بـــدءاً

تشعر نوافذ بصعوبة كبيرة في التعبير عن احتفائها بالمترجمين والمترجمات، الذين يمدون نوافذ بمادتها الأساسية. ودون هذا التواصل المبهج، لايمكن لنوافذ أن تحقق هذا النجاح الذي يعبر عنه القراء في أرجاء الوطن العربي وخارجه. إن التعبير عن الاحتفاء يكون بسرعة النشر، وهذا حق لجميع المتعاونين معنا. غير أننا نود أن نذكر بالسياسة التي تتعمدها نوافذ وتعمل بها خلال جميع أعدادها.

نعترف أن الوصول الأسبق لا يمنح الحق الأسرع في النشر. وإذا كان هذا الأمر لا يبدو عادلاً في مفاهيم البعض، فإنه له ما يبرره لدى التحرير. ونود التأكيد عليه في هذا العدد.

إن فكرة العدد الخاص، وفكرة الملفات التي تصدر في أعداد مختلفة، تجعلنا نؤجل بعض الأعمال، حتى يتوفر ملف متكامل عن فن معين في أدب ثقافة واحدة. وحين ننشر مقالاً لأحد الكتاب، فإن وصول مقال لنفس الكاتب، سيتم تأجيله، لمنح فرص التعبير لأكبر قدر من الكتاب. الترجمات لأعمال أحدث صدوراً، من عوامل الاحتفاء بها نشراً. الترجمات من أداب العالم الثالث، خصوصاً تلك الآداب التي لم تحظ بترجمات إلى العربية، سيجعلها تأخذ الأولوية في النشر.

كثير من الأعمال، يبعثها أصحابها دون مراجعة لصياغتها بعد الترجمة، فتكون ذات أسلوب لا يتسم بالسلاسة، وأحياناً لا تبدو الجمل مترابطة، وهذا ينعكس على فهم المعنى. وفي هذا العدد بعض الأعمال التي احتاجت من التحرير إلى جهود مضاعفة، من أجل أن تخرج بصورة أفضل.

رسالتنا إلى الأعزاء المترجمين أن يتكرموا ببذل جهد أفضل، لضمان مستوى أفضل لهذه الدورية. وتجدر الإشارة إلى أن كثيراً من المترجمين يبذلون جهداً كبيراً، ويقدمون أعمالاً ذات قيمة كبرى في محتواها وأسلوبها العربي. ولهؤلاء نقدم خالص التحية والتقدير.

تأكيداً لوعد سابق أعلنته نوافذ، يتمثل في أن يكون عدد يونيو/ حزيران، عدداً خاصاً بثقافة محددة، أو منطقة جغرافية معينة، فإننا نقدم هذا العدد حول الأدب في أمريكا اللاتينية. ونرحب بكثير من الأفكار المتصلة بالأعداد الخاصة، أو بالملفات التي تحتويها أعداد نوافذ.

نعبر للجميع عن خالص التقدير، ونسأله تعالى العون والتوفيق.

رئيس التحرير

العدد الثاني والثلاثون ربيع الآخر 1426هـ - يونيو 2005

لوحة الغلاف للفنان نايل ملا (السعودية)

بعنوان: «**تقاسيم**»

ما هي المودرنيزم (Modernismo) وما هي دلالتها كمدرسة في الفن بعامة وفي الأدب بخاصة(*)؟

إدواردو ل. تشاباري

Eduardo L. Chavarri

ترجمة علي المنوفي

لم يكد يولد المودرنيزم حتى عده السيد/ إير موخنيس Hermogenes ميتاً وأراد كل التجار وصناع موضة الملابس، ومصففو الشعر وكذلك الخادمات مواراته التراب، ولا يكاد

(*) نشر هذا المقال لأول مرة فى مدريد فى العاشر من إبريل عام 1902، وأعيد نشره ضمن مجموعة أخرى من المقالات التى تؤصل لهذه الحركة الفنية وترصد تطورها فى كتاب صدرت طبعته الثانية فى مدريد بعنوان «المودرنيزم» عام 1981 (المترجم).

اليوم يوجد أحد رجال الأعمال إلا وقد سخر من مبدعي هذا الفن، وكذلك الأمر عند أنصاف المواهب الغنائية الذين يتسابقون فى إطلاق النكات البذيئة على هذا الفن.

من الصعوبة بمكان وضع ملامح محددة للمودرنيزم، فقد اعتبر بيننا كفن من فنون الخروج على المألوف والرغبة العاجزة فى البحث عن الأصالة وعن اللامعقول بشكل متعمد... يالها من عادة نسير عليها، تلك المتمثلة فى أننا نهتم بالكلمات أكثر من الأفكار، ولا ندرك من الأشياء إلا أنصافها! هناك حقاً من يمكن أن نطلق عليه «فناناً مودرنست» مثلما هى الحال عندما يطلق على الكثير من المواطنين صفة الكاثوليكية نظراً لعدم وجود مسمى آخر يطلق عليهم، لكن الزوائد فى الأشجار ليست زهورها أو ثمارها ومن هنا لابد من التمييز.

(1)

يعتبر المودرنيزم، كحركة فنية، نوعاً من التطور وهو بدرجة ما بعث جديد.

وهو ليس بالضرورة رد فعل على الطبعية بل هو مضاد للروح النفعية للعصر، وهو يناهض اللامبالاة الفظة التى عليها العامة، إنه خروج من عالم شغله الشاغل إرضاء رغبات البطن، وهو البحث عن الانفعال بفن يعيد الحياة إلى أرواحنا التى أفناها الصراع العنيف من أجل الحياة، وهو تأصيل للمشاعر

التى تسليها سلالة الأنانيين المنتشرة فى كل مكان.. هذه هى روح المودرنيزم.

فالفنان الذى ولد من جيل أضناه العمل العملاق يجب أن يشعر بالشوق إلى الحرية، وهو الذى تأثر بذلك الكدر العام الناجم عن سرعة إيقاع الحياة وماديتها... لقد أدى ذلك إلى سقم الخيال وهروب الشعر، اختفت الأساطير الغامضة العميقة الإنسانية بمعانيها الحميمة، وأصاب البكم الغناء الشعبي الحر المفعم بالطبيعة، وحالت المدن والمنازل ذات الطوابق الستة دون تأمل لألأة النجوم وحالت أسلاك التليفون دون أن تغرق العيون فى العمق الأزرق، وتمكن البيانو في الحارات من وأد الإبداع الشعبي: نحن نعيش عصر التطور الصناعي! ووسط هذا الجو «نرى الابتذال»، وقد تمكن شيئاً فشيئاً من أرواح الناس، وهو نوع من البرص يعدي كل شيء ويصيبه بالتدهور: ويترجم هذا بيننا بالعامية والفلامنكية (نوع من الفن الشعبي) واتباع هذا التوجه بحنون أرضاً بموسيقاهم «الباثولوجية» و«شعرهم» الفظ وقد أسهموا بشكل متزايد في الوقوف دون أية محاولة للارتقاء العام... وأمام كل هذا تدخل «كوميديا الفن» Nella Comedia Dell art الأقنعة الجروتسك (الفظة) للحذلقة ويدخل المرضى والشواذ وما أشبههم. وها نحن أمام المادة المستخدمة فى تشكيل الجمهور (أي كل ما هو مضاد للشعب) تلك الكتلة البشرية المبتذلة واللاهية والمنعدمة «الرغبة» في العمل الفني. إنها كتلة

لامبالية وخلو من أى شئ، كتلة تحتج بلا صبر عندما يراد منها أن تشعر، أليس على الأرواح الصريحة أن تثور على هذا الوباء؟

هذه هى الغاية التى من أجلها ولد هذا التيار الفني الجديد، وهو تيار يمكن أن ينظر إليه على أية حال، على أنه واحد من نبضات الرومانسية، وليلاحظ القارئ أننا هنا نضفي على لفظة الرومانسية معناها العام الذي يشير إلى الوقوف ضد الروح الخطابية والمرتبطة بالقواعد، وإلى التراكيب العقيمة التي تحجرت. ألا تعتبر الحضارة الرومانسية هي المحرك لروح فننا الأوروبي؟ لقد كان من بناتها تلك التوجهات الطبيعية الواقعية منها والمتشائمة التي لازالت حية حتى الآن. إن المودرنيزم هو تطور آخر جديد لتلك الحضارة.

من الطبيعي إذاً وجود هذا التطلع لإنشاء فن جديد يعبر عن روح عصرنا طالما أن الحضارة الحديثة لم تتوفر حتى الآن على طريقة فنية خاصة (باستثناء الموسيقى) لقد ورثنا من القرن التاسع عشر حمى الاختراعات، ولم يكن لدى ذلك القرن وقت لغير ذلك فلم تأت لنا قوة البخار والكهرباء بفنيهما، إذ يتم جسر حديدي بخطوطه البسيطة وتتم الإفادة من عيدان الحديد الصلب في إقامة الطريق، إنها الأمور النفعية والآنية فقط، ولنتذكر الآن أن هناك رجالاً آخرين قد تمكنوا من تحويل خندق كمجرى للمياه إلى جسر مياه acueducto وإلى نوافير رائعة. وقد ولدت المخرمات afiligranda من بين رحم ضرورة

اجتماع عدد كبير من الناس تحت قبة واحدة. وهذه المخرمات تعتبر من ركائز العمارة القوطية «إنها آلاف الأساطير القديمة»، إلا أن الطرق الحديدية لم تسهم إلا فى إنشاء الاستقامة المملة التى تقتل بلا رحمة خطوط المنظر الطبيعي، ولم تتمكن السيارات من التوصل إلى شكل خاص لها على شاكلة العربات اليونانية القديمة أو العربات الرفيعة طراز لويس الخامس عشر، إذاً نجد أن فى جوهر المودرنيزم يولد نبت هو الرغبة فى صياغة أشكال جديدة فى الفن لم تتوصل إليها حتى الآن حضارتنا الشديدة «النفعية».

(2)

إن أصول المودرنيزم تشير إلى حقيقة ما نقول، فقد ولد فى إنجلترا مع النظريات الفنية لروسكين Ruskin فالروح الإنجليزية منذ قرن (شبيهة بالروح الأسبانية المعاصرة طبقاً لملاحظة صائبة (د. ج. تريمان J. Treman) قد أرهقتها الحروب الأهلية واللاأخلاقية السياسية والجهل بالحقوق العامة وما يترتب على ذلك من فقدان الأراضي، الأمر الذي جعلها تعيش في أنانية استبدادية ولم تتمكن حتى الآن من التخلص منها بشكل مطلق، كانت روحاً أكثر جفافاً ورمادية من قضيب سكة حديدية: كانت فظة وفردية، وكانت تبدو بملامح رسمها لنار سام الكاريكاتور الألماني البارز برونوبول Bruno Paul، فهناك الأطراف الضخمة وهناك الفك العظيم ولكن بلا قلب.

إذاً فوسط هذا المناخ الغريب ولد الاحتجاج الصارخ الذى يحاول أن يقف ضد غيبة الحسّ الجمالى. معروفة للجميع حياة روسكين ونبوءته التى لا تكل والتى يدعو إليها بالقدوة، ثم تلاه بورن جونس Burne Jones وأصدقاؤه الفنانون وبدأ عصر البعث وحمل هذا العصر رؤيته الرقيقة وتفسيره للطبيعة إلى المباني وإلى العناصر الزخرفية والأثاث، وهبت نسمة حيوية مرحة «على المنزل الشعبي» الذي كان حتى ذلك الحين نموذجاً للذوق الرديء وللجفاف.

وسرعان ما سرت التيارات الجديدة في أوروبا وكانت بمثابة رد فعل على اللامبالاة التى سادت عصراً ترك ضمير الشعوب ينام بين الاستبدادية والتجاريين والسياسيين، وقد أسهم في هذا التوسع العسكرة الألمانية والثقافة الفرنسية وكل ثمار التلهف لحياة مفعمة بالشوق والتوقد.

هكذا تشكل المنظور الفني المعاصر متخذاً أشكالاً مختلفة جعلت من الصعب وضع فواصل محددة، المودرنيزم هو الرغبة العامة غير أننا يمكن أن نميز من بين مراحله المتعددة شكلين كبيرين: أحدهما جاء من أصوله ومن تطوره فى دول شرق أوروبا، أما الثاني فقد ولد في باريس وهو شيء شبيه بما حدث بأول فورة رومانسية كبرى أى أنه سار نحو الروح ومسار آخر نحو الشكل الخارجي الذي يتسم بالزخرفية بشكل ما.

(3)

التعبير هو إحدى سمات الفن الجديد، أي أنه يجعل من العمل الفني شيئاً أكثر من مجرد منتج نفعي، إنه إنتاج لجزء من الحياة، وتغذية الموسيقى بحرارة العاطفة بدلاً من مجرد النظر إليها على أنها بنية صوتية فقط، إنه رسم روح الأشياء حتى لا ينحصر دور الفنان فى دور المصور الفوتوغرافي وهو جعل الكلمة مشحونة بالعاطفة الحميمة التى تنتقل من وجدان لآخر، الأمر إذاً هو البساطة والوصول إلى أكبر قدر من الانفعال من خلال استخدام الوسائل الضرورية التي تجعله يأخذ هذا المسار، الأمر فى المحصلة هو البحث عن الوسائل من أجل الغاية وليس العكس، أو بمعنى آخر العمل على إحداث التأثير من أجل التأثير نفسه.

وإذا ما كانت الروح المعاصرة تتأرجح بين العديد من التناقضات كما أنها مفعمة بالشكوك والغموض، فإنها فى حاجة إلى وسائل للتعبير شديدة الاختلاف، وحتى يصور لنا الفنان الحقيقي التنويهات والتمحيصات المتنوعة للمشاعر المعاصرة فما عليه إلا اللجوء إلى صيغ جديدة أي كلمات أو تراكيب لغوية مختلفة، واللجوء إلى مقابلات محددة بين الألوان، أو إلى تتابع فيه انسجام... ومكمن الخطر هنا أن من ليست لهم شخصية متميزة أو هم ليسوا على قدر كبير من الألمعية ليكونوا مستقلين فلا يفعلون شيئاً إلا التقليد، ولما كان التقليد لا يمس

إلا الطريقة فقد ولد ما يسمى بعدوى الأسلوب الأمر الذى جلب معه مجموعة من أشباه المودرنيزميين الذين يجوبون صفحات كتب ومجلات من الدرجة الثالثة، وقد جعل هؤلاء غايتهم ما هو مجرد طريقة عمل، وبالتالي جعلوا مثلهم الأعلى التأثير مهما كلف الأمر. هم إذاً نوع Neo- Meyerbeerismo الذين نزلوا إلى ساحة الفنون التشكيلية من خلال المبالغة فى الأشكال الانطباعية والإغراق فى التفاصيل والأمور التكميلية... الخ. أما فى مجال الأدب فقد عبروا عن أنفسهم من خلال البرناسية "والغزارة" على طريقة "دانونسيو D, Annunzio أي أنهم من أضداد البساطة الصريحة التي ينحو إليها الفن «التعبيري» وانتصار الانطباع على المشاعر، لكن هل لهذا نرفض قيمة مثل هذه الحركة الفنية؟ لقد انتشرت بشكل سريع وخاصة فى الفنون الزخرفية انطلاقاً من شكل ولادتها ومن هذه الرغبة فى تجميل الحياة، وها نحن نرى اليوم السجاجيد وقطع الأثاث وهي تحمل بصمة الجهابذة، وإلى الحركة الفنية يرجع السر فى التطبيقات الجديدة التي يمكن أن تحدث تأثيراً كبيراً فى الثقافة الشعبية فهاهي لوحة الإعلان الفنية الخطية تحمل لنا أنباء أعمال عظيمة لمؤلفين مشهورين مثل بريفات Privat وليفمونت Livemont وإيدل Edel وموتشا Mucha وستارتي Startey وهونستين Hoenstien وإبيلس Ibels وآخرين غيرهم. الفن الحديث يحمل معه كبار الفنانين في كل من ألمانيا والسويد وروسيا وإنجلترا، وها هم أفضل الرسامين الذين يقدمون لنا

نماذج لزخرفة المباني وقطع الأثاث والمنسوجات والحلي: ويكفي أن نقول بول بيرك Paul Berck وهونجر Hunger وهانزكريستيانسن H. Cristiansen وألبرت رايسمان A. Reismann وهـ. فارنستين H. Varenstien وكولو Kolo وموسن Mosen... القائمة لن تنتهي.

(4)

أما فيما يتعلق بالأدب فمن الواضح تعدد الصيغ بشكل كبير، غير أننا فى حقيقة الأمر نرى نفس حالة الشوق لإنتاج أدب من أجل الأدب، فكافة صيغ التعبير الكلاسيكية وتلك الأخرى التى جاءت من رحم الأشكال الطبعية ومن الواقعية والتشاؤمية تحاول جميعها أن تترابط من خلال المشاعر الحديثة وذلك للإسهام فى صدق التعبير الفني، ومن هنا نرى العديد من التوجهات التي تطلق على نفسها مصطلح «لمودرنيزم» والأمر المثير للانتباه هو ميلاد الروح الشعبية «المميزة» حيث نلاحظ فى الأدب ما لاحظناه فى الموسيقى (أليس الفنان ابن زمانه وسلالته؟) وما فعله فنانون من أمثال شومان Suchmann نراه اليوم معاصراً عند جريج Grieg وهانسرجر Hansorger وسندنج Sinding وونجارتنر Weingartner وهومبردنك Humperdink... إلخ. كما ظهر كتّاب مثل جوركي وجالويز Jalowiez وتييكوف Techekhof وويلز Weils وشيبمان Shipmann وماكس برونس

M. Bruns، أما بالنسبة للمسرح الذي يصور لنا روح العصر فإننا نتسائل هل من الضروري ذكر أعمال مؤلفين مثل بيرجنت Peer Gynt وهداجابلر Hedda Gabler والدخيلة، وما جدا، ومثل الورقات والزوجة الثانية لتانجراي وهي كلها من الأعمال الشهيرة بيننا؟

لقد كان لحركة المودرنيزم فى أسبانيا انعكاسها أيضاً فنحن نعيش في ظروف فقر روحي حاد من شأنها أن تساعد على حدوث بعث جديد إذا ما شاء لها الحظ، ونحن نشهد التأثير المذكور في ميدان الرسم عند بيناثو Pinazo وسورويا Sorolla وكاساس Casas وروسينول Rusinol.

كما أن هناك الكثير من الأعمال الأدبية التي ترجع إلى هذا الفن رغم احتجاج البعض ومن هذه الأعمال، العجوز المتصابي، ومُخَادع الفقراء، وهناك أعمال أخرى للجيل الشاب مثل «آثار الأرواح» وقصة الحياة، ونماذج باسكية، وأرواح غائبة... إلخ. أما فى المسرح فمن يدري فربما استطاع الفن الجديد أن يساعد على اجتياز الأزمة التى يمر بها المسرح بفضل مجموعة من الأعمال البرلمانية، التي كتبت لتظل تعرض على خشبة المسرح مدة طويلة.. ربما امتدت لموسم مسرحي بكامله ومن غير المجدي أن نشير أيضاً إلى ما أنتجه مؤلفو أعمال مثل الفرحة الزائلة وحرية!، وبيكوريل، والمُوجَهَّون.. هانحن نرى أمامنا العديد من الأشكال والصيغ التي تتقذنا من

الانحطاط السائد، وبالنسبة للشعر فلماذا يقتصر مسمى المودرنيزم على ما هو من زخرف القول والمحسنات البديعية ولا يشمل الشعرية الصريحة؟ إن من يطلع على الانطباعات الرائعة لخوان ماراجال وعلى انطباعات إبليس مسترس وعلى الكثير من أعمال كل من ماركينا وبيشتى ميدينا سوف يقول إن هذا الشعر إما أنه خليط غير متجانس أو مصدر طازج للغاية للجماليات.

لنترك كل من يريد أن يقول شيئاً أصيلاً أن ينضم إلى المودنيزم فوسط كافة المبالغات التي ينسبها الكثيرون لهذه المدرسة الفنية نرى هناك جهداً دؤوباً وكفاحاً وحياة، وأياً كان ذلك مبالغاً فيه أو متأنياً متوقداً أو مقلاً فهذا أفضل من العيش في العدم الذى هو صنوان أكذوبة كبيرة والموت بسبب البلادة لابد أنه أسوء شيء في الدنيا.

ملاحظات حول مسار القصة القصيرة في أسبانوأمريكا ودلالته؟

إنريكي بوبو والكر

Enrique Pupo-Walker

ترجمة علي المنوفي

أسفر النجاح المثير الذي حققه السرد القصصي في أسبانوأمريكا المعاصرة عن موجة من التعليقات التي تحاول أن تفسر الكثير من الأمور فيه ومن بينها خصوصية هذا الفن، وبصفة عامة فقد سيطر على هذه التعليقات في بداية الأمر – وربما لم يكن هناك مناص من ذلك – الجدل المثير والتوقعات المتضاربة، وبعد انقضاء ساعة الفورة الأولى والتوجهات التعميمية، ظهرت الحاجة لاتخاذ منظور أكثر اتساقاً مع الحدث

التاريخي ومع النصوص الإبداعية على ما هي عليه؛ من الضروري إذاً القيام بتحليل منتظم لذلك الجنس الأدبي ولتلك المجموعة المهمة من الأعمال، فلازلنا حتى الآن نعيش تحت تأثير نظرة سطحية إزاء قضايا تهم كل من القارئ ودارس الأدب، وهنا أرى وجود أمر جوهري لم يبرزه النقد بوضوح كاف وهو المكانة التي يستحقها فن القصة القصيرة ضمن نمو وازدهار السرد القصصي الأسباني الأمريكي، وهو موضوع مهم لأسباب عديدة، أولها - رغم أن أنه ليس أكثرها أهمية هو ذلك المتعلق بذلك الفهم الخاطئ الذي ليس له ما يبرره، وأقصد بما أقول أنه لبضع سنوات أريد النظر إلى القصة القصيرة كتابع ومجرد مكمل للرواية، رغم أنها في واقع الأمر ليست هذا ولا ذاك، فهى حقيقة الأمر جنس له سماته الخاصة به التي تتطلب مهارة غير عادية في تنظيم المادة القصصية.

وعندئذ سوف يُفهم أن اتخاذ منظور إزاء الخيال الإبداعي الأسباني الأمريكي يعمل على إبراز الإنجازات المثيرة للإعجاب يتسم بالنقصان. ومن هنا يجب أن نضع في الحسبان أن عملية النهضة الشكلية التي حققها السرد الأسباني الأمريكي، إنما كانت بداياتها في القوالب القوية الخاصة بالقصة القصيرة، وكانت بالفعل هي الحقيقة ولو بشكل جزئي ذلك أن القصة القصيرة كانت بمثابة الورشة الأولية التي عمل بها عدد غير قليل من كتاب الرواية الأسبانوأمريكية، كما كانت القصة

القصيرة بالنسبة للكثيرين أول تحدٍّ في طريق إبداع لحظة حيوية مردها للحياة بكاملها.

وعندما نقوم بعملية مراجعة مختصرة للبيليوغرافيا الخاصة بالقصة القصيرة في أسبانوأمريكا سرعان ما نكتشف التطور الهائل الذي يعيشه الجيش في كافة أنحاء القارة. غير أن هذا الانتشار الضخم للقصة القصيرة لا يمكن تفسيره ولا يجب أن يكون من خلال التصنيف الذي يعنى فقط بكتابة بيانات المبدعين، ورأيت أنه من الأجدى أن أركز على عدة نقاط أسهمت في هذا التطور الهائل، فمن الأمور ذات الدلالة فيما يتعلق بآلية التطور أنه كانت هناك - ولازالت - الوسائل الضرورية التي هيأت المناخ لهذا الإنتاج فهناك الكثير من الصحف الأسبوعية والمجلات والملاحق الأدبية في الدول المتحدثة بالأسبانية وهي مصادر جعلت من القصة القصيرة مكوناً أساسياً من مادتها، وهذا مثار دهشة للكثيرين إذ هو عكس ما يحدث اليوم في بلاد مثل إنجلترا والولايات المتحدة حيث تزداد كل يوم الصعوبات في طريق نشر قصة قصيرة.

وإذا ما نظرنا إلى جذور السرد القصصي في أسبانوأمريكا فسوف نجد أنها ترجع إلى الثقافات السابقة على العصر السابق على اكتشاف أمريكا، فالميل إلى ما هو سردي وقصصي نراه فى أمريكا، وفي مناطق أخرى في العالم، وقد نشأ إلى جوار الفأس والنار، ومن البدهيات أنه بمرور القرون

نجد الأسطورة المحلية انتقلت - بعد أن مرت بمراحل معقدة من التلاقح الثقافي - إلى القوالب الأكثر فنية في السرد القصصي الأسباني والأوربي. ومن الأمثلة الواضحة على هذا المسار ما نراه في كتاب «التعليقات الملكية» لغارثيلا سودي لابيجا ابن حضارة الأنك Inca. ومع مرور الزمن نجد أن دمج كل هذه المادة الأسطورية تمخض عن وجود كم هائل من النماذج السردية التي تحولت بدورها لتكون قاعدة مهمة للأدب في أسبانوأمريكا، وإذا ما كان لنا أن نذكر بعض الأمثلة نشير إلى أنه خلال القرن العشرين تمكن كل من إنريكي لوبيث ألبوخار E.L. Albujar (1872) وخوسيه ماريا أرجيداس J.M. Arguedas (1911) (كلاهما من بيرو) من تحويل أساطير غاية فى القدم تنسب لحضارة الأنك إلى قصص قصيرة أصبحت مادة من المواد التي يعتمد عليها فى إعداد المختارات القصصية، كما تمكن ميجل أنخل استوريا (من جواتيمالا) (1899) من إدخال الغموض الذي هو أحد خصوصيات أساطير حضارة المايا Maya إلى عالم قصصه القصيرة، أضف إلى ما سبق أن الفلكلور الأفريقي استطاع النفاذ إلى أعمال عدد من الكتاب المهمين في ميدان السرد القصصي في كل من كوبا والبرازيل وبورتوريكو، فهناك القصص القصيرة «الأفريقية الكوبية» التى ألفتها ليديا كابريرا Cabrera (1900) وهي فى نظري تمثل أفضل ما يمكن أن يقدمه هذا الصنف من السرد القصصي، وكثيراً ما يتم تشكيل هذه القصص بحيث تدور حول

معتقدات موروثة منذ العهود القديمة وهي عادة ما تعاود ظهورها شعرياً فى الشعوذة المتعلقة بالطيور أو الأخشاب المسحورة.

