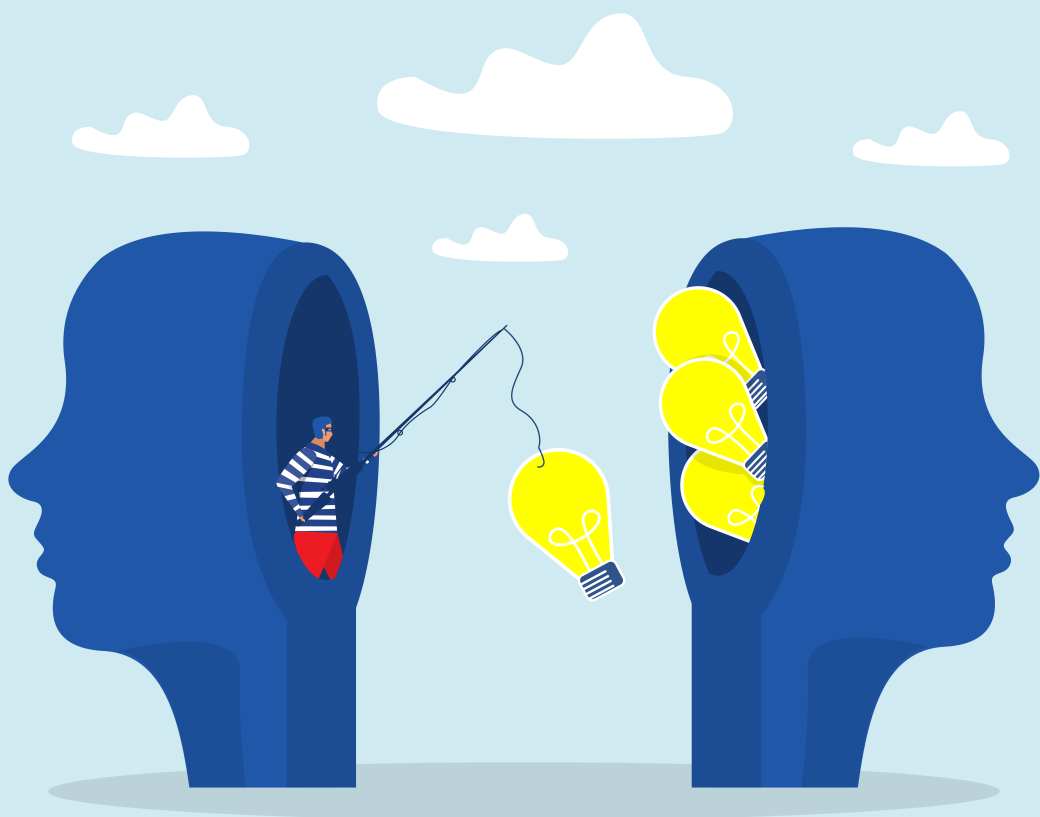


الإعداد والانتقال

جولي ساندرز



ترجمة عبد المقصود عبد الكريم

الإعداد والانتحال

تأليف
جولي ساندرز

ترجمة
عبد المقصود عبد الكريم



الناشر مؤسسة هنداوي

المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شبيث ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +

البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إن مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٥٠٩ ٧

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ٢٠١٠.

صدرت هذه الترجمة عام ٢٠٠٦.

صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الدكتور عبد المقصود عبد
الكريم.

المحتويات

٧	الإعداد والانتحال
٩	كلمة محرر السلسلة
١١	المقدّمة
٢٩	الجزء الأول: تعريف المصطلحات
٣١	١ - ما الإعداد؟
٤٣	٢ - ما الانتحال؟
٦١	الجزء الثاني: الأنماط الأدبية الأصلية
٦٣	٣ - «هنا تغيير غريب»: انتحال أعمال شكسبير
٨٥	٤ - «إنها قصة بالغة القدم»: الأسطورة والمسح
١٠٩	٥ - «نُسَخ أخرى» من حكاية الجِنِّيَّات والفلكلور
١٢٣	الجزء الثالث: رؤى بديلة
١٢٥	٦ - بناء وجهات نظر بديلة
١٥١	٧ - «إننا فيكتوريون آخرون»: أو إعادة التفكير في القرن التاسع عشر
١٧١	٨ - تاريخ ممتد؛ أو انتحال الحقائق
١٨١	٩ - انتحال الفنون والعلوم
١٩١	فيما بعد

الإعداد والانتحال

من الإعداد adaptation الذي يبدو بسيطاً لنصّ للسينما أو المسرح أو عمل أدبي جديد، إلى الانتحال appropriation الأكثر تعقيداً في الأسلوب أو المعنى، تترابط كل النصوص بشكل قابل للنقاش بشبكة ما من النصوص والأشكال الفنية الموجودة. يتناول «الإعداد والانتحال» ما يلي:

- التعريفات والتطبيقات المتعددة للإعداد والانتحال.
- السياسات الثقافية والجمالية وراء الدافع للإعداد.
- الطُّرق المتنوعة التي يُعد بها الأدب المعاصر والسينما الأعمال الفنية الأخرى ويُنقّحانها ويُعيدان تَخيُّلها.
- تأثير الحركات النظرية، بما فيها البنيوية، وما بعد البنيوية، وما بعد الكولونيالية، وما بعد الحداثة، والنزعة الأنثوية ودراسات النوع gender، على الإعداد والانتحال.
- انتحال نصوص تراثية معينة، وأيضاً أنماط أدبية أصلية مثل الأسطورة وحكايات الجنّيات، عبّر الزمن وعبر الثقافات.

يلقي هذا الكتاب، متراوِحاً بين الأنواع الفنية genres والمفاهيم الجاهزة في مجالات مُتنوّعة تنوّع علم الموسيقى والعلوم الطبيعية، الضوء على مناظرات مُعقّدة حول الإعداد والانتحال، مقدّماً مصدراً بالغ الأهمية لدارسي الأدب أو السينما أو الثقافة.

إلى جانور ماكفرلين

«من يجب النصوص حقًا لا بد أنه يتمنى من وقت لآخر أن يحب نصين (على الأقل) معًا.»

جيرار جينيت، «الألواح المسوحة»

«كان هناك، كما هو الحال في كل الأعمال الملتوية، مجموعتان من الكتب...»
بيتر كاري، «جاك ماجز»

كلمة محرر السلسلة

«المصطلح النقدي الجديد The New Critical Idiom» سلسلة تقدم كتباً تمهيدية تسعى إلى توسيع معجم المصطلحات الأدبية، وتقديم التغيرات الراديكالية التي حدثت في دراسة الأدب في العقود الأخيرة من القرن العشرين. وتهدف إلى تقديم تعليقات واضحة، بأمثلة جيدة، على كل المصطلحات المستخدمة، وتطور تاريخ تغيير استخدامها.

تشهد الحالة الحالية لفرع الدراسات الأدبية مناظرة مهمة تتعلق بالمسائل الأساسية في المصطلحات. ويتضمن هذا، ضمن أشياء أخرى، الحدود التي تميز الأدبي عن غير الأدبي؛ وضع الأدب في المجال الثقافي الأوسع؛ العلاقة بين الآداب في الثقافات المختلفة؛ والمسائل المتعلقة بعلاقة الأدب بالأشكال الثقافية الأخرى في سياق الدراسات التي تنتمي لأكثر من حقل معرفي.

ومن الواضح أن مجال النقد الأدبي والنظرية مجال ديناميكي متنوع. وهناك احتياج في الوقت الحالي لمجلدات منفصلة عن مصطلحات تجمع بين جلاء العرض ومغامرة المنظور واتساع الاستخدام. ويحتوي كل مجلد، كجزء من خطته، مؤشراً على الاتجاه الذي يسير فيه تعريف مصطلحات معينة، وأيضاً توسيع الحدود المعرفية التي تم احتواء بعض هذه المصطلحات بها تقليدياً. ويتضمن هذا بعض الترتيب للمصطلحات في المجال الأوسع للتمثيل الثقافي، ويقدم أمثلة من السينما ووسائل الإعلام الحديثة بالإضافة إلى أمثلة من نصوص أدبية متنوعة.

المقدمة

لا يتحسن الفن أبداً، لكن ... مادة الفن لا تبقى على حالها أبداً.
ت. س. إليوت، «التقاليد والموهبة الفردية»

يهتم هذا الكتاب بأدبية الأدب. ويهتم بالضرورة أي استكشاف للتناص، وتجليه الخاص في أشكال الإعداد والانتحال، بكيفية ابتكار الفن للفن، أو صناعة الأدب للأدب.^١ ثمة خطورة، رغم ذلك، في أن يبرهن هذا النشاط في فحص عمليات الإعداد أو «قراءتها» على أنه نشاط أناني، يحد فقط الحياة التالية للنصوص ويحد بالتالي النقد الأدبي كمهنة أكاديمية. يقرأ الأكاديمي المتخصص في الأدب أو دارس الأدب الكثير من النصوص الأدبية في مسيرته التعليمية، وكلما قرأ نصوصاً أكثر حدّد مزيداً من الأصدقاء، ونقاط التوازي والمقارنة في النصوص التي يُواجهها. إن مفهوم أن تتبع مرجعاً أو تلميحاً متناصاً تمرينٌ معقول إلى حد بعيد لتأكيد الذات. يكتب روبرت ويتمان بشكل مقنع عن «البعد المثمر للانتحال» (١٩٨٣م، ١٤)، موحياً بالطرق المتشعبة التي تغذي بها النصوص نصوصاً

^١ تناص intertextuality: مصطلح وضعته جوليا كرسيفا ليدل على التعديل الذي يطرأ على النصوص بالدوال اللفظية والسيموطيقية المشتقة من نصوص أخرى (١٩٨٠م). ويستخدم المصطلح الآن بمعنى أوسع ليشير إلى العلاقة بين النصوص الأدبية والنصوص الأخرى أو المراجع الثقافية (لمناقشة وافية، انظر: ألين آلين، ٢٠٠٠م) (المؤلفة). لا تضع المؤلفة أية هوامش وتكتفي بمعجم ببعض المصطلحات في نهاية الكتاب، وحيث إن فهم هذه المصطلحات ضروري لفهم الكتاب فقد فضّلت وضع المعجم المذكور في الهوامش وإضافة كلمة «المؤلفة» في نهاية كل هامش، وبقيّة الهوامش كلها للمترجم.

أخرى وتبتكرها. لكننا، قراءً ونقادًا، نحتاج أيضًا إلى معرفة أن الإعداد والانتحال أساسيان في ممارسة الأدب والاستمتاع به.^٢

في أواخر القرن العشرين حَظِيَ التساؤل عن القدرة على أن يكون العمل «أصليًا» أو حتى ضرورة ذلك باهتمام خاص، ناهيك عن الفنون. رأى إدوارد سعيد في «عن الأصالة On Originality» أن «الكاتب يفكر قليلًا في كتابة عمل أصلي، ويفكر كثيرًا في التنقيح» (١٩٨٣م، ١٣٥)؛ ولاحظ جاك دريدا أن «الرغبة في الكتابة رغبة في الانطلاق قدر المستطاع بما يرد خلفك» (١٩٨٥م، ١٥٧).^٣ وكثيرًا ما يتجلى دافع «التنقيح»، وهو أكثر بكثير من التقليد البسيط، في مصطلحات نظرية مثل التناص، ويأتي كثير من النقد البارزين في هذا المجال من الحركات البنيوية وما بعد البنيوية في الستينيات، وخاصة في فرنسا. في مجال الأنثروبولوجيا، قام كلود ليفي شتراوس بأبحاث كثيرة في مجال تعريف البنى المتكررة عبر الثقافات (٢٠٠١م، [١٩٧٨م]).^٤ وفي عالم الأدب، أعلن رولان بارت أن «أي نص متناص» (١٩٨١م، ٣٩)، موحياً بأن أعمال الثقافات السابقة والمحيط بنا موجودة دائماً في الأدب.^٥ وألقى بارت الضوء أيضًا على الطرق التي لا تعتمد بها النصوص على مؤلفيها فقط في إنتاج المعنى، مشيرًا إلى الكيفية التي تستفيد بها من القراء الذين يبتكرون شبكات متناصّة خاصة بهم. صاغت جوليا كريستيفا، وهي نفسها نتاج تدريب علمي وأنثروبولوجي على يدي ليفي شتراوس، مصطلح التناص intertextualité في مقالها «النص المقيّد» لتصف العملية التي يكون بها أي نص «تبديل في النصوص، تناص» (١٩٨٠م، ٣٦).^٦ وكانت السيميوطيقا تشد انتباه كريستيفا؛ وقد اهتمّت بالكيفية التي تُعدّل بها النصوص بالعلامات والدوّال، وتعبيرات الثقافة التي ساهمت فيها، أو التي انبثقت منها. إلا أن التناص كمصطلح تصادّف أنه يشير إلى أبعد مما هو نصي مُقابل

^٢ تلميح allusion: إشارة عابرة أو غير مباشرة (المؤلفة). روبرت ويمان Weimann (١٩٢٨م)، أستاذ الدراما، جامعة كاليفورنيا، إيرفين.

^٣ إدوارد سعيد (١٩٣٥-٢٠٠٣م)، إدوارد وديع سعيد، مفكر أمريكي من أصول فلسطينية. جاك دريدا Derrida (١٩٣٠-٢٠٠٤م)، فيلسوف فرنسي، وُلِدَ في الجزائر، مؤسّس التفكيكية.

^٤ كلود ليفي شتراوس Lévi-Strauss (١٩٠٨-٢٠٠٩م)، مفكر وأنثروبولوجي فرنسي.

^٥ رولان بارت Barthes (١٩١٥-١٩٨٠م)، مُنظّر أدبي فرنسي وفيلسوف وناقد وسميوطيقي.

^٦ جوليا كريستيفا Kristeva (١٩٤١-...)، فيلسوفة فرنسية بلغارية وناقدة أدبية.

الفكرة التي يحركها الكلام عن الكيفية التي تُطوّق بها النصوص نصوصاً أخرى وتستجيب لها أثناء عملية إبداعها وتأليفها، وأيضاً فيما يتعلق باستجابة كل قارئ أو مُشاهد على حدة.

يمكن لعمليات الإعداد والانتحال أن تختلف في مدى تصريحها بالهدف من التّناص. كثيراً ما تصرّح عمليات الإعداد للسينما أو التلفزيون أو المسرح عن الأعمال الأدبية التراثية التي نلقي نظرة عليها في هذا الكتاب بأنها تأويل، أو إعادة قراءة لسلف تراشي. ويتضمن ذلك أحياناً الرؤية الشخصية للمخرج، وقد يتضمن أو لا يتضمن نقلة ثقافية أو تحديثاً ثقافياً لبعض الأشكال؛ يتضمن أحياناً هذا العمل الذي يقدم تفسيراً جديداً الانتقال إلى صيغة أو سياق جنس فني جديد أيضاً. قد تكون علاقة التّناص في الانتحال أقل وضوحاً، أكثر انغماساً، لكن ما لا يمكن تجنبه غالباً حقيقة أن التعهد السياسي والخلقي يُشكّل قرار الكاتب أو المخرج أو الممثل بإعادة تفسير النص الأصلي. وفي هذا الشأن، لا يمكن في أية دراسة عن الإعداد والانتحال، أن نتجاهل بسهولة المضمون الإبداعي الذي عبّر عنه المؤلف، كما قد توحى النظريات المؤثرة لكل من رولان بارت، وميشيل فوكو عن «موت المؤلف» (بارت، ١٩٨٨م؛ فوكو، ١٩٧٩م).^٧ إلا أن قدرة هذه النظريات على زعزعة سلطة النص الأصلي تمكّن من إنتاج متعددٍ للمعنى ومتعارضٍ أحياناً، وهي حقيقة تثبت أهميتها بالنسبة للتحليلات التي نقوم بها. يشجع التّناص المتأصل في الأدب الإنتاج المتطور والناشئ للمعنى، وشبكة تمتد بلا نهاية من العلاقات النصّية.

«تُبنى» النصوص الأدبية» من أنظمة وشفرات وتقاليد رسختها الأعمال الأدبية السابقة» (ألين Allen، ٢٠٠٠م، ١)، وتُبنى أيضاً من أنظمة وشفرات وتقاليد مستمدة من الأشكال الفنية المصاحبة. إذا كانت صياغة نظرية التّناص تنسب إلى كريستيفا، فإن نظريتها لا يمكن أن يقتصر تطبيقها على الأدب. لقد رأت الفن والموسيقى والدراما والرقص والأدب بلغة سيفيساء حية، تقاطعاً ديناميكياً للأسطح النصّية. ونأمل في إضافة السينما للقائمة، لكن باتباع نموذج كريستيفا، كثيراً ما تسخّر المصطلحات المستخدمة في هذه الدراسة، لوصف الإعداد والانتحال الأدبيين، فروعاً معرفية موازية عن الفن الرفيع وعلم الموسيقى. إن معجم الإعداد كثير التغير. قدم أدريان بول قائمة من المصطلحات

^٧ ميشيل فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤م)، فيلسوف فرنسي.

تُمثِّل اهتمام العصر الفيكتوري بتجديد الماضي الفني:^٨ «(بدون نظام معين) ... استعارة، سرقة، انتحال، توريث، تمثُّل ... متأثر، مستلهم، معتمد، مدين، محاصر، مستحوذ ... إجلال، تقليد، تقليد ساخر، صدى، تلميح، وتناص» (٢٠٠٤م، ٢). يمكننا أن نواصل النغمة اللغوية، ونضيف لهذا الخليط: تنوع، نسخة مُعدَّلة، تفسير، تقليد، تقريب، مكمل، إضافة، ارتجال، العمل السابق، استمرار، إضافة، بارا نص، هير نص، لوح ممسوح، تطعيم، تنقيح، تجديد، تحديث، مراجعة، إعادة تقييم. يتناول المعجم الموجود في نهاية هذا الكتاب مختارات قليلة من هذه المصطلحات لكن في صفحات هذا الكتاب سوف يقابل القارئ الكثير منها.^٩ لا أقدم اعتذارًا عن غزارة المصطلحات المقدَّمة بدلاً من ثباتها. المعجم

^٨ أدريان بول Adrian Poole: باحث في الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة كمبريدج.
^٩ نغمة riff: جملة قصيرة مكررة في موسيقى الجاز، وغالبًا كقاعدة للارتجال (المؤلفة). تنوع variation: عملية التنوع أو لحظتها: الابتعاد عن حالة سابقة أو عادية (المؤلفة). نسخة معدَّلة version: وصف لمادة من منظور مُعَيَّن، شكل لشيء أو تنوعه وهو يؤدِّي أو يُعَدُّ. في الموسيقى يشير المصطلح إلى تكرار تيمة في شكل متغير أو متطور (المؤلفة). تقليد imitation: نسخة؛ زائف؛ في الموسيقى يحمل هذا المصطلح مفهومًا أوسع لتكرار جملة بدرجات مختلفة. في الثقافة الكلاسيكية وثقافة بدايات العصر الحديث استخدم المصطلح بمعنى لا يحمل ازدراءً، برغم أنه في نظرية ما بعد الحداثة يمكن أن يشير إلى عمل اشتقاقي بشكل صرف (المؤلفة). تقريب proximation: مصطلح لجيرار جينيت (١٩٩٧م، [١٩٨٢م]، ٣٠٤)، يشير إلى تحديث أو نقل ثقافي لنص ليقترَب جدًّا من السياق الثقافي والزمني للقراء أو المشاهدين (المؤلفة). مكمل supplement: شيء أو جزء يضاف إلى كتاب. في «عن الكتابة Of Grammatology» يقدم جاك دريدا مناظرة عن مفهوم التكميل، حيث إن كلمة supplement في الفرنسية تعني أيضًا الإحلال أو الاستبدال (١٩٧٦م، ١٤١-١٥٧) (المؤلفة). ارتجال improvisation: تأليف، أو أداء، موسيقى أو شعر بدون مخطوطة؛ في الانتحال، يمتد المصطلح لعمل يُعدُّ بطريقة حرة نصًّا سابقًا أو أصلًا. عن الارتجال في سياق اجتماعي أو درامي، انظر جرينبلات Greenblatt (١٩٨٠م، ٢٢٧-٢٢٨) (المؤلفة). العمل السابق prequel: عمل أدبي أو سينمائي أو درامي يسبق عملًا تاليًا أو يقدمه أو يؤدي إليه. بارا نص paratext: مفهوم يرتبط بالعمل الأدبي المنشور، ويشمل البارا نص عناصر يضيفها المحررون والناشرون وتقدم إشارة إلى نص المؤلف. هير نص hypertext: مصطلح وضعه جيرار جينيت (١٩٩٧م [١٩٨٢م]، ix) للإشارة إلى النص المنتحل أو المعدُّ (انظر أيضًا هيبو نص). مراجعة revision: عملية المراجعة أو شاهدها، أو العودة revisiting، مع أن المصطلح اكتسب سياسات أنثوية بشكل خاص على يد أدريان ريتش Adrienne Rich في شكل re-vision (١٩٩٢م، [١٩٧١م]) (المؤلفة). تم دمج المعجم المشار في الهوامش، راجع هامش سابق.

الذي يعمل فيه الإعداد والانتحال غني ومتنوع؛ وهذا جزء من جوهره وأهميته، وينبغي بالتأكيد أن تعكس أية دراسة من هذا النوع هذه الحقيقة.

وقد استكشف ج. هيليس ميلر التعديلات المختلفة للبارا نصي والبيري نصي peritextual والهير نصي في كتاباته النقدية، محدّدًا مختلف الطرق التي يمكن بها لنص أدبي أن «تسكنه ... سلسلة طويلة من الوجود الطفيلي لنصوص سابقة وأصدائها وتلميحاتها ونزلائها وأشباحها» (جيلبرت Gilbert وجوبار Gubar، ٢٠٠٠م، [١٩٧٩م]، ٤٦).^{١٠} ويهتم هذا الكتاب بمختلف تحولات هذه الأشباح والهواجس النصية، بالمعنى الحرفي والمجازي. وبالتالي تُطرح مسائل الاعتماد والاشتقاق. تستدعي دراسات الإعداد والانتحال دائمًا مسائل الملكية والخطابات القانونية المصاحبة عن حقوق النشر وقانون التملك. إلا أن الإعداد والانتحال، بداية من زعزعة بارت للمعنى النصي الثابت كإجراء وعملية، احتفياً بالنموذج التعاوني والمشارك.

وتبقى اختلافات مُعيّنة أساسية لفهم عمليات الإعداد والانتحال. ثمة حاجة، على سبيل المثال، للتمييز بين الاقتباس المباشر وعمليات الاستشهاد.^{١١} يمكن أن يكون الاقتباس تبجيلًا أو نقديًا، مؤيدًا أو مشككًا؛ يعتمد الأمر على السياق الذي يحدث فيه الاقتباس. إلا أن الاستشهاد يفترض علاقة أكثر تبجيلًا؛ كثيرًا ما يكون تأصيلًا للذات، وربما حتى توقيفًا، في إشارته إلى تراث النصوص «الجديرة بالثقة» المعتمدة ثقافيًا. إن الكثير من روايات القرن التاسع عشر، روايات توماس هاردي، والأخوات برونتي، وجورج إليوت، على سبيل المثال، عرضت الاستشهاد من شكسبير بهذه الطريقة.^{١٢} لكن الاستشهاد مختلف أيضًا عن الإعداد، الذي يشكّل انهماكًا أكثر استمرارية بنص أو مصدر مُفرد أكثر مما يسمح به العمل العرضي المتمثل في التلميح أو الاقتباس، وربما حتى الاستشهاد. وأكثر من ذلك. يتبع الانتحال الانهماك المستمر ذاته الذي يتبعه الإعداد لكنه قد يتبنّى وُضع الانتقاد، وربما حتى الاتهام.

^{١٠} ج. هيليس ميلر J. Hillis Miller (١٩٢٨-...)، ناقد أدبي أمريكي، تأثر بالتفكيرية وأثر فيها بعمق. ^{١١} الاستشهاد citation: إجراء مستشهد به أو مقتبس، بالمعنى القانوني المنغمس للإشارة لأعمال مرجعية. (المؤلفة)

^{١٢} توماس هاردي Hardy (١٨٤٠-١٩٢٨م)، كاتب بريطاني. الأخوات برنتي Brontë: عائلة من الروايات والشواعر البريطانيات، تضم شارلوت Charlotte (١٨١٦-١٨٥٥م)، وإميلي Emily (١٨١٨-١٨٤٨م)، وأن Anne (١٨٢٠-١٨٤٩م). جورج إليوت George Eliot (١٨١٩-١٨٨٠م)، كاتب بريطاني.

يتورط الإعداد والانتحال حتّى في أداء صدى النص والتلميح إليه، لكن هذا لا يعادل عادة أن الاقتباس بشكل ارتجالي متشظّ يعتبر عمومًا النموذج العملي للتناص.^{١٣} في الفرنسية كلمة bricolage مصطلح يعني «افعلها بنفسك»، مما يساعد على تفسير تطبيقه في سياق أدبي على تلك النصوص التي تحشد كثيرًا من الاقتباس والتلميح والاستشهاد من أعمال فنية موجودة. وهناك شكل مواز في الفن هو إبداع الكولاج collage بحشد مواد موجودة لإبداع موضوع جمالي جديد، أو في الموسيقى العمل الإبداعي المتمثل في «المزج».^{١٤} وهذه إعادة لحشد أجزاء لتشكيل كل جديد، بدون شك، عنصر نشط في الكثير من نصوص ما بعد الحداثة يستكشف في سياق هذه الدراسة.

هناك أيضًا طرق مهمة يلقي فيها عمل الارتجال بظلاله على المعارضة في الأدب.^{١٥} وكلمة مُعارضة مصطلح آخر مشتق من اللغة الفرنسية، يشير في مجال الموسيقى إلى خليط من الإشارات، لحن مكوّن من أجزاء تُوضَع معًا (دينثيث Dentith، ٢٠٠٠م، ١٩٤). إلا أن كلمة معارضة خضعت في مجالات الفن والأدب لتحوّل في الإشارة أو امتداد لها، ويُطبّق غالبًا على الأعمال التي تُقلّد بإسهاب أسلوب فنان أو كاتب واحد. وهناك، بدون شك، بعض كُتّاب الرواية المشهورين مناصرون لأسلوب الخليط في المعارضة، يوناثان كو،^{١٦} على سبيل المثال، في روايته الغنية بالتلميحات «يا لها من قسمة! What a Carve Up!» (١٩٩٤م)، التي تقلد كل شيء من الكتابة الصحفية إلى جيمس جويس في سياق حكايتها، لكن كثيرًا

^{١٣} الارتجال bricolage: في سياق أدبي، تجميع أو مجموعة من التلميحات والاقتباسات والإشارات المختلفة في سياق عمل إبداعي جديد. وكثيرًا ما يرتبط بعمل الأنثروبولوجيين البنيويين مثل كلود ليفي شتراوس الذي درس تحولات الأسطورة (٢٠٠١م، [١٩٧٨م]) وما بعد الحداثة (باري Barry، ١٩٩٥م، ٨٣). والمصطلح من تعبير فرنسي بمعنى افعلها بنفسك (DIY) Do-it-Yourself. (المؤلفة)

^{١٤} المزج sampling: في علم الموسيقى، تعديل، أو إعادة استخدام، جزء من تسجيل موسيقي في سياق تسجيل آخر. وهو شائع بشكل خاص في موسيقى الهيب هوب hip-hop. (المؤلفة)

^{١٥} معارضة pastiche: مصطلح مشتق من الفرنسية، يشير في مجال الموسيقى إلى خليط من الإشارات، لحن مكوّن من أجزاء تُوضَع معًا (دينثيث، ٢٠٠٠م، ١٩٤). في قلب تعليقات نظرية ما بعد الحداثة وممارستها (انظر: باري، ١٩٩٥م، ٨٣)، في مجالات فنية وأدبية أوسع، خضع المزيج لتحوّل إضافي في الإشارة، حيث إنه يُستخدَم غالبًا للإشارة إلى تلك الأعمال التي تقوم بتقليد ممتد في أسلوب فنان واحد أو كاتب. (المؤلفة)

^{١٦} يوناثان كي Jonathan Coe (١٩٦١-...)، روائي وكاتب إنجليزي.

ما كان التقليد الفني المستمر هو الذي يُمنَح اسم المعارضة في الأدب المعاصر.^{١٧} وكثيرًا ما يُفترض أن المعارضة تحمل نزعة هجائية أو مغزى تهكميًا، برغم وجود استثناءات لهذه القاعدة. من بعض النواحي هناك غالبًا خليط مُعقّد من الإعجاب والسخرية ينشط في معارَضات كُتّاب مُعيّنين أو أساليب أدبية مُعيّنة. تجدد رواية «فو Foe»، من تأليف ج. م. كوتسي،^{١٨} وناقشها بالتفصيل في الفصل السادس، المغزى الاحتفالي والساحر في جماليات النثر في القرن الثامن عشر، وكتابات دانيال ديفو بشكل خاص، بنسختها التي تضم الروايات المكتوبة بأسلوب الرسائل أو الصحافة؛ يؤثر بيتر كاري بشيء مماثل في زيارته الواعية مرة أخرى لمجاز القص ومصطلحاته في القرن التاسع عشر، وخاصة قصص ديكنز، في «جاك ماجز Jack Maggs»، وناقشها في الفصل السابع.^{١٩} هناك أيضًا، في هاتين الروايتين، لحظات ينشط فيها الارتجال والمعارضة معًا، لكن عمومًا، عندما ننسب تعهدًا سياسيًا أو خلقًا لأعمال الانتحال الأدبي مثل التنقيح ما بعد الكولونيالي للنصوص التراثية («روبنسون كروزو»، و«التوقّعات الكبرى» بالتتابع)، نترف بأن التقليد الأسلوبي ليس جوهر الاقتراب من النص الأصلي وليس الهدف الوحيد، حتى لو كان سمة مميزة.

يمكن اعتبار رواية جيمس جويس «عوليس» (١٩٢٢م) النمط الأصلي للنص المُعدّ.^{٢٠} يشير العنوان وحده إلى علاقة بنوية مع ملحمة هوميروس اليونانية القديمة عن تجوال عوليس وترحاله (يُعرف أيضًا باسم أوديسيوس Odysseus)، «الأوديسة». وكانت العلاقة أكثر وضوحًا في التقسيم الذي وضعه جويس للرواية قبل النشر؛ حيث أشار عنوان كل فصل إلى علاقة مُعيّنة مع حدث أو شخصية في حكاية هوميروس: «تليمكيس»، «أكلة اللوتس»؛

^{١٧} جيمس جويس James Joyce (١٨٨٢-١٩٤١م)، كاتب أيرلندي أثّرت أعماله بعمق على القصة الحديثة، ومن أشهر أعماله «عوليس Ulysses» (١٩٢٢م).

^{١٨} ج. م. كوتسي J. M. Coetzee (١٩٤٠-...)، أكاديمي وروائي من جنوب أفريقيا، حصل على جائزة نوبل ٢٠٠٣م، راجع مقدمة ترجمة «الرجل البطيء» للمترجم، سلسلة الجوائز، هيئة الكتاب.

^{١٩} دانيال ديفو Defoe (١٦٦٠-١٧٣١م)، كاتب بريطاني. تشارلز ديكنز Dickens (١٨١٢-١٨٧٠م)، كاتب بريطاني. بيتر كاري Carey (١٩٤٣-...)، روائي أسترالي وكاتب قصة قصيرة. أحد كاتِبين فازًا مرتين بجائزة البوكر، والآخر هو ج. م. كوتسي.

^{٢٠} النمط الأصلي archetype: أصلي، أو نموذج، أو نموذج أصلي prototype. ويشير في الأدب أيضًا إلى رمز متكرر أو موتيفة. (المؤلفة)

«سيلا وكريديس»، «سيرس»، «بنلوب».^{٢١} إن قرار جويس بحذف هذه العناوين المرجعية، التي وضعها للفصول، من النسخة الأخيرة المنشورة للرواية يثير مسألة إن كنا نحتاج إلى معرفة «الأوديسة» لفهم بأي معنى من معاني الفهم قصته التي تدور أحداثها في دبلن. إلا أن ما تُلقِي عليه هذه المسألة الضوء هو الدافع الأساسي المتناقض إلى الاعتماد والتحرر المتضمن في معظم عمليات الإعداد والانتحال التي تُستدعى في سياق هذا المجلد. صَنَّف جيرار جينيت رواية «عوليس» بأنها «النمط الحقيقي للهير نص المدعى» إلا أنها «حالة متطرّفة من التحرر من الهيبو نص» (١٩٩٧م، ٣٠٩)، وهنا يعادل «الهير نص» الإعداد ويعادل «الهيربو نص» الأصل.^{٢٢} ويمكن، بلا شك، قراءة رواية جويس وحدها وتقديرها كقصة، كوصف رائع ليوم في حياة مجموعة من سكان دبلن في عشرينيات القرن العشرين؛ إلا أنها لا محالة قراءة فاشلة أو ناقصة. إلا أن قراءة لهذه القصة بجانب إدراك وإحاطة لأحداث ملحمة هوميروس تُثري بوضوح إمكانية إنتاج المعنى، وهكذا نرى، كما لاحظت جينيفر ليفن Jennifer Levine، علاقة تشبه علاقة الأب بالابن تنبثق بين ستيفن ديدالوس Daedalus، وليوبولد بلوم Bloom في الرواية باعتبارها موحية في حد ذاتها إلا أنها تسجل الكيفية «التي تشدّ بها إحساسنا لعلاقة البنوة الضمنية بينهما لئلاهما أيضًا بوصفهما تليمكيس وأوديسيوس» (١٩٩٠م، ٣٢). لا يركز، بالطبع، تناص شخصيات جويس على المقارنات مع شخصيات هوميروس فقط، حيث إن العلاقة بين ستيفن وليوبولد توحى أيضًا بالعلاقة بين هاملت وأبيه، وتردد «عوليس» أصداء ولوازم شكسبيرية. في مكان آخر تنغمس القصة في عدد من الإنجازات البارعة للمعارضة الأدبية.

^{٢١} تليمكيس Telemachus: ابن أوديسيوس وبنلوب Penelope في الميثولوجيا اليونانية، وقد ساعد أباه في قتل الساعين إلى بنلوب. أكلة اللوتس: أشخاص في الأوديسة يوصفون بأنهم يأكلون اللوتس ويعيشون في كسل وتراخٍ. سيلا Scylla: جَنِيَّةٌ من جنّيات البحر تفترس البحارة. كريديس Charybdis: دوامة الساحل الصقلي، تُجَسَّد في صورة وحش يلتهم السفن، وتقع مقابل كهف صقلية، في الميثولوجيا الإغريقية. سيرس Circe: الربّة التي حَوَّلَت رجال أوديسيوس مؤقتًا إلى خنازير، لكنها بعد ذلك أرشدته إلى طريق العودة إلى وطنه.

^{٢٢} جيرار جينيت Gérard Genette (١٩٣٠-...)، مُنظِّر أدبي فرنسي، ارتبط اسمه بشكل خاص مع البنيوية.

^{٢٣} الهيبو نص hypotext: مصطلح وضعه جيرار جينيت (١٩٩٧م، [١٩٨٢م، ix]) للإشارة إلى النص الأصلي للانتحال أو التنقيح (انظر أيضًا: هير نص). (المؤلفة)

إذا كانت مولي Molly، زوجة ليوبولد، التي تنطق بالمونولوج الختامي الشائن في «عوليس»، نسخة من بنلوب، زوجة أدوسايوس، تنتظر بصبر عودة زوجها الجوال من مغامراته الملحمية، فهناك أيضاً تنقيح واع للنص الأصلي الدالّ في حقيقة أن مولي تبرهن على نسخة زانية بوضوح من الزوجة الملكية الأصلية. يمد جويس إطار الإشارة أكثر باستدعاء آن هاثوي Hathaway، زوجة شكسبير، باعتبارها صورة أخرى من بنلوب، حيث إنها تُركت في سترتفورد أبون أفون حين ذهب الكاتب المسرحي إلى لندن ليصنع اسمه: «إننا نبدأ الاهتمام بالسيدة ش» (جويس ١٩٨٦م، [١٩٢٢م، ١٦٥].^{٢٤} هناك غالباً دعاية، بقدر ما هناك من ثراء فكري، تعمل بالتوازي والتناغم مع استدعاء جويس. تضغط هذه الملحمة الأيرلندية العقود والقارات في نص هوميروس إلى يوم واحد في دبلن، مؤكدة ذلك بحشود الخمارة والطبخ على الموقد. يصبح سيكلوب Cyclops سكيراً معيقاً في بار برني كيرنان Kiernan، وسيرس Circe مالك الماخور. وهناك بلا شك عنصر من التهكم،^{٢٥} أو «الملحمية الساخرة»، متضمن في هذه المقاربة، يعادل اختزال ألكسندر بوب للشكل الملحمي إلى قصة عن امرأة تافهة في قصيدته الطويلة التي ترجع إلى القرن الثامن عشر بعنوان «اغتصاب القفل The Rape of the Lock». وفي هذا الشأن، تجسد «عوليس» الاختزال والضغط اللذين اعتبرهما جينيت الدافع المشترك في بعض أدب الهير نص، وأيضاً في تعقيدها اللفظي والتوائها. قصة «عوليس» الشبيهة ببيت العنكبوت تستحق أيضاً التقدير بسبب فن الإسهاب: تجعل من الحيوانات اليومية لمجتمع دبلن ملحمة بارزة. تشد قراءة تناص رواية «عوليس» مخيلة القراء إلى عوالم هوميروس، ودانتي، وشكسبير، ممتدة وراء الآفاق التي تدّعيها لنفسها والجغرافيا الثقافية. ويبدو المجال الدال رحباً نتيجة لذلك. إن «عوليس» تذكير قوي بالاحتمالات الثرية لتقنية الإعداد والقراءات التي تنتبه لسياسات الانتحال، لكنها أيضاً مثال رفيع لحس اللعب، الذي أكد عليه الكثير من المنظرين باعتباره أساسياً لغريزة الإعداد. يصف بول ريكور الانتحال بأنه «التحويل «اللعب»

^{٢٤} سترتفورد أبون أفون Stratford-upon-Avon: بلدة جنوب وركشاير، إنجلترا، وكانت موطن أسرة شكسبير. السيدة ش: في الأصل Mrs. S، والإشارة هنا إلى الحرف الأول من اسم شكسبير Shakespeare.

^{٢٥} التهكم parody: تقليد ينطوي على دعاية أو مبالغة لمؤلف أو عمل أو أسلوب (لمناقشة شاملة، انظر: دينيث، ٢٠٠٠م). (المؤلفة)

^{٢٦} ألكسندر بوب Alexander Pope (١٦٨٨-١٧٤٤م)، شاعر إنجليزي.

للنص، واللعب نفسه ... بأنه شكل يناسب قدرات potentialis القارئ، بمعنى أي شخص يمكن أن يقرأ» (١٩٩١م، ٨٧).^{٢٧} وكما يؤكّد هذا المجلد، كثيرًا ما يكون هناك تعهد سياسي صادق يقف خلف عمليات الانتحال الأدبي أو «المراجعة re-vision». إن صياغة أدريان ريتش هذا التعبير بواصلته المقحمة الحاسمة جاء نتيجة سياستها الأنثوية والسحاقية الشخصية (١٩٩٢م [١٩٧١م]).^{٢٨} لكن البُعد السياسي للكتابة «المراجعة re-visionary» لا ينبغي أبدًا أن يحجب الأبعاد الممتعة المتزامنة في قراءة علاقة التناص والتلميح في هذه النصوص مع النصوص الأخرى، باقتفاء شبكات الترابط، التي وصفناها، وتنشيطها. وكما يلاحظ جينيت: «من يحب النصوص حقًا لا بد أنه يتمنى من وقت لآخر أن يحب نصين (على الأقل) معًا» (١٩٩٧م، [١٩٨٢م]، ٣٩٩). وتُشجّعنا مثل هذه العبارات على أن نصنف ونعرف الإعداد والانتحال وتاريخهما الثقافي ونحرص في الوقت ذاته على التأكد من أن عناصر المتعة لا تُفقد ولا يُقلّل من شأنها.

