٍّ يعد كلّ من يتّبعه من أبناء «الخراب البشري» المرضى والعرجان والعميان بالشفاء ما إن تدخل الشمس في كسوفها وتجتازه. بيد أن الشمس في ذاك الحلم تُكسَف ولا تعود أبداً في حين ينتظر الحشد في العتمة الباردة بقلق تحقيق الوعد. ينتهي المطاف بالحشد متمرداً، وينقلب لا على النبي بل على صاحب الحلم الذي طلب هو نفسه الشفاء، ويعجز الحالم عن الاختباء حتى في الظلام. ما هذا الحلم سوى حكاية رمزية تعبّر عن وعد الحياة – أننا قد نشفى – وعن المسار المنحرف لهذا الوعد الذي قد ينتهي بالبؤس والفساد. يتعرض الحالم للهجوم كما لو كان إلهاً انقلب وعده المنقوض بغرابة من قبل أولئك الذين رفضهم، فرفضوه خالقين بفعلتهم هذه ظلامهم الخاص. وتمثّل شخصية رينثي جمالاً إنسانياً هشاً – وعداً ما – يقف مقابلاً للبشاعة واللاإنسانية التي تسود في كل مكان آخر. يضيء هذا التناقض المؤلم على القلق المتغلغل في طيات الرواية من الانقطاعات المربكة في التجربة البشرية.

عندما انتهوا من المطبخ، تبعت (رينثي) المرأة في الممر الذي يقود إلى الجزء الخلفي من المنزل. سارت بهم المرأة على الممر الخشبي حاملةً المصباح أمامهم في هواء الليل البارد، وعبرت بهم الممر الخشبي والباب الذي انغلق خلفهم، ثم فتحت المرأة الباب التالي، ودخلت في حين تبعتها (رينثي) على مسافة قريبة. وكان طائر السُّبد يصيح في أثناء مرورهم في الفناء ويتوقف عن الصياح مع إغلاق الباب (ص 62-61).

فتحت الباب فهبّ عليهم هواء الليل من جديد بعذوبة اخترقت الرائحة الدافئة للغرفة، وكان صياح السُّبد أبعد. وعندما أُغلق الباب كان وقع أقدام المرأة يتلاشى وهي تسير مبتعدة على الممر الخشبي، وخفَت صوت الطائر مرة أخرى، أو ربما كان ذلك صوت طائر آخر قادم من وراء الألواح الخشبية المشوهة والمتآكلة والشّعلة الضعيفة التي أضاءت ليلها. (ص.62)

توقف صوت السُّبد، وكان عليها في ذلك الوقت أن تحتمل حشداً من العث والحشرات الليلية التي طارت في مدارات متصادمة ومسعورة حول مدخنة المصباح. (ص. 63)

وضعت المصباح على الرف وجلست على السرير. كان فراش السرير محشواً بقشر الذرة، فغار بها ببطء مصدراً صوتاً هشاً، وأطلق نفحة من غبار قديم. أطفأت المصباح وخلعت ثوبها وعلقته على عمود السرير النحاسي، ثم بسطت قميص النوم وارتدته وزحفت إلى السرير. ... وعندما أَوَوا إلى الفراش، استلقوا في صمت الجو الحار، واستمعوا إلى أنفاس بعضهم بعضاً. استدارت بحرص على المصطبة المتزعزعة، وأنصتت لتسمع صوت طائر أو جندب، أو أيّ صوتٍ قد يكون مألوفاً لها وسط ذلك الظلام الدامس. (ص. 65-64)

ليست رينثي تحت التهديد هنا، بل هي في حقيقة الأمر في استضافة غرباء متجاوبين وإن كانوا قليلي الكلام. على الرغم من ذلك، فإن الصفحات الخمس التي تستغرقها رينثي ما بين الاغتسال والاستلقاء

على السـرير كثيفةٌ في عرضـها لإشـاراتٍ متناوبة من الغرابة والشـك والطمأنينة، دون أن يؤثر ذلك على الإتقان في التفاصـيل الدقيقة في الحديث وإيقاع السـرد، ولا في الأصـوات أو الأشـياء المرئية، ولا حتى في الصـمت. تمثّل الحادثة الباهتة التي تكاد تكون بسـيطةً عالماً مصـغراً دقيقاً، والرواية برمتها هي مجموع هكـذا حوادث. تعبّر كل واقعة على حِدة، والرواية ككل، ونسـيج النثر بذاته مراراً وتكراراً عن الإحسـاس بجمال الحياة المنسوج ورعبها، والذي هو منطلق رؤية مكارثي المتواضعة للحياة ومنتهاها. وأما المعنى فلا يمكن فصله عن الإحساس بالتجربة.

يمكـن للمرء أن يخاطـر بالوقوع في فخ التكهّن فيصـف عدمية مكارثي بأنها ليسـت مبهمة فقط بل جدليةً أيضـاً. فهناك رينثي من ناحية، والمجوس (Magi)[16] الأشـرار من ناحية أخرى، وهناك أيضـاً أغنية السُّبد والصمت الذي يقابلها عندما تتوقف، وطفلها الذي حلمت به مقابل طفلها الحقيقي. كما أن هناك وحدة ليسـتر بالارد التي لا يسـتطيع تجاوزها وتعطشـه للحب وبقايا الضحايا الذين خلّفهم شعوره هذا، والتي «كانت مغطاة بالموم،[17] وهو عفنٌ شـاحب جبنيّ الملمس يشـيع تشكّله على الجثث في الأماكن الرطبـة، وبتجمعـات من الفطور المحاريـة [النامية] إلى جانبها كما تنمو على الجـذوع المتعفنة في الغابة» (ص. 196؛ يقودنا العنصـر القوطي في كتابات مكارثي إلى مواجهة الأمور التي نجتهد في الحياة العادية لنُجنّب حواسنا إدراكها). يشهد كورنيليوس ساتري ذات مرة في إحدى رحلاته عديمة الجدوى على طول النهر مراسمَ تعميد هادئة – يصفها أحد المشاركين أنها "رعاية كاملة" – ويسمع حديثاً عن الخلاص؛ ويتذكـر في موقـع آخر، قريبٍ من البقعة نفسـها، تلقّيه تعليمات عن كيفية القتل من قبل صـياد سـلاحف عجوز، حيث رأى جمجمةَ سـلحفاة تتطاير "مشـكّلة سـحابة من لبّ الدماغ والعظام": "وجلدَها المجعّد المُفـرَغ معلّقاً مـن الرقبة كما لـو كان جورباً مثقوباً" (صـ.119). في نهاية الرواية، وبينما كان سـاتري يسـافر متطفلاً إلى خارج نوكسـفيل، اقترب منه صـبي يحمل الماء لطاقم من عمال إنشاء الطرق (كانوا يشقون الطريق السريع الجديد) وعرض عليه غَرفَة من الماء البارد: "رأى ساتري الماء البارد يتقطر على الصـفيح، ويسـيل في جداول وقطرات تتبخر في طريق سـقوطها إلى الأرض»؛ ورأى نفسه للحظة في زرقة عينـي الطفـل (ص.470). بعد لحظات، وبعد أن ركب مع أحدهم، نظـر خلفه ليجد الطفل قد رحل وحلّ مكانه "كلب ضـخم يشـمّ الموضع الذي كان سـاتري يقف فيه"، فتذكّر كلاب الصـياد التي رآها في أحد أحلامه المحمومة والتي كانت "متوحشة بلعاب يسيل وعيونٍ مجنونة بحب افتراس الأرواح في هذا العالم" (ص.471). تتسـم هذه المجاوَرات بكونها محسـوبة إلّا أنها إيحائية أكثر من كونها تخدم مخططاً معيّناً. يتكثف تأثير هذه المجاورات في قصـة يرويها لساتري أحد عمال سكة الحديد الكبار في السن. عندما كان ذلك العامل "متشـرداً"، في جبال كولورادو جالسـاً القرفصـاء في زاوية عربة قطار خشـبية ليحتمي من

16) يقدم مكارثي في روايته مجموعة من المجوس الأشـرار الذين يطوفون الأرياف ويمارسـون الشر المطلق وكأنهم قوة خارقة ضمن عالـم الرواية، وبذلك فإن مكارثي يقدم نسـخة رمزية معكوسـة عـن الرواية الإنجيلية التي تذكر مجموعـة من المجوس الحكماء الذين رأوا نجماً بشرهم بميلاد السيد المسيح فتبعوه لينتهي بهم المطاف في بيت المقدس ليسجدوا له هناك وهو طفل. (م).

17) الموم، ويسـمى أيضـاً شمع الجثث، مادة شـمعية الملمس تتشكل على الجثث نتيجة تحلل دهون الجثة لا هوائياً في البيئات الرطبة الخالية من الأكسجين، وهي عادة ما تحفظ شكل الجثة بطريقة تشبه التحنيط. (م).

رياح الشتاء. إلّا أن النار اندلعت في العربة من عود ثقاب كان قد رماه، ولمّا عجز عن إخماد ألسنة اللهب قفز من القطار الذي كان يسير متسلقاً الجبل، وهبط في كومة من الثلج؛ «ستظن أن ما سأخبرك به أمر غريب، ولكنه الحقيقة. كان ذلك عام ألف وتسعمئة وواحد وثلاثين، ولو بلغتُ من العمر مئة عام فلا أظن أنني سأرى في حياتي منظراً بجمال ذلك القطار المشتعل وهو يصعد الجبل ويلتف منعطفاً وألسنة اللهب تنير الثلج والأشجار والليل» (ص.182). قد لا يبدو ذلك غريباً جداً بالنسبة إلى ساتري لأن الحد الأدنى من تجربته هو أننا، بلا مفرّ، نعيش في مفارقة، وينبغي لنا أن نتعلم التأقلم مع ذلك الوضع؛ لأن الأمور يمكن لها أن تكون أسوأ بكثير.

يعدّ الماء الصافي والعذب الذي يتكرر في الروايات تمثيلاً بسيطاً لما هو منشود من هذا العالم، إلّا أنه مجرد صورة مؤقتة، وليس رمزاً للخلاص. عندما أنقذ ساتري جين هاروغيت (Gene Harrogate)، وهو جار ساتري الشاب المرح، بعد أيام من احتجازه تحت الأنقاض وفي مياه المجاري في كهف واسع تحت المدينة على إثر فشل خطته المجنونة لتفجير أساسات أحد البنوك فشلاً ذريعاً، فإن أول ما قاله هاروغيت كان "أكره أن يراني أحدٌ هكذا". ثم قال "أنا مستعد أن أعطي عشرة دولارات نقداً لقاء الحصول على كوب من الماء المثلّج" – وبذلك فهو ينطق بشكل هزلي لازمةً جادة تمثل قصة حياة أية شخصية موجودة في عالم مكارثي (ص.277). كانت إحدى اللحظات غامضة التأثير في رواية **الظلام الخارجي** عندما توقفت رينثي والأسرة المزارعة التي آوتها في أثناء سيرهم على الطريق الحار المؤدي إلى البلدة ليشربوا من نبع ماء. «قال الرجل، هذا ماء عذب. ماء عذب كما هي المياه في هذه البلاد. فأخذت الكأس منه وغمسته في البركة الداكنة، ورفعته مليئاً بماء صاف وشربت. كان الماء عذباً وبارداً جداً». تتناغم مثل هذه الصور والحوادث بعضها مع بعض بشكل هادف، كما أنها تمهد لحوادث ذات أهمية أوضح وأكبر وتعززها أيضاً. ومن أمثلة هذه الحوادث الفاصل الشهواني المثير الذي خاضه ساتري مع الابنة الشابة لعائلة من جامعي صدف بلح البحر، والذي انتهى عندما قضت نحبها تحت انهيار للصخور. يُمَهّد لهذه اللحظات الصغيرة ببراعة، وهي تكتسب أهميتها من كونها تشكل روحاً لولاها لسادت روح العنف في الروايات. فالجدلية الغامضة هي مسألة قائمة في حد ذاتها، وعدم حسمها مسألة أخرى.

ويستحضر المرء في هذا السياق قولاً معبراً للشاعر ييتس (Yeats)[18] يقول فيه: "ما كانت الروح البشرية لتكون واعية لو لم تكن معلّقة بين الأضداد، فكلما زاد التناقض زادت شدة الوعي". إن تكثيف الوعي في روايات مكارثي ليس منوطاً بشخصية واحدة فأسلوبه قائم على تمثيل شخصيات يُظهِر ما يُسمَح لنا أن نراه منها خلوّها الصارخ من الوعي. إن تكثيف الوعي منوط بوعي الروائي – أو وعي الرواية بحدّ ذاتها – ثم بوعينا لأننا ملزمون العبور من عالمنا إلى عالمه. ويعدّ تنوعه الجريء في الأساليب جوهرياً لتحقيق هذا الأثر. ومن ناحية أخرى، فإن جميع روايات مكارثي استثنائيةٌ في احتوائها على كمية كبيرة من المواد الخام غير المفهومة. يبرز عالم مكارثي بوضوح، ويشبه استنساخه الدقيق للتفاصيل (وهو ما انعكس في دقة لغته)، وإتقانه للأسماء الصحيحة للأشياء – بما في ذلك أجزاء الأشياء، وجوانب مختلف العمليات، وكيفية إنجاز الأمور – واحترامه لخصوصية التصنيفات في العالم الطبيعي أسلوب جويس

18) ويليم بتلر ييتس (1865 – 1939) شاعر ومسرحي إنكليزي حاصل على جائزة نوبل في الأدب عام 1923. (م).

(Joyce)[19] في كون هذه الخصائص تعطي أعماله تماسكاً عميقاً لا يمكن للشكل والحبكة وحدهما أن يحقّقاه. وتتمتع هذه الطريقة هي الأخرى بوجهة نظر – وهي أن المادية الخام لهذا العالم جذابة وطاغية معاً: فالأنا هشة وعابرة، بل ربما كانت وهمية، مثلها مثل أي شكل مُتخَيَّل آخر.

تمثل حالات التفاوض بين الأنا والعالم الخارجي قضية رئيسية في رواية ساتري لأن طبيعة الهوية تمثل لغزاً أولياً ومرهقاً لشخصيتها الرئيسية. وعلى أيّ حال، فإن الطرح الأفضل لهذه القضية يتم عن طريق شخصية صديقه هاروغيت. تُعرف هذه الشخصية أيضاً باسم فأر الريف وجرذ المدينة[20] – وذلك لسبب وجيه – وبأنه حمّال البطيخ في نور القمر،[21] فهاروغيت غافل تماماً عن الملهيات الكئيبة كانعدام الأمان الوجودي. هو شخص يجيد النجاة وواسع الحيلة، ويعتبر الفقر لعبة مبهجة. ولكن عندما ألقي القبض عليه في نهاية المطاف وهو يحاول سرقة أحد المتاجر وأرسل إلى إصلاحية الولاية، جعله مكارثي، في مقطع سردي يتميز بالأصالة والرؤية الاستثنائيتين، يبدو وكأنه اختفى عملياً. على متن القطار المتجه إلى سجن برَشي ماونتن (Brushy Mountain Prison) كان هاروغيت خليَّ البال. اكتفى بالنظر من نافذته وهو يرى الأشياء تمر من أمامه: حقل ذرة وأرض مظلمة بين سوق النباتات الميتة؛ أسراب من طيور لا اسم لها؛ أشجار الشتاء وسماؤها الشتوية؛ امرأة ترمي صحناً من الماء في الفناء وتمسح يديها بمئزرها؛ متجر صغير عند مفترق طرق؛ صفّ من سقائف الدجاج المضاءة؛ ومقهى مضاءٌ منتصف الليل. ثم فجأة ومع دخول القطار في البلدة الممطرة المظلمة تحولت النوافذ إلى مرايا سوداء ملطخة بالدموع: "ورأى جرذ المدينة وجهه المسلوب يحدق فيه من الزجاج البارد وهو يندفع مسرعاً بين الأسلاك والأشجار المُرّة فأغمض عينيه." إن التفكير في هاروغيت وهو مشتت في العالم ثم تذكّره حُرّاً يدبر مكائده الباروكية[22] يعني أن ندرك الرعب الحقيقي والمجازي لحياة السجن وللسلبية والخمول، كما يعني أن نفكّر كيف أن المخططات وتدبيرها يبقي العالم بعيداً عنا. يبدأ السرد الطويل والمحزن لرحلة هاروغيت بملاحظة – صادرة عنه أو عن الراوي – مفادها أن "العالم واسع حقاً" (ص.439). لن تخطر الحقيقة الفظيعة التي تنطوي عليها العبارة المبتذلة التي تفيد "أننا لا نمثل العالم ولا العالم يمثلنا" على بال هاروغيت كفكرة واضحة إلا أنها دخلت عقله ونحن بدورنا نختبرها على طريقته.

ساتري شخصية مثقفة ومتأملة تمثل نقيض شخصية هاروغيت المتحررة من كل قيد، وهو مدرك حدّ الشلل لكل الأمور التي كانت أساليب هاروغيت وبساطته تحميه منها، ألا وهي الرعب الحقيقي للموت والفساد الحتمي، والنهاية الأكيدة لجميع الأصدقاء وكل حالات الحب وكلُّ الأشياء الفريدة والعزيزة، وقسوة الزمن التي لا توفر أحداً، وقسوة غياب الإله عن العالم. كما أنه مَهُوُوس باعتباطية الهوية وكيف

19) جيمس جويس (1882 – 1941) روائي وشاعر وناقد إيرلندي. (م).

20) مصطلح "فأر الريف وفأر المدينة" مأخوذ عن واحدة من حكايات أيسوب (Aesop's Fables) التي تفضل حياة الريف البسيطة والوادعة على حياة المدينة الفارهة، ولكن مملوءة بالمخاطرة. (م).

21) يقصد كورماك مكارثي أن هاروغيت كان لصاً يسرق البطيخ ليلاً من المزارع، وقد أصبحت هذه العبارة مثالاً مشهوراً على البراعة اللغوية والأسلوب الشعري في روايات مكارثي. (م).

22) يتميز الفن الباروكي الذي انتشر في أوروبا القرنين السابع عشر والثامن عشر بالدقة والزخرفة واعتماد الخدع البصرية، كما اتسمت بالابتعاد عن العقلانية التي سادت في عصر التنوير وبالخلط الجدلي بين الصواب والخطأ. (م).

أن هذا الحد الأدنى من التماسك يمكن له أن يتآكل عندما تصبح الأمور التي نستمد منها الطمأنينة أو الأدوار الاجتماعية التقليدية أو المنازل أو العائلات في حالة من الفشل. (يطارده أشباهه، ولا سيّما توءَمِه الذي توفي عند الولادة). ويبدو أن العيش على النهر بالاعتماد على ما تلتقطه خيوط صيد السمك كان بالنسبة إليه علاجاً بالتشبع، فهو طريقة للمواجهة المباشرة والتعامل مع الفوضى والعنف اللذين يرتبط بهما ويخافهما معاً. كما أنه خياره للمضي قدماً في ظل خطر فقدانه هويته وسلامته العقلية. وبالقدر الذي تسمح به رؤية مكارثي وأسلوبه لحدوث ما يشبه لحظة إدراك الحقيقة، يبدو أن تجربة ساتري تشي بلحظة من هذا النوع عندما يخبر دون أي توقير القسَ الذي قدم ليحضر موته (ساتري مرتدّ حقيقي عن الكاثوليكية، وليس مجرد مدّع): «إن ما تعلمته هو أن هناك ساتري واحد، وهو ساتري واحد لا غير» (461). وهذا يعني بالطبع أن لساتري حياة واحدة ومكتملة بذاتها، ولكن يبدو أيضاً أن كلماته تدل لا على إدراك للهوية بل على اتخاذ الخيار أنه لا بد لشخصية ساتري *واحدة*، من بين الشخصيات العديدة المحتملة يجب أن توجد في عالم ليس له شكل محدد. كما أن هذا الخيار يعدّ نوعاً من التوكيد بحده الأدنى. وقبل وقت ليس بالبعيد من صراعه المروع مع حمى التيفوئيد واختلاله المجازي، كان ساتري قد حضر وفاة جامع الخردة العجوز الذي كان يمثل صوت العدمية الغامض في الرواية، والذي كان يلعن الحياة والإله ويلعن نفسه أيضاً (حاول التعاقد مع ساتري لينقعه في الزيت الصخري ويحرقه على الفور عند موته). تأثر ساتري عندما نظر إلى جثة الرجل بما تبقى لديه من عزيمة وجودية ففكر بالرجل للمرة الأولى ورفضه. "لا يحق لك أن تمثّل الناس بهذه الطريقة، قال له، فالرجل يمثل جميع الرجال. ليس لك الحق في بؤسك هذا" (ص.422). تنطوي هذه اللفتة الفكرية على تمسك ضعيف بوجود غرض لحياة الإنسان، ويبدو أنها إحدى مراحل العملية الباطنية التي أصبح من خلالها تحوله إلى ساتري واحد هدفاً عقلانياً. وهي ناتجة عن التجربة لا عن إيمان ساذج، وذلك لأن مختلف أصدقاء ساتري من غير البائسين وفروا له الرعاية وجسَّدوا بالنسبة إليه رواقيّة مشجعة وإشكالية في ذات الوقت وعلى الرغم مما يشهده ويعيشه من فظائع وتشوهات واغتراب وألم جسدي عميق. وبذلك يكون ساتري غير المكتمل بعد مدركاً تماماً للفعلين الرمزيين في نهاية الرواية، ألا وهما شرب الماء والهرب من كلاب الصيد. وبقدر ما يتسم عالم مكارثي المذهل هذا بالتعارض المؤلم بسبب تجريده من اللوغوس،[23] فإن مجرد وجود خيار أو تسام وهمي يمكنه أن ينقل المرء إلى النقطة التالية في حياته حيث ينتظره، وبشكل مبهم، أمرٌ ما غريبٌ أو مبهجٌ أو مؤثرٌ يستحق النجاة من أجله. وفي روايات كورماك مكارثي يعدّ تعديل مفهوم الذات ليصبح فهماً لطبيعة العالم مشروعاً محيراً ومتقلقلاً، وذلك لأن جوهر ذلك العالم يتمثل، في جميع الروايات، في أن الشكل والمعنى يأبيان التوافق معاً. وفي الوقت عينه، تستمر التجربة في التلميح إلى أسئلة دون أن تقدم إجابات لها، وهو ما يترك من يجيد التعبير ومن يعجز عنه على قدر المساواة في التمتع بحرية حتمية.

- المصدر:

The Southern Literary Journal , Spring, 1983, Vol. 15, No. 2 (Spring, 1983), pp.31-41.

23) راجع الحاشية السفلية رقم 7.

كورماك مكارثي والعنف والحدود
الخارطة كشيفرة لما لا يمكن احتواؤه [1]

تأليف: دانييل فايس
ترجمة: لينا السقر •

دانييل فايس (Daniel Weiss) : مؤرخ فني أمريكي، وأستاذ العلوم الإنسانية في جامعة جونز هوبكنز. عمل رئيساً وأستاذاً لتاريخ الفن في كلية هافرفورد.

إن مفهومي الغرب والحدود مترادفان تقريباً. تحفّز كلمة الحدود صوراً وأفكاراً يمكن ربطها بتاريخ من الصراعات العنيفة المتعلقة بالنزاعات الحدودية الوطنية، والاستيلاء على الأراضي، والتنمية الإقليمية. رُمِّز الخط الترسيمي للأراضي عبر التاريخ الأمريكي، وكذلك نتاج هذا الترسيم – ألا وهو الخريطة –بطرق مختلفة. توضح الخرائط، التي أنتجتها السلطة الغازية أو الاستعمارية أو الإمبراطورية، المكان الصحيح للحيّز المكاني، وتشكل توجيهات معينة لفهم الحيّز المكاني من خلال مصطلحات محددة وتمييزية.

تقرّ روايات كورماك مكارثي (Cormac McCarthy) بالدور التقليدي للخرائط وحدودها. لكن، تحتوي الخرائط أيضاً في أعماله على معلومة أساسية، غير تلك التي يفترض المشاهد أنها تحتويها. وبعبارة أخرى، تقليدياً، وظيفة الخريطة هي تقديم المعلومة لمن يشاهدها، أزعم أن الخرائط في روايات مكارثي تحتوي على رموز وتواريخ وحقائق أخرى، تقع خارج المعرفة التي يرغب فيها المشاهد، بل أحياناً تكون معارضة لها. تعزز الخرائط عملية الانقسام بين السكان الأصليين والأراضي البكر من جهة، وبين ما

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للمقال: « Cormac McCarthy, Violence, and Borders: The Map as Code for What Is Not Contained »

خفـي تحت ستار التقدم والإمبريالية والاستعمار من جهة أخرى. إحدى الطرق التي تستخدمها الخرائط لإضفـاء الطابـع الرسمي على الحيّز المكاني هي من خلال ترسيـم الحدود. ويمكن تفسير الحدود بمعنى مادي، كما هو الحال في أشكال الأرض مثل الأنهار والجبال. أو يمكن للحدود أن تؤطر الحيّز المكاني بمعنى تجريـدي من حيـث الذاتية، أو الرغبـة، أو التاريخ الثقافي. في هـذه المناقشة، أسعـى إلى دراسة الحدود باعتبارهـا شكلاً مـن أشكال الاحتـواء الذاتي والمكاني الذي يُبنَـى على الخريطة الماديـة، ولكن أهميتها هـي في مـا تجنبته وكذبته وأخفته الخريطة غيبياً. سأدرس الخرائـط، والحدود التي تحتويها، في روايات مكارثـي: **كل الخيـول الجميلـة** (*All the Pretty Horses*)، و**العبـور** (*The Crossing*)، و**الكبـار لا وطـن لهـم** (*No Country for Old Men*)، و**الطريق** (*The Road*)، لأحدد كيف تعزز رواياته أهمية الأشيـاء والصـور المرسومـة على الخرائط، لكن الأهم مـن ذلك، هو كيف تكشـف نصوصه زيف المعرفة المفترضـة التـي تحتويها الخريطـة، لتثبت المعرفة الثقافية وفـوق المكانية الأخرى التـي تفشل شخصيات مكارثي في إدراكها. تعيد رواياته تعريف النظرة التقليدية للخريطة كمصدر للمعرفة، وبدلاً من ذلك، تُعاد كتابـة المعرفة المفترضة التي تحتويهـا الخريطة وتحويلها إلى معرفة أخرى لا يدركها المشاهد للخريطة أو لا يرغب بإدراكها.

تحـدد الحدود المادية العناصر المكانيـة على الخريطة، كما هي الحال مع الطرق والأنهار التي تشكل حدوداً طبيعية، لكن لا تقدم لنا هذه العناصر الجغرافية المكانية المعلومات، أو تفك لنا رموز الحيز المكاني مـن أجـل الاستفادة منها. يرغب من يشاهد الخريطة في معرفة المـكان، لكن تمتد هذه المعرفة إلى ما هو أبعـد من الموقع المكاني. فالمعلومات التي توجد خارج الحدود والاحتواء هي المعلومات التي تتجاوز الفضاء المـكاني، وليس المعلومات التي توجـد داخل الفضاء المكاني، والتي غالباً ما تمـر دون تمييزها. في روايات مكارثي، الفشل في معرفة المعلومة الموجودة خارج الحدود الحدية للخريطة، هو اعتراف وتقويض، بالوقت نفسه، للخريطة كأداة للتقدم والاستكشاف من ناحية، والإمبريالية والأنانية من ناحية أخرى.

تتمثل خصوصية الخريطة كطريقة للاحتواء في الصور المتناقضة والمجردة في روايات مكارثي. يطرح مكارثـي مشكلـة الصور التقليدية للحدود مـن خلال عدم مادية سطحها ومعناهـا. في أعمال مكارثي، لا يتحدد الغرب بحدود مطلقة. فإذا كانت الحدود تحافظ على شيء وتحدد شيئاً آخر، فالخرائط والحدود تطمـس المـكان المدوّن، وتهدم التفسير المـادي الصارم من خلال تناصها وتاريخهـا وإنتاجها الثقافي. في روايـة **كل الخيول الجميلة**، تُعـرّف مصطلحات المكان المحدود مجدداً من خلال غموضها: «لهب الشمعة وصـورة لهب الشمعة» (ص.3)، و"الخيول وأنفاس الخيول" (صـ.3)، و"الأمة وشبح الأمة" (ص.5). تميّـز هذه العبارات، التي وردت في الصفحـات الأولى من الرواية، طبيعة رسم الخرائط المادية، لأن هذه الصـور تمثل المادة ونظيرتها غير المادية، حيث تتماهـى الصورة الملموسة في اللامادية الانعكاسية للذات تجـاه نقيضتهـا. وباعتبار الخريطـة وسيلة للإشارة إلى الملكيـة المكانية والأولوية العرقيـة، يحتوي المكان المحدود والخرائط على عنف الإمبريالية ورغبتها المستمرة في المزيد من الاستحواذ.

تضفـي الخرائط، بشكلها المكتوب، الطابع الرسمـي على الحدود وتؤمنها، وتفصل الحيّزات المكانية من الناحية السياسية والجغرافية والاجتماعية. الخرائط ليست حصيلة نهائية، إنما تمثل عملية تاريخية، حيـث يُستـولى على الأماكن الأصلية ويعاد إنشاؤها أو تدميرها، أو تمحى الأشياء المرسومة على الخرائط مـن الوجود تماماً. يمثل رسم شخصية القاضي في رواية **خط الدم** (*Blood Meridian*) عملية مماثلة مـن التدمير وإعادة التشكيل. بحث بعض العلماء، مثل ديفيد هولواي (David Holloway) ونيل كامبل (Neil Campbell)، هذه الديناميكية. من ناحية ثانية، الأشياء التي يرسمها القاضي ويدمرها –كشظايا فخارية وقطعة من الدروع الإسبانية –تحتوي على نوع واحد من المعرفة حول سياقها وتاريخها، والخريطة، في جوهرهـا، هي أداة تكشف عن تدوين "المناظر الطبيعية" المختلفة.[2] الخريطة ليست نتاجاً لهيمنتها الثقافيـة فحسـب، لكنها تحتـوي أيضاً وتقدّم معرفة مختلفـة –أو من وجهات نظر مختلفـة، عنصرية أو عرقيـة حصريـة، أو ما يعارض ما يرغب المشاهد في البحـث عنه. في رواية **موبي ديك** (*Moby- Dick*) لهيرمـان ملفيـل (Herman Melville)، يكتـب ملفيل عن أصـول كويكويج: "إنها ليسـت موجودة على أي خريطـة. فالأماكـن الحقيقية لا توضع عليها أبـداً" (ص.79). لا تقدم الخريطـة، وفقاً لمصطلحات ملفيل، معلومة عن "الأصول الحقيقية"، إنما تمثل عملية غير طبيعية من الإنتاج والاستهلاك. يمثل نص ميلفيل، وبشكل أكثر تحديداً حوار بين شخصيتي "آهاب والبيكود"، لحظة سابقة في الرسائل الأمريكية، تتعلـق بالسعي الرومانسي القائم على الغزو الإمبراطوري. وبهذا المعنى، تنبئ رواية ميلفيل بمشروع جون غـرادي كـول (John Grady Cole) ولاسي رولينـز (Lacy Rawlins) في **كل الخيـول الجميلة**، الذي سأكتشفه لاحقاً.

سجلـت الخرائـط عمليات التغيـير المستمر للحـدود، وصوّرت كيـف عُرّفت وحُوّلت بشـكل متزامن وتاريخـي، اعتبـاراً من الكشافـة الهنود الذين قـادوا الرجال في الجبـال عبر مناطق الصيـد والفخاخ، وحمـلات لويـس وكلارك، والسـكك الحديدية القاسمة لمناطـق ضخمة من البلاد، وصـولاً لبناء الأسوار التـي تحـدد الأراضي الفرديـة أو المؤسسية (مثل صورة التُقطت في نهاية خـط الدم). في بحث فريدريك جاكسـون تيرنـر (Frederick Jackson Turner) الكلاسيكي عن الغرب، التطـور التدريجي للمناطق الصحراوية إلى مناطق حضارية هو تطور إيجابي. هناك القليل من التفكير بالوسائل المحددة المستخدمة لتمديـن البرية وتوطينها، وتُعتبر هذه العملية عملية مرغوبة. يكتب تيرنر: "في البداية، كانت الحدود هي ساحـل المحيط الأطلسي" (ص.3). وتابع: "على طول نهر الأطلنطي... عبرت جبال أليغاني إلى كنتاكي وتينيسـي... وبحلول عـام 1820، بعد أوهايو مباشـرة وجنوب إنديانا وإلينوي" (صـ.3). يصف تيرنر المساحة الفارغة وراء خط الحدود بأنها لم تصبح "أمريكية" إلا بالتقدم التدريجي. لم يكن هدف التقدم التحويلـي هو معرفة ما وراء الخط، لكن كيف تحولت المساحـة خلف حدود الحدود، أو أصبحت أمريكية. كانت الأرض خلف الحدود فارغة، بالتالي لم يعاد إنشاؤها، إنما أُنشِئت للمرة الأولى.

2) فـي مناقشة كامبـل (Campbell) لروايات مكارثي الغربيـة باعتبارها غربية ومعادية للغرب، يؤكـد أن التاريخ الذي سجله القاضي هو "عملية اختيار وتحكم" (ص.218).

قُضي الكثير من الوقت في الأدب الأمريكي والرسائل الأمريكية في اكتشاف وتحليل وتقييم التقدم الذي حدث في الغرب، وكيف يمكن تصويره، وما يعنيه ذلك لمفهوم الهوية والتاريخ الأمريكي. افترضت فكرة هنري ناش سميث (Henry Nash Smith) عن "المنطقة الوسطى" جغرافيا انتقالية أكثر في إطار نموذج تيرنر الثنائي. تُصوّر المساحة بين المنطقة البرية والحضارية بمساحة ثالثة – وهي المنطقة الزراعية. اعتقد توماس جيفرسون (Thomas Jefferson) أن هذه المساحة هي نصيب أمريكا من حيث الرخاء والسعادة وسبل العيش الأمريكية. تصوّرَ وساهمَ بتكوين هوية أمريكية باعتبارها واحدة من الزراعة الأمريكية التي من شأنها أن تؤدي إلى الرخاء مالياً وروحياً. كان دفع الحضارة عبر الغرب الأوسط لربط السواحل أحد العوامل التي أدت إلى زيادة استخراج الموارد، ونمو السكان، وزيادة العرض في السوق. أصبحت النظرية الاجتماعية الزراعية جزءاً من القصة الأمريكية، حتى في الوقت الذي كان فيه التقدم والصناعة وتهجير الهنود والعبودية ومراكز التصنيع والتجارة ضد هذه النظرية في الوقت نفسه، وغالباً في المناطق نفسها التي كان يُعتقد أن النظرية الاجتماعية الزراعية موجودة فيها.[3]

هناك وعيٌ معارضٌ عندما تصور الحدود والخرائط والمساحات، والمساحات، خاصة الأراضي الغربية منها، مرغوب فيها بسبب اتساعها وإمكاناتها الاقتصادية، وفي الوقت نفسه، فإن رسم المساحة على الخريطة هو لاحتوائها وترسيم حدودها والاستيلاء عليها استعمارياً. يمكن تمثيل هذه الازدواجية بالأسطورة الرعوية مقابل التصنيع، أو كسطح مقابل العمق، حيث السطح هو استجابة عاطفية، والعمق هو الإمكانات الاقتصادية للمساحة. يصف أ. كارل بريندا هل (A. Carl Brendahl) المساحة فيما يتعلق بالسطح:

إن خيال الغرب الأمريكي يجد قيمة أساسية في السطح، لأن السطح هو جوهر التجربة الغربية. لكن الغرب لا يرى الأسطح فارغة أو حتى صناعية. الغربي الذي يبتعد عن الهياكل الشرقية، ويواجه تحدي السماء الواسعة، يجد نفسه متقبلاً للمناظر الطبيعية، بل يحتضنها باعتبارها غذاء مادي وروحي له. حتى أكثر الأسطح روعة –المناظر الطبيعية في شرق ولاية يوتا أو الأراضي الوعرة في داكوتا –تبدو وكأنها تشترك مع الإنسان بنقاط ضعفه، وفي الوقت نفسه تقدم له استقراراً مرئياً لا يتأثر بالزمنية التي يعيش فيها. (ص.30)

يفشل كل من كول ورولينز في رواية **كل الخيول الجميلة** بفهم السياق الأوسع للثقافة والتاريخ، الواردين نصياً على الخريطة. إنما يعتقدان أنه يمكن تحديد مساعيهما البريئة يمكن من خلال مسار التخطيط الجغرافي والتخطيط المادي. يراجع كول ورولينز خريطة، أخذاها من مقهى في أثناء القسم الأول من رحلتهما إلى المكسيك القديمة، لكن ما يبحثان عنه لا يمكن فك شفرته. يمكننا وصف عملية فك شفرة المعلومات من الخريطة بأنها الفرق بين ما هو موجود فوق الخريطة وما هو موجود ضمن الخريطة. الأشياء الموجودة على الخريطة، المطبوعة أو المرسومة، هي تمثيلات لأشكال الأرض. ما هو موجود في الخريطة هو المعلومات التي لم يتمكن كول ورولينز من فك شفرتها عن العمليات التاريخية والثقافية والنصوصية لإنتاجها. تمثل الخريطة المصممة أمريكياً فهم كول ورولينز الفاشل لثقافة أخرى، وتعزيزهما غير الواعي للإيديولوجيات الإمبريالية الأمريكية:

---

3) أشير هنا إلى الرسالة الكلاسيكية التي كتبها توماس جيفرسون في **ملاحظات حول ولاية فرجينيا** (*Notes on the State of Virginia*) والدراسات المستمرة حول هذا الموضوع من قبل علماء مثل هنري ناش سميث.

-وصلا إلى نهر الشيطان منتصف الصباح، وسقيا الخيول، واستلقيا تحت ظلال مجموعة من الصفصاف الأسود ونظرا إلى الخريطة. كانت خريطة طريق لشركة نفط أخذها رولينز من المقهى، فنظر إليها ونظر جنوباً نحو الفجوة في التلال المنخفضة. كانت هناك طرقٌ وأنهارٌ ومدنٌ على الجانب الأمريكي من الخريطة، امتداداً حتى الجنوب، حيث نهر ريو غراندي وما بعده، كان كل ذلك أبيض اللون. سأل رولينز: لا يظهر أي شيء هناك، أليس كذلك؟

-لا.

-هل تعتقد أنه لم تُرسم خريطة له من قبل؟ (ص.34).

يوضح المقطع السابق نقطتين مهمتين. أولاً: نشرَت شركة نفط الخريطة (وهو الموضوع الذي يعود إليه مكارثي في وقت لاحق في الكتاب)، والتي تمثل كيف أن المساحة التي تحتوي على الحياة الحنينية، التي يرغب بها كول، هي إنتاج لتكتلات الموارد والسلع. بالنسبة للأفكار التقليدية حول التقدم والتاريخ الأميركيين، ينظر كل من رولينز وكول إلى المكسيك فقط من خلال علاقتها بأمريكا. لا تتضمن الخريطة الأمريكية أي هويات للأراضي المكسيكية، ومن ثمَّ تُصوّر المكسيك على أنها غير موجودة. يفشل رولينز وكول بإدراك أن الشعب المكسيكي والتاريخ المكسيكي السابق منفصلان عن التاريخ الأمريكي، الذي لا علاقة له كثيراً بتصوراتهما الرومانسية المثالية عنه. بهذه الطريقة، هما كالمستعمر أو الإمبريالي المتنقل، وهو ما تسميه باتريشيا ليمريك (Patricia Limerick) "المسافر". تحدد المتوسع الأمريكي الذي أخذ على عاتقه ارتداء عباءة المسافر: "كان الدافع الرئيسي للانتقال غرباً هو التغيير للأحسن والحصول على فرصة، وليس إلحاق الأذى بالآخرين. لم يتجه سوى عدد قليل من الأمريكيين البيض غرباً بهدف تدمير السكان الأصليين ونهب القارة" (ص.36). يميز هذا مسار كول ورولينز نحو الجنوب أيضاً. أتصور الغرب، جغرافياً وبيئياً واجتماعياً وثقافياً، على أنه يشمل منطقة جغرافية أكبر تحددها الثقافة والمناخ، وليس الحدود السياسية. تشمل هذه المنطقة جنوب غرب أمريكا بالإضافة إلى المنطقة الشمالية من المكسيك.[4] يمكن تفسير ترسيم الحدود على الخريطة، وما يحمله من إشارات الفصل الثقافي، على أنها تعسفية ومنتجة إمبريالياً. من المؤكد أن كول ورولينز لم يعتقدا أن رغباتهما كانت شريرة، لكن نواياهما كانت في نهاية المطاف مؤطرة ضمن نموذج إمبريالي قائم بالفعل. إن فشلهما بفهم رمز الخريطة لا يكشف عن حقيقة الثقافة ولا الجغرافيا، بل إنَّ الخريطة تفسر نمطاً موجوداً بالفعل، ليتمكن رولينز وكول من إعادة رسم خريطة المساحة وفقاً لمصطلحات إمبريالية. هذه المصطلحات محاطة ومغطاة بما يشير إليه دانييل كوبر ألاركون (Daniel Cooper Alarcon) باسم "تقليد الجنة الجهنمية".[5]

4) أود أن أعرّف الغرب وفقاً لمناقشة خوسيه ديفيد سالديفار (José David Saldivar) للحدود بين الولايات المتحدة والمكسيك باعتباره "دولة ثالثة"، وهي دولة ليست إنكليزية ولا مكسيكية، إنما مزيج من الاثنتين.

5) يتناول دانييل كوبر ألاركون الرواية التقليدية للتصورات الأمريكية المكسيكية في الأدب والتاريخ. الولايات المتحدة تنظر إلى المكسيك من منظورين مختلفين: واقع مهين وواقع أسطوري، مثالي. تصف المكسيك، التي وصفها مكارثي (متحدثاً تحديداً عن كل الخيول الجميلة، لكنه يشير أيضاً إلى العبور ومدن في السهل) بأنها «خلفية رمزية، جنباً إلى جنب مع جنة المزرعة وجحيم السجن في ساليتيو».

بعد عدة صفحات، يسأل رولينز كول عما يعتقد أن الجميع في الوطن يفعلونه. يرد كول: "ربما عثروا على نفط" (ص.35). إن هذا الرد الساخر، الذي يشير إلى خريطة شركة النفط، هو رفض لحياتهم السابقة، لكنه لا يشير إلى ما يدور في ذهن كول بشأن الأصدقاء أو الريف أو الحياة القديمة، إنما، وبدلاً من ذلك، يشير إلى أنه ورولينز في مهمة خاصة بهما "لاكتشاف النفط". لتوضيح مصطلحات الرأسمالية الأمريكية، يمثل استخراج الموارد واستغلال السكان الأصليين رغبة كول في إعادة رسم خريطة المساحة الواقعة جنوب الحدود الأمريكية، وإعادة إيجاد المساحة الفارغة بمصطلحاته الخاصة. عملياً، بعد أن كلّف دون هيكتور الصبيةَ وحدّد أليخاندرا، حبيبة كول، يسأل رولينز: "هل لديك عيون ترى المساحة المنتشرة؟" (ص. 138)، لا يصور فقط الرغبة لدى كول تجاه أليخاندرا من خلال مصطلحات موحية جسدياً، إنما يصور أيضاً رغبة كول المادية بالمزرعة نفسها. يربط هذا بين «عيون كول على الانتشار» لاستخراج الموارد في أميركا وبين رأسمالية «اكتشاف النفط».

نبع من هذه المقدمة الأساسية مشاكل رولينز وكول: مثل سوء فهمهما للمساحة الفارغة على الجانب الآخر من الخريطة. يكتب ريتشارد وايت (Richard White) عن الإدراك النفسي للمساحة، وتحولها في التاريخ، وتمثيلها المادي: "بحلول القرن التاسع عشر، صوّرت الخرائط أميركا الشمالية الغربية على أنها منطقة فارغة وغير معروفة إلى حد كبير. لكن صورت الخرائط السابقة، تلك التي تعود إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر، على سبيل المثال، قارة مأهولة بالسكان وتزخر بالسكان" (ص.17). تقليدياً، عند النظر إلى خريطة أميركا في القرن الثامن عشر، كانت الميزة الأقوى فيها هي المساحة الفارغة. وفي كل عقد من العقود المتعاقبة، تقدمت الحدود واندمجت ضمن حدود جديدة. يكتب ليو ماركس (Leo Marx): "ينبع المبدأ الأول للأيديولوجية الأمريكية للمساحة من الانطباع الأوروبي الأولي عن اتساع العالم الجديد الذي لا حدود له، وفراغه الظاهري، أو طابعه غير التاريخي" (ص.36). يشكل هذا الموقف الإيديولوجي نفسه فهم كول ورولينز للمساحة. كما أظهر تحليل أعمق للسجل التاريخي، يحجب المنظور الاستعماري الحقيقةَ بدلاً من أن يكشفها. ومن خلال أولئك الذين يروون القصة (الأميركيون الأصليون، والمكسيكيون، والنساء)، يمكن من "المساحة الفارغة" على الخريطة إدراك الصورة الكاملة.

إن ما وراء الجغرافيا هو فشل رولينز وكول في فهم التاريخ المكسيكي، والعرق، والبنية الاجتماعية، والقانون. تمتد الاختلافات الثقافية إلى ما هو أبعد من الإشارات الجغرافية، وكثيراً ما لا تُحتوى. يعتقد كول ورولينز أنهما يستطيعان عبور الحدود دون عواقب، في حين أن رحلاتهما تعرض (إمبريالية) ثقافتهما الأمريكية. تحاول هذه المغامرة إعادة رسم المساحة الواقعة جنوب الحدود بعنف طاغٍ على الصورة في ذهن الصبية. لكن لتحقيق هذه الغاية، تشرح دوينيا ألفونسا (Dueña Alfonsa) لكول: "دولة واحدة ليست دولة أخرى" (ص.145). هذا التعبير هو مطلب ألفونسا من كول أن يلتزم حدوده. عندما يجذب ب. ليفينز (B levins) كول ورولينز بالكامل إلى حركة معقدة من الثقافة والانقسام الاجتماعي، يصبح العنف هو المركز بين الرغبة والاستقرار الثقافي. حماية الحدود الثقافية هو رد فعل طبيعي، وهو رد فعل متوقع من جانب الإمبرياليين. في إطار العلاقات الثقافية "المستقرة"، قد يندلع العنف في أي لحظة عندما

تظهـر الخلافـات التاريخية للعلـن، أو عندما تتجاوز المواجهات مع الآخر، من غـير عرق أو ثقافة، حدود المساحـة والثقافة. كما ذكر إدوارد سعيد (Edward Said): "إن البيئة والصراعات الإقليمية، يمكن أن تحشـد المشاعر بطريقة بدائية، فتعيد الناس إلى الإمبرياليـة السابقة، عندما دافع الغرب وخصومه عن الفضائـل التي لم تكن مصممةً كفضائل علـى سبيل المثال، بل كانت مصممة للحرب" (ص.37). تعوّض وكالـة كول العنيفة عن إحساسه المفقود بالاستحقاق، بينمـا يدافع المكسيكيون بشكل تفاعلي عن ذاتيتهم الثقافية للحفاظ على الحدود المكانية المنقسمة عرقياً، التي لا يدركها كول أو لا يبالي بها.

إنّ تجاوز الحدود دون مراعاة الحساسية الثقافية، من شأنه تحفيز رد الفعل العنيف. باختصار، إذا لم يكـن من الممكـن فهم المساحة خارج الخريطة وجنوب الحدود دون عمليات الإمبريالية أو الإيديولوجية المؤسسيـة، كان لزامـاً على كـول وروليـنز أن يظلا في الشمال. شيء ما هنـاك؛ ببساطة، لا يعرفان ما هو. يحـرّكُ تصورهمـا للمساحة من الشمـال إلى الجنوب، أكثر مـن المساحة داخل المنطقـة الفارغة، أفعالاً توحـي بوجـود إمبراطوري بدلاً مـن "التوجه إلى السكان الأصليين". ينتج عـن هذا إطلاق العنان للعنف ورد الفعل. يكافح كول وروليـنز يومياً من أجل حياتهما في سجن ساليتيلو، على الرغم من فشلهما بإدراك أنهما ذاتهمـا المحفز للعنف الذي يتحمّلانه. يصف مكارثي العنف في السجون باستخدام لغة الإمبريالية والرأسمالية الأمريكية: "يشكل دعم كل هذا، كما المال في المجتمعات التجارية، أساساً للفساد والعنف، إذْ كان كل رجـل في ظـل المساواة المطلقة يُحكم عليه بمعيار واحد، وهو استعداده للقتل" (ص.182). تحتوي المساحـة التي يرغب فيهـا كول على المزرعة، والرومانسية التي تمثلهـا، وكذلك عنف السجن. اعتقد كول وروليـنز أنه يمكنهما الحصول على أحدهما دون الآخر.

في روايـة **العبـور** لمكارثي، تشكل الحدود والمعرفة المطلوبة مـن تحديد الحدود على الخريطة، تشفيراً للمعرفـة المكانيـة والثقافيـة، التي فشـل بيلـي وبويـد بارهـام (Billy and Boyd Parham) بإدراكها. تجاهـل الأخوان الحدود، لأنهمـا يعتقدان أن العالم الطبيعي (والثقافي) بلا حدود. لكن بتجاهل المساحات الجيوسياسيـة، فـإن بارهام غير مستعد لفهـم العنف الذي يكسر الذئبة. يعبر بارهـام الحدود الأمريكية المكسيكيـة عـدة مرات، أي إن الحدود فشلت في احتواء الحركـة. بعد أن تمكن من اصطياد الذئبة بالقرب مـن منزل عائلته (حيث عبر الذئب الحدود من المكسيـك إلى الولايات المتحدة)، قرر إعادتها إلى الجبال في المكسيـك. أوجِد التفاوت بين الأراضي المفتوحة -المكسيك -والحـدود الأمريكية الجيوسياسية المحددة بدقة: "في وقت متأخر من بعد الظهر، مر [بارهام والذئبة] في آخر قمم التلال المنخفضة على تلك الأرض البركانية، وبعد ساعة وصلا إلى آخر سياج في البلاد" (ص.63). إن المثالية التي يتبناها بارهام في إعادة الذئبـة إلى الطبيعـة تتناقض مع جهله بما تعنيه الحدود التي يتجاوزها. قبـل أن يتمكن من إكمال مهمته، أخـذ فرسـان مكسيكيـون الذئبة من بارهـام، "كان بحوذتهم مسدسـات أوتوماتيكية من عيـار 45 تابعة للحكومـة الأمريكية في حافظات جلدية سوداء معلقـة بأحزمتهم" (ص.95). رفض الفرسان المكسيكيون الذين انتزعوا الذئبة منه، وكذلك حكومة الولايات المتحدة، ممثلةً بأسلحة الفرسان، مثالية بارهام. يرسم المـرء خريطة للمساحة باستخدام "أذرع" الإمبريالية وليس المثالية. يتتبع بارهام الذئبة إلى حلبة القمار

ومصارعـة الكلاب. هدفـه هو تحرير الذئبة من العنـف المصطنع –العنف الذي أوجـده الإنسان من أجل الرياضـة. إن المثالية التي يتبناها بارهام تخضع للمساحة الحقيقية التي يشغلها سكان المكسيك الأصليون والتـي لا تخضـع للرومانسيـة أو المثالية. علـى الرغم من أن الذئبـة هي مصدر المعرفة الـذي نسيه جميع الرجال، إلا أن بارهام لا يرى أن السكان الأصليين يعيشون حياتهم الطبيعية، وليس حياة مثالية رومانسية، وأن ألعاب القمار العنيفة هي جزء منها.[6] تتمتع المكسيك بحدودها الثقافية الخاصة، وما تشمله، والتي لا توجد على أي خريطة يستطيع بارهام الوصول إليها، أو يمتلك القدرة على فك شفرتها.

ما يسهل موتها المروع لم يكن فقط سوء فهم بارهام للمساحات المرسومة على الخرائط، وإنما أيضاً عـدم معرفة الذئبة بالحدود، ويشير هذا إلى الموت الروحي لبارهام. يمنح مكارثي الذئبة نوعاً من الوعي المجسـم، من خلال الشعـور بأنها تفهم إلى حد ما مشكلة الحدود، لكنها ترفضـ الاعتراف بها. إن عبور الحـدود الطبيعيـة من منطقة إلى أخرى لا يعني أن الحيـوان أو الإنسان غير مسؤول. رسم شخص ما كل المساحـات علـى الخريطة. في العالم الطبيعي، تقوم الحيوانات برسم خريطـة للمساحة إقليمياً. قد تكون الذئبـة، ضحية رغبة الإنسان في القضاء على المنافسة علـى الماشية المحلية، مسؤولة في الواقع عن تدمير نفسها، وكذلك تقويض مشاعر الحزن التي انتابتها بسبب فشل بارهام في إنقاذها جسدياً:

كان بإمكانـه أن يشعر باتكاء الذئبة على ساقه. قـال إن آثار الذئبة قادته إلى خارج المكسيك، وقال إن الذئبـة لا تعـرف شيئاً عن الحدود. أومـأ الشاب برأسه وكأنه موافق، لكن مـا قاله هو أن كل ما تعرفه الذئبـة أو لا تعرفـه غير مهم، وإذا كانت الذئبة قد عبرت تلك الحدود، ربما كان ذلك أسوأ بكثير بالنسبة لها، لكن الحدود ظلت قائمة دون أي اعتبار (ص.119).