غير أن الأمر المعروف هو أن فن القصة القصيرة في أسبانوأمريكا هو مثل غيره فى مناطق أخرى في العالم إبداع من إبداعات الرومانسية. وقد كانت القصة القصيرة موجودة على مدى قرون عديدة ولو أنها كانت في شكل جنيني، وكانت عبارة عن سرد يدخل ضمن نصوص كلاسيكية، وابتداء من القرن التاسع عشر نجد أن القصة القصيرة غالباً ما كانت مرتبطة بأدب العادات والتقاليد، ومن هنا فإن ريكاردو بالما R. Palma (بيرو 1833-1919) ربما كان في هذا الإطار – العادات – الكاتب الأسبانوأمريكي الوحيد الذي تمكن من تحويل ذلك الصنف الأدبي الذي يتسم بالخروج عن المألوف إلى قصص قصيرة ذات حيوية تخيلية لا نقاش فيها، ويعتبر كتابه «موروثات من بيرو Tradiciones Peruanas (1872-1911) الذي يعتمد في الأساس على المورث الشعبي من الكتب التي أحيت الإعجاب بالأساطير التي تقادمت وكادت تدخل طي النسيان، فقد تمكن هذا الكاتب من تحويل «الموروث» إلى جنس فرعي وإلى نمط من أنماط السرد القصصي الذي يتخذ لنفسه مكاناً بين القصة القصيرة وبين الأسطورة الرومانسية. غير أن بالما ومقلديه أسهموا فى إطالة أمد الموروث الوصفي الذي سيطر على جزء

مهم من الأدب الأسبانو أمريكي، ولقد تمكن الطابع المثير الذي عليه العالم الأمريكي من الدعوة إلى التأمل والتسجيل الدقيق لعالم المحسوسات، وهذا التوجه نحو كتابة تعنى في المقام الأول بالوصف أدى إلى خلق موقف غير متزن عاشه الإبداع الأسبانوأمريكي خلال سنوات طويلة، ففى ميدان الرواية – على الأقل – نجد أنه كان من المسموح به وصف المشاهد الحيوية، وظل هذا الاتجاه قائماً حتى عام 1940 ومع ذلك فإن الاتجاه المذكور بالنسبة للقصة القصيرة أدى إلى إحداث خلل في البنية السردية، ويلاحظ أيضاً أن القصة القصيرة خلال القرن التاسع عشر بصفة عامة – وكذلك بالنسبة للأسبان – تقاوم هذا التوجه المبالغ فيه والخاص بالعناية بتفاصيل المشهد، والأمر المؤسف أن هناك أكثر من مؤلف في أسبانو أمريكا قد تصوروا خلال القرن التاسع عشر أن المشهد العام والمشاهد المحلية هي الغاية القصوى في الإبداع القصصي.

ورغم هذه المبالغات فقد استطاعت القصة القصيرة في أسبانو أمريكا أن تتلاقى في بداية القرن العشرين مع الإبداع الذي بدأه ألان بويه وموباسان وتشيكوف وهي نماذج قد أسهمت فى هذه الفترة قبل أي وقت مضى في تحديد آفاق وإمكانيات ذلك الجنس الأدبي. وكان أوراثيو كيروجا H. Quiroga (1828-1937) أول و احد من كبار كتاب القصة القصيرة في أسبانوأمريكا، وقد اعترف قائلاً: «كان بويه خلال

تلك الفترة الكاتب الوحيد الذي كنت أقرؤه، ولقد تمكن هذا المجنون من أن يملك عليّ جماع نفسي بالكامل، فلم يكن هناك أي كتاب على المنضدة إلا وكان له، وكانت رأسي كلها ممتلئة بالآن بويه». وفى مؤلفه «وصايا لكاتب القصة القصيرة الحصيف» ينصح الكاتب الشاب بأن «يؤمن بالأستاذ – بويه وموباسان وتشيكوف – مثل إيمانه بالرمز تماماً» وعلى أية حال فإننا عندما نتدبر حال تطور القصة القصيرة سنجد أنه من الصعب أن ننكر أن هذا الوعي بالآفاق الشكلية أسهم بشكل كبير فى تطورها.

يتضح لنا إذن أنه مع نهاية القرن التاسع عشر أخذت ملامح القصة القصيرة تتحدد غير أنه من المجدي الاعتراف بأن هذه الفترة قد شهدت أيضاً ظهور تيارات أدبية أسهمت بدورها في تطور القصة القصيرة، فمن الأمور المسلم بها أن المودرنيزم – في النثر – قد فضل الميل إلى السرد المختصر – وربما فرض الناثر، الذي هو من مدرسة المودرنيزم على القصة القصيرة الإيجاز الشديد في اللغة الشعرية وجعل القصة القصيرة تميل إلى ذلك الحقل الذي هو دائرة الخيال الشعري، وربما كان ذلك منه دون أن يدري، وعلى أية حال فإن القصص القصيرة التى ألفها المكسيكي جوتيرث ناخيرا G. Najera (1859-1895) وكذلك روبين داريو (1967-1916) وآخرين غيرهما إنما هى نموذج لهذا الإبداع الذي يعنى بالكلمة ويتوخى غاية الدقة في انتقائها.

وبالتوازي مع مدرسة المودرنيزم كان هناك إبداع القصة القصيرة الطبيعية التي أصبحت بمثابة الوجه الآخر للعملة، فالتوثيق الموضوعي لمظاهر الظلم والبؤس والتجارب الفظيعة أصبح العصب الرئيسي فى القصة القصيرة الطبيعية، وبشكل ما فإن ذلك الإبداع أصبح الترياق المر الذى يداوي الآثار التي يحدثها «الكاتب المودرنيزمي» ومن هنا نجد أن القصص القصيرة التي ألفها بالدوميرولیو (1923-1967) B. Lillo وخابيير دى بيانا J. Deviana (1868-1926) تؤكد كلها بوضوح كيف أنه عندما تصبح الوثيقة غير المفهومة في يد الكاتب المبدع فإنه يحولها إلى إبداع فني. ولا شك أن القصة القصيرة في أسبانوأمريكي هي أفضل تجليات النثر الطبيعي، وقد شهد نسيج هذا الفن القصصي تطوراً مهما وهنا فإن لويس ليال .L Leal على حق عندما يقول: «بالنسبة للتقنية فإن كتاب القصة القصيرة الطبيعية تتجاوز قاماتهم قامات الكتاب ذوي التوجهات التقليدية. وها هي القصة القصيرة قد أصبحت ذات بنية محددة، ولها شخوصها من ذوي الملامح الواضحة وهناك توظيف للمناخ العام في إطار الحبكة، وأصبحت الظروف المتعلقة بالمناخ العام المحرك الأول الذي يسهم في تطور الشخصيات». وإذا ما تأملنا بعض النصوص المهمة التي ترجع إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لشهدنا ميلاد عملية دمج بين الاتجاهين السردين الأكثر شيوعاً في تلك الفترة، فهناك قصة «البالة El Fardo» (1887) لروبين داريو،

«وقصيدة رعوية صيفية» للفنزويلي مانويل دياث رودريجيث M. D. Radriguez (1868-19276) تتسمان بجمعهما جمالية اللغة على طريقة المودنيزم وبين الأحداث العنيفة والفظة التي أبرزها الاتجاه الطبيعي.

هناك عنصر آخر، هو الثالث، أسهم بدوره في التأثير على مسار على القصة القصيرة في أسبانوأمريكيا، وأعني هنا الثورة المكسيكية عام 1910، فهي حدث مهم للغاية في العالم الأمريكي وقد تمخض عن هذا التحول الاجتماعي إنتاج أدبي غاية في الأهمية حيث شغلت القصة القصيرة فيه مكانة مهمة، وقد استطاعت القصة القصيرة على يد الجيل الأدبي الذي يمثله كل من ماريانو أثويلا M. Azuela (1873-1951) وخيرارد وموريو G. Murillo (1877-1964) وخوسيه باسكونثيلوس (1881-1959) من أن تصبح حقلاً للأحداث أو مجرد ريبورتاج للأحداث الثورية. وبعد تجاوز مرحلة الكفاح المسلح جاءت أجيال جديدة وقدمت لنا سرداً قصصياً حاز فيه الإبداع التخيلي قصب السبق. ومع هذا ظل قائماً حتى اليوم الإيجاز واللغة المقتضبة التي كانت سمة النصوص الأولى في عهد الثورة، وعموماً فإن القصة القصيرة في المكسيك، قد استلهمت الثورة مثلها مثل باقي الفنون المكسيكية خلال القرن العشرين. ومن هنا فإن لغة القصص القصيرة ترفض التنميق في العبارة التي عادة ما كانت تميل إليها الثقافة البرجوازية، وبهذا ظهر

شكل جديد هو الكتابة الثورية التي سبقت زمنياً حركات ثورية أخرى خلال القرن العشرين، وإلى هذا الموقف الأدبي الجديد تنسب بعض القصص القصيرة الرائعة لكل من فرانثيسكو روخاس جونثاليث (1904-1954) وخورخي فيرتس J. Ferretis (1902-1962) وخوسيه ريبويلاس (1914) وخوان رولفو (1918).

وإذا ما ألقينا نظرة عامة على هذا الجنس الأدبي سنجد أن الفترة من 1880 حتى 1940 شهدت تطوراً قادته ثلاث قوى دافعة وغير متجانسة فيما بينها وهي الشغف بالشكل الذي عليه مدرسة المودرنيزم وكذلك الكتابة المقتضبة التي عليها الطبيعيون، وبعد ذلك جاء عنصر السرد القصصي الثوري المكسيكي وأحدث أثره التجديدي في كافة أنحاء القارة، وهذه ليست الاتجاهات الوحيدة التي أحدثت تأثيرها على فن القصة القصيرة بل هي الأكثر أهمية. فقد اتسم السرد القصصي الواقعي المحلي (Criolla) بالوفرة منذ بداية القرن العشرين غير أنه من الصعب تحديد الملامح الرئيسية في هذا السرد، ومرد هذه الصعوبة هي أن النص – في أغلب الحالات – يبدو وكأنه مفعم بالمحلية التي لا تفارق المحسوسات، التي تتوقف عند ما هو زائل أو تظل في دائرة الاحتجاج الاجتماعي بكل ما تحمله من أولية.

وابتداء من عقد الأربعينات خلال القرن العشرين أخذت

القصة القصيرة تسبر أغوار إمكانيات متنوعة، وعلى ذلك أخذت الإقليمية تتراجع وتستنفذ طاقاتها الفقيرة ولأسباب لا أستطيع ذكرها في هذا السياق أخذت تنشأ تيارات جديدة وتظهر جماهير أخرى. وهنا يمكن الحديث عن القصة القصيرة الفانتازيا والواقعية السحرية والقصة القصيرة النفسية وغيرها. غير أن العناوين أو التوجهات الرئيسية تتسم بأنها شديدة الإيحائية ومن هنا لن نتمكن في حقيقة الأمر من معرفة ما يجري خلال تلك الحقبة، وقد سيطر على القصة القصيرة خلال فترة ما بعد الحرب إسهامات كبار المبدعين، فخلال الفترة من 1944 وحتى 1954 ظهرت كتب مهمة هي إبداعات Ficciones (1944) لخورخي لويس بورخيس (1899) وإبداع متنوع Varia Invencion (1949) لخوسيه أرويولا J. Arreolea (1918) وكتاب مصارع الوحوش Bestiaro (1951) لخوليو كورتاثار (1914) والسهل يحترق (1953) لخوان رولفو... إلخ. وفي هذه الفترة يمكن الحديث عن ظهور طاقة وقوة خلاقة في الإبداع القصصي في أسبانوأمريكا المعاصرة، إذ نرى في كل مكان أثر القدرة الإبداعية لجيل جديد من القصاصين، وإلى هذه الثلة ينسب بورخيس أول كاتب من أسبانوأمريكا يتمكن من الفوز بشهرة عالمية، فقد بدأ إنتاجه القصصي عام 1953 من خلال كتابه «التاريخ العام للسَّبِّ» إلا أن كتبه ظلت لأعوام طويلة مصدراً لمتعة الأقلية المختارة، وفي عام 1961 شارك بورخيس مع صموئيل بيكت في أول

Formenter وابتداء من هذا تحولت شخصيته ونصوصه إلى الموضوعات المفضلة في نظر النقاد. وأخذ إنتاج بورخيس يزداد كأنه طحلب ضخم، وأخذ يعقد المقابلات التي يتحدث ويتحاور فيها دون كلل، وبألمعية حول الأدب والفلسفة والموضوعات المهمة التي يتخيلها القارئ واستمرت حواراته الممتدة مع الصحافة والنقاد في رسم نسيج أسطوري حول شخصيته وأعماله. ولم يكن الحوار كما يتصور البعض هامشياً على أعماله بل يمكن أن ينظر إليه من زوايا مختلفة على أنه جزء منها. وأصبحت حواراته وأعماله منجماً لا يفيض له معين للبحث العلمي الذي عنى بالتمعن فى أعماله، ويحاصره بشكل لا رحمة فيه ولا هوادة، ومع ذلك فإن إبداعاته السردية وقصائده الرائعة هى التي حازت إعجاب جماهير غفيرة من القراء، وقد ساعدت البساطة الشفافة لنثره وعالمية الموضوعات التي يعالجها على ترجمتها ترجمة أمينة، ومن المناسب أيضاً القول بأن بورخيس عندما سار على نهج خط واضح من خطوط السرد القصصي الأسبانوأمريكي جعل كتبه تحظى بتحليل يقوم على بحث طبيعة إبداعاته، ومن هنا فإن قصصه القصيرة كثفت من المتعة السردية ومن فعالية الجدلية الداخلية للإبداع، ومن الممكن أن تكون الدقة التحليلية لنثره قد أسهمت في إحداث الخلط عند الكثير من القراء الذين لم يعتادوا على كتابة من هذا الطراز.

هناك بعض النقاد الذين لم يريدوا أو لم يتمكنوا من فهم إنتاج بورخيس وبالتالي وصفوه بالتصنع أو الإغراق فيما هو

أجنبي واتهموه أيضاً بأنه يسيء استخدام عبقريته في تأملات ميتافيزيقية ربما ليس لها إلا القليل من الصلة بالواقع المعاش، ومن هؤلاء نجد أن كارلوس فوينتس ذلك الروائي والناقد المكسيكي والرجل اليساري وصاحب ثقافة أدبية عظيمة يقول عنه:

«إن من يعرف مدينة بوينوس إيرس يدرك أن أبرز شطحات الخيال عند بورخيس قد ولد فى صحنها أو في دهليز أو على إحدى نواصي شوارع العاصمة الأرجنتينية، إلا أن من يعرف بوينوس إيرس يعرف أيضاً أن ليس هناك مدينة أخرى في العالم تعبر بأعلى صوت قائلة عبر عني! هناك واحدة من المسنات boutade تقول بأن المكسيكيين هم من أبناء حضارة الأثتيك Azteca وأن أهل بيرو هم من حضارة الأنك Incasأما أبناء نهر الفضة فهم من أبناء المراكب إنها مدينة بلا تاريخ وبلا مصنع، وهي حاضرة فى مرحلة انتقالية، إن بوينوس إيرس فى حاجة إلى تسمية نفسها لتعرف أنها موجودة وذلك حتى تبتكر لنفسها ماضياً ومستقبلاً». ثم يضيف المؤلف المذكور في موضع آخر قائلاً: إن المعنى الحقيقي لنثر بورخيس - والذى لولاه لم يكن ليوجد سرد قصصي أسبانوأمريكي حديث - هو القول بأن أمريكا اللاتينية تفتقر إلى لغة وبالتالي عليها أن تنشئها.

ويبدأ السرد القصصي الأسبانوأمريكي مع بورخيس عملية

مكثفة لسبر أغوار اللغة والتي تستمر حتى اليوم في النصوص الرئيسية لكل من خوليو كورتاثار وكارلوس فوينتس (1929) وجيرموكابريرا إنفانتس (1929) ويمكن القول بأنه قد تأصلت كتابة تتناول نفسها ومن أعماقها تناقش طبيعة العمل الأدبي، ويشرح لنا خوليو كورتاثار جزءاً من هذه الغاية اللغوية عندما يتحدث عن روايته الرئيسية:

إن قصة «لعبة الحجلة» قد تمت من خلال اللغة، أي أن هناك هجوماً مباشراً على اللغة بنفس الدرجة التي تخادعنا هي كما أشرت إلى ذلك في أكثر من موضع فى الرواية، فشخصيات الرواية تصر على الإيمان بأن اللغة عائق بين الإنسان وكيانه الأكثر عمقاً، والسبب جد معروف أننا نستخدم لغة هامشيه بالكامل بالنسبة لنمط معين من الواقع الأكثر عمقاً، الذي يمكن أن نصل إليه إذ ما تمكنا من الحيلولة دون خداع أنفسنا بالسهولة القائلة بأن اللغة تفسر كل شيء أو أنها تحاول ذلك.

واليوم نجد أن هذا التوجه الثوري أو المتمرد على اللغة هو واحد من الملامح الرئيسية للسرد القصصي الأسبانوأمريكي، فانطلاقاً من النص يتم الهجوم على معقل الخطابة المصطنعة والفارغة التي أسهمت في تشويه المناخ الأدبي والثقافي للبلاد المتحدثة بالأسبانية منذ أعوام طويلة، وهو نقد إذا ما تم توجيهه في المقام الأول للغة كما هي فإنه أيضاً نوع من الإدانة

للقيم الزائفة والقديمة التي يقوم عليها البنيان الاجتماعي والسياسي في الكثير من دول أسبانوأمريكا، غير أن الأمر المثير للإعجاب في هذا الجهد النقدي هو أنه يفصح عن نفسه اعتباراً من نفس النسيج السردي وليس انطلاقاً مفاهيم أيدولوجية يمكن أن تكون هي الأخرى سبباً لخنق القيمة الجمالية للنص.

إن الإنتاج الإبداعي لكل من بورخيس، وخوان كارلوس أونيتي (1909) وخوان رولفو، وخوليو كورتاثار، وجابريل جارثيا ماركيز (1927) وآخرين غيرهم قد زود القارئ المعاصر ببيان رفيع لعالم يتسم بالتنوع والأصالة وهو بيان لا تكاد الكثير من الآداب في بعض الدول الغربية تضارعه، وإذا ما ركزنا انتباهنا على القصة القصيرة فى أسبانوأمريكا المعاصرة لوجدنا أنها تقدم لنا العديد من الموضوعات وتقنيات السرد التي تخلب الألباب، ذلك أنه يتلاقى في هذا الإبداع الكثير من الكتاب من ذوي الأصول والأعمار والتكوين الثقافي الشديد التنوع، وبذلك فليس هو الأدب الذي يقدم لنا مجرد جيل قوى من المبدعين، الأمر عكس ذلك تماماً فالسرد القصصي الأسبانوأمريكي يمكن أن يكون اليوم في مجموعة أمراً مثيراً للحيرة عند قراء يجدون أنفسهم فجأة أمام عالم عظيم لكل من بورخيس وجارثيا ماركيز وأريولا، وأمام بساطة مثيرة لخوان رولفو وأمام جنسية وأخيلة لغوية لسيبيرو ساردوي S.Sarduy (1937) وليثاما ليما L. Lima (1910) وأمام كابريرا إنفانتي C. Infante.

هذه هي أول مجموعة من الكتاب الأسبانوأمريكيين (في زيادة مستمرة) الذين تمكنوا من العيش من وراء ما يكتبون وهم ليسوا على شاكلة سابقيهم من الكتاب الذين وقعوا فى أسر البيروقراطية التى تقضي للأسف على القدرة الإبداعية، ومحصلة هذا المناخ الجديد من الحرية، نجد أن الكثيرين من مبدعي فن السرد القصصي يمكن أن يكرسوا كل جهدهم أو جله لحرفة الكتابة الجيدة، وهذا أمر يختلف كثيراً عن الكتابة دفاعاً عن القضايا المهمة كما يقول جارثيا ماركيز:

«إنني أرى أن إسهامنا الذي يساعد على أن يكون لأمريكا معيشة أفضل لن يكون أكثر فعالية إلا إذا كتبنا قصصاً جيدة، وبالنسبة للأصدقاء الذين يشعرون بأنهم مجبرون – لحسن النية عندهم – على أن يسدوا إلينا النصائح المتعلقة بطرائق الكتابة، أود أن أنبههم أن هذه النصائح تحد من حرية الإبداع وكل ما يقيد الحرية هو أمر رجعي».

ولأسباب بدهية كان من المنتظر أن يكون للسرد القصصي الأسبانوأمريكي صدى طيب في أسبانيا مثلما هي الحال في أسبانوأمريكا، وقد حدث نفس الشيء في فترات أخرى حيث مر الأدب الأسبانوأمريكي بمراحل تتسم بحيوية إبداعية كبيرة، فكل من بارجاس يوسا V. Llosa وجابريل جارثيا ماركيز، وخوسيه دونوسو (شيلي) (1924) يعيشون في مدينة برشلونة، ومن هناك نشروا بعض مؤلفاتهم الرئيسية، وفاز الكثير من

الكتاب الأسبانوأمريكيين بجائزة المكتبة الوجيزة، التي تمنحها دار نشر Seix Barral (برشلونة) وأصبحت كل من مدريد وبرشلونة اليوم ـ بهما كبريات دور النشر ـ مصدر بث للأدب الأسبانوأمريكي بنفس الفعالية، وربما أكثر ـ من تلك التي عليها دور النشر في كل من الأرجنتين أو المكسيك.

كما أن العديد من الجوائز المحلية والدولية التي حصدها هؤلاء الكتاب قد أسهم في نشر هذا الأدب بدرجة كبيرة. ففي إيطاليا - على سبيل المثال - نجد أن كتاباً مثل «عن الأبطال والمقابر» للأرجنتيني أرنستو ساباتا E. Sabata (1911) قد حاز انتشاراً واسعاً، وحدث نفس الشيء لكتب من تأليف بورخيس، وجارثيا ماركيز في الولايات المتحدة وبعض البلدان الأخرى. ومن الأمور ذات الدلالة أيضاً أن جزءاً من هذا الإبداع القصصي أصبح مادة تستخدمها السينما العالمية الجادة. وهنا أعتقد في وجود نجاح فني تجاوز حدود ميدان الأدب. ووسط كل هذا من العدل الاعتراف بأن السرد القصصي الأسبانوأمريكي المعاصر أصبح يحظى باهتمام لا لأصالته فحسب بل لأنه يعبر عن معايشات وقلق يتشارك فيها الملايين من البشر فى بلدان عديدة ومختلفة. ومنذ سنوات مضت نجد الكاتب المكسيكي الشهير ألفونسو رييس يعبر عن أسفه في أن أبناء أسبانوأمريكا «نصل دوماً إلى مائدة الحضارة متأخرين بمائة عام عن الموعد المحدد» ومع هذا يأتي بعده أوكتابيوباث ـ كاتب مكسيكي آخر شهير - يؤكد عن رضاه قائلاً «نحن

معاصرون – ولأول مرة – لكافة البشرية» وتؤكد الوقائع هذه المقولة.

ومن السذاجة بمكان التفكير في أن النجاح الذي تحقق في ميدان السرد القصصي في أسبانوأمريكا يمكن تفسيره تفسيراً بسيطاً يقول بأن ذلك مرده إلى توفر وسائل أفضل للنشر في سوق الإنتاج الأدبي – غير أن الأمر المؤكد – مع هذا – هو أن كل العناصر تتضافر لو أن ذلك هو الجانب الميكانيكي للظاهرة ليس إلا، ولا نعدم أيضاً ضيق الأفق عند البعض الذين يعتقدون بأن الاهتمام الذي يولده هذا السرد القصصي هو محصلة التذبذب السياسي الصَّراح في عالم أمريكا، إلا أننا نعرف جيداً أن القبول العالمي لفن أدبي ما يتطلب ما هو أبعد من الذكاء التجاري أو الأيدلوجي الذي يمكن أن يكون موضة لحظة ما.

وخلاصة القول ليس علينا ولا يجب أن ننحو إلى تفريعات معتسفة اعتسافاً فى ميدان السرد القصصي الأسبانوأمريكي، لكن من الجدير أن يكون واضحاً في الأذهان أن القصة القصيرة تحتل ضمن هذا المنظور العام مكانة تتسم بثراء عظيم وليس من الضرورة أنها على صلة مباشرة بالرواية. فالكثير من كتاب السرد، الذين ورد ذكرهم، هم قبل كل شيء كتاب قصة قصيرة، رغم أن البعض منهم كتب الرواية. ومن أمثلة هؤلاء بورخيس وريبويلتاس Revueltas وأريولا ورولفو. وهناك آخرون

مثل جارثيا ماركيز وكورتاثار وهم أساتذة في كلا الفنين. ورغم ذلك علينا أن نتوفر أمامنا فكرة واضحة عن تطور التجديد الذي طرأ على السرد القصصي في أسبانوأميركا، وعلينا أن نعترف بالإسهامات المحددة التي جاءتنا بها القصة القصيرة ذلك أنها جنس أدبي له نبضه الخاص في إطار الحساسية المعاصرة، ولا يجب أن ننسى أيضاً أن القصة القصيرة ظلت طوال ما يقرب من قرن القوة الزلزالية ورمز الكمال عند عدد من أجيال كتاب النثر الأسبانوأمريكيين.

تقليد القطيعة

أوكتافيوباث
(❖)Octavio Paz

ترجمة محمد دربال

إن موضوع هذا الكتاب هو التقليد الشعري الحديث. هذا التعبير لايعني فقط وجود شعر حداثي ولكن أيضاً أن الحديث صار تقليداً. تقليد مكون من عدة قطيعات وكل قطيعة فيه بداية. ونعني بكلمة تقليد الأخبار والأساطير، الأحداث

(❖) شاعر ومفكر مكسيكي (1914-1998) حاز على نوبل الآداب سنة 1991. ترجمت جل دواوينه ومؤلفاته إلى لغات عديدة. من أهم مؤلفاته النقدية أبناء الطمي الذي نقدم ترجمة لفصله الأول.

التاريخية، المعتقدات والعادات، الأشكال الأدبية والفنية، الأفكار والأساليب التي يتوارثها جيل عن جيل؛ لهذا فكل قطيعة في هذا التواصل هي تكسير لهذا التقليد. وإذا كانت كل قطيعة هي عبارة عن تكسير لهذا الرباط الذي يجمعنا بالماضي، ونفي للاستمرارية بين جيل وجيل، فهل يمكننا أن نسمي ذلك الفعل الذي يقطع حبل التواصل ويوقف الاستمرارية تقليداً؟ وأكثر من هذا، إذا قبلنا أن ننفي التقليد على المدى الطويل، من خلال تكرار نفس الفعل من طرف أجيال من أعداء القديم، يمكن أن يشكل تقليداً، فكيف يمكنه أن يكون كذلك فعلياً إذا لم ينف نفسه، أي إذا لم يؤكد في لحظة ما، ليس القطعية، بل الاستمرارية؟ فتقليد القطيعة يعني ليس فقط نفي التقليد بل نفي مفهوم القطيعة أيضاً... فالتناقض يبقى كما هو ولو استعملنا بدلاً منه كلمات توقف أو قطيعة كلمة أخرى أقل عنفاً، كعبارة التقليد الحديث التي لاتتعارض بقوة مع فكرتي التواصل والاستمرارية. فإذا كان كل تقليد هو حتماً القديم، فكيف يمكن للحديث أن يصبح تقليداً؟ وإذا كانت كلمة تقليد تعني استمرار الماضي في الحاضر كيف يمكننا أن نتحدث عن تقليد بدون ماض، تقليد مبني على تمجيد ذلك الشيء الذي هو نفيه: الراهنية الخالصة؟

منذ بداية القرن 19 وعلى الرغم من التناقض الذي يكتنف هذا اللفظ وأحياناً بكامل الواعي بهذا التناقض كما هو حال بودلير Baudelaire في الفن الرومانسي، ونحن نتحدث عن

الحداثة وكأنها تقليد ونعتقد أن القطيعة هي أرقى أشكال التغيير.

وحين أقول أن الحداثة تقليد أكون غير دقيق شيئاً ما: كان علي أن أقول تقليداً آخر. فالحداثة تقليد جدالي يزيح التقليد المهيمن - مهما كان هذا التقليد. ويزيحه فقط ليحل محله، لحظة بعد ذلك، تقليد جديد يكون بدوره تمظهراً آنياً للراهنية. فالحداثة ليست أبداً هي نفسها. هي دائماً شيء آخر. والحداثي لايتصف فقط بجدته بل بعدم تجانسه. تقليد غير متجانس أو تقليد اللاتجانس والمغايرة، فالحداثة محكوم عليها بالتعدد: التقليد القديم كان دائماً نفسه، التقليد الجديد مختلف دوماً. الأول ينطلق من وحدة الماضي والحاضر والثاني، غير راض بالاختلافات التي أبرزها بينهما، يؤكد أن هذا الماضي ليس واحداً بل متعدداً.

