الترجمة وإعادة الكتابة والتحكّم في السُمْعة الأدبية

@ketab_n
10.9.2015

تأليف
أندريه لوفيفر

ترجمة وتقديم
فلاح رحيم

أندريه لوفيفر

الترجمة وإعادة الكتابة والتحكّم في السّمعة الأدبيّة

ترجمة وتقديم

فلاح رحيم

دار الكتاب الجديد المتحدة

Twitter: @ketab_n

الترجمة وإعادة الكتابة
والتحكّم في السّمعة الأدبيّة

Twitter: @ketab_n

Original Title:
Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame
by **André Lefevere**
Copyright © **Routledge a member of the Taylor and Francis group**, 1992

جميع الحقوق محفوظة للناشر بالتعاقد مع دار روتلدج

نشر هذا الكتاب لأول مرة باللغة الإنكليزية سنة 1992
ترجم هذا الكتاب:

© دار الكتاب الجديد المتحدة 2011

الطبعة الأولى
كانون الثاني/يناير/أي النار 2011 إفرنجي

الترجمة وإعادة الكتابة والتحكّم في السّمعة الأدبيّة
ترجمة فلاح رحيم
موضوع الكتاب نظرية الترجمة وحوار الثقافات
الحجم 17 × 24 سم

تصميم الغلاف دار الكتاب الجديد المتحدة
التجليد برش مع ردّه

ISBN 978-9959-29-458-6
(دار الكتب الوطنية/بنغازي ـ ليبيا)

رقم الإيداع المحلي 2008/771

دار الكتاب الجديد المتحدة
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس،
هاتف 04 03 75 1 961 + **نقّال** 89 39 93 3 961 +
فاكس 05 03 75 1 961 + 07 03 75 1 961 +
ص.ب. 14/6703 بيروت ـ لبنان
بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb
الموقع الإلكتروني www.oeabooks.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopyings, recording or by any information storage retrieval system, without the prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة للدار، لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو جزء منه، أو نقله بأي شكل أو واسطة من وسائط نقل المعلومات، سواء أكانت إلكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين والاسترجاع، دون إذن خطّي مسبق من الناشر.

توزيع دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية
زاوية الدهماني، شارع أبي داود، بجانب سوق المهاري، طرابلس ـ الجماهيرية العظمى
هاتف وفاكس: 013 07 34 21 218 + **نقّال** 463 45 21 91 218 +
بريد إلكتروني: oeabooks@yahoo.com

Twitter: @ketab_n

المحتويات

مقدّمة الترجمة العربية 7

الفصل الأول: قبل الكتابة 13

الفصل الثاني: النظام: الرعاية 25

الفصل الثالث: شعرية الأنظمة الأدبية 41

الفصل الرابع: الترجمة: المقولات
قنوات الحياة، الأنوف، السيقان، المقابض: ليسيستراتا أرستوفانيس 57

الفصل الخامس: الترجمة: الأيديولوجيا
حول تشكيل الصور المختلفة لآن فرانك 77

الفصل السادس: الترجمة: الشعرية
حالة القصيدة العربية المفقودة 95

الفصل السابع: الترجمة: فضاء الخطاب
«تفاهات مقدسة، برغم أن طبّاخها هوميروس» 113

الفصل الثامن: الترجمة: اللغة
عصافير كاتالوس الكثيرة 127

الفصل التاسع: كتابة التاريخ
من كاتب رائج إلى كاتب مغمور: وليم فوكنبروخ 141

الفصل العاشر: المنتخبات: انتخاب المعتمد الأفريقي 155

الفصل الحادي عشر: النقد - ما وراء الجنوسة: مدام دي ستال 171

Twitter: @ketab_n

الفصل الثاني عشر: تحرير النصوص إنقاذ النص بتقطيعه:
مسرحية «موت دانتون» لبوشنر 183
الببليوغرافيا 195
فهرس الأعلام 202
فهرس الموضوعات 206

Twitter: @ketab_n

مقدّمة الترجمة العربية

أصبح كتاب أندريه لوفيفر **الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية** منذ صدوره عام 1992 واحداً من أبرز الدراسات التي تناولت الترجمة من منظور النقد الثقافي الذي تتنامى أهميته في يومنا هذا. مؤلّف الكتاب عَلَمٌ بارز في ميدان البحوث المتعلقة بترجمة الأدب؛ عمل في قسم الدراسات المقارنة في جامعتَي لوفن (بلجيكا) وتكساس (أميركا). ينبّهنا لوفيفر هنا إلى ضرورة تحرير الدراسات الترجمية من إطار البحث عن مدى وفائها لغوياً للأصل، وتوجيه الاهتمام إلى الترجمة بوصفها عملية إعادة كتابة للأصل تخضع لاعتبارات نظامية. فالترجمة التي صارت تلعب دوراً كبيراً في عالم اليوم، ما زالت تعاني الكثير من سوء الفهم الناجم عن مقاربتها بوصفها ممارسة تنحصر في المستوى اللغوي. يرى لوفيفر أن ميل القرّاء إلى التعامل مع النص المترجم كما لو كان هو النص الأصلي، وإهمالهم حقيقة أنه يُعَدُّ نصاً جديداً يحاول إعادة كتابة النص الأصلي ضمن سياق ثقافي مختلف، يتسبّب في الكثير من الإشكاليات. لذا يتوجه هذا الكتاب إلى فئة واسعة من القرّاء تشمل كل من يتعامل مع النصوص المترجمة قراءة وإنتاجاً ونقداً.

ينطلق لوفيفر في وصفه عملية إعادة الكتابة من مفهوم الأنظمة الذي أسَّس له الشكلانيون الروس، فيرى أن استقبال الأدب في بيئته أو خارجها يخضع لمؤثرات نظامية يمكن وصفها وفهمها باتجاه تنمية الحس النقدي بأثرها العميق. تمثل القوة بأشكالها المتنوعة (الأيديولوجية والشعرية) الطاقة المحركة لعملية إعادة الكتابة هذه. يحاول لوفيفر في الفصل الأول من كتابه أن يحدد ما يسميه الفئة الوسطى من الكتّاب؛ أي تلك الفئة التي تسعى بين المؤلف الأصلي للنص والقارئ. تشمل هذه الفئة المترجمين، ومؤرخي الأدب، وواضعي القواميس الأدبية، ومعدي المنتخبات الشعرية، والنقاد، والناشرين. أما أهمية هذه الفئة من الكُتّاب فيمكن إدراكها في حقيقة أنها هي التي تقرر قبول الأعمال الأدبية أو

Twitter: @ketab_n

رفضها، وهي التي تتصدى لمهمة إيصال هذه الأعمال للقارئ العادي على النحو الذي تراه مناسباً. يلاحظ لوفيفر أن العادة قد جرت على ازدراء النص الذي خضع لإعادة الكتابة والاستخفاف به في الدوائر الأدبية المتخصصة، باعتبار أن النص الأصلي أفضل من نص مترجم أو منقول بوساطة تعليق لأحد النقاد أو المؤرخين. لكنه يتوسع في الدفاع عن رأيه القائل إن النص الذي أعيدت كتابته يؤدي مهمة كبيرة في تقديم الأدب إلى جمهوره؛ لأنه هو الذي يشكل الرأي العام ويتحكم في التلقي غير المتخصص للأدب.

والواقع أن الأمثلة التي يوردها لوفيفر لدعم رأيه تستحق التأمل. فبايرون وجيله مثلاً لم يقرأوا **فاوست** غوته باللغة الألمانية، بل بصيغة فرنسية مختصرة وردت في كتاب مدام دي ستال ذائع الصيت **عن ألمانيا**. كما أن بوشكين لم يقرأ أعمال بايرون التي أعجبته كثيراً وأثرت فيه في أصلها الإنكليزي ولا حتى في ترجمة روسية لها، بل عبر اللغة الفرنسية. وقام عزرا باوند بخلق صورة خاصة به للشعر الصيني قدمها إلى الغرب من خلال منتخباته من شعراء سلالة تانغ شكّل بها فهم الغرب للشعر الصيني.

فإذا تحوّلنا إلى دور القواميس الأدبية في تشكيل صورة الأدباء وأعمالهم لدى القرّاء وجدنا أنه لا يقل أهمية عن دور الترجمات. فالقارئ المعاصر لا يقرأ أعمال كاتب مثل كريستوفر مارلو إذا ما سئل عنه ليتعرف عليه، بل هو يذهب ببساطة ليراجع اسم مارلو في قاموس أكسفورد للأدب الإنكليزي، وربما زاد عليه فقرأ إشارة إليه في أحد تواريخ الأدب الإنكليزي. والشيء نفسه يصح بصدد انتقاء الأعمال التي تمثل في المنتخبات الأدبية حقبة ما أو بلداً ما. فاختيار كاتب معين وإهمال كاتب آخر عملية محكومة بعوامل تتجاوز مجرد الجودة الأدبية معياراً لها. يورد لوفيفر نموذج هينريش هاينه الذي أغفلته تماماً المنتخبات الأدبية الألمانية بين عامي 1933ـ1945، بل إن القصيدة الوحيدة التي نشرت له لم يظهر عليها اسمه. كما أن تاريخ الأدب الألماني الذي كتبه بارتلز يهاجم هاينه ويهاجم «غباء» الألمان الذين صدقوا من عدّه أحد عظماء الأدب. وقد كوفئ هذا المؤرخ على ما كتبه بتسلّم أعلى ميدالية للإنجاز الثقافي خلال الحقبة الهتلرية.

يفرد لوفيفر فصلين من كتابه الذي بين أيدينا لمعالجة أهم عاملين أثّرا في

Twitter: @ketab_n

إعادة الكتابة وصناعة السمعة الأدبية. الأول هو نظام الرعاية الأدبية patronage. يقرر لوفيفر منذ البداية أن القائمين على نظام الرعاية الأدبية ظلوا يظهرون اهتماماً بالأيديولوجيا الأدبية يزيد على اهتمامهم بالجوانب الفنية (أو ما يسميه «الشعرية»). وتتمثل الرعاية الأدبية في أشكال متنوعة، فهي قد تكون شخصاً متنفذاً مثل لويس الرابع عشر أو مجموعة من الأشخاص أو هيئة دينية أو حزباً سياسياً أو طبقة اجتماعية أو بلاطاً ملكياً أو ناشراً أو أجهزة إعلامية. وكل هؤلاء يعملون على تنظيم العلاقة بين النظام الأدبي بوصفه كذلك والأنظمة الأخرى التي تكوّن بمجموعها المجتمع والثقافة.

أما العناصر التي تحرص الرعاية الأدبية على توفرها في الأدب فهي ثلاثة: الأول هو العنصر الأيديولوجي؛ أي مدى توافق العمل مع القيم الفكرية والاجتماعية السائدة، والثاني هو العنصر الاقتصادي المتمثل في حرص الراعي الأدبي على منح الكتّاب والقائمين على إعادة الكتابة دعماً مادياً يعتاشون منه، والثالث هو عنصر المكانة الممنوحة للمؤلف التي تضفي عليه مزايا معنوية كالشهرة وتبني دوائر معينة له. فإذا أمسك الراعي بالعناصر الثلاثة معاً، عدّ لوفيفر رعايته من النوع الشامل، وهو نمط ساد طويلاً مختلف أنحاء العالم. أما إذا تركزت الرعاية على جانب واحد، كما يحدث على نحو متزايد، عدّها من النوع الجزئي. والمثال على النمط الثاني نشر الكتب الأكثر رواجاً في أوروبا وأميركا حيث يقتصر الاهتمام على المردود الذي يتسلّمه الكاتب من دون أن يصاحب ذلك بالضرورة تقدير معنوي بوصف ما يكتبه أدباً رفيعاً.

العامل الثاني الذي يتحكّم في عمليات إعادة الكتابة والسمعة الأدبية هو الشعرية (أو العقيدة الفنية السائدة). يرى لوفيفر أن المنظومة الشعرية، أياً كانت، تتألف من مكوّنين هما وسائل الأدب المعتمدة من أجناس ورموز وثيمات وشخصيات، ومفهوم متفق عليه عن دور الأدب في المجتمع وعلاقته بالنظام الاجتماعي المحيط به. وما يحدث في المنظومات الشعرية الخاصة بمختلف الأمم أنها تتبلور ويتم وضع القواعد الخاصة بها في مرحلة تاريخية معينة، ثم تبدأ الصورة الخاضعة للقواعد تفرض شروطها وقواعدها على الأجيال اللاحقة التي تمارس الأدب. ولكي يوضح لوفيفر قصده نراه يورد مثالاً متعلقاً بمنظومة الشعرية

Twitter: @ketab_n

الإسلامية. فهو يرى أن القصيدة العربية التي بلغت أرقى أشكالها في المعلّقات، وضعت قواعدها في وقت كان فيه الشعراء مثل رجال قبائلهم عموماً يجولون في الصحراء متأملين الأطلال التي تذكّرهم بالأحبة أو بمعركة أو صيد بما مَرَّ بهم من وقائع. لكن هذه القواعد الشعرية التي انبثقت من نمط الحياة العربية القديم لم تتغير بعد أن تغيّر أسلوب الحياة العربية والبيئة المحيطة بالنظام الأدبي. فالوقوف على الأطلال أصبح استهلالاً إلزامياً في كل قصيدة حتى تلك التي كتبت في الحواضر العربية المزدهرة.

يعود لوفيفر إلى الأدب الإسلامي ليوضح الأثر الذي تتركه شعرية لغة معينة في الأدب المكتوب بلغات أخرى تحت تأثير العامل الأيديولوجي أو العقائدي. فاللغة العربية وقواعد آدابها انتقلت بعد انتشار الإسلام لتترك أبلغ الأثر في الآداب المكتوبة بلغات الشعوب التي اعتنقت الإسلام كالتركية والفارسية والأردية. يرى لوفيفر أن أثر العربية هذا يشبه كثيراً أثر اللغة اليونانية وآدابها في اللغة اللاتينية ومن خلالها في آداب الغرب وأميركا.

ابتداء من الفصل الرابع ينتقل الكتاب إلى ميدان التطبيق. فنقرأ تسعة فصول تطبيقية شيقة يحاول فيها الكاتب أن يوضح دور القائمين بعمليات إعادة الكتابة في تشكيل صورة نص معين أو أدب مرحلة ما أو أمة ما في ذهن القارئ العادي. يكرس أولاً خمسة فصول للترجمة بوصفها أوسع أشكال إعادة الكتابة انتشاراً، فيدرس الترجمات المتعددة لمسرحية أرستوفانيس **ليسيستراتا** إلى الإنكليزية ليظهر أثر العامل الأيديولوجي في إغفال المترجمين أو تحريفهم لكثير من الإشارات التي يراها مجتمعهم فظة أو غير لائقة. ثم يعالج الترجمات المتوفرة في الألمانية والإنكليزية ليوميات الفتاة الألمانية اليهودية آن فرانك التي عاشت أهوال الحرب العالمية الثانية، وكتبت انطباعاتها عنها في يوميات ذاع صيتها. يعكس هذا الفصل التغييرات والتحويرات التي خضعت لها اليوميات بفعل الضغوط الأيديولوجية والفنية. ثم نقرأ فصلاً عن ترجمة هوميروس للفرنسية والتغييرات التي أدخلها المترجمون عليه بفعل الاختلافات في فضاء الخطاب؛ أي الحياة والقيم الثقافية والاجتماعية التي أحاطت بهوميروس وبالمترجمين.

للفصل السابع أهمية خاصة بالنسبة إلى القارئ العربي لأنه مكرس لدراسة

Twitter: @ketab_n

صورة الأدب الإسلامي في الغرب والعوامل التي شكلت هذه الصورة. يبدأ الفصل بملاحظة أن الأدب الإسلامي هو أقل الآداب توفراً للقارئ في أوروبا والأميركتين. ويقرر بعد تحليل دقيق للترجمات المتوفرة بالإنكليزية لمعلقة لبيد بن ربيعة أن السبب في ذلك لا يكمن في الأدب الإسلامي نفسه، بل في المشاكل التي واجهها القائمون على إعادة كتابته ولم يتمكنوا من حلها. فهم أخفقوا في الاتفاق على الموقع الذي يناسب جنس المعلقة في الشعرية الأوروبية ـ الأمريكية؛ لأن الأجناس الأدبية الغربية لا تتضمن جنساً يمكن أن يعد مرادفاً للقصيدة العربية الكلاسيكية. لقد وقف المترجمون حائرين أمام ما يرادف المعلقة في شعريتهم؛ فهي ليست ملحمة، ولا بالاد (أو قصيدة قصصية)، ولا أنشودة رعوية أو دراما. سماها ر. أ. نيكلسون قصائد غنائية odes، بينما مال وليم جونز إلى الإشارة إليها بوصفها أناشيد الرعاة eclogues. يستعرض لوفيفر عنصراً آخر في هذه الصعوبة يتصل بمنشأ هذا النوع الأدبي والأحوال الاجتماعية التي سادت إبان نشوئه. وأخيراً يشير إلى مشاكل في ترجمة المعلقات تتصل بفضاء الخطاب، أي البيئة الصحراوية التي ألفها الشعراء العرب وظلت غريبة عن المترجمين والقرّاء في الغرب على السواء.

يتضمن الكتاب فضلاً عما سبق فصولاً تطبيقية تتسم بالدقة والشمول هي فصل عن الترجمات العديدة لإحدى قصائد كتالوس وما تثير من أسئلة عن ترجمة الشعر، وفصل يدرس السمعة الأدبية ويتخذ من فوكنبروخ الأديب الهولندي مادة للبحث، وآخر عن عملية إعداد منتخبات الشعر الأفريقي وسؤال الانتقاء والحذف، وفصل عن سمعة مدام دي ستال وصورتها في النقد الفرنسي، وآخر عن إعداد مسرحية بوشنر 'موت دانتون' لتتمكن من عبور الرقابة وتقترب من المعايير الدرامية المختلفة. يمتاز أسلوب لوفيفر بالحيوية والثراء، إذ يكتشف القارئ بفضل هذه الفصول كثافة الإشكاليات التي تنطوي عليها نصوص إعادة الكتابة وما يعنيه الاعتماد عليها في التعرُّف على الأصل.

من نافل القول أن ترجمة كتاب عن الترجمة تنطوي على إشكاليات وصعوبات جمة. لكني أقدمت على ترجمة الكتاب لما وجدت فيه من إضاءات قيمة للكثير من ممارساتنا الثقافية المتصلة بميدان إعادة الكتابة، وكمدخل لكثير من التأملات والبحوث في واقعنا الثقافي الراهن تستهدي بمنهجه الأصيل.

Twitter: @ketab_n

أخيراً أودّ أن أتوجه بالشكر الجزيل للصديق الكريم د. حسن ناظم الذي قرأ الترجمة العربية وطابقها على النص الأصلي وأبدى ملاحظات قيمة. ولناشري الدؤوب الأستاذ سالم الزريقاني الذي رعى إعادة الكتابة هذه وأتاح لها منفذاً إلى القرّاء.

فلاح رحيم

Twitter: @ketab_n

الفصل الأول

قبـل الكتابـة

«يروق لي ممارسة كلّ ضروب الحرية مع هؤلاء الفرس الذين لا يمثلون (كما أعتقد) نمط الشعراء الذين يشعر المرء معهم برهبة تمنعه من القيام بهذه الخروق، والذين يقتضون، في الواقع، شيئاً من الفن ليمنح تصويرهم شكلا».

(إدوارد فيتزجيرالد xvi)

يتناول هذا الكتاب تلك الفئة التي تتموقع في الوسط من أولئك الرجال والنساء الذين لا يكتبون الأدب، وإنما يعيدون كتابته. والسبب في ذلك أن هؤلاء هم المسؤولون اليوم عن الاستقبال العام للأعمال الأدبية، وعن تناقلها بين القرّاء غير المحترفين الذين يمثلون الغالبية العظمى من القرّاء في مجمل ثقافتنا. وهي فئة يساوي دورها في الأقل، إن لم نقل يفوق، دور الكُتّاب أنفسهم.

يلعب ما يشار إليه غالباً على أنه «القيمة الجوهرية» للعمل الأدبي دوراً أقل بكثير مما يفترض عادة. لقد بقي شعر جون دَن، كما هو معروف، مغموراً نسبياً وغير مقروء في العقود القليلة التي أعقبت وفاته وحتى إعادة اكتشافه من طرف ت. س. إليوت وآخرين من دعاة الحداثة. برغم ذلك، يمكن أن نفترض دون مجازفة أن «القيمة الجوهرية» لقصائده بقيت هي نفسها طوال هذه الفترة.

بالمثل، فإن الكثير من الأعمال «المنسية» التي يعدُّها التيار النسوي كلاسيكية اليوم، والتي نُشرت أصلاً في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات، أعيد نشرها

Twitter: @ketab_n

في السبعينيات والثمانينيات. ويفترض أن المحتوى الفعلي لتلك الروايات لم يكن أقل ميلاً إلى المشاغل النسوية حينذاك مما هو الآن، ما دمنا نتعامل مع النصوص عينها تماماً. إن السبب في أن الكلاسيكيات النسوية لم تُنْسَ كلياً لا يكمن في القيمة الجوهرية للنصوص نفسها، أو حتى في النقص (الممكن) في تلك الناحية، ولكن في حقيقة أنها تنشر مرة أخرى الآن على خلفية تيارات مؤثرة من النقد النسوي الذي يُروّجها، ويحتضنها، ويدعمها.

إن كل من يرى أن غاية الدراسات الأدبية لا تختلف عن الغاية المتوخاة من تأويل النصوص، يجد أنه إما سيكون عاجزاً عن تفسير مثل هذه الظواهر، وإما أنه سيلجأ على نحو محرج إلى أفكار غامضة كالقدر. ما أسعى إلى إقامة الحجة عليه أن العملية التي ينتج عنها قبول الأعمال الأدبية أو رفضها، إدراجها ضمن المعتمد canon[1] أو استبعادها، تسيطر عليها عوامل ملموسة لا غامضة، وهي عوامل يسهل نسبياً التعرُّف عليها ما أن يقرر المرء البحث عنها، أي ما أن يتجنب اعتبار التأويل محور الدراسات الأدبية، ويقرر التصدي لمسائل مثل القوة والأيديولوجيا والمؤسسة والتّحكُّم. ما أن يشرع المرء في ذلك حتى يدرك أن إعادة الكتابة بكل أشكالها تحتل موقعاً مهيمناً بين العوامل الملموسة التي أشرنا إليها تواً. يحاول هذا الكتاب تأكيد كل من أهمية إعادة الكتابة بوصفها القوة الدافعة للتطور الأدبي، والحاجة إلى دراسة معمقة لهذه الظاهرة.

لقد ظل المشتغلون بإعادة الكتابة فاعلين بيننا دائماً منذ العبد الإغريقي الذي جمع المنتخبات من أدب اليونان ليعلّم أولاد أسياده الرومان، حتى أساتذة عصر النهضة الذين عكفوا على مقارنة مختلف المخطوطات وقصاصات المخطوطات ليتمكنوا من نشر نسخة معتمدة إلى حد ما من عمل كلاسيكي إغريقي أو روماني؛ ومنذ مدوني تواريخ الأدبين الإغريقي والروماني في القرن السابع عشر بلغة ليست

(1) يعرف **دليل الناقد الأدبي** المعتمد (أو القانون) أنه «مجموع النصوص أو الأعمال المعتمدة ضمن تراث محدد وفي حقل من حقول المعرفة، بوصفها تنضبط ضمن معايير أو قيم معينة لتشكل وحدة نصية متجانسة، أو تشكل أعمال مؤلف ما». (انظر د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط3، 2002، ص234-238). (المترجم)

Twitter: @ketab_n

يونانية ولا لاتينية، حتى ناقد القرن التاسع عشر وهو يبسط الجمال والإشراق اللذين طالما توفّرت عليهما الأعمال الكلاسيكية والحديثة لجمهور يزداد عزوفاً عنها؛ ومنذ مترجم القرن العشرين وهو يحاول أن «ينقل الأصل عبر» الثقافات كما حاولت أجيال عديدة من المترجمين من قبل، حتى واضعي كتب «دليل القارئ» التي توفر إحالات سريعة إلى المؤلفين وتسمّي الكتب التي يتوجب الاطلاع عليها بوصفها جزءاً من ثقافة القارئ غير المحترف، لكنها تمر دون أن يقرأها أحد بشكل متزايد.

لكن دورهم تغير لسببين أساسيين: أولاً، نهاية حقبة داخل الثقافة الغربية في الأقل، ظل الكتاب يحتل فيها موقعاً مركزياً في كل من تعليم الكتابة وبث القيم، وثانياً، الشرخ بين الأدب «الرفيع» والأدب «الوضيع» الذي بدأ يتبلور في حوالي منتصف القرن التاسع عشر، وأدى إلى شرخ مصاحب له بين الكتابة «الرفيعة» و«الوضيعة» عن الأدب، وإعادة الكتابة «الرفيعة» و«الوضيعة».

لاحظ ج. هيلس ميلر في خطابه أمام أعضاء جمعية اللغة الحديثة في أميركا عام 1986 أن «ثقافتنا السائدة، مهما كانت قوة رغبتنا في حال مختلف، تزداد ابتعاداً عن كونها ثقافة كتاب، وتصبح أكثر فأكثر ثقافة سينما وتلفزيون وموسيقى رائجة» (285 أ). يدرك قرّاء الأدب المحترفون (وأشير بهذا المصطلح إلى مدرسي الأدب وطلابه) هذا المنحى المتواصل، وربما كان ردّ فعلهم على هذه الحالة التي آلت إليها الأمور مشوباً بالغضب، أو الاستخفاف، أوالقبول بالأمر الواقع، لكن غالبيتهم تواصل القيام بعملها كالمعتاد، وليس أقل الأسباب شأناً في ذلك أن الموقع الذي يشغلونه داخل المؤسسات التي تأويهم لا يترك لهم إلا خياراً ضئيلاً جداً في الواقع: لابد من منح الشهادات، والوفاء بالالتزامات، وتوزيع المناصب، ومنح الترقيات.

في الحقيقة لا يُقرَأ الأدب «الرفيع» إلا في نطاق تعليمي (أقصد هنا كلاً من التعليمين الثانوي والعالي) على نحو متزايد، بل هو لم يعد يشكل مادة القراءة المفضلة بالنسبة إلى القارئ غير المحترف. وقد أدى هذا إلى حصر تأثير القارئ المحترف داخل نطاق المؤسسات التعليمية. لم يعد بوسع أي ناقد في يومنا هذا أن يدّعي لنفسه المكانة التي تمتع بها ذات مرة ماثيو آرنولد في المجتمع عموماً على سبيل المثال، بوصفها أمراً مفروغاً منه. ربما كان أفضل توضيح للعزلة المعاصرة

Twitter: @ketab_n

التي يشهدها كل من الأدب الرفيع والدراسات الخاصة به يتمثل في تأثير التفكيكية المختلف كلياً في القرّاء المحترفين وغير المحترفين. بينما يبدو القرّاء المحترفون مقتنعين إلى هذا الحد أو ذاك أن التفكيكية قد دمرت أسس الميتافيزيقا الغربية، يصعب القول إن القرّاء غير المحترفين قد أبدوا اهتماماً كبيراً بهذه الحقيقة المهمة، وبالتأكيد لا يمكن مقارنة اهتمامهم بها باهتمامهم بقضايا دنيوية مثل الضمان الصحي، واستقرار المؤسسات المالية.

إذا كانت المؤسسات التعليمية تؤدّي على نحو متزايد وظيفة «الحفاظ» على الثقافة حيث تسمح للأدب الرفيع، وقرائه، وممارسيه بالتحرك بحرية نسبية، برغم أنها ليست بالضرورة مناسبة لواقع الحال، فإنها تسهم أيضاً في زيادة عزلة القارئ المحترف. يحتاج القرّاء المحترفون إلى النشر ليتسلقوا السلّم الوظيفي، وتؤدي ضغوط النشر دون رحمة إلى «زيادة مطّردة في تفاهة الموضوعات»، وهو ما جعل اللقاءات السنوية لجمعية اللغة الحديثة في أميركا «مادة للسخرية في الصحافة الوطنية» (والتر جاكسون بيت، مقتبس في جونسون 1). من نافل القول إن هذه «الزيادة المطردة في التفاهة» تسهم أيضاً في زيادة تدمير امتياز القارئ المحترف خارج نطاق الدائرة المسحورة المحيطة به التي جمعتها حوله المؤسسات التعليمية.

على الرغم من ذلك، يمضي العمل في هذه المؤسسات كالمعتاد، ويبدو أن معظم قرّاء الأدب المحترفين لم يعوا بعد التغير المتناقض الذي حدث. ليس من المعتاد بين معظم قرّاء الأدب المحترفين أن «يتواضعوا» فينتجوا إعادة كتابة من النوع الذي رسمنا مخططاً لتطوره عبر القرون فيما سبق. إنهم يعدّون عملهم «الحق» ما يصفه القرّاء غير المحترفين بحزن «الزيادة المطردة في التفاهة». لا مبالغة في القول إن ذلك العمل لا يكاد يصل إلى القارئ غير المحترف. والمفارقة أن العمل الوحيد الذي ما زال يصل إلى ذلك القارئ مما هو منتج داخل الدائرة المسحورة هو تحديداً نوع إعادة الكتابة الذي يميل القرّاء المحترفون إلى التعامل معه بازدراء. مع ذلك فإن ترجمة النصوص، وتحريرها، وإدراجها في منتخبات، وكذلك وضع التواريخ الأدبية والأعمال الخاصة بسرد المراجع، وإنتاج ذلك النوع من النقد الذي ما زال قادراً على الوصول إلى ما وراء الدائرة المسحورة، على شكل سيرة ذاتية أو مراجعة كتاب في الغالب، لم يعد يُنظر إليه على أنه فعاليات من مستوى وضيع في

Twitter: @ketab_n

نطاق الإطار الأوسع للتفاعل بين القرّاء المحترفين وغير المحترفين، بين المؤسسات التعليمية والمجتمع عموماً. كانت مثل هذه الفعاليات تُعَدُّ في السابق من النوع «التابع». لكنها برغم ذلك لا تنحصر في هذا الدور التابع دائماً قطعاً؛ لاحظ التأثير الهائل لبعض الترجمات، مثل ترجمة لوثر للكتاب المقدس، في كل من الأدب والمجتمع في زمانها وما بعده. لقد أصبحت اليوم حبل النجاة الذي يشد من أزر الرابطة الواهية بين الأدب «الرفيع» والقارئ غير المحترف.

صار القارئ غير المحترف يقرأ الأدب لا كما كتبه كتّابه، ولكن كما أعاد كتابته كتّاب إعادة الكتابة، وهو أمر متزايد. كانت الحالة هكذا دائماً، لكنها لم تظهر جلية للعيان كما هي اليوم. في الماضي أيضاً كان عدد مَنْ قرأ الكتاب المقدس في «نسخته المعتمدة» يزيد كثيراً على من قرأه في لغاته الأصلية المختلفة. وكان عدد القادرين على الوصول إلى المخطوطات الفعلية للأعمال الكلاسيكية قليلاً جداً، فاكتفى معظم القرّاء بقراءتها مطبوعة. والواقع أن ثقتهم كانت عالية إلى حد أنهم كانوا يضللون من حين لآخر بطبعات تبدو في الظاهر مقنعة لمخطوطات لا وجود لها، كما حدث مع كتاب **أوسيان** *Ossian* لماكفرسون. لم يقرأ بايرون وجيله مسرحية غوته **فاوست** بالألمانية، وإنما عبر النسخة الفرنسية المختصرة في كتاب مدام دي ستال الرائج **عن ألمانيا** *De l'Allemagne*. كما أن بوشكين Pushkin لم يقرأ بايرون الذي أثار إعجابه الشديد بالإنكليزية، بل بالفرنسية. لقد اخترع عزرا باوند Ezra Pound الشعر الصيني بالنسبة إلى الغرب عبر منتخبات لشعراء «مترجمين» من سلالة تانغ T'ang، كما كان لصموئيل جونسون تأثير واضح في استقبال الشعراء الذين أدرجهم (أو أغفل ذكرهم) في كتابه **سير الشعراء الإنكليز** *Lives of the English Poets*.

في الماضي كما في الحاضر، خلق كتّابُ إعادة الكتابة صورَ الكاتب، والعملَ، والحقبةَ، والجنسَ الأدبيَّ، وحتى أدباً برمَّته أحياناً. ولقد رافقت هذه الصور أصولها الواقعية التي تنافست معها، بل استطاعت هذه الصور الوصول إلى عدد أكبر من الناس مقارنة بالكيانات الواقعية للأصل، وهي تفعل الشيء نفسه اليوم بالتأكيد. برغم ذلك فإن صناعة هذه الصور والتأثير الذي حققته لم يخضع للدرس في الماضي، ولم يصبح حتى الآن موضوعاً لدراسة تفصيلية. وهو أمر تزيد

Twitter: @ketab_n

من غرابته معرفتنا أن لهذه الصور، وبالتالي لصانعيها، قوة هائلة. لكن الكثير من الغرابة سيزول لو توقفنا لحظة لنتذكر أن إعادة الكتابة تنتج لخدمة تيارات أيديولوجية و/أو فنية أو ضمن قيود تفرضها هذه التيارات، وأن مثل هذه التيارات لا ترى من مصلحتها التنبيه إلى ذاتها بوصفها مجرد «تيار آخر بين عدّة تيارات». إن مما يزيد كثيراً في امتيازها تعريف نفسها ببساطة بوساطة شيء أقل تحيزاً وأكثر امتيازاً، ويتعذر إلغاؤه تماماً مثل «مسار التاريخ».

يجد القارئ غير المحترف للأدب الألماني، مثلاً، صعوبة كبيرة في العثور على أية قصيدة لهينريش هاينه Heinrich Heine في منتخبات الشعر الألماني المنشورة بين عامي 1933 و1945. الواقع أن قصيدته الوحيدة التي تضمنتها هذه المنتخبات، وهي قصيدة «لورلي» ذائعة الصيت (إلى حد يمنع طمسها)، قد وصفت بأنها لشاعر مجهول. من الواضح أن جامعي هذه المنتخبات من القرّاء المحترفين الألمان أدركوا أن مما لا يخدم تعزيز مكانتهم المهنية أن ينسبوا القصيدة إلى هينريش هاينه. ومما كان سيسيء إلى هذه المكانة أكثر أن يكونوا بيّنوا، في نوبة صدق غير مفهومة، في مقدمة أو هامش، لماذا لم يكن مثل هذا الفعل ليخدم في تعزيز مكانتهم المهنية. كان يمكن لتواريخ الأدب المنشورة في ذلك الوقت أن تخبر القرّاء المحترفين وغير المحترفين على السواء، كما فعل أدولف بارتلز في التاريخ الذي كتبه للأدب الألماني، أن «المشكلة أن غرور هاينه وغطرسته كانا هائلين، وكذلك غباء الألمان الذين صدقوا من قال لهم إنه واحد من الكتاب الكبار» (335) وكما يسجل بارتلز باعتزاز في مقدمة طبعة 1943 من تاريخه، فقد كافأه حينها التيار الأيديولوجي المهيمن: لم يمنح أعلى ميدالية للإنجاز في الحقل الثقافي فحسب؛ لكنه تلقى رسالة تهنئة شخصية من أدولف هتلر في عيد ميلاده ذلك العام.

لابد من الإقرار أن مثال ألمانيا بين عامي 1933 و1945 متطرف إلى حد ما، كما هو حال مثال الجزء الشرقي من ألمانيا بين عامي 1945 و1989. لكن وجود الصورة، وتشكيلها المسبق، هما النقطتان المهمتان في كل هذا. تلعب الصور التي يشكلها كتّاب إعادة الكتابة دوراً لا يقل أهمية في المجتمعات الأكثر انفتاحاً من تلك المذكورة آنفاً؛ الفارق الوحيد أن هنالك عدداً أكبر من الصور التي يمكن

Twitter: @ketab_n

استحضارها. إذا سئل قرّاء الأدب غير المحترفين مَنْ يكون كريستوفر مارلو على سبيل المثال، فمن المستبعد أن يذهبوا لقراءة أعماله الكاملة. الأرجح أنهم سيبحثون عن الاسم في إعادة كتابة مثل **دليل أوكسفورد للأدب الإنكليزي** *Oxford Companion to English Literature*. فإذا احتاجوا أو رغبوا في الاستزادة، راجعوا في أغلب الظن بعض التواريخ المتوفرة للأدب الإنكليزي. وقد يستعيدون أيضاً الإنتاج المسرحي أو السينمائي لـ **دكتور فاوست** *Dr. Faustus*.

عندما يقول قرّاء الأدب غير المحترفين ـ (لا بدّ من أن يكون واضحاً الآن أن المصطلح لا ينطوي على أي حكم قيمة. إنه لا يشير إلا إلى غالبية القرّاء في المجتمعات الحديثة) ـ إنهم «قرأوا» كتاباً ما، فإن ما يقصدونه أن لديهم صورة معينة؛ تصوراً معيناً للكتاب في عقولهم. وهو تصور يعتمد في الغالب، بدون كثير من الدقة، على بعض المقاطع المختارة من النص الفعلي للكتاب المقصود (المقاطع الواردة في المنتخبات الأدبية المستخدمة في التعليم الثانوي والجامعي مثلاً)، مستكملة بنصوص أخرى تعيد كتابة النصّ الأصلي بطريقة أو أخرى، مثل مختصرات الحبكة في التواريخ الأدبية، أو الأعمال الخاصة بالمراجع، أو المراجعات في الصحف والمجلات، وبعض المقالات النقدية، وعروض على المسرح أو للسينما، وأخيراً وليس آخراً ترجمات.

لأن قرّاء الأدب غير المحترفين يتلقونه في الوقت الحاضر عبر وسيلة إعادة الكتابة أكثر من الكتابة، ولأن بالإمكان إظهار أن إعادة الكتابة ظلت تمارس تأثيراً لا يستهان به في تطور الآداب في الماضي، فإن من اللازم الكفّ عن مزيد من إهمال إعادة الكتابة. على المنخرطين في دراسة هذه الظاهرة أن يسألوا أنفسهم من يعيد الكتابة؟ لماذا؟ تحت أية ظروف؟ لأي جمهور؟ وهم مدينون لما يمكن أن يعد إحدى أولى الصياغات لـ «عقيدة» إعادة الكتابة هذه في الأدب الغربي للقديس أوغسطين. عندما عُرضت عليه حقيقة أن عدداً كبيراً من الصفحات في الكتاب المقدس لا يمكن أن توصف، إن شئنا عبارة مخففة، بأنها تتطابق تماماً مع نوع السلوك الذي كانت الكنيسة الفتيّة نسبياً حينذاك تتوقعه من أتباعها، اقترح أن يصار إلى تأويلها ببساطة، «إعادة كتابتها» لكي تتطابق مع تعاليم الكنيسة. ولاحظ أوغسطين أنه إذا بدا أن مقطعاً إنجيلياً «يوصي بالرذيلة، أو الجريمة، أو يلعن الخير

Twitter: @ketab_n

أو الإحسان»، فإن الواجب يحتم فهم ذلك المقطع على نحو «مجازي» و«إخضاعه لفحص مجتهد حتى يتحقق إنتاج تأويل يسهم في تعزيز الخير» (2).

تقوم حالة أوغسطين مثالاً على حال كل كتّاب إعادة الكتابة. من الواضح أنه متأثر بحقيقة أنه يحتل موقعاً معيناً داخل مؤسسة معينة، كما هو حال كل كتّاب إعادة الكتابة. وقد احتل في أواخر حياته موقعاً سامياً إلى حد ما في منظمة تعتمد على أيديولوجيا معينة، لها بالتالي مصلحة خاصة في الحفاظ على تلك الأيديولوجيا، وفي منازلة الأيديولوجيات الأخرى، وتدميرها. يمكن لكتّاب إعادة الكتابة الآخرين أن يحتلوا مواقع في المحاكم، أو المؤسسات التعليمية، أو دور النشر.

إذا كانت بعض نماذج إعادة الكتابة تستلهم بواعث أيديولوجية، أو تُنتج تحت قيود أيديولوجية، وهو أمر يعتمد على مقدار اتفاق كتّاب إعادة الكتابة مع الأيديولوجيا السائدة في زمنهم، فإن نماذج أخرى من إعادة الكتابة تستلهم بواعث عقيدة شعرية[2]، أو منتجة تحت قيود عقيدة شعرية. صرح روفوس غرسولد Rufus Griswold عندما نشر كتابه **شعراء أميركا وشعرها** عام 1842، في المقدمة، أن الشعر الأميركي يحتوي على «أنقى طبيعة أخلاقية» (غولدنغ 289). وواضح أنه أراد له أن يبقى كذلك، فرفض بثبات قبول شعراء متأخرين اعتبر أن طبيعتهم الأخلاقية كانت موضع شكّ من أمثال والت ويتمان Walt Whitman. لذلك سلّطت منتخباته الضوء على صورة متحيزة، **لكنها صورة أدت وظيفة واقع الحال بالنسبة لأجيال من القرّاء المحترفين وغير المحترفين على حد سواء**. وبما أنها قُرئت على نطاق واسع، وبما أن الشعراء الناشئين بحثوا فيها عن نماذج يستلهمونها «فقد سيطرت بفعالية على النطاق الأخلاقي والفكري للموضوعات في شعر المعتمد» (غولدنغ، 289).

عندما كتب و. ب. ييتس W.B. Yeats مذكراته عن وليم بليك William Blake لطبعة الأعمال الكاملة لذلك الشاعر، التي أعدها بالاشتراك مع أدوين أليس ونشرت عام 1893، ابتكر بالمعنى الحرفي للكلمة السلف التالي لبليك: «كان جَدُّ

(2) عمدت إلى ترجمة مصطلح poetics إلى عقيدة شعرية أو شعرية لأن استخدام لوفيفر للمصطلح يشير، فضلاً عن الشكل، إلى مجموعة الضوابط والعقائد المتعلقة بالنتاج الأدبي في مرحلة معينة. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

وليم بليك أرستقراطياً آيرلندياً يدعى جون أونيل. استخدم اسم زوجته 'امرأة مجهولة' وصار يدعى بليك ليتفادى السجن بسبب تراكم ديونه» (دورفمان، 205). استطاع ييتس عندما نسب بليك إلى جد آيرلندي، وبالتالي إلى أصل سلتي، أن يربط بليك بـ«الشفق السلتي» وهي حركة كان لها أهمية كبيرة بالنسبة إليه خلال تلك الفترة المحددة من تطوره الشعري. من نافل القول إن بليك الذي «شكّله» ييتس وأليس «أدى وظيفة» بليك «الحقيقي» بالنسبة إلى قرّاء طبعة 1893، برغم أن ييتس، فضلاً عما سبق، أعاد دون خجل كتابة أبيات لبليك عدها متدنية القيمة.

واحد من أكثر الأمثلة اللافتة للنظر على الجمع بين البواعث/القيود الأيديولوجية والشعرية هو المُقْتَبَس الذي يتصدر هذا الفصل، وهو مأخوذ من رسالة كتبها إدوارد فيتزجيرالد، الكاتب الفكتوري ذائع الصيت الذي أعاد كتابة الشاعر الفارسي عمر الخيام. والواقع أن **رباعيات** فيتزجيرالد واحدة من أكثر نماذج إعادة الكتابة أثراً في القرن الماضي (القرن التاسع عشر)، ومازال أثرها عميقاً حتى يومنا هذا. يعتقد فيتزجيرالد من الناحية الأيديولوجية أن الفرس أدنى منزلة من نظرائهم الفكتوريين، وهو إطار فكري سمح له أن يعيد كتابتهم بطريقة لم يكن ليعيد بها كتابة هوميروس أو فرجيل. أما من ناحية العقيدة الشعرية فقد كان يرى ضرورة أن يوفروا قراءة تشبه تلك التي يوفرها التيار المهيمن في شعر الحقبة التي عاشها.

سواء أأنتج كتّابُ إعادة الكتابة ترجماتٍ، أوتواريخَ أدبيةً، أو تعليقاتهم الخاصة المركزة، أو مراجعَ، ومنتخباتٍ، ونقداً، أو طبعاتٍ جديدةً، فإنهم يكيّفون الأعمال الأصلية إلى حد ما ويتحكّمون فيها، والسبب في ذلك جعلها عادة تتوافق مع التيارات المهيمنة في زمنهم أيديولوجية وشعرية أو مع أحدهما. مرة أخرى، تتبدى هذه الحال بأوضح صورها في المجتمعات الاستبدادية، لكن «للجماعات التأويلية» المختلفة الموجودة في المجتمعات الأكثر انفتاحاً أثراً مماثلاً في إنتاج مدوّنات إعادة الكتابة. يمكن على سبيل المثال إظهار أن مدام دي ستال قد أعيدت كتابتها عبر منظور الموالاة أو العداء لنابليون، أوالموالاة والعداء لألمانيا خلال الجمهوريتين الفرنسيتين الثانية والثالثة اللتين افتخرتا أنهما بين أكثر المجتمعات انفتاحاً في زمانهما.

Twitter: @ketab_n

تقوم إعادة الكتابة بالتحكُّم، وهي فعّالة في هذا، مما يزيد في الحاجة إلى دراستها. في الواقع يمكن أن تكون لدراسة إعادة الكتابة منافعها خارج نطاق الدائرة المسحورة للمؤسسة التعليمية، وهي بهذا تعد وسيلة تستعيد بها دراسة الأدب بعض الأهمية الاجتماعية المباشرة التي فقدتها إجمالاً. يعيش الطلبة اليوم «في ظل أكثر الثقافات ميلاً إلى التحكم فيما خبرته الإنسانية» (شولز، 15). لن تعلّم دراسةُ عملياتِ إعادة كتابة الأدب الطلبةَ الطريقةَ التي يحيون بها حياتهم (الأرجح أنهم سيلتفتون إلى الشاشة بحثاً عن ذلك النموذج)، كما أنها لن تعلمهم الكتابة الجيدة؛ وهو التبرير التقليدي الآخر لدراسة الأدب. لكنها قد تنفع بوصفها نموذجاً يمكّنهم إلى حد ما «من استكشاف ضروب التحكم التي تخضع لها كل أنواع النصوص في كل أنواع وسائل الإعلام» (شولز، 15). لن يتعلم الطلبة من دراسة إعادة الكتابة ما يتحتم عمله، لكنها قد تكشف لهم طرقاً لا يسمحون بها لآخرين أن يملوا عليهم ما يتحتم عمله.

تبقى العملية الأساسية في إعادة الكتابة ناشطة هي نفسها في الترجمة، وكتابة التاريخ، والنقد، والتحرير. ومن الواضح أنها تبقى ناشطة أيضاً في أشكال أخرى من إعادة الكتابة مثل الإعداد السينمائي أو التلفزيوني، لكن هذه المجالات تقع خارج نطاق خبرتي؛ ولذا لن أتناولها هنا. لأن الترجمة هي أكثر أنواع إعادة الكتابة بروزاً، ولأنها أكثرها تأثيراً من حيث الإمكان حيث تستطيع إسقاط صورة كاتب و/ أو مجموعة من الأعمال على ثقافة أخرى، بنقلها ذلك الكاتب و/أو تلك الأعمال خارج حدود ثقافتها الأصلية، فإن أربعة فصول من هذا الكتاب ستكرَّس لدراسة الأدب المترجم. وستكرَّس أربعة أخرى للأشكال الأخرى من إعادة الكتابة، فصل لكل شكل. وسأستفيد من مفهوم «النظام» بوصفه تشكيلة توجيهية تساعد على دراسة إعادة الكتابة، وهو المفهوم الذي قدمه لأول مرة إلى ميدان الدراسات الأدبية الشكلانيون الروس، منطلقاً من القناعة أن بإمكان نماذجهم بالفعل «أن توفر مساراً للبحث المستقبلي» (مورسن، 2). لقد فضلت هذا المفهوم لأن من السهل نسبياً شرح مكوّناته الأساسية، وهو ما يوفر ميزة تعليمية واضحة؛ ولأنه يقدم وعداً بأن يكون «منتجاً»؛ بمعنى أنه قد يكشف مشاكل لها أهميتها في دراسة إعادة الكتابة لا تكشف عنها تشكيلات توجيهية أخرى؛ وهو «مقبول» بمعنى أنه مستخدم في ميادين أخرى أيضاً، لا في النقد الأدبي فحسب، كما أن له فوائده التي قد

Twitter: @ketab_n

تخفف من العزلة المتنامية للدراسات الأدبية داخل جدران المؤسسات التعليمية؛ ولأنه يوفّر إطاراً محايداً، غير متعصب لعرق، لمناقشة القوة والعلاقات التي تتشكل بفعل القوة مما يمكن أن يفيد من مدخل لا يتأثر بالأهواء. سوف أقدم مفهوم «النظام» بتفصيل أكبر في الفصل الثاني.

أتفق مع أليستر فولر في الاعتقاد بأن «النظرية الأدبية لا تتجاوز في نهاية المطاف، في شموليتها ونفاذها، القراءة التي تستند إليها» (مقتبس في كوهن، xiii). لذا فقد عملت على إقامة هذا الكتاب على قراءات مأخوذة من آداب مختلفة: اليونانية واللاتينية والفرنسية والألمانية الكلاسيكية. بهذا آمل أنني استطعت أن أتفادى «واحدة من مفارقات النظريات المعاصرة عن الاختلاف التاريخي» وهي أنها «تهمل التواريخ المختلفة إلى حد بعيد» (مورسن، 2). أخيراً، لكي أتغلب على النزعة الإقليمية الضيقة في الدراسات الأدبية الأكاديمية، حاولت أن أشمل الأدبين الأفريقي المكتوب بالإنكليزية والهولندي. كما أن عدداً لا يستهان به من الأمثلة مأخوذ من الآداب الصينية والعربية وغيرها من الآداب غير الغربية لتخليص هذا الكتاب من أعراض النزعة الاقليمية الضيقة «التي تتمثل في الجهل الواسع الانتشار بالآداب غير الغربية، والجهل الذي يكاد يكون تاماً بالآداب الغربية الأصغر حجماً» (ورنك، 49). وهكذا فإن بعض المواد المقتبسة ترد في أكثر أشكال إعادة الكتابة وضوحاً: الترجمة. كل الترجمات الواردة في الكتاب تعود لي.

في وقت تميل فيه الترقيات الوظيفية وغيرها من الاعتبارات المؤسسية الأخرى إلى زيادة إنتاج نصوص إعادة الكتابة «الرفيعة» وجعلها ضرورية، مكتوبة بالطريقة التأملية ذاتها التي يمارسها مختلف المرشدين الكبار (قد يحصل الشباب الأصغر سناً في المهنة على المناصب أو الترقيات على أساس منشورات من نمط خطاب يكونون هم الأوائل في استبعاده من أية دروس في الكتابة يعطونها)، في هذا الوقت قمت بتطوير الجدال الوارد في هذا الكتاب على أساس الدليل الذي يمكن أن يوثّق، وهو يوثّق بالفعل. ولأن بعض هذه المادة لا يحتمل أن تكون مألوفة لدى القارئ المتوقع لمثل هذا الكتاب، فقد اغترفت بحرية مقتبسات من مصادر تعد موثوقة عموماً.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

الفصل الثاني

النظام: الرعاية

«إن وهبتني المال سأكتب لك
قصيدة لم يُسمَع لها مثيل»
أركيبوتا، (376)[1]

دخل مفهوم النظام إلى نظرية الأدب الحديثة على يد الشكلانيين الروس. لقد نظروا إلى الثقافة على أنها «'نظام أنظمة' معقّد يتألف من أنظمة فرعية متنوعة مثل الأدب والعلم والتكنولوجيا. وضمن هذا النظام العام ترتبط الظواهر غير الأدبية بالأدب لا ارتباطاً عشوائياً، لكنه تفاعل يتم بين أنظمة فرعية يقرره منطق الثقافة التي تنتمي إليها» (ستينر، 112).

لقد عملت بعض التنويعات على النقد الاجتماعي، وبعض أنماط النقد التي تعتمد نظرية الاتصال، ومعظم اتجاهات نقد استجابة القارئ الكثير لخلق مناخ يمكن فيه التفكير في الأدب من جديد على أنه نظام. صدرت المحاولات الراهنة لطرح مدخل مفصَّل يعتمد الأنظمة ضمن الدراسات الأدبية عن كلوديو جولن وإيتمار إيفن ـ زُهَر وفيلكس فوديشكا وسيجفريد ج. شميدت. أما خارج نطاق

(1) الأركيبوتا Archipoeta اسم مستعار يشير إلى شاعر لاتيني عاش في القرن الثاني عشر مقرّباً من بلاط الإمبراطور فردريك الأول ومستشاره رينارد فون داسل. عُرف بقصائده الحسية ودفاعه التكسبي عن رعاته ومدحهم. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

الدراسات الأدبية فقد تولى الدفاع عن المدخل الذي يعتمد الأنظمة في السنوات الأخيرة نيكولاس لومان، بينما يستمد كتاب ليوتار **حالة ما بعد الحداثة** مؤثراته من «مفهوم بارسون للمجتمع بوصفه نظاماً يرتّب نفسه ذاتياً» (11).

لسوء الحظ، كما يشير ديتر شوانتس: «فإن العقبة الكبرى التي تمنع المختصين بالدراسات الأدبية من قبول نظرية الأنظمة هي تماديها المنفّر في التجريد» (290). وهذا الأمر واضح بالتأكيد في حالة كل من لومان وشميدت. مع ذلك، لا يحاول الكتاب الحالي الإسهام في تقديم إضافة جديدة إلى النظرية العامة للأنظمة، لكنه يسعى إلى الاستفادة من التفكير النظامي بوصفه نتاجاً فكرياً مفيداً في الممارسة، وهو ما يجعلني أكتفي بتقديم المفاهيم الرئيسة في التفكير الذي يعتمد الأنظمة، وتوضيح كيفية تطبيقها في دراسة إعادة الكتابة على نحو منتج.

لا يتصل استخدامي لكلمة «نظام» في هذه الصفحات بـ «النظام» (الذي يكتب بالإنكليزية بحرف أول كبير System ـ م)، ويتكرر في اللهجة العامية على نحو متزايد عند الإشارة إلى الجوانب الموغلة في الفساد في ممارسات السلطات القائمة التي لا حماية من آثارها. لا يحمل مصطلح «نظام» في الفكر النظامي مثل هذه الإيحاءات الكافكوية. إن المقصود به هو أن يكون مصطلحاً محايداً ووصفياً، يستخدم لتحديد مجموعة من العناصر المتداخلة التي حدث أن اشتركت بخواص معينة عزلتها عن العناصر الأخرى التي تُدرك بوصفها لا تنتمي إلى النظام. و«الأدب»، بحسب كلمات شميدت:

«يمكن تحليله باعتباره **نظاماً** اجتماعياً معقداً من الأفعال لأنه يمتلك بنية معيَّنة، وتميّزاً يعتمد على ما يقع داخله وخارجه. وهو يلقى القبول في المجتمع، ويحقّق وظائف لا يستطيع نظام آخر في هذا المجتمع تحقيقها» (563).

يمكن تحليل الأدب، أياً كان، تحليلاً نظامياً. ويمكن للفكر النظامي أن يصفه بالنظام «المختلق» لأنه يتألف من نصوص (موجودات)، وفاعلين آدميين يقرأون النصوص ويكتبونها ويعيدون كتابتها. وبرغم أن النظام التعليمي يعطي الانطباع، خصوصاً في حالة الأعمال الكلاسيكية، أن النصوص التي أنتجها رجال ونساء يتسمون بالعبقرية بغية تهذيبنا، معلقة في فراغ خارج الزمن، «فإن النصوص الكلاسيكية التي لا يمكن الجزم بأن كلَّ كتّابها من العباقرة، قد تعرضت للكتابة

Twitter: @ketab_n

وإعادة الكتابة على أيدي أجيال من الأساتذة والنقّاد الذين تمثل هذه الممارسة مصدر عيشهم» (تومبكنز، 37). يجب أن تمنعنا حقيقة أن الأدب نظام مختلق، من أية محاولة لإرغامه على التماثل مع الأنظمة الفيزياوية أو البيولوجية التي يمكن لوصف أكثر صرامة من تعديلها.

ليس الأدب نظاما جبرياً، ليس «شيئاً» قادراً على أن «يسود» و«يفرض نفسه» محطّماً حرية القارئ الفرد، والكاتب، والقائم بإعادة الكتابة. يمكن إرجاع هذا النوع من إساءة الفهم إلى الاستخدام العامي للمصطلح، ولابد من نبذه جانباً بوصفه لا ينطبق على واقع الحال. الأحرى القول إن النظام ينشط بوصفه سلسلة من «الكوابح»، بالمعنى الكامل للكلمة، تمارس على القارئ، والكاتب، والقائم بإعادة الكتابة. لا أقصد هنا الإيحاء أن ثمة عصابة من المترجمين، والنقاد، والمؤرخين، والناشرين، ومعدّي المنتخبات الأدبية لا تعرف الرحمة ولا المبادئ، تتصف بالدهاء «موجودة في الخارج»، تكبت ضحكاتها بينما هي «تخون» على نحو نظامي أي عمل أدبي تتعامل معه.

على العكس، يتّسم معظم المتصدّين لإعادة كتابة الأدب في الغالب بالميل إلى التدقيق، والعمل الشاق، والاطلاع الواسع، وهم يتوفرون على أقصى ما يمكن للبشر من النزاهة. المسألة ببساطة أنهم يعدّون ما يقومون به أمراً واضحاً، وأن الطريقة التي يعتمدونها في العمل هي الوحيدة في بابها برغم ما طرأ عليها من تغيّر على مر عصور التاريخ. يجد المترجمون أنفسهم، إن شئنا حسم صحة القول المأثور مرة وإلى الأبد، مجبرين على ارتكاب الخيانة، لكنهم غالباً ما يجهلون ذلك، وهم يفتقدون على الدوام تقريباً خياراً آخر طالما بقوا ضمن حدود الثقافة التي ينتمون إليها بحكم المولد أو التبني، وبالتالي طالما ظلوا يحاولون التأثير في تطور تلك الثقافة؛ وقيامهم بهذا أمر منطقي جداً.

واضحٌ أن ما قيل عن القائمين بإعادة الكتابة يصحّ أيضاً على الكتّاب. يمكن للفريقين أن يختارا تبنّي النظام والبقاء ضمن الثوابت التي رسمتها كوابحه ـ والكثير مما يعد أدباً عظيماً يفعل ذلك تحديداً ـ أو ربما اتخاذ قرار معارضة النظام، ومحاولة العمل خارج كوابحه كما يحدث مثلاً عند قراءة أعمال أدبية بطرق تختلف عن الطرق المعتمدة أو المقبولة في زمن محدد ومكان محدد، أو عند إعادة كتابة

Twitter: @ketab_n

أعمال أدبية بطريقة تجعلها تتعارض مع الشعرية أو الأيديولوجية المهيمنة في زمان ومكان ما.

يقدّم لنا المثال التالي وصفاً للكوابح التي اضطر شكسبير للتعامل معها:

«كان عليه مثل كل الرعايا أن يُرضي ـ أو في الأقل لا يزعج ـ الملكة وبلاطها. كانت الملكة، لأسباب وجيهة، شديدة الحساسية تجاه أي تحدٍّ لمشروعية النظام الملكي، وكلمة منها يمكن أن تنهي عمل شكسبير، إن لم نقل حياته. وكان عليه أيضاً تفادي رقابة السلطات في لندن التي حاربت، بنزعتها الطهرانية (البيوريتانية)، أي نتاج درامي باعتباره انحلالاً وعبثاً خرافياً، والتي سعت إلى مسوّغات تسمح لها بإغلاق المسارح. وكان شكسبير، بوصفه نوعاً جديداً من المقاول الأيديولوجي الذي يتحمل كل ما يترتب على مشروعه من مجازفات، ما زال يعمل ضمن علاقات الرعاية التقليدية للإنتاج الأدبي مضطراً للفوز برضى الراعي في البلاط ـ وهو في هذه الحالة اللورد تشمبرلن القوي ـ الذي قدّم للفرقة الحماية السياسية والإذن بالعمل بالمعنى الحرفي للكلمة، وكان عليه في الوقت نفسه إثارة اهتمام جمهور عريض من تجار لندن وطبقات الحرفيين والعمال» (كافانا، 151).

إن الأدب، إذا عدنا إلى وصف منظري الشكلانية الروسية، أحد الأنظمة التي تكوّن «نظام الأنظمة المعقد» المعروف باسم الثقافة. بالمقابل، فإن الثقافة والمجتمع هما بيئة النظام الأدبي. إن النظامَ الأدبي والأنظمةَ الأخرى التي تنتمي إلى النظام الاجتماعي بوصفه كذلك مفتوحةٌ بعضها على بعض، فهي تتبادل التأثير. وهي كما يرى الشكلانيون تتفاعل في «تداخل بين الأنظمة الفرعية يقرره منطق الثقافة التي تنتمي إليها»، ولكن من الذي يسيطر على «منطق الثقافة»؟

يبدو أن هنالك عامل سيطرة ثنائياً يضمن عدم ابتعاد النظام الأدبي عن الأنظمة الفرعية الأخرى التي يتألف منها المجتمع. يقع أحد طرفي هذا الثنائي برمته داخل النظام الأدبي، أما الطرف الآخر فيوجد خارج ذلك النظام. يحاول الطرف الأول السيطرة على النظام الأدبي من الداخل على وفق الثوابت التي وضعها الطرف الثاني. وبمصطلحات ملموسة يتمثل الطرف الأول بـ «المحترِف» الذي:

«يتكون شعور بأنه 'يقدم خدمة'، وأنه ليس كمن يوفر سلعة اعتيادية، وهو وحده القادر على تقديم هذه الخدمة بحكم كونه محترفاً. يمنح هذا الجانب الأخير

Twitter: @ketab_n

من النزعة الحرفية ممارسيها سلطتهم ومكانتهم الخاصة: إذ ينظر إليهم على أنهم يحتكرون الكفاءة في 'حقلهم' الخاص» (فيبر، 25)

يتمثل المحترفون داخل النظام الأدبي في النقّاد، والمراجعين، والمعلّمين، والمترجمين. ونحن نجد أنهم يلجأون بين حين وآخر إلى قمع أعمال أدبية معينة لأنها تقف دون مواربة ضد المفهوم المهيمن لما يجب (أو يسمح) للأدب أن يكون عليه؛ أي شعريته، وما يجب (أو يسمح) للمجتمع أن يكون عليه؛ أي الأيديولوجيا. غير أنهم غالباً ما يلجأون إلى إعادة كتابة الأعمال الأدبية بحيث تصبح مقبولة لدى شعرية وأيديولوجية زمن معين ومكان معين، تماماً كما أعاد كارل جوزتكو، على سبيل المثال، كتابة مسرحية **موت دانتون** التي كتبها جورج بوشنر، لأن «الأشياء التي قذف بها بوشنر على الورق، والتعبيرات التي سمح لنفسه باستخدامها، لا يمكن أن تطبع اليوم» (84). فضلاً عن ذلك أقدم جوزتكو على هذا لعدم رغبته في «منح الرقيب متعة المقاطع المثيرة» (84). وهكذا نراه يتجاوز على حرمة أرض رفيق محترف «عبر القيام بما هو مطلوب» (84) بنفسه. بكلمات أخرى، لأن جوزتكو أراد لـ **موت دانتون** أن تُقرأ، ولأن بوشنر نفسه وقف ضد الشعرية المهيمنة والأيديولوجيّة المهيمنة، فقد أعدّ الأول النص حتى بلغ به النقطة التي أصبح معها مقبولاً لدى تلك الشعرية وتلك الأيديولوجيّة. هنا قرر الكاتب الوقوف ضد الكوابح، بينما قرر القائم بإعادة الكتابة الانصياع لها.

سنطلق على عامل السيطرة الثاني، الذي يعمل خارج النظام الأدبي بوصفه كذلك في الغالب، تسمية «الرعاية» هنا، وسيفهم من اسمه أنه يشير إلى شيء مثل السلطات (الأشخاص، المؤسسات) القادرة على تشجيع قراءة الأدب، وكتابته، وإعادة كتابته أو إعاقة ذلك. من المهم أن نفهم «سلطة» هنا بالمعنى الفوكوي، وليس فقط قوة قمع أو إنها أساساً قوة قمع، إنها بالأحرى:

«ما يجعل السلطة مستمرة ومقبولة هو كونها ببساطة لا تلقي بثقلها علينا باعتبارها سلطة تقول لا، لكنها تتخلل الأشياء وتنتجها، وهي تقدم المتعة، وتشكل المعرفة، وتنتج الخطاب» (فوكو، 119).

تهتم الرعاية في الغالب بأيديولوجيا الأدب أكثر من اهتمامها بشعريته، ويمكن القول إن الراعي «يحوّل السلطة» إلى المحترِف عندما يتعلق الأمر بالشعرية.

Twitter: @ketab_n

قد يمارس الرعاية أشخاص مثل المديسيين (في فلورنسا ـ م) أو ميسيناس (الروماني ـ م) أو لويس الرابع عشر، أو تمارسه مجموعات من الأشخاص مثل هيئة دينية، أو حزب سياسي، أو طبقة اجتماعية، أو بلاط ملكي، أو ناشرين، أو أخيراً وليس آخراً وسائل الإعلام المتمثلة في الصحف، والمجلات، وشركات التلفزة الكبرى. يحاول الرعاة تنظيم العلاقة بين النظام الأدبي والأنظمة الأخرى التي تؤلف معاً مجتمعاً ما أو ثقافة ما. وكقاعدة نراهم ينشطون من خلال مؤسسات أُنشئت لتنظم إن لم يكن كتابة الأدب فعلى الأقل توزيعه: مجتمع المتخصصين بالأدب، ومكاتب الرقابة، والمجلات النقدية، وقبل كل هذا وذاك المؤسسات التعليمية. يكون المحترفون الذين يمثلون «العقيدة المهيمنة» في أية حقبة معينة في تطور نظام أدبي قريبين إلى أيديولوجيا الرعاة المهيمنين على تلك الحقبة في تاريخ النظام الاجتماعي التي غرس فيها النظام الأدبي. والواقع أن الراعي (أو الرعاة) يعتمد على هؤلاء المحترفين ليدفع النظام الأدبي إلى التوافق مع أيديولوجيته:

«يصبح النقد بإزالته التناقض وإغلاقه النص شريك الأيديولوجيا. فالنقد بعد أن يخلق مجموعة من النصوص التي تشكل المعتمد يزوّدها بالتأويلات المقبولة، وهو بذلك يقوم عملياً بممارسة رقابة ضد العناصر التي تصطدم مع الأيديولوجيا المهيمنة فيها» (بيلزي، 109).

تتكوَّن الرعاية أساساً من ثلاثة عناصر يمكن أن تعد في حالة تفاعل عبر ارتباطات متنوعة. هنالك مكوّن أيديولوجي ينشط بوصفه كابحاً يتحكم في اختيار كل من الشكل والمحتوى وتطويرهما. لا حاجة بنا إلى القول إن استخدام «أيديولوجيا» هنا لا يتحدد بالمحيط السياسي، بل «الأيديولوجيا تلك اللوحة المتشابكة من الشكل، والميراث، والمعتقد التي تنظم أفعالنا» (جيمسن، 107). هنالك أيضاً مكوّن اقتصادي: إذ يحرص الراعي على تمكين الكتّاب والقائمين بإعادة الكتابة من اكتساب مصدر للعيش بتقديم المنح إليهم أو تعيينهم في مناصب معينة. تشوسر، على سبيل المثال، عمل على التعاقب «مبعوثاً للملك، ومشرفاً على الرسوم المفروضة على الصوف وجلود الحيوانات والأغنام، ومساعداً للمشرف على غابات نورث بيثرتون» (بينيت، 1: 5). كان معاصر تشوسر، جون جووَر من جانب آخر راعياً لنفسه، في الأقل في هذا المجال، لأنه «كان سيداً مستقلاً من سادة الريف أتاحت له ممتلكاته الكتابة باللاتينية، والفرنسية،

Twitter: @ketab_n

والإنكليزية». (بينيت، 1: 6). لكنه برغم ذلك لم يكن مستقلاً من الناحية الأيديولوجية: لقد وضع كتابه **اعتراف العاشق** *Confessio Amantis* بطلب من تشارلز الثاني، وفيه «كتب مقطعاً ختامياً يمتدح الملك. بعد مرور بضع سنوات ارتأى الشاعر أن من المفيد حذف هذا المقطع، وإقحام مقدمة جديدة تمتدح هنري الرابع» (بينيت، 1: 6).

فضلاً عما سبق، يدفع الرعاة مبالغ من المال للمؤلفين عن مبيعات كتبهم، أو يستخدمون المحترفين للقيام بتدريسها أو كتابة المراجعات لها. هنالك أخيراً عنصر يتعلق بالحصول على مكانة متميزة أيضاً. إذ ينطوي قبول الرعاية على الاندماج مع مجموعة دعم معينة وأسلوبها في الحياة، سواء كان الذي يتلقى الرعاية تاسو في بلاط فيرارا أو شعراء التعب Beat poets[2] المتجمعون حول أضواء مخازن البيع في سان فرانسيسكو، أو أدولف بارتلز المتبجح بأن أدولف هتلر قلّده وساماً، أو الأركيبوتا اللاتيني في القرون الوسطى الذي أخذنا عنه المقولة التي تتصدر هذه المقالة: «إن وهبتني المال/ سأكتب لك قصيدة لم يسمع لها مثيل».

يمكن للرعاية أن تكون متفاوتة أو شاملة، أو يمكن بالأحرى أن يسيطر على الأنظمة الأدبية إما النمط المتفاوت أو النمط الشامل من الرعاية. تكون الرعاية شاملة عندما يقوم راعٍ واحد فقط بمنح عناصرها الثلاثة الأيديولوجية والاقتصادية والمعنوية معاً، كما هو الحال في معظم الأنظمة الأدبية في الماضي التي كان فيها حاكم مطلق، على سبيل المثال، يُلْحِق كاتباً ببلاطه ويعطيه منحة. أو كما يحدث في ظل الحكومات الشمولية المعاصرة التي استمرت برغم اختفاء البلاط ـ على الأقل بالمعنى الذي استخدمت به الكلمة هنا ـ في ممارسة تقديم الإعانات والمنح.

من جانب آخر، تكون الرعاية متفاوتة عندما يستقل النجاح الاقتصادي نسبياً عن العوامل الأيديولوجية ولا يجلب معه بالضرورة مكانة متميزة، على الأقل ليس

(2) شعراء التعب أو جيلُه The Beat Generation مجموعة من الشعراء الشباب في أميركا الخمسينيات من القرن العشرين من أبرزهم جون كرواك وألن غينسبرغ، رفضوا قيم المجتمع الغربي وآثروا البطالة والحياة الهيدونستية اللاهية؛ ورد الاسم في محادثة للروائي جون سي. هولمز الذي نشر رواية مبكرة عن هذا الجيل في العام 1952. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

لدى النخبة الأدبية ذات الأسلوب الخاص. توضح حالة أكثر مؤلفي الكتب الرائجة تجارياً هذه النقطة جيداً.