وُصف مقال كتبه ت. س. إليوت سنة ١٩١٩م بعنوان «التقاليد والموهبة الفردية» بأنه «قد يكون أهم عمل مُفرد في النقد الأنجلو أمريكي في القرن العشرين» (ويدوسون Widdowson، ١٩٩٩م، ٤٩).^{٢٩} ومقال إليوت بالتأكيد من القراءات الأساسية لدارسي الإعداد والانتحال. سعى إليوت لإعادة التفكير في مفهومي الأصالة والقيمة، متسائلًا عن «الميل إلى الإلحاح، حين نمتدح شاعرًا، على هذه الأوجه في عمله بأنه على الأقل لا يشبه أحدًا آخر» (إليوت، ١٩٨٤م، [١٩١٩م]، ٣٧). باستبعاد التأكيد الذكوري غير المأسوف عليه، تكون تعليقات إليوت وثيقة الصلة بهذا المشروع. تساءل إليوت، مقترحًا نظامًا بديلًا للقيمة الأدبية حيث يحتل تجديد نصوص الماضي والاستجابة لها قلب المسرح، عن السبب الذي يجعل قيمة الأصالة تعلو على قيمة «التكرار»: «لا يوجد شاعر أو فنان، في أي فن، له بمفرده معنى كامل» (٣٨). لم يكن يؤيد الالتصاق الأعمى بالنصوص أو العصور السابقة، وهو عمل لا يزيد رغم كل شيء عن أن يكون مجرد سرقة أدبية؛ كان تصوره «للموهبة الفردية» أنها ابتكرت مادة جديدة على سطح الماضي الأدبي وأُسسها.

^{٢٧} بول ريكور Ricoeur (١٩١٣-٢٠٠٥م)، فيلسوف فرنسي.

^{٢٨} أدريان ريتش (١٩٢٩-...)، شاعرة وكاتبة أمريكية.

^{٢٩} ت. س. إليوت T. S. Eliot (١٨٨٨-١٩٦٥م)، شاعر إنجليزي.

ويصيب بيتر ويدوسن حين يعترف بأن حالة إليوت بإدراكها التاريخي للتقاليد الأدبية قامت بتبرير أسلوبه المتناص الاستطرادي وأهداف حركة الحداثة (١٩٩٩م، ٤٩). إن شعر الحداثة، ناهيك عن شعر إليوت، مارس التناص في صورة اقتباس وتلميح وكولاج وارتجال وتقطيع. إننا في هذه الدراسة، كما أكدنا بالفعل، نتطلع إلى شيء مختلف إلى حد ما، إلى ارتباط أكثر استمرارية بين النصوص ومبدعيها. نسعى لتنظير علاقة متبادلة بين النصوص، علاقة أساسية لوجودها ويبدو أحياناً أنها تمس قلب الخبرة الأدبية وخاصة القراءة. وتصوير إليوت لـ «الحس التاريخي» (١٩٨٤م، [١٩١٩م، ٣٨] مهم؛ يقترح إليوت أن المعنى ينبثق من العلاقات بين النصوص، علاقات تشجع على التباين والمقارنة. وكما تؤكد القراءات الدقيقة التي نتناولها هنا، هذا ما تهتم به بالضبط دراسة نقدية جمالية وتاريخية للإعداد.

تعرّض مقال إليوت للهجوم أحياناً على أساس أنه يفترض ضمناً أن تراثاً أدبياً، سلسلة من النصوص القيمة، يتحول «أو يستعاد» ويُرجع إليه في العصور التالية (إيجلتون Eagleton، ١٩٩٤م، [١٩٨١م، ٥٤]. لا مفر في هذا السياق من المناظرة التي أثّرت حول تكوين تراث الدراسات الأدبية في العقود الأخيرة. يبدو أن الإعداد يحتاج إلى وجود تراث وديم وجوده، برغم أنه قد يساهم بدوره في تجديده وامتداده المستمرين. وكما لاحظ ديرك أتريج بذلك: ^{٣٠} «تعتمد إدامة أي تراث جزئياً على إشارة أعضائه التالين (أو من سيكونون أعضائه) إلى أعضائه السابقين ...» (١٩٩٦م، ١٦٩). تتطلب «القراءة» المطلوبة «بجانب ذلك» للمصدر والإعداد، دوال «التقاليد» و«الموهبة الفردية» بالتتابع بمصطلحات إليوت، معرفة القارئ «أو المشاهد» بالمصدر حين يواجه النص أو المشتق أو المستجيب. هكذا يصبح الإعداد مؤشراً حقيقياً للوضع التراثي؛ استشهاده يدل على السُّلطة.

عند هذه النقطة، يمكن تعريف الإعداد بأنه جنس فني مُحافظ بصورة متأصلة. كما يواصل أتريج: «لا تقدم الروايات نفسها برغم تلميحها الذي كثيراً ما يكون واضحاً ... باعتبارها تحديات للتراث، لكن باعتبارها تراثية، وربما نقول بوصفها منتمة للتراث بالفعل. يبدو أنها تضع نفسها في ثقافة أدبية راسخة، ولا تقدم نفسها باعتبارها اعتداء على تلك الثقافة» (١٩٩٦م، ١٩٦). إلا أنه يمكن أن يكون الإعداد أيضاً، ومفهوم المعادي

^{٣٠} ديرك أتريج Attridge (١٩٤٥م-...)، أكاديمي بريطاني، أستاذ في الأدب الإنجليزي في جامعة يورك.

يسيطر على الحاضر فيما يتعلق بما يتضمنه «الانتحال»، مضادًا، أو حتى مدمرًا. هناك الكثير من الفرص للشعب كما للالتحام، وللاعتداء كما للولاء.

ثمة مقال آخر مؤثر بالنسبة لدراسات الانتحال ألا وهو مقال أدريان ريتش «حين نوقظ الميت: الكتابة كمراجعة»، نُشر أول مرة في ١٩٧١م. في ذلك المقال أبدت الملاحظة التي تم الاستشهاد بها كثيرًا بأنه بالنسبة للكاتب كان من الجوهري أن يُواجهن كتابة الماضي حتى يتحرَّكن خلفه في فضاء إبداعي حر (محرر) خاص بهن: «المراجعة، عملية النظر إلى الخلف، الرؤية بعيون جديدة، دخول نص قديم من اتجاه نقدي جديد ... نحتاج إلى أن نعرف كتابة الماضي ونعرفها بشكل مختلف عمَّا عرفناها في أي وقت؛ ليس أن نجتاز تقليدًا وأن ننهي سيطرته علينا» (ريتش، ١٩٩٢م، [١٩٧١م]، ٣٦٩). الاقتراح مماثل لاقتراح إليوت من حيث إنه يستدعي الماضي الأدبي ويلج على الفهم التاريخي لدعم الإبداع في الحاضر والمستقبل، لكنه أيضًا مناقض تمامًا لفكر إليوت من حيث إنه يؤيد في الوقت ذاته انفصالًا جذريًا عن التقاليد، تمزيق متنافر ومنشق على أنظمة القيمة فيه وعلى تسلسله الهرمي. هذا المنظور النقدي عن العلاقة بين التقاليد والموهبة الفردية منظور يشترك فيه الكتاب الذين ينتجون الأعمال من موقف أنثوي وخليع وسحاقي والذين ينتجونه من مواقف ذاتية بعد كولونيالية.

ثمة منظر آخر لعلاقة الأدب بماضيه، الذي تم الاعتراف بأعماله وتحديدها بهذه المواقف الذاتية، ألا وهو هارولد بلوم.^{٣١} وقد تناول كتابه الرائد «قلق التأثر The Anxiety of Influence»، وقد نشر أول مرة في ١٩٧٣م، العلاقة المشحونة بين الكتاب وميراثهم الأدبي، مشيدًا إياها في مصطلحات فرويدية بوعي ذاتي كصراع أوديب بين «الأبناء» الصغار وأسلافهم الأدبيين. وقد تم الكشف بالتالي عن العديد من التصدعات في هذه المناقشة، ناهيك عن أن بلوم يكتب من وضع ذكوري صرف. ويُشيد أيضًا تاريخًا أدبيًا خاصًا جدًّا، تاريخًا يؤكّد على المبدع الفرد أو «العبقري» في مجال الأدب، وبالتالي يمنح، بشكل غير مناسب، الفترة الرومانسية امتيازًا حين كان هناك تأكيد خاص على العقل الإبداعي الفردي وانبثقت المساهمة الشخصية الفريدة للشاعر. ومن ذلك الوقت تتبع عدد من النقاد غايات teleologies بديلة للتأثير الأدبي، مشيرين، على سبيل المثال، إلى تأثير

^{٣١} هارولد بلوم Bloom (١٩٣٠-...)، كاتب وناقد أمريكي.

الكلاسيكيين على كُتّاب الحداثة الأوائل مثل شكسبير (بيت Bate، ١٩٩٣م)، ومعترفين بوجود أنثوي قوي في مجتمعات التأثير وعلى من تأثروا أيضًا (جيلبرت وجوبر، ٢٠٠٠م، [١٩٧٩م]). ورغم ذلك، تبقى أطروحة بلوم الأساسي عن «سوء الفهم»، غالبًا إعادة تأويل بشكل عابر أو حتمي للنصوص في عملية تبنيها وترجمتها وتجديدها في سياقات جديدة، تبقى أطروحة موحية جدًا لدراسات الانتحال وأطروحة أثّرت على المعجم الذي يتناوله كثير من الدارسين في هذا المجال.

المشكلة المركزية في أية تقاليد هي القدرة على التعرف ليس فقط على الذين يُشكّلون تلك التقاليد ولكن على الذين يتم استبعادهم منها في أوقات مختلفة، أو على الأقل، يزاخون إلى الحواف. وقد فحص هنري لويس جيتس الابن هذه الظاهرة في الكتابة الأمريكية الأفريقية، وهو حقل أدبي في رغبته في تأكيد مناهجه وطرقه التي يعمل بها، وجد رغم ذلك حاجة لمواجهة تقاليد الثقافة البيضاء على صفحاته؛ وهذا ما وصفه جراهام ألين بأنه «صراع المواضيع السوداء للدخول إلى الثقافة الأدبية الغربية» (٢٠٠٠م، ١٦٨).^{٢٢} بالنسبة لألين «جوهر جدال جيتس هو أن الكتابة الأمريكية الأفريقية تحمل صوتًا مزدوجًا وتتناص بوعي في علاقتها بكل من الإنجليزية الفصحى وخطاب أسود دارج ...» (٢٠٠٠م، ١٦٨). توجد أكثر مناقشات جيتس لهذه الأفكار شمولاً في «القرود الدال The Signifying Monkey» (١٩٨٨م)، وتستدعي النظر الحاسم لموسيقى الجاز، والتقنيات المرتجلة التلميحية التي تستعرضها: «في تقاليد موسيقى الجاز، مؤلّفات كونت بازي («تدل») وأوسكار بيترسون («دال») مَشِيْدَة حول فكرة المراجعة الشكلية والتضمين» (جيتس ١٩٨٨م، ١٢٣).^{٢٣} وسوف تستدعي هذه المناقشة عن الإعداد والانتحال مثال موسيقى الجاز في مناسبات عديدة، وعلم الموسيقى في مناسبات أكثر. لكن ما له علاقة خاصة بالكتابة الأمريكية الأفريقية «للدال» وعلاقتها بموسيقى الجاز يستحق الملاحظة. كما يعترف جيمس أندريس الأب Andreas: «أن تدل في الثقافة الأفريقية والثقافة الأمريكية الأفريقية يعني أن ترتجل

^{٢٢} هنري لويس جيتس الابن Louis Gates (١٩٥٠-...)، ناقد أدبي أمريكي من أصول أفريقية. جراهام ألين Allen: أكاديمي يعمل في إحدى جامعات أيرلندا، له كتاب عن «التناص» وكتاب عن «رولان بارت».

^{٢٣} نظير analogue: نص مناظر أو مواز (المؤلفة). كونت بازي Basie (١٩٠٤-١٩٨٤م)، موسيقار أمريكي، يعد من أهم قادة فرق موسيقى الجاز في عصره. أوسكار بيترسون Peterson (١٩٢٥-٢٠٠٧م)، موسيقار كندي، عازف بيانو ومؤلف موسيقى الجاز.

على موتيفة تقليدية topos مُعَيَّنة، حكاية، أو تسخر من الطريقة التي يرتجل بها موسيقار الجاز على سلسلة من الأوتار، أو بنية نغمية، أو نغمة تلقائية في عزف مُنفرد لموسيقار سابق» (١٩٩٩م، ١٠٧). المثال الخاص الذي يقدمه أندريس الأب لهذا عملياً أعمال جلوريا نايلور.^{٣٤} دُرست رواياتها كثيراً نتيجة لتناصها مع شكسبير، وفوكنر، ودانتي، وتشوسر، والكتاب المُقدَّس وآخرين (إريكسون Erickson، ١٩٩٦م).^{٣٥} في «مقهى بيلى Bailey's Cafe»، هذه الممارسة الدالة تتم في سلسلة مُعقَّدة من الطبقات والتلميحات والتأثيرات الفعالة. مقهى العنوان فضاء أدبي في الرواية لكنه فضاء يبدو قادراً على عبور الحدود الجغرافية والزمنية. لدى كل شخصية من الشخصيات التي تزور المقهى حكاية يحكيها، وحكايتهم تجديد لحكايات من الكتاب المُقدَّس، بما فيها حكاية حواء ومريم. لا يتوقف التناص هناك، لأن اسم المقهى مثله مثل حكايات الشخصيات يستدعي عملاً رائداً في الأدب الإنجليزي في العصور الوسطى: في «حكايات كانتربري The Canterbury Tales» لتشوسر، مضيف حانة تابرد Tabard حيث اجتمع الحُجَّاج قبل رحلتهم إلى كانتربري، والذي افترض أنهم يحكون قصصهم الفردية في الطريق، يدعى هاري بيلى.

شكسبير، هيبو نص مألوف في أعمال oeuvre تايلور، موجود في لجوء الرواية إلى «العاصفة The Tempest» ضمن نصوص أخرى (ساندرز، ٢٠٠١م، ١٧٠-١٩٠)، لكن يبدو أن الطريقة التي تتشكل بها البنية القصصية بحركات أكثر ألفة من مجالات موسيقى البلوز والجاز تعترف بوضوح بنظريات جيتس.^{٣٦} القسمان المُعنَّوان «مزاج لازوردي Mood Indigo»، و«بلوز مس مابل Miss Maple's Blues» يعترفان صراحة بالنغمات الأدبية والارتجال التي أثَّرت بها نايلور في مجال متنوع من التأثيرات والمصادر الأدبية. نايلور كاتبة منغمسة في كتاب آخرين إلا أن صوتها يبقى صوتها بشكل مميز؛ ويقترح جيتس أن هذه سمة نموذجية في الكتابة الأمريكية الأفريقية، تضع نفسها بوعي في علاقة مع الثقافة الغربية «البيضاء» التراثية وفي الإنتاج المصاحب للرفاق من الكتاب الأفارقة والأمريكان الأفارقة. كما يلاحظ أندريس الأب في مناقشته لعمل نايلور بعنوان

^{٣٤} جلوريا نايلور Naylor (١٩٥٠م-...)، روائية أمريكية من أصول أفريقية.

^{٣٥} وليم فوكنر Faulkner (١٨٩٧-١٩٦٢م)، كاتب أمريكي. دانتي Dante (١٢٦٥-١٣٢١م)، شاعر إيطالي. تشوسر Chaucer (١٣٤٠ تقريباً-١٤٠٠م)، شاعر إنجليزي.

^{٣٦} بلوز Blues: أسلوب في الموسيقى نشأ من أغاني الأمريكيان السود في الجنوب ويتميز بالإيقاع البطيء.

«ماما داي Mama Day» والمنغمس في انتحال «العاصفة»، يجسد عملها الممارسة الأمريكية الأفريقية المألوفة «في المناورة اللعوب والعنيدة للدال [الذي] يغير إدراك المدلول ...» (١٩٩٩م، ١٠٧).

في كل الشواهد التي نوقشت في هذه المقدّمة، وفي مواضع أخرى من هذا المجلد، «التنقيح»، سواء كان في شكل رواية أو مسرحية أو قصيدة أو فيلم، يتجاوز دائماً مجرد التقليد، وينشغل بدلاً من ذلك بقدرة الأدب التراكمي (زابو Zabus، ٢٠٠٢م، ٤)، مضيفاً ومكملاً ومرتجلاً ومبتكراً. وليس الهدف نسخ على هذا النحو، لكنه بالأحرى تعقيد وتوسيع بدل أن يكون انكماشاً (أندريس، ١٩٩٩م، ١٠٧).^{٢٧} بلغة علمية، ربما نتحدث عن اختلاف حاسم بين استنساخ، وإعداد لجنس فني. وإذا كان علم الموسيقى يقدم لنا مجموعة موحية وقابلة للتطبيق إلى حد بعيد من الاستعارات والمصطلحات لمناقشة الإعداد والانتحال في الأدب في هذه الصفحات، فسوف يُسجّل أيضاً أن مجال علم الوراثة، الممتد من تجارب البساتين في القرن التاسع عشر على يدي جريجور ماندل ونظرية تشارلز داروين، المثيرة للخلاف، حول الانتخاب الطبيعي والإعداد البيئي حتى البحث في الدنا DNA في القرن العشرين، يقدم مجموعة أخرى من النظائر المثمرة.^{٢٨}

كتب جينيت بإسهاب، مستخدماً مجاًلاً منفصلاً من المصطلحات مشتقاً من عالم البساتين، عن «الطبيعة الماسحة للنصوص»، ملاحظاً أن «أي نص هو هيبّر نص، يلتحم في هيبو نص، نص سابق يقلده أو يحوِّره» (١٩٩٧م، [١٩٨٢م]، ix).^{٢٩} الالتحام مجرد استعارة من استعارات إبداعية عديدة لعملية الإعداد، يفضلها هذا المجلد. كما يوضح الفصل الثاني أكثر، ثمة حاجة إلى ترسيخ معجم أكثر تنوعاً للنقاش ونصف العلاقة بين النصوص والهيبر نص، المصدر والانتحال، مما توفره الأوصاف الحالية. كثيراً ما تعتبر

^{٢٧} نسخ replication: عملية النسخ. في الموسيقى، يعني هذا تكرار جملة ثمانية octave أو أكثر فوق نغمة معينة أو تحتها. (المؤلفة)

^{٢٨} جريجور ماندل Gregor Mendel (١٨٢٢-١٨٨٤م)، عالم نبات نمساوي، مؤسس علم الوراثة. تشارلز داروين Darwin (١٨٠٩-١٨٨٢م)، العالم البريطاني الشهير صاحب نظرية التطور وكتاب «أصل الأنواع».

^{٢٩} الطبيعة الماسحة palimpsestuous: أو palimpsest: كتابة مادة أو مخطوطة بعد إزالة كتابة موجودة لتوفير مساحة لكتابة أخرى.

العلاقة في هذه التعبيرات خطية واختزالية؛ الانتحال دائماً في موضع ثانوي متأخر، وتكون المناقشة دائماً، إلى حد مُعَيَّن، عن الاختلاف أو النقص أو الفقد. يمكن، رغم ذلك، أن يتحول السفر إلى ما هو أفضل وربما تبقى استعارة الرحلة مفيدة، حتى لو تضمنت حركة خطية من النقطة «أ» إلى النقطة «ب».

إلا أنه بتحاشي نظرية معرفة خطية تماماً، تسمح تعبيرات مثل «الالتحام grafting» أو النماذج المشتقة من علم الموسيقى، بزخم ديناميكي أعظم في التأليف الجديد أو التنوع، وتخدمنا جيداً. وبالاقتباس من جينيت: «ربما يكون مجال الاحتمالات التحولية في الموسيقى، أوسع مما في الرسم، وأوسع مما في الأدب بالتأكيد، بالتسليم بتعقّد الخطاب الموسيقي، وهو، على عكس النص الأدبي، لا تعوقه «الخطية» الصارمة التي تميز الدالّ اللّفظي» (١٩٩٧م، [١٩٨٢م]، ٣٨٦). يستكشف الفصل الثاني أكثر إمكانيات التعبيرات المنتحلة من مجال الموسيقى وعلم الموسيقى، مصطلحات من قبيل التنوع والمزج، على سبيل المثال، لإنعاش فهمنا للعمليات النشطة في الإعداد.

وكما يوحي هذا التأمل اللانهائي في المصطلحات، هذه دراسة تتعاطف مع التعددية لا الثبات، وينقسم المجلد هنا إلى ثلاثة أجزاء؛ يقدم القسم الأول «تعريف المصطلحات» سلسلة من التعريفات للإعداد والانتحال، وطرق التفكير فيهما، كتمارسة وعملية. والهدف فتح مجال المصطلحين وتطبيقاتهما وتوسيع هذا المجال، بدلاً من المفاهيم الخاصة الثابتة أو المتكسّسة عن الإعداد والانتحال. ويفحص القسم الثاني، «الأنماط الأدبية الأصلية»، الاهتمام المتكرر بالإعداد والانتحال في كثير من النصوص المركزية في الثقافة الغربية: الأسطورة وحكاية الجنّيات والفولكلور وشكسبير. يجدد الكاتب المسرحي الأخير، بالطبع، في نصوصه الكثير من البنى والحبكات القصصية للأسطورة وحكاية الجنّيات، مشيراً إلى التسرب الثقافي الذي يحدث بانتظام بين الكُتّاب المُعدّين والنصوص. وتشهد هذه الدراسة كيف أن الإعداد كثيراً ما يُعدّ عمليات إعداد أخرى، ثمة تأثير ترشيحي يحدث، تلقيح متبادل؛ نلاحظ تأملات في الثقافة والممارسة والتاريخ لا يمكن أن نقلل من شأنها. ويوسع القسم النهائي المعايير أكثر، متناولاً «رؤى بديلة» تُقدّمها عمليات الإعداد والانتحال. كما يستكشف مراجعات خاصة للنصوص التراثية التي كتبها وليم شكسبير، ودانيال ديفو، وشارلوت برنتي، وفيرجينيا ولف، يتناول هذا القسم الاهتمام المستمر بإنعاش العصر الفيكتوري ونقده في الأعمال المتنوعة للتجديد والمعارضة، ناهيك عن مجال القصة النثرية. من بؤرة تفصيلية على عمليات انتحال الكتابة القصصية، تتناول الفصول الأخيرة من

هذا المجلد انتحال «الحقيقة» التاريخية، وإعداد أشكال الفن البديل في المجال الأدبي والسينمائي.

ما يتجلّى وهذه الأقسام تتواصل هو كيف تُؤثّر عمليات الإعداد والانتحال كثيرًا على الحركات في المجال النظري والثقافي، والقراءات التي تنتج عنها، بقدر ما تتجلّى ما تُعرّف بمصادرها. كثير من النصوص والأفلام التي تُدرّس هنا أنتجتْها أيضًا عقائد النزعة الأنثوية، وما بعد البنيوية، وما بعد الكولونيالية، ونظرية الشذوذ، وما بعد الحداثة، كما ينتجها أيضًا التراث الأدبي في حد ذاته. كما أشارت المخاوف النقدية والاقتباس عن روبرت ويتمان في بداية هذه المقدمة، لا يمكن التقليل من شأن القدرة التوليدية للانتحال ودراسة الانتحال. تتغذى النصوص على بعضها وتبدع نصوصًا أخرى ودراسات نقدية أخرى؛ يبدع الأدب أدبًا آخر. جزء من اللذة المجرّدة لخبرة القراءة ينبغي أن يكون التوتّر بين المألوف والجديد، والتعرف على كل من التشابه والاختلاف، بين أنفسنا وبين النصوص. توجد اللذة، وتستمر، ثم في عملية القراءة ذاتها، وحولها، وتتواصل (وتتواصل).

الجزء الأول

تعريف المصطلحات

الفصل الأول

ما الإعداد؟

تتحول المادة كلها إلى مادة أخرى.

كيت أتكينسون، «ليست نهاية العالم»^١

إن عمليات الإعداد والانتحال التي يهتم بها هذا الكتاب، من نواحٍ عديدة، قسم من الممارسة الممتدة للتناص. ويرتبط مفهوم التناص، كما ذكرنا في المقدمة، أكثر ما يرتبط بجوليا كرسيفا التي صوّرت القضية، مستدعية أمثلة من الأدب والفن والموسيقى، في مقالات مثل «النص المقيد» (١٩٨٠م)، و«الكلمة والحوار والرواية» (١٩٨٦م)، في أن كل النصوص تستدعي نصوصاً أخرى وتُجدِّدها في فسيفساء ثقافية ثرية دائمة التطور. ويعتبر الكثيرون الدافع إلى التناص والسرد والارتجال المعماري الذي قد ينتج عن هذا الدافع العقيدة المركزية لما بعد الحداثة (ألين، ٢٠٠٠م).

رُبط أيضاً الازدهار البيني لمختلف النصوص والتقاليد النصية، الذي يظهر في الدافع للتناص، بمفهوم ما بعد الكولونيالية عن «التهجين»^٢. ويوحي تعليق هومي بهابها على التهجين بالكيفية التي «تُكرَّر» بها الأشياء والأفكار «وتُنقَل وتُترجم باسم التقاليد»

^١ كيت أتكينسون Atkinson (١٩٥١-...)، كاتبة إنجليزية، «ليست نهاية العالم» Not the End of the World «مجموعة قصصية».

^٢ التهجين hybridity: يُعرَض المصطلح في الأدب ليصف مزيجاً أو انصهاراً أو مركباً للتأثيرات على مستوى اللغة والشكل. وكثيراً ما يستخدمه مُنظِّرو النقد للإشارة إلى المواجهات التي ترتبط بأكثر من ثقافة بميل إيجابي أو سلبي (انظر بهابها Bhabha، ١٩٩٥م، ٢٠٦-٢٠٩). (المؤلفة)

(١٩٩٥م، ٢٠٠٧م)^٢، وأيضًا بالكيفية التي يمكن بها لعملية النقل أن تحفز تعبيرات جديدة وإبداعًا جديدًا. إلا أنه بالنسبة لبهاها، يمثل التهجين وحده اختلافًا جوهريًا يجعل الابتكار ممكنًا، بينما يبرهن التألف أو التجانس الثقافي للتعددية الثقافية على أنه خائق (٢٠٨). تعتبر مفاهيم التهجين الصادرة عن العلوم أن عملية التفاعل تغير الأعمال الثقافية بشكل لا رجعة فيه. وهذا مثير للخلاف خاصة في ثقافات ما بعد الكولونيالية، حيث أنه إذا كان المفهوم العلمي للعوامل (أو الجينات) السائدة والمتنحية صحيحًا في الثقافات، فإن التقاليد الكولونيالية أو الإمبريالية تسود على التقاليد الأهلية في أي شكل مهجّن. كان مفهوم السائد والمتنحي فكرة وضعها أول مرة الخبير العلمي في أنماط التهجين، جريجور ماندل، في أواسط القرن التاسع عشر (تودج Tudge، ٢٠٠٢م)، لكن في المجال الأدبي تم تبني وضع للتعبير عن مناظرة عن السيادة والقمع حاسمة في كل ما يتعلق بعلاقات التناص.

لا تتقاطع دراسات الإعداد والانتحال بهذه الطريقة فقط مع المصطلح العلمي، الذي استعرضه ت. س. إليوت في مقاله «التقاليد والموهبة الفردية» حين كتب عن التفاعل الكيميائي بين الإرث الأدبي والفنان الذي أبدع «مركبًا» جديدًا تمامًا (إليوت، ١٩٨٤م، ٤١)، لكنها تتفاعل أيضًا مع الحركات النقدية والثقافية لما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية؛ يتحول الجهد في كتابة تاريخ الإعداد بالضرورة عند نُقْط متنوعة إلى تاريخ نظرية نقدية. وأيضًا ونحن نطرح النصوص المُتَنَاصَّة النظرية القوية الخاصة، تنقل دراسات الإعداد معجمًا واسعًا من المصطلحات الفعالة: نسخة، تنوع، تفسير، استمرار، تحول، تقليد، معارضة، تهكم، تزييف، تقليد ساخر،^٤ تبديل مواقع، إعادة تقدير، مراجعة، تنقيح، صدق. كما توحى هذه القائمة من المصطلحات، يمكن أن يكون لعمليات الإعداد والانتحال أهداف وغايات مختلفة تمامًا وربما متضادة؛ ونتيجة لذلك كثيرًا ما تفضل دراسات الإعداد نوعًا من «البنوية الرحبة» بجانب الخطوط التي افترضها جيرار جينيت في «الألواح المسوحة» (١٩٩٧م، ix)، قراءات لا تُستَثَمَر فقط في إثبات قرب نص من

^٢ هومي بهابها Bhabha (١٩٤٩-...)، مفكر هندي من مُفكرّي ما بعد الكولونيالية. يدرس في جامعة هارفارد.

^٤ تحول transformation: عملية التحول أو شاهدها؛ المسخ، التغيير. تقليد ساخر travesty: تشويه أو تقليد مضحك لشيء. (المؤلفة)

البدائل، لكن أيضاً في الاحتفاء بتفاعله المستمر مع النصوص الأخرى والمنتجات الفنية. وعند هذه النقطة، يكون للتكملات والأعمال السابقة والضغط والتضخيم، دور تلعبه في أوقات مختلفة في أسلوب الإعداد.

يمكن أن يكون الإعداد ممارسة تبديل للمواقع، طارحاً جنساً فنياً معيناً في نمط جنسي آخر، عملية مراجعة في ذاتها. يمكن أن يوازي الممارسة التحريرية editorial من بعض الأوجه، منغمساً في تمرين التنميق والتهديب؛ ويمكن أيضاً أن يكون عملية تضخيم تنشغل بالإضافة والتوسع والزيادة والتطعيم (قارن، على سبيل المثال، دېمان وآخرين Deppman et al، ٢٠٠٤م، عن «نقد الأجناس الفنية»)^٥. وكثيراً ما ينشغل الإعداد بتقديم تعليق على نص أصلي. وكثيراً ما يتحقق هذا بتقديم وجهة نظر منقحة عن «الأصل»، مضيفة حافزاً افتراضياً، أو مُعبّرة عن الصامت والهامشي. ويمكن أن يشكل الإعداد أيضاً محاولة أبسط لجعل النصوص «مناسبة» أو سهلة الفهم للجمهور والقراء الجدد بعمليات تقريب وتحديث. ويمكن اعتبار ذلك دافعاً فنياً في الكثير من عمليات الإعداد لما يُعرّف بالروايات أو الدراما «الكلاسيكية» للتلفزيون والسينما. يحظى شكسبير باهتمام خاص، وربما يكون مفيداً، من عمليات «التقريب» أو التحديث.

إن ملاءمة مصطلحات خاصة لنص مُعين، واللحظة الزمنية التي تنشط فيها، يمكن أن تقدم بعض المفاتيح الخاصة جداً للمعاني المحتملة لنص ولتأثيره الثقافي، بقصد أو بدون قصد. كما يؤكد روبرت ويمان، الانتحال كنشاط «ليس مغلقاً على قوى الصراع الاجتماعي، والقوى السياسية، أو عمليات الوعي التاريخي» (١٩٨٨م، ٤٣٣). نسعى هنا إلى فحص تفصيلي لدوافع وأيديولوجيات معينة، شخصية أو تاريخية، تؤثر في مختلف عمليات الإعداد والانتحال. ويبدو من المفيد أن نبدأ بتوضيح مُفصل بعض الشيء لما قد نعنيه بهذه المصطلحات الشاملة وتأمّل الصيغ المختلفة وأساليب البحث في الإعداد، وأيضاً ظواهره المعرفية المختلفة.

وصف جينيت، في دراسته الثرية عن «الهيبر نصية hypertextuality»، عملية كتابة نص، في أي نوع فني، والنصوص الأخرى في الذاكرة بأنها «ممارسة عبّر الأنواع الفنية». وحين تتضح أية قراءة لهذا الكتاب، يُتضمّن باستمرار مجال واسع من الأنواع الفنية والأنواع الفنية الثانوية في نوع من نشاطات الهيبر نص التي يتناولها جينيت بالدراسة.

^٥ تطعيم interpolation: غرس كلمات أو عبارات أو شخصيات أو حركات في نص. (المؤلفة)

وكثيراً ما يكون الإعداد، رغم ذلك، عملية خاصة تتضمن الانتقال من نوع فني إلى آخر: روايات إلى سينما؛ دراما إلى موسيقى؛ الإعداد الدرامي لحكاية أو قصة نثرية؛ أو بالعكس تحويل دراما إلى سرد نثري.

وقد أكدنا بالفعل أننا حين نناقش الإعداد في هذه الصفحات فكثيراً ما ننشغل بإعادة تأويل نصوص راسخة في سياقات أنواع فنية جديدة، أو ربما بنقل الوضع الثقافي «الأصلي»، أو وضع النص الأصلي و/أو الوضع المؤقت، الذي قد يتضمن أو لا يتضمن تحولاً في النوع الفني. شاعت كثيراً في هذه الأيام وحدات القياس على البرامج التعليمية الرفيعة التي تفحص تحويل الأدب إلى سينما وأي دارس منشغل بهذا العمل يدرس الإعداد ضمنياً، إن لم يكن بشكل صريح، يفكر بشكل نقدي فيما يعنيه الإعداد أو الانتقال. ولا تهدف الاختبارات الفكرية أو الأكاديمية من هذا النوع إلى تعريف الإعداد «الجيد» أو «الرديء». ورغم ذلك، على أي أساس يمكن إصدار هذا الحكم؟ الإخلاص للأصل؟ كما أمل أن يشير هذا المجلد، تحدث عادة العمليات الإبداعية للإعداد والانتقال في جوهر الخيانة. الاحتمال المجرد لاختبار الإخلاص بطريقة ملموسة يكون موضع تساؤل بالتأكيد حين نتعامل مع نصوص قابلة للتغير مثل مسرحيات شكسبير. وبالتالي لا تهتم دراسات الإعداد بإصدار أحكام قيمة مستقطبة، بل بتحليل العملية والأيدولوجيا والمنهج. تجادل ديבורا كزتمل، مرسّخة بعض القوالب لدراسة التفسيرات السينمائية للروايات المشهورة، بشأن ثلاثة أقسام عامة من الإعداد:^٦

(١) تبديل الموضع.

(٢) التعليق.

(٣) النظر.

(كزتمل وويلهان Whelehan، ١٩٩٩م، ٢٤)

على السطح، كل نسخ الشاشة عن الروايات تبديل للمواضع من حيث إنها تأخذ نصاً من جنس فني وتحوّله إلى جماهير جديدة بأعراف جمالية لعملية تنتمي لجنس فني مختلف تماماً (هنا رواية إلى فيلم)، لكن الكثير من عمليات الإعداد، لروايات وأشكال نوعية

^٦ ديבורا كزتمل Cartmell: باحثة في الأدب الإنجليزي في القرنين السادس عشر والسابع عشر.

أخرى، تحتوي على طبقات أخرى من تبديل المواضع، ناقلة نصوصها الأصلية ليس فقط بشكل نوعي، لكن أيضًا بمصطلحات ثقافية وجغرافية وزمنية. «روميو وليم شكسبير + جولييت William Shakespeare's Romeo + Juliet» لباز لورمان (١٩٩٦م) مثال مفيد: تحديث لتراجيديا شكسبير، الفيرونية في أوائل العصر الحديث، إلى وضع معاصر في أمريكا الشمالية.^٧ يحافظ لورمان على إحساس نص المسرحية بضغائن الجماعات المدنية ويضفي عليه وضعًا حاليًا مزعجًا، ورنيًا موضعيًا. بشكل رائع تصبح أكثر السيوف التي ذُكرت في نص مسرحي لشكسبير في شاطئ فيرونا عند لورمان ألقابًا محفورة للسلاح المفضل في العصر الحديث، المُسدس، وقد وصف جينيت ذلك بأنه «حركة تقريب» (١٩٩٧م، ٣٠٤)، وهي شائعة جدًا في إعداد الروايات الكلاسيكية للسينما.

كما ذكر، برهنت أعمال شكسبير على أنها منجم ثري لهذا التقريب: في ١٩٩٩م أعاد كينيث براناه صياغة «عذاب الحب الضائع Love's Labour's Lost» في فيلم موسيقي في هوليوود، مطوِّقًا تنافس شكسبير في ذكاء التودد، وناظمًا سونيتات في سياق أكسبرجي زائف.^٨ تدور أحداث الفيلم عَشِيَّة الحرب العالمية الثانية، مقدِّمة لمشاهديه سياقًا تاريخيًا لصراع أحدث مما يقدمه تفاعل مسرحية شكسبير مع الحروب الدينية الفرنسية في أواخر القرن السادس عشر، وأضاف براناه موسيقى تصويرية رقيقة بتعمُّد لأغاني جورج وإيرا جرشوين وكول بورتر لِيَفْتَنَ المشاهدين الذين اشتركوا في تلك الذاكرة الثقافية.^٩ أعادت «هاملت» في مطلع الألفية مايكل ألمريدا تصوير إلسينور في صورة شركة مالية في منهاتن وكلودوس في صورة مدير عام فاسد (٢٠٠٠م).^{١٠} في تحوُّل شيق، كان الأمير الشاب

^٧ باز لورمان Luhrmann (١٩٦٢م-...)، مخرج وكاتب سيناريو أسترالي. الفيرونية Veronese: نسبة إلى فيرونا Verona، مدينة في شمال إيطاليا غرب البندقية، حيث تقع أحداث «روميو وجولييت».

^٨ كينيث براناه Branagh (١٩٦٠م-...)، ممثل من أيرلندا الشمالية. أكسبرجي Oxbridge: نسبة إلى أكسبرج وهو ما له علاقة بجامعتي أكسفورد وكمبريدج.

^٩ جورج جرشوين Gershwin (١٨٩٨-١٩٣٧م)، موسيقار أمريكي. وإيرا جرشوين (١٨٩٦-١٩٨٣م)، شاعر غنائي أمريكي، اشترك مع أخيه جورج في إبداع بعض أشهر الأغاني في القرن العشرين. كول بورتر Porter (١٨٩١-١٩٦٤م)، موسيقار ومؤلف أغانٍ أمريكي.

^{١٠} مايكل ألمريدا Almereyda (١٩٦٠م-...)، مخرج أمريكي. إلسينور Elsinore: في الدنمرك حيث تدور أحداث «هاملت». منهاتن Manhattan: حي في جنوب شرق نيويورك. كلودوس Claudius: من شخصيات «هاملت».