تقليد الحداثة: لا تجانس، تعدد الماضيات، غربة جذرية. لا الحديث هو استمرار للماضي في الحاضر ولا الآن ابن البارحة: إنهما قطيعته، نفيه. الحديث يكتفي بذاته: كلما يظهر يؤسس تقليده الخاص. مثال قريب على هذه الطريقة في التفكير هو المؤلف الذي نشره الناقد الأمريكي هارولد روزنبرغ Harold Rosenberg The Tradition of the New (تقليد الحداثة). ورغم أن الجديد ليس بالضبط هو الحديث - كثير من المستجدات ليست حديثة - فعنوان كتاب روزنبرغ يعبر

بوقاحة محمودة وشفافة عن المفارقة التي قام عليه فن وشعر مرحلتنا الحالية. مفارقة هي أيضاً، وفي نفس الآن، المبدأ الفكري الذي يبررهما وينفيهما، طعامهما وسمهما. إن فن وشعر زماننا يعيشان بالحداثة ويموتان بها.

يظهر تبجيل الجديد وحب المستجد في تاريخ الشعر الغربي بشكل متواتر. لا أقول أنه دوري، ولكنه ليس اعتباطياً. هناك فترات يكون فيها النموذج الجمالي هو محاكاة القدماء، وفترات أخرى يُمجد فيها الجديد المدهش. وليس ضرورياً التذكير على سبيل المثال، بالشعراء «الميتافيزيقيين» الإنجليز والباروكيين الإسبان الذين مارسوا مايمكن أن نطلق عليه جمالية المفاجأة والدهشة. الجديد والمفاجئ كلمات متقاربة، غير مترادفة. فالمفاهيم والاستعارات، الحذاقات والتراكيب اللغوية الأخرى التي تميز القصيدة الباروكية هدفها هو خلق الدهشة أو المفاجأة: الجديد جديد إذا كان غير منتظر. وجديد القرن السابع عشر لم يكن نقداً ولانفياً للتقليد. كان بالعكس تأكيداً لاستمراريته، يقول غراثيان Gracian[1] أن المحدثين أكثر حذقاً من القدماء ولم يقل مختلفين. يتحمس لبعض أعمال معاصريه ليس لأن كتابها استغنوا عن الأسلوب القديم ولكن لأنهم أتوا بتراكيب جديدة ومفاجئة انطلاقاً من العناصر نفسها.

فلا غونغرا[2] (Gongora) ولاغراثيان Gracian كانا

ثوريين بالمعنى المتداول الآن، لم يهتما بتغيير النماذج الجمالية التي كانت سائدة في عصرهما، رغم أن غونغرا غيرها بالفعل: الجدة بالنسبة لهما لم تكن رديفاً للتغيير بل للدهشة. ولكي نجد هذا التحالف الغريب بين جمالية الدهشة وجمالية النفي يجب أن نصل إلى نهاية القرن 18 أي إلى بداية العصر الحديث. فالحداثة منذ ولادتها تظهر كشغف بالنقد وبهذا الشكل فهي نفي مزدوج، كنقد وكشغف، اتجاه الأشكال الكلاسيكية والمتاهات البراوكية. شغف جنوني بحيث إنها تصل إلى درجة نفي ذاتها: فالحداثة هي شكل من أشكال الهدم الذاتي الخلاق. ومنذ قرنين من الزمن بنى الخيال الشعري معماره فوق أرض ملغمة بالنقد. يفعل ذلك وهو على علم بأنها ملغمة... إن مايميز حداثتنا عن حداثة عصور سابقة ليس الاحتفال بالجديد المفاجئ، رغم أن هذا مهم أيضاً، بل كونها قطيعة: نقد الماضي القريب، توقف الاستمرارية. فالفن الحديث ليس فقط وريث عصر النقد بل أيضاً ناقد ذاته.

قلت من قبل أن الجديد ليس بالضبط هو الحديث، اللهم إذا كان محملاً بالشحنة المزدوجة: نفي الماضي وتأكيد شيء مختلف. وهذا الشيء غير اسمه وشكله خلال القرنين الأخيرين – من حساسية الشعراء الماقبل رومانسيين إلى سخرية دي شان[3] Duchamp الواصفة – ولكنه كان دائماً ذلك الشيء المختلف والغريب بالنسبة للتقليد المهيمن، اللاتجانس الذي

يقتحم الحاضر ويغير مجراه في اتجاه غير متوقع. فهو ليس المختلف فقط بل ذلك الشيء الذي يعارض الأذواق التقليدية: غرابة جدالية، معارضة فاعلة. فالجديد يستهوينا ليس فقط لأنه جديد ولكن لأنه مختلف، والمختلف هو النفي، السكين التي تشطر الزمن شطرين: الماقبل والآن.

والقديم الغابر يمكنه أيضاً أن يلج إلى الحداثة: يكفي أن يُقدم كنفي للتقاليد وأن يقترح علينا تقليداً آخر. مشعاً بنفس القوى الجدلية، فالتليد ليس ماضياً: هو البداية. الشغف المتناقض يبعثه، يحييه ويجعله معاصراً لنا. في فنون وآداب العصر الحديث يوجد تيار عتيق ملح ينطلق من شعر هردر[4] Herder الجرماني إلى الشعر الصيني الذي استعاده باوند[5] Pound من رفاته، من شرق دولاكروا[6] Delacroix إلى فن أقيانونيسا Oceania المحبب لبرتو[7] Breton. كل هذه الأشياء، سواء كانت رسومات، منحوتات أو أشعار فلها نفس القاسم المشترك: مهما كانت الحضارة التي تنتمي إليها فظهورها في أفقنا الجمالي كان بمثابة قطيعة، تحول. هذه المستجدات التي تعود لمئات أو آلاف السنين خلقت قطيعة ولمرات عديدة داخل تقاليدنا لدرجة أن تاريخ الفن الغربي الحديث هو أيضاً انبعاث لفنون حضارات كثيرة طواها النسيان. تمظهرات لجمالية الدهشة وقوتها المعدية ولكن أساساً تجسيد آني للنفي النقدي، فأعمال الفن العتيق والحضارات البعيدة في

الزمن تتدرج وبشكل طبيعي في تقليد القطيعة. هو واحد من الأقنعة التي تستعيرها الحداثة.

التقليد الحديث يمحو التعارض بين القديم والمعاصر وبين البعيد والقريب. فالحامض الذي يذيب كل هذه التعارضات هو النقد. غير أن كلمة نقد لها إيحاءات فكرية وبالتالي أفضل أن أربطها بكلمة أخرى: شغف. اجتماع الشغف بالنقد يظهر الطابع المتناقض لتقديرنا الشديد لما هو حديث. شغف نقدي: حب متطرف وجياش للنقد ولآلياته التفكيكية الدقيقة، ولكنه أيضاً نقد مغرم بموضوعه، نقد مولع بالشيء الذي ينفيه. مغرم بنفسه وفي حرب مستمرة مع ذاته، لا يؤكد شيئاً ثابتاً ولايقوم على أي مبدأ: نفي كل المبادئ، التحول المستمر هو مبدؤه. نقد بهذا الشكل لا يمكنه إلا أن يُتوج بشغف وجداني اتجاه المظهر الأكثر صفاء ومباشرة للتحول: الآن. حاضر لا نظير له، مختلف عن كل الآخرين. فالمعنى الفريد لهذا التقدير للماضي سينفلت منا إذا لم نلاحظ أنه يقوم على مفهوم غريب للزمن. غريب لأنه قبل العصر الحديث لم يكن موجوداً إلا بشكل معزول واستثنائي: بالنسبة للقدماء الحاضر يعيد الماضي، بالنسبة لنا ينفيه. في الحالة الأولى يظهر الزمن ويعاش كاطراد، كنظام تبدو فيه التحولات والاستثناءات كتحولات واستثناءات، وفي الحالة الأخرى يبدو الزمن كنسيج من التحولات لأن التحول والاستثناء صار هو القاعدة. فالزمن بالنسبة لنا ليس هو تكرار

اللحظات أو القرون. كل قرن وكل لحظة هو شيء فريد، مختلف، آخر.

إن التقليد الحديث ينبني على مفارقة أكبر من تلك التي تبدو بين القديم والجديد، بين الحداثة والتقليد. فالتعارض بين الماضي والحاضر يتبخر تماماً لأن الزمن أصبح يمر بسرعة كبيرة لدرجة أصبحت معها الاختلافات بين الأزمنة المختلفة – الماضي، الحاضر المستقبل – تمحو أو على الأقل تبدو آنية، طفيفة وبدون وزن، وبالتالي يمكننا أن نتكلم عن تقليد حداثي بدون أن يبدو ذلك متناقضاً لأن العصر الحديث صقل لدرجة التلاشي التعارض بين القديم والراهن، بين الجديد والتقليدي. فتسارع وتيرة الزمن لم يجعل الاختلافات بين ما مضى وما يحدث بدون جدوى فقط بل ألغى الفوارق بين الشيخوخة والشباب. فعصرنا مجد الشباب وقيمه بشكل جنوني وإن لم يجعل من هذا التمجيد ديناً فهو أضحى أسطورة. ومع ذلك فنحن لم نحس بالشيخوخة وبسرعة كبيرة أكثر من الآن. فسلسلاتنا الفنية، المختارات الشعرية، الحركات الأدبية والفنية، اللوحات والمنحوتات، الروايات والقصائد، كلها شاخت بشكل مبتسر.

إحساس مزدوج وجنوني: ماحدث للتو قد أصبح ينتمي للبعيد الغابر وفي نفس الوقت، القديم السحيق قريب جداً ... يمكننا أن نستنتج من كل هذا أن التقليد الحديث والأفكار

والصور المتناقضة التي يولدها هذا التعبير ليست إلا نتيجة لظاهرة محيرة أكثر: العصر الحديث هو عصر تسارع وتيرة الزمن التاريخي. ولا أعني بطبيعة الحال أن السنوات والأيام تمر الآن بسرعة أكبر، بل تحدث فيها أشياء أكثر، تحدث أشياء أكثر وتحدث في نفس الوقت تقريباً، وليست الواحدة تلو الأخرى بل متزامنة. فالتسارع انصهار: كل الأزمنة وكل الأمكنة تصب في الهنا والآن.

وسيتساءل البعض هل التاريخ يمر فعلاً بوتيرة أسرع من الماضي. أعترف أني لا أملك الإجابة على هذا السؤال وأعتقد ألا أحد باستطاعته الإجابة عليه بشكل قاطع. ليس من المستبعد أن يكون تسارع الزمن التاريخي وهماً. فهذه التحولات والاضطرابات التي تخيفنا أحياناً وتدهشنا أحياناً أخرى هي ربما أقل عمقاً وأقل وطأة مما نعتقد. فالثورة الروسية مثلاً بدت لنا كقطيعة جذرية بين الماضي والمستقبل لدرجة أن رحلة إلى روسيا تحمل إن لم تخني الذاكرة عنوان زيارة إلى المستقبل. والآن، وبعد نصف قرن على هذا الحدث الذي رأينا فيه تجسيداً ساطعاً للمستقبل، ما يفاجئ الباحث أو المسافر العادي هو استمرار الخصائص التقليدية للمجتمع الروسي القديم. فكتاب جون ريد John Reed الشهير الذي يتكلم فيه عن أيام 1917 المكهربة يبدو لنا أنه يصف ماضياً غابراً، وفي نفس الوقت يبدو الماركيزدي كوستين Marques De Coustine الذي يتحدث عن العالم البيروقراطي والبوليسي القيصري أكثر

راهنية في كثير من مظاهره. مثال الثورة المكسيكية أيضاً يدفعنا للشك في تسارع وتيرة التاريخ المزعوم. فقد كانت رجة كبيرة هدفها تحديث المجتمع ومع ذلك مايلاحظ في المكسيك المعاصر هو أساساً وجود أشكال من التفكير والإحساس تعود لأيام الحكم الإسباني بل أيضاً لفترة ما قبل الإسبان. ونفس الشيء يمكن قوله عن الفن والأدب: خلال القرن ونصف الأخير تتابعت التحولات والثورات الجمالية ولكن كيف لايمكننا أن نلاحظ أن تتالي القطعيات هو أيضاً استمرارية؟ فموضوع هذا الكتاب هو إبراز أن نفس المبدأ يلهم الرومانسيين الألمان والإنجليز، الرمزيين الفرنسيين والطليعة العالمية خلال النصف الأول من القرن العشرين. وسنعطي مثالاً واحداً من بين أمثلة كثيرة: يحدد فريدريك فان شليغل Freidrich Von Schlegel في مناسبات عديدة معنى الحب، الشعر والسخرية عند الرومانسيين بكلمات ليست بعيدة عن تلك التي يستعملها، قرناً بعد ذلك، أندري برتون Andre Breton عند حديثه عن الإيروسية، الخيال وروح الدعابة لدى السرياليين. تأثير أم صدفة؟ لاهذا ولا ذاك: استمرار أشكال من التفكير والنظر والإحساس.

شكوكنا ستزداد وتتحصن إذا ماساءلنا فترات بعيدة وحضارات مختلفة عن حضارتنا، عوض الاعتماد على أمثلة من الماضي القريب. ففي دراساته حول علم الأساطير المقارن أوضح جورج دوميزيل Georges Dumezil وجود «أيدولوجية»

مشتركة عند كل من الشعوب الهندوأوروبية، من الهند وإيران، والعالم السلتي الجرماني الذي قاوم ولازال يقاوم التعرية المزدوجة للعزلة الجغرافية والتاريخية. فرقتهم آلاف الكيلومترات والسنين ومع ذلك مازالت الشعوب الهندوأوربية محافظة على بقايا تصور ثلاثي للكون. وعندي اليقين أن شيئاً مماثلاً يحدث في المجال الماغولي، سواء الآسيوي منه أو الأمريكي. هذا العالم لازال ينتظر دوميزيلا آخر ليظهر وحدته الدفينة. وقبل بنجمان لى ورف Benjamin lee Whorf، أول من عبر بشكل منهجي عن التفاوت بين البنى الذهنية العميقة عند الأوروبيين وعند قبائل الهوبي Hopi، لاحظت مجموعة من الباحثين وجود استمرارية لتصور رباعي للكون مشترك لدى الهنود الأمريكيين. ومع ذلك فالتعارضات الموجودة بين الحضارات تخفي ربما وحدة خفية: وحدة الإنسان. فالاختلافات الثقافية والتاريخية هي ربما عمل لفاعل واحد لايتغير كثيراً. فالطبيعة الإنسانية ليست وهما: هي العنصر اللامتغير الذي يحدث التغيير وتعدد الثقافات، التواريخ والديانات والفنون.

إن الأفكار السالفة يمكنها أن تقودنا إلى القول بأن تسارع وتيرة التاريخ هو أمر وهمي، أو ربما من الراجح أن التحولات لاتلمس إلا السطح دون الإخلال بالواقع العميق. فالأحداث تتابع الواحدة تلو الأخرى وعتو الموج التاريخي يخفي عنا منظر الأعماق البحرية بوديانها وجبالها الثابتة التي تدعمه. إذن بأي

معنى يمكننا أن نتكلم عن التقليد الحديث؟ فرغم أن تسارع التاريخ يمكن أن يكون وهماً أو حقيقة - فهنا الشك مباح - يمكننا أن نقول بنوع من الثقة أن المجتمع الذي اخترع عبارة تقليد الحداثة هو مجتمع فريد. فهذه العبارة تنطوي على شيء أكثر من المفارقة المنطقية أو اللغوية: هي تعبير عن الشرط التراجيدي لحضارتنا التي تبحث عن ركيزتها، ليس في الماضي ولا في أي مبدأ ثابت، بل في التحول. أن نعتقد أن البنى الاجتماعية تتغير ببطء شديد وأن البنى الذهنية ثابتة، أو أن نؤمن بالتاريخ وتحولاته المستمرة، فهناك شيء أكيد: تصورنا للزمن تغير. يكفي أن نقارن فكرتنا عن الزمن مع تلك التي كانت لدى مسيحيي القرن الثاني عشر لنلاحظ الفرق بسرعة.

عندما تغيرت صورة الزمن لدينا، تغيرت علاقتنا بالتقاليد، أو بشكل أدق، بما أن تصورنا للزمن تغير أصبح لنا وعي بالتقاليد. إن المجتمعات التقليدية يغمرها ماضيها بدون أن تسائله؛ أكثر من وعي بالتقاليد، هو عيش معها وفيها. فالذي يعلم أنه ينتمي إلى تقليد يعرف بشكل ضمني، أنه مختلف عنه، وهذه المعرفة تدفعه عاجلاً أم آجلاً إلى مساءلته وأحياناً إلى نفيه. فنقد التقليد يبدأ كوعي بالانتماء إلى تقليد آخر. زماننا يختلف عن عصور مجتمعات أخرى بالصورة التي لدينا عن مرور الزمن: وعينا بالتاريخ. يظهر الآن بشكل واضح معنى عبارة التقليد الحديث: هي تعبير عن وعينا التاريخي. فهي من

جهة نقد للماضي، نقد للتقاليد، ومن جهة أخرى هي محاولة تكررت مرات عديدة خلال القرنين الآخرين من أجل تأسيس تقليد على المبدأ الوحيد المنيع على النقد لأنه يتماهى معه: التحول، التاريخ.

إن العلاقة بين الأزمنة الثلاثة - ماضي، حاضر، مستقبل - تتباين من حضارة إلى أخرى. بالنسبة للمجتمعات البدائية، فالصورة المثالية للزمن، نموذج الحاضر والمستقبل هو الماضي، ليس الماضي القريب ولكن الماضي الغابر الموجود وراء كل الماضيات، في بداية البدايات. ينساب هذا الماضي البدائي كنبع مستمر فيصب في الحاضر ويتماهى معه ليصبح الراهن الوحيد الذي له قيمة. والحياة الاجتماعية ليست تاريخية بل طقوسية، لاتتشكل من تحولات مستمرة بل هي تكرار إيقاعي للماضي اللازمني. فالماضي صورة نمطية والحاضر يجب أن يتطابق مع هذا النموذج الثابت؛ بالإضافة إلى ذلك فهذا الماضي هو حاضر دوماً لأنه يعود في الشعيرة وفي العيد. هكذا، ولأنه نموذج يحاكى دوماً ولأن الشعيرة تجعله راهناً بشكل منتظم ودوري، فالماضي يقي المجتمع من التغيير. فهو يملك خاصية مزدوجة: إنه زمن لايتغير، لا يعرف التحول، ليس ماحدث مرة بل مايحدث دوماً: إنه حاضر. فالزمن النمطي المثالي، بشكل أو بآخر، لايخضع للعَرض أو لإمكانية الحدوث، فرغم أنه زمن إلا أنه أيضاً نفي للزمن: يذيب التناقض بين ما حدث بالأمس وما يحدث الآن، يزيل الاختلافات ويمنح النصر للانتظام

والمطابقة، لايأبه بالتحول، فهو القاعدة العليا: الأشياء يجب أن تحدث كما حدثت في ذلك الماضي السحيق.

لا شيء يتعارض مع نظرتنا للزمن كنظرة البدائيين: الزمن بالنسبة لنا هو سبب التحول. أما بالنسبة لهم فهو العامل الذي يلغيه. فالماضي النمطي البدائي هو أكثر من مقولة زمنية، إنه واقع يتجاوز الزمن، إنه البداية الأصلية. كل المجتمعات، ماعدا مجتمعنا، تخيلت عالماً آخر حيث الزمن متوقف، متصالح مع نفسه: لايتغير لأنه أصبح شفافية ثابتة، لا يمر أو رغم أنه يمر بدون توقف فهو دائماً مطابق لنفسه. انتصار غريب لمبدأ التطابق: تختفي التناقضات لأن الزمن المكتمل هو لازمني. النموذج الزمني، بالنسبة للبدائيين، لا يوجد بعد، بل قبل، ليس في نهاية الأزمنة بل في البدايات الأولى. فليست تلك الحالة التي يجب أن يصلها المسيحي، سواء لنجاته أو لعذابه نهاية الزمن: هي ذلك الشيء الذي يجب أن نحاكيه منذ الأزل.

ينظر المجتمع البدائي برهبة شديدة للتحولات الحتمية التي تترتب على مرور الزمن، فهو لايعتبرها حميدة بل شريرة، ومانسميه نحن تاريخاً هو بالنسبة للبدائي ذنباً وخطيئة. فالحضارات الشرقية وحضارات حوض المتوسط وكذلك الحضارات الأمريكية القديمة نظرت كلها بنفس الريبة والشك إلى التاريخ، ولكنها لم تنفيه بهذا الشكل الجذري. بالنسبة لها كلها، ماضي البدائيين الثابت والحاضر دوماً، يتحرك على شكل

دوائر أو خطوط حلزونية: أعمار الكون. تحول مفاجئ للماضي اللازمني: إنه يمر، أصبح محكوماً بالتحول، أي أنه أصبح زمنياً. الماضي يحيا، إنه البذرة الأصلية التي تنبت، تنمو، تستنزف وتموت ـ لتبعث من جديد. النموذج لازال هو الماضي الذي يوجد قبل كل الأزمنة، فترة السعادة الأولى القائمة على الانسجام بين السماء والأرض. إنه ماض له نفس الخاصيات التي لدى النباتات والكائنات الحية، إنه مادة حية، شيء يتحول، وخاصة، شيء يخلق ويموت. والتاريخ هو نوع من التلف الذي يصيب الزمن الأصلي، سيرورة بطيئة من الانحطاط لا رجعة فيها تنتهي بالموت.

والعلاج ضد التحول والانقراض هو التكرار: الماضي زمن يظهر من جديد وينتظرنا عند نهاية كل دورة، الماضي عصر آت. بهذا الشكل يمنحنا المستقبل صورة مزدوجة: هو نهاية الأزمنة وبدايتها، هو تلف الزمن النمطي وانبعاثه. نهاية الدورة الزمنية هو حلول الزمن الأصلي والبداية الحتمية للانحطاط. الاختلاف بين هذا التصور وتصورات المسيحيين والحداثيين واضحة: الزمن المكتمل بالنسبة للمسيحيين هو البقاء: إلغاء الزمن وإبطال التاريخ. أما الكمال بالنسبة للمحدثين فلا يمكنه أن يوجد في مكان آخر، إن وجد أصلاً في مكان ما، ما عدا في المستقبل. اختلاف آخر: مستقبلنا هو تحديداً ما لا يشبه لا الماضي ولا الحاضر: إنه منطقة اللامنتظر، بينما مستقبل

قدماء حوض المتوسط والشرقيين يصب دائماً في الماضي. الزمن الدائري يمر، إنه تاريخ، وفي نفس الوقت هو عودة كلما تكررت تنفي مرور الزمن وتنفي التاريخ.

إن الزمن الأصلي، نموذج كل الأزمنة، عصر الوئام بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والبشر يسمى في الغرب العصر الذهبي. بالنسبة لحضارات أخرى ـ الصينية وحضارات أمريكا الوسطى ـ لم يكن هذا المعدن (الذهب) بل اليشم هورمز الوفاق بين المجتمع البشري والمجتمع الطبيعي. في اليشم يتكثف اخضرار الطبيعة الدائم كما أن الذهب هو استحضار وتجسيد لنور الشمس. إن اليشم والذهب رمزان مزدوجان ككل مايعبر عن ميتات وانبعاثات الزمن الدائري المتتالية. في المرحلة الأولى يتكثف ويتحول مادة صلبة وثمينة كما لو أنه يحاول أن ينفلت من التحول وتلفه. وفي الطور الثاني يلين الحجر والمعدن، يتفتت الزمن ويفسد ويصير برازاً ونتانة نباتية وحيوانية، ولكن لحظة التفتت والنتانة هي أيضاً لحظة الانبعاث والخصوبة: كان المكسيكيون القدامى يضعون على أفواه الموتى حبة من اليشم.

إن التباس الذهب واليشم يعكس التباس الزمن الدائري: فالنمط الزمني يوجد في الزمن ويأخذ شكل ماض يعود ـ لكنه يعود فقط ليبتعد من جديد. أخضر أو ذهبي، فالعصر السعيد هو زمن الوداد، التقاء كل الأزمنة الذي لا يدوم إلا برهة. إنه تناغم فعلى: تكثيف الزمن بشكل مدهش في نقطة يشم أو في

خيط ذهبي يليه التفتت والفساد. إن التكرار يحمينا من تغيرات التاريخ فقط ليجعلنا خاضعين لها بشكل قاس: لم تعد عرضاً، خطيئة أو ذنباً لتتحول إلى لحظات متتالية في سيرورة حتمية. فحتى الرموز لاتنجو من هذه الحلقة. كيتثالكوالت[8] Quetzalcoalt يختفي في نفس المكان الذي ضلت فيه الرموز التي يتضرع لها نيرفال[9] Nerval سدى: هذا المكان تقول القصيدة النوالتية[10] «حيث تلتقي مياه البحر بمياه السماء» هذا الأفق حيث الفجر هو الغسق.

ألا توجد طريقة للخروج من دائرة الزمن؟ منذ فجر الحضارات تخيل الهنود عالماً آخر ليس زمناً بمعنى الكلمة، بل إلغاؤه: الكائن اللامتحرك. المطابق لنفسه أبداً (براهمان) أو الفراغ غير المتحرك أيضاً (نيرفانا). براهمان لايتغير ولايمكن قول أي شيء عنه سوى أنه كائن (موجود)، وعن نيرفانا أيضاً لايمكن قول أي شيء، ولا حتى أنه غير كائن، وفي كلتا الحالتين: واقع وراء الزمن واللغة، واقع لايقبل كلمات أخرى سوى النفي الكوني: ليس هذا ولا ذاك ومع ذلك فهو هو. الحضارة الهندية لاتكسر طوق الزمن الدائري: دون أن تنفي حقيقته التجريبية تصهره، تجعل منه خيالاً هلامياً (فارغاً). نقد الزمن يجعل التحول وهماً وهكذا لايصير إلا طريقة أخرى، ربما الأكثر جذرية، لمعارضة التاريخ. ماضي البدائي اللاوقتي يصبح زمناً، يتجسد ويصير زمناً دائرياً في الحضارات الكبرى

الشرقية والمتوسطية، أما الهند فتبدد الدوائر: هي حرفياً حلم براهما. وكلما استيقظ بعظمته يتبدد الحلم. مدة هذا الحلم ترعبني؛ فحسب الهنود، هذا العصر الذي نعيش فيه الآن والذي يتميز بالامتلاك غير العادل للثروات سيدوم 432.000 سنة. ويرعبني أكثر أن أعرف أن صاحب هذه القوة محكوم عليه، كلما استيقظ، أن يعود إلى سباته وأن يحلم نفس الحلم. فهذا الحلم الدائري الهائل، غير الحقيقي بالنسبة للذي يحلمه ولكن الحقيقي بالنسبة للمحلوم به هو رتيب: تكرار عنيد لنفس الفظاعات. خطورة هذا التطرف الميتافيزيقي هو أن الإنسان نفسه لاينجو من عدميته، فبين التاريخ بدوائره غير الواقعية وواقع بلا لون أو طعم أو صفات، ماذا يبقى للإنسان؟ لا هذا ولا ذاك قابل أن يقطنه الإنسان.