في الأنظمة التي تعتمد الرعاية الشاملة، تتجه جهود الراعي أساساً إلى الحفاظ على استقرار النظام الاجتماعي بمجمله، ولابد للإنتاج الأدبي المقبول ضمن ذلك النظام الاجتماعي الذي يتمتع بالدعم النشيط، من السعي إلى تكريس هذا الهدف، أو في الأقل الامتناع عن إبداء معارضة نشطة «للأساطير السلطوية لتشكيلة ثقافية معطاة» (وايت، x). وهي الأساطير التي يسعى المُمْسِكون بالسلطة إلى السيطرة عليها لأنها عماد سلطتهم. لا يعني هذا غياب أدب «آخر» يجري إنتاجه ضمن ذلك النظام الاجتماعي؛ إنه يعني فقط أن مثل هذا الأدب سيوصف بـ«المنشقّ» أو أية تسمية تدل على هذا المعنى، كما أنه ما أن يُكتب حتى تواجه نشره عبر القنوات الرسمية صعوبات جمة، أو يُحط من شأنه بخلاف ذلك إلى مرتبة الأدب «الوضيع» أو «الشعبي».

تبدأ بالظهور نتيجة لذلك حالة من ثنائية المستوى اللغوي[3] في إطار أدبي، مفروضة بوصفها أمراً واقعاً، كما هو الحال في العديد من الأنظمة الأدبية ذات الرعاية الشاملة، وفيها يعني الأدب بوصفه كذلك نتاج نخبة تصغر أو تكبر، تمارس عملها داخل نطاق مجموعة الرعاية الموجودة في السلطة. أنتجت الإمبراطورية العثمانية، على سبيل المثال، أدب نخبة تمركز في بلاط اسطنبول واقتفى على نحو تام أثر النماذج العربية الكلاسيكية، أما في سائر أرجاء البلاد فقد أُنتج أدب يستند إلى التقاليد التركية لم تكن مجموعة النخبة لتأخذه مأخذ الجد، إذ كان يلقى الرفض دائماً ويوصف إن تمت الإشارة إليه على الإطلاق، أنه أدب «شعبي». هذا الأدب الشعبي نفسه عاد لـ «يسمو» إلى منزلة الأدب القومي بعد التغيير الذي أدخلته ثورة كمال أتاتورك في نظام الرعاية.

كان الحرص على ابتعاد النتاج الأدبي عن صفة «شعبي»، يصل في بعض الحالات حداً بعيداً جعل الكتّاب أنفسهم يفضلون الحدّ من تداول أعمالهم لتبقى

(3) ثنائية المستوى اللغوي diglossia هي ظاهرة اجتماعية لغوية تشير إلى حالة المجتمع الذي تنمو فيه لغتان، إحداهما راقية للنخبة وأخرى عامية ليس لها امتياز. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

محصورة بأعضاء النخبة الآخرين فقط. والأدب التيودوري[4] الإنكليزي نموذج يوضّح هذه الحالة. كان الكتّاب المعتمدون على رعاية البلاط يخاطرون بخسارة الرعاية الممنوحة لهم، ولو جزئياً، إذا ما حازت أعمالهم شعبية كبيرة بين الجماهير الواسعة في الشارع. من هنا نشأت الحالة التي تنطوي على مفارقة بالنسبة إلى نمط تفكيرنا في الأقل، حيث نجد أن الكُتّاب الذين كانت آلات الطباعة في متناول أيديهم مستعدة لنشر أعمالهم يرفضون نشر كتبهم في الواقع، ويرفضون بالتأكيد إصدار طبعات بنسخ كبيرة منها، مفضلين أن يتناولها على شكل مخطوطات أفراد النخبة الآخرون الذين عرف عنهم الذوق الرفيع والبصيرة، بدلاً من تركها بين أيدي الجمهور الفظ. أما هذا الجمهور فكان يعثر على المادة التي يقرأها في سلاسل قصص رومانس القرون الوسطى وغيرها من الكتب الأوسع رواجاً، وهي تنتمي إلى ذلك النوع من الأدب الذي واجه صعوبات جمة في شق طريقه إلى التواريخ الأدبية لزمننا، التي غالباً ما تهتم بنتاج النخبة فقط. وقد استمر هذا الرفض للنشر زمناً طويلاً بعد حقبة التيودوريين: «من هنا نجد ألا شيء من شعر جون دَن قد نشر عملياً قبل عام 1633، أي بعد عامين من وفاته، بالرغم من وجود خمس وعشرين مخطوطة تحتوي قصائده، كانت متداولة في حياته وبقيت حتى يومنا هذا» (بينيت، 3: 193).

ينطوي القبول بالرعاية على تعهّد الكتاب والقائمين بإعادة الكتابة بالعمل على وفق الثوابت التي وضعها رعاتهم، وأن تكون لديهم الرغبة والقدرة على إضفاء الشرعية على مكانة أولئك الرعاة والسلطة التي يتمتعون بها. وهو ما يظهر بجلاء مثلاً في أغنية المديح الأفريقية التي تتضمن مجموعة من الصفات التشريفية ـ احتفالاً بأعمال الراعي العظيمة والنبيلة وتمجيداً لها، أو في غرض المديح في النظام الإسلامي الذي أدّى من حيث الأساس الغاية نفسها، أو في الكثير من القصائد الغنائية التي كتبت للرفيق ج. ستالين، وربما بدرجة أقل في غنائيات بندار العظيمة. تتبدى هذه الظاهرة نفسها بشكل أكثر تخفياً في هند ما قبل القرن الثامن عشر حيث «تمادى الكثير من

(4) تمتد الفترة التيودورية في إنكلترا بين عامي 1485، بداية حكم الملك هنري السابع و1603، نهاية حكم الملكة إليزابيث الأولى، برغم أن الحقبة الإليزابيثية تُعالَج على انفراد في الغالب. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

الشعراء فبلغوا حد السماح لراعيهم بالادعاء أنه هو الذي ألّف عملهم، أو في الأقل مساعدته في محاولاته الأدبية، وهو ما يمكن أن يفسر السبب في أننا نجد عدداً يفوق المعتاد من الكتّاب الأمراء في الأدب الهندي» (جلاسناب، 192).

تُظهر التطورات التي نشهدها في يومنا هذا في النظام الأدبي لأوروبا والأميركتين أن الرعاية الشاملة لا تحتاج بالضرورة إلى أن تستند إلى أيديولوجيا، كما هو حال معظم الأنظمة الأدبية في الماضي: يمكن للمكوّن الاقتصادي والدافع إلى الربح أن يؤدّيا إلى إعادة تأسيس نظام تسوده رعاية شاملة نسبياً أيضاً، كما يتجلى في:

«النمو في المجموعات الكبيرة من مخازن بيع الكتب بالمفرد، والتنافس القوي بين ناشري الكتبِ وَرَقِيّةِ الغلاف من أجل احتلال مكان الصدارة في منافذ البيع بالمفرد، وإخضاع أنظمة جرد السلع وخزنها لنظام الحاسوب، وظهور نمط جديد من الوكيل الأدبي على الساحة، والتأثير المتزايد للأحاديث التلفزيونية التي تستضيف الكتّاب، وسيطرة الشركات الكبيرة المتخصصة بالترفيه على شركات نشر كتب الأغلفة السميكة والأغلفة الورقية وما شابهها، وتدخُّل هوليود النَّشِط والمتزايد في صناعة طباعة الكتاب» (وايتساید، 66).

تفرض المؤسسات، أو تحاول في الأقل فرض الشعرية المهيمنة لفترة ما باستخدام تلك الشعرية معياراً يقاس به النتاج الجديد. وهو الأساس الذي تُرفع اعتماداً عليه بعض الأعمال الأدبية إلى مستوى «الكلاسيكيات» بعد فترة قصيرة من نشرها، بينما يتعرض البعض الآخر منها للرفض، كما أن هنالك بعضاً آخر لا يبلغ الموقع السامي للعمل الكلاسيكي إلا بعد أن تتغير الشعرية المهيمنة. لكن مما له دلالة أن الأعمال الأدبية التي عدّت من عيون الأدب منذ خمسة قرون تميل إلى البقاء آمنة في موقعها ذاك مهما تغيرت الشعرية المهيمنة. تقدم لنا هذه الحالة دليلاً جيداً على ما يتصف به نظام الرعاية من تحامل محافظ، كما أنها تدل أيضاً على عِظَم السلطة التي تتمتع بها إعادة الكتابة، إذ بينما يبقى العمل الأدبي نفسه مقبولاً بوصفه واحداً من الكلاسيكيات، يكون تأويله «المتفق على صحته» أو حتى «الصحيح» في الأنظمة ذات الرعاية الشاملة، عرضة للتغيير ببساطة. بكلمات أخرى، يتعرض العمل لإعادة الكتابة كي يلائم الشعرية «الجديدة» المهيمنة.

Twitter: @ketab_n

هنالك مثال واسع على هذه العملية تقدمه إعادة تشكيل قائمة المعتمد في العديد من الآداب الوطنية بعد الثورات الاشتراكية في شرق أوروبا والاتحاد السوفياتي. فإذا قارنا الكتّاب الذين تم اعتمادهم ممثلين للأدب القومي في كل من جمهورية ألمانيا الفدرالية وجمهورية ألمانيا الديمقراطية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية لوجدنا بين أيدينا قائمتين مختلفتين كل الاختلاف. مع ذلك نلاحظ أننا كلما توغلنا في الماضي زاد التداخل بين القائمتين. فالأعمال الأدبية المعتمدة تصبح واحدة في القائمتين، لكن إعادة الكتابة التي تقدمها للجمهور تختلف، وأحياناً على نحو جذري. من الشائع تماماً تقديم الكلاسيكيات الأدبية على وفق ما يلائم مختلف الأيديولوجيات والشعريات المتعاقبة، والواقع أن ذلك يجبرها على تقديم خدمة. وهكذا يكون بوسع الأعمال الأدبية التي كتبت في الماضي البعيد أن «تفخر» بامتلاكها سلسلة كاملة من عمليات إعادة الكتابة المتعارضة.

يصبح الميل المحافظ للنظام الأدبي، أي نظام أدبي، مصدراً إشكالياً في الدول المذكورة آنفاً عند التصدي لمشكلة تقرير أي الأعمال الحديثة يمكن أن يُقبل دون مخاطرة ضمن المعتمد. وما دامت الشعرية المهيمنة تعتمد دون حرج المذهب «الواقعي» المتجذِّر كلّيًا في القرن التاسع عشر، وما دام المقصود لهذه الشعرية أن تُسْتَخدم معياراً لقياس الأدب المنتج في القرن العشرين، فإن حدوث التوتر والصراع يصبح أمراً لا مناص منه.

إذا ما ساهم نوع من المؤسسات؛ مثل مجتمع المتخصصين بالأدب، والمجلات الأدبية المؤثرة، والناشرين للأدب الرفيع، وهي الجهات التي تولّت على نحو متزايد الدور الذي لعبته الأكاديميات في الماضي، مساهمة هامة في ضم أعمال معينة إلى المعتَمَد، فإن مؤسسات أخرى مثل الجامعات والمؤسسة التربوية عموماً، ستعمل على إبقاء أعمال المعتمَد هذه حيّة إلى هذا الحد أو ذاك، باختيارها نصوصاً مستخدمة في تدريس الأدب أساساً. وإن شئنا الإيجاز قلنا إن الكلاسيكيات التي تدرّس ستكون هي الكتب التي يُعاد طبعها، وهو ما يجعل هذه الكلاسيكيات التي يتكرر طبعها معروفة لدى غالبية المتعلمين في المجتمعات المعاصرة.

تنشط عملية الانتخاب داخل الأعمال الكاملة لمؤلف دخل المعتمَد أيضاً. هنالك أعمال معينة لمؤلِّف بعينه تمثل السلعة المطلوبة على الدوام للتدريس في

Twitter: @ketab_n

مؤسسات التعليم (العالي)، وهذه ستكون متوفرة على نطاق واسع، بينما نجد أن ثمة أعمالاً أخرى للمؤلف نفسه يكون العثور عليها خارج رفوف المكتبات الحريصة على جمع كل الكتب أمراً عسيراً. في العالم الناطق بالإنكليزية على سبيل المثال، تتوفر روايتا توماس مان **دكتور فاوستوس** و**الجبل السحري** على نطاق واسع في يومنا هذا، بينما روايته **بودنبروك** أقل توفراً إلى حد ما، أما رواية **يوسف وأخوته** فصعبة المنال تماماً برغم أن هذا العمل الأخير قد تُرجم إلى الإنكليزية، وأُعيدت كتابته، ونُشر مباشرة بعد صدوره في ألمانيا، كما هو حال كل أعمال مان الأخرى.

ليس من المبالغة القول إن قوائم الكتب المطلوب قراءتها لدخول امتحانات درجتي الماجستير في الأدب والدكتوراه في الفلسفة في النظامين التعليميين الراهنين في بريطانيا وأميركا، تعكس الكتب التي دخلت المعتمد في الفترة التاريخية الراهنة بدقة. فهي لا تكتفي بإدارج الكتّاب الإنكليز والأميركيين الذين يُعَدُّون ممن يستحق الدراسة والمضاهاة، بل تحتوي على أولئك الكتّاب من الآداب الأخرى أيضاً، أو إن توخينا الدقة كتب أولئك الكتّاب ممن سُمح لهم دخول النظامين البريطاني والأميركي، لأن الأيديولوجيات والشعريات المتنوعة التي تهيمن الآن على هذين النظامين تقبلهم. يمكن القول بكلمات أخرى إن معظم الأدب الرفيع في المملكة المتحدة، وبالتأكيد في الولايات المتحدة، قد مدّته بالحياة ـ على نحو مصطنع إلى حد ما ـ قوائم قراءة صُمّمت خصّيصاً لمؤسسات التعليم (العالي)، وهذه القوائم تضمن بدورها ارتفاع مبيعات قوائم الكتب ورقية الغلاف التي تصدر عن دور النشر.

لا يتضح التأثير المحافظ للمؤسسات التعليمية في النظام الأدبي بجلاء في أي مكان كما في النظام الإسلامي، حيث تلقّى الشعراء لفترة طويلة «فنهم، على وجه الحصر، بالتفاعل الشخصي مع سابقيهم» (جب ولاندو، 80). مع ذلك، عندما أُسست المدارس الفقهية اللغوية في البصرة أولاً، ومن ثم في المدن الأخرى، بدأ الشعراء يتلقون علومهم على يد فقهاء اللغة، وكان لذلك نتائج واضحة:

«بدأ الشعراء يتناولون فنهم من زاوية فقهية لغوية إلى هذا الحد أو ذاك، ووافقوا على اعتماد معيار الفقه اللغوي مقياساً للقيمة الشعرية، خصوصاً بالرجوع إلى المستوى الرفيع للشعر ما قبل الإسلامي الذي بدا جلياً استحالة بلوغه. وربما

Twitter: @ketab_n

كان لهذا التطور أثر في تشكيل الأدب العربي خلال القرون اللاحقة يفوق أثر أي عامل مفرد آخر» (جب ولاندو، 81).

تؤثر (قابلية) العمل على دخول المعتمد في توفره. يجد المرشحون للانضمام إلى المعتمد، إن أغفلنا ذكر الكتّاب الذين دخلوه بالفعل، سهولة أكبر في الحصول على ناشر بين دور النشر المتنفذة (أو دور النشر «المرخّص لها» في الأنظمة التي تتبع الرعاية الشاملة)، بينما تضطر الأعمال التي تختلف على نحو حادّ نسبياً مع أيديولوجية و/أو شعرية المرحلة إلى اللجوء بشكل أو آخر إلى **السامزدات** *samizdat*[5] كبديل مؤقّت، أو إلى النشر في نظام أدبي آخر. لقد نشر العديد من كتّاب جنوب أفريقيا السود والملونين، على سبيل المثال، أعمالهم لأول مرة بالإنكليزية في دول شرق أوروبا، خصوصاً جمهورية ألمانيا الديمقراطية.

يمكن لما يتخذ سبيلاً مضاداً للمزاج العام أن يُنشر ظاهرياً خارج النظام، برغم أن ذلك يتم بنيّة صريحة أو مستترة في العمل ضمن ذلك النظام. في فرنسا القرن الثامن عشر مثلاً، كان من المعتاد القول إن الكثير من الأعمال الأدبية (والفلسفية) التي تهدد بترك آثار مدمرة قد نُشرت في أمستردام أو ستراسبورغ، أي خارج نطاق سلطة النظام الأدبي والسلطة القضائية للنظام السياسي الذي انطلقت لتحديه.

بدأت عملية تجميع المعتمَد بأوضح أشكالها مع انتشار التعليم العالي. وقد تمثّل ذلك تأثيراً ـ وربحاً ـ في التبلور الهجين لتعاون وثيق ورابح بين الناشرين ومؤسسات التعليم العالي في إنتاج كتب المنتخبات التي تؤدي مهمة المدخل إلى حقل معين (تستخدم في الشعر والمسرحية والقصة 101) فتقدم مقتطفات نموذجية من النصوص المعتمدة مع مقدمة تستعرض بإيجاز الشعرية التي تضمن مكانتها المتميزة. تُؤخذ الأعمال الأدبية هنا خارج سياقها التاريخي، وتطمس بصمت كامل وشائج التأثير وإعادة الكتابة التي هي جزء منها. وهو ما يترتب عليه أن يبدو ما يبقى بعد هذه العملية خارج الزمن؛ ونعلم أن ما يقع خارج الزمن لا يخضع للاستجواب.

(5) السامزدات **samizdat** مصطلح يشير إلى إنتاج ونشر النتاج الأدبي المعارض للدولة السوفياتية سراً في الاتحاد السوفياتي سابقاً. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

يمكن كذلك ملاحظة سلطة مؤسسات الرعاية المحافظة على نحو متأصّل في تأثيرها في من يتصلون بها، خصوصاً أولئك الذين كانوا يحملون في السابق عقلية مضادة للمؤسسات أو طليعية. يجد الكتّاب الذين تحقق أعمالهم (القليلة) الأولى تأثيراً بارزاً أو قابلاً لإثارة المشاكل أن التيار السائد قد احتواهم تدريجياً. ومما ينطوي على مفارقة أن سبب هذا الاحتواء يعود إلى أنهم استطاعوا إدخال عنصر جديد إلى الشعرية المهيمنة أو اقتراح وظيفة جديدة للأدب، أو للسببين معاً، كما في حالة برتولت برخت.

ما أن تلقى ابتكارات هؤلاء الكتّاب القبول ويقلدها الكتاب الآخرون، الذين سرعان ما تصنّف أعمالهم تحت باب «المقلّدين» في ملاحق تواريخ الأدب، حتى يُخلق جو احتفالي بها يؤدي إلى تحييد الجانب المثير للمشاكل في جدّتها إلى حد ما. مسرحية **الأم شجاعة** التي قدّمت عام 1989، على سبيل المثال، تبدو مختلفة تماما عن **الأم شجاعة** التي قدمت قبل عشرين أو حتى أربعين عاماً، ولا يتحمل المؤلف إثماً في ذلك. في الواقع، يستمر الكتّاب أنفسهم في الحياة ويؤدون دور الناصح الأمين المحتفى به ببساطة، وغالباً ما يحققون في الحياة الضد تماماً لما انطلقوا لتحقيقه في الفن.

غالباً ما تترك المؤسسات التعليمية وبرامجها أثراً محافظاً في مخيلة المؤلفين الأفراد. ومما له دلالة في هذا المجال مقارنة البيانات التي يكتبها المؤلفون (والتي يجادلون فيها دفاعاً عن التغيير في الغالب) مع الأعمال التي ينتجونها فعلاً تطبيقاً لمبادئ هذه البيانات. إذ يثبت عادة أن هذه الأعمال تقترب كثيراً من نتاج المؤلفين الذين دخلوا المعتمَد وشكّلوا اللُّحْمة والسَّداة في تعليم هؤلاء المؤلفين «المتمردين». هنالك حالة جوشيم دو بلي مؤلف كتاب **الدفاع عن اللغة الفرنسية وإيضاحها**، وهي جديرة بالتأمل. إذ يُعَدّ البيان الذي كتبه عادة البشير بولادة شعر النهضة الفرنسي «الجديد» كما مارسه شعراء البلياد. ولقد أنتج دو بلي لإظهار مبادئ الشعرية التي دافع عنها ثلاث مجموعات من الشعر الغنائي هي **آثار روما القديمة والزيتون والأسف** تعتمد جميعاً «على شعره اللاتيني اعتماداً كبيراً» (فورستر، 30). وهكذا اتضح أن ما قُدّم على أنه «جديد» ضمن النظام الفرنسي لم يكن في الواقع إلا إعادة كتابة لأعمال أدبية كان دو بلي قد تعرّف عليها ضمن مقررات تعليمه.

Twitter: @ketab_n

يرتبط التغير في النظام الأدبي هو الآخر ارتباطاً وثيقاً بالرعاية. فالتغير وظيفة ناجمة عن الإحساس بالحاجة في بيئة نظام أدبي ما إلى شحن ذلك النظام بالفعالية أو الحفاظ عليها. بكلمات أخرى، يُنتظر من النظام الأدبي أن يؤثر في البيئة من خلال الأعمال التي ينتجها، أو إعادة الكتابة المترتبة عليها. فإن لم تتحقق هذه التوقعات أو تعرّضت على نحو دائم للإحباط أمكن للرعاة أن يطلبوا، أو في الأقل يشجّعوا على نحو فعّال إنتاج أعمال أدبية أقدر على تحقيق توقعاتهم: «إن ضرورة زيادة القدرة التأثيرية للنتاجات الجمالية بمرور الوقت، تتجلّى دون مهادنة بصورة ضغط نحو زيادة الجدّة والتنافر وغيرهما من المتغيرات المتعلقة بالمقارنة بين الأعمال المختلفة» (مارتندال، 232).

ينتج عما سبق في الأنظمة المتفاوتة مزيد من التشظّي في جمهور القرّاء، وزيادة نسبية في الجماعات الفرعية. أما في أنظمة الرعاية الشاملة فإن توقعات القرّاء تتحرك في مجال أكثر تحديداً، وينشأ ميل إلى تأكيد التأويل «الصحيح» للأعمال المختلفة بفعل أنماط متنوعة من إعادة الكتابة. في القرنين الرابع والخامس الميلاديين طُبّقت إعادة الكتابة على نطاق واسع على الأدب الكلاسيكي اليوناني واللاتيني، وكان الهدف من ذلك أساساً إضفاء الدلالة الرمزية عليه بما يجعله يخدم الأيديولوجيا المهيمنة حديثاً، المتمثلة بالمسيحية، بحيث يصبح مقبولاً لدى الرعاة الجدد، وينجو بالتالي من التدمير. وهكذا قيل إن أوديسيوس كان يمثل في رحلة عودته إلى الوطن «في الحقيقة» الروح في حجّها إلى السماء، وإن «الطفل المقدس» الذي ذكره فرجيل في نشيده الخامس لمجرد الاحتفاء بحدث سعيد وشيك في عائلة أغسطس، وهو ما لم يتحقق فيما بعد، عُدّ دون شك إشارة إلى المسيح نفسه. إن إعادة الكتابة هذه مسؤولة إلى حد كبير عن مكانة فرجيل التي تكرست على أساس أنه المسيحي البدائي طوال القرون الوسطى، وهو ما يتضح باختيار دانتي له مرشداً في الكتابين الأولين من **الكوميديا الإلهية**. لقد قام الماركسيون بعملية إضفاء دلالة رمزية شبيهة بهذه على كتّاب القرن التاسع عشر كما فعل نقّاد مثل جورج لوكاتش الذي أصرّ على أن بلزاك كان «من الناحية الموضوعية» محللاً ومعلقاً اجتماعياً تقدمياً برغم أن عدداً قليلاً من القرّاء نسبياً استطاعوا الإقرار بقدرتهم على رؤية ذلك على السطح المجرّد لعمله، الذي ظلّ كما هو واضح ينتظر التأويل «الصحيح».

Twitter: @ketab_n

إذا ما قاوم النظام الأدبي التغيير بكل أشكاله صار عرضة للانهيار تحت ثقل الضغط المتزايد لبيئته الذي يبدأ بالتصاعد ما أن يحدث اختلاف في الرعاية ينجم عادة عن أوضاع اجتماعية شبيهة بتلك التي سادت دولة التنوير الأوروبية الغربية، أو عندما يبطل نمط معين من الرعاية نمطاً آخر يختلف عنه جذرياً. بين أكثر الأنظمة الأدبية المعروفة في التاريخ قدرةً على مقاومة التغيير كان النظام الصينيّ الكلاسيكي، وسبب ذلك على وجه التحديد أن نظام الرعاية الشاملة قام بحصر كل من المنتجين للأدب وقرائه في نخبة صغيرة نسبياً كان يسيطر عليها البلاط وموظفوه الكبار، كما أنه استطاع فرض أيديولوجيته وشعريته بجعلهما ركناً (أساسياً) ضمن الشروط الواجب توفرها فيمن يرغب في الانتماء إلى النخبة.

حتى أولئك الذين لم يجتازوا الاختبارات الإمبراطورية قط، واحتالوا على العيش في ظروف صعبة كالرهبان أو المتشردين، استمروا في الكتابة على وفق الأيديولوجيا المُهَيمِنة والشعرية المُهَيمِنة لأنهم مضطرون إلى الاعتماد، إلى حد معين في الأقل، على إحسان زملائهم في الدراسة أو على موظفي البلاط الآخرين الذين كان يسعدهم الاستمتاع وهم على مقاعد الحكم في المقاطعات النائية برفقة السادة المثقفين (برغم أن مظهرهم قد لا يدل ظاهرياً على هذه الصفة).

لم يُقدَّر لهذه الحالة أن تستمر إلا لأن البيئة نفسها كانت متجانسة وآمنة نسبياً. لقد واصل النظام الأدبي إنتاج أعمال مكتوبة بلغة لم تعد تستخدمها الغالبية العظمى من السكان، دون تأثر يُذكر بما كان يحدث في البيئة. ولكن، عندما تعرضت تلك البيئة إلى ضغط متزايد من الخارج، وبدأت جماعات جديدة قادرة على تقديم موارد بديلة للرعاية، مثل البرجوازية الصاعدة، بالظهور داخلها، تهاوى النظام الأدبي بسرعة كبيرة. وقد دُمِّر من الداخل عبر إعادات كتابة لا حصر لها تمثلت على وجه التحديد في ترجمة أعمال أدبية غربية، عبر وسيط اللغة اليابانية في معظم الحالات، وفّرت النموذج لشعرية جديدة.

Twitter: @ketab_n

الفصل الثالث

شعرية الأنظمة الأدبية

«الأشياء: متصلة كلها، متباعدة لا صلة بينها.
ولابد من تسميتك جاهلاً كمعلم المدرسة
يا من تطري نفسك لأنك قلت كلمة واحدة
لم يقلها أحد قبلك على هذه الأرض».
(ألفريد دي موسيه، 421)

يمكن القول إن الشعرية تتألف من مكوّنين: أحدهما مخزون من الوسائل الأدبية، والأجناس، والموضوعات، والشخصيات، والأوضاع النموذجية، والرموز؛ والمكوّن الآخر مفهوم يتعلق بدور الأدب، ما هو وما يجب أن يكون عليه، في النظام الاجتماعي إجمالاً. وللمفهوم الأخير أثره في اختيار الموضوعات التي يجب أن تلائم النظام الاجتماعي إذا ما قُصد للعمل الأدبي أن يَلقى الاهتمام. تعكس الشعرية في طورها التأسيسي كلاًّ من الوسائل الفنية و«الرأي الوظيفي» في الإنتاج الأدبي مما يكون له الغلبة في النظام الأدبي أثناء وضع القواعد لشعريته أول مرة.

ما أن يتم وضع القواعد الشعرية حتى تمارس أثراً هائلاً يدفع التطور اللاحق للنظام الأدبي على التوافق مع النظام. وبكلمات أيرل ماينر:

«يعقب ظهور الشعرية النظامية في ثقافة ما ولادة نظام أدبي بالمعنى الضيق للكلمة، حينما تستند المفاهيم النقدية الأساسية على جنس أدبي يكون في طور

Twitter: @ketab_n

النمو أو يُعدّ معياراً. يولّد التوافق بين كبار النقاد والجنس موضع النظر نظاماً أدبياً. لأن أفلاطون وأرسطو اتخذا الدراما معياراً لهما؛ فقد اعتبرا المحاكاة الصفة الجوهرية للأدب» (350). وانطلاقاً من ذلك الاعتبار، طفقا يطوّران معجماً نقدياً لوصف الدراما، ما تزال الكثير من مصطلحاته دارجة في الكثير من اللغات الأوروبية، برغم أنها صيغت باليونانية الكلاسيكية قبل أكثر من ألفي سنة.

يرتبط المكوّن الوظيفي لشعرية ما ارتباطاً وثيقاً واضحاً بالمؤثرات الأيديولوجية القادمة من خارج نطاق الشعرية بمعناها الضيق، وهو متولد عن قوى أيديولوجية في بيئة النظام الأدبي. لم يكن يفترض في الأدب الأفريقي التقليدي، مثلاً، مع تأكيده على الجماعة وقيمها، أن يؤدي إلى تحقيق سمعة أدبية أو شخصية. الواقع أن كل الأدب الأفريقي التقليدي «مجهول المؤلف» بمقياس المعايير الغربية، وأما تصنيفه فيكون تحت اسم القبيلة (الجماعة)، لا اسم الفرد أو المؤلف الذي يبقى مجهولاً.

تسبق الممارسةُ النظريةَ عند وضع القواعد لشعرية نظام أدبي ما. يحدث التقعيد في زمن معين، وهو ما ينطوي على أمرين هما انتخاب أنماط معينة في الممارسة الدارجة، وإقصاء أنماط أخرى. وتقعيد الشعرية عمل يتصدّى له محترفو الأدب، برغم أن ذلك لا يعني بالضرورة النمط الذي يتبادر إلى أذهاننا تلقائياً عند ذكر المصطلح. لقد حدث التقعيد فعلاً في الأدب الأفريقي التقليدي، أي في آداب أفريقيا الواقعة جنوب الصحراء كما تطورت منذ حوالى بداية التاريخ الميلادي حتى ظهور الرجل الأبيض وما بعده، لكن غياب السجلات المكتوبة في النظام الأفريقي منع نشوء محترفين للأدب بالمعنى الغربي للكلمة. مع ذلك لم يمنع هذا الأمر (وهي فكرة تُثير التأمل فعلاً) إنتاج الأدب بالمعنى الضيق للكلمة. ربما كان النقد، في الأنظمة الأدبية التي تعتمد الكلمة المنطوقة لا المكتوبة، هو النقد في أقصى أشكاله مباشريةً وتأثيراً: يُطلب من الفنان الذي لا يُعدّ أداؤه مقبولاً أن يتوقف في الحال ببساطة، ويُطرد بدون أي شكل من أشكال التعويض.

لا تجد «المفاهيم النقدية المهمة» تعبيراً جلياً عنها في كل الأنظمة الأدبية. لا نجد في النظام الأفريقي تعبيراً عنها برغم فعاليتها داخله ربما بأعلى الدرجات. تميل الأنظمة الأدبية التي تعتمد الكلمة المنطوقة إلى أن تكون أكثر تصلّباً ومحافظة

Twitter: @ketab_n

من الأنظمة الأدبية التي تعتمد الكلمة المكتوبة، والسبب ببساطة عدم توفر فرصة «المراجعة والفحص» في وقت لاحق: ما أن تنطلق الكلمة حتى تتلاشى. لذلك تحاول الجماعة ضمان أن تقال الكلمات، وتحكى الحكايات، وتنظم القصائد على وفق الطريقة «الصحيحة»، ومما يزيد الحاجة إلى ذلك ميل الأعمال الأدبية المنتجة داخل هذه الأنظمة أيضاً إلى أن تضم ما يمكن أن يتمتع بوجود مستقلّ بوصفه «نصوصاً تاريخية» في الأنظمة التي تعتمد الكتابة. هنالك صلة وثيقة في الأنظمة التي تعتمد الكلمة المنطوقة بين الأعمال الأدبية وهوية الجماعة بوصفها كذلك.

بالمثل لا نجد صياغة واضحة لـ «لمفاهيم الأدبية المهمة» في النظامين الأدبيين الصيني والياباني أيضاً، أو في الأقل ليست الصياغة التي يتوقعها قرّاء الأدب الغربي. لم تكتب هذه المفاهيم النقدية في المراحل التأسيسية لكل من النظامين الصيني والياباني في نثر منطقي أو نظم شعري، بل كانت تكمن في المنتجات الأدبية مثل **الشيه تشنغ** *Shih Ching* و**التشو تزو** *Chu Tzu* في النظام الصيني أو **المانويوشو** *Manyoshu* و**الكوكنشو** *Kokinshu* في مثيله الياباني. ربما كانت عملية التقعيد أكثر وضوحاً في الأنظمة التي يعتمد التعليم فيها النموذج المكتوب أكثر من الوصية، منها في الأنظمة التي يتخذ التقعيد فيها شكل النثر المنطقي أو النظم اللذين يضعان القواعد لتنويعات من الممارسة الدارجة أساساً عبر تجريد «قواعدها» وفرض اتّباع هذه القواعد على كتّاب المستقبل. تُحفظ هذه «القواعد» في الشعرية التي تحتويها الكتب الدراسية المألوفة في الأنظمة الأدبية الهندية والإسلامية، وبالأخص الغربية. وبرغم ذلك لايتحقق التقعيد لشعرية ما في كلتا الحالتين. إن الوسيلة التي تضمن تحقيقه في الحالتين هي عملية إعادة الكتابة.

يترتب على التقعيد لشعرية ما أيضاً أن يعدّ نتاج كتّاب معينين، ممن ينسجم عملهم أشد الانسجام مع الشعرية المقعّدة، نتاجاً متميزاً. بعدها يبدأ السعي إلى نشر عمل هؤلاء الكتّاب بوصفه المثال المحتذى أمام كتّاب المستقبل، كما إنه يوضع في المركز من تدريس الأدب. لا يقل الدور الذي تلعبه إعادة الكتابة في تأسيس شعرية نظام أدبي ما أهمية عن دور الكتابات الأصلية. «المحترفان» المسؤولان عن تأسيس قائمة المعتمد في الأدب اليوناني الكلاسيكي كما هي معروفة اليوم هما مكتبيان مجهولان نسبياً عاشا في الإسكندرية في القرن الثالث قبل الميلاد: أرستوفانيس البيزنطي وأرستاركوس الساموذراسي. لقد عملا في مكتبة

Twitter: @ketab_n

الإسكندرية الكبيرة، وأثبتت التصنيفات التي قاما بها في سياق عملهما في الفهرسة أنها ذات أهمية قصوى، ليس فقط في تكريس الكتّاب «الكلاسيكيين»، ولكن في رسم الحدود بين الأجناس الأدبية أيضاً.

يصحّ الأمر نفسه في النظام الإسلامي، **فالمعلّقة** التي تضم قائمة المعتمَد على سبع قصائد منها (وقد تكون عشراً في قائمة المعتمد أيضاً، م)، لم يكن بوسعها تحقيق المكانة التي تتمتع بها الآن بجهود من وضعها من الشعراء فقط. إن تكريس امتيازها واعتمادها قدوة تحتذى كانا بالمستوى نفسه في الأقل نتيجة جهود «الرواة» أو الشعراء المتدربين الذين بدأوا يتعلمون مهنتهم رواةً محترفين للشعر، وأذاعوا صيت الأساتذة الذين تدربوا على أيديهم.

في الأنظمة التي تعتمد الرعاية المتفاوتة، تحاول مختلف المدارس النقدية وضع التفاصيل لقوائم أعمال مختلفة في المعتمَد تعود إليها، وتحاول كل واحدة من هذه المدارس أن تؤسس قائمة أعمالها المعتمدة الخاصة باعتبارها القائمة «الحقيقية» الوحيدة، وهو ما يعني أنها القائمة التي تستجيب لعقيدتها الشعرية أو لأيديولوجيتها أو لكليهما. الوصف التالي يقدم واحداً من أحدث الأمثلة وأكثرها تأثيراً في هذه العملية:

«بشجاعة مبهرة أعادت مجلة *Scrutiny* رسم خارطة الشعر الإنكليزي بطرق لن يشفى منها النقد تماماً أبداً. يمر الطريق الرئيس في هذه الخارطة بتشوسر، وشكسبير، وجونسون، واليعاقبة، والميتافيزيقيين، وبنيان، وبوب، وصموئيل جونسون، وبليك، ووردزورث، وكيتس، وأوستن، وجورج إليوت، وهوبكنز، وهنري جيمس، وجوزيف كونراد، ود.هـ. لورنس. هذا كان 'الأدب الإنكليزي'» (إيغلتون، 32).

لاغرابة في أن «الأدب الإنكليزي ضم امرأتين ونصف امرأة، إذا اعتبرنا إميلي برونتي حالة هامشية، ويكاد يتصف كل المؤلفين فيه بنزعة محافظة» (إيغلتون، 33).

تمكّن ف. ر. ليفيز، الذي قام بإعادة كتابة قائمة المعتمَد الإنكليزي، من ترويج قائمته هذه عبر التدريس في جامعة كيمبردج. وهو أساس مؤسسي لم يتوفر لـ ت.س. إليوت الذي كان يضع تفاصيل قائمة معتمَد خاصة به للأدب الإنكليزي

Twitter: @ketab_n

والعالمي في الوقت ذاته تقريباً. لقد أخفق في الواقع في فهم «أهمية النظام التعليمي عاملاً ناشطاً في الاستمرارية الثقافية. وقد أثبت نتيجة هذا الإخفاق أنه عاجز عن تحقيق مشروع ثقافي متواصل ذي نطاق واسع يصل أبعد من مجموعة القرّاء الصغيرة لمجلة *Criterion*» (بالدك، 131)، وهي المجلة التي أسسها هو نفسه. أما ليفيز، فبدلاً من الإخفاق في أداء دوره، استمر ليصبح أكثر نقاد جيله البريطانيين تأثيراً، محوّلاً أجيالاً من طلبته إلى دعاة متحمسين لأفكاره.

يحدث التقعيد في وقت محدد، وما إن يحدث حتى تميل شعرية النظام الأدبي إلى سلوك حياة خاصة بها حصراً، مقطوعة الصلة على نحو متزايد عن التطورات اللاحقة في بيئة النظام الأدبي. «القصيدة» الإسلامية، على سبيل المثال، التي وُضعت قواعدها في زمن كان الشعراء فيه، مثل بني جلدتهم من رجال القبيلة، كثيري الترحال عبر الصحراء، تبدأ ـ بحسب القواعد التي لم تُجمع في كتاب ـ بالشاعر ممتطياً راحلته عبر الصحراء وعثوره على أطلال مخيم قديم. وهو ما يؤثر فيه بعمق، لأن المكان يذكّره بقصة حب قديمة، أو معركة حدثت هناك ذات مرة، أو رحلة صيد حضرها في هذا الموقع. في المراحل اللاحقة، وبرغم تغيّر أسلوب الحياة تماماً في بيئة النظام الأدبي «بقيت هذه المقدمة إلزامية، حتى عندما صار الشعراء لا يألفون الصحراء أو مواقع المخيمات، المعارك أو رحلات الصيد». (عبد الجليل، 32).

يندر تماماً حدوث التغير في شعرية النظام الأدبي بوتيرة التغير في بيئة النظام نفسها. لقد كُتبت السونيتات عندما كان الحصان أسرع وسائل النقل، وهي ما تزال تُكتب وإن كان مع بعض التحويرات البسيطة في عصر السفر بالطائرات. وعلى النحو نفسه مرّت الشعرية الأوروبية بتغّير أساس بين العصر القديم والعصور الوسطى ثم عودتها إلى عصر النهضة من جديد. لقد عدّ أفلاطون وأرسطو الدراما القاعدة، وترتب على ذلك أنهما نظراً إلى المحاكاة على أنها ملمح وظيفي جوهري في شعريتهما. لكنّ العصور الوسطى، لم تعرف إلا القليل من الدراما بهذا المعنى. تخيل إيسودور الإشبيلي، واضع واحدة من أبكر الشعريات في العصور الوسطى، أن معنى «دراما» هو أن يقوم المؤلف بقراءة نصّه بصوت عالٍ بينما يحاكي مقلّدون ما كان يقرأ؛ وهي فكرة مثيرة للاهتمام برغم ما فيها من سذاجة للتوفيق بين تعاليم شعرية ما والوقائع التي يلاحظها في بيئة النظام الأدبي الذي يمثل هو جزءاً منه.

Twitter: @ketab_n

لقد حاول، بكلمات أخرى، أن يوفق بين ما كان يقرأ في مخطوطاته وما يرى ماثلاً خارج نافذته.

اعتمد الأدب القروسطي الذي تأصل في بروفنسيا Province ولم يكن يدين لأرسطو بشيء، الشعر الغنائي لا الدراما. وهو ما أصبح الأساس لكل نظام الأدب الأوروبي في القرون الوسطى، الأمر الذي يفسر لنا حقيقة أن المعتقدات الأساسية في الشعرية الأوروبية القروسطية قريبة جداً من المفاهيم الأساسية للأنظمة الأدبية غير الأوروبية التي كان فيها الشعر الغنائي هو الجنس الأدبي المهيمن في زمن التقعيد، وأثّر نتيجةً لذلك في المفاهيم النقدية المهمة للأنظمة الأدبية التي ستظهر فيها الدراما بعد وقت طويل لاحق، إن ظهرت على الإطلاق.

تتجاوز حدود العقيدة الشعرية اللغات والكيانات العرقية والسياسية. وربما كان النظام الأدبي الأفريقي أفضل الأمثلة على ذلك، إذ اعتمدته جنوب الصحراء أكثر من أربعة آلاف لغة شعرية مشتركة. وكانت المجتمعات التي اشتركت في تبنّي هذه الشعرية، فضلاً عن ذلك، تتخذ أشكالاً متنوعة جداً من التنظيم الاجتماعي والسياسي، يراوح بين عصابات الصيادين San، وجامعي الطعام في جنوب أفريقيا والقرى والممالك والإمبراطوريات المستقلة التي تتميز بدرجة عالية من المركزية، والتي كان الأديب في بعضها يتمتع حتى بحق اختيار أن يصبح محترفاً.

مع ذلك يمكن القول عموماً إن مكوّنَي الشعرية الأفريقية؛ المخزوني والوظيفي، كانا شائعين في أدب الزولو التقليدي في جنوب أفريقيا، وأدب يوربا في الشمال الغربي، وأدب الأكولي في الشمال الشرقي، وأدب الباكونغو في الوسط، وأدب المرينا في جزيرة مدغشقر. أما الحالة في مصر والمغرب فتختلف لأنهما تنتميان إلى النظام الإسلامي لا الأفريقي.

يوضح لنا النظام الإسلامي نفسه عقم محاولات حصر الأدب في نطاق لغة واحدة، برغم أن المناسب الإشارة إلى أنظمة معينة في هذا المجال. إن ما يقرر الحدود الحقيقية للأنظمة الأدبية عموماً الأيديولوجيا المشتركة، وهي غالباً ما تنتشر عبر الفتوحات أو تُفرض بالقوة، أو بوساطة تعاقب أيديولوجيات أنشأتها الأنظمة الاجتماعية أو استطاعت تكييفها في الوقت ذاته. بقدر تعلق الأمر بالمكوّن المخزوني لشعرية النظام الإسلامي (لأن مكوّنها الوظيفي مرّ بتحويرات طفيفة) فإنها

Twitter: @ketab_n

هي نفسها الشعرية التي نشأت وتطورت في الجزيرة العربية، واستندت إلى أعمال أدبية وُضعت بالعربية.

وبينما انتشر الإسلام خارج الجزيرة العربية تبّنت تلك الشعرية لغات أخرى، وكيانات عرقية وسياسية أخرى. ودخلت الشعرية التي «تلائم» العربية، وهي لغة ساميَّة، بنجاح في اللغة الفارسية، وهي لغة هندو ـ أوروبية، وساهمت الفارسية بجنس أدبي جديد هو «الرباعية» (التي سميت في إعادة الكتابة الإنكليزية لها بـ quatrain)، ثم دخلت اللغة التركية، وهي لغة فينو ـ أوغرية، واللغة الأردية، وهي مزيج من الفارسية والهندية. وفي خضمّ هذه العملية لم «تنحنِ» هذه الشعرية لـ«تلائم» كل لغة على حدة، ما حدث هو عكس ذلك تماماً، بصرف النظر عن نوع الأثر الذي تركه ذلك في كل لغة. كان هذا التأثير متميزاً على نحو خاص في اللغة التركية. عندما «كيّفت تلك اللغة نفسها مع الأشكال العروضية العربية ـ الفارسية، قامت بالإضرار بطبيعتها، لأنها لغة لا تلائم الأوزان الكمية» (بوماسي، 48).

تشير العبارة الأخيرة إلى شَبَهٍ مع النظام الغربي لا يمكن إغفاله ببساطة. والواقع أن التشابه بين النظامين الإسلامي والأوروبي كبير فعلاً ما أن يكون المرء مستعداً لرؤيته. لدينا في الحالتين شعرية تم تقعيدها في لغة معينة (اليونانية، العربية) ثم تم تبنيها في لغات أخرى (اللاتينية، اللغات المحلية لأوروبا، الفارسية، التركية، الأردية) بدون أن توجد على الإطلاق وحدة سياسية تحتوي كل هذه اللغات، في الأقل طوال بضعة قرون، وفي الحالتين تجاوزت الشعرية حدود اللغات المفردة. هنالك تنويعات محلية في الحالتين كليهما بالتأكيد، لكن الصورة العامة واضحة. ولقد صُدّرت الشعرية الأوروبية عبر الأطلنطي فيما بعد وحققت البقاء هناك لوقت طويل نسبياً في بيئة مختلفة دون أن تتعرض إلى الكثير من التغييرات الملحوظة.

إن السبب الذي يجعل عدداً قليلاً نسبياً من قرّاء هذا الكتاب قادرين على «رؤية» الشبه بين النظامين الأوروبي والإسلامي يتصل على نحو معقّد بتطوّر في المكوّن الوظيفي للشعرية الأوروبية حدث قبل حوالى مائة وخمسين عاماً. تُلِحّ الرومانطيقية، وهي نفسها مثال ممتاز على الطريقة التي تتجاوز بها الشعرية اللغات والكيانات العرقية والسياسية، أن اللغة تمثل في الواقع المَلْمَح المهيمن في العمل

Twitter: @ketab_n

الأدبي، أو أن الأدب مقيد باللغة التي أنتج بها. قد يصح هذا، وهو ما ينطوي على مفارقة، على أنظمة أدبية لم يكن النقاد الرومانطيقيون دون أدنى شك يضعونها نصب أعينهم، مثل النظامين الصيني والياباني، لكن مقارنة هذين النظامين بالأنظمة الأدبية الأخرى تكشف لنا أنهما يمثلان الاستثناء لا القاعدة.

لقد نجحت الرومانطيقية بتفوق في إسقاط مكوّنها الوظيفي على الماضي، وأضفت بذلك «أحادية لغوية» على التواريخ الأدبية، منتجة تواريخ للأدب الألماني، والفرنسي، والإنكليزي مكرسة في جزئها الأكبر في العادة للفترات التاريخية التي تم إنتاج الأدب فيها على التراب الألماني، والفرنسي، والإنكليزي بلغات مختلفة (إحداها اللغة اللاتينية عادة) وفق تعاليم شعرية مشتركة.

ربما كان من أبرز نجاحات استراتيجية الرومانطيقية في إسقاط مكوّنها الوظيفي على الماضي صياغتها لعقيدة «الأجناس الأساسية الثلاثة» ـ «الغنائي»، و«الملحمي»، و«الدرامي» ـ بوصفها جزءاً من المكوّن المخزوني لشعريتها. تقدم هذه الاستراتيجية بحد ذاتها مثالاً ممتازاً على استحواذ مدرسة «جديدة» بنجاح على السلطة التقليدية:

«ليس ثَمّة ما يدعو إلى الإحجام ببساطة عن إسقاط صياغة أساسية للشعرية «الحديثة» - يتضح، وهي حالة ستغلب دائماً، بأنها رومانطيقية - على النص التأسيسي للشعرية الكلاسيكية. وقد لا يحدث ذلك بدون أن ترافقه نتائج نظرية معوقة، لأن النظرية الحديثة نسبياً والخاصة بـ«الأجناس الأساسية الثلاثة»، لم تتمكن من خلال الاستحواذ على هذه القرابة البعيدة من أن تنسب إلى نفسها عصراً لا تمتلكه فقط، بل واستحوذت أيضاً على مظهر أو افتراض الأبدية وبالتالي الوضوح» (جينيت، 8).

تقدم الأمثلة التالية دليلاً آخر على حقيقة أن الشعرية غير مقيّدة بلغة ما. إذ بقيت شعرية الآداب المنتجة في مختلف اللغات الهندية الأوروبية المستخدمة في شبه القارة الهندية، متشابهة على نحو لافت للنظر، برغم أن اللغات نفسها ظلت تزداد تباعداً عن بعضها بعض. والأمر نفسه ينطبق على الآداب المنتجة في اللغات الدرافيدية لجنوب الهند وسريلانكا. في الأدب الهيليني، عمل عدد من الكتاب من أصول جغرافية مختلفة ويتكلمون لغات أصلية مختلفة إلى حدٍّ ما، على وفق

Twitter: @ketab_n

الشعرية اليونانية، وهو اتجاه سيستمر في أدب الأمبراطورية اليونانية، التي اتُّبعت فيها قواعد تلك الشعرية في كل من اللغتين اليونانية واللاتينية. وعلى نحو مشابه، وُضع أدب البروفنسال بلغة لم يستخدمها أحد قط في الواقع. إذ انصاع مستخدمو تنويعات مختلفة من لغة واحدة أو لغات مختلفة (من الإيطاليين والمغاربة الذين كتبوا بالبروفنسالية) لتلك اللغة، وسوف يستمر هذا الانصياع لشعرية البروفنسال في مختلف لغات أوروبا القروسطية، عدا الإنكليزية. أخيراً، لم يكن الأدب خلال فترة التكوين للنظام الأدبي الياباني يُنتَج باللغة اليابانية، بل بالصينية. وبالتالي كان للغة الصينية في التطورات اللاحقة للنظام الأدبي الياباني مكانة تبدو مماثلة إلى حد كبير لمكانة اللاتينية في القرون الوسطى الأوروبية. لذا يجب «أن يتضح مباشرة أن هنالك شيئاً اسمه تقاليد تأليف النصوص، وأن تلك التقاليد مستقلّة تماماً عن تقاليد الكلام على وفق نسيج معين انتقل عبر التاريخ، أي مستقلّة عن تطور اللغات المفردة تاريخياً». (كوسيرو، 40).

يتحرَّر المكوّن المخزوني لشعرية النظام الأدبي من الخضوع المباشر لتأثير البيئة ما أن تنقضي المرحلة التكوينية للنظام. أكبر الاحتمال أن يتعرض المكوّن الوظيفي لتأثير مباشر من خارج النظام. يجد هذا التأثير تعبيره الأوضح عموماً في الموضوعات المكتوب عنها في مختلف مراحل النظام. إن الموضوعة المرتبطة بنشوء الرواية في النظام الأوروبي، على سبيل المثال، هي تلك التي تقدم بطلات شابات فاضلات يتعرضن للاضطهاد على يد الأرستقراطي الشرير الذي يغويهن ويهجرهن. بعد مرور حوالى قرن ظهرت البطلة التي تنتمي إلى الطبقة العاملة في أعقاب شقيقتها المنتمية إلى الطبقة الوسطى، عندما التحق بالأرستقراطي الشرير في مجموعة الفاسقين نفسها البرجوازي الشرير الذي يستخدم الناس. أسهمت التطورات الحاصلة في البيئة المحيطة بالنظام الأدبي، كالتراخي النسبي في التعاليم الأخلاقية المتزمتة والوفرة المتزايدة لوسائل منع الحمل، سلب هذه الموضوعة الكثير من قدرتها على إثارة الاهتمام محلياً. والواقع أنها صارت تظهر في الأدب المعاصر في الكوميديا أساساً أو على شكل محاكاة ساخرة.

تميل موضوعات بعينها إلى السيطرة على فترات معينة في تطور نظام ما: عبثية كل الأشياء والهوس بفكرة الموت في أوروبا الباروكية مثلاً، أو التصنيع في أوروبا القرن التاسع عشر، في الأقل في النثر. أما الشعر فبسبب نزعته المحافظة لم

Twitter: @ketab_n

يسمح بادخال هذه الموضوعة على نحو مماثل إلا بعد مرور خمسين عاماً. في الأنظمة الأدبية غير الغربية، ظلت الموضوعة الرئيسة ابتداء من القرن السادس عشر وما تلاه التحدي الذي تمثله الطرق الغربية.

تمارس الموضوعات، وإلى حد أقل المكوّن الوظيفي في شعرية ما، تأثيراً محفّزاً على الإبداع في النظام الأدبي ككل، بينما يميل المكوّن المخزوني للشعرية إلى ممارسة تأثير أميل إلى المحافظة، وهو ما يؤثر في الطريقة التي يمكن معالجة موضوعة معينة بها أيضاً:

«يستطيع الكاتب الادعاء كما فعل سدني أنه ينظر في قلبه ويكتب، لكن رؤيته لقلبه ستتم في الواقع، مثل سدني، عبر المنظورات الشكلية المتاحة له. لقد زوّدت السونيتة البتراركية سدني في 'أسترووفيل وستيلا' بالمناسبة لينظر في قلبه، ولوّنت بلونها الصورة التي وجدها هناك» (شولز، 130).

تشهد على التأثير المحافظ للمكوّن المخزوني لشعرية ما أيضاً حقيقة أن الأجناس الأدبية تبدو قادرة على أن تحيا وجوداً وهمياً باعتبارها «إمكانات نظرية» عندما لا تُمارس بنشاط، وأنها يمكن أن تُبعث من جديد عاجلاً أم آجلاً. تميل أجناس أدبية بعينها إلى الهيمنة على مراحل معينة في تطور نظام أدبي (**التانكا** *Tanka* مثلاً أعقبها في الأدب الياباني **الرنغا** *Renga* و**الهايكو** *Haiku*)، لكنها سرعان ما تُقصى إلى دور ثانوي لا يستبعد إمكانية إعادة اكتشافها واستخدامها من جديد.

يمكن القول عموماً إن الرومانطيقية وجّهت الضربة القاصمة إلى الملحمة، بينما طردت النهضة القصيدة القصصية الغنائية Ballad باعتبار أنها غير مقبولة، وأعادت تتويج الملحمة بعد فترة امتدت حوالى ألف ومائتي عام لم يكتب خلالها عمل أدبي يتجاوب مع مفهوم عصر النهضة لما يلزم أن تكون عليه الملحمة. استمرت كتابة كل من الملحمة والقصيدة القصصية الغنائية في الأدب المعاصر برغم أن الملحمة ابتعدت في الحقبة التي أعقبت باوند كثيراً عن نماذجها السابقة، وهو ما لم تفعله القصيدة القصصية الغنائية.

إن الشعرية، أياً كانت، متغير تاريخي لا قيمة مطلقة. وتختلف الشعرية التي تهيمن اليوم على نظام أدبي معيَّن عن الشعرية التي هيمنت عند ظهور النظام تماماً.

Twitter: @ketab_n

فمن المحتمل أن يكون قد طرأ تغيّر على مكوّنها الوظيفي، كما أن مكوّنها المخزوني عرضة للتغير هو الآخر في معظم الحالات. مع ذلك، تميل كل شعرية إلى طرح نفسها بوصفها مطلقاً وإلى طرد سابقاتها (وهو ما يرقى في الممارسة إلى إدماجها داخلها)، وإلى إنكار إمكان زوالها، أو بالأحرى، هي تميل إلى رؤية نفسها نتاجاً ضرورياً لعملية نمو تُعد هي أفضل ما تمخضت عنه، وبالتالي مرحلته الأخيرة. مآل كل شعرية مهيمنة الجمود أو السيطرة على حركة النظام. وهو ما يتحقَّق لها بيسر أكبر في الأنظمة التي تسودها الرعاية الشاملة.

لا بُدَّ للشعرية لكي تحتفظ بموقعها «المطلق» أطول فترة ممكنة من إنكار تاريخ الأدب الذي تهيمن عليه في زمن معين، أو في الأقل إعادة كتابته. ويمكن أن نقتطف شاهدنا على ذلك عشوائياً من أكثر الأمثلة ذيوعاً على هذه العملية في الزمن الحاضر؛ تلك الفترة في الأدب الألماني التي احتلت فيها شعرية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالأيديولوجية النازية الموقع المهيمن في النظام الأدبي. «تعديلات جوليوس بيترسون لغوته كي يناسب شباب هتلر» هو واحد من أمثلة عديدة أخرى، كذلك وصف شيلر بأنه «رفيق سلاح هتلر» (أيبل، 29). كذلك يمكن ملاحظة هذه العملية ناشطة في سياق آخر يتمثل في الكفاح الذي حدث في كل الأنظمة غير الأوروبية تقريباً: إنه الكفاح بين الشعرية التقليدية الساعية إلى إبقاء النظام مغلقاً أمام التأثير الأوروبي والشعرية الجديدة التي تحاول أن تحقق توازناً بين التقليدي والمستورد، الذي يُنظر إليه إما على أنه يحمل قدرة على التحرير وإما على التخريب بحسب الموقع الأيديولوجي المعتمد.

أخيراً، فإن الشعرية القابلة للتغير والتي تمرّ بطور تغيّر، والتي أسستها أصلاً وسيلة إعادة الكتابة، ستملي الأعمال الأدبية التي تعتبرها أصيلة وتفرضها، وكذلك نماذج إعادة الكتابة التي تراها مقبولة ضمن نظام معين؛ أو بالأحرى إن مثل هذه الشعرية ستكون المعيار الذي يستخدمه المدرّسون والنقّاد وغيرهم لتحديد ما يبقى ضمن نطاق المقبول وما يتعرض للرفض. وبوصف تلك الشعرية كذلك فإنها ستمارس تأثيراً هائلاً في التلاقح بين نظامين أدبيين. تتعالى تعاليم الشعرية في معظم الحالات على التاريخ؛ لاحظ ترجمة الشعر في النظام الأوروبي (الأميركي). لقد أملت شعرية ذلك النظام لوقت طويل ترجمة الشعر في نَظْم موزون مقفّى، متناسية تماماً حقيقة أن شعر فترتها التكوينية، الشعر المكتوبَ باليونانية الكلاسيكية

Twitter: @ketab_n

واللاتينية، لم يكن يلتزم القافية على الإطلاق، وبرغم أنه كان موزوناً فإن الأوزان التي كُتب بها تختلف عن تلك المستخدمة في آداب اللغات التي أعقبتها. نتج عن ذلك أن قاعدة الوزن والقافية التي سادت حتى اندلاع الحرب العظمى كانت مسؤولة عن فشل العديد من الترجمات في نقل أصلها إلى النظام الغربي. وهي حالة عوّقت بدورها كثيراً حالة التمثل.

تحكم الشعريات المختلفة التي تهيمن على مراحل مختلفة من تطور نظام أدبي ما على كل من الكتابات وإعادات الكتابة بطرق مختلفة لا مجال للتوفيق بينها، وهي كلها تنطلق من حسن النية والاعتقاد الراسخ بأنها تمثل الحقيقة الوحيدة. لننظر على سبيل المثال في المراجعات التي كُتبت عن قصيدة باوند **ثناء إلى سيكسوس بروبرتيوس**. لقد لعن البروفيسور ولسن هيل من جامعة ييل إعادة الكتابة التي قام بها باوند معتمداً في حكمه هذا كما هو واضح على المعيار الصحيح في ذلك الحين ـ المستمد من الشعرية المهيمنة حينذاك ـ في تقويم الترجمة. بالمقابل، دافع عنها أنصار شعرية مختلفة. كتب أ. ر. أوراج:

«يستحيل الاختلاف مع بعض انتقادات البروفيسور هيل الحرفية. وهو غالباً ما يكون على صواب باعتباره الناطق بلسان المدارس. لكن إذا صدر حكمنا باسم الإنسانيات والحياة والفن والأدب، حقَّ لنا التساؤل عماذا يهم في كون السيد باوند قد كتب كلمة بوني Punic بحرف استهلالي كبير بينما هو يقصد كتابتها بحرف صغير». (في كتاب هومبرغر، 158)

بعد حوالى عشرين عاماً جادل جيمس لوخلن في أن الحكم الذي صدر على إعادة الكتابة التي قدمها باوند قد استند إلى معيار شعري خاطئ: «لقد خطر لي أن 'تنويعات على موضوعة بروبرتيوس' يمكن أن يكون عنواناً أدق من 'ثناء إلى سكسوس بروبرتيوس'. يصعب أحياناً التعرف على شخص بروبرتيوس في إعادة الخلق التي قدمها باوند له وهو يشبه صعوبة العثور على هاندل في تنويعات برامز عليه» (مقتبس في هومبرغر، 322).

يمكن أن تُعد قصائد باوند القصيرة المبكّرة أيضاً مثالاً على الطريقة التي تستجيب بها شعريات مختلفة للعمل الأدبي ذاته عبر أقلام نقاد مختلفين. وبادئ ذي بدء، مما له دلالة «أن أياً من المجلات الأميركية الراسخة من مثل سكربنرز

Twitter: @ketab_n

Scribner's أو **سنتشري** *Century* لم تُبْدِ استعداداً لنشر القصائد التي قدمها إليها». (هومبرغر، 2). في العام 1911، أكد تشارلز جرانفيل على الشعرية المهيمنة في وجه القادم الجديد:

«لسنا بحاجة إلى محاولة التصدي للمهمة الأصعب المتمثلة بتعريف الشعر، لكن بإمكاننا في الأقل إعلان صفتين أو ثلاث يُعَدّ وجودها ضرورياً في كل الانشاءات الشعرية:

(1) الشعر وليد المشاعر. الشاعر الحقّ هو القادر على فرض مشاعره على السامع والقارئ.

(2) يجب التعبير عن عاطفة القارئ بلغة إيقاعية جميلة.

(3) لا بُدّ أن تتسم اللغة بالوضوح، لسبب واحد هو أن الشعور لن يصل القارئ أو السامع ما لم يكن التعبير عنه واضحاً». (مقتبس من هومبرغر، 78)

يصعب على مراجعة تعتمد هذا النمط من الشعرية الانحياز إلى عمل باوند المبكر الذي كان، كما لاحظ مراجع آخر ينتمي إلى الشعرية ذاتها هو ر.م. ألن «بريئاً من الشكل كما هو معروف لدى أساتذة فن الشعر وطلبته» (مقتبس من هومبرغر، 100). ولقد استنكر روبرت بروك وقوع عزرا باوند «كما يبدو، تحت تأثير ويتمان الخطير [وهو] يكتب العديد من القصائد الطويلة غير الموزونة التي لا تمتلك ما يستحق الثناء» (مقتبس من هومبرغر، 59). لكن هذا الملمح على وجه التحديد هو الذي حبَّب عمل باوند المبكر إلى ف. س. فلنت، الذي كان هو الآخر يكافح لتطوير شعرية بديلة، وقد كتب: «يثبت هذان الكتابان الصغيران اللذان أنتجهما؛ 'شخصية' و'انتشاءات'، شيئاً واحداً هو أن المحسّنات القديمة المتمثلة في الإيقاع الوزني المنتظم والقافية المنتظمة أشياء قد عفا عليها الزمن» (مقتبس من هومبرغر، 65).

من السهل الاستنتاج، بمزاج متفلسف إلى حد ما، أن التاريخ أثبت صواب باوند وفلنت وخطّأ الآخرين. لكن التاريخ لا يثبت شيئاً. التاريخ يصوغه الناس بحسب ضوابط معينة هي، كما يرى هذا الكتاب، ذات طبيعة نظامية.

ما إن يتأسس النظام الأدبي حتى يبدأ بالسعي إلى بلوغ «حالة مستقرة»

Twitter: @ketab_n

والإبقاء عليها، كما تفعل كل الأنظمة، وهي حالة تتوازن فيها العناصر كافة بعضها مع بعض ومع بيئتها. وتتمادى الأنظمة التي تتسم بتنظيم صارم فتعيّن أفراداً في مؤسسات وجدت خصّيصاً لتحقيق هذه الحالة مثل الأكاديمية الفرنسية وغيرها من الأكاديميات. مع ذلك، هنالك عاملان في النظام الأدبي، كما في كل الأنظمة الأخرى، يميلان إلى إعاقة هذا التطور. تتطور الأنظمة بحسب مبدأ الاستقطاب الذي يرى أن كل نظام يطوّر في نهاية المطاف نظامه المضاد الخاص به؛ على النحو الذي أوقفت به الشعرية الرومانطيقية مثلاً الشعرية الكلاسيكية المحدثة على رأسها، ثم بحسب مبدأ التحقيب periodicity الذي يرى أن كل الأنظمة عرضة للتغيير. إن تطوّرَ نظام أدبي تفاعلٌ معقّدٌ بين الرغبة في بلوغ حالة مستقرة والميلان المتضادان المذكوران تواً والطريقة التي يحاول بها المكوّن القائم على تنظيم النظام الاجتماعي (الرعاية) معالجة الميول المتضادة.

للأدب الذي تقدّمه إعادة الكتابة دور حيوي في هذا التطور. فالكفاح بين الشعريات المتنافسة يبدأه الكتّاب في الغالب، لكن من يحارب فيه ويربح أو يخسر هم القائمون بإعادة الكتابة. وإعادات الكتابة أيضاً مقياس تام لحساب المدى المتحقق باتجاه «الاستيعاب الداخلي» لشعرية ما. عندما ترجم هودار دي لا موت الإلياذة بطريقة أدّت إلى حذف نصفها ـ كما سيظهر في الفصل السابع ـ كان قد فعل ذلك بحسن نية تام. فهو شأن الكثير من معاصريه على يقين تام بتفوق الشعرية التي يُعدّ هو ممثلاً لها، ونشاطه منطلق من هذا اليقين باتجاه استئصال فظ لكل جانب في هوميروس لا يمكن إعادة كتابته على وفق مبادئ اللياقة والذوق *goût*، وشعرية تعتبر **التراجيديا** ذروة الإنجاز الأدبي.

تؤثر إعادات الكتابة، والترجمات منها أساساً، بعمق في اختراق الأنظمة الأدبية الحدود، ليس فقط بنجاحها في تقديم كاتب أو عمل في أدب آخر أو إخفاقها في ذلك ـ كما سيتضح في الفصل السادس ـ ولكن بإدخال محسّنات جديدة إلى المكوّن المخزوني لشعرية ما أيضاً، وتمهيد الطريق أمام حدوث تغييرات في المكوّن الوظيفي لها. أصبحت القصيدة الغنائية ode على سبيل المثال عنصراً ثابتاً في النظام الأدبي الفرنسي في زمن البلياد Pleiade بفضل ترجمات من اللاتينية. وحدثت حالة مماثلة في إيطاليا في وقت أسبق بقليل حيث احتلت القصيدة الغنائية، التي ألهمتها الترجمات من اللاتينية أيضاً، المكان الذي كانت

Twitter: @ketab_n

تتربع عليه في شعرية القرون الوسطى المتأخرة الأغنية الخفيفة المرحة *canzone* مباشرة. ومالت الترجمات ذات المنحى الأخلاقي، التي تأثرت في الغالب باليسوعيين، برواية المتشردين *picaresque* إلى شكل رواية السيرة الذاتية *Bildungsroman*. ودخل التناوب المميز بين القوافي المنبورة masculine وغير المنبورة feminine الشعر الفرنسي عبر ترجمات أوكتفيان دي سنت جيليه لأوفيد ولم يعتمدها مرة أخرى إلا رونسار فيما بعد. دخلت السونيتة اللغة الصينية في عشرينيات القرن العشرين عبر ترجمات قام بها فنغ تشي. ودخل سداسي التفاعيل hexameter اللغة الألمانية بفضل ترجمة جوهان هينرش فوس لهوميروس. كما قدمت ترجمات جون هوكام فرير لبولسي Pulci المقطع الثماني ottava rima إلى الإنكليزية الذي سرعان ما استخدمه بايرون في قصيدته **دون جوان**. مع ذلك فإن أمل غوته الورع في أن «التاريخ الأدبي سيقرر بوضوح من كان الأول في سلوك هذا السبيل برغم كل عقباته» (39) يبقى محض أمل.

لم يتوفر للتواريخ الأدبية، بالطريقة التي كتبت بها حتى وقت قريب، إلا القليل من الوقت، أو لا وقت أبداً، تكرسه للترجمات، فما دامت الترجمة بالنسبة إلى مؤرخ الأدب أمراً يتصل بـ «اللغة» فقط، لا الأدب، وهي فكرة ناجمة أيضاً عن اعتماد «اللغة الواحدة» في التاريخ الأدبي الذي كتبه المؤرخون الأدبيون الرومانطيقيون المنكبون على خلق آداب «وطنية»، يكون من المفضّل أن تخلو هذه الآداب إلى أبعد حد ممكن من المؤثرات الأجنبية. مع هذا يمكن على كافة مستويات عملية الترجمة إظهار أنه إذا ما دخلت الاعتبارات اللغوية في صراع مع الاعتبارات الأيديولوجية و/أو ذات الطبيعة الشعرية فإن الأخيرة تميل إلى الفوز.

إن إعلان أ. و. شليغل المهلك أن «أحد أولى مبادئ فن الترجمة إعادة خلق القصيدة، بقدر ما تسمح طبيعة اللغة المعنية، في البحر الشعري نفسه» (52)، والذي كان مسؤولاً عن كل ضروب التشويهات الوزنية في الكثير من الترجمات التي أنتجت بين عامي 1830 و1930، لم يقم على أسس لغوية. وإصرار براوننغ على «استخدام تراكيب معينة مسموح بها، تلائم الصناعة القديمة أكثر لأنها غير مستساغة في الكلام اليومي» (1095) مسؤول عن حقيقة أن معظم الترجمات الفكتورية للأعمال الكلاسيكية القديمة تبدو عند القراءة متشابهة على نحو رتيب.

Twitter: @ketab_n

وهو رأي غير مستمَدّ من أية ضرورة لغوية، ولكن من الرغبة في الفوز بمكانة الأزلي باستخدام القديم.

حتى نحت الكلمات يشهد على صحة المقولة نفسها. عندما احتاج المسيحيون الأوائل إلى ترجمة الكلمة اليونانية *musterion* تجنبوا وضعها في قالب لاتيني لقربها الشديد من المفردات التي كانت مستخدمة في «العبادات السرية»، وهي المنافس الرئيس للمسيحية في ذلك الحين. وللسبب نفسه رفضوا كلمات مثل *sacra* و*arcane* و*initia* برغم أن بالإمكان قبولها من الناحية الدلالية. واستقروا على كلمة *sacramentum* لأنه مصطلح محايد وقريب من الأصل في الوقت ذاته. ولكن عندما كتب القديس جيروم الترجمة اللاتينية المعتمدة عند الكنيسة الكاثوليكية للكتاب المقدس، كانت المسيحية قد أحرزت النصر في حربها مع العبادات السرية، وشعر أنه حر في إضفاء الطابع اللاتيني على *musterion* بجعلها *mysterium* (قارن مع كلوبتش، 37 ـ 38)، وبالمثل فإن الآرامية التي يفترض أن يسوع المسيح قد استخدمها لم تكن تحتوي على أفعال رابطة copula (مثل فعل الكينونة ـ م). لذلك فإن من المستبعد أن يكون المسيح قد قال «هذا هو جسدي» This is my body وهو يشير إلى قطعة من الخبز. لقد وضع المترجمون فعل الربط is لأسباب أيديولوجية لا لغوية.