الغريـب بالأمر أن الصياد هو الذي أوحى لبارهام بأن الذئبة كان ينبغي أن تعرف حدودها بشكل أفضل. "ما قاله هو أن كل ما قاله هو أن كل ما تعرفه الذئبة أو لا تعرفه غير مهم، وإذا كانت الذئبة قد عـبرت تلك الحدود، ربما كان ذلك أسوأ بكثير بالنسبة لهـا، لكن الحدود ظلت قائمة دون أي اعتبار" (صـ.119). ربمـا كان الفهم الأفضل الـذي اكتسبه بارهام للحدود السياسيـة كافياً لمنع موت الذئبة بطريقة ما. لم يعد العالم الطبيعي عالماً بلا حدود. في ظل الظروف الاصطناعية التي تفرضها الألعاب، وليـس العنف الأكثر نقـاءً الذي يفرضه البقاء الطبيعي، ربما ضرورة مـوت الذئبة ليكون حدثاً بطولياً أكـثر منـه هزيمة ساحقة. تتضمن التقاليـد الأدبية الأمريكية أمثلة على الدمـار الشامل دون الهزيمة الكاملة. ولعلّي أستطيع أن أتذكر رواية **الشيخ والبحر** (*Old Man and the Sea*) لإرنست همنغواي (Ernest Hemingway)، فالخلاص أو الفـداء، مـن خـلال الهزيمـة المطلقـة، هو أحـد العناصر الموضوعية التي لا يتبناها مكارثي هنا.

---

6) وفقـاً لواليس سانبـورن (Wallis Sanborn)، "الذئب حيوان محارب شريف" (ص.131). يتجلى انتهاك الشرف، وافتقار الإنسان إلى الشرف، في الوحشية التي يتعرض لها الذئب في مشهد القتال. فالذئب، الذي كان يُنظَر إليه في التاريخ باعتباره محاربـاً ماكراً من قبل بعض قبائل الهنود الحمر في أمريكا، يذمّه ويشهر به الأوروبيـون والمستوطنون الأمريكيون على حد سواء. بناءً على مناقشة سانبورن، فإن غياب الذئب في جنوب نيو مكسيكو يمثل افتراس الإنسان وممارسته الشاملة لتدجين واستئصال العالم الطبيعي.

العبور روايـة مليئـة بالحـدود وتجـاوزات تلـك الحـدود. فعليـاً، يشـير عنـوان الروايـة، بحـد ذاتـه، إلى تصـرف تجـاوز تلـك الحـدود، التـي تفصـل بـين الجغرافيـا والثقافـة وتحددهمـا. مـع ذلـك، يصـور مكارثـي الخريطـة علـى أنهـا شـيء أقـل مـن حاسـم. تُقَـدَّم الخريطـة باعتبارهـا واحـدة مـن منظور وإبـداع فـردي، وليـس كوسيلـة للتواصـل بشـأن المعرفـة الجغرافيـة أو السياسية. يذهـب بيلي وبويد بارهـام إلى المكسيك بحثاً عن خيولهما المسروقة. لقد قُتـل والداهما وسُرقت الخيول، ولكن بدلاً من الانتقام لموت والديهما، يبحثان عن ممتلكاتهما، التي تحمل صدى رمزي أهم بالنسبة لهما مـن فقـدان والديهما. يشـكل الشعور بالخسارة والرغبـة في استعادة الماضي محوراً أقـوى. هذه المغامرة الموضوعيـة هـي التي ينخرط فيهـا شخصيات مكارثـي باستمرار، كما هـو الحال مع الشعـور العام بأن "الغـرب" يختفـي مـن العصر الحديث. في بحثهمـا عن الاتجاه، يراقـب الصبيّان رجلاً عجـوزاً يرسم خريطة فوق التراب:

جلسا على الأرض في الساحة المغبرة، بينما كان رجل عجوز نحيف يجلس القرفصاء أمامهما ويرسم لهما بعصا منحوتة صورة للبلد الذي قالا إنهما يرغبن في زيارته.... وحين انتهى الرجل العجوز من رسم الخريطة التي رسمها، كانت على مساحة من التراب بحجم بطانية. وقف الرجل العجوز ونفض الغبار عن مقعد سرواله، بمسحة من يده المسطحة. (ص.184)

يسعـى بيلي وبويـد إلى معرفة المناظر الطبيعية، التي يزودهما بهـا الرجل العجوز، ولكن رجلاً آخر يراقـب مـن يرسم الخريطة ويعلق قائلاً: "قـال إن ما شاهدوه لم يكن سوى زينـة. وقال إن الأمر لم يكن متعلقـاً بأية حال بخريطة صحيحـة، وبأي خريطة على الإطلاق... فالمرء يحتـاج إلى معرفة البلد نفسه، وليـس فقط المناظر الطبيعية فيه" (ص.185). يوضح مشهد الخريطة أن المعرفة المطلوبة من الخريطة ليسـت المعرفـة التـي يحتاجونها للبقـاء على قيد الحيـاة. فعلياً، سيُقتـل بويد على يد رعـاة البقر الذين يستعيـدون الخيـول التي سرقها بيلي وبويد منهما. علاوة على ذلك، يقـول المعلق على الخريطة المرسومة على التراب:

علـى أية حـال، وجود خريطة سيئة كان أسـوأ من عدم وجود خريطة على الإطـلاق، لأنها تولد لدى المسافـر ثقـة زائفة، وقد تجعله بسهولـة يتخلى عن تلك الغرائز، التي من شأنهـا أن توجهه لو وضع نفسه تحـت رعايتها. قال إن اتبـاع خريطة زائفة من شأنه أن يؤدي إلى كارثـة. وأشار إلى الرسم المرسوم على الأرض وكأنـه يدعوهما إلى مشاهدة عبثه. أومأ الرجل الثاني علـى المقعد برأسه موافقاً على هذا الأمر، وقال إن الخريطة المذكورة حماقة، وأن الكلاب في الشارع ستتبول عليها. (ص.185).

تسلـط تعليقات الرجل على خريطة الرجل العجوز الضوء علـى الطبيعة الزائفة للخرائط. هذا يتناقض مع المعرفة المطلوبة التي يسعى بيلي وبويد للحصول عليها من هذه الخرائط، والأهم من ذلك، الإنتاج الثقافي الأوسـع لصناعـة الخرائط. في رواية **كل الخيول الجميلـة**، لا يوجد أي شك في دقة الخريطة التي يستخدمها كـول ورولينـز لأنها "خريطـة شركة نفط" أعدتها شركـة أمريكية. لكن في هذه الحالـة، توضح الخرائط في العبـور أن المعرفـة المرغوبة التي يُفترض أنها موجودة على الخريطة هي معرفة يفرضها صانع الخريطة؛ ومِن

ثَـمَّ، فإن المعرفة الملموسة (الواقعيــة)، التي يرغب الأولاد الأمريكيون في الحصــول عليها من الخريطة، تحل محلهــا التاريــخ التجريبي للرجـل العجوز الذي يرسم الخريطــة. وأخيراً، تتسم الخريطــة نفسها، باعتبارها قطعــة أثرية مادية، بالهشاشة والزوال. لا ينخرط مشاهــد الخريطة في عملية جمع المعلومات في اتجاه واحد، بــل في تفاعل شخصي وحواري مع صانع الخريطة نفســه، بحضوره وغيابه. وبدلاً من أن تكون الخريطة دليلاً مكتوبــاً ثابتاً، فإنها تصبح وثيقــة متغيرة حركياً، وإنتاجها يمثل مشكلة. الخريطــة مرسومة على التراب، وفي غضون لحظة، قد تُمحى تماماً دون أن تترك أي أثر. من الصعب تعريف الخربشة على التراب باعتبارها وثيقة "مكتوبــة"، رغــم أنهــا ليست شفهية على الإطلاق. تشكل الحجة التي طرحها والتر أونغ (Walter Ong) في كتابه **الشفهية والقراءة والكتابة** (*Orality and Literacy*) تبايناً مثيراً للاهتمام مع هذا الكائن الوسيط. مــن وجهــة نظر أونغ، فإن الوثيقــة المكتوبة هي وثيقة ذات سلطة: لا يمكن دحضهــا (لأن المؤلف غالباً ما يكون غائبــاً)، ويمكــن تكرارها، وهي موجودة بسبــب مستوى معين من التكنولوجيا تم الوصــول إليه. تشير هشاشة الخريطــة الترابيــة، في هذه الحالــة، إلى المحو الفــوري المحتمل لأي معرفــة يمكن للمــرء أن يستخلصها من الخريطــة، فضــلاً عن ذلك، فإنها تمثل أن كل مسافر، في الواقع، هو صانع خريطته الخاصة، ويجب أن يرسم خريطتــه الخاصة. تضيف روايــة العبور أبعاداً جديــدة لتقويض مكارثي لسلطة الخريطــة، ويشكك في صحة الافتراضات حول ما تحتويه الخريطة.

في رواية **الكبار لا وطن لهم** (*No Country For Old Men*)، يمحي العنف كل الحدود، وعلى حد تعبــير تشيغور (Chigurh)، "ثم يأتي يوم الحساب" (صـ.57). تأخذ الحدود والخرائط بعين الاعتبار المساحــة، لتنظيمهــا بطريقة مفيدة لتُفهم فورياً، ولوضع متابع الخريطــة في سياق المناطق المرسومة عليها حتى لا يضيع. إحدى الطرق التي يمكننا من خلالها وصف الرواية هي أنها تحدد العملية (الفاشلة) للنفاذ من الضياع. تمحى الحدود في **الكبار لا وطن لهم** من خلال العنف، وتُدمج المناطق المرسومة على الخريطة والتــي تفصل الشارع الرئيســي (Main Street) عن عالم تحت الأرض العنيف. عندما يعود ليويلين موس (Llewelyn Moss) إلى الفندق الذي يختبئ فيه، يكتشف أن شخصاً ما كان يبحث، أو موجود، في الغرفة التي استأجرها. يجب عليه أن يجد غرفة أخرى لمسح موقعه الأصلي. قال لموظف الفندق:

-أحتاج غرفة أخرى.

-هل تريد تغيير الغرفة أو غرفة أخرى إلى جانب غرفتك.

-أريد غرفتي وغرفة أخرى.

-حسناً.

-هل لديك خريطة للفندق؟

نظرَت تحت المنضدة. كان هناك نوعان.

-انتظر لحظة. أعتقد أن هذه هي الخريطة.

-وضعَــت كتيبــاً قديماً على المنضــدة. كان يظهــر سيارة من الخمسينيــات متوقفــة أمامها. فتحها وبسطها ودرسها. (ص.99).

تُظهِر "الخريطة" التي يشاهدها موس فترة من البراءة، قبل تورطه في فيتنام، وقبل العنف الساحق الـذي انغمس فيه موس، وفقاً لمصطلحـات جيرارد.[7] تشير المعلومات الموجودة في الكتيب إلى العودة إلى الحنـين الأمريكي البريء، بدلاً من عكس حقيقة مأزق موس. إن العثور على مساحة أخرى ليحتلها، بينما يقـوم أحد مطارديه بإزاحـة مساحته الأصلية، هو استعارة لفشل موس في فهـم العنف الذي رُسِم بالفعل علـى الخريطـة. بالإضافة إلى ذلك، تُظهِر الخريطة التباين بين الرغبـة في العودة وإعادة تأسيس الذات داخل مساحة مألوفة، وبين الرغبة المتناقضة في المغامرة في مساحات جديدة. بعبارة أخرى، يحاول موس استعـادة السيـاق المكاني. نقرأ في تأملات تشيغور الفلسفية: «تفكـرون بالمشكلة. فصل الفعل عن الشيء، وكأن أجـزاء لحظة ما في التاريخ قد تكـون قابلة للتبديل بأجزاء لحظة أخرى» (ص.57). تكشف خريطة الفندق عن ضياع الزمن، وعدم القدرة على تفسير العنف الذي يمحو الحدود والحديات المكانية. وبما أن الخريطة هي عبارة عن أداة للمعلومات، فإنها تفشل في منح المعرفة المطلوبة.

إن الخرائـط في كتاب **الطريـق** لمكارثي هي رمز لفشل الوكالة الإمبرياليـة وعودة المكبوتين. يعيدون تفسـير الصدمـة الضائعة والعنيفة والمروعة، التـي لا تقدم الكثير للإعلام بالعلاقـات المكانية في الوقت الحاضـر. تستخـدم رواية **الطريـق** الخرائط كصورة لترميز العنـف، بدلاً من استخدامهـا للكشف عن المعلومـات التي يرغب المرء أصلاً أن تحددها الخريطـة. أدى العنف إلى جعل الحدود بين البلدان وحدود المناطق غير ذات صلة في عالم ما بعد النهاية في رواية **الطريق**. يُصفّى العالم في رواية **الطريق** من خلال صدمة الماضي، حيث يعاد تشكيل العلامات لترمز إلى الفجوة بين إنكار الذاكرة المؤلمة والرغبة فيها. تعزّز وتقوّض رواية **الطريـق**، مثل روايات مكارثي الأخرى، المفاهيـم التاريخية المتجذرة التي تصف الخريطة بأنها أداة للاحتواء والحدود.

رغـم أن أحـداث روايـة **الطريـق** تـدور في مستقبـل مخيـف، تذكّرنـا بتقاليـد المناظـر الطبيعيـة والحـدود في روايـات الغـرب. من نـواح كثيرة، يمكـن اعتبار الطريـق رواية غربيـة "ما بعـد النووية"، لأنهـا تعتمـد علـى علاقـة الإنسـان بالمساحـة والخرائـط، والحـدود (بمـا في ذلـك البقـاء علـى قيـد الحيـاة في مواجهـة المنـاخ والحرمـان العـام)، وعلـى أن القانـون هـو وظيفـة الفـرد (واعتمـاده على الأسلحـة)، وعلـى أحداثهـا التـي تـدور حول مهمـة تحديـد الشخصيات من خـلال الرجـال "الطيبين والأشـرار". تشـكل الحـدود والخرائـط شكلاً مـن أشكال الاحتـواء، وهو مـا يسميـه أ. كارل بريندا هل (A. Carl Brendahl) "الجانـب الوقائـي" (ص.7). تصـوّر رواية **الطريق** توتـراً عنيفاً بين الرغبة في الاحتـواء بالمعنـى المادي -كالحماية من العناصر، كشاحنة ينام فيهـا الأب والابن، وكالنزول إلى ملجأ القنابـل العدني - وبين القلق من الاحتواء من تاريخ عنيف والتهديد المستمر بنوع آخر من الاحتواء المادي - ألا وهو الأسر - يخلق هذا التباين حالة من التوتر الانفصالي والمنفِّر.

7) وفقاً لرينيه جيرارد (Réne Girard)، وبدون تدخل نظام العدل، الذي يأخذ مسؤولية العقاب من أيدي الضحية أو أسرتها، العنف الساحق هو حالة تنشأ عندما لا يتساوى العقاب ضد الجاني مع الجريمة الأصلية، وهكذا يتصاعد العنف، ويستمر بين الأطراف التي تصبح أكثر بعداً عن الرعايا الأصليين وعلاقاتهم.

تشـير القطـع الأثريـة المهملة وغـير المفيدة مـن "الأيام الخـوالي" إلى العنف الذي غـيّر وظيفتها الأصليـة. وتنتشـر في كل مـكان علامات نمط الحياة القـديم، مما يمثل الحاجـة إلى النسيان وتعزيز ما فقدناه. وتمثل صور، مثل "آخر" علبة كوكاكولا وجدها الأب والابن، وبطاقات الائتمان، وخرائط الطرق، الأشيـاء المفقـودة. علامات الماضي ما هي إلا تذكير دائم بعنف سابق. بينمـا كان "[الأب والابن] يتبعان جـداراً حجريـاً... أشكال من الدماء الجافة علـى العشب المتبقي، ولفائف الأحشـاء الرمادية حيث جُهز القتلـى ونقلهـم بعيداً. كان الجـدار خلفه يحمل إفريزاً مـن الرؤوس البشرية، كلهـا ذات وجوه متشابهة، جافة ومنهارة بابتساماتها المشدودة وعيونها المنكمشة" (ص.77). يظهر هذا بوضوح في "خريطة طريق شركات النفط"، الدليل الذي يستخدمه الأب للتنقل بين ما كان في السابق دولاً، وهي تسمية جيوسياسية أصبحت الآن عديمة المعنى:

-لأنهم كانوا ينتمون إلى الولايات. ما كان يُطلق عليه ولايات.

-لكن لم يعد هناك ولايات؟

-لا.

-ماذا حدث لهم؟

-لا أعرف بالضبط. هذا سؤال جيد. (ص.36).

يعكس تنظيم الخريطة للمساحة، واعتماد الأب عليها، مخطط العالم القديم قبل أن يغير العنف تلك العلامـات إلى شـيء مختلف. "في أحد الأيام، جلس على جانب الطريـق، وأخرجها [الخريطة]، وفحص محتوياتها. بعض النقود، وبطاقات الائتمان، ورخصة قيادته" (ص.43). بينما يتخلص الأب من أدوات عـالم "مـا قبل نهاية العالم"، تشـير هذه الأشياء إلى التغيير في التجربة من فـترة إلى أخرى. إنها رموز تعكس الذاكرة المؤلمة وعملياتها.

مثّـل الطريق في الماضي وظيفة احتـواء، وعنصر من عناصر الحدود. أمـا الآن، أصبح كياناً مادياً، يشـكل جـزءاً من الندبة، أو الجـرح في المنظر الطبيعـي، وليس مسـاراً يؤدي إلى هـدف نهائي مرغوب. باعتبارهـا حدوداً مرنـة، يجب على الأب والابن الانحراف عنها، إما للهروب من "عملاء الطريق"، وإمّا للعثـور علـى مخابئ الطعام العديدة التـي يكتشفونها. لا يشكل الطريق احتـواءً أو توجيهاً، بل هو مساحة مفتوحـة للتفسـير المعرفي. "في غضون يومين، وصلا إلى بلد كانـت فيه العواصف النارية قد مرت وتركت أميـالاً وأميـالاً من الحرائق. كومة من الرماد في الطريق، بعمق بوصـات، حيث كان السير بالعربة صعباً، التـوى الأسفلـت الموجود أسفلهـا بسبب الحرارة، ثـم عاد إلى وضعـه الطبيعي" (صـ.160). في نهاية الروايـة، يصادفـان "ميـلاً تلو الآخـر"، حيث انحنى الطريق بسبـب الحرارة النوويـة. إذا كانت تجربة صانع الخريطة، كما زعمت، متأصلة في الخريطة نفسها، فإن صانع الخريطة (أو على الأقل من أنتجها) في روايـة **الطريـق** قد مات بالتأكيد؛ ومِن ثَمَّ، يفتقر التفاعل الحواري والتفسير بين الحاضر والماضي إلى معلومات موثوقة وقابلة للاستخدام.

في سياق عالم ما بعد الأسلحة النووية، إن الصور الأساسية للاحتواء، التي كانت في السابق غير ضارة في عالم "ما قبل نهاية العالم"، أصبحت الآن دليلاً على السببية النووية. على سبيل المثال، يرغب الابن في رؤية سد، ويهتم بالمشاهد والأشياء التي لم تعد لها وظيفة في عالمه. لكن أكثر من ذلك، السد هو أداة تغير المناظر الطبيعية، وتضع حدوداً على المسطحات المائية الطبيعية التي كانت في الأصل محاطة بحدود طبيعية أخرى. كان الغرض من بناء السد في السابق هو تغيير مجرى المياه لدفعها عبر التوربينات لتوليد الكهرباء. يوضح تغيير الحدود الطبيعية المشكلة الشاملة المتمثلة في إعادة احتواء البيئات الطبيعية، وإعادة وضعها في سياقها الصحيح، وهو ما يثبت التجربة الأوسع نطاقاً المتمثلة في الدمار النووي. ويتساءل الابن:

- هل يمكننا النزول إلى هناك ورؤيته؟
- أظنّ أنه بعيد جداً.
- هل سيبقى السد هناك لفترة طويلة؟
- أعتقد ذلك. إنه مبني من الخرسانة. من المحتمل أن يبقى هناك لمئات السنين. بل آلاف السنين.
- هل تعتقد أنه قد يكون هناك أسماك في البحيرة؟
- لا. لا يوجد شيء في البحيرة. (ص.17).

ترمز العلامات السابقة الموجودة على الخريطة المادية إلى معرفة سبب تدمير العالم.

يقوم الأب بتفحص خريطة الطريق بشكل دوري، محاولاً تحديد المسافة والاتجاه والوجهة في أرض أعيد تشكيل المساحة فيها بالكامل. "جلس الأب يدرس ماسحاً بإصبعه القوالب الملتوية من الطرق باللونين الأحمر والأسود، حيث إنها موجودة. كأنه يرى أنفسهم الصغيرة رابضة هناك" (73) كما "كان الصبي نائماً، فنزل إلى العربة وأحضر الخريطة وزجاجة الماء وعلبة فاكهة من متاجرهم الصغيرة، وعاد وجلس ملتفّاً بالبطانيات، ودرس الخريطة" (165). لا تقدم الخريطة معلومات حالية أو موثوقة في ظل الظروف التي أعقبت الحرب النووية. مع اقتراب نهاية الرواية، أصبح من الواضح أنه لا يمكن استنتاج حقيقة المكان والاتجاه والسياق.

في الواقع، كل فحص للتأكد من المعرفة المكانية من الخريطة هو فعلياً انقطاع بين الرغبة في المعرفة المكانية والسياقية من ناحية، ووجود الأب والابن في عالم ما بعد النووي من ناحية أخرى. وبسبب عدم رؤية المعلومات المطلوبة على الخريطة، يرسم الأب المعلومات حرفياً، بدلاً من سحبها، على خريطة دليل الهاتف، وكأنه يريد إنشاء إطار جديد لاحتواء حقيقة موقفهم الحالي: «وجد [الأب] دليل هاتف في محطة وقود، وكتبَ اسم المدينة على خريطتهما... كانا على بعد خمسين ميلاً غرب المكان الذي كان يظن أنه موجود فيه. فرسم أشكالاً على الخريطة. وقال: هؤلاء نحن» (ص.153). مسار الأب والابن هو نحو الساحل، على الرغم من عدم وجود يقين بأن الساحل سيوفر حياة أفضل. يفكر الأب: "اعتمد كل شيء على الوصول إلى الساحل" (ص.25). تدور أحداث الرواية حول رحلتهما نحو الساحل، وعندما وصل الأب والابن إليه، "وقف الصبي في الطريق حاملاً الخريطة... [استطاع الأب] أن يرى خيبة الأمل على

وجهـه. وقال: أنا آسف لأنها ليست زرقـاء" (ص.181). كان من المفترض أن تظهر لهما الخريطة مكاناً حيـث كان البقـاء على قيد الحياة ممكناً. مثّل البحر الأزرق صورة للأمـل والقوت. ولكن الصور في نهاية رحلتهمـا كانت في واقع الأمر تلخيصاً للدمار الكامل والعنف والموت الذي رأيناه في وقت سابق من النص. لم تعـد الخريطـة تحتوي علـى حقيقة المكان، بل صـارت تمثل بدلاً مـن ذلك ذكرى للعنـف الأصلي. وفي النهايـة، أصبحـت الخريطة قطعة أثرية ثقافية بلا حياة، لأنه لا يوجد مكان يمكن الذهاب إليه، ولا مكان يمكن للخريطة أن تظهره لهما.

لعبت الحدود بين البلاد وحدود المناطق دائماً دوراً مهماً في تحديد معالم الغرب. والخريطة هي أداة تضـع المساحة في سياقها، وتحدد موقع المتابع للخريطـة ضمنها. لكن هناك مجموعة كبيرة من العمليات الأخـرى ضمن قـراءة الخرائط إلى جانب الموقع المـكاني. تقدم روايات مكارثي نقـداً للخريطة كمصدر للمعلومـات، وباعتبارها رواية استبدادية للتقدم الغربي والتنمية والاحتواء التاريخي. المعرفة المطلوبة من الخريطة تتعلق بما هو موجود ضمن الخريطة، وليس بما هو ظاهر عليها. تحتوي الخريطة على تاريخ طويل وأدبي كأداة للاستكشاف والاستيلاء والمعرفة؛ مع ذلك، تستخدم كل روايات مكارثي الخريطة لاحتوائها، ثـم تجاوزه من خلال العمليـات العنيفة المصاغة بلغة المثالية الرومانسية، والتهرب والحل المأمول، وتفسر المعرفة على أنها تجربة ومنظور وليس حقيقة مطلقة.

- المصدر:

The Cormac McCarthy Journal , Fall 2010, Vol. 8, No. 1 (Fall 2010), pp. 73-89.

ما وراء الحدود:
كورماك مكارثي في الألفية الجديدة [1]

تأليف: دايان سي لوس
ترجمة: هلا دقوري •

دايان سي لوس (Dianne C. Luce) : **أستاذة فخرية، في كلية ميدلاندز التقنية.**

في شهر نيسان من عام 2007 التقى عدد من قرّاء مكارثي والباحثين في أعماله في مسقط رأسه نوكسفيل في ولاية تينيسي لتشارك وجهات النظر حول عمله الذي أدخلت عليه تعديلات في العقد الحالي، وارتباطه بكتاباته السابقة. استضافت جامعة تينيسي المؤتمر الذي حمل عنوان "الطريق إلى الوطن، عودة مكارثي الخيالية إلى الجنوب،» بالتنسيق مع كريس وولش (Chris Walsh)؛ المحاضر الزائر من بريطانيا العظمى. وبسبب الشعور بالضرورة التي تملّكت عدداً من القرّاء المتبحرين في أعمال مكارثي الروائية، اختار معظم المؤتمِرين التركيز على أحدث أعماله: الرواية التي جرت مراجعتها على نطاق واسع **الطريق** (*The Road*)، ومسرحية **الغروب المحدود** (*Sunset Limited*) التي لم تلق اهتماماً إعلامياً. أحدث المؤتمر نوعاً من الاستجابات البحثية الأولى لأهم عملين لمكارثي صدرا في السبعينيات، مع كون هذا المؤتمر أفضل فعالية ناقشت هذين العملين على نحو مشترك. (جرت متابعة مهمة في الجلستين المتعلقتين بمكارثي اللتين عقدتا في مؤتمر رابطة الأدب الأمريكي في بوسطن في شهر أيار/مايو). وحافظت الإجراءات التي اتخذت عبر الإنترنت على أوراق مؤتمر نوكسفيل التي تشير إلى توجهات جديدة مهمة في دراسات مكارثي، وكذلك النقاشات الصاخبة التي تلت.

• **مترجمة سورية .**

1) العنوان الأصلي للمقال: « Beyond the Border: Cormac McCarthy in the New Millennium »

رواية **الطريق** ومسـرحية **الغروب المحدود** اللتان نشرتا في عام 2006 هما عملان مذهلان من نواحٍ مختلفة. يكشـف هذان العملان مع رواية **الكبار لا وطن لهم** (*No Country for Old Men*) (2005) عـن طاقـة إبداعية هائلة لدى مكارثـي، وتنوعٍ تتجلى فيه هـذه الطاقة الإبداعية، ويـتراوح بين الروايات الغربية السوداء المخالفة للأجناس الأدبية المعهودة، والنقاشات الوجودية للموت والحياة، والتأمل الواقعي المقلق لخسـارة العالم في مسـتقبل يعيد رسم تضـاريس البدايات الشخصـية والكتابية لمكارثي. في العقد الأخير من القرن الماضـي، ونتيجة لنشر **ثلاثية الحدود** (*The Border Trilogy*)، إلى جانب جهود دار نشر كنوبف المتميزة في تعزيز الاعتراف بمكارثي، جاء الاعتراف المتأخر به في الصحافة الشعبية باعتباره أحد أبرز الكتّاب الأمريكيين الذين لا يزالون على قيد الحياة. (بيعت أقل من 2.600 نسـخة من كل رواية من روايات مكارثي الأولى التي نشـرتها دار رانـدوم هاوس (*Random House*) [تابور]). لكن، بعد أن بلغ العمل الطَّموح على الثلاثية الذروة، ولكن ببطء، مع نشـر **مدن في السـهل** (*Cities of The Plain*) في عام 1998، وجد العديد من القرّاء (ولا سـيّما المراجعين) أنه يكتب في الشـأن الغربي. وفي الفترة التي دامت سـبع سـنوات وفصـلت بين كتابة **مدن في السـهل** و**الكبار لا وطن لهم** بدأ أيضـاً البعض بالتساؤل فيما إذا كان سيُسـدِل السـتار على مهنة الكتابة. لكن كان الباحثون يعلمـون أنه كان يعمل على **رواية نيو أورليانز** (*New Orleans Novel*)، وعندما أجرى ريتشـارد وودوورد (Richard Woodward) لقاءً مع مكارثي في عام 2005 لصالح مجلة **فانتي فير** (*Vanity Fair*)، علمنا أن هناك أربعَ أو خمس روايات قيد الإنجاز، حتى وإن كان مكارثي مشغولاً لدرجة كبيرة بأنشطة فكرية متنوعة في معهد سانتا في (Santa Fe Institute) حيـث كان يعمل كزميل لا يتقاضـى أجراً منـذ عام 2001 (وودوورد 100، 104). لم يكن مفاجئاً معرفة أن مكارثي كان يعمل على عدة مشاريع في آن؛ إذ لطالما كانت هذه طريقة عمله منذ البداية. والمثير هو الكشف أن آخر روايتين أبصرتا النور بعد مخاضات إبداعية سريعة، فقد أخبر مكارثي وودوورد أنـه كتب **الكبار لا وطن لهم** في "سـتة أشـهر" (103)، كما أخبر أوبرا وينفـري (Oprah Winfrey) أنه كتب رواية **الطريق** في غضـون أسـابيع قليلة بعد فترة كمون دامت أربع سنوات قبل أن تشق طريقها في عقله اللاواعي (مكارثي).

نُشِرت رواية **الكبار لا وطن لهم** في 19 تموز 2005 وطبع منها 147.000 نسخة في أول طبعة (مجلة **الناشرين الأسبوعية** [*Publishers Weekly*]، ماريليز، غلاف فني). بحلول الأول من شهر آب، أدرجت الروايـة علـى قائمة الأعمـال الأدبية ذات الغلاف الفنـي والأكثر مبيعاً في مجلة **الناشـرين الأسـبوعية**، واحتلت المرتبة التاسعة وبقيت على القائمة لمدة خمسة أسابيع لترتفع بعدها إلى المرتبة السادسة لمدة ثلاثة أسابيع من بين هذه الأسابيع (مجلة **الناشرين الأسبوعية**). وجرت مراجعتها على نحو واسع وإيجابي في الولايات المتحدة وبريطانيا العظمى. وأدرجت على القائمة المختصـرة لجائزة بوكي (Boeke Prize) في جنوب إفريقيا، لكن عندما أعلنت الجائزة في أواخر أيلول 2007 ذهبت إلى الأسـترالي ماركوس زوسـاك (Markus Zusak) على روايته **سارقة الكتب** (*The Book Thief*) روساو (Rossouw).

انسجاماً مع جاذبية هذا النوع من الأفلام، أعطى المنتج سكوت رودن (*Scott Rudin*) حقوق فيلم – الكبار لا وطن لهم – حتى قبل نشر الرواية وهو الذي يمتلك أيضاً حقوق فيلم "**خط الدم** (*Blood Meridian*) (وودوورد 103: "باراماونت"). وكان الفيلم من سيناريو وإخراج جويل وإيثان كوين (Joel and Ethan Coen)، وأدى الأدوار فيه تومي لي جونز (Tommy Lee Jones) بدور الشريف إيد توم بيل، وجوش برولين (Josh Brolin) بدور لولين موس، وخافيير باردیم (Javier Bardem) بدور أنطون شيغور. نال الفيلم استحساناً مبكراً في مهرجان كان السينمائي (Cannes Film Festival) في عام 2007، عندما رُشِّح لنيل جائزة السعفة الذهبية (Golden Palm Award). كان عرضاً متميزاً في مهرجان تورنتو السينمائي الدولي (Toronto International Film Festival) الذي عرض بين يومي 8 – 10 أيلول (مهرجان تورنتو السينمائي الدولي 07) وعُرّض باعتباره العمل المركزي في مهرجان نيويورك السينمائي (New York Film Festival) في 6 تشرين الأول (مهرجان نيويورك السينمائي – جمعية السينما في مركز لينكولن Film Society of Lincoln Centre). أما إطلاق الفيلم في دور العرض الأمريكية فكان في 21 تشرين الثاني 2007 (قاعدة بيانات الأفلام السينمائية على شبكة الإنترنت).

من نواحٍ أخرى، حظيت مسرحية **الغروب المحدود** بقبول حسن أيضاً. لم يكن لدى قرّاء ودارسيّ مكارثي القدامى أدنى فكرة عما إذا كانت هذه المسرحية موجودة حقاً إلى أن أعلنت عنها شركة مسرح ستيبنوولف في شيكاغو في موسم 2006–2005. عُرِضت المسرحية على خشبة مسرح غاراج بين 18 أيار و25 حزيران 2006. وكان وكيل أعمال مكارثي قد عرض المسرحية على ستيبنوولف قبل نحو ستة أشهر، وقال عنها المخرج شيلدون باتينكين (Sheldon Patinkin) إنها كتبت في الوقت نفسه الذي كتبت فيه رواية **الطريق** (ماك براید، الفقرة الثامنة)، وهو ما يعني أنها أُلِّفت في العام 2004 تقريباً. كانت جذابة للمسرح لأنهم كانوا على استعداد بالفعل لعرض مسرحية جديدة للروائي دون ديليلو (Don DeLillo)، بعنوان **ذيل الثعلب** (*Love-Lies-Bleeding*)، في ذلك الموسم (باتنكين). قدّمت المديرة الفنية للمسرح مارثا لافي (Martha Lavey) ديليلو لمكارثي في ذلك الربيع (لافي، "نجاحنا"، الفقرة 3). رأت لافي أن دور وايت سيكون الدور المناسب للممثل المقيم، أوستن بيندلتون (Austin Pendleton)، وكان بيندلتون نفسه قد قرأ بالفعل مسرحيتي **ساتري** (*Suttree*) و**خط الدم** وانبهر بما قرأ. وكان رده على مسرحية **الغروب المحدود** أن المرء قد يظن أنها مسرحيته السادسة عشرة، على أقل تقدير. فالحس الدرامي فيها كان تقليدياً وأصيلاً على نحو مذهل بآن... إنها جبل عظيم وأنا أشعر بالسعادة الغامرة لأنه طلب مني صعوده. كورماك مكارثي كاتب بديع، وهذا كل شيء» (بيندلتون، «قراءة بيندلتون لمكارثي،» الفقرتان 3، 6).

وافق مكارثي على العمل مع المخرج وفريق العمل المؤلف من رجلين؛ وقّع فريمان كوفي (Feeman Coffey) على العقد لتجسيد شخصية بلاك في الوقت الذي كانوا يعملون على التجهيزات الخاصة بالإنتاج. وصل الكاتب إلى شيكاغو في ربيع 2006، لحضور أولى جلسات قراءة العمل في الخامس والعشرين من شهر نيسان والمكوث لمدة أسبوع ونصف وإجراء المشاورات وإعادة الكتابة. وجاء مرة أخرى لمدة أسبوع لحضور عروض الملابس ومراجعة الأداء المسرحي في أواخر شهر أيار (الجديد، الفقرتان

2-1؛ باتينكن). اكتشف باتينكن أن "العمل مع مكارثي أمر ممتع، فقد كذّب مقولتي التي كنت أكررها كثيراً، بصفتي مخرجاً، بأن الكاتب المسرحي الجيد لا وجود له! ... في البداية كان يقاوم إعادة الكتابة ولكنه أدرك حينها أن خبرته في المسرح أقل من خبرتنا، لذلك أدخل تعديلات كبرى على النص قبل أن تبدأ الجلسات التحضيرية (البروفات). كان شخصاً منفتحاً ومهتماً بالعملية ككل" (ماك براید، الفقرتان 14-13).

لم تكن ثمة خطط لعرض المسرحية مرة أخرى في أواخر شهر حزيران 2006، ولم يتقدم أحد بأي عرض لتصويرها سينمائياً على حد علم باتينكن. لكن بعد مدّة قصيرة، تقرر عرض المسرحية على مسرح 5959 E غير الربحي في مانهاتن مع المخرج نفسه والممثلين وطاقم العمل أنفسهم. بدأت التدريبات في 19 تشرين الأول، وعُرضت المسرحية هناك بين 24 تشرين الأول حتى 19 تشرين الثاني 2006 (لايف، «الإنتاج،» الفقرة 2). وفقاً لأوستن بيندلتون، أجريت بعض التغييرات المهمة في عرض هذا الإنتاج المسرحي، وهي تغييرات وجدها الممثلون والمخرج في البداية محفوفة بالمخاطر. وفي شهر نيسان طلب منهم مكارثي تقديم العرض المسرحي كاملاً في المطبخ و«الجميع يتحلقون حول طاولة المطبخ ويتحدثون.» لم يكن باتينكين والممثلون راغبين تماماً في تقديمها بذلك الأسلوب الجامد، وكانوا قد جهزوا لها نشاطاً جسدياً معقولاً ضمن زاوية صغيرة من الديكور. لكن يخبرنا بيندلتون «أنهم كانوا مأخوذين باقتراح مكارثي الأصلي. لذلك، عندما اجتمعنا سوية مرة أخرى لمدة أسبوع في شيكاغو لإجراءات الجلسات التحضيرية للمسرحية لعرضها في نيويورك وجدنا أنفسنا نقصي أجزاءً كثيرة من تلك الحركة إلى أن ألغيناها بالكامل في نهاية الأمر، باستثناء المرتين او الثلاث التي أدرجها مكارثي في النص. وقد نجح الأمر! وبعيداً من البهجة التي يثيرها عرض المسرحية مرة أخرى، مع هذه المجموعة من الأشخاص، ثمة بهجة باكتشاف شيء ما عن قوة السكون التي آمل ألا تغادر ساحة إدراكي بالكامل» (بيندلتون، «أوستن في نيويورك،» الفقرة 2). شعر كلٌّ من أوستن وباتينكن أن أصداء المسرحية كانت جيدة، وبناءً على النجاحات التي تحققت في شيكاغو ونيويورك أُدّيت مسرحيتهما **الغروب المحدود** في احتفال غالواي للفنون (Galway Arts Festival) في إيرلندا في صيف 2007 وعُرضت على مسرح تاون هول (Town Hall Theatre) بين 21-16 تموز (ماك براید، الفقرة 16؛ بيندلتون، "أوستن في نيويورك").

في هذا الوقت، نُشرت مسرحية **الطريق** في 26 أيلول 2006، قبل شهر من افتتاح عروض مسرحية **الغروب المحدود** في نيويورك ("التقويم"). أخبر مكارثي وينفري إنه "أمر ممتع لأن المرء عادة لا يعرف مصدر الكتاب، لكنه موجود. إنه نوع من المثيرات التي تشعر بها ولكن لا تستطيع مقاربتها." يمكننا تتبع بدايات رواية **الطريق** إلى لحظة محددة تماماً، عندما نزل مكارثي في فندق إل باسو القديم مع ابنه الصغير جون (ربما بعد فترة وجيزة من انتقالهما إلى سانتا في بعد أحداث الحادي عشر من أيلول 2001 بوقت قصير)، وذهل بمنظر المدينة الساكنة في الساعة الثانية أو الثالثة صباحاً حينما كان ينظر من نافذة غرفته يستمع إلى صوت الوحدة الصادر عن القطارات ويتخيل "كيف كان فندق إل باسو قبل خمسين أو مئة عام." "كنت فقط أتخيل صورة النيران التي اندلعت في التلة وكان كل شيء ملقى على

الأرض، وفكرت كثيراً بابني الصغير. وهكذا كتبت تلك الصفحات وكانت هذه نهاية القصة." في ذلك الوقت، لم يفكر في هذا على أنه سيكون نواة لرواية وإنما صفحتين سيجري العمل على دمجهما في رواية أخرى. تبدو هذه الصورة لفندق إل باسو المهجور محفورة في ذاكرته جنباً إلى جنب مع صورة طفله الصغير الذي يرقد في سرير خلفه – وهي صورة تعبّر عن الرعاية الأبوية، يقف فيها الأب حارساً لابنه من العالم الخارجي، ويقف بين ابنه وبين مستقبل ينطوي على فقدان عالم يحمل ذكريات الأب. بعد بضع سنوات في إيرلندا، استيقظ في أحد الصباحات وأدرك "أنها كانت رواية فعلاً، وأنها كانت تتعلق بذاك الرجل وذاك الصبي الصغير" (مكارثي). وفقاً لوودوورد (104)، كان هذا يدل على احتمال أن تكون المراحل الأولى من تأليف رواية "الطريق" قد تمت في صيف 2004 عندما أمضى مكارثي ستة أسابيع مثمرة في إيرلندا أكبّ فيها على الكتابة. وفي أثناء عملية الكتابة، نجد تحولاً في الأساس العاطفي الذي بنيت عليه الرواية، والمدينة التي تحمل ماضي الأب ويتجول فيها ويغادرها مع ابنه، ونرى التحول من فندق إل باسو إلى مدينة نوكسفيل؛ المدينة التي احتضنت أولى سنوات شباب مكارثي.

قدمت دار نشر كنوبف 250.000 نسخة كطبعة أولى، وكانت رواية **الطريق** أيضاً الخيار الأساسي لنادي كتاب الشهر. ووصلت الرواية إلى قائمة أكثر الكتب مبيعاً ذات الغلاف الفني في مجلة **الناشرين الأسبوعية**، واحتلت المرتبة الثانية في 9 تشرين الأول 2006، وبقيت على القائمة، ثم تراجعت تدريجياً على مدى ستة أسابيع (مجلة **الناشرين الأسبوعية**). في خريف ذلك العام، حصل المنتجون نيك ويشلر (Nick Wechsler) وستيف وبولا ماي شوارتز (Steve and Paula Mae Schwartz) على حقوق فيلم "**الطريق**". ووقّع **جون هيلكوت** (John Hillcoat) "الفرضية" بصفته مخرجاً وأدخل جو بينهول (Joe Penhall) تعديلات على الرواية لعرضها سينمائياً (**حب دائم** (*Enduring Love*)، **الشركة الوهمية** [*The Long Firm*]) فليمنغ (Fleming). وبحلول أيلول 2007 كانت المفاوضات تجري مع فيغو مورتينسين (Viggo Mortensen) للعب دور الأب ومع شركة دايمنشن فيلمز (Dimension Films) للحصول على حقوق التوزيع في أمريكا الشمالية (بيغي وشاناهان [Beggy and Shanahan]). وفي وقت لاحق من الخريف، وقّع مورتينسين عقداً للعب الدور الرئيسي (قاعدة بيانات الأفلام على شبكة الإنترنت). علّق ستيف شوارتز على ذلك قائلاً إن "جميع الممثلين يدركون أنهم وكلاء لتحفة فنية، وأنهم يأخذون هذا الأمر على محمل الجد (بيغي وشاناهان). وبدأ التصوير في آذار 2008.

نشرت دار فينتاج إنترناشونال (Vintage International) مسرحية **الغروب المحدود** في شهر كانون الثاني 2007 بعد ثلاثة أشهر من نشر رواية **الطريق** التي لم تلق أي تعليق ناقد تقريباً في الصحافة الشعبية. وفي الشهر نفسه، رُشِّحت رواية **الطريق** لجائزة نقاد الكتب الوطنية (National Book Critics Circle Award) ("نقاد الكتب")، لكن في شهر آذار فاز كيران ديساي (Kiran Desai) بجائزة على عمله الأدبي **ميراث الفقد** (*The Inheritance of Loss*) (جائزة دائرة نقاد الكتب الوطنية). في 29 آذار، حينما أعلنت أوبرا وينفري أن خيارها المقبل لنادي الكتاب الخاص بها ستكون رواية **الطريق**، بيعت 138.000 نسخة من الرواية، حسب تقديرات نيلسين بوك سكان (Nielsen BookScan) (فان

غيلدر، "الفنون"). وفي الأسبوع الذي تلا، رُشِّح مكارثي للحصول على جائزة دبلن الأدبية برعاية اللجنة الاستشارية المهنية والإدارية الدولية (International IMPAC Dublin Literary Award) التي تبلغ قيمتها 135.000 دولار أمريكي – رغم أن روايته خرجت من التنافس في شهر أيار أمام فيلم بير بيترسون "الخروج لسرقة الخيول" (*Out Stealing Horses*) (جائزة دبلن برعاية اللجنة الاستشارية المهنية والإدارية الدولية، الفقرة 1). وفي 16 نيسان، أعلن عن فوز رواية **الطريق** بجائزة بوليتزر للرواية (ريتش E1). وفي 25 آب، حصلت على جيمس تايت بلاك التذكارية للأعمال القصصية (James Tait Black Memorial Prize for Fiction) من جامعة إيدنبره، وهي أقدم جائزة أدبية في بريطانيا العظمى ("جائزة أخرى"). وفي أيلول أعلن أنه في 22 تشرين الأول سيحصل مكارثي على جائزة الريشة (Quill Award) في فئة الأدب القصصي العام عن روايته "الطريق". وقد رشّح محررو مجلة الناشرين الأسبوعية كتباً لهذه الجائزة، وأعطى 5000 من بائعي الكتب وأمناء المكتبات بأصواتهم ("مكارثي، غور").

جرى تقديم موعد إصدار الكتاب الورقي التجاري بعد أن كان مقرراً إصداره في شهر أيلول 2007 للاستفادة من التقدير الذي حظيت به رواية **الطريق**. أصدرت دار فينتاج طبعة في شهر نيسان تتألف من 950.000 نسخة، وبعد مضي أكثر من أسبوع على إعلان أوبرا وينفري في 9 نيسان، احتلت النسخة الورقية من هذه الرواية المرتبة الأولى في قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في مجلة **الناشرين الأسبوعية** في أسبوعها الأول (ماريليز، "غلاف ورقي")، وبقيت في الصدارة على مدى ستة أسابيع. ثم تراجعت إلى المرتبة الخامسة في الأسبوعين الأولين من شهر حزيران، ثم قفزت مرة أخرى إلى المرتبة الأولى في التصنيفات بين 25–18 حزيران، بعد أن عرضت أوبرا وينفري في 5 حزيران مقابلتها التلفزيونية المسجلة مع مكارثي. بقيت الرواية في القائمة لمدة أربعة وعشرين أسبوعاً، وظهرت آخر مرة في 17 أيلول (مجلة **الناشرين الأسبوعية**). في العام الذي سبق، كان تأثير أوبرا على رواية **ليلة** (*Night*) للكاتبة إيلي ويزل (Elie Wiesel) يعني البقاء لواحد وأربعين أسبوعاً على القائمة، منها البقاء في الصدارة لمدة اثني عشر أسبوعاً (ماريليز، "الكتب الأكثر مبيعاً المجلد 06"). ومع ذلك، وفقاً لتقديرات نيلسن بوك سكان، فقد بيعت 498.000 نسخة ورقية من رواية **الطريق** في النصف الأول من عام 2007، فاحتلت بذلك المركز السادس بين أكثر الكتب مبيعاً في أثناء تلك الفترة، بغض النظر عن النوع أو الشكل ("إنه 'السر'").

حققت روايات **الكبار لا وطن لهم** و**الغروب المحدود** و**الطريق** نجاحات من الناحية التجارية والنقدية من جوانب عديدة، كما أنها تقدم دليلاً كافياً ومثيراً للإعجاب على حيوية دائمة لكاتب جليل. كانت الأوراق البحثية التي قُدِّمت في مؤتمر نوكسفيل تمثل الجهود الأولى التي بذلها المجتمع العلمي لتقييم أهمية ومكانة رواية **الطريق** ومسرحية **الغروب المحدود** في قائمة أعمال مكارثي. وقد اتبع كتّاب هذه الأوراق البحثية طرائق متنوعة ومثمرة تجاه العمل وغالباً ما كانت أصيلة. وناقش المتحدث الرئيسي جاي إيليس (Jay Ellis) رواية **الطريق** من منظور شخصي ومن منظور القرّاء، مركّزاً بشكل كبير على علاقة الوالد والابن. ويمكننا أيضاً تتبع ويسلي مورغان (Wesley Morgan) للجغرافية الواقعية للرحلة

في روايـة **الطريق**، واعتبارات يـوان غاليفان (Euan Gallivan) وفيليب سـنايدر (Phillip Snyder) للأخلاقيـات الموجودة في تلك الرواية من سـياقات شـوبنهاور (Schopenhauer) ودريدا (Derrida) على التوالي، ودراسـة تيم إدوارد (Tim Edwards) لصور وموضوعات الريف، ودراسة راندال فيلهيلم (Randall Wilhelm) لأنماط الصـور المؤطرة للحياة السـاكنة. وبالإضـافة إلى ملخص إيليس للطرق التي أعاد فيها النظر في الموضـوعات الأساسـية لأعمال مكارثي الأولى، ركّز عدد من المتحدثين الآخرين على الاسـتمرارية بين الأعمال الجديدة وروايات مكارثي السـابقة في تينيسي. ويناقش كريس وولش عودة مكارثي إلى الجنوب في رواية **الطريق**، وإعادة كتابتها كمساحة خيالية ما بعد حداثوية. ويستكشف لويس بالمـر (Louis Palmer) علاقـة الرواية بإحدى أكثر روايات مكارثي الأولى شخصـنة في تينيسـي، وهي **حارس البسـتان** (*The Orchard Keeper*). ومن خلال اسـتمرارية الموضـوعات بين **الغروب المحدود** و**الطريـق**، تعالج سـوزان تيبورسـكي (Susan Tyburski) استحضـار هذه الأعمال للمفهوم الصـوفي لظـلام عـدم المعرفة باعتبـاره طريقاً إلى الألوهية؛ وهو توجه فلسـفي أشـار إليه الباحثـون في الروايات الجنوبية والغربية السـابقة. تشـكل هذه الأوراق البحثية التي قدمت في المؤتمر بشـكل عام مقدمة بديعة للأعمـال التي نُشِـرت في عام 2006، وهي مقدمة تحفز بكل تأكيد المزيـد من التفكير والنقاش حول آخر أعمال مكارثي ومكانتها في حياته المهنية.

- المصدر:

The Cormac McCarthy Journal , Autumn 2008, Vol. 6, Special Issue: The Road (Autumn 2008), pp. 6-12

Gustave Courbet,Self Portrait With a Black Dog, 1842

تجسيد العنف:
قضية كورماك مكارثي [1]

تأليف: برايان إيفنسون
ترجمة: د. باسل المسالمة •

برايان إيفنسون (Brian Evenson) : عضو في هيئة التدريس في كلية الدراسات النقدية بمعهد كاليفورنيا للفنون، وبرنامج الكتابة الإبداعية للماجستير في الفنون الجميلة. ألّف عشرات الكتب الخيالية، أحدثها مجموعة قصصية كانت مُرشَّحة لجائزة «شيرلي جاكسون». كما فازت روايته "الأيام الأخيرة" بجائزة «جمعية المكتبات الأمريكية» لأفضل رواية رعب لعام 2009 .

هذه تعليقات براين إيفنسون (Brian Evenson)، الذي ألقى خطاباً في آخر مؤتمر له بعنوان "خمسون عاماً من حياة كورماك مكارثي" (Fifty Years of Cormac McCarthy). عُقد هذا المؤتمر في جامعة ممفيس في تشرين الأول 2015، واحتفل بالذكرى السنوية الخمسين لنشر أول رواية لمكارثي، بعنوان **حارس البستان** (*The Orchard Keeper*).

إنه لمن دواعي سروري أن أكون هنا، لأتحدّث إليكم عن كورماك مكارثي، أحد كتّابي المفضّلين. كان لي الشرف، حين كنتُ طالباً، أن أذهب إلى مؤتمر كورماك مكارثي الأول في كلية بيلارمين منذ أكثر من عشرين عاماً، (وقد حضرتُ في الواقع مؤتمرات عدّة لمكارثي منذ ذلك الحين). شعرتُ في ذلك الوقت أنني أشاهدُ بداية شيء مهم وذي مغزى حقاً. يسعدني أن أكون معكم اليوم لأرى ثمار تلك البداية، ومدى تطوّر الدراسات الآن عن مكارثي، وللاحتفال بخمسين عاماً من حياة كورماك مكارثي. إنه لمن دواعي

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

1) العنوان الأصلي للمقال: « Embodying Violence: The Case of Cormac McCarthy »

سـروري أن أستمع إلى الأبحاث التي قدّمتموها حتـى الآن، وأن أُلقى مرة أخرى إلى أعماق عالم مكارثي. فعلى الرغم من ظلام هذا العالم، قُدِّمَ بطريقة جميلة إلى درجة أنه يبدو لي دائماً متعةً حقيقية للقراءة.

أودُّ أن أتحدّث اليوم عن روايات مكارثي، وعن قدرة هذه الروايات بوجه خاص على أن تكون ملموسة، أو الطريقة التي تكاد تبدو فيها هكذا، وهو أمرٌ لا يمكن إلا لعدد قليل جداً من الكتّاب تحقيقه. سأتحدّث، فضلاً عن أمور أخرى، عن العنف المجسَّد وغير المجسَّد في أعمال مكارثي، وكيف يصف مكارثي الأجساد، حتى حين يكون في النهاية في طريقه إلى لحظة خلاص أو أمل محتمل، حرفياً أحياناً وبيانياً أيضاً. ولأنني كاتـب، سأحـاول أيضاً مناقشـة أسلوب مكارثي فيما يتعلّـق بخاصية عمله التجسيديـة أو الملموسة. وهذه محاولـة، في نهاية الأمر، لتحديد السبـب الذي يجعل عمل مكارثي يتمتع بهذه القوة، ولماذا لا نزال نجتمع للحديث عنه بعد نصف قرن من بدء نشر أعماله.