الهندي بدد الحلقات، المسيحي كسرها: كل شيء يحدث مرة واحدة فقط. قبل أن يصل إلى الرؤيا يتذكر غاوتاما (Gautama) حياته الماضية ويرى في عوالم أخرى وفي عصور كونية أخرى غاوتامات آخرين يتلاشون في الفراغ. أما المسيح فقد جاء إلى الأرض مرة واحدة، والعالم الذي انتشرت فيه المسيحية كان مهووساً بتدهوره الحتمي وكان الناس مقتنعين أنهم يعيشون نهاية طور زمني. كان التعبير عن هذه الفكرة يتم بشكل مسيحي تقريباً: «كل المكونات الدنيوية سيصيبها الانحلال وكل شيء سيصير خراباً ليخلق كل شيء من جديد في

براءته الأصلية..». يتلاءم الجزء الأول من هذه الجملة التي كتبها سينيكا Seneca مع ماكان يعتقده وينتظره المسيحيون: نهاية العالم القريبة. وقد كان هذا الاعتقاد بقرب النهاية من بين الأسباب التي جعلت الناس يعتنقون المسيحية بشكل مكثف، فهي كانت تعطي الجواب عن التهديد الذي يحيق بالبشرية. هل كان الناس سيعتنقون المسيحية بذلك الشكل لو كانوا يعلمون أن العالم سيستمر لبضعة آلاف من السنين؟ كان القديس أغسطس يعتقد أن عصر الإنسانية الأول، منذ خطيئة آدم إلى صلب المسيح، دام أقل من ستة آلاف سنة بقليل وأن العصر الثاني، عصرنا هذا، سيكون الأخير ولن يدوم إلا بضعة قرون.

الاعتقاد باقتراب النهاية كان في حاجة إلى مذهب يتلاءم بشكل قوي مع هواجس ورغبات الإنسان، فزمن الفلاسفة الوثنيين الدائري يعد برجوع عصر ذهبي ولكن هذا الانبعاث الكوني، رغم أنه هدنة فقط في الحركة الحتمية في اتجاه الانحطاط، لم يكن يعني بشكل أساسي خلاص الإنسان. أما المسيحية فكانت تعد بخلاص الإنسان وبالتالي فظهورها أحدث تحولاً جوهرياً: بطل الدراما الكونية لم يعد هو العالم بل الإنسان. مركز جاذبية التاريخ تغير: زمن الوثنيين الدائري كان لانهائياً وغير إنساني، زمن المسيحي أضحى محدودا وإنسانياً.

يرفض القديس أغسطس فكرة الدوائر. كان يبدو له غير منطقي أن الأرواح العقلانية لن تتذكر أنها عاشت كل هذه

الحيوات التي يتحدث عنها الفلاسفة الوثنيون، وكان يبدو له غير منطقي أكثر، الاعتقاد في نفس الوقت في الحكمة وفي العودة الأبدية: كيف يمكن للروح الأزلية التي وصلت إلى درجة الحكمة أن تظل خاضعة لهذا الرحيل المستمر بين راحة وهمية وبؤس حقيقي[11]؟ فالرسم الذي يخطه الزمن الدائري شيطاني وسيجعل رامون لول[12] Ramon Lull يقول: «هكذا هو عذاب جهنم، حركة دائرية». فزمن المسيحي محدود وفردي، لارجعة فيه. ليس حقيقة، يقول القديس أغسطس، إن الفيلسوف أفلاطون محكوم عليه لقرون عديدة أن يدرس في أكاديمية أثينا لنفس الطلاب نفس المواد: «مات المسيح مرة واحدة بسبب خطايانا، بعث بين الموتى ولن يموت ثانية». لما كسر المسيحي الدوائر وأدخل فكرة زمن منته وغير رجعي أكد لاتجانس الزمن، أعني أنه أبرز هذه الخاصية التي تجعل الزمن ينشطر عن ذاته، يتجزأ ويفترق ويصبح آخر مختلفاً دوماً. فخطيئة آدم تعني القطيعة مع حاضر أزلي عدني: بداية التعاقب هي بداية الانفصال. فالزمن، في انقسامه المستمر، لا يكرر إلا الانفصال الأول، قطعية البداية: تقسيم الحاضر السرمدي المطابق لنفسه إلى أمس وحاضر وغد، كل واحد مختلف، فريد. هذا التحول المستمر هو علامة على النقصان، علامة على الخطيئة. منته، لارجعة فيه وغير متجانس، هذه هي مظاهر وصفات النقصان: كل دقيقة هي فريدة ومختلفة لأنها منفصلة، منشطرة عن الوحدة. التاريخ مرادف للخطيئة.

لا تجانس الزمن التاريخي تعارضه وحدة الزمن الموجود بعد كل الأزمنة: في الزمن السرمدي تتوقف كل التناقضات، كل شيء يتصالح مع نفسه وفي هذا الوئام يحقق كل شيء كماله الدائم، وحدته الأصلية والنهائية. عودة الماضي الأبدي، بعد يوم الحساب، تعني موت التحول - موت الموت -. فالتأكيد الأنطولوجي للبقاء المسيحي ليس أقل رعباً من العدمية الهندية، كما يمكننا أن نلاحظ من خلال أحد مقاطع الكوميديا الإلهية. في واحدة من دوائر الجحيم الأولى، الثالثة، حيث يعاقب الشرهون بالغوص في بحيرة من براز، يلتقي دانتي Dante مع واحد من أبناء بلده، رجل فقير اسمه Ciacco (الخنيزر)[13]. طلب منه هذا الأخير، الذي كان محكوما عليه إلى الأبد، بعد أن تنبأ من جديد بمصائب أخرى ستضرب مدينة فلورنسا الإيطالية، أن يبلغ سلامه إلى عائلته هناك قبل أن يغوص ثانية في المياه النتنه. «لن يطفو من جديد - قال فيرجيليوس - حتى يسمع صوت نفير الملائكة» إعلاناً عن بدء المحاكمة الأخيرة. فسأل دانتي دليله هل بعد «الحكم النهائي الكبير» سيكون عذاب هذا البائس أشد أم أخف، فأجابه فيرجيليوس بمنطق صائب: سيعذب أكثر لأن الكمال التام تقابله متعة كبيرة أو عذاب كبير. ففي نهاية الزمن سيكون كل شيء وكل كائن أكثر كمالاً مما هو عليه الآن: وفرة المتعة في الجنة تقابلها في كل تفاصيلها وفرة العذاب في الجحيم.

زمن البدائيين السرمدي، الزمن الدائري، العدمية البوذية،

انعدام التناقض عند براهمان أو البقاء المسيحي: إن مروحة المفاهيم الزمنية شاسعة، ولكن كل هذا التعدد العجيب يمكن اختزاله في مبدأ واحد. كل هذه الأنماط مهما اختلفت يجمعها هذا القاسم المشترك: هي محاولات لإبطال التحولات أو على الأقل تحجيمها. فتعدد الأزمنة الواقعي تقابله وحدة زمن مثالي أو نمطي. واللاتجانس الذي يميز التتابع الزمني يعارضه تطابق وتماثل زمن فوق كل الأزمنة، مطابق لنفسه أبداً. في الطرف الأول، المحاولات المتطرفة، كالعدمية البوذية أو البقاء المسيحي، تقول بمفاهيم مفادها أن التحول والتناقض الملازمين لمرور الزمن تختفي نهائياً لصالح زمن لازمني. وفي الطرف الأخر تميل الأنماط الزمنية نحو تصالح الأضداد بدون أن تلغيها كلية سواء بالتقاء كل الأزمنة في ماضٍ سحيق يصبح حاضراً في كل لحظة أو بفكرة الدوائر أو أعمار الكون. أما عصرنا هذا فقد وضع قطيعة مفاجئة مع كل هذه الأفكار والمفاهيم. بما أنه وريث للزمن الخطي المسيحي الذي لا رجعة فيه فهو يعارض، مثل هذا الأخير، كل المفاهيم الدائرية وفي نفس الوقت ينفي النمط المسيحي ويؤكد نمطاً آخر هو إلغاء لكل الأفكار والمفاهيم التي تصورها الإنسان حول الزمن. فالعصر الحديث – الذي بدأ في القرن الثامن عشر والذي وصل الآن ربما إلى نهايته – هو أول عصر يمجد التغيير ويجعل منه دعامته الأساسية. اختلاف، افتراق، عدم تجانس، تعدد، جدة، تطور، نمو، ثورة، تاريخ: كل هذه التسميات تتكثف في واحدة: مستقبل. لا الماضي

ولا الخلود، ليس الزمن الكائن، ولكن الزمن الذي لم يتشكل بعد والذي هو دائماً على وشك أن يكون.

في نهاية القرن الثامن عشر زار هندي مسلم ذو ذكاء حاد يدعى ميرزا أبو طالب خان إنجلترا، وبعد عودته كتب كتاباً، بالفارسية، ـ يحكي فيه انطباعاته. ومن بين الأشياء التي أدهشته أكثر ـ بجانب التقدم التقني وتطور العلوم، فنون الحوار وخفة الفتيات الإنجليزيات اللاتي يسميهن «أشجار السرو الدنيوية التي تلغي كل رغبة في الاستلقاء تحت ظلال أشجار علوية» – نجد مفهوم التقدم: «للإنجليز آراء غريبة حول ماهية الكمال. يلحون أنها صفة مثالية، وأنها تقوم كلية على المقارنة، ويقولون إن الإنسانية نهضت بشكل تدريجي من الحالة الهمجية إلى كرامة الفيلسوف نيوتن Newton العظيمة. وبما أن هذه العظمة لازالت بعيدة عن الكمال، يمكن أن يرى الفلاسفة في المستقبل اكتشافات نيوتن بنفس الازدراء الذي ننظر به نحن الآن إلى حالة الفنون عند البدائيين»[14]. فكمالنا بالنسبة لأبي طالب مثالي ونسبي: لم ولن يتحقق وسيكون دوماً غير كاف وغير كامل. كمالنا ليس ما هو كائن بل ما سيكون. كان القدماء ينظرون بتوجس إلى المستقبل ويرددون تعازيم واهية لدرء أخطاره، أما نحن فمستعدون أن نهب حياتنا لمعرفة وجهه المنير – وجه لن نراه أبداً.

الهوامش

1) شاعر إسباني (1601-1658).

2) شاعر إسباني (1561-1627).

3) رسام فرنسي معاصر.

4) كاتب وفيلسوف ألماني (1744-1803).

5) شاعر أمريكي (1885-1927).

6) رسام فرنسي شهير (1798-1863).

7) شاعر فرنسي سوريالي (1893-1966).

8) رمز مكسيكي قديم.

9) شاعر فرنسي رومانسي (1808-1855).

10) لغة أمريكية قديمة، كانت سائدة في المكسيك.

11) San Agustin, De Civitate Dei.

12) متكلم وفيلسوف كطلاني (1235-1315).

13) الكوميديا الإلهية «الجحيم» 4.

14) "The Travels of Mirza Abu Taleb" en Source of Indian Tradition (New York - Columbia University Press-1958

❖ ❖ ❖

خوصي مارتي
شاعر النضال والحرية

خوصي مارتي(*)

قصائد(*)

(1)

أنا إنسان صادق

(*) ولد خوصي مارتي سنة 1853 في العاصمة هافانا. تلقى تعليمه الأولي والثانوي في كوبا. بعد اندلاع الثورة التحررية الأولى في كوبا (1868) انخرط في العمل السياسي. نفته السلطات الاستعمارية من كوبا إلى إسبانيا، ثم غادرهاعام 1875، وحل بالمكسيك بعد فترة قضاها بباريس ونيويورك. وتعتبر إقامته في المكسيك محطة غنية، فخلالها أصدر العديد من المسرحيات والقصائد والمقالات الأدبية والفنية والسياسية. عاد بعدها إلى كوبا، وفي عام 1880 اتخذ خوصي مارتي مدينة نيويورك مقراً له، وقام بجولات في أنحاء أمريكا وفنزويلا وأمريكا الوسطى للتعريف بقضية بلاده. =

من ذاتي ينبت النخل

وقبل أن أموت أود

أن أخرج القصائد من روحي.

من الجهات كلها أنا قادم

وإلى الجهات كلها أنا ذاهب

أنا فن من الفنون

أنا جبل بين الجبال.

= ابتداء من 1892 كثف من استعداده الحربي لمواجهة المستعمر فانتخب زعيما للحزب الثوري الكوبي. ودخل خوصي مارتي إلى كوبا منتصراً بوصفه بطلا للتحرير وزعيماً قومياً، لكن سرعان ما سقط في ساحة القتال.

يمتزج مساره الفكري والفني بالعمل النضالي، وقد أثر ذلك على تصوره الشخصي للفن ودوره في الحياة حيث يقول: «يجب أن تكون للشعر جذور في الأرض، وأرضية مستوحاة من الواقع». ينظر الكوبيون بمختلف مشاربهم الإيديولوجية واختلافاتهم السياسية إلى خوصي مارتي كرمز وطني، إذ يمثل بالنسبة لهم جميعا الشهيد القومي.

كتب المسرحية والرواية والنقد الأدبي والفني. وأصدر للأطفال مجلة العصر الذهبي. وقد جمعت أعماله الكاملة في سبعة وعشرين مجلداً. من دواوينه، إسماعيل الصغير (1882)، قصائد حرة (1882)، قصائد بسيطة (1891).

(❖) اقتطفت هذه القصائد من دواوينه الثلاثة (إسماعيل الصغير، قصائد حرة، قصائد بسيطة) التي صدرت في كتاب واحد، كاتيدرا، مدريد، 1992، ص 179-205.

أعرف الأسماء الغريبة
للأعشاب والنباتات
أعرف الخداع القاتل
والآلام المتعالية
رأيت في الليل الداجي
أشعة الضوء الصافي
للجمال الإلهي
تتثال كالمطر فوق رأسي.
رأيت الأجنحة تتبت فوق أكتاف
النساء الحسناوات
ورأيت الفراشات تطير
منبعثة من الأنقاض.
رأيت المتعة مرة
على نحو ما رأيته في حياتي
حين نطق مأمور السجن باكياً
بالحكم علي بالإعدام.

❖ ❖ ❖ ❖

أخفي في صدري المقدام
حزناً يدميه

ابن الشعب المستعبد

يعيش من أجل وطنه، يصمت ثم يموت.

❖ ❖ ❖ ❖

أكره قناع ورذيلة

ممر هذا الفندق،

فأعود إلى الصخب الهادئ

في جبلي المكلل بالرند.

بين فقراء الأرض

أريد أن أجرب حظي،

غدير الجبل

يستهويني أكثر من البحر.

(2)

إذا رأيت جبلاً من الزبد

فذاك شعري،

شعري جبل

ومروحة من ريش.

شعري كالخنجر

تنبت الزهرة في مقبضه،

شعري فوارة
يصعد منها ماء مرجاني.
شعري أخضر يانع
وقرمزي مشتعل
شعري ظبي جريح
يبحث عن ملجأ في الجبل.
شعري يستسيغه الشجاع
فهو مختصر وصادق
له قوة الفولاذ
التي ينصهر بها الحسام.

(3)

أتوق إلى مغادرة الدنيا
عبر الباب الطبيعي:
عليهم أن يحملوني ميتا
في عربة من الأوراق الخضراء.
لا تتركوني في الظلام
لأموت كما لو كنت خائنا
أنا طيب، وكذلك

سأموت ووجهي تجاه الشمس.

(4)

عن المرأة؟ قد
تموت من لدغتها
لكن لا تعكر صفو حياتك
بأن تقول عنها شراً.

تقديم وترجمة سعيد بنعبدالواحد

فن الشـعر

خورخي لويس بورخيص

أن ننظر إلى النهر الذي هو من زمن و من ماء
ونتذكر أن الزمن نهر آخر
وأن نعلم أننا نضيع كالنهر
وأن الوجوه تمر كالماء.

أن نحس أن اليقظة هي نوم آخر
يحلم أنه غير نائم و أن الموت
الذي يخشاه لحمنا هو هذا الموت

الليلي، الذي يسمى نوماً.

أن نرى في اليوم أو السنة رمزاً
لأيام الإنسان و سنينه،
أن نجعل من إهانة السنين
موسيقى، همساً ورمزاً،

أن نرى في الموت حلماً،
وفي الغروب ذهباً حزيناً،
هذا هو الشعر
الخالد والبئيس.
الشعر الذي يعود كالفجر والغروب.

في بعض المساءات ينظر إلينا أحياناً
وجه من قعر المرآة؛
الفن يجب أن يكون هذه المرآة
التي ترينا وجهنا الحقيقي.

يحكى أن عوليس، لما تعب من المعجزات

بكى من الحب لما مر على إيطاكاه
الخضراء البسيطة. الفن هو إيطاكاهاته
باخضرارها الدائم و ليس بمعجزاتها.

الفن أيضا كالنهر اللامنتهي
الذي يمر ويبقى بلوراً لنفس
هيراقليدس المتقلب، الذي هو نفسه
وهو آخر، كالنهر اللامنتهي.

رباعية(*)

مات آخرون ، لكن ذلك حدث في الماضي،
الذي – لا أحد يجهل ذلك – هو أفضل فصل للموت.
أيمكن أن أموت أنا، خادم يعقوب المنصور،
كما تموت الورود وأرسطو؟

شاعر يعلن شهرته(*)

دائرة السماء تقيس مجدي،

(*) بورخيص، من ديوان المعتصم المغربي.
(*) بورخيص، من ديوان أبي القاسم الحضرمي.

مكتبات الشرق تتهافت على أبياتي،
الأمراء يبحثون عني ليملأوا فمي ذهبا،
الناس تحفظ عن ظهر قلب آخر أجزالي.
أدوات اشتغالي الإهانة والجزع،
ليتني خلقت ميتا!

ترجمة محمد حربال

قصيدة رقم 5(*)

بابلو نيرودا(*)

حتى تسمعين

كلماتي

(*) ولد بابلو نيرودا (1904-1973) ولد فى شيلي وهو أحد أبرز الشعراء وأكثرهم تأثيراً فى الشعر المعاصر الأسبانوأمريكي. عاش مراحله الأولى فى حضن شعر ما بعد المودرنيزم وشعر الرومانسية الجديدة، وبعد ذلك بدأ مرحلة من أكثر مراحله غنى وأصالة فى التعبير وهى مرحلة قريبة من التعبيرية. في مرحلة لاحقة أراد أن ينفتح على الواقع التاريخي الأليم وأن يعيش مشاعر التضامن الإنساني. من أعماله أغنية المهرجان (1921)، عشرون قصيدة حب وأغنية فاقدة الأمل (1924) وأسبانيا فى القلب (1937)، والمقر الثالث (1947)، وأناشيد بسيطة (1954).

(*) من ديوان عشرون قصيدة وأغنية فاقدة الأمل.

أحياناً ما تنحف

مثل آثار أرجل النوارس على الشواطئ

عقد، وجرس مترع

ليديك الناعمتين مثل حبات العنب

وانظر إلى كلماتي بعيدة

هى كلماتك أكثر منها كلماتي،

أخذت تتسلق ألمي القديم مثل نبات القسّوس

أنت المسؤولة عن هذه اللعبة الدموية

إنها تهرب أيضاً من عريني المظلم،

تملئين كل شيء، تملئين كل شيء

قبلك سكن الوحدة التى تشغلنيها

وهو أكثر اعتياداً منك على حزني

أريد الآن أن يقول ما أريد أن أقوله لك

حتى تسمعين كيف أريد أن تسمعيني

ولازالت رياح الكدر تنتزعه

هناك براكين نوم

لازالت حتى الآن تتمكن من السيطرة عليه

تسمعين أصواتاً أخرى فى صوتي المتألم

إنه نواح أفواه قديمة، ودم تضرعات قديمة

أحبيني أيتها الرفيقة فى موجة الكدر هذه

غير أن كلماتي تتلون بحبك

تشغلين كل شئ أنت ، تشغلين كل شئ

أقوم بصنع عقد لا ينتهي

ليديك البيضاويتين، الناعمتين مثل حبات العنب

ترجمة علي المنوفي

سوف أتحدث عن الأمل (*)

تيسار باييجو (*)

أتألم الآن دون تفسير،

(*) ولد C. Vallejo فى بيرو (1893-1938)، وكان الشعر يمثل عنده البحث الدؤوب عن حقيقته الإنسانية من خلال لغة جديدة. حملت أشعاره في المرحلة الأولى أصداء مدرسة المودرنيزم وما بعدها ثم وصل بعد ذلك إلى تحديد ملامحه الذاتية من خلال ديوانه «قصائد إنسانية» غير أن الأمر الأكثر أهمية لا يتمثل فى طرائقه الشعرية بل فى المشاعر العميقة والدفينة التى نلمحها فى إنتاجه. وقد نشرت أعماله الشعرية الكاملة فى ليما عام 1968. له إسهامات فى السرد القصصي والنقد الأدبي. ومن بين الأولى نجد عمله القصصي «درجات» (1923) وحديث متوحش (1923)، وقد نشرت له أيضاً الأعمال الكاملة فى القصة القصيرة والرواية عام 1967.

(*) من ديوانه قصائد نثرية.

وألمي عميق

ولم يكن له سبب ولا يفتقر إليه،

فما هو السبب؟

أين ذلك الأمر المهم

الذى يمكن أن يكون السبب؟

لا شيء كان سببا،

ولا شيء أمكنه أن يكون سببا،

هل ولد هذا الأمر من تلقاء ذاته؟

ألمي من رياح الشمال

ومن رياح الجنوب

مثل هذا البيض المحايد

الذى تضعه بعض الطيور الغريبة من الريح،

لو كانت خطيبتي قد ماتت،

لظل ألمي كما هو،

وإذا قطعت الرقبة من جذورها

فسوف يظل ألمي كما هو،

وإذا ما كانت الحياة على شاكلة أخرى

فسوف يظل ألمي كما هو،

اليوم أعاني من أعلى،
اليوم أعاني فقط

أنظر إلى ألم الجوعان
وأرى أن جوعه
بعيد جداً عن معاناتي
وحتى إذا ما صمت حتى الموت
سوف تخرج دوما من قبرى
حزمة حشائش كحد أدنى،
هذا ما يحدث للعاشق،
ليدمي هو من أجل دمي
الذى ليس له مصدر أو زوال!

ترجمة علي المنوفي

باكو يونكي

ثيسر باييجو - بيرو

Cesar Vallejo

ترجمة علي المنوفي

كان الأطفال يلهون فى الفناء عندما وصل باكو يونكي برفقة أمه إلى باب المدرسة؛ هناك تركته أمه ثم ذهبت لحالها، وأخذ باكو يتقدم بخطوات وئيدة صوب وسط الفناء وهو يحمل كتابه الأول وكراسته وقلم الرصاص. غير أن الخوف كان يرافقه فتلك هى المرة الأولى التى يذهب فيها إلى مدرسة، كما أنه لم ير قبل ذلك هذا العدد الكبير من الأطفال في مكان واحد.

اقترب منه بعض الأطفال الذين هم فى مثل سنه، وهنا

تزايد شعوره بالخوف وأخذ يلتصق بالحائط، واحمر وجهه. كم هم أذكياء هؤلاء الأطفال! إنهم يتصرفون بتلقائية وكأنهم فى منازلهم. لقد كانوا يتصايحون ويجرون ويقهقهون كثيراً، كانوا يتقافزون ويتلاكمون، كان ذلك كله عبارة عن خليط غريب.

كان باكو يشعر بالذهول. في الريف، لم يسمع كل هذه الأصوات مجتمعة؛ كان أحدهم يبدأ بالحديث أولاً، ويعقبه الثاني، ثم الثالث والرابع وهكذا، وقد سمع فى بعض الحالات أربعة أشخاص أو خمسة وهم يتحدثون سوياً، وكان هؤلاء هم والده ووالدته والسيد خوسيه وانسلمو الأعرج وتوماسا، لكن العدد فى حالة الدجاج يزيد على ذلك. والأكثر من هذا فى حالة قناة الري عندما يزيد منسوب المياه، لكن لا لم يكن ذلك صوت أشخاص، بل كان نوعاً آخر من الجلبة مختلفاً تماماً. أما هذا الذى يراه فى المدرسة فليس إلا صخباً قوياً صادراً عن كثيرين. كان باكو يشعر بصمم فى أذنيه. يتحدث إليه طفل أشقر سمين يرتدى ملابس بيضاء، كما يتحدث إليه طفل آخر أصغر منه يرتدى قميصاً أزرق اللون، وبصوته حشرجة. وكان هناك بعض الأطفال الذين ينسلّون من المجموعات المختلفة – ويأتون لرؤية باكو وينهالون عليه بالأسئلة. غير أن باكو لم يكن قادراً على أن يسمع شيئاً بسبب الجلبة التى يحدثها الآخرون! قام طفل قمحي اللون ومستدير الوجه، يرتدى معطفا أخضر اللون ضيقا عند منطقة الخصر، بإمساك باكو من أحد ذراعيه وأراد أن يجذبه، لكن باكو لم يستجب، فعاد الطفل وجذبه بقوة

أكثر وتمكن من زحزحته، فما كان من باكو إلا أن ازداد التصاقاً بالحائط وازداد وجهه احمرارا. رن الجرس فى هذه اللحظة فدخل الجميع كل إلى فصله.

قام طفلان هما الأخوان توميجا بالإمساك بباكو كل من يد واقتاداه إلى الفصل المخصص لتلاميذ الصف الأول. لم يشأ باكو طاعتهما فى بداية الأمر لكنه انصاع، وذلك أنه رأى أن الجميع كانوا يفعلون نفس الشيء. امتقع وجهه عندما دخل الفصل، وكان الأخوان توميجا يَجرّانه كل من جانب، وفجأة تركاه وحيداً. خيم الصمت فجأة على المكان، وكان هذا يخيفه.

دخل المدرس الفصل ووقف الأطفال، كل واحد منهم قد رفع يده اليمنى إلى صدره، يحيون فى صمت وأجسامهم ممشوقة.

لم يترك باكو كتابه وكراسته وقلمه الرصاص، وتوقف وسط قاعة الدرس بين مقاعد التلاميذ ومنضدة المدرس. أصيب رأسه بالدوار، فهناك أطفال وحوائط صفراء اللون ومجموعات من الأطفال وأصوات وصمت وصفوف من المقاعد. شعر باكو برغبة في البكاء. أمسك المدرس بيده، وأخذه إلى واحد من المقاعد الكائنة فى الصفوف الأولى حيث أجلسه إلى جوار طفل فى مثل حجمه ثم سأله المدرس:

- ما اسم حضرتك؟

فأجاب باكو بصوت مرتعش وشديد الانخفاض:

- باكو.

- وما لقب حضرتك؟ واسمك بالكامل؟

- باكو يونكي.

- حسناً.

عاد المدرس إلى منضدته ثم ألقى نظرة جادة للغاية على تلاميذه، وقال بصوت كأنه صوت أحد العسكريين:

- اجلسوا حضراتكم.

يسمع صوت جلوس التلاميذ على المقاعد.

جلس المدرس بدوره بضع لحظات وكتب عبارات فى عدة كتب، كان بانكو يونكي لا زال يحمل كتابه فى يده ومعه كراسته وقلمه الرصاص، فقال له زميله فى المقعد:

- ضع كتبك مثلي على الدرج.