Twitter: @ketab_n

الفصل الرابع

الترجمة: المقولات

قنوات الحياة، الأنوف، السيقان،

المقابض: ليسيستراتا أرستوفانيس

تتقرر صورة العمل الأدبي كما تطرحه الترجمة بعاملين أساسيين؛ هما بحسب الأهمية، أيديولوجيا المترجم (سواء تبناها بمحض إرادته أم فرضها عليه كالقيد شكل من أشكال الرعاية)، والشعرية السائدة في الأدب المستلِم للترجمة خلال وقت إنجازها. تملي الأيديولوجيا الاستراتيجية التي سيستخدمها المترجم، ومن ثم فهي تملي الحلول للمشاكل المتعلقة بكل من «فضاء الخطاب» المُعبَّر عنه في الأصل (أشياء العالم الذي كان يحيط بكاتب النص الأصلي، ومفاهيمه، وعاداته)، ولغة التعبير في الأصل.

في نهاية مسرحية **ليسيستراتا** لأرستوفانيس[1]، تسأل البطلة «السلام»، وهي شخصية مجازية تلعب دورها سيدة عارية على جانب كبير من الجمال، أن تأتي

---

(1) تعد **ليسيستراتا** نموذجاً متميزاً للكوميديا الأتيكية، كتبها أرستوفانيس عام 411 ق.م. يشير عنوانها إلى الشخصية الرئيسة فيها **ليسيستراتا** التي تقرر القيام بعمل ما لإيقاف الحرب البولينيزية المدمرة بين أثينا وإسبارطة، فتجمع نساء أثينا وبالتنسيق مع نساء إسبارطة يقررن المصادقة على اقتراحها الرامي إلى الحد من هوس الذكور بالقتال والحرب. ويكون ذلك بأن يمنعن أنفسهن عنهم حتى يوقعوا اتفاقية سلام تنهي الحرب. تحتل نساء أثينا الأكروبولس حيث الموارد المالية لأثينا ليمنعن الرجال من تبذيرها على الحرب. وعندما يهاجمهن شيوخ المدينة، وهم آخر من تبقى فيها من الذكور، لاستعادته منهن يتمكن من رد الهجوم ببسالة. حين يعود رجالهن ينفذن خطة الحظر الجنسي عليهم في مشاهد كوميدية بارعة تنتهي بإجبارهم على توقيع السلام. إن ثيمة الأنوثة والبيت =

Twitter: @ketab_n

إليها برسل السلم الإسبارطيين، ثم تضيف البيت التالي من الشعر «En mē dido tēn cheira, tēs sathēs age» (البيت رقم 1119 في كولون وفان ديل). الترجمة الحرفية لهذا البيت هي: إذا رفض أن يعطيك يده، خذيه من قضيبه (بحسب الطبعة المعادة عام 1968 من **قاموس ليدل وسكوت اليوناني ـ الإنكليزي** ما زال القضيب يترجم بالعبارة اللاتينية *membrum virile*). بما أن الطريقة التي يشار بها في الأدب إلى هذا العضو وأمثاله تدل دلالة كبيرة على الأيديولوجية السائدة في زمن ما في مجتمع بعينه، فإن هذه النقطة يمكن أن تصلح لدخول الحدث في ذروته *in medias res*.

يترجم باتريك دكينسون البيت المقتبس آنفاً كما يلي: «But if they won't/ Give you their hands, take them and tow them, politely, By their... life-lines» (118) «ولكن إذا رفضوا أن يعطوك أيديهم، خذيهم واسحبيهم، بأدب، من .. قنوات الحياة لديهم» وكان وليم جيمس هيكي قد ترجم أرستوفانيس لمكتبة بون الكلاسيكية قبل ذلك بثمانية وستين عاماً، فنقل هذا البيت كما يلي: «إذا ما رفض أيٌّ منهم إعطاءك يده، خذيه من أنفه» (442). ويبدو هيكي مولعاً بالأنوف في هذا السياق، لاحظ ترجمته لـ «kou mē tot alle sou kuon ton orcheon labetai» [لئلا يمسك بك أي من بقية الكلاب من خصيتيك] (البيت 363) إذ ينقلها كما يلي: «لن تتمكن كلبة أخرى من الإمساك بأنفك» (405). ويستمر ليشرح الأمر في هامش: «بمعنى أنها ستستبق مثل هذه الإصابة بسحبها له بعيداً» (405). ثم ينطلق إلى تدعيم ترجمته للبيت بطريقة مرتبكة إلى حد ما باقتباسه ترجمة درويسن الألمانية له: «doch sollte bei den Hoden dann kein Koeter mehr dich packen» (حينها لن يتمكن كلب من أخذك من خصيتيك مرة أخرى).

بعد مرور تسعة وخمسين عاماً على ترجمة هيكي، ترجم سذرلاند البيت نفسه كما يلي: «If he won't give his hand, then lead him by the prick» «إذا أبى مد يده إليك فخذيه من أيره» (43). بعد ذلك بثلاث سنوات ترجم باركر البيت هكذا: «If hands are refused, conduct them by the handle» «إذا مُنعت عنك اليدان،

= في مواجهة الحروب الذكورية وساحات القتل هذه تتردد كثيراً في الأدب العالمي حتى يومنا هذا وكان أرستوفانيس من أوائل المهتمين بها. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

فخذي بالمقبض» (78). وقبل ذلك بعشر سنوات كتب فتز: «Take them by the hand, women/or by anything else if they seem unwilling» «خذوهم من الأيدي يا نساء، أو أي شيء آخر إن مانعوا» (51). وقبل ذلك بعشرين عاماً كتب واي: «If they don't give a hand, a leg will do» «إن لم يقدموا اليد فإن الساق ستكون كافية» (49). يمكن أن نستمر في ضرب الأمثلة، ولن نجد صعوبة بالنسبة إلى أرستوفانيس في العثور على مقاطع توفر لنا المتعة بالطريقة نفسها بينما نحن نهز رؤوسنا لهذا العدد المتنوع من الترجمات. لكن الفكرة لا بدّ وأن تكون قد وصلت.

ربما كان أوضح تعبير عنها ما كتبه جلبرت سيلدز في مقدمته **لليسيستراتا**. فهو يشير إلى أن كوميديا أرستوفانيس قد قدمت «بوصفها عملاً دعائياً لتعزيز النهج السلمي وحقوق المرأة، وهي تشبه في ذلك الأوبريت الفكاهي والكوميديا الجنسية المعتادة على الطريقة الفرنسية» (ix). يمكن القول إن هذه المسرحية «حمّالة ترجمات»، إن صح نحت هذا الوصف، بضمنها الترجمة التي تحرص على اتخاذ السبيل الحرفي ما أمكن. لكن ما يهمني هنا هو الحقيقة «البسيطة» أن هذه الترجمات تصبح، بالمعنى الحرفي تماماً، هي المسرحية بالنسبة إلى غير القادرين على قراءة الأصل؛ أو بكلمات أخرى، إن الترجمة تطرح صورة بعينها للمسرحية تخدم أيديولوجيا بعينها.

تبرز هذه الحقيقة بأسطع صورها في المقاطع التي يدسّها المترجمون المختلفون في ترجماتهم، وهي مقاطع لا يحتويها الأصل بشكل مؤكد. سيلدز نفسه يضيف مقطعاً للكورس يسمح لمجموعة من المندوبين في مجلس الشيوخ بالتعبير عن آرائهم عن الحرب الطويلة:

«كورس الشيوخ: نحن ندين بكل شيء للحرب. لابد أن تستمر الحرب. الشيخ الأول: لأن نهاية الحرب ستعني إلغاء القوانين التي وضعناها كلها وإجراءات الطوارئ التي تبقينا في السلطة، وسيتحتّم علينا العودة إلى العمل الذي مارسناه من قبل، وهو عمل يخلو من المتعة» (27).

ليس من الصعب التخمين أن أرستوفانيس لا يمكن أن يكون من كتب المقطع الآتي، وأنه لا بدّ قد دُسّ ليخدم غاية ما:

«تصبح ذرات التراب الصغيرة قَدَراً، ذلك هو التغيير والنمو؛ يمنح ما لا شكل

Twitter: @ketab_n

له شكلاً؛ بعدها يُحرق ويَكتمل في اللهب. من حمأة اللهب واللاشكل من الحرب المعتوهة، لقبيلة ضد قبيلة، سنشكّل بحذق كل نيجيريا». (هاريسون وسيمونز، 40).

هذه الإضافة مأخوذة من ترجمة/إعداد، أو بكلمة، إعادة كتابة لمسرحية أرستوفانيس **ليسيستراتا**، نشرت في عابدان في نيجيريا قبل حرب بيافرا لا بعدها.

بالمثل يسهل ربط الإضافة التالية بالقضية (الأيديولوجيا) التي جعلت مترجماً معيناً يتبنى استراتيجية معينة عام 1911.

«لدينا قضية تعرض نفسها عليكن، أقدس من أية قضية سابقة. فيها يكمن الجمال، والحكمة، والشجاعة، ومحبة الوطن. لا، من المؤكد أن الأمهات اللواتي حملنكن؛ أمهات الأمس الصامتات، كن أيضاً مجبولات من هذا المعدن، ومن حقل الأشواك، الذي فيه نشّأنكن في الماضي، هن أيضاً، هن اللواتي لم يتفوهن بكلمة واحدة، صاحبات القلوب الشجاعة، هن أيضاً يستطعن أن يروين حكاية المظالم التي لم يُسمع بمثيلها من قبل. لذا فأنا أدعوكن أن تتقدمن إلى الأمام، لا تقصّرن، ولا تتنازلن عما في أيديكن: لأن الريح التي تدفع الشراع ستأخذكن إلى الوطن». (هاوسمان، 44).

لا مفاجأة في أن الجهة التي نشرت هذا المقتبس هي دار نشر نسوية في أوج حركة منح النساء حرية الاقتراع في بريطانيا.

استشعر معظم المترجمين الذين نشروا ترجمات **لليسيستراتا** خلال القرن ونصف القرن الماضي الرغبة في التعبير عن أيديولوجياتهم، ذلك أن كوميديا أرستوفانيس تتميز بتطرفها في مهاجمة أيديولوجيات بعينها والدفاع عن أخرى. وهو ما سيجعل معظم المترجمين الذين نشرت أعمالهم خلال النصف الأول من ذلك القرن والنصف يتفقون مع مقولة أ. س. واي: «إن انعدام اللياقة في الكوميديا الأتيكية، الذي يتخلل كل تضاعيفها، ويفاجئنا في كل مسرحية، وفي مواضع غير متوقعة البتة، لهو عقبة كأداء أمام القارئ، ومصدر إحراج عسير بالنسبة للمترجم» (xix). بينما اختلف معظم هؤلاء المترجمين بحماسة مع أيديولوجيا تسمح بهذا القدر من انعدام اللياقة، فإن قليلين منهم ذهبوا إلى الحد الذي بلغه أول مترجم لأرستوفانيس خلال القرن ونصف القرن الماضي، سي. أ. ولرايت، الذي قرر في مقدمته أن «لليسيستراتا طبيعة شريرة تحتم علينا أن نكتفي بإشارة عابرة، كما لو كنا نمشي على جمر

Twitter: @ketab_n

ساخن»(62). وهو يحذف في ترجمته ببساطة جوهر المسرحية: القَسَم الذي تقطعه النساء على أنفسهن في البداية الرسمية لإضرابهن الأنثوي[2]. فضلاً عن ذلك، فإنه يكتفي ببساطة بترجمة الأبيات الثمانمئة وسبعة وعشرين الأولى من الأصل رافضاً ترجمة الأبيات من 828 إلى 1215، أي رُبع المسرحية، ليس لأنه نسي فجأة كل ما يعرف من اليونانية، ولكن لأن الأيديولوجيّة التي يعتنقها لم تكن تتناسب مع تلك التي عبّر عنها أرستوفانيس باليونانية.

حاول معظم المترجمين جعل **ليسيستراتا** تناسب أيديولوجيتهم مستخدمين مختلف ضروب تقنيات التحكم. يقدم لنا جاك ليندسي في المقدمة التي كتبها لترجمته للمسرحية وصفاً وافياً لكل الاستراتيجيات التي اعتمدوها. فهو يشير إلى «أن محاولتهم ترمي دائماً إلى إظهار أن الأجزاء التي تعد مسيئة ليست تعبيراً فعلياً صادراً عن الشاعر، وإنها قد أمليت من مصدر خارجي» (15). وهكذا يسجل جي. ب. مَين في مقدمته عام 1909 أن «أثينا كانت حينذاك تحت حكم القلة (أوليغاركية) ولم يكن متاحاً إدراج أية إشارات إلى السياسة، لذلك حاول أرستوفانيس أن يختلق انعدام اللياقة» (1:x - ix). ويقرر جون هوكام فرير في مقدمته المكتوبة عام 1820، وأعيد طبعها عام 1909، في المجلد الثاني الذي حرره مين: «لابد أن نتذكر أن أرستوفانيس كان يجد نفسه مضطراً إلى مخاطبة الطبقة السفلى حصراً» (2: xxvi). لقد توجه كل من مَين وهوكام فرير باللوم إلى الرعاية في محنة أرستوفانيس، لكن كلًّا منهما لام نمطاً مختلفاً من الرعاية. كتب بنجامين بركلي بعد عامين: «في الحقيقة، أُدخِلت هذه الفظاظة، التي نجدها نحن مثيرة للاشمئزاز بينما وجدها الجمهور الأثيني مصدر متعة كبيرة، من أجل غاية واضحة هي التخفيف من وقار المسرحية وجديتها العالية» (x). في هذه الحالة، لا يُصوَّر أرستوفانيس بوصفه الكاتب المتحكم، ولكن الحِرفي حيّ الضمير الذي لا خيار له إلا الخضوع لمتطلبات حرفته، ولن يمنع شيء (بعض) القرّاء من الرغبة في الاعتقاد أن أرستوفانيس الانسان لم يكن ليقبل أن يفعل ما فعله أرستوفانيس الحِرفي.

(2) تقطع النساء على أنفسهن عهداً أمام **ليسيستراتا** على مقاطعة رجالهن جنسياً حتى يوافقوا على توقيع اتفاقية السلام. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

وقد تُرك الأمر لـ أ. س. واي بعد ثلاثة وعشرين عاماً للتعبير عن ورطة المترجم بقدر كبير من الرغبة في الاطناب:

«إذن فالمترجم *traduttore*، الذي لا يرغب بمحض إرادته أن يكون خائناً *traditore*[3]، قد يُحجم عن الحذف أو التغيير، لكنه يترجم برغم ذلك، ما أمكن، بطريقة تجعل المتخصص (النزيه) يستشعر الرضا المتشدد بأن شيئاً لم يترك جانباً، بينما يمكن للقارئ الذي يجهل اليونانية أن يمر دون أن يخامره الشك على الكثير من المواضع النابية؛ دون أن تجعل جهوده القصوى هذه الكاتب مناسباً لأن يُقرأ (بصوت عالٍ) في مدرسة للبنات» (xx).

يقف المترجم حائراً بين ولائه لأيديولوجيا تختلف عن تلك التي اعتنقها أرستوفانيس، لها في الواقع نظرة مختلفة إلى الأمور الجنسية، ومكانته المهنية التي تدعوه إلى إقناع المحترفين الآخرين من أمثاله أنه يحمل لقب المترجم عن استحقاق، دون أن يضطر في الوقت ذاته إلى إنتاج نص يتناقض مع أيديولوجيته.

مع ذلك ليست الأيديولوجيا العامل الوحيد الذي يقرر استراتيجية المترجم. هنالك عامل العقيدة الشعرية. في الواقع، يستخدم بعض المترجمين الأوائل شعرية أرستوفانيس حجةً للدفاع عنه ضد تهمة انعدام اللياقة. يقرر ولرايت، على سبيل المثال، أن أرستوفانيس اضطر: «للعمل بين حين وآخر بأدوات ينقصها النظافة و... معاقبة الرذيلة بفضح فسادها، فهو يؤذي الأذن بينما هو يهدف إلى إصلاح القلب. كان هذا الطراز من الكلام الصريح هو النمط الذي كتب به، وكان الجمهور يطلبه ويرغب فيه. إذا كنا عاجزين كلياً عن الدفاع عن فظاظة ربة الشعر التي ألهمته، فإننا لا نستطيع أن ننكر أن القسم الأكبر من اللوم يقع على المتفرجين» (ix).

بكلمات أخرى، لم يكن بوسع أرستوفانيس أن يكتب بطريقة أخرى حتى لو شاء، وبإمكان المترجم أن يريح ضميره وضمير القرّاء بالإيحاء أن أرستوفانيس كان يودُّ ذلك لو استطاع. لم تُبقِ له القيود التي فرضتها عليه الرعاية والشعرية إلا القليل

(3) إشارة إلى القول الإيطالي الشهير *traduttore, traditore!* وتعني «أيها المترجم، أنت خائن!». (المترجم)

Twitter: @ketab_n

من الخيار. لكن أرستوفانيس استطاع برغم ذلك، هكذا يمضي الجدال، أن يتعالى على الحالة إلى حد ما، و«يواسي قلوب» بعض قرائه، وربما عُد ذلك علامة على العبقرية الحقيقية.

بعد مرور ثلاثة وسبعين عاماً كتب مَين Maine أن عدم لياقة أرستوفانيس جاءت «في جزء منها، بسبب بقاء أشكال بدائية جداً من العبادة في أثناء احتفالات ديونيسيوس، وفي الجزء الآخر إلى الصراحة البسيطة والمباشرة التي ميزت اليونانيين بصدد مواضيع يتشدد الذوق الحديث في إغفال ذكرها» (viii). تميل مثل هذه المقولات إلى تحويل أرستوفانيس إلى نوع من «المتوحش النبيل»، ومن ثم تزيد من قبوله في الثقافة المستقبِلة، وليس أقل الغايات أهمية أن ذلك يؤكد على نحو ضمني تصور الثقافة أنها أرقى من معظم الثقافات، إن لم يكن كلها. بعد خمسة وعشرين عاماً، يقرر واي أن «هذا المزاح المنفلت كان جزءاً من تقليد المسرح. إنه يتمتع بمصادقة موغلة في القدم» (xix). مقولة واي هذه تكرّر جزئياً صدى ما قاله ولرايت، لكنها لا تبلغ حد القول إن أرستوفانيس قد تمكن من التعالي على مجتمعه فعلاً.

يحاول مترجمون آخرون إدماج العقيدة الشعرية لأرستوفانيس بالعقيدة الشعرية المقبولة في ثقافتهم. يُشير ألان سومرستين في مقدمته إلى أن «بعض الأغاني كتبتها وفي ذهني الموسيقى السائدة اليوم»(37). ويستطرد ليعرّف بعض تلك الموسيقى، المصمّمة لجعل الكوميديا الأتيكية أشبه بالأوبريت الهزلي، فيقول إنها «مقطوعات تقليدية معروفة على نطاق واسع»(37)، بينما تؤخذ موسيقى أخرى عرضية من «أوبرا جلبرت وسوليفان»(37). في واحد من أكثر المشاهد فكاهية في المسرحية، يقوم كينيسياس، وقد خدعته زوجته لتتهرب من الجنس، «بالانطلاق في أغنية حزينة» (220). وهي أغنية تخاطب قضيبه «التعيس» و«يمكن أن تغنى على نغم 'أجراس اسكتلندا الزرق'[4]» (252). بالمثل، يقول جلبرت سيلدز في مقدمته:

«كان يمكن للمسرحية الأصلية أن تتواصل حوالى أربعين دقيقة، وتشغل قسماً

(4) «أجراس اسكتلندا الزرق» أغنية اسكتلندية فولكلورية تمثل حواراً مع فتاة ذهب حبيبها إلى الحرب، تصف فيها حبها وقناعتها بأنه سيعود سالماً لأن حبها يحرسه. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

كبيراً من هذا الوقت بألحان جماعية مطوّلة لم تعد تتقبلها آذاننا، ومشاهد ثانوية كانت تعني شيئاً بالنسبة لليونانيين قبل عشرين قرناً، لكنها فقدت كل معنى لها بالنسبة لنا. لكن بعض المشاهد الرئيسة تحتوي على مضامين لم يكن أرستوفانيس مضطراً إلى تطويرها، وقد وفرت لنا المفتاح للمشاهد التي أضيفت» (xi).

لم تُضَف المشاهد الجديدة لتقريب المسرحية مما صار يتوقعه رواد المسرح في زمن سيلدز فقط، ولكن لجعل عرضها الفعلي على المسرح ممكناً أيضاً: بما أن شكل العرض المسرحي نفسه قد تغيّر كثيراً بمضي القرون، فإن من اللازم العمل على جعل أرستوفانيس ينسجم مع الشكل الجديد. عدم قبول ذلك يعني بقاءه دون تمثيل على المسرح. لذا بدلاً من أن نرجم سيلدز بالحجارة الفيلولوجية، لا ضير في الاعتقاد أنه لم يشأ «تشويه» أرستوفانيس، وإنما «إنقاذه» لما فيه فائدة عصره في الواقع. قد يرى فيلولوجي كلاسيكي أن شعرية أرستوفانيس مطلقة، لكن رجل المسرح لن يشاركه في هذا الرأي.

وهكذا يُضيف سيلدز مشهداً افتتاحياً يشرح فيه كورس النساء العجائز للجمهور ما سوف يحدث، على وفق أوفى التزام بتقليد «المسرحية المتقنة». هذا الكورس نفسه يُلبِس القاضي الأثيني ثياب الحداد لجنازة ساخرة كما يقترح النص الأصلي (دون تنفيذ)، ثم يضعه على محفّة ويسلّمه لكورس الشيوخ، وبذلك يُضاف بعض الفعل للمسرحية، وهو أمر مطلوب بشدة بحسب رأي سيلدز. كما وسّع المشهد الذي يجمع كينيسياس وميرهن ليتضمن ألاعيب مشابهة من المداعبة والرفض بين جنود آخرين وزوجاتهم، وبذلك يتحقق تأثير «كورسي choric» أقرب بكثير إلى ما نرى في العروض الموسيقية منه في الكوميديا اليونانية، وهو التأثير الذي يرى سيلدز أن احتمال أن تستسيغه «آذاننا» أكبر.

ينص ت.و.هاريسون وج. سيمونس في مقدمة **أيكن ماتا**، وهي المسرحية التي تمثل إعادة كتابتهما (أهي ترجمة ام إعداد؟ ـ يعفينا مصطلح إعادة الكتابة من مهمة رسم حدود فاصلة بين مختلف اشكال إعادة الكتابة من مثل «الترجمة»، «الإعداد»، «المضاهاة») لمسرحية **ليسيستراتا** «بإحياء الموسيقى والرقص لتكونا جزءاً مكوّناً في إنتاج كوميديا يونانية، ينتج عنه مسرحية يمكن تقديمها بطريقة أقرب إلى الأغريقية منها إلى أنماط الإنتاج في المسرح الأوروبي» (9)، وهما

Twitter: @ketab_n

يلمّحان بذلك إلى أن قواعد المسرح الأفريقي أقرب إلى الكوميديا اليونانية من قواعد المسرح الأوروبي المعاصر. هنالك بالطبع افتراض أيديولوجي غير معلن هو أن الثقافة الأفريقية أقرب إلى ما يُعد عموماً «مهد» الحضارة الأوروبية من أوروبا المعاصرة نفسها، برغم أن أوروبا فرضت ثقافتها الخاصة على أفريقيا باسم «الحضارة». ويذكر هاريسون وسيمونز على نحو خاص «الحفلات التنكرية مثل **إيجونجون** *Egungun* أوشوجبو اليوروبية التي تتميز بوظائفها المزدوجة المقدسة والدنيوية بوصفها أرواحاً سلفية ومصادر ترفيه كوميدية» (10). هكذا نجد في **أيكن ماتا** أن كورس الشيوخ وكورس النساء العجائز يتشاجران فعلياً على صوت الطبول. ويطلق على القاضي الأثيني اللقب المحلي «الكالي» وتقوم النساء العجائز «بخلع شالاتهن وربطها بعضها ببعض، ثم يهرولن حول الكالي للفه بالقماش حتى يصبح عاجزا عن الحركة» (42). كما أن **أيكن ماتا** تجعل الصراع بين الزعامة الأمومية والزعامة الأبوية، الذي قد يكون الأصل الحقيقي لمسرحية **ليسيستراتا**، أكثر وضوحاً في سياق أفريقي. يصف قائدُ كورس الرجالِ النساءَ بأنهن «وريثات أمّهات حاكمات قاسيات» (36)، وتؤدي الجوقتان أغاني الثناء بعضهما على بعض مُقحمتين بذلك عنصراً آخر مأخوذاً من القواعد الفنية الأفريقية التقليدية. تمتدح إحدى الأغاني الملكة أمينه من زازاو، وهي ملكة محاربة «جميلة وشجاعة/ بسطت نفوذها حتى كورارافا» (50). تبدو إعادة كتابة أرستوفانيس على هذا النحو مقصودة لتجعل منه جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الأفريقية، جزءاً من «الكلاسيك» في تلك الثقافة بطريقة تعجز عنها أية إعادة كتابة تقدمها «كلاسيكيات بنغوين» المستخدمة في الجامعات الأفريقية. بعكس ذلك، يبدو «نقل» الثقافة الإغريقية الكلاسيكية إلى أفريقيا مدفوعاً بالرغبة في تحقيق الإيحاء بوجود ثقافة مشتركة، ولإثارة الشكوك في شرعية ادّعاء جزء واحد من هذه «الثقافة المشتركة» بالتفوق على الجزء الآخر.

تقوم كل من الأيديولوجيا والعقيدة الشعرية على وجه الخصوص، بتشكيل استراتيجية المترجم في حل المشاكل التي تثيرها عناصر فضاء الخطاب الخاص بالنص الأصلي والتعبير اللغوي عن ذلك الأصل. تندمج المشكلتان في **ليسيستراتا** ـ كما هو الحال مع مسرحيات أرستوفانيس الأخرى ـ بصيغة «الصورة الثقافية النمطية». يقدم أرستوفانيس الدوريين (الإسبارطيين والميغاريين) على المسرح الأثيني، وينتج عن طريقتهم في نطق اللغة اليونانية ـ التي يجدها الأثينيون خشنة ـ

Twitter: @ketab_n

أثر فكاهي. قد لا تتضح الصلة بين الأيديولوجيا من جهة، والاستراتيجيات المستخدمة لحل المشاكل المتعلقة بفضاء الخطاب واللغة من جهة أخرى، في أي مكان آخر كما في التبريرات التي يستخدمها المترجمون كي يستبقوا في ترجماتهم بعض التمييزات اللغوية والثقافية التي يستخدمها أرستوفانيس في الأصل. يقول لندسي في أحد الهوامش إن: «وضع المترجم كلام الشخصيات الإسبارطية باللهجة الإسكتلندية التي تشبه مكانتها في الإنكليزية المكانة التي كانت للهجة الإسبارطية بالنسبة لكلام الأثينيين. لقد استبق الإسبارطيون في طبيعتهم الشخصية النباهة وسرعة البديهة والخشونة التي تميّز الإسكتلندي الجبلي في الأزمنة الحديثة» (26).

هنالك شكوك في أن تكون ترجمات لندسي قد أحرزت شعبية تذكر في اسكتلندا، خصوصاً وأن مترجماً اسكتلندياً كان سيجعل الإسبارطيين يتكلمون لهجة سكان لندن الأصليين الكوكنية. للسبب نفسه قد لا تجد ترجمة سذرلاند قبولاً جيداً في جنوب الولايات المتحدة. ذلك أن الدوريين في ترجمته يتكلمون لكنة جنوبية لأن الدوري «يبدو ريفيّاً فظاً، وبرغم ذلك يستطيع أن يوحي بالأبهة العدائية شأنه في ذلك شأن بعض الأنواع الفرعية في النموذج الجنوبي» (xiv). لم يتوقف أي من المترجمين ليفكر في «مصداقية» هذه الصور النمطية، التي هي آليات ثقافية «تثبّت» تفوق جماعة على أخرى، أو في احتمال خلق الانطباع بوجود مفارقة تاريخية في أن تستخدم اللهجة «الإسكتلندية» أو التكساسية في أثينا الكلاسيكية.

يعدد مؤسس هاداس في مقدمته لطبعة بانتام لأعمال أرستوفانيس أقطاباً أخرى تبدو فيها الأيديولوجيا و/أو العقيدة الشعرية وكأنها توحي باستراتيجيات للتعامل مع المشاكل المتعلقة بفضاء الخطاب، أو الخطاب ببساطة، فيذكر منها: «الإشارة إلى الأشخاص أو الأحداث أو الاستخدامات المعاصرة للنص، المعاني الإيحائية للكلمات» (2) ـ التي تتضمن التلميحات الجنسية أيضاً ـ فضلاً عن «عدد الإشارات الأدبية التي كان من المتوقع أن يدركها الجمهور» (9). وكان جون هوكام فرير قد رسم بالفعل في مقدمته عام 1820 الخطوط العريضة لاستراتيجيتين لا سبيل لاجتماعهما معاً تتوفران للمترجمين الذين يصارعون للتغلب على هذه المشاكل. يمكن لنا بفضل الإدراك المتأخر أن نربط كل نموذج للمترجمين لديه بأيديولوجية معينة وعقيدة شعرية معينة. النموذج الأول هو «المترجم الأمين» الذي:

Twitter: @ketab_n

«ينقل إلى الإنكليزية كل العبارات الحوارية بحسب شكلها النحوي أو المنطقي، بدون أية إحالة إلى الاستخدام الراهن الذي ألصق بها معنى عشوائياً وصادرها لصالح غاية خاصة بعينها. وهو يستبقي بدقة متناهية كل الخصوصيات المحلية والشخصية، وعندما تصادفه إشارات برقية وعابرة يرى أن من واجبه الاستحواذ على انتباه القارئ بهامش ممل للشرح» (xvi).

يميل المترجم من النموذج البدئي، الذي يصفه المُقْتَبَس الآنف الذكر، إلى أن يكون محافظاً على كلٍّ من المستويين الأيديولوجي والشعري. إن دافعه إلى الترجمة بهذه الطريقة هو التبجيل للامتياز الثقافي الذي حققه الأصل. كلما زاد ذلك الامتياز، كانت الترجمة أكثر ميلاً إلى «النحوية والمنطقية»، خصوصاً في حالة نصوص تعد «النصوص المؤسسة» لنمط معين من المجتمعات: الكتاب المقدس، القرآن، **البيان الشيوعي**. مثل هذا المترجم سيستخدم «الهامش التفسيري» ليضمن أن القارئ يقرأ الترجمة ـ يؤوّل النص، وبالتأكيد النص المؤسّس ـ بالطريقة «الصحيحة». كما أنه سيستخدم الهامش لـ «يحل» أية إشكالات قد يرى أنها قائمة بين النص الفعلي للأصل والترجمة الراهنة الموثوقة للنص، مغيّراً بسرور كلاً من الترجمة والهوامش بحسب تغيّر ذلك التأويل.

إن «المترجم الجريء» الذي تصوّره فرير:

«يستخدم، على العكس، العبارات الحديثة؛ لكنه ميّال إلى الاعتقاد أن بالإمكان إضفاء رشاقة وحيوية من نوع خاص على أدائه باستخدام عبارات تتصل بالطرق الحديثة في التعبير تحديداً؛ وإذا ما شعر في أي وقت بقلق استثنائي يدفعه إلى تجنب مظهر المتحذلق، فلأنه يرى أن أفضل وسيلة للتخلص من الحذلقة هي اعتماد لغة عصره وخصوصياته اللغوية. إنه يسعى إلى تمثيل الصفات المميزة للعصور القديمة بأن يستبدل بها الصفات المميزة لعصره وأمته» (xvii).

لا يعد هذا النموذج من المترجمين محافظاً بالمعنى الشعري أو الأيديولوجي للكلمة. إن رهبته بإزاء امتياز الأصل أقل من تلك التي يستشعرها «المترجم الأمين»؛ والواقع أنه يبدو في الغالب وكأن غايته هي أن يصدم جمهوره بـ «تجديد» الأصل بطريقة تجعله يفقد بعض مكانته «الكلاسيكية» إلى حد ما. وهو يُقْدم بسرور على مخاطر المفارقة التاريخية. إن إعادة الكتابة التي ينتجها تخريبية من حيث

Twitter: @ketab_n

الجوهر، مقصودة لإثارة شكوك القارئ في كل من امتياز الأصل وترجماته «القائمة» بالمعنى الشعري والأيديولوجي. يحدث في الغالب أن الترجمات هي التي تشعل فتيل الصراعات بين العقائد الشعرية المتنافسة، وهي صراعات غالباً ما تُدار باستخدام هذه الترجمات أيضاً. لا حاجة إلى القول إن هذه الطريقة في الترجمة لا تخلو من المخاطر عندما يتعلق الأمر بالنصوص المؤسِّسة: العديد من مترجمي الكتاب المقدس من «الجريئين»، مثلاً، انتهوا إلى الحرق على الخازوق، كما أن المؤمن لم يكن يُسمح له بترجمة القرآن.

من السهل تبين النمط الذي اختاره وليم جيمس هيكي في نموذجه. ينص هيكي في مقدمته أنه حاول أن يقدّم «ما كتبه أرستوفانيس بالفعل ما أمكن تحقيق ذلك بالكلمات الإنكليزية، عدا المقاطع التي تتصف بقلة احتشام كبيرة، إذ قمنا بالضرورة باعادة صياغتها» (v-vi). تضاف إعادة الصياغة إلى «الهامش التفسيري» وسيلة لضمان القراءة «الصحيحة» للنص. يمثل دوغلاس باركر، من جهة أخرى، التجسيد المعاصر للنموذج المعاكس. فهو ينص في مقدمته على أنه يسعى:

«إلى إعادة خلق ما أراه استراتيجيات أرستوفانيس الجوهرية في اليونانية بشعر أميركي إنكليزي. لإنجاز ذلك غيّرت حقول الاستعارة في الغالب، وأضفت نكات للتعويض عن تلك التي حُذفت، كما أني أَهملت أسماء العَلَم غير المفيدة» (4).

بينما يعمل المترجم المحافظ على مستوى الكلمة أو الجملة، نجد أن المترجم «الجريء» يعمل على مستوى الثقافة إجمالاً، ووظيفة النص في تلك الثقافة. مع ذلك تتعاقب الترجمات بمرور الزمن، وتختلف فيما بينها تماماً أحياناً.

قد يسأل المرء ما أهمية هذه الحقيقة ـ التي عُرضت بتوسع هنا ـ بالنسبة إلى السؤال المحير المتعلق بـ«الأمانة» و«الحرية» في الترجمة. إذا قبلنا حقيقة أن الترجمات تُنشر سواء كانت «أمينة» أم لا، وأن من الصعب منع ترجمة «غير أمينة» من أن تقدم صورتها الخاصة للأصل، فإن ذلك سيكون نهاية للمشكلة. إن «غياب الأمانة» استراتيجية ترجمية بعينها تستلهم تلازم أيديولوجيا معينة مع عقيدة شعرية معينة. أما تمجيدها لتكون الاستراتيجية الوحيدة الممكنة، أو حتى المسموح بها، فهو أمر يوتوبي بقدر ما هو عديم الجدوى. إن بوسع النصوص المترجمة بوصفها كذلك أن تعلمنا الكثير عن التفاعل بين الثقافات والتحكم في النصوص. وقد

Twitter: @ketab_n

تتجاوز مثل هذه الموضوعات في أهميتها بالنسبة إلى العالَم إجمالاً أهمية ما نعتقد بصدد «دقة» ترجمة كلمة معينة. في الواقع، بخلاف ما يشيع أنصار «الترجمات الأمينة» بيننا عن «موضوعيتها» و«خلوها من الأحكام المسبقة»، فهي لا تعدو في الغالب أن تكون نتاج أيديولوجيا محافظة.

تهتف ليسيستراتا عندما تصل المندوبة البيوتونية إلى مؤتمر النساء في بداية المسرحية: «Nē Di hos Boiotia/kalon g' echousa to pedion» [بحق زيوس، بيوتنية حسناء، لها سهل جميل] (87). وتلاحظ كالونيس، صديقة ليسيستراتا، «Kai nē Dia kompotata tēn blecho ge paratetilmene» [وبحق زيوس لقد نتفته المندوبة الملكية نتفاً جيداً بأناقة بالغة] (88-89). تترجم طبعة 1968 لليدل وسكوت التصريف الثالث للفعل paratetilmenos، حريصة على عدم التقصير، بـ «نتفت جيداً»، وتضيف: «ممارسة تشيع بين النساء والباحثين عن المتعة الحسية»، موحية أن القواميس نفسها، التي هي قلاع «الموضوعية»، يمكن أن تخفي نوعاً من الأيديولوجيا خلفها.

يقدم لنا المترجم المجهول لكتاب أرستوفانيس: **الكوميديات العشر** الحوار بالشكل الآتي: «أواه يا صديقتي البيوتانية الجميلة، أنت مزهرة كحديقة/ نعم، والحق أقول إنها حديقة شذبت من الأعشاب الضارة على نحو جذاب أيضاً!» (232). ثم يستمر فيضيف «هامشاً تفسيرياً»، ليس «مملاً» بالضرورة:

«الإشارة هنا بالطبع إلى 'حديقة الحب'، الأعضاء التناسلية للأنثى، التي شاعت عادةُ إزالة الشعر عنها بحرص كبير بين النسوة اليونانيات، كما هو الحال مع حريم تركيا في يومنا هذا، لما يعتقد من أن ذلك يجعلهن أكثر جاذبية للرجال» (232).

إن كلمة «يزيل الشعر» depilate قد تتضمن أثراً يبتعد عن الفكرة الأصلية إلى حد ما، لكن القارئ يخرج بفكرة محددة واضحة لما يحدث.

يحوّل هيكي العبارة في ترجمة طبعة بون الكلاسيكية، التي تعد صرحاً دالاً على الأمانة، إلى «بيوتونية ذات صدر جميل/ وبحق الإله جوف، لقد نتف عنه الشعر بعناية فائقة» (393). لابد أن يكون واضحاً أن لا علاقة للأمانة هنا بمعرفة اللغة اليونانية. يعلم هيكي جيداً ما الذي يخطئ في ترجمته ولماذا. لم تنزل عليه قوة خارقة للطبيعة عقاب فقدان الذاكرة أو تزيل من قاموسه الصفحة المطلوبة لمثل

Twitter: @ketab_n

هذه الترجمة. لن تسمح له أيديولوجيته ببساطة أن يترجم ما يراه على الصفحة. وبانصياعه لإملاءات تلك الأيديولوجيا جعل الأصل يبدو تافهاً، إلا إذا كنا مستعدين لقبول الاحتمال المستبعد نوعاً ما أن الشعر كان ينبت على صدور النساء اليونانيات. لكن النساء المقصودات من طِيبة لا إسبارطة، وهو ما يتعارض مع واحدة من الصور النمطية الثقافية لدينا. ربما كان علينا أن نلاحظ أيضاً أن المرء إذا أراد أن يذكر أي جزء من تشريح جسد الأنثى على الإطلاق في نطاق قيود أيديولوجيا هيكي، فإن التعبيرات المكررة جعلت «الصدر» بالنسبة إليه قليل الضرر بما يكفي لجعله يكتسب دوراً كنائياً، برغم أن الكناية ستميل إلى دفع المخيلة بعيداً في هذه الحالة.

يقدم لنا هاوسمان، الذي تدعو أيديولوجيته إلى تمجيد النساء على الطريق إلى تحريرهن، هذا المقطع بالشكل الآتي: «أي بيوتونيا الجميلة، يا ذات الصدر المكتنز الحلو/ وخصلات يتخللها شعاع الشمس» (11). لا تملك امرأته البيوتونية الشعر فقط، لكنه ينمو في الأماكن المناسبة أيضاً. بكلمات (أعيدت كتابتها) أخرى: لا يمكن إخضاع النساء اليونانيات المطالبات بحقوقهن لقدر ولو يسير من التلميح الجنسي. من جهة أخرى، يجعل باركر التلميح الجنسي أكثر وضوحاً بتدبره الحصيف للإرشادات المسرحية:

«ليسيستراتا: (بينما هُنّ يفحصن إسمينيا) آه يا بيوتونيا ذات الطلعة الجميلة: مروجك الخضر، وسهلك المثمر. . .

كالونيكا: (تحدق عن كثب) حديقتها الغائرة لا أثر فيها للعشب. أرض مشذبة» (13)

إن الفصل بين ما يقال وما يحدث على المسرح يجعل الحوار مضحكاً، وربما يعيد بذلك إنتاج غايات أرستوفانيس.

لنتأمل بعد ذلك شيئاً ومفهوماً كانا ينتميان إلى فضاء الخطاب لأرستوفانيس. يظهر الشيء في السطر 109. تقول ليسيستراتا: auk eidon, oud olisbon oktodaktulon وتردف قائلة: hos en an hēmin skutine pikouria. إنها تشكو من أنها لم تَرَ منذ تخلّى الميليسيون عن القضية الأثينية «أولسبوس *olisbos* واحداً ثماني الأصابع يمكن أن يكون سلواناً جلدياً لنا». ويخبرنا ليدل وسكوت بلطف أن الألسبوس هو «penis coriaceus». وإذ نراجع بسرعة أقرب قاموس لاتيني لمعرفة

Twitter: @ketab_n

معنى ذلك نجد أنه: قضيب جلدي. يتوقف المترجم المحافظ عند هذا الحد، بينما قد يذهب «الجريء» إلى شيء من قبيل «بديل جلدي عن القضيب». كان الميليسيون مشهورين بصناعة هذه المواد، وعندما تخلّوا عن القضية الأثينية واجهت النسوة الأثينيات خطباً كبيراً بالفعل.

يحذف هاوسمان هذا البيت كلياً: لا تستخدم النساء المكافحات من أجل الحرية مثل هذه الأشياء. أما هيكي فيترجمه، لكنه يتمكن من فعل ذلك بطريقة لا يعرف معها القارئ ما الذي تتكلم عنه ليسيستراتا (من المؤكد إنه لا يحاول نقل المعلومة). وترجمته كما يلي: «لم أر شيئاً يخفف عنا غياب أزواجنا» (394). لكنه يزود القارئ بـ «هامش تفسيري» ينص على أن «الميليسيين، بتحريض من اليسبياديس قد تمردوا في صيف عام 412» (394). من المعروف أن أثينا بدأت تخسر حلفاءها واحداً بعد الآخر خلال الأعوام الأخيرة من الحرب البيلوبونيزية، لكن القارئ يبقى حائراً إلى حد ما بصدد السبب الذي يجعل ارتداد الميليسيين يمثل مثل هذه الصدمة الخاصة. يختار ولرايت أيضاً أن يكون غامضاً لأسباب أيديولوجية، وربما سبّب بفعله هذا الإرباك للقارئ. ترجمته هي: «لأني منذ خرج علينا الميليسيون/ لم أَرَ مزهرية بطول ثمانية أصابع/ تتيح لنا المواساة الجلدية» (68). لابد أن نعذر القارئ إذا ما تساءل إن كان اليونانيون قد درجوا على وضع الزهور في مزهريات من جلد.

يترجم فيتز الفقرة كما يلي: «لم أرَ واحدة من تلك الأدوات التي تدعى متعة الأرامل» (10). يحذف ديكنسون الأبيات كلياً ويكتفي بترجمة البيت السابق: «لم يبقَ لنا نحن النساء حتى شبح عاشق» (84). وبمنطقية تامة يترجم هاريسون وسيمونز الفقرة على النحو التالي: «هنالك القليل من المواساة في كواروروkwaroro» (20)، ليبلغا القارئ في هامش أن «كواروروkwaroro» هو «قِراب يُحاك لتغطية القضيب يُرتدى لدى القبائل الوثنية في النَّجْد».

أما المفهوم الذي ينتمي إلى فضاء الخطاب الخاص بأرستوفانيس فهو عشاء هيراكليس. في حوالى منتصف المسرحية يأتي كينيسياس، زوج إحدى النساء اللواتي قمن باحتلال الأكروبوليس، وغايته إما أن يعيدها إلى بيتها وإما أن يجعلها تنام معه في الأقل. تخادعه بحجة أنها قد «نسيت» شيئاً يساعد على زيادة الراحة

Twitter: @ketab_n

في الواجبات الزوجية (وسادة، عطراً)، وتتمكن أخيراً من الهرب منه قبل أن تتولد لديه الثقة بأنه قادر على ممارسة الجنس معها. يعبّر كينيسياس عن خيبته كما يلي: all e to peos tod Hērakles ksenizetai [لكن هذا القضيب انتظر الطعام كهيراكليس] (البيت 928). يقدم لنا المترجم المجهول **للكوميديات الإحدى عشرة** البيت على النحو الآتي: «وا أسفاه! وا أسفاه! إن نفسي المسكينة تُعامَل كما عومل هيراكليس» (275). ويضيف في «هامش تفسيري»:

«استهوى الشعراءَ الكوميديين تقديمُ هيراكليس (هيركيوليس) على المسرح بوصفه نهماً لا يشبع، اعتاد الآخرون على تعذيبه بأن يَعِدُوه بوجبات شهية ثم يتركوه ينتظر وصولها دون طائل» (275).

يجعل الهامش التشبيه واضحاً للقارئ الذي يستطيع عندها بالفعل أن «يفهم» البيت الذي قرأه في النص. لكن الفهم المباشر ذا الأهمية الكبيرة في الكوميديا يضيع بالطبع تماماً. «أمانة» هيكي للأصل تدفعه مرة أخرى إلى ترجمة شيء لن يتمكن القارئ المحروم من أية «هوامش تفسيرية» من فهمه فعلياً: «في الحق إن بدني يجد متعة هيراكليس» (429). ويفعل فيتز الشيء نفسه أساساً بعد مرور اثنين وخمسين عاماً: «لا أعتقد أن هيراكليس نفسه/ سيتحمل مثل هذا»(81)، وهو يهوّن بذلك من أهمية التلميح الجنسي بسهولة تامة.

يحاول لندسي أن يدمج شرح المفهوم في المفهوم نفسه بوصفه كذلك: «يعاملونك كما عومل هيراكليس في المأدبة/ بوعد الولائم الشهية»(89)، يختار سومرستين هو الآخر وسيلة «الهامش التفسيري» ليكمّل أداءه للبيت كما يلي: «إن هذا لَعشاء هيراكليس دون شك!» (219). وحدهما سذرلاند (يا للقضيب المسكين، الخدمة هنا فظيعة!) وباركر («يالها من وليمة حب! لا يُقدم فيها إلا الطاولة!» [66]) يختاران تقديم المعلومات الأساسية بتفادي المفهوم الذي كان وسيلة نقلها في الأصل. بفعلهما هذا يكون من المنطقي القول إنهما كانا «أكثر أمانة» للأصل من زملائهما الذين بقوا مشدودين للكلمة ولم يروا وظيفة تلك الكلمة ضمن كلية المشهد، وحتى النص إجمالاً.

تمثل التلميحات الأدبية نوعاً آخر من عنصر فضاء الخطاب. تسخر النساء في سياق نقاشهن مع القاضي من الرجال الذين يتبخترون حول أثينا ببدلاتهم الرسمية

Twitter: @ketab_n

مرتكبين أفعال بسالة من النوع الآتي: «heteros d'au Thraks pelten seion kakontion hosper ho Tereus/ededitteto tēn ischadopolin kai tas orupepeos katepinen» [واحد آخر، كذلك الثراسي، وهو يهزّ درعاً صغيراً خفيفاً ورمحاً، مثل تريوس/أفزع تاجر التين وأتى على الزيتون كله] (563 ـ 564). **وتريوس هو** عنوان مسرحية مفقودة ليوريبيديس العدو اللدود لأرستوفانيس. يذكر سذرلاند المؤلف لا المسرحية: «والثراسي الذي كان يلوح مهدّداً بالدرع والرمح/مثل متوحش قدّمه يوريبيديس ذات مرة» (22). يقدم لنا المترجم المجهول **للكوميديات الإحدى عشرة المسرحية** دون ذكر المؤلف: «كان ثمة محارب ثراسي أيضاً لوّح مهدداً برمحه كما فعل تريوس في المسرحية» (257). ويتبع روجرز ولندسي الاستراتيجية نفسها من حيث الأساس، لكن معظم المترجمين ينحازون لطريقة هاوسمان فلا يبذلون أي جهد لإنقاذ التلميح، إما لأنهم يتخلون عنه بوصفه قضية خاسرة، وإما لأنهم «يعوّضون» عنه في موضع آخر من المسرحية.

تشكو ليسيستراتا في البيتين 138ـ139 قائلة: «Ouk etos aph hēmon eisin hai tragodiai/ouden gar emen plēn poseidon kai skaphē» (ليست التراجيديات عنا سدى/لسنا إلا بوسيدون وسفينته). التلميح هنا، كما يخبرنا هيكي في «هامش تفسيري»، هو إلى «تراجيديا سوفوكليس 'تيرو' حيث تظهر الفتاة الجميلة مع نبتون في البداية، ثم تظهر في النهاية مع صبيين تتركهما وحيدين في زورق» (359 ـ 360). يغيّر هاوسمان التلميح وفق أيديولوجيته: «أواه أيها الجنس التعس الذي يجعل من اليونان كلها قبراً له!/النساء سفن تتقاذفها الريح والموج» (15) ـ لكن اليونانيات الداعيات إلى الحرية لا ينمن مع الآلهة ضمن الصفقة. يقدم ولرايت ترجمة حرفية، لكن جمهوراً لم يسمع عن «تيرو» سيضيع عليه التلميح: «لا تصفنا التراجيديات جزافاً/فنحن لا أكثر من نبتون وسفينته» (69). يترك روجرز التلميح جانباً بوصفه وسيلة ثقافية تناسب الأصل ويكتفي بتقديم المعلومة التي يفترض أن أرستوفانيس قصد تقديمها: «تعاد الكرة نفسها دائماً: لا شيء سوى عشق ومهد» (165). يحاول باركر وواي اتخاذ سبيل وسط فينقلان المعلومة المقصودة في الأصل ويربطانها بالدراما الإغريقية عموماً لا المسرحية المحددة التي قصدها أرستوفانيس. ويكتب رايت: «نحن المادة النموذجية الخام للتراجيديا،/مادة الحكايات البطولية. نذهب مع الآلهة إلى السرير/ثم نتخلص من المولود»(16).

Twitter: @ketab_n

يقدم واي البيت نفسه على النحو الآتي: «لا غرابة أن يُشهّر بنا على المسرح!/ يبدأ الفصل الأول بالحكاية المعتادة 'إلٰه وفتاة'؛/ وفي الفصل الثاني يتكرر ظهور التوأم المحتوم» (10).

إجمالاً، يكتفي معظم المترجمين بنقل التلميحات الأدبية في «هامش تفسيري». وقد يكون السبب في ذلك أن التلميحات تشير إلى المعضلة النهائية الحقيقية للترجمة، التي لا تكمن في نقل التراكيب النحوية أو التكوينات الدلالية، بل في الطريقة الخاصة التي تطوّر بها الثقافات «لغة الاختزال» الخاصة بها والتي تتمثل فعلياً في التلميحات. يمكن لكلمة أو عبارة استدعاء حالة ترمز إلى عاطفة أو وضع محدد. قد ينقل المترجم الكلمة والعبارة، وكذلك الوضع المحدد الذي يوازيها دون صعوبة، لكن الرابط بين الاثنين، وهو متأصل في الثقافة الأجنبية نفسها، أمر تصعب ترجمته.

يبقى أن نقول كلمة في المقولة الأخيرة في الترجمة: اللغة. إن الإهمال النسبي الذي عوملت به اللغة هنا أمر متعمَّد بالطبع، لكن الفصل السابع سيتداركه إلى حد ما. أما هنا فأنا أودّ ببساطة أن أبيّن فكرتي في أن الترجمة على خلاف الفكرة التقليدية عنها ليست من حيث الأساس أمراً «يتعلق» باللغة. اللغة بوصفها التعبير عن الثقافة (ومستودعها) هي بالأحرى أحد عناصر النقل الثقافي الذي يُعرف بالترجمة.

في ختام المسرحية يقع الحوار التالي بين القاضي الأثيني والرسول الإسبارطي.

All'estukas, o miarotate
- Ou ton Di'ouk egonga; med au pladdie
Ti d'esti soi todi?
- Skutala Lakonika. (989 - 91)

وهو ما يترجمه سذرلاند: «لكنَّ لديك انتصاباً أيها الفاسق!

- يا للعنة زيوس، لا شيء من هذا! كُفَّ عن حماقاتك! وما هذا لديك؟

- إنها عصا إسبارطية ملفوفة» (37).

Twitter: @ketab_n

يقدم لنا سومرستين الشكل الأسكتلندي/الإنكليزي من الثيمة الأميركية شمال/ جنوب:

«لماذا، أيها الوغد، تبدي هذا الانتصاب!

ـ لا، لا شيء من ذلك، لا تكن غبياً. حسناً، وما ذاك إذن؟

ـ إنها عصا القياس الإسبارطية الاعتيادية» (221).

بهذا تكون الفكرة قد اتضحت: من الصعوبة بمكان نقل المعاني الإيحائية في الترجمة، أو المستويات المختلفة من المفردات، أو من حيث المبدأ اللهجات والخصوصيات الفردية المختلفة. تنتمي المعاني الإيحائية ومستويات المفردات هي الأخرى إلى «لغة الاختزال التي تخص ثقافة بعينها» التي سبق وأشرنا إليها، كما هو حال أسماء العَلَم. أو إن شئنا التعبير عن الفكرة بطريقة أكثر عمومية، كلما نشطت اللغة على المستوى التمريري لا التعبيري، أي مستوى التأثير لا مستوى الاتصال، زاد خطر أن تصبح مصدر التباس بالنسبة إلى المترجمين. تميل اللهجات والخصوصيات الفردية في الاستخدام اللغوي إلى كشف موقف المترجم من جماعات معينة تعد «أقل قدراً» أو «مثيرة للسخرية»، سواء داخل ثقافتهم أم خارجها.

قد يقال إن الكوميديا، كما حللها هذا الفصل، تمثل حالة خاصة في الترجمة لأنها تبالغ في تأكيد العامل الأيديولوجي. ولكن ما القول إذا كانت الترجمة كلها حالة خاصة؛ حالة يمكن فيها توثيق عملية التحكّم في النصوص على نحو واضح، لأن بالإمكان وضع الأصل إلى جانب النص الخاضع للتحكّم وتحليلهما على نحو مقارن؟ وماذا إن كان كل الأدب، إلى حد ما، يبث بالضرورة بهذه الطريقة المتحكمة ذاتها؟

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

الفصل الخامس

الترجمة: الأيديولوجيا

حول تشكيل الصور المختلفة لآن فرانك

نجد في مذكرات آن فرانك[1] كلّ أنواع العبارات التي تشير إلى رغبتها في أن تصبح كاتبة وتنشر مذكراتها بعد الحرب العالمية الثانية، وقد كتبتها في وقت يسبق كثيراً نداء بولكنشتين، الوزير في الحكومة الهولندية في المنفى بلندن، الذي بثته الإذاعة البريطانية إلى هولندا المحتلة، وفيه حثّ الوزير أبناء بلده «على كتابة مجموعة من المذكرات والرسائل بعد الحرب» (هاري باب Harry Paape، 162). ولقد تحققت كتابة تلك المجموعة وتطورت مذ ذاك إلى ما يعرف بـ «Rijksinstituut voor Oorlogs-documentatie»، أي المؤسسة الحكومية لوثائق الحرب، التي نشرت الطبعة الأكمل **لمذكرات آن فرانك** بعد إعلان بولكنشتين بأربعة وأربعين عاماً.

---

(1) هنالك جدل متواصل حول صحة هذه اليوميات وحول استخدامها في الحملة الدعائية عن إبادة اليهود في أوروبا إبّان الحقبة النازية. ما يهمني في ترجمة هذا الفصل أن يطلع القارئ على استراتيجيات الترجمة وإعادة الكتابة التي تخضع لها النصوص المختلفة قبل نشرها. غادرت آن فرانك (1929–1945) وطنها ألمانيا مع عائلتها عام 1933 بعد وصول النازية إلى السلطة. واستقرت العائلة في هولندا حتى احتلتها ألمانيا عام 1940 وبدأت مطاردة السكان اليهود فيها مما اضطر عائلة آن إلى الاختباء في مكتب والدها عام 1942. بعد عامين اكتشف أمرهم بعد وشاية وسيقوا إلى معسكر اعتقال ماتت فيه آن بمرض التيفوئيد بعد سبعة أشهر، وبعد وفاة أختها بأيام. كتبت آن أثناء الاختباء يوميات نشرت فيما بعد وذاع صيتها، وهي موضوع هذا الفصل من كتاب لوفيفر. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

تمنحنا مقارنة الأصل؛ الطبعة الهولندية الأصلية لعام 1948، والمواد المجمّعة في طبعة 1986، بصيرة في فهم العملية التي تمّ على وفقها «تكوين» صورة الكاتبة، سواء أكان من طرفها هي نفسها أم من طرف الآخرين. كما أن مقارنة أخرى بين الأصل الهولندي والترجمة الألمانية تلقي الضوء على «تكوين» صورة كاتبة تنتمي إلى ثقافة معينة وقد قُدّمت إلى ثقافة أخرى؛ تحديداً بما يتناسب مع حاجات تلك الثقافة الأخرى.

سأكتفي باقتباس عبارة واحدة فقط من عدة عبارات تشهد على طموح آن فرانك إلى أن تصبح كاتبة أو في الأقل صحفية: «لديّ أفكار أخرى أيضاً، إلى جانب[2] *Het Achterhuis*. لكني سأكتب عنها بتوسع أكبر في وقت آخر، عندما يتضح شكلها في عقلي». (مويارت دبلدي، 194). هذا ما يرد على الأقل في الترجمة الإنكليزية كما نشرت عام 1947. تحتوي الفقرة الموازية (11 أيار/مايو، 1944) في المذكرات الأصلية، التي نشرت في الطبعة الهولندية عام 1986، هي الأخرى على حبكة مفصّلة لقصة قصيرة عنوانها «حياة كادي»، وهي تعتمد على حياة والد آن، أوتو فرانك (هاري باب 661). كانت تلك القصة القصيرة قد «تبلورت» في عقل آن فرانك لكنها حجبت ربما من قبل الأب أو دار كونتاكت التي نشرت طبعة 1947 الهولندية.

عندما صار واضحاً الآن أن مذكراتها يمكن أو يجب أن تنشر، بدأت بإعادة كتابتها. كانت الفقرات الأصلية قد كتبت في دفاتر ملاحظات؛ لكن النسخة التي أعادت كتابتها ظهرت على أوراق متفرقة. لم تتمكن آن فرانك من إكمال إعادة الكتابة. وقد قام ميب باستنقاذ كل من دفاتر الملاحظات والأوراق المتفرقة، وهو أحد الهولنديين العاملين لحساب مؤسسة فرانك وكان قد ساعد آل فرانك وآخرين على الاختفاء في الملحق السري. اكتشف ميب المواد بعد أن اعتقل البوليس السري الألماني آل فرانك وأصدقاءهم واقتادهم بعيداً (انظر هاري باب، 69 ـ 88).

ترقى إعادة الكتابة التي قامت بها آن فرانك لفقرات من المذكرات الأصلية إلى نوع من «التحرير الذاتي». ويبدو أنها وهي تقوم بتحرير كتاباتها كانت تضع

(2) Achterhuis كلمة هولندية تشير إلى الجزء الخلفي من المنزل، تترجم عادة «الملحق السري». (المترجم)

Twitter: @ketab_n

نصب عينيها هدفين، الأول شخصي والثاني أدبي. على المستوى الشخصي تنكّرت لعباراتها السابقة، خصوصاً العبارات الخاصة بأمها، «آن، هل أنت من أتى على ذكر الكراهية حقاً؟ آه آن، كيف تجرؤين على ذلك؟» (مويارت دبلدي، 112)، وبخصوص موضوعات أكثر حميمية: «أشعر بالخجل فعلاً وأنا أقرأ هذه الصفحات التي تتناول موضوعات أفضّل أن أتخيلها أكثر جمالاً» (هاري باب، 321). تشير الفقرة الخاصة بالثاني من كانون الثاني/يناير 1944 إلى انعطافة من الشخصي إلى الأدبي: «لهذه المذكرات أهمية كبرى بالنسبة لي، لأنها أصبحت كتاباً من الذكريات في أماكن كثيرة، لكني أفضّل أن أضع على العديد من الصفحات عبارة 'مضى وانقضى'» (مويارت دبلدي، 112). ما «مضى وانقضى» على المستوى الشخصي يصبح مادة لإعادة الكتابة الأدبية.

من الأمثلة الواضحة على التحرير «الأدبي» وصف أحد اللقاءات بين آن وبيتر، الفتى الذي يقاسم والداه آل فرانك مخبأهم، والذي يصبح أول حب حقيقي في حياة آن. يرد في الفقرة الأصلية: «بينما أنا جالسة عند قدميه تقريباً» (هاري باب، 504) يرد في الفقرة التي أعيدت كتابتها (ليوم 14 كانون الثاني/يناير 1944): ذهبت وجلست على وسادة على الأرض، وشبكت ذراعي على ركبتي المطويتين وتطلعت إليه بانتباه» (مويارت دبلدي، 132). ينسجم الوضع الذي أعيد «تحريره» أكثر مع ما لا بدّ أن آن قد رأته في المجلات السينمائية التي اعتادت قراءتها بنهم. إنه قريب جداً من النثر الذي توقعت ثقافتها أن تكتبه بطلة شابة (في نسخة خاصة بالمسرح أو السينما من **حياة آن فرانك** على سبيل المثال). وهو أحد عناصر فضاء الخطاب (ويمكن حتى القول إنه من الكلام المكرور) دُسّ على نحو واعٍ في النص.

هنالك مثال على تحرير أدبي أكثر وعياً في الفقرة الخاصة بيوم 13 آيار/مايو 1944. تذكر الفقرة الأصلية شجرة «ساكنة كثيرة الأوراق» (هاري باب، 662)؛ بينما تحتوي الفقرة التي أعيدت كتابتها على العبارة التي تعد من الكليشيهات في الهولندية، «رزحت بأوراقها إلى الأرض» (هاري باب، 662). وأسطع مثال على التحرير الأدبي يتمثل بقرارها تغيير أسماء كل أولئك الذين أصبحوا منذ الثاني من كانون الثاني/يناير، 1944 «شخصيات» في «قصة». من الجلي أن آن فرانك فكرت أن ذلك يعد استراتيجية ضرورية لكتاب يدعى **الملحق السرّي** ***Het Achterhuis*** (من المؤكد تماماً أنها لا تشير إليه بوصفه «يوميات») كانت «تنوي نشرها ... بعد

Twitter: @ketab_n

الحرب» (مويارت دبلدي، 194). ونتيجة لذلك تتخذ آن فرانك اسم «آن روبن» في نسخة الأوراق المتفرقة.

لكن آن فرانك لم تكن المحرّر الوحيد **ليوميات آن فرانك**. عندما عاد أوتو فرانك، والدها، إلى أمستردام بعد الحرب، أُعطي كلًّا من نسختي دفتر الملاحظات والأوراق المتفرقة. فعمل على إنتاج مخطوطة مطبوعة بالألمانية من تلك المادة أرسلها إلى أمه في سويسرا التي لم تكن تعرف الهولندية. من الواضح أن هذه النسخة المطبوعة قد اختفت فيما بعد، لكن أوتو فرانك أنتج نسخة مطبوعة ثانية أصبحت الأساس النصي للطبعة الهولندية لعام 1947 من اليوميات، وللترجمات التي صدرت في مختلف اللغات مذّاك. تظهر مقارنة بين المادة الأصلية التي تتوفر الآن في طبعة Dagboeken عام 1986 والطبعة الهولندية لعام 1947 أن تحريراً قد وقع بالفعل. لا تظهر هذه المقارنة المسؤول عن التحرير بمعزل عن «التحرير الذاتي» الذي قامت به آن فرانك، والذي توقّف عندما تعرضت العائلة للاعتقال واقتيدت إلى مكان بعيد.

حاول أوتو فرانك أن ينشر يوميات ابنته بعد الحرب، في كل من هولندا وألمانيا. اتصل بعدة دور نشر هولندية حتى تحقَّق له النجاح. وافقت دار كونتاكت الهولندية على نشر النسخة المطبوعة، ولكن بشرط أن تُجرى بعض التعديلات. ولأن أوتو فرانك كان قد أجرى بالفعل بعض التغييرات الخاصة به، ولأن آن فرانك كانت قد أعادت كتابة معظم الفقرات الأصلية، فإن الفرق بين المادة الأصلية والنسخة المنشورة يبدو مثل رقّ كتابة أثري. لا جدوى من التخمين بصدد من غيّر ماذا، لكن من الممكن ومما له دلالة أن نرسم طوبولوجيا للتغييرات التي أجريت. يمكن القول إن هذه التغييرات تنتمي إلى ثلاث فئات: بعضها ذو طابع شخصي، وبعضها الآخر أيديولوجي، والبعض ينتمي إلى مضمار الرعاية.

على المستوى «الشخصي»، حُذفت تفاصيل لا أهمية لها بالنسبة إلى أي كان. وعلى المستوى نفسه أيضاً، حذفت كذلك إشارات «تفتقر إلى المجاملة» لأصدقاء ومعارف، أو أفراد من العائلة في الواقع. اختفى كل وصف لزملاء آن فرانك في المدرسة (هاري باب، 207) من طبعة 1947، وكذلك الإشارات إلى أمها و«السيدة فان دان». تخبر آن فرانك والدها أنها تحبه أكثر من حبها لأمها

Twitter: @ketab_n

(هاري باب، 284)، وتتهم السيدة فان دان، التي حفظت لنا المخطوطة الأولى لليوميات اسمها الحقيقي «فان بيلس»، بأنها جشعة (هاري باب، 240) وتفرط في الأكل (هاري باب، 240). ومع ذلك تُبقي العديد من الإشارات التي تفتقر إلى المجاملة إلى هاتين المرأتين في طبعة 1947، وهو ما يترك القارئ حائراً إلى حد ما بصدد المعيار الذي اعتُمد عند التحرير. ربما لم يكن المعيار يعدو الرغبة في حماية سمعة الأشخاص. وتبقى هذه الرغبة بادية للعيان في طبعة 1986 الهولندية التي لم تكتمل بعد.

يخبرنا هامش على الصفحة 449 من طبعة 1986، على سبيل المثال، أن «آن فرانك تقدم وصفاً يبالغ في العداوة ويفتقر إلى الدقة نوعاً ما لزواج والديها في الأسطر السبعة والأربعين التي حذفت هنا. وقد حذفت هذه الأسطر بطلب من عائلة فرانك». من الواضح أن الشخصي يتعارض مع الأدبي. أو إن شئت، قرر المحررون الخضوع لنوع واحد من القيد الأيديولوجي.

وقد حُذفت أيضاً السطور التي كان بوسعها أن تكتسب أهمية في التكوين (الذاتي) لشخصية «آن روبن»، وذلك لكي لا يتولد الانطباع أن آن فرانك لم تستجب كلية للصورة المقبولة أيديولوجيّاً لما يجب أن تكون عليه فتاة في الرابعة عشرة من العمر في وقت إعادتها كتابة اليوميات. بالمثل، حُذفت إشارات تخلو من المجاملة إلى الحياة الشخصية لـ «م. ك.»، وهي من معارف عائلة فرانك يبدو أنها تعاونت مع الألمان، وقد قُدّمت بطريقة مشوشة عن شخصها: «حذفت 24 كلمة بطلب من الشخص المعني» (هاري باب، 647). فضلاً عن ذلك، فإن الحروف الأولى م.ك.، كما يقال لنا على الصفحة ذاتها، قد اختيرت بشكل عشوائي لأن تلك المرأة رفضت استخدام الحروف الأولى من اسمها.

كما حُذفت أيضاً الإشارات لكل الوظائف الجسدية، فضلاً عن الوصف الدقيق لحالة بواسير (هاري باب، 282). تبدو آن فرانك شأن الكثيرات ممن هن بعمرها شديدة الاهتمام بالوظائف الجسدية، خصوصاً التغوط لأنه ارتبط في عقلها لحين من الوقت بولادة الأطفال، لاحظ وصف التغوط في كتاب أطفال بعنوان *Eva's jeugd*، وقد اقتبست منه ببعض التوسع (هاري باب، 285).

في النسخة الأصلية من اليوميات، بقيت آن فرانك لعدّة أسابيع بعد اختباء

Twitter: @ketab_n

عائلتها، تبعث رسائل (خيالية) إلى مختلف الأصدقاء الذين خلّفتهم وراءها في العالم «الواقعي». وهي رسائل «خيالية» لأنها كتبت دون أمل بإرسالها. تؤشر هذه الرسائل انحرافاً بيّناً عن القصد الأصلي لليوميات كما تصورته آن فرانك نفسها. كان مطلوباً من اليوميات أن تحتل مكان «الصديقة الصدوقة حقاً» التي لم تمتلكها آن فرانك قط. هذا هو السبب في أن كل الفقرات في اليوميات (تقريباً) قد كتبت بصيغة رسائل موجهة إلى «كيتي»، وهو الاسم الذي منحته آن فرانك لصديقة اليوميات المتخيلة. توحي الرسائل المحذوفة أن كيتي لم تكن كافية، في الأقل في البداية، وأن آن فرانك/روبن وجدت صعوبة في التكيف مع التغيير الكارثي الذي حدث في حياتها، تزيد كثيراً عما توحي به طبعة 1947. تواصل في رسائلها التصرف وكأن التواصل بينها وبين الأصدقاء الحقيقيين الذين خلفتهم وراءها في العالم الموجود في الخارج ما زال ممكناً كما كان قبل أن تذهب إلى مخبئها. بل هي تكتب إلى صديقة تدعى «كوني» «أهلاً بك بيننا لبعض الوقت» (هاري باب، 267). كما حُذف أيضاً من الطبعة الهولندية لعام 1947 خيالات جامحة عن الحياة بعد الحرب (هاري باب، 301)، وبالأخص عن رحلة إلى سويسرا مع والدها تشير إلى نزعة «الهروب» ذاتها.

يربط موضوع النشاطات الجنسية بين نمطي التحرير «الشخصي» و«الأيديولوجي». لقد رفض مولينهوف، الناشر الهولندي الأول، أن يقيّم مخطوطة يوميات آن فرانك للنشر بسبب «الطبيعة الشخصية البحت لليوميات والاستغراقات الجنسية التي تحتوي عليها» (هاري باب، 78). بالمثل، أخبر دي نيف، وهو محرر لكونتاكت، أوتو فرانك أن «المستشارين الروحيين اعترضوا على نشر مقاطع معينة (تخص العادة السرية مثلاً)» (هاري باب، 80). كما هو متوقع كانت «الاستغراقات الجنسية» المشار إليها تتعلق من حيث الأساس بالصحوة الجنسية التي عاشتها آن فرانك في سنها ذاك. وهي تتألف من وصف لإفراز في ملابسها الداخلية يسبق بداية الطمث (هاري باب، 286)، وللطمث نفسه (هاري باب، 304، 598)، لأعضائها التناسلية (هاري باب، 294، 583-4)، للاستراتيجيات المختلفة التي تلجأ إليها لمعرفة المزيد عن الجنس دون الحاجة إلى أن تسأل البالغين (هاري باب، 562، 576)؛ باختصار، لكل العناصر التي تناسب بطلة كتاب عن **حياة آن فرانك** ينشر في الستينيات وما بعدها، لا بطلة يوميات نشرت عام 1947.