الساخط في هذه النسخة دارساً للفن يعادي المؤسّسة، أبداع «مسرّحته داخل المسرحية» كمونتايج بالفديو لتقدم كواجب دراسي.^{١١} الموتيفة وراء التحديث واضحة تماماً: «حركة التقريب» تقربها لإطار مرجعي للمشاهدين بمصطلحات زمنية وجغرافية واجتماعية. ليست كل عمليات إعداد تبديل المواضع التي تقوم بتحويلات زمنية تتحرك باتجاه تاريخ أقرب إلى الحاضر — فيلم «هاملت» لفرانكو زيفريلي سنة ١٩٩٠م، على سبيل المثال، اختار وضعاً غوطياً من القرون الوسطى — لكنها من المؤكد المقاربة الأكثر شيوعاً.^{١٢} في مثال «هاملت» زيفريلي يمكن الجدل في أن طرحه كان تحديثاً ضمنياً حيث إنه يحمل فعلاً واعياً للتناس مع عالم أبطال الفيلم، وخاصة السمة المميزة التي يمثلها هاملت زيفريلي، ميل جيبسون.^{١٣}

لا يمثل شكسبير بؤرة الاهتمام الوحيدة لإعداد تبديل المواضع كما نرى في الفصل الثالث، إلا أن أعماله تُقدّم معياراً ثقافياً لعملية الإعداد المتناس تاريخياً. أحدث المخرج ألفونسو قورون في ١٩٩٨م تحولاً مماثلاً في الوضع والسياق مع بلدنجرومان تشارلز ديكنز، «التوقعات الكبرى»، ناقلًا إياها إلى نيويورك المعاصرة، مع بيب Pip (فن بل Finn Bell) في صورة فنان مكافح.^{١٤} يمكن أن يوجد تبديل مواضع بشكل مماثل في أعمال هنريك إبسن وجين أوستن وأنطون تشيكوف وآخرين.^{١٥}

ثمة قضية يجب طرحها تتمثل في أن عملية الإعداد في بعض الشواهد تبدأ الابتعاد عن التقريب البسيط باتجاه شيء محمل بمزيد من الثقافة. وهذا يشكل الفئة الثانية من فئات

^{١١} مونتايج montage: في السينما، عملية أو تقنية للاختيار أو التحرير أو لصق أقسام منفصلة من الفيلم معاً لتكون كلاً متصلاً، ويرتبط بشكل خاص مع أعمال سيرجي أيزنشتاين Sergei Eisenstein في القرن العشرين، لكن في استخدامه الأوسع يستخدم خليطاً أو مزيجاً من عناصر متنوعة. ويستخدم المصطلح أيضاً لوصف انتحال أغانٍ أو موسيقى موجودة في الهيب هوب hip-hop، و dj-ing بطريقة القطع والخلط والمزج. (المؤلفة)

^{١٢} فرانكو زيفريلي Zeffirelli (١٩٣٠-...)، المخرج الإيطالي الشهير.

^{١٣} ميل جيبسون Gibson (١٩٥٦م-...)، ممثل أسترالي أمريكي.

^{١٤} ألفونسو قورون Cuarón (١٩٦١م-...)، مخرج مكسيكي، ومنتج، وكاتب سيناريو. بلدنجرومان bildungsroman: رواية موضوعها الرئيسي التطور الخُلقي والنفسي والفكري لشخصية شاب عادة.

^{١٥} هنريك إبسن Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦م)، كاتب مسرحي نرويجي. جين أوستن Austen (١٧٧٥-١٨١٧م)، روائية بريطاني. أنطون تشيكوف Chekhov (١٨٦٠-١٩٠٤م)، كاتب روسي.

كرتمل: التعليق، أو عمليات الإعداد التي تعلق على سياسات النص الأصلي، أو تلك التي تمثل وضعًا جديدًا للمشهد، أو كليهما، عادة بالتعديل أو الإضافة. تجلب نسخ السينما عن مسرحية «العاصفة» لشكسبير، على سبيل المثال، الساحرة الجزائرية ساكوركس Sycorax بوضوح إلى الشاشة، وتعلق بهذا الفعل على غيابها من المسرحية. في نص شكسبير تُصوّر فقط بالصور اللفظية السلبية التي يقدمها بروسبيرو Prospero. صوّر فيلم «العاصفة» إخراج ديرك جارمان (١٩٧٩م) والملحمة الثرية «كتب بروسبيرو Prospero's Books» (١٩٩١م)، إخراج بيتر جريناواي، ساكوركس على الشاشة.^{١٦} كشفت نسخة سينمائية لرواية جين أوستن «حديقة مانسفيلد Mansfield Park» (إخراج باتريشيا روزيما، ٢٠٠٠م) صراحة أن سياق الرواية يندرج في تاريخ الكولونيالية البريطانية وممارسة العبودية في المستعمرات الأنثجوية.^{١٧} وضحت روزيما حقائق تقمّعها الرواية. في هذين الشّاهدين، كان الغياب، أو الفجوة، في السرد الأصلي الذي يتجلّى في فيلم يتم فيه تبديل المواضع، الغياب الذي حدّده النقد بعد الكولونيالي.

يمكن الجدل حول اعتماد التأثير الكامل لإعداد الفيلم، في كل هذه الأمثلة، على إدراك المُشاهدين لعلاقة صريحة مع نص أصلي، مع تَوَقُّع أن تحمل عمليات الإعداد الشكلية عنوان نصها الأصلي. وترتبط الرغبة في جعل العلاقة مع النص الأصلي واضحة بالأسلوب الذي تعتمد به الاستجابات لعمليات الإعداد على استدعاء مُعَقَّد لفكرة التشابه والاختلاف. ولا يمكن أن ينقل هذه الأفكار إلا قارئ أو مُشاهد مُتَقَيِّظ لعلاقة التَّنَاص، وهذا بدوره يتطلب استعراض النصوص أو المصادر المعروفة. قدم فيليب كوكس Cox الكثير من الاقتراحات فيما يتعلق بالانتشار الهائل لعمليات الإعداد المسرحي لروايات تشارلز ديكنز في القرن التاسع عشر. قدم هذا الإنتاج على المسرح لوحات بوعي، وصورًا تعيد تمثيل اللحظات الشهيرة في الروايات: «يُوحى استخدام اللوحة التوضيحية بألفة المُشاهدين مع تسلسل أجزاء الروايات نفسها: اللذة التي يمكن الحصول عليها خلال عمليات التَنَكُّر لا يمكن الحصول عليها إلا بالتعرف الفوري على أوجه التشابه» (٢٠٠٠م، ٤٣-٤٤). وبهذه

^{١٦} ديرك جارمان Jarman (١٩٤٢-١٩٩٤م)، مخرج إنجليزي وكاتب. بيتر جريناواي Greenaway (١٩٤٢م-...)، مخرج من ويلز، وأستاذ في السينما.

^{١٧} الأنثجوية Antiguan: نسبة إلى أنتيجوا وبربودا Antigua and Barbuda، بلد في البحر الكاريبي، حصل على استقلاله سنة ١٩٨١م. باتريشيا روزيما Rozema (١٩٥٨م-...)، مخرجة وكاتبة سيناريو.

الطريقة، بالطبع، يتبين أن عمليات الإعداد والانتحال تتواطأ في تنشيط الوضع التراثي لبعض النصوص والكتّاب وإعادة تنشيطه، حتى حين يكون سعي أكثر عمليات الانتحال انغماساً في السياسة بهدف تحدّي ذلك الوضع.

تختلف القضية إلى حد ما في الفئة الثالثة والأخيرة التي حدّدها كرتمل للإعداد، التماثل. بينما قد يثري إدراكنا المتناس الذي شكله المنتج الثقافي الجديد ويُعمّق فهمنا له، فقد لا يكون ضرورياً إطلاقاً للاستمتاع بالعمل مستقلاً: ثمة أمثلة حديثة لأعمال تقف بمفردها ورغم ذلك تصبح أعمق حين يتم اكتشاف وضعها كتماثل وتتضمن: «كلوليس Clueless» لآمي هيكيرلنج، وهي تنويع لفاتة الوادي على «إما Emma» لجين أوستن (١٩٩٥م)؛ والفيلم الفيتنامي «الرؤيا الآن Apocalypse Now» لفرنسيس فورد كوبولا (١٩٧٩م)، وإعادة وضعه في سياق الاستكشاف الكئيب الذي قام به جوزيف كونراد في القرن التاسع عشر للمشروع الكولونيالي في الكونغو، «قلب الظلام Heart of Darkness»، و«الادعاء The Claim» إخراج مايكل ونتربوتوم (٢٠٠١م)، حيث يطرح تصوّراً جديداً لرواية «عمدة كستربريدج The Mayor of Casterbridge» لتوماس هاردي كتشويق دقيق على أفلام الغرب في هوليوود، ناقلاً عملية الاندفاع للبحث عن الذهب في أمريكا في ستينيات القرن التاسع عشر.^{١٨} ثمة مثال آخر يعرض فعلياً عملية من مرحلتين للإعداد والاستيعاب ألا وهو «رجال محترمون Men of Respect» من إخراج وليم ريلي (١٩٩٠م)، وهو فيلم أمريكي في أواخر القرن العشرين عن المافيا، يُجدّد فيلمًا يعود إلى سنة ١٩٥٥م عن مشهد عالم الجريمة المنظّمة في بريطانيا، «جو مكبث Joe Macbeth».^{١٩} (إخراج كنّ هوز) وذلك الفيلم السابق عليه عن الدراما الشكسبيرية «مكبث»، يتكرر السؤال المعقد الذي تثيره هذه الأمثلة عمّا إن كانت معرفة النص الأصلي مطلوبة أو غير مطلوبة، أم إنها تُثري الفهم فقط خلال القراءات التي تُعرّض في هذا المجال.

من التضليل، بالطبع، أن نطبق دراسات الإعداد على النسخ السينمائية المأخوذة عن المسرحيات والروايات التراثية فقط، رغم أن ذلك قد يكون التجلي الأكثر شيوعاً

^{١٨} آمي هيكيرلنج Heckerling (١٩٥٤-...)، مخرجة أمريكية. فرنسيس فورد كوبولا Coppola (١٩٣٩م-...)، مخرج أمريكي إيطالي، ومُنتج، وكاتب سيناريو. جوزيف كونراد Conrad (١٨٥٧-١٩٢٤م)، روائي إنجليزي وُلِدَ في بولندا. مايكل ونتربوتوم Winterbottom (١٩٦١م-...)، مخرج بريطاني.

^{١٩} كنّ هوز Hughes (١٩٢٢-٢٠٠١م)، مخرج أمريكي، وكاتب، ومُنتج.

والأسهل فهما. ثمة نوع فني آخر منهمك في الإعداد الواعي على أساس منتظم وهو الأعمال الموسيقية في المسرح والسينما. يظهر شكسبير، بشكل يثير الفضول، مرة أخرى كحضور سهل: إضافة إلى «الأولاد من سراقوز The Boys from Syracuse» حيث تحولت «كوميديا الأخطاء The Comedy of Errors» إلى عمل موسيقي، هناك أيضًا «قصة الجانب الغربي West Side Story»، إخراج جيروم روبنز، وروبرت وايز، ووضع الموسيقى ليونارد برنستين، الذي يقدم تصورًا جديدًا لمسرحية «روميو وجولييت» كحكاية في خمسينيات القرن العشرين عن العنف المنظم في شوارع نيويورك وملاعبها الأسمنتية.^{٢٠} وأثر هذا بدوره على فيلم لورمان (١٩٩٦م)، ويُمثل إعدادًا للتراجيديا الرومانسية التي كتبها شكسبير. يتناغم بشكل رائع «قيليني يا كيت» مع «ترويض الشرسة The Taming of the Shrew»، بأغاني كول بورتر.^{٢١} كان لانشغال بورتر في هذا الإعداد الشكسبيري المبكر بوضوح تأثير أساسي على براناه وهو يُحدث «عذاب الحب الضائع» في ١٩٩٩م.

يجد العمل الموسيقي مادته الأساسية في التراث الأدبي: من الرواية الملحمية «البؤساء Les Misérables» لفكتور هوجو إلى ت. س. إليوت «كتاب الممارض العجوز عن القطط العملية Old Possum's Book of Practical Cats». ثمة عمل موسيقي حقق وضعه التراثي وهو «سيدتي الجميلة My Fair Lady»، نسخة عن مسرحية جورج برنارد شو «بيجماليون Pygmalion»، وهو عمل يوحى في عنوانه بالعودة أكثر إلى الماضي الأدبي لتأثيراته، لقصص التحول في الشكل في «مسخ الكائنات Metamorphoses» لأوفيد حيث يبدع بيجماليون تمثالًا ويقع في حبه.^{٢٢} ونتناول المزيد من عمليات الإعداد لأعمال أوفيد في الفصل الرابع، لكن ما نبدأ توضيحه بالفعل هو التعليق الأكثر نشاطًا على الإعداد

^{٢٠} جيروم روبنز Robbins (١٩١٨-١٩٩٨م)، مخرج أمريكي. روبرت وايز Wise (١٩١٤-٢٠٠٥م)، مُنتج، ومخرج أمريكي. ليونارد برنستين Bernstein (١٩١٨-١٩٩٠م)، موسيقار أمريكي.

^{٢١} قيليني يا كيت Kiss Me Kate: فيلم عُرض سنة ١٩٥٣م، وهو إعداد لعمل موسيقي بنفس الاسم قدمه كول بورتر. والفيلم من إخراج جورج سيدني Sidney، وبطولة كاثرين جرايسون Grayson، وهوارد كيل Keel، وأن ميلر Miller، وقدم العمل أيضًا كفيلم تلفزيوني سنة ١٩٦٨م، ومسلسل كوميدي بريطاني للتلفزيون.

^{٢٢} فيكتور هوجو Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥م)، شاعر وكاتب فرنسي.

^{٢٣} جورج برنارد شو Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠م)، كاتب مسرحي بريطاني وُلد في أيرلندا، وحصل على جائزة نوبل ١٩٢٥م. أوفيد Ovid (٤٣ق.م-١٧م)، شاعر روماني.

والانتحال الذي تناولناه في المقدمة: تجدد هذه النصوصُ نصوصًا جدّدتْ نصوصًا بدورها غالبًا. عملية الإعداد ثابتة ومستمرة.

لا ينفصل عن ذلك تمامًا أن الحقلين المعرفيين اللذين ثبتَ فيهما أن مصطلح «الإعداد» مناسب أكثرهما علم الأحياء وعلم البيئة. بعد تقديم تشارلز داروين لنظريات التطور المثيرة للخلاف في القرن التاسع عشر، فتن المجتمع العلمي بلا نهاية بالعمليات المعقدة للإعداد البيئي والجيني، من العصافير الشهيرة لداروين على جُزر الجلابجوس، التي كانت اختلافاتها في نوع المنقار والأنف مؤشرًا إلى الأظعمة المختلفة التي تَعَوَّدَت على أكلها في تنافسها مع بعضها البعض، إلى عُثَّة التوابل في المدن الصناعية البريطانية، النوع القاتم أو الغامق في الأجناس التقليدية التي يُعتَقَد أنها تطورت لتندمج مع الأسطح المسودة التي تسببت فيها الصناعات الثقيلة في تلك المناطق.^{٢٤} يتبين أن الإعداد في هذه الأمثلة بعيد عن صيغة الوجود، الحيادية، النشطة إلى حد بعيد، وبعيد جدًا عن عملية التقليد التي لا تتخيل أو النسخ أو التكرار التي يقدمها أحيانًا نقاد الأدب والسينما التي تستحوذ على عقولهم دعاوى «الأصالة». يقدم الإعداد والانتحال أيضًا النصوص المتناصّة الخاصة بهما، بحيث تدخل عمليات الإعداد في حوار مع عمليات إعداد أخرى بالإضافة إلى مصدرها الرئيسي. ربما يكون من المفيد لنا أكثر أن نفكر بمصطلحات عمليات الترشيح، وهي عمليات مُعَقَّدة، وبمصطلحات شبكات التناص أو الحقول الدالة، بدلًا من التفكير في الخطوط المبسطة ذات الاتجاه الواحد للتأثير من مصدر إلى إعداد.

في كل تصنيفات الإعداد وتعريفاته، يبقى الاهتمام بمبدأ اللذة أساسيًا. في تعليق موحٍ تمامًا على تأثير السينما على خبرتنا في الأدب التراثي، يجادل جون إليس بأن الإعداد يُعزِّز إطالة اللذة المرتبطة بالذاكرة أو مدها: «يصبح الإعداد في وسيط آخر وسيلة لإطالة لذة التقديم الأصلي، وتكرار إنتاج الذاكرة» (١٩٨٢م، ٤-٥).^{٢٥} إن أطروحة إليس، بالطبع، مناسبة بالتساوي في تطبيقها على الرواج الحديث لعمليات الإعداد التلفزيوني للنصوص الكلاسيكية، ومن أفضل أمثلتها فترة الدراما في هيئة الإذاعة البريطانية في المملكة المتحدة: أمثلة تتضمن رواية جين أوستن «الزهو والتحيز» *Pride and Prejudice*، وإليزابيث

^{٢٤} جزر الجلابجوس Galapagos: مجموعة جزر بركانية حول خط الاستواء والمحيط الهادي.

^{٢٥} جون إليس Ellis (١٩٥٣ك-...)، صحفي أمريكي.

جسكيل^{٢٦} «الشمال والجنوب North and South»، وجورج إليوت «دانيال ديرونذا Daniel Deronda». برغم أن الممارسة تمتد أيضًا إلى ما وراء عوالم الرواية في القرن التاسع عشر ومجال القصة المعاصرة مع الإعداد الحديث المكون من ثلاثة أجزاء لعمل يوناثان كوي «نادي البغضاء The Rotters' Club»، وثبت أنه تجديد رائع لعصر أو فترة تاريخية معينة، في هذه الحالة عقد السبعينيات من القرن العشرين، شأنها في ذلك شأن أي مثال من الأمثلة السابقة.

بإطالة لذة الفعل الأولى للقراءة أو المواجهة الأولى مع نص، يوحى إليّ بأن «الإعداد يقايض على ذاكرة الرواية، وهي ذاكرة يمكن أن تنبثق من قراءة حقيقية، أو كما هو الحال غالبًا مع عمل أدبي كلاسيكي، ذاكرة متداولة عمومًا» (٣). ويواصل: «يستهلك هذا الإعداد هذه الذاكرة محاولاً طمسها بوجود صورها الخاصة» (٣). وعند هذه النقطة أختلف مع رأيه المقنع من نواحٍ أخرى. لأن الاستهلاك لا ليس بالضرورة غاية الإعداد؛ لا يسعى نص الإعداد بالضرورة إلى استهلاك المصدر الرئيسي أو طمسه. في الحقيقة، كما أقترح في هذه الصفحات، إن ثبات النص الأصلي وبقائه على قيد الحياة يعززان العملية المستمرة لقراءات متجاوزة أساسية لثقافة عمليات الإعداد، والخبرات المستمرة لتلذذ القارئ أو المشاهد يتتبع علاقات التناص. وهذا الإحساس المتأصل للمسرحية، الذي ينتج جزئيًا بتنشيط إحساسنا الأساسي بالتماثل والاختلاف بين النصوص التي تستدعي، والتفاعل بينها، تفاعل التوقع والدهشة، الذي يكمن في رأيي في قلب خبرة الإعداد والانتحال.

^{٢٦} إليزابيث جسكيل Gaskell (١٨١٠-١٨٦٥م)، كاتبة بريطانية.

الفصل الثاني

ما الانتحال؟

هناك طُرق كثيرة تتقاطع فيها ممارِسة الإعداد والانتحال وتأثيراتهما وتتبادلان العلاقة فيما بينهما، ويساوي ذلك في الأهمية الإبقاء على بعض الفروق الواضحة بينهما كأنشطة خَلْقة. يشير إعداد ما إلى علاقة مع نص أصلي أساسي أو أصل؛ رؤية سينمائية مسرحية «هاملت» لشكسبير، على سبيل المثال، برغم إعادة تفسيرها بوضوح بالتعاون بين المخرج وكاتب السيناريو والممثلين، ومتطلبات النوع الفني للانتقال من دراما المسرح إلى السينما، تبقى «هاملت» ظاهريًا، نسخة خاصة، برغم إنجازها في صيغ زمنية ونوعية بديلة، من النص الثقافي الذي انبثقت عنه. على الجانب الآخر، كثيرًا ما يتخذ الانتحال رحلة أكثر حسماً بعيدًا عن النص الأساسي إلى إنتاج وحقل ثقافيين جديدين تمامًا. وربما يتضمن هذا، أو لا يتضمن، تحولًا نوعيًا، وربما لا يزال يتطلب التجاور الفكري لنص — على الأقل — مقابل نص آخر، وهو ما رأيناه أساسيًا لخبرة قراءة عمليات الإعداد ومشاهدتها. لكن النص (أو النصوص) المنتحل لا يُشار إليه، أو يعترف به، بجلاء دائمًا كما في عملية الإعداد. ربما تحدث في سياق أقل وضوحًا مما يحدث في صناعة نسخة فيلم عن مسرحية تراثية. يسعى هذا الفصل إلى توضيح بعض الصيغ والعمليات المختلفة للانتحال. وتم تقسيم الأمثلة لتسهيل المناقشة إلى فئتين عريضتين: النصوص المطمورة وعمليات الانتحال المتواصلة.

النصوص المطمورة والتفاعل

غالبًا ما تجدد الأعمال الموسيقية المسرحية والسينمائية التي تم الاستشهاد بها فعليًا كشكل أصيل من أشكال الإعداد، مسرحيات أو قصائد أو روايات تراثية بأسلوب يستخدم الغناء والرقص لتوصيل قصتها. «قصة الجانب الغربي»، و«قيليني يا كيت» عملان موسيقيان

معروفان يعتمدان على شكسبير، سبق ذكرهما، وهما مثالان مُهمَّان للممارسة حيث إنهما عُرِضا على المسرح أكثر من الإعداد النوعي المتضمن في صناعة «البؤساء» لفكتور هوجو، أو «بيجماليون» لجورج برنارد شو إلى أداء يرتكز على الموسيقى. «قصة الجانب الغربي» ما كان لها أن توجد بدون «روميو وجوليت»: توني Tony، وماريا Maria هما بوضوح تجديد حديث للبطلين «المنحوسين» في مسرحية شكسبير في سياق نيويورك في خمسينيات القرن العشرين. قصة حبهما تنكرها المجتمعات المدنية المتعادية، وخاصة عصابات الجيت Jets، والشارك Sharks، من الواضح أن لها أصولها في تنافس مونتاجو وكبوليت، «الضغائن القديمة» التي تقود التحيز والعنف في فيرونا مسرح شكسبير.^١ وهذا الإعداد للمشهد المدرك بعناية ألقى الضوء على قضية موضوعية للصراع العرقي في نيويورك حين كتب العمل الموسيقي ومُثِّل أول مرة: الاستياء من العنف تجاه الجالية البورتوريكية المهاجرة.^٢

هناك الكثير من المتعة في تتبع العلاقات وتداخلاتها بين النصين. تقدم سلالمة المطافئ الأيقونية في «الجانب الغربي» نظيرًا رائعًا لمشهد الشُّرفة في نص مسرحية شكسبير. الشبيه بأبي روميو ومستشاره، الراهب، يرى أول مرة في المسرحية وهو يجمع العشب، يتحول إلى «دُك» Doc، المذهب، صاحب صيدلية حيث يلتقي الكثير من الجيت Jets. في إنتاج يعمل فيما يتعلق «بالمراهقة» وسياقها، تصبح أواخر خمسينيات القرن العشرين اللحظة التي تشكَّلت فيها ثقافة المراهقة بالمصطلحات الثقافية والتجارية، «دُك» هو الشخصية الأبوية الوحيدة التي نراها على المسرح أو الشاشة (تحول العمل الموسيقي إلى فيلم سنة ١٩٦١م). يُسمَع عن والدي ماريا، لكن فقط بالكلام؛ يتم إخلاء المسرح من السلطة بصورة مؤثرة. وتظهر شخصيات أخرى مُفترضة للسلطة على خشبة المسرح في شكل الضابط كروبك Krupke وزملائه من إدارة شرطة مدينة نيويورك، لكنهم فاسدون بشكل يثير السخرية، وغير مؤثرين في تناولهم للموقف المُتوتّر في الشوارع التي يحرسونها. لجوليت في مسرحية شكسبير مستشارة مناظرة في شخصية مربية كوميدية. في «قصة الجانب الغربي»، يتم التقليل من شأن الوجه الكوميدي لهذه العلاقة لصالح الاهتمامات الأخوية لأنيتا Anita، خطيبة برناردو Bernardo أخي زعيم عصابة ماريا الأخ. يصور تتابع اللقطات اغتصاب

^١ مونتاجو Montague أسرة روميو، وكبوليت Capulet أسرة جوليت.

^٢ البورتوريكية Puerto Rican: نسبة إلى بورتريكو، جزيرة في البحر الكاريبي تتمتع بالحكم الذاتي.

عصابة بتفصيل لا ينسى؛ نشاهد أننا نتحمل هذا على أيدي الجيت Jets حين تُحاول نقل رسالة ماريا إلى توني وتفشل. هذه قراءة أخرى موحية للمسرحية وتجديد لها، كل من المزاح المعادي للنساء بشكل سيئ مع المربية والخطاب الذي سُلّم خطأ، ويرى جاك دريدا وآخرون أنه نقطة التحول الحاسم في «روميو وجولييت» (دريدا، ١٩٩٢م، ٤١٩).

هذا إعداد إذن، لكنه إعداد بأسلوب آخر. يمكن أن يقف «قصة الجانب الغربي» وحده كعمل موسيقي بحكم حقه، بدون ربطه بمسرحية «روميو وجولييت»، برغم أنني لا أزال أصر على أنه يعمق إدراك التناص لدى مُشاهدي العمل الموسيقي ويُثري مجال الاستجابات المحتملة. تعود بنا الغنائيات مثل «هناك مكان لنا» بلا شك إلى قضايا الحيز الفضائي في المسرحية الأصلية؛ شعار عصابة الجيت الذي يتكرر كثيرًا «من المهد إلى اللحد» يستدعي الحيز الفضائي لاحتمالية الأبطال الشباب في المسرحية الذين لا يتحقق حبهم إلا في وجه الموت وفي النهاية، حرفيًا، في إطار مقبرة أسرة كبوليت. هذا مثال رفيع للتجديد المستمر للنص الأصلي الذي رأينا أنه جوهري في عملية الانتحال: بدلاً من حركات التقريب، أو التفسير عبر الأجناس الفنية، التي رأينا أنها مركزية في عملية الإعداد، لدينا هنا تفكير مُتجدّد تمامًا فيما يتعلق بالأصالة.

يضم «قبليني يا كيت» في صلبه، حرفيًا وبشكل تام، كوميديا شكسبير المعادية للنساء «ترويض الشرسة»: يدور العمل الموسيقي (صُور في ١٩٥٣م)، في نقلة ميتامسرحية، حول مجموعة من المؤدين يؤدون على المسرح نسخة موسيقية من «ترويض الشرسة».^٢ يسجل المشاهدون مستويين من الإعداد والانتحال. العمل الموسيقي الذي يطمر «الشرسة» إعداد أكثر صراحة، طبقًا للخطوط التي أكدنا عليها في الفصل الأول، مجددًا شخصيات مسرحية شكسبير وأحداثها في صيغة غناء ورقص. نتيجة لذلك ينبثق عدد من الأغاني المركزية، بما فيها «أنا أكره الرجال»، من العمل الموسيقي داخل العمل الموسيقي. هذه الصيغة ذاتها شبه شكسبيرية، تستدعي المسرحيات داخل مسرحية في «هاملت» و«عذاب الحب الضائع» و«حلم ليلة منتصف صيف»، ومسرحيات أخرى، لكن، بالطبع، أكثر ما يستدعي الإطار الميتامسرحي لمسرحية «ترويض الشرسة» ذاتها. تبدأ «الشرسة» «بالمقدمة»، التي تؤكد

^٢ ميتامسرحية metatheatrical: مصطلح صاغه ليونيل أبل Abel، وقد وصف أبل الميتامسرح بأنه يعكس الكوميديا والتراجيديا في الوقت ذاته، قد يضحك المشاهدون على البطل ويتعاطفون معه في الوقت ذاته.

أن المسرحية كلها عن علاقة المشاحنة بين كاترينيا Katherina، وبترشيو Petruchio بأداء فرقة من الممثلين الرجل الذين خدعوا كريستوفر سلي Silly السكران بالاعتقاد بأنه لورد يشاهد أدوار مسرحية منزلية في عزبته الأرستقراطية. يصور «قيليني يا كيت» عمله الموسيقي عن «الشرسة» بحبكة بين نجمين مسرحيين متشاحنين، تزوّجاً ذات يوم لكنهما الآن مُطلّقين. هناك طرق واضحة ومرحة يعكس بها الأداء على خشبة المسرح مزاحيهما بعيداً عن أنظار الجمهور؛ ليلي فانيسي Lilli Vanessi، على سبيل المثال، صريحة ومتهورة بصورة تجعل شخصيتها تشبه كاترينيا. بينما التجليات المتواصلة للسياسات الجنسية في الولايات المتحدة في أوائل القرن العشرين، متضمنة التصرفات والحواجز التي مرت عليها ليلي Lilli القوية، ربما لم تعد تبدو مسلية في عصر تنبه للعنف المنزلي، وتبقى القضية أن «قيليني يا كيت» إعداد وانتحال في الوقت ذاته. إذا كان الإعداد الصرف يكمن في العمل الموسيقي المطمور، فإن الوجه الانتحالي يوجد في قصة الإطار الأوسع لمثلي المسرح في الولايات المتحدة، وفي الحبكة الثانوية المرتبطة بها عن رجال المافيا الذين يسعون إلى تسديد دين هورنشيو Horrensiso الإنتاج، بل كلّهون Bill Calhoun. يقدم أعضاء العصابة واحدة من أشهر أغاني العرض، التي يصل عنوانها ذاته تقريباً إلى وضع كوميدي لعملية الانتحال من شكسبير: «جسد شكسبير». حين اختارته أنجيلا كارتر كواحد من ثلاثة شعارات لروايتها الجديدة على المسرح، شكسبير، والعمل الموسيقي، «أطفال حكماء Wise Children» (١٩٩٢م)، كانت تتنبأ للقراء بتذكّار ثقافي جلي لفيلم «قيليني يا كيت».^٤

يمكن رؤية «قيليني يا كيت» وفهمه بوضوح في سياق الانتحال من شكسبير بشكل أكثر عمومية، الذي يمثل، كما نرى في الفصل الثالث، مجالاً ثقافياً حقيقياً في حد ذاته، لكنه يرتبط أيضاً بتقاليد ما يمكن وصفه بأفضل شكل بأنه «مسرحيات الكواليس»، وهي نصوص تهتم بالذهاب خلف مشاهد تمثيل مسرحيات أو عروض معينة. ويمكن أن يتحقق هذا بطريقة الانعكاس الذاتي على خشبة المسرح، كما في «قيليني يا كيت» أو مسرحية مايكل فران عن مسرح المستودعات الإنجليزية، «سكوت. شكسبير عاشقاً Noises off. Shakespeare in Love» (إخراج جون مادن، ١٩٩٨م) تعرض أيضاً هذه

^٤ أنجيلا كارتر Carter (١٩٤٠-١٩٩٢م)، روائية وصحفية إنجليزية.

الموتيفة علاقة خفية بين ويل Will شكسبير وممثله النجم توماس كنت Kent (فيولا دي ليسبز Viola de Lesseps) مقنَّعة بالدمج السينمائي لحياتيهما «الحقيقتين» وأدائهما على خشبة المسرح في «روميو وجولييت».^٥

تطورت مسرحية كواليس من هذا النوع في سياق قصة نثرية. تروي رواية «صانع الألعاب The Playmaker» للمؤلف الأسترالي توماس كنيلى (١٩٨٧م) بروفات إنتاج مسرحية «ضابط التجنيد The Recruiting Officer» (١٧٠٦م) لجورج فارقار وتمثيلها.^٦ يمثل المسرحية مجموعة من الممثلين المحكوم عليهم، وقد حشدتهم لهذا الغرض الضابط رالف كلارك Clark، وهو ضابط في الجيش البريطاني اشترك في الإشراف على مُستعمرة العقاب التي تأسست في سيدني بأستراليا في أواخر القرن الثامن عشر. يردد كنيلى، في تعليق مضحك ومؤثر عن فترة البروفات، أصداء مهمة بين أحداث مسرحية فارقار، التي تصور الخدع الجنسية لمجموعة من ضباط التجنيد في بلدة إقليمية في شروزبيري، والحياة اليومية في مُستعمرة العقاب حيث يسود الموقع الخاص في التسلسل الهرمي وحيث الكثرات من النساء المحكوم عليهن ملكية جنسية لضباط الجيش والمشرفين.^٧ يقع الضابط كلارك في حب ممثله الرئيسي، ماري برينهام Brenham، لص ملابس محكوم عليه يمثل دور سيلفيا Silvia التي ترتدي ملابس الرجال في كوميديا فارقار، لكننا ندرك دائماً المعايير الجغرافية والزمنية لقصة الحب هذه. نعلم في خاتمة الرواية — يشيد كنيلى قصته في خمسة فصول وخاتمة، تذكير واعٍ بالبنية الدرامية — بعودة رالف لخطيبته الإنجليزية. ماري برينهام، حال معظم المحكوم عليهم الذين تتبعنا حياتهم، سقط ببساطة من السجل التاريخي. يرتبط هدف كنيلى من كتابة هذه الرواية بما هو أبعد بكثير من وضع الأحداث سنة ١٧٨٩م الذي يوههم بتذكره؛ يمثل التعنيم على عالم المجتمع العقابي الذي تقدمه الرواية حيوات مُجتمعات السكان الأصليين المرحّلين في أستراليا. بالنسبة لكل مزاعم المسرحية داخل الرواية بأنها «أول» إنتاج مسرحي في الأرض

^٥ مايكل فران Frayn (١٩٣٣م-...)، كاتب مسرحي وروائي إنجليزي. جون مادن Madden (١٩٤٩م-...

...)، مخرج إنجليزي للمسرح والسينما والتلفزيون والراديو.

^٦ توماس كنيلى Keneally (١٩٣٥م-...)، روائي أسترالي وكاتب مسرحي. جورج فارقار Farquhar

(١٦٧٨-١٧٠٧م)، كاتب مسرحي أيرلندي.

^٧ شروزبيري Shrewsbury: منطقة في غرب إنجلترا.

الجديدة، يدرك القارئ تمامًا أن مُستعمرة العقاب في سيدني أبعد من أن تكون الوجود «الأصلي» على الجزيرة. خلف انتحاله السطحي لمسرحية فارفار ليستكشف مستعمرة العقاب (اشتغل كنيلى أيضًا كثيرًا على السجلات التاريخية للفترة ذاتها)، يهتم المؤلف بفعل أكثر عدوانية وإمبريالية للانتحال الثقافي: السيطرة على حقوق الأرض والمطالب الثقافية للشعوب الأصلية. الرواية مخصصة «لأربانو Arabanoo وإخوته الذين ما زالوا مفقودين»، واستمر كنيلى مشاركًا بارزًا في الحملة ضد قوانين الهجرة الحالية الصارمة في أستراليا. الانتحال إذن، كما هو حال الإعداد، يُظلل بطرق مفيدة المجالات الاستطردادية للحقول المعرفية الأخرى، وبشكل خاص هنا الخطاب القانوني المتعلق بمناطق من الأرض مثيرة للخلاف وبحقوق الملكية.

مرت رواية كنيلى، بشكل يثير الفضول، بعملية أخرى من الإعداد حين أبدعتها الكاتبة المسرحية تمبرليك ورتنبيكر كدراما للمسرح، «طيبات بلادنا Our Country Good» (١٩٨٨م).^٨ متبعة ممارسة الإعداد التي تناولناها في الفصل السابق، بدلت ورتنبيكر وكُتِفَت وغيّرت اتجاه بؤرة رواية كنيلى. اختارت استهلال المسرحية بمشهد على ظهر سفينة تنقل المساجين إلى أستراليا، ولا يتم تذكر ذلك في الرواية إلا بالفلاش باك وذكريات مشتركة. مضيفة شخصية خاصة، وإلى حد ما ناطقة باسمها، لحاكم ويلز الجنوبية الجديدة، أرثر فيليب، تطمر ورتنبيكر في مسرحيتها العديد من التبريرات المتواصلة لقوى التأهيل وقوى البناء الاجتماعي للفنون عمومًا، والمسرح على وجه الخصوص. كانت لديها دوافعها السياسية للقيام بذلك في أواخر ثمانينيات القرن العشرين. وكان للمناظرات المتواصلة في المسرحية حول الأهمية الاجتماعية والثقافية للفنون رنينها الموضعي إلى حد بعيد في فترة انقطع فيها الاعتماد المالي لمركز الفنون في المملكة المتحدة. في تحوّل مهم، ثبت أن «طيبات بلادنا» بدورها مسرحية جماهيرية إلى حد بعيد على المسرح وبأداء جماعات مسرح السجن. وتجد هذه الفرق التمثيلية رنينًا شخصيًا في النص المسرحي. قراءة التعليقات المتاحة لعدد من ممثلي السجن عن التأثير الإيحائي للخبرة الفنية في تقديم «طيبات بلادنا» على خشبة المسرح، تُولّد إحساسًا بما توصف به الأحداث في رواية كنيلى وقد اكتملت الدائرة (ورتنبيكر، ١٩٩١م، [١٩٨٨م]، vi-xvi).

^٨ تمبرليك ورتنبيكر Wertenbaker (١٩٥١م-...)، كاتبة مسرحية بريطانية.

قدّمت فرقة البلاط الملكي المسرحية في لندن مسرحيةً ورتنبيكر أول مرة على خشبة المسرح بجانب «ضابط التجنيد». لنوضح الارتباطات أكثر، ضم إنتاج العاملين ممثلي الفرقة المسرحية ذاتها. ذات ليلة يمكن أن يرى المشاهدون ممثلًا معينًا يمثل دور جستس بلانس Balance في «ضابط التجنيد» وفي اليوم التالي يرون الممثل نفسه في دور كيتش فريمان Freeman في «طيبات بلادنا»، الجلال العام الذي يفترض أنه يقوم بدور بلانس في إنتاج الأستراليين المحكوم عليهم. كان هؤلاء المشاهدون الذين رأوا المسرحيتين في تتابع سريع مدعويين لوضع رضاهم والمادة التي شاهدوها في المواجهة، بالضبط كما يفعلون في الرواية المؤسّسة التي كتبها كنيلى.

ثمة مُعالجة مزدوجة أخرى كثيرًا ما قدّمتها على المسرح بعض الفرق لأسباب مشابهة وبتأثيرات متشابهة، معالجة «كورس الرفض A Chorus of Disapproval» لألن أيكبورن.^٩ هذه المسرحية أيضًا عن فرقة مسرحية تعد بروفات مسرحية، هذه المرة فرقة مسرحية بريطانية إقليمية. تقدم الفرقة على المسرح عملًا أوبراليًا على سبيل الهواية لعملٍ موسيقي يرجع إلى القرن الثامن عشر لجون جاي بعنوان «أوبرا المتسولين The Beggars' Opera». ^{١٠} وتعرض نص جاي للعديد من عمليات الإعداد الثقافي وعمليات التنقية، مقدمًا بشكل رائع النموذج لمسرحية برتولد بريخت «أوبرا الثلاثة بنسات The Threepenny Opera». ^{١١} يتأكد أيكبورن من أن مشاهديه على دراية بالارتباط الخاص بين مسرحيته ومسرحية جاي باستهلال «كورس الرفض» في النهاية إذا جاز التعبير، والستارة تسدل على الأداء الناجح والممثلون يحنون رءوسهم. نتيجة لهذا، حين تتقهقر المسرحية إلى الخلف في الزمن إلى بداية عملية الاستماع والبروفات يعرف المشاهدون أنها تقتفي صعود جوي جونز Guy Jones من المسرح مفعّمًا بالأمل في قيادة الإنسان. بالطبع، روح الدعابة التي تكمن في حقيقة أن جوي يتماهى أيضًا مع دوره في شخصية مكبث البطل المجرم زير النساء في مسرحية جاي، تزعج كل ممثلات الفرقة. تنبعث معظم الكوميديا في «كورس الرفض» من انهماك المشاهدين بنشاط مع النص المطمور «أوبرا المتسولين»، باللعب على التشابه والاختلاف مرة أخرى. يلقي أيكبورن الضوء على

^٩ ألن أيكبورن Ayckbourn (١٩٣٩م-...)، كاتب مسرحي إنجليزي.