سوف أبدأ بأمر قد يُدهِش معظمكم بلا شك، ولا سيّما أولئك الذين يعرفون أنني كنتُ مورمونياً سابقاً، وهو اقتباسٌ من زعيم كنيسة المورمون الأوائل بريغام يونغ (Brigham Young): "وبما أنّ الرب القدير قد خلقنـا لنعـرف كل ما في الأرض، من خير وشر، ولنتعلّم ليس ما في السماء فحسب، بل ما في الجحيم أيضاً، فلا تتوقع أبداً أن نفرغ من التعلُّم. أقصد أن نتعلّم كل ما في السماء والأرض والجحيم" (Young 94).

أحد الأسباب التي جعلتني أقتبس هذا الكلام هو أنه يبدو كأنه شيء قد يقوله القاضي هولدن، ولكن السبـب الأكـبر لاقتباسه هو اتساع الفكرة، فكرة أنّ «كل شـيء» يستحق الاهتمام، سواء كان في السماء أم الأرضـ أم الجحيم. هذا الفضول الواسع وهذا الاحتضـان للسماء والأرض والجحيم وكل النقاط الواقعة بينهـا، بالنسبـة إلي، هو مـا يميّز أعمال مكارثـي، وإنْ كان احتضانه للسماء يبـدو لي الأكثر هشاشة بين العـوالم الثلاثـة. يشعر مكارثي بالفضول نحو كل شيء، وهو مهتمٌّ حتـى بأكثر المناظر الطبيعية جحيميةً. كمـا أنه مفتـونٌ بالمحرومين والمنبوذين وبمعانـاة أولئك الذين يعيشون على هامشـ المجتمع، ومهتمٌّ أيضاً بأولئـك الذيـن يتأرجحون عند حافة البنى الاجتماعية، ويتعثرون عندهـا أحياناً. يقدّم لنا مكارثي عوالمَ تتمتع بالمرونة الكافية لاحتواء، على الأقل لبرهة من الوقت، كل من تشيغور (Chigurh)، الذي يبدو حتماً كأنه من سكان الجحيم، والشريف إد توم بيل (Ed Tom Bell)، الذي قد نصفه، إذا استعرنا تعبيراً من رواية أخرى لمكارثي، بأنه "ابن الرب مثلك تماماً ربما" (4). يشبه مكارثي الكاتب الروسي دوستويفسكي في أنه يسمح للأفكار والفلسفات، التي تتبناها أنماطٌ مختلفة من العيش في العالم، أن تؤدي دورها بطريقة درامية في شكل شخصيات رُسمت ببراعة وتتمتع بأيديولوجيات متماسكة.

تتضمّـن روايـة **العبـور** (*The Crossing*) شخصية مورمونية سابقة. وهـي في واقع الأمر شخصية مورمونية سابقة تحوّلت إلى كاثوليكية، ثم إلى زندقة. والآن بعد أن اقتبستُ من بريغام يونغ، أشعرُ أنني يجـب أن أقـرأ صفحةً من عمل مكارثي، وأتوسّـع كفايةً لأعرض وجهة النظر هـذه أيضاً. يقول المورموني السابـق: «إنّ الأشيـاء التـي تنفصل عن قصصها لا معنى لهـا، فهي مجرّد أشكال ليـس إلّا. أشكالٌ ذات حجـم ولون معينين، ووزن معين. وحين يضيع معناهـا بالنسبة إلينا، فإنها لا تحمل من ثَمَّ اسماً حتى. بيد أنّ القصة، من ناحية أخرى، لا يمكن أن تضيع أبداً من مكانها في العالم، لأنها ذلك المكان نفسه». ويواصل

القول: «ومع أنّ ثمة عالماً واحداً فقط وكل ما يمكن تخيّله ضروري له، فإنّ كل شيء ضروري. كل شيء حتى لو كان تافهاً. هذا هو الدرس القاسي. لا يمكن الاستغناء عن أيّ شيء. لا شيء مُحتَقر» (143).

يتحدّث المورموني السابق هنا عن تقنية سرد القصص بوجه عام في عالم الكتاب، وعن استخدامها للتعليق على خلق هذا العالم، ولكننا قد نرى هذا الأمر على أنه تعليقٌ على جمالية مكارثي الخاصة أيضاً: «لا يمكن الاستغناء عن أيّ شيء. لا شيء مُحتَقر». كما يواصل المورموني السابق قوله: «ليس لدينا طريقة لمعرفة ما يمكن إزالته وما جرى حذفه. ليس لدينا طريقة لمعرفة ما قد يبقى وما قد يُغفَل». لدينا هنا ما يعاكس الإصرار المبتهج لبريغام يونغ على قبول تحدي محاولة تعلُّم كل شيء من السماء والأرض والجحيم، وفي مكانه ثمة تركيز قلق على ضرورة القول الكامل، وأنّ كل شيء يجب الاعتراف به وسرده وإلا ستنهار القصة. يؤمن هذا المورموني السابق، مثل معظم المورمونيين السابقين، بما فيهم أنا، أنّ السرد يتوقف على أمر ما، ومن ثَمَّ يتوقف العالم على أمر آخر أيضاً. يشير الانهيار المحتمل لأحدهما إلى الانهيار المحتمل للآخر.

أعتقدُ أنّ مكارثي لديه كلا هذين الدافعين، إذ يميل أحدهما قليلاً نحو الأمل والآخر نحو اليأس، وأنّ أحدهما يُثبِتُ في كتبٍ مختلفة أنه أكثر هيمنة من الآخر، إذ يسمح مكارثي عموماً بقدر أكبر من الأمل في الروايات اللاحقة حتى حين يقبل تحدي الاستمرار في التفكير في كل شيء بأنه يستحق الاهتمام. في رواية **الطريق** (*The Road*)، على سبيل المثال، نتقدّم عبر نوع من العمل المرهق لأب وابنه في مشهد جهنمي بعد نهاية العالم وهما يبحثان عن المأوى والأمان، فيجدان الأمان فقط، وهذا الأمان، على الرغم من أنهما يصلان إليه، يكمن مجازياً، في نهاية الطريق ونهاية تجوّلهما. أما في رواية **الظلام الخارجي** (*Outer Dark*)، على النقيض مما ذُكر، فتختتم بطفل رضيع وحنجرته مقطوعة، وبشخص محروم يُدعى كولا هولم (Culla Holme) يسعى في طريق تنتهي فجأةً عند مستنقع: "وكان هذا كل شيء" (242). لقد وصل إلى طريق مسدودة، ولم يَعُد لديه أيّ رضا أو أمل. لا يستطيع هذا الشخص إلا أن يتساءل: «لماذا يجب أن تنتهي الطريق إلى مثل هذا المكان»، ثم يستدير ويعود أدراجه من حيث أتى.

إنّ توقف التجوال، سواء بصورة دائمة أم مؤقتة، أو العثور على منزل زائف أو حقيقي أو مكان للراحة، هو أقرب ما يبدو لمكارثي أنه توصّل إليه من أمل. غالباً ما تأتي هذه المنازل أو بدائلها في الطريق إلى شيء أكثر قتامة، ولا تقدّم سوى عزاءٍ مؤقتٍ. في رواية مثل **خط الدم** (*Blood Meridian*)، حتى التوقف المؤقت للعنف أو الدم، على الرغم من بقاء الشخصيات غارقة في الصعوبات، يمكن أن يُشعِرنا بالأمل، ببساطة لأنّ الخط الأساسي أكثر قتامة مما اعتدناه عادةً. بعد نقطة معينة، إذا أَخَذَنا السردُ إلى ما هو أبعد من شُجيرة ليس معلقاً عليها سبعة أو ثمانية أطفال ميتين، يمكن أن نشعر أنّ الحياة باتت وردية وإيجابية.

تبدو لي رواية **الكبار لا وطن لهم** (*No Country for Old Men*) حالةً خاصة في هذا الصدد، من حيث الطريقة التي تُوازِنُ فيها بين تشيغور وبيل. يتعرّض تشيغور لإصابة جسدية في سياق الرواية، ويُجبَر على التجوّل بعيداً وترك عالم الكتاب للأبد، ويبدو أنّ الاضطراب الذي تسبّب فيه قد انتهى. يُسمَح لبيل

بالبقـاء، لكنـه تأذّى بما رآه، وبما تعلّمه عـن العالم وكيف يتغيّر، بحيث أصبح مـا كان يمكن أن يكون أملاً شبابياً الآن مشروطاً إلى حدٍّ كبير. أدّت رؤية الفظاعة البشرية إلى تدهوره بطريقة لا يعرف كيف يصلحها، ومـع ذلـك فإنه لا يعرف ماذا سيفعل سوى المضي قُدُماً. يوازن مكارثي هنا بين عنف تشيغور الذي لا هوادة فيـه، الذي يذكّرنا بعنـف الشخصيات الثلاث في رواية **الظلام الخارجـي** (الذين يخرجون من العدم مثل تشيغور، ويسببون كثيراً من المتاعب، ثم يختفون مرة أخرى) وشعور الشريف أنّ ثمة شيئاً خاطئًا في العالم. يذكـر في إحـدى المرّات: «أعتقـدُ أنني أعرف إلى أين نتجـه. لقد اشتُرينا بأموالنـا» (303). بالنسبة إلى الشريف ذي الطراز القديم إلى حدٍّ ما ولكن المحبوب من الآخرين، تبدأ المشكلة «حين تبدأ في التغاضي عن سـوء السلـوك» (304). يعترف مكارثي بعدم فعالية فلسفة بيل حتـى مع استمراره في حبّها: لدى الشريف الكلمـة الأولى والأخـيرة في الرواية، على الرغم من أنّ تشيغور يظل بلا عقاب، ويبدو أنّ الشريف قد أدرك عدم كفاءته وحاجته إلى التقاعد، مما يعني أنه من المرجّح أن يخرج من عالم الكتاب أيضاً.

إنّ نـوع التناقض في الفكـرة الذي يحصل عليه القارئ حين يقارن الشريف مـع تشيغور – إذ يجسِّدُ كل منهمـا فكـرة أو فلسفة مختلفة عن الآخـر، ولا يُسمَح لأيّ منهما بالسيطـرة الكاملة على عالم الكتاب وامتلاكـه – هو أمرٌ يظهـر غالباً في إيماءات مكارثي الأسلوبية أيضاً، فالقطبان منفصلان تماماً، وغالباً ما يكونان في الكتاب نفسه. أرى كلَّ هذا جزءاً من خاصية التوسُّع التي ذكرتُها لدى مكارثي.

قد يقدّم، من ناحية، عبارات قصيرة وموجزة، مثل هذا الحوار بين الطفل وسبراول (Sproule) في رواية **خط الدم**، حين بدأت الغرغرينا تفتك بسبراول:

– ثمة رائحة كريهة في ذراعي، قال سبراول.

– ماذا؟

– قلتُ في ذراعي رائحة كريهة.

– هل تريدني أن أفحصها؟

– لماذا؟ لا يمكنك فعل أيّ شيء لها.

– حسناً، كما تشاء.

– هدفي هو أن أفعل ما أشاء، قال سبراول.

واستمرّا في المشي. (61)

غالباً ما تُرافق هذه اللحظات أجزاء قصيرة ووصفية من السرد، أو الوصف الذي يؤدي عملاً متقناً إلى حـدٍّ ما في إعداد المشهد وتصوير الشخصيات حـين يتفاعل بعضُها مع بعض. من ناحية أخرى، لدينا جمـلٌ طويلـة ومتعثرة تبـدو كأنها قد لا تنتهي أبداً. يتمتـع مكارثي بحبٍّ كبيرٍ للجملـة المترابطة، والجملة الطويلـة المتعمّـدة التي تبدو مرنة ورشيقة، وتكتسب سرعةً معينة مـع مرور الوقت. خذ، على سبيل المثال، هـذه الجملـة من رواية **الظلام الخارجـي**، التي تصف رحلة رينثي بعد وقت قصـير من إصابتها بصدمة بسبـب بكاء طفـل، الأمر الذي جعل حليبها ينزُّ مـن ثديها: «واصلتْ سيرها عبر البلـدة والمنازل وحدائق الفنـاء، حيـث اصفرّت الطماطم والفاصوليـاء بسبب غبار الطريق، وكانت هنـاك أعمدة ترتفع مائلةً في

الهواء الساخن، ومرّت بصفوفٍ من الذرة المزروعة حديثاً، التي نمت عالياً عبر الطين الرمادي، على طول الأسوار القديمة من السكك الحديدية التي تشبه الدودة، كانت حبّات الغبار تتجرفُ من كعبيها العاريتين في شكل قوس كأنها ريشٌ شاحب، تتطاير إلى الطريق مرةً أخرى» (100).

تحظى جملة مثل هذه بإيقاع شخص يمشي بسرعة، وقلّة الفواصل في بداية الجملة الإنكليزية، ثم ظهورها المفاجئ لاحقاً، يعطي شعوراً بشخص يلهث، ثم يلتقط أنفاسه. تقول الجملة أيضاً شيئاً ما عن مزاج الراوي وانتباهه، وعن مزاج الشخصية وانتباهها أيضاً. تنتهي مثل هذه الجمل، في بعض الأحيان، إلى القيام بعمل نيابةً عنا، وهو ما قد تفعله عادةً بضع كلمات من التفكير الداخلي أو تصوير عقل الشخصية في عمل كاتب آخر. ولأنّ ثمة عموماً مثل هذا القدر الضئيل من التفكير الداخلي لدى مكارثي، فإنه يتمكّن من إنجاز أمور كثيرة من خلال الاستدلال. يمكن لسرعة الجملة والإيقاع أن يساعدانا على تكوين افتراضات مبدئية عن الشخصيات، ومواقفهم، وما قد يفكرون فيه.

ومع ذلك، يوازن مكارثي هذا أيضاً مع ما يبدو أنه تعليق عَرَضي من المؤلِّف أو الراوي. يا له من تقييد غريب ومثير للاهتمام –أن يكون لدينا كثير من الكتب التي تظل صامتة حول الحالة الداخلية لشخصياتها، وتقدّم مع ذلك سطوراً مثل هذا السطر في رواية **خط الدم**: «لقد تبدّد الغبار الذي أثارته الحفلة بسرعة وضاع في اتساع ذلك المشهد الطبيعي، ولم يكن هناك غبار آخر لبائع الحبوب الشاحب الذي طاردهم وهو يمرُّ دون أن يراهم أحد وحصانه الهزيل وعربته الهزيلة لا يتركان أيّ أثر على هذه الأرض أو أيّ أرض. بألف نار في الغسق الأزرق الحديدي يحتفظ بمفوّضه وهو تاجرٌ ساخر ومبتسم جيد لمتابعة كل حملة أو مطاردة الرجال من جحورهم في تلك المناطق البيضاء حيث ذهبوا للاختباء من الله» (44). إذن، لدينا تجريدٌ من المساحة الداخلية التي يمكن عدّها سمةً من سمات الحدنوية أو التبسيطية لدى ليشان وكارفر،[2] ولكن هذا هنا يقترن بأسلوب جملة توسّعي في بعض الأحيان يبدو عكس الإيماءات المقطوعة للتبسيطية، ويبدو في واقع الأمر نوعاً من نزعة الزيادة والتضخيم (maximalism)، الذي يضاف إليه أخيراً تعليق المؤلّف، الذي يبدو أنه قد يوجد في رواية من روايات القرن التاسع عشر. والنتيجة هي سردٌ غريب يشوبه ثلاثة إيقاعات أسلوبية مميزة على الأقل.

ثمة توازن مماثل بين المفردات الباروكية (شديدة الزخرفة) والفقيرة، نلحظ أبرزها كثيراً في **خط الدم**. اللغة كثيفة على نحو استثنائي، إذ يستخدم مكارثي عدداً من الكلمات القديمة غير المُستخدَمة مثل (awap، spanceled، spartled...). هذا الاستخدام للكلمات النادرة والغامضة مثل "thrapple" و"sprent" و"orts" و"helve" يحدث عادةً في لحظات التوتر. يُظهِرُ الكاتب انتباهاً حقيقياً للغة الدقيقة، وكل ذلك يتناقض مع الكلام العامي للشخصيات. بعبارة أخرى، أي نوع من الكلمات ممكن في عالم مكارثي. كُتبت رواية **خط الدم** في شكلها الرسمي كأنها رواية غربية من أواخر القرن التاسع عشر، مكتملة بخلاصات الفصول التي قد يجدها القارئ في كتاب من ذلك العصر. تتجنّب هذه الرواية استخدام

2) يشير كاتب المقال هنا إلى مفهوم الحدنوية (أي الحد الأدنى) أو التبسيطية (minimalism) لدى كتّاب مثل ستيوارت ليشان وريموند كارفر، التي تدعو إلى الحذف والتحرر من الأشياء الزائدة. (م).

الفواصل العليا (apostrophes)، وتبدو في الحال كأنها نوع من الاستجابة لطباعة الحروف في القرن التاسع عشر ومزيج منها. ومع ذلك، فإنّ مستوى العنف المصوَّر ودرجته، فضلاً عن الاهتمامات الفلسفية للكتاب، تتجاوز كثيراً ما قد يجده القارئ في الروايات الرخيصة، وكأنّ مكارثي يرى مدى قدرته على تمديد الشكل من خلال نوع معين من المضمون المجنون. إنها رواية غارقة في العنف والفلسفة الغنوصية[3] (Gnostic)، وكتابٌ ملآن بـ "الجبال الجرداء المرقّطة بالذباب"، والقتلة، والشمس الموصوفة بأنها "رأس قضيب أحمر كبير"، ونهاية العالم الصغرى والكبرى، وكل أشكال التطرُّف (44, 108).

يحتوي العديد من أعمال مكارثي على قدر أقل من هذه التوترات مقارنةً بغيرها. فعلى سبيل المثال، رواية **ابن الرب** (*Child of God*) ورواية **الكبار لا وطن لهم**. يجرّب مكارثي في الرواية الأولى رواةً عدّة. ولعل هذا التمرين هو الذي يجعله يتراجع عن أشكال أخرى من التلاعب اللغوي. في رواية **ابن الرب**، التي تتناوب بين السرد بضمير الغائب والسرد بضمير المتكلّم عن ليستر بالارد الذي يمارس الجنس مع الجثث، نجد مقاطع سردية بضمير المتكلّم لا تبدو أنها سرد غير موثوق به يهدف إلى تعقيد الرواية أو دفعنا إلى التشكيك فيها، بل يميل أكثر إلى أن يكون سرداً صحفياً بضمير المتكلّم. والواقع أنّ تعقيدات روايات مكارثي لا تتمحور إطلاقاً حول عدم موثوقية رواة الكتب. ولعل رواية **ابن الرب** هي أكثر روايات مكارثي تجريداً، فهي لا تتمتع بضخامة أسلوب فوكنر (Faulkner) الذي نجده في رواية **ساتري** (*Suttree*)، أو الحيوية اللغوية في رواية **خط الدم**، بل تُروى القصة مباشرةً وببساطة، كما نجد اللغة مقتصدة.

في رواية **الكبار لا وطن لهم**، ثمة تناوب مماثل بين أسلوب السرد الذي يكاد يكون في بعض الأحيان شديد الإيجاز في أقسام السرد بضمير الغائب، والأقسام المكتوبة بخط مائل التي تركّز على الشريف بيل. ثمة حالات قليلة يكون الكلام فيها صادقاً ومباشراً في عمل مكارثي، إذْ تُضفَى فيها الحيوية على الراوي والسماح له بالتحدّث بضمير المتكلم، كما يفعل الشريف بيل في الأقسام بين الفصول في رواية **الكبار لا وطن لهم**. تُعبّر هذه المقاطع السردية عن شكوك وتحفّظات حولها، لكنَّ حقيقة ما تُعبِّر عنه ليس الهدف منه إثارة الشك. وعليه، من خلال عدم اهتمام مكارثي بالراوي غير الموثوق به، فإنه يعارض اتجاهات وميول عدد كبير من الروائيين في القرن العشرين.

لدى مكارثي قدرة على السماح لفكرتين مختلفتين -وربما متعارضتين جذرياً – أن تؤديا وظيفتيهما داخل عمل روائي، وهذا ما يؤثّر في مشروطية واقع عوالمه المصوَّرة. فعلى سبيل المثال، تَأمَّلِ الطريقة التي يبدأ بها الواقع في الانهيار ليغدو غريباً وعجيباً في رواية **خط الدم**، إذ ينتقل مما يبدو أنه تصوير واقعي للغرب إلى ما يعلنه السرد بأنه «أرضٌ ملعونة من الخبث الدخاني»(61). ومع ذلك، فإنّ هذا الواقع لا يتحوّل إلى عالم غير واقعي أبداً، بل لدينا نوع من الواقع المخترَق أو المسكون، يتناوب فيه الخيالي والجهنمي. في رواية **الظلام الخارجي**، يبدو أنّ العالم نفسه أصبح عجيباً وغريباً، كما لو أنّ نسختين مختلفتين من العالم وُضِعَتا بعضهما فوق بعضٍ، إحداهما واقعية والأخرى أسطورية. تبرز رواية **الظلام**

3) الغنوصية أو الغنوسطية هي مجموعة من الأفكار والأنظمة الدينية التي ركّزت على المعرفة الروحية الشخصية بدلاً من تعاليم السلطة المسيحية وتقاليدها في أواخر القرن الأول الميلادي بين الطوائف اليهودية والمسيحية المبكرة. (م).

الخارجي، نظراً لامتلاكها حبكة قوطية جنوبية أنموذجية في كثير من النواحي، بطريقتها التي تتأثر بها قصة سفاح القربى بالغرباء الثلاثة الكئيبين والغامضين الذين يتنقلون ذهاباً وإياباً في مشهد القصة، منخرطين في النهب والقتل. تبدو هذه الشخصيات الثلاث غير بشرية، فهم «مثل الأشباح التي تظهر في الأراضي التي دمّرتها الحمّى: شبحية وملموسة كالحجر» (231). هذه الشخصيات لا تُفسَّر أبداً، بل تبدو تجسيداً للشر، ربما بسبب أفعال شخصية تُدعى كولا (Culla). لقد عَبَرَ كولا الدروب معهم مرّات عدّة، لكنه تمكّن من البقاء على قيد الحياة، على عكس أيّ شخص آخر، ربما لأنّ في هجرانه للطفل أقام تآلفاً معهم. يبدو العالمُ نفسُهُ وكأنه يتلاشى بين أبالاتشيا (Appalachia) الواقعية ونوع من الفضاء الأسطوري متعدد الطبقات، الذي قد يكون نسخةً شخصية من الجحيم في حدّ ذاته. ثمّة أصداء من القصص التوراتية: مشهدٌ يقفز فيه قطيعٌ من الخنازير من جُرف يُذكّرنا بقصة توراتية عن المجانين والخنازير (انظر إنجيل متّى 34–28 :8)، وإنْ كان يفعل ذلك بطريقة غير لائقة تماماً. في **الظلام الخارجي**، يمحو مكارثي قدرتنا على التمييز بين الأنماط المختلفة: المزيج الخيالي والواقعي بطريقة لا يمكن حلّها. إضافةً إلى ذلك، لا يهتم مكارثي كثيراً بتطوير الشخصيات أو بإيجاد حل نهائي للحبكة. لم يبذل الراوي جهداً كبيراً لشرح طبيعة الغرباء الثلاثة، وقد يُنظَر إليهم على أنهم انعكاسٌ شيطاني للثالوث المقدّس، لكنَّ معرفة هذا الأمر لا تساعدنا كثيراً في فهمهم، بل تبدو هذه الشخصيات كأنها رموزٌ في لعبة مظلمة، تؤدي فيها العشوائية والمصادفة دوراً رئيساً.

حتى في أعمال مكارثي حيث لا يحدث هذا التساؤل حول حقيقة العالم الخيالي بصورة علنية، فإنّ هالة الاغتراب هذه تحدد كيف يستخدم مكارثي النوع الأدبي أيضاً. كما أعتقدُ أنها تفسّر لماذا يبدو أنه قادر على الانتقال بسهولة بين الأنواع الأدبية في كتب مختلفة. يُعَدُّ مكارثي ماهراً بصورة ملحوظة في الاستيلاء على تقاليد النثر الأمريكي بطريقة تعترف بهذه التقاليد حتى حين يستخدمها لتحقيق أثر جديد. ويفعل ذلك ببساطة أحياناً من خلال دفع نمط أو نوع إلى أقصى حدٍّ ممكن.

على أيّ حال، يحدث الاغتراب والاضطراب دائماً مع اللغة –الاستخدام الغريب للغة مكارثي وأسلوبه، وجمله الملموسة، تجعل حتى المواقف الواقعية تكتسب هالةً من الغرابة. فكّر فيما يحدث حين تقرأ أول مرة جملة مثل هذه: «اقطع بقوة، أيها الزنجي الأحمر الخسيس، قال له، ثم رفع الرجل العجوز الفأس وشقَّ رأس جون جويل غلانتون إلى «حلقه»» (275). لهذه الجملة تأثير مثير للاهتمام على القارئ، ويرجع ذلك إلى حدٍّ ما إلى أنّ كل كلمة من تلك الجملة المكوّنة من ست وعشرين كلمة إنكليزية شفافة وواضحة (وكلّها باستثناء ثلاث كلمات هي ذات مقطع واحد فقط) باستثناء تلك الكلمة الأخيرة والأطول "thrapple" التي تعني "حلق". كنتُ أُنهي درجة الدكتوراه في أدب القرن الثامن عشر حين قرأتُ هذه العبارة أوّل مرّة. جمعتُ كلمات غريبة وغامضة كثيرة في دراستي، لكنني لم أرَ كلمة "thrapple" من قبل. تستطيع أن تخمّن ما قد تعنيه هذه الكلمة: أيّ شيء أسفل قمة الرأس، على أيّ حال، ولكن تأثير لفتة مكارثي هو تحويل التشريح البشري، ولو لبرهة وجيزة ومؤقتة، وتَرْكنا في فضاء غامض ومبهم، إذ نتساءل أيّ جزء من الجسم يختبئ تحت كلمة "thrapple"، وتداعبنا قليلاً فكرة أنّ غلانتون (Glanton)، بالنظر إلى

نـوع شخصيتـه، قد يكون لديـه عضو إضافي غريب يُسمّـى "thrapple"، لا نملكه نحـن أنفسنا. التأثير الآخـر الـذي تخلّفه هـذه الكلمة هو أنها تدفعنا نحو الأمـام، فقد كنا نقرأ جملةً بسيطـة بسرعة معقولة، وفجـأة نجد أنفسنا عالقـين، والكلمة الغريبة عالقة في حلقنا تماماً، كما علقت الفأس في حلق غلانتون أو فيما نسميه "thrapple".

يفعـل مكارثي هذا طيلة الوقت، فيُسرع ويُبطئ حركتنا في الجملة، ويفعل ذلك ببراعة، إذ يفعل ذلك أحيانـاً مـن خلال بناء الجملة، وأحياناً من خلال الصوت، وأحياناً من خلال المفردات، وأحياناً من خلال الثلاثة معاً، ولكن النتيجة في كل حالة من هذه الحالات هي إعطاء تجربة القراءة قواماً وبنية. إنني معجبٌ بفلسفـة مكارثي، وفهمه الثاقب للطبيعة البشرية، وقدرتـه على إدارة إدخال الكثير في كتبه، ولكن السبب الـذي يجعلني أقرأ كتبه وأستمر في قراءتها وإعـادة قراءتها هو هذه الجمل، بسبب ما يفعله باللغة. وعلى الرغم من أنني قرأتُ معظم كتبه مرّات عدّة الآن، ما زلتُ أجد نفسي أقع مرة أخرى بعمق في حدث لفظي قرأتـه بالفعـل. وعلـى الرغم من أنني أستطيع أن أعـود وألقي نظرة على جملـة وأرى كيف يفعل بي هذا، وكيـف يجذبني ويشد انتباهـي، لا أستطيع منعه من فعل ذلك بي مرة أخرى حين أعيد قراءته. هذا الأمر لا ينجـح مع كاتب مثـل ريموند كارفر إلا في المرة الأولى. فعلى سبيل المثال، نقرأ في رواية **خط الدم**: «كان الرمـلُ أزرقَ تحت ضـوء القمر، وكانت إطاراتُ العربات الحديدية تتدحرجُ بـين أشكال الرّكاب في أطواق لامعـة تنحرف وتدور على نحو مؤلم وغامض مثل الإسطرلابات النحيلة، وكانت حذوات الخيول المصقولة تستمـر في الانطـلاق كأنها عـدد لا يحصى من العيون تومضـ في أرض الصحـراء» (46). في نهاية تلك الجملـة الطويلـة والإيقاعية، يشدّني الاستخـدام غير المعتاد لكلمة "hasping" مثـل اللجام، ويسحبني ويبطئني للصورة السُّريالية للحوافر التي تومض مثل عدد لا يحصى من العيون بالقرب من نهاية الجملة. إنّ استخـدام "عيـون لا تُعد ولا تُحصى" بدلاً من "عدد لا يُحصى من العيون" يضع أساساً للغة في وقت مبكر، فاستخدام عدد لا يُحصى على أنه صفة بدلاً من اسم لم يبدأ حتى القرن التاسع عشر. لاحظ أيضاً الطريقـة التـي لا تنتهي بها الجملة بكلمـة "floor"، وهي كلمة لا تحتوي على أصوات حادة، مما لا يعطي نهايـة مفاجئة وقاسية، بـل يحافظ على استمرار حركة الخيول. وحتى بعـد نهاية الجملة، لا يزال عدد لا يُحصـى مـن العيون الزائفة ترانا. ولكـن قبل ذلك في الجملة، ثمّة عدد لا بأس به مـن الكلمات التي تبدأ بحرفي (v) و(w)، وهذا البناء المبهج الذي يبدأ بأحرف (v) و(w) بالإنكليزية ينحرف ويدور على نحو مـؤلم وغامضـ. والاقتران بين النهايتـين (-ed) في الكلمتين الأوليين مقابل النهايتـين (-ly) في الثانية يجعل الجملة تبدو متصلة برباطات صغيرة ومُصممة جمالياً، ولكن ليس على نحو صارخ.

كان مكارثـي علـى استعداد لفعل أيّ شيء داخل الجملة إذا كان مـن الممكن استخدامه لإحداث تأثير، ويُعَـدُّ أسلوبُـهُ مرناً بما يكفي ليتمكّن من المخاطرة بالإفـراط في لحظة، وندرة في اللحظة التالية. تذكّروا ما يقولـه المورمـوني السابق في رواية **العبـور**: «لا يمكن الاستغناء عن أيّ شيء. لا شـيء مُحتقَر». وهذا ينطبق على مكارثي أيضاً باعتباره منشئاً للجمل، فهو لا يستغني عن أيّ شيء، ولا يحتقر أيّ شيء، ويحاول كل شيء.

ثمـة لحظـات جميلـة ومرعبة علـى نحو مـؤلم أيضاً، ومثـل هذا الوصـف موجود في روايـة **الظلام الخارجـي**: «شاهدوهـا جالسةً، تحمل الحزمةَ أمامَهـا، والمصباح عند مرفقها مباشـرةً، تدور حوله عثّة

متعبــة بدا شكلها الداكن، الــذي أُلقي على وجه الفتاة، أسيراً داخل تلــك الجمجمة الرقيقة، وبدا العظم الرقيــق المضــيء، مثل شــيء محفوظ في قناع صينــي. قالت: «يــا رب، لم أكد أجلس اليــوم» (59). يريد مكارثــي منا أن نُخطئ في فهــم «يا رب» في البداية على أنه شخص آخر يعلّق على ما يراه، ولكن لتصحيح هذا الفهم في نهاية الجملة، حين نكتشف أنّ المرأة قالت ذلك وهي لا تستطيع رؤية الظل على وجهها. كان رقصــ الأصوات في «الجمجمة الرقيقة، والعظم الرقيــق المضيء» رائعاً أيضاً، وكانت هذه واحدة من تلك اللحظات الأخرى من التباطؤ، حيث ترتد الأصوات من جملة إلى أخرى.

أو لنتأمــل بعض أوصاف مكارثي للعــالم الطبيعي. ففي رواية **حارس البستــان**، كانت أوصافه مؤثرة وعاطفيــة أكــثر من كونها ريفية، وكانت أصوات الكلمات تتردد في الصــور التي أُنشِئَت، ولغة الجمل غالباً مــا تكون مُشبعــة بإيقاعات وتكرار الشعر: «كانــت أشجار البلوط سوداء وقاسيــة، وأوراق الفناء متجمّدة ومُكسّــرة تحت قدميه بأصوات زجاجية رقيقة» (86). انظــر إلى حروف الكاف الساكنة تلك في الكلمات الإنكليزيــة مثــل (stark, black, oaks)، والطريقــة التي تتجمّع بها في بدايــة الجملة، حيث ترتجف في الأغصــان – "كانــت أشجار البلوط سوداء وقاسية" – وكيف ننتقل مــن هذا الإيقاع المتقطع للوصول إلى الأرض ونعومة "الأصوات الزجاجية الرقيقة".

يمكننــي الاستمــرار في قراءة الجمل، مع مراعــاة أثرها فينا، وكيف تلتوي وتــدور، وبالفعل هذه هي الطريقة التي أُعلِّم بها مكارثي لكتّاب القصص غالباً، محاولاً جعلهم يفهمون بشروطهم الخاصة الطريقة التي يفتح بها عالماً من الاحتمالات بجمله وكلماته. يُعَدُّ ماكارثي ماهراً في ذلك على نحو استثنائي، ويحاول باستمرار تجريب أشياء جديدة بالجمل، وخوض مخاطرات جديدة.

وبمــا أنّ كل مــا علــى الكاتب استخدامــه هي الكلمات (فالكلمــات ليست مجرّد وحــدات من المعنى، بــل الكلمات بوصفها أجــزاء عاطفية، والكلمات بوصفها حزماً من الأصــوات والإيقاع، والكلمات بوصفها مؤشــرات لمستويات مختلفة من الاغتراب، وما إلى ذلك)، فمن الغريــب أنّ عدداً كبيراً من الكتّاب ليسوا ماهريــن في ذلــك، وأنهم لا ينتبهون إلى ما يكتبونه على الصفحة. بَيْدَ أنّ مكارثي بارعٌ على نحو استثنائي في استخــدام الكلمــات لنقل موقف مــا دون أن ينســى أنّ الكلمات هي أكثر من مجرّد نافــذة شفافة، وأنّ القــراءة يمكــن أن تكون تجربة مُكثَّفة، بسبب الطريقــة التي تُستخدَم بها اللغة. أعتقــدُ أنه أفضل من أيّ كاتب آخر تقريباً، حين يركّز من كثب على الإدراك المُجسَّد.

وهــذا صحيح منذ أول كتاب لمكارثي، **حارس البستان**. تأمَّــلْ هنا الدقة التي يصوّر بها مكارثي خنق سيلــدر لوالد راتنر الصغير بيــده. يرمي بنا مكارثي في قلب المشهد، فننتقل مــن فقرة يوجد فيها رجلان يركبــان السيارة، وتنتهي بإطار السيارة الذي انفجر وهمــا يتوقفان مباشرةً في فقرة تبدأ بـ «لاحقاً أدركَ سيلــدر أنّ الرجــل أضاع فرصة واحدة بمقبض الرافعة... وأدرك أيضاً أنّ الرجل أخطأ في الحساب بجزء من الثانية فقط» (39). يتجاهل مكارثي المشهد، ويضعنا في موقف نكتشف فيه ما يحدث فقط في الماضي –كما يفعل سيلدر أيضاً، بعد أن حاول راتنر بالفعل ضرب رأسه.

لــن أتنــاول كل تفاصيل المشهد، فأنــا متأكد من أنّ كثيراً منكم يعرفونهــا، ولكن ثمة بعض اللحظات البــارزة في تصويــر الخنق، بينمــا يحل مكارثي المشكلة علــى الصفحة وكيف يخنق رجــلٌ ذو ذراع واحدة

رجلاً آخر. فعلى سبيل المثال: «ترك سيلدر يده تسترخي وتتجوّل عبر طيات الرقبة حتى وصلت إلى الحلق» (39-38). أو: «دَفَعَ رأس الرجل إلى الخلف بثنية ساقه، ومدَّ ذراعه، وضغط على عنق الرجل بكل ثقله وقوته. ارتعش الوجه الذي يبدو بلا عظام مرّات عدّة، ولكن دون ذلك لم يظهر أيّ تغيير في تعبيره» (39). أو مرة أخرى: «استمرَّ الفكُّ في النزول دون أيّ مفصّلات يمكن اكتشافها، بل مثل كتلة نفايات، ومثل بعض المواد الفاسدة القذرة التي لم تتجمّد، وانهارت في طيات بطيئة فوق يده. خَطَرَ له حينئذ أنّ الرجل كان يحاول عضّه» (39). أو مرة أخرى: «بعد برهة، حاول الرجل أن يقول شيئاً، لكن لم تخرج أيّ كلمات، فقط صوت فقاعات. كان سيلدر يراقبه في نوع من الانبهار الساحر، ولاحظ وميض عينيه، ولسانه المتدلي، ثم خفّف قبضته فاتسعت عينا الرجل» (39).

يستمر المشهد لأكثر من ثلاث صفحات، وفيها يقضي مكارثي معظم وقته في التفكير مليّاً كيف ستكون الحال لو كان في هذا الموقف، بل إنه يركّز على كيفية تفاعل جسد مع ما يفعله جسد آخر به. ولأنّ هذا الأمر يحظى باهتمام دقيق، فإنه يبدو ملموساً وحقيقياً جداً، وكأنّ مكارثي خرج وخنق شخصاً بيده حتى تمكّن من الكتابة عنه بطريقة صحيحة.

وهذا بالطبع وهم، أو على الأقل آملُ أن يكون كذلك، لكنَّ النقطة المهمة هي أنه وهمٌ فعّال يجلبنا إلى القصة، التي تجعل أجسادنا تبدأ في الشعور بحركات وإيماءات هذه الأجساد المصوَّرة، ويمنحنا تجربة مكثّفة مع حَدَث يُقدَّم حصرياً باللغة. ما يفعله مكارثي هنا يشبه ما يفعله كافكا في روايته القصيرة **المسخ** (*The Metamorphosis*). في بداية قصة **المسخ**، بعد أن استيقظ غريغور سامسا ليجد نفسه قد تحوّل إلى حشرة، يبدأ غريغور في محاولة فعل الأشياء التي كان سيفعلها لو كان لا يزال إنساناً، فحاول النهوض من السرير، ثم حاول فتح الباب. أمضى كافكا قدراً كبيراً من الوقت في تصوير كيف يمكن أن تنهض حشرة حين تنقلب على ظهرها، ثم أمضى مزيداً من الوقت في إظهار محاولات غريغور لفتح الباب بفكيه. يفعل كافكا هذا الأمر في هذه القصة لكي تُصدِّق شيئاً خيالياً، فتبدأ في تخيُّل كيف قد يكون الأمر لو كنتَ حشرةً عملاقة بسبب الطريقة التي تُجبَر بها على متابعة حركات الحشرة بدقة. في هذا المشهد من **حارس البستان**، يريدك مكارثي أيضاً أن تُصدِّق شيئاً وحشياً يمكن أن يكون حقيقياً. إنه نوع من الاهتمام الذي يُشرك جسدك المادي، سواء في إحداث العنف أم في تلقيه.

تُستخدَم استراتيجية مماثلة في رواية **ابن الرب** تتمثّل في الاهتمام الشديد بالتفاصيل، على الرغم من أنّ الأمر هنا لا يتعلّق بالعنف على نحو مباشر بقدر ما يتعلّق بانتهاك المحرّمات: التعامل مع جثة كأنها دمية جنسية. وهنا، تُجرَّد اللغة من أيّ وزن مجازي على الإطلاق. (المقطع الأطول من رواية **حارس البستان** الذي اقتبسته أعلاه يمتلئ بالتشبيهات، إذ يحاول الجسم دائماً أن يصبح شيئاً آخر غير الجسم البشري). إليكم مقطعاً من رواية **ابن الرب**:

"نزلتِ السُّلَّم حتى لامَسَتِ الأرض بقدميها وتوقفت هناك. أعطاها مزيداً من الحبل لكنها كانت واقفة هناك على الأرض متكئة على السُّلَّم. كانت تقف على أطراف أصابعها، ولم تنحني. نزل بالارد السُّلَّم وفك الحبل الذي يلتف حول خصرها. ثم جرّها إلى الغرفة الأخرى ووضعها على الموقد. أمسك

بذراعهـا وحاول رفعها، لكنَّ الجسـم كلّه تحرّك كأنه قطعة من الخشب. قال بـالارد: "اللعنة عليك أيتها العاهرة المتجمّدة"، ثم كدّس مزيداً من الحطب". (102)

هنـا مرة أخـرى، يتعلّق الأمـر بالطريقة التي يتفاعل بهـا جسدٌ مع جسد آخر، وهـو نوع من مختبر الفعـل وردّة الفعـل. يُعطى لنا الوصف أيضـاً دون أن نعرف تماماً كيف نفسّـره، وكأنّ الجسد لا يزال حيّاً -»كانـت تقـف على أطراف أصابعها»، وهـو فعل لا نتوقعه من أيّ شيء غير حـي -ولا ندرك إلا في النهاية أنها متجمّدة.

تظهر مثل هذه اللحظات المجسَّدة في جميع أعمال مكارثي، إذ يتناولها كل كتاب، بل حتى كل مقطع، بطريقة مختلفة إلى حدٍّ ما. إنها لحظات يتباطأ فيها النص أو يتغيّر التركيز، حين تصبح الجمل الطويلة المتواصلـة أكـثر تركيزاً، أو أقصر، أو تنقسـم إلى بيان المؤلّف، فتتباطأ سرعـةُ النص لجذب الانتباه إلى تفاصيل العالم. عادةً ما تتمركز هذه الجمل حول نوع من المشكلة، وغالباً ما ترتبط هذه المشكلات بتلاعب جسد بآخر: كيف تخنق رجلاً بيد واحدة؟ أو كيف تُنزل جثةً من علّيّة؟ أو ماذا يحدث حين يتعارك جسدان في الوحـل؟ (الإجابـة: تخرج أحذيتهم من أرجلهـم). يتضمّن هذا الأمر انتباهـاً إلى ديناميّات الأجسام وديناميّات العالم من حولها، وفضولاً حقيقياً حول كيفية ارتباط كل شيء على مستوى أساسي.

هـذا التجسيد هو مجرّد جـزء من مخزون كبير من الطرق التي يقدّم بهـا مكارثي اللحظة العنيفة. يمكن أن يكون العنف مفاجئاً وصارخاً. ويمكن مناقشته بطريقة غير رسمية وسريعاً، إذ يضيع كأنه لحظة داخل الجملة نفسها.

أو يمكـن أن تبدأ الجملة على أنها انتباهٌ ظاهـريٌّ، ثم تتحوّل إلى مجاز، كما يحدث حين يُقتل الطفل في رواية **الظلام الخارجي**: «أمسك الرجلُ بالطفل ورفعه. كان الطفلُ يراقب النار. رأى هولم النصل يلمع في الضـوء مثل عين القط الطويلة والمائلة والحاقـدة، فانفجرت ابتسامةٌ قاتمةٌ من حلق الطفل، وانقطعت أمامـه بالكامـل. لم يُصـدر الطفل أيّ صوت. «لقد علّق هنـاك بعينه الواحدة التي تتـلألأ مثل حجر مبلل والدم الأسود يتدفّق إلى أسفل بطنه العاري» (236). وبحلول الوقت الذي نصل فيه إلى نهاية الاستعارات -التـي تتحرّك عـبر عيون القطط وابتساماتها والحجر المبلل -يكون الطفـل قد مات. الطريقة التي يجب علينـا بها معالجة ما حـدث من خلال إزاحة الاستعارة تحمينا على الفور مـن اللحظة، وفي الوقت نفسه، تجعلنـا علـى يقين مما حدث فقط بعد فـوات الأوان للتوقف عن القراءة. يأتـي أول ذكر حرفي للدم فقط بالقرب من نهاية الجملة - «الدم الأسود يتدفّق إلى الأسفل» - مع إيقاع العبارة الذي يحاكي تدفّق الدم.

قد يكون العنف في روايات مكارثي صاخباً ووحشياً، وهو ما يرجع إلى التركيب النحوي والإيقاع بقدر مـا يرجـع إلى ما تنقله الكلمات بالفعل. وهذه هي الحال مع أحـد أشهر المشاهد في رواية **خط الدم**، حين يقاتل الطفلُ الهنودَ الحمر مع مجموعة من الجنود غير النظاميين في مطلع الرواية. في البداية، بمجرّد أن يبـدأ العنف «بقصف متواصل من السهام»، فإننا نصبح في وضع منظوري مع الطفل (53). نرى حصانه «يغـرق تحتـه بتنهيدة طويلة»، على الرغم من أننا لا نعلم أبداً أنّ الحصان قد أُصيب بطلق ناري (يمنحنا مكارثـي الإحساس الـذي يشعر به الطفل تحتـه ويتركنا نستنتج مـن ذلك. يُقال لنا «لقـد أطلق بندقيته

بالفعـل»، لكننـا لا نمنحه اللحظة الأولى لإطلاق النار)، ونكتشف ذلك فقط بعد أن يكون قد سقط بالفعل علـى الأرض، ثم يتحسس حقيبة الطلقات الخاصـة به محاولاً إعادة تعبئتها. وسرعـان ما يتحوّل الطفل مـن كيان مقاتـل إلى كيان سلبي يراقـب. «حين تتحوّل الجمـل المنفصلة إلى جملة واحـدة ضخمة، نقرأ سـت مرّات متتالية عبارة «رأى»: (1) «رأى أنّ الرجل كان يحمل سهماً آخر مجهزاً بريشة في صدره وكان ميتـاً»، (2) «رأى رجـلاً جالساً يلقّم بندقيته بينما كان الدم ينزف من أذنيـه»، (3) «رأى رجالاً يحملون مسدساتهـم المفكوكـة يحاولون تركيب الأسطوانات الاحتياطية المحمّلة التـي يحملونها»، (4) «رأى رجالاً راكعـين يميلون ويمسكون بظلالهم على الأرض»، (5) «رأى رجـالاً مطعونين بالرماح وممسكين بشعرهم وفـروة رأسهم مقطوعة وواقفين»، و(6) «رأى خيول الحـرب تدوس على القتلى» (53). وكل هذه الجمل، باستثناء الجملة الأولى، تظهر في الجملة الطويلة نفسها.

ولكـن الغريـب أنّ الطفل يختفـي بعد كل هذا الإصرار على أنه هو الذي يـرى. في البداية، يُرى فقط وهـو يراقـب، ثم لا يُرى في بقية الفصل. أمـا بقية القتال وما تلاه فيبدو كأنه يُقـدّم بصوت السرد، وكأنّ الطفـل، بمراقبتـه للعنف، قد ذاب ولم يَعُد هناك بوصفه جسداً. وعلى الرغم من أنّ الهنود يتحركون عبر سلـخ فروة الرأس وتقطيع الجثث الحية والميتـة، فإنه بطريقة ما، بمجرّد انتهاء العنف، يتمكّن الطفل من النهوض سالمـاً في بداية الفصـل التالي. «في الظلام، نهضت روحٌ واحدة علـى نحو عجيب من بين القتلى الجدد وتسلّلت في ضوء القمر» (55). وكأنّ روحاً حيّة ولدت من كومة من الجثث.

إنّ تقنية مكارثي الشاملة – المتمثلة بتغيير سرعة ما يقرؤه القارئ، والتحرك ذهاباً وإياباً بين أساليب اللغة المختلفة، واستخدام إيقاع الطبول لفرض أو تقويض ما يُقال، واستخدام الاستعارة لجعل القرّاء يقرؤون شيئاً مروّعاً حتى النهاية قبل أن يتمكّنوا من التراجع – كلّها نوع من العنف بالنسبة إلى القارئ، وهو العنف الـذي يتطلّـب انخراطاً ملموساً في النص. إنّ لغة مكارثي، حتى حين يستخدم الاستعارة، تبدو غنية بطريقة لا تتوفـر سـوى لدى قِلّة قليلة من كتّاب النثر الآخرين، بل حتى لدى قِلّة قليلة من الشعراء. وربما نرى الطفل في هذه الحالة على أنه بديل للقارئ والكاتب، وهو نوع من الاعتراف بأننا قادرون دوماً على الخروج سالمين، مهما كان نوع العنف المروّع الذي يحدث على الصفحة، فنحن نُولَد دائماً من جديد من كومة من الجثث.

كما أننا نولد من جديد مراراً، ذلك أنّ إحدى عجائب روايات مكارثي هي أنها لا تدمّرنا، فهو يجعلنا نقترب لفظياً من الأفعال العنيفة، ويجعلنا نشعر أننا نفهم الحركات والإيماءات التي قد يقوم بها الجسد لارتكابهـا، بـل يجعلنا ننطـق بها من خلال بطننـا. نشعر باللغة كثيفـة على ألسنتنـا وفي عقولنا، فبعض الكلمـات تبـدو مثل جلطات الـدم المتخثرة، ومع ذلك فـإنّ رقصة اللغة هـذه هي رقصة نعـود إليها مرة تلـو أخرى، فمثـل القاضي الذي يرقص عارياً في نهاية **خط الدم**، نـرى «أقدام» كورماك مكارثي «خفيفة ورشيقة، إذ يرقص في الضوء والظل، ويبقى مفضّلاً لدى الجميع» (335).

- المصدر:

The Cormac McCarthy Journal , Vol. 14, No. 2 (2016), pp. 135-148.

جسور الثقافة

Gustave Courbet, Bouquet of Flowers in Vase,1862

التنمر بجميع أشكاله: ما سبل التجاء الضحايا؟ (1)

تأليف: مارين غوتييه
ترجمة: ليليان الورعة •

مارين غوتييه (Marine Gautier) : صحافية مستقلة، بعد 7 سنوات من العمل الصحفي، بدأت العمل الحر في أيار 2017 لصالح بعض العلامات التجارية الراقية في مجال الملابس الجاهزة والتجميل والجمعيات والشركات الصغيرة والكبيرة في قطاعات متنوعة.

التّنمر جريمة يعاقب عليها القانون الجزائي، ويمكن أن تتعدد أشكاله منها: (التّنمر الجنسي أو النفسي أو الهاتفي، إلخ)، يمسّ الطبقات الاجتماعية جميعها، ويحدث في البيئات كافةً، سواء كانت عائلية أم مهنية أم مدرسية أم غيرها. ويقصَد به أنّه فعل متكرر يتعمّد المرتكب ممارسَته بتعليقات أو أفعال بهدف إيذاء الضحية جسدياً أو نفسياً. فإذا كنتَ ضحيةً لهذا النوع من الممارسات، تحدث عنها لمحامٍ متخصص في القانون الجزائي، وسيقدم لك المشورة بشأن الخطوات التي عليك اتباعها. فيما يأتي نقدّمُ اطلاعاً يلمّ بأشكال التنمر المختلفة والعقوبات الجزائية التي يستحقها المرتكب.

التعريف القانوني للتنمر

يوصف التنمر بأنه تكرار لسلوكات سيئة ومتَعمَّدة تلحق ضرراً بالضحية على المستوى الجسدي والنفسي. ويمكن أن يُعدّ شكلاً من أشكال العُنف، ويجب ألّا يكون حالةً منفردةً. في الواقع، ينصّ القانون الجزائي في المادة 33-222 على ما يلي: «يعاقَب بالسجن مدة عامين وغرامة قدرها 30,000 يورو على فعل التنمر على الغير بتعليقات متعمدة أو سلوكات متكررة تهدف إلى/ أو تسبب تدهور ظروف العمل، ويحتمل أن تطعنَ في حقوقه وكرامته، أو تضرَّ بصحته الجسدية أو النفسية أو تعرِّض مستقبله المهني للخطر».

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: « Le harcèlement sous toutes ses formes: quels sont les recours Pour les victimes »

لا يستثنــي القانــون طبيعة العلاقات بين مرتكب الفعل والضحيــة، أو البيئة التي يحدث فيها التنمر. ســواء حــدث بين زوجين أم بــين الزملاء أم الجــيران أم التلاميــذ أم غيرهم، يُعاقَب مرتكــب التنمر في الأحوال كلّها. وترتبط العقوبة بضخامة سلوكاته السيئة وتكرارها.

أشكال التنمر المختلفة

ثمة أنماطٌ عدة للتّنمر:

- الاعتداءات اللفظية باستخدام الشتائم.
- الأحاديث البذيئة.
- التهديدات.
- المكالمات الهاتفية والرسائل الإلكترونية المسيئة والبريد الإلكتروني.
- الزيارات إلى مكان العمل أو المنزل.