Twitter: @ketab_n

هنالك أيضاً بالطبع احتمال أن آن فرانك الشخص كانت «تشعر بالخجل فعلاً» عندما أعادت «قراءة هذه الصفحات» (هاري باب، 321)، وأنها هي نفسها من حذفها من نسخة الأوراق المتفرّقة. لكنها حُذفت على أية حال، كما حُذفت قصة بيب/ أليس عن أم دون زواج (هاري باب، 305) و«الكلمات القذرة» مثل "bordeel" (ماخور) و"cocotte" التي التقطتها آن من قراءاتها (هاري باب، 305). أخيراً، فإن بيفيفر (والذي غُيّر اسمه إلى «دوسل» في نسخة الأوراق) «يعيش مع امرأة من الأغيار، تصغره بكثير وهي جميلة، وقد يكون غير متزوج منها» (هاري باب، 320). في النسخة المنشورة الأولى من اليوميات، كانت زوجة دوسل «سعيدة الحظ لأنها كانت خارج البلد عندما وقعت الحرب» (مويارت دبلدي، 51).

تتضمن حالة التحرير الأخرى المتعلقة بقضية غولدسميث/ غودسميث، كلاًّ من النمطين الشخصي والأيديولوجي. كان غولدسميث نزيلاً في دار آل فرانك في أمستردام. بعد اختباء عائلة فرانك كلّفته إلى هذا الحد أو ذاك برعاية ممتلكاتها. تلمّح آن فرانك بقوة في المقاطع المحذوفة من طبعة 1947 (هاري باب، 256، 309) إلى احتمال أن يكون غولدسميث قد باع ممتلكات العائلة أو تصرّف فيها لمصلحته. ربما يكون الدافع إلى حذف هذه المقاطع عدم رغبة عائلة فرانك الإقرار بأنها قد تعرضت للخداع على يده، أو بدافع إحساس بالتضامن، وحتى الورع بين ضحايا المحرقة.

أما أكثر المقاطع المحذوفة دلالة أيديولوجيّاً فهي تلك التي كتبتها آن فرانك في مشكلة تحرير المرأة. المقطع الأطول، الذي يتصدره السؤال: «لماذا تحتل النساء موقعاً أدنى بكثير من موقع الرجال بين الأمم؟» (هاري باب، 692) قد حُذف برمّته، بينما خُفّف من الإشارات العابرة الأخرى أو حُذفت.

أخيراً، يبدو واضحاً أن أوتو فرانك قد أذعن لقيود فرضتها الرعاية، وواضح أيضاً أنه لم يتوفر على خيار آخر. كان يجب على النسخة المطبوعة من يوميات آن فرانك أن تنسجم مع المواصفات التي وضعتها كونتاكت، دار النشر، لسلسلة برولوغ، التي كان مقرراً أن تُنشر اليوميات ضمنها. نتيجة لذلك اقترح محرر (أو محررو؟) كونتاكت «26 حذفاً، 18 منها وجدت طريقها بالفعل إلى النسخة المطبوعة» (هاري باب، 82).

Twitter: @ketab_n

خضعت آن فرانك (ربما حان الوقت لتسميتها «آن فرانك») لتحولات أخرى في الترجمة الألمانية ليومياتها. قامت بتلك الترجمة، التي استندت إلى نسخة أوتو فرانك المخطوطة (الثانية)، أناليس شوتز، وهي صديقة لعائلة فرانك. كانت أناليس شوتز صحفية هاجرت إلى هولندا هرباً من النازيين، كما فعل آل فرانك. لأن أوتو فرانك كان يحاول نشر المادة المركّبة التي تحمل اسم ابنته إما في هولندا وإما في ألمانيا، فقد كان منطقياً أن يطلب إلى صديق ترجمة نسخته المخطوطة إلى الألمانية لكي يصبح بالإمكان تقديمها إلى ناشرين في ألمانيا. قامت أناليس شوتز بالترجمة من نسخة لم يكن محررو كونتاكت قد غيّروا فيها، وهو السبب في أن الترجمة الألمانية تحتوي على إشارات جنسية حذفت من الطبعة الهولندية، لكنها عاودت الظهور في الترجمة الإنكليزية للنص.

وهكذا فالمقطع «سيّئ السمعة» الذي تسأل فيه «آن فرانك» صديقة لها (تُعرَف بالاسم في الفقرة الأصلية) «إن كان ممكناً، دليلاً على الصداقة، أن تتحسس إحدانا صدر الأخرى» (مويارت دبلدي، 114) يظهر في كل من النسختين الألمانية والإنكليزية، ولا يظهر في النسخة الهولندية الأصلية لعام 1947، أو في الترجمة الفرنسية التي تعتمد كلياً على النسخة الهولندية.

كان تقييم أوتو فرانك لترجمة أناليس شوتز دقيقاً للأسف. فقد قال إن «كِبَرَ سنّها يحول دون نجاحها، فالكثير من تعبيراتها ذو طابع مدرسي يفتقر إلى نبرة الشباب. كما أنها لم تفهم الكثير من التعبيرات الهولندية» (هاري باب، 84). بين أكثرها وضوحاً ما يلي: «ogenschijnlijk» (هاري باب، 201) [ظاهرياً]، والتي ترجمت بكلمة «eigentlich» [في الواقع] (شوتز، 10)؛ «daar zit hem de knoop» [تعني شيئاً من قبيل «هنا المشكلة»، وتعني حرفياً «هنا تكمن العقدة»] (هاري باب، 201) تصبح «ich bin wie zugeknöpft» [أشعر كأني محكمة الإغلاق] (شوتز، 10). «Zulke uilen» [يا للحمقى] (هاري باب، 215) تتحول إلى «solche Faulpelze» [يا للكسالى] (شوتز، 12)؛ «Ongerust» [قلق] (هاري باب، 307) تصبح «unruhig» [ضجر] (شوتز، 39)، «Rot» [عفن] (هاري باب، 372) تنقل على أنها «rötlich» [محمرّ] (شوتز، 64)، وهي من الصيحات المعتادة في المدارس الابتدائية. «Rataplan» [كل شيء] تصبح «Rattennest» [جحر الفئران] (شوتز، 78). «Ik zat op springen» [كنت على وشك الانفجار] (هاري باب، 529) تتحول إلى «Ich

Twitter: @ketab_n

«wäre ihr am liebsten ins Gesicht gesprungen» [تمنيت لو أنني قفزت في وجهها] (شوتز، 90). تعني كلمة Springen في الهولندية «ينفجر» ويقفز معاً، كما هي في الألمانية أيضاً. وقد انحازت شوتز للمعنى الذي لا يناسب السياق. «Wat los en vastzit» [ما هو سائب وما هو مثبّت بإحكام] (هاري باب، 595) تتحول إلى «Was nicht niet-und nagelfest ist» [ما هو غير مثبت بإحكام ومغلق] (شوتز، 147)، و«de landen die aan Duitsland grenzen» [الدول التي تحاذي ألمانيا ـ «grenzen» فعل] (هاري باب، 669) تصبح «die an Deutschlands Grenzen» [أولئك على حدود ألمانيا ـ «Grenzen» اسم بصيغة الجمع] (شوتز، 180).

لسنا بحاجة إلى دليل جديد، كالذي تقدمه ترجمة شوتز، على حقيقة أن الناشرين نادراً ما تعنيهم كثيراً نوعية الترجمة لأيّ مدوَّنة يعتقدون إما أنها كاسدة (كما هو حال دار لامبرت شنيدر للنشر الذي نشر اليوميات *Tagebuch* بغلاف سميك عام 1950 ربما لاعتقاده أنها كذلك) وإما رائجة (كما لابد أن الناشر نفسه، خصوصاً دار فيشر للنشر، قد اعتقد حين نشر الطبعة الورقية بعد عام 1955). تشير حقيقة أن ترجمة شوتز طبعت وتطبع على نحو متكرر إلى قيد مؤسسي أيضاً هو الأثر السيِّئ لقوانين حقوق الطبع التي تصل إلى حد إحراج الناشر في هذه الحالة. تحتوي أحدث طبعات اليوميات على ملاحظة يعتذر فيها الناشر بشكل مقنّع عن المستوى المتدني للترجمة ويَعِد بإصدار ترجمة أفضل بالسرعة الممكنة قانونياً.

أشهر مثال على «إساءة الترجمة» لدى شوتز هو ترجمتها للعبارة الهولندية «er bestaat geen groter vijandschap op de wereld dan tussen Duitsers en Joden» [ليس من عداوة في العالم تفوق العداوة بين الألمان واليهود] (هاري باب، 292)، والتي ترجمت على النحو الآتي: «eine grössere Feindschaft als zwischen '*diesen* Deutschen' und den Juden gibt es nicht auf der Welt!» [ليس من عداوة في العالم تفوق العداوة بين **هؤلاء** الألمان واليهود] (شوتز، 37). يعلق محررو طبعة 1986 الهولندية بالقول: «ناقش أوتو فرانك هذه الجملة مع أناليس شوتز وتوصلا إلى نتيجة مفادها أن هؤلاء الألمان 'diesen Deutschen' تناسب ما كانت آن تريد قوله على نحو أفضل» (هاري باب، 85). إن «إساءة الترجمة» هذه واحدة فقط من أمثلة كثيرة أخرى يمكن أن يكون أفضل وصف للدافع إليها أنه أيديولوجي ـ مزيج من «الأيديولوجيا» على النمط القديم التي تعتمد رؤية معينة

Twitter: @ketab_n

للعالم، و«الأيديولوجيا» الأحدث المهتمة بالربح الخالص لا أكثر. وبكلمات أناليس شوتز نفسها: «يجب أن لا يحتوي كتاب تريد أن تنشره في ألمانيا ... على أية إهانات موجهة للألمان» (هاري باب، 86).

تترجم شوتز بحسب قناعتها هذه فتخفف من كل الحالات التي تَرد فيها أوصاف للألمان في يوميات آن فرانك يمكن أن تفهم على أنها «مهينة». كانت نتيجة ذلك أن المصائب التي واجهها اليهود في هولندا بدت أقل قسوة مما كانت عليه «Jodenwet volgde op Jodenwet» [توالت القرارات المتعلقة باليهود تترى] (هاري باب، 203) تحولت إلى «ein diktatorisches Gesetz folgte dem anderen» [توالت القرارات الديكتاتورية تترى] (شوتز، 11)، كما لو أن هذه القرارات لا تمتُّ إلى اليهود بشيء يذكر. كما أن تفاصيل هذه القوانين والمفردات التي استخدمت في التعبير عنها قد خُفّفت أيضاً. حيث تقول آن فرانك إن عائلتها اضطرت إلى ترك ألمانيا لأنها كانت «volbloed loden» [تحمل دماً يهودياً خالصاً] (هاري باب، 202)، تكتفي شوتز بالقول «Als Juden» [بوصفهم يهوداً] (10).

عندما أودع أوتو فرانك الدراجة الهوائية لزوجته «bij Christenmensen in bewaring» [لدى أغيار للمحافظة عليها] (هاري باب، 218)، تكتب شوتز ببساطة: «bei Bekannten» [لدى معارف] (14)، وبذلك تضبِّب الحدود التي أراد النازيون رسمها بين اليهود والأغيار على امتداد أوروبا. عندما السيدة فان دان «keerde terug en begon te kijven, hard, Duits, gemeen en onbeschaafd» [عادت وبدأت توبخ بقسوة وألمانية ولؤم وابتعاد عن التحضر] (هاري باب، 274)، تستخدم «ألمانية» هنا صفة لإيصال مزيد من الإهانة، وقد أغفلت شوتز ذكرها (34).

وصف آن فرانك (الذي يعتمد الإشاعات) لوستربورك، معسكر الاعتقال الألماني في هولندا الذي كان اليهود ينقلون منه بالسفن «شرقاً»، بحسب التعبير المخفَّف عن الحالة حينذاك، قد خفِّف بطريقة مماثلة. تكتب آن فرانك: «voor honderden mensen 1 wasruimte en er zijn veel te weinig WC's. De slaapplaatsen zijn alle door elkaar gegooid» [مغسلة واحدة لمئات الناس، وهنالك عدد قليل جداً من المراحيض. والأماكن المخصصة للنوم كانت مجمَّعة في

Twitter: @ketab_n

حيّز واحد.] (هاري باب، 290). نجد لدى شوتز: «viel zu wenig Waschgelegenheiten und WC's vorhanden. Es wird erzählt, dass in den Baracken alles durcheinander schläft» [عدد قليل من المغاسل والمراحيض. ويقال إنهم كانوا ينامون معاً في الثكنات] (36 ـ 7). توحي الترجمة بوجود أكثر من المغسلة الواحدة التي يذكرها الأصل، كما أن تأثير النوم معاً بطريقة فوضوية يُخفف بإضافة كلمة «يقال».

بقية الوصف المتعلق بما يترتب على الحالة المذكورة هنا تُحذف ببساطة من الترجمة. تستمر آن فرانك فتكتب: «men hoort daardoor van verregaande zedeloosheid, vele vrouwen en meisjes, die er wat langer verblijf houden, zijn in verwachting» [لذلك تسمع عن انتشار واسع لفساد الأخلاق؛ الكثير من النساء والبنات اللواتي يبقين هناك فترة طويلة من الزمن يصبحن حوامل] (هاري باب، 290). إذا لم تذكر هذه الحقيقة في الترجمة، فإن الألمان، الذين يفترض أن تقرأ عوائلهم وأحفادهم **اليوميات**، لم يَخنقوا بالغاز أيضاً، بمنطق مقبول، أية نساء حوامل أو فتيات في أوشفيتز.

تبدي آن فرانك في اليوميات قلقاً كبيراً من السياسة الألمانية التي تسمح بإطلاق النار على الرهائن، إذ تصفها كما يلي: «zet de Gestapo doodgewoon een stuk of 5 gijzelaars tegen de muur» [ببساطة يضع الغيستابو 5 رهائن أمام الحائط] (هاري باب، 292). تخفف الترجمة ذلك إلى: «dann hat man einen Grund, eine Anzahl dieser Geiseln zu erschiessen» [عندها يكون لديهم سبب لإطلاق الرصاص على أولئك الرهائن] (شوتز، 37). «هم» بدلاً من الكلمة المثيرة للرعب «غيستابو» تجعل الوصف يبدو أقل فظاعة إلى حد ما، و«إطلاق الرصاص» بدلاً من «يضع .. أمام الحائط» «تسمو» بالفعل إلى مستوى يغلب عليه التجريد.

بالمثل تكبر صورة الشخص الذي يُحتمل أنه اكتشف سر المدخل إلى المكان الذي اختبأت فيه آن وعائلتها في مخيلة آن إلى «een reus en hij was zo'n fascist als er geen ergere bestaat» [عملاق، وكان من عتاة الفاشيين لا أسوأ منه] (هاري باب، 298). في الألمانية يصبح الرجل ببساطة «einen unüberwindlichen Riesen» [عملاقاً لا يُغلب] (شوتز، 39). لقد اختفت كلمة «فاشيين» من النص الألماني

Twitter: @ketab_n

لكي لا تؤثر سلباً في المبيعات. يقع حذف مماثل في عبارة آن فرانك عن اللغات المستخدمة في المخبأ: «toegestaan zijn alle cultuurtalen, dus geen Duits» [كان يسمح باستخدام كل اللغات المتحضرة، وبالتالي لم تستخدم الألمانية] (هاري باب، 330). يرد مقابل ذلك في الترجمة الألمانية: «alle Kultursprachen,aber leise» [كل اللغات المتحضرة، ولكن بلطف] (شوتز، 46).

تلجأ أناليس شوتز إلى الحذف لتحقيق منافع سياسية (واقتصادية). عندما تكتب آن فرانك: «de moffen niet ter ore komen» [لا تصل أسماع الكروتس ـ «الكروتس تسمية تحقير للألمان في الإنكليزية ـ م»] (هاري باب، 490)، يرد في الترجمة الألمانية ما يلي: «den moffen nicht zu Ohren kommen» [لا تصل أسماع الـ «موفن»] (شوتز، 114). يوضح هامش معنى «Moffen» بأنه «Spottname für die Deutschen» [اسم إساءة يشير إلى الألمان] (شوتز، 114). لكن كلمة «Mof»، وجمعها «Moffen»، كانت في الواقع «اسم الإساءة» الذي عُدّ صيحة حرب في الإشارة للألمان. لذا فإن لكلمة Moffen في النص الهولندي أثرها في القارئ. لكن هذا الأثر اختُزل في الألمانية بعدم ترجمة المصطلح ببساطة. بالنسبة إلى القارئ الألماني تبدو كلمة Moffen «غريبة»، حتى عندما يضاف إليها هامش، وتخلو في الواقع من الإهانة.

ليس من الصدفة أن يسمي ساكنو المخبأ القطة المزعجة العدوانية في المخزن «موفي» Moffi. القرّاء الألمان، الذين إما أنهم لن يعرفوا ما المقصود بـ «موف» Mof حتى يصلوا إلى الصفحة 114، وإما أنهم يرون في «موف» كلمة غريبة بعد أن يتعرفوا عليها، لن يدركوا الإساءة. ومن المنطقي أن يعيش الموفن في «بلاد الموف» Moffrika (هاري باب، 695)، وهي الكلمة التي تتركها شوتز دون ترجمة. وتصبح الكلمة في الإنكليزية «بلاد البوج» [Bocheland] (مويارت دبلدي، 210) و«les Boches» في الفرنسية (كارين ولومبارت، 269). ويترتب على ذلك أن القطة تسمى «بوجي» في الفرنسية (كارين ولومبارت، 91) و«بوج» في الإنكليزية (مويارت دبلدي، 68).

تحاول الترجمة الإنكليزية أن تنقل حقيقة أن آل فرانك والآخرين الذين يشاركونهم في المخبأ، وكان الجميع ألماناً، لم يتكلموا اللغة الهولندية الفصحى

Twitter: @ketab_n

في الواقع بل خليطاً من الهولندية والألمانية، وكانت حصة الهولندية تزيد على الألمانية في حالة الأطفال، بينما يزيد استخدام الألمانية على الهولندية في حالة الآباء والأمهات. يساعد هذا الخلط بين اللغات على التنبيه إلى حقيقة أن «الشخصيات» في اليوميات كانت قد اقتلعت من جذورها، وأنهم يختبئون اتقاء بطش مواطنيهم في ذعر قاتل على حياتهم. لا تنقل لنا الترجمة الألمانية شيئاً من هذا. يقول دسل في الأصل: «*Du kannst dies* toch van mij aannemen. Het kan nij natuurlijk niets schelen, *aber Du musst* het zelf weten» (الكلمات الألمانية مكتوبة بخط مائل) [اعرف ذلك مني. لا يهمني الأمر، بالطبع، لكن عليك أن تعرف بنفسك] (هاري باب، 12). يحاول مويارت ـ دبلدي هذه الصيغة: «But *du kannst* take this from me. Naturally I don't care a bit, *aber du* must know for yourself» (94)[3].

لا يبدي المترجمان الألماني والفرنسي أية محاولة لنقل مزيج اللغات ذاك. في الواقع، تشتطّ شوتز في منافاة العقل عندما «تترجم» عبارة دسل التالية التي تخلط اللغتين «ich mach das schon» [سأهتم بأمر ذلك] (هاري باب، 502) كما يلي: «Ich weiss schon was ich tue» [أعرف ما أفعل] (118).

مع ذلك لا تعد الاعتبارات السياسية أو السياسية ـ الاقتصادية مسؤولة إلا عن مجموعة واحدة من التغييرات. هنالك مجموعة أخرى من التغييرات في النص الألماني، سببها أيديولوجي أيضاً، لكنها ذات طبيعة أقل وضوحاً وأكثر تحجباً. تحوّل شوتز آن فرانك، بوعي أو بدون وعي، إلى الصورة النمطية الثقافية للفتاة المراهقة «الصالحة» في زمن لم يخلق بعد صورة سن المراهقة. «المتعلمة كما يجب» بما يليق ومكانتها الاجتماعية، بِنيّة جَعْلِها أكثر قبولاً لدى جمهور الخمسينيات.

إبتداءً، «تنظف» شوتز لغة آن فرانك. لن يسمح مثلاً لصديقها هاري أن يقول بالألمانية ما يقول بالهولندية. إذ بينما يقول هاري الهولندي: «Het is daar ook zo'n rommelzootje» [يالها من فوضى هناك] (هاري باب، 221)، يردد هاري

(3) كما هو واضح ينقل المترجم إلى الإنكليزية العبارات الهولندية فقط بينما يبقي العبارات الألمانية بدون ترجمة. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

الألماني «الصدى»: «gefiel es mir da nicht» [لم يعجبني الحال هناك] (شوتز، 15). والناس الذين يشكون مشاكل التغوط («ontlasting» [هاري باب، 269]) بالهولندية يشكون مشاكل الهضم («Verdauung») [شوتز، 32] بالألمانية.

بعد الغارة على أمستردام، تكتب آن فرانك أن نبش («opgegraven» [هاري باب، 389]) جثث الضحايا سيستغرق أياماً. في الألمانية الضحايا يُستردون «geborgen» (شوتز، 72) بطريقة أكثر قبولاً، وهو ما يجرد الرعب من لسعه. وقعّادة غرفة النوم التي كانت آن فرانك تأخذها معها إلى الحمام في الأصل الهولندي (هاري باب، 339) تختفي في النص الألماني. وتبقى بحسن تدبر بصيغة «pot de nuit»[4] بالفرنسية (كارين ولومبرت، 116) وتصبح «pottie»[5] بالإنكليزية (مويارت دبلدي، 88). عندما يبدأ دسل «vrouwen-verlangens te krijgen» بالهولندية [يشعر برغبة في النساء] (هاري باب، 679)، فإنه تعتريه «Frühlingsgefühle» (شوتز، 184) [مشاعر الربيع]، وهو التعبير الأكثر لياقة. كما أن الترجمة الألمانية تهمل كلياً وصف آن فرانك التفصيلي إلى حد ما لطريقة موشي، قطة بيتر، في التبول في العلية.

ثانياً، يُفرض على آن التصرف «بلياقة» تناسب طفلة بعمرها. يجب عليها أن تراعي ما يعتبر السلوك الثقافي اللائق بمن هم في الرابعة عشرة من الطبقة العليا الوسطى، حتى لو بدا ذلك السلوك مضحكاً بشكل سافر في سياق الحرب وظروف الحياة في المخبأ. يسمح لآن فرانك الهولندية أن «lachen tot ik er buikpijn van krijg» [أضحك حتى أشعر بألم في بطني] (هاري باب، 446)، لا يسمح لآن فرانك الألمانية أن تفعل إلا ما يفعله الأطفال الألمان عندما يضحكون، في الأقل بحسب أناليس شوتز: «unbeschwert und glücklich lachen» [أضحك بسعادة دون هم] (98).

تحقق آن فرانك بنجاح المهمة التالية: «uit een lichtblauwe onderjurk met

(4) آناء الليل. (المترجم)

(5) في الإنكليزية تستخدم كلمة potty في سياق تعليم الأطفال التغوط كما في potty chair وهو الكرسي ذو الفتحة في مقعده للتغوط والذي يجلس عليه الأطفال قبل أن يتعلموا استخدام الحمام. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

«kant van Mansa heb ik een hypermoderne dansjurk vervaardigd» [من قطعة ملابس داخلية مزركشة زرقاء فاتحة اللون تعود لمانسا (أمي) صنعت ثوب رقص على أحدث شكل] (هاري باب، 469). تحصل آن فرانك الألمانية على الشيء نفسه، لكن أمها من يصنعه لها: «aus einem hellblauen Spitzenkleid hat Mansa mir ein hypermodernes Tanzkleid gemacht» [صنعت لي مانسا ثوب رقص على أحدث شكل من ثوب داخلي مزركش أزرق فاتح اللون يعود لها.] (شوتز، 107).

هنالك أشياء أخرى لا يفترض أن تعرفها أو تفعلها شابة بعمر آن ومكانتها الاجتماعية، سواء أكانت ألمانية أم لا. عندما تصف آن فرانك الزهور التي تحصل عليها في عيد ميلادها «de kinderen van Flora» (أطفال فلورا) (هاري باب، 198)، وتظهر بذلك معرفتها بالأساطير، التي كان الاطلاع عليها أحد هواياتها، لا تسمح شوتز بشيء من هذا التبجح بذكر الأسماء؛ في الألمانية تحصل آن فرانك على «Blumengrüsse» [تحيات مزينة بالورد] (شوتز، 19).

لا يُبذل جهد في الألمانية لإعادة إنتاج التأثيرات الأسلوبية التي تحاول آن فرانك إنجازها في الهولندية، كما تفعل في المثال الآتي بتكرار كلمة «koud» (بارد). في الهولندية، يمشي الأطفال «van hun koude woning weg naar de koude straat en komen op school in een nog koudere klas» [من بيتهم البارد إلى الشارع البارد لينتهوا في فصل دراسي أكثر برداً] (باب، 349). في الألمانية يمشي الأطفال «aus der kalten Wohnung auf die nasse, windige Strasse und kommen in die Schule, in eine feuchte, ungeheizte Klasse» [من بيتهم البارد إلى الشارع الرطب العاصف ليصلوا في المدرسة إلى فصل رطب يفتقر إلى التدفئة] (شوتز، 54).

كذلك لا يسمح لبنات الرابعة عشرة بإصدار الأحكام على أمهاتهن أو أخواتهن الأكبر سناً. تكتب آن فرانك في الهولندية أنها لم تكن لترضى البتة بـ «zo'n bekrompen leventje» [بمثل هذه الحياة] (هاري باب، 650) بخلاف أمها وأختها الكبرى مارغوت اللتين يبدو عليهما الرضا. تكتب آن فرانك الألمانية «so ein einfaches Leben» [مثل هذه الحياة البسيطة] (شوتز، 172). أخيراً، وبمنطق عنيد يشارف تخوم الغرابة المضحكة، ويجعل محاولة آن فرانك برمّتها عديمة

Twitter: @ketab_n

الفائدة أو زائدة عن الحاجة في أحسن الأحوال، لا يفترض في الفتيات اللواتي تقولب أناليس شوتز آن فرانك الخاصة بها على مثالهن، أن يكتبن اليوميات. تكتب آن فرانك بالهولندية أن هنالك أشياء معينة لا تنوي القيام بها «aan iemand anders mee te delen dan aan mijn dagboek, en een enkele keer aan Margot» [عدم التواصل مع أي كان سوى يومياتي، وبين حين وآخر مع مارغوت] (هاري باب، 705). في الألمانية تكتب آن فرانك أن هنالك أشياء قررتها «niemals jemandem mitzuteilen, hochstens einmal Margot» [أن لا أتواصل مع أحد، وفي أقصى الحالات مرة بين حين وآخر مع مارغوت] (شوتز، 196). اليوميات، مادة التدريب، النص الذي يقرأ عبر العالم تختفي ببساطة من الترجمة، ويُضحّى بها لحساب «صورة» آن فرانك التي ترغب المترجمة الألمانية في إسقاطها.

البنات «الصالحات» يكتبن بأسلوب «صالح». إن الإبداع مثبَّط تثبيطاً كبيراً في الترجمة الألمانية. عندما تكتب آن فرانك «we zijn zo stil als babymuisjes» [هدوؤنا يشبه هدوء الفئران الصغيرة] (هاري باب، 279)، نقرأ في الترجمة الألمانية «wir verhalten uns sehr ruhig» [هدوؤنا شديد] (شوتز، 35). وعندما ينفجر كيس الفاصوليا المعلق على باب العليّة ناثراً محتوياته وجاعلاً من آن تقف «als een eilandje tussen de bonengolven» [مثل جزيرة صغيرة بين أمواج الفاصوليا] (هاري باب، 318)، تكتفي الترجمة بوصفها ببساطة على أنها «berieselt von braunen Bohnen» [غمرتها زخّات الفاصوليا] (شوتز، 43).

عندما يقاد اليهود إلى «onzindelijke slachtplaatsen» [مسالخ قذرة] يكون واضحاً وجوب حذف «قذرة» من الترجمة الألمانية التي يقاد فيها اليهود ببساطة إلى [منصة الذبح] «zur Schlachtbank geführt» (شوتز، 62). أخيراً، عندما يتطلع ساكنو المخبأ «kijken met bange voorgevoelens tegen het grote rotsblok, dat winter heet, op» [إلى الصخرة الكبيرة التي تسمى الشتاء بترقب مرتعب] (هاري باب، 422)، فإنهم ببساطة «sehen mit grosser Sorge dem Winter entgegen» [استشرفوا الشتاء بقلق كبير] (شوتز، 90).

لقد تحولت آن فرانك التي كتبت يومياتها إلى المؤلفة آن فرانك لأنها هي نفسها وآخرون قد تقيّدوا باعتبارات أيديولوجية وفنية متصلة بالرعاية. ما أن اتخذت

Twitter: @ketab_n

آن فرانك القرار بإعادة كتابة ما كتبته آن فرانك، من أجل النشر، حتى انشطرت آن فرانك الشخص إلى شخص ومؤلف، وبدأ المؤلف يعيد الكتابة بطريقة أكثر أدبية مما كتبه الشخص. استجاب آخرون لقيود الأيديولوجيا والرعاية بدلاً منها، وفعلوا ذلك على وفق ما وجدوه مناسباً. لم يكن لها رأي في الأمر. هذا هو السبب في أن جزءاً من تجربتها، وهو بالتأكيد جزء تكويني، مفقود من طبعة 1947 الهولندية، وهو السبب في أنها اضطرت في الألمانية إلى التماشي مع صورة ثقافية نمطية وأن تخفِّف من وقع الفظاعات التي دمّرتها شخصاً.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

الفصل السادس

الترجمة: الشعريـة

حالة القصيدة العربية المفقودة

يصح القول إن الأدب المنتَج في النظام الإسلامي هو أقل الآداب العظيمة في العالم توفراً للقرّاء في أوروبا والأميركتين. إن أي قارئ يدخل داراً محترمة لبيع الكتب يمكن أن يجد منتخبات تخص الأدبين الصيني والياباني، جنباً إلى جنب مع ترجمات حديثة نسبياً لأعمال مهمّة منهما، يتوفر بعضها في طبعات ورقية الغلاف رخيصة الثمن. وبرغم غياب منتخبات شاملة تمثل الأدب الهندي فإن كلاسيكيات ذلك الأدب متوفّرة هي الأخرى بمستوى يفوق كثيراً ما متوفر من الأدب الإسلامي. بالمقابل فإن المجموعة التي أعدها جيمس كرتزك تحت عنوان **مختارات من الأدب الإسلامي**، والتي نشرت أصلاً عام 1964 بسعر وقف حائلاً دون انتشارها بين القرّاء غير المحترفين للأدب الإسلامي أو أي أدب، لم تتوفر بغلاف ورقي إلا عام 1975 ولم تطبع منذ ذلك التاريخ مرة أخرى. وبما أن كرتزك اعتمد على ما هو متوفر من ترجمات، بعضها قام به أكاديميون وخاطبوا به أمثالهم من الأكاديميين، والبعض الآخر قام به مترجمون فكتوريون وتوجهوا به لغير المتخصصين من القرّاء في زمنهم، فإن للقارئ المعاصر الحق إن هو لم يخرج بكشف جمالي وهو يقرأ هذه **المنتخبات** بتمعن. كما يشير كرتزك: «هنالك عدد لا يستهان به من روائع الأدب الإسلامي عَرض مزاياه على نحو فردي خلال السنوات الأخيرة عبر ترجمته إلى اللغات الغربية» (3)، لكن أكثر هذه الترجمات لم يتجاوز أثرها في القارئ الغربي أثر الترجمات التي احتوتها منتخبات كرتزك، والنتيجة أن «القليل منها أصبح معروفاً على نطاق واسع» (3).

Twitter: @ketab_n

لقد تمكنت أنواع أدبية مستقاة من آداب غير أوروبية من تأسيس نفسها داخل الشعرية الأوروبية. **الهايكو** *Haiku* يُمارس الآن في كل أنحاء العالم. لدينا نوع أدبي ينتمي إلى النظام الإسلامي استطاع هو الآخر أن يؤسس نفسه داخل الشعرية الأوروبية وظل يتمتع بشعبية كبيرة لعشرات السنين، ومما له دلالة أن هذا التأسيس حدث في أعقاب إعادة كتابة شهيرة يصعب إطلاق تسمية ترجمة عليها بالمعنى الذي فهم به الكلمة معاصرو الشخص الذي قام بها. لقد قدّمت **رباعيات عمر الخيام** لإدوارد فيتزجيرالد، المنشورة عام 1859، الرباعية إلى الشعرية الأوروبية. وحتى حوالى عام 1920، حاول الكثير من الشعراء المعروفين في آداب أوروبا والأميركيتين تجربة هذا النوع الشعري. وهو ما دفع أبيفانيوس ولسون إلى أن يكتب في منتخباته المنشورة عام 1900 أن بعض هذه «الأغاني الصغيرة» يمكن أن يكون من «كتبها 'أناكريون' مور، والبعض الآخر كاتالوس» (49). وعلى أية حال استمرت شعبية الرباعية بالأفول منذ عشرينيات القرن العشرين، وهي لا تبدي علامات تدل على انتعاش جديد.

فضلاً عن ذلك فإن «الشعوب الإسلامية تعتبر **الرباعيات** [يمكن لنا إضافة **ألف ليلة وليلة** إليها] أقل شأناً مما تحتويه آدابهم الغنية من ذخائر» (كرتزك، 3). ونجد من جانب آخر أن «القصائد» التي يعتبرها القرّاء المحترفون وغيرهم داخل النظام الإسلامي «النموذج الأعلى المعتمد للروعة الشعرية» (كرتزك، 52) لا تكاد تتوفر، لا فرادى ولا مجموعات، في ترجمات متاحة بسهولة في أوروبا والأميركيتين. ويبدو أن مصطلح «قصيدة» qasidah[1] الذي ظل مُستخدماً حوالى ألف وخمسمائة سنة لوصف هذه الأعمال، لا يستحق الذكر في **الموسوعة المصغرة** التابعة **للموسوعة البريطانية** المتداولة، وهي الخلاصة الوافية لما تعتبره الثقافة الغربية مهماً. بينما السونيتة، التي مُورست كتابتها مدةً لا تزيد إلا قليلاً على

(1) يستخدم لوفيفر كلمة «قصيدة qasidah» للإشارة إلى نمط القصيدة العربية القديمة متعددة الأغراض التي تمثلت على خير وجه في المعلقات. لذا نراه يكتب الكلمة بلفظها العربي qasidah محاولاً تأسيس المصطلح في الشعرية الأوروبية على أساس أنه يختلف كثيراً عن أنواع الشعر المعروفة في الغرب، وهو ما ينطوي على رفض كلمة poem بديلاً منها. والمؤلف يميل إلى الإشارة إلى المُعلّقات بكلمة «قصائد» على وفق هذا الاستخدام الاصطلاحي. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

نصف تلك المدة، تستحق فقرة مطوّلة. تأتي **الموسوعة البريطانية الموسّعة** على ذكر **القصيدة** في الفقرة المخصصة لـ «فنون الشعوب الإسلامية» لكنها لا تأتي على ذكر مؤلف **القصيدة** التي سأوجّه اهتمامي إليها في هذا الفصل: لبيد بن ربيعة[2] دون توضيح السبب. يمكن أن نفهم معنى هذا الإغفال إذا ما قارناه مع حذف مفاجئ لسونبرن أو تنيسون أو براوننغ من الفقرات المكرسة للشعر الإنكليزي الفكتوري أو الشعر الإنكليزي عموماً في أمّهات المراجع في العالم العربي.

ما أروم إثباته هنا أن سبب هذه الحالة المثيرة للرثاء يجب أن لا يُطلب لدى كتّاب «القصائد»، ولكن لدى أولئك الذين حاولوا إعادة كتابتها بلغة مقبولة داخل الشعرية الأوروبية ومن ثم الأوروبية ـ الأميركية. والواقع، كما آمل أن أوضح فيما يلي، لا يكمن السبب أو الخطأ أو كلاهما فيمن أعاد الكتابة، ولكن في عدم التوافق بين نظامَي الشعريتين الأوروبية والإسلامية. إن الفشل الواضح في «تطبيع» **القصيدة** داخل النظام الأوروبي ـ الأميركي بمستوى تطبيع الهايكو على سبيل المثال أو حتى **الرباعية** لا شأن له البتة بقدرات الذين أعادوا الكتابة: لا يمكن إثارة الشكوك حول معرفتهم بالعربية. الأمر ببساطة أن أحداً من هؤلاء الذين أعادوا الكتابة لم يجد «الموقع» الذي يناسب «القصيدة» في الشعرية الأوروبية ـ الأميركية.

لكن عدم التوافق بين الشعريتين ليس السبب الوحيد وراء الفشل في تطبيع **القصيدة**. لقد امتزج عدم التوافق هذا مع المكانة المتدنية التي تحتلها الثقافة الإسلامية في أوروبا والأميركيتين. واستدعت هذه المكانة المتدنية نوعين من ردّ الفعل. تمثل رد الفعل الأكثر تطرفاً في رفض التعرف على الثقافة الإسلامية. بينما تمثل رد الفعل الثاني في الرغبة في التعرف على الأدب الإسلامي ولكن على أساس علاقة الحاكم/المحكوم حصراً؛ فالنظرة إلى الأدب الأوروبي ـ الأميركي تنطلق من اعتباره الأدب «الحقيقي»، وكل ما يمكن أن يقدمه الأدب الإسلامي يجب أن يقاس على وفق ذلك المعيار. يفتح هذا الموقف بدوره المجال أمام معالجات متعجرفة للثقافة الإسلامية من قبل أولئك الذين يظهرون اهتماماً بها، عدا

(2) يسمي لوفيفر لبيد Ibn Rakiah Labid، ولا أعرف أصلاً لهذا التحريف في الاسم لذا أثبت التسمية الشائعة لدى القارئ العربي. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

الأكاديميين المحترفين. إن ما كتبه فيتزجيرالد إلى صديقه أي. ب. كويل بصدد موضوع الشعراء الفرس الذي كان منشغلاً به يمكن، دون الكثير من المبالغة، أن يمتد ليمثل موقفاً لا يستهان بانتشاره تجاه الأدب الإسلامي عموماً: «يروق لي ممارسة كلّ ضروب الحرية مع هؤلاء الفرس الذين لا يمثلون (كما أعتقد) نمط الشعراء الذين يشعر المرء معهم برهبة تمنعه من القيام بهذه الخروق، والذين يقتضون، في الواقع، شيئاً من الفن ليمنح تصويرهم شكلا». (6: xvi). يمكن القول دون مجازفة إن فيتزجيرالد لم يكن ليجرؤ على التمتع بهذه «الحريات» عند التعامل مع الأدب الكلاسيكي الإغريقي أو اللاتيني بسبب الهيبة التي تمتع بها هذا الأدب في زمنه وما أعقبه من أزمان، في الأقل ضمن خطة المناهج الدراسية. وليس السبب في ذلك وجود كثير من العلماء الذين يمكن أن يصححوا انحرافاته، ولكن لأن الأدبين الإغريقي واللاتيني كانا (ما زالا؟) يعدّان الأساس للأدب الذي كان فيتزجيرالد جزءاً منه. لو مارس هذه «الحريات» معهما لدمّر أساسه الثقافي. لقد كان مفاد النظرة إلى الأدب الفارسي، وإلى إطاره الأوسع الأدب الإسلامي وما زال، أنه هامشي، «غريب»، يمكن التعامل معه بكثير من الاستخفاف.

ويبدو أن الكتّاب الأوروبيين الأميركيين الذين أعادوا كتابة الأدب الإسلامي قد أقدموا على مهمتهم انطلاقاً إما من موقف اعتذاري عما يقومون به، وهو اعتذار كان يتحوّر بين حين وآخر ليصبح لامبالاة جلية أو حتى إلى احتقار مقنّع، وإما من موقف الإعجاب الذي كان يدفعهم إلى البحث في آدابهم الوطنية أو المنتحلة عن أمثال لتلك العناصر في شعرية النظام الإسلامي التي حاولوا إدخالها إلى آدابهم.

بلغة الأيديولوجيا، يمكن العثور على هذين القطبين في عملية استقبال الأدب العربي في اللغة الإنكليزية منذ بداياتها الأولى. إن الاعتذار يسيطر على مقدمة كليمنت هيوارت لكتابه **تاريخ الأدب العربي** المكتوب أصلاً بالفرنسية دون شك، لكنه شكّل المواقف الأنغلو ـ أميركية تجاه الأدب الإسلامي في ترجمته الإنكليزية. يكتب هيوارت[3]: «إن فورة حماس ـ لم تكن إلا ومضة ـ دفعت بهؤلاء الرجال ... إلى الانتصار على العالم بأسره. لكن البدوي سرعان ما عاد إلى طريقته

(3) لابد من تنبيه القارئ إلى ضرورة ملاحظة سنوات صدور الكتب والترجمات التي يشير إليها المؤلف، وهي مثبتة في سرد مصادر الكتاب على صفحة 198. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

البدائية في الحياة» (2). من جهة أخرى، كان العرب من سكان المدن خاضعين «لتلك الشرور التي هي فضائل الرجل البدائي: المكر، الشراهة، الشك، القسوة» (2). ولا يبدو أنهم قد تغيروا عموماً بحسب هيوارت خلال أربعة عشر قرناً لأنه يستمر في القول إن هذه الشرور نفسها: «ما زالت تسيطر دون رادع، حتى يومنا هذا، على قلوب سكان تلك المدن المغلقة» (هيوارت، 2).

يتخذ السير وليم جونز الموقف المضاد، لكنه يظهر برغم ذلك جهلاً معيناً بشأن الطبيعة الثقافية لموضوع إعجابه عندما يكتب:

«لابد لنا من الاستنتاج أن العرب، بسبب اطلاعهم الجيد على أجمل الأشياء، وحياتهم الهادئة المقبولة في جو لطيف، وبسبب تمسكهم إلى أقصى الحدود بالعواطف الرقيقة، وتمتعهم بمزايا لغة تلائم الشعر على نحو فريد، كان طبيعياً أن يكونوا شعراء ممتازين» (10: 340). مديحه هذا لم يتفوق عليه إلا مديح ف.اي. جونسون، وهو مترجم مبكر لـ **القصائد** وصف عرب ما قبل الإسلام كما يلي:

«هذه الأمة التي قدّر لها الله أن تصعد فيما بعد لتتبوأ مكانة هامة عظيمة، وتخلف الرومان في تزعم مصائر قسم كبير من العالم... تستحق كل المديح لحالة الثقافة والحضارة والتقدم الراقية التي بلغها شعبها من خلال وسائل تطوير ذاتية للملكات الأدبية العليا التي راق الرب أن يخصها بها» (vi).

و. س. بلنت، وهو معجب آخر بالأدب الإسلامي المبكر، يستفيد من استراتيجية التشبيه في مقدمة ترجمته لـ **القصائد**:

«ربما أمكن العثور على الشبيه الأقرب إليها في أوروبا في شعر ما قبل المسيحية في أيرلندا السلتية، التي كانت نتيجة صدفة غريبة معاصرتها القريبة، وفقدت دافعها البدائي عبر ظرف اعتناق شعرائها الوثنيين للاهوت المهيمن نفسه» (ix).

يمكن طرح النقطة التي أحاول إيضاحها هنا بمعزل عن صحة تشبيه بلنت هذا أو بطلانه. ما أحاول بيانه أن بلنت والآخرين شعروا بالحاجة إلى إعادة كتابة الأدب الإسلامي وما قبل الإسلامي بلغة نظام يمكن أن يفهمه جمهورهم المحتمل.

يمكن لاستراتيجية التشبيه هذه أن تستخدم بصيغ سلبية. فإذا اقتنع المرء أن الآداب الغربية تمثل الأدب «الصحيح»، فإن بإمكانه إسقاط ذلك الاقتناع على الزمن

Twitter: @ketab_n

الماضي والادعاء أن الآداب التي يشبه تطورها تطور الآداب الغربية حصراً هي التي تستحق المقارنة مع الآداب الغربية. وهكذا فإن أي أدب لا يبدأ تاريخه بشيء يشبه الملاحم الهوميرية يكون موضع شك بالضرورة. وكما عبّر هيوارت: «تلك الخاصية الواثقة للأجناس الهندو ـ أوروبية وقدرتها على ترجمة الأحداث التاريخية والأسطورية إلى قصائد عملاقة ... لا وجود لها في عقول الشعوب التي تتكلم اللغات الساميّة» (5). إن ما ينطوي عليه ذلك دون أدنى شك لا يتمثل في أن أولئك ينتجون أدباً أدنى مستوى فحسب، لكنهم ينتمون إلى جنس أدنى منزلة أيضاً. ويلاحظ كارلايل بمزاج مشابه دون أن يتوصل إلى نتائج عنصرية: «بما أن النماذج المختارة هنا لا تحتوي على أمثلة من أية ملحمة أو قصيدة درامية، فإن بإمكاننا الافتراض أن العرب لم يألفوا أنبل ممارستين لفن الشاعر» (xi). لكنه يستدرك أن هذا لا يصح إلا إذا خضعنا لذلك التفسير الأرسطي الصارم لفن الشعر الذي يحدد أن الملحمة لا بُدّ أن تكتب شعراً. بعد قرن أو حوالى القرن نجد نيكلسون ميالاً إلى التخفيف من صرامة هذا التفسير الأرسطي، برغم أن ذلك لا يتم على نحو قاطع. فهو يلاحظ أن أطول **القصائد**: «هي أقصر من **مرثية** غراي بكثير» ويستمر ليقرر أنه «لم يكن أمام هوميروس أو تشوسر عربي إلا أن يهبط بنفسه لمستوى النثر» (77).

يشير بلنت في مقدمته أيضاً إلى أن «عدد الشوائب الأخلاقية في مجموع «القصائد» ليس بالقليل، لكن المرء لا يرغب في غيابها، لأنها تخدم في الإشارة إلى طبيعة الحياة الموصوفة فيها» (xvi). في قصيدة لبيد يمكن أن تعد إحدى هذه الشوائب مصير الفتاة التي تعزف على العود[4]. ترجمة بولك هي:

---

(4) يختلف المترجمون في تفسير الأبيات التالية للبيد:

أغلي السِّباء بكل أدكنَ عاتقٍ أو جَوْنة قُدحت وفُضَّ خِتامُها
باكرتُ حاجتَها الدجاجَ بسُحرةٍ لِأُعلّ منها حين هَبّ نيامُها
وغداةِ ريحٍ قد كَشَفتُ وقِرّةٍ إذ أصبحَتْ بيد الشمالِ زمامُها
بصَبُوحِ صافيةٍ وجذبِ كَرينةٍ بمُوَتَّرٍ تأتلُه إبهامُها

يرد في **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات** لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق: عبد السلام محمد هارون (دار المعارف بمصر، 1969) تفسير لا يحتوي «الشائبة» الأخلاقية المتنازع عليها هنا (انظر ص575-579). (المترجم)

Twitter: @ketab_n

With many a morning, limpid (draught and) the plucking of the singing girl
On a lute as her thumb adjusts the string
I hasten to satisfy the need of her while the cock crows at first light
In order that I might drink a second round while the night's sleepers rouse themselves. (121-3)

«في كثير من الصباحات، (جرعة) صافية وعزف مغنية

على عود وأصابعها تضبط الوتر

أسارع إلى إشباع حاجتي منها بينما الديك يصيح مع الضياء الأول

كي تتاح لي دورة جديدة من الشراب بينما نيام الليل يشرعون في الصحو»[5]

من الواضح أن جونسون يحاول نقل «الشائبة» من فئة «أخلاقية» إلى أخرى تعد أكثر قبولاً. فهو يترجم كما يلي:

I hastened in the early morning before the crowing of the cock, to relieve my want for it (i.e. wine)
That I might take another draught from it, when the sleepers awoke. (115)

«سارعت في الصباح الباكر قبل صياح الديك لأشبع حاجتي منها (أي الخمر) كي يتاح لي تجرع شربة ثانية منها عندما يصحو النيام»

بعد مرور خمسة وستين عاماً يقرر آربري أيضاً اختيار هذا الحل برغم أن ذلك يتحقق باستخدام لغة يمكن أن تعد قليلة الحظ إلى حد ما:

And a charming girl plucking/ with nimble fingers the strings of her melodious lute; / Yes, I have raced the cock bright and early, to get me my spirit's need/ and to have my second wetting by the time the sleepers stirred. (146)

«وفتاة فاتنة تعزف/ بأصابع رشيقة على أوتار عودها الصدّاح/ نعم، لقد سابقتُ الديك يقظاً مبكراً لأحصل على حاجة روحي/ ولأحصل على بِلّة ريقي الثانية مع تحزك النائمين بعد الرقاد».

(5) عمدت إلى إعادة ترجمة النصوص الإنكليزية التي تمثل ترجمة أبيات لبيد على نحو حرفي ليتضح للقارئ سعة التصرف بالنص الأصلي وضياع الروح الفخمة الساحرة التي تميّز معلقة لبيد، وهو ما يدعم استنتاج لوفيفر. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

ويطبّق بلنت استراتيجية مشابهة مستفيداً «من الحِرَفية القديمة» التي عمل براوننغ على إشاعتها من خلال ترجمته للأدب القديم، والتي ساد الافتراض أنها تنتج في مجال المفردة خاصية لازمنية. ربما عوّل بلنت أيضاً على هذه «المفردات اللازمنية» لصرف الانتباه عن حقيقة أن كتّاب **القصائد** والشخصيات التي قدموها لم يجدوا ضيراً في ما يعده الغربي «شوائب أخلاقية». على العكس: «كل شيء بالنسبة لهم هيدونستي بصراحة وتوقّد وفخامة» (بلنت، xi). وليس من المستغرب أن بلنت الذي ترجم **القصائد** بمشاركة الليدي آن بلنت قد نشر الترجمات سراً عام 1903 برغم أن أبيات مثل «بينما المغنية الحلوة تعزف كانت تداعب أوتار العود، مبدية مهارتها لي/ وقبل أن يصيح الديك صيحة واحدة كنت قد عببت الكأس الأولى» (29)، تبدو غير ذات ضرر قط في آذان معاصريه.

جونز الذي ترجم هذه الأبيات مرتين تردد بين مختلف «الشوائب الأخلاقية» فهو في النثر يقف مع بولك ويختار «شائبة» ذات طبيعة جنسية:

How often do I quaff pure wine in the morning, and draw towards me the fair lutani, whose delicate fingers skillfully touch the strings! (10:67-8).

«كم مرة عببت الخمر الصافي في الصباح، وجذبت نحوي عازفة العود الجميلة التي كانت أصابعها الرقيقة تلمس الأوتار بمهارة!»

بينما نراه في الشعر يقف مع جونسون ويفضّل «شائبة» تتصل بالشراب:

Sweet was the draught and sweet the blooming maid
Who touch'd her lyre beneath the fragrant shade;
We sip'd till morning purpled ev'ry plain;
The damsels slumber'd, but we sip'd again. (10: 343)

«كانت الجرعة حلوة والفتاة الزاهرة

التي لمست عودها تحت الظل العابق حلوة

ورشفنا حتى الصباح كل جرعة أرجوانية صافية

وهجعت الفتيات لكننا رشفنا مرة أخرى»

يمكن ملاحظة هذين القطبين ذاتهما في الخطابات الغربية بشأن الشعرية الإسلامية. يصرف ولسون النظر عن «القصائد» ويشير إلى أن «الخواص الجوهرية

Twitter: @ketab_n

للشعر العربي تتبدى في **قصة حب عنترة** وحكايات **ألف ليلة وليلة**» (49). وعلى وفق ذلك ينشر **قصيدة** لبيد بترجمة كارلايل، وهي ليست ترجمة لكل القصيدة، بل تقتصر على **النسيب** فقط، أو المدخل الغرامي، ويسمي **القصيدة** «مرثية» ثم يقدم للقارئ خلاصة لحياة لبيد في هامش. يمكن للأثر الناجم عن ذلك نفسه أن يتحقق لو أن محرراً لمنتخبات من الشعر الإنكليزي قد صرف النظر عن المرثية بوصفها نوعاً غير مهم ونشر الأبيات الاثنين والثلاثين الأولى من **مرثية** غراي فقط، ليقدم بعدها سرداً مطبوخاً لحياة غراي في هامش.

تشارلز تويتي، وهو أحدث مترجم **لقصيدة** لبيد، يقرر أساساً اختيار الاستراتيجية نفسها بعد مرور خمسة وثمانين عاماً، مع فارق ليس بالهين هو أنه يخبر القارئ بما يفعل: «القصيدة 18 للبيد هي المدخل من **معلقته**. إنه الشاعر يعود بعد سنوات إلى البقعة نفسها ويتذكر. وهي قطعة جيدة من الوصف المشبع بالحنين إلى الماضي برغم أنها تفتقر إلى التكثيف الدرامي الذي نجده لدى إمرئ القيس على سبيل المثال» (18). يستخدم تويتي مصطلح «معلقة» للإشارة إلى **القصيدة**. وبفعله هذا فهو يشير إلى القصة (المشكوك في صحتها) التي تذهب إلى أنه ليس قصيدة لبيد فقط ولكن القصائد الست العظام الأخرى، أو المعلّقات، قد ضربت بالذهب وعُلّقت على أستار الكعبة في مكة؛ وربما كان ذلك أفضل الأمثلة التي تثير الاهتمام على طريقة جيدة في إجازة عمل أدبي. لا يقتصر الأمر على أن القرّاء الغربيين الذين يعتمدون منتخبات تويتي دون غيرها لا يحصلون على **القصيدة** كاملة، بل هم مدعوون إلى القيام بمقارنة بين مؤلف تعرّفوا عليه تواً، ومؤلف آخر ربما لم يسمعوا به من قبل، وهو مُقدّم إليهم بطريقة الشذرات بالمستوى نفسه.

مع ذلك هنالك آخرون ممن انبروا، ما أن أقروا بإمكانية وجود اختلاف بين الشعرية الإسلامية والشعرية الغربية، إلى الدفاع عن الشعرية الإسلامية. إن المدخل الذي يؤمن بالنسبية الشعرية، وهو وحده القادر على توليد إعادة كتابة مثمرة، هو ما عبّرت عنه بوضوح إلسي لتجنستاتر حين كتبت: «مع ذلك، فإن مقاييسنا الغربية لتحديد خواصّ الشعر 'الجيد' لا تكفي لتذوق فن [الشعر الإسلامي]. إن الأحكام القومية[6] المتعلقة بمزاياه تعتمد معايير تختلف كثيراً عن معاييرنا»(26). لكن

(6) أي حكم العرب على شعرهم. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

المدخل النسبي ظل كامناً في الكثير من الأقوال الصادرة عن الكتّاب الأكثر «تقدمية» الذين أعادوا كتابة الأدب الإسلامي في الماضي. من الجوهري ملاحظة أن العبارة التي اقتبستها تواً قد نشرت عام 1974. وقد نشر كتاب لتجنستاتر بغلاف ورقي عام 1975. مع ذلك نرى أن منتخبات ولسون التي غضّت النظر عن **القصائد** قد أعيد نشرها دون تغيير عام 1971.

تستفيد أكثر الدفاعات عن الشعرية الإسلامية من استراتيجية التشبيه المذكورة آنفاً. لـ«تبرير» حقيقة أن «الملاحم» العربية مكتوبة بخليط من النظم والنثر، يستعين كارلايل بالكتاب الذي تقدّسه ثقافته، يقول: «يمكن أن نرى من ملاحظة مختلف أجزاء العهد القديم أن هذا النمط قد مورس بين العبرانيين» (xii). لاتكتفي هذه العبارة بالإيحاء القوي أن ما هو صالح لأحد لابد وأن يكون صالحاً للآخر، لكنها تمتد لتضع الشعب السامي الذي كان له دور أساسي في تطور «الغرب»، ليس بدون عملية إعادة كتابة ضخمة، في موقع المساواة مع الشعوب الساميّة التي نُظر إليها منذ العام 700 ميلادي وما بعدها بوصفها تهديداً لـ«الغرب» نفسه.

بل ينقل كارلايل الجدال أبعد من ذلك لكي يثبت تفوق النمط العربي من الملحمة بكلمات استبقت هجمات إدغار ألن بو على الملحمة الغربية التقليدية:

«كما هو الحال في كل قصيدة طويلة لابد من التطرق إلى سرد حالات تافهة، ولقد كانت [الملاحم العربية ـ م] من خلال هذه الوسيلة [أي جمع النظم والنثر ـ م] أقل عرضة لإثارة السخرية التي يمكن أن تنشأ من التعارض بين موضوع تافه ومفردات فخمة، وهي سخرية لا يكفي سمو أعمال هوميروس ولا أناقة الإنيادة لإعفاء كتابها منها» (xiii).

بكلمات أخرى، كان كتّاب الملاحم التأسيسية للأدب الغربي سيستشعرون الامتنان لو توفرت لهم فرصة استخدام الشكل المخلّط الذي اعتاد الشعراء الإسلاميون استخدامه.

بعد كارلايل بمائة وخمسة وسبعين عاماً يستفيد تويتي أيضاً من التشبيه بهوميروس، وأيضا لتبرير استخدام مفردات معينة. فهو يكتب أن «شعراء القرن السادس العرب عاشوا في العصر البطولي... الذي يمكن مقارنته بذلك العصر الذي صوّره هوميروس. وهو ما يعني المباشرة والواقعية والتفاصيل الأخاذة؛ شعر

Twitter: @ketab_n

واسع كالحياة» (9) حتى وهو يتعامل مع «مواضيع تافهة»، وسبب هذا الافتراض أن التفكير الغربي بشأن الملحمة قد شهد تغيّراً جديداً خلال السنوات التي مرّت بين طبع كتاب كارلايل وكتاب تويتي، وليس أقل الأسباب التي دعت إلى ذلك التغيّر أن إعادة كتابة الملحمة على يد باوند ووليامز التي أنتجت نوعاً من الملحمة يمكن أن يكون مثمراً من جديد في الأدب المعاصر، قد وضع الملحمة «التقليدية» داخل حدود التاريخ حيث تُدرس ولا تضاهى.

بعد مرور حوالى مائة عام على نشر كتاب كارلايل رجّع بلنت صدى دفاعه عن الشعرية الإسلامية بقوله إن الشعر المبكر الذي أنتجه النظام الإسلامي لا يمكن أن يقارن إلا مع «القسم الغنائي من الكتاب المقدس العبري القديم» (ix). لكن بلنت، مثل غيره ممن أعاد كتابة القصائد، وجد صعوبة في إعادة كتابة **القصيدة** على نحو مقنع بصيغة الأنواع الأدبية التي تقدّمها الشعرية الغربية. يعبر ليال عن الموضوع بوضوح كما يلي: «إن لشكل الشعر العربي القديم ولروحه صفاتٍ متميزةً جداً، برغم أن من العسير إدخالها ضمن الفئات التي يعرفها النقد الأوروبي. إنه ليس ملحمة ولا قصيدة قصصية... وهو أبعد من ذلك عن الأعمال الدرامية... وربما كانت الأنشودة الرعوية الإغريقية هي أقرب الأنواع إليه في الشعر الكلاسيكي» (xviii). يطلق نيكلسون على **القصيدة** تسمية ode (قصيدة غنائية) (76) في كتابه **التاريخ الأدبي للعرب**، ويتحدث جونز عن «القصائد وأناشيد الرعاة eclogue» (10: 341). ونيكلسون نفسه يحاول تلافي المسألة في كتاب ترجماته عندما يعلن: «لا أتفق مع الفكرة القائلة إن النجاح يتوقف على وجود شكل وطني أو طريقة في لغة المترجم تنسجم معه» (viii)، لكنه يضيف مستدركاً في تكملة العبارة نفسها: «لكن لا بُدّ دون شك من الاستفادة من مثل هذه النماذج كلما أمكن ذلك» (viii). أما ما يشبه **القصيدة** بالنسبة إليه فهو النظم القصصي الإنكليزي كما رفع لواءه لأول مرة والتر سكوت ومنحه بايرون الشعبية.

لكي يوضح آربري للقارئ الفارق النشوئي بين **القصيدة** وأي شكل ماثل في أي أدب غربي نراه يقتبس مطوّلاً من كتاب ابن قتيبة **الشعر والشعراء** بترجمة نيكلسون[7]:

(7) أثبتُ نص ابن قتيبة الأصلي هنا مأخوذاً من كتابه **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح =

Twitter: @ketab_n

«وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقَصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين (عنها) إذ كان نازلة العَمَدِ في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه)، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما (قد) جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم، حلالٍ أو حرام. فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصبَ والسهر، وسُرى الليل وحَرّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضّله على الأشباه، وصغّر في قدره الجزيل». (15-16)

من جانب آخر يتعرض تويتي لغواية الاستسلام فيقرر في مقدمته أنه «لا بد من القول إن **المعلّقات** بشكلها الحالي تعد اختياراً غير مناسب إذا أُخذت كمدخل إلى الشعر العربي، والأمر كذلك تحديداً لأنها صرفت الانتباه عن الكثير مما كان موجوداً قبل الإسلام مما حُفظ على نحو أفضل ويتمتع بمستوى أعلى» (13) في الأقل من وجهة النظر الغربية المعاصرة. من الواضح أن تويتي الذي يعي تماماً التحدي الصادر عنه تجاه تراث طويل من النقد والعمل الأكاديمي الإسلامي، يبحث عن الدعم لرأيه في تراث مضاد أقصر عمراً نسبياً أعلن **المعلّقات** ملفقة كلياً أو جزئياً. وهو لا يتمادى إلى هذا الحد فحسب، لكنه يستخدم الجدالات الفقهية اللغوية لإضعاف الثقة بالمكانة التي احتلتها المعلقات في تقليد الأدب الإسلامي وتدميرها، موحياً بأنه ما دامت أصالتها موضع شك، فإن الشك لا بد وأن ينسحب ليحيط بالموقع المركزي الذي تحتله أيضاً، ناسياً بالطبع أن استقبال عمل أدبي لا

= محمود محمد شاكر، دار المعارف بمصر، 1966، ص74-75. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

شأن له البتة بـ «أصالته»[8]. فكما هو معروف تحمس غوته لأوسيان Ossian إلى حد دفعه إلى ترجمة بعض أجزائها. وحقيقة أن هذا العمل كان تلفيقاً كاملاً لم يفعل شيئاً في تغيير استقباله الاحتفائي في أوروبا المعاصرة له، ولا في تغيير الأهمية التاريخية لهذا النص واستقباله بأي شكل.

يحاول تويتي تدعيم موقفه من خلال تذكير القارئ بأن «المحررين المتعاقبين سعوا إلى الوصول بها [أي المعلقات] إلى 'طول قياسي' بإضافة وتضمين شذرات أخرى كتبها المؤلفون أنفسهم لها وزن ما عثروا عليه وقافيته» (13). بكلمات أخرى، ما دامت المعلقات تفتقر إلى الأصالة، وما دمنا نعرف أن حمّاداً (الكوفي) الذي يبدو أنه كان المسؤول عن اختيار المعلّقات، قد لعب دوراً مع المعلّقات يشبه الدور الذي لعبه القيّمون على المكتبات في الإسكندرية تجاه الأدب الإغريقي «وقد أمسك به متلبساً بإضافة أبيات من عنده لقصيدة لزهير» (13)، لماذا إذن هذا الانشغال بترجمة هذه «القطع الزائفة» أساساً؟ لكن النقطة الحقيقية لا تتعلق بمسألة أصالة القصائد، ولكن في كون ثقافة كاملة قد عدّتها قريبة جداً من قمة الأعمال المعترف بروعتها، وبناء على ذلك فمن الغريب أن تبقى مجهولة نسبياً لدى ثقافات أخرى.

نجح الكتّاب المتأخرون ممن لم يلجأوا إلى الاستراتيجيتين التوأمين؛ الاعتذار والتشبيه، في إضاءة بنية القصيدة «الخاصة» للقارئ الغربي. وهم يربطون تلك البنية بمنشأ النوع الأدبي نفسه والأحوال الاجتماعية السائدة في زمن نشوئه، مضيفين بذلك عقبة جديدة في طريق أية محاولة لتحويل **القصيدة** من ثقافتها الوطنية إلى ثقافة أخرى. أشارت إلسي لتجنستاتر إلى أنه في الأزمان القديمة «لم يكن شعر الشرق الأدنى تعبيراً عن عواطف شخصية أو فردية، ولكن عواطف جماعية دينية، وكانت له وظيفة داخل المجتمع القديم وطقوسه الدينية» (21)[9].

---

(8) إثارة الشكوك حول صحة المعلقات، والشعر الجاهلي عموماً، أمر معروف في الثقافة العربية، ولوفيفر يدلي برأي طريف وحكيم في هذا الشأن هنا. (المترجم)

(9) يذكرنا هذا الرأي بدراسة د. علي البطل «الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها» (بيروت: دار الأندلس - ط2، 1981) وفيها يحاول الباحث ربط صور الشعر الجاهلي بميراث أسطوري ديني سبق الإسلام. ويرى مثلاً أن المرأة التي توصف في الشعر الجاهلي أشبه بالتماثيل التي وجدت لإلٰهات قديمات منها بنساء واقعيات. (المترجم).

Twitter: @ketab_n

ويبحث أنرياس هاموري عن «أسباب أخرى» تختلف عن تلك التي تقدم عادة لتفسير «ميل **القصيدة** إلى التكرار؛ والطقوس هي الكلمة التي تختصرها جميعاً على نحو مناسب» (21). ويذّكر و. ر. بولك القارئ الغربي بحقيقة أن «الجمهور كان متوقعاً له أن يقاطع الشاعر في نهاية كل مقطع ليعلق، وليلقي أبياتاً يمكن مقارنتها مع ما هو موجود، ولتذوق فن الشاعر» (xxi) معللاً بذلك ـ للعقل الغربي ـ البنية «الفوضوية» للقصيدة وافتقارها إلى السرد القصصي المتتابع منطقياً.

إن فضاء الخطاب، المألوف لدى الشعراء المسلمين القدماء وغير المألوف البتة لدى القارئ الغربي، يمثل عقبة كأداء أخرى أمام استقبال **القصيدة** في الغرب. الكثير من الموجودات التي تنتمي إلى فضاء الخطاب هذا ستفشل في إقناع القارئ الغربي بأنها «ملائمة لأن تذكر في الشعر». يترجم كارلايل البيت[10] الأول (وهو «مقطع شعري» يتكون من شطرين طويلين في الغالب) على النحو التالي[11]:

Those dear abodes which once contain'd the fair
Amidst Mitata's wilds I seek in vain
Nor towers, nor tents, nor cottages are there
But scatter'd ruins and a silent plain. (4)

«المنازل العزيزة التي ضمت ذات مرة الحِسان
بين شعاب منى الموحشة، أبحث عنها دون جدوى
ليس ثمة أبراج ولا خيام ولا أكواخ
بل أطلال متناثرة وسهول صامتة»

ثم يستمر ليترجم بداية البيت الثاني على النحو التالي:

---

(10) يستخدم لوفيفر كلمة بيت bayt العربية لتمييزه عن بيت الشعر الغربي. حيث بيت الشعر العربي (العمودي) يتكون من شطرين كما هو معروف بينما بيت الشعر الغربي يتكون من شطر واحد. (المترجم)

(11) الترجمة ومناقشتها تتعلق بمطلع قصيدة لبيد:

عَفَت الديارُ محلُّها فمقامُها بِمِنًى تأبَّدَ غولُها فرِجامُها
فمدافعُ الرّيانِ عُرّي رسمُها خَلَقاً كما ضمِن الوُحِيّ سِلامُها

لا يأتي لوفيفر في بحثه على مناقشة الفرق الجوهري بين الأصل والترجمة الذي يتمثل في متانة اللغة الكلاسيكية للأصل ورومانطيقية لغة الترجمة المثقلة بأصداء قصائد وليم وردزورث. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

The proud canals that once Rayan grac'd

«القنوات الأبية التي زخرفها الريان ذات مرة»

يمكن لتعليقات بولك على هذه الأبيات أن تعرض بشكل وافٍ مشاكل فضاء الخطاب التي تواجه المترجمين المحتملين للمعلقات والقصائد الأخرى. يكتب بولك: «ظن كارلايل الذي لم يألف سوى العرب المستقرين أن لبيد يشير إلى دور مشيدة، لذا وصف المشهد الافتتاحي على أنه قرية عربية مهجورة» (xvii). بينما يشير الأصل إلى موقع مخيم مهجور في الصحراء حيث يصعب العثور على «الأبراج» أو «الأكواخ» فضلاً عن حطامها المتمثل في «أطلال مبعثرة». بالمثل، فإن ما يعتبره كارلايل قنوات «واقعية»، مستحضراً في ذهنه صورة البندقية أو أمستردام، يمثل في الواقع «قنوات الفيضانات التي تشير إلى الأخاديد المتآكلة حيث تجري مياه الأمطار النازلة عرضاً» (بولك، xxviii) وهي قنوات محفورة حول الخيام في الواقع.

يترجم جونز جزءاً من وصف لبيد لشروق الشمس في الصحراء كما يلي[12]:

The waking birds, that sung on ev'ry tree
Their early notes, were not so blithe as we (343)

«الطيور المستفيقة التي تطلق على كل شجرة

أنغامها المبكرة، لم تكن سعيدة مثلنا» (343)

غير عابئ إطلاقاً بحقيقة أن حضور الطيور، فضلاً عن الأشجار، في الصحراء أمر غير ممكن برغم كونها قوام «الأناشيد الرعوية» التي أراد أن يحوّل **القصائد** إلى ضرب من ضروبها. ويقوم نيكلسون باختزال وصف الناقة إلى حد التطرف في ترجمته للبيد، لكن دون أن يخبر القارئ بذلك. وكان من المألوف تقليدياً بين الشعراء الذين أنتجوا الشعر المبكر في النظام الإسلامي الإسهابُ في وصف نوقهم، بينما هم يكرسون أبياتاً أقل بكثير لوصف المرأة التي يحبونها. ظلت الشعرية الغربية تميل دائماً إلى التزام رؤية مختلفة للتناسب في هذا الموضوع.

العقبة الأخيرة، وهي ليست الأقل شأناً أمام استقبال **القصيدة** في الغرب،

(12) لم أجد أصلاً لهذا البيت في المُعلّقة! (المترجم)

Twitter: @ketab_n

هي اللغة ذاتها التي كتبت بها، أو بالأحرى مزيج من خواص تلك اللغة ومستلزمات الشعرية الإسلامية. يلخص جب المشكلة على النحو التالي:

«يتمسك الشاعر بموضوعات محددة تقريباً، ويكون هدفه تزويق هذه الموضوعات بكل الفن المتاح له ليتفوق على سابقيه ومنافسيه في الجمال والقوة التعبيرية وإحكام العبارة وصدق الوصف وفهم الواقع، وهو ما يعني أن هذا الشعر لا يمكن أن يترجم بصورة مقنعة أبداً إلى أية لغة أخرى، والسبب ببساطة أن المادة المطروحة لا تتنوَّع إلا قليلاً، ويكمن الفن برمته في الطريقة العصيَّة على الترجمة التي قيل بها» (22).