لكن باكو يونكي لايزال مندهشاً فلم يعره اهتماماً وعندئذ انتزع منه زميله ما يحمله فى يده ووضعه على الدرج ثم قال بصوت مرح:

أنا أيضاً اسمي باكو، اسمي باكو فارينيا وعليك ألا تتألم كثيراً، فسوف نلعب باللوح الذى معي ففيه أبراج ذات لون أسود، وقد أهدته لي خالتي سوسانا، أين تعيش أسرتك؟

لم ينبس باكو يونكي بشيء، وكان باكو هذا الآخر يضايقه

ومن المؤكد أن باقي التلاميذ مثله، كثيرو الكلام وفرحون ولا يخشون المدرسة، فلماذا هم كذلك؟

أما باكو يونكي فلماذا كان شديد الخوف؟ كان يرمق المدرس بين حين وآخر، ويفعل نفس الشئ بالنسبة للمقعد وللحائط الكائن خلف المدرس وكذلك للسقف كما نظر بطرف عينيه من خلال النافذة للفناء الذى أصبح الآن صامتاً ومهجوراً، كانت الشمس ساطعة خارج الفصل. وكان بين الحين والآخر أصوات قادمة من فصول أخرى أو جلبة عربات كانت تمر فى الشارع.

يا له من أمر عجيب أن يكون المرء فى المدرسة! كان باكو يونكي قد أخذ يفيق بعض الشيء من رعدته، وفكر فى منزله وفى والدته، وسأل باكو فارينيا:

- متى سنعود إلى منازلنا؟

- فى الحادية عشرة، أين منزلك؟

- هناك

- هل هو بعيد؟

= نعم... لا...

لم يكن باكو يعرف الشارع الذى يقع فيه منزله، إذ قد أتوا به منذ أيام قليلة من الريف ولم يكن يعرف المدينة.

- سُمع صوت أقدام تجري فى الفناء ثم ظهر أومبرتو عند باب

الفصل وهو ابن السيد دوريان جريف الإنجليزي الذى كان يقوم بكفالة أسرة يونكي، ومدير شركة السكك الحديدية The Peruvian Corportaion وعمدة القرية، ولقد جاء بباكو يونكي من الريف لكي يكون رفيقاً لأومبرتو فى المدرسة ويلعب معه، فهما فى سن واحدة والفارق هو أن أومبرتو كان معتاداً على المجئ متأخراً إلى المدرسة، ولما كانت هذه هى المرة الأولى فإن السيدة جريف كانت قد قالت لوالدة باكو:

- اذهبي حضرتك بباكو إلى المدرسة إذ لا يجوز أن يذهب متأخراً فى اليوم الأول، واعتباراً من يوم غد سوف تنتظرين حتى يستيقظ أومبرتو من نومه وتذهبين بهما معاً إلى المدرسة.

عندما رأى المدرس أومبرتو جريف قال له:

- تأتي اليوم أيضاً متأخراً؟

فأجاب أومبرتو بمرح واضح:

- «لقد راحت علي نومة».

فقال المدرس: حسنا يجب أن تكون المرة الأخيرة، تفضل واجلس.

جال أومبرتو جريف ببصره ليرى أين يجلس باكو يونكي، وعندما وجده اقترب منه وقال له بصوت آمر:

- تعال واجلس معي فى مقعدي.

فقال باكو فارينيا لأومبرتو جريف:

لا، السيد المدرس أمره بالجلوس هنا.

فرد عليه أومبرتو جريف بعنف، وجذب باكو يونكي من ذراعه متوجهاً به إلى مقعده، وقال لباكو الآخر:

- وما الذى يهمك؟

عندئذ صاح باكو فارينيا وقال:

- يا أستاذ! إن جريف يأخذ باكو يونكي إلى مقعده:

توقف المدرس عن الكتابة وسأل بصوت قاطع:

- اصمتوا! ما الذى يحدث هناك؟

فعاد فارينيا ليقول:

- لقد أخذ جريف باكو يونكي إلى مقعده.

كان أومبرتو قد جلس على المقعد واجلس باكو يونكي معه ثم قال:

- نعم يا سيدي والسبب أن باكو يونكي خادمي.

كان المدرس يعرف الأمر جيداً وقال لأومبرتو جريف:

- حسناً، لكنني أجلسته مع باكو فارينيا وذلك حتى يفهم الشرح جيداً، اتركه يعود إلى مقعده.

كان التلاميذ ينظرون فى صمت إلى المدرس وإلى أومبرتو جريف وإلى باكو يونكي.

ذهب فارينيا وأمسك بيد باكو يونكي وأراد أن يعود به إلى مقعده، إلا أن جريف أمسك بباكو يونكي من ذراعه الآخر ولم يتركه يتزحزح.

فقال المدرس مرة أخرى:

- يا جريف! ما هذا؟

احمر وجه جريف غضباً وقال:

- لا سيدي إنني أريد أن يبقى يونكي معي.

- قلت لك أن تتركه.

- لا يا سيدي.

- كيف؟

- لا.

كان المدرس يشعر بالغضب وكان يكرر بلهجة جادة

- يا جريف! يا جريف!

كان جريف ينظر بعينيه إلى أسفل بينما يمسك بذراع باكو يونكي بقوة، الأمر الذى جعله يرتعد وترك نفسه يَنْجَرّ مع كل من فارينيا وجريف وكأنه خرقة، كان خوف باكو يونكي من أومبرتو جريف أكثر من خوفه من المدرس ومن كافة التلاميذ ومن المدرسة بكاملها، فلماذا كان باكو يونكي يخاف كثيراً من أومبرتو جريف؟

اقترب المدرس من باكو يونكي وأخذه من ذراعه ثم ذهب به إلى مقعد فارينيا، فأخذ جريف يبكي ويضرب مقعده بقدميه تعبيراً عن غضبه الشديد.

سُمعت أصوات خُطَى فى الفناء وبعدها ظهر طفل جديد على باب الفصل هو أنطونيو خيلدرس ابن أحد البنائين، فقال له المدرس:

- لماذا تأتي حضرتك متأخراً؟

- لأنني ذهبت لشراء خبز للإفطار.

- ولماذا لم تذهب حضرتك فى وقت مبكر؟

- لأنني كنت أتولى إيقاظ أخي الصغير، لأن أمي مريضة، كما أن أبي ذهب مبكراً لعمله.

فقال المدرس بلهجة شديدة الجدية:

- حسناً توقف حضرتك هناك... أضف إلى ذلك أن عقابك هو ساعة حبس.

وأشار إليه أن يقف فى ركن بالقرب من السبورة

عندئذ نهض باكو فارينيا وقال:

- لقد جاء جريف متأخراً هو أيضاً يا أستاذ .

وسرعان ما أجاب أومبرتو جريف قائلاً:

- إنه يكذب يا أستاذ فأنا لم آت متأخراً.

فقال جميع التلاميذ فى صوت واحد كأنه الكورس:

- نعم يا أستاذ! نعم يا أستاذ ! لقد جاء جريف متأخراً!

فقال المدرس بلهجة فيها غيظ وكدر:

- هُسّ، سكوت.

فسكت جميع التلاميذ، كان المدرس يخطو خطوات وهو يفكر

كان فارينيا يقول ليونكي بصوت هامس:

- لقد جاء جريف متأخراً ولم يعاقبوه، والسبب هو أن والده غني، وهو يأتي إلى المدرسة كل يوم متأخراً، هل تعيش فى منزله؟ هل حقاً أنت خادمه؟

فأجاب يونكي:

- إنني أعيش مع أمي...

- هل تعيش فى منزل أومبرتو جريف؟

- إنه منزل جميل للغاية وهناك تعيش السيدة وهناك تعيش أمي إنني أعيش مع أمي.

كان أومبرتو جريف ينظر بحنق إلى باكو يونكي ويلوح له بقبضتيه، لأنه نزل على كلام المدرس بالذهاب إلى مقعد باكو فارينيا.

لم يكن باكو يونكي يدري ماذا يفعل، فهل عندما يخرج،

سيضربه الطفل أومبرتو، على صدره ويركله فى فخذيه لأنه لم يبق معه فى مقعده؟ كان الطفل أومبرتو سيئاً وسرعان ما يلجأ إلى الضرب، ويحدث ذلك كثيراً سواء كان فى الشارع أو دهليز المنزل أو على السلم ويوجه إليه نظرات حادة.

قال يونكي لفارينيا:

- إني ذاهب إلى مقعد الطفل أومبرتو.

فقال له باكو فارينيا:

- لا تذهب، لا تكن أبلهاً فالأستاذ سيعاقبك.

التفت فارينيا إلى جريف ولوح هذا بدوره له بقبضتيه، وأخذ يزمجر بأشياء من وراء ظهر المدرس فصاح فارينيا:

- يا أستاذ، إن جريف يهددني بقبضته.

فقال المدرس:

- هُس! هُسّ، صمت لنر... سوف نتحدث اليوم عن الأسماك وبعد ذلك سوف نقوم جميعاً بأداء تمرين كتابي على ورقة من أوراق الكراسات ثم تعطوني إياها لأصححها إنني أريد أن أعرف من هو الأفضل بينكم فى عمل الواجب وذلك حتى نسجل اسمه فى صحيفة السنة الأولى، هل سمعتموني جيداً؟ إننا سوف نقوم بعمل نفس ما فعلناه الأسبوع الماضي، نفس الشيء، ويجب عليكم الانتباه جيداً للدرس، كما يجب

عليكم نقل التمرين الذى سوف أكتبه لاحقاً على السبورة هل فهمتموني جيداً؟

فأجاب التلاميذ فى صوت جماعي كورالي:

- نعم يا سيدي.

فقال المدرس:

- حسناً، لنر سوف نتحدث الآن عن الأسماك.

أراد بعض الأطفال التحدث، فقال المدرس لواحد من الأخوين ثوميجا أن يتكلم، فقال الطفل:

- يا سيدي كان هناك على الشاطئ الكثير من الرمال وذات يوم جلسنا على الرمل ووجدنا هناك سمكة تكاد تكون حية فأخذناها إلى منزلي لكنها ماتت فى الطريق..

فقال أومبرتو جريف:

- يا أستاذ، لقد تمكنت من اصطياد الكثير من الأسماك وذهبت بها إلى منزلي ثم أطلقتها فى غرفتي ولم تمت أبداً.

فسأل المدرس:

- هل تركتها يا سيدي فى إناء به ماء؟

- لا يا سيدي لقد تركتها وسط الأثاث.

فأخذ التلاميذ يضحكون، ثم قال فتى نحيل الجسم وممتقع اللون:

- هذا كذب يا سيدي فالأسماك سرعان ما تموت عندما يتم إخراجها من الماء، فقال أومبرتو جريف:

- لا يا سيدي والسبب أنها لا تموت فى غرفتي ذلك أن والدي قال لي أن أجلب أسماكاً وأنه يمكنني أن أتركها طليقة بين الكراسي.

كان باكو فارينيا يضحك كثيراً وكذلك الأخوان ثوميجا، وكذلك كان الأمر بالنسبة للفتى الأشقر السمين الذى يرتدى جاكتة بيضاء اللون، ومعه الآن ذى الوجه المستدير والجاكته الخضراء، وإذْ كانت تتعالى ضحكاتهم، يا له من فتى مُسَلّى هذا الجريف؟ الأسماك فى الغرفة ! بين قطع الأثاث ! وكأنها عصافير ! كان ما يحكيه جريف أكذوبة كبرى، وكان الأطفال يعبرون بشكل جماعي عن استغرابهم.

- إنها أكذوبة يا سيدي، أكذوبة! أكذوبة!...

انتاب أومبرتو جريف الغيظ لأن أحداً لم يصدق ما كان يحكيه، وكان الجميع يسخر مما قاله غير أن جريف تذكر أنه أحضر سمكتين صغيرتين إلى منزله وأطلقهما فى غرفته وظلتا فى المكان بضعة أيام، فقام بتحريكهما لكنهما لم تتحركا، فلم يكن متأكداً من أنهما عاشتا كثيراً أو أنهما ماتتا بعد وقت قصير، وعلى أية حال فقد كان جريف يريد منهم أن يصدقوا ما كان يقوله، ووسط ضحكات الجميع توجه إلى واحد من الأخوين ثوميجا قائلاً:

- طبعاً ! لأن والدي لديه مال وفير! وقال لي بأنه سيأتي إلى المنزل بكل ما فى البحر من أسماك لي أنا وحدي وذلك حتى ألعب بها فى غرفتي الكبيرة.

فقال المدرس بصوت مرتفع:

- حسناً! حسناً! سكوت! إن جريف لم يتذكر جيداً، والأمر هو أن الأسماك تموت عندما ...

فأضاف الأطفال بصوت كورالي:

- يتم إخراجها من الماء، فقال المدرس:

- هو ذاك.

فقال الطفل النحيل الممتقع اللون:

- ذلك أن الأسماك لها أمهاتها فى المياه وعندما يتم إخراجها تبقى بدون أمهات.

فقال المدرس:

- لا! لا! لا! إن الأسماك تموت عندما تخرج من المياه إذ لا يمكن لها أن تتنفس فهى تستنشق الهواء الموجود بالماء وعندما تخرج لا يمكن لها أن تمتص الهواء الموجود خارج المياه، فقال أحد الأطفال: لأنها تكون كالميتة.

فقال أومبرتو جريف:

- يمكن لوالدي أن يعطيها الهواء فى منزلي فهو يملك الكثير من المال الذى يمكنه من شراء كل شيء.

فقال الطفل الذى يرتدى المعطف الأخضر:

- إن والدي لديه مال أيضاً، وقال طفل أخر: ووالدي أيضاً.

قال الأطفال جميعاً: إن آباءهم يملكون الكثير من المال، لكن باكو يونكي لم يكن يقول شيئاً، وكان يفكر فى الأسماك التى تموت خارج الماء.

قال فارينيا لباكو يونكي:

- وأنت ألا يملك والدك المال؟

تمعن باكو يونكي فتذكر أنه رأى ذات يوم والدته وهى تحمل فى يدها عدة بيزتات (عملة أسبانية) ثم قال لفارينيا:

- إن والدتي تملك أيضاً الكثير من المال، فسأله فارينيا:

- كم؟

- حوالي أربعة بيزتات.

فقال فارينيا متوجهاً إلى المدرس بصوت عال:

- يقول بانكو يونكي إن والدته تملك الكثير من المال فأجاب أومبرتو قائلاً:

- هذا كذب يا سيدي، إن باكو يونكي يكذب لأن والدته خادمة لوالدتي ولا تملك شيئا.

أخذ المدرس الطباشير وبدأ يكتب على السبورة مديراً ظهره للأطفال، انتهز أومبرتو فرصة أن المدرس لا يراه فقفز وجذب شعر يونكي ثم عاد جرياً إلى مقعده، فأخذ يونكي يبكي، فقال المدرس وقد استدار ليرى ما حدث:

- ما هذا؟ فقال باكو فارينيا:

- لقد قام جريف بشد شعره يا سيدي، فقال جريف:

- لا يا سيدي، لم أفعل ذلك فأنا لم أتحرك من مقعدي، فقال المدرس:

- حسناً! حسناً! سكوت! اسكت من فضلك يا باكو يونك ! اسكت!

ثم واصل الكتابة على السبورة وبعد ذلك سأل جريف:

- ما الذى يحدث للسمكة عندما نخرجها من الماء؟ فأجاب جريف:

- سوف تعيش فى غرفتي.

أخذ التلاميذ يضحكون على جريف من جديد، فهذا الفتى جريف لا يعرف شيئاً فهو لا يفكر فى شيء إلا فى منزله وفى غرفته وفى والده وأمواله، ودائماً ما يردد الترّهات، قال المدرس:

- لنر يا سيد باكو يونكي، ما الذى يحدث للسمكة عند إخراجها من الماء؟

فقال باكو يونكي وهو لا زال يبكي بسبب ما فعله به جريف بشده من شعره:

- إن الأسماك تموت خارج المياه لأنها فى حاجة إلى الهواء، قال ذلك دفعة واحدة مكرراً ما قاله المدرس، فقال المدرس.

- هذا هو! جيد جداً.

ثم عاد ليكتب على السبورة

انتهز أومبرتو جريف الفرصة مرة أخرى، وهى أن المدرس لا يراه فذهب لإعطاء باكو فارينيا لكمة فى فمه ثم عاد إلى مقعده بقفزة واحدة وبدلاً من أن يجهش فارينيا بالبكاء مثل باكو يونكي قال للمدرس بصوت عال:

- يا أستاذ لقد ضربني أومبرتو جريف، فقال التلاميذ بصوت واحد:

- حقاً يا أستاذ، حقا يا أستاذ.

ساد الفصل هرج ومرج كبيرين، فضرب المدرس بقبضتيه على منضدته وقال: سكوت!

ساد الفصل صمت كامل، وكان كل تلميذ يجلس فى مقعده جاداً ومعتدلاً وهو ينظر إلى المدرس بشغف؛ يا لها من أمور تلك التى يفعلها أومبرتو جريف! إنهم يرون ما كان يقوم بفعله! وقد حان الوقت ليروا ما الذى سيفعله المدرس الذى احمر وجهه غضباً! وكل هذا بسبب أومبرتو جريف!

فسأل المدرس باكو فارينيا قائلاً:

- ما هذا الهرج الذى حدث؟

فقال باكو فارينيا وعيناه تلمعان من الغيظ.

- لقد ضربني أومبرتو جريف بأن لكمني فى وجهي دون أن أفعل له شيئاً.

- هل حدث ذلك يا جريف؟ فقال أومبرتو جريف:

- لا يا سيدي، فأنا لم أضربه.

فنظر المدرس إلى التلاميذ دون أن يقرر مَنْ مِنَ التلاميذ يقول الحقيقة، هل هو فارينيا؟ أم جريف؟ فسأل المدرس فارينيا:

- من رآه؟

- لقد رآه الجميع كما رآه باكو يونكي أيضاً، فسأل المدرس باكو يونكي:

- هل صحيح ما يقوله فارينيا؟

فنظر باكو يونكي لأومبرتو جريف ولم يجرؤ على الجواب، لأنه إذا قال نعم فإن الطفل أومبرتو سوف يضربه عند الخروج، فلم يقل شيئاً وطأطأ رأسه، فقال فارينيا:

- إن يونكي لا يقول شيئاً يا سيدي ذلك أن أومبرتو جريف سوف يضربه لأنه خادمه كما أنه فى منزله.

فسأل المدرس باقي التلاميذ:

- من منكم رأى ما قاله فارينيا؟

فأجاب التلاميذ بصوت واحد:

- أنا يا أستاذ! أنا يا أستاذ! أنا يا أستاذ!

عاد المدرس ليسأل جريف:

- إذاً هل حقاً يا جريف أنك ضربت فارينيا؟

- لا يا سيدي أنا لم أضربه.

- حذار من الكذب يا جريف! فطفل برئ مثلك يجب ألا يكذب.

- لا يا سيدي، فأنا لم أضربه.

- حسناً أصدق ما تقوله حضرتك فأنا أعرف أنك لا تكذب أبداً، وعليك أن تكون شديد الحرص مستقبلاً.

أخذ المدرس يتمشى وهو مستغرق فى التفكير، أما كافة التلاميذ فقد ظلوا جالسين معتدلين فى مقاعدهم.

كان باكو فارينيا يزمجر بصوت خفيض وكأنه على وشك البكاء.

- إنهم لا يريدون عقابه لأن والده غني، وسأقول ذلك لأمي...

سمعه المدرس فتوقف غاضباً أمام فارينيا وقال له بصوت عال:

- ما الذى تقوله حضرتك؟ إن أومبرتو جريف تلميذ طيب ولا يكذب أبداً ولا يضايق أحداً، ولهذا أنا لا أعاقبه فالأطفال الذين هنا كلهم عندي سواء، رغم أنهم قد يكونون من أبناء الأغنياء أو الفقراء، وأنا أعاقبهم رغم أنهم قد يكونون من أبناء الأغنياء، وإذا ما كررت حضرتك ما سبق أن قلته عن والد جريف فسوف تعاقب بالحبس لمدة ساعتين، هل سمعتني حضرتك؟

كان باكو فارينيا مطرقاً وكذلك باكو يونكي، فكلاهما يعرف أن أومبرتو جريف هو الذي ضربهما وأنه كذاب أشر.

اتجه المدرس صوب السبورة وواصل الكتابة عليها

سأل باكو فارينيا باكو يونكي:

- لماذا لم تقل للأستاذ أن أومبرتو جريف هو الذى ضربني؟

- لأن الطفل أومبرتو سيضربني.

- ولماذا لا تقول ذلك لأمك؟

- لأنني إذا قلت لها ذلك فستضربني كما أن السيدة سوف تغضب.

أخذ اومبرتو جريف يملأ كراسته بالرسومات بينما المدرس يكتب على السبورة.

كان باكو يونكي يفكر فى أمه، وبعد ذلك تذكر السيدة،

وتذكر الطفل أومبرتو، فهل سيضربه عندما يعودان إلى المنزل؟ كان يونكي ينظر إلى الأطفال الآخرين، وهؤلاء لا يضربون يونكي أو فارينيا أو أي أحد كما أنهم لم يقوموا بجذب يونكي وهم فى المقاعد الأخرى مثلما فعل الطفل أومبرتو، فلماذا يتصرف الطفل أومبرتو معه بهذا الشكل؟ سوف يقول يونكي ذلك الآن لأمه، وإذا ما ضربه الطفل أومبرتو فسوف يقول للمدرس لكن المدرس لا يفعل شيئاً مع الطفل أومبرتو، إذاً فسوف يقول لباكو فارينيا وسأل باكو فارينيا:

- هل سيضربك الطفل أومبرتو أنت أيضاً؟

أنا؟ يضربني أنا! إني قادر على لكمه فى أنفه وإسالة الدماء منه! وسوف يرى ما سأفعله! فلو فعل بي شيئا! اترك الأمر وسوف ترى! وسوف أقول ذلك لأمي! وسوف يأتي والدي ويضرب والده ويضرب الآخرين!

كان باكو يونكي يستمع لباكو فارينيا وهو مفزوع، هل حقاً يمكنه أن يضرب الطفل أومبرتو؟ وهل حقاً أن والده قد يأتي ليضرب السيد جريف؟ لم يكن باكو يونكي يريد تصديق ذلك، فلم يضرب أحد الطفل أومبرتو، وإذا ما ضربه فارينيا فسوف يأتي السيد ويضرب فارينيا ويضرب والده كذلك، إن السيد سوف يضرب الجميع ذلك أنهم يخافونه، ولأن السيد جريف كان يتكلم بجدية كبيرة ويوجه الأوامر دائماً، وكان يذهب إلى منزله سادة وسيدات يخشونه ويطيعون السيد والسيدة،

والحِسْبة الجيدة هى أن السيد جريف يمكنه فعل الكثير بالمقارنة بالمدرس وبالباقين جميعاً.

نظر باكو يونكي للمدرس الذى كان يكتب على السبورة،من هو المدرس؟ ولماذا هو جاد ويبعث على الخوف؟ ظل يونكي ينظر إليه، فالمدرس لم يكن مثل والده أو مثل السيد جريف، غير أنه يميل فى الشبه من أناس آخرين كانوا يأتون إلى المنزل ويتحدثون مع السيد، كانت رقبته تميل إلى الحمرة أما أنفه فيبدو كأنه عرف ديك رومي، أما حذاؤه فكان يئززز يئززز عندما يطيل السير.

أخذ الغضب ينتاب يونكي متى سيعود إلى منزله؟ فالطفل أومبرتو سوف يركله عند الخروج من المدرسة، وسوف تقول والدة باكو يونكي للطفل أومبرتو: لا يا فتى لا تضرب حضرتك باكيتو، ولا تكن سيئاً، ولن تقول له أكثر من ذلك، غير أنه باكو سوف يحمر فخذه من الركلة التى كالها له الطفل أومبرتو وسوف يجهش باكو بالبكاء، والسبب هو أن أحداً لا يفعل شيئاً للطفل أومبرتو، كما أن السيد والسيدة يحبان الطفل أومبرتو كثيراً وكان باكو يونكي يشعر بالألم لأن الطفل أومبرتو يضربه كثيراً فالجميع، الجميع كانوا يخشون الطفل أومبرتو ويخشون والديه، والجميع، الجميع، الجميع وكذلك المدرس والطباخة وابنته ووالدة باكو وراعي لكنيسة، وكذلك ماريا التي تقوم بغسل الصناديق، ولقد كسرت بالأمس صندوقاً إلى ثلاث قطع كبيرة

فهل سيقوم السيد أيضاً يضرب والد باكو يونكي؟ يا له من أمر سيئ ذلك المتعلق بالسيد وبالطفل أومبرتو ! كان باكو يونكي يريد البكاء، متى سينتهي المدرس من الكتابة على السبورة؟

وفى نهاية المطاف توقف المدرس على الكتابة ثم توجه إلى التلاميذ قائلاً:

- حسنا، ها هو التمرين مكتوب على السبورة وعلى الجميع أن يستخرج الكراسات ونقل ما هو مدون على السبورة وعليكم أن تكتبوه كما هو.

فسأل باكو يونكي بصوت خائف:

- فى كراساتنا؟ فأجابه المدرس:

- نعم فى كراساتكم، هل تعرف سيادتك الكتابة قليلاً؟

- نعم يا سيدي. والدي علمني فى الريف.

- حسناً، على الجميع أن ينقل التمرين.

أخرج التلاميذ كراساتهم وأخذوا يكتبون التمرين الذى كتبه المدرس على السبورة، وقال المدرس:

- لا تكتبوا بسرعة اكتبوا بتؤدة حتى لا تخطئوا، سأل أومبرتو جريف:

- هل صحيح يا سيدي أن التمرين المكتوب هو الخاص بالأسماك؟

- نعم على الجميع أن يكتب.

ساد الفصل صمت عميق ولم يكن يسمع إلا حفيف أقلام الرصاص، وجلس المدرس على الطاولة وأخذ هو الآخر يدون فى بعض الكتب.

وبدلاً من أن يقوم أومبرتو جريف بنقل التمرين أخذ يرسم فى كراسته وملأها بالرسم عن أخرها بأشكال السمك والعرائس والمربعات الصغيرة.

وبعد هنيهة توقف المدرس وسأل:

- هل انتهيتم؟

فأجاب الجميع بصوت واحد: نعم يا أستاذ، فقال المدرس:

- حسناً، على كل واحد أن يكتب اسمه كاملاً فى نهاية الورقة.

ضرب جرس المدرسة فى هذه اللحظة إيذاناً بالفسحة.

عاد التلاميذ للهرج والمرج، وخرجوا مسرعين إلى الفناء.

كان باكو يونكي قد كتب تمرينه بشكل جيد وخرج للفناء وهو يحمل كتابه وكراسته وقلمه الرصاص وفى الفناء جاء الطفل أومبرتو وجذب باكو يونكي من ذراعه قائلاً له بغضب:

- تعال لنلعب لعبة الميلو Melo.

دفعه من وسطه فتسبب ذلك فى سقوط كتابه وكراسته وقلمه الرصاص.

كان يونكي يفعل ما يأمره به جريف غير أنه كان محمر الوجه ويشعر بالخجل لما يراه الأطفال الآخرون من أفعال الطفل أومبرتو معه، كان يونكي يريد البكاء

كان باكو فارينيا والأخوان ثوميجا وأطفال آخرون يتحلقون حول أومبرتو جريف وباكو يونكي، أخذ الطفل النحيل والممتقع اللون الكتاب والكراسة وقلم الرصاص الخاصة بيونكي غير أن أومبرتو جريف انتزعها منه بالقوة قائلاً له:

- اتركها! ولا تتدخل! لأن باكو يونكي هو خادمي.

حمل أومبرتو جريف الأشياء التى تخص باكو يونكي وذهب بها إلى الفصل واحتفظ بها فى درجه، ثم عاد إلى الفناء ليلعب مع يونكي وأمسك به من رقبته وجعله ينثني ويضع يديه مثل قدميه على الأرض وأمره قائلاً:

- اثبت على هذا الوضع حتى آمرك بتغييره.