^{١٠} جون جاي John Gay (١٦٨٥-١٧٣٢م)، كاتب إنجليزي.

^{١١} برتولد بريخت Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦م)، شاعر وكاتب مسرحي ألماني.

استمرارية الممثل والدور وأيضاً على الثغرات بين وضعه الإقليمي المميز وعالم الرذيلة في القرن الثامن عشر في الأوبرا الكوميديّة التي كتبها جاي. حين تمثل الدراما الموسيقية لجاي بشكل مُشترك مع مسرحية أيكبورن، تصبح هذه الارتباطات والاختلافات أكثر ارتباطاً بالنسبة للمشاهدين.

يبدأ التفاعل الحماسي بين عمليات الانتحال ومصادرها في الظهور، إذن، كوجه أساسي وحيوي لخبرة القراءة أو المشاهدة، منتجاً معاني وتطبيقاتٍ وأصداءً جديدة. لكن، كما أكدنا بالفعل، لا يكشف الانتحال دائماً علاقاته المؤسسة وعلاقاته البيئية مع مثل هذه المسرحيات التي توصف بأنها نصوص مطمورة. التلميح إلى النص (أو النصوص) الأصلي قد يكون عموماً أكثر إبهاماً عما هو في تلك المواقف الصريحة، مما يؤدي إلى أن تطرح، بطرق متناقضة أحياناً، مسائل الملكية الفكرية، والاعتراف الحقيقي، وفي أسوأ الأحوال تهمة السرقة الأدبية.

الانتحال المتواصل: تقدير أم سرقة أدبية؟

حين فاز جرهام سويفت بجائزة البوكر في ١٩٩٦م على روايته «النظم الأخيرة Last Orders»، ظهر بسرعة خلاف حول الجائزة.^{١٢} كما كتبت باميلا كوبر Cooper، كانت الارتباطات واضحة بين رواية سويفت والقصة الأمريكية الكلاسيكية التي كتبها وليم فوكنر «وأنا أرقد محتضراً As I Lay Dying» (١٩٣٠م).

في رسالة إلى ملحق مراجعة الكتب في صحيفة «الأسترالي The Australian»، أكد جون فلو Flow من جامعة كوينزلاند Queensland على بعض التشابهات القوية في البنية والمحتوى، بما في ذلك المونولوج الموجه إلى الشخص الميت، مونولوج يتكون من نقاط مُرقّمة، ومونولوج مُكوّن من جملة واحدة.

(كوبر ٢٠٠٢م، ١٧)

كان اتهام فلو بأن هذا الخط الذي يمكن إثبات أنه مُتأثر بفوكنر أبقى كتاب سويفت اشتقاقاً دون المستوى من «وأنا أرقد محتضراً» وهو بالتالي لا يستحق الجائزة حيث إن

^{١٢} جرهام سويفت Swift (١٩٤٩م-...)، كاتب بريطاني.

توصية المحكمين لفتت الانتباه إلى أصالة الكتاب. تواصلت الاتهامات والالتزامات المضادة في الصحافة البريطانية مع بعض محكمي البوكر، ومنهم يونثان كو، معترفين بأنهم لم يقرءوا كتاب فوكنر أبدًا (كوبنر، ٢٠٠٢م، ٦٠)، ويدافع جوليان برنز عن سويفت على أساس أن الاستعارة والانتحال من السمات المميزة للعملية الفنية.^{١٣} وصف سويفت نفسه «النظم الأخيرة» بأنها «تقدير» لفوكنر، وينبغي التأكيد على أن العمل الأقدم الذي كتبه قورن بكتابات فوكنر، ناهيك عن «أرض المياه Waterland» (١٩٨٣م) بالطريقة التي تناولت بها الأرض باعتبارها شخصية. كانت هناك، وانتقاد فلو على «النظم الأخيرة» يتجلى، تداخلات بنيوية بارزة بين حكاية فوكنر عن مجموعة من عائلات الميسيسيبي ينقلون جثة الزوجة/ الأم إلى بلدة جيفرسون لدفنها وقصة سويفت عن أربعة أصدقاء ذكور ينقلون رماذ صديقهم الراحل، الجزار جاك دودز Dodds، لينثروه في نهاية مارجيت بيير.^{١٤}

تتشكل رواية فوكنر بسلسلة من المونولوجات المتجاورة، من كل فرد في الأسرة، ومن بينهم دارل Darl، وهو شخص شعري جدًا لكن تفكيره غريب إلى حد بعيد، يُقدّم بمعنى ما الوعي السردي الأساسي في الرواية، ويحجزه الأقارب بشكل ساخر في المصحة، ويشم مشاهدو الكوميديا الغربية رائحة تفوح بقوة من التابوت محمولاً عبر الفيضانات والسفن المحلية في الطريق إلى المثوى الأخير. في نقطة مُعَيَّنة لدينا مونولوج من جملة واحدة من شخصية واحدة في رواية فوكنر، الطفل فاردمان Vardaman، وبالمقارنة لدى سويفت تعجب فينس Vince من «المتسولين الكبار» عند النصب التذكاري البحري في شاتهم (سويفت، ١٩٩٦م، ١٣٠).^{١٥} تنطق الجثة في رواية فوكنر، جثة أدّي بندرين Bundren، بمونولوج واحد، منبعث إذاً جاز التعبير مما بعد القبر، كما يفعل جاك دودز في رواية سويفت (٢٨٥). في الروايتين كليهما، يشارك القراء في مونولوجات المرأتين اللتين تُركتا: كورا تل Tull في «وأنا أرقد محتضراً»، وأمّي Amy، أرملة جاك، في «النظم الأخيرة». في

^{١٣} جوليان برنز Barnes (١٩٤٦م-...)، كاتب إنجليزي معاصر.

^{١٤} جيفرسون Jefferson: بلدة جنوب شرق لويزيانا على نهر الميسيسيبي. مارجيت بيير Margate Pier:

منتجع ساحلي في كينت الشرقية East Kent، إنجلترا.

^{١٥} شاتهم Chatham: منطقة في جنوب شرق إنجلترا إلى الشرق من لندن حيث شيدت إليزابيث الأولى حوضًا للسفن في ١٥٨٨م.

تتابع لافت في حكاية فوكنر، يحكي كاش Cash، أكبر أبناء بندرين، عن الاهتمام المرضي الذي صمم به التابوت الذي تنقل فيه الآن جثة أمه المتعفة؛ يعلن تثبيت أجزاء التابوت ويحدد بالفعل والصوت بداية الرواية. تحول هذا القسم في «النظم الأخيرة» إلى «قواعد» ري جونسون Ray Johnson للرهان على الجياد. لهذه القوائم في الروايتين كليهما تطبيق مجازي في الحياة. بأسلوب يشبه أسلوب دارل وكاش في رواية فوكنر، ويقدم صوتهما المميزان جدًّا وأراؤهما العامة — شعرية دارل وحساسيته وهما عرضة للتمزق التام والانهيال، برجماتية كاش وواقعيته، برغم أنهما حادثان إلى حد بعيد — يقدمان الحكايات المتجاورة في «وأنا أرقد محتضراً»، وتعتبره مونولوجات ري في «النظم الأخيرة» الوعي الأساسي في نص سويغت. بين ثغرات حكاية ري أو بين سطورها، نعرف بحبه لأمي زوجة جاك، وابتعاده عن زوجته وابنته، بالإضافة إلى ماضي هذه المجموعة المعقدة من الأصدقاء والرفاق (ترجع علاقات كثيرة إلى خبرات زمن الحرب في أربعينيات القرن العشرين).

المثير والمزعج في حالة «النظم الأخيرة» و«تقدير» فوكنر هو ما قد يسمى في دراسات شكسبير اختبار المصادر أو الاستعارات الخلاقة، موردة تلميحات إلى، أو تعديلات على، أوفيد وبلوتارك وتوماس لوج والكوميديات الرومانية إلخ، يصبح في حالة الرواية الجديدة مناقشة مختلة للسرقة الأدبية و«عدم الأصالة»^{١٦}. يلّمح روبرت ويمن إلى هذه النقطة في ملاحظته أن: «المسافة في المجتمعات قبل الرأسمالية بين انتحال الشاعر لنص أو موضوع مُعَيَّن وإنتاجه وملكيته (أو إنتاج الشاعرة وملكيته) الفكرية مسافة ضئيلة للغاية: المدى الذي يُقدّم به موضوعه matière، المدى الذي يخطط به «المصدر» والنوع الفني وأنماط الحبكة والمواضيع، إلخ أعظم بكثير...» (١٩٨٨م، ٤٣٤). إنه تساؤل ذو توجه ماركسي في الصميم عن الملكية و«التَّمكُّك»، لكن يجدر أن نضيف أن كتابه عن «الأدب Literature» في هذه السلسلة، أكد أن الكتابة «التنقيحية» مجموعة فرعية أساسية مما يمكن تصنيفه بأنه أدبي (١٩٩٩م).

لا مفرّ من التناغم بين العاملين، عمل فوكنر وعمل سويغت، لكن الاتهام الخاص بالمديونية مهم بشكل خاص في سياق هذا الكتاب، وهو اتهام أثاره فلو وآخرون. بدا

^{١٦} بلوتارك Plutarch (٤٦-١٢٠م)، فيلسوف يوناني، صاحب «حيوات متوازية Parallel Lives» وهو مجموعة سير شخصية استفاد منها شكسبير في كتابة مسرحياته الرومانية. توماس لوج Lodge (١٥٥٨ تقريباً-١٦٢٥م)، كاتب إنجليزي، استفاد منه شكسبير في حبكة مسرحية «كما تشاء».

أن فلو يقترح أن رواية سوفيت بلا قيمة؛ لأنها ليست «أصيلة»، وهو استنتاج لا يمكن دعمه في سياق ثقافة ما بعد الحداثة فيما يتعلق بالاستعارات والارتجال. لكن ما شغل أيضاً الكثير من النقاد والقراء الذين استجابوا لاتهام فلو فكرة أن سوفيت كان بمعنى ما غير أمين فكرياً بتجديد الرواية المهمة التي كتبها فوكنر بما يلائم أواخر القرن العشرين والمصطلحات العامة الإنجليزية بدون أن يعترف بذلك بشكل مناسب. هل تستعيد «النظم الأخيرة» وضعها الثقافي إذا سجل سوفيت، في ملاحظة استهلاكية، اعترافاً صريحاً بدينه، أو تعتمد إعلان تقديره صراحة؟ هل كان ينبغي أن يشير عنوان روايته إلى علاقة التناص كما تشير «عوليس» جويس إلى تفاعلها مع ملحمة هوميروس؟ إلا أن رواية جويس تُربط أيضاً بمسرحية «هاملت» لشكسبير لكن الرواية الصادرة في ١٩٢٢م لا تحمل أثراً لهذه العلاقة في عنوانها. هل يجعلها ذلك تفتقر إلى الأمانة، أقل جدارة بالمصطلحات الأدبية، أقل أصالة؟ لا، بالتأكيد. تثير الاستجابة لرواية «النظم الأخيرة» سؤالاً مهماً عما إن كان على الروائي أن يعترف «بشكل مناسب» بالتناص والتلميح. إن ذلك بالتأكيد، إذا التزمنا ببعض نظريات جينيت عن الكتابة الماسحة التي ناقشناها في الفصل السابق، جزء من لذة الاستجابة التي يكونها القارئ وهو يتتبع هذه العلاقات في حد ذاتها. من المهم بالتأكيد، بدون رغبة في اختزال عملية القراءة إلى لعبة «مأزق الانتحال»، أن نعترف بأنه لربط نص مُعد ومنتحل بنص واحد يتناص معه ربما تغلق بالفعل الفرصة أمام قراءته في علاقته بالنصوص الأخرى. ويصح هذا بالتأكيد بالنسبة لرواية «النظم الأخيرة».

تركز رواية سوفيت كلها من نواحٍ عديدة على البحث عن عائلة والإحساس بالبيت، وهو حال كثير من روايات الترحال، وتُركّز بؤرتها النهائية على نقطة البداية بدل التركيز على غاية نظرية. ينتحل سوفيت كثيراً من النصوص الأدبية الأصلية بهذا المعنى. الرحلة قديمة ونمط أصلي في الأدب الغربي والآداب الأخرى، كما هو حال موضوع الموت. كما دون سوفيت، إن: «قصة ضغط الميت على الحي، في أعقاب الموت، قديمة قدم هوميروس» (مقتبسة في كوبر ٢٠٠٢م، ١٧). كان سوفيت كاتباً تلميحياً بعمق. تبدأ «أرض المياه» بعبارة مقتبسة عن ديكنز في «التوقعات الكبرى»: «كانت بلادنا بلاد المستنقعات...»، وتحمل رواية «بعد دائماً Ever After» (١٩٩٢م) أصداء من «هاملت»، كما نرى في الفصل الثالث؛ وكما نستدعي في الفصل الرابع، تنقح «نور النهار The Light of Day» (٢٠٠٣م) القصة البوليسية، ملحمة في العملية إلى كل من رواية جراهام جرين «نهاية العلاقة الغرامية The End of the Affair» والأسطورة الكلاسيكية عن

أورفيوس.^{١٧} وحددت بامبلا كوبر روابط أخرى بين «النظم الأخيرة» وشعر ت. س. إليوت، خاصة قصيدة «الأرض الخراب The Waste Land» مع لازمتها عن حانة لندن «الزمن من فضلكم أيها السادة». قصيدة إليوت، بالطبع، غنية جدًا بالتناص في حد ذاتها، لكن مما يثير دهشة القارئ مبكرًا العمل الرائد لجيفري تشوسر في القرون الوسطى، «حكايات كانتبري»، التي تأتي افتتاحيتها المفعمة بالأمل في الربيع: «عندما تساقط رذاذ أبريل / واحترق جفاف مارس واجتثته من جذوره» (تشوسر ١٩٨٦م، افتتاحية عامة II، ١-١٦). ويعكس إليوت العبارة إلى «أبريل أقسى الشهور». ينبهنا الاستدعاء بدوره إلى مجموعة موازية من التلميحات في رواية سويغت إلى قصة الحج عند تشوسر. تظهر القصة لتمتع يقظة القارئ بلعبة التناص: «ابحث عن إشارات إلى كانتبري» (١٨١). وهناك حتى منعطف مهم إلى كاتدرائية كانتبري.

بانتحال «حكايات كانتبري» لتشوسر، ينتحل سويغت ويعد الاستراتيجية الأدبية القديمة التي توازي بين الرحلة الحقيقية أو موضع الحج والرحلة الداخلية أو السفر الروحي. يتم التلميح إلى كل هذه المواضيع وإلى التناص مع تشوسر إيماء في الصفحات الأولى من «النظم الأخيرة». يجلس ري في حانة بيرمونديسي Bermondsey — التي تسمى بشكل ساخر «المدرّب والحصان» حيث، كما تعتقد الشخصيات، «لم تذهب قط إلى أي مكان» (٦) — وهي توازي بالطبع نُزُل سويثرك Southwark، التابارد Tabard، حيث يتقابل الحجاج التسعة والعشرون في كتاب تشوسر معًا أول مرة ويقررون السفر معًا، يقضون الوقت بحكاية قصص بإيحاء وتوصية من هاري بيلي، المضيف. ينتظر ري رفاقه للقيام برحلة إلى مارجيت ببيير لنثر رماد جاك. يوجد، كما في رواية فوكنر «وأنا أرقد محتضراً»، عنصر كوميدي مُروّع في هذا الجمع وهذه الرحلة، وهي حقيقة يؤكدّها الإناء الذي يوضع فيه رماد جاك؛ بدل أن يكون كأسًا مُقدّسة تشبه بالفعل وعاء قهوة سريعة التحضير؛ إلا أن «الحج» إلى مارجيت يثبت في جوهره أنه خبرة ترتبط بعيد الغطاس بالنسبة للرجال الأربع الذين يشملهم الحج. كما لاحظنا بالفعل. تشبه رواية «النظم الأخيرة» رواية «وأنا أرقد محتضراً» من حيث إنها تُبنى حول سلسلة من المونولوجات تهتم بأحداث الماضي والحاضر، لكن هذه البنية تردد أيضًا أصداءً خاصة «تعدّد الأصوات»

^{١٧} جراهام جرين Greene (١٩٠٤-١٩٩١م)، روائي بريطاني. أورفيوس Orpheus: في الميثولوجيا اليونانية، شاعر وموسيقار أسطوري لموسيقاه القدر على تحريك حتى الجماد.

في قصيدة تشوسر بالقصص والحكايات المغروسة فيها (فيليبس Phillips، ٢٠٠٠م، ٢). بشكل ممتع، تمثل البنية الخاصة عند تشوسر مجموعة من رواة القصص من أصول متنوعة، «شعب سوندرى sondry» (١٩٨٦م، استهلال عام، I، ٢٥)، اجتمعوا معاً في موضع، ولغاية لها نظائر أدبية عديدة، عبر القرون وعبر الثقافات، من رواة القصص الفلورنسيين في القرن الخامس عشر عند بوكاتشيوي في «دكاميرون»، اجتمعوا معاً في منزل ريفي نتيجة انتشار الطاعون، إلى جالية عالمية عند رانا دسجوبتا في مطار نتيجة المناخ السيئ في روايته «ألغيت رحلة طوكيو Tokyo Cancelled» (٢٠٠٥م).^{١٨}

سافر حجاج تشوسر على ظهور الجياد؛ الموكب الجنازري الغريب في رواية فوكنر تحرك إلى الأمام بحصان وشاحنة؛ يسافر أبطال سويغت في سيارة مرسيدس أو «مرس» ملاكي زرقاء قدمها لهم فينس Vince، بائع سيارات مستعملة. هكذا تصبح السيارة في «النظم الأخيرة» شعاراً لوسيلة الانتقال الجديدة التي يستخدمها سكان جنوب لندن؛ حركة سهلة، اجتماعياً وجغرافياً، تدفع شخصيات مثل فينس بعيداً عن عمل العائلة في الجزيرة، وتجعل الرحلات إلى كنت Kent بسيطة وغير مهمة تقريباً مقارنة بالرحلات التي تُذكر أكثر ويُحكى عنها، رحلات القفز في ثلاثينيات القرن العشرين.

تُرسَم «النظم الأخيرة»، مثل «وأنا أرقد محتضراً»، وأيضاً مثل زيارات الحج المنظمة في القرون الوسطى، بمواضع خاصة مُحددة ومتنوعة، محطات في الطريق، وعلامات مميزة، تحمل معاني بالنسبة للماضي والحاضر: «يسافر الرجال الأربع، مدفوعين بغرض مُشترك، معاً عبر جزء صغير من إنجلترا، مستكشفين أنفسهم، ويستكشف كل منهم الآخر وعالمه وزمنه وتاريخه» (كوبر، ٢٠٠٢م، ٢٣). يتضمن جزء من الاهتمام بهذه العملية التاريخية بالنسبة لسويغت انشغلاً بماضي إنجلترا. أحد الأعمال السينمائية المهمة المتناصّة فيلم «حكاية كانتبري» (١٩٤٤م) وهو تأملات في زمن الحرب في الهوية الإنجليزية لمايكل بويل وإمرك بريسبرجر، وفيه أربعة أشخاص يقومون برحلة إلى كانتبري توحى بجلاء بالحج.^{١٩} وحدّد النقاد أيضاً تلميحات إلى القصصيتين الإنجليزيتين القديمتين «المتجول»

^{١٨} بوكاتشيوي Boccaccio (١٣١٣-١٣٧٥م)، شاعر وكاتب إيطالي وُلِدَ في فرنسا، من أشهر أعماله دكاميرون Decameron (١٣٥١-١٣٥٥م) وتضم ١٠٠ حكاية عن الموت. رانا دسجوبتا Dasgupta (١٩٧١م-...)، روائي وكاتب إنجليزي هندي وُلِدَ في كانتبري، والرواية المذكورة هي روايته الأولى.

^{١٩} مايكل بويل Powell (١٩٠٥-١٩٩٠م)، مخرج بريطاني. إمرك بريسبرجر Pressburger (١٩٠٢-١٩٨٨م)، مخرج بريطاني مَجْرِي وكاتب سيناريو.

و«الملاح» (كوبر، ٢٠٠٢م، ٣٢) في اهتمام الرواية بمشاهد طبيعية مختلفة: الأرض واليابسة والبحر.^{٢٠} أمامنا على الأرجح نسخة من نهاية الأرض في مارجيت ببير في الختام، وأيضاً الصحراء ومواقع بحرية في ذكريات الحرب التي يتذكّرها عدد من الرجال. أشارت دي دياز (٢٠٠١م، ٢٣) إلى استخدام قصيدتي «المتجول» و«الملاح» أعمالاً موازية من الكتاب المقدّس، واقتفت كوبر بشكل صحيح عناصر من حبكة عدن في «النظم الأخيرة» في الصراع بين قابيل وهابيل في الصراع بين لينني Lenny، وفينس.^{٢١} ومن ثم يكون الموكب الجنائزي الممتد في رواية سويقت نسخة دنيوية من حج القرون الوسطى، ولا يكون كذلك في الوقت ذاته، بالضبط كما كان حجاج تشوسر في «حكايات كانتبري» خليطاً من المشبعين بالروح التجارية والأثانيين والأتقياء.

يبدأ الرجال الأربعة في رواية سويقت رحلتهم في أبريل وهناك «أغبياء في الأفق» (٣٠)، وبإحساس بالوعد، بالضبط كما تبدأ قصيدة تشوسر بشكل رائع. لكنها أيضاً قصيدة رثاء نثرية. الرواية رحلة عبر إنجلترا بعد الإمبريالية؛ تتأمل لازمة السرد في مدى تَغْيُرِ الأمور بالنسبة للذّكر البريطاني. حيث إن هذه الرحلة هي بدون شك مشروع ذكري. الزوجة في هذه الرواية، أمي، ليست زوجة باث Bath الرحالة، تختار أن تمكث في الخلف، مقاومة السخرية المروعة في الذهاب إلى مارجيت مع رماد جاك وكانت رحلة خططت للقيام بها معه وهو على قيد الحياة، بعد أن يحالا إلى المعاش. الإحساس الثابت الذي تشعر به أمي تجاه الرحلة في الرواية أقل بكثير مما تشعر به وهي تأخذ طريق أتوبيس ٤٤ بشكل متكرر لترى ابنتها وابنة جاك، المختلة عقلياً، في المستشفى.

تقدم لنا رواية سويقت موضعاً وطبوجرافيا اجتماعية مثلما يقدم لنا نص تشوسر، لكننا نتلقى أيضاً نسخة من إنجلترا الأدبية التي يشكل نص تشوسر جزءاً منها. إنجلترا «النظم الأخيرة»، التي تُستدعى أيضاً في ذلك العنوان متعدد الإحالات، متغيرة وخالدة بشكل غريب، تقف على سيقانها الأخيرة إلا أنها ثابتة. وبطريقة ما تبدأ الكشف عن رد على الاتهامات بالسرقة الأدبية الموجهة لهذه الرواية في علاقتها برواية فوكنر

^{٢٠} المتجول Wanderer: قصيدة إنجليزية قديمة موجودة في مختارات بعنوان «كتاب إكستر Exeter»، وتتكون من ١١٩ بيتاً. الملاح Seafarer: قصيدة أخرى توجد في المختارات نفسها وتتكون من ١٢٤ بيتاً.
^{٢١} دي دياز Dee Dyas: مديرة «المسيحية والمشروع الثقافي»، وهو مشروع يسعى إلى تعريف الدارسين بتأثير المسيحية على الأدب والتاريخ والفن والمجتمع.

«وأنا أرقد محتضراً». بالطبع متناص فوكنر حاسم وكاشف ومتحرك، حتى في إلقاء الضوء على تماثل جنوب لندن الذي يقدمه سويقت مع أدب الميسيسيبي في ثلاثينيات القرن العشرين. لكننا، كما لاحظت كوبر قبلي، لا نتعامل مع إطار مفرد للانتحال أو التناص لكن بالأحرى مع «سيمفونية من النصوص المتناصّة». وهذه هي الطريقة التي توضع بها هذه النصوص المتناصّة مقابل بعضها البعض كما تكشف عنها القصة الكاملة لرواية «النظم الأخيرة» (٢٠٠٢م، ٣٧).

الاستعارة الموسيقية عن سيمفونية النصوص أو تعدد الأصوات في «النظم الأخيرة» مفيدة، حيث إنها من الخلافات الرئيسية في هذا الكتاب حيث نحتاج، بحثاً عن طرق للإفصاح عن عمليات الإعداد والانتحال، إلى معجم أكثر نشاطاً، معجم حركي، كما وصفته، معجم ديناميكي، يتحرك إلى الأمام بدلاً من عمليات البحث التي تتطلع تماماً إلى الخلف بحثاً عن المصدر أو الأصل. استعارة الرحلة المفضلة عند سويقت نفسه نقطة مرجعية مفيدة بالتأكيد. في دراسة التفسيرات وتقديم تفسيرات جديدة ومتنوعة للنصوص التراثية أو الراسخة، نكون في رحلة تأخذنا عبر نقاط مسرحية متنوعة، نقاط تاريخية وجغرافية. لكن ثمة خطورة أيضاً في نشر موتيفة الرحلة. يبدو أنه كمصطلح يؤكد على نقطة بداية ونهاية، على أصل وغاية، يمكن أن تختزل فكرة الرحلة عملية الإعداد إلى غائية خطية. إن تقنية سرد سويقت ضد الخطية أكثر مما يتضمن هذا: تثبت عمليات السرد في اللجوء إلى الإنجليزية القديمة والأدب الإنجليزي في القرون الوسطى أنها دائرية ومتشابكة أكثر منها حركة مباشرة من «أ» إلى «ب» (تقوم الحكايات الدائرية في رواية فوكو «وأنا أرقد محتضراً» بوظيفة مماثلة).

تعود رحلة الرجال الأربعة إلى مارجيت بهم إلى الماضي أيضاً. عرض سويقت هذا الفهم غير الخطي antilinear لنصية التاريخ من قبل، بأبرز ما يكون في «أرض الماء»، وهي حركة نفسية وسردية تميز أسلوبه في التناص. لكن ربما يمكن البحث في الموسيقى وعلم الموسيقى عن بعض أبلغ الاستعارات عن العملية الحركية في الإعداد. اشتق معظم موسيقى الباروك الأوروبية في القرنين السادس عشر والسابع عشر زخم الإبداع والإنجاز من الارتجال على موسيقى الرقص والبنى النمطية، مع أشكال من قبيل البيرجماسكا والفوليا والبساميزو.^{٢٢} الارتجال أو التنوع على أساس راسخ أو قاعدة تناص أساسي

^{٢٢} البيرجماسكا bergamasca: رقصة شهوانية من القرن السادس عشر تصور الأساليب الخرقاء لسكان برجام Bergam في شمال إيطاليا؛ الفوليا folia: من أقدم التيمات الموسيقية الأوروبية، يرجع أصلها إلى

لتأليفها وبنيتها. بُنيتْ عمومًا الإبداعات الموسيقية لديجو أورتيز، وماركو أوسيليني، وهنري بورسيل في إسبانيا وإيطاليا وإنجلترا بالترتيب، على أساس «الخلفيات» أو الأنماط الآلية الأساسية الهارمونية المكررة، التي تُعزَف على العود، أو الهاربسيكورد، أو التشيلُو، أو الاثنين معًا، على سطحها الخطوط الأكثر ارتجالية تُؤدَّى بالفلوت، أو الريكورد، أو المعزف، أو الكمان.^{٢٣} لدينا في هذا نموذج جميل إلى حدٍّ ما للطريقة التي ربما يعمل بها المتناص (أو النصوص المتناصّة) (intertext(s) في رواية مثل «النظم الأخيرة» باعتباره القاعدة أو «الخلفية» بالنسبة للقارئ، معلنًا عن النغمة العليا أو العمل المرتجل، وهو عمل أو مُنتَج ثقافي إبداعي جديد. ويبدو أن مفهوم إليوت «للتقاليد والموهبة الفردية» يعثر على حياة جمالية جديدة في هذا السياق.

ربما أحد أشهر السياقات الموسيقية التي تحدث فيها هذه العملية المستمرة برغم دائريتها، عملية الابتكار على «خلفية» أساسية عمل جوهان سبستيان باخ بعنوان «لحن بتنوعات مختلفة (Aria mit verschiedenen Veraenderungen)» (مشهور باسم «تنوعات جولدبرج The Goldberg Variations»).^{٢٤} تُصوِّر ثلاثون تنويعًا أداء افتتاحية اللحن الأساسي وختامه. كما يصف ريتشارد باورز بفصاحة في روايته الرائعة «تنوعات البق الذهبي The Gold Bug Variations» (تناقش أكثر في الفصل التاسع):^{٢٥}

تُشيدُّ المجموعة حول تخطيط علاقات طيبة ومتنامية بشكل لا نهائي. كل من الثلاثين، تطور كامل، يتجلى حتى ينكر أنه يختلف في تصويره عن الأقارب

شبه جزيرة أيبيريا Iberian؛ والبساميزو passamezzo: واحدة من أكثر الصيغ الهارمونية شيوعًا في عصر النهضة.

^{٢٣} ديغو أورتيز Ortiz (١٥١٠-١٥٧٠م)، موسيقي إسباني؛ وماركو أوسيليني Uccellini (١٦٠٣ أو ١٦١٠-١٦٨٠م)، موسيقي إيطالي وعازف كمان؛ وهنري بورسيل Purcell (١٦٥٩-١٦٩٥م)، موسيقي إنجليزي. الهاربسيكورد harpsichord: نوع قديم من البيانو. الريكورد recorder: نوع من الفلوت بثمانية ثقب.

^{٢٤} جوهان سبستيان باخ Bach (١٦٨٥-١٧٥٠م)، موسيقار ألماني من أواخر عصر الباروك.
^{٢٥} ريتشارد باورز Powers (١٩٥٧-...)، روائي أمريكي تتناول أعماله تأثيرات العلوم الحديثة والتكنولوجيا.

بتحور ضئيل فقط ... شكون بشكل واسع لا يمكن تصوره، بسكالجيا تطويرية مبنية على تكرار هذه القاعدة وتدويرها.^{٢٦}

(١٩٩١م، ٥٧٨)

نقطة الإشارة الاستعارية عند باورز هنا هو النمط الوراثي الذي تكشف بالبحث عن الدنا DNA في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين والتماهي مع حلزون مضاعف متشابك على يدي كريك وواطسون.^{٢٧} لكن نثره يقدم لنا مجموعة لا تُقدَّر من المصطلحات للتفكير من جديد في عملية الإعداد، بعيدًا عن الآراء الاستاتيكية أو خطية تمامًا. التجليات، عمليات التدوير، عمليات التحور، التكرارات، التطورات، التنويعات: احتمالات مثيرة وبلا نهاية.

يمكن أن يوجد النظر الموسيقي الحديث لاستعراض خلفيات موسيقى الباروك في الخصائص الارتجالية لموسيقى الجاز. نغمات الجاز نفسها نماذج للتكرار مع التنوع، كثيرًا ما تشير أو تقدم تقديرًا للأعمال التراثية (انظر أيضًا ماك كليري McClary، ٢٠٠١م). مثال قوي على هذا سوت دوق إلينجتون «هذه العاصفة الجميلة Such Sweet Thunder» ويتأسس على عدد من مسرحيات شكسبير وسونيتاته (١٩٩٩م، [١٩٥٧م]).^{٢٨} تمثل التفسيرات الفنية التي يقدمها إلينجتون لنصوص شكسبيرية أساسية نظرية هنري لويس جيتس الابن عن «الدال» في الثقافة الأمريكية الأفريقية، كما تناولناها في المقدمة، وينتقلها جيتس من المؤلفين البارزين لموسيقى الجاز: «في تقاليد الجاز مؤلفات كونت بيزي («تدل») وأوسكار بيترسون («دالة») تُشيد حول أفكار المراجعة الشكلية والتضمين» (١٩٨٨م، ١٢٣).

^{٢٦} شكون chaconne: شكل موسيقي يتكون من تنويعات على نمط هارموني متكرر. بسكالجيا passacaglia شكل موسيقي نشأ في أوائل القرن السابع عشر في إسبانيا وما زال الموسيقيون المعاصرون يستخدمونه.

^{٢٧} كريك Crick (١٩١٦م-؟) عالم أحياء بريطاني، وجيمس واطسون Watson (١٩٢٨م-؟) عالم أحياء أمريكي. افترض كريك مع جيمس واطسون نموذجًا حلزونيًا، الحلزون المزدوج، لبنية جزيء الدنا DNA، وحصلوا مناصفة على جائزة نوبل سنة ١٩٦٢م لما قدموا لعلم الوراثة.

^{٢٨} سوت suite: لحن أوركستراي مؤلف من ثلاثة أجزاء أو أكثر. إلينجتون Ellington (١٨٩٩-١٩٧٤م)، المعروف بالدوق، موسيقار جاز أمريكي.

لدينا في فترة أحدث مثال عملي عن المزج في أنواع موسيقية مثل موسيقى الراب والهيب هوب. وصف ديفيد هسموندال هذا بشكل مثير بالسرقة كما هو حال الحيلة الثقافية أو عملية التدخل، مشيرًا إلى طرق ينبغي أن تثار بها من جديد مناظرات عن السرقة وحقوق الملكية الفكرية والأدبية بطرق أكثر إيجابية، طرق مفيدة اجتماعيًا ومعززة.^{٢٩} يتساءل هسموندال، مستكشفًا ما يصفه بالأصوات «المتشابكة» في الراب، عن المدى الذي يمكن به إخضاع اهتمام الراب في الانتحال والتناص «وتغيير السياق» لقانون الملكية الفكرية المتعارف عليه: «إلى أي مدى تعني عملية تغيير السياق، وضع العينة بجوار الأصوات الأخرى، يمكن أن يُعزى التأليف (والمكافآت المالية المترتبة على ذلك) إلى مَنْ يمزج، لا مَنْ يُمزج؟» (٢٠٠٠م، ٢٨٠). إننا نتعامل، كما حدث مع الضجة بشأن رواية سوفيت «النظم الأخيرة»، مع أخلاقيات مُعقّدة عن المديونية، ورغم التعقيد الإضافي الذي أشار إليه ديفيد سنجيك بأن لغة الموسيقى لا تحمل علامات الاقتباس (١٩٩٤م، ٣٤٩).^{٣٠} ربما نحتاج مع بعض هذه الاعترافات الاحتفالية لقدرة الراب على المزج لدعم جمالية جديدة، إلى أن نرى عمليات الإعداد والانتحال في الأدب من نقطة الأفضلية الأكثر إيجابية، ونراها تبعد احتمالات ثقافية وجمالية جديدة تقف بجوار النصوص التي ألهمتها، تثريها بدل أن «تسرقها». وقد يقدم هذا «خلفيات» لتبرئة جراهام سوفيت، وترسيخ منهج أكثر حيوية لاستكشاف عملية الانتحال.

^{٢٩} ديفيد هسموندال Hesmondhalgh: أستاذ الإعلام والصناعات الموسيقية في جامعة ليدز Leeds.

^{٣٠} ديفيد سنجيك Sanjek: قام بتدريس الموسيقى والإعلام في جامعة نيويورك، ومدير سجلات إذاعة الموسيقى في مدينة نيويورك.

الجزء الثاني

الأنماط الأدبية الأصلية

الفصل الثالث

«هنا تغيير غريب»: انتحال أعمال شكسبير

يعتمد الإعداد والانتحال على التراث الأدبي للتزود بمجموعة مشتركة من الحبكات والمواضيع والشخصيات والأفكار يمكن عمل تنويعات أدبية عليها. يجب أن يكون المُشاهد أو القارئ قادرًا على المشاركة في لعبة التماثل والاختلاف التي يتم إدراكها بين الأصل أو المصدر أو العامل الملهم ليقدر تمامًا إعادة التشكيل أو التنقيح الذي حققه النص المُعدُّ. توجد مجموعات من النصوص والمواد الأصلية، مثل الأسطورة وحكاية الجِنِّيَّات والفلكلور تعتمد بطبيعتها الحقيقية على عمومية الفهم. ولهذه الأشكال والأنواع الفنية قراءات عبّر الثقافة وعبر التاريخ غالبًا؛ إنها قصص وحكايات تظهر عبر حدود الاختلاف الثقافي وتنتقل، برغم أن ذلك يتم في أشكال مُتحوّلة أو مُترجمة، عبر الأجيال. إنها، بهذا المعنى، تشارك بطريقة نشطة جدًا في بيئة معرفية مشتركة، وأثبتت أنها مصادر ثرية بصورة خاصة للإعداد والانتحال. يهتم الفصلان التاليان بالأسطورة وحكاية الجِنِّيَّات بتفصيل أكثر، لكن قبل أن نتحول إليهما، يبدو من المهم جدًا لدراسة ذات طابع تاريخي عن عملية الإعداد تلمّس الأساس مع الكاتب المسرحي الذي تؤدّي أعماله بطريقة مماثلة إلى حد بعيد إلى الأشكال الفنية، العامة والمشاركة والعابرة للثقافة والعبارة للتاريخ، للأسطورة وحكاية الجِنِّيَّات: وليم شكسبير.

ليس من قبيل الصدفة أن تراث شكسبير أثبت أنه حجر الزاوية لدراسات الانتحال كممارسة أدبية وشكل أدبي. تناول عدد كبير من الدراسات التي تستغرق كتبًا الانتحال من منظور شكسبيري (انظر، على سبيل المثال، شيدجزيوي Chedgzoy، ١٩٩٥م؛ نوفي Novy، ١٩٩٩م؛ ديسمت Desmet؛ وسوير Sawyer، ١٩٩٩م؛ فيشلين Fischlin؛ وفورتيير Fortier، ٢٠٠٠م؛ ساندرز، ٢٠٠١م؛ زابو، ٢٠٠٢م). لنستشهد بدانيال فيشلين ومارك فورتير في المقال القيم الشامل الذي يصاحب الأنثولوجيا anthology الحديثة التي

قدماها عن عمليات الإعداد الدرامي لمسرحيات شكسبير: «طالما كانت هناك مسرحيات كتبها شكسبير، كان هناك إعداد لتلك المسرحيات» (٢٠٠٠م، ١). صار الإعداد الدرامي لنصوص مسرح شكسبير روتيناً مع الإصلاح في إنجلترا، بداية من ١٦٦٠م وما بعدها غير كُتَّاب مسرح؛ مثل: نهوم تيت، ووليم دفيننت الحركات، وأضافوا شخصيات لتحويل نصوص شكسبير إلى أعمال موسيقية لأدائها (كلارك Clark، ١٩٩٧م).^١ ولا يتوقف الأمر عند المسرحيات: الشعر والروايات والأفلام والرسوم المتحركة وإعلانات التلفزيون، اندمجت كلها مع شكسبير رمزاً ومؤلفاً. كما يشير فيشيلين وفورتير، الجذر اللاتيني الذي تشتق منه كلمة «يعد adapt»، هو adaptare، ويعني «يلأئم» (٢٠٠٠م، ٣). إعداد شكسبير يجعله «ملائماً» بشكل ثابت للسياقات الثقافية والأيدولوجيات السياسية المختلفة عن عصره. ونتيجة لذلك تصبح المقاربة التاريخية الجغرافية للإعداد الشكسبيري من نواحٍ عديدة دراسة للحركات النظرية؛ الكثير من النظريات التي يعود أساسها الفكري إلى العقود الأخيرة، مثل النزعة الأنثوية، وما بعد الحداثة، والبنوية، ودراسات الشذوذ والسحاق أو نظرية الانحراف الجنسي، وما بعد الكولونيالية، كان لها تأثير عميق على صيغ إعداد شكسبير ومناهج هذا الإعداد.