التنمر بالأرقام

يمكــن أن يكــون التّنمّر جنسياً و/أو نفسياً. وفي معظم الحالات، يحدث ذلك بين الزوجين أو في مكان العمــل. كمــا أن الأطفال في المدرسة معنيّون بأمره. في تشرين الثاني من عام 2019، أفادت اليونيسف أن أكثر من 700,000 تلميذ من ضحايا التنمر، 12% منهم في المرحلة الابتدائية، و10% في المرحلة الإعدادية و4% في المرحلة الثانوية. ويعدّ التنمّر الهاتفي أيضاً شكلاً واسع الانتشار وكذلك التّنمّر الإلكتروني.

منذ عام 2018، كانت منصات التواصل الاجتماعي هي الأكثر تأثراً في أوروبا. وكما تشير إحصاءات عام 2019، أن أكثر من 40% من الأشخاص الذين تقل أعمارهم عن 50 عاماً تعرضوا لهجومات متكررة في الإنترنت، و22% من الضحايا تنتمي إلى الفئة العمرية التي تتراوح من 18 إلى 24 عاماً.

يتمثّــل التنمر الهاتفي في قيام المتنمِّــر بالاتصال بشخص ما على نحوٍ متكــررٍ ومسيءٍ بهدف إزعاج سلامه وتعكير صفوه. مرة أخرى، يعدّ التكرار عنصراً أساسياً في تعريف التنمر.

وعــلاوة على ذلك، لكي يكون هنالك تنمرٌ هاتفيٌّ، يجــب أن تكون هذه المكالمات قد أجريت رغماً عن الشخــص المتصَل به. ويتسع تعريف التنمر الهاتفي ليشمل كلاً مــن المكالمات الصامتة والرسائل المتروكة علــى جهــاز الرد الآلي. ويُعاقَب علــى التنمر الهاتفي بالسّجن مدّة عام واحــدٍ وغرامة 15,000 يورو. كما يجوز للقاضي أن يعاقب على التَّنمّر بالرسائل النصية، في ظل ظروفٍ معينة.

التنمر النفسي

قبل تصنيف سلوكات التنمر على أنها تنمرٌ نفسيٌّ، يجب أن تستوفي المعايير الثلاثة التالية:

يجب أن تكون الأفعال متكررة.

- يجــب ألّا يكــون فعلاً منفرداً. إذا كان الأمر كذلك، فلا يحدث تنمــر، حتى لو كان الفعل يستوجب العقاب، يعني أن يشكل جريمة. ومن ثمَّ، يجب أن تتكرر الأفعال مرتين على الأقل.

• وليس بالضرورة أن تتكرر الأفعال على فترات قريبة. فقد نصت محكمة النقض (الشعبة الاجتماعية بتاريخ 25 أيلول عام 2012، رقم 11–17987) على أن الأفعال المتكررة يمكن أن تكون على فترات زمنية متباعدة، بواقع فاصل لا يزيد على عامين.

• ويجوز أن تكون مدة الأفعال قصيرة، بحيث لا تدوم سوى بضعة أيام لتشكل تنمراً.

وعلى الدوام، وفقاً لمحكمة النقض (الشعبة الاجتماعية، 6 نيسان عام 2011، رقم 09–71170)، فإن الفترة المسموح بها هي 17 يوماً.

يجب أن يكون للتنمر النفسي مرتكب

يجب أن يكون التنمر مرتكباً من طرف شخص ما، ولا يكون نتيجةً لفعلٍ ما، مثل الأجواء السيئة في العمل، على سبيل المثال.

تترتب على سلوكات المرتكب عواقب ضارة بالضحية

يحدث التّنمر النفسي حين تؤدي سلوكات المرتكِب المتكررة إلى الطعن بحقوق شخص وكرامته. وينبغي أن يكون لذلك عواقب على صحته الجسدية أو النفسية، وأن يعرِّض مستقبله المهني للخطر، كما هو منصوص عليه في التعريف القانوني للتنمر.

التنمر النفسي في الوسط الوظيفي

حينما يحدث التنمر في مكان العمل، يأخذ شكل اعتداءات متكررة أو طلبات أو انتقادات أو شكاوى دون سبب.

في عام 2016، يقدّر 40% من العمال أن عبء عملهم مفرط، و44% منهم يتلقون أوامر متناقضة و8% يعملون تحت الضغط. هذه الأرقام تشير إلى أن الوسط الوظيفي معنيٌّ بشدّة بالتنمر النفسي.

كيف تتعرف عليه؟

يمكن أن يكون التنمر النفسي في العمل لفظياً، أو قد يظهر بحركات أو موقف أو تصرف. وعادةً ما يرتكبه زميل أو ربّ عمل أو رئيس إداري. وفي بعض الأحيان يمارس السلوك المرتكَب شخصٌ في موقع سلطة داخل المؤسسة أو خارجها بصفته عميلاً يلقي أوامر. ومع ذلك، ليس نادراً أن يقوم بالفعل أحد أقرباء أو أحد أفراد أسرة رب العمل. عندما يكون ثمة علاقة عمل بين مرتَكِب التنمر والضحية، فإن هذا يشكل تنمراً نفسياً.

ما هي العواقب؟

تتعدد العواقب المهنية للتنمر النفسي على الموظف، وتمسّ على نحوٍ خاص النساء العاملات في فرنسا، وفقاً للإحصاءات التي سُجِّلَت في عام 2014:

- الطعن بالحقوق والكرامة: عدم الاحترام، الإهانة، الإذلال، الإبعاد، مضايقات،... إلخ
- 33 % تعرضن لضرر بصحتهن الجسدية أو النفسية.
- 28 % تعرضن لتوقيف مسيرتهن المهنية.
- 14 % لم تُجَدَّد عقودهن.
- 11 % توقفن عن العمل.

من الأجدر معرفة ما يأتي:

ينص قانون العمل على إجراءات وقائية ضد التنمر في العمل. على سبيل المثال، يجب على الشركات التي يقل عدد موظفيها عن 20 موظفٍ أن تحدد بوضوح في نظامها الداخلي أن القانون الجزائي يمنع أي شكل من أشكال المعاملة الطاغية ويعاقِب عليه. وعملياً، يجب نشر هذه الإجراءات في أماكن العمل.

ضحية التنمر في العمل: ما الذي يمكنك فعله؟

إذا كنت ضحية للتنمر النفسي في الوسط الوظيفي، فثمة سبل عدة بحوزتك للقيام بها:

- يمكنك طلب المساعدة من ممثلي الموظفين لديك حتى يتمكنوا من اتخاذ الخطوات اللازمة، مثل تنبيه رب العمل. بالإضافة إلى ذلك، يجب على رب العمل اتخاذ الخطوات اللازمة، مثل فتح تحقيق داخلي ومضاد.
- يمكنك طلب المساعدة من هيئة التفتيش في العمل وإحالة الملف إلى القضاء. ينبغي أيضاً إعداد محضر ضبط عن التنمر النفسي داخل الشركة المعنية.
- يمكنك اللجوء إلى المصالحة بموافقة المتنمر عليك وبمساعدة أحد المصلحين.
- الدفاع عن حقوقك في المحكمة وطلب تعويضات عطل وضرر.

نصيحة:

في حال تعرضك للتنمر النفسي في العمل، دافع عن حقوقك بطلب المساعدة من محامٍ متخصص في القانون الجزائي، أو محام متخصص في قانون العمل.

كيف تثبت أنك ضَحية للتنمر النفسي في العمل؟

لإثبات تعرضك لتنمرٍ نفسيّ، تتطلب منك القواعد المعمول بها إثبات العناصر التي تؤدي إلى افتراض وجود تنمر نفسي. توضح محكمة النقض (الشعبة الاجتماعية، 16 أيار 2018, 19.527-16) أنه لم يعد العامل الشخص الوحيد الذي يقع عليه عبء الإثبات. من الآن فصاعداً، كل ما عليك فعله ببساطة إثبات الوقائع. ومن جانبه، يجب على رب عملك إثبات أن الوقائع لا تشكل تنمراً نفسياً. وأخيراً، سيتولى القاضي فحص الأدلة قبل أن يقرر ما إذا كانت تنمراً نفسياً أم لا. ومع ذلك، على الرغم من تخفيف قواعد الإثبات، يجب عليك التزود بأدلة مكتوبة وملموسة مثل الشهادات الطبية، وإفادات الشهود أو الزملاء، أو رسائل البريد الإلكتروني أو غيرها من الوثائق، إلخ.

عقوبات التنمر في مكان العمل

يمكن أن تكون العقوبات التي تهدد المتنمر عليك عقوبات تأديبية أو جنائية، إذا اضطر القضاء للتدخل.

العقوبات التأديبية

للتذكير، إن رب عملك ملزم بفتح تحقيق داخلي مضاد داخل الشركة، والإصغاء إلى تصريحاتك وكذلك بالنسبة إلى تصريحات الشخص مَن تنمر عليك. والهدف من ذلك هو توثيق حقيقة الوقائع التي سُرِدَت. عند اختتام هذا التحقيق، إذا أُثبت التنمر، يمكن تطبيق إجراءات تأديبية ضد المرتكب، يمكن أن تتضمن الفصل لسوء السلوك.

تحذير:

يمنع القانون اتخاذ إجراءات تأديبية ضد الضحايا والشهود والمخبرين عن المخالفات. وقانون العمل واضح بشأن هذه النقطة في المادتين (L. 1152-2 و L. 1152-3). ولا يجوز إخضاعهم إلى أي عقوبة أو تمييز ولا فصل لرفضهم تحمل السلوك المسيء أو الإبلاغ عنه.

العقوبات الجزائية

بموجب أحكام القانون الجزائي، يعاقب على فعل التنمر بالسجن مدة عامين وغرامة قدرها 30, 000 يورو إذا ما أدى إلى عواقب معينة مثل: تدهور ظروف عمله، والاعتداء على حقوقه وكرامته، أو الإضرار بصحته الجسدية والنفسية أو تعريض مستقبلهم المهني للخطر.

يرجى الملاحظة:

يمكنك رفع دعوى مدنية لطلب تعويضات عطل وضرر لأجل تعويض الخسارات التي لحقت بك.

التنمر داخل الحياة الخاصة أو ضمن الزوجين

يعدّ التنمر النفسي ضمن الزوجين عنفاً نفسياً. يسبق هذا النوع من العنف عادةً العنف الجسدي، الذي يمس سيدة من أصل عشر سيدات. منذ إقرار قانون 9 تموز 2010، صُنِّف التنمر النفسي على أنه عنفٌ زوجيٌّ ويشكل جريمة. وينص القانون الجزائي على عقوبات صارمة بحق مرتكب التنمر النفسي بين الزوجين وفق ما تنصه المادة 33-222. في الواقع، هو عرضة لعقوبة السجن من ثلاثة أعوام إلى خمسة، وغرامة تتراوح من 45, 000 إلى 75, 000 يورو، حسب خطورة الأضرار التي لحقت بالضحية.

من الأجدر معرفة ما يأتي:

لا يتعلق التنمر الزوجي بالمتزوجين فحسب، بل ينطبق أيضاً على الأزواج بحكم المعاشرة والشركاء في الاتحاد المدني. كما يتعلق الأمر أيضاً فيما إذا كان المتنمر هو زوجك السابق.

ضحية التنمر النفسي ضمن الزوجين: ما الذي يمكنك فعله؟

إذا كنت ضحية للتنمر النفسي من زوجك، فالملائم فعله قبل أي شيء هو التقدم بطلب للحصول على أمر حماية لتفادي تفاقم الأفعال إلى عنف جسديّ. والهدف من ذلك هو حمايتك وحماية أطفالكم من خلال إبعادك عن المتنمِّر عليك. يُصدر أمر الحماية هذا قاضي محكمة الشؤون الأسرية. ويمكنك التقدم بطلب للحصول عليه بطريقتين، حسب وضعك مع زوجك:

- إذا لم تكن قد بدأت أي إجراء طلاق، فيتحتم عليك تقديم شكوى وتقديم طلب للقاضي للحصول على أمر حماية. الإثباتات ضرورية، وكذلك المستندات التي توضح وضعك المالي. فهي ستمكّن القاضي من اتخاذ الإجراءات اللازمة في الأمر، مثل طرد زوجك من مسكن الزوجية وتقاسم نفقات المنزل. وبفضل أمر الحماية، يتحتم على المتنمر عليك البقاء بعيداً. من جانبك، يجب عليك تقديم طلباً للطلاق أو الانفصال الجسدي. مع الملاحظة أن الإجراءات التي يتخذها القاضي في أمر الحماية ليست قطعية، بل مؤقتة. وهي شرعية مدة ستة أشهر، مما يمنحك الوقت لاتخاذ الخطوات اللازمة للطلاق. وإلّا فإنه لن يعود بإمكانك الاستفادة من قرار الحماية بمجرد انتهاء المدة، لأن القرار يصير باطلاً.

• إذا كنت في خضم إجراء طلاق مع زوجك المتنمر، يمكنك التقدم بطلب للحصول على أمر حماية في الوقت عينه الذي تتقدم فيه بطلب الطلاق. للاستفادة من الحماية، ينبغي عقد جلسة طارئة يقرر فيها القاضي ما إذا كان الأمر ضرورياً أم لا. وللبدء بإطلاق هذه الجلسة، يجب على محاميك طلب استدعاء في موعد محدد.

من الأجدر معرفة ما يأتي:

إذا كنت ضحية للتنمر النفسي ضمن الزوجين، فيجوز لك مغادرة مسكن الزوجية دون أن يرتب ذلك عليك خطأ. وليتم هذا، يجب أن تتقدم بشكوى مساعدة إلى الشرطة، مع ذكر الوقائع التي تبرر مغادرتك.

جمع الأدلة

للاستفادة من أمر الحماية، يجب أن تكون قادراً على الإثبات أنك ضحية للتنمر النفسي ضمن زواجك. وقد يتعلق ذلك بالوقائع أو عواقبها مثل الشهادة الطبية والأدلة المكتوبة وإفادات الشهود وما إلى ذلك.

التنمر الجنسي

يعد التنمر الجنسي جريمة مثل أي شكل من أشكال التنمر، ويقصد به أفعال متكررة ذات مدلول جنسي أو تحيز جنسي. يتشكل من ممارسة الشخص لأي شكلٍ من أشكال الضغط بهدف الحصول على علاقات جنسية، حتى لو كان ذلك حالة منفردة.

أرقام رئيسية عن التنمر الجنسي

على الرغم، من أن التنمر النفسي إزاء النساء في مكان العمل في بالغ الأهمية، إنَّ مؤشرات التنمر الجنسي في العمل مقلقة بالقدر نفسه.

وفقاً لدراسة استقصائية أجريت عام 2014

- 27 % من النساء تعرضن لملاحظات محرجة حول لباسهن أو مظهرهن.
- 24 % أخبرن أحد أعضاء الإدارة عن التنمر الجنسي الذي تعرضن له.
- امرأة واحدة من 5 نساء تعرضن للتنمر الجنسي في العمل.
- 20 % من النساء والرجال العاملين يعرفون شخصاً واحداً على الأقل تعرض للتنمر الجنسي في العمل.
- نحو 30% من الضحايا التزمت الصمت.

بمن يجب الاتصال في حالة الطوارئ؟

إذا كنت ضحية تنمر جنسي، يجب عليك إبلاغ الشرطة أو الدرك على وجه السرعة عن طريق الاتصال بالرقم 17 أو 112، أو إرسال رسالة نصية إلى الرقم 114 إذا لم تتمكن من الاتصال.

ما سبل التجاء الضحايا؟

إذا تعرضت للتنمر الجنسي، يمكنك تقديم شكوى في مدة 6 أعوام. تقدّم بمحام متخصص بالقانون الجزائي لمساعدتك في جمع الأدلة وبدء الإجراءات القانونية، ولا سيما في الدفاع عن حقوقك أمام المحكمة. في حال رفضت شكواك، اطلب ادعاءً بالحق المدني.

ما العقوبات المترتبة على المرتكب؟

يعاقب القانون على التنمر الجنسي بالسجن مدة عامين وغرامة قدرها 30,000 يورو.

ويمكـن رفـع العقوبة إلى السجن مدة 3 أعوام وغرامة قدرها 45,000 يورو في حالة ظروف متفاقمة الخطورة.

التنمر المدرسي

لا يجـوز تجاهل التنمر بـين التلاميذ داخل المدارس أو خارجها، على الرغـم من أن المؤشرات آخذة في التراجـع. في الواقـع، من عام 2015 إلى عام 2018، انخفض معـدل التنمر بين التلاميذ من 7% إلى 5,6%. ومـع ذلـك، علـى الرغم من هـذا الانخفاض، يشكل كارثـة تسبب عواقب علـى التلاميذ لا يمكن إهمالهـا، مثـل انخفاض النتائج والاكتئاب. لا يـزال مراهق واحد من عشرة مراهقـين يفكر في الانتحار بسبب معاناته من التنمر.

يرجى الملاحظة:

يمكـن أن يأخـذ التنمـر المدرسي شكلاً من أشـكال التنمر الإلكتروني. حقيقـةً، 55% من التلاميذ الذين كانوا عرضة للتنمر المدرسي هم ضحايا للعنف الإلكتروني.

بمن يجب الاتصال في حالة التنمر المدرسي؟

إذا كنت ضحية أو شاهداً على التنمر المدرسي، فثمَّة خطوط هاتفية ساخنة يمكنها مساعدتك.

- «لا للتنمر» برنامج أنشأته وزارة التعليم الوطنية. فريق مخصص لرعاية الضحايا يمكن الاتصال به على الرقم 3020.
- (Net écoute) منصـة أخـرى مخصصـة للتنمر الإلكـتروني، ويمكن الاتصال بهـا على الرقم 08020 200 000.

يمكنك أيضاً إبلاغ أشخاص عدّة، بمن فيهم:

- إدارة المدرسة أو هيئة التدريس.
- أولياء الأمور.
- الشرطة أو الدرك.

من الأجدر معرفة ما يأتي:

في حالـة التنمـر المدرسي، يجوز للقاصر تقـديم شكوى بمفرده. ومع ذلك، لا يجـوز له تقديم ادعاء بالحـق المدني بهدف الحصول على تعويضات عطل وضرر. فـإن الادعاء بالحق المدني يعود إلى الوالدين مـن أجل الحصول علـى تعويض عن الضرر الذي لحق به. ومع ذلـك، إن أي متابعة قانونية يمكن تجنبها لصالـح حل داخلي مع الإدارة. في جميع الحالات، تلتـزم إدارة المدرسة بإبلاغ المدعي العام بأي شكل من أشكال التنمر في المدرسة ضمن مؤسستها.

ما العمل في حالة التنمر الإلكتروني؟

يحدث التنمر الإلكتروني على الشابكة، عن طريق التهديدات والشتائم والكلام المسيء في التعليقات والمنتديات ورسائل البريد الإلكتروني والألعاب عبر الإنترنت وما إلى ذلك. عند مواجهة حالة كهذه، يكون بحوزة الضحيّة ثلاثة خيارات:

- إبلاغ مدير الموقع الإلكتروني، الذي يكون ملزماً بحذف الرسائل أو التعليقات التي تشكل تنمراً.
- تقديم شكوى ضد شخص مجهول في مركز الشرطة في حال كان الفاعل غير معروف، دون نسيان جمع الأدلة وطلب محضر قضائي.
- الإبلاغ عن المضايقات عبر الإنترنت للشرطة عبر البوابة الرسمية للمحتوى غير القانوني.

من الأجدر معرفة ما يأتي:

في نطاق مكافحة الكراهية على الإنترنت، نُشر قانون ضد المحتويات التي تحث على الكراهية في 24 حزيران (2020).

عقوبات التنمر المدرسي

بما أن التنمر يعدّ جريمة، فإن القانون يعاقب مرتكبها، حتى لو كان قاصراً. وتتعلق العقوبات الجزائية للتنمر الهاتفي بعمر الضحية وعمر المرتكب معاً.

ومن ثمَّ ثمة صنفان من العقوبات:

إذا كان عمر المرتكب أقل من 18 عاماً:

- يعاقب بالسجن مدة 6 أشهر وغرامة قدرها 7,500 يورو. وفي حالة وجود ظروف مُشددة، يواجه عقوبة السجن مدة تتراوح بين 6 أشهر و18 شهراً أخرى.
- في حالة العنف المتعمد المرتكب ضد ضحية يقل عمرها عن 15 عاماً، يواجه المرتكب عقوبة بالسجن لمدة عامين ونصف، أو عام ونصف إذا كان عمر الضحية أكثر من 15 عاماً.
- إذا كان عمر المرتكب أقل من 13 عاماً، فلا يمكن سجنه، بل يجب أن يحاكم أمام محكمة الأحداث، ويجوز للقاضي أن يقرر توجيه تنبيه أو وضع المرتكب في مركز تعليمي أو أية منشأة أخرى ملائمة.

إذا كان عمر المرتكب 18 عاماً:

يعاقب بالسجن مدّة عام واحد وغرامة 15000 يورو. في حالة وجود ظروف مشددة للعقوبة، فإنه يواجه عقوبة السجن تتراوح من سنتين إلى 3 سنوات وغرامة تتراوح بين 30,000 يورو و45,000 يورو.

- في حالة ارتكاب عنف متعمد ضد قاصر يقل عمره عن 15 عاماً، فيواجه عقوبة سجن مدة 7 سنوات وغرامة قدرها 100,000 يورو. إن كان عمر الضحية أكبر من 15 عاماً، تكون العقوبة السجن مدة 5 سنوات وغرامة قدرها 75,000 يورو.
- في حالة تنمر يُحَرَّضُ قاصرٌ دون سن 15 عاماً على الانتحار، تُرفع العقوبة إلى السجن مدة 5 أعوام وغرامة 75,000 يورو، أو السجن مدة 3 أعوام وغرامة 450,00 يورو إن كان عمر الضحية أكبر من 15 عاماً.

التنمر في الحياة اليومية : ممن تُطلَب المساعدة؟

في عام 2018، صرّحت نحو ربع النساء في فرنسا بتعرضهن للتنمر. علاوةً على ذلك، تصرح 86% من النساء بتعرضهن لسلوكات تنمر في الشارع مرة واحدة على الأقل في حياتهن.

الإبلاغ عن التنمر ليس بالأمر السهل بالنسبة إلى الضحية، مع العلم أنه موقف صعب ولا سيما أنها تجازف بحياتها المهنية. ومع ذلك، من الجدير معرفته، أنه يمكن الاستفادة من مساعدة مختلف المنظمات التي تقدم العون والدعم للضحايا في أنحاء فرنسا جميعها.

أينما كنت، يمكنك التحدث إلى:

- وسطاء اجتماعيين.
- جمعيات.
- خدمات دعم الضحايا في الأقسام.
- متخصصين نفسيين في الدوائر.

المساعدة من محام مختص بالقانون الجزائي

إذا كنت ضحية للتنمر مهما كان شكله، فأنت تحتاج إلى مساعدة. مساعدة محام ضرورية، حتى لو لم تضع حداً فورياً للوقائع. فبوصفه متخصصاً في القانون، سيمكنه ذلك من إرشادك ومساعدتك في الخطوات التي تحتاج إلى اتخاذها من وجهة نظر قانونية، ولا سيّما فيما يتعلق بالأدلة التي تعد ضرورية بالنسبة إلى المحكمة. المحامي المتخصص في القانون الجزائي هو المشار إليه في حالة التنمر. فهو مؤهل لتمثيلك، والدفاع عنك، ومساعدتك في المطالبة بالتعويض عن الأضرار التي طالتك.

المنصات الهاتفية

وضعت حلول عدة لمساعدتك ودعمك على نحو أفضل. في الواقع، ثمة منصات هاتفية تتيح لك عدم الكشف عن هويتك. يمكن للمستشارين الاستماع إليك وإبلاغك بالخطوات التي عليك اتباعها في حالة تعرضك للعنف الزوجي.

- منصة (08 victimes): يوجد على هذه المنصة نصائح ومعلومات لأشخاص تعرضوا لجرائم وأقاربهم أيضاً. هذه المنصة متاحة على الرقم 116006 يومياً من الساعة 9 صباحاً حتى 7 مساءً، أو عبر البريد الإلكتروني على victimes@francevictimes.fr.
- (Violence Femmes Info): الاستماع إلى النساء بصفتهن ضحايا عنف كذلك الشهود، وتوجيههن وتقديم المعلومات لهن. هذه المنصة متاحة على الرقم 3919 من الاثنين إلى الجمعة، ومن الساعة 9 صباحاً إلى 10 مساءً في عطلات نهاية الأسبوع، وفي العطلات الرسمية من الساعة 9 صباحاً إلى 6 مساءً.

تحذير:

منصات مساعدة الضحايا ودعمها ليست أرقام طوارئ. في حالات الخطورة، اتصل بالشرطة أو الدرك.

كيف تتقدم بشكوى؟

أيـاً كان شـكل التنمر الـذي تعرضت إليه، يحق لك تقـديم شكوى إلى السلطـة القانونية، أو مراسلة قاضـي النيابة العامـة (نائب الجمهورية) إلكترونيـاً. وفي الأحوال جميعها، يمكنـك تقديم ادعاء بالحق المدني للحصول على تعويضات عطل وضرر، ولا سيّما إذا رفضت شكواك.

ما العقوبات التي يستحقها المرتَكِب؟

للتذكـير، إن عقوبـة التنمر بموجب القانون الجزائـي هي السجن مدة عام واحـد وغرامة 15,000 يورو. في حالة وجود ظروف مشددة، ترفع هذه العقوبة إلى السجن مدة عامين وغرامة 230,000 يورو.

وفيما يلي ما يسمى بالظروف المشددة للعقوبة:

- أن يكون عمر الضحية أقل من 15 سنة.
- أن يسبب التنمر عجزاً كلياً عن العمل لأكثر من 8 أيام (مثل القلق والتوتر وما إلى ذلك).
- أن يكـون التنمر مرتَكَباً ضد شخص يكـون ضعفه في (السن، المرض، العجز، الإعاقة الجسدية أو العقلية، الحمل، إلخ) واضحاً أو معروفاً للفاعل.

يعاقـب القانون على التنمـر بأشكاله جميعها. وفي الوقت نفسه، يقر القانون بأحكام حماية للضحايا وفـق الحـالات. إذا كنت ترغب في المطالبة بحقوقك، فإننا نوصيك بشدة بطلب مشورة خبير لتوجيهك في القـرارات التي يتعين عليك اتخاذها. إذا كنـت ترغب في الحفاظ على حقك في عدم الكشف عن هويتك، فثمّة منصات مساعدة هاتفية أيضاً.

هل أنت ضحية تنمر؟ قم بزيارة الموقع الإلكتروني الحكومي الرسمي.

- المصدر:

https://habitatjeunes-idf.fr/wp-content/uploads/2024/04/Le-harcelement-sous-toutes-ses-formes.pdf

ماذا جرى لما بعد الحداثة؟ (1)

تأليف : ستيف ماثيومان
ودوغلاس هوي
ترجمة: لين المهايني •

ستيف ماثيومان (Steve Matthewman) : محاضر أول في قسم علم الاجتماع من جامعة أوكلاند في نيوزيلندا، اهتماماته البحثية هي النظرية الاجتماعية والدراسات المجتمعية للعلوم والتكنولوجيا (STS)، والدراسات الثقافية، والجانب المظلم من الحداثة.

دوغلاس هوي (Douglas Hoey) : مرشح للحصول على درجة الدكتوراه في قسم علم الاجتماع من جامعة أوكلاند في نيوزيلندا، اهتماماته البحثية هي النظرية الاجتماعية، وعلم اجتماع الحوسبة، وعلم اجتماع الأعراق.

الملخص:

كثيرة هي الأشياء التي لم تعمّر حتى القرن الحادي والعشرين، وقد تكون من بينها نظرية اجتماعية هي ما بعد الحداثة.

في هذا المقال سنطرح أسئلة جوهرية حول ما بعد الحداثة: ماذا كانت؟ وماذا حدث لها؟

إن رأي كُتّاب هذا المقال هو أن نظرية ما بعد الحداثة (بتعدديتها وفي كثير من أشكالها) لطالما استُخدمت كشماعة، ولطالما كانت مصطلحاً مريحاً وفضفاضاً للنقاد، النقاد أنفسهم -للمفارقة- الذين ربطوا بين مفكرين متفرقين ليرتقوا بهم إلى مصاف مشروع فكري متماسك.

هذا لا يعني إنكار وجود فترة «ما بعد حداثية» أو الموروثات النظرية المفيدة التي نجمت من هذا المشروع المزعوم، فلا شك أن الهدف المشترك للنقد ما بعد الحداثي كان الدفاع عن التحديات المفروضة تجاه المعرفة الحتمية، بغض النظر عن النوايا المشتركة؟ لمثل هذا النقد.

• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: «What Happened to Postmodernism?»

الكلمات المفتاحية:

المعرفة الحتمية/ النسوية / الماركسية / ما بعد الحداثة /حروب العلوم/النظرية الاجتماعية.

مقدمة:

في العقود الأخيرة من القرن العشرين، كانت ما بعد الحداثة بشكلٍ عامٍّ النموذج النظري السائد لعلم الاجتماع، وقد ارتبط مصطلح علم الحداثة ارتباطاً وثيقاً بجان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard)، الذي يسأل في الفصل الثاني من كتاب **حالة ما بعد الحداثة** (1984-) (*The Postmodern Condition* 1979): «ماذا تعني ما بعد الحداثة؟» ليعود بخفي حنين، وقد يقول قائل متهكماً إن في فشله بالحصول على إجابة تكمن الإجابة نفسها، كما يقول إيهاب حسن (Ihab Hassan)، ربما دون أن يفيدنا في شيء (3: 2003) «مثل الشبح، الأمر يستعصي على التعريف، فأنا أعرف اليوم عن «ما بعد الحداثة» أقل مما كنت أعرف قبل ثلاثين عاماً».

لا يوجد اتفاق على تعريف ما بعد الحداثة، ونحن إذ نعبر حقل ألغام من المفاهيم المتناقضة بكلمات هارفي (Harvey, 1989: viii) نجد أن أزمتنا تتفاقم ببروز تساؤلات مثل: متى ظهرت حركة ما بعد الحداثة؟ ومن هم أنصارها؟ هل بدأت «فترة ما بعد الحداثة» بعد الحرب العالمية الثانية؟ هل كانت نتاجاً للأزمات الاقتصادية في السبعينيات؟ هل كانت دائماً معنا أم هل بإمكاننا تأريخ ولادتها بدقة تشارلز جينكس (Charles Jencks) الذي يزعم أن ولادة ما بعد الحداثة كانت في 3.32 مساءً في 15 تموز من عام 1972؟ (Jencks,1984)

كذلك فإن إسناد صفة ما بعد الحداثة على المفكرين ليس أقل صعوبة من تحديد تاريخ لنشوئها؛ بل إن معظم أولئك الذين يُعَدُّون مفكري ما بعد الحداثة الرئيسيين يرفضون هذا المصطلح رفضاً قاطعاً.

ما يثير المفارقة هو أن حركة ما بعد الحداثة اختفت ببساطة في اللحظة التي بلغت فيها ذورة تأثيرها، ويدلّنا على ذلك مسح للأدبيات؛ فمصطلح «ما بعد الحداثة» يتراجع من عناوين الكتب والمؤتمرات الأكاديمية بمعدل لا يني يتسارع، وعندما يظهر هذا المصطلح في أيامنا هذه يكون غالباً مسبوقاً بكلمة: «بعد»، أي: بعد ما بعد الحداثة(Gendlin and Shweder, 1997; López and Potter, 2001; Shaw, 2001; Simons and Billig, 1994; Smith .and Wexler, 1995) يبدو الأمر كما لو أن ما بعد الحداثة لم تكن، لكننا نرتكب خطأً جسيماً إن تظاهرنا أن نظرية اجتماعية امتدت على مدار عشرين سنة لم تحصل قط، أو أن موروث ما بعد الحداثة ليس ملموساً، ويعترف النقاد اليساريون (Harvey, 1989: 113) بأن التنظير ما بعد الحداثي أجبر العالم على إيلاء اهتمام أكبر للسياق والجغرافيا والخصوصية التاريخية والنوع الاجتماعي والعرق والجنسانية، ويثني مناصرو ما بعد الحداثة على الحركة بصفتها «تعيد تأطير السردية السوسيولوجية لتركّز على التجارب الشخصية والمشاعر، على ما هو «حسي»، على «الهوية الفردية وفعل إيجادها»، وغير ذلك من عمليات وأحداث ترتكز في المقام الأول على الفرد. (Bauman quoted in Yakimova, 2002)

سوكال وبريكمونت وطيف ما بعد الحداثة :

بالنظـر إلى الـوراء، يبدو لنا اليوم أن حقبـة ما بعد الحداثة انهارت عندمـا ارتكب العالم آلان سـوكال (Alan Sokal) خدعتـه الشهـيرة، ذاك المقـال سيـئ السمعة الذي نُشـر في مجلة **النص الاجتماعي** (*Social Text*) ، فوجـئ كثـيرون أن مجلة في طليعة ما بعـد الحداثة نشرت مقالاً كان «مزيجـاً من الحقائق وأنصـاف الحقائق والأكاذيب والحجـج غير المتسلسلـة ولا المترابطة منطقياً والجمـل التي كانت صحيحة لغوياً لكنها بلا معنى علـى الإطلاق» (Sokal, 1996 b: 93). بكلمات سـوكال، الـذي كان قد كتـب مقالة بعنـوان «تجاوز الحـدود: نحو تأويـل تحويلي للجاذبيـة الكمية» (Toward a Transformative Hermeneutic of Quantum Gravity) (1996c)، وهـي مقالة في مدح العلم ما بعد الحداثي نُشرت في عدد خاص من مجلة **النص الاجتماعي** سُمّي «حروب العلـوم» (Science Wars) (1996a)، قـد طُبعت المقالة دون أي تعديـل، وكُشفت الحيلة لاحقاً في مقـال اعتراف في لمجلة **لينغوا فرانكا** (Sokal, 1996b)، لتحظى بدعاية أوسع في صحيفة **نيويورك تايمـز** (*The New York Times*) ، *ولم تخـل التقاريـر من تشفٍّ حـول فيزيائي «احتال على مجلة مرموقة ودفعها لنشر مقال هزلي كلّه هراء كما لو أنه عمل علمي جاد»* (Scott6 , 2000 :7) .

عـن ذلك كتب المؤرخ الماركسي إي بي طومسون (E.P. Thompson) عما يصفه بالآفة النظرية في كتابـه **فقـر النظرية** (1978) (*The Poverty of Theory*): «سحابة لا تزيد على يد المرء عبرت القناة الإنكليزيـة من باريس، ومن ثمّ في طرفة عين تمسي الأشجار والبساتين والسياج وحقول القمح سوداء من الجراد الذي يغطيها» (Inglis, 1982: 202).

وهـذه الآفة التي حذر طومسون منها هي البنيويـة الألثوسيرية (نسبة للفليسوف لويس بيير ألثوسير Louis Althusser)، بـل قد يعتبر رد طومسون اللاذع علـى لويس ألثوسير مسمار نعش عهد الاختزالية الماركسية الدوغمائية.

لربما يبدو لنا الآن أن الكرة تعاد بعد جيل، وأن كتاب آلان سوكال وجان بريكمونت (Jean Bricmon) يضطلـع بالمهمة التي قام بها طومسون قبلهما كصرخة أخرى لحشـد اليسار الناطق بالإنكليزية من أجل الدفاع عن العلم من الشطط الباريسي، الشطط الذي أخذ هذه المرة هيئة ضباب ما بعد الحداثة مكتنفاً كل شـيء، وكان هـذا تفسـير جوليـا كريستيفـا (Julia Kristeva 1997: 122) التـي رأت أن سـوكال وبريكمونت "كارهان للفرنكوفونية"، وأضاف برونو لاتور (Bruno Latour , 2000 :124) أن «فرنسا في نظرهـم أصبحت كولومبيا أخرى، بلد التجار الذين ينتجون المخدرات القوية – الدريديوم واللاكانيوم (من دريدا ولاكان (Lacan)[2] – والتي لا يمكن للأكاديميين الأمريكيين مقاومتها، أكثر من الكوكايين".

إن قراءة كتاب **الدجل الفكري** (*Intellectual Impostures, 1999*) لسوكال وبريكمونت توضّح كثـيراً من المشاكل التي تعمّ السجال حول ما بعد الحداثة، والكتاب ببساطة هجوم واسع النطاق على سوء

2) جاك لاكان (Jacques Lacan): محلل نفسي فرنسي.

الاستخـدام المتعمد للمصطلحات العلمية بهدف الترويـج لنظريات اجتماعية «فرنفكونية» المعنى والمبنى، وقـد رُوّج منـذ البداية لأنه لاقى شعبية واسعة بين عامة القراء، ويعلن غلاف الكتاب بأنه «الهجوم على ما بعد الحداثة الفرنسية الذي أصبح من أكثر الكتب مبيعاً».

استثنى سوكال وبريكمونت (1999:173) «ما بعد الحداثة في الفن والعمارة [و] الأدب» من قدحهما، لكنهمـا يذكـران بوضوح تام أنهما وضعـا نصب أعينهما «الجوانب الفكرية لما بعـد الحداثة التي كان لها تأثـير على العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية» وهي بكلماتهما: «الظلامية[3] والنسبية المعرفية المرتبطة بشـك معمم تجاه العلم الحديث والاهتمـام المفرط بالمعتقدات الذاتية أو غـير الموضوعية بصرف النظر عـن حقيقتها أو زيفها والتركيز على الخطاب واللغـة، وليس على الحقائق التي يعود عليها ذاك الخطاب» (Sokal 173 : 1999, and Bricmont -4).

مـن زاوية ضيقة، نجح كتاب سـوكال وبريكمونت في مسعاه، نعـم إن طوبولوجيا جاك لاكان مزرية، ونظريـات جوليا كريستيفا لا تستحق أكثر مـن علامة «D وسط»، ومن الصعوبة بمكان مشاركة فراغ غير إقليـدي[4] مـع جـان بودريـار (Jean Baudrillard)، وكذلك مـن المحرج أن نجد بـول فيريليو (Paul Virilio) الـذي «يـدور عملـه حول الأهمية الجمـة لتحليل التسـارع كظاهرة سياسية كـبرى» (quoted in Armitage, 2000: 35) يخفـق في ملاحظـة التمييز التحليلي بين السرعـة والتسارع (Sokal and Bricmont, 1999: 17-35, 37-47, 137-8, 160).

لكن بمعنىً أوسع كتاب سوكال وبريكمونت قد فشل، فوحش ما بعد الحداثة قد هُزم على ما يبدو، لكن مـاذا تغـيّر بعيد هذه الهزيمة؟ الحقيقة أن ما هو عرضة للهجـوم قد استحضرته إلى الوجود، ولو جزئياً، الأيدي نفسها التي ستتطاول لتدمره، فأصل المشكلة برز من تصنيف المفكرين وإلصاق سمة مشتركة بهم.

إن "مـا بعـد الحداثة" ليست في حقيقة الأمر نظرية فرنسية، فقد كان لهذا المصطلح حياة تاريخية وجغرافية نشطة بدأت في بريطانيا في سبعينيات القرن التاسع عشر حين استخدمها جون واتكينز تشابمان (Chapman John Watkins) للإشـارة إلى ما بعد الانطباعية (Hassan, n.d)، وظهر المصطلح مرة أخـرى في «العـالم الإسباني المشترك في الثلاثينيات» منتقلاً مـن مدينة ليما في بيرو إلى مدينة مدريد في إسبانيا عام 1934 (Anderson, 1998: 4).

كان أول استخدام للمصطلح في علم الاجتماع عام 1959 في نيويورك، في كتاب **المخيلة الاجتماعية** (*Sociological Imagination*) [1959] 1971 لسـي رايت ميلز (C. Wright Mills). ولم تعبر ما بعـد الحداثة المحيط الأطلسي إلى باريس إلا بعد مرور عقدين آخرين ([1979]1984 ,Lyotard). وإن دلتنـا هـذه المحطات الجغرافية المتنوعة علـى شيء فإنما تدلّ على وجود اختلافـات واسعة النطاق، ومن المعـروف أن ما بعد الحداثة تصنيف جدّ فضفاضـ، وأن معناه تمدد من ذائقة فنية معينة في البداية إلى اسم حقبة جديدة من تاريخ البشرية.

3) الظلامية (obscurantism): هي المبالغة في تعقيد الأفكار والمواضيع الذي ينجم عنه التعتيم على المعرفة.

4) الهندسة غير الإقليدية (Non-Euclidean): الهندسة الإهليجية والهندسة الزائدية في الرياضيات.

قال روبرت سيغل (Robert Siegle ,1995: 165) إن حالة ما بعد الحداثة تصف في الوقت نفسه: "حقبة، وطريقة في التفكير، وهيكلاً نظرياً، وجواً عاماً، وأسلوباً فنياً"، ومن السهولة بمكان أن نخلط بين تصنيف فضفاض (وجذّاب للمصنفين في أريحيته)، ومفهوم سوسيولوجي محدد وواضح المعالم، كما يؤكد توماس أوزبورن (Thomas Osborne, 1998:7) أنه «في النقاشات حول الحداثة وما بعد الحداثة نادراً ما يجري نقاش جوهريّ حول الجوانب السوسيولوجية للتصنيفات آنفة الذكر؛ بل ما يحدث هو انتشار هذه الكلمات الجديدة في فضاء مقفر»، لكن سوكال وبريكمونت يستخدمان مصطلح ما بعد الحداثة بتصميم عنيد، ويربطان مجموعة متباينة من المفكرين في ما يريانه إطاراً فكرياً متماسكاً، مع أن المفكرين أنفسهم ينكرون مثل هذه الارتباطات الوثيقة.

على سبيل المثال، لم يفهم ميشيل فوكو (Michel Foucault ([1983] 1998 (448:) «نوع المشكلة الشائعة لدى الأشخاص الذين نلصق بهم مصطلح «ما بعد الحداثة «أو» ما بعد البنيوية «، وقال ذات مرة عن دريدا أنه كان «من الفلاسفة الذين يعطون الهراء سمعة سيئة» (quoted in McCormack, 2001)، لكن بالنسبة لسوكال وبريكمونت، فإن ما بعد الحداثيين كلهم من الصنف ذاته: لا يفهمون العلم ويرتكبون أخطاء فادحة، ويستخدمون صيغاً احتيالية لترويج نظريات سياسية دنيئة، فإذن لن تجعل ما بعد الحداثة العالم مكاناً أفضل، بل ستصّعب علينا فهمه ليس أكثر.

كتب ماركس في أطروحته النهائية حول فيورباخ (Feuerbach): «كلّ ما فعله الفلاسفة هو أنهم فسروا العالم لا غير بطرق مختلفة، لكن الهدف هو تغييره» (1998:158)، وقد يرد مفكرو ما بعد الحداثة بأن هناك العديد من العوالم وتغييرها لا طائل منه، أو هذا على الأقل تفسير ساكاي (Sakai) (1996b: 63)، لأنه كما قال في مجلة **لينغوا فرانكا**: حين نفقد اتصالنا بالعالم الحقيقي فهذا يقوض إمكانيتنا على النقد الاجتماعي التقدمي، وهي إمكانية هشة في الأصل».

من الجدير بالذكر أن المفكرين الذين جمعهما سوكال وبريكمونت (وعلى الرغم من اختلافاتهم العديدة) يشتركون بالفعل في شيء ما، و«مشكلتهم المشتركة» هذه هي أنه لا أحد منهم يعرف نفسه على أنه ينتمي لما بعد الحداثة.

في المقال نفسه الذي شكك فيه فوكو (lt Foucau 1998[1983] (447: [1983]) في تماسك مشروع ما بعد الحداثة، اضطر إلى سؤال محاوره جيرارد راوليت (Gerard Raulet) «ما هي الأشياء التي نطلق عليها اليوم ما بعد حداثية؟ أنا لست على اطلاع بآخر المستجدات»، وفي كتاب **هذا الجنس الذي ليس واحداً** (*This Sex Which Is Not One 1985*) ترى لوسي إريغاري (Irigarary Luci) أن ما بعد الحداثة هي «الحيلة الأخيرة» للنظام الأبوي (Harding, 1990: 85). أما بودريار فلم يستخدم مصطلح ما بعد الحداثة إلا بنَفَسٍ عدائي، وعندما قيل إنه من مفكري ما بعد الحداثة أصرّ بودريار أنه «لا شأن له بما بعد الحداثة» (quoted in Gane, 1991a:185)، حتى إنّ مايك جين (Mike Gane 19916: 55) يرى أن بودريار «طوّر رفضاً نظرياً متماسكاً لما بعد الحداثة».

يـرى جـون ليخت (John Lechte) (1990:209) بدوره أن «ما من صلة وثيقة بين أعمال كريستيفا وتجربة ما بعد الحداثة هذه»، وعندما سئل فيليكس غوتاري (Felix Guattari) عن ردة فعله تجاه مصطلح ما بعد الحداثة أجاب بقوله: «سلبية جداً» وتابع: «إن دعارة العمارة في مباني ما بعد الحداثة، ودعارة الفن في الرسم الطليعي، وما يبدو لي تنازلاً أخلاقياً وجمالياً في فكر ما بعد الحداثة، كل ذلك يترك بقعة سوداء على التاريخ» (1996:116) وفي سياق مماثل كتب برونو لاتور (1993:47) (Bruno Latour) عن «تنازل الفكـر وكذلـك الهزيمة الذاتية لمشروع ما بعد الحداثة»، مشروعٌ يعرض: «... صورة مروعة للعالم ... طبيعة وتكنولوجيا أنيقة تماماً؛ مجتمع يتكون من وعي زائف ومحاكاة وأوهام وحسب؛ نقاش فلسفي ليس فيه سوى تأثـيرات المعنى منفصلة عن كل شيء، وعـالم المظاهر هذا يبقي عناصر شبكات أخرى من كل زمان ومكان حائمة في الهواء لتكون قابلة للقص واللصق عشوائياً ومن دون تمحيص. ألا يدفع كل ذلك المرء ليلقي بنفسه إلى الهاوية» (Latour, 1993: 64-5).

كان موقـف بـول فيريليـو (Paul Virilio) كذلـك الازدراء والرفض لما بعد الحداثـة في مقابلة مع جـون أرميتاج (John Armitage). إذ قال: «ما بعـد الحداثة؟»، «لا معنى لها بالنسبة لي لذلك لا توجد صلة بيني وبين ما بعد الحداثة» (quoted in Armitage, 2000: 25)، بل الأنكى من ذلك أن كثيراً من تأثـيرات فيريليو تعود إلى حقبة ما قبل الحداثة، وهو يعرّف عن نفسه بأنه «أناركي[5] مسيحي» ومعبودته القديسـة هيلدغارد من بينغن (Armitage, 2000: 30)، وأخيراً فإن جاك لاكان (Jacques Lacan) على حدّ علمنا لم يستخدم مصطلح ما بعد الحداثة قط.

مـن الواضح أن كل هـؤلاء المفكرين يرون في «ما بعد الحداثة» مفهوماً ينتمـي لسواهم؛ وأنهم ليسوا مـن ذاك المعسكـر، أليس تحليل أعمال المفكرين الذين استخدموا بوعـي مصطلح ما بعد الحداثة تجربة فكريـة أكثر نزاهة وجدوى بدلاً من تحليـل أعمالهم؟ وبدل الوقوع في مغالطة رجل القش،[6]× سيكون بين أيدينا نتيجة ذات نفع.

مـن بقـي إذنْ؟ سي. رايت ميلـز (C. Wright Mills (1971 [1959]) ومنظوره لتحولات الحقب التاريخية؟ جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard (1984 [1979]) وشكوكه حول السرديات الكبرى؟ زيغمونت بومان (Zygmunt Bauman 1993 ,1992) وآرائه عن الأخلاق؟ فريدريك جيمسون (Frederic Jameson) (1984) وأبحاثـه في علـم الجمـال والاقتصـاد؟ دوغلاس كيلنير (Douglas Kellner) (1995) ورؤيته لتأثيرات الإعلام؟

وعي زائف بالمستقبل:

كمـا ذكرنـا للتو، ثمة وفرة من المؤلفات التي تنسب لنفسها صفة ما بعد الحداثة، ومع ذلك يميل منتقـدو مـا بعد الحداثة إلى تجاهل مثل هذه المؤلفات والانخراط في سجالات مع أعداء من صنع أيديهم، ويقودنـا هـذا إلى استنتاج لا محيص عنـه: إن ما يناهضه النقاد محض خيال، ومـا بعد الحداثة (حسب

5) الأناركية أو اللاسلطوية (anarchism) (وأحياناً ما تترجم خطأً الفوضوية) هي فلسفة سياسية ترفض التسلسلات الهرمية وتراها غير عادلة.

6) مغالطة رجل القش (Straw man fallacy) مغالطة في الحجة يهاجم فيها المحاور نسخة ضعيفة أو مبالغاً فيها بشكلٍ فادح من حجة الخصم، أو يقوّل الخصم حججاً لم يقلْها.

فهمهم لها) غير موجودة، بل لا يمكن لها أن توجد؛ فجذر كلمة «حديث» (modern) يعني «في اللحظة الراهنة»، «في الزمن الحاضر» حسب قاموس أكسفورد للإنكليزية؛ ولذا فضرب من المستحيل أن نكون ما بعد حداثيين، وستظلّ ما بعد الحداثة دائماً في ما يستقبل من الزمان، لكن من بيده السلطة ليرسم هذا المستقبل؟

ليس من قبيل المصادفة أن الماركسيين من بين صفوف المنظرين الاجتماعيين هم من استدعى «وبال» ما بعد الحداثة ليبادروه الهجوم، فقد كانوا كنظرائهم من علماء العلوم الطبيعية يعتريهم القلق حول الطعن بالأصولية والعرف السائد. في ترسانتهم الفكرية خريطة واضحة للمستقبل (غالباً ما يُزعم أنها تسترشد بالسلطة المعرفية للعلم)، وبإمكانهم تجاهل غير المؤمنين بعقيدتهم، أما المرتدون، أشقاء الطريق الذين يتبعون الآن مسارات مختلفة، فيذمونهم ذمّاً يقطر منه السم الزعاف.

قالت روزا لوكسمبورغ (1916) (Rosa Luxemburg) في كتيب **جونيوس** مكررة كلمات إنجلز: «ثمة طريقان فقط – الاشتراكية أو الهمجية.» كيف إذاً يمكن لمن رأى نور الحقيقة أن يدير لها ظهره؟ بحثاً عن تفسير كتب كالينيكوس (Callinicos -101989:170): «كي نفهم خطاب ما بعد الحداثة علينا رؤيته كنتاج طبقة مثقفة متسلقة اجتماعياً واقتصادياً في بيئة اتسمت بتراجع الحركة العمالية في الغرب وانتشار ديناميكية «الاستهلاك المفرط» للرأسمالية في أوروبا في عهد ثاتشر وريغان».

ربما يشمل كالينكوس بين هؤلاء المفكرين ليوتار، الذي كان سابقاً منضماً لمجموعة «الاشتراكية أو البربرية» الفرنسية (Socialisme ou Barbarie)، ثم انضم لجماعة «قوة العمال» (Pouvoir ouvrier) الفرنسية، وفوكو الذي فرّ من الحزب الشيوعي عام 1953 بعد انخراط قصير، وبودريار الذي كان يُعتبر مفكراً ماركسياً جديداً حتى عام 1976 حين نشر كتابه: **نحو نقد للاقتصاد السياسي للرموز** (*Pour une critique de l'economie politique du signe*).

أُلصق كل هؤلاء المفكرين ببعضهم ليجعل الماركسيون منهم حركة صلبة معادية للثورة، وكأنهم سنوبول[7] وإيمانويل غولدستاين[8] لمجال النظريات النقدية، أي إنّ ما بعد الحداثة في المخيلة الماركسية هي جيشٌ عدوٌّ يغطي الأفق، يسار بلا روح، ومن ثَمّ من أجل فهم هذا النوع من «ما بعد الحداثة»، يجب أن نفهم المناقشات الداخلية للماركسية.

لطالما كانت الماركسية في حالة أزمة، حتى ماركس شعر في مرحلة ما بحاجة إلى القول: «أنا لست ماركسياً» (quoted in Engels, 1890)، ولطالما كان هناك اختلافات حول التفسير الماركسي، لكن

7) سنوبول من شخصيات رواية مزرعة الحيوانات للكاتب جورج أورويل التي صدرت عام 1945، وهو مبني على ليون تروتسكي، الذي قاد المعارضة ضد جوزيف ستالين.

8) في رواية «*1984*» التي كتبها جورج أورويل، كان إيمانويل غولدشتاين العدو الرئيسي لدولة أوقيانوسيا. تصور بروباغاندا الحزب غولدشتاين كزعيم لجماعة الإخوة، وهي منظمة سرية مناهضة للثورة تعارض بعنف نظام الحزب الحاكم، وغولدشتاين في الرواية هو أيضاً مؤلف كتاب «نظرية وممارسة الجماعية الأوليغارشية»، وهو عبارة عن تاريخ مضاد خائن للثورة التي نصبت الحزب في قيادة حكومة لأوقيانوسيا الذي يشوه «الأخ الأكبر» باعتباره خائناً للثورة، ويظهر إيمانويل غولدشتاين فقط في الأفلام الدعائية على شاشة التليفزيون، بينما تزعم الشائعات أن الحزب هو من كتب الكتاب.

بالنسبة للتطورات في النظرية الاجتماعية في أواخر القرن العشرين تجدر بنا الإشارة إلى عامل تاريخي محدد، هو الأحداث التي وقعت في باريس في أيار [9] (1968) التي كانت نقطة تحول نتج عنها شكٌّ عميقٌ في قدرة الماركسية على توفير بديل قابل للتطبيق عن الرأسمالية الليبرالية.