المشكلة الرئيسة هي القافية الموحدة. فكل بيت في القصيدة ينتهي بالصوت نفسه. لكن الملاحظ أن أياً من المترجمين إلى الإنكليزية لم يحاول الإبقاء على هذه القافية الموحدة قط. يكتب بلنت: «وهكذا أقرر عدم محاولة التقفية ولا التزام المقطع الطرفي برغم محاولتي الاستفادة من كل مناسبة ملائمة للانسجام مع الأخير» (xxi). ولقد اتخذ نيكلسون القرار نفسه، برغم أنه لم يبد القدر نفسه من الندم: «لقد قمت بين حين وآخر بنسخ القافية الموحدة للغنائيات الشرقية، لكن القيام بذلك في قصائد طويلة ليس بالأمر السهل ولا الجدير بالعناء». (1922: vii). ويتفق كل من نيكلسون وبلنت على أن «الأهم من ذلك هو اختيار البحر الشعري الذي يتوافق مع نبرة الأصل وروحه وحركته» (نيكلسون 1922: viii). لسوء الحظ لا يتحقق هذا البحر الشعري في الغالب، على الأقل في حالة نيكلسون، إلا ويكون ثمنه استعصاء الفهم التام أو الجزئي لما يقال. إن من الصعب الكشف عما تنطوي عليه ترجمة نيكلسون التالية[13]:

Or as traceries on a woman's wrist, a tattoo of rings:
Pricked in with powdery soot the pattern sticks off distinct

«أو مثل الرسوم التشجيرية على معصم امرأة، وشم من الحلقات

(13) الترجمة والمناقشة هنا تتعلق بالبيتين:

وجلا السيولُ عن الطلولِ كأنها زُبُرٌ تجدّ متونَها أقلامُها

أو رجْعُ واشمةٍ أُسِفَّ نؤورُها كِففاً تعرّض فوقهن وشامُها

Twitter: @ketab_n

هذه الأشكال وقد وخزت مع مسحوق سخامي تبقى جلية للعيان» (1922 : 11).

وهو ما يقدمه بولك بنثر صادق كما يلي:

The renewing of a tattoo by the sprinkling and rubbing
Of soot in circles above which the tattoo appears

«تجديد الوشم بنثر السخام ودعكه على شكل دوائر يظهر فوقها الوشم» (19)

يدفع نيكلسون ثمناً باهظاً لالتزامه «الإيقاع العربي» كما يفعل بلنت الذي يترجم البيت نفسه كما يلي:

Scored with lines and circles, limned with rings and blazonings as one paints a maid's cheek point-lined in indigo

«محفورة عليها الخطوط والدوائر، مرسومة بالحلقات والزركشات كما يرسم شخص خطاً من النقط على خد فتاة باللون النيلي» (26).

تكشف ترجمة آربري للمقطع نفسه مرة أخرى مدى اعتماده على مفردات سابقيه:

Or the back and forth of a woman tattooing, her indigo in rings scattered, the tattooing newly revealed above them.

«أو الجانب الخلفي والأمامي من وشم المرأة، لونه النيلي منثور على شكل حلقات، فوقها الوشم المكشوف حديثاً» (142).

ويترجم كارلايل ممتثلاً للكوابح الشعرية لزمانه كما يلي:

As the dust sprinkled on a punctur'd hand
Bids the faint tints resume their azure hue

«كما ينثر الغبار على يد مثقبة

جاعلاً الآثار الحائلة تكتسب لونها اللازوردي» (6).

ويضطر إلى توضيح القصد في هامش: «من عادة النساء العربيات، لكي يكسبن عروق أيديهن وأذرعهن مظهراً أكثر بهاء، أن يصطنعن ثقوباً صغيرة على طولها ثم يدعكن في الثقوب مسحوقاً أزرق، وهن يجددنه بين حين وآخر عندما يبهت لونه» (6). لكن شعرية زمن آخر أتاحت لتويتي تقديم الشيء ذاته داخل ترجمته للقصيدة نفسها:

Twitter: @ketab_n

As with indigo-blue the girl redraws
The faded patterns marking her palm

«كما تعيد الفتاة بالأزرق النيلي رسم

النماذج الباهتة التي تؤشر ظاهر كفها» (17)

إن كلاً من الحشو الناجم عن اعتماد بحر شعري معين والنثر التفسيري حد الإفراط يميلان إلى إضعاف قوة الملمح الأصلي **للقصيدة** المبكرة ألا وهو الصورة. لا يبدو أن ثمة من حالفه النجاح من المترجمين في حل المشكلة الحاسمة التي تواجه أولئك الذين يحاولون تحقيق التثاقف بين **القصيدة** والغرب، ألا وهي «تقديم هذا الشعر بشكل يكون معه مفسراً لذاته إلى حد معقول بالنسبة للقارئ الإنكليزي دون تفريط بالإيجاز والإحكام اللذين يميزان الشعر ما قبل الإسلامي» (تويتي، 8). يمكن أن نستعين بفليلشنسكي للإشارة إلى أحد أسباب هذه الحالة: «يستبعد الشعراء كل ما يمكن أن يُكمل به سامعوهم السياق بمساعدة مخيلتهم. وهذا الأمر زوّد عالمهم بخاصية الإيجاز والحركية، ومكّن السامع من إدراك الصورة بسرعة ويُسْر» (19).

لا يقع اللوم على المترجم وحده، لكنه يقع أيضاً على الفارق الكبير في فضاءات الخطاب: ليس بوسع القرّاء الغربيين، وهم لا يلامون على ذلك، إكمال السياق بالكثير اعتماداً على مخيلتهم. على المترجم تزويدهم بذلك في المتن أو بالاعتماد على الهوامش. وبإمكان المترجم أيضاً إعادة خلق الصورة بطريقة أخرى، كما فعل و.ر.بولك، من خلال تزويده القارئ بمقدمة رصينة وترجمة حرفية وهوامش، و«أخيراً، صور مرئية» «تحاول أن تلتقط المزاج الذي تقدّمه كل قصيدة» (viii)، وهو تنازل، كما يذكّرنا **تاريخ كمبردج للأدب العربي** عن قدرة اللغة على ترجمة الكلاسيكيات العربية بطريقة قادرة على اجتذاب قارئ لا يألف اللغة الأصلية والحضارة المرتبطة بها.

Twitter: @ketab_n

الفصل السابع

الترجمة: فضاء الخطاب

«تفاهات مقدسة، برغم أن طبّاخها هوميروس»

العنوان الفرعي لهذا الفصل عبارة يستخدمها أيرل روسكومون (المتوفى عام 1658) في **مقال عن ترجمة الشعر** يشير فيها إلى عزوف مترجمي عصره عن ترجمة جوانب معينة من فضاء الخطاب الخاص بهوميروس: أشياء، وعادات، ومعتقدات معينة عَدَّتْها ثقافتهم الخاصّة غير مقبولة. سيحاول هذا الفصل، اعتماداً على ترجمة جنازة باتروكليوس (**الإلياذة**، الثالث عشر) والمآثر الحربية لإيدومينوس (**الإلياذة**، الثالث عشر)، استكشاف مواقف المترجمين تجاه فضاء الخطاب في النص الأصلي عبر علاقته مع فضاء الخطاب في مجتمعهم الذي عاشوا فيه.

تتأثر هذه المواقف كثيراً بمكانة الأصل، وصورة الذات في الثقافة التي يُترجم إليها، وأنماط النصوص التي تُعَدّ مقبولة في تلك الثقافة، ومستويات المفردات التي تعدّ مقبولة فيها، والجمهور المُخاطَب، و«المدوّنات الثقافية» التي اعتادها الجمهور أو مال إلى قبولها.

يمكن لمكانة النصّ الأصلي أن تحتل أية نقطة بين المركزية أو الهامشية في ثقافة الأصل كما في الثقافة المستهدَفة. قد لا يحتل نص يعدّ مركزياً في ثقافته الأم الموقع نفسه في ثقافة أخرى أبداً، وهو ما عرضته في الفصل السابق بتحليلي محاولات إدخال **القصيدة** العربية في الثقافة الغربية. في حالة هوميروس، لا خلاف على أن **الإلياذة** كانت نصاً مركزياً في ثقافتها الأم، وأصبحت إحدى النصوص المركزية في ثقافة أوروبا الغربية (بصرف النظر عن اللغات التي نهلت منها تلك

Twitter: @ketab_n

الثقافة) حتى زمن روسكومون. وبكلمات ماكفرسون «لقد ارتضت الأمم الأقل تحيّزاً لنفسها إعطاء المكانة الثانية لشعرائها الوطنيين المفضلين، وخصّت هوميروس بالمكانة الأولى (i :1)».

ليست الصورة التي تكوّنها الثقافة المستهدفة عن ذاتها ثابتة لا تقبل التغيير بأي حال. يصح القول إن الثقافة التي تحمل صورة متدنية عن ذاتها سترحب بالترجمة (وأنماط إعادة الكتابة الأخرى) من ثقافة أو ثقافات تعتبرها أرقى منها. كانت ثقافة عصر النهضة الفرنسي، على سبيل المثال، تجلّ هوميروس بدون تحفظ. وموقفها هذا ظل متواصلاً في إعادة الكتابة ـ بلباس النقد أو الترجمة ـ التي مارستها مدام داسير Dacier.

نلاحظ، من جانب آخر، أن ثقافة القرن الثامن عشر الفرنسي، التي ارتأت أنها بلغت «سن النضج»، لم تبد هذا الإعجاب اللامحدود نفسه بـ **الإلياذة**. لقد عمد مترجمو عصر النهضة إلى ترجمة هوميروس، بين أشياء أخرى، لاستجلاب «قواعد» الملحمة أو شعريتها ونشرها. وعدّوا الثقافة الإغريقية الكلاسيكية مستودع هذه القواعد. لكن الثقافة الفرنسية صارت، بحلول القرن الثامن عشر، تعدّ نفسها أرقى من الثقافة اليونانية الكلاسيكية ورأت أنها الوصي الحق على شعرية الغرب. وهو ما دفع دي لاموت إلى اقتراح أن من اللازم الحكم على هوميروس بمقياس المعايير المعاصرة: «يُلعن كونولت صراحة لأنه ينتمي إلى قرننا هذا، أما تحيزنا في محاباة القديم فهو ناجم عن افتقارنا إلى الجرأة على استشعار أخطاء هوميروس» (197).

بحلول القرن الثامن عشر كفّ الإنكليز أيضاً عن النظر إلى هوميروس على أنه واضع القوانين الأرقى لكل فن كتابة الملاحم، وكفّوا عن النظر إلى ملحمتَيْه بوصفهما المعيار الذي تقاس به كل ملاحم المستقبل. الواقع، ساد شعور بأن مكانته الرفيعة كانت تبعث شعوراً بأنها تمارس تأثيراً خانقاً في محاولات كتابة ملاحم المستقبل هذه: «إن القيود التي فرضها الذوق السائد في أوروبا الحديثة [والذي شكّله أولئك المعجبون بدون تحفظ بهوميروس] على الشعر، يمكن أن تقبل عذراً لمن يملك أفضل عبقرية إذا ما أخفق في تحقيق بساطة هوميروس المميزة» (ماكفرسون، xii).

في ثقافة فرنسا المستهدفة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، لم تعد

Twitter: @ketab_n

الملحمة، بوصفها نوعاً أدبياً أو ضرباً من النصوص، تحتل الموقع المهيمن الذي كانت تحتله خلال عصر النهضة الذي أَلّف فيه رونسار بعناية فائقة **الفرنسيادة** *La Franciade*[1] التي بقيت وتبقى غير مقروءة على نطاق واسع لسبب بسيط هو أن الدافع إلى كتابتها اعتقاد بأن الشاعر لكي يعد «عظيماً» بالفعل لابد له أن يؤلف ملحمة. في غضون القرنين السابع عشر والثامن عشر خسرت الملحمة موقعها المهيمن لمصلحة التراجيديا، وواضح تماماً أن دي لاموت أصدر حكمه ذاك على الملحمة اعتماداً على معايير تلك التراجيديا. وهو يوضح ذلك بجلاء في مقدمة ترجمته **للإلياذة**، التي تتضمن «إيجازاً» لكل ما هو ضروري للتراجيديا ويفتقده هوميروس:

«لقد حاولت أن أجعل السرد القصصي أسرع مما هو لدى هوميروس، وأتوسع في المقاطع الوصفية مع تخفيف ثِقَل التفاصيل عليها، وأزيد من دقّة المقارنات وأحدّ من عددها. وحررت الأقوال من كل ما رأيت أنه يتناقض مع ما تعبّر عنه من عاطفة، وحاولت أن أضفي عليها ذلك البنيان المتدرّج للقوة والمعنى الذي يمكّنها من إحداث أبلغ الأثر. أخيراً، حرصت على أن تكون الشخصيات منسجمة مع نفسها، ذلك أن القارئ أصبح شديد الحساسية تجاه هذه القاعدة المعروفة جيداً، وصار صارماً في حكمه بحسبها (b 214)».

لم تكن الحالة واضحة المعالم إلى هذا الحد في إنكلترا، والسبب مكانة ملحمة ملتون **الفردوس المفقود** بوصفها ملحمة وطنية مقروءة فعلاً، مع ذلك يمكن ملاحظة أن الملحمة قد بدأت تفقد موقعها المهيمن هناك أيضاً.

في الثقافة الفرنسية المستهدفة، وضعت الأكاديمية تعريفاً ضيقاً للمعجم الذي يناسب الأعمال الأدبية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر. وقد جعل ضيق نطاق المفردات المسموح بها من الصعب على المترجمين تضمين عناصر معينة من فضاء الخطاب الهوميري حتى لو أرادوا تجاوز حدود المقبول. ببساطة لم تكن

(1) **الفرنسيادة** *La Franciade* ملحمة شعرية كتبها الشاعر الفرنسي بيير دي رونسار ولم يكملها. خطط أن تقع في أربعة وعشرين جزءاً لكنه لم ينشر إلا أربعة سنة 1572. واسمها وضع على غرار عنوان ملحمة فيرجيل **الإنيادة** *Aeneid* التي لم تكتمل هي الأخرى. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

الكلمات المطلوبة لذلك متوفرة. أو بالأحرى، كانت الكلمات موجودة، لكن استخدامها في عمل أدبي لم يكن يُعَدّ أمراً مقبولاً. كان مجرد استخدام هذا النوع من الكلمات كفيلاً باستجلاب لعنة حشر الترجمة في أفق لا صلة له بالأدب، ومن ثم إلى رفضها بصفتها «فظة» بصرف النظر عن فضائلها الأخرى. مرة أخرى، اختلفت الحالة في إنكلترا، لكن المعجم الشعري الذي ساد في منتصف العصر الأوغسطي وأواخره يقدم بالتأكيد شيئاً يشبه ذلك.

يمكن تعريف «المدوّنة الثقافية» بأنها النموذج السلوكي المتوقّع من أناس يتولون أدواراً معينة في ثقافة ما. كان لدى الفرنسيين في القرن السابع عشر مدونة ثقافية بالغة الدقة لدور «الملك». وقد حدد تفاصيل هذه المدونة أساساً لويس الرابع عشر. لم يكن بالإمكان جعل هذه المدونة تناسب الملوك الهوميريين، إذ بدا معظمهم، في أعين الفرنسيين، من ذوي الذوق *goût* الذين يعيشون حياة نبلاء فقدوا قوتهم في زمانهم. وبكلمات دي لاموت:

«لا يرى المرء العديد من الضباط والحرس حول الملك، أطفال الملوك يعملون في الحدائق ويحرسون قطعان آبائهم، كما أن القصور لا ترقى إلى الطراز الأول بالتأكيد، ولم تكن الموائد فخمة. أغاممنون يرتدي ملابسه بنفسه، بينما يعد أخيل بيديه وجبة الطعام التي يقدمها لسفراء أغاممنون (b 192)».

هنالك مثال آخر شبيه بهذا؛ بينما يكتفي الجنود لدى هوميروس بالجلوس هنا وهناك بعد أن يجمعوا الخشب الذي سيستخدم في حرق جثمان باتروكليوس، تجعلهم مدام داسير دون مواربة يقفون مستعدين لتسلّم الأوامر كما هو حري بالجندي الجيد في المدونة الثقافية التي تقرر واجباته في عصرها. في ترجمة ماكفرسون، لا يكتفي أخيل بوضع الخصل التي قصّها من شعره في يدي باتروكليوس الميت: بل هو يفعل ذلك بعناية وترتيب كما يمكن أن يفعل أسكتلندي صالح.

بما أن معظم ترجمات القرنين السابع عشر والثامن عشر لكلاسيكيات الأدبين اليوناني واللاتيني كانت تخاطب أناساً يعرفون اليونانية واللاتينية إلى حدٍّ ما قد يزيد أو ينقص، فإن القيمة المعلوماتية للترجمة كانت منخفضة. الواقع يمكن الدفاع عن عدم ترجمة جوانب معينة في فضاء الخطاب الهوميري أو «تزويقها» بالقول ببساطة

Twitter: @ketab_n

إن معظم القرّاء كان بمقدورهم فحص ما أُغفل أو زُوّق في الأصل. لكن ترجمة الكلاسيكيات امتلكت برغم ذلك قيمة معلوماتية في حالة واحدة: عند استخدامها في قاعة الدرس أو حين يقرأها الشباب. في هذه الحالة تكون الترجمة *ad usum Delphini*[2].

ظلت ترجمات هوميروس المكتوبة في فرنسا وإنكلترا خلال زمن روسكومون وما قبله إلى حد ما، خالية من الاعتبار الفيلولوجي ولاتاريخية نسبياً في طبيعتها. لذلك فهي تطرح كلاً من مشكلة ترجمة فضاء الخطاب واستراتيجيات حلّ هذه المشكلة بوضوح تمتد جذوره إجمالاً في السذاجة الثقافية التي سبقت النسبية الثقافية في الغرب. بدأت صورة الأصل، **الإلياذة**، وامتيازه تخضع للتساؤل خلال الفترة التي ننظر فيها. اعتبرت مدام داسير ترجمتها تقدمة لعبقرية هوميروس؛ واعتبر هودار دي لاموت ترجمته محاولة لجعل هوميروس مستساغاً لدى القرّاء الفرنسيين في زمنه.

يكتب وليم كوبر في مقدمة ترجمته **للإلياذه**: «من الصعب تقديم مشهد ذبح شاة تقديماً مهيباً في لغة حديثة (xix)». ما أحاول إثباته هنا أن الأمر لا يتعلق باللغة إطلاقاً. إذا ما تمتع الأصل بسمعة إيجابية عالية في الثقافة المستهدفة كانت ترجمته حرفية إلى أقصى حد ممكن. وهو ما يعني أن الشاة ستذبح سواء بمهابة أم لا. أو، بكلمات مدام داسير، «لابد من الإبقاء على كل ما يتعلق بالعادات» (1714 : 359). عندما لا يتوفر إجماع على صورة إيجابية للأصل في الثقافة المستهدفة، فإن احتمال ممارسة قدر أكبر من الحرية في الترجمة يزداد، والسبب تحديداً أن الأصل لم يعد نصاً «شبه مقدس»: «ما أن تنورت الأخلاق وظهر الفلاسفة على المسرح، حتى بدأنا نرى نقداً يوجه إلى هوميروس» (دي لاموت، 205).

حين يكفّ الأصل عن أن يكون «محرّماً» لا يمكن مسّه، تبدأ الثقافة المستهدفة بتنمية مواقف مغايرة تجاهه. أول هذه المواقف محاولة «طلب العذر» لهوميروس. فقد قيل عن شاعر **الإلياذة** إنه «عندها سيبدو متجاوزاً لحال مجتمعه في

(2) يشير مصطلح *ad usum Delphini* (أي لاستخدام الدلفين) إلى مجموعة من النصوص الكلاسيكية الإغريقية واللاتينية وضعت خصيصاً لتعليم ابن الملك لويس الرابع عشر بمبادرة من دوق مونتسير، وهي تتميز بحذف الكثير من المقاطع التي عُدّت غير لائقة أخلاقياً. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

مجال اللياقة والرقّة بقدر تجاوزه عصوراً أكثر صقلاً في مجال العبقرية» (وود، 171). وحتى دي لاموت ميال إلى الاعتراف أن هوميروس غير مسؤول عن العصور التي عاش فيها: «في العصور المظلمة التي عاش فيها لم يكن متاحاً له تكوين أفكار صحيحة بشأن الألوهية. ومهما بلغت فطنته، فإنه عجز عن تجنُّب عدوى أخطاء الوثنية وعبثيتها تماماً (189 b)». بعد مرور خمسين عاماً يتفهم بيتوبي Bitaubé أن ثمة قرّاء يمكن أن يرفضوا هوميروس لأنه «كلما زادت الأمة تحضراً، زادت طباعها رقّة وزاد احتمال أن يلتقي فيها المرء أناساً يجدون صعوبة في الانحناء لأخلاق تتنافى بقوة مع هذه الخصائص» (1: 29).

هنالك موقف آخر هو القبول التام تقريباً بهوميروس على أساس نزعة تاريخانية قوية. تكتب مدام داسير: «أجد العصور القديمة أجمل، لأنها قليلة الشبه بعصرنا (1713، xxv:1)». مع ذلك، فهي تحاول أن «تتلمس العذر» لهوميروس أمام عصرها بالاحتكام إلى سلطة واحد من أكثر النصوص مركزية في ثقافتها، والمفارقة أنه نص مترجم هو الآخر: «إنه غالباً ما يتكلم عن المراجل، وأواني الغلي، والدم، والشحم، والأحشاء... إلخ. وأنت ترى الأمراء يقطّعون الحيوانات بأنفسهم ويشوونها. وهو ما يصدم الناس في زماننا؛ لكن علينا ملاحظة أن كل هذا يتفق تماماً مع ما نجد في الكتاب المقدس (xxvi:1)».

ساعدت المواقف المختلفة التي تطوّرت تجاه الأصل على نشوء استراتيجيات ترجمية مختلفة. تكتب مدام داسير كما هو متوقع تماماً «أعترف بأني لم أحاول التخفيف من قوة ملامحه لأقرّبها من قرننا (1713، xxiii:1)». من جانب آخر، يقرر باربن، وهو واحد من المدافعين الأوائل: «لقد استخدمت مفردات عامة أكثر انسجاماً مع لغتنا من هذه التفاصيل كلها، خصوصاً إذا أخذنا في الاعتبار أموراً معينة تبدو لنا وضيعة جداً اليوم» (11). أخيراً، يضع دي لاموت جدله في نطاق القواعد الكلاسيكية المحدثة التي استوعبها ضمن فكره: «لقد أردت لترجمتي أن تكون ممتعة؛ لذا وضعت أفكاراً تبدو ممتعة اليوم بدل الأفكار الأخرى التي كانت تعد كذلك في زمن هوميروس (212 b)».

يقرّر الجنس الأدبي المهيمن على الثقافة المستهدفة إلى حد بعيد أفق توقعات القرّاء بخصوص العمل المترجم الساعي إلى دخول تلك الثقافة. فإذا لم يكن متفقاً

Twitter: @ketab_n

مع متطلبات الجنس الأدبي المهيمِن على الثقافة المستهدَفة زادت الصعوبات أمام استقباله، من هنا مبعث الأسف الذي تعبر عنه مدام داسير: «لقد أفسدت غالبية الناس قراءتهم أعداداً كبيرة من الكتب الفارغة والتافهة، وهم يجدون أنفسهم عاجزين عن التعامل مع ما لم يكتب وفق ذوقهم هذا» (1713 : 1 : v). بسبب ذلك يميل هؤلاء القرّاء إلى توقع «أبطال ينتمون إلى البرجوازية ويتصفون دائماً بالتهذيب والوسامة والاستقامة (vi:1)». من نافل القول إن من المتعذر العثور على مثل هذا النمط من الأبطال في **الإلياذة**.

يلاحظ هوبز أن «أسماء معدات الصناع وأدواتهم، والكلمات الفنية، برغم أنها مستخدمة في المدارس، يبقى من غير المقبول تماماً أن يتفوه بها بطل ما (iv)». بعد أكثر من مئة عام يردد بيتوبي ما قالته مدام داسير. لقد تغيّرت توقعات القرّاء، والتوقعات الجديدة تقرر الموقف الذي ستنطلق منه قراراتهم عند ترجمة **الإلياذة**: «لقد عوّدتنا الروايات، جزئياً، على أن يكون كل شيء في البطل بطوليًا» (1 : 23). ولأن أبطال هوميروس مختلفون جداً، والعادات الهوميرية مستهجنة لدى الجمهور في زمن دي لاموت، نراه يقرر بمنطقية تامة: «لهذا السبب اختزلت كتب **الإلياذة** الأربعة والعشرين إلى اثني عشر، وهي بدورها أقصر من فصول هوميروس (a/b 213)». برغم أنه بذل قصارى جَهْده ليجعل أبطال **الإلياذة** يتصرفون بالطريقة التي أراد لهم جمهوره التصرف بها: «لقد تركت للآلهة عواطفهم، لكني حاولت دائماً أن أشحنهم بالكرامة. ولم أجرد الأبطال من تلك الكبرياء الظالمة التي غالباً ما نجد فيها الهيبة، لكني أزلت عنهم الشراهة والنهم مما قد يقلل من شأنهم في أعيننا (b 214)».

تؤثّر التوقعات المتعلقة بالجنس الأدبي، التي يغذّيها الجنس الأدبي المهيمِن، في تكوين الترجمة أيضاً. بالنسبة إلى دي لاموت كانت التراجيديا هي الجنس الأدبي المركزي في شعرية زمانه وثقافته. لذلك كان منطقياً أن ينطلق إلى إعادة التفكير في **الإلياذة** ويسعى إلى أن يصبّها على وفق تلك التراجيديا، وهو يبرّر استراتيجيته بإشارة واضحة إلى ما يتوقع جمهوره من التراجيديا. «هل يقبل الجمهور في المسرح أن يقال لهم خلال فترات الاستراحة في التراجيديا كل ما سيحدث في الفصل التالي؟ هل يوافقون على مقاطعة الفعل المتعلق بالشخصيات الرئيسة من أجل أمور تتعلق بالثقات Confidants من الشخصيات الثانوية؟ بالتأكيد لا (a 214)».

Twitter: @ketab_n

قد تختلف التوقعات المتعلقة بالجنس الأدبي من ثقافة لأخرى إلى حد ما. يرد في ترجمة إنكليزية **للإلياذة**، معاصرة تقريباً لترجمة دي لاموت الفرنسية، ما يلي عن البحر سداسي التفاعيل الفرنسي: «إن النظم الفرنسي، خصوصاً من النمط الهوميري، مملّ بشكل لا يطاق» (أوزل، 4). وهكذا فإن ما يعد النموذج المثالي للأسلوب والرشاقة لدى دي لاموت لا يكون كذلك إطلاقاً بالنسبة إلى معاصريه الإنكليز. بل هم يتوصلون إلى العكس «قد يحتوي طنين موسيقى القِرَب القدر نفسه من الانسجام» (أوزل، 6). وهو أمر غير مستغرب حين يصدر عن أقلام الأساتذة الإنكليز الذين حكموا على اللغة الفرنسية أنها «أكثر اللغات بُعداً بالتأكيد عن ملاءمة المواضيع الهوميرية» (أوزل، 4)، وتحدّوا بذلك عملياً حقّ الفرنسيين في ترجمة هوميروس على الإطلاق، داعمين الادعاء بأن الإنكليز هم الورثة الحقيقيون لـ «أمجاد اليونان».

يلعب نوع الجمهور المستهدف أيضاً دوراً في تقرير استراتيجيات ترجمة ملامح فضاء الخطاب. إذا ما تُرجم هوميروس للشباب، كما كان يحدث غالباً في تلك المراحل من تاريخ الثقافات التي اعتمدت أساساً، لكن ليس حصراً، على الكتاب لنشر القيم الثقافية، فإن ثمة احتمالاً كبيراً في أن تحذف جوانب معيَّنة من فضاء الخطاب الخاص به. بكلمات بيتوبي: «لم يغب عن ناظري تربية الشباب وأولئك الراغبين في دراسة هوميروس في الأصل. إن ترجمة أمينة تبتعد عن البربرية يمكن أن تكون عوناً كبيراً في هذه الدراسة» (1: 37).

والآن، لنبدأ النظر في الترجمات. يعني الاسم اليوناني *enorchēs* «الماعز»، ومن الواضح أنه يتصل بالصفة *enorchos* التي يعرِّفها ليدل وسكوت بأنها: «يحافظ على خصيتيه، غير مخصي». لا يتمتع الماعز بسمعة محمودة في مدونة الثقافة (أو الثقافات) المستهدفة للقرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر (حتى في القرن العشرين تترجم مكتبة لوب الكلاسيكية *enorchēs* بأنها تعني «الكباش، ذكور لا تعاني نقصاً»). يترتب على ذلك أن يترجمها روشفورت «taureaux» (ثيران)، ليس لجهله اليونانية أو لأنه لم يتجشم عناء مراجعة الكلمة في قاموس، ولكن لأن المدونة الثقافية التي ينتمي إليها تنتظر التضحية بحيوان يعد أكثر نبلاً من مجرد ماعز. يحوّل بيتوبي ذكور الماعز إلى «béliers» (كباش)، لكنه لا يقدم أي تخصيص آخر، ربما لاستبعاده أن تساعد التفاصيل الهوميرية على تهذيب الشباب

Twitter: @ketab_n

كثيراً. قد يكون باربن الأقرب إلى المدونة الثقافية لعصره ـ إن لم يكن إلى الأصل الذي يترجمه ـ وذلك بنقله «enorchēs» على أنها agneaux «خراف»، مخففاً بذلك من بربرية العادة الإغريقية.

هنالك مدوَّنة ثقافية هوميرية من المؤكد أن دي لاموت لم يقبلها هي الوصف التفصيلي للجراح التي تُوقَع «بدقة تشريحية متناهية تقشعر لها مخيلة (a195)» أي شخص اعتاد مدونة القرن الثامن عشر التي تعتمد كثيراً الصيغ الملطّفة في وصف أي جزء في الجسد. على هذا الأساس يختزل دي لاموت ما يقرب من مئتي بيت في الكتاب الثالث عشر من **الإلياذة**، يصف فيها هوميروس الأعمال البطولية التي قام بها إيدومينيوس، وحلفاؤه، وأعداؤه بتفصيل تصويري دقيق، إلى ما يقل عن بيتين في ترجمته: «Idoménée, Ajax, Ménélas, Mérionne/De meurtres et de sang assouvissent Bellone» [إيدومينوس، أجاكس، مينيلوس، مريون/ أرضوا بيلونا[3] بالقتل والدم] (a245).

هنالك وصف في الكتاب الثالث عشر من **الإلياذة** يمكن أن يصدم قارئ القرنين السابع عشر والثامن عشر في كل من فرنسا وإنكلترا أكثر من كلّ المقاطع الأخرى. يطارد مرينوس، وهو بطل يوناني، أداماس، الذي يحارب على الجانب الطروادي، ويجرحه برمحه «aidoioon te mesēgu kai omphalou, entha malista/ gignet' Arès alegeinos oizuroisi brotoisin» (الأبيات 568-9) (بين أعضاء التناسل والسرة حيث يصبح أريس[4] القاسي بالغ السوء على التعساء الفانين). لا يحاول ترجمة الأصل كاملاً إلا هوبز وكوبر. يكتب كوبر: «بين العيب / والسرة طعنه، حيث ضربة مارس/ تكون الأشد ألماً على الإنسان التعيس» (255) معبراً عن الأعضاء التناسلية بكلمة «العيب» (shame) لكنه يذكرها في الأقل كما هو شأن هوبز الذي يفعل ذلك بطريقة غير مباشرة: «رمى مرينوس خلفه برمح/ اخترقه من الخلف وخرج/ تحت سرته وفوق ردائه/ حيث تكون الجراح قاتلة» (155). مع ذلك

(3) بيلونا هي إلٰهة الحرب لدى الرومان ويقابلها لدى الإغريق إينيو *Enyo*. (المترجم)

(4) أريس هو إلٰه الحرب اليوناني، من صُلْب زيوس وهيرا، وقد عرف بتعطشه للدم والعنف. يقابله في الأساطير الرومانية مارس الذي يتمتع بينهم بمكانة أسمى من مكانة أريس لدى اليونانيين. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

فإن الصيغة المخففة «رداء» gear، التي تناسب القافية أيضاً، يوازنها إضافة الوصف التصويري المفصل للمسار الذي يتخذه الرمح خلال جسد أداماس. يلجأ روشفورت بين المترجمين الفرنسيين إلى الترجمة الصفر، متجاهلاً الأبيات المسيئة كلياً. يستخدم الآخرون صيغاً متنوعة من التعبير غير المباشر.

يكتفي باربن بكتابة: «Le fer estoit entré fort avant» [توغل الحديد عميقاً في الواجهة] (296)، ربما بقصد جعل القارئ يفكر في مكان أكثر نبلاً، مثل الصدر، الذي يبقى احتمال أن يكون هو المكان الذي توغل فيه الرمح قائماً. تبدي مدام داسير جرأة أكبر: فهي تجعل الرمح يتوغل في مكان أخفض، «au milieu du corps» [في منتصف الجسد]، ثم تردف «justement dans l'endroit où les blessures sont les plus douloureuses et les plus mortelles» [للدقة، كانت الإصابة في المكان الذي تكون فيه الجراح أشدّ ألماً وفتكاً] (1713، 2: 289). إن غموض الصياغة المدروس يجعل من الممكن للقارئ أن يفكر في المعدة، وبالقدر نفسه في الأعضاء التناسلية، ويلوي النص ليناسب مدوّنته الثقافية بأدنى حد من إثارة النفور. يجعل بيتوبي الرمح يدخل «sous le nombril, où les atteintes de Mars sont fatales aux malheureux mortels» [تحت السُّرّة، حيث ضربات مارس الأشد فتكاً بالبشر التعساء] (2: 21)، وهو بذلك يختار موضع الجرح بدقة كبيرة دون أن يرضخ لإعطاء مزيد من التفاصيل. يتبنى المترجمان الإنكليزيان المشار إليهما هنا، أوزل وماكفرسون، كلاهما استراتيجية مماثلة، وإن كان يفصل بينهما مائة وخمسون عاماً. يكتب أوزل: «غار الرمح القاتل تحت سُرّته، حيث أبسط الجراح تؤدي إلى موت أكيد» (145-6). يترجم ماكفرسون كما يلي: «ضربه تحت سرته بقوة: حيث يدخل الموت بيسر مهلك» (2: 33).

يمثل الوصف الفعلي الذي ينتمي إلى نوع يُعَدّ محظوراً في مدوّنة ثقافية معينة، تحدياً مؤكداً للمترجمين الذين يحاولون ترجمة عناصر فضاء الخطاب. مع ذلك لا تنحصر المشاكل إطلاقاً في وصف الأشياء «الواقعية»، بل هي تظهر على السطح عند ترجمة المحسنات «الأدبية» مثل التشبيه simile. يضرب مريونيس، وهو البطل اليوناني نفسه، البطل الطروادي هاربالیون، ولكن هذه المرة بسهم، فيموت بين أيدي رفاقه و «hoos te skooleks epi gaiē/keito tatheis» [مثل دودة

Twitter: @ketab_n

تمدد على الأرض] (الأبيات 654-5). يعترض روشفورت على صورة الدودة السوقية ويلجأ مرة أخرى إلى الترجمة الصفر: «Frappé par Mérion d'un coup inattendu,/Il tombe et se débat, dans la poudre étendu» [جاءته ضربة غير متوقعة من مريون/فسقط وتلوى، ممدّداً في المسحوق powder] (255). برغم أن «Se débat» (تلوى) تصوير دقيق إلى حد ما، فإنها يمكن أن تعد مما يقع ضمن حدود المعجم المقبول، وتحتل كلمة «la poudre» (مسحوق) مكان الكلمة الأقل لياقة «poussière» (تراب).

تستخدم مدام داسير كلمة «la poussière»، لكنها تحذف الدودة في نصها المترجم، لتكتفي بذكرها في هامش. أما ترجمتها فهي: «Il estoit estendu sur la poussière» [تمدد على التراب] (1713، 2: 294). ثم يعتذر الهامش: «Le Grec dit, *il estoit estendu comme un ver sur la poussière*» [يرد في اليونانية: تمدد مثل دودة على التراب]، ثم تستمر لترفض التشبيه بوصفه «comparaison basse» [تشبيهاً من نوع وضيع]، بحيث أنه «ne reussirait pas en nostre langue» [لن يلاقي نجاحاً في لغتنا] (2: 567). لا علاقة لنجاح التشبيه أو فشله باللغة بوصفها كذلك، بل هو يتعلق بالمدونة الثقافية التي يشترك بها مستخدمو تلك اللغة. من اللافت للنظر أن مدام داسير، التي تحرص على ترجمة هوميروس حرفياً قدر الإمكان، تفترق معه هنا. لا يبدو أنها أدركت أن التشابه مع الكتاب المقدس، الذي ذكرته هي نفسها في نصها النقدي عن هوميروس، يمكن أن يصح في هذا المقطع أيضاً. المسيح نفسه، في نهاية المطاف، يقارَن بدودة في مقطع يرمي إلى إبراز التعاسة الكاملة للوضع البشري. يترجم باربن، الذي ربما أدرك الإمكانات الكامنة في التمثيل كالآتي: «et il demeura étendu, comme un ver de terre que l'on a ecrase» [وبقي ممدّداً مثل دودة أرض سحقها الناس بأقدامهم] (299)، وهو بذلك يصعّد أثر التشبيه.

حقيقة ما يبدو من أن باربن ومدام داسير يتبادلان المواقع هنا هي دليل آخر على أهمية «العامل البشري» في الترجمة والأنواع الأخرى من إعادة الكتابة. إن المترجم، شأنه شأن هوميروس العظيم، يحني رأسه موافقاً، ويمارس الإغفال، ويرتكب الأخطاء هو الآخر. لكن ثمة فرقاً أساسياً بين هذا النمط من الأخطاء

Twitter: @ketab_n

وتلك الأخطاء التي تستخدم مادة للسخرية والتشهير في بعض الكتابات المعيارية عن الترجمة. مثل هذا النوع من الكتابة سيرفض دون تردد ترجمة دي لاموت لـ **الإلياذة** بوصفها «ليست ترجمة على الإطلاق»، وهو يضيّع على نفسه بفعله هذا مادة ساحرة تتعلق بتطور الآداب ونموها، والسبب ببساطة أن نص دي لاموت لا يتطابق مع مفهوم مقيد بزمنه للترجمة يحصر اهتمامه بالأصل. إن مدخلاً إلى الترجمة يطلق الأحكام بثقة كاملة ويقرر أي الترجمات تستحق البقاء وأيها لا تستحقه هو مدخل محدود فعلاً. الأحرى تحليل النصوص التي تصف نفسها بالترجمة أو أي شكل آخر من أشكال إعادة الكتابة، والتأكد من الدور الذي تلعبه في ثقافة ما. إن مجرد النظر إلى كثرة نماذج إعادة الكتابة نفسه لا بُدّ وأن ينبّه الكتّاب الذين يتناولون الترجمة من هذه الفئة إلى احتمال أنهم لم يوفّوا المادة التي بين أيديهم حقّها. كما أن ظهور ما يسمونه «أخطاء» بشكل متكرر ومنتظم لا بُدّ من أن ينبههم إلى حقيقة أن الخطأ المعزول قد يكون مجرد خطأ، لكنّ ثمة احتمالاً كبيراً في أن سلسلة متواترة من «الأخطاء» قد تشير إلى نسق يعبّر عن استراتيجية مُعيَّنة.

على خلاف مدام داسير، يَذكر بيتوبي الدودة لكنه يسمو بها إلى مكانة أعلى ضمن مملكة الحيوان: هاربالیون لديه «s'etend a terre comme un reptile» [يتمدد مطروحاً على الأرض كأنه من الزواحف] (2: 24). يلجأ أوزل، بين المترجمين الإنكليز، إلى الترجمة الصفر، بينما يترجم ماكفرسون حرفياً: «يتمدد على الأرض مطروحاً كالدودة» (2: 35). ويترجم كوبر حرفياً أيضاً: «ومثل دودة تمدد على الأرض» (258)، بينما اضطر هوبز إلى «تخدير» الدودة في ترجمته لكي لا يقصر عن الوفاء بمتطلبات البحر الشعري الذي فرضه عليها. فهو يترجم: «وامتد مثل دودة مخدرة/ تمددت على الثرى» (15).

مثالنا الأخير على مدى تأثير المدوّنة الثقافية في ترجمة فضاء الخطاب نجده في الكتاب الثالث عشر من **الإلياذة**. بعد أن يشعل أخيل محرقة الجنازة لصديقه باتروكليس، يضحّي لها «doodeka de Trooon megathumoon ueias esthlous/ chalkooi dēioon; kaka de phresi mēdeto erga» [باثني عشر ابناً نبيلاً من الطرواديين من ذوي الهمة العالية/ قطّعهم البرونز؛ كان للعمل الذي نوى عليه أثر سيئ في قلبه] (175-6). يحوّل روشفورت البيتين إلى أربعة ويكتب:

Twitter: @ketab_n

«Il accomplit enfin son projet détestable/Il s'élance, et, d'un glaive armant son bras coupable/Dans le sang malheureux de douze Phrygiens/Il trempe, sans pitié, ses homicides mains» [أخيراً دبّر مشروعه المقيت/ تقدّم مندفعاً وقد تسلّحت يده المجرمة بسيف/ وغمس في دم اثني عشر فريجياً تعساً/ يداه القاتلتان بدون رحمة] (262-3). لا غرابة أن يكون معجم الوصف مأساوياً. يصبح البرونز سيفاً «un glaive» وأخيل يغمس يديه فعلاً في دم الضحايا ـ وهو فعل قد يبدو وحشياً في عيون الإغريق الهوميريين أنفسهم، لكنه كان مقبولاً، كما هو واضح، بالنسبة إلى جمهور روشفورت الذين قرأوا وصف بلوتارك لمقتل يوليوس قيصر. في الواقع، كان جمهور روشفورت، أغلب الظن، قد أسقطوا السنوات الأخيرة من روما الجمهورية على إغريق زمن هوميروس قبلها، مستبدلين مدوَّنة ثقافية بأخرى.

يصبح البرونز لدى بيتوبي «fer» (حديداً) ويصبح الشرّ في قلب أخيل «couroux, que rien ne pouvait arrêter» [الغضب الذي لا يستطيع أحد أن يوقفه] (2: 382) وهو الانفعال الأكثر قبولاً. يبقى باربن غامضاً: يختار أخيل ببساطة اثني عشر طروادياً و «leur fit perdre la vie» [يسلبهم حياتهم] (521)، بدون أن يأتي على ذكر التفاصيل الدموية. تحاول مدام داسير، في حركة ضد مبادئها المعلنة مرة أخرى، أن تخفِّف من عنف الأصل، وربما أيضاً لتجعل أخيل بطلاً أكثر «إيجابية»، فتزوّد القارئ بقواعد المدونة الثقافية التي يقع فيها ذلك العنف. تترجم: «Enfin, pour achever d'apaiser l'ombre de son ami, il immole douze jeunes Troyens des plus vaillants et des meilleures familes, car l'excès de sa douleur et un désir de vengeance ne hii permettait pas de garder aucune modération» [أخيراً، لكي يخفِّف من عزلة صديقه، يضحي باثني عشر طروادياً شاباً من أشجع الرجال وأرقى العوائل، لأن فيض ألمه ورغبته في الانتقام لم تدع له مجالاً للاعتدال] (297: 3، 1713).

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

الفصل الثامن

الترجمة: اللغــة

عصافير كاتالوس الكثيرة

النصوص الأصلّية والمترجمة تحقق، أو في الأقل تهدف إلى تحقيق، أثرها في قرائها بطرق عدة. وعادة ما يتحقق الأثر النهائي بالجمع بين «استراتيجيات تمريرية» مختلفة[1]، أي طرق مختلفة للإفادة من الإمكانات اللغوية. يتوقع قرّاء النصوص المترجمة في الغالب أن يكون الجمع بين الاستراتيجيات التمريرية في الترجمة أقل فعالية منه في الأصل. وهم يقبلون، إن لم نقل يتوقعون حقيقة أن «شيئاً ما يضيع» في الترجمة بوصفها أمراً واقعاً.

ما يضيع، وهو أمر يحدث في النصين الأصلي والمترجم على السواء في كثير من الأحيان، هو «الجمع المثالي» بين الاستراتيجيات التمريرية المختلفة، وذلك المفهوم ـ المبهم لكن المؤثر ـ بأن «النص كان بالإمكان» أن يُكتب أو تُعاد كتابته على نحو أفضل. يمكن للقرّاء الذين تتاح لهم مقارنة الأصل مع عدد من ترجماته، كما سيفعل قارئ هذا الفصل، أن يشخّصوا أيضاً السبب في أن «الجمع المثالي» بين الاستراتيجيات التمريرية لا يتحقّق في الترجمة. أما السبب في ذلك فيكمن عادة في حقيقة بسيطة مفادها أن استراتيجية بعينها تكون هي المفضّلة على سواها في الترجمة، وأن ذلك التفضيل يؤدي إلى ما يوصف عادة بـ «الغرابة، أو

(1) اعتمدت في ترجمة مصطلح illocutionary على أنه «تمريري» ومصطلح locutionary على أنه «تعبيري» على مقترح الزميل سعيد الغانمي في ترجمته لكتاب بول ريكور **نظرية التأويل** (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003)، انظر ص 41 الهامش. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

التخشب، أو فقدان الأسلوب»، لا لأسباب كامنة في نصّ الأصل بوصفه كذلك، ولكن لأسباب تقع خارج النص. أحد الأسباب هو الفرق بين اللغتين اللتين استخدمتا للتعبير عن الأصل والترجمة؛ السبب الآخر هو «الشعرية» الترجمية المهيمنة على زمن ترجمة معينة. الكثير من ترجمات القرن التاسع عشر لقصيدة كاتالوس الثانية، التي ستناقش باقتضاب هنا، مقفاة برغم أن الأصل ليس كذلك.

لا تتأتى الحاجة إلى القافية إذن على الإطلاق من «بنية» الأصل؛ العكس هو الصحيح. لقد فرضتها على المترجمين «شعرية الترجمة» السائدة في عصرهم، والتي ارتأت في القرن التاسع عشر أن على الترجمات المقبولة للشعر الاستفادة من الاستراتيجيات التمريرية الخاصة بالوزن والقافية. تميل الشعرية الترجمية، شأنها شأن كل أنواع الشعرية، إلى التغير عبر الزمن. كذلك تتغير اللغات، ولكنها لا تتغير في الغالب الأعم بأي شكل يقلّص الفروق بينها: لم يصبح الفرق بين اللاتينية وإنكليزية القرن التاسع عشر أقل على نحو ملحوظ من الفرق بين اللاتينية وإنكليزية القرن العشرين. وهكذا، بينما يجد المترجمون ملتجأ يحميهم من قيود شعرية الترجمة السائدة في عصرهم، فإنهم لا يملكون أبداً ما يحميهم من الفرق بين لغة الأصل ولغة الترجمة.

تختلف اللغات فيما بينها، ومهما بلغ مِران المترجم لن يتمكن من التقليل من ذلك الاختلاف. لكن تدريب المترجم قادر على تنبيه المترجمين إلى نسبية شعرية الترجمة، وإرشاده إلى استراتيجيات يمكن استخدامها، لا «للتغلب» على الفروق بين اللغات، لأنها معطى لا يمكن إنكاره، ولكن لإسقاط صورتهم «الخاصة» عن الأصل، التي يمكن أن تتأثر باعتبارات كثيرة لا تتصل بالأيديولوجيا و/أو الشعرية، ولكن بجمهور الترجمة المقصود. لا تنحصر هذه الاستراتيجيات بمضمار علم اللغة، بل هي تنشط على مستوى الأيديولوجيا، والشعرية، وفضاء الخطاب، بالإضافة إلى علم اللغة.

تفرض شعرية الترجمة في فترة وثقافة معينتين منح الامتياز لواحدة أو اثنتين من الاستراتيجيات التمريرية على حساب الاستراتيجيات الأخرى في الغالب. لقد سبقت الإشارة آنفاً إلى الوزن والقافية في ترجمات القرن التاسع عشر. الاستراتيجية التمريرية الأخرى التي تحظى بامتياز هي بالطبع تلك المتعلقة بالكلمة، الرغبة في

Twitter: @ketab_n

منح التكافؤ المعجميّ (مبدأ «كلمة مقابل كلمة» المحتفى به) الأسبقيةَ في مجمل عملية الترجمة ليكون العنصر المركزي القادر على ضمان «الأمانة» المشتهاة.

من هنا تصدر الشكوك التي تعبّر عنها معظم الكتابات عن ترجمة الأدب. من هنا أيضاً نمطيتها وضعف إنتاجيتها. يمكن أن يقال لنا إن المترجمين لن يتمكنوا من نقل معنى الأصل إلا بالتضحية بالجوانب الصوتية، وغالباً بالملامح الصرفية النحوية التي تنظم الأصل أيضاً. إذا أرادوا نقل الصوت سيجدون صعوبة في إنقاذ المعنى، وستُرفض ترجمتهم على الأرجح بوصفها مجرد طرفة غريبة. إذا حاولوا فرض بنية السطح الصرفي النحوي على النص المستهدف، واجههم احتمال كبير في أن يفقدوا كل ما في الأصل من رشاقة وتوازن في هذا الجانب.

لقد صعّدت معظم الكتابات عن الترجمة ما هو حقائق بسيطة لا مفرّ منها من حيث الأساس، متجذّرة في الفرقِ بين اللغات نفسهِ وفي إملاءات شعرية الترجمة، إلى الصدارة حيث سُميت «مشكلات»، قيل عنها إنها تتحدى أي نوع من الحلول، أو إنها لا يمكن أن تُحل إلا بقدر عظيم ومطوّل من «الكفاح ضد محدوديات اللغة». تبدأ المشكلة بالاختفاء، أو بالأحرى تسمح بمحاولات للحل يمكن أن يقال إنها «منتجة» بمقدار ما تفتح من أفق أوسع ليس فقط أمام دراسة الترجمات بوصفها كذلك، ولكن بإقحامها في مفهوم للنظرية الأدبية وثيق الصلة بالأدب المقارن، أقول إنها تبدأ بالاختفاء ما أن يختفي السبب الوحيد لوجود المشكلة: ما أن تتخلى شعرية الترجمة عن معياريتها وتصبح ذات طبيعة وصفية؛ ما أن تتخلى عن سلسلة وصاياها ويصبح قوامها وصفاً للاستراتيجيات المتاحة للمترجمين كي يستفيدوا منها أوهم أفادوا منها بالفعل.

هنالك مستوى واحد تبقى فيه الترجمة تلقينية: يمكن أن ننصح المترجمين بالخضوع لإملاءات القاموس، فلا يترجموا كلمة «passer» (عصفور) في قصيدة كاتالوس إلى «فرس النهر» على سبيل المثال. تشير طبيعة المثال نفسها إلى تفاهة هذا المستوى إذا قيس بالمناقشة التي نحن بصددها هنا. يجب على المترجمين معرفة النحو والصرف ـ الجوانب «التعبيرية» ـ للغات التي يرغبون في التعامل معها قبل أن يبدأوا الترجمة. يجب ألا يكون هدف التدريب في مجال الترجمة تعليم مترجمي المستقبل اللغات، بل الاستراتيجيات التمريرية المتأصلة في هذه اللغات.

Twitter: @ketab_n

لا بُدّ لمترجمي المستقبل من امتلاك ناصية المهارات التعبيرية الضرورية.

أحاول فيما يلي وضع مخطط لقائمة قصيرة من الاستراتيجيات التمريرية التي استخدمها المترجمون طوال القرنين الماضيين (القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) لإسقاط صورتهم عن قصيدة كاتالوس الثانية على ثقافتهم، أو في الأقل على مجموعة معينة من القرّاء في تلك الثقافة. سوف أعمد، لكي أُظهر أن هذه الاستراتيجيات تتمتع بثبات مقبول عبر الزمن ويمكن تحويلها إلى نظام بسهولة نسبية، إلى مناقشة الترجمات بحسب ترتيبها الأبجدي لا الزمني. ولا بُدّ من ملاحظة أن العديد من هذه الترجمات تستفيد أيضاً من اثنتين أو ثلاث من الاستراتيجيات دون سواها. لذا فقد حددت نفسي بالأمثلة الأكثر بروزاً.

ولكن لنبدأ أولاً بالنص:

Passer, deliciae meae puellae, 1
quicum ludere, quem in sinu tenere,
cui primum digitum dare appetenti
et acres solet incitare morsus
cum desiderio meo nitenti 5
carum nescio quid lubet iocari,
credo ut, cum gravis acquiescet ardor,
sit soliaculum sui doloris,
tecum ludere sicut ipsa possem
et tristis animi levare curas! 10

يمكن لترجمة على المستوى التعبيري locutionary أن تكون كالآتي:

«أيها العصفور، يا بهجة فتاتي، معك تعوّدت اللعب، وتعوّدت أن تَضَعَك في حضنها، ولكَ إذ تحاول الوصول إليها، تعوّدتْ أن تمنح طرف إصبعها، تعوّدت أن تحثك على قضمات حادة عندما يروق رغبتي الوضّاءة اللعب مع شيء عزيز، لا أدري ما هو، لكي يكون ذلك الشيء، كما أعتقد، سلواناً صغيراً لحزنها عندما تهبط الرغبة الثقيلة. كم أود لو استطعت أن ألعب معك فقط كما تفعل هي وأخفّف من هموم روحي!»

Twitter: @ketab_n

من نافل القول أن هذه الترجمة أعطت الامتياز بدون هوادة لكل من المكوّنين الدلالي (كلمة مقابل كلمة) والصرفي النحوي للأصل[2].

لا بُدّ من الإشارة ابتداءً إلى أن بالإمكان كتابة الأصل بطريقة أفضل: التركيب النحوي للأبيات 6 و7 غير واضح. يضع التركيب النحوي، أي الفرق على المستوى النحوي الصرفي بين اللاتينية والإنكليزية، المترجمين في مواجهة المشكلة التنظيمية الكبرى لنصهم. أسقط بعضهم، كما سنرى فيما بعد، البناء النحوي الصرفي للاتينية على الإنكليزية، بينما اختار غيرهم التركيب النحوي الإنكليزي. تتمثل المشكلة في الترجمة المعطاة آنفاً في تكرار «تعوّدتْ على». تسمح اللاتينية للفعل «solet» أن يسيطر على الأفعال «ludere», «tenere» (كلاهما في البيت الثاني) و«incitare» (في البيت الرابع)، دون حاجة إلى ذكر الفعل «solet» أكثر من مرة واحدة. فضلاً عن ذلك، تسمح الطبيعة التصريفية للاتينية أن تعقب «Passer» (البيت الأول) أربع إضافات appositions، كل واحدة منها في حالة نحوية مختلفة: «deliciae» النداء، البيت الأول؛ «quicum» الواسطة instrumental، البيت الثاني؛ «quem»، المفعول «accusative»، البيت الثاني؛ و«cui» مفعول به غير مباشر، البيت الثالث. كما تسمح اللاتينية بإضافة إلى الإضافة: «appetenti» هي إضافة إلى «cui» في البيت الرابع. يتعذر في الإنكليزية التعبير عن الحالات النحوية إلا عن طريق حروف الجر[3]، وهو ما يؤثر سلباً في نقل الإلحاح المُعبَّر عنه في اللاتينية.

يواجه المترجمون أيضاً مشكلة المعنى الضمني على المستوى الدلالي: توحي كلمة «deliciae» في البيت الأول معنى ضمنياً يشير إلى «ممارسة الحب» في الرطانة «المحببة» في عصر كاتالوس. كلمة «[S]oliaculum» في البيت الثامن هي نحت جديد خاص بهذه القصيدة، لا أصْل لها في الاستخدام الشائع حينذاك. تنقل

(2) ينطبق هذا الوصف على الترجمة الإنكليزية التي يقدمها لوفيفر للأصل وقد حاولت التركيز على هذين المكوّنين في ترجمتي العربية. (المترجم)

(3) لنتذكر، لتوضيح ذلك، أن العربية تعبر عن الحالات النحوية من رفع ونصب وجر بالحركات كالفتحة والضمة والكسرة أو بالألف والواو والياء. وهو غير موجود في الإنكليزية ويعوّض عنه باستخدام حروف الجر. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

كلمة «[I]psa» في البيت التاسع إيحاء بـ«سيدة». يشير كينيث كوين، الذي أَدِين لتعليقاته بالكثير، إلى أن العبيد اعتادوا الإشارة إلى سادتهم بكلمة «ipse» «نفسه» (94). تعني كلمة «[A]rdor» في البيت السابع «الرغبة في المحبوبة» وتقترن في البيت الثامن بكلمة «dolor» (بصيغة التملك «doloris») التي توحي بالـ«ذبول» لغياب الحبيبة. كلمة «[C]arum» في البيت السادس، «عزيز» توحي أيضاً بمعنى «غالي»، و «appetenti» في البيت الثالث، التي تستخدم لوصف العصفور في القصيدة، عادة ما تدّخر لوصف تقبيل الرجل يدَ المرأة.

لم يحاول أحد من المترجمين الذين نناقشهم هنا نقل المعاني الضمنية لكلمتي «deliciae» و «appetenti». بالمثل، لم يحاول أي من المترجمين أن يتحرك من داخل النص إلى المستوى النصّي والسياقي. يشير كوين إلى أن الأصل في القصيدة أنها محاكاة ساخرة لترتيلة رسمية لإلٰه أو إلٰهة، وهو ما يفسر خيط الإضافات (النعوت التي تخاطب بها الآلهة عادة) و«الصلاة» الختامية في البيتين الأخيرين. على المستوى السياقي، تقدِّم سافو أفروديت في عربة تجرها الخيول، وهو ما يفسر السبب الذي يجعل كاتالوس يعطي ليسبيا Lesbia عصفوراً ليكون موضوع ملاطفتها، بخلاف ذلك سيبدو الخيار بعيد الاحتمال بالفعل، حتى في روما الجمهورية المتأخرة.

حاول العديد من المترجمين بالمقابل نقل بعض الخواص الصوتية للأصل: تكرار الأصوات من قبيل «p»، «k» (والتي تظهر على شكل الحرفين [q] و[c])، «o»، «d»، «ae» (التي تلفظ [آي])، ويحبك «i» أبيات القصيدة بعضها بعض على نحو يجعل حالات التضمين[4] سلسة وطبيعية، ويخلق إحساساً بالسرعة والإلحاح لا يخمد إلا في البيتين الأخيرين.

كما يُختزل مكوّن الأصل الدلالي إلى مجرد معنى مباشر يضع كلمة مقابل كلمة في العديد من الترجمات، يُختزل مكوّن الأصل التوليدي، في العديد من الحالات، إلى مجرد محاولات إلى إعادة خلق بحره الشعري أو مقاربته أو أن يستبدل به بحراً معتمداً يعد مكافئاً له في النظم الشعري الإنكليزي. لن تجد دليلاً أفصح من هذا يعبِّر

(4) التضمين enjambement هو فصل الوحدة اللغوية (الجملة أو العبارة) لتمتد على بيتين من الشعر بدل استكمالها في بيت واحد. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

لا عن وجود شعرية خاصة بالترجمة فحسب، ولكن عن تأثيرها الهائل أيضاً أو ما لم يكلّ جدعون توري عن تسميته «معايير الترجمة» طوال العقد الماضي.

ولكن لننتقل الآن إلى الترجمات. تساعدنا ترجمة آرثر سيمونز التي أعاد طبعها و. أ. أيكن (57) على فهم السبب في أن الكثير من الترجمات التي تعلن أنها «حرفية» تبقى مختلفة فيما بينها برغم ذلك. لن نجد السبب في هذا الاختلاف في القواميس المختلفة التي يستخدمها المترجمون، ولكن فيما يتخيلون. إنهم يحاولون بطريقة لا تختلف عن إيسودور الإشبيلي التوفيق بين ما يقرأون في النص والقاموس وبين ما يرون حولهم في بيئتهم. أدخلت ميا فانيريم وماري سنيل ـ هورنبي مفهوم تشارلز فيلمور الخاص بـ«المَشاهد والأُطُر» إلى تحليل الترجمة. «الإطار» هو الشكل اللغوي على الصفحة، «المشهد» هو تجربة القارئ (المترجم) الشخصية التي تسمح له بالتواصل مع الإطار. تشير فانيريم وسنيل ـ هورنبي إلى أن «المترجم قد لا يفعّل المشهد نفسه الذي قد يفعّله الناطق باللغة بوصفها لغته الأم، أو المَشاهد التي قصدها المؤلف، لأن المَشاهد التي يفعّلها الإطار متصلة على نحو وثيق بالخلفية الاجتماعية ـ الثقافية لمستخدم اللغة المقصود هنا» (190).

لا تعني كلمة «[S]inu» في البيت الثاني من الأصل أكثر من «ثنية أو انحناءة في الجسد أو الثوب» (92). يترجمها سيمونز بوصفها «الصدر» مفعّلاً بذلك «مشهداً» مختلفاً. وهو يدعو ليسبيا «سيدة بهجتي المتوهجة الساطعة» في محاولة لاستخدام استراتيجية التعويض. وكان قد ترجم «deliciae» في البيت الأول على أنها الكلمة الأكثر حياداً «darling» [التي تعني في الإنكليزية «حبيب» أو «عزيز» ـ م]، ثم يحاول «إصلاح الخلل» فيدسّ كلمة تقترن بها فيما بعد في ترجمته. كما أنه يتمكن من استبقاء حالة توازٍ واحدة في الأصل بين المستويين الدلالي والصوتي بأن ينقل التضاد «ardor:dolor» كما يلي: «Love's full ardours being over/She may find some after-staying/Of the heart-ache». «مع انتهاء حماسة الحب الكاملة/ قد يتحقق بعض البقاء/ في وجع القلب».

يستخدم كوبلي بوعي «مشهداً» آخر لإعادة خلق المزاج اللاهي ـ في المطلع على الأقل ـ للأصل. ينقل البيتين الثالث والرابع كالآتي: «أو يمد إصبعاً، أوو، أيها الوغد الصغير/ تنقر، استمر وافعلها ثانية، أشد، أوو» (2). كما أنه يستخدم

Twitter: @ketab_n

استراتيجية التوضيح في نقله البيتين الأخيرين، مقدّماً للقارئ ما هو موجود في الأصل وتأويله لذلك الأصل: «أود أن ألعب ـ كما تلعب/ وأسكّن في قلبي وجع الحب». من الواضح [لمن يقرأ ترجمته بالإنكليزية ـ م] أنه لا يحاول ترجمة موزونة بالمعنى التقليدي. بدلاً من ذلك، يمكن أن تعد إعادة صياغته لكاتالوس واقعة في إطار شعرية أقرب إلى الحداثة، في محاولة لمقاربة الوظيفة التي اضطلعت بها قصائد كاتالوس التجديدية في شعر عصره.

تصبح ليسبيا «حورية» أكثر منها فتاة في «مشهد» إيلتون كما ظهر في مجموعة كيلي (170). وهو يتجاوز «المشهد»، أو بالأحرى يستخدم مشهداً تحجر في صيغة مكررة في المدونة الثقافية لعصره عندما يترجم «sinu» بأنها «الأطواق الناعمة لصدرها». ويستفيد من الصيغ المكررة نفسها على مستوى المفردة في ترجمته للبيتين الأخيرين: «أود لو كنت تلك السيدة السعيدة،/ وبذا ألاعبك في تسليتي،/ فأخفف وجع الحب الناعم»؛ وفيها يتقرر البيت الأول بحسب استراتيجية التوضيح.

يحاول جولد Goold أن يُسقط البنى النحوية الصرفية للأصل على اللغة الإنكليزية: «o sparrow that are my sweetheart's pet,/with whom she likes to play, whom to hold in her lap,/to whose pecking to offer her finger-tips/and provoke you to bite sharply» (33) «أوه، أيها العصفور يا طير حبيبتي،/ يا من تهوى ملاعبته، وتمسكه في حضنها/ ولنَقْره تقدم أطراف أصابعها/ وتستفزك لتقضم بحدة» (33). كما أنه يستفيد من استراتيجية التوضيح جاعلاً من ليسبيا «لامعة العينين تواقة لي»؛ لا أثر للكلمتين الأخيرتين في الأصل.

يدس غريغوري إشارة أدبية إلى عمل معروف في الأدب الإنكليزي في ترجمته للبيت الأخير من الأصل، إما بوصفها محاولة مقنّعة للتوضيح، وإما محاولة منه للتعويض عن فقدان الإشارة الأدبية التي تحتويها «عصفور» الأصل. نقرأ في بيته الأخير:

«This pastime/would raise my heart from darkness» (4)

«هذه التسلية/ ترفع قلبي من الظلام»[5] (4)

(5) الإشارة كما هو واضح إلى رواية جوزيف كونراد **قلب الظلام** التي نشرت لأول مرة في مجلة بلاك وود عام 1899 ثم ظهرت في كتاب عام 1902. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

يحاول وليم هال أن يخرج بـ «مكافئ» لكلمة كاتالوس «soliaculum» فيترجم البيت الثامن كما يلي: «she finds a pain in miniature/and defined a precise relief» (4). «هي تجد صورة مصغَّرة للألم/تعرف بعدها راحة محددة» يتحقق التعبير عن صيغة التصغير اللاتينية عبر فئة نحوية مختلفة (حرف جرّ يعقبه اسم)، وهي مطبقة لا على الراحة بل الألم، وبما أن الراحة قد تكافئ الألم فإن القارئ يمكن أن يدركها على أنها «مصغّرة» أيضاً. إن استراتيجية تغيير الصيغ النحوية شائعة نسبياً بين المترجمين. يحدث في الغالب أن المورفيمات الوظيفية (لواحق في الغالب) تحل محلها مورفيمات دالّة مثل الأسماء والصفات. من الواضح أن هال يحاول أن يتجنب ترجمة البيتين الأخيرين إلى أي من العبارات المكررة التي أصبحت قوام شعر الحب الغربي بين الزمن الذي كتب فيه كاتالوس الأصل وعام 1968. البيتان الأخيران لهال هما: «could introduce precision of light into my weight of night» «قادر على أن يُدخل دقة الضوء/إلى ثقل ليلي الرازح».

يترجم كيلي قصيدة كاتالوس الثانية نثراً، ويجد في هذه الحقيقة دافعاً إضافياً لإسقاط الملامح النحوية الصرفية اللاتينية على الإنكليزية. لا تختلف النتيجة عن محاولة جولد شعراً: «أيها العصفور، يا متعة فتاتي، يا من تلعب معك، وتضمك إلى صدرها، ولمنقارك المتلهف تقدّم طرف إصبعها» (9-10). ويلجأ كيلي إلى التوضيح. لكنه يشير، على خلاف كثير من المترجمين الآخرين، إلى أنه يفعل ذلك بإعطاء الأسبقية للتوضيح. «الأسى» يصبح «جزع الفراق» في ترجمته. لا بُدّ من البحث عن سبب إعطائه الأسبقية للتوضيح ومحاولته ما يرقى إلى اقتراض نحوي ـ صرفي لدى الجمهور الذي تتوجه له «مكتبة بون الكلاسيكية»: طلبة وغيرهم من الراغبين في دراسة الكلاسيكيات في ترجمات «حرفية».

يحاول لامب، الذي يعاد نشر ترجمته في كيلي (170)، أن يقرن إسقاط التراكيب النحوية الصرفية على الإنكليزية بالحفاظ على نظام تقفية صارم إلى حدّ ما. والنتيجة هي ما يلي:

Dear sparrow, long my fair's delight, Which in her breast to lay,
To give her finger to whose bite, Whose puny anger to excite
She oft is wont in play.

«عزيزي العصفور، يا من كنت متعة جميلتي طويلاً،

Twitter: @ketab_n

تحط على صدرها،

وتعطيك إصبعها لتعضه،

و قد تعودتْ جعل تسليتها استثارة غضبك الرقيق».

يختلف «المشهد» الذي يفعّله بيتا لامب الأخيران عما تخيله كاتالوس بجلاء. لا يرد في أي مكان من الأصل أن ليسبيا كانت «غائبة»، لكن لامب يقرر بجزم اختيار هذا التأويل: «يسكّن من أوجاعي حين تغيب،/ ويوفر لي الراحة».

يغيِّر جاك لندسي الصيغ النحوية في ترجمته لبيت كاتالوس الأول: «Sparrow, my girl delights in you» «أيها العصفور، فتاتي تجد متعة فيك». ويستفيد من استراتيجية الإطناب للتعبير عن «مشهده» للبيت الثاني: «and in her breast's deep nest of warmth/motherly set you» «وفي عمق عش صدرها الدافئ/ تضمك كالأم».

نشر ثيودر مارتن صيغتين لترجمته لقصيدة كاتالوس الثانية في مجموعة ترجماته. يضطر في الصيغة الأولى إلى استخدام الحشو لكي يحقق متطلبات الوزن والقافية معاً. لقد وجد الكثيرُ من زملائه المترجمين أنفسَهم مضطرين إلى اعتماد الاستراتيجية نفسها، لكني لم أقتبس منهم مطولاً هنا لأن ترجمة مارتن نفسها مثال واضح على هذه العملية. فيما يلي ترجمة مارتن لأبيات كاتالوس الثلاثة الأولى: «Sparrow, that art my darling's pet -/My darling's, who'll frolic with thee and let/Thee nestle in her bosom, and when/Thou peck'st her forefinger will give it again» (4) «أيها العصفور، يا طير حبيبتي/ حبيبتي التي ستمرح معك وتسمح/ لك أن تبني عشاً في صدرها، وعندما/ تنقر سبابتها تقدمها لك من جديد». هذه المتطلبات نفسها تفرض عليه الإطناب في ترجمة البيتين الخامس والسادس أيضاً كما يلي: «When that glorious creature who rules my heart/ Enchants it all the more with her playful wiles» «عندما تلك المخلوقة الرائعة التي تتحكم بقلبي/ تزيد من فعل سحرها فيه بحيلها اللعوب». كما أنه يعمد إلى التعويض في إطار الأعمال الكاملة لكاتالوس. بدلاً من اللجوء إلى العبارات المكررة المعتادة لنقل البيتين الأخيرين، نراه يكتب: «And lighten the pangs that are rending me» «ويخفف من الغصات التي تمزقني» في إشارة واضحة إلى

Twitter: @ketab_n

«excrucior» (أنا أتمزق) في القصيدة التي قد تكون الأشهر بين قصائد كاتالوس: «أكره وأحب» Odi et amo[6].

يتخيل مارتن في صياغته الثانية «مشهداً» يكون فيه كاتالوس أقرب إلى الشاكي الفكتوري وهو يرقب فتاة أحلامه تلاعب كاناري أخرجته تواً من قفصه. في هذه الصياغة الثانية يصبح البيتان الخامس والسادس من الأصل: «When she is minded, that lady whom I dote on,/Pretty tricks to play, all maddeningly charming» (5) «عندما يروقها، تلك السيدة التي غُرمت بها، إذ تلعب حيلها الجميلة، تزيد فتنة حد الجنون». تشير عبارة «السيدة التي غرمت بها» إلى استراتيجية أخرى يضطر المترجمون إلى الاستعانة بها بحكم مقتضيات الوزن والقافية، هي استراتيجية «التسطيح»: لقد تمت التضحية بالقوة التمريرية للأصل لمصلحة التواصل التعبيري لا أكثر.