يثير الإعداد المستمر لأعمال الشخصيات المركزية في الثقافة الغربية مثل شكسبير كل أنواع الأسئلة بشأن الأصالة والتأليف وحقوق الملكية الفكرية. يُتَّهم بعض المؤلفين بالسعي لكسب الثقة في أعمالهم بربط الهالة والسمعة اللتين يتمتع بهما شكسبير بكتاباتهم. ويفترض أن مثل هؤلاء الكتاب لديهم مقاربة احتفالية أو تقديرية للمصدر الذي ينهلون منه. ويُرَى آخرون على أنهم أكثر تحطيماً للتقاليد في الهدف، ينقحون أو «يردون بفضاظة» على شكسبير باعتباره تجسيداً للسياسات المحافظة والإمبريالية والنزعة البطريركية في عصر سابق. مهما يكن الموقف (أو المواقف) الأيديولوجي لمُعَدِّيه، ثمة حقيقة لا مهرب منها وهي أن شكسبير نفسه كان مُعَدِّاً ومُقلِّداً نشطاً، منتحلاً الأسطورة وحكاية الجنِّيات والفلكلور، بالإضافة إلى أعمال كتاب معينين يتنوعون من أوفيد

^١ نهوم تيت Nahum Tate (١٦٥٢-١٧١٥م)، شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي، كتب إعداداً شهيراً لمسرحية «الملك لير». وليم دفيننت Davenant (١٦٠٦-١٦٦٨م)، كاتب مسرحي إنجليزي، وتُعْتَبَر مسرحيته «حصار رودس The Siege of Rhodes» (١٦٥٦م) من أقدم المسرحيات التي مزجت بين الكلمات والموسيقى.

وبلوتارك وهولينشد.^٢ شهدت بدايات القرن العشرين صناعة رائجة في اكتشاف المصدر الشكسبيري؛ كانت السلسلة المهمة المكونة من ثمانية مجلدات لجيفري بولوف، «المصادر القصصية والدرامية لشكسبير Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare» ولا يزال وجودها أساسياً في أية مكتبة جامعية.^٣ يُبرهن تنظيم مجلدات بولوف على أنه دال (فيشلين وفورثير، ٢٠٠٠م، ٩). يقسم الفصول طبقاً للفئات التالية: المصدر المباشر والنظير والترجمة والأصل الممكن والأصل المرجح. تشمل المصادر المباشرة النص النثري لسينثيو عن مغربي غيور، وتجديده في «عطيل»، وقصة «بيراموس وثيزبي Pyramus and Thisbe» من «مسخ الكائنات» لأوفيد، التي أداها الميكانيكيون في «حلم ليلة في منتصف الصيف» مسرحية داخل مسرحية، و«روزالند Rosalind» لتوماس لوج، مدمجة في «كما تشاء».^٤ يأخذ شكسبير، في كثير من هذه الشواهد، الحبكة كلها ويتمثلها ويضعها في سياق جديد. في موضع آخر تظهر التلميحات والنظائر المستمرة، مثل أداء حديث بروسبيرو في «العاصفة» المترجم عن أوفيد ويأتي على لسان الساحرة ميديا Medea في «مسخ الكائنات» (الفصل الخامس، المشهد الأول، ٣٣-٥٦). يربط حديث بروسبيرو بهذه الطريقة سحره بفنون أكثر سواداً مما قد يُفترض من موقفه البطولي، وتواجه بطرق فائتة مع الساحرة التي لا تُرى لكنها تُستدعى باستمرار في المسرحية، ساكوركس أم كاليبان Caliban. أي دراسة لإعداد شكسبير للمصادر تشير إلى القراءات المتناصّة الثرية التي يجعلها هذا الدمج ممكنة، برغم أنه في جهد لتأكيد إبداع شكسبير باعتباره أيضاً إبداعاً مستقلاً، حرص النقاد على تحديد تلك اللحظات التي يكمل فيها الكاتب المسرحي مصادره أو يعززها. مثال رائع على هذا هو إضافته لشخصية المعلق إينوباربوس Enobarbus لقصة الحب التراجيدي في «أنطونيو وكليوباترا» التي أخذها عن بلوتارك. تنطبق مختلف طرق الإعداد التي نستكشفها في هذا الكتاب على تنوع الممارسة الشخصية لشكسبير في الانتحال. حاولت دراسات نقدية حديثة تناول بدايات العصر

^٢ هولينشد Holinshed (ت: ١٥٨٠م تقريباً)، مؤرخ إنجليزي، استفاد شكسبير كثيراً من كتابه «تواريخ إنجلترا واسكتلندا وأيرلندا Chronicles of England, Scotland, and Ireland» (١٥٧٧م).

^٣ جيفري بولوف Bullough (١٩٠١-١٩٨٢م)، أكاديمي إنجليزي.

^٤ سينثيو Cinthio (١٥٠٤-١٥٧٣م)، جيوفاني باتيستا جيرالدي Giralaldi روائي وشاعر إيطالي. الميكانيكيون mechanicals: ست شخصيات في مسرحية شكسبير قاموا بأداء القصة المذكورة.

الحديث التأكيد على بيئة الكتابة التعاونية التي كان شكسبير يعمل فيها. على سبيل المثال، شارك في تأليف مسرحيات مثل «القريبان النبيلان»، و«هنري الثامن، أو كله حقيقي Henry VIII, or All is True» مع جون فليتشر.^٥ وربما كانت طريقة مفيدة لبداية التفكير في الإعداد كشكل من أشكال التعاون عَبر الزمن وأحياناً عَبر الثقافة أو اللغة. كانت مقاربة عصر شكسبير للاستعارة والتقليد الأدبيين أرحب بكثير مما يشجع عليه العصر الحديث، أو حتى يسمح به، عصر قانون حقوق النشر والملكية. كان التقليد يُعَلَّم ويُمارَس في المدارس ويستمر إلى مهن الكتابة في سن الرشد. ربما توقع شكسبير أن يقوم بإعداد أعماله كُتَّاب المستقبل وعصور المستقبل. رأت جان مارسدن أن الملاحظة الشهيرة لبن جونسون بأن شكسبير «لم يكن لعصر، لكنه لكل العصور» لا تعتبر تصديقاً على الدعاوى القديمة الجليلة بأنه «عالمي» لكنها بالأحرى إشارة إلى بقائه متاحاً للعصور التالية لتعد أعماله وتنتحلها كما تشاء.^٦ تكمن قيمته الثقافية في أنه متاح؛ كما تلاحظ مارسدن: «يحاول كل جيل جديد إعادة تعريف عبقرية شكسبير بمصطلحات معاصرة، مسقطاً رغباته ومخاوفه على أعماله» (١٩٩١م، ١).

بالعودة إلى قضايا التراث التي أثارته بالفعل جهود تعريف المصطلحات في هذه الدراسة، كثيراً ما يتم إعداد أعمال شكسبير في جزء منها؛ لأنه مؤلف رئيسي (فيشلين وفورثير، ٢٠٠٠م، ٦). ثمة أيضاً عوامل اقتصادية وقانونية: شكسبير بشكل مفيد خارج قانون حقوق النشر، مما يجعل إعداد أعماله آمناً بقدر أهميته. الاستجابة، رغم ذلك، متنوعة: «يتخذ مُعدُّو شكسبير عدداً من المواقف إزاء الوضع التراثي لشكسبير: يسعى البعض إلى استئصاله أو تدميره؛ ويستعير آخرون من وضع شكسبير ليعطوا رنيناً لجهودهم الخاصة» (فيشلين وفورثير، ٢٠٠٠م، ٦). يتم تجديد شكسبير باستمرار، وإعادة تجديده، بهذه العملية: «إذا كانت عمليات إعداد أعمال شكسبير تعزز بشكل ما وضع شكسبير في التراث ... فإن الذي يؤثر شكسبير مختلف» (فيشلين وفورثير، ٢٠٠٠م، ٦). يشجع الشكل الدرامي التجديد والتخيل باستمرار، التمثيل فن إعداد بشكل متأصل؛ كل تقديم لعمل على خشبة المسرح تفسير تعاوني، يجدد غالباً نصاً مسرحياً للاعتراف

^٥ جون فليتشر Fletcher (١٥٧٩-١٦٢٥م)، كاتب مسرحي إنجليزي.

^٦ جان مارسدن Marsden: أكاديمية متخصصة في أدب عصر النهضة. بن جونسون Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧م)، كاتب إنجليزي وممثل.

باهتمامات أو قضايا معاصرة. في القرن العشرين، على سبيل المثال، أعيد تقديم «هنري الخامس» ك مسرحية عن الحرب العالمية الثانية، وفيتنام، وأزمة فوكلاند، وبشكل أحدث حُرِّبَ الخليج.

إذا كانت الدراما تُجسّد في تقاليدها النوعية دعوة لإعادة التفسير، يمكن للانتقال إلى أسلوب نوع مختلف أن يشجع على قراءة نص شكسبير من وجهة نظر جديدة أو منقحة. تقدم بشكل رائع المسرحيات المقدّمة على خشبة المسرح آراء أوسع عن المشاهد والأحداث أكثر مما تقدمه كاميرا سينمائية أحادية المنظور أو راوٍ رئيسي في رواية. بشكل لا يمكن إنكاره تكون هناك لحظات في المسرحية يملأ فيها الفرد الإطار، أثناء مناجاة للنفس على سبيل المثال، لكنها لا تستمر عادة طوال التمثيل. رواية مكتوبة من وجهة نظر مُعيّنة يمكن أن تنتحل موقفًا راديكاليًا في مسرحية ببساطة باختيار التركيز على شخصية واحدة وتفاعلها مع الأحداث.

يمثل تحول البؤرة في رؤية الأشياء من منظور مختلف قوة دافعة في الكثير من انتحال أعمال غير أعمال شكسبير أيضًا، كما نرى في القسم الثالث من هذا المجلد، ناهيك عما نراه في روايات مثل «بحر سرجاسو الواسع Wide Sargasso Sea» لجان رايس، أو «جاك ماجز Jack Maggs» لبيتر كاري.^٧ تروي هذه القصص كلها أو جزءًا منها شخصيات هامشية من قصص تراثية («جين إير» لشارلوت برنتي و«التوقعات الكبرى» لتشارلز ديكنز). تعيد رواية «فو Foe» لكوتسي تصوير رواية «روبنسون كروزو» لدانيال ديفو من منظور أنثى غائبة تمامًا عن النص الأصلي. في كل شاهد من هذه الشواهد ثمة معرفة جوهرية بالهيو نص، أو المصدر، معرفة حاسمة لاستيعاب انعطافات النص المُعدّ وتحولاته: «يدعونا الهيبر نص إلى الانشغال في قراءة ترتبط بالعلاقات» (جينيت، ١٩٩٧م، [١٩٨٢م]، ٣٩٩). تتحقق هذه الانعطافات والتحولات أيضًا في المثاليين الذين استشهدنا بهما من رايس وكوتسي بتقديم رأي خاص للشخصية الرئيسية في القصة وميولها. تقدم كريستي ديسمت وروبرت سوير النقطة المثيرة، فيما يتعلق بالانتحال الشكسبيري، في أن الاهتمام بدخول النص من منظور شخصية معينة، وبالتالي من زاوية جديدة، يبدو أحيانًا شكلاً عتيقًا جدًّا من «نقد الشخصية» (١٩٩٩م، ١٠).^٨ لكن هناك أيضًا إساءة

^٧ جان رايس Rhys (١٨٩٤-١٩٧٩م)، كاتبة بريطانية وُلِدَت في الهند الغربية. بيتر كاري: هامش سابق.

^٨ كريستي ديسمت Desmet: أستاذة في جامعة كاليفورنيا. روبرت سوير Sawyer (١٩٦٠م-...)، كاتب كندي، يكتب قصص الخيال العلمي.

فَهُمْ مُتَعَمِّدَةٌ «للنص الأب» مُتَضَمِّنَةٌ في أن عمليات التنقيح هذه تُوحي بموقف مُسَيَّس من جانب «الذرية» الأدبية أكثر مما يمكن أن يتضمنه مجرد نقد شخصية.

أبدت الروايات والقصائد التي سعت لتجديد شكسبير بالتأكيد اهتماماً قوياً بشخصية الراوي بضمير المتكلم أو القناع الشعري. لا تنقل «ألف هكتار A Thousand Acres» لجين سميلي، على سبيل المثال، فقط الصراع العائلي على التحكم في الأرض والمشاعر في «الملك لير» إلى وسط غرب أمريكا في ثمانينيات القرن العشرين، لكنها تختار رؤية الأحداث من منظور جيني Ginny، الابنة الكبرى لليري كوك Cook، البطيريك الفلاح الذي يعزز تقسيمه للأرض غيرة وانقساماً داخلياً في الأسرة التي تتحدث عنها أحداث الرواية.^٩ إذا كان ليري نظير لير، فقد انعكس جنون الملك هنا في صورة تتجاوز عته الشيخوخة، وتكون جيني نظيرة جونريل Goneril. بمنح جيني صوتاً متطوراً وتاريخاً شخصياً، يفضح زنى المحارم في قلب هذه الأسرة المتماسكة، تستطيع سميلي «تجسيد» عنف ما تقترفه جونريل ضد والدها في المسرحية. إنه مثال لعملية إعادة التقييم التي قدمها جينيت في «الألواح المسوحة»: «يتكون إعادة تقييم شخصية بغيرها ذكراً أو أنثى — بتحول برامجاتي أو سيكولوجي — في دور أكثر أهمية و/أو «جاذبية» في نظام قيم الهيبر نص أكثر مما عليه الحال في الهيبو نص» (١٩٩٧م، [١٩٨٢م]، ٣٤٣).

إذا كان الوقت المحدود والسطور القليلة لجونريل في «الملك لير» على خشبة المسرح تقلل من أفعالها مقارنة بالنسخة الكوميديّة التراجيدية الغربية للذالة، كما حين تسجن أختها ريجان في الصراع لجذب انتباه إدموند جنسياً، تضيف سميلي على أعمال جيني حافزاً مهماً، سيكولوجياً وجسدياً. تظهر الحكمة السامة على السطح من جديد في الرواية لكنها تشكل محاولة فاشلة لجيني لصب جام غضبها على أختها روز Rose (ريجان) بسبب علاقة مشتركة مع الجار جيس كوك Cook. تقدم حبكة أسرة كوك مماثلاً سردياً للحبكة الثانوية في «الملك لير»، التنافس بين ابني الدوق جلوسيستر Gloucester والعمى الذي يصاب به جلوسيستر في النهاية. يحدث العمى في «ألف هكتار» نتيجة لحادث زراعي وليس نتيجة التعذيب الشرير الذي يُشاهد على المسرح في دراما شكسبير، وهي إشارة لنقل أحداث المسرحية بالتفصيل. تتعدد دوافع سميلي لتنقيح «الملك لير». شعرت بوضوح بحاجة إلى أن «ترد كتابة» على تقديم شكسبير لشخصيات أنثوية، مثل جونريل وريجان،

^٩ جين سميلي Smiley (١٩٤٩م-...)، روائية أمريكية حصلت على جائزة بوليتزر.

بصورة شيطانية، لتتأمل ما قد يكون حافزاً وراء هذا السلوك أو سبباً له، منغمسة في استرجاع خبرة الأنثى من سرد أساسي يؤلفه ذكور (زابو، ٢٠٠٢م، ٦). وهي تكتب أيضاً من منظور أنثوية بيئية في أواخر القرن العشرين فيما يتعلق بالسياسة التكميلية والاهتمامات البيئية بتلوث الأرض بما يسمى بتقنيات الزراعة التقليدية والأهداف المادية للرأسمالية الحديثة والتجارة (ماتيسون Mathieson، ١٩٩٩م، ١٢٧-١٤٤؛ ساندرز، ٢٠٠١م، ١٩١-٢١٦).

تبدي رواية مارينا ورنر «اللازوردي، أو رسم خرائط المياه Indigo, or Mapping the Waters» اهتماماً مماثلاً في استعادة قصة المرأة من نص يتمركز حول الذكر. وتكون البؤرة في هذه المرة «العاصفة» لشكسبير.^{١٠} تقدم قصة وارنر، التي نتناولها أيضاً في الفصل الخامس فيما يتعلق بانتحالها لحكاية الجنّيات، صوتاً ممتداً لشخصيتين أنثويتين هامشيتين في تلك المسرحية، ميراندا Miranda وساكوركس. إذا كانت ميراندا خاضعة لسيطرة وجود أبيها طوال المسرحية، فإن ساكوركس تُختزل إلى تعليقات يقدمها الآخرون؛ يتم الحديث عنها فقط، ولا تُرى أبداً. تمزج رواية وارنر، في تقنية تشبه تقنية عدد من روايات الانتحال التي نتناولها هنا، تخطيطاً زمنياً مزدوجاً لتصوير ميراندا في القرن العشرين وساكوركس في أوائل العصر الحديث. إلا أن وارنر، رغم ذلك، تقاوم الخطية المبسطة للتعليق التاريخي. تتحدى «اللازوردي» ثبات مثل هذه التعليقات، معرضة التاريخ لأنماط رواية القصص وتقنيات نصية textualities متعددة (يتم تناول الدعامة النظرية لهذه الأفكار عن التقنية النصية للتاريخ أو للتاريخ كقصة بتفصيل أكثر في الفصل الثامن من هذا الكتاب)، مما يمكّن من التعبير عن وجهة نظر أنثوية.

يبرز السرد كله قصة سيرافين كيلابري Killabree، وهي شخصية ترتبط بكل من ميراندا وساكوركس، ومن ثم تسحب الرواية إلى صيغة أكثر دائرية مما تسمح به غائية «التاريخ». وبالتالي تتجسد في هذا النص التنقيحي قراءة نقدية ما بعد أنثوية وما بعد كولونيالية لمسرحية «العاصفة» (شيدجروي، ١٩٩٥م، ٩٤-١٣٤)، وهو مثال لما سماه ستيفن كونور «إخلاص في الخيانة»، «مزيد من الارتجال على أصله أكثر من محاولة لترجمته» (١٩٩٦م، ١٨٦).^{١١}

^{١٠} مارينا ورنر Warner (١٩٤٦م-...)، روائية بريطانية وكاتبة قصة قصيرة.

^{١١} ستيفن كونور Connor: أستاذ في الأدب الحديث في جامعة لندن.

إذا كان هذا النوع من التنقيح يهدد السلطة الثقافية للنص الأصلي، فلا يعتبر هذا أبدًا إنكارًا بسيطًا له؛ يجب على النص المنقح دائمًا في اهتمامه بتنقيحه للأصل، إخلاصه في الخيانة، أن يخضع لسلطة ملحة هي في الوقت ذاته خلقية وتاريخية.

(كونور ١٩٩٦م، ١٦٧)

ليس هناك إنكار بسيط أو رفض لمسرحية شكسبير في «اللازوردي»، حيث إنها ليست بحال من الأحوال «تنقيحًا» مباشرًا، لكن معتقداتها ومواضيعها تُراجع من خلال عدسة ما بعد الكولونيالية. كما تشير اعترافات وارنر بالجميل لأكاديميين مثل بيتر هولم Hulme في التصدير، هذه الرواية شاهد آخر على الانتحال الذي يشكله تاريخ النقد. تقتصر بعض المقاربات أو التقنيات المحددة في هذا الفصل على الانتحال الشكسبيري، لكن يبدو من المناسب أن ندعي أن التراث الشكسبيري كان بمثابة قاعدة اختبار لقرون طويلة بالنسبة لعمليات الإعداد. يقدم تاريخ تنقيح الأعمال الشكسبيرية مؤثرًا ثقافيًا على ممارسة الإعداد والانتحال والسياسات المتبعة فيهما. انشغل جزء كبير من الدافع إلى التنقيح بشخصية شكسبير نفسه والبيوجرافيا الخاصة به وسلعته الثقافية. من النصوص السينمائية والدرامية التي تعد وتنتحل شخصية شكسبير «شكسبير عاشقًا» (١٩٩٨م) إخراج جون مادن ومسرحية إدوارد بوند «بنجو Bingo» (١٩٨٣م).^{١٢} وتم تناول الانشغالات بـ «أسطورة شكسبير»، التي تمثلها مثل هذه الأعمال، في مواضع أخرى (انظر، على سبيل المثال، هولدرنس Holderness، ١٩٨٨م)، لكن ما يحظى باهتمام خاص هنا هي الطريقة التي برهنت بها المسرحيات الشكسبيرية بشكل خاص على أنها صالحة للمُعَدِّين في القرن العشرين، مقدمة ما يدعوه جيمس أندريس الأب «التحديات الجمالية» (١٩٩٩م، ١٠٧).

يبين تحليل إحصائي لنصوص شكسبير التي تُعد بشكل منتظم، ومرة أخرى يكون من الضروري التأكيد على أننا نفكر في الانشغال الممتد لا التلميح العابرة، وجود ثلاث مسرحيات على قمة القائمة: «العاصفة»، و«عطيل»، و«هاملت». في حالة «العاصفة»

^{١٢} إدوارد بوند Bond (١٩٣٤م-...)، كاتب مسرحي إنجليزي، ومخرج مسرحي وشاعر وكاتب سيناريو.

و«عطيل»، نحتاج إلى التطلع إلى الإرث الكولونيالي البريطاني، وإلى وظيفة شكسبير في التعددية الثقافية للمشروع الأدبي في القرن العشرين بحثاً عن بعض الإجابات. عُرض شكسبير بدون شك كأداة للإمبراطورية، يُدرّس في المدارس عبر العالم لتعزيز اللغة الإنجليزية والأجندة الإمبريالية البريطانية. نتيجة لذلك، كثيراً ما تعرض النصوص بعد الكولونيالية التي «ترد» على الثقافة الاستعمارية شكسبير كوسيلة لتحقيق هذا الغرض. هناك أسباب معقدة موضع تساؤل: كمنتجات للبنى التعليمية الاستبدادية والإمبريالية، ويشترك كثير من هؤلاء الكتاب في الثقافة السائدة التي يسعون إلى انتقادها في معرفة شكسبير. إذا كان الإعداد يتطلب معرفة سابقة بالمصدر لينجح نظام التماثل والتجاوز، كما رأينا في موضع آخر، فشكسبير مثال ثقافي رائع موثوق فيه، لغة «نفهمها جميعاً».

إلا أن هناك نصوصاً مُعيّنة تحمل أيضاً حمولة خاصة من المعاني تهتم بالسياسات بعد الكولونيالية. أصبحت «العاصفة» تراثية في دراسات ما بعد الكولونيالية في أواخر القرن العشرين، تُسخر إذا جاز التعبير في الأداء والكتابة التنقيحية عن التفكير في اكتشاف «العالم الجديد»، عالم الأمريكتين، وفي المشروع الإمبريالي البريطاني في أفريقيا وأماكن أخرى (زابو، ٢٠٠٢م). «عطيل» نص يتناول العنصرية في حوارهِ وتمثيلهِ، وبرهن أيضاً على أنه مصدر ثري للنصوص التي تسعى لتناول توترات المجتمعات متعددة الثقافة في العصر الحديث. في انتحال سينمائي للمسرحية سنة ٢٠٠١م، «أوه O»، نقل المخرج تيم بليك نيلسون حبكة القصة إلى كلية في الولايات المتحدة.^{١٣} أودين جيمس Odin James (عطيل) لاعب كرة سلة من الطراز الأول في فريق الكلية، انهزم في علاقة عاطفية مع زميلة في الدراسة اسمها ديزي Dessie. هوجو Hugo الحُـسود ابن مدرب الفريق. في المناخ الهشّ وعالم التنافس في الرياضة في الكلية، يجد بليك نيلسون نظيراً كاملاً لعلاقات الصداقة العسكرية المُعقّدة والمنافسات في المسرحية. وليس من قبيل الصدفة أن بدايات أودين، أ. ج. تذكر بنجم أمريكي رياضي آخر من أصول أفريقية اتُّهم بقتل زوجته البيضاء، أ. ج. سيمبسون Simpson. باستكشاف القضايا المعاصرة في الولايات المتحدة بعدسة تنقية تراجيديا شكسبير، يفصح بليك نيلسون بدوره المنافسات الطبقيّة والعرقية المتضمنة في نظام التعليم في الولايات المتحدة. تأخّر الفيلم فترة طويلة قبل بداية

^{١٣} تيم بليك نيلسون Tim Blake Nelson (١٩٦٤م-...)، مخرج أمريكي، وكاتب ومطرب وممثل.

عرضه جماهيريًا نتيجة توازي أحداث سابقة موجودة في مشاهدته مع مذبحة تمت في عام ١٩٩٩م في مدرسة كولومبيان الثانوية.^{١٤}

تستدعي محاكمة أ. ج. سيمبسون أيضًا في تنويعه أخرى حديثة على موضوع «عطيل» تقدم نظرة أمريكية أفريقية على المصدر الشكسبيري. مع كل مشهد يُصور بالتسجيلات الصوتية لأحداث وخطب سوداء مهمة، مثل خطاب واشنطن لمارتن لوثر كنج، ومالكولم إكس، ولويس فاراخان ومسيرة المليون رجل، ومحاكمة أ. ج. سيمبسون، وجلسات التحرش الجنسي التي تشمل أنيتا هيل وقاضي المحكمة العليا كليرنس توماس، يمتزج في مسرحية «ثنائي هارلم Harlem Duet» لجانيت سيرس تخطيط ثلاثي للزمن.^{١٥} مشاهد مُتجاوِرة تصور هارلم في خمسينيات القرن التاسع عشر وستينيات القرن التاسع عشر، أي في السنوات التي تؤدي إلى الحرب الأهلية الأمريكية، وفي عشرينيات القرن العشرين، وتسعينيات القرن العشرين التي كانت معاصرة للإنتاج الأول للمسرحية. إنها بمثابة عمل سابق على أحداث مسرحية شكسبير بمعنى أن عطيل الحديث في هذا النص أستاذ للأدب في جامعة كولومبيا ترك رفيقته من أجل زميلة بيضاء، مُنى. يُدعى المشاهدون إلى «القراءة في» المستقبل عن هذه الشخصيات التي تستخدم التراجيديا الشكسبيرية كنموذج. منى هي ديدمونة، وكريس ياجو Yago، الزميل الغيور، هو إياجو Iago، ووضع المدرسة الصيفية الذي يقبله عطيل في قبرص ينذر بشرًا. المسرحية تأمل مُعقّد في تاريخ تمثيل السود في المسرح مثلما هي انتحال ماهر لمسرحية «عطيل»: إنها تحكي، على سبيل المثال، أن شخصية منى البيضاء لا تُرى إلا بواسطة صوت ويد

^{١٤} شهدت هذه المدرسة واحدة من أبشع الجرائم في تاريخ الولايات المتحدة، وقد حدثت المذبحة ٢٠ أبريل ١٩٩٩م حيث قُتل ١٢ طالبًا ومُدرّس وجُرح ٢٣ آخرين.

^{١٥} مارتن لوثر كنج King (١٩٢٩-١٩٦٨م)، رجل دين أمريكي وقائد بارز في حركة الحقوق المدنية للأمريكان الأفارقة، ويعد أصغر من حصل على جائزة نوبل (حصل على جائزة نوبل للسلام سنة ١٩٦٤م). مالcolm إكس Malcolm X (١٩٢٥-١٩٦٥م)، يعرف في العربية باسم الحاج مالك الشباز، كان وزيرًا أمريكيًا مسلمًا من أصول أفريقية، وخطيبًا ونشطًا في مجال حقوق الإنسان. لويس فاراخان Farrakhan (١٩٣٣م-...)، الممثل الدولي لرابطة الأمم الإسلامية. أنيتا هيل Hill (١٩٥٦م-...)، أستاذة في السياسة الاجتماعية والقانون ودراسات المرأة. كليرنس توماس Thomas (١٩٤٨م-...)، قاضي أمريكي يرأس المحكمة العليا في الولايات المتحدة منذ ١٩٩١م. جانيت سيرس Sears (١٩٥٩م-...)، كاتبة مسرحية كندية وممثلة ومخرجة.

متحررين من الجسد في الأداء. ثمة انقلابات في الأصل الشكسبيري، كما في موتيفات ودوالٍ معروفة مثل المندبل. بالنسبة لفيشلين وفورتيير اللذين يضعانها ضمن الأنثولوجيا التي أعدها عن عمليات الإعداد الشكسبيرية: «يبقى نص شكسبير ستارة خلفية مرئية بالكاد (لكنها مهمة رغم ذلك...)» (٢٠٠٠م، ٢٨٧). إن إنتاج سيرس مبتكر بشكل مثير حول إيقاعات موسيقية ودوال؛ له بنية جمالية مأخوذة جزئياً عن موسيقى البلوز والجاز. «ثنائي» العنوان لا يؤدي فقط بمشاركات تلميحية متنوعة في المسرحية لكن بآلتي التشيلو والكمان. يقوم هذا الإطار الموسيقي بتأكيد مساهمة السود في الفنون في الأمريكتين، ويؤكد المقاربة الارتجالية، مقاربة سيرس، لنص مسرحية شكسبير. وتكون مقولات هنري لويس جيتس الابن عن «الدال» مناسبة مرة أخرى (١٩٨٨م؛ أندريس الأب، ١٩٩٩م، ١٠٧). «العاصفة» و«عطيل» نموذجان تقليديان بالنسبة لأي دارس أو كاتب فيما بعد الكولونيالية؛ إن وجودهما بمثابة لازمة موسيقية في حد ذاته، برغم تنقيح هذه اللازمة وتجديدها في كل انعطافة.

لمسرحية «هاملت» أيضاً موضع تراثي في أي دراسة لاستقبال أعمال شكسبير والانتحال. ولا يرجع ذلك إلى عمليات الانتحال بعد الكولونيالية أو الأنثوية بشكل خاص، برغم أن المسار التراجيدي لأوفيليا Ophelia كان موضع اهتمام كبير من المعدات، ناهيك عن أنجيلا كارتر، التي تسيطر صورة أوفيليا في جنونها على رواياتها وقصصها القصيرة (ساج Sage، ١٩٩٤م، ٣٣). ما يضع «هاملت» في مركز التراث الأدبي في القرن العشرين تأثير فرويد ونظريات التحليل النفسي. كاستكشاف لعقل في أزمة، برهنت المسرحية على جاذبيتها لكثير من المُعلّقين، ناهيك عن ت. س. إليوت الذي برهنت مقالاته واهتماماته في فترة مبكرة من القرن على أنها مؤثرة في تشكيل دراسة الأدب الإنجليزي واهتماماته.

من الحقائق التي ضخمت أو عززت تراثية «هاملت» أن أمير الدنمرك تصادف أن اعتُبر ذروة الأدوار لأي ممثل شاب طموح. «هاملت»، بالتالي، بمثابة محك مهني كما كانت محكاً أدبياً. في مسار يرتبط بهذه المسألة، ازدهرت عمليات الإعداد السينمائي للمسرحية من تفسير أوليفر Oliver المشعب بفكر فرويد، التمثيل بالأبيض والأسود في سنة ١٩٤٨م، الذي حمل إعلاناً بصوت راوٍ غير مرئي بأنها مأساة «رجل لا يستطيع أن يحسم أمره» (روثويل Rothwell، ١٩٩٩م، ٥٩)، مروّراً بالتفسير الغوطي لفرانكو زيفيريلي بمذاق تسعينيات القرن العشرين بالنسبة لأفلام الإثارة، إلى ما يُعرّف بنسخة «النص الكامل» لكينيث براناه (١٩٩٦م). وكما ذكرنا في الفصل الأول، في سنة ٢٠٠٠م أنتج مايكل

الميريدا «هاملت»، وتدور أحداثها في مناهاتن في بداية الألفية. تحل القيم المشتركة لأواخر القرن العشرين مكان حركات مسرحية في بداية العصر الحديث، وهي حركات التنافس العائلي والمعارك الحدودية. حُلَّت مكان قلعة إلسينور شركة دنمركية، حيث كلوديوس المدير التنفيذي المناور. في هذه النسخة هاملت وأوفيليا طالبان، مما يجعل وجود بعض بدائل الحداثة «أو ما بعد الحداثة» الموحية ممكنة بالنسبة للحظات الأساسية في المسرحية: مُثَّل توزيع أوفيليا للزهور الرمزية في جنونها بإعطاء صور فوتوغرافية للحدث نفسه؛ صارت «مصيصة الفئران»، المسرحية داخل مسرحية «هاملت»، لقطة سينمائية مصورة على فيلم ١٦ مم قَدَّمها مركز إيثان هوك Hawke، «الأمير» للدراسات الإعلامية. مرة أخرى، لا يمكن تجاهل تأثير تنقية عمليات الإعداد في تأثيرها على عمليات إعداد أخرى. تكشف دراسة زمنية عن إعداد أعمال شكسبير كل أساليب التخصيب المتبادل؛ في هذه الحالة، التأثير الذي اعترف به الميريدا في إبداع إعداد لمشهد مشترك لمسرحية «هاملت» هو فيلم أكيرا كوروساوا سنة ١٩٦٠م، «نبح النوم السيئ» The Bad Sleep Well، الذي نقل المسرحية إلى بورصة طوكيو للأوراق المالية.^{١٦} ثمة تفاعلات مماثلة يمكن استكشافها بين «رجال محترمون» (١٩٩٠م) من إخراج وليم ريلي و«جوي مكبث» (١٩٥٥م) من إخراج كين هوز، وقد استشهدنا بهما من قبل، والاثنتان تأملات في عالم الإجرام في «مكبث»، وتبديل جوس فان سنت لمواضع علاقة هال وفلستاف Hal-Falstaff في «الهنريات Henriad» بشكل رائع في «إيداهو الخاصة بي My Own Private Idaho» (١٩٩١م) والنسخة السينمائية التي قدمها أورسون ويلز لهذه المسرحيات، «انسجام في منتصف الليل Chimes at Midnight» (١٩٦٦م).^{١٧}

الإعداد السينمائي جزء مهم من الإعداد والانتحال، يشير باستمرار إلى علاقته بنص (أو نصوص) مسرحي شكسبيري صراحة، عن طريق العنوان عادة. لكن ثمة مجموعات فرعية أخرى تعرض نصًّا أصليًّا بوصفه نقطة انطلاق إبداعية لنص آخر، مختلف تمامًا غالبًا، وهي نقلة كثيرًا ما يشير إليها العنوان أيضًا. تتحقق هذه النقلة الإبداعية أحيانًا

^{١٦} أكيرا كوروساوا Kurosawa (١٩١٠م-؟)، مخرج ياباني.

^{١٧} إيداهو Idaho: ولاية في شمال غرب الولايات المتحدة. جوس فان سنت Sant (١٩٥٢م-...)، مخرج أمريكي، وكاتب سيناريو ومصور ومؤلف. أورسون ويلز Welles (١٩١٥-١٩٨٥م)، مخرج وممثل أمريكي.

بتقدير استقرائي لحبكة قصة معينة أو مسار شخصية من الأصل، ويتخيلها مرة أخرى في سياق جديد، تاريخي و/أو ثقافي. تبقى العلاقة بالأصل موجودة ومرتبطة به، لكن يبدو الأمر وكأن رقعة حَلَّت مكان جزء أو جذر تطعيم من النص الأصلي. يُضَم جذر التطعيم إلى شكل نصي جديد، أو سلالة، ليبدع عملاً أدبياً جديداً تماماً. أعرض هذه الاستعارات عن الترقيع بوعي تام. ليس فقط لأن شكسبير عرض الاستعارة في «حكاية الشتاء» (الفصل الرابع، المشهد الرابع، ٨٧-٩٧)، لكن جيران جينيت يستخدم التعبير ذاته ليصف علاقة الإعداد بين الهيبو نص (الأصل) والهيبو نص (الإحياء) (١٩٩٧م، [١٩٨٣م، ix]). في هذه المقولة عن جذر التطعيم والسلالة وقد جُلِباً معاً بعملية الترقيع لخلق نبات جديد (أشجار الكمثرى، على سبيل المثال، تنمو دائماً على جذور تطعيم السفرجل) وجد الأدب منذ زمن بعيد مصدراً ثرياً للاستعارة في تطبيقاتها الخلقة. ارتبطت سونيتات شكسبير بهذا المجاز عن الترقيع، ويجد تصور إليوت للتقاليد والموهبة الفردية نظيراً مثيراً في هذه الممارسة البستانية.

ربما تكون أكثر «رقع» دراما شكسبير تأثيراً مسرحية توم ستوبارد «روزنكرانتز وجلدنسترن ميتان Rosencrantz and Guildenstern are Dead» (١٩٦٧م).^{١٨} تشكل هذه المسرحية قراءة انتحالية لمسرحية «هاملت» لشكسبير، قراءة تحاول تخيل قصة خلفية لشخصيتين ثانويتين كانا صديقين سابقين لهاملت ولوردين مرافقين، بمقاربة شبه تهكمية للممارسات المسرحية الأبسوردية التي تزدهر وستوبارد يبدع مسرحيته. المتناس الآخر الواضح لمسرحية «روزنكرانتز وجلدنسترن ميتان» مسرحية صمويل بيكيت «في انتظار جودو Waiting for Godot» (١٩٥٩م).^{١٩} يبدع ستوبارد لورديه المرافقين على صورة مسافرَيْن متفلسفَيْن بلا حدود في مسرحية بيكيت، فلاديمير Vladimir وإيستراجون Estragon، ينتظران معظم وقت المسرحية على خشبة مسرح خالية إلى حد بعيد حدوث شيء ما. توضح توجيهات الافتتاحية تجعل هذا الارتباط: «يقضي إليزابيثيان الوقت في مكان لا يرى فيه أحد» (ستوبارد، ١٩٩٠م، [١٩٦٧م، ٩). النكته أن المشاهدين، على عكس روزنكرانتز وجلدنسترن، يعرفون ما سوف يحدث؛ لأنهم يعرفون نص «هاملت» وبالتالي نتيجته. ولأن روزنكرانتز وجلدنسترن ميتان بالفعل، حتى قبل أن يبدأ المسرحية؛

^{١٨} توم ستوبارد Stoppard (١٩٣٧م-...)، كاتب مسرحي إنجليزي.

^{١٩} صمويل بيكيت Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩م)، روائي وكاتب مسرحي أيرلندي.