لا يمكن، على ما يبدو، أن تتدفق السلطة والرغبة إلى الأفراد أنفسهم؛ بل على طبقة حاكمة أن تتمسك بها نيابة عنهم، كما علّق فيليكس غوتاري (Felix Guattari) في مقابلة عام 1995 قائلاً: «كان أيار 1968 كشفاً صادماً عن الجماعات اليسارية، فاتحاد العمال الشيوعي والحزب الشيوعي شاركا في «استباب الأمن وإعادة الاستقرار» مع القوى القمعية الأخرى كقوات مكافحة الشغب، وأنا لا أقول هذا بهدف الاستفزاز، فالناشطون حاربوا الشرطة بشجاعة، لكن إن تركنا المجال النضالي وتأملنا في وظيفة الرغبة، لا بد أن ندرك أن تعامل بعض المجموعات اليسارية مع الشباب كان بروحٍ قمعية، باحتواء الرغبة المحرّرة بهدف إعادة توجيهها.» (Deleuze and Guattari, 1995).

يضرب تعليق غوتاري على وتر حساس، مثله مثل مفكرين آخرين وُضعوا في معسكر ما بعد الحداثة هذا، فبودريار اعتقد أن عام 1968 كان نهاية الماركسية، وأن الماركسية أظهرت أنها غير قادرة على إنتاج ثورة، ويقول: «لم تتوقف النظرية الماركسية قط عن الوقوف إلى جانب الرأسمالية»، و«على الرغم من أننا لم نعد نعرف أين نجد ملح الأرض ... نحن نعلم أن الحزب الشيوعي هو أكبر مؤسسة لتحلية المياه» (quoted in Genosko, 2001: 95, 108)، وتساءلت الكتابة الشهيرة على جدران باريس: «ألتوسير،[10] أين أنت؟» في حين أن خصم ألتوسير على الطرف الآخر من القناة الإنكليزية، إي بي طومسون (E.P. Thompson)، سينكر لاحقاً ثورات الطلاب في عموم أوروبا ويعتبرها «أطفالاً أغنياء يلعبون دور الثوريين في مسرحية هزلية»، وبحلول الثمانينيات، كلا الباحثين بدأ ينأى بنفسه من لقب «ماركسي».

كانت تداعيات عام 1968 سلسلة من التحولات في الإقناع الأيديولوجي وأهداف الدراسة، وموقعها الصحيح والتوجه النظري المناسب، وقد نلّخص هذه التحولات بأنها حركة من اليسار إلى اليمين، ومن السياسة إلى الثقافة، ومن الإنتاج إلى الاستهلاك، ومن البنيوية إلى ما بعد البنيوية (Plant, 1992: 93-105; Seidman, 1998: 218-52).

يلاحظ سيدمان (Seidman) (1998 :229, 33-232) أن ليوتار كان نشطاً في انتفاضات أيار 1968، وأن كتابات بودريار في الستينيات والسبعينيات كانت «تهدف إلى التفكير في الآثار الفكرية والسياسية لأيار 1968» أما جون ماركس (John Marks) (1998 :91) فيذكر ما يلي:

«لعب المثقفون الفرنسيون دوراً مهماً في أحداث أيار 1968 وتأثروا بها إلى حد كبير، بل إن كتاب «في نقض أوديب: الرأسمالية والفصام» لدولوز وغوتاري يعد سليل الطاقات الفكرية التي بدأت بحلول عام

9) في أيار 1968 حدثت مظاهرات طلابية واسعة في باريس احتجاجاً على عدة قرارات تخص التعليم الجامعي قوبلت بقمع عنيف.

10) لويس آلتوسير (Louis Althusser) فيلسوف ماركسي فرنسي..

68، وبالمثل، [أصبح فوكو أيضاً] منخرطاً بالسياسة بحلول عام 1968 لينتج في النهاية كتابه **المراقبة والمعاقبة** *(Discipline and Punishment)*.

سنبسّط قليلاً في تلخيصنا هنا [يختتم جون ماركس] «لكن « في **نقض أوديب**» محاولة لإيجاد أطار نظري للعلاقة الجديدة بين ما هو شخصي وما هو سياسي، التي بدأت بحلول عام 1968 وكانت أكثر نفاذاً من أي وقت مضى.»

وهذه الروايات الداخلية تتوافق مع رأي سوكال وبريكمونت (1999:188): «أحد العوامل التي دفعت الحركات الاجتماعية الجديدة نحو ما بعد الحداثة كان بلا شك إحباط تجاه الأصولية اليسارية القديمة»، أما تيري إيغلتون (Terry Eagleton) الذي تساءل«من أين يأتي مفكرو ما بعد الحداثة؟» فقد كتب مجيباً عن سؤاله: «تخيل حركة راديكالية هزمت هزيمة نكراء، هزيمة ساحقة لدرجة أنه ما كان أحد ليظن أن الحركة ستعود في أثناء حياتنا، إن كانت ستعود أبداً» في باريس، رفض الحزب الشيوعي دعم الطلاب وفي براغ قاد الحزب الدبابات فوقهم، وكان بودريار (quoted in Gane, 1993: 119) يصر على أنه لم يكن هناك ذريّة لأحداث أيار: «اختفى هذا الحدث دون ترك أي أثر آخر، غير هذا التأثير الثانوي والساخر، هذا المنتج المكرر مثنى وثلاثاً والذي صُنّع لاحتلال مشهد سياسي جرى امتصاصه وتدميره بالكامل، ألا وهو الاشتراكية الفرنسية».

مع ذلك، تُظهر المناقشات الماركسية حول مسارات ما بعد عام 1968 التناقضات والمفارقات التي اتُهم بها مفكرو ما بعد الحداثة، فبالنسبة للماركسيين ما بعد الحداثة هي فقدان الإيمان بالعلم اليساري وكيان طيفي غامض وانتصار ديناميكي للماركسية في الوقت نفسه.

يقال أيضاً إن العودة السياسية لليمين تمثل انزياحاً من اليسار إلى اليمين في المجال الفكري، ويعرّف إيغلتون (Eagleton (1995/6: 69) ما بعد الحداثة بأنها «أيديولوجيا جناح انهزامي متهالك من المثقفين الرأسماليين الليبراليين، الذين يظنون أن صعوباتهم المحلية هي حالة إنسانية عالمية، مثلهم مثل الأيديولوجيات العالمية التي لا يتورعون عن إدانتها»، أما كالينيكوس (Callinicos (1989: 165)، فشهد عام 1968 «نهاية الآفاق الثورية في جميع أنحاء أوروبا حيث تحول أقصى اليسار إلى الوسط، أما في فرنسا حيث ارتفعت الآمال إلى أعلى مستوياتها، كان الانهيار هو الأسوأ، وساعد الفلاسفة الجدد في إقناع المثقفين الباريسيين، ومعظمهم ماركسيون منذ أيام الجبهة الشعبية والمقاومة، ليتبنوا الليبرالية».

في الوقت نفسه، يؤكد أندرسون (Anderson 66:1998) أن «مصادري الملكية قد صودروا». ربما بدأت ما بعد الحداثة كرفض لليسار، لكنها انتقلت من عدو إلى حليف:

«ففي هيمنة جيمسون على مصطلح ما بعد الحداثة نرى الإنجاز المعاكس: مفهوم طمست أصوله الطليعية بالكامل في ممارسات متواطئة مع النظام القائم، ينتزعه المنظّرون من شدق ذاك النظام في عرض استثنائي للقوة والفطنة، ويسخّر لقضية اليسار الثوري... لقد كان هذا انتصاراً استعراضياً تحقق رغم الصعاب السياسية المستحيلة، في فترة من الهيمنة الليبرالية الجديدة عندما بدا أن كل معلم مألوف لليسار يغرق تحت أمواج رد الفعل.»

وتبع إنجاز جيمسون هذا انتصارات السياسي اليساري كالينيكوس في حملته السياسية، وغزو المفكر الماركسي هاري في لعالم الاقتصاد، والنجاح الأيديولوجي للناقد الأدبي تيري إيغلتون (Anderson, 1998: 66). لكن من صادر ما بعد الحداثة وممن صودرت؟ من هُزم في هذا «النصر الخطابي»؟

هل يمكن لفناني ما بعد الحداثة الحقيقيين الوقوف رجاء؟

نعود إلى مشكلة متأصلة في عمل سوكال وبريكمونت، والاختلاف أن المفكرين الذين ألصقا بهم لقب ما بعد حداثيين قد أنكروه بشدة، أما كالينيكوس وغيره فلا يحملون أي لقب.

وهذا الأخير في كتابه: **ضدّ ما بعد الحداثة: نقد ماركسي** (*Against Postmodernism: A Marxist Critique*) يستثني دولوز ودريدا وفوكو من الازدراء النقدي، لأنهم حسب قوله» يطورون أفكارهم بمهارة وتعقيد حقيقيين، ويقدمون ومضات من بصيرة عظيمة، وإن كانت جزئية»، (Callinicos, 1989: 51) وإيغلتون مثله لم يحدّد منظّرين معينين في نقده، بل قال إن اهتمامه «لا ينصب على صياغة أبحاث فلسفة ما بعد الحداثة بقدر ما ينصب على الثقافة أو الوسط (milieu) أو حتى الذائقة ما بعد الحداثية ككل» (quoted in Tokarczyk, 1997)، وهذا ما نعنيه عندما نشير إلى ما بعد الحداثة على أنها طيف أو وهم أو خيال.

تدفقات ما بعد الحداثة: بين العلوم الإنسانية إلى العلوم الطبيعية، بين نيويورك وباريس، بين وسائل الإعلام ووسائط التعبير، بين المؤنث والمذكر.

شكلت أزمة الثقة في الماركسية تحدياً للتنظير اليقيني، وتلت ذلك تحديات أخرى؛ فالوجود الواسع والمتزايد للوسائط والتكنولوجيا والحوسبة وتأثيرها في الحياة إلى جانب الانتقادات النسوية المستمرة بدأت تقوّض فكرة الموضوعية، أما دراسات ما بعد الاستعمار فقدمت مفهوم التابع أو المستبعد[11] (the subaltern)، الذي اقترح أن الهويات والذوات الفردية كيانات مصنّعة لا عضوية، وغيّر دون رجعة التوجهات المستقبلية لمشروع الحداثة (Spivak, 1988 ,1978 Bhabha, 1984; Said والأنكى من ذلك أن التفكيكية التي نادى بها دريدا قوّضت أركان مفهوم اليقين بحد ذاته، وأرجأت إيجاد أي نوعٍ من الحتمية إلى أجلٍ غير مسمى (1978).

حين نتأمل في حقبة ما بعد الحداثة بكليتها، نجد أنها شكّلت تحدياً هائلاً لمفهوم «المعرفة المؤكدة» بالإضافة إلى تصديها لعدم المساواة بناء على النوع الاجتماعي والإثنية، وهذا لا يعني بأي حالٍ أن ما بعد الحداثة نقلة إلى فلسفة عدمية ترى أن «كل شيء مباح» وكل الأمور سواسية -كما يفهم غوتاري ولاتور ما بعد الحداثة- بل هي انزياح استراتيجي في التنظير الاجتماعي من مجال يركّز على المحظورات والنواهي إلى العدالة الاجتماعية، فبكلمات دريدا:

«إذا كان المشروع السياسي بأكمله مجرد كيان مطمئن لا أكثر، مجرد نتائج نظرية منطقية مبنية على معرفة حتمية، (وهي من ثَمَّ نتائج مريحة وسعيدة وخالية من التناقضات والمعضلات والمفارقات، دون

11) التابع أو المستبعد (the subaltern) يشير إلى الأشخاص أو الجماعات التي يتم إقصاؤها أو تهميشها في النظم الاجتماعية أو السياسية خاصة في ظل الاستعمار.

قـرارات مستحيلـة، فهذا المشروع السياسي آلة تعمل دون أي إدخال منـا،» أي إنها ستعمل «دون مسؤولية، دون قرار، وفي الصميم دون أخلاق، أو قانون، أو سياسة فعلية»(Derrida, 2000).

وأليسـت «الآلـة التي تعمل من دوننـا» تشبيهاً دقيقاً للصـورة التي يرى فيها العلمـاء العلم؟ فالمنهج العلمـي يمنحنا القـدرة على الإنتاج الموضوعي للحقائق حول العالم المـادي بغض النظر عن القضايا التي تشـكل العالم الاجتماعي كالنوع الاجتماعي والإثنية والجنسانية والسلطة والنفوذ الاجتماعي، وفيم ادّعى سـوكال (Sokal 2000 :127) أن دافعـه لم يكن «الدفاع عن العلـم ضد الجحافل البربرية المزعومة في علـم الاجتماع، بل الدفاع عن اليسـار الأكاديمي الأمريكي ضد الميول اللاعقلانيـة» الحقيقة أن الشكوك التـي تواجـه المعرفة المؤكـدة لم تلق من اهتمامـه سوى النذر اليسـير طالما بقيت ضمن مجـال العلاقات الإنسانية والعلوم الاجتماعية.

حدثـت نقلة مفاهيمية نوعية على يد توماس كوهـن (1962) (Thomas Kuhn) خلخلت النظرة الوضعيـة[12] لسرديـة الحداثـة الكبرى، ونتج عن ذلـك أولاً تحدي الوضعية كنمـوذج للعلوم الاجتماعية (Foucault, 1973: 125) بعـد أن كانت النموذج السائـد منذ نُشر كتاب الفيزياء الاجتماعية لأوغست كونت (1896) (Auguste Comte)؛ وثانياً التشكيك النقدي في صحة النموذج الوضعي حتى في العلوم الطبيعية.

كانـت هذه الخطـوة (الاعتراض علـى النموذج المعـرفي للعلوم الطبيعيـة) هي التي قامـت بسببها القيامة، ويلخص ديفيد بلور(1976:42) (David Bloor) الأمر خير تلخيص، إذ يقول:

«هـذا بالضبـط التهديد الذي يمثله علم اجتمـاع المعرفة، وهو أنه على ما يبـدو يعكس تدفق الطاقة والإلهـام أو يتدخل به، الطاقة والإلهام اللذين نستمدهما من الاتصال بالحقائق والمبادئ الأساسية للعلم والمنهجيـة ... هـذا حل اللغـز، أن الشانّين حربـاً شعواء للدفاع عـن العلم هم آخر مـن يرغب في تطبيق المنهجيـة العلمية لتحليل الممارسة العلمية بحد ذاتها، فالعلم مقدس، لذلك يجب أن يبقى معزولاً... وهذا يحميه من التلوث الذي قد يدمر فعاليته وسلطته وقوته كمصدر للمعرفة».

بـدأت برامـج STS[13] (الدراسـات المجتمعيـة للعلـوم والتكنولوجيـا Science Technology Society studies) تنتشـر في جميـع أنحـاء العـالم في العقدين الأخيريـن من القـرن العشرين، ومنها البرنامـج الـذي يرأسه بلور في إدنبره، ويبدو معها أن التهديدات التي تطـال العلم في استفحال، فكل يوم يـزداد عدد برامج الدراسـات العليا والجمعيات المهنية والمجلات المحكمـة في مجال الدراسات المجتمعية للعلوم والتكنولوجيا STS.

12) الفلسفـة الوضعيـة (بالإنكليزية: Positivism): هي إحـدى فلسفات العلوم التي تستند إلى رأي يقـول إنه في مجال العلوم الاجتماعيـة، كمـا فـي العلـوم الطبيعية، فـإن المعرفة الحقيقيـة هي المعرفـة والبيانات المستمـدة من التجربـة الحسية، والمعالجـات المنطقيـة والرياضية لمثـل هذه البيانات التي تعتمد علـى الظواهر الطبيعية الحسيـة وخصائصها والعلاقات بينها والتي يمكن التحقق منها من خلال الأبحاث والأدلة التجريبية.

13) الدراسات المجتمعية للعلوم والتكنولوجيا (أو العلوم، التقانة والمجتمع، بالإنجليزية: science, technology, and society) تعد مجالاً متعدد التخصصات يدرس نشأة العلوم والتقانة وتطورها ونتائجها في سياقاتها التاريخية والثقافية والاجتماعية.

وقـد كانـت إلغاء إدارة الرئيس الأمريكي بيل كلينتون لمشروع SSC (مشروع مسرع الجسيمات فائق التوصيـل) نقطـة حسـم (SSC 1993) تلتها ما يعرف بحـروب العلوم، حين حذّر كبـار الفيزيائيين من عزوف جماعي عن المنطق (Shapin, 2001: 7)، ومرة أخرى نجد خبراء طليعيين يقدمون لنا خيارين: إما الخلاص الذي يقدمونه هم وحدهم، أو البربرية.

أطلـق بـول غروس ونورمان ليفيـت (Paul Gross, Norman Levitt) (1994) الرصاصة الأولى في كتابهمـا **الخرافـة العليا: اليسـار الأكاديمي ومشاحناتـه مع العلـم** (*The Higher Superstition: Academic Left and Its Quarrels with Science*)، حيـث لم يلـق العلمـاء الجزعون بالملامة على الميزانية المتضخمة، أو نقص التمويل الأجنبي الذي كان أقل بكثير من المتوقع، أو المبالغة في تقدير إمكانات فيزيـاء الجسيمـات، أو وجـود أنواع أخرى من البحث العلمـي أقلّ تعقيداً تتنافس على المـوارد نفسها؛ بل أهالـوا باللـوم كله على منظـري ما بعد الحداثة واعتـبروا أنهم كانوا الشرارة التـي أشعلت نهاية مشروع SSC وحولتـه هبابـاً، ورأى بعض مفكري العلـوم الإنسانية أن انهيـار ميزانيات الحرب البـاردة ونهاية «العلوم الكبرى» كان الفتيل الذي فجّر حروب العلوم (Latour, 2000: 124; Sturrock, 1998).

لكـن إذا تمحصّنـا بمبالـغ التمويـل العلمي الأمريكـي في فترة ما بعـد الحداثة سـنرى بالدولار الثابـت[14] نفقات البحـث والتطوير تتضاعـف، وميزانية مؤسسـة العلوم الوطنيـة (the National Science Foundation) ترتفـع بنسبـة 250 في المئـة، وميزانيـة المؤسسـة الوطنيـة للصحـة (the National Institute of Health) تنمو بنسبة 425 في المئة.

خلصـ ستيفن شابـين (Steven Shapin) (6:2001) إلى أن العلم الأمريكي لم يكن يوماً في حالة جيدة، وكل ما سبق مؤشر صريح أن سبب الانزعاج في الأوساط العلمية لم يكن فقدان التمويل، بل فقدان المكانـة والهيبة، وفي هـذا كتب روس (Ross): (1996:10) «مع تعرض العلـم في أواخر القرن العشرين للتقويضـ والمكننة والتسليع، يسهـل علينا فهم سبب عودة الإيمان المتشـدد بمزاعم الحقيقة البكر.. لكن الصليبيـين المسؤولين عن حروب العلوم ليسوا على وشك طرد المرابين من المعبد، بل تجدهم يصبون جام غضبهم على من يرينا كيف بُني المعبد وكيف يُحافظ على طقوسه...»

بعـد أن حددنـا بعض الخواص الفعلية لما بعد الحداثة بدلاً مـن الفزاعة أو رجل القش كما تصور لنا النظرية الماركسية ما بعد الحداثة، أو البعبع كما يصورها الوسط العلمي، سنعود إلى الأفكار التي طرحها بومان (Bauman quoted in Yakimova, 2002) حول "إعادة تأطير السردية السوسيولوجية لتركّز علـى التجـارب الشخصية والمشاعر، على ما هو "حسي"، وعلى "الهويـة الفردية وفعل إيجادها"، وغير ذلك من عمليات وأحداث ترتكز في المقام الأول على الموضوع الفرد، وفي حين أن كل هذا كان يحدث تحت رايـة مـا بعد الحداثة – ويحث بعض المفكرين على اعتبار مـا بعد الحداثة كمصطلح شامل لـ "أزمة هوية

14) قيمة الدولار بعد تعديلها موائمة مع التضخم..

على مقياس تكتوني" (Hassan, 2003:5) - فإننا سنقتصر هنا على الطرق التي كان يُستخدَم فيها مصطلح ما بعد الحداثة كمظلة للإشارة إلى مختلف أشكال النظريات النسوية والاتصالات الإلكترونية حديثة النشء.

أول استخدام لـ «ما بعد الحداثة» في سياق الاجتماع ذُكر في كتاب سي رايت ميلز الكلاسيكي **الخيال الاجتماعي** (*The Sociological Imagination*) حيث كتب: «يخلف العصر الحديث فترة ما بعد الحداثة، وقد نسميها: الحقبة الرابعة» (1971,1959:184)، في حينها كانت الأيديولوجيات الكبرى للقرن التاسع عشر قد تخامدت، والاشتراكية والليبرالية كلتاهما فقدتا زخمهما، وفي ظل هذا لم تعد التقسيمات والتفسيرات القديمة صالحة؛ فكم تعاقبت السنوات على قبري كارل ماركس وجي إس ميل لدرجة أنهما إن بعثا إلى الحياة ستبدو لهما الشيوعية القائمة في الشرق ومثلها الرأسمالية في الغرب عجيبة وغريبة عليهما لدرجة أنهما لن يتعرفا عليها.

ميلز من جهته اتبع ماكس فيبر بحثاً عن الإرشاد، ووجد أن زيادة العقلانية لا تضمن زيادة الحرية (Mills, 1971: 185)، بل إن زيادة «العقلنة» والبيروقراطية لا يرافقها سوى الاستبداد والتضليل، وبكلماته فإن الإدراك الواسع هذه الحقيقة سيكون «العلامة الأيديولوجية للعصر الرابع».

باختصار، فقد وصل مشروع التنوير إلى محطته الأخيرة، «ووجدت الحضارة الغربية نفسها في ... مفترق طرقٍ جدّ مشوّق، هنا أصبح «جوهر الطبيعة البشرية» - بمعنى الصورة النمطية للإنسان الموروثة من عصر التنوير - موضع شك في عصرنا، إذ نشهد صعود الحكومات الشمولية، وظهور النسبية الإثنوغرافية، ونكتشف أن في البشر حقيقةً مقدار هائل من اللاعقلانية، ونرى السرعة الكبيرة التي قد تتحول فيها أدوار النساء والرجال تاريخياً». (Mills, 1971 [1959]: 1751).

وقد سلط ميلز في عمل سابق له الضوء على محرك تكنولوجي يسرع تحول الإنسان، ألا وهو وسائل الإعلام، فقد كانت العلاقات الرابطة بين الرجال والنساء وبين الذات والآخر قد وصلت إلى نقطة إشباع في وسائل الإعلام. يقول ميلز (1956:33):

«نحن غارقون حتى الأذنين في الصور التي تخلقها وسائل الإعلام حتى لم نعد حقاً نراها، فما بالكم الأشياء التي يفترض أن هذه الصور تمثلها... في حقيقة الأمر إن وسائل الإعلام، كما تدار اليوم، تصادر رؤيتنا... إن قدرة وسائل الإعلام على تشكيل الذاتية لا يمكن تصور حدودها، لقد أصبحت محتويات وسائل الإعلام الآن أشبه بقاسم مشترك للتجربة والشعور والإيمان والطموح الأمريكي». بل إن وسائل الإعلام تحدد كياننا ووجودنا:

«وهي تمتد عبر البيئات المادية والاجتماعية المتنوعة، وحين تصل أدنى مستويات التسلسل الهرمي العمري يتعرّض لتأثيرها الأطفال قبل وقت طويل من سن الرشد، قبل أن يستطيعوا اتخاذ قرار واعٍ. تتغلغل محتويات وسائل الإعلام الجماهيرية إلى صورنا عن ذواتنا لتصبح من المسلّمات دون أن نشعر بذلك، لكن بدرجة من العمق تجعل تعديلها بشكل جذري على مدى جيل أو جيلين بمثابة تغيير عميق في تجربة الإنسان الحديث وشخصيته.» (Mills, 1956:334)

مثل ميلز، يحدد جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard) لحظة فارقة في التاريخ الغربي، حيث اعتبر ميلز أن الذاتية ومعرفة المرء لنفسه أضحت رهينة لوسائل الإعلام بسبب تزايد التجارب التي يلعب فيها الإعلام دور الوسيط، ومع استمرار هذه العملية من شبكات الوسائط إلى شبكات الحاسوب، لاحظ ليوتار تحولاً في الحالة الإبستمولوجية للمعرفة نفسها، إذ كانت جميع العمليات التي يتم من خلالها اكتساب المعرفة وتداولها وتحويلها تتغير، ولما كان الأكاديميون بين أخذٍ وردٍّ يناقشون ما توصل إليه ليوتار، كانت العمليات التي وصفها تحيط بهم من كل جانب.

وما إن احتوت شبكة الإنترنت أعمالاً بحثية تفوق أي مكتبة جامعية، تحوّل تخزين المعلومات والوصول إليها وتوزيعها وعلاقتها بالمعرفة من مفاهيم مجردة إلى بعد ملموس؛ فبغض النظر عن مدى ثقافة الأستاذ أصبح الطالب نداً له بالاستعانة بالسرقة الفكرية، وشيء يسير من المعرفة التقنية.

وفي حين أنّ ميلز يشير (1956: 334) إلى أن وسائل الإعلام «تغير بشكل عميق تجربة الإنسان الحديث وشخصيته»، أضاف ليوتار ([1979] 1984) ومن ثَمَّ قد نتوقع انتقالاً شاملاً للمعرفة من الداخل للخارج فيما يتعلق بـ «العارف». لذلك، فإن المفاهيم الأساسية لما بعد الحداثة كلها موجودة داخل الدوائر الإلكترونية: من الذاتية المفككة، مروراً بتعدد الهويات، ووصولاً إلى الذات اللامركزية، بل إن الأفكار التي أثارت غضب سوكال العارم موجودة أيضاً في أبحاث ليوتارد ([1979] 1984): وهي تسليط العدسة النقدية النظرية على العلم، بالإضافة إلى التحول اللغوي في العلوم الاجتماعية التي أنزلت العلم إلى منزلة الخطاب، «ومن الإنصاف القول إنه على مدى الأربعين عاماً الماضية كان للعلوم والتقنيات الرائدة ارتباط باللغة:

«... علم الأصوات (الفونولوجيا) ونظريات اللسانيات، ومشاكل الاتصالات وعلم التحكم الآلي (السيبراني)، والنظريات الحديثة للجبر والمعلوماتية، وأجهزة الحاسوب ولغاتها، ومشاكل الترجمة والبحث عن مجالات التوافق بين لغات الكمبيوتر، ومشاكل تخزين المعلومات وبنوك البيانات، والتليماتية أو المعلوماتية عن بعد وتحسين المحطات الذكية، والباراداكسولوجيا (علم التناقضات) ... إن الأمر واضح للعيان، وهذه اللائحة غيضٌ من فيض».

وفي هذا نذكّر بما قالت شيري توركل (1997) (Sherry Turkle):

«إن احتكاكنا اليومي مع الحواسيب جعل النظريات الفرنسية «سهلة للمستخدمين» بعد أن كانت بعيدة وعسيرة على الفهم، فنظريات لاكان وفوكو ودولوز وغوتاري كلها افترضت ذاتاً لا مركزية، لكن هذه الذات ظلّت بعناد مستقرة وثابتة، إلى أن وصلت التكنولوجيا ووصلت معها المجتمعات المتخيلة عبر الإنترنت لتصبح نظريةً ما بعد البنائية قابلة للفهم والتصوّر... بعد أكثر من عشرين عاماً من التعرف على أفكارهم للمرة الأولى، ها أنا أتعرف على هذه الأفكار مرة أخرى على الشاشة، لكن هذه المرة أصبحت النظريات الفرنسية المجرّدة أكثر واقعية، ففي العوالم التي ندخلها عبر الحاسوب تكون الذات متعددة ومرنة، تتكون من التفاعل مع وصلات الجهاز، تُشكّلها وتحوّلها اللغة، يصبح اللقاء الجنسي تبادلاً للإشارات؛ وينبع الفهم من القدرة على فهم البيئة الافتراضية والتنقل داخلها، أي من التجربة واللعب بدلاً من التحليل والتقصي». (Turkle, 1997: 15)

ثمة بالفعل اتصال بين الحوسبة والنظريات الاجتماعية لما بعد الحداثة، لكن هل سوركل على حقّ في تحديدها لسببية هذا الاتصال؟ إن التكنولوجيا توفر الدليل على صحة النظريات في رأيها، والحاسب هو وسيلة اختبار ما بعد الحداثة، لكن هذا تقليل جسيمٌ للأدوار التي تلعبها الأجهزة والشبكات الحاسوبية.

بعد تفسير ستيفن فوهل (Stephen Pfohl) (1994:496) لأعمال ميلز، نرى في «ما بعد الحداثة» توليفاً جديداً للقوة الاجتماعية «بواسطة طقوس تكنولوجية غنيّة وعالية السرعة؛ طقوس يحكمها تبادل المعلومات والصور الإلكترونية وآليات التحكم السيبراني»، أو كما قال ديفيد إي ناي (David E. Nye) (1997: 175)، «ما بعد الحداثة هي الوجه الآخر من عملة نظام الإنتاج والاستهلاك الذي يمر بمرحلة انتقالية؛ والسمة المميزة لهذا الانتقال هي إنشاء عالم جديد كليّاً هو: الفضاء الإلكتروني».

لقد ذكرنا ملاحظة ميلز (1959] [1971: 175) حول «السرعة الكبيرة التي قد تتحول فيها أدوار النساء والرجال تاريخياً»، ولربما يجدر بنا الاختتام بنقاش موسّع عن الروابط بين ما بعد الحداثة والنوع الاجتماعي.

سبق أنْ ذكرنا أن ما بعد الحداثة اعتُبرت كبش فداء لأزمة العلوم، لكن هناك قراءة أخرى تتضح لنا هنا، وهي أن ما نعتبره «حركة ما بعد الحداثة» هي في حقيقة الأمر رجال يعيدون سرد نظريات النساء.

يرى البعض أن النسوية تفيد وتستفيد من «ما بعد الحداثة»، وفي ذلك قالت سوزان ج. هيكمان: (Susan J. Hekman) (1990:8): «إن النسوية ترى بوضوح التمييز على أساس النوع الاجتماعي الذي يطفح به فكر التنوير، لكن فكر ما بعد الحداثة يوسع ويكثّف هذه الرؤية.» وفي رأيها أن النسوية تستفيد جدّ إفادة من رجال مثل نيتشه وغادمير وفوكو ودريدا.

من وجهة نظر أخرى، فالنسوية بحد ذاتها «نوع من الفلسفة ما بعد الحداثية» (Flax, 1990: 40-1). ونحن نقرّ بالاتصال بين النسوية وما بعد الحداثة كما هي الحال بين التكنولوجيا وما بعد الحداثة، لكن مجدداً نشكك أيهما السبب وأيهما النتيجة.

نعم إن الحوسبة قد سلّطت الضوء على وجهات نظر جديدة، لكنّ التشكيك بالحقائق الأزلية (hooks، 1981; Spelman، 1988) ونقد العلم كوسيلة فضلى للوصول إلى المعرفة (Harding, 1990; Keller, 1980)، والتحوّل اللغوي (Cixous, 1981; Irigaray, 1985)، والتركيز على الذات والآخر (De Beauvoir, 1953) كلّها موضوعات تطرقت لها الموجة الثانية من الحركة النسوية، فكما قالت ليندا سينغر (Linda Singer) (1992: 466) «الحركات النسوية الأطلسية عملت بدأب على تفتيت أو زعزعة الاستقرار الذي ترسخه الأنظمة، سواء الأنظمة الأبوية، أو تلك القائمة على الماهوية[15] (الجوهرية) أو الطبيعانية».[16]

15) الماهوية أو الجوهرية (Essentialism): الفلسفة القائلة إن لكل كينونة مجموعة من السمات الضرورية لهويتها ووظيفتها، بدأت بالمثالية الأفلاطونية.

16) الطبيعانية: (Naturism or an appeal to nature) النزعة لتفضيل كل ما يعتبره المرء "طبيعياً" أو الإيمان بوجود والرغبة بالعودة إلى "نظام كوني طبيعي".

كانت النسوية ثمرة الوعد التحرري لمشروع التنوير، ونكث هذا الوعد قاد إلى نقد التنوير وأوجه قصوره، وإن الاقتراح القائل بأن المعرفة (أو حتى الموضوعية نفسها) متغيّرة بحسب النوع الاجتماعي هو أحد أكبر التحديات التي تواجه المعرفة الحتمية، ومن ثَمَّ فإن الحركة النسوية كانت من أولى الحركات التي طعنت في شرعية السرديات الكبرى.

كتبت ديل سبندر (Dale Spender 1985: 5): «في صميم الأفكار النسوية تكمن حكمة جوهرية، أنه لا توجد حقيقة واحدة، ولا سلطة واحدة، ولا طريقة موضوعية واحدة تؤدي إلى إنتاج المعرفة الخالصة... تخبرنا النسوية أن التنوير رأى الفرد العقلاني عبر التاريخ رجلاً أبيض جاء إلى حيز الوجود على حساب «الآخر» المنتقص والمحتقر» (Hartsock, 1990: 160)، أما باتريشيا وا (Patricia Waugh 1992:348–9) فتدلل على الخلط التاريخي بين النسوية وما بعد الحداثة:

«.. هاجم كلاهما النزعة الرومانسية الحداثية للترويج للجمالية كعالم مستقل منفصل، وطعن كلاهما في خطابات التنوير التي تعمم تجربة الذكور البيض والغربيين من الطبقة الوسطى، وأدرك كلاهما الحاجة إلى أخلاقيات جديدة.» جوهرياً، قدّم كل منهما انتقادات للتفكير الموثوقاني[17] (التأسيسي) ليصلا إلى الاستنتاج القائل بعدم ارتباط النوع الاجتماعي بالتشريح الفيزيولوجي، بقدر ما لا تعكس المؤسسات الاجتماعية حقائق أزلية حول العالم بل تبني حقائق تاريخية مؤقتة.

لكن من هم السبّاقون (أو السبّاقات) إلى كل هذا؟ تؤكّد باميلا أبوت وكلير والاس (Pamela Abbott and Claire Wallace,1997:19) أن "علماء الاجتماع الرجال (ولا سيّما الذين يتبوؤُون مكانة مرموقة في حركة ما بعد الحداثة؛ ومنهم من أنشأ فروعاً لدراسات النوع الاجتماعي للرجال) قد أخذوا الانتقادات النسوية لعلم الاجتماع كفرع وشرحوها وكأن الرجال هم من ابتدعها".

أما كاثرين ماكينون (Catharine MacKinnon (2000)) فلا تقول أن هذه الأفكار "أُخذت" بل "سُرقت"، ومن وجهة نظرها، فإن حركة ما بعد الحداثة "تسرق من النسوية مدعية على سبيل المثال أن نقد الموضوعية هو رؤية ما بعد الحداثة، وتغطّي على سرقتها من خلال تصنيف النسوية كجزء فرعيٍّ من ما بعد الحداثة" (MacKinnon, 2000: 8)، وتوافقها إليزبيث بروبين (Probyn (1990): 178) التي قالت قبل ذلك بعقد من الزمان: «لم تكن وفاة الحداثة المزعومة هي التي أدت إلى ما أُطلق عليه معضلة ما بعد الحداثة، بل كانت الأسئلة التي طرحتها النسوية في مجالات بحثية حداثية متنوعة».

وهناك حجة مماثلة فيما يتعلق بالنساء ومجال الحوسبة، فالنساء عموماً مهمّشات ومقصيات من التجربة الحاسوبية في الخطاب العام (وحتى الأكاديمي) عن الحوسبة (Light, 1999) لكن النساء كنّ في طليعة النظريات في هذا المجال، راجع أعمال: هاراواي (Haraway 1991, 1997)، توركل (Turkle) (1984,1997)، وبلانت (Plant, 1997). بل إن سادي بلانت تقول (Sadie Plant 1997: 37): «العتاد الصلب (Hardware)، البرمجيات (software)، الذكاء البشري (wetware)، كانت

17) الموثوقانية Foundationalism: مدرسة فلسفية ترى أن بعض الحقائق لا تحتاج إلى برهنة، وتستند إليها الحجج المنطقية الأخرى.

النساء في الصورة قبل ظهور هذه المصطلحات وحتى نهايتها، كُنّ مبرمجات وصانعات، وعملن في محاكاة وتجميع وبرمجة الأجهزة الرقمية».

خلاصة:

في نهايـة القرن العشرين، كان حقل النظريات الاجتماعية مشحونـاً بتوترات الألفية، وتوقع فلاكس (1999:39) أنـه «يبـدو لي أن الثقافـة الغربيـة في خضمّ تحول مفصلـي، قد يكون هـذا التحوّل جذرياً (ولكـن تدريجياً) مثل التحول من مجتمع قروسطي إلى مجتمع حديث»، واتفق مفكرون آخرون أن عصراً جديـداً يبزغ، وأن هناك «انزياحاً تكتونياً وتحولاً تاريخياً ضخماً، انفصالاً عن الحداثة يشمل ظهور نظام اجتماعـي جديـد بالمطلق يتبع مبـادئ تنظيمية مختلفة» واستقرّت الحال على مـا بعد الحداثة كمصطلح يصف هذه «التحـولات الاجتماعية والاقتصاديـة والثقافية والسياسية والتكنولوجيـة المعاصرة المعقدة»، والتـي «لا تمثـل مجرد انقطاع مؤقت للأنمـاط التنموية طويلة الأجل، بل تشـير إلى ظهور أشكال مختلفة بالكامل» (Smart, 1993: 62).

لم يعد يدلي علماء الاجتماع بمثل هذه التصريحات في يومنا هذا، وما كان في يوم ما يُناقش، ويطلق عليـه اسم الرأسمالية غـير المنظمـة (Lash and Urry، 1987)، والرأسماليـة المتأخرة (Jameson, 1984) والتراكـم المرن (Harvey, 1989) أصبح الحالة الطبيعية للحياة ولم يعد يلفت نظر أحد، وكأن كل شيء يجري كعادته.

لقـد اختفت حركة ما بعد الحداثة، وكما أظهرنا فإنها من بعض النواحي لم توجد قط، وقد اعترض (أوزبورن1998:7) على مثل هذه المصطلحات قائلاً: «الحداثة وما بعد الحداثة هما في الأساس مفهومان مثاليان، ولا يصلحان على مستوى المجتمع... يمكن القول إن تبني وجهة نظر واقعية اجتماعياً للحداثة وما بعد الحداثة هو التوصل إلى إدراك أنهما غير موجودين».

ونحـن في اتفاق مـع أوزبورن أن ما بعد الحداثة كحركة نظرية منظمة لم توجد قط، اللهم إلّا في نقد الماركسيـين والمدافعين عن العلم لتلـك الحركة المزعومة، وما زلنا نعتقد مع ذلك أنه يمكن للمرء الحديث عن فترة ما بعد الحداثة، أي عن كونها مرحلة في فهمنا الثقافي بدلاً من كونها حالة دائمة أو طويلة الأجل، ومـن هنا جـاءت حيرة فريدريك جيمسون (Frederic Jameson) (1998 :33-4) تجاه النقد الموجه إليه إذ قال: «إن المرء مشمول فيما بعد الحداثة سواء وافق على ذلك أم لم يوافق».

كان في هذه الفترة التقاء لعوامل فكرية وتكنولوجية وتاريخية، ونقد من الموجة النسوية الثانية وعلماء الاجتماع موجّه للعلوم، إلى جانب الهيمنة المتزايدة للاتصالات الإلكترونية، والتداعيات التنظيرية للثورات الطلابية عام 1968، وعلى الرغم من أن تلك الفترة قد مرت، ومضى ربيع أيار ليحلّ محله خريف أيلول، إلا أن كل هذه العوامل الآنف ذكرها باقية ولا تني تشكك في كل حقيقة مقدسة.

قـد تكـون النزعـة التكنولوجية أكثر مـن أي اتجاه آخر هي مـا عجّل بزوال حركة مـا بعد الحداثة، فالمفاهيم التي كانت جديدة وصادمة في يومها كالهويات التي تتشكل بفعل وسيط والذات المجزّأة، السائلة، غير المستقرة، أصبحت الآن على بعد «تسجيل دخول» لا أكثر.

هنـاك حداثـة و«حداثات»، وما بعد حداثـة و«ما بعد حداثات»، بعضها مـا زال هنا، وبعضها اختفى، وبعضها لم يكن قطُّ، وبعضها قد يظهر في المستقبل، ولذا ليس من الصواب في شيء أن نتظاهر بأن ما بعد الحداثة لم توجد، أو أنها مضت وانقضت.

قـد تزول المصطلحات التي نستخدمها اختصاراً ودرءاً لإطالـة الشرح، لكن القضايا والمفاهيم التي تمثلها لا تزال قائمة، وهنا نعود إلى إيهاب حسن، وبصيرته الثاقبة إذ يقول:

«في نظري أن ما بعد الحداثة لا تني تعود من الموت عودة ما لا يمكن كبته؛ وفي كل مرة نتخلص منها، يظهر شبحها من جديد»، ولذا لا بد أن نستعيد ما بعد الحداثة من مكب النظريات الاجتماعية.

من المتوقع أن عدداً من الأسئلة التي طرحتها نظرية ما بعد الحداثة ستُثار من جديد، ذلك أن سجال ما بعد الحداثة عُني بمواضيع لا تموت في العلوم الاجتماعية، ألا وهي الاستقلال والذاتية في مواجهة البنى والأنظمـة، والتنويـر في مواجهة الرومانسية، والمذهـب الإنساني في مواجهة العلـم، والنسبية في مواجهة الواقعية.

الأسئلة هي: من بوسعه الكلام؟ وماذا يمكن أن يقال؟

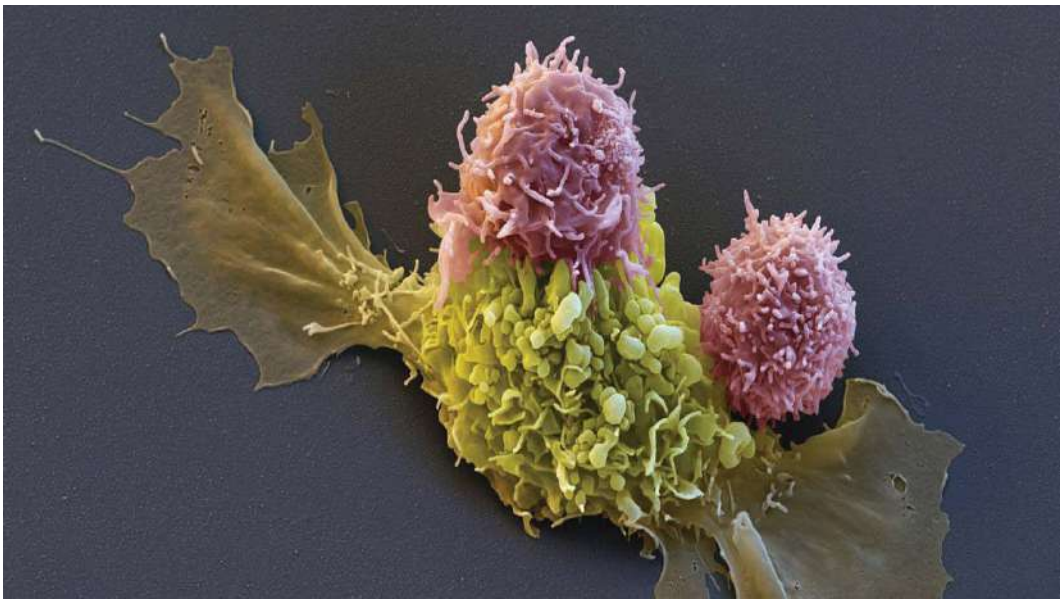
- المصدر:

Sociology , JUNE 2006, Vol. 40, No. 3 (JUNE 2006), pp. 529-547.

العلاج المناعي والسّرطانات [1]

تأليف: ماتيلد كالفيه
ترجمة: نهله المصري •

ماتيلد كالفيه (Mathilde Calvez) : مشاركة في علوم الحياة وعلوم الأرض والكون وطبيبة في علم المناعة. ركّزت أطروحتها على دراسة الآليات الّتي ينطوي عليها إنشاء استجابات T CD8 داخل الأنسجة.



• مترجمة سورية.

1) العنوان الأصلي للمقال: «Immunithérapie et cancers»

يشارك العديد من خلايا وجزيئات الجهاز المناعي في السّيطرة على نمو الورم. ومع ذلك فإن استجابة الجسم لا تكفي دوماً لمنع نمو السّرطان. يهدف العلاج المناعي إلى تنشيط آليات دفاع المرضى (بواسطة السيتوكينات أو اللقاحات مثلاً) وكذلك التعويض عن الاستجابة غير الكافية عن طريق إدارة الجزيئات أو الخلايا المستجيبة (الأجسام المضادة وحيدة النسيلة، خلايا CAR-T).

في وقتنا الحاضر، تشكل السّرطانات السّبب الثّاني للوفاة في العالم بعد الأمراض القلبيّة (ففي عام 2017 نجم عن هذا الدّاء 9 ملايين حالة وفاة). من جهة أخرى وعلى الرّغم من تعدّد وسائل العلاج المتوفّر كالجراحة والعلاج الكيميائي والعلاج بالأشعّة، تُرجّح التقديرات موت شخص من كلّ خمسة أشخاص في العالم بالسّرطان. إنَّ مقاومة هذه العلاجات يرجع خصوصاً إلى تباين الخلايا السّرطانيّة واكتسابها العديد من الخصائص الّتي تسمح لها بالتّكاثر في الجسم بطريقةٍ لا يمكن السّيطرة عليها. تستطيع الخلايا السّرطانيّة على وجه الخصوص التّضاعف في الجسم مع الهروب من جهاز المناعة وتُدرَّسُ اليوم بدقّة آليات الهروب هذه لفهم العمليّات المعنيّة بغية التّمكن من استهدافها في أثناء العلاجات المناعيّة المحدّدة.

يتمثّل العلاج المناعي في علاج السّرطانات باستخدام النّظام المناعي، وذلك إمّا عن طريق إعطاء المريض جزيئات قادرة على تنشيط الاستجابات المناعيّة، وإمّا عن طريق الإدارة المباشرة لجزيئات وخلايا النّظام المناعي. في السّنوات الأخيرة، ازدهر هذا النّوع من العلاج المناعي وتُعَدُّ نتائج العلاجات والتّجارب السّريريّة الحاليّة مبشّرة بالخير! ففي عام 2013 اعترفت مجلة **علوم** (*Science*) بالعلاج المناعي معتبرة إيّاه كأحد التّطورات الرئيسيّة لتلك السّنة. من إحدى الدّلالات على الأهميّة المتزايدة للعلاج المناعي، منح جائزة نوبل في علم وظائف الأعضاء أو الطّب، عام 2018، لجيمس أليسون وتاسوكو هونجو(James Allison et Tasuku Honjo) لاكتشافاتهم لمصدر العلاج المناعي للسّرطان.

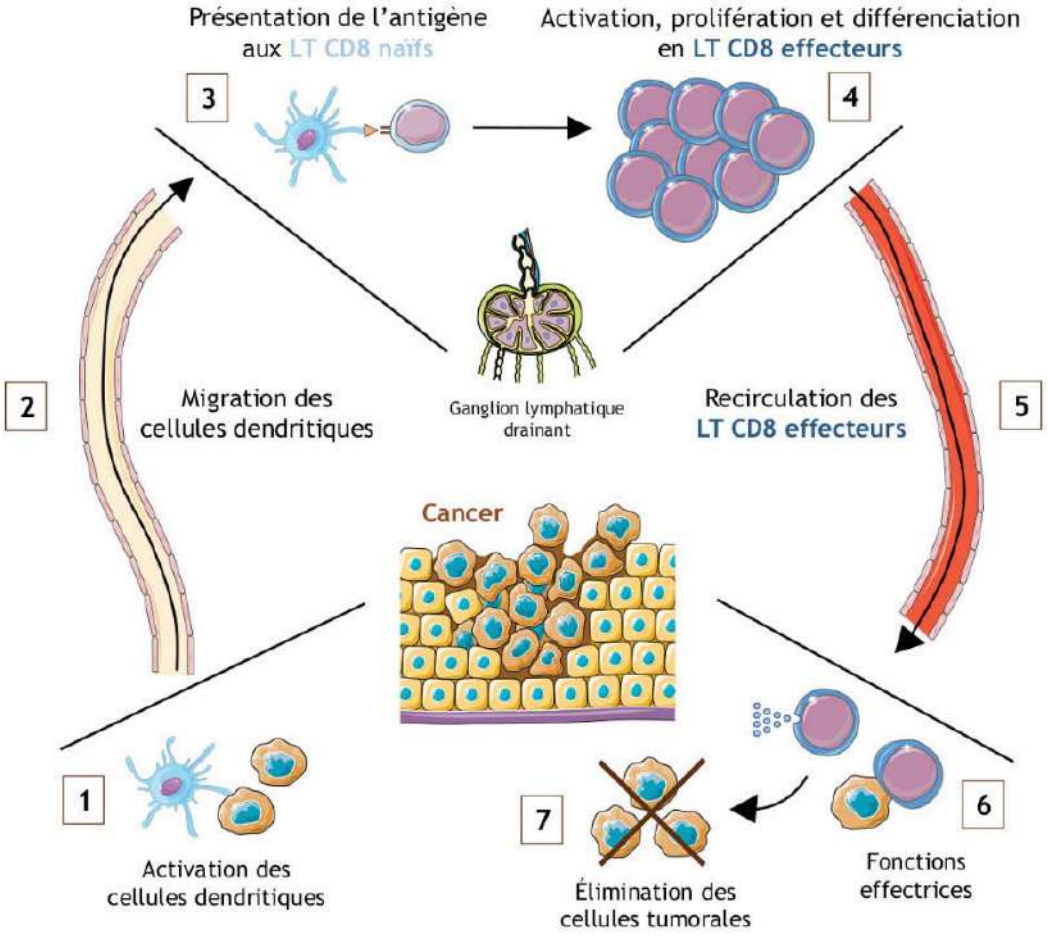
يقدّم هذا المقال في المقام الأول التّفاعلات بين الجهاز المناعي والخلايا السّرطانيّة للتّمكن بعد ذلك من شرح مبادىء علاجات المناعة سواء استُخدِمت هذه العلاجات سريريّاً أم أنها قيد التّطوير.

1• التّفاعلات بين النّظام المناعي والخلايا السّرطانيّة

1.1 سمات الاستجابة المناعيّة المضادة للورم: مفهوم التّرصد المناعي.