ابتعد أومبرتو جريف إلى الوراء بعض الشيء ثم اقبل جرياً وقفز قفزة فوق باكو يونكي وقد أسند يديه أثناء القفز على ظهره وركله ركلة عنيفة فى عجزه ثم تراجع إلى الوراء وعاد للقفز مرة أخرى فوق باكو يونكي وركله ركلة أخرى وظل أومبرتو جريف يلعب وقتاً ليس بالقصير مع باكو يونكي إذ قفز فوقه عشرين مرة وركله عشرين ركلة.

وفجأة سمع صوت نحيب، كان يونكي يبكي وينتحب من

الألم الذى تحدثه ركلات الطفل أومبرتو وعندئذ خرج باكو فارينيا من الحلقة التى كونها الأطفال الآخرون ووقف أمام جريف قائلاً له:

- لا! لن أتركك تقفز فوق باكو يونكي!

فأجابه أومبرتو جريف مهدداً:

- اسمع! اسمع يا باكو فارينيا! يا باكو فارينيا! سوف أسدد لك لكمة!

لكن فارينيا لم يتحرك وظل ثابتاً أمام جريف وقال له:

- لما كان خادمك فإنك تضربه وتقفز فوقه وتبكيه! اقفز فوقه وسوف ترى!

كان الأخوان ثوميجا يعانقان باكو يونكي ويطلبان منه ألا يبكي ويعزيانه قائلين له:

- لماذا تتركه يقفز فوقك هكذا ويركلك؟ اضربه أنت أيضاً! اضربه! اقفز فوقه أنت أيضاً!

- لماذا تترك نفسك هكذا؟ لا تكن أبلهاً! اسكت! لا تبك! لقد آن الأوان لنذهب إلى منازلنا!

ظل باكو يونكي وبدا أنه يغرق وسط دموعه وتشكلت حلقة من الأطفال حول باكو يونكي وحلقة أخرى حول أومبرتو جريف وباكو فارينيا.

قام جريف بدفع باكو فارينيا دفعة عنيفة فأسقطته على الأرض فهب طفل أكبر من تلاميذ الصف الثاني ودفع فارينيا وركل جريف بمقدم قدمه، ثم جاء طفل آخر من الصف الثالث وهو أكبر من الجميع ودافع عن جريف وضرب تلميذ الصف الثاني ضربة غاضبة. واستمر الوضع فى تبادل اللكمات والركلات بين عدة أطفال حتى أنه لم يعد يعرف شيئاً عن تفاصيل الوضع.

رن جرس المدرسة فعاد التلاميذ جميعهم كل إلى فصله.

أمسك الأخوان ثوميجا بباكو يونكي من ذراعيه وذهبا به إلى الفصل، ساد فصل الصف الأول تصايح، وعندما دخل المدرس صمت الجميع، نظر المدرس إليهم جميعاً نظرة جادة وقال بلهجة عسكرية:

- اجلسوا حضراتكم.

سمع صوت جلوس التلاميذ على المقاعد، وبعد ذلك جلس المدرس على مكتبه وأخذ ينادي على الأطفال بأسمائهم، طبقا للقائمة، حتى يسلموه أوراق التمرين الذى كتبوه عن الأسماك وكان يقرأ تلك الأوراق ويكتب الدرجات فى كراساته.

اقترب أومبرتو جريف من درج باكو يونكي وسلم إليه كتابه وكراسته وقلمه الرصاص لكنه قبل ذلك قد انتزع ورقة التمرين التى كتبها يونكي ووضع اسمه عليها.

وعندما نطق المدرس باسم أومبرتو جريف ذهب إليه جريف وسلمه تمرين باكو يونكي على أنه تمرينه، وعندما قال المدرس باكو يونكي أخذ يونكي يبحث فى كراسته عن الورقة التى كتب فيها التمرين لكنه لم يجدها فسأله المدرس:

- هل ضاعت الورقة منك يا سيدي؟ أو أنك لم تكتب التمرين؟

لم يكن باكو يونكي يعرف ما الذى حدث مع ورقة التمرين الخاصة به فشعر بخجل شديد وصمت وطأطأ رأسه فقال المدرس:

- حسناً، ثم دون فى كراسته الخطأ الذى ارتكبه باكو يونكي.

وبعد ذلك واصل باقي التلاميذ تسليم تمريناتهم وعندما انتهى المدرس من الإطلاع عليها جميعها دخل ناظر المدرسة الفصل فجأة وهنا نهض المدرس والتلاميذ احتراماً، رمق الناظر التلاميذ بنظرة مغتاظة وقال بصوت عال:

- جلوس!

سأل الناظر المدرس:

- هل تعرف يا أستاذ من هو أفضل تلاميذ الصف الذى تُدرِّس له؟ وهل قام التلاميذ بأداء الواجب الأسبوعي حتى تعرف ترتيبهم؟ فقال المدرس:

- نعم يا سيدي لقد انتهوا بالفعل من أداء التمرين وقد حصل أومبرتو جريف على أعلى الدرجات.

- أين ورقة التمرين الخاصة به؟

- ها هي يا حضرة الناظر.

بحث المدرس بين أوراق التمارين الخاصة بالتلاميذ حتى عثر على التمرين الذى وقعه أومبرتو جريف وأعطاها للناظر الذى أخذ يتأملها فترة طويلة ثم قال سعيداً:

- شيء عظيم.

صعد إلى مكتب المدرس ونظر شزراً إلى التلاميذ ثم قال لهم بصوت فيه شئ من الحشرجة لكنه هادئ:

يجب على حضراتكم جميعاً أن تفعلوا مثلما فعل أومبرتو جريف وعليكم أن تكونوا تلاميذ جيدين مثله، وعليكم أن تدرسوا وتواظبوا مثله، وأن تكونوا جادين وملتزمين. وإذا ما فعلتم ذلك فسوف يكافأ كل واحد منكم بجائزة فى نهاية العام، كما أن اسمه سوف يسجل فى لوحة الشرف فى المدرسة مثل أومبرتو جريف، وآمل أن يكون هناك تلميذ آخر قد تمكن من استيعاب الدرس جيداً وكتابة التمرين بشكل جيد مثلما فعل اليوم أومبرتو جريف.

صمت الناظر برهة وكان التلاميذ ينظرون إلى أومبرتو جريف بإعجاب وذهول، يالجريف من تلميذ ممتاز! ويا له من تمرين كتبه جيدا! هذا أمر جيد! وهذا أفضل من باقي التلاميذ رغم أنه يصل متأخراً! ورغم أنه يضرب الجميع! لكنهم رأوه لقد

صافحه الناظر! إن أومبرتو جريف هو أفضل تلاميذ الصف الأول!

ودع الناظر المدرس وأومأ المدرس للتلاميذ الذين تهياؤا لوداعه ثم خرج وقال للمدرس بعد ذلك:

- جلوس، صوت جلوس التلاميذ على مقاعدهم، وأمر المدرس جريف:

- عد إلى مقعدك.

عاد أومبرتو جريف مسروراً إلى مقعده وعندما مر بجوار مقعد باكو فارينيا أخرج له لسانه.

صعد المدرس ليجلس على مكتبه وأخذ يدون عبارات فى بعض الكتب.

قال باكو فارينيا بصوت منخفض لباكو يونكي:

- انظر للأستاذ الذي قيد اسمك فى دفتره لأنك لم تكتب التمرين انظر إليه!

- إنهم سوف يعاقبونك بالحبس ولن تعود إلى منزلك، لماذا مزقت كراستك؟ أين وضعت التمرين؟

لم يجب باكو يونكي بشيء وكان مطرق الرأس، فعاد باكو فارينيا وقال له:

- أجب! لماذا لا تجيب؟ أين تركت ورقة الواجب!

انحنى باكو فارينيا ليتأمل وجه باكو يونكي ورأى أنه يبكي وهنا أخذ يربت على كتفه ويقول له:

- انس الأمر! لا تبك! انس الأمر! ولا تتألم! سوف نلعب سوياً باللوحة الخاصة بي! ففيها أبراج سوداء! انس الأمر! إنني أهديك اللوحة الخاصة بي! لا تكن أبلها! لا تبك!

لكن باكو ظل مطرق الرأس.

الآخـــــــر

خورخي لويس بورخيص (*)

Jorge Luis Borges

ترجمة إبراهيم الخطيب

وقعت الواقعة في فبراير عام 1969، شمال بوسطن

(*) خورخي لويس بورخيص (1899-1986) كاتب أرجنتيني، كان يحلم منذ صباه بأن يكون كاتبا كبيرا. تحقق حلمه بالمجهودات التي اضطلع بها في التحصيل الثقافي والإنتاج الإبداعي والفكري المتميز. اشتغل مستخدماً في المكتبة البلدية (ميجيل كاني)، ثم مفتشاً للدجاج والأرانب في سوق عمومي بزقاق قرطبة بعد فوز برون Peron في الانتخابات، ثم مديراً للمكتبة الوطنية ببوينس آيرس. درّس مادة الأدب الإنجليزي في كلية الفلسفة والآداب بجامعة بوينس آيرس. كرم في عدة جامعات =

بكيمبردج. إنني لم أروها حينها لأن نيتي الأولى كانت نسيانها حتى لا أفقد صوابي. واليوم، في عام 1972، أعتقد أنني إذا رويتها فسيأخذها الناس مأخذ الجد، وربما صارت كذلك بالنسبة لي مع مرور الزمن.

أعلم أنها كانت فظيعة لحظة وقوعها، كما كانت أفظع طيلة الليالي المؤرقة التي تلتها. بيد أن ذلك لا يعني أن سردها يمكن أن يثير عواطف أحد دوني.

كانت الساعة العاشرة صباحاً، وكنت أستريح على مقعد أمام نهر شارل. وكان هناك عن يميني، وعلى بعد خمسمائة متر، بناية شاهقة لم أعرف أبداً لها اسماً. لقد كان الماء الرمادي يجرف قطعاً كبيرة من الثلج، كما كان النهر، لا مفر، يذكرني بالزمن، صورة هيراقليطس الألفية. كنت قد نمت جيدا، وبدا لي أن درس الظهيرة، أمس، استطاع أن يثير تلامذتي. أما حولي فلم تكن هناك نفس تتحرك.

بغتة استقر لدي انطباع (وهو يطابق حالة إعياء، حسب علماء النفس) بأنني قد عشت فيما قبل اللحظة. على الطرف الآخر من المقعد الذي يجلس عليه شخص ما. كنت أفضل

= ومحافل ثقافية وقدمت له أوسمة وجوائز وشهادات الدكتوراه الفخرية في مختلف بقاع العالم اعترافا بمؤهلاته المعرفية والإبداعية وعطاءاته الثقافية. من مؤلفاته: أبحاث ((1925، تاريخ الخلود (1936)، الكاتب (1960)، ذهب النمور (1972)، كتاب الرمل (1975)، تسع دراسات حول دانتي (1982) ، العدد (1981).

البقـاء بمفـردي، غير أننـي لـم أكـن أريـد الانصـراف حيناً حتى لا أبدو عديم اللياقة. وشـرع الآخـر في إصـدار صفيـر. إذ ذاك استولـى علـي أول شـعور بـالقلق فـي ذلـك الصبـاح. فـما كـان يصفـره، أو ما يحاول أن يصـفره (إنني لـم أكن جيد السـمع أبداً) هو نـغمـة «لا طابيراً» الشعبية لـصاحبها إلياس ريكوليس. لقد عادت بي هذه النغمة إلى بهو تلاشـى، أو ذكرى ألفـارومـيليان لا فينور الـذي قضـى منـذ أمد طـويل. ثم تذكـرت الكلمـات، كلـمات الشـطرين الأولين. لـم يكن الصـوت صوت ألـفارو، غـير أنـه كان يحاول أن يكونه، وتعرفت عليه برعب.

دنوت منه، وسألته:

– سيدي، هل أنت أوروكوايي أو أرجنتيني؟

– أرجنتيني، بيد أني أعيش بجنيف منذ عام 1914.

كذلك كانت إجابته، وحل صمت طويل، ثم واصلت:

– في رقم 17، شارع مالاكنو، إزاء الكنيسة الروسية؟

أجابني منعماً.

قلت له بحسم:

– في هـذه الحال، أنت تدعـى خورخي لـويس بورخيـص. أنا أيضا خورخـي لويس بورخيص. نـحن في عام 1969، وفي مدينة كيمبردج.

أجابني بصوتي:

- كلا، بل بعيداً بعض الشيء.

وبعد برهة ألح:

- إنني في جنيف، جالس على مقعد، وعلى بعد خطوات من الرون. الغريب هو أننا نتشابه، بيد أنك أكبر سناً مني وشعرك رمادي.

أجبته:

يمكن لي أن أبرهن لك بأنني لست كاذبا. وسأخبرك بأمور لا يستطيع مجهول أن يعلمها. ففي البيت. هناك ماطي من فضة قائم على حامل في شكل أفاعي، أحضره جدنا الأول من البيرو. هناك أيضا طشت من فضة يتدلى من قربوس. ويوجد، في صوان غرفتك، صفان من الكتب. مجلدات " ألف ليلة وليلة" الثلاثة في ترجمة لين Lane، مزينة بمحفورات، وبها تعاليق كتب، فيما بين الفصول، بحروف دقيقة، ومعجم كيتشيرات للغة اللاتينية، وكتاب Germinal لطاسيت باللاتينية وفي ترجمة كوردون، ونسخة Don Quijote في طبعة كارنني، وكتاب Tablas de Sangre لريفيرا إيندراتي، مع إهداء بخط المؤلف، وكتاب Sartos Resartus لكارلايل، وسيرة أمييل، ووراء البقية الباقية كتاب خشن الشكل يتناول العادات الغريزية لشعوب البلقان. كذلك لم أنس نهاية الظهيرة في طابق أول بساحة دوبورج.

وصحح خطئي:

- دوفورن.

- بالضبط، دورفورن ألا يكفيك هذا؟

أجاب:

- كلا. هذه البراهين لا تدل على شيء. فإذا كنت بصدد رؤيتك في الحلم، من الطبيعي أن تعرف ما أعرف. إن لا ئحتك المطنبة باطلة تماماً.

لقد كان الاعتراض صائبا، فأجبته:

- إذا كانت هذه الصبيحة وهذا اللقاء حلمين، فكل منا لابد أن يعتقد أن الحالم هو ربما توقفنا عن الحلم، وربما لم نفعل. وبين هذا وذاك نحن مرغمان على قبول الحلم، مثلما قبلنا الكون، وقبلنا أن نكون مولدين، وقبلنا أن نرى بالأعين، ونتنفس.

قال بقلق:

- وإذا تواصل الحلم؟

- ولتهدئته، وتهدئة نفسي، ادعيت السكينة. كنت خاوي الوفاض منه في الواقع. قلت له:

- ها إن حلمي قد دام سبعين سنة. وعندما نتذكر، في نهاية المطاف، فإنه لا يكون بمستطاعنا إلا أن نتلقى ذواتنا. وذلك ما يحدث لنا الآن. عدا أننا اثنان. ألست تريد أن تعرف شيئا عن ماضي، الذي هو المستقبل الذي ينتظرك؟

- هز رأسه بالإيجاب دون أن ينبس ببنت شفة.

واصلت، وقد اختلط عليَّ الأمر قليلا:

- لاتزال أمنا معافاة، في بيتها بزاوية تشاركاس وما يبو، ببوينوس آيريس، أما أبونا فقد مات منذ ثلاثين سنة. مات من جراء مرض القلب. أودت بحياته أزمة فالج شقي؛ بحيث أن يده اليسرى حين وضعت على اليمين بدت أشبه بيد طفل فوق يد عملاق. لقد مات بفارغ صبر من يرغب في الموت، لكن دون شكوى. وكانت جدتنا قد قضت نحبها في البيت نفسه. وقبل بضعة أيام من نهايتها، دعتنا جميعاً إلى جوارها وقالت لنا: «إنني امرأة عجوز جدا تموت حاليا ببطء كبير. فلا يرتعب أحدكم من أمر عادي وبالغ الابتذال». لقد تزوجت أختك نورا، وأنجبت ولدين. بالمناسبة، كيف حالهم في البيت؟

- حسناً. أما أبونا فلايزال يواصل سخرياته من الدين. أمس، مساء، قال بأن يسوع كان أشبه بالكاوتشوس الذين لا يريدون توريط أنفسهم بتاتا. وأنه لذلك كان يعظ بواسطة الأمثال.

وتردد ثم قال لي:

- وأنت؟

- لست أدري كم عدد الكتب التي ستكتبها. وإن كنت أدري أنها مفرطة الكثرة. ستكتب أشعارا تخولك لذة لن يشاركك أحد فيها. وقصصاً مصطبغة بالخوارق، كما ستلقي دروسا شأن أبيك وشأن العديد من أقاربك.

لقد كنت سعيدا لكونه لم يسألني عن مدى فشل تلك الكتب أو نجاحها. فواصلت حديثي مبدلا نغمته:

- فيما يخص التاريخ... لقد وقعت حرب أخرى بين أنفس المتحاربين تقريباً، ولم تتأخر فرنسا عن الاستسلام؛ أما إنجلترا وأمريكا فقد خاضتا ضد مستبد ألماني، كان يدعى هتلر، معركة واترلو الدورية. وحوالي سنة 1946 أنجبت بوينوس أيريس روساس آخر، وهو مستبد بالغ الشبه بسلفنا. لقد أنقذنا، سنة 1955، إقليم قرطبة مثلما فعل ذلك من قبل إنطري ريوس، أما اليوم فالأمور تسير سيراً سيئاً. إن روسيا آخذة في الاستيلاء على الكرة الأرضية؛ بينما لم يصدر عن أمريكا أي قرار. يعوقها معتقد الديمقراطية الباطل، أن تصير إمبراطورية. ويوما فيوما يغدو بلدنا أكثر إقليمية، وأشد إعجابا بنفسه، كما لو كان يغمض عينية. وسوف لن أندهش لو عوض تعليم اللاتينية بتعليم الكواراني.

لاحظت أنه لم يكن يعيرني انتباها. ذلك أن الخوف الأولي من المستحيل الذي يبدو له يقينا يثير جزعه. أما أنا الذي لم أكن أبا، فقد شعرت بدفقة حب بهذا الفتى التعس كانت أشد حميمية مما لو كان ابني فلذة كبدي. رأيته يدعك بين يديه كتاباً، فسألته أي كتاب هو. أجاب، ليس دون غرور.

- «المسكونون» أو، حسب رأيي، «الشياطين» لفيودور دوستويفسكي.

- تلاشت معالمه لدي. كيف هو؟

بمجرد ما تحدثت. أدركت أن سؤالي كان شتيمة. وحسم قائلا:

- لقد تغلغل المعلم الروسي قبل الجميع في متاهات النفس السلافية.

وبدت لي هذه المحاولة البلاغية برهانا على أنه استعاد طمأنينته.

سألته أية كتب أخرى قرأها لهذا المعلم.

كتابان أو ثلاثة، من بينها «المضاعف».

سألته ما إذا كان يميز جيدا، أثناء قراءته لهذه الكتب، بين الشخصيات مثلما هو الشأن لدى جوزيف كونراد، وما إذا كان قد قرر مواصلة فحص الآثار الكاملة.

أجابني مندهشا بعض الدهشة:

- في الحقيقة كلا.

سألته ماذا يكتب حالياً فقال لي بأنه يعد مجموعة شعرية سيعنونها «الأناشيد الحمراء». ولقد فكر أيضا في وسمها بـ «الإيقاعات الحمراء».

قلت له:

- ولم لا؟ بإمكانك التعلل بسابقتين جيدتين: الشعر الأزرق لروبين داريو، والأنشودة الرمادية لفيرلين.

ودون أن يستمع إلي، شرح لي بأن كتابه سيتغنى بالإخوة بين جميع البشر. فالشاعر، في زماننا، لا يمكن أن يولي ظهره لعصره.

مكثت مفكرا ثم سألته ما إذا كان يشعر حقاً بأنه أخو الجميع. مثلاً: أخو جميع تجار النعوش، وجميع سعاة البريد، وجميع الغواصين، وجميع أولئك الذين يسكنون بيوتاً واطئة ذات أرقام زوجية، وجميع المبحوحين.. إلخ. فقال لي بأن كتابه يحيل على الكتلة الضخمة للمقهورين والمنبوذين، أجبته:

- كتلة مقهوريك ومنبوذيك ليست سوى مفهوم مجرد. الأفراد وحدهم موجودون، إذا وجد أحد، لقد أعلن أحد اليونانيين بأن «إنسان الأمس ليس إنسان اليوم». وربما كنا كلانا، على هذا المقعد في جنيف أو كيمبردج، برهانا على ذلك.

إذا استثنينا صفحات التاريخ الصارمة، فإن الوقائع الذائعة الصيت هي في غنى عن جمل ذائعة الصيت. هكذا يحاول رجل على أهبة الموت أن يتذكر حفرة شاهدها في طفولته؛ كما يتحدث الجنود المقبلون على المعركة عن الوحل والرقيب. أما وضعيتنا فكانت بدون نظير، ولم نكن، والحق يقال، مستعدين لها. تحدثنا عن الأدب ولا مفر؛ وأخشى ألا أكون قد قلت غير ما أقوله للصحفيين عادة، لقد كانت ذاتي الأخرى Altergo

تؤمن باختراع مجازات جديدة واكتشافها؛ وكنت أؤمن بالمجازات التي تطابق قرابات حميمية وبديهية قبلتها مخيلتنا: شيخوخة الرجال والغروب، الأحلام والحياة، الزمن الذي يمضي والماء. وعرضت عليه هذا الرأي، الذي سيعرضه في كتاب، سنوات بعد ذلك.

لم يكن يسمعني إلا لماماً. فجأة، قال:

- إذا كنت أنا، فكيف تفسر نسيانك سيدا مسنا لقيته وقال لك، سنة 1918، بأنه هو أيضا كان بورخيص؟

لم أفكر في هذا المأزق، فأجبته دون اقتناع:

- ربما كان الحدث بالغ الغرابة إلى حد أنني حاولت نسيانه.

وتجشم سؤالاً محيياً:

- كيف حال ذاكرتك؟

لقد أدركت أن رجلاً فاق السبعين لم يكن، بالنسبة لفتى لم يبلغ العشرين بعد، غير ميت على وجه التقريب، أجبته:

- أشبه بالنسيان في معظم الأوقات، بيد أنها لاتزال تعثر على ما تسأل عنه. إنني أتعلم اللغة الأنكلوسكسونية ولست آخر من في القسم.

كان حديثنا قد طال أكثر مما يلزم كي يكون حديث الحلم.

وعرتني فكرة مفاجئة. قلت له:

- أستطيع أن أبرهن لك حالا بأنك لا تراني في الحلم. لقد سمعت جيداً هذا السطر الشعري الذي تقرأه مطلقا، حسب ما أذكر:

وببطء رددت السطر الشعري المشهور: L'hydre-Univers tordant son corps écaillé d'astres(❖)

شعرت بذهوله الذي يكاد يكون جزعاً. ورددت البيت بصوت خفيض، وهو يتذوق كل كلمة مشعة فيه، همس:

- حقاً. لن أستطيع أبدا كتابة سطر شعري كهذا.

لقد وحدنا هيغو.

قبل ذلك كان قد ردد بحماس، أتذكره الآن، تلك القطعة الموجزة التي يتذكر فيها وولت ويتمان ليلة تقاسمها مع البحر، كان خلالها سعيدا بالفعل، ولاحظت:

- إذا غناها ويتمان فلأنه رغب فيها دون أن تحدث. والقصيدة تغنتي إذا كانت تعبيرا عن رغبة لا عن قصة واقعة.

وحملق في، ثم هتف:

- إنك لا تعرفه. فويتمان عاجز عن الكذب.

لا يمر نصف قرن هباء. وتحت تأثير حديث شخصين ذوي قراءات متنوعة وأذواق مختلفة، أدركت أننا لا نستطيع أن

(❖) الهدرة - الكون، تلوي جسدها المقشر بالنجوم.

نتفاهم. كنا مختلفين بالغ الاختلاف، متشابهين عظيم التشابه. وما كان بإمكاننا أن نتخادع، الأمر الذي يجعل الحوار صعباً. لقد كان كل منا نحن الاثنين نسخة ساخرة من الآخر. وكانت الوضعية مفرطة في الشذوذ حتى تستمر مزيداً من الوقت. والنصح والمناقشة لم يكونا مجديين، لأن مصيرهما الحتمي كان أصير ما أنا هو.

وبغتة تذكرت تخييلا لكولريدج، إذ أرى أحدهم في المنام نفسه وهو يعبر الفردوس فيعطي زهرة برهاناً على ذلك. وحينما استيقظ كانت الزهرة هناك.

عن لي زخرف مشابه فقلت له:

- أنصت. هل لديك نقود؟

أجابني:

- نعم. لدي حوالي عشرين فرنكا. ولقد دعوت هذه الليلة سيمون جيكلينسكي للعشاء في الكروكوديل.

- قل لسيمون إنه سيمارس طبه في كاروخي، وسيحسن التصرف كثيرا.. الآن هات قطعك النقدية.

وأخرج ثلاث قطع فضية وفلوساً قليلة القيمة. ودون أن يفهم مرادي، قدم لي واحدة من الأوليات.

ومددت له إحدى تلك الورقات النقدية الأمريكية المتهورة،

ذات القيمة البالغة الاختلاف والحجم المتشابه، فحصها بلهفة، وهتف:

- أمر غير ممكن. إنها مؤرخة بسنة ألف وتسعمائة وأربع وسبعين.

(بعد ذلك بشهور أخبرني أحدهم بأن أوراق البنك لا تحمل تاريخاً).

وتمكن من القول:

كل هذا معجزة، والمعجز مخيف. إن أولئك الذين كانوا شهودا على بعث لعازر من موته لا بد وأنهم أصيبوا بهلع.

فكرت أننا لم نتغير قط، فالإحالات الكتابية هي هي.

مزق الورقة النقدية إربا واحتفظ بالقطعة المعدنية.

كنت أنوي إلقاءها في النهر. فالقوس الذي سترسمه القطعة الفضية قبل أن تضيع في النهر الفضي كان سيكسب قصتي صورة مدهشة، بيد أن الحظ لم يشأ ذلك.

أجبت بأن الواقعة غير العادية إذا حصلت مرتين فقدت خاصيتها المرعبة. ثم اقترحت عليه أن نلتقي في اليوم التالي. عند هذا المقعد الموجود في زمنيين ومكانيين.

وافق لتوه، وقال لي، دون أن ينظر إلى الساعة، بأنه قد تأخر. كان كلانا يكذب، وكل منا كان يعلم أن محدثه كاذب. قلت له بأنهم سيأتون لاصطحابي.

سألني:

- لاصطحابك؟

- أجل. فحينما ستبلغ سني، ستكون قد فقدت البصر كليا على وجه التقريب. ولن تر غير اللون الأصفر والظلال والأضواء. لا تقلق، فالعمى التدريجي ليس أمراً مأساوياً، بل هو أشبه بأمسية صيف بطيئة.

ودع أحدنا الآخر دون أن نتلامس. ولم أذهب في اليوم التالي. ومن المحتمل أن يكون الآخر قد فعل مثل ذلك.

لقد فكرت طويلا في هذه الواقعة التي لم أروها لأحد، وأعتقد أنني عثرت على مفتاح سرها. إن اللقاء كان حقيقيا، بيد أن الآخر حدثني في الحلم ولذلك تمكن من نسياني. أما أنا فقد حدثته في حالة يقظة ولاتزال ذكراه تؤرقني إلى اليوم.

لقد حلم الآخر بي، لكن دون صرامة. حلم، وذلك ما أدركه الآن، بالتاريخ المسجل على ورقة الدولار.