نعرف فقط بشكل جيد حبكة الرحلة البحرية وتبديل الخطابات واختفاءها من على خشبة المسرح في دراما شكسبير. يستثمر نص المسرحية فكرة أن «كل مخرج يكون مدخلًا في موضع آخر» (٢٢)؛ نرى روزنكرانتز وجلدنسترن في «وقت راحتها» أو لحظات ابتعادهما عن أنظار الجمهور، تكمن السخرية في أن ابتعادهما عن أنظار الجمهور في «هاملت» هو ظهورهما على خشبة المسرح في هذه المسرحية. لا يفرض ستوبارد ببساطة مواضيعه في إطار شكسبيري، إنه يجد في كثير من المناسبات سابقة لقراراته الدرامية في السلف الشكسبيري. كثيرًا ما بدأت المسرحيات الإليزابيثية واليعقوبية، على سبيل المثال، بلوردات مرافقين يتناقشون (انظر، على سبيل المثال، «أنطونيو وكليوباترا» أو «الملك لير»)، وتهتم مسرحية «هاملت»، مثل مسرحية «روزنكرانتز وجلدنسترن ميتان»، بمواضيع المراسيم المدمرة، «طقوس معوقة» (شكسبير، ١٩٩٨م، الفصل الخامس، المشهد الأول، ٢١٤)، وميتامسرحية (سيل ١٩٧٨م، ٨٣).

إلا أن مسرحية ستوبارد، رغم ذلك، مؤثرة إلى حد بعيد من حيث إنها تختار مراجعة هاملت من الخطوط المسرحية الجانبية، من الحواف، ويعيون الشخصيات الثانوية. وهذا يعمل على إبقاء «هاملت»، وخاصة صورة الأمير، عبثية. تكون هناك مظاهر وأحداث وشخصيات من مسرحية شكسبير مرئية على خشبة المسرح طوال عرض دراما ستوبارد، لكنها هُمُشتْ غالبًا واختُزلتْ بشكل خلاق إلى جزء صغير صامت أو بلا معنى. ونتيجة لذلك يُختزل «بطل» المسرحية إلى شخصية هستيرية مضحكة إلى حد ما. وقد وصف كثير من النقاد هذا بأنه تمرين فيما بعد الحادثة، والتشظي، ومحو الألفة، والإزاحة كما تفعل بواحد من أكثر النصوص تراثية في الأدب الإنجليزي والثقافة الأوروبية؛ ويعتبرها روجر سيل عملية نزع للطابع السياسي (١٩٧٨م، ٨٣).^{٢٠}

رؤية الأمور من الهامش، أو حتى بعيدًا عن أنظار المشاهدين، وآراء الشخصيات حافز مشترك في الكثير من عمليات الإعداد والانتحال. والدراما تتجذد في شكل قصة نثرية

^{٢٠} محو الألفة defamiliarization: مصطلح كثيرًا ما يستخدم في البنيوية والنظرية الشكلية الروسية ليصف عملية جعل شيء ما غير أليف، خاصة في الأدب. وكثيرًا ما يستخدم لوصف العمليات المسرحية في نظرية بيرتولد بريخت عن verfremdungseffekt، أو «تأثير الاغتراب» (كونسيل Counsell، ١٩٩٦م، ١٠٣). ويرتبط أيضًا بتصور سيجموند فرويد عن unheimlich، أو uncanny، أو «الألفة الغريبة» (١٩٦٣م، [١٩١٩م]). (المؤلفة)

وجد نظير مثير للمناجاة الدرامية في صورة راوٍ بضمير المتكلم. تلتفت قصة ما بعد الحداثة، بالاستثمار في إلقاء الضوء على صيغ السرد غير الجدير بالثقة، الانتباه إلى الانحراف في نقطة الأفضلية هذه، لكن هذا المنظور المنحرف في تنقيح دراما شكسبير يسمح أيضًا بالقدرة على رؤية الأشياء من منظور شخصية معينة. ينجذب الروائيون باستمرار إلى فكرة رؤية الأشياء من منظور شخصية مهمشة أو محرومة من حقوقها في المسرحية الأصلية نتيجة الوضع الاجتماعي أو النوع أو العرق. وتكون الغاية الأيديولوجية للمنظور المنقح حتمية غالبًا نتيجة لذلك، وكما برهنًا بالفعل، فإن الكثير من عمليات انتحال أعمال شكسبير لا تحفزها فقط الرغبة في أن تنسب للحافز، كما في مثال الراوي بضمير المتكلم (غير الجدير بالثقة) في «ألف هكتار» لسميلي، لكن يحفزها أيضًا التعهد السياسي. تظهر الاهتمامات النظرية لما بعد الكولونيالية، والنزعة الأنثوية، ونظرية الشذوذ، أو انصهار قوَي لها كلها، في الكثير من عمليات الإعداد لأعمال شكسبير.

يشير الروائي الأمريكي المعاصر جون أديك في كلمة ختامية في «جرتروود وكلوديوس Gertrude and Claudius» (٢٠٠٠م) إلى أن إدراكًا متجددًا «للشخصيات البعيدة عن أنظار المشاهدين» في «هاملت»، مستمدًا من رؤية نسخة سينمائية لبراناها (١٩٩٦م) عن المسرحية، كان المحرض على إبداع روايته.^{٢١} لا يختار الكتابة من منظور شخصية أساسية لكن نصه يتعاطف مع وضع أم هاملت، جرتروود، التي تزوّجت أخا زوجها الذي قتل زوجها. يحقق أديك هذه المقاربة المتعاطفة بالإطار الزمني، وهو في القسمين الأولين من روايته بمثابة عمل سابق على مسرحية شكسبير. نرى كيف أن جرتروود الشابة، أو جروثا Gerutha كما تُدعى في الجزء الأول من الرواية، وهي مسألة سوف نعود إليها، أُخضعت لطموحات عائلية من أبيها عند اختيار الزوج: «وسأكون غنيمة في عملية تبديل» (أديك ٢٠٠٠م، ٥). يثبت زوجها، هُرونديل Horwendil الجوتي، أنه مُحارب ملتزم ومحِب فظ.^{٢٢} بهذه الطريقة، يبرر أديك الحافز وراء زنى جرتروود وهو ليس موجودًا في سابقها الشكسبيرية. وهذا التبرير للحافز بدوره يدفع القارئ أو يشجعه على الاستجابة بتعاطف وفهم لورطة جرتروود حين يغويها الاهتمام الرقيق لأخي هُرونديل، فينج Feng.

^{٢١} جون أديك Updike (١٩٣٢-٢٠٠٩م)، روائي أمريكي وكاتب قصة قصيرة وناقد.

^{٢٢} الجوت the Jute: شعب جرمانى غزا بريطانيا في القرنين الخامس والسادس.

تطرح التسمية المتنوعة والمختلفة في رواية أ بدايك في حد ذاتها عددًا من النقاط المهمة. للرواية بنية ثلاثية، ومع أن الأحداث التي تُصوّر في كل قسم تتواصل بترتيب زمني، تتغير أسماء اللاعبين الرئيسيين في كل قسم. تستمد أسماء الأبطال في الجزء الأول من أسطورة «هاملت» القديمة كما ذكرت بالتفصيل في كتاب سكسو النحوي «تاريخ الدنمرك Historia Danica» (١٥١٤م)، جروثا، هُزُونْدِيل الجوت، فينج أخوه، كورامبيس Corambis، وأمليث Amleth.^{٢٣} وتستمد في الجزء الثاني من كتاب فرانسوا دي بليفورست «تواريخ تراجيديّة Histoires tragiques» (باريس، ١٥٧٦م)، جروث Gerothe، وهُزُونْدِيل Horvendile، وفينجون Fengon، وكورامبيس، وهامليت Hamlet.^{٢٤} لا نصادف التسمية الشكسبيرية المألوفة إلا في الجزء الثالث والأخير: جرترو، والملك هاملت، وكلوديوس، وبولونيوس، وهاملت. يضيف أ بدايك طبقة نصية أخرى يدعى فيها بولونيوس كورامبيس في طبعة الكوارتو لمسرحيات شكسبير. هذا التغير في الأسماء مؤشّر إلى أن مسرحية «هاملت» كثير من الأصول والمصادر النصية وأن مسرحية شكسبير جاءت متأخرة تمامًا في طابور الإعداد والتفسير. دراما شكسبير تنويعة على تيمة أقدم يؤكدها قرار أ بدايك باستهلال كل قسم بالجملة ذاتها: «كان الملك غاضبًا». مثل «تنويعات جولدبرج» لباخ، كما رأينا في الفصل الثاني، تُعطى لنا النغمة الأساسية (أو الحبكة في هذه الحالة) التي تأملها كثير من المُعدِّين وقدموا تنويعاتهم النصية الخاصة.

تحدى أ بدايك بشكل فعّال أية قراءة ثابتة أو مستقرة للنص المسرحي التراثي الذي كتبه شكسبير؛ يبرر المصدر النصي الغني تأمله في الحافز وراء أحداث المسرحية. ينتهي الجزء الثاني من «جرترو وكلوديوس» بقتل أخ لأخيه وهو ينام في بستان، وهو حدث يذكره في فلاش باك الشبّح في «هاملت» (الفصل الأول، المشهد الخامس، ٧٩-٥٩). تقدم الأحداث في الجزء الثالث، كما تقدم الأسماء، للقراء دلالة أكثر ألفة. نصادف اقتباسًا مباشرًا من نص المسرحية، كما نصادف أحداثًا معروفة، ناهيك عن احتفالات البلاط بالزواج «المتعجل جدًّا» لجرترو، وكلوديوس، والتوريات المدممة لهاملت» (٢٠٨) استجابة للأداء المُحكّم لعمه لأداء واجب الرعاية أمام رجال بلاط إلسينور. لكن، كما

^{٢٣} سكسو النحوي Saxo Grammaticus (١١٥٠-١٢٢٠م)، مؤرخ دنماركي.

^{٢٤} فرانسوا دي بليفورست Belleforest (١٥٣٠-١٥٨٣م)، كاتب فرنسي وشاعر ومترجم من عصر النهضة.

يلاحظ القارئ المتيقظ، يحدث هذا فقط في الفصل الأول من «هاملت» الذي نراه في الجزء الأخير من هذه الرواية: يكمن الكثير في المقدمة. الزخم التراجيدي هو ما يغذي مخيلة القارئ وتوقعه في التمييز بالتضاد عن مخيلة كلوديوس وتوقعه: «بزغ عصر كلوديوس؛ سيسطع في حوليات الدنمرك. ربما يمكث باعتدال حفلاته عقدًا على العرش. سيكون هاملت في الأربعين، العمر المثالي، حين يصل إليه التاج. ينجب هو وأوفيليا ورثة ملكيين يصطفون مثل البطات الصغيرة ... أفلت منها. سيكون كل شيء على ما يرام» (٢١٠). التعبير الأخير تلميح لمشهد صلاة كلوديوس في المشهد الرابع من الفصل الثالث من «هاملت» («ربما كل شيء على ما يرام»، الفصل الثالث، المشهد الرابع، ٧٢)، مع أن القارئ المتيقظ يلاحظ التحول من الصيغة الاحتمالية إلى صيغة التأكيد (في غير موضعها). التجاور الآخر للإطار المرجعي الشكسبيري مع المصطلح المعاصر في الولايات المتحدة («أفلت منها») يشير إلى تلاعب مقارنة أباديك مع مصادره المتعددة.

ترتبط ضمنياً عمليات الإعداد السينمائي لمسرحية «هاملت» وعمليات الانتحال التي قام بها ستوبارد وأباديك، التي ناقشناها هنا، بسابقتها الشكسبيرية، لكن الانتحال كما رأينا في الفصل الثاني، لا يحتاج دائماً إلى الإشارة إلى علاقات التناص بهذه الصراحة. يمكن لعمليات الانتحال أن تمثل أو توحى بمجال من العلاقات يتراوح من «الاحتكاك المباشر إلى الاستغراق غير المباشر» (ميولا Miola ١٩٩٢ م، ٧). هناك، بالتالي، عمليات إعداد تستمد قدرًا معينًا من الزخم الكوميدي أو زخم المحاكاة من علاقاتها بمسرحية «هاملت». ربما يكون «الولد همبل Humble Boy» لشارلوت جونز (٢٠٠١ م) مثالاً عملياً مفيداً.^{٢٥} وهي مسرحية عن فيزيائي فلكي من كمبريدج، فليكس همبل Humble، تعرض لصدمة نتيجة موت أبيه، وانزعج من علاقة أمه برجل آخر. تعزز الهواية المتأخرة لوالد فليكس، هواية تربية النحل، الكثير من التوريات على هذين السطرين المركزيين من «هاملت»: «أكون أو لا أكون» و«ليكن»؛ الكلمات الأخيرة من سطر الختام في مسرحية جونز. هناك أيضاً عمليات انتحال حيث يصور نص المسرحية ما دعاه روبرت ميولا بشكل صائب «المصدر العميق» (ميولا، ١٩٩٢ م، ٧)؛ تبدو «بعد دائماً» لجراهام سويفت، و«أمير درب الطرف الغربي The Prince of West End Avenue» لأن إزله متلائمتين مع هذه الفئة.^{٢٦}

^{٢٥} شارلوت جونز Jones: كاتبة مسرحية وممثلة بريطانية.

^{٢٦} ألن إزله Alan Isler (١٩٣٤م - ...)، روائي أمريكي.

في رواية سويفت راوٍ بضمير المتكلم يميل للتأمل الذاتي بعمق، يُحاصر بانتحار أبيه (المفترض) وزوجته، وتنتابه أفكار انتحارية؛ وهذا في حد ذاته يقدم توازياً مع البطل الذي يميل للتأمل الذاتي عند شكسبير: «لفترة طويلة من حياتي ... تخيلت نفسي — بشكل سري، بشكل صلف، بشكل مناسب، بشكل منحرف — مثل هاملت. وأنت تعرف تماماً شخصاً بميوله» (سويفت، ١٩٩٢م، ٤). يقدم أسلوب السرد نظيراً آخر للمناجاة المتعددة التي تقدم تحليلًا للذات في المسرحية كما تشير للخط الرفيع بين الحقيقة والابتكار. الراوي باحث أكاديمي اسمه بل أنوين Unwin، لا نعرف اسمه إلا في منتصف الرواية، دليل على مدى اتحاد حياته وشخصيته بما حوله. برغم شكوكه الذاتية المؤقتة، متحدة بحقيقة أن بحثه الأكاديمي يعتمد على رعاية زوج أمه، يبحث أنوين في مذكرات عائلية ترجع إلى خمسينيات القرن التاسع عشر. تسجل هذه المخطوطات الأزمة في الولاء التي شعر بها جده ماتيو بيرس Pearce، وقد ضحى، في أعقاب نظرية النشوء والشكوك التي أثارها بشأن الفهم الديني للعالم، بزواجه وحياته الأسرية ووصل إلى هذه الحالة المتنامية من «الكفر». نتناول في الفصل السابع، سلسلة روايات تجد مادتها الأصلية في الخمسينيات والستينيات من القرن التاسع عشر وما يمكن أن يسمى اللحظة «الداروينية». نشر تشارلز داروين «أصل الأنواع The Origin of Species» في ١٨٥٩م. يتم الاستشهاد بنص داروين بشكل مباشر في «بعد دائماً». في العمل مع هذه المادة بالإضافة إلى متناصات شكسبير — تلمح قصة «بعد دائماً»، بالإضافة إلى «هاملت»، إلى «عذاب الحب الضائع»، و«أنطونيو وكليوباترا» في لحظات حاسمة — يبجل سويفت اهتمام القصة في أواخر القرن العشرين بتأثير داروين. بؤرة خاصة من بؤر تناص سويفت هي تجديد ما بعد الحداثة الذي قام به جون فولز للرواية الفيكتورية، «امرأة الضابط الفرنسي The French Lieutenant's Woman»، وقد صورت، مثل «بعد دائماً»، جيولوجياً في خمسينيات القرن التاسع عشر يعمل في لايم ريجيس (نناقش رواية فولز في الفصل السابع).^{٢٧} سويفت، كما رأينا في الفصل الثاني، كاتب يدرك بعمق أسسه الأدبية، وقصصه غارقة في شكل بارع ومنتشر من التلميح والإعداد. يبدو أنه يشجع هذا الوصف للتقنية السردية بتحليل بيل أنوين لبحث أكاديمي كمزيج مُعقّد من الحقيقة والفرضية، وإتمام المادة المتاحة: «لنقرأ

^{٢٧} جون فولز Fowles (١٩٢٦-٢٠٠٥م)، روائي إنجليزي. لايم ريجيس Lyme Regis: بلدة ساحلية في إنجلترا.

بين السطور» (٢١١). كثيرًا ما يُتضمَّن الانتحال في قراءة ما بين السطور، مقدمًا نظائر أو ملاحق للمتاح في نص أصلي، ولافتًا الانتباه إلى ثغراته وحالات غيابه. عنوان سويفت عنوان نكملة حتمًا بكلمة إضافية غائبة، وتصور: (بعد) سعيد (دائمًا).

تساعد أيضًا الثغرات في السرد على تحديد العمليات النصية المُعقَّدة في رواية ألن إزler «أمير درب الطرف الغربي»، وهي رواية تعترف بسخرية بدينها مسرحية «هاملت» في ذلك العنوان العاطفي أو الطباقى بتعمد. تدور أحداثها في نيويورك في حضانة يهودية ويحكىها راو آخر من رواتنا الذين يتحدثون بضمير المتكلم، رواتنا غير الجديرين بالثقة، أوتو كورنر Korner. يقدم السرد كمذكرات أو اعترافات، برغم أن الكثير من البوح، الذي يأتي بأسلوب يشبه إلى حد ما أسلوب السرد الدائري لأنوين في «بعد دائمًا»، يُحجَّب حتى قرب النهاية، برغم ادعائه: «أريد أن أقدم السَّجل التاريخي مباشرة» (إزler، ١٩٩٦م، ٢). سرد كورنر ممتلئ بالكبت والتملص. مثل أنوين «وهاملت»، تسيطر عليه أشباح الماضي، ناهيك عن ذكريات الهولوكوست، لكن هناك الهلع والأنانية فيما يبدو أنه تصميمه على وضع نفسه في مركز الأحداث التاريخية في القرن العشرين. نعرف أنه قابل لينين وجويس، وأنه المؤسس المنسي، وإن يكن بالصدفة، للحركة الدادية، وأنه يحمِّل نفسه حتى مسئولية موت اليهود في معسكرات الاعتقال النازية.^{٢٨} ذلك لأنه فشل في أن يرى إلى أين تسير الأمور في ثلاثينيات القرن العشرين فأقنع أسرته بالبقاء في برلين. وبدون شك أدَّى رفضهم المغادرة إلى اعتقالهم، وبالتالي موت زوجة كورنر وابنه، وبعد ذلك انتحار أخته لولا Lola؛ لكن القارئ يتساءل إلى أي مدى يمكن أن يتحمل مسئولية كل اليهود الألمان الذين اختاروا البقاء في وطنهم في وجه الفاشية الناشئة؟

استجابة القارئ لكورنر مزيج غريب من التعاطف وإدراك لأنانيته العميقة أيضًا. الأنانية، الرغبة في وضع نفسه في مركز الأشياء، مفهومة عمومًا في علاقة تناص الرواية مع «هاملت». في إحدى التلميحات الساخرة في الرواية، يُقدِّم مَنْ بلغوا الثمانين في وطن الإقامة على المسرح نسختهم الخاصة من «هاملت»، مسرحية في الرواية إذا جاز التعبير. وهذا يشجع سلسلة كاملة من المقارنات الكوميدية، والتجاورات المتنافرة بشكل غريب: أوفيليات مسنات، على سبيل المثال، ناهيك عن الكثير من الأصداء اللغوية الساخرة. في

^{٢٨} الحركة الدادية Dada movement: حركة في الفن والأدب في أوروبا (١٩١٦-١٩٢٣م) سَخَرَت من القيم الجمالية والثقافية التقليدية، وأنتجت أعمالًا تتميز بالهراء، والمحاكاة الساخرة، والتنافر.

شاهد يُختَزَل «بحر» هاملت «من المشاكل» من مناجاة «أكون أو لا أكون» (الفصل الثالث، المشهد الأول، ٩٠-٥٨، [٦١]) إلى إمساك أوتو، مثال آخر للإسفاف المركزي في تقنية هذه الرواية: «مشاكلي، على ما يبدو، ربما تُحلّ بفاليوم، بأسط عضلات، وبثمار مطبوخة حتمًا» (٢١٦). إلا أنه بالنسبة للسخرية الكوميديّة، ثمة نص ثانوي مهم بعمق بالنسبة لهذا الانتحال اليهودي لمسرحية «هاملت»، نص ثانوي حيث أشباح التاريخ العام كلها فاترة وحقيقية.

تساؤلنا، كقراء، عن إصرار أوتو على وضع نفسه في مركز هذا التاريخ العام يتحول جزئيًا بهذا الموقف إلى تراجيديا شكسبير وإلى فهمنا لها. يريد أوتو أن يلعب دور هاملت في إنتاج دار الحضانة: «في أمير الدنمرك الأول أرى الكثير من نفسي» (٤٤). إنه يُطرح بدايةً نتيجة لغمه باعتباره الشبح بشكل ربما يناسب شخصًا تحاصره إلى حد بعيد ذكرياته الخاصة. ونتيجة موت الأعضاء الآخرين في العرض، «يُرَقَّى» إلى حفار القبور الأول. استجابته أن يجعل دور حفار القبور مساويًا لدور الأمير: «صانع القبور والأمير وجهان لعملة واحدة» (٩٨)؛ «ولماذا لا نقول إن صانع القبور هو الذي يقود هاملت إلى هويته؟» (٩٩).

لقراءة كورنر لمسرحية «هاملت» وفهم وضعه الخاص في التاريخ والمجتمع، سواء كان حقيقيًا أم شيئًا آخر، مرجع آخر مُتنّاص، علاقة يستشهد بها مباشرة: «كما يعبر بروفروك Prufrock: لستُ الأمير هاملت، ولم أنو أن أكون» (٢٢). التلميح لقصيدة ت. س. إليوت «أغنية حب ج. ألفرد بروفروك»، وفيها يتأمل المتكلم العجوز في المنولوج الدرامي الذي يقدمه إليوت دوره الخاص في المسرح الاجتماعي بمقارنة مع الشخصيات الدرامية *dramatis personae* في «هاملت» والدراما الشكسبيرية الأخرى: «لا! لستُ الأمير هاملت، ولم أنو أن أكون/ أنا لورد تابع ...» (١٦٩م، ١٦). على السطح، كما مع إعلان كورنر، يوجد هنا انسحاب إلى دور هامشي. إلا أن القارئ الملم تمامًا بقصيدة إليوت والدراما الشكسبيرية يمكن أن يتأمل ويتوصل إلى نتيجة مختلفة تمامًا بشأن تواضع بروفروك ظاهريًا؛ لأن الدور الذي ينسبه لنفسه في النهاية (الأحمق تقريبًا أحيانًا، Almost, at times, the Fool) يمكن أن يعتبر، من منظور شكسبي، محوريًا. اختيار إليوت حرف F الكبير في بداية كلمة أحمق Fool حاسم؛ ينسب بروفروك لنفسه دور المعلق الحكيم. ما تظهره قراءة لرواية «أمير درب الطرف الغربي» باعتبارها انتحالًا لمسرحية «هاملت» ليس فقط المادة الكوميديّة الساخرة في السرد، التي تتحقق كما يقال بعملية

إسفاف وتجاوزات فاسدة، لكنها تظهر أعماقاً جديدة لانعطافات سرد كورنر وإدراكه للذات وتعقيداتهما.

تصبح دراسات إعداد أعمال شكسبير وانتحالها وسيلة مُعقّدة لقياس العمليات المتعدّدة للتأمّل والتنقية وتسجيلها. كما هو الحال مع مجموعة نصوص ما بعد الكولونيالية التي جاءت استجابة لمسرحية «العاصفة»، ومسرحية «عطيل»، كثيراً ما تكون عمليات الانتحال في ديالوج مع عمليات انتحال أخرى بقدر ما تكون في ديالوج مع النص الشكسبيري الأصلي. وربما يكون هذا جوهر الأنماط الأدبية الأصلية: تعني قابليتها للتفكيح أنها نصوص متدفقة باستمرار، ومتحولة باستمرار في عملية الإعداد وإعادة الحكي. إنها تمثل وتعيد تمثيل فعالية القص، وقد قدم شكسبير بعض أكثر القصص ألفة في الثقافة الغربية. وهذا هو الحال أيضاً مع الشكسين الأدبيين اللذين نتناولهما في الفصلين التاليين: الأسطورة وحكاية الجنّيات.

الفصل الرابع

«إنها قصة بالغة القدم»: الأسطورة والمسح

تُمثِّل ميثولوجيا ثقافة ما هيكل قصصها التقليدية. يعتمد الأدب الأسطوري، على العمليات المستمرة لإعادة التفسير في سياقات جديدة ويحرض عليها غالباً، وهي عملية تجسد حقيقة فكرة الانتحال. في مقدمة هذا الكتاب، تناولنا بالفحص استثمار جويس للبنى الأسطورية في «عوليس» لاستدعاء مواضيع قديمة قدم الزمن، عالمية غالباً، بجانب قضايا في السياسة واللغة خاصة بزمان ومكان. ويبدو أن الأسطورة تستسلم لهذه الخطة المزدوجة في الاستثمار. وكما يؤكد رولان بارت في «أساطير Mythologies»: «السمة الأساسية للتصور الأسطوري قابليته للانتحال (١٩٩٣م، [١٩٧٢م]، ١١٩). يرى بارت هذه العملية في علاقتها بميتالغة تتواصل عبر الأجيال والثقافات: «يتكون الكلام الأسطوري من مادة عُولِجَت بالفعل لتصبح مناسبة للتواصل...» (١١٠)، لكنها تُنْقَل باستمرار إلى جغرافيا اجتماعية وثقافية جديدة في كل حالة من حالات الإعداد والانتحال؛ ويستحضر مثلاً خاصاً عن شجرة ذُكِرَتْ في نص؛ تمثل الشجرة في السياق الأدبي، بدون شك، موضوعاً عبر ثقافي وعبر تاريخي، لكنها أيضاً مُحَمَّلةٌ بمعنى موضعيٍّ وخاص طبقاً «لجغرافيتها الاجتماعية» كما يقول بارت؛ الشجرة «معدّة لنوع من الاستهلاك» (١٠٩)، وهذه في الحقيقة حال كل الأساطير.^١ يبرهن هذا الشكل من الإعداد والنقل والوضع في سياق جديد، في رأي بارت، على أنه أسلوب رَحْب وليس أسلوباً مختزلاً؛ يرى أن الأساطير «تنضج» وهي تنتشر (١٤٩). ويُعَبَّرُ جينيت في هذا السياق عن مفهوم الإفاضة، عارضاً الدراما الكلاسيكية كمثال خاص (١٩٩٧م، [١٩٨٣م]، ٢٦٢). ويؤكد على أن أصول الدراما التراجيدية كانت تجدد بعض الأساطير الشائعة.

^١ ميتالغة metalanguage: اللغة التي تدرس العلاقة بين اللغة والظواهر الثقافية الأخرى.

انتحل كل جيل جديد من صناعات القصة نماذج وأطرًا أسطورية مألوفة لأغراض قصصية. حتى الكُتَّاب، من أمثال أوفيد، وإسخيلوس، ويوربيدس، الذين نرى أنهم مصدر الكثير من انتحال الأسطورة في الأدب والسينما المعاصرين، كانوا أنفسهم يعيدون صياغة تقاليد أسطورية سابقة.^٢ لكن الأسطورة لا تُنقل أبدًا جملةً إلى سياقها الجديد؛ تتعرض لعمليات مسخ خاصة أثناء ذلك. تُستدعى الأسطورة باستمرار وتُبدل وتُجدد عبر الثقافات وعبر الأجيال. لنستشهد ببارت مرة أخرى: «ليس هناك ثبات في مفاهيم أسطورية: يمكن أن تأتي إلى الوجود فتتبدل وتتحلل وتختفي تمامًا» (١٢٠). تلمح كل هذه الأوصاف والأساليب النقدية إلى عملية مسخ الإعداد وتحولها: يؤدي المصطلح وظيفته حرفيًا كما يؤديها مجازيًا. ربما لا يدهشنا بالتالي أن يثبت أوفيد، المؤلف الأصلي لقصص عن المسخ والتحول، أنه مصدر غني بشكل خاص للروائيين المعاصرين والشعراء وكُتَّاب المسرح والمُخرجين. كما يوضح هذا الفصل، نصوصه المعقدة والمهجنة نوعيًا، مثل «مسخ الكائنات»، و«هيروديس Heroides»، والتي تمزج بوعي بين الكوميدي والتراجيدي، فاتنة للأوجه التجريبية والميتاقصصية في الكثير من كتابة الحداثة وما بعد الحداثة.^٣ وكما تشير أمثلة من كُتَّاب؛ مثل: سلمان رشدي، وكيت أتكينسون، تقدم قصص أوفيد عن المسخ نموذجًا للفنانين والأيدولوجيين، وعملية الإعداد والمراجعة؛ إضافة إلى أن هناك قصصًا مُعيَّنة من أعمال أوفيد؛ مثل قصة أورفيوس الشاعر الموسيقي وحبيبته الهالكة أورديس، تثبت أنها قدمت مخزونًا قويًا للفنانين المُجدِّدين، جاذبة مجموعة متنوعة مثل المخرج باز لورمان، والروائي جراهام سويفت.^٤

^٢ أسخيلوس Aeschylus (٥٢٥-٤٥٦ ق.م.)، ويوربيدس Euripides (٤٨٠-٤٠٦ ق.م.)، كاتبان مسرحيان يونانيان.

^٣ مسخ الكائنات Metamorphoses: الكتاب ترجمه إلى العربية ثروت عكاشة وقد حَقَّق الكتاب نجاحًا واسعًا في ترجمته العربية ونَشَر عددًا كبيرًا من المرات، وهنا أجدني مضطرًا لاستخدام العنوان كما ترجم إلى العربية، وأترجم الكلمة نفسها إلى المسخ حين لا تكون الإشارة إلى عنوان كتاب أوفيد. الميتاقصصية metafictional: الميتاقصة قصة تتناول، بشكل هزلي غالبًا، كتابة القصة وتقليدها.

^٤ سلمان رشدي (١٩٤٧م-...)، أحمد سلمان رشدي، روائي بريطاني هندي، حصل على جائزة البوكر سنة ١٩٨١م.

المسح الحديث

نتذكر باستمرار أن كتابة ما بعد الحداثة شكل يُطلَب فيه من القارئ أن يكون على وعي بمؤلف العمل وبالحيلة المُستخدمة في العمل. لا جديد في هذا، كما تشير أية قراءة لأوفيد. يشد أوفيد في «مسح الكائنات» انتباهنا باستمرار إلى دور الراوي: الكثير من أشهر حكاياته عن المسح والتحول، كما في حالة بيجماليون، وفينوس وأدونيس، وليدا Leda، وسوان Swan، وديانا Danae، والدش الذهبي، قصص مُدرجة ضمن قصص، مُحْتَواة في القص أو الغناء أو النسيج المُعقد الذي يقدمه أورفيوس وأراكن وآخرون.^٥ تيسر عمليات انتحال الأساطير وسيلة للمؤلفين المعاصرين للقيام بفحص واعٍ للعملية الفنية. لكن حكايات أوفيد عن تحول الشكل وتغيُّره قصص كثيرًا ما تحدثت تحت ضغط أحداث مُعيَّنة مثل محاولة اغتصاب أو أسى شديد، وتجد أيضًا متوازيات مناسبة في الكثير من مواضيع هؤلاء الكتاب أنفسهم واهتماماتهم. تجتذب الأسطورة أحداثًا من سياق الحياة اليومية إلى عالم الآلهة وما فوق الطبيعة، والاستثنائي بمعنى الكلمة، ولهذا السبب أثبتت أنها مصدر جذاب، وبشكل خاص لكتاب الواقعية السحرية، مثل رشدي، وجبريل جارسيا ماركيث، الذين يسعون إلى رفع الحدث العادي إلى فضاء احتمالية أعظم. ليست الواقعية السحرية، أو الانتحال الأسطوري، إنكارًا للقضايا الاجتماعية الواقعية: تقترح أليسون شاروك أنه، برغم أن مواضيع الأسطورة تتناول الأبواب والرباب وعوالم أخرى غير عالمنا، إلا أنها الأسطورة «توفر فضاء ... لفحص القضايا العائلية ...» (هاردي Hardie، ٢٠٠٢م، ١٠٥).^٦ بالإضافة إلى تعزيز انطلاقات الفنتازيا المرتبطة بالواقعية السحرية، تُعرض الأسطورة لمناقشة أكثر المواضيع ألفة: الأسر؛ الحب؛ الآباء والبنات.

أثبت هذا المزيج القوي من الاستثنائي واليومي أنه جزء من الافتتان بمجموعة من انتحال أعمال أوفيد في العقود الأخيرة. ساهم شعراء، منهم سيموس هيني، وسيمون أرميتاج، وكارول أن دوفي وتيد هوز (الذي واصل كتابة عمله الطويل «حكايات من أوفيد Tales from Ovid» في ١٩٩٧م)، في أنثولوجيا «بعد أوفيد After Ovid» (١٩٩٤م)؛ كتب

^٥ أراكن Arachne: في الميثولوجيا الإغريقية عذراء حوَّلَتْها أثينا إلى عنكبوت؛ لأنها تحدَّتْها.

^٦ أليسون شاروك Alison Sharrock: أكاديمية إنجليزية. جبريل جارسيا ماركيث Márquez (١٩٢٧-...)، كاتب كولومبي حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٨٢م.

كُتِّبَ من أ. س. بايت وجويس كارول أوتيس إلى الكاتب الهولندي سيز نوتبوم قصصاً قصيرة عن «مسخ أوفيد Ovid Metamorphosed» (٢٠٠٠م، ٧٢-٧٧).^٧ يجلب الكثير من هذه النصوص إطار المرجع الأسطوري إلى الأرض بمعنى الكلمة. إن إعادة قص أوتيس لموت أكتيون في «أبناء أنجيوس ماك إليستر The Sons of Angus MacElster»، على سبيل المثال، تسرد وفاة بطيريك كيب بريتون العنيف؛ في هذه النسخة تكون كلاب الصيد التي تمزق أكتيون إرباً في هيئة أيل هم أبناء أنجيوس ماك إليستر ناهشين جسد أبيهم السكران في الحظيرة بعد أن اعتدى على أمهم (تيري Terry، ٢٠٠٠م، ٧٢-٧٧).^٨ «مسز ميداس Mrs. Midas» عند كارول أنْ دوفي ربة بيت معاصرة أذهلتها رؤية سرعة تحوُّل الأشياء في بيتها إلى ذهب (هوفمان Hofman ولasdun، ١٩٩٤م، ٢٦٢). لا يتجلى الحافز المزدوج الذي يظهر في عملية انتحال الأسطورة، وهي تعويذة آنية للمدهش واليومي، أكثر مما يتجلى في كتابات كيت أكتينسون. رواية أكتينسون «الكروكيت الإنساني Human Croquet» (١٩٩٧م)، إبداع متناص بعمق نوقش في موضع آخر فيما يتعلق بتلميحاته إلى شكسبير (ساندرز، ٢٠٠١م، ٦٦-٨٣)، ينسج شبكة مادته المُعدَّة، متراوفاً من القصة العلمية إلى الكتابات الموجهة للشباب لكل من إ. نسبيت، وإنيد بلاتون في إطار أوفيدي واع.^٩ تبدأ «الكروكيت الإنساني»، مثل «مسخ الكائنات»، من نقطة الخلق من الهيولي. تتحول في صفحاتها الحكايات الخاصة عن دافن إلى إكليل لتجنب الاهتمامات الجنسية المقيتة لأبوللو، وعن أخوات فيتون اللائي يتم التلميح إليهن وقد تحوَّلن إلى

^٧ سيموس هيني Heaney (١٩٣٩م-...)، شاعر أيرلندي، حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٩٥م. سيمون أرميتاج Armitage (١٩٦٣م-...)، شاعر بريطاني وكاتب مسرحي وروائي. كارول أن دوفي Duffy (١٩٥٥م-...)، شاعرة اسكتلندية وكاتبة مسرحية. تيد هوز Hughes (١٩٣٠-١٩٩٨م)، شاعر إنجليزي. بايت A. S. Byatt (١٩٣٦م-...)، روائية وشاعرة إنجليزية، حصلت على جائزة البوكر. جويس كارول أوتيس Oates (١٩٣٨م-...)، كاتبة أمريكية، تكتب الرواية والقصة القصيرة والشعر. سيز نوتبوم Nooteboom (١٩٣٣م-...)، كاتب هولندي.

^٨ أكتيون Actaeon: صياد في الأساطير اليونانية تلتهمه كلابه. كيب بريتون Cape Breton: جزيرة تشكل الجزء الشمالي الشرقي من نوفا سكوتيا Nova Scotia، كندا.

^٩ نسبيت E. Nesbit (١٨٥٨-١٩٢٤م)، كاتبة وشاعرة إنجليزية، ألَّفت أكثر من ٦٠ كتاباً من قصص الأطفال. إنيد بلاتون Enid Blyton (١٨٩٧-١٩٦٨م)، كاتبة بريطانية، من أشهر من كتبن للأطفال في العشرين.

أشجار نتيجة الأسى الهائل.^{١٠} تدرس الراوية بضمير المتكلم، المراهقة سريعة الاستثارة إيزوبل فيرفكس Fairfax، أوفيد وشكسبير في المدرسة، ومن ثم لا نندش حين يكون هذان الكاتبان من الأطر المرجعية المشكلة لأفكارها. لكن إيزوبل غارقة في الأسى أيضًا، مثل هاملت أو أخوات فيتون. يسيطر موت الأم بعنف على إيزوبل وأخيها تشارلز، اللذين يُجددان في تَجْهُمهما حكاية الجَنِيَّات، وقد اكتشفًا جثتها في الغابة: «شكّل غياب إليزا Eliza حياتنا» (أتكينسون، ١٩٩٧م، ٢٨).

حين تطلب مدرّسة من إيزوبل ترجمة الفقرة المكتوبة عن أخوات فيتون في أوفيد، تنتج نسخة عاطفية للغاية من هذه الحكاية عن الأسى الهائل الذي لا يمكن احتواؤه (١٦٣). بالعكس وبشكل مساوٍ تتخيل إيزوبل عند نقاط متنوعة من القصة أن أباها يُمسح في صورة كلب: الموازي الأوفيدي قصة هيكوبا، نموذج آخر من الأسى الرهيب، أثر بدوره على سطور من «هاملت». ^{١١} تَحَوَّلَت هيكوبا إلى حالة كلبية نتيجة حِدادها العميق على زوجها القتيل، الملك بريام:

زوجته سيئة الحظ

فقدت، بجانب كل شيء، شكلها الإنساني؛

نباحها الجديد الغريب أفزع النسيم.

(أوفيد ١٩٨٧م، ٣٠٦)

تعود أتكينسون إلى أوفيد في مجموعتها القصصية الجديدة، «ليست نهاية العالم» (٢٠٠٢م). هنا، نواجه مسوحًا وتحوّلات متنوعة، تتأسس كلها في سياقات حديثة معروفة، وهي حقيقة تؤكدها التلميحات السهلة لأتكينسون إلى أسماء تجارية وبرامج تليفزيونية جماهيرية. نقابل، على سبيل المثال، إدِّي Eddie، وهي نتاج اتصال جنسي آثم بين أمها ونيتون Neptune في إحدى الإجازات الصيفية التي لا تنسى في كريت؛ تستعيد قصتها قصص باسيفي Pasiphae والثور، وليدا Leda والإوز، وحكايات أخرى كثيرة عن تحول

^{١٠} دافن Daphne: حورية في الميثولوجيا الإغريقية تتحوّل إلى إكليل لتهرب من أبولو. فيتون Phaëthon: ابن الإله هليوس Helios في الأساطير اليونانية، قتله زيوس وهو ينطلق بأبيه في مركبة عبر السماء.