على الرّغم من أنّ الخلايا السّرطانيّة مُشتقّة من خلايا الجسم (إذنْ فهي خلايا ذاتيّة المنشأ) إنَّ الجهاز المناعي قادر على التّعرف عليها. في الواقع، تُشتقُّ الخلايا السّرطانيّة من الخلايا «السّليمة» بعد تراكم العديد من الطّفرات، وبذلك تتميّز الخلايا السّرطانيّة عن السّليمة بظهور جزيئات جديدة على سطحها. ومن ثَمَّ يمكن اعتبار الخلايا السّرطانيّة كخلايا «ذاتيّة التّغيّر» وتستطيع العناصر المُمَثِّلة للاستجابة المناعيّة رصدها. عندما تموت بعض الخلايا السّرطانيّة، تُحَرَّر مستضدات الورم في البيئة المكرويّة للورم وتكتشفها الخلايا التغصّنيّة الموجودة في هذا المكان (الصورة 1). يؤدّي التّعرف على مستضدات الورم هذه إلى تنشيط الخلايا المتغصّنة وهجرتها إلى العقدة اللّيمفاويّة الّتي تستنزف الورم حيث ستُقدّم الخلايا المتغصّنة مستضدات الورم إلى الخلايا اللّيمفاويّة التّائية بما في ذلك الخلايا

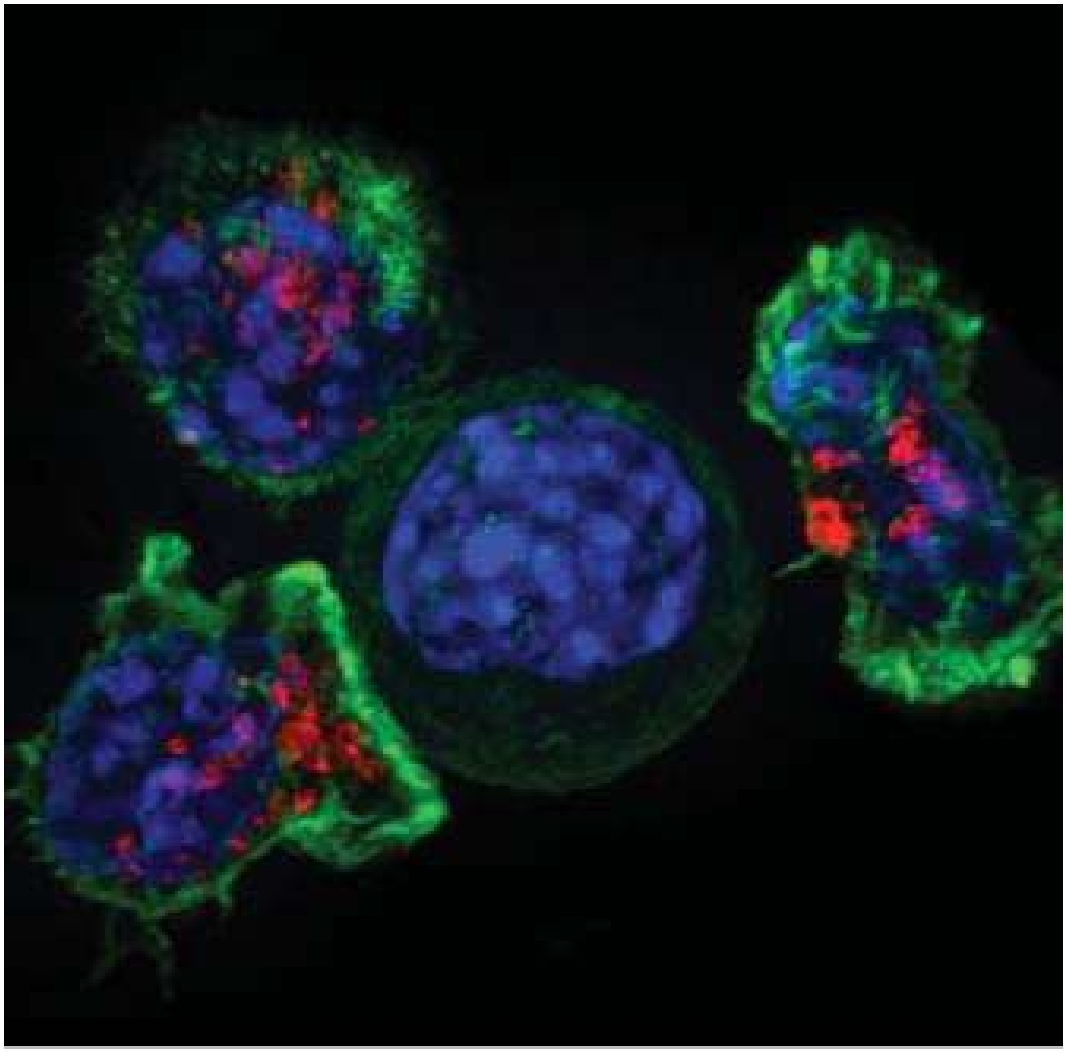
اللّيمفاويّـة T CD8. تَنشَـط الخلايا اللّيمفاويّة T CD8 الخاصّة بهـذه المستضدات فتتكاثر وتهاجر إلى البيئـة المكرويّـة للورم. في هذا المكان تتعرف الخلايا اللّيمفاويّـة T CD8 النّشطة (أوLTc أي " الخلايا اللّيمفاويّـة التّائيّـة السّامّة ") على الخلايـا السّرطانيّة من خلال التّفاعل بين خلاياهـا المستقبلة التّائيّة TCR ومستضـدات الـورم الموجودة على سطح الخلايا السّرطانيّة. يؤدّي هـذا التّعرّف إلى القضاء على هذه الخلايا الأخيرة وذلك بالسّميّة الخلويّة (أي تُفرِزُ LTc نوعين من البروتينات: البيرفورين والغرانزيم، وتُحلّل الخليّة المُستَهدَفة).



الصورة 1 – الاستجابة T CD8 المُضادة للورم

على مستوى الورم، تتعرف الخلايا التّغصّنيّة على مستضدات الورم الخارجيّة (الّتي تُطلقُ خاصّة بعد المـوت المُبرمج للخلايا الورميّة) وتستوعبها وتعرضها علـى سطحها على جزيئات مُعقّد التّوافق النّسيجي الكبيرCMH (1). ثمّ تهاجر هذه الخلايا التّغصّنيّة النّشطة عبر الأوعية اللّيمفاويّة إلى العقدة اللّيمفاويّة المستنزفـة (2) في هذا المكان، تُقدِّم الخلايا المتغصّنة مستضدات الورم للخلايا اللّيمفاويّة T CD8 غير المتخصّصـة (3) التـي تَنشّطت وتكاثرت وتمايزت إلى خلايا ليمفاويّة فاعلـة مستجيبة (خلايا ليمفاويّة

تائيــة سامّــة) (4) ثـمّ تهاجر هذه الخلايــا عبر مجرى الـدّم إلى موقع الورم (5) ومــن خلال وظائفها الفاعلة (تَحلُّل الخلايا المستهدفة وإفراز السيتوكينات) (6) تقضي على الخلايا السّرطانيّة (7).



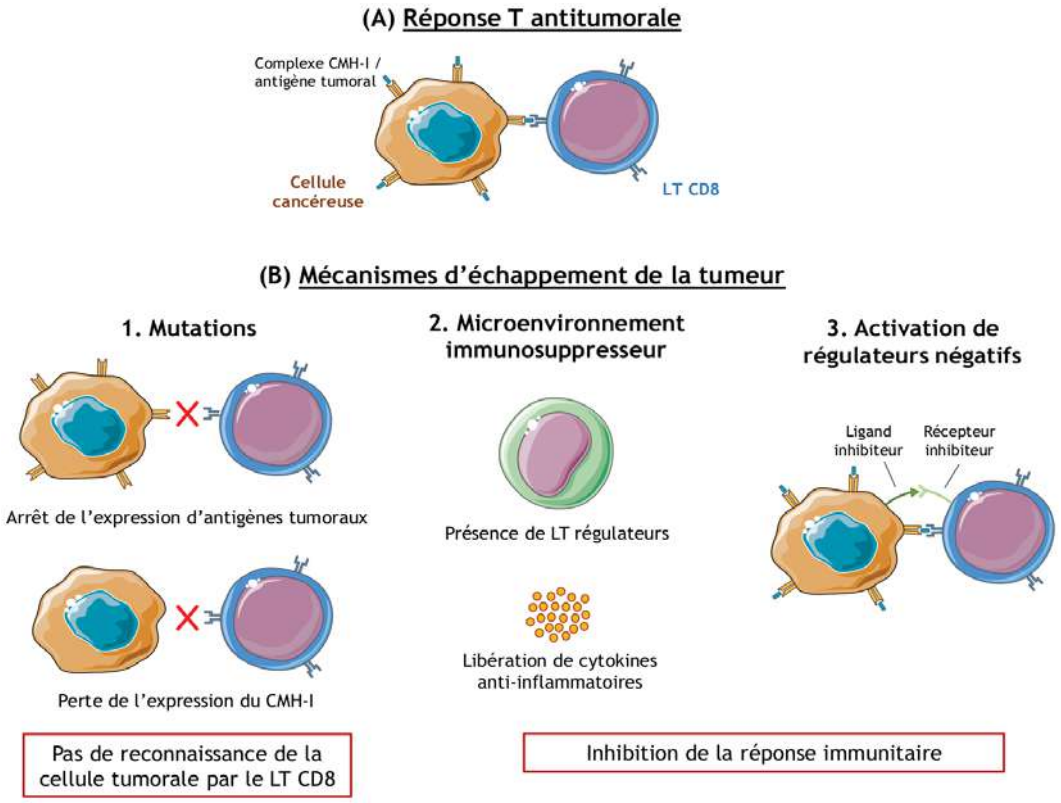
الخلايا اللّيمفاويّة التّائيّة السّامّة: هل هم قتلة حقيقيّون؟

تشــارك في الوقت نفسه، العديد من الجهــات الأخرى الممثلة عن جزيئات وخلايا الاستجابة المناعيّة في الاستجابــة المضادة للــورم. فالمقصود إذنْ تحديــداً السّيتوكينات والخلايا القاتلــة الطّبيعيّة (NK). تُشــارك السّيتوكينات في إرسال الإشارة والتّواصل في داخل الجهاز المناعي. فتسمح في تنشيط ومضاعفة وهجــرة خلايا الجهاز المناعي. تُعــزِّز العديد من السّيتوكينــات الاستجابة المناعيّة المضــادة للورم، فعلى سبيــل المثــال الإنترلوكين 2 (IL-2) الذي يسمح بتكاثر الخلايــا أو الإنترفيرون Y (مضاد الفيروسات) يشارك في تنشيط الخلايا المناعيّة. إنَّ الخلايا القاتلة الطّبيعيّة من جهتها قادرة على التّعرّف على الخلايا

الّتـي تُظهِـرُ انخفاضاً كبيراً في تمثيـل (CMH I)[2] على سطحها. لوحظَ هـذا الانخفاض في العديد من الأورام، فهـو يسمـح للخلايا السّرطانيّة بالهروب من عمل الخلايـا اللّيمفاويّة T CD8. ومع ذلك يُنشِّطُ هـذا الانخفاض في CMH I الخلايا القاتلـة الطّبيعيّة. تقضي هذه الخلايا القاتلة الطّبيعيّة على الخلايا السّرطانيّة إمّا مباشرةً عن طريق السّميّة الخلويّة (تَحلّل الخليّة السّرطانيّة عن طريق إفراز الغرانزيم أو البيرفوريـن) وإمّا بطريقة غير مباشرة عن طريق إفـراز السّيتوكينات (تنشيط الجهات الفاعلة الأخرى وتوظيفهـا في النّظـام المناعي). ومِنْ ثـمَّ في حال وجود ورم، تُنَفَّـذُ الاستجابة المناعيّة الّتـي تسمح بدايةً بالتّحكـم في نمو الورم: بمعنى "الترصد المناعي". ومع ذلك من الممكن أن تَظهر خلايا سرطانيّة مقاومة بعد ظهور طفرات متقدّمة. من الممكن أن يتطوّر الورم بعد ذلك بطريقة لا يمكن التّحكّم بها بسبب تشكّل العديد من آليات الهروب من الجهاز المناعي.

2.1 هروب الورم من النّظام المناعي:

وُصِفَت العديد من آليات الهروب من النّظام المناعي وتُعزّز هذه الآليات نمو الورم (الصورة 2).



الصورة 2 – آليات هروب الورم من النّظام المناعي.

2) إنَّ مُعقّـد التّوافـق النسيجي الأكبـر من الفئة الأولى أو ما يُسمّى بـ CMH I هو عبارة عـن مجموعة من البروتينات الّتي تَظهَرُ علـى سطح جميع خلايا جسم الإنسان باستثناء خلايا الدّم الحمـراء والخلايا الجرثوميّة. يُقَدِّمُ CMH I مُستَضدات داخل الخلايا. وتستطيع الخلايا اللّيمفاويّة T CD8 غير المُتَخَصّصة أو النَشِطَة (LTC) أن ترتبط ب CMH I .

(A) في مرحلة التّرصد المناعي للورم، تقوم الخلايا اللّيمفاويّة T CD8 بإحدى عمليات الاستجابة المضـادة للـورم بعد أن تتعرف على الخليّـة الورميّة. على المستوى الجزيئي يتضمن هـذا التّعرّف التّفاعل بـين مستضـدات الورم الّتـي يعرضها CMH I الخاصـ بالخلايا السّرطانيّـة و TCR الخاص بالخلايا اللّيمفاويّـة التّائيّـة. فتصبح تلـك الأخيرة بعد ذلك قادرة علـى القضاء على الخلايـا السّرطانيّة بفضل وظائفها الفاعلة.

(B) في مرحلة الهروب تُحَدُّ العديد من الآليات المختلفة من الاستجابة المناعيّة:

1 . تتعرضـ الخلايا السّرطانيّة لطفرات التي يمكن أن تـؤدي إلى فقدان تمثيل مستضدات الورم أو جزيئات CMH I ومِنْ ثَمَّ فإنَّ الخلايا اللّيمفاويّة T CD8 لا تستطيع التّعرّف على الخلايا السّرطانيّة.

2. في داخـل الـورم تَنشأ بيئـة مكرويّة مثبّطة. تتكوّن هـذه البيئة بشكل خاص من خلايـا ليمفاويّة تائية تنظيميّة ومن سيتوكينات مضادة للالتهابات مثل IL-10 ′I. تُثبِّطُ هذه الخلايا والجزيئات الاستجابة المناعيّة.

3. تُظهِـرُ الخلايا السّرطانيّة روابط مُثبِّطة على سطحها (مثال: PD-L1) التي تستطيع أن ترتبط بمستقبـلات مُثَبِّطة (مثال: PD-1) تُعبِّر عنها الخلايـا اللّيمفاويّة T CD8 النشطة. ومِنْ ثَمَّ فإنَّ نشاط هذه الأخيرة أصبح مُثَبّطاً وتموت عن طريق موت الخلايا المبرّمج.

1.2.1 طفرات الخلايا السّرطانيّة تمنع التّعرّف عليها:

تتراكـم العديـد من الطّفرات في تطوّر الخلايا السّرطانيّة. يمكـن أن تُعزِّز هذه الطّفرات هروب هذه الخلايـا من جهاز المناعة إمّا بتقليل وإمّـا إيقاف التّمثيل عن بعض مستضدات الأورام المناعيّة (هذا يعني التّعـرّف عليهـا واستهدافها من خـلال الاستجابة المناعيّة) ومِنْ ثَـمَّ منع التّعرّف عليها. تـؤدّي التّغيّيرات الجينيّة الأخرى إلى انخفاض تمثيل CMH I ومِنْ ثَمَّ فإنَّ مستضدات الورم لم تَعد تظهر على سطح الخلايا السّرطانيّـة مما يمنـع الخلايا المتغصّنة أو الخلايـا اللّيمفاويّة التّائية السّامّة من التّعـرّف عليها وتشكيل استجابـة متكيّفة. مع ذلك وكمـا ذُكِرَ سابقاً فإنَّ الخلايا القاتلة الطّبيعيّـة تتعرف على هذا الانخفاض في CMH I والّتي يمكنها من ثمَّ القضاء على هذه الخلايا بكفاءة أقلّ من الخلايا اللّيمفاويّة التّائيّة السّامّة.

2.2.1 تشكيل بيئة مكرويّة للورم مُثَبِّطة للمناعة:

يساهم هيكل وتكوين البيئة المكرويّة للورم أيضاً في الهروب من الجهاز المناعي. على وجه الخصوص، تستطيـع الخلايـا السّرطانيّة أن تُطلق سيتوكينات مُعَـزِّزة بذلك تجنيد وتكاثر وبقـاء الخلايا اللّيمفاويّة التّائيّـة المُنَظِّمة. تُفرز هـذه الخلايا سيتوكينات مضـادة للالتهاب مثل IL-10 ′I الّتـي تُثبِّط الاستجابة المناعيّة ومِنْ ثَمَّ تسمح بنمو الورم.

3.2.1 تنشيط المُنَظِّمين السّلبيّين للاستجابة المناعيّة : مثال لزوج PD-1/PD-L1

تُظهِـر بعضـ الخلايـا السّرطانيّة جـزيء PD-L1 على سطحهـا. ويمكن أن يرتبـط هذا الجزيء بمستقبلـه PD-1 الّـذي يُمَثِّـلُ على سطـح الخلايا اللّيمفاويّـة التّائيّة ومـنْ ثَمَّ يمنع تنشيـط وتكاثر هذه الأخيرة، وربّما يؤدّي إلى موتها عن طريق موت الخلايا المبرمج. ومن ثَمّ تُثَبَّطُ الاستجابة المناعية التّكيفيّة المضادة للورم.

3.1 نتيجة:

جُمِعت هذه المراحل المختلفة للتّرصد المناعي وهروب الورم من الجهاز المناعي ضمن النّظريّة المناعيّة المضادة للورم. يشرح هذا المفهوم كيف يُشخِّص الجهاز المناعي الورم في أثناء تطوّره مع وجود تداعيات مفيدة وضارّة على حدٍّ سواء على الجسم. وفقاً لهذه النّظرية يمكن وصف التّفاعلات بين الجهاز المناعي والورم تبعاً لثلاث مراحل متتالية:

- مرحلة التّخلص التي من خلالها تسمح الاستجابة المناعيّة النشطة بتدمير معظم الخلايا السّرطانيّة.
- مرحلة التّوازن حيث تتحكم الاستجابات المناعيّة في نمو الورم. هذا الضّغط الّذي يمارسه الجهاز المناعي على الخلايا السّرطانيّة يَحثُّ على انتقاء الخلايا السّرطانيّة المقاومة.
- مرحلة الهروب حيث تتكاثر الخلايا الورميّة المقاومة مُفضيةً إلى نمو ورم لا يمكن السّيطرة عليه بُغية القضاء على الهروب من الورم وتعزيز الاستجابة المناعيّة المضادة له، طُوِّر العديد من العلاجات المناعيّة في الثّلاثين عاماً الماضية.

2 • معالجة السّرطان بالعلاج المناعي

1.2 أنواع مختلفة من العلاج المناعي:

كما لاحظنا في المقدّمة فإنَّ العلاج المناعي يتمثّل في علاج السّرطان باستخدام الجهاز المناعي. إن لم يتعرّف هذا الجهاز على الورم فإنَّ العلاج المناعي يهدف إلى تحفيز استجابة من خلال تعليم ممثلي الجهاز المناعي. إذا لم تكن الاستجابة المناعيّة المضادة للورم كافية للقضاء عليه فإنَّ العلاج المناعي يهدف إلى زيادة الاستجابة. يوجد تقنيات مختلفة للإجابة عن هذه الأهداف:

- يتمثّل العلاج المناعي السّلبي (غير الفعّال) في إدارة جزيئات أو خلايا من الجهاز المناعي لزيادة الاستجابة المناعيّة الموجودة مُسبقاً (مثل : أجسام مضادة أحاديّة النّسيلة وخلايا CAR-T).
- يتطابق العلاج المناعي النّشط مع إنشاء أو تحفيز الاستجابة المناعيّة المضادة للورم لدى المريض (مثال: السّيتوكينات أو اللقاحات).

1.1.2 السّيتوكينات:

تسمح السّيتوكينات بإرسال الإشارة والتّواصل داخل جهاز المناعة، وقد ثبت أنَّ السّيتوكينات من عائلة الإنترفيرون والإنترلوكين على وجه الخصوص قادرة على تحفيز الاستجابة المضادّة للورم.

أُجريت الدّراسات الأولى الّتي استخدمت هذه الجزيئات في عملية العلاج المناعي في الثمانينيّات، وتُوصفُ هذه العلاجات حالياً بإعطاء الإنترفيرون a في حالات سرطان الدّم أو سرطان الغدد اللّيمفاويّة أو بإعطاء الإنترلوكين 2 في حالات سرطان الكلية أو سرطان الجلد.

بيد أنَّ هذه العلاجات لها مساوئ كونها غير مخصّصة ومِنْ ثَمَّ تؤدّي إلى الكثير من الأعراض الجانبيّة (التهاب يسبّب حمى شديدة و غثيان..). ومِنْ ثَمَّ فهي قليلة الاستخدام عمليّاً لانّها تتطلّب متابعة مكثّفة للمريض من فريق رعاية صحيّة متخصّص من أجل السّيطرة على هذه السّميّة الثّانويّة والحدّ منها.

حاليّاً طُوِّرت أشكال مُعدّلة من هذه السّيتوكينات بهدف الحدّ من آثارها غير المرغوب فيها دون التّقليل من فعاليتها. والآن تُجرى تجارب سريريّة وبنتائج أوليّة مُشجّعة.

2.1.2 أجسام مضادّة وحيدة النّسيلة :

إنَّ الأجسام المضادّة وحيدة النّسيلة هي أجسام مضادّة تُنتَجُ عن طريق الاستنساخ أي من نفس سلالة الخلايا اللّيمفاويّة البائية الّتي تستهدف من ثَمَّ مستضدّاً وحيد وفريد. تُنتَج هذه الجزيئات في المختبر من الخلايا الهجينة وهي خلايا ناتجة عن اندماج الخلايا اللّيمفاويّة البائية مع خلايا الورم النّقوي. وهكذا فإنّ الخلايا الهجينة تمتلك خصائص نوعي الخلايا المدمجة وهما إنتاج الأجسام المضادّة للخلايا اللّيمفاويّة البائية والتّكاثر القوي والدّائم لخلية الورم النّقوي. تُزْرَع الخلايا الهجينة المُشكَّلة في المختبر وتُصنَّف بغية الحفاظ على المهم منها فقط وتُنتِج الأجسام المضادّة أحاديّة النّسيلة المرغوبة (قابل للاسترداد في عمليّة الاستزراع الطّافي).

إنَّ تطوير تقنيّة الإنتاج هذه أكسبت مصمميها جورج كولير وسيزر ميلسين ونيلسجيرن (Georges Niels Jerne et Kohler Milstein César) استحقاق جائزة نوبل في علم وظائف الأعضاء أو الطّب عام 1984. استُخدِمَت الأجسام المضادّة وحيدة النّسيلة لأكثر من 20 عاماً في العلاج المناعي لاستهداف أو تثبيط إمّا الجزيئات الموجودة على سطح الخلايا السّرطانيّة الّتي تُعزّز نموَّها وإمّا الجزيئات الّتي تُنظِّمُ سلبياً الجهاز المناعي.

الأجسام المضادّة وحيدة النّسيلة الّتي تستهدف الخلايا السّرطانيّة :

مثال 1 : إنَّ أوَّل جسم مضاد وحيد النّسيلة مطوّر الريتوكسيماب[3] (le rituximab) يُستَخدَم لعلاج بعض الأورام اللّيمفاويّة أي (السّرطانات الّتي تتميّز بتكاثر الخلايا اللّيمفاويّة). في حالة الأورام اللّيمفاويّة ذات الخلايا اللّيمفاويّة البائية الأكثر شيوعاً يسمح الريتوكسيماب باستهداف الجزيء CD20 الّذي تُمثِّله هذه الخلايا والّذي يُسبِّب السّمية.

مثال 2: لدى ما يقارب 15% من النّساء المصابات بسرطان الثّدي، تُظهِرُ الخلايا السّرطانيّة بقوّة بروتين Her2، وهو مُستقبِلٌ يُساهم في تطوير ظَهارة الثّدي. وقد استُخدِمَ العلاج المناعي القائم على استخدام أحد الأجسام المضادّة أحاديّة النّسيلة المُضاد ل Her2 التراستوزوماب (le trastuzumab) لمنع نشاط هذا المُستَقْبِل والحدّ من تطوّر الورم منذ أوائل القرن الحادي والعشرين، ويُعَدُّ هذا العلاج فعّالاً، ويمكن أن يزيد من متوسّط العمر المتوقّع للمرضى المعالجين بمعدّل خمس سنوات.

الأجسام المضادّة الأحاديّة النّسيلة المناعيّة :

تستهدف هذه الأجسام المضادّة أحاديّة النّسيلة نقاط التّفتيش في الجهاز المناعي وتُثبّطها أي إنّ جزيئات السّطح تتحكّم في تنشيط استجابات المناعة التّكيفيّة أو تثبيطها (الصورة 3).

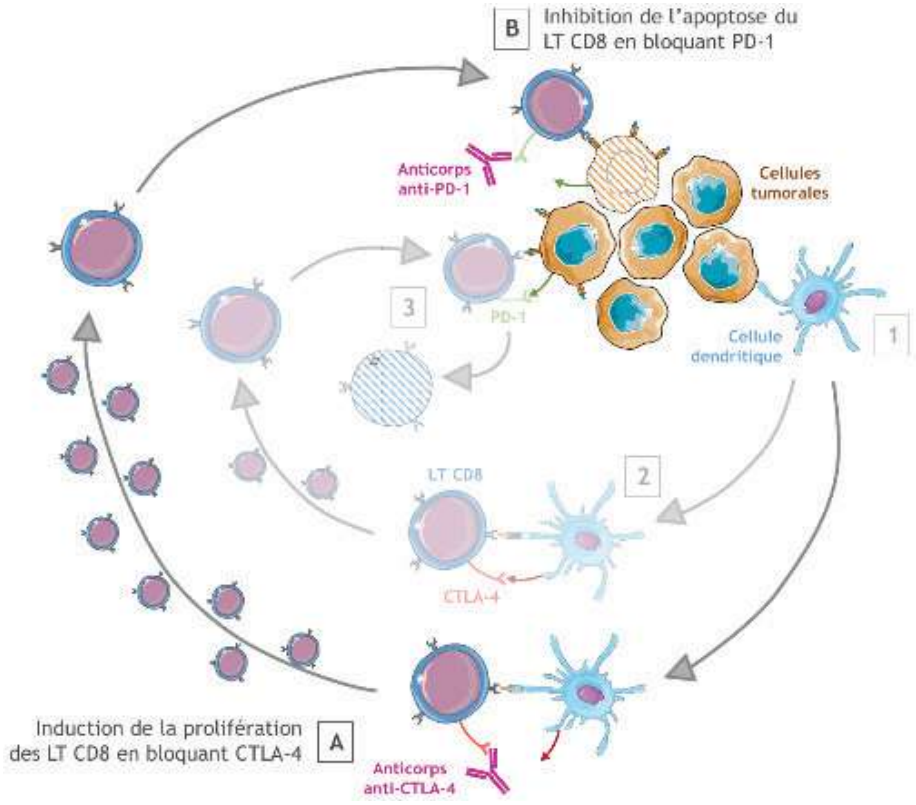
---

3) تُسمّى الأجسام المُضادّة وحيدة النّسيلة باسم دولي مشترك يسمح بالتّعرف عليها. تنتهي أسماؤهم باللاحقة " mab " لـ "الأجسام المضادّة أحاديّة النّسيلة". يضاف إلى هذا مقطع لفظي يشير إلى أصل الجسم المضاد وحيد النّسيلة : " o-mab" للأجسام المضادة للفئران و " xi-mab " للأجسام المضادّة المُصَنَّعة (60% بشرية لأنّها تتكوّن من ارتباط جزء ثابت بشري مع جزء مُتَغَيّر فأري) " zu-mab " للأجسام المُضادّة البشريّة، (90% بشريّة لأنّها تتكوّن من أجزاء مُفرِطَةُ التّباين فأريّة تُدخَل على جسم مضاد بشري)، "u-mab" للأجسام المُضادّة البشريّة...

مثال 1: يمنع جزيء CTLA-4 (مستضد الخلايا اللّيمفاويّة التّائيّة السّامّة 4) عادةً تكاثر الخلايا اللّيمفاويّة التّائيّة بعد فترة معيّنة من تفاعل هذه الخلايا مع الخلايا المتغصّنة في العقد اللّيمفاويّة. إنَّ استخدام أحد الأجسام المضادّة أحاديّة النّسيلة المضادّة ل CTLA-4 ايبيليموماب (ipilimumab 1) يسمح بحجب هذا الجزيء ومِنْ ثَمَّ تحفيز تكاثر الخلايا اللّيمفاويّة التّائيّة. لقد ثبتَ أنَّ هذا العلاج فعّال في إدارة بعض سرطانات الجلد حيث لم يكن هناك سوى عدد قليل من العلاجات الأخرى لها. بعد العلاج بالإيبيليموماب، يُسَيطِرُ على المرض بالفعل على المدى الطّويل مما يؤدّي إلى زيادة متوسّط العمر المتوقّع للمرضى لبضع سنوات (على الأقل ثلاث سنوات).

مثال 2: إنَّ المُستَقْبِل PD-1 المُعَبَّر عنه على سطح الخلايا اللّيمفاويّة التّائية هو جزيء مُثَبِّط يَحُدُّ من فرط تنشيط الاستجابات التّائية داخل الأنسجة المحيطيّة. في حالة الإصابة بالسّرطان تُظهِرُ خلايا الورم جزيء PD-L1 و يؤدّي تفاعل PD1 مع PD-L1 إلى الموت المبرمج للخلايا اللّيمفاويّة التّائيّة.

طُوِّرَت الأجسام المضادّة التي تحجب مضاد PD-1 بيمبروليزوماب أو نيفولوماب (lepembrolizumab ou le nivolumab) لتثبيط نشاط PD-1 ومِنْ ثَمَّ لمنع الموت المبرمج للخلايا اللّيمفاويّة التّائيّة. وقد ثبتت فعالية هذا العلاج المُستَخْدَم للمرضى المصابين بسرطان الجلد أو سرطان الكلى أو سرطان الرّئة. فقد تراجع الورم على نحو مستمر وازداد متوسط العمر المتوقّع للمرضى لبضع سنوات.



الصورة 3 – عمل الأجسام المضادّة أحاديّة النّسيلة المناعيّة

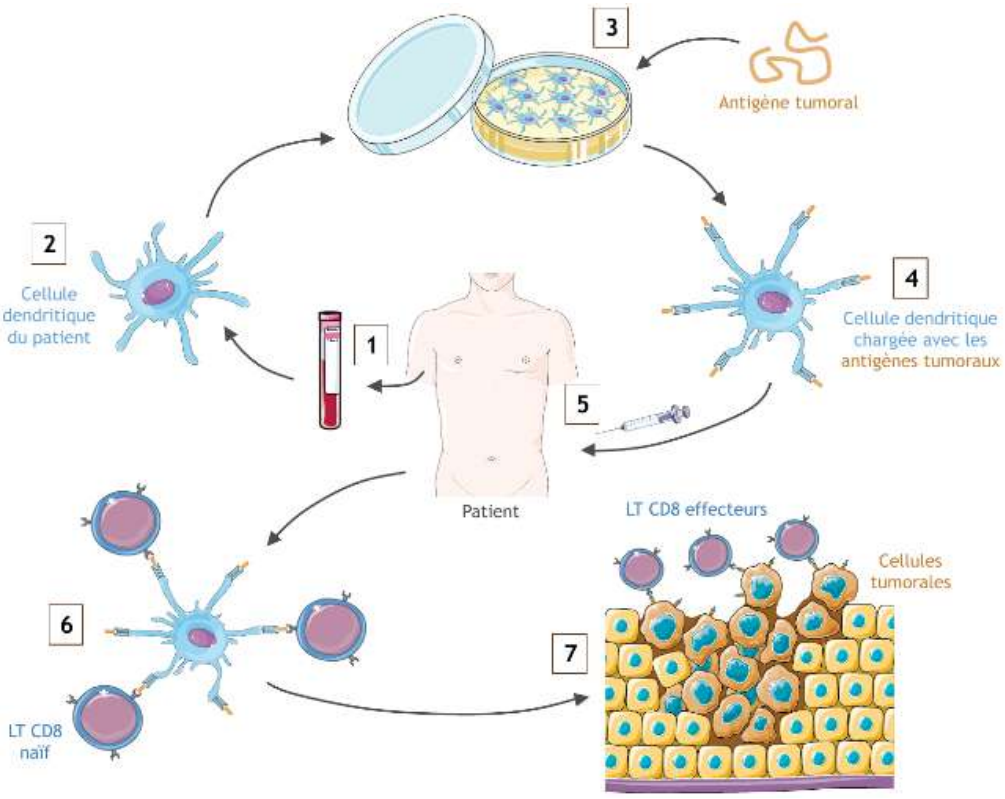
في حـال عـدم وجود عـلاج (المسار ممثـل باللّون الشّفـاف) يتعـرّف الجهاز المناعـي على الخلايا السّرطانيّة (1). إلّا أنّه من الممكن تنشيط نقاط التّفتيش مما يؤدّي إلى الحدّ من نشاط الخلايا المناعيّة وتكاثرهـا (2). أحياناً تُحفِّزُ الخلايا السّرطانيّة نفسها نقـاط التّفتيش هذه (3) مما قد يؤدّي إلى موت الخلايـا اللّيمفاويّـة المشاركـة. إنَّ استخدام الأجسـام المضادة أحاديـة النّسيلة (المسار مُمثَّـل بالألوان الدّاكنة) يسمح بتجاوز نشاط نقاط التّفتيش وتثّبيط الجهاز المناعي.

تتمثّـل المقاربـة الأولى (A) في حجـب جزيء CTLA-4 والّـذي يستعيد تكاثر الخلايـا اللّيمفاويّة التّائيّة. أمّا المقاربة الثّانية (B) فتكمن في حجب المُستَقبِل PD-1 الّذي يمنع الخلايا اللّيمفاويّة التّائيّة من الدّخـول في مرحلة موت الخلايا المُبرمج، ويسمح لها بتحليل الخلايـا السّرطانيّة. ومع ذلك إنَّ استخدام الأجسـام المضادّة أحاديّة النّسيلة له بعض المساوئ. فمـن جهة من الممكن حدوث آثار جانبيّة، على سبيل المثـال يُسبِّب تحفيز الاستجابات المناعيّة الذاتيّة أضراراً التهابيّة في أعضاء مختلفة من الجسم (كالجلد والأمعـاء والكلى والرّئة...). ومن جهة أخرى تبقى هذه العلاجات باهظة الثّمن (نحو عشرات الآلاف من الـدولارات شهريـاً) ويستجيب عدد قليل مـن المرضى (من 20 إلى 40 % حسب أنـواع السّرطانات). في الواقـع يَصعُبُ التَّنبّؤ بالاستجابة للعلاج، ويعـود السّبب في ذلك إلى التّباين الكبير في الخلايا السّرطانيّة وبيئتها المكرويّة المُثبِّطة للمناعة بين المرضى.

3.1.2 لقاحات علاجيّة:

تهـدف تقنيـة العلاج المناعي هـذه إلى إطلاق استجابـة مناعيّة ضد الخلايـا السّرطانيّة من خلال تزويد الجهاز المناعي بمستضد الورم القادر على التّعرّف عليه وإطلاق استجابة فعّالة. في أيامنا الحاليّة، يُعـدُّ لقـاح (سيبولوسيل) T اللّقاح العلاجي الوحيـد الموجود في الأسواق وهو مستخـدم في حالة سرطان البروستـات (الصورة 4). تتضمَّن المرحلة الأولى من تصنيع هذا اللّقاح أخذُ الخلايا التّغصّنيّة للمريض من خلال عينة دمويّة خاصّة به، ثُمَّ تُزرعُ هذه الخلايا في وسط يحتوي على مستضدٍّ ورمي، وهو عبارة عن الفوسفاتـاز الحمضي البروستاتي الموجود في 95% من سرطانـات البروستات. تلتقط الخلايا التّغصّنيّة هذا المستضد ثمَّ تُظهِرُهُ من خلال CMH. يُعادُ حقنُ الخلايا التّغصّنيّة المُنشّطة في المريض حيث ستكون قـادرة على تنشيط الخلايا اللّيمفاويّة التّائيّـة في العقد اللّيمفاويّة، ولكي تكون هذه العمليّة فعّالة يجب أن تُكرَّرُ ثلاث مرات كل أسبوعين.

تُؤخـذُ عينـة من دم المريض (1) ثُمَّ تُعـزَلُ الخلايا المتغصّنة (2) وتُـزرعُ في المختبر مع مستضدات خاصّة بالخلايا السّرطانيّة للمريض (3). هذا يَحُثُّ على تنشيط الخلايا المتغصّنة الّتي تُظهِرُ مستضدات الـورم على سطحهـا (4). بمجرد حقنها في المريض (5) تُقَدِّمُ الخلايا التّغصّنيّـة المستضدات للخلايا اللّيمفاويّـة T CD8 غـير المتخصّصة في العقـد اللّيمفاويّة (6). تَنشَطُ هذه الخلايـا اللّيمفاويّة وتتكاثر وتتمايـز إلى خلايـا ليمفاويّـة مستجيبة تهاجر إلى موقع الـورم للقضاء على الخلايـا السّرطانيّة مُقَدِّمةً المستضدّات المُستَهدَفة (7).



الصورة 4 – مبدأ اللقاحات العلاجيّة

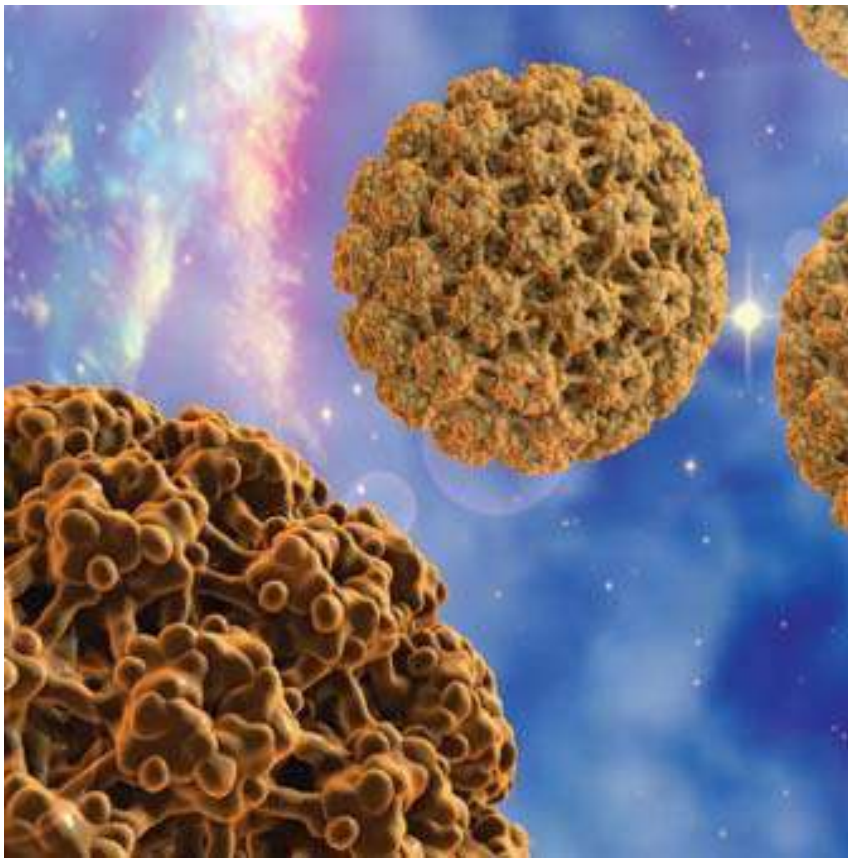
تتميّز تقنيّة العلاج هذه بأنّها لا تُسبِّب إلّا القليل من الآثار الجانبيّة ماعدا الالتهاب الطّفيف في موقع الحقن. بالإضافة إلى ذلك تُعَدّ استجابة الذّاكرة T بعد التّطعيم مما قد يَحُدُّ من الانتكاسات. حالياً تُجْرَى تجارب سريريّة أخرى للقاحات العلاجيّة ولا سيّما لمرضى سرطان الجلد (لقاح مركّب مع جسم مضاد أحادي النّسيلة مضاد ل PD-1) وإلى الآن فإنَّ هذا العلاج الواعد في المرحلة الثّالثة من التّجربة السّريريّة.

اللقاحات الوقائيّة:

إلى جانب اللقاحات العلاجية المُستَخدَمة لعلاج الأشخاص المصابين بالسّرطان، يوجد لقاحات وقائية لمنع حدوث السّرطان مثل اللقاحات ضدَّ فيروسات الورم الحليمي (الفيروسات المسؤولة، من بين أمور أخرى، عن سرطان عنق الرحم عند النّساء). تَستَخدِم هذه اللقاحات جزيئات شبيهة بالفيروس لها بنية متطابقة تقريباً مع بنية الفيروس الأصلي ولكنّها خالية من المواد الوراثيّة. إنَّ هذا النّقص في المادّة الجينيّة يَحرُمُ هذه الجسيمات من أيّ قوّة معدية ومُسبّبة للأورام. إنّ البروتين الفيروسي المُستَخدَم في بناء الجسيم هو خاص بنوع فيروس الورم الحليمي المُستَهدَف تبعاً للقاحات ما بين نوعين إلى تسعة أنواع من الجسيمات الشّبيهة بالفيروسات مما يجعل هذه اللقاحات متعدّدة الاستخدامات من خلال السّماح لها باستهداف سلالات مختلفة من فيروس الورم الحليمي البشري.

بعد الحقـن، تُحَفِّزُ الجزيئات الشّبيهة بالفيروس أحد الاستجابات المناعيّـة التّكيّفيّة ولا سيّما إنتاج الأجسـام المضـادّة بواسطة الخلايا اللّيمفاويّـة B الّتي تنتشر وتتركز في ظهارة المهبـل. ومِنْ ثَمَّ في حالة الإصابة بفيروس الورم الحليمي فإنَّ وجود هذه الأجسام المضادّة يُبطِلُ مفعول الفيروس ويمنعه من إصابة الخلايا المُستَهدَفة.

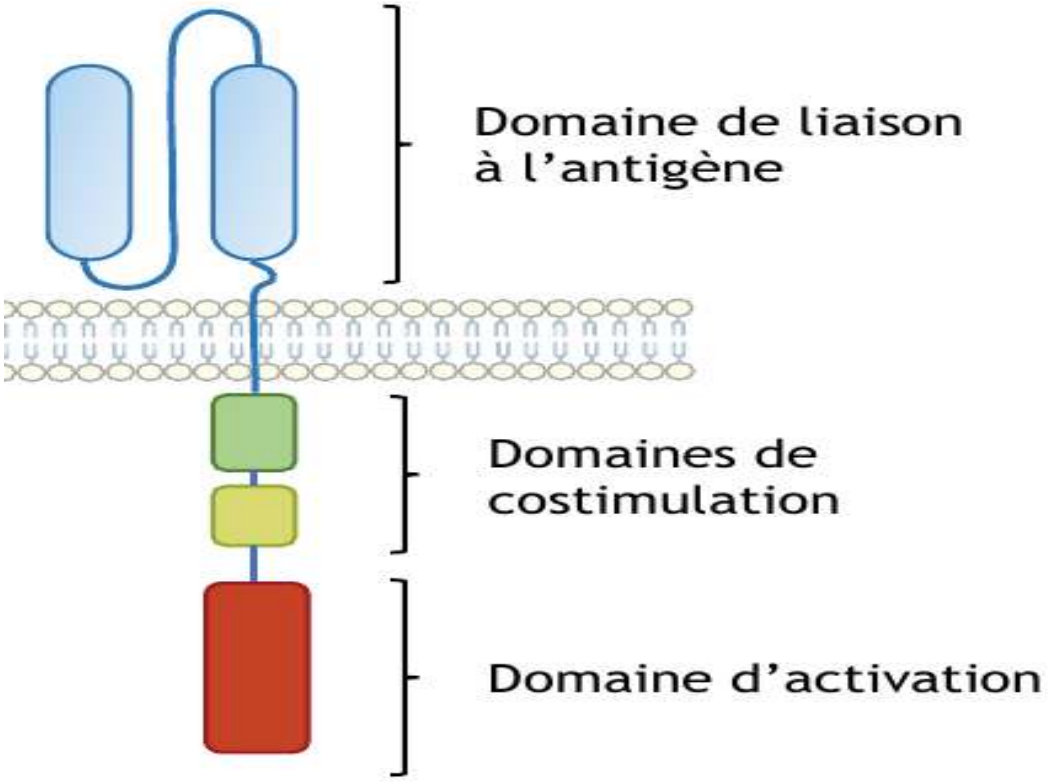
علـى الرّغـم من أنَّ تغطية التّطعيـم ضدَّ فيروس الورم الحليمي البشري تبقـى غير كافية في فرنسا (نحـو 20% من النّساء المُلقّحـات)، قد ثبتت هذه اللقاحات فعاليتها فنلاحـظ انخفاض 50% فعلياً من خطر الإصابة بسرطان عنق الرّحم لدى النّساء الملقّحات وانخفاض حتى 90% لدى النّساء الملقّحات قبل سن الـ 17 (متوسط العمر عند الاتّصال الجنسي الأوّل ومِنْ ثَمَّ التّعرض لفيروس الورم الحليمي).



الوقاية من الأمراض النّاجمة عن فيروسات الورم الحليمي البشري عن طريق التّطعيم

4.1.2 العلاج بالخلايا : مثال عن خلايا CAR-T

تُصَنَّع خلايا CAR-T (مستقبل المستضدّ المُصَنّع) بإضافة مُستَقبِل مُصنَّع للخلايا اللّيمفاويّة التّائية للمريض. تستهدف هذه المستقبلات، المُصنّعة حسب الطّلب، مستضدّ الورم المطلوب مهاجمته مما يؤدّي إلى تنشيط الخلايا اللّيمفاويّة التّائية.



الصورة 5 – الهيكل العام لمستقبلات المستضدّات المُصنّعة

تتكـوّن مستقبــلات CAR من ثلاث مجالات (الصورة 5) مجال ربط المستضـدّ، واحد أو اثنان من مجالات التّحفيز المشترك ومجال التّنشيط تقليدياً تتكوّن من ثلاثة مجالات :

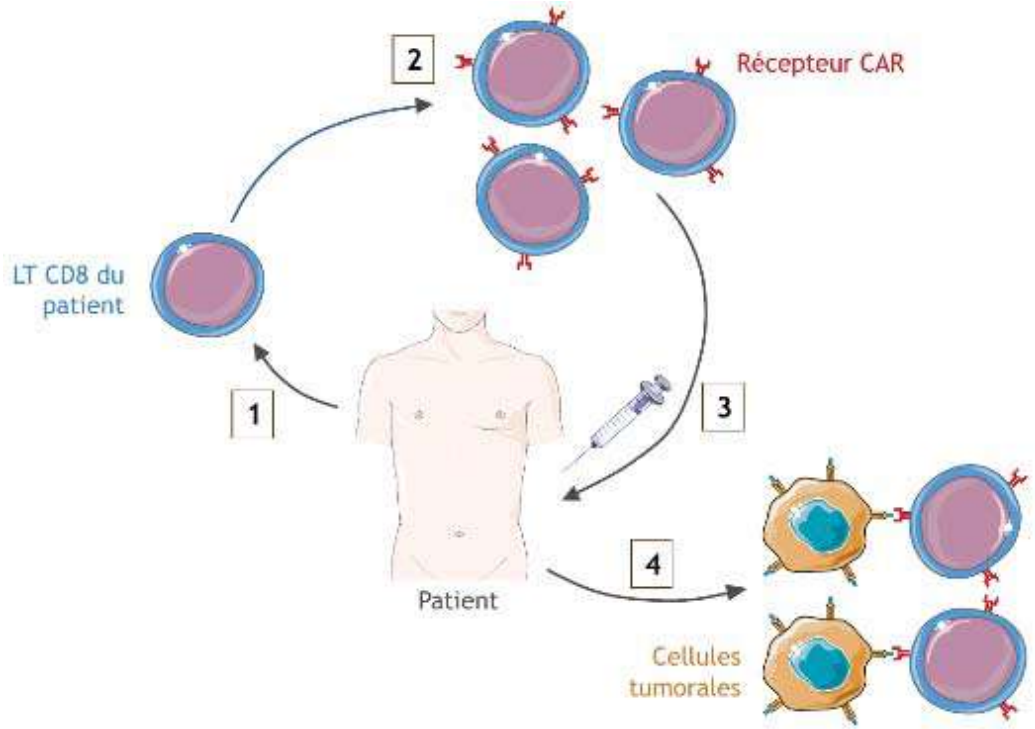
• مجـال ربـط المستضدّ وهو مشتقٌّ من الجزء المُتَغيِّر لأحد الأجسام المضادّة الذي يسمح بالتّعرّف عليـه دون التّقيّـد ب CMH ويُعـدُّ بذلك مزيَّـة لأنَّ إظهار هذا الجـزيء غالباً يُخَفَّضُ في حالة الخلايا السّرطانيّة.

• مجال تنشيط الخلايا اللّيمفاويّة T الّذي يتلائم مع مجال الإشارة داخل الخلايا في TCR .

• واحد أو اثنان من مجالات التّحفيز المشترك بما في ذلك المجال داخل الخلايا للمستقبل المشترك CD28 الـذي يسمح بتنشيط الخلايا اللّيمفاويّة T حتى في حالـة عدم وجود إشارات التّنبيه المشتركة في بيئة الورم.

طُـوِّرَت أجيالٌ مختلفـة من خلايا CAR-T لتحسـين فعاليتها ضد الأورام. اليـوم وعلى سبيل المثال، تستطيـع بعض خلايـا CAR-T من الجيل الرابـع إفراز السّيتوكينـات المسبّبة للالتهابـات بينما لا يُظهِرُ البعض الآخر جزيئات التّنبيط المشتركة مما يسمح لها بتعامل أفضل مع البيئة المثبّطة للمناعة داخل الورم.

إنَّ تعديـلات المستقبـلات هـذه تسمح بتحكم أفضل لتكاثـر خلايا CAR-T بالتّوازي مـع تحسين وظائفها لتصنيـع خلايـا CAR-T ، تُؤخَذُ خلايـا ليمفاويّة T من المريض ثمَّ تُعدَّلُ وراثيـاً في المختبر بإضافة مورِّث مُشفَّـر للمستقبل المُصنَّع المُـراد (الصورة 6). من أجل ذلك تُصاب الخلايـا اللّيمفاويّة T بفيروس حميد مُعـدَّل (النواقل الفيروسيّة القهقريّة) مُشفِّراً بذلك الجزيء الكامـل لمستقبلات المستضدّ المُصَنَّع المُراد في أثنـاء الإصابة، فـإنَّ الدّخول ثُمَّ التّعبير عـن الحمض النَّووي الرّيبوزي الفيروسـي(ARN´1) في الخلايا اللّيمفاويّـة T يسمـح لها بالتّعبير عن المُستَقبل المُصنَّع على سطحهـا ومِنْ ثَمَّ تُزرع خلايا CAR-T المُتَولِّدة في المختبر لكي تتضاعف ثُمَّ يُعاد حقنها للمريض لتستطيع استهداف الخلايا السّرطانيّة والقضاء عليها.



الصورة 6 – طريقة استخدام خلايا CAR-T

لتصنيع خلايا CAR-T، تُؤخذ عينة من الخلايا اللّيمفاويّة T من المريض (1). تُعدَّلُ هذه الخلايا وراثياً في المختبر ليُضاف إليها المورث الّذي يُشَفِّرُ المُستَقبل المُصَنَّع المُراد ثُمَّ تُستَزرَع هذه الخلايا للسماح بتكاثُرِهـا (2). يُعـاد حقن خلايـا CAR-T المُصَنَّعة في المريـض (3) حيث ستتمكن مـن التّعرّف على الخلايا السّرطانيّة والقضاء عليها (4).

إلّا أنَّ صعوبـة هذه التّقنيّة تكمن خصوصاً في استهداف مستضـدات الأورام خارج الخليّة والخاصّة بالخلايـا السّرطانيّة التّي يمكـن لخلايا CAR-T التّعرّف عليها. في الواقع يُعَـدُّ هذا النّوع من المستضد نادراً نظراً أنَّ الخلايا السّرطانيّة مُشتقَّة من الخلايا السّليمة. ومِنْ ثَمَّ تُستَخدَم خلايا CAR-T في علاج

سرطانـات الـدّم أو في عـلاج الأورام اللّيمفاويّة B لأنَّ هذه الخلايا هي الخلايـا الوحيدة في الجسم الّتي تُظهِرُ جزيء CD19 على سطحها وبكميّات كبيرة. إذنْ فإنَّ الجزيء CD19 هو مستضد مُفضَّل وتستطيع خلايا CAR-T المُتَخَصِّصة استهدافه مما يؤدي إلى القضاء على جميع الخلايا اللّيمفاويّة B المُتَغَيِّرة في الجسـم (الخلايا السّرطانيّة) والسّليمة. يُعوَّضُ عن غياب هذه الخلايا اللّمفاويّة البائيّة المتغيّرة بالحقن المُنتَظَم للغلوبولين المناعي مُتَعدد الوظائف. [4]

في عام 1989 صَنَّعَ مختصّ علم المناعة زيليغ ايسهار الخلايا الأولى لـ CAR-T . أظهرت التّجارب الأولى مـع هذه الخلايا وظائفها لكنَّ نشاطهـا السّام لم يكن للأسف مُستَمِّراً وأظهر العلاج سميَّة ثانويّة. وقد أُجرِيَ الكثير من البحوث فيما بعد لتطوير هذه التّقنيّة حتى أوائل عام 2010 حيث لُوحِظَ تراجعٌ قويٌّ للورم في أثناء تجارب سريريّة على مرضى مصابون بسرطان الغدد اللّيمفاويّة أو سرطان الدّم. ومع ذلك ظلَّـت الآثار الجانبيّة كبيرة وتميَّزَت على وجه الخصوص بعاصفة سيتوكينيّة مُصاحبة لاستجابة التهابيّة قويّـة جـدّاً. بعد تّطوّرات جديدة في عـام 2017 أجازت إدارة الغـذاء والدّواء الأمريكيّـة بالعلاج الأوّل لـ CAR-T لعـلاج سرطـان الدّم (استخـدام خلايا CAR-T المضادّة لـ CD19)، وذلك عقب نتائج في غاية الإيجابية من تجارب سريرية (83% نسبة الشّفاء من أصل 70 مريضاً). بعد عام اختُبِرَ هذا العلاج المناعي على ما يقرب من ألف مريض مصاب بسرطان الدّم أو سرطانات الغدد اللّيمفاويّة المُتَقَدِّمة، وقد فاقت النّتائج التّوقعات: فقد شَهِدَ أكثر من نصف هؤلاء المرضى زيادة في متوسّط أعمارهم لبضعة أشهر أو حتـى لسنـوات، ويبدو أنَّ المئات من هؤلاء المرضى قد تماثلـوا للشفاء ومنذ عام 2018 لا تزال أكثر من 250 تجربة سريريّة تُجرى على خلايا CAR-T .