يستفيد جيمس متشي من التضمين لكي يمسك مرة أخرى بسرعة الأصل وطلاقته، فضلاً عن خفة نبرته. الأبيات من 2 إلى 4 تترجم لديه كما يلي: «Her playmate whom she loves to let/Perch in her bosom and then tease/With tantalising fingertips/Provoking angry little nips» (19)، «رفيق اللعب الذي تحب أن تسمح له/ أن يحط في صدرها ومن ثم تشاكسه/ بأطراف أصابعها الموجعة/ مستثيرة عضّات صغيرة غاضبة».

يعمد رافائيل ومكليش إلى تغيير نمط التركيب النحوي للأصل في محاولة لنقل مزاجه. تتحول صيغة النداء في اللاتينية إلى سؤال بالإنكليزية. فيصبح البيتان الأول والثاني لدى كاتالوس مثلاً:

«Well, little sparrow, who's my darling's darling then?/Does she like to play with it and hold it in her lap?» (25)

«حسناً، أيها العصفور الصغير، من هو حبيب حبيبتي إذن؟/ هل تحب أن

(6) تقع هذه القصيدة المعروفة لكاتالوس في بيتين فقط، وترجمتها: «أحب وأكره. قد تسألين لمَ أفعل ذلك؟/ لا أعرف السبب، لكني أشعر به يحدث، وأنا أتمزق». أحد أسباب شهرتها وصفها المركّز لاختلاط المشاعر في الحب. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

تلعب معه وتضمه في حضنها؟». كما أنهما يلجآن إلى التكرار المورفيمي لالتقاط نمط المفردات اللاهية في النصف الأول للأصل. البيتان الثالث والرابع في ترجمتهما هما:

«Does she get it to stretch its beak/To tip her fingertip - provoke the little pecker's peck?»

«هل تدفعه إلى أن يمد منقاره/ لينقر طرف إصبعها ـ مستثيراً نقرة الناقر الصغيرة؟».

ينقل كارل سيزار النداء اللاتيني، الذي تعبّر عنه في الأصل حالة النداء، باستخدام الكلمة الإنكليزية الواضحة: «أهلاً hello أيها العصفور». وهو يحشو بيته الخامس في انصياع لمتطلبات الوزن: «And glows, lovely, her eyes flashing,» «وتبرق، جميلة، عيناها وتومض»، ويُخضع بيته الثامن للمعالجة نفسها: «once the heavy burning need dies down»، «ما أن تخمد الحاجة الملتهبة الثقيلة».

يلجأ سي. هـ. سيسون إلى الاشتقاق اللغوي لنقل البيتين السابع والثامن في الأصل بطريقة يفهمها القارئ الناطق بالإنكليزية بينما تبقى قريبة من الأصل اللاتيني: «(I think, when her grave fire acquiesces/She finds it a solace for her pain)» (11) «(أعتقد، عندما تذعن نارها المهمومة/ تجده عزاء لألمها)» (11)

يتخيل ر.أ. سوانسون «المشهد» التالي للتعبير عن «الثنية» sinu الواردة في البيت الثاني: "Permits to lie/ "Within her lap" (3) (تسمح لك أن تتمدد/ في حضنها). تتخيل جي.ف. سيمونز ـ جونز مرة أخرى مشهداً آخر للثنية sinu: "Clasps thee to her neck" (5) (تضمك إلى عنقها). كما أنها تنصاع للمدونتين الثقافيتين القديمة والخاصة بعشرينيات القرن العشرين، حين تجعل طرف أصبع ليسبيا «موردّاً» rosy، بينما يترك الأصل لونه غير محدد.

يتخيل جي.هـ.أ. تريمنهير مرة أخرى مشهداً آخر: سلوك عصفوره أشد عنفاً من عصفور كاتالوس. ترجمته للبيت الرابع كالآتي: "To tempt thy sallies and excite/Many a cruel, cruel bite!" (لتستثير هجماتك وتستثير/ العديد من العضات القاسية القاسية). إن قراءته المشهدية لليسبيا تقترب، من جانب آخرُ من تلك التي يقدمها مارتن: "Since petty follies such as these/My sweetheart exquisite can please" (39) (ما دامت حماقات صغيرة كهذه/ يمكن أن تسعد حبيبتي الرائعة).

Twitter: @ketab_n

يغير أ. س. واي صيغة النداء اللاتينية إلى جملة إنكليزية مكتملة: (l) «Sparrow, I cry you greeting»، «أيها العصفور، أناديك بالتحية». و«المشهد» الذي يقدمه لليسبيا وهي تلاعب الطير مختلف مرة أخرى: «And 'twixt her palms enfolds you» (2)، «وبين راحتيها تضمك» (2) وهو ما لا أثر له في الأصل اللاتيني. كما يجعله المشهد نفسه يضيف بيتين تقوم فيهما ليسبيا بعمل آخر: «توبخك [أيها الطير]/ بشفة ضاحكة» (2).

يحقق بيتر وكهام التعويض بطريقة تختلف عن أي من الطرق التي ناقشناها حتى الآن. فهو يضفي طابعاً تاريخياً على الأصل بتسميته العصفور «عصفور ليسبيا»، ضامًا القرون العديدة من استقبال القصيدة إلى متنها. كما أنه يستخدم الاشتقاق اللغوي أيضاً ليبقى قريباً من الأصل اللاتيني بينما هو ينقل النحت اللغوي الجديد لكاتالوس بطريقة مقبولة: (8) «a little solace for her satiety»، «عزاء بسيط لترضى».

ربما يكون ف. أي. رايت هو الأكثر جرأة في إضفاء الطابع التاريخي على قراءته لمطلع القصيدة الأصل. يعيد بيته الأول استنبات طير ليسبيا في الطبقة الوسطى الإنكليزية. يرد فيها: (94) «My darling's canary, her plaything, her pet» «يا كناري الحبيبة، تسليتها، طيرها». تتبوأ ليسبيا في ترجمة مارتن وترينهير مكانها في صفوف الشابات المتساميات اللواتي يلعبن بغفلة مع طيور الكناري: «She lets you for warmth in her soft bosom linger, /And smiles when you peck at the tip of her finger» (95) «تتركك رابضاً في صدرها طلباً للدفء/ وتبتسم عندما تنقر طرف إصبعها» (95). وبرغم أن «الدفء» ينسجم مع المشهد الذي يخلق رايت سياقه، فإنه قد يكون اضطر إليه بمقتضى الوزن. من المؤكد أن ليسبيا كاتالوس لا تبتسم أبداً في الأصل.

برغم أن العديد من المترجمين يحاولون مقاربة المؤثرات الصوتية لكاتالوس، فإن سيليا ولويس زوكوفسكي هما الوحيدان اللذان يمنحان امتيازاً للمستوى الصوتي للأصل في تُرجمتهما على نحو جلي. إن محاولتهما الواثقة لنقل الصوت بدلاً من المعنى، تمثل تحدياً للشعرية الترجمية لعصرهما، لذا لم تحقق هذه الترجمة أكثر من سمعة محدودة إذ عُدّت طرفة قُدّر لها ألا تؤخذ على محمل الجد. يصبح البيت السابع من الأصل «I think, it is the crest of passion quieted» [أعتقد أنه ذروة العاطفة وقد هدأت]، والنصف الثاني من البيت يحاكي في الواقع أصوات الأصل اللاتيني بشيء من

Twitter: @ketab_n

النجاح، كما تفعل الأبيات الأخيرة: «could I but lose myself with you as she does,/ breathe with a light heart, be rid of these cares» [هل أستطيع أن أضيع نفسي معك كما تفعل هي، / أتنفس بقلب خلي، وأنجو من هذه الهموم].

الخلاصة أن تحليل ما بين أيدينا من تراث يظهر لنا أن مترجمي كاتالوس 2 قد وفروا للقارئ مشاهد متنوعة جداً يفعّلها الإطار نفسه أحياناً. وقد أفادوا من الاستراتيجيات الآتية التي بقيت ثابتة بشكل لافت: مقاربة صوتية، تعويض، إيضاح، استخدام العبارات الشائعة المكررة على مستوى المفردة والمدونة الثقافية معاً، إسقاط نحوي صرفي للغة الأصلية على لغة الترجمة، تحويل نحوي صرفي وتغيير الصيغ النحوية، الوزن والقافية، محاولة نحت كلمات جديدة، الإطناب، الحشو والإطالة، «التسطيح» أي اختزال الأثر التعبيري illuctionary، التكرار المورفيمي، واستخدام اشتقاقات المفردات المتشابهة.

لا أنوي هنا تقييم الترجمات المختلفة. ولا أعتقد أن من واجبي القيام بذلك: سيكشف التقييم ببساطة عن الافتراضات المنظورية الخفية التي اعتمدها في مقاربة الترجمات. وبما أني حاولت الوصف لا الإرشاد، فلا سبب يدعوني إلى التقييم. الأفضل ترك هذه المهمة للقارئ.

كل ما أتمناه أن أكون قد أظهرت في هذا الفصل أن التحليل الوصفي للترجمات على المستوى اللغوي يمكن أن يكون منتجاً في تدريب المترجم، وكنت قد أظهرت في الفصول السابقة أن التحليل الوصفي على المستوى اللغوي وحده لا يكفي لإنصاف تعقيد الظاهرة.

آمل أني وضحت أن القرّاء الذين لا يستطيعون فحص الترجمة بمقارنتها بالأصل تكون الترجمة ببساطة هي الأصل بالنسبة إليهم. يسقط القائمون على إعادة الكتابة ونصوص إعادة الكتابة صوراً للعمل الأصلي أو الكاتب، أو الأدب، أو الثقافة تؤثر في عدد من القرّاء يفوق عدد من يؤثر فيهم الأصل في الغالب. وغالباً ما تعمل نماذج إعادة الكتابة من النوع الذي نوقش في الفصول الأربعة السابقة، على تشكيل استقبال العمل أو الكاتب أو الأدب أو المجتمع في ثقافة تختلف عن ثقافة الأصل. في الفصول الأربعة القادمة سألتفت إلى نصوص إعادة الكتابة التي تشكّل صورة العمل، أو المؤلف، أو الأدب، أو المجتمع واستقبالها في نطاق ثقافتها نفسها.

Twitter: @ketab_n

الفصل التاسع

كتابـة التاريـخ

من كاتب رائج إلى كاتب مغمور: وليم فوكنبروخ

ولد الكاتب الهولندي وليم غودشاك فان فوكنبروخ Willem Godschalk van Focquenbroch في أمستردام عام 1640، وقد يكون تاريخ وفاته عام 1670 على شاطئ الذهب في غرب أفريقيا حيث أصبح أمين صندوق في مستوطنة تديرها شركة الهند الشرقية الهولندية بعد عمل لم يوفق فيه طبيباً في أمستردام. كان شاعراً وكاتباً مسرحياً غزير الإنتاج، فضلاً عن كونه المؤلّف الذي أدخل العرض الساخر[1] burlesque إلى الأدب الهولندي، متّبعاً مثال الشاعر الفرنسي سكارون[2].

بقي فوكنبروخ يتمتع بشعبية واسعة مدة قرن كامل بعد وفاته، وقد أعيد خلال تلك الفترة طبع المجموعة الكاملة لأعماله ـ التي لم يكن سعرها رخيصاً بأيّ حال من الأحوال في ذلك الوقت ـ ثماني مرات، وتواصل عرض مسرحياته بانتظام. بعد انقضاء حوالى القرن بدأت سمعة الرجل وأعماله تتعرض للانحدار في تواريخ الأدب الهولندي، ولم تصدر طبعات جديدة لكتبه أو تقدّم عروض جديدة لمسرحياته، وكاد اسمه يُنسى تماماً حتى أعيد اكتشافه في الماضي القريب.

---

(1) العرض الساخر عمل أدبي أو مسرحي يعتمد السخرية في تناول موضوعه إما بمعالجة موضوع تافه بلغة محترمة وإما موضوع محترم بلغة ساخرة هازلة. (المترجم)

(2) وليم سكارون (1610–1660) شاعر ومسرحي وروائي فرنسي برع في العرض الساخر، أبرز أعماله **الرواية الكوميدية**. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

بكلمات أخرى، عملت أجيال من «المتخصصين» في الأدب الهولندي على «استبعاد» فوكنبروخ من أدبهم وثقافتهم. وقد فعلوا ذلك لأنهم تمثّلوا خطاب الأدب السائد في عصرهم الذي لم يكن لفوكنبروخ مكان فيه، أو أنهم بحسب اعتقادهم عجزوا عن إدخاله في ذلك الخطاب. سأحاول فيما يلي تقديم مسح للاستراتيجيات الرئيسة التي استخدمت في هذا النوع من «الاستبعاد الثقافي» الذي لا يقتصر على الأدب الهولندي بل يمكن بدون جَهْد كبير أن يلاحظ فاعلاً في آداب أخرى.

يكتب بيرت ديكورت في مقدمته لأعمال فوكنبروخ الشعرية «من الصعب فهم السبب في أن أحداً لم يكرّس نفسه لتقديم تحليل مفصل لحياة هذا المؤلف من القرن السابع عشر وأعماله، فقد كانتا دون مبالغة رائعتين» (5). وكانت لـ هـ. دي كوجر، الناقد الوحيد الذي انبرى للدفاع عن فوكنبروخ في القرن التاسع عشر، نظرة فلسفية للموضوع: «ليس الظلم أمراً طارئاً في تاريخ الأدب الهولندي» (353).

إن الإهمال ـ الضارّ في الغالب ـ الذي تعرض له فوكنبروخ خلال القرون الثلاثة الأخيرة ليس بالأمر «العصي على الفهم» ولا هو نابع من عدل أو ظلم يمكن أن يوصفا بعدم التحيّز باعتبار أن لهما طابعاً غير شخصي. تبّين لنا حالة وليم غودشوك فان فوكنبروخ في الواقع المدى الذي تخضع به كتابة تواريخ الأدب ـ وما يتفرع عنها: كتب المراجع ـ للقيود الأيديولوجية والشعرية معاً.

تمتّع فوكنبروخ بشعبية واسعة في القرن السابع عشر، لكن شعبيته تلك كما هو واضح لم تكن من النوع الذي يسعى في طلبه «المحترفون» الذين قاموا بتشكيل الخطاب السائد عن أدب عصره. لم تكن شعبية فوكنبروخ من النمط السليم في ميدان الشعرية لأن العرض الساخر لم ينسجم مع محاولات الشعراء والنقاد تقليد النماذج العظيمة للأدب القديم، ولم يكن مفيداً أيضاً في إظهار أن اللغة الهولندية قد «نضجت» ويمكن أن تكون وسيلة قيّمة في الخطابات المتنوعة المتاحة في جمهورية المقاطعات المتحدة المستقلة حديثاً.

كما أن شعبية فوكنبروخ لم تكن من النمط السليم من الناحية الأيديولوجية، ذلك لأن صورته كاتباً للعروض الساخرة والقصائد والمسرحيات الهجائية، فضلاً عن الأسطورة التي تطورت عن شخصه لم يناسبا الصورة المثالية لأمستردام القرن السابع عشر بوصفها موطن بناة الأمة والتجار الجادّين والشعراء الذين يحملون

Twitter: @ketab_n

رسالة استلهموها إما من الكتاب المقدس وإما من مُثُل الماضي، أو من كليهما معاً.

ما أن تصل ثقافة ما إلى صورة معتمدة لماضيها حتى تبدأ باستبعاد الشخصيات والملامح فيه التي لا تجد لها مكاناً مناسباً في تلك الصورة. يُظهر تحليل هذه العملية مرة أخرى أن القيمة «الداخلية» لعمل أدبي ليست بأي حال سبباً كافياً لضمان بقائه، وأن بإمكان إعادة الكتابة أن تضمن له البقاء بدرجة مساوية في الأقل. إذا توقفت إعادة كتابة مؤلف ما طوى عمله النسيان.

نجد أوضح وصف للسبب الأيديولوجي الذي انحدرت بسببه شعبية فوكنبروخ في المقدمة التي كتبها لود بايكلمان لمجموعة أعماله الشعرية: «كاد الفهم المحرّف لمبدأ اللياقة أن يرمي بالشاعر فان فوكنبروخ في لُجّة النسيان» (9). يشير ج. سي. براندیت كورستيوس، من جهته، إلى السبب الشعري عندما يصف فوكنبروخ بأنه واحد من أولئك الشعراء الذين «لم يظهروا القدرة أو الرغبة في اعتماد الشعرية الرسمية» (123).

يجمع أورني ووجنجاردز طرفَي المعادلة عندما يقرران أن «أسلوب العرض الساخر الذي اعتمده كان بوضوح رد فعل ضد بعض التيارات التطهرية في عصره أيضاً» (73)، وهي نقطة يزيدها تفصيلاً شنكيفلد فان دير دوسن: «لقد وقف على النقيض من كل ما كان فكر عصره ميّالاً إلى الإعلاء من شأنه، فقلّده ساخراً أو سفّهه كلياً» (44-45). بكلمات أخرى، لم تَرُقْ فوكنبروخ «قواعد اللياقة والغطرسة الاجتماعية» (فان هريكهوزن) لعصره، كما أن «مُثل التنوير لم تستثر حميته كما فعلت مع هوفت، وفوندل، وهويجنز» (كاليس، 26). يورد كاليس هنا تحديداً أسماء الكتّاب الثلاثة الذين حاولوا إعادة كتابة الأدب الهولندي بما يتفق وشعرية القدماء: هوفت، الشاعر والكاتب المسرحي والمؤرخ؛ فوندل، الكاتب المسرحي والشاعر؛ هويجنز، الشاعر والكاتب المسرحي. ومما له دلالة أن الكوميديا الوحيدة لهويجنز[3] *Trijntje Cornelis*، تحتوي لغة ومواقف ساخرة قد تكون مأخوذة

(3) قسطنطين هويجنز (1596-1687): شاعر وكاتب هولندي غزير الإنتاج ينتمي إلى ما يُعرف بالعصر الذهبي الهولندي، عمل سكرتيراً لاثنين من الأمراء، وهو والد العالِم كريستيان هويجنز. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

مباشرة من فوكنبروخ. لماذا نُبذ فوكنبروخ إذن ولم يتأثر هويجنز؟ السبب أن كل أعمال فوكنبروخ قد كُتبت تحت يافطة العرض الساخر، بينما كان يحق لهويجنز، الدبلوماسي والعالم والكاتب ذو الأصل العريق، أن «ينحدر» إلى هذا النمط ـ تارة بوصفه كاتباً مسرحياً، وغالباً في قصائده القصيرة الساخرة ـ ما دام سـ«يسمو» دائماً إلى خطاب اللياقة الذي طلبه العصر دون أن يترك خلفه ضرراً.

قبل الشروع في تحليل أدق للاستراتيجيات التي استخدمت لاستبعاد فوكنبروخ من تاريخ الأدب الهولندي، لابد للإنصاف من الإشارة إلى أن كتابة التاريخ المعاصرة قد بدأت بإصلاح الخطأ. يكتب سي. ج. كيوك في مقدمته لمجموعة قصائد فوكنبروخ: «في حوالى منتصف القرن السابع عشر عاش بيننا، جنباً إلى جنب مع المؤلفين الكبار المعترف بهم في كل مكان، شاعر طواه النسيان لقلة جدّيته، برغم أن أسلوبه التلقائي الدارج parlando كان من النوع الذي يفضّل عصرنا هذا سماعه مرة أخرى» (11). إن مما له دلالة أن القيمة الداخلية لعمل فوكنبروخ، التي استطاعت أن تقاوم كرّ الأيام، لم تكن هي العامل الوحيد المسؤول عن إعادة اكتشافه. الحقيقة أن الشعرية السائدة قد تغيرت عبر العصور بطريقة سمحت بتكييف شعر فوكنبروخ مرة أخرى، الأهمية نفسها في الأقل هنا، فضلاً عن الحقيقة الأخرى في أن مفهوم «اللياقة» قد اكتسب طابعاً متحرراً في هولندا هو الآخر منذ نهاية الحرب العالمية الثانية.

برغم ذلك مازال الموقف التقليدي ماثلاً بيننا. في المقدمة التي كتبها روس لمنتخباته من سونيتات القرن السابع عشر الهولندية، والتي نشرت في العام نفسه مع منتخبات كيوك المذكورة آنفاً، يسارع إلى إعادة الأمور إلى «نصابها»:

«أنصح القارئ، بعد أن يطّلع على سخرية فوكنبروخ من فن السونيتة، أن يقلب هذا الكتاب الصغير مرة أخرى، وهو كتاب مكرس للسونيتة في أكثر عصورها ازدهاراً، ليتأكد إن كان الجنس الأدبي الذي كرس له أفضل شعرائنا قدراتهم قادراً على مقاومة هذه الصورة الكاريكاتورية. ونحن نرى أن التجربة ستتمخض عن نتائج إيجابية» (101).

بمعنى آخر، لقد رُقّي فوكنبروخ من رتبة «المنبوذ» إلى «المنشق». من الصعب أن يُنكر عليه كل علاقة أدبية وثقافية بالأمر، لكن الحكم عليه ما زال

Twitter: @ketab_n

يتقرر عبر مقارنته مع «أفضل شعرائنا»، الذين صودف أن شعريتهم كانت أقرب إلى ذوق جامع المنتخبات من الشعرية التي استهدى بها تأليف فوكنبروخ. مع هذا التحامل على فوكنبروخ، لن يكون حظه حين يُرمى النرد إلا الخسارة.

واجهتْ أولئك الذين حاولوا «استبعاد» فوكنبروخ مشكلةٌ كبيرة واحدة، كان وتسن جيسبيك أول من عبّر عنها، وظلت تتردد بعد ذلك: «إن قراءة صفحات قليلة مما يسمى قصائد كوميدية... كفيلة بأن تثير الغثيان لدى أي شخص يمتلك أو يستشعر أي قدر من اللياقة؛ مع ذلك نشهد الآن الطبعة الثالثة من روائح الغائط التي تفوح من **ثاليا** فوكنبروخ، والتي بقيت بكل تأكيد تجد من يقرأها عام 1766» (309). بعد تسعة وخمسين عاماً واجه المشكلةَ نفسها وورب Worp وهو يعثر على مزيد من الطبعات لأعمال فوكنبروخ: «وهكذا نُشر ما لا يقل عن ثماني طبعات من الأعمال الكاملة خلال قرن واحد، وهو تشريف لم يحصل عليه إلا عدد قليل من شعراء هذه الأيام. يصعب تفسير نجاحات فوكنبروخ» (529). بناء على ذلك، لم يبذل كوبوس ودي رفكورت أية محاولة حين تناولا أعماله بعد وورب بخمس سنوات. لقد اكتفيا بالقول «برغم بعض بريق من اللماحية هنا وهناك، فإنه يتصف في الغالب بالجبن والقذارة، ويحفل بالذوق السيّئ، والهزل الخشن» (542)، وهو ما يعني أن فكرة فوكنبروخ عن اللياقة لا تتفق مع فكرتهما. ثم يردفان بدون محاولة للتعليق أو إعادة النظر: «مع ذلك طُبعت قصائده عدة مرات» (542).

مثل كل الآخرين في معسكرهما، لم يخطر لهما التفكير في ما هو جَلِيّ: الاحتمال الأرجح أن قصائد فوكنبروخ كانت تتمتع بشعبية واسعة وظلت كذلك لأن غالبية الناس الذين عاشوا في أمستردام في العصر الذهبي عدّوها ممتعة على مستوى الأيديولوجيا والشعرية، وهو ما يتضح أيضاً من غزوات هوفت وهويجنز المنتظمة على الميدان الخاص بفوكنبروخ. إن ما شُرّع له فيما بعد بوصفه أيديولوجيا «شعراء العصر الكبار» وشعريتهم ـ باستبعاد العرض الساخر ودراسة الغائط ـ لم يمثل في الأرجح ما كان سائداً في ذلك العصر بل أسقطه عليه الإدراك المتأخر لمؤرخي الأدب. وكان إسقاط تلك الأيديولوجيا وتلك الشعرية على العصر جزءاً من محاولة بناء «أسطورة مؤسِسة» جديرة بالجمهورية الجديدة. إذا ما أُريد لأمستردام أن تصبح روما الجديدة فإن عليها تهيئة نسخها الخاصة من فيرجل

Twitter: @ketab_n

وهوراس وسينيكا وتاسيتوس، لم تكن بحاجة إلى مارشال أو جوفينال[4] في ذلك الحين.

كان على من أراد «استبعاد» فوكنبروخ إذن تطوير استراتيجية مزدوجة. من جهة، لابد أن يطّلع القارئ ويقتنع بمدى «السوء» الذي كان يمثله فوكنبروخ. من جهة أخرى، يجب أن يُغتفر لمعاصريه أي «ذنب» حقيقي عندما يتعلق الأمر بشعبيته المؤسفة والقصيرة الأجل لحسن الحظ. من هنا الحاجة إلى تصويرهم أقل تهذيباً، ربما، من مؤلفي نصوص إعادة الكتابة وقرائها، وهو ما سيفسر أيضاً السبب في أن «الشعراء الكبار» في العصر الذهبي قد انحنوا أحياناً لذوقهم المريب. خلاصة القول على وفق نظرتهم أن أبناء القرن السابع عشر، برغم أنه العصر الذهبي للأدب الهولندي بالفعل، كانوا ميالين إلى هفوات ذوقية مؤسفة تم تلافيها فيما بعد.

تظهر الاستراتيجية الثانية لدى وورب: «يصيبنا الذهول، مراراً وتكراراً، لما كان أجدادنا راغبين في سماعه، ونمط التلاعب بالألفاظ الذي نال إعجابهم» (503). ويضيف وورب بنبرة أسف ضمنية:

«لقد استهوى شخصيتنا الوطنية ما هو فظّ في الكوميديا والقصيدة، كما في الرسم والتصوير. والنبرة المستخدمة في أعراس عائلاتنا الراقية معروفة جيداً، كما هو حال الثيمات التي يتناولها الكثير من رساميا بتمكن؛ لا حاجة بي للدخول في التفاصيل» (530).

يبدي كالف تعاطفاً مع هذا الرأي بعد مرور ثمانية وعشرين عاماً: «لا تؤكد الشخصية الوطنية نفسها في حس الفكاهة الفطري الذي يميّزها واللماحية الحادة، ولكن في فظاظتها أيضاً التي كانت تميل إلى خلط القذر والمنفّر بالكوميدي» (578). يردد كلا الكاتبين صدى الآخر (بما يثير الشك؟) في تقييمهما للجنس الأدبي المفضل لدى فوكنبروخ أيضاً: «لكن، لحسن الحظ، اختفت تماماً موضة

(4) عاش الشاعر الروماني مارشال في القرن الأول الميلادي وعرف بقصائده القصيرة الساخرة التي تعتمد الفكرة البارعة أو الطرفة وتسمى أبيغرام epigram (النكتة الشعرية)، أما جوفينال الشاعر الروماني فقد نشط في أواخر القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي وكان بارعاً في الهجاء. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

طريقته في الكتابة، أي العرض الساخر» (وورب، 530). «من حسن حظ تطور شعبنا، انطوت تلك الصفحة دون إبطاء» (كالف، 580).

يمكن، كما أشار بايكلمان لأول مرة، استخدام الجدالين لتبرير النقيضين. إذا كان نبلاء القرن السابع عشر قد تسامحوا مع فظاظة الرسوم والصور، وإذا كانت هذه الرسوم والصور موجودة في المتاحف اليوم، فلمَ يُستبعد الأدب الفظّ من المنتخبات الأدبية وتواريخ الأدب، وقد استمتعوا به هو الآخر كما هو واضح؟ يكتب بايكلمان «إن الملامح الفظة والحسية بشكل فاضح في رسوم معاصريه [أي فوكنبروخ] وأقرانه المشابهين له من مثل جان ستين، وفان أوستاد، جوست فان كرايسبيك، وأدريان برووير لم تمنع المديح غير المشروط من أن ينهال عليهم على مر القرون» (9)، ثم يردف كان لابد للعرض الساخر، الذي يظهر بجلاء في الرسم الهولندي، أن يطفو إلى السطح في الأدب الهولندي أيضاً، لأنه يبدو أساساً وثيق الصلة بالشخصية الوطنية الهولندية، أو في الأقل من نوع بعينه من الشخصية الوطنية الهولندية، تحديداً النوع الذي عدّه القائمون على إعادة كتابة التاريخ الأدبي «غير مهذب»، برغم أن الذين تصدوا لإعادة كتابة التاريخ بما ينسجم مع التغير في الظروف لا يشاطرونهم ذلك الرأي. يقول بايكلمان إن فوكنبروخ برغم إساءته للمتخصصين في عصره، قد انجذب إلى العرض الساخر لأنه «يرتبط بصلة وثيقة بوجود الهولندي ذاته» (17).

كان من المحتمل أن يُرفض بايكلمان، الذي نُشرت منتخباته بعد عامين من نشر تاريخ كالف، بوصفه صوتاً منشقاً لا يمثل إلا نفسه في ذلك الوقت. لكن الفكرة التي طرحها كانت صحيحة من حيث الأساس. لم يتصف مواطنو العصر الذهبي الهولندي بالنقاء الكامل كما ساد الاعتقاد عنهم. وقد اختير فوكنبروخ، لتحويل الانتباه عن هذه العيوب لدى الجماعة بوصفها كذلك، ليكون الابن الضال، الكاتب الذي استسلم للمبالغة، واستهوته رذائل العصر المؤسفة بدلاً من دفعه إلى حث معاصريه على القيم النبيلة.

بما أن بالإمكان توجيه الاتهام نفسه إلى شعراء العصر المقبولين في المُعْتَمَد، ليس هوفت وهويجنز حسب، ولكن أيضاً وبالأخص بريديرو، فإن استراتيجية اغتيال الشخصية تصبح أمراً محتوماً. يمكن القول عن بريديرو، في الأقل، إنه

Twitter: @ketab_n

«أعلن توبته» بالمعنى الديني، برغم ما اتضح من أن القصيدة التي فُسّرت على أنها «الدليل» على توبته كانت ترجمة عن الفرنسية، أو أن حبه المستحيل لكاتبة قد «سما» بها على وفق أفضل تقاليد الحب الرفيع في القرون الوسطى[5].

يخلو عمل فوكنبروخ من الدليل على أيٍّ من الاثنين. لذا لزم التوسع في استخدام استراتيجية اغتيال الشخصية بأشد الطرق المتاحة قسوة، ضد كلٍّ من الإنسان والشاعر. قبل أن نحلل ذلك بتفصيل أكبر يجب أن نبقي عاملين نصب أعيننا. أحدهما أننا «برغم الاهتمام المتزايد بحياة فوكنبروخ وأعماله بعد الحرب العالمية الثانية، لا نعرف الكثير عن حياته حتى يومنا هذا» (فان بورك، 206). وبما أننا لا نعرف الكثير، فإن باستطاعتنا استنتاج الكثير، أو حتى تأليفه بمأمن نسبي من العقاب. العامل الآخر أن فوكنبروخ «مدين بسمعة الخلاعة التي لزمته لقرون عدة لميل المعلقين إلى النميمة مما جعلهم ينسخون بعضهم بعضاً دون تمحيص» (كوك، 13). سيتضح غياب التمحيص في الفقرات التالية.

يكتب فان دير أي عام 1859: «لم يحظ [فوكنبروخ] إلا على القليل من النجاح بسبب حياته المنحلة، وهو السبب في أنه قصد ساحل غينيا عام 1666 ليجمع ثروته» (142). ونُشر تنويع وورب على هذه الثيمة عام 1881: «لم يلقَ نشاطه [بوصفه طبيباً] الكثير من النجاح؛ ربما جزئياً في الأقل، بسبب حياته المنحلة. ومن المؤكد أن شعره الفكاهي لم يخدمه أيضاً» (512). ويواصل وورب تزويق كلامه كما يلي: «لم يكن الجنس الأدبي الذي كتب فيه فوكنبروخ مناسباً لبث الثقة في نفوس مرضاه، وبالأخص من النساء» (512)، ويختم بالصورة النمطية لفوكنبروخ التي لا تستند إلا إلى استنتاجات من الأعمال المكتوبة. لقد عدّ وورب، وآخرون من بعده، الشخصية الأدبية التي قدمها فوكنبروخ تمثيلاً له هو نفسه. فضلاً عن ذلك، لم يعطِ وورب أو من جاء بعده حصة لمتطلبات الجنس الأدبي: بعض أنواع الشعر تقتضي من الشخصية الأدبية موقفاً لا يقترب بالضرورة من قمة السجايا الأخلاقية.

(5) الحب الرفيع courtly love تقليد من القرون الوسطى الأوروبية يقرر قواعد سلوك الفرسان والشعراء في مغازلة سيدات المجتمع الراقي حينذاك. وهو أقرب إلى الحب العذري عند العرب. وقد أخضعه سرفانتس في **دون كيخوته** لسخرية فريدة. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

سواء أكان إدماج وورب ومن جاء بعده بين المؤلف وعمله أمراً متعمَّداً أم لا، فإن الموجز التالي الذي قدمه وورب عن حياة فوكنبروخ قد اعتُمِد فيما بعد في التواريخ الأدبية الهولندية: «بجيب خاوٍ، وسمعة متردية، وحب يائس غادر فوكنبروخ الوطن الأم بحثاً عن ثروته في مكان آخر» (512).

في 1888 أضفى فريدريكس وفان دن براندن نبرة جبرية ـ قد تكون لاإرادية ـ عندما وضعوا التنويعة الآتية على وورب: «ربما لم يستغرب قراؤه رحيله إلى ساحل غينيا عام 1666، حيث صار أمين صندوق وبالطبع [هكذا في الأصل] لم يمهله الموت طويلاً» (252). من الصعب تجنب الانطباع وأنت تقرأ هذا أن الرب الكالفيني قد عاقب فوكنبروخ شخصياً بهذا الموت المبكر.

في عام 1901 يكتب إيفرتس عن «وليم فوكنبروخ المُنْحَلّ» (272). وفي 1920 يقدّم برنسون فوكنبروخ على أنه «طبيب مشبوه انتهى به الحال إلى منصب في ساحل الذهب»(294)، ثم يبرز الفرق بينه وبين بيتر بيرناجي، طبيب آخر «تمكن من الحفاظ على كرامته وأصبح فيما بعد أستاذاً في الأثينيوم في أمستردام» (294). ليست المشكلة في فقدان فوكنبروخ النجاح المالي، وإنما هي بالتأكيد فقدانه اللياقة في الحياة والفن على السواء، أو بالأحرى في الحياة التي قدّمها فنه. وقد عبّر و. ف. هيرمانس عن ذلك بقوله: «لقد أصبح واضحاً الآن السبب الذي يجعل فوكنبروخ يسكننا بصفته طبيباً مشبوهاً، بينما لا يسكننا فوندل[6] بصفته تاجر جوارب مشبوهاً» (15) برغم أن نجاح فوندل المالي لم يكن بالتأكيد ليزيد في شيء على نجاح فوكنبروخ. الفرق بالطبع أن فوندل كتب الأدب «الصحيح» لعصره والعصور اللاحقة على السواء، بينما لم يفعل فوكنبروخ ذلك. يكتب تي ونكل في 1924 أن فوكنبروخ «قد جعل من المستحيل قبوله طبيباً في أمستردام (حصل على شهادته عام 1662) بسبب حياته المنحلّة» (278)، تيرلان يقدم لنا آخر صورة

(6) جوست فان دن فوندل Vondel (1587–1679): كاتب ومسرحي هولندي تولى إدارة محل أقمشة الحرير الخاص بأبيه بعد وفاته عام 1608. عرف عنه تحوله عن الكالفينية السائدة في هولندا حينذاك إلى الكاثوليكية، وقد ظل يدعو إلى التسامح الديني. يدل على قبوله في هولندا أن أكبر حدائق أمستردام "فوندلبارك" تحمل اسمه، كما أن صورته ظلت تظهر على العملة النقدية الهولندية فئة خمسة جلدر منذ عام 1950 وحتى إلغائها عام 1990. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

لفوكنبروخ «الضال» في وقت متأخر هو العام 1952: «عاش حياة التردي الأخلاقي خلال دراسته في ليدن، ولم يفعل ما هو أفضل بصفته طبيباً في أمستردام» (158).

نتعرف بعد مرور خمسة وعشرين عاماً على فوكنبروخ «الجديد». بينما لم يكن قد «بُرّئ» تماماً، كان في الأقل مقبولاً بصورة «الشاعر الملعون» poète maudit[7] المبتذلة إلى حد ما. ويبدو أن الجدال قد استند إلى أن الآداب الأخرى لديها أمثاله، وبالتالي لمَ لا يقدّم الأدب الهولندي عدداً قليلاً منهم في الأقل ما داموا سيبقون في زاوية هامشية نسبياً. ظل رينز يكتب عن «هذا الرجل من أمستردام، الذي أخفق في ممارسة الطب» (60)، لكنه يضيف بنبرة تكشف عن التفهم، برغم أنها لا تدل على المغفرة بكل تأكيد:

«يعاني فوكنبروخ من الحياة، التي تمثل عبئاً ثقيلاً عليه. لا أحد يزيد عليه إيماناً بغرور الحياة ولامعناها وقسوتها. وهكذا نراه بسخرية متجهمة، واستخفاف مرير يدمّر القيم والأفكار والمشاعر، وأطر حياته التي هي ملكه أيضاً. تمنح هذه التشاؤمية التي تميّز نموذج الشاعر الملعون فوكنبروخ ملامح حديثة» (60).

في العام نفسه يصف مؤرخ أدبي آخر «الدكتور فوكنبروخ، الذي اهتم بالفتيات والخمر وعزف الناي أكثر من اهتمامه بممارسة الطب» بأنه «واحد من أكثر النماذج البشرية ولعاً بالمغامرة وسحراً في أدبنا» (دانجيز، 118). مما له دلالة في هذا السياق أن بايكلمان، وهو نفسه كاتب لم يلتزم دائماً بالأيديولوجيا/ الشعرية السائدة في عصره، كان أول من سمّى فوكنبروخ «الشاعر الملعون»، قبل أربعة وستين عاماً من بلوغ النقلة في القواعد الأيديولوجية والشعرية لعصر رنز ودانكيز حداً يسمح لهما باستخدام الوصف نفسه في خطاب موجّه أصلاً إلى جمهور أكاديمي.

تكشف لنا مقارنة بين الفقرتين المخصصتين لفوكنبروخ في الطبعتين الأولى والثانية من **موسوعة الأدب العالمي الحديثة** *Moderne Encyclopedie der*

(7) الشاعر الملعون poète maudit مصطلح تأسس في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر لوصف الشعراء الذين عاشوا حياتهم على هامش المجتمع أو على الضد منه منغمسين في مختلف أنواع الخطيئة، وغالباً ما ينتهي بهم الحال إلى موت مبكر. بين هؤلاء في الأدب الفرنسي أسماء كبيرة مثل شارل بودلير وبول فيرلين وآرثر رامبو. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

Wereldliteratuur ما قد يعد أبلغ دليل على التحول الراهن في النظرة إلى فوكنبروخ. ظل مينديرا، الذي كتب الفقرة الخاصة بطبعة 1965 الأولى، يقول عن فوكنبروخ إن «ممارسته المهنة لم تزدهر، وربما كان السبب هواياته: التدخين، الشراب، النساء، عزف الناي والكمان، الدردشات المطولة، كتابة الشعر» (77). حُذفت هذه الجملة من الفقرة في الطبعة الثانية لعام 1980، التي كتبتها هذه المرة ب. مينديرا والمحرّرون، إذ تكتفي بالقول: «برغم أن الخبراء في القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يتمكنوا من تذوق عمله، فإن الطبعات الكثيرة تثبت أن رأي القرّاء كان مختلفاً. وعادت أعماله لتحظى بالإعجاب مرة أخرى في قرننا هذا» (252).

إن أول من هاجم فوكنبروخ الشاعر هو ميشيل دي سواين في كتابه *Nederduitsche Dichtkonde*. يضع دي سواين فوكنبروخ بين أولئك الذين «مرّغوا أنوف ربات الشعر في التراب باستخدامه الأفكار والكلمات الهازلة» (281). ويستطرد قائلاً: «يمكن للمرء أن يلاحظ من أحكام الأساتذة المتخصصين أية مكانة تستحق أعماله هذه» (281). فإذا تذكرنا أن الأساتذة الذين يشير إليهم دي سواين هم أعضاء جماعة «لا مستحيل مع الهمة العالية» Nil Volentibus Arduum، الذين استبعد إيثارهم شعرية الكلاسية الجديدة في فرنسا احتمال أن يتعاملوا بأي قدر من الاحترام مع فوكنبروخ أو حتى أستاذه الفرنسي سكارون، أصبح مفهوماً لماذا كان مقدّراً لملاحظات دي سواين أن تصبح نبوءة تحقق نفسها؟

يكتب وتسن جيسبيك عام 1822: «تم قبول فوكنبروخ في عصره بوصفه شاعراً ظريفاً وكوميدياً، إن كان مقبولاً تسمية لغة الشارع الفجّة ومسرّات دور البغاء البعيدة عن اللياقة ظرفاً وكوميديا. لا نريد أن نلوث صفحتنا هذه باقتباس أمثلة من قوافيه القذرة» (309). بعد مرور سبعة وثلاثين عاماً، في 1859، يكتفي فان ديرا بنسخ كلمات وتسن جيسبيك، معرّفاً قصائد فوكنبروخ بأنها كتابات «اعتُبرت ظريفة وكوميدية في عصره، لكنها لم تعد تستحق أن تُقرأ أو تعرض على المسرح في زمننا بسبب لغة الشارع الفظّة ومسرات دور البغاء البعيدة عن اللياقة فيها» (142). وتطفو الكلمات نفسها حرفياً لدى هوفدجك، بعد مرور ثلاثة عشر عاماً، في 1872، بوصفها جزءاً من تشخيصه لـ «وليم فان فوكنبروخ القذر» (212). وبعد مضي سبعة وثلاثين عاماً، في 1909، يكتب كالف أن فوكنبروخ لا يُعرف إلا بأنه

Twitter: @ketab_n

«الشاعر الذي قال ديوجين الحكيم/عاش في برميل خمر» (508)، وهي ملاحظة تطفو مرة أخرى بالشكل نفسه تقريباً لدى تيرلان بعد ثلاثة وأربعين عاماً، في 1952: «لا نعرف اليوم إلا قصيدته الخمرية ديوجين الحكيم/عاش في برميل خمر» (158).

لم يحدث قط أن كان لفوكنبروخ كثير من الأنصار، خصوصاً بعد أن اختفت أعماله من التداول. برغم ذلك استطاع محرر أعماله أبراهام بوغارت أن يكتب: «من يستطيع أن يمنع نفسه من الضحك حين يعزف أبياته/في وليمة العرس ويغني في زفة العروس إلى مخدعها، حيث تبقى فرحة، يقظة/بانتظار عريسها الذي يهدئ من روعها بالقصص/راغباً في زراعة حقلها الرطب بنفسه؟» (3). كان بيتر لانغنجيك، عام 1721، آخر كاتب وناقد قادر على الكتابة عن فوكنبروخ بنبرة لا هي قدح ولا مدح. في التكملة التي كتبها لمحاكاة فوكنبروخ لـ «**الإنيادة**»، يقدم البيعة الآتية لسلفه:

«وسرعان ما رأى هو أيضاً السواحل الأفريقية
حيث يدفن الأستاذ فوك
وأخذ غليوناً بين أسنانه
فدخّن باحترام
تكريماً للشاعر الكبير
كما أفعل أنا اليوم لذلك القديس،
ذلك المنعش للعقل، باعث الفرح
أشعل غليوناً شهياً» (470)

هذه هي آخر التعليقات التي يمكن أن تعد ودية أو حتى رقيقة عن فوكنبروخ في التاريخ الأدبي الهولندي. عام 1868، كان دي كوجر في موقع دفاعي حين سأل «ما تستروا عليه باعتذار في حالة الآخرين، عدّوه خطيئة كبرى في حالة فوكنبروخ» (355). والآخرون الذين يذكرهم هما بوت، وكما هو متوقع لأجنديك: «ألم يرتكب بوت جناية الإساءة للذوق المهذب؟» و«هل كان لأجنديك رقيقاً على

Twitter: @ketab_n

الدوام؟» (355). يمكن لنا إضافة بريديرو أيضاً إلى قائمة كوجر، لكن حقيقة أنه هو نفسه لم يفعل ذلك تبرز قوة التحريم التي تحمي الكتاب المعتمدين في العصر الذهبي الهولندي.

كذلك يمهّد دي كوجر الطريق أمام صور فوكنبروخ اللاحقة بوصفه «الشاعر الملعون» لكنه لا يتمادى إلى الحد الذي وصله زملاؤه النقاد بعد مرور مائة عام تقريباً: «صحيح أنه اتخذ الطريق الخطأ، لكنه قادر بالفعل على رؤية علامات الطريق التي تدله على مسلك أفضل» (360). نحصل هنا على فوكنبروخ المذنب المستعد للتوبة، الذي يمكن تفسير خطاياه لكن ـ مرة أخرى ـ لا يمكن الصفح عنها اعتماداً على حقيقة أن المجتمع «حرمه مما أراد» (357). لسوء طالع فوكنبروخ، كان مُعتَمَد العصر الذهبي يتوفر بالفعل على نموذج الخاطئ التائب مُمثّلاً في بريديرو، وكان ضمّه إلى المعتمد قد أتاح تهريب بعض من «الوضيع» و«الفظ» معه أيضاً، ولكن لكل شيء حد من وجهة نظر مؤرخي الأدب الهولندي كما هو واضح. لقد وجد فوكنبروخ الزاوية المخصصة له مشغولة بالفعل، وكان من المستحيل عليه طرد بريديرو الذي كان «خلاصه من الخطيئة» حقيقة «واقعة» في الأقل، بينما لم يكن أحد يعرف أو يستطيع معرفة كيف أمضى فوكنبروخ سنواته الأخيرة؟ يستطيع بريديرو أن يتعافى بعد وفاته، أما فوكنبروخ فعاجز عن ذلك.

بحلول عام 1980، ضعفت محرّمات العصر الذهبي بما يكفي ليتمكّن دي فوس وستوفلنغ من أن يربطا كتابات فوكنبروخ ببساطة مع «قرينتها من أعمال بريديرو أو ستراتر» اللذين يمكن لبعض قصائد فوكنبروخ مقارنة بهما «أن تكون نداً قوياً بِلُغَتها المباشرة وصراحتها غير المزينة» (71). يفهم هيزكهوزن فوكنبروخ بوصفه شاعراً استلهم قصائده من إحساس بالاحتجاج ضد عصره، لكنه يستنكر «الاتجاه الذي كان هذا الاحتجاج يهدد بالانزلاق فيه لأنه لم يجد مثالاً جديداً مفيداً يقتدي به: الاتجاه نحو الفظاظة التافهة التي تذهب بعيداً في بعض أشعار هذا الشاعر الأخرى» (83). يبدو أنه صار مقبولاً ألاّ تعد مُثُل العصر الذهبي بوصفه كذلك مصدر الإلهام، لكن محاكاتها الساخرة أمر آخر؛ فهو كفيل بأن يهبط بك إلى منزلة «الشاعر الملعون» الهامشية، تلك التسمية المريحة التي تميز التاريخ الأدبي حيث يلتقي فان هيريكهوزن مع رينز ودانكيز لخلق فوكنبروخ أكثر قبولاً لدى المؤسسة الأدبية.

Twitter: @ketab_n

ولكن بعد عامين من ذلك يتجاوز كل من لودفيك وكوينن وسملدرز تلك الفكرة التقليدية. يحتوي وصفهم لفوكنبروخ السطور التالية:

«يُظهر القرن العشرون لحسن الحظ فهماً أفضل لهذه الروح المستقلة، لبساطة لغته وشعره ووضوحهما المرير أحياناً والمحاكاتي الساخر في أحيان أخرى، لكن بوجه خاص لشجاعته وصدقه في رؤية الحياة والعالم كما وجدهما حوله» (221).

يردد هذا الحكم صدى حكم آخر أصدره من سبقهم؛ و. ف. هيرمانس، ولا غرابة: «كان شعره الأصلي حافلاً بالمشاعر، غنياً في أجوائه، تتسم صنعته بالدقة والكمال، بدون بلاغة» (10)، لكنها تردد أيضاً، وهو أمر مدهش، ما قاله وورب: «فضلاً عن ذلك، فإن قصائد طبيبنا لم تكن سيئة؛ لقد كتب بسلاسة وطلاقة وقدّم الدليل على موهبة فنية عظيمة في مجالات مركبة عديدة» (580). يبدي وورب بعض الاستعداد لقبول الحلول الوسط عندما يتعلق الأمر بالشعرية، لكن لعناته ظلت تنصب على فوكنبروخ لأن أيديولوجيته تقاطعت مع الأيديولوجيا السائدة في عصره.

يبدو أن التاريخ الأدبي لا يُكتب من زاوية نظر لازمنية «فوق الاتجاهات» في الغالب؛ الواقع أنه يُسقط «اتجاهات» عصره على الماضي، مجنداً لدعمه الكتّاب الذين يقبلهم في معتمده من أجل أيديولوجيا معينة، أو شعرية معينة، أو كليهما. تتحكم الثقافة في ماضيها لخدمة ما ترغب الجماعات المهيمنة على تلك الثقافة أن يكون عليه حاضرها. إن حقيقة أن حاضرنا أكثر تعاطفاً مع فوكنبروخ من الحاضر الذي كان قائماً قبل مائة عام لا يثبت إلا حقيقة أن الشعرية والأيديولوجيات لا تبقى إلى الأبد بدون تغيير. يبدو أن ثمة «لحظة تاريخية» تغيّر فيها الأيديولوجيا والشعرية في زمن ما مسارهما بما يسمح لهما بقبول من قررنا نبذهم من قبل مرة أخرى.

إن مما له مغزى أن منتخبات أعمال فوكنبروخ التي نشرها بايكلمان وهيمانز، وكلاهما كاتب وبالتالي ليس قارئاً «محترفاً»، لم تتمكن من إحداث تلك النقلة. يبدو أن من وضع الأساس لفهم جديد لفوكنبروخ جيل جديد من المتخصصين في الأدب تمثّلوا خطاباً ثقافياً مقبولاً عن الأدب يختلف عما تمثّل أسلافهم.

Twitter: @ketab_n

الفصل العاشر

المنتخبات

انتخاب المعتمد الأفريقي

يستثمر الناشرون أموالهم في المنتخبات، ويقررون عدد الصفحات التي يستثمرون بها. إن «قيود الحجم» أو «الحيِّز المتاح»، التي صار من المعتاد أن تتصدر الشكوى منها كل المنتخبات تقريباً، ليست معطى طبيعياً. إنها تعكس في الواقع الطلب المتوقع من السوق. كتب هوارد سارجنت في مقدمته لمنتخبات **أصوات أفريقية**: «لا أدعي بتقديمي هذه المنتخبات أني ضمّنتها عمل كل الشعراء من أصحاب الجدارة؛ في الواقع، أحتاج لكي أجعل هذا التمثيل ممكناً إلى مضاعفة حجم هذه المجموعة (xiii)». ويقرر أيسودور أوكبيهو بدون مجاملة في مقدمة مجموعته **ميراث الشعر الأفريقي**: «مرة أخرى، يؤسفني أن لا يتوفر لي حيّز مناسب يسمح لي بتمثيل ما يكفي من الشعراء والجماعات والمقطوعات لإرضاء كل من هبّ ودبّ» (34). يقول ريد ويك الشيء نفسه أساساً في مقدمتهما لكتابهما **كتاب جديد في الشعر الأفريقي**، ولكن بطريقة أكثر لياقة: «بسبب الحيز استبعدنا أيضاً الشعراء الملقيين الذين قدمناهم في 1964 مطبّقين التفسير الصارم لحدود الأدب الأفريقي الذي أصبح شائعاً الآن (1984: xii)».

يستثمر الناشرون في عدد محدد من الصفحات لأنهم ينشرون لجمهور محتمل. ولكوسيتسيل آراء قوية بصدد مكوّنات ذلك الجمهور: «من هم جمهور

Twitter: @ketab_n

الكاتب الأفريقي المعاصر؟ هل هم متعلمو أوروبا وأميركا الضجرون الباحثون عن غرائب أدبية في الأركان الأفريقية لإمبراطوريتهم؟ أم هم الصفوة الأفريقية التي تعلّمت بعيداً عن الأوطان في مؤسسات ذات طابع أوروبي؟» (xv). لم تنشر أي من المنتخبات التي نناقشها هنا في أفريقيا نفسها. كلها (وعددها اثنتا عشرة) نشرت في لندن، هارموندسورث، بلومنغتن، أو نيويورك.

يمثّل البيض عدداً كبيراً من متلقّي الشعر الأفريقي اليوم. والمحاولات المبكرة في تأسيس معتمد للشعراء الأفارقة وإسقاط صورة للأدب الأفريقي لم يتولَّ أمرها أفارقة سود، وإنما بيض أوروبيون وأميركيون. تدفع حقيقة أن جمهور الشعر الأفريقي - صغير نسبياً - الناشرين إلى محاولة كسب أكبر عدد ممكن من القرّاء المحتملين لشراء المنتخبات التي ينشرونها. ينتج عن ذلك تنافس، ولكن وفرة من الخيارات أيضاً، على الأقل منذ عام 1973، عندما حاول ناشرون جدد دخول السوق بتقديم مجموعات جديدة من الشعراء الجدد لجمهورهم المحتمل.

يُعرض الناشرون عن استثمار صفحات كثيرة في منتخبات الشعر الأفريقي إلا في الحالات التي يمكن استخدام هذه المنتخبات فيها مقررات في المدارس (في أفريقيا) والجامعات (في أفريقيا وغيرها). فإذا أريد لواحد من هذه المنتخبات أن يُعتمد كتاباً مدرسياً، يكون من الأفضل ألا يحتوي الكثير من المادة التي يمكن أن يعدّها المستخدمون المحتملون مسيئة. كتب ريد وويك عام 1964 في مقدمة منتخباتهما: «هنالك القليل جداً، مثلاً، مما يمثل النزاع في جنوب ووسط أفريقيا» (4). ضمّ كل من هيوز ومور، وبيير، إلى منتخباتهم، وقد ظهرت قبل عام من ذلك، عدداً لا بأس به من القصائد المعادية للتمييز العنصري.

إذا ما أراد الناشرون جذب اهتمام الجمهور الليبرالي الأبيض المحتمل، كان عليهم الاستعداد بمنتخباتهم ليخرجوا بها إلى الناس في «اللحظة التاريخية» التي تتصدر فيها أفريقيا الأخبار خارج أفريقيا. كما أن من العوامل المساعدة أن تكون هذه المنتخبات إما جُمعت أو كُتبت مقدمتها من قبل كاتب أوروبي أو أفريقي معروف (يفضل أن يكون من السود) يمكن إظهار أن له صلة ما بالشؤون الأفريقية. كان الأدب الأفريقي المكتوب بالفرنسية قد لقي القبول في باريس قبل أن يلقى الأدب الأفريقي المكتوب بالإنكليزية القبول بوقت طويل، والسبب أن «أندريه

Twitter: @ketab_n

بريتون وجان بول سارتر أعلنا للفرنسيين حضور سفراء الزنوجة Négritude[1] بينهم» (شيفريه، 39). لقد كتب أندريه بريتون مقدمة لمجموعة ايميه سيزير Cahier d'un retour au pays natal عام 1947 وكتب سارتر مقدمة مجموعة ليوبولد سيدار سنغور Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache عام 1948. عندما نشرت مطبعة جامعة إنديانا مجموعتها **قصائد من أفريقيا السوداء**، كان المسؤول عن جمعها وكتابة مقدمتها لانغستون هيوز. ولأن شعر الزنوجة كان قد لقي القبول في متن الأدب الفرنسي قبل ذلك بخمس عشرة سنة، كرّس هيوز عدداً لا يستهان به من الصفحات لها، وكذلك فعل من أتى بعده مباشرة. كانت حكاية الزنوجة تعد حينذاك قصة نجاح، جديرة لذاتها بأن يستلهمها الشعراء الأفارقة الذين يكتبون بالإنكليزية.

يمثّل توفر النصوص هو الآخر قيداً يضطر معدّو المنتخبات الأفريقية إلى العمل داخله. تتضمن خمس من المجموعات المنتخبة المذكورة هنا شعراً شفاهياً من القديم أو الجديد. وبين نماذج الشعر الشفاهي التي تقدّمها هذه المنتخبات الخمسة بالإنكليزية، تمثل اليوروبا خمساً وعشرين قصيدة، وتأتي الإيوي في مرتبة ثانية أدنى منها بكثير ممثلة بثماني قصائد، ثم قريباً منها الآكان بسبع، ثم السواحلية بست قصائد، وتصل كل من الأمهرية والزولو إلى ما مجموعه أربع لكل واحدة، ولا تُمثّل أية لغة أفريقية أخرى بأكثر من ثلاث. لا تعكس هذه الحالة التفوق الكاسح لشعر اليوروبا الشفاهي، وإنما حقيقة أنه قد دُرس وتُرجم لزمن أطول وعلى أيدي أناس أكثر ببساطة. بالمثل، فإن الهيمنة النسبية للشعراء النيجيريين في مجموعة مور وبيير لعام 1984 يمكن أن يُفسر تحديداً بأن نيجيريا «تضم في نهاية المطاف ما يقرب من نصف السكان السود في القارّة» (22).

يمكن القول إن ترجمات الأدب الأفريقي إلى الفرنسية كانت متاحة لتضمينها في منتخبات الشعر الأفريقي المنشورة بالإنكليزية، لكن هذا الأمر لا يصحّ عن

(1) الزنوجة Négritude حركة أدبية وسياسية نشأت في فرنسا خلال ثلاثينيات القرن العشرين على يد مجموعة من الشعراء الأفارقة ومنهم السنغالي ليوبولد سنغور، والمارتينيكي إيميه سيزير، والغوياني ليون داماس. وقد وجد هؤلاء الشعراء في هويتهم السوداء وسيلة لمواجهة الكولونيالية الفرنسية العنصرية. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

الترجمات من البرتغالية. لقد بدأت هذه الأخيرة تطفو على السطح على نطاق أوسع عندما بدأت الصحف الليبرالية البيضاء ونشرات الأخبار المسائية تتناول الصراع الاستعماري في أنغولا وموزمبيق بشيء من الانتظام.

تسهم الشعرية التي يؤيدها معدو المنتخبات في تشكيل المجموعة المنتخبة أيضاً. على سبيل المثال، في عام 1963 قرر مور وبيير ألا تتضمن منتخباتهما إلا الشعر «الحديث» من أفريقيا. وقد عرّفا «الحديث» بأنه «مسألة وعي الشعراء بالمصطلح الحديث في الشعر الأوروبي والأميركي. وهذا الوعي يمكنهم من استخدام لغتهم الخاصة بعيداً عن مهجور القول، وبشكل يروق الأذن الحديثة مباشرة» (30). في طبعة 1984 صارت كلمة «حديث» تعني ببساطة «اهتمام كبير بالحرفة» (23)، لكنها بقيت تعد معياراً يستهدي به الاختيار، برغم أن اختيارات عام 1984 أشد ميلاً إلى السياسي، بما يشبه منتخبات ريد وويك اللذين قررا في مقدمة طبعة 1984 من منتخباتهما: «لقد مال بنا ذوقنا نحو قصائد التجربة والملاحظة مبتعدين عن قصائد التأمل الفلسفي والإعلان السياسي، نحو شعر العبارة المباشرة بعيداً عن الإحالات والتفاصيل» (xii).

ما أن تأسس قدر من الاتفاق على المعتمد في الشعر الأفريقي حوالى عام 1970، حتى وجدت المنتخبات الجديدة نفسها أمام خيارين: إما قبول ذلك المعتمد الناشئ وإما تخريبه أو توسيعه. لقد انخرطت المجموعات المنتخبة الثلاث التي نشرها ألن، وكوسيتسيل، وسارجنت عام 1973 بوعي في تأسيس المعتمد، وهو ما فعلته منتخبات أوكبيهو المنشورة عام 1985. من جهة أخرى، مالت المنتخبات المنشورة بعد عام 1974 إلى تعزيز المعتمد الموجود مسبقاً. بينما قَدّمت شعراء جدداً، كان ثمة حرص فيها على عدم توسيع النطاق الثيمي أو الشعري المتأسس فعلاً.

يوحي عنوان منتخبات أوكبيهو **ميراث الشعر الأفريقي** أنه يؤسس على نحو واعٍ ميراثاً سيضم كلاً من الحاضر والماضي، وهذا ينطوي بالضرورة على إعادة تحديد قيمة الشعر الشفاهي. وهكذا يقرر أوكبيهو الحاجة «إلى إعطاء الشعر الشفاهي التقليدي الأفريقي المكانة التي يستحقها في كل من مناهج التعليم الأدبية وفهمنا العام لما يحاول الشعر تحقيقه» (3). من جانب آخر، يعرّف كوسيتسيل وسارجنت أنفسهما على أنهما ضد ـ المعتمد، أو أنهما مؤسسا المعتمد «الحقيقي».

Twitter: @ketab_n

يهدي كوسيتسيل منتخباته لذكرى لانغستون هيوز وكريس أوكيغبو بين آخرين، ليقف تحت عباءتهما أول مُعِدّ منتخبات للشعر الأفريقي بالإنكليزية، والرجل الذي يعده الكثيرون أهم شاعر أفريقي. يقرر كوسيتسيل متسلحاً بهذه المزايا أن الشعر «إن كان أصيلاً، كما هو شأن كل شيء آخر يعبر عن روح الشعب، فهو اجتماعي دائماً» (xv) معلناً بذلك العقيدة الشعرية التي اعتمدتها منتخباته. لا يتوفر سارجنت على معتمد «حقيقي» جاهز ليستبدل به المعتمد الحالي. إنه يعتقد ببساطة أن تشكيل المعتمد يجب ألا يصل إلى نقطة ختام. لذا نراه يقرر «أعطيت متعمّداً مجالاً أوسع لشعراء جدد وغير معروفين على نطاق واسع» (xv).

كانت أول صورة للشعر الأفريقي قد أسقطتها ثلاث مجموعات منتخبة نشرت في عامي 1963 و1964. ثم جاءت موجة ثانية ضد ـ المعتمد من ثلاث مجموعات منتخبة في عام 1973، وبقيت الحالة مستقرة مذاك إلى اليوم. تُبرِّر منتخبات لانغستون هيوز **قصائد من أفريقيا السوداء** وجودها بتقريرها أن الوقت قد حان لمحاولة فهم أفريقيا، ليس فقط لأن مستقبلها «يسيطر عليه على نحو متزايد أهل أفريقيا أنفسهم» (11)، ولكن لأن «الفن والحياة لم يفترقا في أفريقيا بعد». يشير هيوز بوضوح إلى الصورة المثالية لأفريقيا التي كان شعر الزنوجة قد قدّمها وقام هو بتوسيعها بجرأة لتشمل أفريقيا الناطقة بالإنكليزية أيضاً، حتى لو استند ذلك إلى أوهى الأسس: «يحمل أفضل الشعر المكتوب بكل من الفرنسية والإنكليزية طابع الشخصية الأفريقية، ومعظم هالته الشعورية يمكن أن يتضمنها مصطلح الزنوجة»(13). ليس هذا القول تقرير حقيقة بل استراتيجية: بما أن الشعراء الأفارقة الذين يكتبون بالفرنسية قد حققوا نجاحاً في فرنسا بالزنوجة، فإن على الشعراء الأفارقة الذين يكتبون بالإنكليزية استلهام مثالهم.

يحاول هيوز في منتخباته أن يوازن بين استراتيجيتَي التشبيه والغرابة الحذرة. ولأنه يقدم شعراء جدداً وموضوعات جديدة، فإن أفضل طريقة لمساعدة القرّاء على «تحذيد موقع» الجديد هي إخبارهم أنه «يشبه» شيئاً عرفوه من قبل. لذا يذكر هيوز في مقدمته أن «الشعراء الفرنسيين الأفارقة، وبالأخص سنغور، يميلون إلى مدوَّنات ويتمانية[2]» (12). يمثّل أحد المختارات **ولادة المسيح** بثوب أفريقي: «في

(2) نسبة إلى الشاعر الأميركي والت ويتمان. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

أحد أكواخ البلد، قبل أن يتحرك الفجر/ وللواحد المحض، وُلد طفل/ ملفوفاً في لابا زرقاء صبغتها أمه المقدسة/ متمدداً على فراش والده المصنوع من جلد الغزال المدبوغ في المنزل» (76). مع ذلك تحتوي المنتخبات أيضاً قصيدة وول سوينكا عن الأطفال «أبيكو» بطابع يوروبا. يوضح هيوز في ملاحظاته التقديمية للقصيدة أن «أبيكو هي أسطورة يوروبا عن موت الطفل الوليد، وتعني حرفياً ولد ليموت. إذ يُعتقد أن الطفل الميت يعود ليبتلي الأم» (103). يستمر بعدها ليطبع القصيدة بأكملها، برغم أنها بعيدة كل البعد عن صورة الطفولة المثالية التي تسم الرومانطيقية. كما يضم هيوز إلى مجموعته منتخبات من الشعر الشفاهي المتاح له، لكن ملاحظاته التقديمية تكشف عن قدر من الجهل بالواقع الأفريقي، فهو يورد «بانتو» و«جوهانسبيرغ» بوصفهما «لغات».

تحتوي منتخبات هيوز بالفعل على كل الثيمات التي ستظهر من جديد في كل المجموعات المنتخبة اللاحقة الأخرى، حتى وإن لم تُمنح حيزاً مماثلاً. هنالك ثيمات تقليدية في الشعر الأفريقي: الحب، الذي يتضمن العلاقة بالمرأة بوصفها أماً، معشوقة، تجسيداً أسطورياً للوطن أو حتى للقارة بأسرها؛ الموت؛ الاستمرارية والتغيير؛ دور الشاعر؛ وصف البيئة. الثيمات الأخرى من انشغالات تلك الفترة: الكولونيالية، الفصل العنصري، الأفريقي بين ثقافتين، إعادة كتابة التاريخ الأفريقي. يربط هيوز التقليدي والراهن بتركيزه على نقطة لقائهما الطبيعية: الزنوجة.

تتضمن منتخبات هيوز أيضاً مجموعة نواة من الشعراء الذين سيجدون طريقهم إلى المنتخبات اللاحقة: ديفيد روباديري، كويسي برو، غابريل أوكارا، جون بيبر كلارك، كريستوفر أوكيغبو، وول سوينكا، جيكايا أو تامسي، ليوبولد سيدار سنغور، ديفيد ديوب. وهو يضم الشّاعرين الملقيين رابيريفيلو ورانافو اللذين سيستبعدان بطريقة ماكرة من المنتخبات اللاحقة بحجة «ضيق الحيز المتاح».

لا يضع جيرالد مور وأولي بيير شعراً شفاهياً في منتخباتهما التي تقع في 185 صفحة **شعر حديث من أفريقيا** وقد نشرت في العام ذاته، لأن انتقاءاتهما تعتمد أساساً على عقيدتهما الشعرية. يجب أن يكون ما ينتقيان حديثاً، أي لابد «أن يمثل

Twitter: @ketab_n

استكشافاً جديداً للغة» (20). لهذا السبب استبعدا ما يسمى «الشعراء الرواد» الذين ينتمون إلى أول جيل من الأفارقة الذين كتبوا بالإنكليزية لأنهم كانوا «يعانون من فقدان كامل للأسلوب» (20). في العام الذي أعلن فيه هيوز أن كل الشعر الأفريقي قد كتب تحت لافتة الزنوجة نفسها، يرى مور وبيير أن «ينبوع الزنوجة قد جف»(23)، وأن مناخ إيبادان، المدينة الجامعية في نيجيريا التي تلّقى فيها الكثير من الشعراء النيجيريين من الرعيل الأول تعليمهم العالي ـ مور وبيير بين آخرين ـ أكثر مدعاة لتطور الشعر الأفريقي من مناخ باريس قبل الحرب، ذلك لأن الشعراء الشباب الذين درسوا في إيبادان «اكتسبوا ثقافتهم الأدبية بدون معاناة الإحساس بالغربة والمنفى الذي ابتلي به الكتّاب السود المتجمعون في باريس قبل عشرين أو ثلاثين عاماً» (20).

لا تختلف منتخبات مور وبيير من ناحية الموضوعات عن منتخبات هيوز، ربما لوجود نواة صلبة من المواضيع الأفريقية التقليدية للشعر تنتشر في ثنايا كل المجموعات المنتخبة، أغلب الظن بدون علم معدّيها، حتى إنها تظهر في الموضوعات التي تنتظم تأليف منتخبات سوينكا عام 1975، والتي عاد فأكّدها أوكيبهو في منتخباته بعد عشر سنوات. يقدم مور وبيير نوعاً تقليدياً آخر من الشعر: القصيدة التأملية الفلسفية. كما يقدمان اثنتين من الموضوعات الراهنة: الفردية، والسياسة الأفريقية. وكانت الأخيرة قد بدأت تُعالَج بالفعل بطريقة هجائية. يعطي مور وبيير حيزاً أكبر للقصائد التي تتناول الكفاح ضد الاستعمار (بوصفها تناقض تلك التي تتناول الانتصار عليه)، خصوصاً في الترجمات عن البرتغالية التي تضمنتها منتخباتهما. ولأن انتقاءاتهما تسترشد أساساً بعقيدة شعريةٍ محددة، فإن من البديهي أن يمنحا حيزاً أكبر للقصائد التي تركز على دور الشاعر في المجتمع، بقدر ما يمنحان مجالاً أكبر للشعراء الأكثر وعياً بحرفتهم: تعلو حصة سنغور من خمس قصائد لدى هيوز إلى ثلاث عشرة لدى مور وبيير، وأوكيغبو من واحدة إلى سبع، وسوينكا من واحدة إلى ثماني، وكلارك من اثنتين إلى تسع. يلتحق الشعراء الجدد الذين قدمهم مور وبيير بالمجموعة النواة التي ستتكرر في معظم المنتخبات اللاحقة، وهم لينري بيترز، كوفي أونور، مايكل أيتشيرو، مازيسي كونينه، أوغستينو نيتو، وبيراجو ديوب.

Twitter: @ketab_n

نشر جيمس ريد وكلايف ويك منتخباتهما التي تقع في 119 صفحة **كتاب الشعر الأفريقي** عام 1964. لم يضيفا فيها أية موضوعات جديدة، لكنهما أغفلا موضوعة التمييز العنصري. القصيدة الوحيدة من جنوب أفريقيا في المجموعة مقتطف (19 صفحة) من قصيدة سردية طويلة كُتبت أصلاً بلغة الهوسا عن حياة الشابة البكر ثوثولا. في الطبعة الثانية، المنشورة بعد مرور عشرين عاماً، يضيف ريد وويك أسماء تنتمي إلى «الكوكبة الرائعة من الشعراء الذين ظهروا» في جنوب أفريقيا (xii) لكن ذلك لا يتم بدون إضافة أن القارئ سيفتقد ربما «قصيدة جيمس جولوب السردية الطويلة **ثوثولاً** على «وجه خاص» (xii) وهي من مختارات عام 1964 وقد اضطروا إلى حذفها. مقارنة بهيوز، ومور وبيير، زاد ريد وويك على نحو جلي عدد قصائد شاعرين مَلَقيين هما رابيريفيلو ورانافو ليعودا فيحذفاهما كلية في طبعة 1984. لم يتكرر ذكر أي من الشعراء الذين قدمهم ريد وويك في 1964 في المجموعات المنتخبة اللاحقة.