المرأة والقناع

خورخي لويس بورخيص

Jorge Luis Borges

ترجمة محمد دربال

كانت معركة كلونطارف Clontarf التي ذل فيها النرويجي قد بدأت. تحدث الملك السامي مع الشاعر وقال له:

- إن الانتصارات الأكثر وضوحاً تفقد بريقها إذا لم يتم سكها في كلمات. أريدك أن تغني انتصاراتي وأن تمدحني. سأكون أنا إنياس وستكون أنت فيرجيليوسي Virgilios . أتظن أنك قادر على هذه المغامرة؟

- أجاب الشاعر: نعم أيها الملك، فأنا أوليان Ollan درست خلال اثني عشر شتاء كل فروع العروض. أحفظ عن ظهر قلب الثلاثمائة والستين أسطورة التي هي عماد الشعر الحقيقي. ملاحم أو لستر ulster ومونستر Munster كلها في أوتار قيثارتي والقواعد تسمح لي باستعمال أكثر الألفاظ قدماً وأكثر الاستعارات تعقيداً. أجيد الكتابة السرية التي تصون فننا من الممارسات العامية المتطفلة. يمكنني أن أتغنى بالحب وبالنهب، بالإبحار وبالحرب. أعرف الأنساب الأسطورية لكل العائلات الملكية الأيرلندية. وأعرف خاصيات الأعشاب وعلم التنجيم الفضائي، الرياضيات والقانون الكنسي. أجيد أيضاً الهجاء الذي يسبب الأمراض الجلدية، حتى الجذام. وأتقن حمل السيف كما أظهرت في معركتك. أجهل شيئاً واحداً فقط: شكركم على الهبة التي منحتموني إياها.

قال الملك الذي تتعبه خطب الآخرين الطويلة:

- أعرف جيداً هذه الأشياء. قالوا لي منذ حين أن العندليب قد غرد في إنجلترا.

وحين تنتهي الأمطار والثلوج، ويعود العندليب من أراضيه الجنوبية ستنشد قصيدتك أمام الحاشية وأمام مجلس الشعراء. سأمنحك سنة كاملة لصقل كل حرف وكل كلمة. المكافأة كما تعلم، ستليق بمنزلتي كملك وبإلهام لياليك.

- رد الشاعر الوصيف: إن أكبر مكافأة أيها الملك، هي النظر في وجهك العزيز.

ودع الملك وانصرف، وهو يداعب ربما أول بيت من القصيدة. وحين وصل الأجل الذي كان مليئاً بالأوبئة والثورات قدم مدحته وقرأها بثقة بطيئة، دون أن ينظر إلى مخطوطته. كان الملك يحرك رأسه علامة الاستحسان، والجميع يقلدون حركته حتى الذين تكدسوا في الأبواب والذين لم يفهموا أية كلمة. وفي الأخير تكلم الملك:

- أقبل عملك هذا. إنه انتصار آخر. لقد أعطيت لكل لفظ معناه الأصيل ولكل اسم الصفة التي أعطاها إياه الشعراء الأولون. لا توجد في القصيدة صورة واحدة لم يستعملها الأقدمون. فالحرب نسيج جميل من الرجال وماء الحسام دم. البحر له أسرار، والغيوم تبشر بالغيب. استعملت القافية والجناس بمهارة والسجع والمد وكل المحسنات البلاغية. تغيير الإيقاعات كان حكيماً. إذا اندثرت كل الآداب الأيرلندية ـ لا سمح الله ـ يمكننا إعادة بنائها بدون أي نقصان من خلال قصيدتك الكلاسيكية هذه. ثلاثون من الكتبة سينسخونها اثنتي عشرة مرة.

خيم الصمت وتابع الملك:

- كل شيء على مايرام ومع ذلك لم يحدث أي شيء. الدم لم يجر في العروق بسرعة أكبر، والأيادي لم تبحث عن الأقواس

والنبال ولم يمتقع وجه أحد ولاصرخ أحد صرخة قتال، ولاأحد تصدى للفيدكنغ. خلال أجل مدته سنة سنصفق ثانية لقصيدة أخرى أيها الشاعر. وكدليل على رضانا خذ هذه المرآة الفضية.

- أشكركم وأفهم قصدكم.

كررت نجوم السماء سيرها الواضح. غرد العندليب ثانية في الأدغال السكسونية فعاد الشاعر بقرطاسه، كان أقل طولاً من الأول. لم يستظهره؛ قرأه بعدم ثقة واضحة، قافزاً على بعض المقاطع كما لو أنه هو نفسه لم يفهمها تماماً أو كأنه لم يرد أن يدنسها. كانت الصفحة غريبة. لم تكن وصفاً للمعركة، كانت هي المعركة. ففي فوضاها الحربية يهيج الرمز الذي هو ثلاثة وهو الواحد، الأرقام الأيرلندية الوثنية وكل الذي سيقاتلون مئات السنين بعد ذلك في بداية العهد العظيم. والشكل أيضاً لم يكن أقل غرابة. الاسم المفرد يمكن أن يعمل في فعل في صيغة الجمع وحروف الجر لم تعد خاضعة للقوانين المعروفة. الخشونة تتناوب مع الليونة والاستعارات كانت اعتباطية أو تبدو كذلك.

تبادل الملك بضع كلمات مع رجال الأدب، الذين يحيطون به وتحدث بهذا الشكل:

- عن قصيدتك الأولى قلت إنها كانت خلاصة لكل الأناشيد الأيرلندية. هذه تتجاوز كل ما قبلها وتنسفه أيضا، إنها

مشوقة، رائعة ومذهلة. لن يستحقها الجهلة بل العلماء القلائل. صندوق من العاج سيحفظ هذه النسخة الفريدة.

من القلم الذي أبدع هذا العمل الكبير يمكننا أن ننتظر عملاً أجل منه. وأضاف مبتسماً:

- نحن شخوص في حكاية ومن العدل أن نذكر أن الرقم ثلاثة سيد الحكايات.

تجرأ الشاعر على الهمس:

- هبات الساحر الثلاث، الثالوثات والثالوث الذي لاريب فيه.

وتابع الملك:

- كشهادة على إعجابنا خذ هذا القناع الذهبي.

- أشكركم، فقد فهمت القصد.

حلت الذكرى السنوية. أعلن حراس القصر أن الشاعر لايحمل معه أية مخطوطة. نظر إليه الملك بدهشة بادية. كان شخصاً آخر تقريباً. شيئاً، لم يكن. قد حفر الزمن ملامحه وغيرها. عيناه تبدوان وكأنهما تنظران بعيداً أو كأنهما أصبحتا عمياء.

طلب منه الشاعر كلمة على انفراد. انسحب العبيد من الديوان.

- سأله الملك: ألم تنفذ القصيدة؟

- بلى، وليت السيد المسيح منعني عن ذلك.

- هل يمكنك قراءتها؟

- لا أجرؤ على ذلك.

- أمنحك الشجاعة التي تنقصك.

قال الشاعرالقصيدة. كانت سطراً واحدا. بدون أن يتجرآ على نطقها بصوت مرتفع، كان الشاعر وملكه يتذوقانها كما لو كانت صلاة سرية أو تجديفاً. لم يمكن الملك أقل دهشة أو أقل رثاء من الآخر. نظرا إلى بعضيهما شاحبين.

- قال الملك: في أيام شبابي، أبحرت في اتجاه المغرب، وفي إحدى الجزر رأيت كلاباً من فضة تفترس خنازير برية من ذهب وفي جزيرة أخرى اقتتنا من طيب التفاح السحري. وفي واحدة أخرى شاهدت أسواراً من نار، وفي أبعدها رأيت نهراً مقوساً ومعلقاً يخترق السماء وفي مياهه تسير أسماك ومراكب. هذه عجائب لكنها لاتقارن بقصيدتك التي تحويها بشكل أو بآخر. أي سحر ألهمك إياها؟

- قال الشاعر: في الفجر استيقظت مردداً بعض الكلمات التي لم أفهم معناها في البداية. هذه الكلمات قصيدة. أحسست أني أرتكبت إثماً، ذلك الإثم الذي قد لا يغتفر.

- همس الملك بقوله: الإثم الذي نتقاسمه الآن، أعني معرفتنا للجمال الذي هو هبة محظورة على البشر. والآن علينا أن

نكفر عنه. أعطيتك مرآة وقناعاً من ذهب، والآن خذ هذه الهدية التي ستكون الأخيرة.

وضع في يمناه خنجراً.

عن الشاعر نعرف أنه قتل نفسه حينما خرج من القصر، وعن الملك نعرف أنه أصبح شحاذاً يجوب طرقات أيرلندا التي كانت مملكته وأنه لم يردد القصيدة قط.

قصص

أوغوستو مونتيروسو (❖)

Augusto Monterroso

ترجمة نهى أبو عرقوب

(1)
مقلاع ديفيد

يحكى أن ولداً يدعى (ديفيد. ن)، كان له من المهارة والدقة

(❖) ولد في غواتيمالا عام 1921، لكنه عاش حتى عام 1944 منفياً في المكسيك، حصل على جائزة ماجدا دونانتو (1970) وجائزة بيللاوروتيا (1975). في عام 1988. نال وسام (أنجيلا أزتيكا) المكسيكي لما أعطاه لثقافة ذلك البلد. من أعماله: (وحكايات أخرى، 1959)، (الماعز =

في استخدام المقلاع مما أثار كثيراً من الحسد والاعجاب لدى أصدقائه في الجيرة والمدرسة. كانوا يرون فيه (ديفيداً جديدا)، وهذا ما كانوا يسرون به لبعضهم البعض بعيداً عن الآباء.

مرت الايام.

سئم ديفيد الرماية التي كان يمارسها بقذف الحصى على العلب الفارغة، أو على الزجاجات المكسورة، اكتشف أن متعته ستكون أكبر، لو مارس تلك المهارة التي وهبه الله إياها ضد العصافير. منذ تلك اللحظة، شرع باستخدامها ضد كل العصافير، التي تقع على مرمى يده، وخاصة عصافير التفيفحي والقبرات والبلابل والحسون. كانت أجسادها الصغيرة الدامية بقلوب ما برحت ترتعد لهول المقذوفة الحجرية وعنفها، فتسقط بخفة فوق العشب.

كان ديفيد يركض نحوها مبتهجا ويواريها الثرى وفقاً للتعاليم الدينية.

انزعج والدا ديفيد عندما علما بهذه العادة التي يمارسها ابنهما الصالح. أعربا عن دهشتهما لهذا السلوك، ووبخاه

= السوداء وقصص خرافية أخرى، 1969)، (الحركة الدؤوبة، 1972)، (الكلمة السحرية، 1983). ترجمت نصوصه إلى الإنجليزية، الألمانية، البولندية، الإيطالية، البرتغالية. يعد الكاتب الغواتيمالي أوغوستو مونتيروسو أحد أبرز كتاب القصة القصيرة الساخرة في أمريكا اللاتينية. وقد تميزت كتاباته بالإيجاز والاقتضاب اللغوي، إضافة إلى تحققها من المجاز والزخرفة.

بألفاظ لاذعة ورادعة. بعيون يغمرها الدمع، اعترف بذنبه وتاب توبة نصوحاً واجتهد خلال وقت طويل ألا يرمي بالحجارة غير الأطفال.

بعد سنوات انخرط ديفيد في الجيش. في الحرب العالمية الثانية رُقي إلى رتبة جنرال و قلد أرفع الاوسمة؛ لقتله بمفرده ستة وثلاثين شخصاً جرد، فيما بعد، من رتبته وأُعدم رميا بالرصاص لتركه حمامة زاجلة للعدو تتجو بحياتها.

(2)
نسيج بينيلوب أو من يخدع من

منذ سنوات بعيدة، كان يعيش في بلاد الإغريق رجل على قدر من العلم والدهاء. وكان متزوجا من بينيلوب وهي امرأة جميلة متفردة في موهبتها. كان عيبها الوحيد ولعها المفرط بالغزل. وبفضل تلك العادة، كان بوسعها البقاء وحيدة لفترات طويلة.

تقول الاسطورة إنه ما إن يلاحظ أوليسيس، بدهائه، أن بينيلوب، رغم كل ما حظر عليها، كانت تتمكن من إتمام قطعة نسيج، والبدء في أخرى دون انقطاع، حتى يقوم خلسة بتجهيز قربة شراب صغيرة وقارب متواضع، وينطلق دون علمها ليطوف العالم ويفتش عن ذاته.

هكذا نجحت في الإبقاء عليه بعيدا عنها، فيما كانت تغازل

من يطلبون ودها، موهمة إياهم أنها كانت تشغل نفسها بالغزل أثناء سفر أوليسيس، وليس لأن أوليسيس كان يسافر أثناء انشغالها بالغزل كما كان قد تخيل هوميروس، الذي، كما هو معروف، كان ينام أحياناً ولا يشعر بما يدورحوله.

(3)

الحرباء التي لم تعرف في آخر الأمر أي لون ترتدي

في إحدى البلدان النائية، ومنذ سنوات بعيدة، أتى على قلب الغابة وقت عصيب دخلت أثناءه الحرباء، التي كانت تتعاطى السياسة، في حالة اضطراب تام، وذلك لأن الحيوانات الأخرى، الخاضعة لتوجيهات الثعلبة، اطلعت على حيلها وبدأت بالتصدي لها. فكانت تحمل في جيبها ليل نهار تشكيلة من قطع البلور مختلفة الألوان لتحارب بها غموض الحرباء ورياءها. فإذا كانت الحرباء على لونها البنفسجي، ولظرف ما أرادت في تلك اللحظة أن تتحول، لنقل إلى الأزرق، فإن الحيوانات الأخرى كانت تخرج على الفور قطعة بلّور أحمر وتنظر من خلالها إلى الحرباء فتبقى بالنسبة لها الحرباء نفسها ذات اللون البنفسجي، حتى وإن كانت تتصرف على أنها حرباء زرقاء. وعندما تكون على لونها الأحمر وتتحول بدافع ما إلى البرتقالي، كانت الحيوانات تستخدم قطعة البلور الملائمة التي تتيح لها رؤية الحرباء على ما كانت عليه.

كان ذلك ينطبق على الألوان الأساسية فقط، حيث شاعت تلك الطريقة فيما بعد، إلى حد أنه جاء وقت من الأوقات لم يبق فيه أحد إلا و يحمل معه عتادا كاملا من قطع البلّور؛ وذلك لمواجهة الحالات التي تتحول فيها تلك الماكرة ببساطة، إلى اللون الضارب إلى الرمادي أو الأزرق المخضر، أو إلى أي من درجات الألوان الثابتة، التي كان يلزم للتعامل معها ثلاث قطع من البلور أو أربع أو حتى خمس، مركبة فوق بعضها البعض.

لكن الجيد في الأمر أن الحرباء، التي كانت ترى نفسها مثل باقي الحيوانات، استخدمت هي الأخرى الأسلوب ذاته.

هكذا أصبح أمراً ملفتاً أن ترى الحيوانات في الشارع تبدل وحدات القياس البلّورية التي تحول الالوان وفقا للمناخ السياسي أو الآراء السياسية السائدة في ذلك الأسبوع، أو تلك الساعة من النهار أو الليل.

ومن السهل أن نفهم كيف أن ذلك قد تحول الى نوع بالغ الخطورة من البلبلة، لكن سرعان ما تنبهت الحيوانات الأكثر دهاء من بينها إلى أنه ما لم يتم ضبط تلك الفوضى بطريقة ما، فتلك ستكون الطامة الكبرى، اللهم إلا إذا كان الجميع مستعدين لأن يُغشى على أبصارهم ويُضللون تماما من قبل الآلهة. هكذا أقامت الحيوانات النظام ثانية.

فضلاً عما جاء في القانون الذي وضع لتلك الغاية، فإن القانون العام قد أنشأ من جانبه قواعد للذوق الرفيع، التي بناء

عليها يحق لمن يحتاج بشكل مُلِح إلى قطعة بلور بلون ما، للتقنع بها أو لكشف اللون الحقيقي لأحدهم، أن يلجأ حتى إلى أعدائه كي يعيرونه إياها، بما يتوافق مع مدى أهميتها في تلك اللحظة، كما يحدث بين الأمم الأكثر تحضراً.

وحده الاسد، ملك الغابة آنذاك، كان يهزأ من هذا وذاك، وإن كان في بعض الأحيان، يستخدم هو الآخر، بنوع من السخريه، قطعة البلور خاصة من أجل المتعة.

من تلك الأيام جاء القول المأثور:

كل حرباء هي بلون البلور الذي تُرى من خلاله.

(4)

الضفدعة التي تود لو تصبح ضفدعة أصيلة

يحكى أن ضفدعة كانت تريد أن تصبح ضفدعة أصيلة. وكانت تجتهد كل يوم في تحقيق مرادها.

اشترت في البداية مرآة، وأخذت تنظر طويلاً إلى نفسها باحثة عن أصالتها المنشودة. ويبدو أنها كانت تعثر عليها أحيانا، وتخفق في إدراكها أحياناً أخرى، وفقاً للحالة المزاجية في ذلك اليوم، أو في تلك الساعة، إلى أن سئمت هذا الأمر وألقت بالمرآة في صندوق.

رأت أخيراً أن الطريقة الوحيدة لمعرفة قيمتها الحقيقية

كانت تكمن في رأي الناس، فبدأت تصفف شعرها، وترتدي من الثياب ما ترتدي أو ... (عندما لا يبقى من سبيل آخر أمامها)، لتعلم فيما إذا كان الآخرون قد تقبلوها واعترفوا بها ضفدعة أصيلة أم لا.

لاحظت ذات يوم أن أكثر ما يثير إعجاب الآخرين هو جسدها، وخاصة فخذيها، فانكبت تتمرن وتتمرن لتحصل في كل مرة على أرداف أجمل. وكانت تحس بأن الجميع يبدون استحسانهم.

هكذا استمرت في بذل الجهود، حتى وصل الأمر، إلى استعدادها للقيام بأي شيء مقابل الحصول على اعترافهم بها ضفدعة أصيلة. استسلمت للآخرين ينهشون أردافها، بينما هي مازالت تسمعهم بمرارة وأسى وهم يتعجبون: كم هي جميلة هذه الضفدعة! إنها تبدو كفرخة(❖).

(❖) تستخدم كلمة (Pollo فرخ) كناية عن الشباب.

مرحباً يا بوب

خوان كارلوس أونيتي(*)
Juan Carlos Onetti

ترجمة علي المنوفي

من المؤكد أنه سيصاب بمزيد من الشيخوخة كلما مضى

(*) ولد سنة 1909، في أرجواي، ثم هاجر ليعيش في الأرجنتين. وهو مثل عدد من كتاب بلاد - أوروجواي - ينسب إلى كل من الأرجنتين وإلى أوروجواي. واحدة من كبريات ابتكاراته تمثلت فى تلك الأراضي الغامضة التى أطلق عليها «سانتا ماريا» التى تعتبر جماع عاصمتين عاش فيهما. ترجع خبرته ككاتب إلى الكثير من الأعمال المتواضعة والمتنوعة التى مارسها، ومنها مهنة الصحافة التى كانت المدرسة الحقيقية التي تربى فيها أبدع جزءاً كبيراً من إنتاجه فى ميدان السرد القصصي في =

الوقت، بعيداً عن الزمن الذى كان يدعي فيه بوب بشعره الأشقر المنسدل على صدغه، وبابتسامته وعينيه اللتين يشع منهما بريق. عندما يدخل الصالة يكون صامتاً مهمهماً بتحية أو محركاً يده قليلاً، حتى تصل إلى القرب من الأذن. كان من عادته أن يجلس تحت الضوء بالقرب من البيانو ومعه كتاب، وإما أن يجلس هادئاً ومبتعداً عن الباقين، يرمقنا طوال ساعة، دون أن تعكس ملامح وجهه أى تعبير. من حين لآخر، يحرك أصابعه ويدخن السيجارة، وينظف ياقة الحلة الفاتحة اللون، من تراب السجائر.

هو الآن يسمى روبرتو وكان يشرب أى شيء لينتشي، ويضع كفه على فمه وهو يسعل. وكان بعيداً عن بوب الذى كان يتناول الشراب. غير أن أقصى كمية منها لم تكن تتجاوز الكوبين فى أطول جلسة ليلية. خلالها كان يضع عشر قطع عملة معدنية متراصة فوق بعضها البعض على المائدة فى كانتين النادي، من أجل أن يدخلها فى ماكينة الأسطوانات. كان يقضي معظم وقته وحيداً ينصت لموسيقى الجاز وتبدو عليه سمات حالم منفرج

= ظروف فيها غموض نسبي، رغم اعتباره فى أوروجواي علامة فى هذا الميدان. تراجعت أعماله بشكل جزئي لتبقى فى الظل، الذى كانت قد خرجت منه قبل ذلك مؤكدة بذلك أن أونتي لن يكون أبداً كاتباً ذا صيت شعبي، كما أن رؤيته ستظل هى نفس الرؤية التى كان عليها بالأمس ألا وهى الرؤية الجهنمية التى لا ترحم، وأصبح أكثر انطواء من ذي قبل منذ أن وصل إلى مدريد. قضى فى بلاده فترة فى السجن. وإذا كان هناك أحد فى أسبانوأمريكا يمكن أن يمثل إنتاجه أدب الشر فهذا هو الرجل.

الأساريـر وشاحب الـوجه. ولا يـكاد يحـرك رأسه لتحيـتي عنـدما أمر، لكنه يتابعني بنظـراته طوال المدة التى يمكن لـي أن أتحمل نظـراته الـزرقاء الـثاقبة، الـتى لا تكل، ويظـل محـافظاً فيـها دون كبـير عناء على ملمح الاحتقـار والسـخرية الخـفيفة. كـان يفـعل نفس الشـئ مع فـتى آخر أيـام السـبت، وهـو شاب مفـعم بـحيـوية الشـبـاب مثله حيث كان يـبـادلـه أطـراف الحـديث عـن الـوحـدة والأبـواق والـكـورس وعـن المـدينـة المـتـرامـيـة الأطـراف الـتـى سيـشيـدها بـوب على الـشاطـئ عندمـا يكون مهندسـاً معمـارياً. كان الحـوار يتـوقف عنـد مروري، وذلك ليحيني تحية مقتضبة، ولا تـنـزل عـيـنـاه عـن وجـهـي وكـان يـنـطـق بـكـلـمـات مـطـفـيـة، وابتسـامات تـخـرج مـن طـرف فـمه مـتـوجـهـة نـحـو محـدثـه الـذى ينتهي به الأمر لـينظر إلى، وبذلك يتضاعف الاحتقار والسخرية فى صمت.

أحياناً ما كنت أشـعر بالقـوة وأحاول النظـر إليه. كان وجـهه يتكئ عـلى إحدى يديه ينفث دخـان السجائر فوق كل شـئ وينظر إليه دون أن يـهتـز طـرفه، ودون أن يـقلل اهـتـمـامـه بوجـهي الـذى لابـد أنـه كـان بـارداً وعـلـيـه مسـحـة مـن الحـزن. كـان بـوب آنـذاك شـديد الـشبـه بـإينـس وكان مـن المـمكـن أن يـلـمح فـى وجـهه شـيـئاً منهـا وهـى فى صالون النادي، وربما نظر إليه ذات ليلة كما كان ينظـر إليـهـا غيـر أننـي كثيـراً ما كنـت أفضـل نسيـان عيـني بـوب وكنـت أجـلس وقـد أدرت لـه ظهـري وأنظـر إلـى أفـواه مـن كـانـوا يجلسون على مـائدتي، وأحيانـاً أكون صامتاً وحـزيناً حتـى يعرف

هو أن لدي شيء أكبر من ذلك الذى يحكم عليّ به، أى شيء قريب منه، وأحياناً كنت أستعين بشرب بعض الكؤوس وأذكره قائلاً: يا عزيزي بوب ما عليك إلا أن تحكي ذلك لأختك، وأنا أداعب أيدي الفتيات اللاتي كن جالسات على مائدتي أو أطرح أي تساؤلات عن أي موضوع حتى يضحكن، ويسمع بوب ذلك.

لم تكن تطرأ على نظرات بوب أو مواقفه أية تغيرات آنذاك مهما فعلت. إنني أتذكر ذلك فقط كدليل على أنه كان يسجل تصرفاتي الكوميدية فى الكانتين، وذات ليلة كنت أنتظر إينس فى الصالة فى منزله إلى جوار البيانو عندما دخل هو، كان يرتدي معطف مطر وقد زرره حتى الرقبة ووضع يديه فى جيبه، حياني بإيماءة من رأسه ونظر حوله على الفور ثم تقدم نحو الغرفة وكأنه ألغاني بهزة سريعة من رأسه. رأيته يتحرك ويدور حول المنضدة الموضوعة فوق السجادة ويسير عليها بحذائه الكاوتشوك ذى اللون الأصفر، لمس زهرة بإصبعه ثم جلس على حافة المنضدة وأخذ يدخل وهو يتأمل المزهرية، منحنياً بعض الشئ ويبدو عليه الوهن والتفكير، كنت أنا قد وقفت واتكأت على البيانو وبحركة غير محسوبة ضغطت بيدي اليسرى على إحدى أصابع البيانو ذات الصوت الحاد، وأصبحت مجبراً على تكرار الصوت كل ثلاث ثوان وأنا أنظر إليه.

لم أكن أشعر نحوه إلا بالكراهية والإحترام المخجل، وظللت أضغط على إصبع البيانو بعنف جبان وسط صمت المنزل.

وفجأة وجدت نفسي خارج المشهد أتأمله وكأنني أعلى درجات السلم أو عند الباب أرى بوب وأشعر به، بينما هو صامت وغائب إلى جوار خيط دخان سيجارته، حيث كان يصعد مرتعشاً، وكنت أشعر بنفسي طويل القامة، متصلباً، وقد اعتراني بعض الانفعال وبعض التفاهة، وأنا فى الظل أضرب بسبابتي وبعنف الإصبع الحاد للبيانو، فكرت أننى لن أتمكن من إخراج صوت البيانو لسبب أجهله. ما حدث هو أننى كنت أناديه، وأن النوتة الموسيقية العميقة التى كان يحدثها إصبعي عند انتهاء كل ضغطة تم العثور عليها فى نهاية الأمر وهي الكلمة الوحيدة المتسولة التى تساعدني على أن يكون شبابه الذى لا يرحم متسامحاً ومتفهماً، ظل هو دون حراك حتى سمع صوت باب غرفة النوم الذى تغلقه إينس فى الطابق العلوي قبل النزول للقياي. عندئذ اعتدل بوب واتجه بخطوات متثاقلة نحو الطرف الآخر للبيانو واتكأ بكوعه ونظر إلي برهة، ثم قال بعد ذلك بابتسامة جميلة: "هذه الليلة هل هي ليلة حليب أو ليلة شراب؟ هل هي إنقاذ أم قفز فى الهاوية؟

لم أتمكن من إجابته بشيء ولم أتمكن من توجيه لكمة قوية لوجهه، توقفت عن ضرب إصبع البيانو وسحبت يدي ببطء من عليه، كانت إينس فى منتصف السلم عندما قال لي وهو يبتعد: حسناً يمكن القول بأنك ترتجل.

استمرت المبارزة ثلاثة أو أربعة أشهر، ولم أتمكن من

التوقف عن الذهاب إلى النادي ليلاً، وبالمناسبة أتذكر أنه قد أقيمت بطولة للتنس (كرة المضرب) آنذاك ذلك أنه عندما كنت أغيب بعض الوقت عن المكان كان بوب يحيي عودتي بمزيد من الاحتقار والسخرية اللذين يطلان من عينيه وكان يسترخي على مقعده وقد انفرجت أساريره.