علـى الرغم من انَّ هذه التّقنيّة مُبشِّـرة بالخير لها العديد من المساوئ: أولاً يؤدّي حقن هذه الخلايا في المرضى إلى إنتاج هائل من السّيتوكينات المُسَبِّبة للالتهاب (TNFa, IFNy, interleukines..) ممّا يتَسبَّـب في حمى بسيطـة أو في بعض الحالات يؤدّي إلى آثار أكثر خطورة (مثـال: فرط نفاذيّة الشّعيرات الدّمويّة الّتي يمكن أن تُسَبِّب قصور القلب أو قصور كلوي). إضافة إلى ذلك فإنَّ هذا العلاج باهظ الثّمن (نحـو 400.000 دولار لـكلّ مريض)، وتكـون الاستجابة متباينة جدّاً بحسب حـالات المرضى ويعود ذلك إلى التّباين العالي لخلايا الورم وآليات تثبيط المناعة المعنيّة. لذلك سيكون العلاج المناعي المُخَصّص لكل حالة ضروريّاً ولكن للأسف لن يكون من السّهل تطبيق ذلك. أخيراً وكما لاحظنا فإنَّ هذا النّوع من العلاج لا يُعـدُّ فعّـالاً لعـلاج أورام صلبة. يوجد بالفعل عدد قليـل من المستضدّات الخاصّة بهـذه الأورام (معظم الجزيئـات الّتي تُظهِرها هذه الخلايا السّرطانيّـة تُظهرها الأنسجة السّليمة أيضاً)، وتَحُدُّ البيئة المكرويّة للـورم من وصول الخلايا المناعيّة إلى الورم (ولا سيَّما وجود نسيج ليفي كثيف جداً خارج الخليّة) وكذلك بقائهـم ومضاعفتهم (وسط مُثَبِّط للمناعة ونقصـ التّأكسج ويحتوي على القليل من العناصر الغذائيّة). لذلك من الضّروري إحراز تقدّمات جديدة لتطوير هذا النّوع من العلاج المناعي وتحسينه.

4) يُحصَـلُ علـى الغلوبوليـن المناعي مُتَعَدِّد الوظائف مـن أمصال مئات المتبرعيـن المختلفين مما يسمح بحمايـة المُتَلَقّي من مجموعة واسعة من المُستَضدات.

2.2 نحو تطوّرات جديدة واعدة في العلاج المناعي:

1.2.2 استخدام مُمَثلين آخرين في جهاز المناعة : مثال عن خلايا CAR-NK

طُـوِّرَت في الآونة الأخيرة خلايـا CAR-NK على غرار خلايا CAR-T : والمقصود بذلك هو إنتاج خلايـا NK تحمـل مستقبلات مستضدات مُصَنّعـة. إنَّ هذه التّقنيّة الحديثة للعـلاج المناعي التي دُرِسَت أساسـاً علـى سلالات خلويّة ونماذج الفئران هـي قيد تجارب سريريّة للمرحلتـين الأولى والثّانيّة، وتُظهِرُ نتائـج واعدة في علاج سرطان الدّم وسرطانـات الغدد اللّيمفاويّة والورم النّقوي. من المثير للاهتمام، أنّه قد لُوحِظَ أيضاً نشاط وافر مضاد للورم عند الفئران في حالة الأورام الصّلبة ولا سيّما في الثّدي والمبيض.

لذلـك يجـب تطوير هذه التّقنيّـة المُشَجِّعة ولا سيّما أنّهـا تتمتّع بآثار جانبيّة أقـلّ من العلاجات الّتي تستخدم خلايا CAR-T (لا يوجد التهاب مرتبط بعاصفة سيتوكينيّة على وجه التّحديد). إنَّ الهدف هو إيجـاد طرق لتعزيز فعالية هذا العلاج من خـلال التّغلب على العمر القصير لهذه الخلايا وزيادة سميّتها الّتـي لا تزال محدودة نسبياً في الجسم الحي. يجب أيضاً تحسين زراعة وتوسيع هذه الخلايا: ففي الوقت الحـالي يتطلّب هذا العـلاج جرعات عالية وعدد كبير من الحقن الّتي من الممكن أن تؤدّي إلى مضاعفات بعد التكاثر والتّنشيط المتفاقم لهذه الخلايا بمجرد حقنها في المرضى.

2.2.2 تعديل الجراثيم لتعزيز فعاليّة العلاجات:

كشـف كثيرٌ من الدّراسـات الّتي أُجريت على الفئران عن تأثير تركيـب الميكروبات على نمو الأورام. إذ حقـن باحثـون من جامعة شيكاغو خلايا الورم النّقوي في مجموعتين من الفئران المتطابقة وراثيّاً ولكن لكلٍّ منهما ميكروبات مختلفة. وبعد عِدَّة أسابيع لاحظ العلماء نموّاً تفاضليّاً للخلايا السّرطانيّة بين نوعي الفئـران إضافـة إلى استجابـة مناعيّة أقوى مضادّة للورم لـدى الفئران مُظهِرَةً نموّاً محـدوداً للورم. ثُمَّ زُرِعَـتْ ميكروبـات هذه الفئران «المقاومة» في الفئران حيث كان نمو الورم أكبر. النّتيجة: تراجع نمو الورم في الفئران الّتي أُجريَ عليها عمليّة الزّراعة بهذه الميكروبات الجديدة. من جهة أخرى أُجرِيَ تحليل لبراز عـدد من الفئران المختلفة لتحديد تركيب الميكروبات، وحُدِّدَ نوعـان من البكتيريا على أنّه من المحتمل أن يكونا مرتبطين بالنّشاط المضاد للورم. إنَّ تغذية الفئران على وجه التّحديد بنوع واحد من هذين النّوعين للبكتيريا يسمح بتحفيز استجاباتها المناعيّة وإبطاء نمو الخلايا السّرطانيّة.

إضافـة إلى ذلك، تُظهِرُ دراساتٌ أخرى تأثير الميكروبات على فعاليّة العلاجات المناعيّة القائمة على استخـدام الأجسام المضادّة وحيدة النّسيلة وقد أظهرت الدّراسات قبل السّريريّة على العلاجات المناعيّة المضـادّة لـ CTLA-4 على وجـه الخصوص فعاليّة محدودة لهذه الأجسام المضـادّة وحيدة النّسيلة لدى الفئـران المحوضة (بدون ميكروبات) أو الفئران المُعالجة بالمضـادّات الحيويّة (لتحفيز اختلال التّوازن البكتـيري). ومـع ذلك تُستَعادُ فعاليّة العلاج لدى الفئران المُعالجة بالمضـادّات الحيويّة بعد إعطاء نوعين مـن البكتيريا. علاوة على ذلك فقد أظهرت فرق بحثيّة أخـرى أنَّ المرضى المُستَجيبين للعلاجات المناعيّة المُضادّة لـ PD-1 لديهم ميكروبات أكثر تنوّعاً كما أنّها غنيّة بالعديد من السّلالات البكتيريّة المُحدَّدة.

إنَّ زرع البراز لميكروبات هؤلاء المرضى للعلاج المناعي في الفئران المحوضة المُصابة بسرطان الجلد سمح بتقليل نمو الورم عند هذه الحيوانات، وذلك بفضل استجابة T CD8 المتزايدة. إنَّ كل هذه النتائج تُسلط الضّوء على أنَّ الاستجابة المُضادّة للورم يمكن أن تتأثر بتركيب الجراثيم المعويّة. يؤدّي اختلال التّوازن البكتيري إلى استجابة مناعيّة محدودة ومقاومة المرضى للعلاج المناعي. ومع ذلك تَظلُّ الآليات الّتي تُؤثِّرُ بها الميكروبات على الاستجابة المناعيّة بحاجة إلى توضيح.

بعد هذه الاكتشافات الحديثة، تُجرى دراسات لمحاولة استخدام هذه النتائج في التّجارب السّريريّة، على سبيل المثال من خلال الجمع بين العلاج المناعي مع تناول البروبيوتيك أو مع زرع البراز لميكروبات ذات أهميّة.

3.2.2 الجمع بين العلاج المناعي و العلاج الفيروسي:

العلاج الفيروسي هو طريقة تعتمد على استخدام فيروسات الورم أي الفيروسات القادرة على إصابة الخلايا السّرطانيّة والقضاء عليها (أمثلة : فيروس الهربس البسيط، الفيروس الغدّي، فيروس الحصبة). جُرِّبَت هذه الطّريقة على عدّة أنواع من السّرطانات وكانت النّتائج مُشَجِّعة. فعلى سبيل المثال في تجربة سريريّة أُجرِيَت عام 2013 على مرضى سرطان الجلد النّقيلي الّذين عُولِجوا بفيروس الهيربس البسيط المُعَدَّل وراثياً، كانت النّتيجة اختفاء هذا السّرطان لدى 11% من المرضى كما ازداد متوسّط العمر المُتَوَقّع للمرضى بنحو أربعة أشهر.

إنَّ العلاج الفيروسي له عدة مزايا. أوّلها أنَّه علاجٌ نوعيٌّ ومِنْ ثَمَّ له القليل من الآثار الجانبيّة لأنَّ الفيروسات تستهدف الخلايا السّرطانيّة فقط. على سبيل المثال في حالة الإصابة بفيروس الحصبة هنا تَكمُنُ هذه الخصوصيّة لهذا النّوع من العلاج في أنَّ المُستَقبِلات والمُستقبلات المشتركة لهذا الفيروس تَظهر بوضوح كبير بواسطة الخلايا السّرطانيّة. إضافة إلى ذلك قد تُبدي هذه الخلايا عادة تَشوّهات في مسار الإنترفيرونات ذات النّوع الأوّل الّتي تحمي الخلايا عادة من العدوى الفيروسيّة. ثانياً، يتَسَبَّبُ العلاج الفيروسي بموتٍ مُحتَّم للخلايا السّرطانيّة سواء حدث ذلك عن طريق موت الخلايا المُبَرّمج أو بعد تَحَلّل الخلايا في أثناء انتشار الفيروسات. علاوة على ذلك، حينما تَستَهدِف الفيروسات العديد من العمليات الخلويّة فإنَّها في الوقت نفسه تمنع ظهور مقاومة للعلاج. كما يمكن تعديل الفيروسات المُستَخدَمة وراثياً لتعزيز خصوصيتها تجاه الخلايا السّرطانيّة أو لمنحها خصائص أخرى مُضادّة للسرطان. (بتحسين قدرتها على تضخيم الاستجابة المناعيّة مثلاً). أخيراً، يتمتّع استخدام الفيروس بميزَّة تجنيد الخلايا المناعيّة في موقع الورم، استجابةً للعدوى.

إنَّ العلاج الفيروسي إذنْ هو طريقة مُشَجِّعة للحدِّ من نمو الورم بسبب تأثيرها على الجهاز المناعي ويمكن استخدام هذه التّقنيّة بالتّوازي مع العلاج المناعي، لتحفيز الاستجابة المناعيّة المُستَحثّة وتجاوز الآليات المُثَبِّطة للمناعة الّتي أنشأها الورم.

3. خاتمة

يَعِـدُ العـلاج المناعي بـأن يكون ثورة حقيقيّـة في السّنوات القادمـة وسَيُسمَح بالمزيـد من العلاجات المناعيّـة بينمـا لا يـزال البعض الآخر قيـد التّطوير. في عـام 2018، شـارك 200،000 مريض في جميع أنحاء العالم في التّجارب السّريريّة المُتَعلّقة بالعلاج المناعي، وهي تجارب لن تتوقف إلى حدٍّ ما، ولكن تَظلُّ التّكلفـة الباهظة لهـذه العلاجات إحدى المشـكلات الرئيسيّة حالياً. تقترب قيمة السّـوق العالميّة للأدوية المُضـادّة للسّرطـان من 100 مليـار دولار في السّنة فعلاً. لذلـك من الضّروري تحسـين أنظمة إنتاج هذه الأدّويـة والتّكيّـف بشكل أفضـل مع مدّة العلاج والجرعـات الموصوفة للحدّ من هـذه التّكاليف وجعل هذه العلاجات في متناول أكبر عدد ممكن من المرضى.

إنَّ العـلاج المناعـي هو تقنيّة مستقبليّة ذات آفاق عديدة. تُطَوَّرُ حالياً طُرق اندماجيّة تجمع بين أنواع مختلفـة مـن العلاجات المناعيّـة ولكنّها تربط أيضـاً العلاج المناعـي بعلاجات أخرى تقليديّـة أكثر مثل العـلاج الكيميائـي. يمكن أن يكون هذا المزيج من العلاج الكيميائـي المناعي مُثيراً للاهتمام خصوصاً في الحالة الّتي يكون فيها اختراق الخلايا المناعيّة النّشطة للورم اختراقاً ضعيفاً. ومثال ذلك سرطان الثدي وسرطـان المبيض. من جهة أخرى، إنَّ الأورام غـير متجانسة، سيكون من الأفضـل إذنْ تطوير علاجات مناعيّـة مُخَصّصة لا سيّما لتقدير الفعالية المُحتَمَلة للعلاج والحدّ من حدوث المُقاومة. على الرّغم من أنَّ هـذا ممكن بفضل تطوير تقنيات التّسلسـل الجديدة لا يوجد ما يكفي من المؤشرات الحيويّة للورم لتمييز المرضى.

تُستَكشَـف السّبـل (ولا سيَّمـا فيما يتعلق باستخـدام PD-L1 كمؤشّر حيوي) لكـنَّ النّتائج المُحقّقة ليست كافية بعد للتحقّق من صِحَّة هذه الطّريقة.

- المصدر:

https://planet-vie.ens.fr/thematiques/sante/pharmacologie/immunotherapie-et cancers.

جسور الإبداع

Gustave Courbet, L'Hallali du cerf, 1867

الشجرة المرتجفة [1]

تأليف: جون ماكلود
ترجمة: حسام سيف الدين •

جون ماكلود (John Mcleod) : **كاتب من أبناء الشعوب الأصليّة في كندا** (Aboriginal Canadians). **يعتمد في أعماله على نقل الموروث الشفهي والأساطير التقليدية إلى صياغات سرديّة معاصرة، بهدف الحفاظ على الذاكرة الثقافية لشعبه.**

كان نانابوش يمشي، لقد مشى لمدة طويلة، مشى لمدة طويلة جداً، وكان يشعر بالتعب والعطش.

قال نانابوش محدّثاً نفسه: يا إلهي، لقد مشيت مسافةً طويلةً جداً، وأصبحت متعباً وعطشانَ حقاً الآن. إنه لأمرٌ جيدٌ أني بهذا الذكاء حتى قررت أن أتبع طريق هذا النهر، وهكذا حتى لو ضعت سأعلم أين أنا مع جهلي بذلك.

أعجبه حديثه هذا مع نفسه.

فتابع وقال: يا إلهي ما أشد ذكائي!

وتوقف في مكانه متبسماً يهز رأسه، لقد كان فخوراً بمقولته السابقة حقاً قبل أن يثني على ذكائه.

حدث نانابوش نفسه وقال: حسناً يا نانابوش إنك ذكيٌّ، هيا بنا إلى النهر نشرب ونريح جسدنا المتعب لسنة أو اثنتين... هاها.

• مترجم سوري .

1) العنوان الأصلي للقصة : « The Shivering Tree »

ووافق نفسه على هذا القول.

تمشى نانابوش نحو النهر وهو يشعر بالخيلاء. لم يكن المكان بعيداً، ولمَّا وصل نانابوش شرب طويلاً، ثم غسل وجهه ببعض الماء، واستلقى على ضفة النهر الرملية.

قال في نفسه: إنه عالمٌ كبيرٌ حقاً. غرباً هناك الجبال الشاهقة التي تؤذن بالاقتراب من طريق منزل ريح الغرب. سأذهب في يوم من الأيام إلى هناك لأن لديَّ حساباً أصفيه مع ذلك العجوز.

في هذه الأثناء التقطت أذناه القويتان صوتاً آخر يعلو على صوت هدير النهر. لقد كان صوتاً مغايراً، كان صوت رجل.

عدل نانابوش جلسته سريعاً.

قال في نفسه: رجل؟ لا يمكن هذا، لم يصل أي بشري إلى هذا المكان.

ولكنه كان رجلاً، هذا ما كان يبدو عليه على الأقل، إلا أن هذا لم يكن يعني شيئاً في تلك الأوقات، إذ إن نانابوش كان يبدو كرجلٍ في معظم الأحيان، ولكنه كان بعيداً عن كونه بشرياً. من أو ماذا يكون هذا الشخص على أي حال؟

كما قلت، لقد كان الغريب يبدو بشرياً على الأقل. كان طويلاً ونحيلاً ويرتدي ملابس من جلد الأيل بأطراف طويلة تهتز وترفرف مع نسيم الهواء، وكان يرتدي طماقاً وحذاء المقسين ليتقي البرودة التي كانت على الأبواب مع قدوم فصل الخريف.

كان يرمي شيئاً من يدٍ إلى أخرى، وكان هذا مثيراً للاهتمام.

لقد كان يرمي وعيناه مغمضتان، وكان هذا مثيراً للاهتمام أكثر.

وقف نانابوش ببطءٍ دون أن يزيح عينيه عن الغريب الذي يرمي.

قال الغريب وهو يتقاذف الشيء وعيناه ما تزالان مغمضتين: مرحباً نانابوش، اسمك نانابوش أليس كذلك؟

شعر نانابوش بالإهانة.

فقال: بالطبع أنا نانابوش، من عساي أكون؟

تبسم المتلاعب وعيناه ما تزالان مغمضتين وما يزال يتقاذف ما تبين الآن أنه زوج من كرات البلور الصغيرة.

ثم نطق وعيناه مغمضتان وهو يتقاذف الكرات: حسناً دعني أرى، قد تكون أنا باعتبار أني الوحيد هنا في هذه الأنحاء، ولكن بما أنك أنت ولست أنا فلا بد أنك نانابوش، لأني سمعت أنك شوهدت في هذه الأنحاء وأنا الوحيد هنا الذي قد يسمع عنك سواك أنت.

حدق نانابوش بالمتلاعب غاضباً.

ثم قال: لحسن حظك أني شخصٌ ذكيٌّ للغاية لأني لو لم أكن كذلك لكنت اضطربت بسبب ما قلته الآن وأصبحت غاضباً جداً.

استمر المتلاعب بتقاذف الكرات وعيناه مغمضتان كما السابق.

شعر نانابوش أن صبره سينفد.

تابع قائلاً: حسناً؟ هل ستخبرني من أنت؟

توقف المتلاعب عما كان يفعله، وارتسمت على وجهه ابتسامةٌ عريضةٌ، وفتح عينيه والتفت إلى نانابوش، ثم قال: حسناً، إنني بهلوانيٌّ وساحرٌ وأعرف باسم الريح دائمة الحركة، لكن يناديني معظم الناس باسم المتلاعب.

فرد نانابوش: لم أسمع بك قطُّ من قبل.

لم يَرُقْهُ هذا الشخص أبداً، لا لم يَرُقْهُ البتة.

تابع المتلاعب: لقد كنت ألعب بقطعتين من البلور. هذا ليس أمراً مميزاً على الإطلاق، كان تلاعباً عادياً يمكن لطفلٍ فعله مغمض العينين أم لا، راقبني فحسب، سأريك بعض السحر الحقيقي... انظر يا نانابوش، انظر.

اقتلع المتلاعب عينيه بسرعة البرق وبدأ يتقاذفهما سريعاً من يدٍ إلى أخرى، وبدأ يرقص ويقفز في الهواء وهو يتقاذف عينيه من يدٍ إلى أخرى مرةً تلو مرة، مرةً تلو مرة، ومن يدٍ إلى أخرى.

لقد صعق نانابوش وعجز عن الحراك.

لقد كان هذا بحد ذاته إنجازاً، إذ يتطلب الأمر الكثير حتى يهز مشاعر شخصٍ مثل نانابوش، فالجميع يعلم أنه لا أحد يضاهي نانابوش العظيم أبداً.

تابع المتلاعب وهو يتقاذف من يدٍ إلى أخرى، مرةً تلو مرة، مرةً تلو الأخرى، ومن يدٍ إلى أخرى وهو يرقص ويقفز ويتقاذف، يتقاذف عينيه.

حتى صرخ نانابوش: توقف! توقف، إنك تصيبني بالدوار... توقف.

فتوقف المتلاعب بالسرعة نفسها التي بدأ بها، تجمد بطرفة عين وهو يمد ذراعيه، ورأسه إلى الخلف في الوقت المناسب تماماً لسقوط عينيه في جحريهما بدقة.

أما نانابوش فكادت عيناه تسقطان من مكانهما لشدة ما حدق بالمتلاعب.

لقد تبسم المتلاعب، ويا لها من ابتسامة.

لم يستطع نانابوش التوقف عن التحديق.

ولا ألوم نانابوش العظيم أبداً يا أصحاب، فما شاهده يكفي لترويع أعصاب أي أحد.

قال نانابوش: لا شك في أن هذا هو أفضل السحر، ولك أن تعد هذا شهادة ممن اخترع السحر بنفسه.

تبسم المتلاعب وقال: حسناً يا نانابوش العظيم، يا أبا السحر، لربما يمكنني أن أعبر لك عن امتناني، بل امتناننا نحن السحرة كلنا. اسمح لي أن أريك كيف تفعل هذا، اسمح لي أن أريك كيف تتلاعب بعينيك بوساطة يديك.

لقـد أثـر هذا في نانابوش، إذ بالرغم مـن قوته وعظمته إلا أنه قد يرتكـب حماقةً بين الحين والآخر وعـادةً مـا تكون حماقةً فادحـةً، وكانت هذه واحدة مـن أسوأ حماقاتـه، فقال وهو يبتسـم ابتسامة الأب الفخور: لقد أخجلتني، لا يكبر المرء أبداً على التعلم.

وكم كان ذلك صحيحاً، لقد كان نانابوش على وشك أن يتعلم درساً لن ينساه هو ولا نحن أيضاً.

فقال المتلاعب وهو يتبسم: ستسمح لي إذن أن أريك كيف يتم الأمر؟

تقدم نانابوش إلى الأمام وأجاب: سيكون الشرف لي في ذلك. أرني كيف يتم الأمر يا صديقي.

فقـال المتلاعـب: إن إزالة العينين أخطر الجـزء الخطر حقاً في الأمر. عليـك أن تضغط قليلاً تحت العين تماماً، هكذا.

أوضـح المتلاعـب كيف يجب أن يتم الأمـر. استعمل إبهاميه ليضغط قليلاً تحـت جحر العين... وفجأة خرجـت العينـان! أمسك بهما بسرعة لكن بحـذر وأعادهما إلى جحريهما بـذات السرعة والحذر، ثم قال: أرأيت ذلك؟ الآن وبحذر شديد لأنها المرة الأولى، جربها على نفسك. لا تتعجل، إن هذا الدرس الأول فحسب.

وضع نانابوش إبهاميه تحت جحري عينيه وضغط بحذر قليلاً.

فقال المتلاعب: جيد، جيد... إن هذا جيد.

ووجه ننابوش وحثه قائلاً: الآن بحذر... توخى الحذر جيداً.

مـن ثم خرجـت عينا نانابوش مصدرتين صوت فرقعة... ثـم انطلقت يد المتلاعـب اليمنى كالريح وأمسكت عيني نانابوش وهما في الهواء.

صاح المتلاعب: لقد أمسكتهما... ها ها، لقد أمسكتهما!

قفـز في الهـواء ودار بسرعـة مثـل الـدولاب وأردف: حصلت على أقـوى التعويذات بـين السحرة في الشمال. لقد حصلت على عيني نانابوش... هاها لقد حصلت عليهما.

ثم استدار المتلاعب بسرعة البرق وجرى، جرى أسرع من أي وقت مضى في حياته، لأن نانابوش يبقى نانابوش حتى لو كان أعمى.

لكنه كان أعمى، حتى قبل أن يستدير المتلاعب ويجري، اندفع نانابوش بجسده إلى الأمام لأنه أحس بحدسه أن شيئاً ما ليس على ما يرام.

ثم سقط نانابوش على وجهه في النهر والمتلاعب يركض ضاحكاً مستهزئاً. نهض نانابوش فوراً وكأنه فوراً يصبح نانابوش الحقيقي، ثم وقف في مكانها وحوّل خوفه إلى حذر.

حـدث نفسـه وقال: لقـد كنتُ أحمقاً مختـالاً، أجل أحمقـاً وأعمى، لقد كنتُ أعمـى حتى وعيناي في مكانهما.

وقف في مكانه صامتاً وأصغى وبدأ يلتمس محيطه.

لقد كان النهر أمامه، فأدار ظهره إليه.

تابع قائلاً: إلى حين استعادتي لبصري... وسأستعيده، على أن أتحسس الطريق من حولي، وسأحتاج إلى سـلاحٍ يمكنني استعماله بسرعـةٍ وسهولةٍ في حال هاجمني أحد أعدائي القدامى. سأحتاج إلى عصاً،

نعـم العصا. عصـاً ضخمة ثقيلة حـادة في أحد أطرافها، ستكـون عكازتي وسلاحي. يجـب علي أن أجد طريقي نحو الأحراش.

وهكـذا تابـع نانابوش طريقه نحو الأحراش متعثراً بالخشب المتناثـر والصخور، يسقط سقطةً مؤلمةً ولكن ينهض فوراً ليتابع، ويتحسس الطريق بيديه مستعملاً أذنيه للتنصت بإصغاء إلى أي صوت يصادفه.

قـال نانابوش: إن وجدني صديقٌ مـا، فليكن حقاً صديقاً، وإن صادفني عـدوٌّ، فليعاملني بشرف. إن أنقذني عدوي فسأكون في عهدته، وإن وجدني واختار قتلي فلا بأس، سأكون مديناً له بقتال شرس.

لقد أحاط الظلام به، لكنه علم أن هذا ظلامٌ مزيفٌ. ما زالت العصافير تغرد وما زال يشعر بدفء الشمـس علـى جسده وكان يعلم أنـه الصباح وعلم أيضـاً أنه في مجال الرؤية لكل مـن يمر به من صديق أو عـدو أو غريـب. لكنه تابع تعـثره حتى وصل إلى الأحراش، وعلم أنه فيها عندما اشتـم رائحة الأوراق المتساقطـة وإبـر الصنوبر. انحنى وشعر بكوز الصنوبر تحت يده، ثم قال وهو يتحسس من حوله ويتحرك بحذر أشد من ذي قبل: يجب أن أجد قضيباً متيناً لأشحذه وأجعل منه عصاً مدببة.

لقد كانت الغابة كثيفة لأنه اصطدم مراراً بالأشجار وجذوعها.

فكـر في نفسـه: أشجار وجذوع ولكن لا يوجـد أي أغصان من الحجم المطلوب. يبـدو أن هناك عدواً قديماً واحداً على الأقل من أعدائي قد مر من هنا، إنه القندس العجوز وقبيلته.

ثـم لمست يـده اليسرى شيئاً مـا، إنها شجرة فتية مقطوعـة، لقد كانت هذه ما يبحـث عنه. تحسس جذعهـا الضيـق من الأعلى إلى الأسفل، إنها ما يريده تماماً. سحـب سكينه بعد أن استعمل قوته الجبارة ليقطع جزءاً مناسب طوله من الجذع. جلس بحذر ثم بدأ يشحذها بحذر شديد جداً.

كان نانابوش يعلم أن عصـاً وحدها لن تكفي، إذ كان عليه أن يحصـل على مساعدة شخص يعرف البلاد، شخص يستطيع الوثوق به وبالأخص الوثوق به كمرشد له.

لكـن كان عليه أن يركز علـى شحذ العصا، إذ يجب عليه الحذر الشديد جـداً وإلا قد يبتر إصبعاً أو إصبعين وهو أعمى هكذا.

لم يفكر بالمتلاعب من جديد حتى الآن.

بل بقي يشحذ بحذر رغم قلة مهارته.

ثم توقف فجأة. أوقف كل شيء. انتابه شعورٌ قويٌّ أن هناك من يراقبه، وشد يده على سكينه.

ومـع أنـه لم يملك عينين ليرى لكنه ظل يحوم برأسه جيئةً وذهاباً وكأنه يمسح المكان المحيط به. لقد كان متأكداً أن هناك مَنْ يراقبه، وكان الشعور أقوى.

ثـم سمع الصوت، صوتاً أجشـ نقيَّ الصدر من مكان ما فوقه يقول: حسنـاً؟ لماذا توقفت؟ لقد كنت تبلي بلاءً جيداً.

قفز نانابوش ليقف والسكين في يده ثم صرخ: من هناك؟ إن كنت عدواً فاخرج وقاتل.

رد عليه الصوت: أقاتل؟ ظننت أنك مشغولٌ بصناعة هذه القطعة الخشبية.

تعرف نانابوش على الصوت، وكان حقاً صوت عدوٍّ، عدوٍّ قديم جداً كذلك.

قال نانابوش وهو في قمة الحذر: البومة، إنه أنت، حسناً ما الذي تنتظرينه؟ اخرجي وقاتلي.

فقالت البومة: إني محاربةٌ قديمةٌ ولست عجوزاً خرفة. هناك آلاف العيون في هذه الغابة وإن قاتلتك وقتلتك في هذه الحالة التي أنت فيها، فستعلم كل الخليقة بالأمر، وستموت بشرف، أما أنا فسأوصم بالعار. لا يـا نانابوش، لست جبانة. قد أكون عدوتك ولكني أريدك أن تراني كعدوة جديرة. اخفض سلاحك لأنه لا خطر مني عليك، أقسم بشرفي كمحاربة وزعيمة لقبيلتي.

أعاد نانابوش سكينه إلى غمدها بعد سماع هذه الكلمات.

فتابعت البومة: أعلم أنك أعمى. هكذا سيكون حال الآخرين قريباً يا نانابوش، وقد لا يكون الآخرون كرماء هكذا. يجب أن نفعل شيئاً ما لتستعيد بصرك.

قال نانابوش: سأجد الطريقة بنفسي، فأنا مدين لك بالكثير أيتها البومة.

فـردت: ليـس إن قررنا أن نصبح أصدقاء، وأنا أرغب في هـذا لأني أريد السلام لأطفالي. إن وافقت فالأمر مقضي.

فأجاب: إنه مقضي إذن.

بعد أن تصادقا، قررا التحدث عن مشكلة نانابوش.

قالت البومة: هناك طريقة لاستعادة بصرك، سأعطيك مقلتين من العيون، سأعطيك مقلتي.

فقال نانابوش: لكن يا صديقتي البومة، سيجعلك هذا دون عينين، وستصبحين عمياء مثلي الآن.

هـزت البومـة برأسها، ولو أمكنها الابتسـام لابتسمت، ثم قالت: آه لا، لسـت أنا، إن لدي زوجين من العيـون يا نانابوش، أحدهما للصبـاح والآخر للمساء. لأن معظم أعدائي صيادون في الصباح مثل النسر، فسأصطـاد في الليـل من الآن فصاعداً. سأرتاح في النهار وأبقى مـع عائلتي. سأحتاج إلى زوجٍ من العيون فقط إذن وسأعطيك الزوج الآخر.

قالت البومة لنانابوش أن يمد يديه وفعل ذلك فسقط زوج من العيون في أيدي نانابوش. ومن ثم وضع نانابوش العينين في مِحْجَرَيْهما مصدرتين صوت فرقعة.

قال نانابوش: إنهما مثاليتان يا بومة. إن الليل لك ومن الآن حتى آخر الدهر ستصبحين طائر الليل. وستصبحين عيوني في الليل. ستكون رؤيتك في الليل حادةً وطيرانك آمناً وانسيابياً. ستكونين في الليل مثل الصقـر والنسر في الصباح. ستسيطرين على الأجواء ليلاً واحتراماً للخدمة الكبيرة التي قدمتيها لي كل مـن سيسمعـك في الليل سيقدم احترامه لك. لا يسمح لهم بتقليد صوتـك إذا سمعوك، أي إنهم لن يردوا نـداءك. لأن هـذا يعد استهزاء بك إن فعلوه. سيكون نداؤُك رسالة لي في الليل وأنا نانابوش لا أنام أبداً إلا وأذناي تصغيان وأراقب الذين أحميهم في الليل بعيني يقظاً أمام أولئك الذين يريدون إيذاء الخليقة. لذا ناديني في الليل أيتها البومة يا صديقتي ورسولتي.

تمنـى نانابوش والبومة دوام الصحـة والصيد الوفير وأعلنـا صداقتهما إلى أبـد الدهر، وافترقا. البومة معها مناقب جديدة ونانابوش معه عينان جديدتان.

فصل الربيع.

إنـه الربيع ونانابوش في منزله معه عينان جديدتـان، قال لنفسه وهو يمشـي: إن العالم جميل جداً اليوم. كله خضرة ورائحة حياة جديدة وقد عادت الطيور نعم إن هذا يوم جميل حقاً.

ثم أردف: ليس بوسعي الانتظار حتى تظهر الفراشات. يا إلهي إنه يوم مذهل، لحسن الحظ أن لدي عينين لأراه كله.

ثـم صـدر الصوت الصغير الذي يمكن سماعه أحياناً في رأس نانابوش: آه يا نانابوش ألم تكن هاتان عينيك دائماً، أليس كذلك؟

تذكر نانابوش، بالطبع. تذكر من أين أتت عيناه الجديدتان وتذكر أيضاً ما حصل لعينيه القديمتين، ولأول مرة منذ شهور تذكر المتلاعب، وأفسد هذا عليه يومه.

حدث نفسه: المتلاعب، إن التقيت من جديد بذلك اللص المخادع فسيندم على اليوم الذي ولدته فيه أمه. سيحتاج إلى أكثر من زوج من العيون عندما أنتهي منه.

لقـد أفسد يومه فجلـس وتململ. لم يعد يستطيع إلا التفكير بالمتلاعـب، لم يعد يستطيع التفكير بأي شيء آخر.

في الأيـام التاليـة، أصابه هوس بهـذا العدو الغريب. لم يتكلـم على أي شيء آخـر وأصبح أصدقاؤه وعائلته قلقين لأجله.

نصحتـه جدته أن يكـف عن التفكير بالمتلاعب وقالـت: إن لديك الكثير من العمـل لتقوم به في هذا العـالم. لديـك الكثير، إنك المعلم والمساعد لـكل المخلوقات الحية. انطلق في عملك يـا حفيدي، ولا تلتفت للأعداء، لأنهم سيجدونك قريباً إن لم يكونوا جبناء.

فتابـع نانابوش كما العادة، أحياناً واثقاً من نفسه وأحيانـاً يرتكب الحماقات ولكن يترك أثره في كل مكان بطريقة ما على العالم من حوله ويجعله يشبه العالم الذي نعيش فيه اليوم أكثر فأكثر.

ثم في أحد أيام الصيف في الظهيرة أحس أنه يريد شرب الماء، وكان منغمساً في الغابة في هذا الوقت ولكنـه كان يعلم أين تقع بحيرة من المـاء البارد الصافي غير بعيدة من حيث يقف. حمل عدته وتمشى بين الأحراش، وعند اقترابه من البحيرة رأي من بين الأشجار أن أحداً ما كان عندها.

رجل.

رجلٌ طويلٌ نحيلٌ.

رجلٌ طويلٌ نحيلٌ يتقاذف كرتي بلور من يدٍ إلى أخرى، مرةً تلو مرة، من يدٍ إلى أخرى، مرةً تلو مرة.

قطب نانابوش حاجبيه وصرّ بأسنانه ثم قال لنفسه: عليّ أن أفكر بالأمر. يجب أن أفكر بسرعة لأني قد لا أحصل على فرصة ثانية لمواجهة هذا المخادع. إنه بالإضافة لكونه عدوي ساحرٌ أيضاً وساحرٌ خطيرٌ. من يدري كم من الضرر ألحق بالآخرين غيري؟ إن هذا الشخص خطيرٌ جداً، ويجب أن أفعل شيئاً حياله.

بسرعـة وهـدوء، بطريقة لا يمكن لسواه فعلهـا، غير نانابوش مظهره، وأخـذ مظهر رجل عجوز، ثم أظهر نفسه من بين الأشجار.

رمقه المتلاعب بنظرة خاطفة ولكنه تابع تقاذف الكرات.

قال المتلاعب: صباح الخير أيها العجوز، لكنت قد تمنيت لك حياة مديدة لكن يبدو أنك عشت كثيراً بالفعل.

أجاب نانابوش: كذلك هم فعلوا يا صاحبي، وفعلوا ذلك بسبب الاحترام.

فقال المتلاعب وهو يستمر بالتقاذف: سامحني إن كنت أبدو فظاً ولكنني شخص سعيد جداً هذه الأيام وأحياناً لا ألقي بالاً لما أقول، لربما قد سمعت بي، أنا المتلاعب. اسمي الريح دائمة الحركة.

فأجاب نانابوش: إذن أنت من يبحث عنه نانابوش، أنت من سرق عينيه.

فقال المتلاعب: نعم إنه أنا أيها العجوز، وأخبر نانابوش إن شئت، ربما آخذ أذنيه هذه المرة.

حاول نانابوش إخفاء ابتسامته وقال: سيجدك دون أن أخبره. إنه لم يعد أعمى بالمناسبة، أعطاه أحد أصدقائه عينين جديدتين.

توقف المتلاعب عن التلاعب بالكرات.

اقترب نانابوش من البحيرة وهو ما يزال بمظهر الرجل العجوز وشرب الماء.

قال المتلاعب وهو يحاول محو خوفه الداخلي من نبرة صوته: إذن أصبح لديه عينان جديدتان؟ حسناً، مبارك له. إن أتى نحوي قد أحاول أخذ عينيه الجديدتين أيضاً. فعلتها سابقاً وسأفعلها مجدداً.

وقف نانابوش وقال: إذنْ أنت شخص قوي وجبار؟ تظن أنه بإمكانك هزيمة نانابوش؟

فأجاب المتلاعب: إني ساحر عظيم، ويمكنني هزم أي شيء وأيًّا كان.

قال نانابوش: أيمكنك هزيمتي؟

فأجاب المتلاعب وهو يحاول إظهار الشجاعة: أي شخص وأي شيء.

فقال نانابوش: سمعت أنه بإمكانك التقاذف وعيناك خارج رأسك، أي إنك لا تحتاج إلى عينيك لترى.

تبسم المتلاعب وأخرج عينيه وتقاذفهما من يد إلى أخرى، مرة تلو مرة، من يد إلى أخرى، ومرة تلو مرة. ثم توقف وانحنى برأسه إلى الخلف ورمى عينيه في الهواء فهبطتا بسلام في جحريهما، ثم قال متبسماً في وجه نانابوش: أيكفيك هذا أيها العجوز؟

ولكن لم يكن نانابوش العجوز واقفاً هناك، بل كان نانابوش كما يعرفه المتلاعب.

قال المتلاعب مبتسماً ومحاولاً أن يبدو (ويشعر) أنه أشجع مما هو عليه في الواقع: إذن، إنه نانابوش العظيم بشحمه ولحمه.

فأجاب نانابوش مبتسماً أيضاً: لقد رأيت هذه الخدعة في السابق.

فقال المتلاعب: إذن يا نانابوش لقد سئمت عنينك الجديدتين بهذه السرعة؟ إن أردت أن توفر وقتنا وجهدنا فيمكنك تسليم عينيك لي الآن فوراً.

فأجاب نانابوش: إن كنت تريد عيني فعليك أن تعمل لأجل ذلك يا صاحبي.

رد المتلاعب: هذا يناسبني، فقط أخبرني كيف.

قال نانابوش: حسناً يا صاحبي، لا شيء مميز، سأرمي لك عيني فقط وأمسكهما. إن أمسكتهما فستحصل عليهما، وإن أخفقت لن تدين لي بشيء. الكل أو لا شيء، هذا عادل حقاً.

فقال المتلاعب: إن هذا سهل جداً ولا يوجد تحدٍّ حقيقي. دعني أخبرك يا نانابوش، سأغمض عيني، ما رأيك بهذا؟

فأجـاب نانابوش: لا مشكلة يا صاحبي ولكن أحـذرك أني سأرمي من مسافة بعيـدة جداً من حافة العالم بأسره.

فقال المتلاعب متكبراً: ها. اذهب إلى حافة العالم وحتى هذا لن يكون بعيداً بما يكفي. سأعلم عندما تأتي عيناك، وسأقف في مكاني منتظراً. أنت من سيتوجب عليه فعل كل شيء. إن أردت أن تمشي إلى آخر العالم فقط لترمي زوجاً من العيون فلا بأس في ذلك، سأمسكها، إني لا أخفق أبداً.

هز المتلاعب كتفيه، وحصل على بعض النسغ من شجرة قريبة، واستخدمه لكي يغلق عينيه. ثم وقف بهدوء وبثقة كبيرة جداً، وقال: حسناً يا نانابوش، أنا جاهز، انطلق في طريقك لأنك ستمشي كثيراً ولكني سأنتظرك. عندما يكون النصر أكيداً فبإمكاني الانتظار.

ثم ضم ذراعيه أمام صدره وسكت تماماً.

مشى نانابوش بعيداً.

مشى نانابوش بعيداً ولكن ليس إلى حافة العالم، بل مشى بعيداً فقط ولم ينظر خلفه.

استمر نانابوش في عمله بجعل العالم ما يجب أن يكون عليه، ولم يعد يفكر بالمتلاعب، لماذا؟

لأنه علم أن المتلاعب مثله مثل كل السحرة شخص مختال، ويريد إبراز قوته أكثر من أي شيء مهما تطلب الأمر من وقت. قال المتلاعب أنه سينتظر وهكذا فعل.

إنـه ما زال منتظـراً، وسينتظر طوال الوقت حتى آخر الدهر. آه ليس مـن الصعب إيجاده البتة. إنه مشهور جداً، ومن السهل التعرف إليه.

إن اسمه كما تذكرون الريح دائمة الحركة، وهو اسم وصفي دقيق. إنه ما زال واقفاً مع كل شروق وكل غـروب يقف مزروعاً في مكانه، تهتز أطرافه وترتجف مـع شعره في الرياح وحتى مع أخف نسمة أو قحط، حتى عندما يكون الهواء راكداً تماماً.

ولكي يمضي الساعات الطوال كما ترون أخذ المتلاعب المدعو الريح دائمة الحركة شكل شجرة. إنها شجرة لا ترتاح، أبداً وأغصانها كما أوراقها تهتز وترتجف حتى عندما يكون الهواء هادئاً وراكداً.

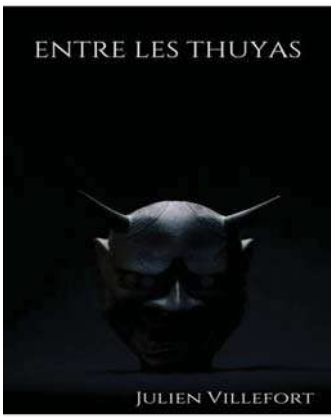
لقد أصبح الشجرة المرتجفة.

شجرة الحور.

وهذا هو حاله حتى اليوم.

Gustave Courbet,The Meeting (Bonjour Monsieur Courbet),1854

بين أشجار الثويا[1][2]



تأليف :جوليان فيلفور
ترجمة: شروق النونو •

جوليـان فيلفـور (Julien Villefort) (1983-...): **كاتـب فرنسـي معاصـر يكتـب القصص القصيرة والمسرحيات من أعماله:** "*Renaissance*" "*Un nouveau départ*".

أسدل الليل أستاره، فانصرفت مورا آربيه إلى ممارسة طقوس ما قبل النوم، كانت قد ارتدت ثوب النوم، وأزالت مساحيق التجميل عن وجهها بعناية، ودهنته بالمرهم الليلي بحيوية ونشاط، نظفت أسنانها ومشطت شعرها، ها قد أصبحت جاهزة للنوم.

وضعـت كأس ماء علـى الطاولة الصغـيرة بجانب سريرها، وروايـة أثارت شغفها، وهـي آخر رواية للكاتبة "جاكلين سوزان"، ستقرأ منها بضع صفحات قبل خلودها للنوم.

فتحـت النافذة لتجدد هواء الغرفة ولتنعم لبعض الوقت بعذوبـة الصيف، لكنها تجمدت من الرعب عندمـا رأت في نهايـة الحديقـة شبحاً أبيض اللون، متخفياً جزئيـاً بين أشجار الثويـا، كان جامد الوجه مجرّداً من التعابير، ناحل الأطراف، يحدق فيها بعينين حمراوين مخيفتين.

• مترجمة سورية .

1) العنوان الأصلي للقصة : « Entre les thuyas »

2) الثويا: العفص وهي أشجار من الفصيلة السروية، هرمية الشكل، دائمة الخضرة، تستخدم للزينة وكسياج للحدائق.

أرادت الصيـاح، لكـن حَنْجرتها خانتهـا، ولم تتمكّن من إصدار أيّ صوت. تهـاوت ساقاها فسقطت على الأرض مغشيّاً عليها. بعد مرور وقت خالته ردحاً من الزمن، تناهى إلى سمعها وقع خطا على الدرج، فُتـح البـاب فإذا بزوجها كليف يراها بهـذه الحال، فصرخ متفاجئاً وهُرِعَ لنجدتهـا، حملها ووضعها على السريـر وعاجلهـا بالأسئلة. مدّت يدها تطلب كأس الماء فأمسكه زوجهـا ومرّره برفق بين شفتيها. أنعشها المـاء إلى حـدّ ما، فاستدركت هول مـا عاشته، وانفجرت بالبكاء. واجه زوجهـا صعوبة كبيرة في تهدئتها، وأشـار عليها باستدعاء الطبيب فوستر، لكنها رفضت خوفـاً من أن تبدو مجنونة. استسلمت أخيراً لطلب زوجهـا وإلحاحه فوصفت له، بجمل مبتورة، شكل الشبـح الذي رأته، فأسرع كليف إلى النافذة لكنه لم يرَ شيئاً، فقد كان المكان غارقاً بالظلام. أراد أن يتحرى الأمر على ضوء مصباح يدويّ، بيدَ أنها منعته خشية البقـاء وحدها. حدّثت نفسهـا بطبيعة الشكوك الأولى التي ستراود نفس كليف، وهو أمر آلمها ألماً أكبر من شعور الرعب الذي واجهته. ألحّت على زوجها أن يغلق النافذة، وطلبت إليه أن ينام معها في الغرفة. وما إن انطفـأ الضوء، حتى ضمت يديهـا متضرّعة بصلاة ورعة. نامت لكن الكوابيس المرعبة والمهدِّدة ما برحت تغزو أحلامها.

أوّل مـا بـدر منها فور استيقاظهـا توجُّه نظرها إلى الحديقـة عبر نافذة الغرفة، فبـدت لها بحلّتها الطبيعيـة الاعتيادية. نزلت الدرج ولبسـت معطفها وحذاء البستنة القديم، وتوجّهت متوجِّسة نحو أشجار الثويـا الخضـراء المحاذية للسياج برسوخ وثبات. عاينت تلك الأشجار التي ظهر من خلالها خيال الشبح، فلـم تـرَ شيئاً، بل على العكـس من ذلك؛ لقد بدا الحاجـز الشجري وأرضيته المحيطـة به محافظَين على نسقهما المعتاد دون أيّ أثر لثغرة يمكن أن يتسلّل منها شبح من العالم الآخر.

دخلـت المطبـخ وهي تبكي بصمت، ينهكها الأسى؛ إذ بالطريقة نفسهـا كانت قد بدأت محنة والدتها التـي كانت تتخيل رؤيـة أشخاص، وسماع أصوات، وشمّ روائح، لكن لا شـيء من هذا كله كان حقيقياً، بل مجـرد أعراض لمرض عقليّ، تفاقمت حدتـه مع الوقت، وأودى بها في نهاية المطـاف إلى الجنون. أُدخِلت المصحة العقلية بَيد أن أي علاج لم يجدِها نفعاً فقد أضنتها الرؤى المستمرة. تستذكر مورا زيارتها الأخيرة لوالدتهـا... كانـت هزيلة الجسم، مقيّدة إلى سريرها، وتهذي بكلمات عـن الشيطان والجحيم. بعد وقت قصير، توفيت الأم، تاركة ابنتها محرومة من حنانها وعطفها. أتراه قد حان دورها الآن؟

استدركـت نفسها عنـد سماعها كليف ينهض مـن فراشه ويغتسل. جهّزت له فطـوره المعتاد في حين اكتفـت هـي باحتساء القهوة، قبّلها زوجها بحنان ومودة واستعلم عن حالها. فتظاهرت بأنها أحسن حالاً. ذهـب يتفحّـص المكان بين الأشجـار ثم عاد دون ملاحظة أي شـيء محدد. أوصاهـا أن تأخذ قسطاً من الراحة، واقترح أن يحصل على إجازة من عمله ليبقى معها. لكنها رفضت، وكل حرصها كان منصبّاً على طمأنته والإثبات له أن الأمر لا يعدو كونه حدثاً صغيراً وحيداً.

مـا إن غادر زوجها إلى عمله بسيارته "ميركوري" حتى سارعت إلى ارتداء ملابسها والاتصال بجارتهـا جانين طالبة منها أن تأتي لزيارتها. جانين كارسون هي صديقتها الحميمة، موضع ثقتها وأمينة أسرارها، ولا بد أن رأيها سيكون سديداً. ألقت مورا نظرة على الطريق، فرأت بروس زوج جانين في طريقه

أيضـاً إلى مكتبـه. إذنْ ستحظى السيدتان بجلسة طوال الصباح للتحدث عن القضية ومعالجتها. بعد ربع ساعـة كانت الجـارة المخلصة جانين تطرق باب المطبـخ. أدركت على الفور اضطـراب صديقتها وقلقها. باحت مورا لها بكل شيء، وراحت تصف وصفاً دقيقاً الشبح والنفور الذي عاشته وبقية الأحداث. لم تطلق جانين عليها حكماً؛ ولأنها امرأة واقعية عملية... صعدت إلى غرفة الزوجين، وتفحصت المكان عن بعد، ثم نزلت إلى الحديقة لتفتش بين أشجار الثويا. لم يترك وقع أقدامهما أي أثر واضح على العشب الأخضر... أمـا الممران الوحيدان اللذان كانا يؤديان إلى الحديقة فأحدهما، هو الباب المطلّ على الشارع، والآخر هو البـاب الواصل بأملاك الجيران "كارسون" وكلاهما كانا مغلقـين بإحكام، إذنْ يُستبعَد التفكير بحدوث اقتحام أو تسلل عبرهما.

انتابـت مورا نوبة بكاء أخرى بعد مغادرة جانين، فقـد كانت الصديقتان قد بحثتا احتمالية إصابتها بمرضـ عقلـي، ونصحتها الصديقـة باستشـارة طبيبها في أقرب وقـت ممكن، فقد أضحـت العلاجات الكيميائيـة من الآن فصاعداً تحقق المعجـزات، وتناول قرص منها ينفي احتمالية اللجوء لمشفى المجانين. وعـدت مـورا الصديقة بالامتثال لأمرهـا مع عدم اقتناعها بكلامهـا... فقد تعلقت بأمـل يائس أن يكون الموضـوع مجرد رؤيا سببها الإرهاق وقراءة تلك الرواية ليـلاً والتي تحكي عن فتيات يتهن في حياتهن بين إدمان المشروبات الكحولية وتعاطي المخدرات.

انشغلت مورا بقية النهار في تنظيف المنزل، والتسوق من المدينة، وتحضير وجبة العشاء. وما إن عاد كليـف من عمله حتى استجوبها استجواباً دقيقاً عن وضعها، لكنها تمكنت من خداعه وإخفاء اضطرابها. مضـت أمسيتهما كالمعتاد دائماً، إلى أن أزفت ساعة النـوم... فبيدين مرتعشتين أنهت مورا طقوس النوم وعندمـا أصبحـت جاهزة، تسمّرت في مكانها للحظة؛ إذ أملى عليها عقلهـا أن تلوذ بفراشها بينما دفعها حدسهـا إلى استراق النظر من النافذة. أجفلت عندما رأت الشبح منتصباً من جديد بين الأشجار، بلونه الأبيضـ وملامحه المهـدِّدة، يحدق نظره فيها وكأنه يُعْلِمها بموعد وجـوده القادم. كتمت فمها بقوة يدها، تهـاوت أطرافهـا، ومع ذلك تمكنت من بلـوغ السرير حيث انهارت يشلها الخـوف والأسى. رضخت لعامل الوراثة من الآباء وقريباً سيتهاوى الواقع الحقيقي المطمْئن، كإطار ورق هش، تحت وطأة العالم اللاواقعي الفصامـي. ستبتلعهـا الأوهام والـرؤى المستمـرة... وسيتلاشى وجودها في غياهب الخبـل والجنون. بثّ صعـود كليف الدرج مزيداً مـن اليأس والإحباط فيهـا. فأطفأت مصباح طاولة السريـر وسحبت الغطاء نحوهـا متظاهرة بالنوم. حسبها كليف متعبة فخلع ملابسه ونـام بهدوء. وقعت مورا في المصيدة العقلية، فلـو باحت بعذابها لأجبرها زوجها وأسرتها وأصدقاؤها على مراجعة الطبيب الذي لن يتوانى عن الحجر عليها، تماماً كما حصل مع والدتها. إذنْ سيتعين عليها من الآن فصاعداً اللجوء إلى الكذب، تصنع الوضع الطبيعـي، التذرع بنوبات صداع الشقيقة ورسم ابتسامة متكلفة على شفتيها... وبالتأكيد هذا كله سيكون أفضل من تناول مضادات الذهان وارتداء سترة المصابين بالأمراض العقلية.