كانت منتخبات ريد وويك، مع منتخبات مور وبيير (التي وُسّعت عام 1968)، الأكثر توزيعاً، وبالتالي الأكثر تأثيراً من حيث الإمكانية في الشعر الأفريقي. بقيت توزع بشكلها الذي صدر عام 1964 لمدة عشرين عاماً، وخلال تلك الفترة بدأت تفقد صلتها بالتطورات في أفريقيا نفسها. إن مما يدعو حقاً إلى التفكير أن يبحث القارئ الذي يفتح مجموعة ريد وويك بعد أعمال الشغب في سيوتو عن شعر من جنوب أفريقيا فلا يجد إلا **ثوثولا**. لا وجود لفرق جوهري في الموضوعة بين مجموعة مور وبيير لعام 1963 وما أعقبها عام 1968، لكن مور وبيير قدّما الموجة الثالثة من الشعراء الذين شقوا طريقهم هم أيضاً إلى المجموعة النواة: مبيلا سون ديبوكو، دنيس بروتس، كيورابتس كوسيتسيل، وأوكوت بيتك.

تغطي المنتخبات المنشورة بين عامي 1963 و1968، من ناحية العقيدة الشعرية، طيفاً واسعاً بالفعل. هنالك من جهة، الشعراء الرواد الذين لا يعانون من المحدودية فحسب «لكنهم متمسكون بالقديم المهجور، بمقاطع ومفردات مستمدة من التراتيل والبالاد الفكتوري أيضاً» (مور وبيير 1984: 23). من جهة أخرى، هنالك شعراء بداية الستينيات من إيبادان الذين يعاني شعرهم «في الغالب من جرعة زائدة من باوند، وهوبكنز، وإليوت» (مور وبيير 1984: 23). يبدو واضحاً في

Twitter: @ketab_n

الحالتين أن الشعراء تأثروا بالنمط الذي كان سائداً في الشعر المكتوب بالإنكليزية خلال سنوات تكوينهم. الفرق بينهم أن ثمة نمطاً يجد هوى في نفس مور وبيير بينما يخفق الآخر في اجتذابهما.

يؤشر ريد وويك تأثيرات واضحة في بعض من اختياراتهما: ثوثولا «تحذو بدقة حذو نموذج الشعر غير المقفى الذي كتبه... ألفرد لورد تنيسون» (1964: 3). غابريل أوكارا «يكتب بطريقة توحي أنه عميق التأثر بديلان توماس»(3)، بينما «تأثرت قصيدة ديفيد روباديري **ستانلي يلتقي موتيسا** بقصيدة ت. س. إليوت **رحلة الحكماء الثلاثة** (3). إن عقيدة ريد وويك الشعرية أكثر شمولية وتنوعاً من مور وبيير، لكن ما حدث في الجيلين أمر متشابه: واجه الشعراء الجدد نماذج كانت قد «كرّست» في زمنهم وبدأوا يقلدونها، كما هو شأن الشعراء الناشئين في كل مكان. ويمكن لنا توسيع اللعبة بالإشارة إلى أن قصيدة روباديري **المد الذي غسل من الغرب أفريقيا حتى العظم**، التي ضمتها منتخبات سارجنت، كانت احتفاء بقصيدة ديلان توماس **القوة التي تدفع من الصمام الأخضر الوردة**، بينما أثّر إليوت وديلان توماس كلاهما بقصيدة آرثر نورتجي **انطباعات لندنية 11** التي ضمتها منتخبات وول سوينكا **قصائد أفريقيا السوداء**. أخيراً، يعد هوبكنز مؤثراً ذا حضور شامل في سونيتة دنيس بروتس **في الجنازة**، التي ضمتها منتخبات مور وبيير في طبعة 1968. أن يختار معدّو المنتخبات على أساس عقيدة شعرية معينة يعني أنهم سيستبعدون ما لا يمكن رده إلى تلك الشعرية؛ سيتغيّر الشعراء والقصائد التي يستبعدونها لو أنهم اعتمدوا معياراً آخر عدا الشعرية.

شهد عام 1973 نشر مجموعات منتخبة من الشعر الأفريقي تتصف بأنها «ضد المعتمَد» إلى هذا الحد أو ذاك. تحذف منتخبات ألن «قصائد من أفريقيا» التي تقع في 205 صفحات الترجمات عن البرتغالية، لكنها تتضمن شعراً شفاهياً لأنه «يعكس حياة نشطة وهادفة بشعور غامر بالرضى، وكذلك الأسى، داخل إطار المعنى والتحقق» (4). تقاوم صورة أفريقيا التي يحتويها الشعر الشفاهي بجلاء تلك الصورة التي «ظلت تسيطر عليها لزمن طويل التشويهات المبسطة لإدغار رايس بورو[3]»،

(3) إدغار رايس بورو Edgar Rice Burrough (1875–1950) كاتب أميركي عُرف بخلقه شخصية طرزان، وكتب عنها سلسلة من الحكايات الخيالية. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

وفاشيل لندسي[4]، أو صناعة الأفلام الكرتونية التلفزيونية المنافية للعقل» (1). تسقط منتخبات ألن إذن صورتها الخاصة عن أفريقيا في محاولة لتصحيح الكليشيهات المتداولة.

تتسم معالجة موضوعة السياسة الأفريقية بطابع أشد حزناً ومرارة، وتقود خيبة الأمل المتزايدة في الشؤون العامة إلى تركيز أشد على الذات: «لقد تحوّل الشعراء النيجيريون بشكل خاص من الموضوعات العامة إلى الهموم الشخصية» (6). وتجد موضوعة التمييز العنصري تمثيلاً في منتخبات ألن، لكنّ هنالك تعارضاً جلياً بين الطريقة التي تعالَج بها في المقدمة والمنتخبات التي يقع عليها اختياره في المتن. يرد في المقدمة: «هنالك موضوعة أساسية واحدة في الشعر الأفريقي الحديث؛ المعاناة المتواصلة لشعب مضطهد. يشبه التعبير عن الألم والغضب في هذا الشعر ما عبّر عنه شعر الزنوجة المبكر قبل أن يبدأ تحرر الأمم الأفريقية» (11). المنتخبات من جهتها تتمثل في مقتطفات من ثلاث قصائد سردية يعود مسرحها إلى الماضي البعيد؛ قصيدة في تأمل البحر، وأخرى عن الفراق، وأربع قصائد تتعامل مع الفصل العنصري نفسه، إحداها قصيدة من الزولو، وأخرى لكيونيني، واثنتان لبروتس. أما نورتجي وكوسيتسيل، الذي لمع نجمها حينذاك، فلا يرد لهما شيء.

لا يضمّن هوارد سارجنت منتخباته **أصوات أفريقية** التي تقع في 137 صفحة، شعراء ناطقين بالفرنسية، وهي مجموعة تمثل محاولة متعمدة «لإعطاء حيز أكبر لشعراء جدد غير معروفين على نطاق واسع» (xiv). مع ذلك، نجد أن بين الشعراء الكثر الذين قدمهم سارجنت لم يجد طريقه إلى المجموعات المنتخبة اللاحقة إلا جارد أنجيرا، وأمين قاسَم، وجون/أتوكي أوكي. يمنح سارجنت حيزاً أقل للكفاح ضد الاستعمار ـ الذي بدأ يتضاءل عندها ـ قياساً بالحيز الممنوح للسياسة الأفريقية، خصوصاً حرب بيافرا. تزداد المساحة المخصصة للنزعة الفردية ونجد قصائد عن موضوعات غير أفريقية بشكل حصري بل تتصل بالسياسة العالمية، مثل الحرب بين العرب وإسرائيل عام 1967. وتغطي الحيز الأكبر قصائد تصف بيئة

(4) فاشيل لندسي Vachel Lindsay (1879–1931) شاعر أميركي اشتهر بتأكيده على الإلقاء الشعري والجوانب الصوتية في القصيدة وقد كتب قصيدة معروفة بعنوان "الكونغو" حاول في إيقاعاتها ومفرداتها تقليد صوت الطبول الأفريقية. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

الانسان، سواء الطبيعة أو المدينة. وتتخذ موضوعةُ الفصل العنصري بتعمد منحًى غريباً، كما تدل في المنتخبات قصيدة ريتشارد رايف «حيث ينتهي قوس قزح»، وهي أشد القصائد توفيقية بين كل ما كتب الشعراء السود في هذا الموضوع.

يقرّر كيورابتس كوسيتسيل في مقدمة منتخباته **الكلمة هنا** التي تقع في 173 صفحة: «إن الشعر بوصفه التزاماً اجتماعياً، مثل أي شكل فني آخر، يقدم خدمة تهدف إلى تحقيق غاية اجتماعية. لذا فالشاعر الأفريقي في زمننا إما أن يكون أداة قمع وإما أن يسعى إلى أن يكون وسيلة تحرير» (xvi). يحاول كوسيتسيل باختزال الحالة في قطبين منذ البداية تبرير محاولته استبعاد أحدهما على نحو كلي. كل الشعراء الذين تجمعهم منتخباته «وسائل تحرير»، لكن أحداً ممن قدَّم من الشعراء لم يتكرر اسمه في المجموعات المنتخبة اللاحقة، باستثناء أما أتا أيدو. يُضمّن كوسيتسيل، بسبب موقفه السياسي، الشاعرين الأكثر تفانياً في خدمة الزنوجة: أوتامسي وديفيد ديوب، لكنه يستبعد سنغور. كما أنه يضمّ إلى مجموعته شعراء مكافحين من شمال أفريقيا لا يشملهم «التفسير الأكثر تشدداً لحدود الأدب الأفريقي» (ريد وويك، 1984: xii). مع ذلك، فهو يحذف الشعراء الناطقين بالبرتغالية كلياً، باستثناء أوغستينو نيتو، برغم أن شعرهم يتطابق تماماً مع موقفه الأيديولوجي. وقد يكون في ذلك ضحية شحة المتوفر منها.

يخصص كوسيتسيل، كما هو متوقع، عدداً لا يستهان به من القصائد لموضوعة السياسة الأفريقية. ويكون لحرب بيافرا حضور كاسح بوصفها تعبيراً عن أقصى درجات خيبة الأمل. تعاد كتابة التاريخ، لكن هذه المرة من وجهة نظر المرأة السوداء في قصيدة ستيلا نيجاثو «الكرال»، التي تنقل انطباعاً قوياً عن عيوب السجل الخاص بالمرأة الأفريقية في ماضي أفريقيا برغم كل محاولات شعراء الزنوجة تقديم صورة مثالية عنها. يحظى التمييز العنصري بعدد لا يستهان به من القصائد. يركز دنيس بروتس على الجوانب التي تجرد المرء من إنسانيته في التجارب الصغيرة الخاصة بالفصل العنصري، لكنه يُقدّم أيضاً، وعلى نحو غير متوقع، في الرسالة الرابعة عشرة لمارثا الأبيات الآتية: «كم نحن محظوظون/ لأننا لم نتعرض/ للبلاغة/ فهي كفيلة بتزييف/ التجربة البسيطة» (89)، وهو ما يتناقض على نحو بليغ ومدروس مع البلاغة القوية لدى كل من شعراء شمال أفريقيا

Twitter: @ketab_n

وشعراء الزنوجة. تتمثل موضوعة الاستعمار في قصائد تتناول مسألة إمكانية الاستيعاب أو تعذره.

نشر وول سوينكا عام 1975 منتخباته **قصائد أفريقيا السوداء**، وهي محاولة واضحة لبلوغ المنتخبات «المعتمدة». لقد دعت دار النشر اللندنية سيكر ووربج سوينكا، الذي ربما كان حينها قد تكرس بوصفه أبرز شاعر أفريقي، ليتوسط بين التجربة السوداء و«المتعلمين الليبراليين في أوروبا وأميركا». وكانت هذه الدار قد تركت أمر الشعر الأفريقي، حتى ذلك الحين، لبنغوين، ولونغمان، وعلى نحو خاص هينمن. تحتوي منتخبات سوينكا على كل شعراء 8-1963 وعدد من شعراء 1973. كما أنها تقدم أيضاً أوسوالد متشالي، وأوديا أوفيموم، وتابان لو ليونغ الذين ظلّوا يتكررون في المجموعات المنتخبة اللاحقة.

تبدو المساحة المخصصة للمختار من أعمال الشعراء المُمَثَّلين أكثر سخاء مقارنة بالمجموعات الأخرى. يضمّن سوينكا مجموعته شعراء ناطقين بالفرنسية والإنكليزية والبرتغالية، وكذلك شعراً شفاهياً. وقد صيغت المجموعة بطريقة تتيح قراءتها للمتعة أو لأغراض تعليمية، خصوصاً بعد إعادة إصدارها بطبعة ورقية في سلسلة هينمن لكتّاب أفريقيا، وهو ما وضع حداً لمغامرة سيكر ووربج القصيرة في سوق الشعر الأفريقي. لقد استثمر الناشر في عدد سخي من الصفحات، 378، وهو أكبر عدد من الصفحات في أية منتخبات مما ناقشنا هنا. لذا تعد منتخبات سوينكا تعزيزاً وتثبيتاً. كل الأسماء المهمة موجودة فيها، مع «القصائد الدالّة» عليهم في الغالب التي أصبحت مألوفة بفضل المنتخبات السابقة. وكل الموضوعات التي ورد ذكرها منذ هيوز تجد تمثيلاً، بما فيها تلك التي لم تعد مثار اهتمام بالنسبة إلى بعض المجموعات المنتخبة المنشورة عام 1973.

يعكس الحيز الذي يخصصه سوينكا للموضوعات المتنوعة التغيّر الحاصل في أهمية هذه الموضوعات النسبية منذ أدخلها هيوز لأول مرة عام 1963. يقدم سوينكا ثلاث عشرة قصيدة تتناول موضوعة الأفريقي الحائر بين ثقافتين؛ ست عشرة قصيدة مخصصة لموضوعة الاستمرارية؛ ثلاثاً وثلاثين قصيدة تتناول وصف البيئة؛ عشرين قصيدة تصف الكفاح ضد الاستعمار؛ ست عشرة مكرسة للفصل العنصري؛ ثلاثين للحب والمرأة؛ عشراً للموت؛ واثنتي عشرة لدور الشاعر. وهو

Twitter: @ketab_n

ما يدل على تقدير كبير للاستمرارية في موضوعات الشعر الأفريقي. هنالك موضوعتان أخريان نجدهما في منتخبات سوينكا بينما لا يقدمهما هيوز، وكان مور وبيير قد قدّماها أيضاً. يكرس سوينكا ثلاثين قصيدة للسياسة الأفريقية، وخصوصاً حرب بيافرا، وثماني قصائد لتطوير الذات وتحليلها. ليس من الصعب، بالطبع، تفسير الاستمرارية التي تدل عليها منتخبات سوينكا بارجاعها إلى الاستمرارية المتأصلة في التطورات ما بعد الكولونيالية في عموم أفريقيا، وبحقيقة أن معظم هذه الموضوعات تسم الشعر الأفريقي التقليدي على أية حال.

صُمِّمت منتخبات ك. إي. سينانو وت. فنسنت التي تقع في 224 صفحة **المنتقى من الشعر الأفريقي** لتُستخدم في التعليم. تنجح مقدمتها في إغفال وجود منتخبات سوينكا، ربما لاعتبارات تتعلق بالتسويق. وهما يعلنان أسفهما الشديد لغياب «منتخبات يمكن أن تستخدم لا بوصفها مقدمة للشعر في أفريقيا، بل وسيلة لعرض جمال الشعر الأفريقي» (1)، وهو بالتحديد ما فعلته منتخبات سوينكا. لأن الغاية من هذه المنتخبات قاعات الدرس تحديداً، فقد استبعد منها الشعراء الذين عُدُّوا «شديدي الصعوبة» مثل كريستوفر أوكيغبو.

يقبل سينانو وفنسنت المعتمَد كما هو: «إذ نبدأ بنماذج من الشعر التقليدي تتبعها منتخبات من شعراء أقدم عهداً مثل ليوبولد سنغور وبيراجو ديوب، نكون قد وفّرنا منظوراً تاريخياً» (2). لقد أصبح رواد الزنوجة «كلاسيك» لهم مكانة الشعر الشفاهي، لكنهم يعاملون بطريقة مختلفة. يخضع عمل سنغور لإعادة تقويم ينقصها الحماس: توصف الكثير من قصائده بأنها «عاطفية تبالغ في الوجدانية، خصوصاً الذكريات النكوصية» (23). يبدأ نجم سنغور بالأفول كما أفل نجم الشعراء الرواد الناطقين بالإنكليزية على أيدي مور وبيير، وللسبب نفسه: لم تعد شعريته تتطابق مع العقيدة الشعرية المهيمنة حينذاك. من جهة أخرى، هنالك دفاع مخلص عن الشعر الشفاهي، يدفع إليه أساساً الاعتقاد أن أفريقيا تحتاج الآن إلى شعر «كلاسيكي» يسند حداثتها المعروفة. فضلاً عن ذلك فإن الشعر الشفاهي، الذي استبعده المبشّرون البيض من قبل بوصفه «ليس أدباً» أصبح يعد «تذكيراً دائماً بالأصول الحق لشكلٍ يعد على نطاق واسع النوع الأرقى للتعبير الفني» (9). بدا الأمر وكأن الأفريقي أقرب إلى ينابيع الشعر بوصفها كذلك من الإنسان الأبيض الذي فقد كل صلة بالشعر الشفاهي بوصفه تقليداً حياً.

Twitter: @ketab_n

بحلول عام 1980 اتخذت دراسة الشعر الأفريقي طابعاً مؤسسياً في أفريقيا، وإلى حد ما في أوروبا وشمال أميركا أيضاً. ما أن تحولت إلى مؤسسة حتى وجدت نفسها متحكّمة في سوق مستقرّ نسبياً، وصار الناشرون مستعدين لاستثمار مزيد من الورق في تجديد المجموعتين المبكرتين الأكثر شعبية. أصدر ريد وويك **كتابٌ جديد في الشعر الأفريقي** عام 1984، وفي العام نفسه نشر مور وبيير الطبعة الثالثة من منتخباتهما تحت عنوان جديد: **الشعر الأفريقي الحديث**. ولأن ريد وويك لم يراجعا منتخباتهما منذ عام 1964، فقد استغلا هذه الفرصة لحذف ثلاث وثلاثين قصيدة وإضافة تسع وسبعين. وقد استمرّا في الميل إلى إضفاء العالمية على الشعر الأفريقي، الذي دخل المنتخبات لأول مرة على يد سارجنت واعتذر عنه برغم ذلك سينانو وفنسنت. يضمّن ريد وويك ببساطة قصيدة جون بيبر كلارك **حادث في مخفر شرطة، واري**، مع عنوانها الفرعي **بعد أن جلد بييرو ديلا فرانسيسكو السيد المسيح** بدون أي اعتذار. صحيح أن واري مدينة نيجيرية، لكن الإحالة إلى أوروبا عصر النهضة يضفي العالمية على موضوع القصيدة. في حالة الزنوجة، يتواصل الاتجاه نحو إعادة النظر. يختزل لينري بيترز بمرارة «الذات» الأفريقية التي مجّدها سنغور إلى «غطاء من الشوكولاته وذوات مكّحلة بالمسكاره» (74). وصارت مقاربة السياسة الأفريقية تتسم بشعور متزايد من القبول بالأمر الواقع، فالفصل العنصري، الذي لا يبدو أنه تهاوى تحت الثقل الموحّد لكل القصائد التي كتبت ضده، صار الآن يلهم موقفاً أَلْفيًا كما في قصيدة نورتجي **رسالة من الوطن** التي تعبّر عن الأمل في أن تتفوق «دورات التاريخ» عددياً على «بنادق الهيمنة» (55).

يبدو مور وبيير أقل ميلاً إلى المراجعة من ريد وويك، لكن الطابع السياسي لموقفهما ازداد وضوحاً وإن صار أقل ميلاً للتفاؤل بشكل ملحوظ بين عامَي 1964 و1984. تعلن مقدمتهما ما يلي: «يكتسح فقدان الحرية، والحياة، والآمال، وأصدقاء الشباب شعر هذه المنتخبات كالطوفان»(19). ويبدو أنهما تعاطفا على نحو خاص مع كفاح أنغولا ضد الاستعمار، حيث إن حالة يمضي فيها «الشعر والمقاومة يداً بيد، ويصبح كثير من الشعراء مقاتلين، وكثير من المقاتلين شعراء»(21) تسمح لهما أن يوسعا بصمت المعايير التي استخدماها في الطبعات

Twitter: @ketab_n

المبكرة من منتخباتهما، والتي كانت تعتمد حصراً على الشعرية. لذلك نجد أن المنتخب من أنغولا قد توسع كثيراً في طبعة 1984 وضُمّت إلى المنتخبات إجمالاً ترجمات من البرتغالية. واتّسم التعامل مع السياسة الأفريقية بقبول الأمر الواقع، لكن ثمة تطورات جديدة. هنالك رغبة في انطلاقة جديدة، بعيداً عن الموضوعات القديمة والكليشيهات القديمة، خصوصاً تلك الخاصة بالسود، الأساطير التي «تجعل منا سذجاً» بكلمات سيبلما في قصيدته «في يوم الحشر» (265). هنالك أيضاً، ويود المرء أن يقول «أخيراً»، الرغبة في تغيير الشروط المسبقة للخطاب الشعري كلية، في الإفلات من «خناق الأدب الإنكليزي» إذا استعرنا عنوان قصيدة لمتشالي ضمّها مور وبيير إلى طبعة 1984 من منتخباتهما (139).

تعد منتخبات إيسودور أوكبيهو **ميراث الشعر الأفريقي**، المنشورة عام 1985، المحاولة الأكثر وعياً باتجاه تأسيس المعتمد حتى الآن. وهي تتجه من الحاضر (المكرّس) نحو الماضي، محاولة الربط بينهما بوساطة مدخل موضوعاتي. لا يشير أوكبيهو، شأنه في ذلك شأن سينانو وفنسنت اللذين نَشَرت منتخباتهما لونغمان أيضاً، لمنتخبات سوينكا الموضوعاتية التي نشرتها لأول مرة سيكر ووربرج ثم أعادت نشرها هينمن. ينتمي حوالى نصف القصائد التي تضمنتها مجموعة أوكبيهو إلى التقليد الشفوي على نحو لم يسبق له مثيل. أما النصف الثاني فيمثل الأسماء والموضوعات المألوفة التي ينتمي معظمها بالطبع إلى التقليد الشفاهي منذ البداية.

بما أن منتخبات أوكبيهو تمثل الشعر الأفريقي وقد اتخذ الطابع المؤسسي ليدرس في المدارس الأفريقية وغير الأفريقية على السواء، فهي لا تحتوي على مفاجآت في الموضوعات أو الشعرية، كما إنها لا تقدم أسماء جديدة. لم يتكرس المعتمَد فحسب، لكنه اتسع باتجاه الماضي أيضاً. هنالك فسحة تسمح بدخول آخرين، لكن لا حاجة لخوض المعارك عن معايير الشمول أو الإقصاء من جديد. بالمقابل قدّمت المنتخبات الصادرة عام 1984 مواهب جديدة يتسم نتاجها بالمرارة مثل سِد تشيني ـ كوكر، سيفو سيباملا، مونغال والي سيروت، وجاك مابنجه. كما قدّمت أيضاً قصائد بالإنكليزية اتسمت بالنزعتين السريالية والتعبيرية، وكذلك «شعر الإلقاء» لسيروت الذي يرتبط في كثير من الحالات بأنواع أخرى من «القراءات

Twitter: @ketab_n

المباشرة» التي مورست في قارات أخرى. بل نجد فيها حتى المحاكاة الساخرة للذات: إذ ما دام الشعر الأفريقي قد أسس نفسه وتم الاعتراف بأسلافه الشفاهيين، صار من المقبول أن يُحاكى الأدب الشفاهي بطريقة ساخرة، وأن تكتب «المحاكاة الشفاهية الساخرة» من مثل قصيدة كوفي أنيودوهو (التي ضمَّتها منتخبات مور وبيير 1984: 103) وفيها تتكلم آلهة الأجداد عن السياسيين اللصوص في مزيج غريب من مدوَّنة أسطورية ولهجة العامة من الناس.

ربما كانت أفضل وسيلة لقياس المسافة بين هيوز وعام 1984 هي المقارنة بين النسخة الأفريقية من «ميلاد المسيح» المذكورة آنفاً بتكييفها قصة الميلاد على نحو «أخّاذ» لتناسب الأحوال «المحلية» على يد واحد من الشعراء «الرواد»، واستخدام متشالي لقصة الفصح لتكون أمثولة تعبر عن القوى الموجودة في جنوب أفريقيا في قصيدة «اركب عربة الموت» التي ضمتها مجموعة مور وبيير. يبدأ المقطع الأول من القصيدة كما يلي: «ركبوا عربة الموت/ إلى الجلجلة/ ثلاثة متشردين/ كانت أوراقهم لدخول/ إمبراطورية القيصر ناقصة» (272). تُكتب «قصة الميلاد» الأفريقية بشعرية الخطاب المستورد. وقصيدة متشالي واحدة من محاولات متزايدة يقوم بها الشعراء السود للاستفادة من رموز البيض، كما أنهم يستفيدون من أشكال البيض، في خطاب يحمل على نحو متزايد بصمتهم الخاصة.

Twitter: @ketab_n

الفصل الحادي عشر

النقـــد

ما وراء الجنوسة: مدام دي ستال

عندما توفيت مدام دي ستال في باريس عام 1817، كانت شهرتها قد امتدت إلى كل أرجاء أوروبا بوصفها كاتبة عظيمة الشأن، وعقلاً متألقاً، وشخصية سياسية وقفت ضد نابليون طوال الردح الأكبر من فترة حكمه، وامرأة واسعة الثراء كانت لها علاقات غرامية مع بعض من أهم رجالات عصرها وكثير ممن هم أقل منزلة. كانت رغبة عائلتها بعد وفاتها أن تُذكر على كل الصعد المذكورة آنفاً إلا الأخير. ولأن عائلتها ورثت كلًّا من ثروتها وأوراقها الخاصة، فقد استخدمتهما معاً لإنجاز غاياتها. بكلمات أحد النقاد المدروسين هنا، فرانسوا ديبون، أرادت العائلة أن «تستبدل بالشخص الواقعي شخصية أسطورية أشبه بالقديسين المعصومين من الخطأ كما تصفهم سير القديسين الرسمية» (260). ولأن ثراء العائلة ونفوذها بلغا حداً أتاح لها رعاية شؤونها بنفسها، فقد تحقق لها نجاح كامل تقريباً لعدد من السنين. كما أنها أسّست ثوابت الخطاب النقدي الخاص بمدام دي ستال حتى يومنا هذا.

أسعى في هذا الفصل إلى تحليل الاستراتيجيات التي استخدمها النقاد الذين كتبوا عن مدام دي ستال. وقد تعمَّدت اتخاذ موقف قارئ الأدب غير المحترف الذي قد تثير مدام دي ستال اهتمامه فيسعى إلى جمع بعض المعلومات عنها. تعمّدت أن أحصر خياراتي في الأعمال النقدية المنشورة في فرنسا، لأسباب ستتضح فيما بعد، في الفترة بين عامي 1820 و1987، على وفق مبدأ اختيار كتبٍ يفصل بين تواريخ نشرها ما يكفي من السنين لتبرير الافتراض بأنها قد تختلف فيما

Twitter: @ketab_n

بينها. وشأن القارئ غير المحترف، لم أركز بالضرورة على «أفضل» الأعمال عن مدام دي ستال أو «أكثرها قبولاً»، بل على أعمال يمكن أن يجدها القارئ في مكتبات متوسطة الحجم، ويقرأها دون خطة مقررة سلفاً.

شهد العام 1820 كلاً مِن نَشْر أول «سيرة تقديسية» لمدام دي ستال كتبتها قريبتها ألبرتين نيكر دي سوسير تلبية لـ «طلب أولاد مدام دي ستال» (1)، ونَشْر تقييم فكتور كوسن دفلون الذي يعوزه الحماس للمتوفاة حديثاً. تبدأ نيكر دي سوسير أولى خطواتها الاستراتيجية على الصفحة الثانية من كتابها حيث تقول عن مدام دي ستال: «لا شيء مما أنتجته يرقى إلى شخصيتها» (2). بالتقليل من شأن العمل المنشور للكاتبة لمصلحة شخصيتها، نقلت نيكر دي سوسير الخطاب إلى مستوى يسهل لمن يملك مفتاح تلك الشخصية السيطرة عليه: الأرشيف الشخصي للحياة الخاصة لمدام دي ستال الذي يمنح من يملكه سلطة إعادة كتابة حياتها كما يرى مناسباً. وهكذا ظلت معظم الأعمال المنشورة عن مدام دي ستال حتى يومنا هذا تركّز على شخصيتها أكثر من أعمالها. لا يحاول النقاد حتى عندما يختلفون مع نيكر دي سوسير تغيير ثوابت الخطاب التي أَسَّستْ لها.

لم تتعرض كتابات مدام دي ستال للتهوين من شأنها مرة، بل مرتين. لا تكتفي نيكر دي سوسير بتقديم أدبها بوصفه أقل شأناً من شخصيتها، بل تبلغ حدَّ الإيحاء أن مدام دي ستال لم تقصد قط إلى إنتاج «فن» بوصفه كذلك: «لقد حاولت في الكتابة أن تعبّر عما يخطر ببالها أكثر من محاولتها إنتاج عمل أدبي»(7). لذلك لا بُدّ من قراءة عملها بصفته دالاً على «آثار شخصيتها» (6) أساساً، تلك الشخصية التي يجب أن تكون محط اهتمام النقد. وإلى اليوم، ما عدا دراسة أو اثنتين نُشرتا في وقت متأخر قريب، بقي يغلب على كل النقد عن مدام دي ستال طابع السيرة الذاتية. حتى النقاد الذين عبّروا عن الأسف لهذه الحقيقة، مثل ماري ـ لويس باليرون، التي تلاحظ بحق أن «ما يبقى حقيقة ماثلة أن أحداً من مناصريها أو منتقديها لم يكلف نفسه قراءة عملها أكثر من قراءة شخصيتها؛ وهو بالمناسبة أمر أكثر غرابة» (43)، لم يتمكن هؤلاء النقاد من تغيير ثوابت الخطاب النقدي التي تأسست عام 1820 لأول مرة.

كانت الإشارة الوحيدة إلى أعمال مدام دي ستال المكتوبة لدى جوزيف

Twitter: @ketab_n

توركان، مثلاً، تتمثل فيما يلي: «حاولت مدام دي ستال أن تواسي نفسها بإنتاج الأدب» (138). وعنوان كتاب توركان، بإشارته إلى حياة مدام دي ستال «الغرامية»، و«الدنيوية»، وكذلك «السياسية» يدل دلالة واضحة على المبالغات التي يمكن أن يقود إليها، وقاد إليها بالفعل، المدخل الذي يعتمد السيرة الذاتية. هنالك عدد لا يستهان به من الملاحظات التي ظهرت في الكثير من الكتب عن مدام دي ستال أخفقت في تجاوز مستوى النميمة الخبيثة. تبدو الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها النقاد لفت الأنظار إلى كتابات مدام دي ستال ذاتها ضمن الثوابت المكرَّسة هي الاقتباس منها بإسهاب مبالغ فيه أحياناً. وكما قال أندريه لارج: «يميل المرء إلى اقتباس كل شيء» (54). لكن هذه الاقتباسات بقيت معزولة عن السياق، أو لم تُطرح إلا لتدعيم نقطة في السيرة الذاتية يود الكتاب طرحها.

صحيح أن نيكر دي سوسير تشير إلى الفن اللفظي لمدام دي ستال، لكنها إشارة تنحصر في ذلك الجزء منه الذي لم يكتب قط، وبالتالي لا يمكن التعليق عليه إلا بكلمات برّاقة عامة في الغالب: أي حديثها. يقال لنا «إن تتابع الأفكار لدى مدام دي ستال فائق السرعة، ومتواصل بشكل يجعل العقول العادية عاجزة عن ملاحقته» (نيكر دي سوسير، 200). وتكرر ماريا تشايلد قول نيكر دي سوسير عندما تكتب «لن نتمكن من إدراك حيوية صيتها كما أدركها أولئك الذين رأوا عبقريتها تبرق وتتألق في تصادم سريع مع عقول أقرانها» (100). حتى النقاد الذين التزموا موقفاً سلبياً تجاه مدام دي ستال اضطروا إلى الإقرار بمهاراتها الحوارية؛ ومن الطريف أنهم تأثروا في ذلك بالمعلومات التي أشاعتها «سير التقديس» التي كتبها بعض أسلافهم، لكنهم تمكنوا من ليّ ذلك ليناسب غاياتهم. يكتب جوزيف توركان: «مثل كل النساء، تلقت مدام دي ستال عند ولادتها مَلَكة كلام تفوق ما لدى الرجال» (176). تعاود المتحدثة اللبقة الظهور لدى لارج بوصفها ثرثارة: «في شهر حزيران، وبين محادثتين، ولدت مدام دي ستال ابنتها ألبرتين» (226)، ولدى ديبون، على «مستوى» النميمة حقاً: «هل كانت تصمت وهي تمارس الحب؟ لم يترك لنا السلف أي شيء يتعلق بهذا التفصيل الطريف» (45).

ما أن أسست ألبرتين نيكر دي سوسير ثوابت الخطاب النقدي عن مدام دي ستال بقوة، حتى جعلت منها «نموذجاً للعبقرية، والموهبة، والعفة» (كوزن ديفلون 2). تستخدم نيكر دي سوسير لغاية معلومة مستوى مختلفاً من المفردات. ما تزال

Twitter: @ketab_n

مدام دي ستال بالنسبة إليها «تبث الأمل فيها [الأمة الفرنسية]، وتشير سعفتها السماوية إلى درب المجد الحق والحرية الحكيمة» (16). ولكن برغم تصوير مدام دي ستال على أنها «شهيدة» حكم نابليون، واعتمادها قديسة على النمط التقليدي، تعذّر تقديمها بصورة «العذراء» بالمعنى القدسي للكلمة. كانت غرامياتها أكثر عدداً وأوسع انتشاراً من أن تسمح بذلك. لم تكن، بكلمات توركان، «المرأة التي يمكن أن تصدمها لاأخلاقيتها» (16). تردّ نيكر دي سوسير باستراتيجية الذاكرة الانتقائية. لا تعترف بأية غراميات، حتى إنها تشير إلى بنجامين كونستانت، عشيق مدام دي ستال لمدة أربعة عشر عاماً، بوصفه «كاتباً يلقى اليوم حفاوة كبيرة، السيد بنجامين كونستانت» (114) ولا تزيد على ذلك بشيء. تفعّل نيكر دي سوسير الذاكرة الانتقائية في وصف زواج مدام دي ستال الأول التعس من البارون دي ستال، وهو السفير السويدي في بلاط لويس السادس عشر: «أجهد ذاكرتي الآن في محاولة تذكّر تفاصيل تخص البارون دي ستال، لكني لا أكاد أتعرف عليه» (236).

تُستكمل استراتيجيّة الذاكرة الانتقائية باستراتيجيّة الاعتذار. مدام دي ستال إنسانة لا أكثر في نهاية المطاف، لذا قد تكون ارتكبت بعض الأخطاء في ميدان تلك العاطفة الأشد إنسانية: الحب. تعتذر نيكر دي سوسير، دون أن تقرّ بأي من علاقات مدام دي ستال الغرامية، عن زواجها الثاني من شخص يصفه لارج بأنه «معلول يفتقر إلى العقل أو الثقافة، تسيطر عليه فكرة واحدة؛ اتحاد سخيف ذو نتائج كارثية» (166). لا تناقش نيكر دي سوسير المزايا أو العيوب الحقيقية للعريس، لكنها توبّخ مدام دي ستال لأنها أبقت الزواج سراً، بينما جمعت كل الظروف المخففة دفاعاً عنها:

«كان من الأفضل لو أنها أعلنت هذا الزواج، لكن قدراً من الجبن لم تحررها منه شجاعتها، وتمسكها بالاسم الذي جعلته متألقاً، منعاها من ذلك» (270).

تتسلل نبرة اعتذار مشابهة إلى وصف ماريا تشايلد لـ «صداقات» مدام دي ستال: «أضفى طيش روح ساخطة طابعاً فريداً من الحدة على كل علاقاتها؛ لقد تلوّن الامتنان والصداقة لديها بلون الحب الجارف» (29)؛ لكن ذلك اللون لم يخدع إلا الملاحظ الخارجي الذي لم يكن يعرف «حقاً» مدام دي ستال «الحقيقية».

Twitter: @ketab_n

تتغذى استراتيجية الاعتذار بشراهة بالجدالات ذات الطابع النفسي التي تراوح بين تحيّزات ما قبل ـ فرويدية ترتبط بفكرة معينة عن المرأة مروراً بالمفاهيم الفرويدية، وصولاً إلى صيغ مسطحة من إعادة تأويل لاكان لمفاهيم فرويد هذه. كتب موريس سورو قبل فرويد: «مع مدام دي ستال؛ عندما لا تفهم فَتّش عن الرجل»(81). يستخدم ديبون الكليشيهات الفرويدية ليفسر ذوق مدام دي ستال في علاقاتها الغرامية: «بقيت جيرمين تعاني دائماً مما عدّته هي ومن أصدر الأحكام بشأنها «قبحاً»؛ وفي ذلّ هذا الوجع اشتدت حاجتها إلى مغامرات غرامية متنوعة ومتكررة، أكثر منها في عنفوان طبعها» (48). بكلمات أخرى، لو كانت مدام دي ستال أجمل لما كان لها أية مغامرات غرامية، أو ليس هذا العدد الكبير منها بالتأكيد. بعد فرويد بزمن طويل كتب دسباش أن مدام دي ستال «لا تخفي حاجتها إلى امتلاك رجل قوي تستطيع السيطرة عليه» (102)، ولأنها لم تجد بغيتها لم يكن لها من خيار إلا الاستمرار في بحثها. لكن لدى توركان قناعة معاكسة: «كانت ثمة حاجة إلى رجل من حديد يفجّر فيها ينبوع الحب» (44). بل كان لديه المرشح المناسب: «كان ميرابو هو الذكر لهذه الأنثى» (44). وينبّه لارج إلى الشخصية «الأنثوية» لثلاثة من عشاق مدام دي ستال (ناربون، كونستانت، روكا) ويقرر دون لبس: «كانت هذه الأنثوية هي السبب في تقاربهم في المقام الأول» (133). ويستعين فالواز بكليشيهة أخرى: أن مدام دي ستال عانت من «نقص أساس، هو الحاجة إلى عاشق يشبه أباها» (9). وتُلوى الحقائق، على نحو لاكاني، عن الأب أكثر عندما يُنبّه القارئ إلى «العلاقة الحميمة التي تربط بين شخصية الأب والقانون المأساوي» (فالوس 118). من الطريف أن كل ناقد من هؤلاء يدّعي العثور على المفتاح لشخصية مدام دي ستال، وأن كل واحد منهم يعتقد أن ثمة مفتاحاً واحداً لا غير، كل يختار مفتاحاً مختلفاً، وربما كان سبب القناعة هذه أن ذخيرة الكليشيهات السايكلوجية محدودة إلى حدٍّ ما.

تسدّ هذا النقص في الذخيرة السايكولوجيّة ببساطة ذخيرة أخرى من الكليشيهات أقدم عهداً بكثير ولا تدّعي أية مكانة علمية. يجب أن لا ننسى أن مدام دي ستال كانت امرأة في نهاية المطاف، وأن النساء كن دائماً الموضوع الذي يقدمه الرجال على نحو ساخر. تستعين باليرون بمزيج حصيف من الكليشيهات السايكلوجية وتلك «الخاصة بالنساء» عندما تفسر العلاقة العدوانية بين مدام دي

Twitter: @ketab_n

ستال ونابليون بونابرت كما يلي: «كانت تلك الكراهية الوجه الآخر لحب كبير، ذلك الحب الذي يتحول حين يُواجَه بالصد إلى كراهية في المظهر لا الجوهر: قلب المرأة مترع بالوهن» (115).

يعزو سورو نغمة الرعاية والحماية المألوفة في تحليله لمفاهيم مدام دي ستال الأخلاقية: «تناقض نفسها، وتتظاهر أمام الآخرين أنها لا تفعل ذلك، وهو أمر وثيق الصلة بالأنوثة، بل هو إنساني في الواقع» (23)، وهو بذلك يكرس مدام دي ستال جزءاً من كل أكبر هو الجنس البشري ـ النساء ـ وشخصاً كان قاصراً عن التعامل مع عالم لم يكن عالمه؛ كان عليها ألا تجازف بتجاوز الحدود التي رسمها لها توركان. ثم يأسف لحقيقة أن مدام دي ستال، مثل العديد من النساء:

«لا يفكرن في غمرة طمعهن في المجد، والمتعة، والأحاسيس العنيفة، إلا في نجاحهن. لا يبدين استعداداً للتنازل للعب الدور العذب الذي تؤديه زوجة تصنع السعادة لزوجها؛ أو أم توجه تربية أولادها الوجهة الصحيحة؛ أو مدبرة منزل تجعل بيتها مكاناً بهيجاً بحضورها الودي. مع ذلك يبقى هذا دور كل امرأة لها عقل وقلب: هنا يكمن مجدها، ولن تمنح السعادة أو تحققها لنفسها إلا إذا لعبت ذلك الدور» (315).

لا غرابة أن ينبري توركان للدفاع عن البارون دي ستال المسكين، زوج مدام دي ستال الأول: «من يستطيع أن يمتنع عن تلمس العذر لذلك الرجل المسكين بسبب استقلالية زوجته الجهنمية؟» (195).

برغم ما قد يبدو من قوة لدى مدام دي ستال، يرى لارج «ما أن يصبح التهديد محدّداً وملحّاً حتى تنسحب المنظّرة للكمال ونرى بدلاً عنها امرأة مغلوبة على أمرها، ممزقة، تتشبث بالأرض وتقابل الخدعة الماكرة للصياد بالقصور المستكين لحيوان جريح» (28). ويبدو أن عقدين من كتابات الحركة النسوية لم يؤثّرا في دسباش الذي يقرر أنها «أخذت عن المرأة العناد قبل كل شيء، لأنها كانت تفتقر إلى الإحساس واللباقة، كذلك أخذت فن حشد كل صفاتها الحميدة لخدمة خلل في الشخصية» (231). لا يمكن للمرء أن يتجنّب كلياً الانطباع بأن النقاد ـ من الذكور والإناث ـ استغلّوا موقفهم الغامض إلى أقصى حد. ما دامت استراتيجية «المرأة» قد صممت لتبرير بعض جوانب شخصية مدام دي ستال

Twitter: @ketab_n

وسلوكها، فإن قوة التبرير ستزداد كلما أمكن إظهار أن مدام دي ستال كانت امرأة. لذلك توسّع النقاد في مماهاتها مع نعراتهم الأثيرة عن النساء. وحدها الكتب الحديثة حاولت وضع الأمور في إطار منظوري. تكتب سيمون بالي: «لم يكن للمرأة وظيفة في زمنها خارج العائلة، لم تلعب دوراً سياسياً، لم تكن لها أيّة قوة؛ لذلك عُدّ من غير المقبول بالنسبة لها إعلان أيّة فكرة مهما كانت أو نشرها» (96).

يترتب على ذلك أن المرأة التي تفعل ذلك لابد أنها تعاني خللاً ما. تقتبس ابنة خالها دفلون عن يسوعي (من الجزويت) يُدعى سيروتي قوله: «لدى مدام دي ستال خطة كما هو واضح؛ إنها تريد أن تذهب إلى ما وراء جنوستها» (56). وتصل مدام دي جنلس في الكتاب نفسه إلى حد القول إن مدام دي ستال لم تجد أمامها خياراً آخر، ما دامت «ملامحها ملامح رجل، وبنيتها بنية رجل» (40). لا يعود السبب في أنها لا تتصرف كالنساء إلى رغبتها في التصرف كالرجال فحسب، ولكن لأنها كانت أشبه بالرجال. ويكتب باليرون عن «عقلها المسترجل» (147). ويصفها لارج بأن «لها عقل الرجال في جسد أنثوي صغير للأسف لا غير» (80).

وهكذا، تركز استراتيجية الاعتذار الثالثة على التعليم الذي تلقته مدام دي ستال. يقدم سانت ـ بوف وصفاً متعاطفاً إلى حد ما لهذه العملية:

«أكاد أراها في غرفة المكتب تروح وتغدو حاملة بيدها كتاباً تقرأه كما أُمرت أن تفعل بينما هي تدنو من كرسي أمها، ثم بينما هي تبتعد مرة أخرى وتستبدل به رواية عاطفية رومانسية» (52).

لأن والدة مدام دي ستال كانت مسؤولة عن تعليمها، فإن استراتيجية «التعليم» تستكمل استراتيجية «المرأة» على نحو يثير الإعجاب. لا غرابة في أن الأمور لم تمضِ على مايرام. كان على مدام دي ستال في طفولتها أن تترك باريس لتسترد عافيتها، وبذلك تثبت «إفلاس نظام مدام نيكر [أمها]؛ وهو ما لم تغفره الأم لابنتها لأنها اتهمتها بتخييب آمالها» (دسباش، 36). ترتبط استراتيجية «التعليم» بدورها على نحو وثيق بالاستراتيجية «السايكولوجية». ما أن تتخلى مدام نيكر عن الإشراف على تربية ابنتها، حتى يشتد انجذاب تلك الابنة لأبيها، وتلاحظ مدام نيكر أيضاً «بألم، أن ابنتها تَغْتَصِب في نيكر المكان والتأثير اللذين هي أحق بهما» (دسباش، 41). مرة أخرى، ما ينطبق على استراتيجية «المرأة» يصحّ هنا أيضاً:

Twitter: @ketab_n

كلما بولغ في نواقص تعليم مدام دي ستال، زاد ذلك من قوة التبرير. يتوسع النقاد إذن دون قيد في التعبير عن آرائهم في التعليم: «وجدت الفتاة الصغيرة نفسها، وقد أفسدها أبوها الذي لم يمنع عنها شيئاً وأمها التي تجنبت فرض أي نظام عليها، لا تفعل إلا ما كان يستهويها. وبقيت هكذا طوال حياتها» (توركان 4). من جديد تتضافر استراتيجيتا «المرأة» و«التعليم» في ملاحظة باليرون الرخيصة إلى حدٍّ ما عن مدام نيكر التي «لا بدّ من أنها أجبرتها [أي مدام دي ستال] على ترجمة سفر الرؤيا بينما هي تخلع سنها الأول» (6). يمكن أيضاً أن يلام التعليم عندما يتعلق الأمر بالعلاقات الغرامية التي تورطت بها مدام دي ستال، بل وبحقيقة أن الناس شكّوا في أن لها علاقات غرامية حتى لو لم يبدِ الناقد ميلاً إلى الإقرار بذلك. لأن مدام دي ستال التقت العديد من مثقفي عصرها في شبابها وأصغت إلى الكثير من الحوار الثقافي في صالون أمها، فقد أصبحت قادرة على تنمية «صداقات فكرية» مع العديد من الرجال. مع ذلك فإن «الصداقة الفكرية، التي أنتجت كل هذا العدد من الصداقات السارة بينها وبين الرجال البارزين من كل البلدان، كانت تعزوها سيدات لهن مواهب أقل شأناً إلى مصدر أقل براءة» (تشايلد 75).

يميل العديد من النقاد الذين نناقشهم هنا أيضاً إلى اعتبار تربية مدام دي ستال مسؤولة عن حقيقة أنها إما ليست فرنسية «قح»، وإما ليست فرنسية «إلى الحد الكافي». يعرب سورو عن أسفه لأنها «لم تعد تؤمن بفكرة وطن أم» (8)، ليناقض نفسه ـ لنتذكر أن هذا هو الناقد الذي اتهم مدام دي ستال بأنها تناقض نفسها، ليعذرها فيما بعد على أساس أنها امرأة ـ يظهر تناقضه في نهاية كتابه حينما يمتدح مدام دي ستال لأنها دعمت نابليون خلال المائة يوم: «في مواجهة الغرباء، في مواجهة الأعداء، لا يعبأ المرء باليد التي تحمل الراية؛ إنه يندفع إلى الراية لأنها حيث توجد فرنسا» (110). من جهة أخرى لا يغفر باليرون لمدام دي ستال معارضتها المبكرة لنابليون: «الرغبة في ذل فرنسا، في سوء طالعها، في التضحية بجيشها ليس ما تفعل امرأة فرنسية. لم تكن جيرمين نيكر كذلك» (48). قد تكون مثل هذه المشاعر مفهومة في سياق زمنها (نشر سورو كتابه عام 1910، ونشرت باليرون كتابها عام 1931)، لكنها تعود لتظهر لدى دسباش في زمن متأخر هو عام 1984، برغم أن الهجوم يستهدف كونستانت لا مدام دي ستال نفسها: «من المزعج حقاً رؤية الجشع الذي كان يتأمّل به كونستانت، وهو من رعايا كانتون

Twitter: @ketab_n

وول في سويسرا، فرنسا وقد هُزمت ويحصي بسخرية كل ما يمكن أن يحصل عليه منها في مجال الثروات وحتى الكرامة» (173).

كان الحال بين عامي 1870 و1960 ينطوي على أنك إذا كنت ضد فرنسا فأنت بالضرورة مع ألمانيا. وهكذا أطلق نقاد تلك الفترة الفرنسيون بعجرفة العنان لمشاعرهم المعادية لألمانيا في كل النقاشات عن رائعة مدام دي ستال **عن ألمانيا** *De l'Allemagne* وهي واحدة من الكتابات المؤسسة للرومانطيقيّة الأوروبيّة. يقول سورو بنبرة جافة: «يجب على الفرنسي الذي يبحث عن استخدام راهن للكتب القديمة أن يقرأ هذا الكتاب في ضوء عام 1870. ألسنا على حق في القول إن مدام دي ستال قد جانبت الصواب، وإنها ضللتنا؟» (95). في عام 1820 كان مازال بمقدور ألبرتين نيكر دي سوسير أن تكتب ما يلي عن سفرات مدام دي ستال في ألمانيا: «لقيها الرجال العباقرة الذين يحملون ما تحمل من عبقرية بحفاوة؛ تنافس الملوك في طلب ودّها، وأطرى مجتمع ودود مواهبها وحماسها لأبيها» (112). في عام 1893 يعلن سوريل: «كان أولئك الألمان غير عابئين كثيراً بتأسيس حكومة حرة وتشريع قوانين قادرة على تشكيل المواطن الصالح» (107). يمنح لارج، من جهته، بعض الثناء لمدام دي ستال: «تبدو قادرة على استشراف مخاطر تعاليم النزعة الروحانية الألمانية التي تثقل **محاضرات** فخته، و**أسئلة** شيلنغ في الحرية، و**مقال في الشعر الدرامي لشليغل** (158). يستعين دسباش عام 1984 بصيغة التهوين ليغطي على تقييمه لأصول مدام دي ستال «العنصرية» عندما يصف رد فعلها على إيطاليا والإيطاليين: «بقدر تعلُّق الأمر بالسكّان كانت مدام دي ستال تحمل ذلك الازدراء المتوارث الذي يكنه أهل الشمال لأهل الجنوب» (327). كان سورو أكثر مباشرة عام 1910: «ليست مدام دي ستال فرنسية قُحّة، هي سويسرية بعض الشيء، بهوى جينيفي عارم، وألمانية بعض الشيء عبر أسلافها» (4).

هنالك بعض الأصوات التي تحاول استعادة التوازن. تكتب فرانسوا ديبون «من المؤكد أن نابليون عمل الكثير للتمهيد لمحاولات الأخذ بالثأر مستقبلاً، أولاً بإذلاله الألمان، ثم بوضع الأسس للوحدة الوطنية، أكثر مما فعلت سذاجة جيرمين المتعلقة بوحوش أوروبا النبلاء» (195). مع ذلك، فالتحيز الانفعالي المعادي للألمان الذي اتسم به النقد الفرنسي في تلك الحقبة، مقترناً بتوجّه النقد الفرنسي التقليدي المتعصب للعرق مسؤولان جزئياً عن إهمال الكتابات النقدية والتاريخية

Twitter: @ketab_n

للدور الذي لعبته «جماعة كوبيت»، وهي جماعة متحررة من النزعات الإقليمية من المثقفين تجمعت في قصر مدام دي ستال في كوبيت في سويسرا، وضمت كونستانت، وبايرون، وأ. و. شليغل. كانوا يطوّرون ويناقشون مفهوم الأدب «الأوروبي» وواقعه قبل ظهور المصطلح avant la lettre. لا عجب إذن في أن بيليرون التي نشرت كتابها عام 1931، شعرت أن عليها مقاومة الصورة الخاضعة لتقلبات الموضة التي جدّدها ظهور عصبة الأمم عن مدام دي ستال: «يريدون أن يكتشفوا فيها المروّجة لذلك الميل إلى الروح الأوروبية، الذي صار يستهوي المثقفين والنفّاجين هذه الأيام» (42). وتبقى حقيقة ماثلة هي أنه «لم تظهر خلال وقت طويل أية دراسات عن جماعة كوبيت التي لم يجد فيها المؤرخون الفرنسيون حركة أدبية. لِمَ هذه الثغرة؟ ربما لأن الحركة لم تكن فرنسية حصراً» (بيلي، 110).

تخص استراتيجية التبرير الأخيرة طبيعة سِيَر التقديس التقليدية. يتضح في حالة الكثير من القديسين أنهم كانوا من الخطاة في بداية حياتهم، وإن كانوا ليسوا الأسوأ بينهم، لكنهم ينقلبون إلى الإيمان الحق في أواخر أيامهم. ولأن الأمور بخواتيمها، يُغتفر للمذنب ذنبه ويُنادى به ليس قديساً فحسب، لكن قدوة يحتذيها بقية الخطاة أيضاً. هنا مرة أخرى تأخذ قصب السبق ألبرتين نيكر دي سوسير في وقت مبكر عندما تكتب عن مدام دي ستال وهي في منتصف العمر أن «عقلها المستقل، وفكرها الميّال إلى الضوء والاغتراف من كل الاتجاهات، ظل يزداد قناعة يوماً بعد يوم بصدق المسيحية السامي» (10). ويردد سانت بوف صدى ذلك: «سنرى في الختام، في نهاية هذا الدرب المظفر كما في أشد دروب الورع تواضعاً، صورة الصليب» (94). يتمكن سانت بوف، بربطه درب مدام دي ستال بدرب المتواضعين من أن يبرّئها من الخزي الذي يحيط بالأثرياء، وهو ما يناسب حملته الصليبية لتجديد المسيحية التي رأى أنها ستنقذ فرنسا ثم أوروبا، بحسب هذا التسلسل كما هو واضح، برغم أن «الطريقة التي ستسترد بها المسيحية زمام المجتمع تبقى أمراً محجوباً» (76).

لأن اهتداء القديس إلى العقيدة يكون أكثر مدعاة للتمجيد كلما زادت شدة العقبات بوجهه، يقدم سوريل بلطف كبير قائمة من الإغراءات والمؤثرات الشريرة التي تعرّضت لها مدام دي ستال لكنها تمكنت بما يشبه المعجزة من التغلب عليها:

Twitter: @ketab_n

«هناك تقف، في وسط ذلك المجتمع الحاقد والعدائي، معرّضة لكل أنواع المفاجآت ومغالطات العاطفة. ليس ثمة ما يحميها منها. عقيدة ربوبية[1] غامضة، بقايا ديانة دمرتها سخرية الفلاسفة؛ أخلاق رومانية/بيزنطية ميّالة إلى كل حِيَل الأحاسيس، زواج بارد مملّ: كلها دفاعات واهنة ضد حملة عنيفة من عالم فاسد» (30).

واضح أن امرأة تنتهي برغم كل هذا إلى نتيجة مفادها أن «لا فلسفة إلا الدين المسيحي» (سوريل 136) تستحق أرقى درجات الثناء. يبدو أن الشائبة الوحيدة المتبقية تتمثل في أنها تظل امرأة في نهاية المطاف، وبالتالي أقل ميلاً للمنطق بحكم الحال: «لو كان المنطق قد أخذ بقيادها لبلغت ذرى باسكال، لكن باسكال كان سيعلو بها بعيداً جداً» (سوريل، 136)؛ كان رجلاً في النهاية، وعالم رياضيات. أنكر النقاد المتأخرون أن الدين هو ما أنقذ مدام دي ستال: «كان الدعم الذي وجدته في هذا المضمار أقل مما كان في أي وقت آخر» (لارج 213). ربما لأنها «وجدت الحل لمشاكلها في نفسها» (دسباش 449).

لأن نقد دي ستال يبقى متجذراً بعمق في ميدان السيرة الذاتية، فإن من المألوف أن تدخل ملامح مأخوذة من الخطاب الروائي خطاب النقد. يساهم سانت بوف على سبيل المثال بهذا الوصف «البهيج» لكوبيت: «إنها العزلة، تبادل الأفكار والخواطر بين هؤلاء الضيوف تحت الظلال الوارفة للأشجار، وأحاديث الظهيرة على حافات ذلك الماء الجميل الذي تكسوه الخضرة» (118). تتكرم فرانسوا ديبون بتقديم الحوار التالي الخيالي تماماً، بين بعض من أهل باريس، واضح أنها لم تضمنه كتابها إلا لتعطي القارئ «نكهة» ما كانت «عليه مثل هذه الأحاديث»:

« ـ هل صحيح أن مسيو دي منترون سيدخل في مبارزة؟

ـ كيف يكون الحال عدا ذلك مع ما له من سمعة؟ أليس هو معشوق كل النساء المنحلّات؟

(1) الربوبية Deism هي الإيمان استناداً إلى المنطق والعقل بإله خلق الكون ونبذه فلم يكشف عن نفسه للبشر. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

ـ في هذه الأثناء يبدد ثروة زوجته على مائدة القمار. تلك المسكينة آمي دي كوني...

ـ أي مجموعة: الأسير الشاب[2] والمسيح الطفل في الجحيم!» (34)

أخيراً، لا يبدي نقاد دي ستال اهتماماً كبيراً باعتبارات الدقة، خصوصاً عندما يتعلق الأمر بالأدب الألماني. يكتب لارج: «لم تكن مدام دي ستال تمتلك، كما فعل غوته، الموهبة الناطقة التي تخلق أغاني قصيرة من معاناتها الكبيرة» (28). لسوء الحظ، صاحب هذا الاقتباس الضمني هو هاينه وليس غوته، وهو هاينه نفسه الذي لم يقل في أي مكان إن «شليغل كان يفتقد أي دافع جنسي» (79) كما يقوّله لارج هذا نفسه في كتابه **عن ألمانيا**، الذي كتبه رداً على كتاب مدام دي ستال الذي يحمل العنوان نفسه. بالمثل، يصعب القول إن ثمة «تدهوراً، انحلالاً» (سانت بوف 125) في الشعر الألماني بعد موت غوته.

في الختام يصعب التخلص من انطباع أن مدام دي ستال لم تتلقَّ خدمة ممتازة من كتّاب إعادة الكتابة الذين تناولوها. تبقى الصورة التي قدموها عنها رافداً من روافد تلك الصورة الأولى التي قدمتها ألبرتين نيكر دي سوسير، سواء اتفق النقاد اللاحقون مع تلك الصورة أم لا. فبعزوفهم عن تجاوزها حكموا على سمعة مدام دي ستال أن تبقى أسيرة نزوات التخمينات السيرية والنميمة المجانية.

(2) إشارة إلى قصيدة الشاعر الفرنسي أندريه شنير (1762-1794) الذي أعدم بالمقصلة لاتهامه بالعمل ضد الثورة الفرنسية، وهي آخر قصائده وقد كتبها في حب مدام دي كوني المسجونة معه وسلّمها إليها سراً قبل موته. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

الفصل الثاني عشر

تحرير النصوص

إنقاذ النص بتقطيعه:
مسرحية «موت دانتون» لبوشنر

بينما كان جورج بوشنر طريد العدالة التي أمضى حياته القصيرة في التصدي لها، أرسل مخطوطة مسرحيته **موت دانتون** *Dantons Tod* إلى الروائي وكاتب المقالات الألماني الذائع الصيت حينذاك كارل جوتزكو. كان جوتزكو معروفاً بآرائه السياسية الليبرالية، وهو ما جعل منه أفضل خيار لتقييم المخطوطة. وقد أحب جوتزكو المسرحية وحاول نشرها. لكن النشر لم يكن أمراً هيناً في ظل ظروف ألمانيا القمعية في ثلاثينيات القرن التاسع عشر. لم يكن ينتظر مسرحية تقدّم بعضاً من الشخصيات الرئيسة في الثورة الفرنسية في الأقل تقديماً إيجابياً الكثير من التعاطف الرسمي في ألمانيا (وهنغاريا ـ النمسا) كما صاغ قوانينها مترنيخ بعد مؤتمر فيينا عام 1815 بدافع لا لبس فيه إلى مقاومة الأثر «الهدّام» للثورة.

توفرت لـ«عدالة» مترنيخ كل أنواع الوسائل القانونية لمنع نشر المواد «التحريضية». كانت الولايات الألمانية مخوَّلة قانوناً للجوء إلى «الرقابة الوقائية وكذلك رقابة ما بعد النشر، حيث يتحمل المحررون المسؤولية عما ينشرون، بمنع النشر أو الإبعاد» (هوشيلد 165). قرر جوتزكو في مواجهة كل هذا أن يستثمر موقعه محرراً مشاركاً لمجلة **فينكس** الأدبية في فرانكفورت، فاستغل فرصة غياب رئيس التحرير في شهر عسل لينشر مقاطع من مسرحية بوشنر في المجلة.

Twitter: @ketab_n

بعد ذلك، وبتشجيع من الأثر الإيجابي الذي تركته هذه المقاطع، قدّم جوتزكو المسرحية كاملة لناشر هو ج. د. سورلاندر. وقد أدرك جوتزكو وسورلاندر كلاهما أن عليهما اعتماد الرقابة الوقائية إن هما أرادا للمسرحية أن تنشر على الإطلاق. بكلمات جوتزكو نفسه: «لكي لا أقدّم للرقيب متعة العثور على مقاطع مثيرة يسهل كشفها توليت المهمة بنفسي» (64). لم تكن المهمة ممتعة أو سهلة. يصف جوتزكو وهو يستذكرها في نعيه لبوشنر ما كان عليه أن يفعل:

«كان لا بدّ من استبعاد حوارات طويلة موحية في المشاهد الشعبية، تشع بالظرف ولعب الفكر الوقاد. كان لا بدّ من طمس حدة بعض نماذج اللعب بالكلمات أو الخضوع للحاجة إلى إضافة عبارات غبية لا مفر من إضافتها. لم تنشر مسرحية بوشنر عن دانتون قط. ما نشر منها بقايا هزيلة، حطام دمار كبير» (64-65).

مع ذلك، كان مقدّراً لهذا «الحطام» الذي نُشر بالفعل عام 1835، أن يكون الأساس لشهرة بوشنر كما كانت لوقت طويل لاحق. هيبل، معاصره الأوفر حظاً والأوسع شهرة، أحب نسخة سورلاندر كثيراً وأطرى عليها في تعليقاته. وقد أعيد طبع نسخة سورلاندر بعد مضي بعض السنين وساهمت كثيراً في إبقاء اسم بوشنر متداولاً في عالم الأدب منذ عام 1835، وعبر نشر نسخة خضعت لتقطيع أقل في **الأعمال الكاملة** عام 1870، وحتى أول تقديم مسرحي لإحدى مسرحياته عام 1916.

أعقبت طبعة سورلاندر طبعات أخرى بينها واحدة أعدّها شقيق جورج بوشنر، لودفيغ، عام 1850. هذه الطبعة، التي أُعلن أنها طبعة **الأعمال الكاملة** لم تفعل الكثير باتجاه إعادة تأسيس النص الأصلي لـ **موت دانتون**. يحكم عليها هوشيلد كما يلي: «صُححت الأخطاء المطبعية في الجزء الأعظم واستعيد نص المخطوطة الأصلي في حوالى عشرين موقعاً. لكن عشرات الحالات الأخرى ظلّت تكشف الهراء الأجوف نفسه أو ما يشبهه مما ظهر عام 1835» (89).

لا يمكن القول إن النص «الحقيقي» لـ **موت دانتون** قد نشر إلا بصدور طبعة فرانزوس عام 1870، برغم أن هذه الطبعة قد استعادت ثلاثة عشر مقطعاً كان بوشنر نفسه قد استبعدها من المخطوطة. لكن حقيقة أن النص صار متاحاً الآن كما كتبه بوشنر تقريباً، لم تعنِ بعد أنه قُدّم على المسرح أيضاً. في الواقع، بقيت

Twitter: @ketab_n

«موت دانتون» مثل بقية مسرحيات بوشنر مسرحية قراءة[1] لفترة طويلة. قدمتها على المسرح لأول مرة في برلين فرقتان مسرحيتان متصلتان باليسار السياسي عام 1902، لكن دون نجاح يذكر. وقد لقي العرضان في هامبورغ في 1910 و1911 المصير نفسه. وحده إنتاج ماكس رايهاردت عام 1916 في مسرح الدويتش في برلين حقق «النجاح العالمي الكبير الذي أسس بوشنر في مرتبة كلاسيكيات المسرح بين يوم وليلة» (جولشنغ 27). بين عامي 1911 و1916، وفي عام 1913 على وجه التحديد، نشر رودولف فرانز **نسخة التمثيل** من **موت دانتون** في محاولة لإقناع المزيد من الفرق المسرحية بتمثيلها على المسرح.

سننظر في هذا الفصل في طبعتين من «موت دانتون»، واحدة أعدّها للنشر جوتزكو والأخرى أعدّها فرانز. إن مادة النظر التي بين أيدينا تمثل، في الواقع، نموذجين من إعادة الكتابة، أحدهما (الذي كتبه جوتزكو) كان مدفوعاً بأسباب أيديولوجية أساساً، والآخر (الذي كتبه فرانز) بأسباب شعرية. وقد فحصتُ هاتين الطبعتين/النموذجين من إعادة الكتابة بمقارنتهما مع طبعة (ريكلام) الأوسع انتشاراً اليوم، لأنها الطبعة التي يحتمل أن تصل إلى أوسع القرّاء المعاصرين.

تكشف النظرة الأولى إلى طبعة جوتزكو استراتيجتها الأساسية الكامنة. أضاف جوتزكو عنواناً جانبيّاً طويلاً: *Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft* بدلاً من التسمية البسيطة التي اختارها بوشنر «Ein Drama». يعلن هذا العنوان الجانبي **مشاهد درامية من فرنسا عهد الإرهاب**، أن المسرحية **حافلة بالاثارة**، في محاولة واضحة للتخفيف من تأثيرها السياسي. تصبح مسرحية بوشنر وصفاً تحذيرياً لما يمكن أن يحدث في ألمانيا إذا ما قرر الألمان اتّباع النموذج الفرنسي، بينما هي تقدم للقارئ الألماني حالة أو اثنتين من الإثارة البديلة. وهو ما يلخصه جوتزكو بدقة في مقدمته لشذرات المسرحية التي نشرها في **فينكس**: «يُدرس شبابنا الثورة لأنهم يعشقون الحرية، ومع ذلك فهم يرغبون في تفادي الأخطاء التي قد تُرتكب في خدمتها» (65). هذا الموقف، الذي يجعل شخص دانتون، فضلاً عما سبق، أقل غموضاً إلى حد ما من دانتون بوشنر،

(1) مسرحية القراءة *closet drama* تؤلف لكي تقرأ لا لتمثل على المسرح. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

ينسجم نسبياً مع الموقف الرسمي للرقباء أنفسهم كما وصفه هوشيلد: «كان هنالك تسامح مع الليبرالية الخرساء المترددة في نهاية الأمر، تلك التي دعت إلى تقدّم محسوب» (165).

مع ذلك، كان القليل من التعديلات مدفوعاً بأسباب سياسية. استهدفت معظم التغييرات التخفيف من الإشارات الجنسية أو استبعادها. بين التغييرات المدفوعة باعتبارات سياسية يمكن أن نورد بعض النماذج. حيث يكتب بوشنر «gekrönte Verbrecher» [القتلة المتوّجون] (42)، يغير جوتزكو الاسم الدال على شخص الحاكم إلى الاسم المحايد الأكثر تجريداً «gekröntes Verbrechen» [الجريمة المتوّجة] (82). وحيث يكتب بوشنر أن دانتون قد اتّهم بأنه زحف، «gekrochen»، عند أقدام طغاة بائسين، كتب جوتزكو، الذي كان يعي قوة شرطة الطغاة في ألمانياه «gesessen» [جلس] (104).

عندما يقول الجنرال ديلون في نص بوشنر: «Man jüttert das Volk nicht mit Leichen» [أنت لا تطعم الناس جثثاً] (55)، يكتفي جوتزكو بحذف الجملة برمتها. كما أنه يحذف الإشارات المسيئة إلى الدين. لدى بوشنر، يخبر هيرولت، أحد أصدقاء دانتون، شوميت، رفيقه في السجن، «in Madame Momoro das Meisterstück der Natur anbeten, wenigstens hat sie dir die Rosenkränze dazu in den Leisten gelassen» [لتعبد تحفة الطبيعة الرائعة مدام مومورو؛ في الأقل تركت الطبيعة لك المسبحة في صلبك لتفعل ذلك] (48). يحذف جوتزكو الجملة برمّتها.

بالمثل، عندما تقول ماريون، وهي واحدة من البغايا اللواتي يتردّد إليهن دانتون، إن الفرق طفيف بين أن يجد الناس متعتهم في الأجساد («Leibern»)، أو صور المسيح («Christusbildern»)، أو الزهور، أو لعب الأطفال (بوشنر، 20)، يستبدل جوتزكو (35) بـ «الأجساد» «الأطلال» («Reliquien») وبـ«صور المسيح» «الأشياء الحية» («Lebendigen»).

يحذف جوتزكو أيضاً ما يمكن أن يعد مسيئاً لذوق قرّاء الطبقتين الوسطى والعليا. تُترك جانباً إشارة بوشنر الوحيدة إلى السرطان («Krebs») (57)، وكذلك إشاراته الثلاث إلى رائحة الجسد، أو الرائحة الكريهة التي تنبعث من الناس

Twitter: @ketab_n

(«stinken») (67، 72). بالمثل، فإن التفاصيل الواضحة للعلاج الذي اضطر بار، أحد السياسيين الذين اتخذوا جانب روبسبير ضد دانتون، أن يأخذه للتخلص من السفلس (بوشنر 59) قد حذفت أيضاً. عندما يطلب بار من رفاقه عدم إبلاغ روبسبير عن محنته، يجيبون أن روبسبير «ماسوني عِنّين» (59)، كاشفين بذلك هشاشة الدعم الذي يلقاه روبسبير ومانحين مصداقية لنبوءة دانتون أن روبسبير لن يعيش طويلاً بعده. إن حذف هذا السطر، كما فعل جوتزكو، يحذف عنصراً مهماً من تركيب المسرحية.