^{١١} هيكوبا Hecuba: زوجة بريام Priam وأم هيكتور، وباريس، وكاسندرا في «إلياذة» هوميروس.

جوفين Jovean إلى شكل سمكة ودجاجة لكي يغوي النساء، كما تُحكى في «مسخ الكائنات». تجد كل قصة من القصص، معززة تصورنا عن أتكينسون نفسها كصورة من أراكن، ناسجة شبكة حكاياتها معاً، رنينها وصداها في الأخرى: ترجع شخصيات، وتُكتشف ارتباطات عائلية، وفي قصة يشاهد المارة تصادم سيارة وقد كشفوا لنا في الحكاية السابقة مُواجهةً شنيعة مع الموت في هيئة هاديس Hades في الطريق السريع م٩. تُوَطر المجموعة كلها القصة الكوميدية التراجيدية عن تشارلين Charlene، وترودي Trudi اللذين يجدان وسائل الترف الجديرة بالثقة في الحياة الحديثة ومراكز التسوق تتدافع أمام عيونهما متتبعين ما يظهر أنه هجمة نووية.

تقدم قصص أتكينسون، كما يشير عنوان المجموعة وينكر بسخرية بنشر أكلاشييه، صورة رؤيوية للمجتمع البريطاني في بداية الألفية. يصل كاتب آخر بأوفيد إلى نهاية شبه رؤيوية هو سلمان رشدي في روايته المثيرة للجدل، «آيات شيطانية Satanic Verses» (١٩٨٨م). لا يصبح المسخ بالنسبة لرشدي، رغم ذلك، وسيلة لتصور التحول الخيالي فقط، برغم أن روايته تصور الكثير من تلك الأمثلة، لكنه يصور أيضاً الظرف الخاص للمهاجر في أواخر القرن العشرين. تقدم العبارة التي يصدر بها روايته، وهي مقتبسة من «تاريخ الشيطان The History of the Devil» لدانيال ديفو، مفتاحاً. تصف الشيطان بأنه متشرد، مستدعية بدورها المنفى المتنقل في «الفردوس المفقود Paradise Lost» لجون ميلتون، لكن التوازي مع المهاجر الحديث يتجلى في أجلى صورة في وصف الشيطان بشخص «حالته غير مستقرة ... بدون مَقَرٍّ مُعَيَّن»^{١٢}. يحدد رشدي في القيمة التقليدية الضمنية المنسوبة للاقتباس عن ديفو بأن يكون للمرء «موضع»، أن يكون له مقر ومجتمع ثابت، سبباً جزئياً للخوف غير المناسب من الجاليات المهاجرة. الواقعية السحرية لرشدي مركزية لانتحاله أوفيد، وخاصة نص «مسخ الكائنات». يستدعي أوفيد لإبداع عالم خيالي بأشكال مهجنة وكائنات أسطورية، ثم يستخدم هذه الكائنات ليناقد الواقع الاجتماعي.

نبدأ الرواية «بسقوط» لتلك العبارة رنين في سياق ديني مسيحي، مستدعية نزول الملائكة الأشرار من السماء إلى الجحيم («الفردوس المفقود» متناص مرة أخرى) بالإضافة إلى إغواء حواء لآدم بتفاحة المعرفة الجنسية. لا يخشى رشدي أن يلعب بأفكار السقوط

^{١٢} جون ميلتون Milton (١٦٠٨-١٦٧٤م)، شاعر إنجليزي.

هذه باعتبارها سقوطاً وفعلاً خلاقاً، أو ولادة من نوع ما. السقوط بهذا المعنى رمزي، إلا أن الرواية تبدأ بسقوط حرّفي، وإن يكن خيالياً، لمثلي بوليوود من طائفة تابعة للخطوط الجوية الهندية فجّرها مختطفوها.^{١٣} بهذا الوصف يستدعي رشدي المتوازيات الأسطورية بالإشارة إلى سقوط إيكاروس: «مجرد رجلين أسمرين، يسقطان بعنف، لا جديد في ذلك، ربما تعتقد؛ تسلقا عاليًا جدًّا، تجاوزًا نفسيهما، طارًا قريبًا جدًّا من الشمس، أليس الأمر كذلك؟» (رشدي، ١٩٩٨م، [١٩٨٨م]، ٥).^{١٤} بطلّنا بشكل له دلالة مُمثّلان: جرّفتُهما التمثيل في رواية توحى بأن الحياة الحديثة أصبحت شبه حقيقة. لا يمكن التقليل من شأن تأثير نظريات جان بودريه على كتابة رشدي.^{١٥} في «التقليد والتزييف Simulacra and Simulation»، اقترح بودريه أن حالة ما بعد الحداثة جعلت العوالم الاصطناعية المشيدة، مثل ديزني لاند أو السينما، تظهر أكثر «واقعية» من الواقع (١٩٨١م).

إن كون مُمثلي رشدي يرجع أصلهما إلى صناعة السينما في بومباي و«بوليوود» يؤكد العالم فوق الواقعي عند بودريه، عالم التشبيه والتمثيل. حظيت بوليوود بسمعة تأسست على انتحال النماذج الأسطورية والحبكات القصصية الكاملة وحققت شهرة كبيرة؛ حتى لقبها تلميح إلى ما يُفترض أنه سلفها في الولايات المتحدة، إلى هوليوود، ويجد رشدي في هذا دعاية، «كانت ثقافة إعادة التصنيع. تصميمها المعماري قلد ناطحات السحاب، سينماتها أعادت بلا نهاية ابتكار «السبعة الكبار» ...» (٦٤).^{١٦} لكن يزعمه بالقدر نفسه ما يتضمنه أن كل مبدعي الفن الهنود لهم «أصل» أو مصدر غربي. وهذا يناظر الاهتمام في كثير من كتابات ما بعد الكولونيالية عن الحاجة إلى تحدّي هذه «المصادر الأصلية» المُفترضة أو مُعارضتها، كما رأينا في مناقشة «الدال» في أعمال هنري لويس جيتس الابن من قبل. النكتة في اقتباس رشدي عن أي قارئ يفشل في ملاحظة أن السبعة

^{١٣} بوليوود Bollywood: مصطلح عامي هندي يستخدم للإشارة إلى صناعة السينما في بومباي.

^{١٤} إيكاروس Icarus: في الميثولوجيا اليونانية، ابن ديدالوس Daedalus الذي طار وهو يهرب من كريت بأجنحة صناعية حتى اقترب من الشمس فذاب الشمع الذي كان يلصق به الأجنحة وسقط في بحر إيجة.
^{١٥} جان بودريه Baudrillard (١٩٢٩-٢٠٠٧م)، مُنظرٌ وفيلسوف فرنسي.

^{١٦} السبعة الكبار The Magnificent Seven: فيلم من أفلام الغرب الأمريكي (١٩٦٠م)، من إخراج جون ستورجز Sturges، متأثر بفيلم «الساموراي السبعة The Seven Samurai»، (١٩٥٤م) للمخرج أكيرا كوروساوا Akira Kurosawa (١٩١٠-١٩٩٨م) وهو مخرج ياباني ومنتج وكاتب سيناريو.

الكبيرة هي نفسها انتحال سينمائي بين ثقافي «لأصل» ياباني: «الساموراي السبعة» لأكيرا كوروساوا.^{١٧}

كما يسقط جبريل وصلاح الدين مما يصفه رشدي بأنه أقصى مكان في «الفضاء الجوي» في القرن العشرين (٥)، فإن ما يشاهدانه أوفيدي إلى أقصى حد: «شاقين الطريق خارج الأبيض جاءت مجموعة متتابعة في أشكال ضبابية، تمسخ بلا توقف، آلهة إلى ثيران، نساء إلى عنكب، رجال إلى ذئاب» (٦). يهبط الرجلان في الثمانينيات في لندن، وهو مكان في الوقت ذاته لندن وليس لندن، لأنه يفشل حقاً في تلبية توقعاتهما. تقدم لندن وبومباي في «آيات شيطانية» مدينتين متوازيتين ممسوختين غير مستقرتين. بالنسبة لصلاح الدين شامتشا Chamcha، وكان اسمه من قبل صلاح الدين شامتشالالا Chamchawala، وقد تلقى تعليمه في إنجلترا، ألم التوقع المحبط عميق بصورة خاصة. ليندمج في المجتمع الإنجليزي، يحاول صلاح الدين أن يغير شخصيته ومظهره، وينجح فقط في أن يبدو غريباً عن أسرته وأصوله الهندية. في وجه هذا المسخ الفاشل، يبدو جسمه عاجزاً عن إيقاف عملية التغيير. يؤدي هذا إلى حادث كوميدي غريب في «ماريا السوداء» أو سيارة الشرطة، حين يُقبَض على صلاح الدين، وقد صار في هيئة ستاير — نصف إنسان ونصف معزة — ويضربه رجال الشرطة البريطانية بوحشية.^{١٨} يجد رشدي في الصورة الأوفيدية وسيلة إichاء باختزال رجال من أمثال شامتشا إلى بهائم من منظور تَعَصُّب عقول رجال الشرطة البيض والآخرين الذين انهمكوا في الهجمات العرقية في بريطانيا في ثمانينيات القرن العشرين.

يقبض رشدي في انتحاله للأسطورة على السلوك المُجَرَّد من الإنسانية لمن يقتربون العنف العرقي. يُستدعى عالم أوفيد حيث البهائم المهجنة، من قبيل المينوطور والستاير والسينتور، ليس على أنه «عالم» مجرد «في مكان آخر» بل وسيلة لتقديم الأعمال الوحشية المنحازة في إنجلترا المعاصرة.^{١٩} فقط في وقت الليل السحري هروب صلاح الدين ومئات من

^{١٧} بين ثقافي intercultural: مصطلح يستخدم لوصف نصوص وإنجازات تسعى لعرض استراتيجيات ومصادر و/أو تقنيات من ثقافات غير الثقافة التي نشأ فيها الفنان. (المؤلفة)

^{١٨} ماريا السوداء Black Maria: عربية الدورية. ستاير satyr: في الميثولوجيا الإغريقية، كائن يشبه الماعز.

^{١٩} المينوطور minotaurs: في الميثولوجيا اليونانية، وحش نصفه إنسان ونصفه ثور. السينتور centaurs: في الميثولوجيا اليونانية، وحش له رأس إنسان وذراعه وجذعه، وجسم حصان وساقه.

رفاقه البهائم من المستشفى، الذين يمثلون طالبي اللجوء والمهجوزين بوحشية مماثلة، يوفر رشدي لنفسه وللقارئ لحظة من التفاؤل الخيالي. هذا مثال بارز للتضخيم وإنضاج الأسطورة ناقشه جينيت وبارت. لا تضيع الأسطورة الأوفيدية عن المسح في عملية الإعداد، في استكشاف أتكينسون، الاستكشاف الواقعي السحري للأسى، أو في فحص رشدي، الفحص المؤلم عن مصير اللاجئين، لكن تمت إضافة الكثير أو اكتسابه.

تُعَرِّض ميتالغة الأسطورة في هذه الأمثلة كشفرة في متناول اليد لمناقشة الأفكار المعقدة، والمثيرة للمشاكل غالباً، والتواصل معها. ينبغي أن يُذكر أيضاً عرضها لأغراض سياسية، خاصة في أعمال رشدي. بالتالي، تُمنح الأسطورة الطيبة القابلة للإعداد باستمرار جغرافيا اجتماعية وثقافية مناسبة. وقد يبدو المسح تصويراً مضاداً بشكل خاص للانتحال فيما يتعلق بهذا الشأن، لكن الحكايات الأوفيدية الأخرى قدمت إمكانية مماثلة للتجديد، وخاصة قصة أورفيوس، الفنان الذي تستمر أغنيته إلى ما بعد انتهاء قصته، ما بعد الموت. بالنسبة لعصر مهتم بالأوصاف الواعية للعملية الفنية، تبين أن قصته واحدة من الاهتمامات الخاصة والقيم الخاصة.

حكايات أورفيوس

ذات مرة وإلى الأبد، يوجد أورفيوس حين توجد أغنية.

رينيه ماريا ريلكه،

«سونيت أورفيوس Sonette an Orpheus» (١٩٢٨م)^{٢٠}

أورفيوس، موسيقار على درجة عظيمة من المهارة، يتزوج الحورية الجميلة أورديس Eurydice لكنها تُقتل بلدغة ثعبان مميتة يوم العرس. ينزل أورفيوس، وقد أذهله الأسى، إلى العالم السفلي ليتوسل عودة زوجته إلى الحياة. تبهن موسيقاه على أنها بالغة التأثير، وتلبى له رغبته، لكن بشرط ألا ينظر إلى الخلف وهو يخرج أورديس من العالم السفلي. سواء نتيجة الحب أو الخوف أو القلق، يخرق أورفيوس الشرط وتموت أورديس مرة أخرى. ينسحب أورفيوس، وقد حُرِم من دخول العالم السفلي مرة أخرى، إلى الغابة،

^{٢٠} رينيه ماريا ريلكه Rilke (١٨٧٥-١٩٢٦م)، شاعر ألماني.

وبأسى ينأى بنفسه عن النساء. تقطع مجموعة من الإناث الغيورات أوصاله في لحظة جنون باخوسي محض.^{٢١} في بعض نسخ الحكاية يواصل رأس أورفيوس، وقد قُطِع، الغناء حتى يَنجُد من جديد مع أورديس في النهاية في العالم السفلي. لم يكن أوفيد أول من روى قصة أورفيوس بهذا الشكل؛ ضمها فرجيل في الكتاب الرابع من «القصاصد الريفية Georgics».^{٢٢} إلا أن وضعها في قصص «مسخ الكائنات» يعني أن قصة أورفيوس ترتبط بشكل لا ينفصم بأعمال أوفيد. توجد قصة أورفيوس وأورديس في الكتاب العاشر وتروى حكاية موته في الكتاب الحادي عشر. ربما الأكثر أهمية أن أورفيوس أوفيد موضوع قصص راوي قصص. حين ينسحب إلى البراري، يجد العزاء في غناء الحكايات بما فيها حكايات جنيميد Ganymede، وهياسينث Hyacinth، وبيجماليون وميرها Myrrha، وفينوس، وأدونيس، وأتالانتا Atalanta. إن وظيفة أورفيوس كراو داخل قصص أوفيد تفسر جزئياً كونه متاحاً للمعدّين والمُنْتَجِلِينَ في القرون والأجيال التالية. إنه نموذج أصلي للفنان، سواء كان موسيقاراً أو راوي قصص أو رساماً أو شاعراً. يدفع هذا المنحى في قصته التلميحات إليه في أعمال ميلتون، وشيلي، وبراوننج وآخرين (مايلز Miles، ١٩٩٩م، ٦١-١٩٥).^{٢٣}

نتناول في معظم الانتحال الأسطوري الاهتمام بالأنماط الأثرية. إذا اعتبر أورفيوس نمطاً أصلياً للفنان فعلاقته بأورديس تُعتبر ملخصاً أدبياً للحب المفرط والثابت. صار أورفيوس وأورديس، مثل روميو وجولييت، نمطين أثريين للحب، تتكرر قصتهما في سياقات ثقافية متنوعة من الأوبرا إلى السينما المعاصرة، ومن البرازيل إلى جنوب لندن. تُعرف مقولة بارت إمكانية التلميح بشكل مُتجدّد إلى القدرة المزدوجة للأسطورة، وهي مقولة عن ميتالغة عُرِ الثقافة، والإفصاح أيضاً عن قدرة سياقات ثقافية خاصة على استهلاك الأسطورة. تبقى عملية العالمية بالنسبة لبارت نشاطاً سياسياً وذا طابع سياسي بعمق (١٩٩٣م، [١٩٧٢م]، ١٤٢-١٤٥). تهتم الأسطورة، كنمط أثري، بدون شك بالمواضيع التي تبقى حية عبر الحدود الثقافية والتاريخية: الحب والموت والأسرة

^{٢١} باخوسي Bacchic: في الميثولوجيا الإغريقية والرومانية، نسبة إلى باخوس (ديونيسوس)، إله الخمر.

^{٢٢} فرجيل Virgil (٧٠-١٩ ق.م)، شاعر روماني، صاحب «الإنيادة Aeneid».

^{٢٣} شيلي Shelley (١٧٩٢-١٨٢٢م)، شاعر بريطاني. براوننج Browning (١٨١٢-١٨٨٩م)، شاعر بريطاني.

والانتقام. قد تُعتَبَر هذه المواضيع في بعض السياقات «عالمية»، إلا أن جوهر الإعداد والانتحال يَبْقِي النمط الأثري الأسطوري نوعيًا ومحليًا وخاصًا بلحظة الإبداع.

يحافظ الفيلم البرازيلي Orfeu Negro، أو «أورفيوس الأسود Black Orpheus»، (إخراج مارسيل كامو، ١٩٥٩م) في خمسينيات القرن العشرين، على أسماء الشخصيات، والحبكة الأساسية للعاطفة المشؤومة بين أورفيوس، وأورديس لكنه يختار أن ينقل قصة أوفيد إلى مكان معاصر جدًا في كرنفال ريودي جانيرو، «نقطة تقريب» بمصطلحات جيار جينيت (١٩٩٧م، ٣٠٤).^{٢٤} أورفيوس في هذا الفيلم موسيقار على درجة عالية من المهارة، وهو أيضًا مُحَصِّل في شبكة ترام ريو. نشأه في البداية يسترد جيتاره من مَكْتَب رَهْن، إحدى التلميحات الكثيرة في الفيلم للفقر الذي يعيش فيه هذا البطل الأسطوري الحديث: يعيش في بلدة من الأكواخ، أو فافيل favela على أطراف هضبة تطل على عاصمة البرازيل. في لحظة يُقْنَع شابَيْن، تُقَدَّم نظرتهمَا بمعنى ما رأى المشاهدين في هذا الفيلم، أن لجيتاره، وهو يعادل قيثاره أورفيوس، القُدرة على جَعْل الشمس تشرق وتغرب. ينسحب ارتباط ملابس أورفيوس بالشمس في هذا الفيلم على الإحياء في الكثير من نسخ الأسطورة بأن أورفيوس كان ابن أبوللو. في النهاية، حين تَقْتُل أورفيوس مجموعة غيرة من النساء كما تحكي الأسطورة، تصبح الشمس رمزًا للتَّجَدُّد. يلتقط أحد الولدين الجيتار، ويعزف لازمة ترتبط بأورفيوس فتبدأ الشمس في الشروق. تنضم إليه في اللحظة ذاتها فتاة صغيرة ترتدي ملابس بيضاء وتبدأ الرقص، قائلة لعازف الجيتار الشاب إنه الآن أورفيوس. كانت أورديس ترتدي ملابس بيضاء حين رأيناها أول مرة، ومن ثم تُوجي بأن أورفيوس وأورديس يعيشان بعد الموت بانتقال حبهما عبْر الأجيال، ناهيك عن انتقاله عبْر إعادة حكي قصتهما بكثرة. هناك وعي ذاتي في «أورفيوس الأسود» بأن حكايتهما موجودة من قبل، قصة قديمة. يخبر مسجل الزواج أورفيوس بشكل ساخر، بتشجيع من خطيبته ميرا Mira يوقع عقد زواج، بأن اسم عروسه ينبغي أن يكون أورديس، وحين يلتقي أورفيوس بأورديس أول مرة في مكان ابن عمها، يضحك: «مدهش، أحببتك ألف سنة ... إنها قصة موغلة في القدم.» هناك إحساس بأن اسميهما يقدّران المصير التراجيدي الذي ينتظرهما.

^{٢٤} مارسيل كامو Camus (١٩١٢-١٩٨٢م)، مخرج فرنسي. ريودي جانيرو Rio de Janeiro: مدينة تقع جنوب شرق البرازيل، وكانت العاصمة القديمة.

لا يستطيع أورفيوس هذا وأورديس الهروب من مصير سلفيهما؛ محكوم على قصتهما بالتكرار.

إلا أن عملية التكرار الفني هذه خاصة إلى حدٍّ كبير فيما يتعلق بالثقافة والزَّمن والجغرافيا. يقدم وضع مشهد «أورفيوس الأسود» نسخة مُذهلة من العالم السفلي الأسطوري. يدور الفيلم كله حول العاطفة والجنون في كرنفال ريو، كما فَعَلَت المسرحية البرازيلية التي كتبها فينيسيوس دي موريس، «أورفيو دا كونسيشاو Orfeu da Conceição» (١٩٥٦م)، التي كانت مصدر الفيلم.^{٢٥} بالإضافة إلى استدعاء التدايعات المألوفة في أعقاب النظريات المؤثرة التي قدَّمها ميخائيل باختين (انظر باختين، ١٩٨٤م، [١٩٦٨م]؛ دينتيت، ١٩٩٥م) عن التحرر المؤقت للكرنفال من واقع الفقر المذهل والقاسي في الحياة اليومية في ريو، تقدم عريضة اليوم توازيًا واضحًا للسُّكر الباخوسي للنساء في أسطورة أورفيوس.^{٢٦} ينجرف المشاهدون في عاطفة اللحظة وإثارتها للمشركين، وتؤكد موسيقى الفيلم ذلك منذ البداية بثقة بضربات الطبل المصاحبة لتقدُّم الكرنفال متخللة الأذان والعقول. يطارد أورديس في زحام الكرنفال والمعربين فيه شخصٌ في هيئة الهيكل العظمي لجسد الموت حتى نهاية خط الترام حيث يعمل أورفيوس عادة وحيث قابلته أول مرة في بداية الفيلم.^{٢٧} تُقدِّم محطة الترام باللعب على كلمة «نهاية terminus»، وهو جزء من نسيج التورية اللفظية في الفيلم؛ الفضاء المظلم الذي تلتقي فيه بمصيرها، تضيف الإضاءة الحمراء المنذرة بالسوء والأزيز المهْدِّد الصادر عن كابلات الكهرباء إلى الإحساس بالهلاك. بعد ذلك نُشاهد عربة إسعاف تُسرِّع في شوارع المدينة ومُجسِّد الموت ينطلق خلفها. تدخل نفقًا في الطريق، في استدعاء حديث لقارون Charon مسئول العبارة الذي يأخذ الناس عبْر نهر ستاكس إلى العالم السفلي: نقطة اللاعودة كما توضح أسطورة أورفيوس مرتين.^{٢٨} نرى على أطراف الهضبة والمُنحدرات انبطاح أجساد المعربين السكارى، تساقط المفرطين في تناول الشراب في الكرنفال، وليس من

^{٢٥} فينيسيوس دي موريس Vinicius de Moraes (١٩١٣-١٩٨٠م)، شاعر وكاتب مسرحي برازيلي.

^{٢٦} ميخائيل باختين Bakhtin (١٨٩٥-١٩٧٥م)، فيلسوف روسي وناقد أدبي.

^{٢٧} مجسد الموت Death: تجسيد مُدمر الحياة، ويصوَّر على شكل هيكل عظمي يمسك بمنجل عادة.

^{٢٨} نهر ستاكس River Styx: النهر الذي تمر عبره أرواح الموتى إلى العالم السفلي، وهو واحد من خمسة أنهار في العالم السفلي طبقًا للميثولوجيا الإغريقية.

قبيل الصدفة أن الجثث تشبه الأرواح المفقودة في العالم السفلي. «انتهى الكرنفال»، كما يخبرهم أحد رجال الشرطة. «أورفيوس الأسود» في الوقت ذاته أصيل ومرجعي بصورة مذهلة: تدين هذه النسخة المدنية عن «العالم السفلي» بالكثير، على سبيل المثال، لإعادة التَّصوُّر السينمائي الذي قدمه جان كوكتو لأسطورة أورفيوس في باريس ما بعد الحرب في العمل الشهير «أورفي Orphée» (١٩٥٠م).^{٢٩}

ويدعى الرجل الأعمى الذي أرشد قبل ذلك أورديس إلى اتجاهات المدينة عند وصولها إلى ريو بشكل مناسب هِرمز، وهو الذي يخبر أورفيوس بهلاك حبه الجديد. هرمز في الميثولوجيا رسول، لكنه أيضًا إله النَّقْل، ومن هنا جاء ارتباطه بفضاء محطة الترام.^{٣٠} إنه طبقًا للتقاليد المُرشِد الروحي إلى العالم السفلي وهو الذي يأخذ أورفيوس ليجد أورديس في المشرحة المحلية. القسم الثاني عشر من المشرحة، بشكل حرفي تمامًا، موضع «الأرواح الضائعة». لا أحد هنا سوى حارس غارق في أكوام من الأعمال الكتابية. بهذه الطريقة، يوجد تماثل كامل ومحير مع العالم الذي لا يذكر اسمه، عالم البيروقراطية الحديثة والمصير المحزن للأشخاص المفقودين في أمريكا الجنوبية في فترات طويلة من القرن العشرين. يمر أورفيوس، منتقلًا إلى بئر السلم المضاء بلون محمر، بكل حراسة ينبح: إنه سِرْبِروس، الكلب متعدد الرؤوس الذي يحرس بوابات العالم السفلي.^{٣١} في النهاية يجد أورفيوس نفسه في غرفة بها مَغْنُون وراقصون في ثياب بيضاء في حالة نَشْوَة أو سُكْر، نسخة من طقس الفودو، حالة في العالم السفلي يتم الوصول إليها بالعقاقير.^{٣٢} تُبتَكِر أغنية أورفيوس لتستحضر أورديس ويسمع صوتها، لكنه على انعطافة مميتة لا يرى إلا امرأة عجوزًا تقوم بدور الوسيط لكلماتها. يتم الإفصاح عن الإحساس المرير الذي ينتاب أورفيوس نتيجة الفقد بلغة اجتماعية يتم التلميح إليها في موضع آخر: «أنا أفقر من

^{٢٩} جان كوكتو Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣م)، كاتب مسرحي وروائي ومخرج فرنسي.

^{٣٠} هِرمز Hermes: في الميثولوجيا اليونانية إله التَّبادُل والابتكار والمَكْر والسرقة، وهو أيضًا رسول الآلهة الآخرين وكاتبهم ومبشرهم.

^{٣١} سِرْبِروس Cerberus: في الميثولوجيا الإغريقية والرومانية، كلب بثلاثة رؤوس يحرس مدخل هاديس Hades (العالم السفلي).

^{٣٢} الفودو voodoo: طقس ديني يُمارَس أساسًا في دول الكاريبي، وخاصة هايتي، يوفق بين عناصر من الكاثوليكية الرومانية ومذهب حيوية المادة animism وسحر عبيد داهومي Dahomean.

أفقر زنجي» وهي الترجمة في العناوين الفرعية في خمسينيات القرن العشرين. للتأكيد على انتهاء الكرنفال، نلاحظ أورفيوس يحمل جثة أورديس عبر الشوارع التي تنظفها شاحنات الزباله، أنقاض الليل واضحة في كل مكان من حوله.

يبدو أن الموسيقى وَحَدَّها تقدم وسيلة التحمل في ختام الفيلم، مستمرة على ما يبدو إلى ما بعد الإطار الزمني المؤقت للكرنفال، وبطرق ما تصمد أكثر حتى من تماثيل العشاق، الحجرية الثابتة، التي تعود في تتر الختام. استمرت قصة أورفيوس وأورديس بدون شك عبر العصور وعبر الثقافات، ربما مصدقة دعاوى سابقة بعالمية الأسطورة. إلا أن أي ادعاء بالعالمية يثير الخطر المصاحب لنزع التاريخية dehistoricizing والاختيارات الخاصة عن أي عمل فني مُفرد. إن موسيقى «أورفيوس الأسود»، رغم ذلك، باعتبارها محلية وخاصة مثل المهرجان البرازيلي الذي يُقدَّم عرضها الأساسي، وجذور هاتين الممارستين في الإرث المعقد للكونيالية البرتغالية تستحق الاعتراف. هناك بالتأكيد حالة يمكن تقديرهما لقابلية الإعداد البنيوي لبعض القصص النمطية القديمة— وهذا جوهر القراءات البنيوية في الأدب والأنثروبولوجيا، رغم كل شيء، لكن علينا، قُرَّاءاً ومُشاهدين، أن نبقى مُتَيْقِّظين للسياقات الخاصة، سياسية وثقافية وجمالية، لكل نسخة جديدة. «أورفيوس الأسود» ذاته جدَّه المخرج البرازيلي كارلوس ديغو بعنوان «أورفيو Orfeu» (١٩٩٩م).^{٣٣} في هذه النسخة، تبقى مواضع الكرنفال والفافيل favela (كما تبقى موسيقى جوبيم في الفيلم الأصلي)، لكن في نقلة تقريب حاسمة للاهتمامات المعاصرة الخاصة، مُجَسَّد الموت في البرازيل في بداية الألفية تاجر مُخَدَّرَات محلي.^{٣٤} قصة حب أورفيوس وأورديس «عالمية»، إلا أن تهديدات هذه الصورة الخاصة لأورفيوس وأورديس في شوارع ريو توضع في سياق (أو يعاد وضعها في سياق) (recontextualized) بشكل مدروس ومُذهل.

النموذج الأسطوري المقدم في «أورفيوس الأسود» و«أورفيو» نموذج في وسط الحياة اليومية، يمكن الفن، وإن يكن مؤقتاً، من أن يكون متعالياً. وهو رأي يشارك فيه فيلم باز لورمان «الطاحونة الحمراء Moulin Rouge» (٢٠٠١م). باستدعائه الواقعي السحري لباريس تسعينيات القرن التاسع عشر وملهى الطاحونة الحمراء سيئ السمعة

^{٣٣} كارلوس ديغو Carlos Diegues (١٩٤٠م-...)، مخرج برازيلي.

^{٣٤} جوبيم Jobim (١٩٢٧-١٩٩٤م)، موسيقار برازيلي وكاتب أغاني ومطرب.

في موممارتر، ينتج لورمان عملاً سينمائيًا بطوليًا.^{٣٥} «الطاحونة الحمراء» عمل موسيقي تمامًا يشير إلى أصوله في الأفلام الموسيقية العظيمة في هوليوود بتلميحات واضحة إلى بسباي بركيلي وفريد أستير، بالإضافة إلى الأعمال الموسيقية الرائدة مثل «كباريه Cabaret» لبوب فوس.^{٣٦} لكن «الطاحونة الحمراء» إعادة ابتكار ما بعد الحداثة لهذا الجنس الفني. كشفت ما بعد الحداثة، بالإضافة إلى أنها تبرهن على اهتمام بالتناص، عن وَلَع بالمعارضة والاقتباس كأفعال متزامنة للإبداع والتشظي (هيستيري Hoesterey، ٢٠٠١م؛ سيم Sim، ٢٠٠١م). بحث لورمان في وضع المشهد الباريسي الخاص به عمّا يميز نهاية القرن التاسع عشر وتاريخ الطاحونة الحمراء، لكنه حطم بشكل مُتعمّد إعادة الخلق التاريخي بالشكل نفسه باختيار موسيقى تصويرية من سبعينيات القرن العشرين إلى تسعينيات القرن العشرين. بصيغة استدراك بشكل مُماثل، الأزياء في الفيلم منسوخة بمثابة من اللوحات والرسوم التخطيطية المعاصرة للا جولو وجين أفريل لهنري دي تولوز لوتريك في الطاحونة الحمراء، وقد ارتداها مُغنّون وراقصون يؤدون أعمال ديفيد بوي، وتي ريكس، ونيرفانا، وإلتون جون، ومادونا.^{٣٧} هناك صدام متعمد للأزمنة والسياقات، راسمة متوازيات دالة بين إصراف القرن العشرين وإصراف نهاية القرن التاسع عشر.

ثمة توازٍ زمني متضمن في جماليات لورمان: يُوصَف الفنانون البوهيميون في موممارتر بأنهم «أطفال الثورة». وهذا لا يَمكِّن فقط لورمان من عزف أغنية مارك بولان

^{٣٥} موممارتر Montmartre: هضبة ومقاطعة شمال باريس، مشهورة بحياة الليل وارتباطها بالفنانين.
^{٣٦} بسباي بركيلي Berkeley (١٨٩٥-١٩٧٦م)، مخرج أمريكي. فريد أستير Astaire (١٨٩٩-١٩٨٧م)، راقص أمريكي ومطرب وممثل. بوب فوس Fosse (١٩٢٧-١٩٨٧م)، مخرج أمريكي، ومؤلف ألحان مسرحية راقصة وكاتب سيناريو.

^{٣٧} لا جولو La Goulue (١٨٦٦-١٩٢٩م)، راقصة كان كان فرنسية، كانت تُعرَف بملكة موممارتر. جين أفريل Avril (١٨٦٨-١٩٤٣م)، راقص كان كان فرنسي، اشتهر من خلال رسوم هنري دي تولوز لوتريك. هنري دي تولوز لوتريك Lautrec (١٨٦٤-١٩٠١م)، رسام فرنسي. ديفيد بوي Bowie (١٩٤٧م-...)، موسيقار وممثل إنجليزي. تي ريكس T-Rex: فرقة روك إنجليزية. نيرفانا Nirvana: فرقة روك أمريكية. إلتون جون John (١٩٤٧م-...)، مطرب إنجليزي، وموسيقار ومؤلف أغانٍ ورسام. مادونا Madonna (١٩٥٨م-...)، فنانة أمريكية.

التي تحمل الاسم نفسه، لكنه يستدعي حركة السلام في ستينيات القرن العشرين.^{٣٨} الأبعاد الهندية والغريبة في المسرحية داخل الفيلم التي أبدعها الكاتب الإنجليزي كرسيتيان Christian تستدعي باريس تسعينيات القرن التاسع عشر واهتمامها بالغرائب، تصفية ستينيات القرن العشرين مع ديانة شرقية وانفجار جماليات سينما بوليوود في تسعينيات القرن العشرين في المسار الرئيسي لهوليوود. بوليوود، كما لاحظنا من قبل، جنس فني يتحدد جزئياً بعمليات الانتحال الخاصة به. جماليات بوليوود ملائمة بشكل مثالي لأسلوب إخراج ما بعد الحداثة الذي يتبعه لورمان، لكنها تحمّل أكثر من مُجرّد رنين فني مَحْض في هذا الفيلم، يصل وَهُم يستثمرون في قلب الفيلم إعداد أسطورة وعمل موسيقي يناسب العصر الحديث، واهتمامه الخاص بقصة أورفيوس وأورديس «الخالدة» و«المناسبة لزمناها».

حين ندخل أول مرة العالم النموذجي لباريس في الفيلم، يغني تولوز لوتريك في نافذة طاحونة هوائية زائفة بمثابة واجهة للطاحونة الحمراء الحقيقية. ثم تقترب الكاميرا عَبر مشهد المدينة حتى المدخل الذي يؤدي إلى قرية مونمارتر، ويميزه مدخل فم الجحيم، وهو يشبه ما كان يستخدم في مسارح القرون الوسطى ومُشائق المسرحيات الغامضة، وبالتالي الصور المستحضرة من لوحات هيرونايموس بوش.^{٣٩} إشارة لورمان مرة أخرى إشارة أدبية: مدخل فم الجحيم إلى Cabaret d'enfer (كباريه الجحيم) الذي كان يقف مقابل الطاحونة الحمراء في الساحة البيضاء، بواجهته سيئة السمعة وعليها صور ساقطة لأرواح ملعونة (ميلنر Milner، ١٩٨٨م، ١٤٠).^{٤٠} التدايعات الجحيمية للملهى الليلي مفهومة ضمناً بهذه الصورة، قراءة تَتَعَزَّز أكثر بكلمات والد كرسيتيان الذي يحذره من دخول هذا العالم الخطير: «ابتعد عن قرية الإثم هذه، إنها سدوم وعموراء.» يؤكد الراوي بضمير المتكلم المتكلم في قصة كرسيتيان الارتباط: «الطاحونة الحمراء ملهى ليلي وصالة رقص وماخور، يحكمها هارولد زيدلر Zidler، مملكة اللذة الليلية حيث يأتي الأغنياء والأقوياء ليلعبوا مع الكائنات الشابة والجميلة في العالم السفلي.» إذا كان كرسيتيان أورفيوس الذي نعرفه، يهبط إلى العالم السفلي المغري في ملهى زيدلر- كان المالك الحقيقي للطاحونة

^{٣٨} مارك بولان Bolan (١٩٤٧-١٩٧٧م)، مطرب ومؤلف أغانٍ إنجليزي.

^{٣٩} هيرونايموس بوش Hieronymus Bosch (١٤٥٠ تقريباً-١٥١٦م)، رسام هولندي.

^{٤٠} الساحة البيضاء Place Blanche: إحدى الساحات الصغيرة في باريس.

الحمراء تشارلز زيدلر (هانسون وهانسون Hanson، ١٩٥٦م، ١٢٨)؛ حيث لوحة الألوان السائدة هي البرتقالي والأحمر المتوهج، وحيث تشبه المجاديف المضيفة للطاحونة الهوائية للحظة المذراة الحمراء في السماء، فإن أورديس الخاصة به هي ساتين Satine المحظية والممثلة. يتم التعبير عن العاطفة الهائلة لكركستيان وساتين موسيقياً طوال الفيلم وتُغلف في الدويت الذي يقدمانه «تعال مهما يكن» وسطره المركزي «أحبك حتى يوم مماتي.» إلا أن حبهما، رغم كل شيء، محكوم عليه، بأن يكون محتوماً ومؤقتاً في العالم المادي في الملهى الليلي كما كان حال حب سلفيهما الأسطوريين: تموت ساتين، بدون سابق إنذار سواء لكركستيان أو لنفسها.

أسطورة أورفيوس وأورديس مُجرّد أسطورة من عدّة نصوص ثانوية بارزة في «الطاحونة الحمراء»: أوبرا جياكومو بوتشيني «البوهيمية La Bohème»، وتدور أحداثها في شتاء باريس في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، بؤرة أخرى حاسمة للتلميح.^{٤١} في تلك الأوبرا، التي ذهب لورمان ليخرجها في نيويورك بعد تصوير فيلم «الطاحونة الحمراء»، مجموعة من الدارسين والفنانين والموسيقيين والمُغَنِّين والكتاب يصارعون للبقاء على قيد الحياة في عليّة باريس. يقع رودولفو Rodolfo، وهو مؤلف، في حب ميمي Mimi. ويشكل هذا الثنائي بؤرة عدة دويتات في الأوبرا بأسلوب مماثل لاتحاد كركستيان وساتين في «الطاحونة الحمراء». تعاني ميمي من الدرن ويُقدّم موتها النهاية المؤثرة للأوبرا. لا تحتاج متوازيات «الطاحونة الحمراء»، الذي يشير إلى دينه للأوبرا بالإضافة إلى العمل الموسيقي في بنائه ومرجعيات موسيقاه التصويرية، إلى دليل. تشترك «البوهيمية» في المكان الباريسي في القرن العشرين مع فيلم لورمان بطريقة لا يمكن للمشاهد الأسطوري لأورفيوس أن يشترك بها. لكن في ذروة أداء مسرحية كركستيان داخل الفيلم عن عازف السيتار المدم تظهر من جديد قصة أورفيوس وأورديس بكل قوتها.^{٤٢}

وقد أخبرها زيدلر أنها تموت من هزال الدرن وأن طالب يدها، الدوق، ينوي أن يقتل كركستيان، تختار ساتين حبيبها بجهد مضحية بنفسها لتتقذ حياته. ومن ثم نشاهد جهوده المضنية ليدخل مرة أخرى إلى العالم السفلي في الملهى الليلي، فقط ليضعه أتباع الدوق في البالوعة. في النهاية يصل إلى مدخل، ويمشي، كاسراً إطار الأداء، على خشبة

^{٤١} جياكومو بوتشيني Giacomo Puccini (١٨٥٨-١٩٢٤م)، مؤلف أوبرا إيطالي.