تحولـت الأيام التالية إلى فجوة من الضياع بالنسبة لـ مورا، وجحيم لا يُطاق، تضاءلت إلى ما يشبه إنسـان آلي محطّـم. كانـت توحي بجوٍ من الرتابة لكـن في أعماق نفسها كانت تعاني آلامـاً وعذاباً مبرحاً

أولهـا الهلـع المستمر. تعاقبـت أيامها دون هدف واضـح ماعدا رؤية الشبح المـروع في أقصى الحديقة كل مساء. كانت محنة تعيشها وحدها، وكان الطيف الأبيض وفياً في ظهوره بالموعد نفسه، راسخاً لا يتزحزح، كان يبـدو وكأنـه ينتظرها. وكانت هالته المشؤومة تؤثر فيها. تواتر ظهوره الحتمي لمدة أسبوع كامل إلى أن وجـدت في نفسهـا مورداً غريباً من الجرأة؛ إنها تواجه الشبح لدقائـق طويلة، ولكيلا تنهار كان ينبغي لها الاتـكاء علـى طاولة صغيرة بجانبها. تضرعـت في قلبها أن يوافيها كليف، فإذا بـه يدخل الغرفة بعد مدة طويلـة، اندهش لرؤيتها أنها ما زالت واقفة بثبات. ولمـا لم يتحرك الشبح من مكانه، نادت زوجها بصوت خافـت متعللـة برصدها حركة في الحديقة، تفحص الزوج العتمة وأخبرهـا أنه لم يرَ شيئاً. خارت قواها، وأشاحـت بنظرها عنه لتخفـي اضطرابها. وعندما نظرت إليه من جديد، كان مغضن الجبين يحدِّق فيها بقلق. ابتسمت له ابتسامة شاحبة، وأوت إلى فراشها دون أي تلكؤ.

في اليـوم التالي أطال زوجها استفسـاره عن وضعها الصحي لكنها أحسنـت خداعه. جاءت جارتها لزيارتهـا، تبادلت الصديقتـان تصورهما عن الأيام الماضية... وكذبت مورا على جانين أيضاً، وأكدت لها أنها تشعر بارتياح جيد، وأن كل ما مرت به لم يكن سوى حلم اليقظة. وتمسكت بروايتها الخاصة للأحداث علـى الرغـم مـن رؤيتها لوميض شـك في نظـرات الصديقة. أخرجت جانـين علبة دواء مـن محفظتها، ووضعتهـا أمامها علـى طاولة المطبخ. هو دواء فعال وصفـه طبيبها الخاص لعـلاج الأرق والتوتر الشديد والانهيار العصبي. حثَّت صديقتها أن تتناول منه قرصين قبل النوم، لكن مورا رفضت مدعيةً أن لا حاجة لها به في الوقت الحاضر. بكل الرقة والطيبة اللتين تمتاز بهما جانين، ضمت صديقتها إلى صدرها بحنان مشجعة إياها لأقصى درجة، متعهدة أنها ستكون لها سنداً، وستبقى إلى جانبها حتى تتماثل للشفاء التام. أعربت مورا عن عميق امتنانها وشكرها، ثم تركتها تغادر دون البوح لها بالعذاب العقلي الذي يمزق كيانها ويؤرقها.

في ذلك المساء، وهي واقفة أمام النافذة، في مواجهة الشبح الباهت مجدداً، اتخذت مورا قرارها... ستقتـل نفسها غـداً. فالأمر ليس إلا مسألة وقـت وتنتهي حياتها كنهاية حياة أمهـا. إنها تفضل أن تجنب نفسهـا هـذا النـزاع، وأن تنقذ زوجهـا وأقاربها منـه. ستسلب حياتهـا على نحو ملائـم، وستتخلص من معاناتهـا مثلمـا سيتخلص الآخرون منها. ربمـا ستسبب لهم ألماً حـاداً لكنه سيكون قصـيراً. وبذلك لن يختـبروا الألم المديد الناجم عـن سقوط شخص محبوب لهم في مهاوي الجنون. ابتسمت ابتسامة خفيفة للشبح؛ فقريباً ستنضم له.

في تلـك الليلة، لم تكَدْ تستطيع النوم، راودتها ذكريـات الأوقات السعيدة كلها-على قلتها-التي مرت بها... لقد كانت على الأقل لحظات حقيقية واقعية، وليست محض أوهام وتخيلات.

نهضـت في الصباح الباكر، وأتمت التزاماتها اليومية وهـي أشبه بدُمية بلا روح. قبّلت زوجها للمرة الأخـيرة. الذي ذهـب إلى عمله غير مدرك لفداحة اللحظة. رتبت مورا منزلهـا وعندما أحست بالرّضا، شرعـت في كتابـة رسالة وداع مقتضبة، شرحت فيها أسباب فعلتها: الجنـون، وراثتها من والدتها، وهكذا فقـد برَّأت جميع أقاربها، وسامحتهم حتى من النـدم على انتحارها. صعدت إلى الحمام خلعت ملابسها

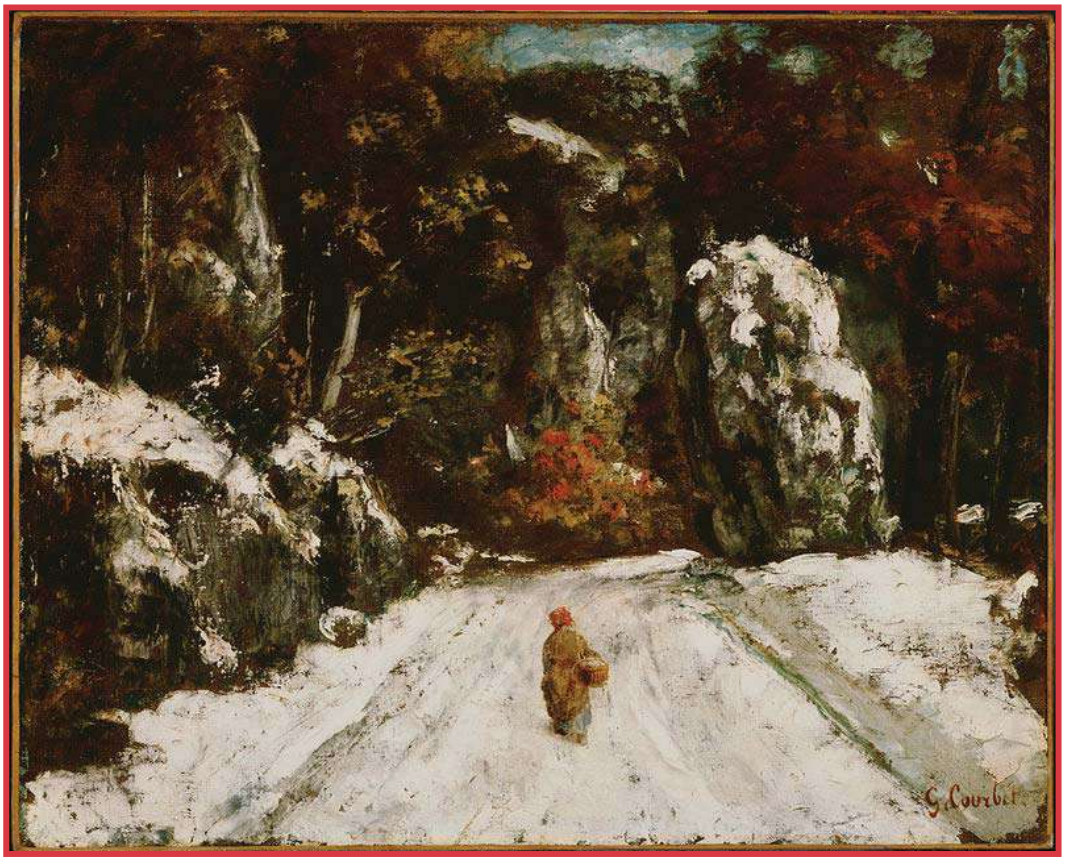
واستحمت بماء دافئ، بقيت لثوانٍ بلا حراك، تتذوق هذا الإحساس الأخير بالراحة والسكينة. تناولت شفرة حلاقة زوجها وقطعت بها شرايين معصمها. تأملت-برباطة جأش-لون الماء يتحول للأحمر، بدأت حياتها بالتلاشي وهي تغوص في اللاوعي بارتياح وهدوء. أسلمت الروح وقد نالت الفرج من مخاوفها، ومن الشبح الأبيض المنتصب كل مساء بين أشجار الثويا.

عاد كليف ووجد جسدها. فطلب الإسعاف على الفور، ثم اتصل بالزوجين جانين وبروس اللذين بقيا معه طوال فترة التحقيق. وطبقاً لبيان الشرطة الأولي أصدر الطبيب فوستر تقريره الرسمي بإثبات واقعة الانتحار. غادرت سيارات الإسعاف حاملة الجثة وقد انعكس لون ضوء إنذارها الأزرق على الحي بكامله. هُرِعَ الجيران لمواساة ودعم الزوج بعد معرفتهم بالخبر، ثم غادروا وهم يطأطئون رؤوسهم حزناً وألماً على فقيدتهم ثم على زوجها. إن حزن الأحياء يتجاوز ألم الأموات الهامد الذين يرقدون بسلام الآن. عاد كل جار إلى بيته وهو مدرك تماماً نعمة أنه ما زال من عداد الأحياء.

أكد جانين وبروس استعدادهما ليلاً نهاراً في الأيام التالية للوقوف إلى جانب جارهما قبل مغادرتهما. شكرهما كليف بحرارة. وما إن أصبح وحده حتى خرج إلى الحديقة قاصداً شجيرات الثويا حيث ضحك هناك ضحكة خافتة، ثم فُتح الباب الواصل بأملاك كارسون من ورائه، استدار فإذا بـ بروس ينضم إليه ويعطيه كيساً... فحص كليف محتواه بعناية، كانت كل الأشياء موجودة: قناع الجبس الأبيض، لباس الكتان الخشن، عدة الأدوات التي استُخدِمت لإثارة رعب مورا. سيحرق الكيس في المرجل.

مد يده مصافحاً بروس... لقد تكلل الجزء الأول من خطتهما بالنجاح.

وحان الآن دور جانين.



Gustave Courbet, Winter in the Jura 1875.

حامل الكتب [1]

تأليف: لن دنّ
ترجمة: د. أحمد محمد الجذع •

لن دن (Linh Dinh) : قاص وروائي وشاعر فيتنامي أمريكي.

الحق يُقال، إنَّ الرجل الذي يحمل كتاباً دائماً يحظى باحترام معين، إن لم يكن إجلالاً صريحاً، وذلك في أيّ مجتمع سواء أكان بدائياً أم متحضراً. كان بيير بوي، عاملَ إصلاح الدرّاجات الأُميّ، من قرية «فات دات» الواقعة في أعماق دلتا نهر «ميكونغ»، على درايةٍ تامّة بهذه الحقيقة، فصار يحمل معه كتاباً أينما ذهب.

بدأ سحر حمل هذه الكتب يتجلّى على الفور، فقد أصبح المتسولون والبغايا أكثر تحفظاً في مضايقته، ولم يجرؤ اللصوص على سرقته، وكان الأطفال دائماً يلتزمون الهدوء في حضرته.

في البداية، لم يكن بيير بوي يحمل سوى كتاب واحد، لكنه أدرك بعد ذلك أنه بحمله أكثر من كتاب سيترك انطباعاً أفضل بكثير. لذلك بدأ يمشي ومعه على الأقل ثلاثة كتب في كل مرة، وفي أيام الأعياد، حين تعجُّ الشوارع بحشودٍ كبيرة، كان بيير بوي يتجول ومعه اثنا عشر كتاباً.

لم يكن يهمّه أيّ نوعٍ من الكتب التي يحملها – «كيف تكسب الأصدقاء وتؤثر في الناس»، أو «أجسادنا مُلك لنا»، أو «تحت شمسٍ توسكانا»، وغيرها، المُهم أنها كانت كتباً. مع ذلك، يبدو أن بيير بوي كان يفضّل

• مدرّس جامعي في كلية اللغات- جامعة عدن .

1) العنوان الأصلي للقصة : « Man Carrying Books »

على نحوٍ خاص الكتب ذات الخط الصغير. لربما كان يعتقد أنها أكثر علميّة؟ في مكتبته التي نمت بسرعة، يمكـن للمـرءِ أن يجد العديد مـن المجلدات الضخمة عـن المحاسبة وأخرى ذات صفحـات بيضاء تعرض صوراً لأشهر مدن العالم.

لم تكـن تكلفـة اقتنـاء هذا الكم مـن الكتب سهلـة على راتب بيير بـوي الضئيل كعامـل إصلاح دراجات، إذ اضطر إلى إلغاء جميع نفقاته الأخرى إلّا الطعام، وكانت هناك أيام كثيرة لم يأكل فيها سوى الخبـز والسكّـر. وعلى الرغم من ذلك، لم يقم بيير بوي ببيع أيٍّ مـن مجلداته الثمينة. لقد كان الاحترام الذي يكنّهُ له جميع سكان القرية الآخرين أكثر من كافٍ لتعويض حقيقة أن معدته كانت دائماً ما تقرقر.

في عـام (1972) كوفـئ إيمان بيير بوي المطلـق بالكتب، وذلك حين أُحرِقـت جميع بيوت قريته وتحولت إلى رمادٍ، في إحدى أعنف معارك الحرب، إلّا كوخه المتداعي المصنوع من القش، حيث جلس بيير بوي القرفصاء يرتجف ولكنه سالم في الجوهر ومحاط بما لا يقل عن عشرة آلاف كتاب.

Gustave Courbet, Tête De Chamois, 1857.

مختارات من شعر آدا ليمون

ترجمة: ثراء الرّومي •

آدا ليمون (Ada Limón) : شاعرة أمريكيّة من أصول مكسيكيّة (1976 -) لها مجلّد شعريّ بعنوان "التّحمّل" فازت فيه بجائزة دائرة نقّاد الكتب الوطنيّة. حاصلة على لقب شاعرة الولايات المتّحدة.

خلاص[1]

في أعالي جبل بيسغا،
وعلى منحدرات سلاسل مایاکاما الجبليّة،
ثمّة شجرة توت برّيّة
التهمت النّيرانُ نصفَها،
فلا هي بميتة ولا هي حيّة
إنّها غريزة البقاء التي تحكم الطّبيعة.
جُزءٌ منها يسربله رمادٌ أسود،
وعلى جذرها ما يبدو تجويفاً حفره اللّهب.
على الجانب الآخر،

• مترجمة وشاعرة سوريّة .

1) العنوان الأصلي للقصيدة : « Salvage »

تنحدر براعمُ عريضةٌ خضراءُ فضّيّةٌ نحو ضوء الشّتاء
بقشرة هجينة تتدرّجُ فيها ألوان الكستناء
حمراءُ مخمليّةٌ
كعنق الحيوان الذي يشبهها.
الآن وقد حدّقتُ بالشّجرة لبرهة
تتداعى إلى ذاكرتي نزاهةٌ كنت عليها قبل أن يسفعها الزّمن.
أشتاقُني. أشتاق ما كنّا عليه جميعاً،
قبل أن نغدو على هذا الحال: نِصف أحياء في مواجهة سماء مشرقة
ونصف أموات. أضع يدي على القشرة اللّطيفة النّقيّة غير المبعثرة،
ولأنّني أعجز عن الاعتذار للشّجرة، أخاطبُ قرارة نفسي قائلاً، المعذرة.
معذرةً عن استهتاري المفرط حيال حياتكِ.

نحن مندهشون[2]

الآن، نولج القمر إلى قلب أدمغتنا
فنبدو كقطط شاردة على قارعة الطّريق
بعيونٍ بيضاءَ تعكس الأضواءَ من وجوهنا، لكن ليس ثمّةَ أفكارٌ فعليّة
عن الزّمان والمكان حيث سنعدو
نتسكّع على تخوم الحقل الأخضر
ونقول، سيأتي يوم يا بنيّ،
حين لا يكون شيء من هذا ملكاً لك. فالمعجزات تحيط بنا.
ونحن لسنا على هذا النّحو من التّشرّد
بقدر ما نحن أحرار، ولدينا للمال افتقار
بَيْدَ أنّنا موفورو الحظّ والوريقات
التي تواصل مقاومة السّقوط. وها هي:
الطّريقة الجديدة لنتعايش مع العالم الذي بداخلنا
بحيث نعجز عن خسارته
ونعجز عن الضّياع.
أنا وأنت، لسنا سوى نحن وهُمَ،

2) العنوان الأصلي للقصيدة: « We Are Surprised».

وشيء من الأشياء والسّماء.
يصعب تصديق أنّنا لم نكن على دراية سابقة بذلك؛
من الصّعب أن يصدّق أحد مدى خوائنا، واستنزافنا،
هكذا فحسب استطعنا أن نجترح شيئاً من تألّقنا
حين تسرّب النّور إلينا أخيراً.

نجومٌ ميتة[3]

هنا خارجاً، ثمّة انحناء تمارسه حتّى الأشجار
يد الشّتاء الجليديّة تمتد إلى ظهورنا جميعاً
لحاءٌ أسودُ، أوراقٌ صفراءُ ملساء،
نوع من السّكون فيه من الصّمت ما يوحي أنّه
يكاد يكون عاماً آخر.
إنّني ملاذٌ للعناكب هذه الأيّام: عشٌّ تبنيه المحاولات.
نشيرُ إلى النّجوم التي تصنع كوكبة الجوزاء
ونحن نمضي بالنّفايات خارجاً، الحاويات المتدحرجة أنشودةٌ لرعد الضّواحي.
يكاد المشهد يكون رومانسيّاً ونحن نسوّي سلّةَ إعادة الإنتاجِ الزّرقاءَ الشّمعيّة
إلى أن تقول، أيّها الإنسان، يجدر بك أن تتعلّم فعليّاً
عن بعض الأبراج الجديدة.
فذلك صحيح. نواصل نسياننا
لكوكبة النّجوم الجنوبيّة، وكوكبة قنطورس،
وكوكبة التّنّين، والعظاية، والشجاع، والنّسر الواقع، والوشق
لكنّنا غالباً ما ننسى أنّنا نجوم ميتةٌ أيضاً،
ففمي مفعمٌ بالغبار، وآمل أن أستعيد الصّعود
لأنحني عبر الشّعاع المنبعث من فانوس الشّارع
معك، نحو الأعظم ممّا يكمن داخلنا، نحو ما ولدنا عليه.
تنبّه، لسنا أشياءَ غير مذهلة
بل قطعنا ذلك بأشواط، نجونا إلى هذا الحدّ الكبير.
فماذا لو نجونا أكثر، وأحبَبْنا بكلّ ما تيسّرْ؟

3) العنوان الأصلي للقصيدة : « Dead Stars».

ماذا لو وقفنا بما نملك من أعصاب وأنسجة وقلنا، لا
لا، للمدّ الجامح،
ماذا لو كنّا صوتاً للعديد من أفواه البحر الصّامتة، وأفواه اليابسة؟
ماذا لو استخدمنا أجسادنا في التّفاوض
من أجل سلامة الآخرين، ومن أجل الأرض،
ماذا لو أعلنّاها ليلة لا تشوبها شائبة،
ماذا لو سيطرنا على ذعرنا،
وأطلقنا مطالبنا إلى عمق السّماء، وتبجّحنا بأنفسنا كثيراً
عندها يمكن للنّاس أن يشيروا إلينا
بسهام صنعوها في أذهانهم،
وهم يُدحرجون سلال مهملاتهم، بعد انتهاء كلّ هذا؟

المعطف المطريّ[4]

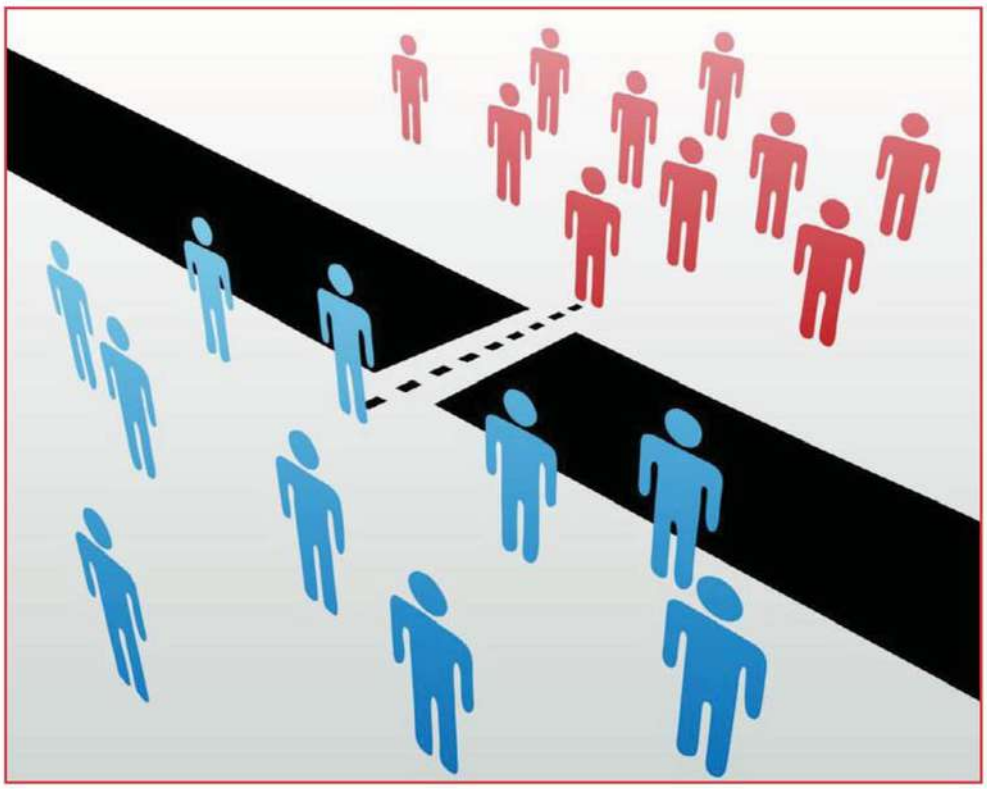
حين اقترح الطبيب الجراحة
ومِشدّاً يرافقني طوال سنيِ حياتي الأولى
سارع والداي بأخذي
لأتلقّى علاجاً بالتّدليك، تدليك متخصّص
لتقويم العظام، وسرعان ما انفكّت بعض عقد عمودي الفقريّ المنحني،
وتمكّنت من التقاط أنفاسي من جديد،
والتّنقّل أكثر في جسد لا يكلّله الألم.
كان من شأن أمّي أن تجعلني أنشد لها الأغنيات
طوال رحلة قيادة امتدّت ساعة إلا ربعاً
لبلوغ طريق ميدل تو روك
ومثلها في طريق العودة من العلاج الفيزيائيّ.
كانت لتقول، حتّى صوتي بدا متحرّراً
من قيود عمودي الفقريّ بعدئذٍ، فغنّيت وغنّيت،
وقد بدا لي أنّه يروقها.
لم أسألها يوماً ما الذي تخلّت عنه لتتلّني،

4) العنوان الأصلي للقصيدة : « The Raincoat ».

أو كيف كان يومها قبل هذه المهمّة الرّوتينيّة. اليوم،
وأنا بعمرها، كنت أقلّ نفسي إلى المنزل
من موعد علاج مماثل آخر،
وأنا أرافق المذياع بأداء أغنية جيّاشة العاطفة لكنّها رصينة،
رأيت أمّاً تخلع معطفها المطريّ
وتعطيه لابنتها الصّغيرةْ
حين استبدّت عاصفةٌ بوقت الظّهيرة. ربّاه،
دار بخلدي، أنّني طوال عمري أحتمي بمعطفها
معتقدةً أنّني وبشيء من الأعجوبة
لا يعتريني البلل أبداً.

Gustave Courbet, Young Ladies Beside the Seine 1856,(Summer)

Gustave Courbet,La Vigneronne de Montreux, 1874



جسور الألفة

إضاءات:
د.حمزة بن قبلان المُزَيْنيّ

إعداد: تانيا حريب •

ناقدٌ ومترجم وأستاذ لسانيات معاصر، ولد في المدينة المنوَّرة في المملكة العربية السعودية سنة 1363هـ/1944م. حصل على الشهادة الجامعية، تخصُّص اللغة العربية عام 1391هـ/1971م، ثمَّ ابتُعث إلى الولايات المتحدة الأمريكية لمتابعة دراسته العليا في علم اللغة بجامعة تكساس – أوستن، وحصل على درجة الماجستير عام 1396هـ/1976م، ثم الدكتوراه عام 1401هـ/1981م.

عمل معيداً في قسم اللغة العربية بجامعة الرياض، جامعة الملك سعود. وبعد عودته من الولايات المتحدة الأمريكية عمل في الجامعة عضو هيئة التدريس في القسم نفسه، وتدرَّج في عدد من الوظائف الأكاديمية والإدارية، إلى أن أُحيلَ على التقاعد عام 2002م، وتفرَّغ بعد ذلك للكتابة والتأليف والترجمة. وهو عضو في اللجنة العلمية لجائزة أمين مدني للبحث في تاريخ الجزيرة العربية، وعضو مجلس إدارة هيئة الأدب والنشر والترجمة منذ عام 1441هـ/2020م.

• مترجمة سورية، وعضو اتحاد الكتاب العرب.

تزخر مسيرته المهنيّة بنشاطات كثيرة؛ منها المشاركة في ملتقيات ومؤتمرات محلية ودولية. وله باع طويل في الصحافة المحلية؛ بدءاً من التحليل والنقد اللغوي للمؤلفات المتعلّقة بعلم اللغة العام، إلى نقد المناهج.

تنوَّعت أعمال الدكتور المُزَينيّ بين العمل الأكاديمي والتأليف والترجمة؛ إذ تعدُّ ترجماته من اللغة الإنكليزية إلى اللغة العربية مهمّة ومُثرية للفكر والمعرفة الإنسانية، وأسهمت في تنشيط حركة الترجمة، وتعزيز التواصل الثقافي بين اللغات، ولا سيَّما الأعمال التي ترجمها للمفكِّر العالمي المعروف نعّوم تشومسكي التي تتَّسِم بالعمق المعرفي والأثر المستدام، مثل كتاب "آفاق جديدة في اللغة"، و"اللغة والطبيعة"، و"اللغة ومشكلات المعرفة". كما ترجم للُّغويّ الأمريكي ديفيد جستس كتاب "دلالات الشكل في اللغة العربية في مرآة اللغات الأوروبية"، إضافةً إلى مجموعة من المقالات العلمية المنشورة في الدوريات العالمية.

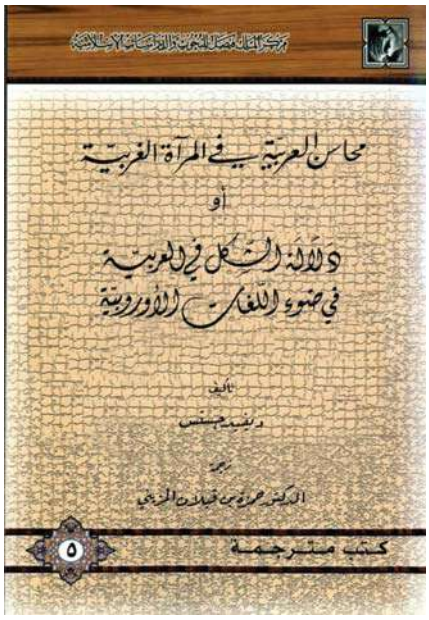
في عام 2022، حاز جائزة غازي القصيبي عن كتابه "واستقرَّت بها النّوى"، فرع الأدب، مسار السيرة الذاتية، وجائزة الملك عبد الله بن عبد العزيز العالمية للترجمة في دورتها العاشرة، فرع الترجمة لجهود الأفراد.

وللغوص أكثر في بحر الكتب المهمّة التي ترجمها إلى اللغة العربية، نذكر:

*** محاسن العربية في المرآة الغربية، أو دلالة الشكل في العربية في ضوء اللغات الأوربية**

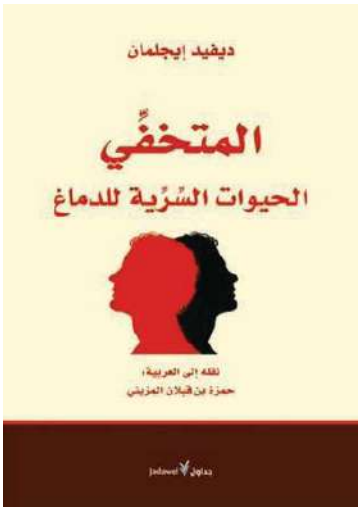
تأليف: ديفيد جستس، صدر عن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية عام 2004 .

يأتي هذا الكتاب بمنزلة ردٍّ علميّ على مقولات كثيرة تناكف اللغة العربية؛ إذ عرض المؤلّف مجموعة من المقولات السلبية التي تنطلق من الزعم أن هناك عيوباً بنيوية في اللغة العربية، ممّا يجعلها عصيّة على التعلُّم والفهم والنمو والوفاء بالتعبير عن الأغراض العلمية المعاصرة. وهي مقولات سادت في السياق الثقافي الغربي والعربي لأمد طويل، دون أن يتصدّى لها أحد بالدليل العلمي الرصين. فنجح المؤلِّف ببراعة في تفنيد تلك المقولات الاتهاميّة الواحدة تلو الأخرى؛ لكن لم تكُن تحليلاته دفاعاً عن اللغة العربية بقدر ما كانت تجلية لأمر مهم هو أن اللغة العربية لغة بشرية طبيعية تتضمّن من الظواهر ما تتضمّنه اللغات الأخرى. هذا الكتاب مهم جداً لأنه دراسة معمَّقة للدلالة في العربية مقارنةً بما في اللغات الأوروبية القديمة والحديثة، لأنه استقصى كثيراً من الظواهر اللغوية الشكليّة التي تؤثِّر في التعبير عن الدلالة. وناقش نقاشاً مستفيضاً تلك العلاقة بين المعنى وشكل الكلمة وبينه وبين أشكال العبارات والتركيبات النحوية المختلفة. وتضمّن آراءً جديدة في تحليل هذه العلاقة. كما انحاز هذا الكتاب بدفاعه العلمي العميق عن العربية في مواجهة اللغط غير العلمي المألوف الذي يُثار في كتابات بعض المستشرقين، وبعض العرب، ويتمثَّل في الإشارة إلى ما يزعم أولئك أن فيه دلالةً على عيوب تُصوِّر قصور العربية وقصور العقلية العربية التي تتكلم بها. كما بيَّن المؤلف بتفصيل عميق أن هذه المزاعم غير عادلة، بل سطحية، وتدل على مدى جهل



قائليهـا بطبيعـة اللغات عموماً، فتلك العيـوب المزعومة موجودة في اللغات الأوروبيـة نفسها التي ينظرون إليهـا علـى أنهـا النوع الأرقـى من اللغات. وبـيّن أن كثيراً من هـذه الآراء ينطلق من مواقـف مُسبقة غير موضوعية من اللغة العربية لأسباب ثقافية وأيديولوجية في الغالب.

* المتخفّي (الحيوات السرية للدماغ)



تأليـف: ديفيد إيجلمان، صدر عن دار جـداول عام 2013، ثمّ صدر عن دار كنوز المعرفة عام 2014.

رصد إيجلمان في هذا الكتاب أنواعاً كثيرة من السلوك البشري التـي لا نُلقي لها بالاً، لكنها تكشف ربمـا أكثر من غيرها عن طبيعة اللاشعـور الذي يوجّه تلك الأنواع من السلوك وغيرها. وتكفي نظرة واحـدة إلى مراجع هـذا الكتاب لنكتشف مدى التقـدُّم الهائل الذي ينجـزه البحث العلمي عن الدماغ البشري في مراكز البحث النفسية في العـالم. وتبدو الجهـود أكثر وضوحاً عند استقصـاء التصرُّفات الإنسانيـة التي نقوم بها كل ثانية من حياتنا دون أن نشعر، والمحرِّك لتلك التصرُّفات كلّها هو الدماغ.

حقَّـق هذا الكتـاب حضوراً لافتـاً في الدوائر العلميـة في العالم عَقِـبَ نشره بلغته الإنكليزية. وتُرجم إلى أكثر من 20 لغة، وصار موضوعاً للحوار في الدوريات العلمية وفي الصحـف العالميـة. ومما يدل على هذه الأهمية أنه ظل على قائمة صحيفة نيويورك تايمز الأميركية لأكثر الكتب مبيعاً على مدى 14 شهراً.

* اللغة ومشكلات المعرفة

تأليف: نعّوم تشومسكي، صدر عن دار توبقال في المغرب عام 1990.

يتبـوّأ نعّـوم تشومسكي مكانـةً في تاريخ اللسانيـات لا يضاهيه فيها إلا فئـة قليلة من العلماء؛ إذ أحـدث ما يشبه الانفصال عن المناهج التي كانـت تتّبعها اللسانيات وعن الأهداف التـي كانت ترسمها لنفسها، فلم يعـد الهدف وصف المـادة اللغوية التي يجمعها الدارس، بل تفسير هذه المادة تفسيراً يقصد إلى اكتشاف ما يكمن وراء الظاهر الذي تمثّله هذه المادة اللغوية. وكان هذا الهدف هو الدافع وراء كل التغيُّرات التي طرأت علـى اللسانيات منذ عام 1957م، فـكل نموذج مُقتَرح يقترب خطوةً من ذلك الهدف، ويُمهِّد السبيل إلى اقتراح نموذج آخر أكثر إحكاماً وكفاءة.

إلى جانب الكتب الكثيرة الغنيّة بالعلوم والمعارف التي نقلها الدكتور حمـزة بن قبلان المُزَينيّ إلى العربية، لا نغفل أيضاً الكتب الكثيرة التي لا تقلُّ أهمّيتها عن تلك المترجمة، نورد فيما يأتي بعضاً منها:

* اللغة العربية إلى أين؟

صدر عن دار كنوز المعرفة عام 2024.

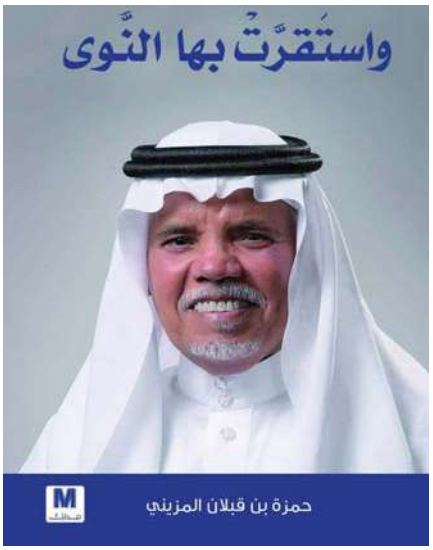
يتضمّـن هذا الكتـاب مقدِّمة طويلة عرض فيها لقضية التفاضُل بين اللغات التي يرى أنها قضية تثار في لغات كثيرة، ويتصـدّى لها اللسانيـون بالتفنيد. فمن وجهـة نظر الدكتور المُزَينـيّ من الطبيعـي أن يحب الإنسان لغتـه الأولى، ويتغنّى بها؛ لأنها ترتبط ارتباطاً قويّاً بهُويته المعرِّفة له؛ لكن من غير الطبيعـي أن يرى أن لغته أفضل مـن لغة أخرى أو من اللغات الأخـرى كلّها. ويورد الدكتـور المُزَينيّ أمثلـة كثيرة للأحكام التي صدرت عن منتمين إلى لغات كثيرة يفضّلون لغاتهم.

ويتضمّـن هذا الكتاب ترجمةً لمقـال المستعرب الأمريكي تشارلـز فرجسـون المشهـور بعنـوان "أساطـير عـن اللغـة العربيـة" الـذي استعرض فيه فرجسـون عدداً ممـا يراه «العرب» أدلة على تفوّق اللغة العربية على غيرها، إضافةً إلى ترجمة مقال آخر لفرجسون نفسه بعنوان (فليأتوا بسورة من مثلـه) نشـره بعـد سنوات طويلة مـن مقاله الأول خفّـف فيه من لهجته، وسـوَّغ فيه آراءه التـي عبَّر عنها في مقالـه السابـق. واستعرض في المقال التقدُّم الكبـير في دراسة اللغة العربيـة في أميركا، وختمه بحض اللسانيين العرب المعاصرين على الاقتداء بما يرى أنه تأويل لهذه الآية الكريمة مضمونه أن يُنتج اللسانيون العـرب بحوثـاً تتميّز بالجدة والأصالـة والفرادة، كما هو معنى الآية التي تعنـي أن القرآن الكريم فريد لا يمكن أن يشبهه نص آخر.

كمـا يحمـل الكتاب في طيّاته ترجمةً لفصل نشره جون إيـزل في كتاب يضم بحوثاً أخرى لمجموعة من الباحثين آخرين بعنوان "اللغة العربية إلى أين؟ من عوالم مُمكِنة إلى مسارات ممكنة". وعرض إيزل في هـذا البحث تاريخ اللغة العربية الـذي يتميّز منذ أقدم عصورها بتجاور «اللغة الفصحى» مع ما يسمى في المصطلحات الحديثة بـ«اللهجات». وناقش إيزل مختلف الآراء عن مستقبل اللغة العربية، بين من يرون أن «اللهجـات العربيـة» ستتطوَّر لتصبح لغات مستقلّة، ومن يقـول إن الوضع اللغوي العربي سيتطور إلى عدد مـن اللغات المناطقيـة التي يجمع كلٌّ منها بعض الأقطار العربية، كأن تكـون هناك «لغة عربية» في المملكة العربيّة السعودية والخليج، ولغة أخرى تجمع مصر والسودان، ولغة تجمع الدول العربية في الشام، وأخيرة في المغرب العربي.

ويختتم الدكتور المُزَينيّ الكتاب بإعادة نشر مقال جبران خليل جبران المشهور بعنوان "مستقبل اللغة العربيـة" المنشـور عام 1923م الذي يشهد أنَّ القضايا التي أثارها جـبران آنذاك لم يتغيّر النقاش عنها على الرغم من مرور مئة عام على نشر المقال.

* واستقرّت بها النوى



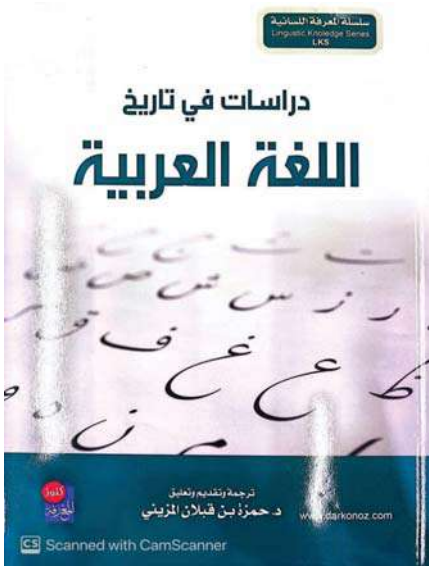
صدر عن دار مدارك عام 2019.

يسرد المُزَينيّ في هذا الكتاب سيرته الذاتية، ويستعرض كثيراً من الحوادث والقضايا والمحطات التي مرَّ بها منذ ولادته على جانبي وادي عقيق، مروراً بدراسته في المدينة المنورة، ثمَّ دراسته الجامعيّة في الرياض، ثم بريطانيا فأميركا، كما يستعرض مسيرته العملية في جامعة الملك سعود، ومسيرته الإعلامية بصفته كاتباً صحفيّاً صاحب مقالات حركت المياه الراكدة، وتطرقت لكثير من الثوابت التي لم يجرؤ أحد على الاقتراب منها.

وممّا قاله في الكتاب: "من المؤكد أنّي كغيري من بني البشر، لم أُخطَّط بوعي لما مررت به من تجارب في حياتي، ولا سيَّما في الفترات التكوينية الأولى، فالبشر نتاج صدف تُمليها الظروف التي نشؤوا فيها وتحيط بهم، وتدفعهم إلى اتجاه بدلاً من اتجاه آخر، فنحن لم نختر المكان الذي ولدنا فيه، مثلاً، ولم نختر العصر الذي عشنا فيه، ولم نختر الوالدين اللذين أنجبانا، إضافة إلى العوامل الأخرى كلها التي تؤثّر في حياتنا وتوجُّهها لأن تأتيَ على شكل بدلاً من شكل آخر. أما ما يبدو لنا، حين نستعرضه في وقت ثان، كأنه تخطيط واع تظهر فيه تجاربنا كأنها نتائج تترتّب على مقدِّمات صريحة محدّدة فصورة مضلّلة تعرضها الذاكرة على الأحداث التي تمر بالفرد حين يحاول اكتشاف المنطق وراءها".

كما تطرَّق كتاب "واستقرت بها النوى" إلى بدايات النهضة في السعودية وبدايات التعليم النظامي والعمل المؤسساتي الحكومي، فهذه السيرة الذاتية ليست مجرَّد تأريخ لحياة إنسان، بل هي أيضاً تأريخ لمجتمع كامل بجميع قضاياه المحلية أو حتى تعاطيه مع القضايا السياسية.

* دراسات في تاريخ اللغة العربية



صدرت الطبعة الأولى عن دار الفيصل الثقافية التابعة لمركز الملك فيصل للدراسات الإسلامية والأبحاث سنة 2000م، والطبعة الثانية عن دار كنوز المعرفة في عمّان.

وممّا ورد في الكتاب: «كانت اللغة العربية ولا تزال موضع اهتمام الباحثين المتخصّصين الغربيين باللغة بصفة عامّة، والمتخصّصين بدراسة الحضارة العربية بصفة خاصة منذ قرنين على الأقل. فقد تناولوها من نواح مختلفة؛ إذ درسوا تركيبها النحوي والصوتي والدلالي، وأدبها بمختلف أنواعه؛ وتاريخها والأوضاع التي تعيشها في الوقت الحاضر».

ووضّح أن من القضايا التي حظيَت باهتمامهم هي الفترةُ المؤسِّسة للغة العربية، أي تلك الفترات التاريخية التي سبقت ظهور الإسلام والفترة المبكرة بعده، لافتاً إلى أن دارسي اللغة العربية يعلمون تلك المشكلات التي تكتنف مسألة الوضع اللغوي الذي كان سائداً في الجزيرة العربية في تلك الفترة المؤسِّسة.

وأشـار المُزَينـيّ إلى أن الأبحـاث الحديثة في دراسة اللغـة العربية تحفل بعدد كبير مـن الآراء المختلفة التي تجتهد في رسم صورة الوضع اللغوي في تلك الفترة المهمّة من تاريخ اللغة العربية.

وتابـع قائـلاً: «ومن المتّفق عليه أن المهتمّين بهذه المسألة من الغربيين قد سبقـوا العرب المعاصرين في تناولها، ووصلوا إلى نتائـج يختلـف كثيرٌ منها عمّا نعهده في المصادر العربية القديمة. وقد دخلـت بعض تلك النتائج والآراء فيما كتبه بعض الباحثين العرب المعاصرين عن العربية، وذلك بنقل تلك النتائج والآراء أحياناً، وفي بعض الأحيان عن طريق ترجمة بعض الكتب التي ألّفها المستعربون». وأضاف: «ومع هذا لا يبدو أن الثقافة العربية المعاصرة والمجال البحثي لهذه القضية في العالم العربي على الأخص مشغـولان كثـيراً بهذه النتائج، ذلـك أن آراء اللغويين العرب القدماء ما زالت هي المسيطرة علـى رؤية كثير من المتخصصين في اللغة العربية. وهم يتقبّلون تلك الآراء من غير أن يساهموا هم أنفسهم في دعمها بأية أدلة خارج نطاق التسليم بها».

ورغبةً في المساهمة في إحياء الحوار عن هذه المسألة المهمّة، ترجم المُزَينيّ في هذا الكتاب «بعض الدراسات المتميّزة» التـي عرض لها، وهي دراسات تكاد تُلخِّص المواقف التي اتّخذهـا الباحثون الغربيون المهتمّون بدراسة اللغة العربية. وفي هـذا الشـأن قال المُزَينـيّ: «من أهم تلك الدراسـات في هذا الكتاب قـدَّم الباحث الأمريكي المعاصر مايـكل زويتلر كتابه «التقاليد الشفهية للشعر العربي القديم»، «The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry, 1978»، وهو فصل طويـل يعرض فيه اقتراحـه نظرية جديدة تقوم على نظرة مختلفة جذرياً للوضع اللغوي العربي في تلك الفترة التأسيسية عن المواقف التي كان ينطلق منها الباحثون السابقون. ويعتمد فهْم موقف زويتلر في هذا الفصل اعتماداً كبيراً على معرفة الآراء السابقـة التـي يوردها، ثم يورد الحجج المتعدّدة ضدها. وربما يتعذَّر على القارئ العربي الذي لا يعرف اللغات التي كُتِبَـت بهـا تلك الأبحاث أن يطلع عليهـا مباشرة، لهذا ترجمتُ أبرزها». وأضاف أنّ من أهـم القضايا في هذه الدراسات أيضـاً المصطلحات التي يطلقها الباحثون على اللغة العربية ناظريـن إليها من حيث التاريخ والمستويات. وقد أورد أرنولد فريمـان، في مقالـه في الكتاب، أحد عشر مصطلحاً يطلق كل واحد منها على مرحلة معيّنة أو مستوى مُحدَّد للغة العربية، مبيّناً أن هذا من شأنه أن يُشير إلى تشعُّب القضايا المتّصلة باللغة العربية ودقّة تناول الباحثين لها.

وفي ختـام هـذه الإضـاءة على أحد أهـم المترجمين في الساحة الفكريـة في العالم العربي عامّـة، وفي المملكة العربيـة السعوديـة خاصَّة، تجدُر الإشارة إلى غِنى حركة الترجمة في السعودية، التي انطلقت مع البداية الرسمية لنشأة مجلس الشورى في المملكة العربية السعودية في 29 آب عام 1926م، فقد ضمّت الجامعات السعودية المختلفة كثيراً من كليات اللغات والترجمة؛ منها جامعة الملك سعود، والأميرة نورة بنت عبد الرحمن وغيرها، برامج كثيرة تُعنـى بهذا الحقل المعرفي بمختلـف اختصاصاته، وأقامت مسابقات للترجمة بين الجامعـات السعودية، وأطلقت جوائز للأعمال المترجمة مثل جائزة الملك عبد الله بن عبد العزيز العالمية للترجمة.

كما قدَّم **المرصد السعودي في الترجمة** معلومات لحركة الترجمة بجوانبها وَفْقَ معايير توثيق معتمدة، ليكوّن قاعدة بيانـات رقميـة تُمكِّن جهـات الترجمة من معرفة واقعهـم في إنتاجها، وتُسهم بوضع الخطـط الاستراتيجية في الترجمة، لتأسيـس خطـة وطنية موحّدة لحركة الترجمـة في السعودية تُسهم في نقـل المعرفة وتوطينها. وترجـم المرصد السعودي 3،116 كتاباً في غضون 84 سنة صدرت فيها كتب داخل السعودية، ونالت جائزة خادم الحرمين الشريفين عام 2007م.

وأطلقت **هيئة الأدب والنشر والترجمة** مبادرة "ترجم" ضمن جهودها لدعم حِراك الترجمة في السعودية، وإثـراء المحتـوى العربي بالمـواد المترجمة ذات المحتوى القيّم مـن اللغات المتنوعة؛ إذ أُسسـت الهيئة التابعة لوزارة الثقافة في السعودية في شباط 2020م، لإدارة قطاعات الأدب والنشر والترجمة وتنظيمها بوصفها المرجع الرسمي لها في السعودية، وللإسهام في تحقيق تطلعات رؤية السعودية 2030، واعتماد الاستراتيجية الوطنية للثقافة الهادفة لجعل الثقافة نمطاً لحياة الفرد، وتمكين دورها في النمو الاقتصادي، وتعزيز مكانة السعودية الدولية.

إصدارات عالمية في دراسات الترجمة

إعداد : مدير التحرير

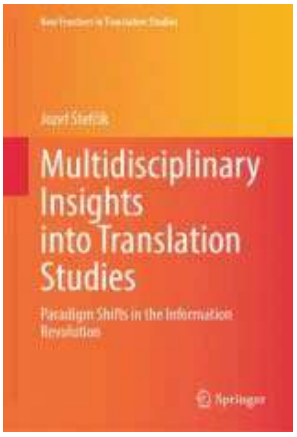
عنوان الكتاب: توسيع آفاق التغيير اللغوي الناتج عن الترجمة: مصطلحات الهجرة في النصوص متعددة اللغات

المؤلف: إدوارد كلاي

تاريخ النشر: 14 /11/ 2025

دار النشر: Routledge

يقدم هذا الكتاب دراسة شاملة عن التغيير اللغوي الناجم عن الترجمة، معتبراً إياها سيناريو للاتصال اللغوي، مدعوماً بدراسات حالة من نصوص متعددة اللغات حول الهجرة. حيث يستكشف كيفية انتقال السمات اللغوية من النص المصدر لتصبح جزءاً من اللغة الهدف عبر الزمن، مع تطبيق هذه النظرية على سياقات جديدة مثل المصطلحات الخاصة بالهجرة في النصوص القانونية والمقالات الصحفية.



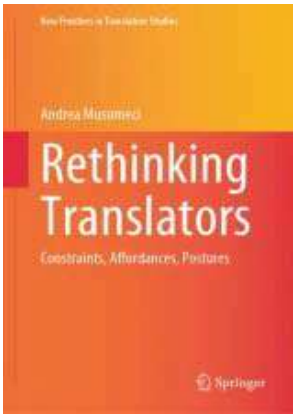
عنوان الكتاب: رؤى متعددة التخصصات في دراسات الترجمة

المؤلف: جوزيف شتيفتشيك

تاريخ النشر: 24 /03/ 2025

دار النشر: Springer

يستكشف هذا الكتاب النظرية الترجمية من منظورين نظري وعملي، مع التركيز على استخدام التقنيات الحديثة في صناعة اللغة والترجمة. يناقش تأثير العولمة وتقنيات مثل الترجمة الآلية والذكاء الاصطناعي على المهنة، مع تقديم نماذج تدريب جديدة وفرص عمل مستجدة في المجال، مما يجعله مرجعاً مفيداً للأكاديميين والطلاب والمترجمين المحترفين على حد سواء.



عنوان الكتاب: إعادة التفكير في المترجمين

المؤلف: أندريا موزوميسي

تاريخ النشر: 22 /05/ 2025

دار النشر: Springer

يقدم هذا الكتاب مجالاً بحثياً جديداً يُعرف بـ «وضعية المترجم»، مستكشفاً أبعاده التقنية والتربوية والاجتماعية. حيث يستند إلى بحث عملي من وحدة نظرية الترجمة في جامعة هونغ كونغ، ويهدف إلى دعم المترجمين المتعلمين والممارسين في تطوير وعي بيئي أكبر تجاه بيئات الترجمة وموقعهم فيها، مما يسهم في إثراء المجتمعين الأكاديمي والمهني عالمياً.

دور المترجم

د. باسل المسالمة

تبقى الترجمة فعلاً من أفعال التواصل الحضاري والثقافي، التي تسهم في نضج الهويات الثقافية في إتاحتها معرفة الآخر والتفاعل معه. كما أنّ الترجمة في حاضرها الراهن باتت ضرورةً ملحّة في عصر التقانات الحديثة والعولمة؛ العصر الذي حوّل العالم إلى قرية كونية واحدة ساعدت في مدّ الجسور بين الثقافات وفتح النوافذ في جدرانها المغلقة.

يتجلى دور المترجم في أن يمتلك الهوية والموقف، لا الإيديولوجيا. فالمترجم يعمل وَفْقَ نظرة إلى العالم وإلى شؤونه وضروراته. ثمّة كثيرٌ من المترجمين الأكفاء وغزيري الإنتاج، لكننا لا نلحظ لديهم التوجه أو الوعي الناظم لعملهم، وكأنهم محض آلة تترجم ما يُعرَض عليها. إنّ إدراك المترجم لأهمية دوره يجب أن يكون حاضراً لديه على الدوام ومنطلقاً لمساعيه وجهوده. وفي هذا الإدراك وفي مواقف المترجمين وذواتهم المتنوعة التي تنعكس في اختياراتهم نحصل على التعددية الكامنة في العمل الثقافي الذي تمثّله الترجمة.

ولأنّ الترجمة ليست محض نقل لغوي، بل هي بحث معرفي وثقافي، فإنّ موسوعية المترجم تبدو عنصراً أساسياً في المسؤولية التي تقع على عاتقه. والتكامل بين الفروع المعرفية صار هدفاً وممارسةً تتجلى في عبور المفاهيم بين الفروع المعرفية وعبور الأفكار بين الثقافات. وهذا يجب أن ينعكس لدى المترجم سعياً إلى الموسوعية التي تتيح له فهم التطورات المعرفية والوعي بمتحوّلاتها وتأثيراتها، ومن ثم يكون أقدر على ممارسة دوره في عملية الترجمة أو المعرفة.

وأخيراً، لا يتمثل دور المترجم الأساسي في نقل معنى النص أو الكلام من لغة إلى أخرى وحسب، بل يفعل ذلك بأقصى درجات الدقة، مع الحفاظ على النبرة والأصل، ويتضمّن ذلك مسؤوليات أخرى كفهم السياق الأصلي بدقة، والتزام أخلاقيَّات المهنة كالسرية، وتحمّل مسؤولية العمل النهائي، وفهم طبيعة النص المترجَم.

ونقصد بأخلاقيات المترجم المبادئ والقيم التي يجب أن يتحلّى بها كل مترجم في أثناء أداء مهمته، ومنها ما يتعلّق بالشفافية، والحيادية، والسّرّية، والاحترافية في العمل. وهذه الأخلاقيات تضمن التزام المترجم مسؤولياته ودوره تجاه النصوص التي يتعامل معها والجهات التي يقدّم لها خدماته، إذ يجب أن ينقل المحتوى بدقة دون تحريف أو تعديل. إضافة إلى ذلك، تُعدُّ الأخلاقيات مكوّناً أساسياً لضمان الجودة، إذ تعكس التزام المترجم المهنية والاحترام تجاه عمله ومهنته.