عندما حانت اللحظة التى لم أكن أرغب فيها فى أى حل آخر إلا بزواجي من إينس بأسرع وقت تغير بوب وتغير تكتيكه، ولست أدرى كيف عرف بحاجتي للزواج بأخته، وكيف أنني تمسكت بهذه الرغبة بكل ما أوتيت من قوة. كان إصراري على هذا الأمر قد ألغى الماضي وكل صلة بالحاضر. لم أكن أتوقف عندئذ عند بوب، ولكن بعد ذلك بوقت قصير كان عليه أن يتذكر كيف أنني تغيرت فى تلك الآونة لدرجة أنني ذات مرة وقفت بلا حراك فى إحدى النواصي وأنا أعنفه. تفهمت آنذاك كيف أن وجهه قد زالت عنه مسحة السخرية وأخذ يواجهني بجدية وبخطوات محسوبة وكأنه ينظر إلى خطر يتهدده أو إلى مهمة معقدة، أو كأنه يحاول سبر أغوار العقبة وحسابها على أساس ما لديه من قوة، لكنني لم أعر ذلك اهتماماً ووصل بي الأمر إلى التفكير بأن وجهه الجامد الملامح قد بدأت تعتريه علامات الفهم بقيمتي الحقيقية، وبماضي القديم الناصع، الذى تخرجه حاجتي الماسة للزواج بإينس من أعماق السنين والأحداث لأكون قريباً منه.

رأيت بعد ذلك أنه كان ينتظر حلول الليل، لكنني رأيت ذلك قريباً عندما أتى بوب تلك الليلة وجلس إلى المائدة حيث كنت وحيداً، وقفت هنيهة أتأمله وهو يودع الفتى بإيماءة. كان شديد الشبه بها عندما كان يحرك أهدابه، كما أن طرف أنفه يشبه إينس إذ كان يتفلطح قليلاً عندما يتحدث «أن حضرتك لن تتزوج بإينس». بعد أن قال هذه العبارة نظرت إليه وابتسمت وأشحت عنه ببصري، وقال لا لن تتزوج بها، ذلك أنه يمكن الحيلولة دون وقوع شئ كهذا، إذا ما كان هناك إنسان على استعداد ليحول دون وقوع ذلك. عدت للضحك وقلت له «منذ سنوات كنت أنا فى شوق للزواج بإينس لكن هذا الموضوع اليوم أصبح لا يقدم ولا يؤخر لكنني يمكن أن أستمع إليك إذا ما كنت تريد أن تفسر لي» رفع رأسه وأخذ يتأملني فى صمت، وربما كانت عباراته على طرف لسانه لكنه كان ينتظر حتى انتهي من كلامي الذى أقول فيه، «إذا ما كنت تريد أن تفسر لي عدم رغبتك فى الزواج من إينس». سألت ذلك ببطء واتكأت على الحائط، عندئذ أدركت فى الحال أنني كنت واثقاً من أنه كان يكرهني بشدة. كان ممتقع الوجه وكانت ابتسامته مذمومة بشفتيه وأسنانه وقال: «يجب أن يكون الأمر موزعاً على فصول، ولن ننتهي منه طوال هذه الليلة. يمكن إيجاز الأمر فى كلمتين أو ثلاث كلمات حضرتك لن تتزوج بها لأنك عجوز وهى شابة، لست أدري فيما إذا كان عمرك ثلاثين أو أربعين عاماً هذا

لا يهم، لكنك رجل مكتمل أقصد انتهي أمرك مثل كل الرجال الذين هم فى مثل سنك عندما لا يكونون غير عاديين».

أخذ نفساً من السيجارة المطفأة ونظر نحو الشارع ثم جاء يرمقنى بنظراته، كنت أسند رأسي على الحائط فى وضع الانتظار «من الواضح أن لدى سيادتك من الأسباب التى تجعلك تشعر بأن لديك شيئاً غير عادي أن تظن مثلاً أنك قد تمكنت من إنقاذ أشياء كثيرة من الغرق، إلا أن ذلك غير صحيح». أخذت أدخن، وشعرت أن هناك كراهية خفيفة تحفزني، لكني كنت واثقاً من أن لا شيء سيهز ثقتي بنفسي بعد أن عرفت حاجتي للزواج بإينس. لا: كنا نجلس إلى نفس المنضدة وكنت أشعر بأنني غاية فى الشباب والنظافة مثله وقلت له: يمكن أن تكون سيادتك مخطئاً فإذا ما كنت تريد ذكر شيء تبدل فى نفسي...» فقال بسرعة: «لا، لا لست صغيراً لأقول هذا، إنني لا أمارس هذه اللعبة، سيادتك أناني .... بطريقة قذرة، كما أنك مرتبط بأشياء مقيتة، والماديات هى التى تحركك، ولن تصل إلى أية غاية. كما أنك لا ترغب فى ذلك فى واقع الأمر، الأمر هو ذاك ولا شيء أكثر. حضرتك عجوز وهى شابة، ولا يجب أن أفكر فيها تجاهك. حيث لم أكن قادراً على أن أضربه على وجهه، قررت الابتعاد عنه، ثم ذهبت إلى الجهاز الموسيقى، وضربت أي شيء ثم وضعت قطعة عمله. عدت بعد ذلك، ببطء نحو المقعد وأخذت أستمع. كان صوت الموسيقى عالياً بعض الشيء. كان هناك فرد ما يغني بعذوبة عند الوقفات المطولة،

وإلى جواري كان بوب يقول بأنه ولا حتى هو، أو أي فرد مثله جدير بأن ينظر إلى إينس بعينيه. عجبت من هذا الأمر، ياله من فتى مسكين، كان يقول بأن ذلك الذى يطلق عليه الشيخوخة هو الأمر المقيت والحاسم فى انتهاء أمر الرجل، أو ربما ما يمكن أن يكون رمزاً لذلك وهو التفكير فى المفاهيم وجمع كل النساء تحت مسمى المرأة ودفعهن دون عناية ليدخلن فى إطار القالب الذي وضعته سلفاً خبرة ضحلة. غير أنه يقول أيضاً بأن كلمة خبرة غير دقيقة. لم تكن هناك خبرات، اللهم إلا العادات والرتابة والأسماء الذابلة لوضع الأشياء وإضفاء طابع الإبداع عليها، كان يقول ذلك بشكل أو بآخر أما أنا فكنت أفكر بخفة فيما إذا واتته المنية أو وجد طريقة لقتلي فى نفس المكان وعلى الفور. لم أصف له المشاعر، التى يحركها هو داخلي عندما يقول لي بأنه لا يحق لأحد ولا حتى هو الفتى المسكين أن يلمس إينس ولو بطرف إصبعه أو أن يقبل طرف ثوبها أو أثر خطواتها أو شيئاً من هذا القبيل، وبعد هنيهة كانت الموسيقى قد توقفت وانطفأت أضواء جهاز الموسيقى فارتفع الإحساس بالصمت، قال بوب: لا شيء أكثر، ثم ذهب بخطواته المعتادة، واثقاً دون سرعة أو بطء.

وإذا ما كان وجه إينس قد تجلى لي من خلال ملامح بوب فى تلك الليلة، وإذا ما كان وجه الشبه هذا قد ساعد على اعتبار أن بوب هو إينس لكانت تلك هى آخر مرة رأيت فيها

الفتاة. حقاً إنني قد التقيت بها يومين بعد ذلك، مرة فى تلك المقابلة المعتادة، ومرة فى منتصف النهار فى لقاء فرضه علي شعوري بخيبة الأمل. قد كنت أعرف مسبقاً أن كل ما سأقول وكذلك حضوري سوف يكون غير مجد، وأن كل ما أقوم به من استرضاء وإلحاح، سوف يذهب سدى بشكل مثير وكأن شيئاً لم يكن. كأن كل شيء فعلته قد تبخر فى الهواء الأزرق فى الميدان تحت ظلال الشجر الوارف ووسط المحطة الجيدة.

أسهمت الملامح الصغيرة والسريعة لإينس التى بدت لى تلك الليلة من خلال بوب، فتاة ذات مزيد من الحماسة والرقة، رغم أن الملامح موجهة ضدي، ومعها العدوانية، لكن كيف يمكن الحديث مع إينس ولمسها من خلال تلك المرأة التى تبدلت فجأة خلال المقابلتين الأخيرتين، كيف يمكن التعرف عليها أو حتى استرجاعها بالنظر إلى المرأة ذات القوام المشوق والمتصلب على مقعد منزله وعلى المقعد الكائن فى الميدان وكذلك الأمر فى الزمانين والمكانين. هي المرأة ذات الرقبة المشدودة والعينين اللتين تنظران إلى الإمام والفم الميت واليدين الملقاتين على حجرها. كنت أنظر إليها وأدري أنها "ليست" كل الهواء الذي كان يحيط بها.

لم أعرف أبداً ما هي الطرفة التي اختارها بوب لذلك الأمر غير أنني واثق - على أية حال - بأنه لم يكذب وأنه لم يكن هناك أي شيء يدفعه للكذب بما فى ذلك إينس، لم أر

إينس بعد ذلك بما فى ذلك قوامها المشدود المتصلب، عرفت أنها تزوجت ولم تعد تعيش فى مدينة بوينوس إيرس وأثناء ذلك كنت أعيش مشاعر الكراهية والمعاناة ومن هنا كان يطيب لي أن أتخيل أن بوب يتصور تصرفاتي بأن أتخذ الأمر المناسب أو الأمور المناسبة بأن أقتل نفسي فى إينس وأن أقتلها لنفسي.

ها قد مضى الآن ما يقرب من عام وأنا أرى بوب بشكل شبه يومي فى نفس المقهى، محاطاً بنفس الناس، وعندما قدّموا كل واحد منا للآخر - هو اليوم يسمى روبرتو - فهمت أن الماضي ليس له زمن وأن الأمس ينضم إليه بعد مرور عشر سنوات. لازالت هناك ملامح واهنة من وجه إينس فى وجهه، كما أن حركة صدرت من فم بوب كانت كافية لأرى من جديد القوام الممشوق لتلك الفتاة وخطواتها التلقائية وحتى تقوم تلك العينان الزرقاوان بالنظر إلي وهي تحت تسريحة خفيفة يحيط بها ويمسك شريط ذو لون أحمر، ها قد غابت إلى الأبد لكنها يمكن أن تبقى حية لا تمس وثابتة دوماً، وماثلة لجوهرها، لكن كان من المكلف الحفر فى الوجه وفى الكلمات والإيماءات التى تصدر عن روبرتو للعثور على بوب والتمكن من كراهيته. فى مساء اللقاء الأول انتظرت ساعات حتى يكون وحده أو أن يخرج وأتمكن من الحديث معه وضربه، كنت هادئاً وصامتاً، وأحياناً أتجسس على وجهه أو أستلهم إينس فى النوافذ اللامعة للمقهى. أخذت أفكر بتؤدة فى عبارات السباب، ووجدت النغمة الصبور التى سوف أستخدمها عند قول ذلك، واخترت ذلك

الجزء من جسده الذى سأكيل له فيه أول ضربة، لكنه ذهب مع حلول الظلام بصحبة الأصدقاء الثلاثة، فما كان منى سوى الانتظار، تماماً كما انتظر هو قبل ذلك بسنوات، وذلك حتى تحين فرصتي فى العثور عليه وحده.

عندما رأيته من جديد أى عندما بدأنا هذه الصداقة الثانية التى آمل ألا تنتهي أبداً تخليت عن التفكير فى أي شكل من أشكال الهجوم واستقر الأمر عندي أننى لن أتحدث معه أبداً عن إينس أو عن الماضي وأننى سأحتفظ بكل ما بقى حياً من ذلك الموضوع فى داخلي، ولن أفعل أي شيء أكثر من تواجدي معظم الأمسيات جالساً أمام روبرتو وأمام الوجوه المعتادة فى المقهى، ولسوف تظل كراهيتي حية ومتجددة طالما استمرت رؤيتي وإنصاتي لروبرتو ولا يعرف أحد عن انتقامي غير أنني أعيشه بمتعة وقوة يوماً وراء الأخر، إنني أتحدث إليه وأبتسم وأدخن وأتناول القهوة، كما أظل طوال الوقت أفكر فى بوب وفى طهارته وإيمانه وفى جرأة أحلامه القديمة، إنه التفكير فى بوب الذى كان يعشق الموسيقى فى البوب، والذى كان يفكر فى إضفاء صفة النبل على عودة الرجال إلى بناء مدينة يخطف جمالها الأبصار مهيأة لإقامة خمسة ملايين من البشر وموازية لشاطئ النهر. إنه بوب الذى لا يمكن أن يكذب أبداً وهو بوب الذى كان ينادي بثورة الشباب على الشيوخ، وهو بوب الذى يمسك بمقاليد المستقبل والعالم، إنني أفكر فى كل هذا بدقة وغبطة وأنا جالس أمام الرجل، المدعو ربورتو ذي

الإصبع الذي اتسخ من كثرة الدخان، وهو ذلك الرجل الذي يحيا حياة فظة ويعمل في أي مكتب من المكاتب، وهو المتزوج بامرأة بدينة يطلق عليها لقب سيدتي. إنه الرجل الذي يقضى ساعات طوال أيام الآحاد وهو غارق على مقعده في المقهى يتصفح الجرائد اليومية ويراهن في السباقات من خلال الهاتف.

لم يحب أحد امرأة بنفس القوة التى أعشق بها ما يعيش هو فيه من تدهور وانحراف كامل فى الحياة القذرة التي عليها الرجال، ولم ينعم أحد بالحب مثلما أنعم أنا إزاء تحولاته التي لا تبقى طويلاً أمام تلك المشروعات غير المقنعة التي كان يميلها في يوم ما ذلك البوب المتهدم، والتي كانت تسهم فقط فى قياس دقة الدرجة التي هو غارق فيها لا محالة.

لست أدري فيما إذا كنت فى الماضي قد رحبت بإينس بسعادة وحب فى الماضي بنفس الدرجة التى أفعلها يومياً مع بوب، ومع ذلك العالم القاتم ذي الرائحة الكريهة الذي عليه البالغون. إنه حديث العهد بهذا العالم كما تعتريه بين الحين والآخر نوبة حنين إلى الماضي، لقد رأيته يبكي وهو ثمل ويقسم بأغلظ الأيمان على أنه سيعود إلى سابق عهده القديم، ويمكنني التأكيد آنذاك على أن قلبي يفيض حباً ويرق ويحن كأنه قلب أم، إنني أدرك فى أعماقي أنه لن يذهب أبداً لأنه ليس له مكان آخر يذهب إليه، لكنني أتصنع الرقة والصبر وأحاول أن أجعله

يرضى بما هو فيه. إنني أفعل معه مثلما يفعل هؤلاء المهاجرون الذين يأتون معهم بشيء من تراب الأرض التي ولدوا فيها أو صور الشوارع والآثار أو الأغاني التى يهفون إليها، أي أنني أبني له خططاً ومعتقدات وأياماً مختلفة بها ضوء ومذاق بلد الشباب الذى جاء منه منذ بعض الوقت. إنه يقبل ما أقوم به وهو يحتج دوماً حتى أضاعف من وعودي إلا أنه في نهاية المطاف يقبل وتبدو عليه ابتسامة تشير إلى الاعتقاد بأنه سوف يعود يوماً ما إلى عالم بوب ولحظاته ويلفه السلام وهو في الثلاثين من العمر، ويتحرك دون وجل أو تخبط بين أجساد طموحاته القديمة وبين الأحلام المتوقدة التى تآكلت بفعل مرور آلاف الأقدام اللاهية، التى لا مناص منها فوقها.

طائرة الحسناء النائمة

غابرييل غرسيا ماركيز(*)

ترجمة محمد بنعبود

كانت جميلة ورشيقة، بشرتها ناعمة بلون الخبز، عيناها من لوز أخضر، شعرها أملس منسدل على كتفيها، مسحتها قد تكون شرقية عتيقة، وقد تكون – في نفس الآن – من بوليفيا أو

(*) كتب ماركيز هذا النص مرتين، نشر الأول عام 1985، في المجلة الأدبية الفرنسية (Littéraire Magazine) (وهو المترجم هنا). ثم كتبه بطريقة أخرى تكاد تكون مختلفة تماماً عن النص الأول، ونشره في المجموعة القصصية (الحب وشياطين أخرى). والنصان معاً يتقاسمان سمة ماريز المميزة لكتابته والمتمثلة في الحيرة التي يصنع فيها القارئ، بجعله يتساءل باستمرار: أين تنتهي الحقيقة وأين يبدأ الخيال؟

من الفيلبين. ينم زيها عن دقة في الذوق: سترة من فرو الأوس وقميص من حرير بوَردات دقيقة، سروال من كتان طبيعي، وحذاء مسطح بألوان الورد. "هاهي ذي أجمل امرأة شاهدتها في حياتي" فكرت وأنا أنظر إليها في صف المسافرين الذين ينتظرون الصعود للطائرة المتوجهة «لنيويورك» من مطار «شارل دكول» بباريس. فسحت لها لتمر. وعندما التحقتُ بمقعدي المحدد سلفاً على بطاقة السفر، وجدتها تأخذ مكانها على المقعد المجاور. وبأنفاس متقطعة، تساءلت عمن منا، نحن الاثنان، سيناله شؤم هذه الجيرة.

استقرت في مكانها كما لو كانت ستظل به لسنوات، واضعة كل شيء في مكانه وفق نظام رائع حتى بدا فضاؤها الخاص، في تنظيمه، كمنزل نموذجي كل شيء فيه في متناول اليد. أثناء ذلك، كان كبير المضيفين يرحب بنا بتوزيع أنخاب الشراب. رفضَت، وحاولتُ أن تشرح شيئاً ما بفرنسية سيئة، مما حدا به إلى أن يحدثها بالإنجليزية، فشكرته بابتسامة مشرقة، وطلبت منه كوب ماء، موصية بأن لا يوقظها أحد بأي مبرر كان طيلة الرحلة. بعد ذلك فتحت حقيبة سفر مربعة، زواياها من نحاس كحقائب سفر الجدات، واستخرجت من علبة صغيرة مملوءة بأقراص مختلفة الألوان، قرصين مذهبين ابتلعتهما. كانت تقوم بكل ذلك بمنهجية وبدقة، كما لو أنها لم تفاجأ في حياتها، بأمر غير منتظر. وأخيراً وضعت الوسادة

الصغيرة في فجوة النافذة، وسحبت الغطاء على جزئها السفلي حتى وسطها دون أن تخلع نعليها، واستوت في جانب من المقعد في وضع جنيني صرف، واستغرقت في النوم دون انقطاع ودون نأمة ودون أدنى تغيير من وضعها طيلة الساعات السبع المرعبة ودقائق التأخر الاثنتي عشرة التي استغرقتها الرحلة نحو نيويورك.

كنت دائماً أؤمن بأن لا شيء في الطبيعة أجمل من امرأة حسناء. لذلك أصبح مستحيلاً أن أتخلص، ولو للحظة، من سحر هذه المخلوقة الفاتنة النائمة إلى جانبي. كان نومها من العمق بحيث خشيت أن يكون القرصان اللذان ابتلعتهما قرصيْن للموت لا للنوم. كنت أتفحصها مرات متعددة، جزءاً جزءاً، فكانت علامة الحياة الوحيدة التي لمحتها هي أطياف أحلامها التي تعبر جبهتها كما تعبر الماءَ السحبُ. كانت تحيط بجيدها سلسلة من الدقة بحيث لا تكاد تُرى على بشرتها الذهبية. أذناها رائعتان غير مخرومتين. في يدها اليسرى خاتم مسطح. وبما أنها كانت تبدو غير متجاوزة ربيعها الثاني والعشرين، فإنني عزيت نفسي بفكرة أن الأمر لا يتعلق بخاتم زواج، وإنما بحُلية خطبة سعيدة وقصيرة. كانت مبرأة من كل عطر: الأريج الذي كان يتضوع خفيفاً من بشرتها لم يكن سوى أريج جمالها الطبيعي.

«أنت في سباتكِ والسفن في البحار»، فكرت وأنا على

ارتفاع عشرين ألف قدم فوق المحيط الأطلسي، محاولاً أن أتذكر بالترتيب أبيات السوناتة لـ «جيراردو دييغو»: [علماً أنك أنت نائمة، متأكدة، موقنة، منحنىً مخلصٌ للهجر، خط خالص، بمحاذاة ذراعي المكبّلَين] .

كانت حالي شديدة الشبه بحال السوناتة، إلى درجة أنني أعدت كتابتها من الذاكرة كاملة:

[ما أقسى عبودية المعزول على جزيرة

أنا المسهد، فاقد العقل

على صخور الشاطئ،

في البحار السفن وأنت في سباتك] .

مع ذلك، وبعد خمس ساعات من الطيران، ومع هذا القلق، فهمت بسرعة أن حالي لا تشبه حال سوناتة «جيراردو دييغو» ولكن مؤلفاً هاماً من الأدب المعاصر هو: «منزل الجميلات النائمات" لليابابي "ياسوناري كاواباطا».

اكتشفت هذه الرواية الجيدة عبر مسار طويل ومتنوع، اختتم على أي حال، بالفاتنة النائمة في الطائرة. من سنوات طويلة، بباريس، تلقيت مكالمة من «آلان جوفروي» يعلمني بأنه يود أن يقدمني لكتاب يابانيين، هم في ضيافته. بيد أن كل ما كنت أعرفه عن الأدب الياباني، فضلاً عن «الهايكيزات» الحزينة للبكالوريا، ينحصر في بضع قصص لـ «جونيشيرو

تانيزاكي» الذي كان قد ترجم للغة الكستيانية. الواقع أن كل ما كنت متأكداً منه هو أن كل الكتاب اليابانيين ينتهون عاجلاً أو آجلاً بالانتحار. كنت سمعت أول مرة عن كاوباطا عندما أحرز على جائزة نوبل سنة 1968، فحاولت أن أقرأ بعض مؤلفاته، إلا أن همتي فترت. بعد ذلك بقليل بقَر بطنه بسيف حاد، تماماً كما كان فعل كاتب مرموق آخر سنة 1946 هو «اوسامو دازاي»، بعد محاولات متعددة فاشلة. سنتان بعد كاوباطا، وأيضاً بعد محاولات فاشلة متعددة، أقدم الروائي «يوكيو ميشيما»، الذي يعتبر، على ما أعتقد، الكاتب الياباني الأكثر شهرة في الغرب، على «سيبوكو» كامل، بعد أن وجه خطاباً وطنياً مطولاً لجنود الإمبراطورية. لذلك، وعندما تلقيت المكالمة من الان جوفروي، أول ما خطر ببالي هو قدسية الموت عند الكتاب اليابانيين. أجبته: «أقبل الدعوة سعيداً، لكن شريطة أن لا ينتحروا».

وبالفعل، لم ينتحروا. قضينا ليلة رائعة، أهم ما تأكدت منه، خلالها، هو أنهم جميعهم مجانين. كانوا، هم أنفسهم مقتنعين بذلك: قالوا: «من أجل هذا طلبنا مقابلتك». وفي النهاية ثبَّتوا لدي الإقتناع بما كان عند القراء اليابانيين أمراً مفروغاً منه، وهو أنني كاتب ياباني.

وبقصد فهم ما كانوا يقصدونه، ذهبت صباح الغد لمكتبة مختصة بباريس وابتعت كل ما وقعت عليه من كتب المؤلفين اليابانيين: شوساكو أندو وكنزابورو أُو وياسوشي إنووِي

ورينوزوكي أكتاكاوا ومازوجي إبوزي وأسامو دازاي، فضلاً طبعاً عن كاواباطا وميشيما. ولسنة تقريباً لم أقرأ أحداً غيرهم. واليوم أجد نفسي أيضاً مقتنعاً بأن في الروايات اليابانية أمراً ما مشتركاً مع رواياتي؛ أمراً لا أستطيع تفسيره، ولم ألمسه في حياة البلد خلال زيارتي الوحيدة التي قمت بها لليابان، إلا أنه يبدو لي مؤكداً.

ومع ذلك، فإن المؤلف الوحيد الذي كنت أود أن أكون كاتبه هو «منزل الحسناوات النائمات». لكاواباطا، والذي يحكي قصة منزل غريب بضواحي طوكيو يؤدي به البرجوازيون المسنون مبالغ طائلة لينعموا بالشكل الأكثر رقة لآخر حب [في حياتهم] : أن يقضوا ليلة في التحديق في أجمل فتيات المدينة الراقدات إلى جانبهم على أسرة بعد تناول أقراص منومة. لا حق لهم في أن يوقظوهن أو يلمسوهن. وهم، من جانبهم، لا يحاولون ذلك، ما دام أطهر إشباع لهذه النزوة الشمطاء هو القدرة على الحلم بجانبهن.

لقد عشت هذه التجربة بجانب الحسناء النائمة في طائرة نيويورك، إلا أن ذلك لم يسعدني. بل على العكس من ذلك، كان الأمر الوحيد الذي تمنيته خلال ساعة الطيران الأخيرة هو أن يوقظها المضيف حتى أستطيع استرجاع حريتي وبالتالي استرجاع، ربما، شبابي. إلا أن ذلك لم يحصل؛ لم تستيقظ، ومن تلقاء نفسها، إلا عندما لامست الطائرة الأرض. هيأت

نفسها وانتصبت واقفة دون أن تنظر إلي، وكانت أول من غادر الطائرة مختفية وسط الحشود وإلى الأبد. تابعت سفري على نفس الرحلة إلى "مكسيكو" وأنا أجتر حنيني الأول إليها بجانب المقعد الذي لا يزال دافئاً من نومها، دون ان أستطيع التخلص مما كان قاله كتاب باريس المجانين عن مؤلفاتي. وعندما سلمونا – قبل أن تحط الطائرة – جذاذة الوصول، عبأتها تحت تأثير إحساس بالمرارة. المهنة: كاتب ياباني. السن: 92 سنة.

محتويات:

* ما هي المودرنيزم (Modernismo) وما هي دلالتها كمدرسة في الفن بعامة وفي الأدب بخاصة؟

* ملاحظات حول مسار القصة القصيرة في أسبانوأمريكا ودلالته

* تقليد القطيعة

وصايا:

* قصائد
* فن الشعر
* قصيدة رقم 5
* سوف أتحدث عن الأمل

قصص وصور :

* باكو يونكي
* الآخر
* المرأة والقناع
* طائرة الحسناء النائمة
* قصص
* مرحباً يا بوب

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.
2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.
3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.
4 - ترسل مواد النشر إلى رئيس تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

■ **قصص قصيرة :**

باكو يونكي 87
ثيسار باييجو

الآخر 119
خورخي لويس بورخيص

المرأة والقناع 133
خورخي لويس بورخيص

طائرة الحسناء النائمة 141
غابرييل غرسيا ماركيز

قصص 149
أوغوستو مونتيروسو

مرحباً يا بوب 157
أوغوستو مونتيروسو

المترجمون

علي المنوفي
محمد دربال
إبراهيم الخطيب
محمد بنعبود
نهى أبو عرقوب
سعيد بنعبدالواحد

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطئ – جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ **مقالات :**

ما هي المودرنيزم (Modernismo) وما هي دلالتها كمدرسة في الفن بعامة وفي الأدب بخاصة ..... **إدواردو ل. تشاباري** **9**

ملاحظات حول مسار القصة القصيرة في أسبانوأمريكا ودلالته..... **إنريكي بوب والكر** **21**

تقليد القطيعة..... **أوكتافيوباث** **41**

■ **قصائد :**

قصائد **خوصي مارتي** **67**

فن الشعر **خورخي لويس بورخيص** **73**

قصيدة رقم 5 **بابلو نيرودا** **77**

سوف أتحدث عن الأمل **ثيسار بايجو** **81**