يمثّل الحذف أيضاً الاستراتيجية الرئيسة التي يستخدمها جوتزكو للتعامل مع الإشارات الجنسية في نص بوشنر. تحذف كلمة «Hure» (عاهرة) كلياً من نسخة جوتزكو للحوارات بين دانتون ولاكروا (71). «Zur Hure machen» [دُفعت إلى العهر] (71) تغير إلى الصيغة الأقل إساءة (لأنها لاتينية) «prostituirt» (140). بالمثل، يتم تغيير الحالات الأخرى التي تستخدم فيها كلمة «Hure» لدى بوشنر (13، 30) إلى الصيغة الأقل إساءة (لأنها الأقدم عهداً) «Meze» لدى جوتزكو (22، 56).

تجنّب جوتزكو دائماً الإشارات الساخرة إلى الجنس لدى بوشنر. يقول دانتون في بوشنر، في إشارة إلى الجو الذي يسود الجزء الذي تتردد إليه العاهرات في باريس: «Möchte man nicht drunter springen, sich die Hosen vom Leibe reiβen und sich über den Hintern begatten wie die Hunde auf der Gasse?» [ألا تراودك الرغبة في القفز بينهنّ، تمزق عنك سروالك وتمارس اللواط كالكلاب في الشارع؟] (33)، لكنه لا يقول أي شيء من هذا لدى جوتزكو.

بالمثل، عندما يخبر مواطنٌ رجلَ الميليشيا الذي جاء ليعتقل دانتون أن ذلك الوقت من الليل هو الوقت الذي «تنتصب فيه الأعمدة تحت شراشف السرير» (بوشنر 40)، يحذف جوتزكو هذه الإشارة. لكن جوتزكو يحاول أيضاً «طمس حدّة» بعض نماذج اللعب بالكلمات أو «ليّها» في العديد من السطور التي كتبها بوشنر. عندما يقول دانتون بوشنر إنه يريد أن يتسلل من الحياة كما لو كان يتسلل «من سرير ممرضة رحيمة» ثم يردف أن الحياة «ist eine Hure, es treibt mit der ganzen Welt Unzucht» [عاهرة، تزني مع كل العالم] (68)، يكتفي دانتون جوتزكو بالتعبير عن الرغبة في أن «يتسلل من غرفة فتاة» (136).

Twitter: @ketab_n

عندما تهتف إحدى النساء اللواتي جئن لمشاهدة إعدام دانتون ورفاقه لهيرولت أنها ستصنع شعراً مستعاراً من شعره الجميل، يجيب هيرولت بوشنر: «Ich habe nicht genug Waldung für einen so abgeholtzten Venusberg» [لا أملك ما يكفي من الشجر لأغطي مرتفع فينوس الأجرد هذا] (74)، يحذف هيرولت جوتزكو كلمة «فينوس» (147)، وبذلك يجعل تبادل الكلمات هذا برمّته مثيراً للتساؤل، إن لم نقل بلا معنى.

مع ذلك يستبقي جوتزكو عناصر نص بوشنر التي تعد ذكية إلى حد يمنع الرقيب من التقاطها. تتبادل روسالي، وهي واحدة من العاهرات، الحوار التالي مع جندي:

Soldat: Du bist sehr spitz.
Rosalie: Und du sehr stumpf.
Soldat: So will ich mich an dir wetzen

[الجندي: أنت حادةٌ جداً.

روسالي: وأنت أثلمُ جداً.

الجندي: إذن أريدُ أن أشحذَ نفسي بك.]

يبقي جوتزكو هذا الحوار بدون تغيير. كما أنه يستغلّ كل حالة استخدم فيها نص بوشنر كلمات لاتينية للإيحاء بتلميحات جنسية، معتقداً كما اعتقد الرقيب دون شكّ أيضاً، أن معظم القرّاء لن يفهموها على أية حال. عندما يجعل بوشنر لاكروا يحذر دانتون أن «der Mons Veneris wird dein Tarpejischer Fels» [المونس فينيريس سيكون صخرة تاربيان بالنسبة لك] (23) لا يغير جوتزكو شيئاً، فيستبقي على الصفحة 43 من نسخته المقابل اللاتيني لما حذفه بصيغته الألمانية على الصفحة 147.

أخيراً، يعيد جوتزكو بعض التلميحات بطريقة تجعلها تستبقي بعض المعنى، برغم أنها تفقد الكثير من اللذع الذي أودعه بوشنر فيها. يدعو لاكروا بوشنر العاهرات: «Quecksilbergruben» [مقالع الزئبق] (21)، في تلاعب بالألفاظ حيث الكلمة الألمانية *Silbergrube* يمكن أن تعني «منجم فضة» و *Quecksilber* وتعني «الزئبق» الذي كان حينذاك العلاج الوحيد للسفلس. والتلميح أن العاهرات مناجم

Twitter: @ketab_n

يجد فيها الرجال ما سيدفعهم إلى استخراج الزئبق. يكتفي جوتزكو بتسمية العواهر «Silbergruben» (38)، مكتفياً بالتركيز على الجانب الارتزاقي لمهنتهن.

على الضد من جوتزكو، يعتقد رودولف فرانز أن السبب في صعوبة عرض **موت دانتون** على المسرح لا يعود إلى أن موضوعها ما زال يعد مصدر «خطر على السلطة» (1)، ولكن لأن الجمهور لم يعد يعرف تاريخ الثورة الفرنسية، ولذا فهو قد يفقد خيط متابعة الأحداث. نتيجة لذلك، استبعد «كلّ تلميح ومشهد يمكن الاستغناء عنهما لأنهما مجرد وصف، ويفترضان معرفة مسبقة دقيقة بالموضوع» (1). بالنسبة إلى الحالات التي وجد فرانز صعوبة في اتخاذ قرار بشأنها، نجد أنه يستخدم الأقواس المربعة في النص، ويضع داخلها «تلك الأجزاء من الحوار التي يمكن حذفها أو استبقاؤها بحسب الرغبة» (2). كان فرانز يرى أنه مخوَّل اتّباع هذا النهج من التعامل لأن بوشنر، كما يقول: «اكتفى بصب عمله على الصفحات بسرعة، واستخدم نتائج قراءاته في مقاطع كان سيحذفها هو نفسه بدون شك بوصفها تتناقض مع الوحدة العضوية لو فحص النص بصرامة أشد» (1-2).

لكي يجعل فرانز مسرحية بوشنر «قابلة للعرض» على المسرح الألماني في عصره، حوّلها إلى «دراما تاريخية» (وهو يسميها ببساطة «دراما») في إطار التقليد الشيلري. ولأن ذلك النوع من الدراما أقرب كثيراً من «الوحدات الثلاث»: الزمان والمكان والفعل، من مسرحية بوشنر التي تعتمد الحَدَثية (أبيسودية)[2]، والتي استلهمها من كتابات جماعة «العاصفة والزخم»[3]، فإن فرانز استقطر «سقوط جماعة دانتون بأكبر قدر من الإيجاز والحدة باختزال المشاهد الاثنين والثلاثين [لدى بوشنر] إلى خمسة عشر مشهداً. بفعلي هذا منحتها الشكل المطلوب الذي سيتيح لكل فرقة مسرحية جادّة عرضها وكل جمهور جادّ الاستجابة لها» (2).

(2) الحَدَثية episodic صفة تطلق على عمل سردي يحتوي على سلسلة من الأحداث المستقلة عن بعضها البعض. (المترجم)

(3) «العاصفة والزخم» Storm and Stress أو Sturm und Drang بالألمانية هي حركة أدبية ألمانية بلغت أوجها في سبعينيات القرن الثامن عشر. وقد سعت إلى إثارة المشاعر القوية لدى المتلقي لفنونها، وكانت ضد العقل ومع تصعيد العواطف. كان غوته الشاب من قادتها. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

تضيف مسرحية فرانز، وفاءً للتقليد الشيلري، العديد من الشخصيات، مفضّلة بشكل مزعج كلمة «إلخ..» في مسرد بوشنر الأولي للشخصيات. لكن فرانز يحذف إحدى الشخصيات، وهي شخصية (توماس) بين، حذفاً تاماً. يستبعد فرانز المشهد الأول من الفصل الثالث لدى بوشنر برمته، وفيه يعرض بين آراءه حول عدم وجود إلٰه لرفاقه في السجن. إن هذا المشهد، الذي عدّه فرانز دون شك «ذا طابع وصفي محض» يتعمق في شرح التيار التهكمي الخفي في مسرحية بوشنر. ولأن المشهد يمتد إلى أكثر من ثلاث صفحات في طبعة ريكلام، فأغلب الظن أن فرانز اعتقد أيضاً أنه سيشتت انتباه الجمهور عن متابعة تطور الحبكة.

يحذف فرانز كذلك المشهد الخامس من الفصل الثالث لبوشنر، الذي يعد محورياً إلى أقصى حد لحبكة المسرحية بأسرها. في ذلك المشهد الذي تجري أحداثه في السجن، حيث سجناء حقبة الرعب ينتظرون مصيرهم، يبتكر الجنرال ديلون خطة للهرب وجمع ما يكفي من الجنود لتحرير دانتون. ويقترح أيضاً أن تنثر زوجتا دانتون وكاميل ديسمولن النقود على الجمهور المحتشد لدعم حماسه لقضية دانتون. استنكر رفيق السجن الذي أسرّ له ديلون خطته علناً، وهي الخطة التي استخدمها المدعي العام لاتهام دانتون ورفاقه بالخيانة العظمى، وإدانتهم والحكم عليهم بالموت. يختفي هذا المشهد برمته من نسخة فرانز من المسرحية، لكن هذا الدليل يطفو على السطح برغم ذلك على الصفحة 56 التي تقابل الصفحة 63 في نسخة بوشنر. سيعرف القارئ أو المتفرج على نص بوشنر مصدر هذا الدليل. قارئ فرانز أو المتفرج على نسخته سيواجه انقلاباً مسرحياً ـ بالمعنى الحرفي للكلمة ـ بدلاً من بناء بوشنر المنطقي للفعل. فضلاً عن ذلك، فإن الخيانة التهكمية التي يتعرض لها الجنرال على يد رفيق سجنه، وهي خيانة أخرى تضاف إلى سابقاتها، هذه الخيانة التي أتاحتها (وجعلتها ضرورية؟) الأزمنة الصعبة، تبقى أيضاً بعيدة عن نسخة فرانز.

انسجاماً مع وحدات المسرح، لا يعرض على الخشبة إعدام دانتون ورفاقه، برغم أنه موجود في نسخة بوشنر (الفصل الرابع، المشهد السابع). كذلك، وانسجاماً مع الوحدات إلى هذا الحد أو ذاك، تقع فصول فرانز الثلاثة في الموقع نفسه، بينما تقفز مشاهد بوشنر الأقل تماسكاً من موضع لآخر على امتداد أربعة فصول. لقد اضطر فرانز، ليحقّق «الوحدة» التي يسعى إليها إلى إعادة ترتيب الفصول وإعادة كتابة الإرشادات المسرحية. في الفصل الثاني على سبيل المثال،

Twitter: @ketab_n

تدمج كل مشاهد بوشنر من الأول إلى السادس في مشهد كبير واحد. في الفصل الثالث يوضع مشهد بوشنر الثاني قبل مشهده الثالث. في الفصل نفسه توجب «وحدة» المكان، الذي هو «المحكمة الثورية»، تكراراً يكاد يكون كوميدياً لخروج الشخصيات الرئيسة ودخولها المسرح. بهذا «يدخل أعضاء هيئة المحلفين والمتهمون» على الصفحة 48 لدى فرانز، و«يغادر القضاة» على الصفحة 50 و«يقاد المتهمون خارجاً» على الصفحة 52، ليظهروا بعد صفحات قليلة.

تقع أحداث الفصل الثاني من نسخة فرانز برمته في «شارع المشهد الثاني» (30). يُفتتح الفصل الثاني لدى بوشنر في «غرفة» (29)، يقوم فيها دانتون «بارتداء ملابسه» (29). لدى فرانز يضطر دانتون إلى «مغادرة داره» لكي يتمكن الجمهور من رؤيته في الشارع. تقع أحداث المشهد الثاني لبوشنر في «متنزه» يجول فيه «المارة». يستبقي فرانز هذا، لكنه يصرّ على الاستمرار في مشهده هو. كذلك تتحول الغرفة التي يلتقي فيها كاميل وزوجته لوسيل دانتون في المشهد الثالث إلى «جانب آخر من الشارع». يقع تأمل دانتون الحياة والموت في «حقل خالٍ» في المشهد الرابع من فصل بوشنر الثاني، لكنه يقع بشكل أقل إقناعاً في الشارع في نسخة فرانز. هذا الشارع كُلّي الوجود هو أيضاً موضع الحوار بين دانتون وجولي، زوجته، الذي يقع في غرفة في المشهد الخامس من فصل بوشنر الثاني. ولأن دانتون بوشنر في غرفة في ذلك المشهد فإن بإمكانه منطقياً أن يقف «قرب النافذة» (38). اضطر فرانز إلى أن يخرج بدانتون من مشهد بوشنر الرابع في الفصل الثاني إلى مشهد بوشنر الخامس باللجوء إلى استخدام أخرق لإرشاد مسرحي يفتقد المعقولية. في نسخة فرانز «يغلب دانتون النوم (في شارع، هكذا). يحل الليل. فجأة يهب صاحياً» (38).

تنحو الإرشادات المسرحية لفرانز، انسجاماً مع الدراما الشيلرية التاريخية، إلى أن تكون أكثر تحديداً من إرشادات بوشنر أيضاً. حيث يكتب بوشنر «eine Gasse» [زقاق] (11)، نجد لدى فرانز «eine Strasse, Häuser, Bäume, eine Bank» [شارع، بيوت، أشجار، مصطبة] (11). وإشارات بوشنر المقتضبة إلى «ein Zimmer» [غرفة] (5، 19، 24) تتحول إلى «ein elegantes Zimmer» [غرفة أنيقة] (19)، و «ein sehr einfaches Zimmer» [غرفة بسيطة جداً] (25). وأخيراً،

Twitter: @ketab_n

يضطر فرانز لتبرير امتناعه عن عرض الإعدام على المسرح إلى إضافة الإرشاد المسرحي المفصل الذي لا أثر له لدى بوشنر: «تُسمع ضوضاء يُحدثها المارة وهم يغنون الكارمانيول[4]. ويتعالى صوت زاعق لامرأة تقول: مكان، افسحوا المكان. أولادي يبكون، إنهم جائعون. يجب أن يتفرجوا ليهدأوا. مكان!» (65).

انسجاماً مع شكوك فرانز بشأن معرفة الجمهور بتاريخ الثورة، يقترح إجراء حذف في كلمة روبسبير الأولى الطويلة (16)، وفي كلمة كولوت دي هيربوا (14)، وفي كلمة لاكروا (24)، وفي تبرير روبسبير لنفسه (42، 43)، وفي السطور التي يدافع فيها دانتون عن نفسه (54). فضلاً عن ذلك، يصرّ فرانز على القيام بحذف «تاريخي» يزيد من الصعوبة التي يواجهها القارئ/المتفرج في فهم الحبكة. يقول هيرولت بوشنر، على سبيل المثال، على الصفحة السادسة: «يريدون إعادتنا إلى عهد ما قبل الطوفان. لا يهم سانت جوست رؤيتنا نزحف على أربع مرة أخرى، ليتمكن المحامي من آراس [روبسبير] من ابتكار قبعات صغيرة، ومقاعد دراسة وإلٰه لنا وفق آلية صانع الساعات من جنيف [روسو]». وهو يعرّف بقوله هذا المعسكرين اللذين سيلعبان دوراً في الدراما. أحدهما يضم روبسبير وسانت جوست، يرغب في التمادي بالثورة، والثاني دانتون ورفاقه الذين يرون أن الثورة قد قطعت شوطاً كافياً وحان الوقت للتوقف. بكلمات هيرولت مرة أخرى: «يجب أن تتوقف الثورة وتبدأ الجمهورية» (7). يستبقي فرانز جملة هيرولت الأولى على الصفحة السادسة، لكنه يحذف الثانية، ويجعل بذلك مهمة القارئ/المتفرج أكثر صعوبة. إن فرانز بحجبه التفاصيل التاريخية ومشاهد برمتها، بوعي أو بدون وعي، يعيد صوغ دانتون في قالب البطل الشيلري المأساوي أيضاً، بالمقارنة مع صورته في مسرحية بوشنر فاسقاً، ومتهكماً، وسياسياً.

يحتوي نص بوشنر على عدد من الإشارات إلى تاريخ روما الجمهورية. وسبب ذلك أن الثورة الفرنسية رأت في روما الجمهورية، أو بالأحرى خلقت منها، سلفَها المعظَّم، لذا فإن الكلام المتداول خلال الحقبة الثورية كان يحفل

(4) الكارمانيول Carmagnole أغنية لا يُعرف مؤلفها انتشرت في فرنسا خلال الثورة الفرنسية، وفيها سخرية من الملكة ماري أنطوانيت والمدافعين عن المَلَكيّة. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

بإشارات كالتالية في كلام لاكروا: «ليتعالَ الصوت ضد طغيان مجلس العشرة[5]، تكلموا عن الخناجر، استعيدوا ذكرى بروتوس» (29). يضع فرانز هذه الإحالات بين أقواس مربعة في إشارة إلى أنها يمكن أن تستبعد بحسب ما يرى المخرج مناسباً، مدمّراً بذلك الكثير من اللون المحلي الذي رأى بوشنر أن يضمنه مسرحيته. وتلقى إشارات بارير إلى كاتلينا[6] ومؤامرته المصير نفسه على الصفحة 54.

لا يكتفي فرانز بتغيير ترتيب المشاهد في المسرحية، وهو غالباً ما يزيد الأمور تعقيداً بفعله هذا، بل هو يحذف أيضاً المقطع الذي يعدّ كما هو شائع تقرير بوشنر عن عقيدته الفنية: المشهد الثالث من الفصل الثاني (35-36)، وفيه يقدم كاميل ديسمولن آراءه عن المسرح. بالمثل، فإن سرحات كاميل الفلسفية عن الحياة والموت، التي يصرح بها في السجن قرب نهاية المسرحية (72)، توضع بين قوسين مربعين في نص فرانز (63-64).

يبدو فرانز راغباً في إضفاء أكبر قدر ممكن من التناسق على الفعل لتستحوذ خشبة المسرح على انتباه الجمهور طوال العرض. لذا تصبح مقاطع بوشنر الشعرية والفلسفية «معرقلات» يمكن التخلص منها إذا اقتضت الضرورة من وجهة نظر فرانز. ومن غير المستبعد أن فرانز اعتقد الشيء نفسه عَمّا أسماه «نتائج» قراءات بوشنر (1-2)، تحديداً المقاطع التي استعار فيها بوشنر مقاطع حرفية تقريباً من تاريخَيْ ثييرز ومغنيت للثورة الفرنسية. فعل بوشنر ذلك لرغبته في تحقيق الصدق التاريخي. لكن فرانز رأى دون شك أن الصدق يعرقل تدفق الفعل. ربما دفعه ذلك بدوره إلى استنكار نقص معرفة معاصريه بالأحداث الثورية. وربما أسعده استخدام هذا «النقص» بوصفه «تفويضاً» يخوّله حذف كل ما اعتقد أنه يحوّل الانتباه عن الفعل الرئيس في نص بوشنر.

يبقى من الضروري الإشارة في ختام هذا التحليل الموجز لطبعتين/نموذجين

(5) مجلس العشرة decemviri مجلس المشرّعين العشرة الروماني الذي تولى سَنَّ القوانين في 451 و500 ق.م. (المترجم)

(6) لوسيوس كاتلينا Catilina (108 ق.م. ـ 62 ق. م.) سياسي روماني عرف بمؤامرته لإسقاط الجمهورية الرومانية. (المترجم)

Twitter: @ketab_n

من إعادة كتابة مسرحية بوشنر **موت دانتون**، إلى أن القائمين على إعادة الكتابة/المحررَيْن لم يتعمّدا أو يرغبا في تقطيع النص كما هو واضح. لقد فعلا ما فعلاه لأنهما لم يجدا أمامهما خياراً آخر. لو لم يقطّع جوتزكو بوشنر كما فعل لما أمكن ربما نشر **موت دانتون** ولتغيّر مصير نشر واستقبال هذه المسرحية وأعمال بوشنر الأخرى تغيراً جذرياً. بالمثل لم «يقطّع» فرانز نص **موت دانتون** لأي سبب يمتّ إلى متعة سادية ساورته وهو يفعل ذلك، ولكن لإنتاج «نسخة صالحة للتمثيل» صُمِّمت لمساعدة وتشجيع الفرق المسرحية الراغبة في تقديم بوشنر مرة أخرى، بعد العرضين الفاشلين في برلين عام 1902، والعرضين الفاشلين في هامبورغ عام 1910 و1911.

ليس صدفة أن نسخة فرانز قد أُعدّت للنشر عام 1913، وهو عام الذكرى المئوية لميلاد بوشنر. كان يقصد لرمزية التاريخ دون شك أن تكون دافعاً إضافياً لتضع الفرق المسرحية بوشنر أخيراً على المسرح وتبقيه هناك. من نافل القول إن إعادة الكتابة التي قدمها فرانز كانت واحدة فقط بين كثير غيرها ساعد على الخروج بعروض ناجحة لمجمل الإنتاج المسرحي لبوشنر. فضلاً عن دور إعادة كتابة من نمط آخر ساهم في تحقيق هذه الغاية المبتغاة يتمثّل في المقالات الأدبية التي كتبها غيرهارد هوبتمان، الكاتب المسرحي الأول حينذاك، وغيره العديد من الشخصيات الأدبية المرتبطة بالمسرح.

قد يكون مصير أعمال بوشنر أكثر الأمثلة جلاء على القوة التي تتمتع بها إعادة الكتابة والقائمون عليها. لو لم يفعل جوتزكو وفرانز ما فعلا لكان لدينا أغلب الظن بوشنر مختلف تماماً، أو حتى لما كان لدينا بوشنر البتة. إن تحليل إعادة الكتابة التي قاما بها، من النوع المقدَّم هنا، ينفع في الإبانة بأوضح وجه عن طبيعة «القيود» وتأثيرها في العمل الذي يقوم به من يعيد الكتابة. تقع القوة التي تتمتع بها إعادة الكتابة، كما يبدو، ضمن نطاق قوة أخرى أكثر جلاءً على الدوام.

Twitter: @ketab_n

البيليوغرافيا

1 PREWRITE

Augustinus, Aurelius (St Augustine). *On Christian Doctrine*. New York: Liberal Arts Press, 1958.

Bartels, Adolf. *Geschichte der deutschen Literatur*. Braunschweig, Berlin, Hamburg: Bestermann, 1943.

Cohen, Ralph. "Introduction." *The Future of Literary Theory*. Ed. Ralph Cohen. London and New York: Routledge, 1989. vii-xx.

Dorfman, *D. Blake in the Nineteenth Century*. London and New Haven: Yale University Press, 1969.

Fitzgerald, Edward. "Letter to E. B. Crowell." *The Variorum and Definitive Edition of the Poetical and Prose Writings*. Vol. 6. New York: Doubleday, 1902.

Golding, Alan C. "A History of American Poetry Anthologies." *Canons*. Ed. Robert von Hallberg. Chicago: University of Chicago Press, 1984. 279-308.

Hillis Miller, J. "Presidential Address 1986. The Triumph of Theory, the Resistance to Reading, and the Question of the Material Base." *Publications of the Modern Language Association* 102 (1987): 281-91.

Johnson, Barbara. *A World of Difference*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1987.

Morson, Gary Saul. "Introduction: Literary History and the Russian Experience." *Literature and History*. Ed. Gary Saul Morson. Stanford: Stanford University Press, 1986. 1-30.

Scholes, Robert. *Textual Power*. New Haven and London: Yale University Press, 1985.

Warnke, Frank. "The Comparatist's Canon." *The Comparative Perspective on Literature*. Ed. Clayton Koelb and Susan Noakes. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988. 48-56.

2 THE SYSTEM: PATRONAGE

"Archipoeta." *Lateinische Lyrik des Mittelalters*. Ed. Paul Klopsch. Stuttgart: Reclam, 1985.

Belsey, Catherine. *Critical Practice*. London and New York: Methuen, 1981.

Bennett, H. S. *English Books and Readers*. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1952. 4 vols.

Forster, Leonard. *The Poets' Tongues*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

Foucault, Michel. *Power/ Knowledge*. Ed. Colin Garden. New York: Pantheon, 1980.

Gibb, H. A. R. and Landau, J. M. *Arabische Literaturgeschichte*. Zürich: Artemis, 1973.

Glasenapp, Helmut von. *Die Literaturen Indiens*. Stuttgart: Kröner, 1958.

Gutzkow, Karl. "Nachruf." *Gutzkows Werke*. Vol. 11. Ed. Reinhold Gensel. 1912. Hil-

Twitter: @ketab_n

desheim and New York: Georg Olms, 1974. 15 vols.
Jameson, Fredric. *The Prison House of Language*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
Kavanagh, James H. "Shakespeare in Ideology." *Alternative Shakespeares*. Ed. John Drakakis. London: Methuen, 1985. 144-65.
Lyotard, François. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Tr. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
Martindale, Colin. "The Evolution of English Poetry." *Poetics 7* (1978): 231-48.
Schmidt, Siegfried J. "'Empirische Literaturwissenschaft' as Perspective." *Poetics 8* (1979): 557-68.
Schwanitz, Dieter. "Systems Theory and the Environment of Theory." *The Current in Criticism*. Ed. Clayton Koelb and Virgil Lokke. Lafayette: Purdue University Press, 1987. 265-92.
Steiner, Peter. *Russian Formalism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.
Tompkins, Jane. *Sensational Designs*. New York: Oxford University Press, 1985.
Weber, Samuel. *Institution and Interpretation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
White, Hayden. *The Content of the Form*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1987.
Whiteside, T. "Onward and Upward with the Arts." *The New Yorker* September 29, 1980: 48-100.

3 THE SYSTEM: POETICS

Abd el Jalil, J. M. *Histoire de la littérature arabe*. Paris: Maisonneuve, 1960.
Baldick, Chris. *The Social Mission of English Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
Bombaci, A. *Storia della letteratura turca*. Milan: Nuova Academia, 1956.
Browning, Robert. "The Agamemnon of Aeschylus." *The Poetical Works of Robert Browning*. New York: Macmillan, 1937.
Coseriu, Eugenio. *Textlinguistik*. Tübingen: Gunter Narr, 1981.
Eagleton, Terry. *Literary Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
Eibl, Karl. *Kritisch-rationale Literaturwissenschaft*. Munich: Fink, 1976.
Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Editions du Seuil, 1979.
Goethe, Johann Wolfgang. "Goethe." *Translating Literature: The German Tradition*. Ed. and trans. André Lefevere. Assen: Van Gorcum, 1977. 38-41.
Homberger, E., ed. *Ezra Pound. The Critical Heritage*. London: Longman, 1972.
Klopsch, Paul. "Die mittellateinische Lyrik." *Lyrik des Mittelalters*. Ed. Heinz Bergner. Vol. 1: 19-196. Stuttgart: Reclam, 1983. 2 vols.
Miner, Earl. "On the Genesis and Development of Literary Systems, I." *Critical Inquiry 5* (1978): 339-54.
Musset, Alfred de. "Un spectacle dans un fauteuil: Namouna." *Premières Poésies*. Ed. F. Baldensperger and Robert Doré. Paris: Conard, 1922. 389-441.
Schlegel, August Wilhelm. "A. W. Schlegel." *Translating Literature: The German Tradition*. Ed. and trans. André Lefevere. Assen: Van Gorcum, 1977. 51-5.
Scholes, Robert. *Structuralism in Literature*. New Haven and London: Yale University Press, 1975.

Twitter: @ketab_n

4 TRANSLATION: THE CATEGORIES

Aristophanes. The Eleven Comedies. London: The Athenian Society, 1912.

Coulon, Victor and van Daele, Hilaire, eds. *Aristophane.* Paris: Les Belles Lettres, 1958.

Dickinson, Patrick. *Aristophanes.* London: Oxford University Press, 1970.

Fitts, Dudley. *Lysistrata.* New York: Harcourt, Brace, 1954.

Hadas, Moses, ed. *The Complete Plays of Aristophanes.* New York: Bantam Books, 1962.

Harrison, T. W. and Simmons, *J. Aikin Mata. The Lysistrata of Aristophanes.* Ibadan: Oxford University Press, 1966.

Hickie, W. J. *The Comedies of Aristophanes.* London: Bell, 1902.

Housman, *L. Lysistrata.* London: The Woman's Press, 1911.

Lindsay, Jack. *Lysistrata.* Garden City, NY: Halcyon House, 1950.

Maine, J. P., ed. *The Plays of Aristophanes.* Vol. 1. London: Dent; New York: Dutton, 1909. 2 vols.

Parker, Douglas. *Lysistrata.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1964.

Rogers, Benjamin B. *The Comedies of Aristophanes.* London: Bell, 1911.

Seldes, Gilbert. *Aristophanes' Lysistrata.* New York: Farrar and Rinehart, 1938.

Sommerstein, Alan H. *Aristophanes. The Acharnians. The Clouds. Lysistrata.* Harmondsworth: Penguin Books, 1972.

Sutherland, D. *Lysistrata.* San Francisco: Chandler Publishing Company, 1961.

Way, A. *S. Aristophanes.* London: Macmillan, 1934.

Wheelwright, C. A. *The Comedies of Aristophanes.* Oxford: Talboys, 1837.

5 TRANSLATION: IDEOLOGY

Caren, Tylia and Lombard, Suzanne, trans. *Le Journal d'Anne Frank.* Paris: Calmann-Levy, 1950.

Mooyaart-Doubleday, B. M., trans. *The Diary of Anne Frank.* London: Pan Books, 1954.

Paape, Harry *et al.*, eds. *De dagboeken van Anne Frank.* Gravenhage and Amsterdam: Staatsuitgeverij and Bert Bakker, 1986.

Schütz, Anneliese, trans. *Das Tagebuch der Anne Frank.* Frankfurt am Main: Fischer, 1955.

6 TRANSLATION: POETICS

Arberry, Arthur J., trans. *The Seven Odes.* London: Allen and Unwin; New York: Macmillan, 1957.

Blunt, Wilfred Scrawen, trans. *The Seven Golden Odes of Pagan Arabia.* London: The Chiswick Press, 1903.

Cambridge History of Arabic Literature. Ed. A. F. L. Beeston and Julia Asthiany. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Carlyle, Joseph D., ed. and trans. *Specimens of Arabian Poetry.* London: Cadell and Davies, 1810.

Filshtinksy, I. M. *Arabic Literature. Moscow:* Nauta, 1966.

Fitzgerald, Edward. *The Variorum and Definitive Edition of the Poetical and Prose Writings.* New York: Doubleday, 1902. 7 vols.

Gibb, H. A. *R. Arabic Literature.* Oxford: Clarendon Press, 1963.

Hamori, Andreas. *On the Art of Medieval Arabic Literature.* Princeton: Princeton University Press, 1974.

Twitter: @ketab_n

Huart, Clement. *A History of Arabic Literature*. Beirut: Khayats Reprint, 1966.
Johnson, F. E. *The Seven Poems Suspended in the Temple at Mecca*. Bombay: Education Society, 1893.
Jones, Sir William. *The Works of Sir William Jones*. Delhi: Again Prakashan Reprint, 1980. 17 vols.
Kritzeck, James, ed. *Anthology of Islamic Literature*. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1964. San Francisco: Meridian Books, 1975.
Lichtenstadter, Ilse. *An Introduction to Classical Arabic Literature*. New York: Twayne, 1974. New York: Schocken Books, 1975.
Lyall, Charles J., ed. and trans. *Translations of Ancient Arabian Poetry*. New York: Columbia University Press, 1930.
Nicholson, R. A. *Translations of Eastern Poetry and Prose*. Cambridge: Cambridge University Press, 1922.
———. *A Literary History of the Arabs*. Cambridge: Cambridge University Press, 1930.
Polk, W. R., ed. and trans. *The Golden Ode by Labid Ibn Rabiah*. Chicago and London: Chicago University Press, 1974.
Tuetey, Charles, ed. and trans. *Classical Arabic Poetry*. London: Kegan Paul International, 1985.
Wilson, Epiphanius, ed. *Oriental Literature: The Literature of Arabia*. New York: P. F. Collier and Son, 1900. Freeport, NY: Books for Libraries Press, 1971.

7 TRANSLATION: UNIVERSE OF DISCOURSE

Barbin, Claude. *L'Iliade d'Homère*. Paris, 1682.
Bitaubé, P. *Oeuvres d'Homère*. Paris: Tenré, 1822. 2 vols.
Cowper, William. *The Iliad and Odyssey of Homer*. Boston: Buckingham, 1814.
Dacier, Anne. *L'Iliade d'Homère*. Paris, 1713. 3 vols.
- *Des causes de la corruption du goût*. Paris, 1714.
De la Motte, Houdar. *Oeuvres Complètes*. 1754. Geneva: Slatkine, 1970.
Hobbes, Thomas. *The Iliads and Odyssey of Homer*. London, 1714.
Macpherson, James. *The Iliad of Homer*. Dublin: Thomas Ewing, 1773. 2 vols.
Ozell, John, Brown, William, and Oldsworth, William. *The Iliad of Homer*. London, 1714.
Rochefort, *M. L'Iliade d'Homère*. Paris, 1772.
Roscommon. "Essay on Translated Verse." *English Translation Theory*. Ed. T. R. Steiner. Assen: Van Gorcum, 1975.
Wood, Robert. *An Essay on the Original Genius of Homer*. Hildesheim and New York: Georg Olms, 1976.

8 TRANSLATION: LANGUAGE

Aiken, W. A., ed. and trans. *The Poems of Catullus*. New York: Dutton, 1950.
Copley, Frank O. *Gaius Valerius Catullus. The Complete Poetry*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1957.
Goold, Charles. *Catullus*. London: Duckworth, 1983.
Gregory, Horace. *The Poems of Catullus*. New York: Norton, 1956.
Hull, William. *The Catullus of William Hull*. Calcutta: Lake Gardens Press, 1968.
Kelly, W. K. *The Poems of Catullus and Tibullus*. London: Bell, 1906.
Lindsay, Jack. *Gaius Valerius Catullus*. London: Fanfrolico, 1929.
Martin, Theodore. *The Poems of Catullus*. Edinburgh and London: Blackwood and Sons, 1875.

Twitter: @ketab_n

Michie, James. *The Poems of Catullus*. New York: Random House, 1969.
Quinn, Kenneth, ed. *Catullus. The Poems*. London: St Martin's Press, 1977.
Raphael, Frederic and McLeish, K. *The Poems of Catullus*. London: Jonathan Cape, 1978.
Sesar, Carl. *Selected Poems of Catullus*. New York: Mason and Lipscomb, 1974.
Sisson, C. H. *Catullus*. London: McGibbon and Kee, 1966.
Swanson, R. A. *Odi et Amo*. Boston: The Liberal Arts Press, 1959.
Symons-Jeune, J. F. *Some Poems of Catullus*. London: Heinemann, 1923.
Toury, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.
Tremenheere, J. H. A. *The Lesbia of Catullus*. London: Fisher and Unwin, 1897.
Vannerem, Mia and Snell-Hornby, Mary. "Die Szene hinter dem Text: 'scenes-and-frames semantics' in der Übersetzung." *Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung*. Ed. Mary Snell-Hornby. Tübingen: Francke, 1986. 184-204.
Way, A. S. *Catullus and Tibullus in English Verse*. London: Macmillan, 1936.
Whigham, Peter. *The Poems of Catullus*. Harmondsworth: Penguin Books, 1966.
Wright, F. A. *Catullus*. London: Routledge; and New York: Dutton, n.d.
Zukofsky, Celia and Louis. *Catullus*. London: Cape Goliard Press, 1969.

9 HISTORIOGRAPHY

Baekelmans, Lode. *W. G. van Focquenbroch. Een keus uit zijn werk*. Antwerpen/'s Gravenhage: Victor Resseler/M. Hols, 1911.
Bogaert, Abraham. *Willem van Focquenbroch. Alle de Werken*. Amsterdam: De Weduwe van Gijsbert de Groot, 1696.
Brandt Corstius, J. *C. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur*. Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum, 1959.
Calis, Piet. *Onze literatuur tot 1916*. Amsterdam: Meulenhoff, 1983.
Dangez, Herman. *Onze letterkunde*. Kapellen: De Sikkel, 1975.
Decorte, Bert. *Willem Godschalk van Focquenbroch. De geurige zanggodin*. Hasselt: Heideland, 1966.
de Gooijer, H. "Een miskend dichter." *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1868): 353-72.
de Swaen, Michiel. *Werken van Michiel de Swaen*. Antwerpen: De Sikkel, 1928.
de Vooys, C. G. N. and Stuiveling, G. *Schets van de Nederlandse Letterkunde*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1980.
Everts, W. *Geschiedenis der Nederlandsche Letteren*. Amsterdam: C. L. van Langenhuysen, 1901.
Frederiks, J. G. and van den Branden, F. Jos. *Biographisch woordenboek der Noord-en Zuidnederlandsche Letterkunde*. Amsterdam: L. J. Veen, 1888.
Hermans, W. F. *Focquenbroch. Bloemlezing uit zijn lyriek*. Amsterdam: Van Oorschot, 1946.
Hofdijk, W. J. *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. Amsterdam: Kraaij, 1872.
Kalff, G. *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. Groningen: Wolters, 1909.
Kobus, J. C. and de Rivecourt, Jhr. W. *Biographisch woordenboek van Nederland*. Arnhem/Nijmegen: Gebroeders E. en M. Cohen, 1886.
Kuik, C. J. *Bloemlezing uit de gedichten en brieven van Willem Godschalk van Focquenbroch*. Zutphen: Thieme, 1977.
Langendijk, Pieter. *De Gedichten van Pieter Langendijk*. Amsterdam, 1721.
Lodewick, H. J. M. F., Coenen, P. J. J., and Smulders, A. A. *Literatuur. Geschiedenis en Bloemlezing*. Den Bosch: Malmberg, 1985.

Twitter: @ketab_n

Moderne Encyclopedia der Wereldliteratuur. Hilversum: Paul Brand en C. de Boer Jr., 1965.

Moderne Encyclopedia der Wereldliteratuur. Haarlem/Antwerpen: De Haan/Standaard Boekhandel, 1980.

Ornee, W. A. and Wijngaards, N. C. H. *Letterkundig Kontakt*. Zutphen: Thieme, 1971.

Prinsen, J. *Handboek tot de Nederlandsche Letterkundige Geschiedenis*. Gravenhage: Nijhoff, 1920.

Rens, Lieven. *Acht Eeuwen Nederlandse Letteren*. Antwerpen/ Amsterdam: De Nederlandsche Boekhandel, 1975.

Roose, Lode. *En is't de liefde niet*. Leiden: Sijthoff, 1971.

Schenkeveld-van der Dussen, M. A. "Focquenbroch's recalcitrance poëtica." *Traditie en Vernieuwing*. Ed. W. J. van den Akker, G. J. Dorleijn, J. J. Kloek, and L. H. Mosheuvel. Utrecht/Antwerpen: Veen, 1985.

Ter Laan, K. *Letterkundig Woordenboek voor Noord en Zuid*. Gravenhage/Djakarta: Van Goor, 1952.

Te Winkel, J. *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde*. Haarlem: Erven F. Bohn, 1924.

van Bork, G. J. and Verkruijsse, P. *De Nederlandse en Vlaamse Auteurs*. Haarlem: De Haan, 1985.

van der Aa, A. J. *Biographisch Woordenboek der Nederlanden*. 's Gravenhage: Nijhoff, 1859.

van Heerikhuizen, F. *W. Spiegel der eeuwen*. Rotterdam: W. L. en J. Brusse, 1949.

Witsen Geysbeek, P. G. *Biographisch, anthologisch en critisch woordenboek der nederduitsche dichters*. Amsterdam: C. L. Schleijer, 1822.

Worp, J. A. "Focquenbroch." *De Gids* (1881): 499-532.

10 ANTHOLOGY

Allen, Samuel, ed. *Poems from Africa*. New York: Thomas Y. Crowell, 1973.

Chevrier, Jacques. *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin, 1974.

Hughes, Langston, ed. *Poems from Black Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 1963.

Kgositsile, Keorapetse, ed. *The Word Is Here*. New York: Doubleday, 1973.

Moore, Gerald and Beier, Ulli, eds. *Modern Poetry from Africa*. Harmondsworth: Penguin gooks, 1963.

Moore, Gerald and Beier, Ulli, eds. *Modern Poetry from Africa*. Harmondsworth: Penguin Books, 1968.

Moore, Gerald and Beier, Ulli, eds. *Modern African Poetry*. Harmondsworth: Penguin Books, 1984.

Okpewho, Isidore, ed. *The Heritage of African Poetry*. London: Longman, 1985.

Reed, John and Wake, Clive, eds. *A Book of African Verse*. London: Heinemann, 1964.

Reed, John and Wake, Clive, eds. *A New Book of African Verse*. London: Heinemann, 1984.

Senanu, K. E. and Vincent, T., eds. *A Selection of African Poetry*. London: Longman, 1976.

Sergeant, Howard, ed. *African Voices*. New York: Lawrence Hill, 1973.

Soyinka, Wole, ed. *Poems of Black Africa*. London: Secker and Warburg, 1975.

Twitter: @ketab_n

11 CRITICISM

Balaye, Simone. *Madame de Staël.* Paris: Klincksieck, 1979.
Child, Maria *L. Memoirs of Madame de Staël and of Madame Roland.* Auburn: Littlefield, 1861.
Cousin d'Avalon, Victor. *Staëliana.* Paris: Librairie Politique, 1820.
D'Eaubonne, Françoise. *Une Femme témoin de son siècle.* Paris: Flammarion, 1966.
Diesbach, Ghislain de. *Madame de Staël.* Paris: Perrin, 1984.
Larg, David. *Madame de Staël.* New York: Knopf, 1926.
Necker de Saussure, Albertine. *Sketch of the Life, Character, and Writings of Baroness de Staël-Holstein.* London: Treuttel and Würtz, 1820.
Pailleron, Marie-Louise. *Madame de Staël.* Paris: Hachette, 1931.
Sainte-Beuve, The Essays of. Ed. W. Sharp. London and Philadelphia: Gibbings and Lippincott, 1901.
Sorel, Albert. *Madame de Staël.* Paris: Hachette, 1893.
Souriau, Maurice. *Les Idées morales de Madame de Staël.* Paris: Bloud, 1910.
Turquan, Joseph. *Madame de Staël. Sa vie amoureuse, politique et mondaine.* Paris: Emile Paul, 1926.
Vallois, Marie-Claire. *Fictions feminines.* Stanford: French and Italian Studies, 1987.

12 EDITING

Buchner, Georg. *Dantons Tod. Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft.* Frankfurt am Main: Sauerlander, 1835.
Büchner, Georg. *Dantons Tod.* Stuttgart: Reclam, 1974.
Franz, Rudolf. *Dantons Tod. Ein Drama in 3 Akten (15 Bildern) von Georg Büchner.* Munich: Birk, 1913.
Goltschnigg; Dietmar. "Überblick fiber die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Buchners." *Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners.* Ed. Dietmar Goltschnigg. Kronberg am Taurus: Skriptor, 1974. 9-45.
Gutzkow, Karl. "Georg Büchner: Dantons Tod." *Phönix. Frühlingszeitschrift für Deutschland* Nr 162 (July 11, 1835). Quoted in *Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners.* Ed. Dietmar Goltschnigg. Kronberg am Taurus: Skriptor, 1974. 63-6.
Gutzkow, Karl. "Nachruf." *Gutzkows Werke.* Ed. Reinhold Gensel. Hildesheim and New York: Georg Olms, 1974, 15 vols. 11: 80-90.
Hauschild, Jan-Christoph. *Georg Büchner.* Königstein am Taurus: Athenäum, 1985.

Twitter: @ketab_n

فهرس الأعلام

آربري، آرثر 101، 105، 111
آرنولد، ماثيو 15
أتاتورك، كمال 32
أرستوفانيس 10، 43، 57-66، 68-71، 73
أرسطو 42، 45-46
أركيبوتا 25، 31
أغسطس 39
أفلاطون 42، 45
ألن، ر.م. 53، 158
إليزابيث الأولى 33
أليس، أدوين 20
أمينه، ملكة زازاو 65
الأنباري، أبي بكر محمد بن القاسم 100
أنبودوهو، كوفي 170
أوتامسي، جيكايا 160، 165
أوديسيوس 39
أوراج، أ. ر. 52
أوزل، جون 122، 124
أوستن، جين 44
أوسيان 107
أوغسطين (القديس) 19-20
أوفيد 55
أوفيموم، أوديا 166
أوكارا، غابريل 160، 163
أوكيبهو، أيسودور 155، 158، 161، 169
أوكي، جون/ أتوكي 164
أوكيغبو، كريستوفر 159-161، 167
أونور، كوفي 161
أونيل، جون 20
أيتشيرو، مايكل 161
أيدو، أما أتا 165
أيكن، و. أ. 133
الإشبيلي، إيسودور 45، 133
إليوت، ت. س. 13، 44، 162-163
إليوت، جورج 44
إيغلتون، تيري 44
ابن ربيعة، لبيد 97، 100-101، 103
أجنديك 152
أرستاركوس، الثاموثراسي 43
أنجيرا، جارد 164
إيفرتس، و. 149
إيفن - زُهَر، ايتمار 25
باب، هاري 77
باربن، كلود 118، 121، 123، 125
بارتلز، أدولف 8، 18، 31
باركر، دوغلاس 58، 68، 70، 72-73
باسكال 181
بالدك، كرس 45
بالي، سيمون 177
باليرون، ماري لويز 175، 177-178
باوند، عزرا 8، 17، 50، 52-53، 105، 162
بايرون، لورد 8، 17، 55، 105، 180
بايكلمان، لود 143، 147، 150، 154
براندن، فان دن 149
براوننغ، روبرت 55، 97، 102
برخت، برتولت 38
بركلي، بنجامين 61
بروتس، دنيس 162-165
بروك، روبرت 53
برونتي، إميلي 44
برويز، أدريان 147
بريتون، أندريه 157
بريديرو 147، 153
بلزاك 39
بلنت، آن 102
بلنت، و. س. 99-100، 102، 105، 110-111
بليك، وليم 20-21، 44
بندار 33
بو، إدغار ألن 104
بورو، إدغار رايس 164
بوشكين 8، 17
بوشنر، جورج 11، 29، 183-184، 187-192
بولك، و. ر. 100، 102، 106، 109-112
بوماسي، أ. 47
بونابرت، نابليون 21، 171، 174، 176
بيت، والتر جاكسون 16
بيترز، لينري 161، 168
بيترسون، جوليوس 51

Twitter: @ketab_n

بيتك، أوكوت 162
بيتوبي، ب. 118-120، 122، 124-125
بيرناجي، بيتر 149
بيلزي، كاثرين 30
بيليرون 180
بينيت، هـ.س. 30-31، 33
بيير، أولي 156، 158، 160-163، 167-170
تاسو 31
تاسيتوس 146
تانغ (سلالة) 8، 17
تريمنهير، ج.هـ. 139
تشارلز الثاني 31
تشمبرلن (اللورد) 28
تشوسر، جيفري 30، 44، 100
تشيني - كوكر 169
تنيسون، ألفرد لورد 97، 163
توركان، جوزيف 173-176، 178
توري، جدعون 133
توماس، ديلان 163
تويتي، تشارلز 103-104، 106-107، 111-112
تيرلان، ك. 149، 152
جب، هـ.أ.ر. 110
جرانفيل، تشارلز 53
غراي، روبرت 100
جلاسناب، هلموت فون 34
جنجاردز، أورني 143
جوتزكو، كارل 29، 183-189، 194
جوفينال 146
جولد، تشارلز 134-135
جولن، كلوديو 25
جولوب، جيمس 162
جونز، وليم 11، 99، 102، 105، 109
جونسون، صموئيل 16-17، 44
جونسون، ف. إي. 99، 101-102
جوور، جون 30
جيروم (القديس) 56
جيسبيك، وتسن 145، 151
جيمس، هنري 44
جيمسن، فريدريك 30
جينيت، جيرارد 48
حمّاد الكوفي 107
داسل، رينارد فون 25
داسير (مدام) 114، 116-119، 122-125
دانتون 187، 190-192
دانتي 39
دبلدي، مويارت 78
دسباش، جيسلين 175-176، 178-179، 181
دفلون، فكتور كوسن 172
دَن، جون 13، 33
دو بلي، جوشيم 38
دورفمان، د. 21
دي جنلس (مدام) 177
دي رفكورت 145
دي ستال (مدام) 8، 11، 17، 21، 171-182
دي سانت جيليه، اوكتفيان 55
دي سواين، ميشيل 151
دي سوسير، ألبرتين نيكر 172-174
دي فوس 153
دي كوجر 152-153
دي لاموت، هودار 114-121، 124
دي موسيه، ألفريد 41
ديبوكو، ميلا سون 162
ديبون، فرانسوا 171، 173، 179، 181
ديكنسون، باتريك 58، 71
ديكورت، بيرت 142
ديوب، بيراجو 161، 167
ديوب، ديفيد 160، 165
ديونيسيوس 63
رابيريفيلو 160، 162
رانافو 160، 162
رايت، ف. أي. 73، 139
رايف، ريتشارد 165
رايهاردت، ماكس 185
روباديري، ديفيد 160، 163
روبسبير 187، 192
روبن، آن 81
روسكومون، أيرل 113-114، 117
روشفورت، م. 120، 122-124
رونسار 55، 115
ريد، جيمس 155-156، 158، 162، 168
ريكور، بول 127
رينز، ليفين 150، 153
زوكوفسكي، لويس 139
سارتر، جان بول 156-157
سارجنت، هوارد 155، 158-159، 163-164،

Twitter: @ketab_n

سافو 132
ستالين، ج. 33
ستين، جان 147
ستينر، بيتر 25
سدني، فيليب 50
سذرلاند، د. 58، 72-74
سكارون، وليم 141، 151
سكوت، والتر 70، 105، 120
سانت - بوف 177، 180
سنغور، ليوبولد سيدار 157، 159، 160، 165، 167
سنيل - هورنبي 133
سورو، موريس 175-176، 178-179
سوفوكليس 73
سومرستين، ألان 63، 72، 74
سوينكا، وول 160-161، 166-167
سيباملا، سيفو 169
سيروت، مونغال والي 169
سيزار، كارل 138
سيزير، ايميه 157
سيسون، سي. هـ. 138
سيلدز، جلبرت 59، 63-64
سيمونز، آرثر 60، 65، 71، 133
سيمونس، ج. 64
سينانو، ك. إي. 167-169
سينيكا 146
شكسبير 28، 44
شليغل، أ. و. 55، 179-180، 182
شميدت، سغفرد ج. 25-26
شوانتس، ديتر 26
شوتز، أناليس 84-92
شولز، روبرت 22، 50
شيلر، ج.س.ف. 51
شيلنغ، ف.و.ج. 179
عبد الجليل، ج.م. 45
عمر الخيام 21
الغانمي، سعيد 127
غرسولد، روفوس 20
غوته، يوهان فون 8، 17، 36، 51، 55، 106، 182
غينسبرغ، ألن 31
فان أوستاد 147
فان دير أي 148
فان دير دوسن، شنكيفلد 143
فان ديرا 151
فان كرايسبيك، جوست 147
فان هيريكهوزن 153
فانيريم، ميا 133
فخته 179
فرانز، رودولف 185، 189-192
فرانك، آن 77-84، 86-93
فرانك، أوتو 78
فرجيل 21، 39
فردريك الأول 25
فرويد، سيغموند 175
فرير، جون هوكام 55، 61، 66-67
فلنت، ف. س. 53
فليلشنسكي، أ.م. 112
فنسنت، ت. 168-169
فنغ تشي 55
فورستر، إ.م. 38
فوس، جوهان هينرش 55
فوكنبروخ، وليم 11، 145، 149، 141-154
فوكو، ميشال 29
فولر، أليستر 23
فوندشكا، فيلكس 25
فيبر، صموئيل 29
فيتز، دودلي 71-72
فيتزجيرالد، إدوارد 13، 21، 96-98
فيرارا 31
فيرجل 145
فيلمور، تشارلز 133
قاسم، أمين 164
كاتالوس 96، 128-132، 134-137، 140
كاتلينا 193
كارلايل، توماس 100، 103-105، 108-109، 111
كالف 146-147، 151
كرتزك، جيمس 95-96
كرواك، جون 31
كلارك، جون بيبر 160، 168
كوبر، وليم 117، 121، 124
كوجر، هـ. دي 142، 153
كورستيوس، ج. سي. براندیت 143
كوسيتسيل 155، 158-159، 162، 164-165
كونراد، جوزيف 44، 134

Twitter: @ketab_n

كونستانت، بنجامين 174-175، 180
كونينه، مازيمي 161
كوهن، رالف 23
كويمي برو 160
كويل، أي. ب. 98
كوين، كينيث 132
كيتس، جون 44
كيوك، سي. ج. 144
لارج، أندريه 173-177، 179، 182
لاكان، جاك 175
لامب، تشارلز 135-136
لانغنجيك، بيتر 152
لبيد، بن ربيعة 100
لتجنستاتر، إلسي 103-104، 107
لندسي، جاك 136
لندسي، فاشيل 66، 72-73، 164
لو ليونغ، تابان 166
لوثر، مارتن 17
لوخلن، جيمس 52
لورنس، د.هـ. 44
لوفيفر، أندريه 7-11، 77، 101، 108
لوكاتش، جورج 39
لومان، نيكولاس 26
لويس الرابع عشر 9، 30، 116
لويس السادس عشر 174
ليال، تشارلز 105
ليفيز، ف. ر. 44-45
ليوتار، فرانسوا 26
مابنجه، جاك 169
مارتن، ثيودر 136-137، 139
مارلو، كريستوفر 8، 18
ماري - لويس باليرون 172
ماري سنيل - هورنبي 133
ماريا تشايلد 173-174
ماكفرسون، أوزل 17، 114، 116، 122
مان، توماس 36
ماينر، أيرل 41
متشالي، أوسوالد 166، 169، 170
متشي، جيمس 137
ملتون، جون 115
مور، أناكريون 96
مور، جيرالد 156، 158، 160-163، 167-170
ميلر، ج. هيلس 15
مَين، جي. ب. 61، 63
نورتـجي، آرثر 163-164، 168
نيتو، أوغستينو 161، 165
نيجاثو، ستيلا 165
نيكلسون، ر. أ. 11، 100، 105، 109-111
هاريسون، ت.و. 60، 64-65، 71
هال، وليم 135
هاموري، أنرياس 108
هاوسمان، لورنس 60، 70-71، 73
هاينه، هينريش 8، 18، 182
هتلر، أدولف 18، 31، 51
هنري الرابع 31
هنري السابع 33
هوبتمان، غيرهارد 194
هوبز، توماس 118، 121، 124
هوبكنز، جيرارد مانلي 44، 162-163
هوراس 146
هوفت (شاعر ومسرحي ومؤرخ) 143، 145، 147
هوفدجك، و.ج. 151
هولمز، جون سي. 31
هوميروس 10، 21، 54-55، 100، 104، 113-121، 123، 125
هويجنز (شاعر ومسرحي) 143، 145، 147
هيبل، فردريك 184
هيراكليس 71-72
هيرمانس، و. ف. 149، 154
هيكي، وليم جيمس 58، 68-73
هيل، ولسن 52
هيوارت، كليمنت 98-100
هيوز، لانغستون 156-157، 159-162، 166-167، 170
واي، أ. س. 59-60، 62-63، 73-74، 139
وردزورث، وليم 44، 108
وكهام، بيتر 139
ولاندو، جب 36-37
ولرايت، سي. أ. 60، 62-63، 71، 73
ولسن، أبيفانيوس 96، 102، 104
وورب، ج.أ. 145-146، 148-149، 154
ويتمان، والت 20، 53
ويك، كلايف 156، 158، 162، 168
يوريبيديس 73
ييتس، و. ب. 20-21

Twitter: @ketab_n

فهرس الموضوعات

ألف ليلة وليلة 96
الأجناس الأدبية Genres 50
المهيمنة: 50، 118-119، الهايكو 96
الأدب الأوروبي الأميركي Euro-American Literature 97
الأدب literature
الأدب الرفيع والوضيع: 15، 17، تعريفه: 26،
التغير: 39، تطوره: 54، - القيمة الجوهرية: 13،
الميول المحافظة: 35، 38، وضع المعتمد: 43
أسطورة مؤسسة Foundation myth 145
الإسلام Islam 33، 36
إعادة الكتابة/ القائمون عليها Rewriting/rewriters 14-16
الأوروبية الأميركية: 98، التحكّم: 21 - 22،
الصور الناتجة عنها: 17، العقيدة: 19، القوة: 14، 194، الكوابح: 27
أفريقيا Africa
اللغات الأفريقية: 160، أغنية المديح: 33، الأدب التقليدي: 42، الترجمة منها: 157، الشعر: 156، شعرية المسرح: 65
ألمانيا
أدبها: 18، 51، معاملة اليهود: 85 - 86، 92
الإمبراطورية العثمانية 32
أنغولا 168
البرتغالية 20
الترجمة منها: 161، 163، 168
البواعث Motivations 20
البيان الشيوعي Communist Manifesto 67
تاريخ كمبردج للأدب العربي Cambridge History of Arabic Literature 112
التاريخانية Historicism 118
تحرير المرأة Women emancipation 83
التراجيديا 115
الترجمة Translation
اختراق الحدود: 54 - 56، الإضافات: 60،
الأمانة: 68، بوصفها الأصل: 140، التلقين: 129، استراتيجياتها: 118 - 120، العامل البشري: 123، علاقتها باللغة: 74، معاييرها: 133، مكوّن الأصل التوليدي: 132، المكوّن الدلالي: 131، ورطتها: 45
التعليم Education
تأثيره: 36، 38، استراتيجيته: 177
التغييرات Changes 80-86
الأيديولوجية: 80، 82 - 83، 85 - 86، 92،
السياسية - الاقتصادية: 89، الشخصية: 80، 82 - 83، في نطاق الرعاية: 80، 92
التفكيكية Deconstruction 16
التقليد الشيلري Schillerian tradition 189، 191
التكرار المورفيمي Morphemic repetition 138
التوقعات Expectations
بصدد الجنس الأدبي: 119، القرّاء: 118
الثقافة Culture
صورة الذات: 114، الصورة المعتمدة: 143،
القرن الثامن عشر: 114 - 125، منطقها: 22
جامعة إيبادان (نيجيريا) Ibadan University 161
الشعراء منها: 162
جماعة "العاصفة والزخم" "Storm and Stress" group 189
جنوب أفريقيا 37
دليل أوكسفورد إلى الأدب الإنكليزي Oxford Companion to English Literature 19
دور النشر النسوية 60
الرباعية quartrain 47
الرعاية Patronage 25 - 40
الشاملة: 32 - 34، 39، المتفاوتة: 44، المكوّن الاقتصادي: 34، المكوّن الأيديولوجي: 30،

Twitter: @ketab_n

عناصرها الثلاثة: 30 - 34، - قبولها: 33، كوابحها: 62
رواية السيرة الذاتية Bildungsroman 55
الرواية 48، 50
رواية المتشردين: 55، نشوء الرواية: 49
الرومانطيقية 48، 50
الأوروبية: 179
الزنوجة Negritude 157، 159، 160
روادها: 167، قبولها: 157
استراتيجية "المرأة" Woman strategy 176، 177
استراتيجية اغتيال الشخصية Character assassination strategy 147 - 148
استراتيجية الاستبعاد Edited out strategy 142، 143، 144 - 154
استراتيجية الاعتذار Apology strategy 107، 174، 175، 177
استراتيجية التشبيه Analogy strategy 99، 104، 105، 107، 123، 159
استراتيجية التمرير Illocutionary strategy 127، 129 - 130
استراتيجية التوضيح Explicitation strategy 133 - 134
استراتيجية الذاكرة الانتقائية Selective memory strategy 174
سيكر أند وربج (دار نشر) Secker and Wurburg 166، 169
السلطة Power 29
السونيتات sonnets 45، 96 - 97
شركة الهند الشرقية الهولندية Dutch East Indies Company 141
الشعر الأميركي 20
الشعراء/ الشعر Poetry/poets
الاتفاق على المعتمد: 158، التأمل والفلسفة: 161، التمييز العنصري: 156، 162، 164، 165، تعريف: 53، الريادة: 160، السياسة: 164، 165، 168، شعر الإلقاء: 169، الشعر الحديث: 158، الشعر الشفاهي: 157، 158، 160، 166، 167، الصيغ المكررة: 134، العالمية: 168، القصائد الدالة على الشاعر (قصائد التوقيع): 166، الموضوعات: 159 - 162، 166
الشعرية (العقيدة الشعرية) Poetics 42 - 46، 62 - 66، 95 - 112
بوصفها متغيراً تاريخياً: 50، تأثيرها: 42، تغيرها: 45،51، تقعيدها: 42، 45، حدودها: 46، السائدة: 57، علاقتها باللغة: 47، المدخل النسبوي إليها: 103 - 104، المكون المخزوني: 46، 49، المكون الوظيفي: 42، 50، مكوناتها: 41 - 42
الشكلانيون الروس 22، 25، 28
الصورة الثقافية النمطية Cultural stereotype 65، 70، 89، 93
الصورة Image
تكوينها: 78، قوتها: 112
الصيغ النحوية Grammatical Categories
استراتيجية تحويلها: 135
الصين/ اللغة الصينية 40
المفاهيم النقدية: 43، النظام الأدبي: 49، الشعر: 17، السونيتة فيها: 55
عصر التنوير 143
فضاء الخطاب Universe of Discourse 57، 66، 70، 72 - 73، 79 - 80، 108 - 109، 113 - 125، 115، 116، 120، 128
القارئ غير المحترف 15، 17 - 20
القرآن الكريم 67
القصيدة العربية
بنيتها: 108، رفضها: 102 - 103، علاقتها بفضاء الخطاب: 108 - 109، فوارق نشوئية: 105 - 106، قوة الصورة: 112
قوانين حقوق الطبع Copyright laws 85
قوائم الكتب المطلوب قراءتها 36
الكتاب المقدس The Bible
ترجمته: 17، 56، 67
الكتّاب
القيود: 27، ابتكاراتهم: 38
الكلاسيكيات Classics 19، 35
إمكانية الوصول إليها: 17، في الأدب النسوي: 13، القيمة المعلوماتية: 116
الكلمة المكتوبة Written word 43
الكلمة المنطوقة Spoken word 42 - 43
الكوميديا Comedy
الأتيكية: 63، تحليلها: 57 - 75، الفهم المباشر: 72

Twitter: @ketab_n

كونتاكت (ناشر ألماني) Contact 78، 80، 82، 83، 84
اللغة 127 - 140
لغة المعلّقات: 109 - 110، محدودياتها: 129
اللياقة (المفهوم) Decorum 144
مبدأ الاستقطاب Polarity principle 54
مبدأ التحقيب Periodicity principle 54
المترجم
التدريب: 128، القيود: 27، المؤثرات الصوتية: 139، النموذج البدئي: 67 - 69
المحترفون professionals 29، 30
محنة اليهود 86 - 88
المدوّنة الثقافية Cultural script 116، 120، 122، 124، 139
المشاهد والأُطُر Scenes and frames 133، 139
مطبعة جامعة إنديانا Indiana University Press 157
المعلّقات Mu'allakat 44، 103، 106 - 107
مكتبة الأسكندرية Alexandria Library 43 - 44
الملاحم Epics 104
الموقف منها: 50، 114، الوطنية: 115
المنتخبات Anthologies 155 - 170
بوصفها مقررات دراسية: 156، القيود: 155
المؤسسة الحكومية لوثائق الحرب State Institute for War Documentation 77
الموسوعة البريطانية Encyclopedia Britannica 96
النشر خارج النظام 37
النص Text
الأصل: 113، تأويله: 14، تحقيق الهدف: 127، خواصه الصوتية: 132، شبه المقدس: 117، الكلاسيكي: 26 - 27، المؤسّس: 67
النظام الأدبي وعامل السيطرة الثنائي Literary system, double control factor 28
النظام الإسلامي Islamic system 44، 46
الجِمال والنساء: 109، الدفاع عنه: 104، قبوله: 98، قلة توفره: 95
نظرية النظام، المفهوم System Theory, concept 22 - 23، 25
النقاد/ النقد Critics/Criticism
استغلال الموقف: 176، النسوي: 14
الهند 33 - 34
الهوامش التفسيرية Explanatory notes 72، 74
هولندا
أدبها: 147، فن الرسم: 147، العصر الذهبي: 146، 147، 153
الوزن والقافية Rhyme and metre 51 - 52، 110، 111، 128 - 129، 136
اليابان
النظام الأدبي: 43، 49

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

أندريه لوفيفر (1945-1996)

- بلجيكي الجنسية.
- عمل أُستاذاً للترجمة، والأدب المقارن، والدراسات الجرمانية والهولندية في جامعة تكساس. يعتبر من أهم المنظّرين في الترجمة في النصف الثاني من القرن العشرين.
- حصَل على شهادة الدكتوراه من جامعة أسكس في إنكلترا عام 1972 عن أطروحته مقدمة في قواعد الترجمة الأدبية، وعلى الماجستير بامتياز من جامعة أسكس نفسها عام 1970، وعلى البكالوريوس بدرجة الشرف من جامعة جنت في بلجيكا عام 1968.
- درّس في جامعة هونغ كونغ (1973-1984)، وجامعة أنتورب في بلجيكا (1973-1984)، وجامعة تكساس في أوستن- أميركا (1984-1996).
- جمع بين ممارسة الترجمة إلى عدة لغات، والتنظير الأصيل لها، الأمر الذي منحه الريادة في ميدان الترجمة والتثاقف.
- شملت اهتماماته العديد من الآداب غير الأوروبية كالعربية، والصينية، والأفريقية.

أهم كتبه

- **ترجمة الشعر:** سبع استراتيجيات وخُطّة عمل، 1970.
- **المعرفة الأدبية:** مقال سجالي وتخطيطي عن طبيعتها ونموّها وملاءمتها وتناقلها، 1977.
- **ترجمة الأدب:** التراث الألماني من لوثر إلى روزنتروغ، 1977.
- **مقالات في الأدب المقارن**، 1989.
- **المرجع في الترجمة، التاريخ، الثقافة**، 1992.
- **ترجمة الأدب:** الممارسة والنظرية في سياق الثقافة المقارنة، 1992.
- **تكوين الثقافات:** مقال في الترجمة الأدبية، 1997. (مشترك).

Twitter: @ketab_n

فلاح رحيم

- ولد في العراق، محافظة بابل، عام 1956. حصل على شهادة البكالوريوس في اللغة الإنكليزية من كلية الآداب، جامعة بغداد، عام 1978، وعلى الماجستير في الأدب الإنكليزي من كلية الآداب، جامعة بغداد، عام 1989 عن أطروحته المعنونة "اللغة موضوعاً وتقنية في قصائد ديلان توماس".
- درّس الأدب الإنكليزي واللغة الإنكليزية في كلية التراث الجامعة في بغداد- العراق، وجامعة الفاتح في طرابلس-ليبيا، ويعمل حالياً رئيساً لقسم اللغة الإنكليزية في كلية العلوم التطبيقية في صور- سلطنة عُمان.

Email: falahrj@hotmail.com

ترجم إلى العربية الكتب التالية:

- محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، بول ريكور، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2010.
- القراءات المتصارعة، بول ب. آرمسترونغ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2009.
- الذاكرة في الفلسفة والأدب، ميري ورنوك، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007.
- الزمان والسرد، الجزء الأول، بول ريكور (بالاشتراك مع سعيد الغانمي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006.
- الزمان والسرد، الجزء الثاني، بول ريكور، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006.
- اضطراب وأسى مبكر، رواية، توماس مان. كتاب الثقافة الأجنبية، 1993.
- فضيحة، رواية، شوساكو أندو، دار المأمون، بغداد- العراق، 1991.
- تحت غابة الحليب، مسرحية شعرية، ديلان توماس. كتاب الثقافة الأجنبية، 1989.
- موبرا، رواية، جوليان غرين، دار الكتاب العربي، 1988.
- ماريو والساحر، رواية، توماس مان. كتاب الأقلام، عدد 5، 1987.
- الصقر الجوّال، رواية، كلينوي وسكوت. كتاب الثقافة الأجنبية، 1987.
- بحر ساركاسو الواسع، رواية، جين ريز، دار المأمون، بغداد- العراق.
- حفلة الوداع، رواية، ميلان كونديرا. (قيد الطبع).

كما نقل إلى العربية عدداً كبيراً من المقالات والدراسات الأدبية والفكرية التي نشرت في الدوريات العراقية والعربية المتخصصة.

Twitter: @ketab_n

الترجمة وإعادة الكتابة والتحكّم في السُمْعة الأدبية

أصبح كتاب أندريه لوفيفر الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية منذ صدوره عام 1992 أحد أبرز الدراسات التي تناولت الترجمة من منظور النقد الثقافي الذي تتنامى أهمّيته في يومنا هذا.

ينطلق الكتاب من ضرورة تحرير الدراسات الترجميّة من إطار البحث في مدى وفائها لغوياً للأصل، وتوجيه الاهتمام إلى الترجمة بوصفها عملية إعادة كتابة. وهو يبحث في السبب الذي يدعو المترجم إلى اختيار مفردة دون سواها، والاعتبارات الاجتماعية والأدبية والأيديولوجية التي تتحكم في عمله؛ فالترجمة التي صارت تلعب دوراً كبيراً في عالم اليوم، ما زالت تعاني الكثير من سوء الفهم الناجم عن مقاربتها بوصفها ممارسة تنحصر في المستوى اللغوي.

يرى لوفيفر مشكلة في ميل القراء إلى التعامل مع النص المترجم كما لو كان هو النص الأصلي، وإهمالهم حقيقة أنه يُعدّ نصّاً جديداً يحاول إعادة كتابة النص الأصلي ضمن سياق ثقافي مختلف. لذا يتوجه هذا الكتاب إلى فئة واسعة من القراء تشمل كل من يتعامل مع النصوص المترجمة قراءةً وإنتاجاً ونقداً.

يحتوي الكتاب على تنوع فذ من آداب مختلف الأمم بينها العربية واليونانية واللاتينية والأفريقية والأوروبية. وهو يمهّد الطريق لإعادة نظر جذرية في معنى الترجمة وغاياتها ووسائل تقويمها.

فلاح رحيم

"كتاب فريد من نوعه في الثقافة العربية. لم أقرأ من قبل كتاباً يعالج الترجمة بهذه الطريقة نقداً وتحليلاً ونماذج. ولم أخبر من قبل انبعاث النصوص المنسيّة بالترجمة بمثل ما أوضحها لوفيفر؛ ولم يعرض مؤلف حدود مفهوم الأمانة الترجمية بالأمثلة من آداب متعددة مختلفة بمثل ما قرأت في هذا الكتاب."

د. حسن ناظم

ISBN 9959-29-458-6

موضوع الكتاب **نظرية الترجمة وحوار الثقافات**

موقعنا على الإنترنت
www.oeabooks.com