^{٤٢} سيتار sitar: آلة موسيقية هندية تشبه العود.

المسرح لينبذ ساتين، وهو يعتقد أنها قد خانتها من أجل مكسب مالي. وهو يبتعد إلى الممر المركزي للمسرح، تبدأ ساتين تغني أغنيتهما. في انحراف حيوي عن إقناع أورفيوس للعالم السفلي من خلال قوة أغنيته، يعود كرستيان إلى ساتين بقوة العاطفة الكامنة في صوتهما.

يبدو أن «أورفيوس الأسود»، و«الطاحونة الحمراء» يجسدان حقيقة ادعاء ريلكه في تصدير هذا القسم بأنه «يوجد أورفيوس حين توجد أغنية». ماذا إذن على القارئ أن يفعل برواية لا تبرز موسيقى أو أغنية، ولا تشير إلى ارتباطاتها الأورفية بالطريقة التي يسلكها كامو ولورمان؟ «ضوء النهار The Light of Day» لجراهام سويفت، على ما أقترح، انتحال لأورفيوس بطريقة «الوكيل النقدي critical proxy» كما تسميها شانتال زابو (٢٠٠٢م، ١٢١).^{٤٣} إنه شيء لم يُشر إليه المبدع بأي شكل صريح. كما أشارت المناقشات السابقة لتناص أسلوب سويفت، أزج رفضه الاستشهاد بمصادر صراحةً النقاد (انظر الفصل الثاني). لا يعتمد عمل سويفت على مصادره إلى الحد الذي يجعله يفشل في أن يكون له معنى بدون معرفة الانتحال الجاري. الافتقار إلى معرفة سابقة برنين قصة أورفيوس لن يُفشل أية قراءة لرواية «ضوء النهار»، أو مواضعها المُعقدة عن النفي والكشف والحب. إلا أن القارئ الذي يُقارب الرواية وهو يدرك التيار النصي الثانوي الذي تُقدّمه أسطورة أورفيوس أمامه فرصة لتفسيرات إضافية لا يمكن إلا أن تُثري فهم الرواية. قرار سويفت، على سبيل المثال، أن يذكر قبل الخاتمة بفصول قليلة شبكة الكهف التي توجد تحت تشزلهُست معقول بما يكفي في حد ذاته.^{٤٤} لكن إذا كان القارئ يعي أن في النسختين اللتين قدّمهما فرجيل وأوفيد للأسطورة، ينزل أورفيوس إلى العالم السفلي عن طريق كهف، فهذا الارتباط البسيط للكهوف بالعوالم السفلية، وبالامتداد مع قصة أورفيوس وأورديس، يأتي للأسطورة إلى العالم اليومي لهذه الرواية بطرق مثيرة. ماذا نفعل بمعرفة أن التيار الأسطوري لرواية سويفت يوسع شبكة المعاني الضمنية المتاحة للقارئ النشط والمتفاعل. إنه مثال كلاسيكي للطريقة التي يعتمد بها هذا الشكل من التناص المظوم، التناص الذي لا يشير أو يحتاج إلى إطار تفسيري للتناص لأية قراءة مثلما تفعل بالضرورة بعض عمليات الإعداد الصريحة، يعتمد أساساً على معرفة القارئ

^{٤٣} شانتال زابو Chantal Zabus: أكاديمية فرنسية.

^{٤٤} تشزلهُست Chislehurst: ضاحية في جنوب شرق لندن.

بما يتضمنه العمل من النصوص الثانوية والمتناصّة. إنه مثال عملي لنظرية ولفجانج إزر عن استقبال القارئ: تمتد المناورة والسيطرة بالتأكيد بواسطة النص على القارئ، لكن تبقى عملية القراءة مُعتمِدة على صيغ مختلفة ومخالفة للتعاون بين القارئ والقصة في إنتاج المعنى (إزر، ٢٠٠١م، ١٧٩-١٨٤).^{٤٥}

ما تبرهن عليه رواية سويغت في النهاية هو أن أحداثها تدور غالبًا في العالم اليومي اليومي: عالم السوبر ماركت، ومَحارق الجثث، ومطابخ الضواحي التي تثير أعظم المشاعر وأكثرها قتامة. يساهم عنوان رواية سويغت، «ضوء النهار»، في الكلمات الختامية في الرواية، وهو متعدد الدلالة. الراوي بضمير المتكلم، جورج ويب Webb، شرطي فاشل تحوّل إلى مُخبر خاص، تكلفه بالعمل باستمرار زوجات مرتابات لإثبات زنى أزواجهن لهن بإيجاد دليل قاطع في «ضوء النهار»، وكثيرًا ما يكون الدليل صورًا فوتوغرافية. التصوير الفوتوغرافي وسيط أزعجت سويغت قدرته على الرؤية الواضحة والإعاقه في رواية سابقة، «خارج هذا العالم Out of this World»، بشأن صورة لصحفي عن الحرب. هنا الصور الفوتوغرافية تجلب حقيقة الزنى إلى ضوء النهار إلا أنها تعجز عن حكاية قصة العلاقات كاملة. ويصبح هذا بدوره استعارة عن قصة جورج، استعارة مُنشِطة وغير مكتملة في أوجه كثيرة. يعترف بأن هناك أشياء لا يمكن قولها أو الكشف عنها ببساطة. إذا كان جورج يستخدم التورية صراحة في اسمه الأول، مؤكّدًا على أن مهنته القذرة تعني أنه ليس «القديس جورج»، إنّ لقبه هو الذي يحمل القارئ المتناص والمُشارك إلى العالم الأسطوري الذي افترضه. ويب Web(b)s والنسج weaving يحملان معنى قويًا في النصوص الكلاسيكية من «أوديسة» هوميروس، وبنلوب Penelope تنسج كفن والد زوجها وتفكه في محاولة لطرد طالبي يدها أثناء غياب زوجها الذي امتد تسعة عشر عامًا، إلى «مسح الكائنات» لأوفيد، حيث يقدم تطريز أراكن مجالًا للعديد من القصص المُقحمة بأسلوب مماثل لأغنية أورفيوس.

تُقدّم رواية هنري جيمس «ميدان واشنطن Washington Square» نسخة مذهلة ومُحيّرة من هذا في القرن العشرين حين تكسب كاترين في نهاية الرواية «عيشها من التطريز ... طوال الحياة، إذا جاز التعبير» (جيمس، ١٩٨٤م، [١٨٨٠م]، ٢٢٠).^{٤٦} نسيج

^{٤٥} ولفجانج إزر Iser (١٩٢٦-٢٠٠٧م)، أكاديمي ألماني.

^{٤٦} هنري جيمس James (١٨٤٣-١٩١٦م)، كاتب وناقد أمريكي.

webs الاتصال الذي تشجعه رواية سويقت يحملنا كقراء عبّر خط من الحياة اليومية إلى العوالم السفلية وحنايا الأسطورة. بالطريقة ذاتها تصبغ الرواية الكليشيات والعبارات المُبتذلة، مثل «عبور خط»، «أشخاص مفقودون»، «آمنة كالمنازل»، «وقت نقتله»، بمغزى جديد، وهكذا تشجعنا النصوص الثانوية الأسطورية للقصة على إعادة تقييم ما يبدو سطحياً فيما نقرأ.

وبالنسبة لجورج يكون العالم السفلي الذي تقع في شباكه حبيبته أورديس هو نظام السجون البريطانية. ساره بؤرة عاطفته المخلصة، والمسيطرة، وهي زبونة سابقة. إنها، كما نعرف فقط بالتدرّج من السرد الاستطرادي الذي يقدمه جورج، استخدّمت المخبر الخاص لتتأكد من أن زوجها أنهى علاقته حقاً مع الكرواتية المقيمة معهما. لكن ساره قتلت زوجها في اللحظة التي بدا أنه عاد فيها إلى حظيرة حياتهما الزوجية. وهذا فعل لا يُقدّم له أبداً تفسيرٌ إلا أنه تبقى هناك تأملات بلا نهاية في صفحات النص. السرد استعادي؛ ينظر للخلف عبّر فترة تَمَتّد لعامين، ما يَندَكره جورج بشكل مضطرب وما يتذكره نصف تذكّر ليس إلا مثلاً لتلميحات النظر للخلف في هذه الرواية. إنه، كما حدث مع أورفيوس، فعل محفوف بالخطر والضياع، يكشف حقائق مؤلمة، كما يكشف قمع الحقيقة. إنه نص لا يأتي كل شيء فيه في ضوء النهار الساطع؛ تبقى الدوافع والأفعال ملفوفة بالعمّة، والمشاعر دفيئة، والقضايا بلا حلول. بوب Bob، زوج ساره، يأتي بعدة تلميحات لاذعة، واقعية ومتخيلة، بالنظر إلى الخلف في مسار السرد. تاركاً الشقة التي أَسكن فيها خليلته، ينظر إلى الخلف، كما لو كان يتذكر العاطفة السابقة التي تواجه الفضاء الذي احتواها: «تمشّى حتى باب السيارة، وقبل أن يدخل، وبالتواء سريع وغريب في رأسه، تَطَلّع إلى أعلى، تَطَلّع حوله، تَطَلّع إلى الخلف» (سويقت، ٢٠٠٣م، ١٢٦). فيما بعد، سائقاً السيارة خلف العربة التي ينقل فيها بوب خليلته إلى المطار، يتساءل جورج إن كان بوب يتطلع خلفه إلى مكان عمله في المستشفى (١٤١). بعد الافتراق في غرفة الانتظار بالمطار يعود بوب إلى الشقة مرة أخيرة. كما هو الحال مع أورفيوس يمكن وصف تلك الغلطة بأنها غلطته المميّة. يجعله التطلع للخلف يعود متأخراً إلى المنزل الذي يعيش فيه مع ساره. ويبدو أن هذا بدوره يغرس في عقلها إحساساً بالشك بشأن المستقبل بينهما، ربما مثيراً الطعنة المميّة، مع أن السرد لا يوضح أبداً شيئاً من هذا.

الواضح من هذه القراءة أن انتحال قصة أورفيوس يُسوّى من خلال شخصيتين على الأقل. يقوم بوب وجورج بوظيفة أورفيوس؛ ينزلان إلى العوالم السفلية؛ ينغمسان في

العملية المحفوفة بالخطر، التطلع إلى الخلف. وفي مسار مماثل يوجد بعث سوف «للعالم السفلي» في عدة مواضع مخططة بعناية في هذه الرواية. إذا كانت طوبوجرافيا لندن كلها ملموسة تمامًا في القصة النثرية التي قدمها سوف بترّو، فظلال عالم الأسطورة تقدم خريطة نفسية بديلة. كما لو أن راوي سوفت يسكن في الليمبو الذي يسكن فيه الراوي بضمير المتكلم في رواية جراهام جرين «نهاية العلاقة الغرامية» (١٩٥١م)، وهو راوٍ استعادي آخر يعاني من الأوهام والفقد والحب: «إذا فشل كتابي هذا في أن يأخذ مسارًا مستقيمًا، فإن ذلك يعود إلى أنني فقدت منطقة غريبة: ليس لدي خريطة» (جرين، ٢٠٠١م، ٥٠).^{٤٧} كثيرًا ما قورن الحوار المقتضب الذي قدمه سوفت بحوار جرين. بشكل مثير، اقترحت هرميون لي رواية جرين كمُتناص آخر مُحتمل لرواية «ضوء النهار».^{٤٨} البطلة التي تسيطر على فكر الراوي بضمير المتكلم في النصين، اسمها ساره؛ القستان استعاديّتان عن الحب والفقد؛ إلا أن الأمر يبدو وكأن لي تقول إن الشخصية الكوميديّة الهامشية في رواية جرين، باركيز Parkis المخبر، مُنح في رواية سوفت دورًا أساسيًا (٢٠٠٣م، ٩). يمكن إضافة أن شخصية ساره في روايتي جرين وسوفت تبقى بعيدة عن القارئ والراوي، تبقى لغزًا في قلب النص. يمكن قول الكلام نفسه عن مساهمة أورديس في نسخ أسطورتها: صامته تمامًا غالبًا في تسلسل أحداث العالم السفلي، وقد هُمّشت في الكثير من التجديدات التالية للقصة، توضع في الخلف في الظلال مع اهتمام فني ذاتي بشخصية أورفيوس. رغم ذلك، كافحت كثيرات من الكاتبات والناقدات الأنثويات ونقحن أسطورة أورفيوس، ليمنحن أورديس صوتًا، ومن بينهن ه. د. في قصيدتها التي تحمل اسمها في ١٩١٧م حيث تنتقد بطلتها «عجرفة» أورفيوس («أورديس»، ١، ٦، مقتبسة في مايلز، ١٩٩٩م، ١٥٩-١٦٢) في التطلع إلى الخلف فيتسبب في إعادتها إلى ظلمة العالم السفلي في المرة الثانية، حين كانت كما يشير فرجيل بحدة «على حافة/ ضوء النهار» (فرجيل، ١٩٨٣م، ١٢٥).^{٤٩} هذا مثال لما تصفه راشيل بلو دوبلسيس بأنه «شعرية التمزق والنقد» التي تخضع لها الأسطورة باستمرار على أيدي الكاتبات (١٩٨٥م، ٣٢).^{٥٠}

^{٤٧} الليمبو limbo: موطن الأرواح البريئة التي تحرم من دخول الجنة.

^{٤٨} هرميون لي Lee (١٩٤٨م-...)، عميدة ولفسون كوليج، أكسفورد.

^{٤٩} ه. د. H. D.: هيلدا دوليتل Hilda Doolittle، (١٨٨٦-١٩٦١م)، شاعرة وروائية أمريكية.

^{٥٠} راشيل بلو دوبلسيس DuPlessis (١٩٤١م-...)، شاعرة أمريكية.

هناك صور مكررة للعممة في «ضوء النهار»: يوضع جورج باستمرار في الظلال أو في مواضع لا يخترقها الضوء إلا جزئياً، من مكتبه إلى سيارته، إلى غرف تحقيقات الشرطة، إلى غرفة الانتظار في السجن حيث يزور حبيبته أورديس، تقدم هذه المواجهات الأخيرة إيقاع وجوده الخاوي بشكل غريب إلا من هذا، كما تقدم طقوس هذا الوجود. مغادراً المحرقة، حيث أخذ زهوراً لإحياء الذكرى السنوية لموت بوب، يصف دخول الطريق من جديد بأنه ينطلق «عائداً إلى العالم»؛ فيما بعد، يصبح طابور زوار السجن بكل أبعاده أرواحاً في الليمبو. العالم السفلي في كل مكان وكل يوم في هذه الرواية. ما يحمله ذكر الكهوف تحت تشزلهُرسْت في الفصول الختامية هو عالم أسطوري من العاطفة القوية والأفعال، عالم لا يعرف التراجع: «الأصدقاء، متاهة الأنفاق، قصص الأشباح. الشعور بأن المرء قد لا يرجع أبداً إلى النور» (سويفت، ٢٠٠٣م، ٢٣٧). تنتهي القصة وجورج يأمل في يوم تتحرر فيه ساره في ذراعيه، في «ضوء النهار الساطع». يمكن قراءة هذا بشكل تفاؤلي، لكن أي قارئ مطلع على أسطورة أورفيوس وأورديس لا يمكن إلا أن يخشى ما قد تتكشف عنه هذه القصة. النماذج المألوفة للأسطورة تسمح لسويفت بالسكوت عن الكثير.

قدمت مسوخ أوفيد وقصص أورفيوس تنوعاً هائلاً في عمليات الانتحال الثقافي. وهذه العلاقة المتداخلة، في بعض هذه التجديدات، إن لم يكن في كلها، صريحة؛ في أخرى يعمل التناص بشكل خفي، يحدث تحت سطح القصة. في كل الحالات يعدل الوعي بالأساطير المؤثرة استجابتنا كقراء للنصوص المعدّة والمنتحلة. تمد النماذج الأسطورية القارئ أو المشاهد بسلسلة من النقاط المرجعية المألوفة ومجموعة من التوقعات التي يمكن أن يعتمد عليها الروائي، أو الفنان، أو المخرج، أو الكاتب المسرحي، أو الموسيقار، أو الشاعر كمختصر تعليمي، وهو في الوقت ذاته يستثمرها أو يلويها أو ينقل موضعها بطرق إبداعية جديدة، وفي سياقات لها رنين جديد. كثيراً ما يرشد التعهد السياسي هذه الأعمال ويؤثر على أعمال الإحياء؛ لأن كما تلاحظ دوبليسيس: «تغيير قصة يشير إلى انشقاق على معايير اجتماعية بالإضافة إلى الأشكال القصصية» (١٩٨٥م، ٢٠). إننا ندخل بالتالي إلى المجال الخادع، مجال «نية» المؤلف، عالم من بعض النواحي سعى مفهوم بارت عن القارئ كمبدع فعّال للمعاني إلى أن يتحاشاه، إلا أنه يبدو أنه لا مفر منه في أي دراسة أصيلة عن الدوافع الكامنة في فن الإعداد (باتريسون Patterson، ١٩٨٧م، ١٣٥-١٤٦). في مثل هذه الأعمال، أعمال الإعداد أو الانتحال، كثيراً ما يكون الوعي السياسي، أو حتى

التعقد السياسي، مطلوبًا من القارئ أو المشاهد الذي يستقبل النص أو العمل الذي أعيد إبداعه، مع أن هناك أيضًا فروقًا مهمة بين الاستجابات لعمليات الإعداد في صيغ نوعية مختلفة، لفيلم أو أغنية أو أدب على سبيل المثال. هناك، من ثم، قضايا حاسمة يثيرها هذا كله، قضايا تتعلق بالعلاقة والتفاعل بين الكاتب والقارئ أو المشاهد، والنوع الفني، قضايا يحلها الحدوث المتجدد والمتعدد للأسطورة. كل لحظة من لحظات التلقي فريدة ومتميزة رغم خضوعها للكثير من الأعراف والتقاليد، لمعارف الماضي والنصوص السابقة، تصبح القصة القديمة فيما يتعلق بهذا قصة جديدة جدًا، تُروى، وتُقرأ، للمرة الأولى.

الفصل الخامس

«نسخ أخرى» من حكاية الجِنِّيَّات والفلكلور

أجهد التداخل بين الأسطورة والخرافة والفلكلور وحكايات الجِنِّيَّات كأنواع أدبية الكثير من الدارسين (سيل Sale، ١٩٧٨م، ٢٣). تنتقل القصة الشهيرة عن روبين هود، على سبيل المثال، في أزمنة مختلفة من عرض أعراف الخرافة لتكون بمثابة فلكلور محلي، بينما تستدعي أيضًا السحرة والجِنِّيَّات من حكاية الجِنِّيَّات (نايت، ٢٠٠٣م).^١ تشترك حكايات الجِنِّيَّات، في اهتمامها بالبنى الأسرية المضطربة وطقوس التحوُّل الشخصي والمدني، في الكثير مع نظائرها الأسطورية.^٢ تم تفسير كل هذه الأشكال أيضًا من وجهات نظر متنوعة في الأنثروبولوجيا والتاريخ الاجتماعي، والدراسات الثقافية، والبنوية، والنزعة الأنثوية، والتحليل النفسي، وعلم النفس. ما تقدمه قصص نمطية قديمة متاحة لإعادة الاستخدام والدوران في مختلف العصور والثقافات. تتمتع حكاية الجِنِّيَّات والفلكلور، رغم ذلك، بمجموعة خاصة جدًا من الدوال والأنظمة الرمزية الجديرة بالفحص في حد ذاتها. شكسبير، مثال أولي، كما رأينا بالفعل، ل ذخيرة ثقافية من الشخصيات والحبكات النمطية القديمة، مغروسة في الأدب الشعبي عن حكايات الجِنِّيَّات كحافز لمسرحياته: مسرحية «الملك لير» ومسرحية «سيمبلين Cymbeline»، على سبيل المثال، جذور في هذا الشكل. تعيد «سيمبلين» بناء شخصية زوجة الأب الشريرة، وتُجَدِّد «لير» قصة فلكلورية عن أب وبناته الثلاث، أختان خبيثتان أو «بشعتان»، وابنة طيبة فاضلة.

^١ روبين هود Robin Hood: قصة إنجليزية خرافية عن شخص خارج على القانون، اشتهر بشجاعته وشهامته وسرقة الأغنياء ليعطي للفقراء.

^٢ طقوس التحول rites of passage: الطقوس التي تدل على حدث في حياة شخص يشير إلى تحوُّل من مرحلة إلى أخرى، كما في حالة التحول من المراهقة إلى الرشد.

أحد الأسباب التي تجعل حكاية الجِنِّيَّات والفلكلور كنوزًا ثقافية نعود إليها دائمًا أن قصصها وشخصياتها يبدو أنها تتجاوز الحدود الاجتماعية والثقافية والجغرافية والزمنية الراسخة. إنها قابلة للإعداد بوضوح في ظروف وسياقات جديدة، لتصبح متاحة من أجل «نسخ أخرى» (تكينسون، ١٩٩٧م، ٣٤٨). تحول كتاب وفنانون ومخرجون متنوعون، من أمثال سلمان رشدي، وأنجيلا كارتر، وبولا ريجو، وكيت أتكينسون، ولت ديزني، وجان كوكتو، تحولوا جميعًا إلى شكل مُؤثّر من أشكال القصة الفلكلورية، وحكايات الجِنِّيَّات كإلهام لإعادة التخيّل، سواء كان ما بعد الحداثة أو سواها.^٢ تشمل نسخ كوميدية، وربما تهكمية، حديثة عن حكايات الجِنِّيَّات أفلام «شريك Shrek» للرسوم المتحركة التي تحظى بشعبية هائلة (٢٠٠١م؛ ٢٠٠٤م) والفيلم الموسيقي لستيفن سوندهايم «إلى الغابة Into the Woods» (١٩٨٧م).^٤ كل من هذين العاملين، مثل اللوحات القائمة الموحية للفنانة بولا ريجو، محاولة لمقاومة ما يسمى «ديزنة Disneyfication» الشكل. نسخ الرسوم المتحركة التي قدّمها ولت ديزني عن «سنوه وايت والأقزام السبعة Snow White and the Seven Dwarves»، و«سندريلا Cinderella»، و«الجميلة النائمة Sleeping Beauty»، و«الجميلة والوحش Beauty and the Beast»، وأعمال أخرى، بتأكيدها الواضح على النهايات السعيدة، متضمنة عادة بطلات يتزوَّجن ويعُثَرْنَ على أميرهن الفاتن، لها تأثير عميق على الفهم الحديث للشكل. ورغم ذلك، أصبحت هذه الخزائن الغنية بالقصص أيضًا بؤرة اهتمام التساؤل العلمي؛ مارينا ورنر، إذا اكتفينا بالاستشهاد بمثال بارز، مؤرخة حقيقية للشكل (انظر، على سبيل المثال، وارنر ١٩٩٤م)، وهي حقيقة أثّرت على إنتاجها القصصي وغير القصصي أيضًا.

حكايات الجِنِّيَّات قصص تمثل أساسًا تنوعات على أنماط قصصية معينة. يبرز هذا الرأي الاهتمامات المعرفية للأنثروبولوجيا والمقاربات ذات العلاقة في الفكر والتحليل البنويين. تجد البنوية قيمة كبيرة في تحليل الأساطير وحكايات ثقافات معينة وأيضًا في تعريف الوجود المشترك لحكايات وأنماط معينة، والبنى النموذجية عبّر الثقافات. كان لأعمال كلود ليفي شتراوس، وتزفتان تودوروف وآخرين تأثير قوي على النقاد

^٢ بولا ريجو Rego (١٩٣٥م-...)، رسامة برتغالية تعيش في بريطانيا منذ عام ١٩٥١م. ولت ديزني

Disney (١٩٠١-١٩٦٦م)، المخرج الأمريكي الشهير للرسوم المتحركة.

^٤ ستيفن سوندهايم Sondheim (١٩٣٠م-...)، مؤلف موسيقى أمريكي.

الذين يدرسون وجود الأنماط الأسطورية والفلكلورية في الأدب من مسرحيات شكسبير إلى الواقعية السحرية (انظر ليفي شتراوس، ٢٠٠١م، [١٩٧٨م]؛ تودوروف، ١٩٩٠م، [١٩٧٨م]).^٥ فيما يتعلق بالإعداد المستمر لحكايات الجِنِّيَّات، يثير تكرار أنماط وبنى سردية مُعيَّنة في سياقات جديدة مطمورة ثقافياً الانقسام الثنائي بين العالمية ووضع الشخص السياسي الذي اعتبر أن كتاب «أساطير» لرولان بارت يتصارع معه في فحص الأسطورة في الفصل السابق (١٩٩٣م، [١٩٧٢م]). وبالتالي، كما نرى في هذا الفصل، ابتليت البنيوية بنتائج التحليل النفسي. في نظرية سيجموند فرويد عن unheimlich، أو «الخارق»، على سبيل المثال، من المحتمل أن نُحدّد نسخة من الاضطراب القهري للتكرار، الرغبة في العودة إلى نص، أو قصة أو نموذج، أو إحيائه، كرفض للفقْد، واستعادته ومحاولة احتواء القلق (فرويد، ١٩٦٣م، [١٩١٩م]؛ جربير، Garber ١٩٨٧م). تثير النصوص الثانوية الأكثر قتامة في الكثير من قصص الجِنِّيَّات، كما هو الحال بالنسبة للأساطير، أشباح زنى المحارم والعنف المألوف والتوحش، وهي أمور قد تُعتَبَر في مواضع أخرى مادة الأحلام والكوابيس.

إذا كانت حكاية الجِنِّيَّات والفلكلور متاحين بشكل خاص للإحياء والتنقيح المُستمرَّين فإن ذلك يعود جزئياً إلى تجردهما بشكل أساسي من سياق خاص: «برغم أن محتوى حكايات الجِنِّيَّات قد يسجل الحيوانات الواقعية لفقراء لا تُذكر أسمائهم بإخلاص مزعج أحياناً... لا يُشَدُّ شكل حكاية الجِنِّيَّات عادة كما لو كان يدعو الجمهور للمشاركة في إحساس بخبرة حياتية» (كارتر، ١٩٩٠م، xi). لا توجد قلاع حكايات الجِنِّيَّات وأبراجها وقراها وغاباتها ووحوشها وبهاائمها وغيلانها وأميراتها على ما يبدو في أي مكان، إلا أنها توجد في كل مكان فيما يتعلق بالتطبيق والملاءمة. لكن قد تكمن حركة مضادة واضحة في تجدييدات القرن العشرين للشكل في الرغبة في إعادة القصص إلى سياق اجتماعي تاريخي، مشكلة من بعض الأوجه محاولة لتبرير سحرها. رواية كريستوفر والاس «سم الزمَّار المرقط The Pied Piper's Poison» (١٩٩٨م) تعيد النظر في حكاية الأطفال عن الزمار المرقط في هملين الذي يساعد بموسيقاه الرائعة في تخليص قرية في شمال أوروبا من الفئران التي تنذر بالطاعون الذي يهدد الحياة، لكنه، حين توقف البلدة مكافأته،

^٥ تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov (١٩٣٩م-...)، فيلسوف فرنسي من أصول بلغارية، وُلِدَ في صوفيا ويعيش في فرنسا منذ عام ١٩٦٣م.

يعود ليغري الأطفال، ومن ثم المستقبل الاقتصادي الرمزي للمجتمع.^٦ باستعراض البنية القصصية لبحث أكاديمي يقتبسه منه دكتور في خطبة تقاعد، تؤكد رواية والاس بوغي ذاتي وتتساءل عن قيمة شهادة خير ومصادقيتها. البحث الأكاديمي مراجعة لقصة هملين. يجد مؤلفها، رافضاً العنصر الخيالي للقصة الشعبية كما وصلت عبر الأجيال، تفسيراً مادياً مزعجاً للأحداث مقترحاً في قصة الزمار المرقط. يقترح البحث، مسترجعاً السياق التاريخي الاجتماعي لحرب الأعوام الثلاثين في أوروبا في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن السابع عشر، أن هملين لم تكن تحاصر بالفئران، برغم أنها كانت ظاهرة دائمة الوجود في مجتمع تنمو فيه الحبوب. بدلاً من التأمل، وطبيعية التأمل، يتم التأكيد على عدم مصداقية الأرشيف التاريخي في نقاط مختلفة، بأن البلدة كانت تحت حصار فرقة من الجنود الإسبان. وهي «الفئران» التي يعرض الزمار المرقط تخلص هملين منها. يوسع وصف الزمار نفسه صيغة الواقع الاجتماعي الذي يطبقه والاس على الحكاية وهو يتأمل الأسباب المحتملة للتسمية:

يمكن تصور أن كلمة «مرقط Pied» تحريف للكلمة الفرنسية à pied، وتعني «على القدم»، مشيرة إلى أن هذا الرجل رَحَّالٌ بطبيعته. يمكن أن تتضمن أيضاً أسلوب الملابس التي كان يرتديها، تعني كلمة pied مرقطاً أو منقطاً، باللون الفاقع أو الصريح الذي يرتبط بمهرج أو بهلوان. أخيراً يمكن أن تكون الكلمة تحريفاً لاسمه الحقيقي، خاصة إذا كان عربي الأصل فيكون من الصعب على متحدث ألماني غير متعلم أن ينطقه.

(والاس، ١٩٩٨م، ١٦٠)

تحاكي القصة هنا الأسلوب الاستطرادي للعصر العلمي العقلاني مُقدِّمة تعريفات وتفسيرات. يلمح التفسير الأخير أيضاً إلى وعي ثقافي «بالبنى الاجتماعية والطبقية التي تقدم القوى المشكَّلة لأشكال، يفترض أنها مُجرَّدة، من حكايات الجِنِّيَّات والحكايات الشعبية والجنس الفني المرتبط بهما، أغاني المهد. الزمار المرقط، في تحليل والاس، أو على الأقل تحليل الأكاديمي في قصته، غريب، ربما مهاجر شرقي يعمل في أوروبا في القرن

^٦ كريستوفر والاس Wallace: روائي اسكتلندي. هملين Hamelin: مدينة شمال ألمانيا.

السابع عشر. هذا التلميح باتجاه حقيقة أن الكثير من حكايات الجِنِّيَّات تكشف عن قلق عميق متأصل بشأن شخصية الدخيل، الغريب، الشخص أو المخلوق الذي من مكان آخر. تقترح التفسيرات الماركسية لحكايات مثل «رمبلستيلتسكين»، على سبيل المثال، أنها تحاول العمل من خلال تهديد الوسيلة العامة للإنتاج بالدوران في كثير من قرى شمال أوروبا في القرون الوسطى.^٧

لا يستغرق الأمر قفزة كبيرة من التخيل لنرى كيف أن هذه الحكاية يمكن عرضها من جديد في تحليل للأوهام الأوروبية في القرن الحادي والعشرين فيما يتعلق بالعمال المهاجرين وطالبي اللجوء. تحدث جاك زيبس عن «الجالية العالمية» في حكايات الجِنِّيَّات (١٩٩٤م، ٥)، لكن تحليلاته الماركسية للحكايات تؤكد أيضًا على سياقاتها التاريخية والاجتماعية الخاصة.^٨ يرى زيبس أن «رمبلستيلتسكين» تدور «عن تعزيز التجارة الرأسمالية لصناعة الكتان وانتحال وسائل الإنتاج التي من خلالها يمكن أن ترسخ [البطلة] خاصيتها وتكسب رجلها» (١٩٩٤م، ٦٨).

وبالمثل، يلقي التحليل المادي الثقافي الذي يقدمه والاس لأسطورة الزمار المرقط الضوء على البؤرة الثانية للفترة الزمنية في روايته، الحرب العالمية الثانية، حين واجهت المجتمعات الأوروبية أشكالًا أخرى من الحرمان الاجتماعي والتهديد مماثلة لتلك التي كانت تواجههم. بالإضافة إلى موازنة الصراعات يجد والاس بتخطيطه الزمني المزدوج، عن طريق شخصية الأكاديمي آرثر لي مرة أخرى، توازنًا مزعجًا للحكاية الشعبية في ممارسة التعذيب وقت الحرب في القرن العشرين. في هذه النسخة من خرافة الزمار المرقط، لا يُغزى الأطفال بالألحان التي يعزفها منشد متجول ليتروا القرية؛ يأكلهم سكان بلدة يهزون في حالة متطرفة من المجاعة، شعب اختزل بمعنى الكلمة إلى فئران نتيجة لوضعه. يبرهن أي مسخ في هذه الحكاية على أنه قابل للتوضيح بشكل مربع فيما يتعلق بالجوع والجنون. بالتالي توضع الأعمال الوحشية الواقعة على المجتمعات المجاورة أثناء الحرب العالمية الثانية في بؤرة مقلقة. في النهاية، يبدو أن حاجتنا إلى نسج قصص حول أحداث مروعة ثابتة بشكل لافت في المجتمع الإنساني؛ نزوح الواقع لنبقى على قيد

^٧ رمبلستيلتسكين Rumplestiltskin: من حكايات الجِنِّيَّات من مجموعة الأخوين جريم brothers Grimm.

^٨ جاك زيبس Jack Zipes: أكاديمي أمريكي.

الحياة، وتجنب الحقيقة البشعة، حقيقة أن القدرة على الوحشية في داخلنا جميعًا. لا يوجد زمار مرقط ليكون كبش فداء إلا في مخيلتنا.

تقدم لغة كبش الفداء من جديد الجذور الأنثروبولوجية واهتمامات النظرية البنيوية. بطريقة تشبه شكسبير والأسطورة، يمكن ربط الدافع باتجاه مراجعة حكايات الجنّيات بحركات نظرية معينة، لكن بالإضافة إلى ارتفاع أسهم الأنثروبولوجيا كفرع معرفي في القرن العشرين، تحمل حكايات الجنّيات القيمة الدلالية التي تعزوها إليها الصيغ المنبثقة من علم النفس والتحليل النفسي. ثمة عمل واعد في هذا الشأن لبرونو بتلهاييم «فوائد الافتتان: معنى حكايات الجنّيات وأهميتها The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales»، وقد صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٥م.^٩

استكشف بتلهاييم متأثرًا بأعمال سيجموند فرويد، وكارل يونج «الدلالة السيكلوجية لحكاية الجنّيات الفلكلورية» (١٩٧٥م، ٥).^{١٠} بطريقة تشترك في الكثير من منهجها مع تبرير والاس لقصة الزمار المرقط، اقترح بتلهاييم أن الكثير من هذه الحكايات كان وسيلة للتغلب على الخبرات الصادمة نتيجة العقاب الاجتماعي للطاعون والمجاعة والحرب، أو نتيجة للضغوط الجنسية والاجتماعية التي يخلقها البلوغ والمراهقة. من اللافت أن الكثير من أبطال حكايات الجنّيات يجدون أنفسهم على العتبة بين الطفولة والرشد، بين البراءة والخبرة بالمصطلحات الجنسية: «سنوه وايت»، و«ذات القبة الحمراء»، و«الجمال النائم» تؤكد كلها هذا النمط القديم. كما يلاحظ بتلهاييم: «تصور حكايات الجنّيات في شكل متخيل ورمزي الخطوات الجوهرية في النمو وتحقيق وجود مستقل» (١٩٧٥م، ٧٣). وجدت الكاتبات الأنثويات مصدرًا غنيًا بشكل خاص من المادة في حكايات الجنّيات لهذا السبب. تخبر الراوية الواعية في «الكروكيت الإنساني» لكيت أتكينسون قُراءها مبكرًا بأنه عيد ميلادها، وهو عيد ميلاد مهم لأنه: «أول يوم في أبريل وهو عيد ميلادي، عيد ميلادي السادس عشر، عيد الميلاد الأسطوري، الخرافي، العمر التقليدي لتبدأ المغازل ويأتي طلاب اليد متوسلين، وتتجلى فجأة مجموعة من التخييلات الجنسية الرمزية الأخرى...» (أتكينسون، ١٩٩٧م، ٢٣). لا بد أن تاريخ كذبة أبريل يمنح القراء وقفة بشأن أن إزوبل،

^٩ برونو بتلهاييم Bettelheim (١٩٠٣-١٩٩٠م)، كاتب أمريكي ولد في النمسا.

^{١٠} كارل يونج Carl Jung (١٨٧٥-١٩٦١م)، الطبيب النفسي السويسري مؤسس علم النفس التحليلي.

بإدراك ما بعد الحداثة للقراءات المتاحة لحكاية الجِنِّيَّات، تميل أيضًا لتكون راوية غير موثوق فيها. إلا أن هذه العبارة تنبه القراء إلى الطرق المتنوعة التي ينهمك بها نص أتكينسون، كما أشرنا بالفعل في الفصل السابق، في علاقة تناص غنية مع شكسبير، وميثولوجيا أوفيد، وحكايات الجِنِّيَّات من «الجمال النائم» مرورًا بحكاية «سندريلا» إلى «ذات القبعة الحمراء» و«هانسل وجريتل».^{١١}

تهتم أتكينسون بشكل خاص باستدعاء حكايات الجِنِّيَّات عن الأسرة كمثل أعلى ووجود قادر على الخلل المروع. وتجد أيضًا في مسرحيات شكسبير مصدرًا ثريًا فيما يتعلق بهذا الشأن. وتهتم بتنافس الأشقاء وتبعيتهم كما تظهر في شخصيات حكايات مثل «سندريلا»، و«هانسل وجريتل» في علاقة إزوبل وتشارلز أمام فقد أمهما، والغياب المؤقت لأبيهما، وهي أيضًا موتيفة شائعة في حكايات الجِنِّيَّات، سمة توفر «لليتينم» مساحة حرة للخبرة. تزرخ قصة «الكروكييت الإنساني» بزوجات الأب، لسن جميعًا شريرات بالنمط القديم، كما تزرخ بالفشل والغياب الأبوي، والعلاقات الأسرية المضطربة، والتهديد الجنسي. برغم أنه يبدو أن إزوبل وتشارلز في المراحل الأولى من الرواية يداعبهما الأمل في أن تكون أمهما إлиза حية، ويستدل عليه جزئيًا بالتشبيه بحذاء سندريلا الذي يأملان في أن يمتلئ ذات يوم بقدم أمهما العائدة، ندرك فيما بعد أنهما تناسيا حقيقة أنهما شاهدًا جثة أمهما ملوثة بالدماء في غابة أثناء نزهة عائلية مشؤمة. كانت إлиза، في الحقيقة، مقتولة وقد ضاعت فردة حذاء.

إن وضع حكايات الجِنِّيَّات (وشبه الشكسبيرية) في الغابة خيط آخر مهم في القصة المعقدة التي تقدمها أتكينسون. يصبح إزوبل وتشارلز في هذه اللحظة «طفلين في غابة» «هانسل وجريتل»: «كانت جائعة جدًا حتى إنها أكلت جرة خبز الزنجبيل أو قطعة من إطار نافذة، برغم أنها كانت تعرف النتائج» (١٩٩٧م، ١٣٠-١٣١). بيت القصيد في هذا الاقتباس أن إزوبل «كانت تعرف النتائج»؛ هذا الموقف العارف الذي تتبناه القصة باتجاه مصدر التناص يجعلنا نتساءل بإصرار عن إمكانية أن تكون هناك نهاية سعيدة تُشبه نهاية حكاية الجِنِّيَّات التقليدية بالنسبة لهاتين الشخصيتين. ندرك إزوبل الكثير في تحليلها للحضور الذكري في مراهقتها: «يبدو أن الرجال يقعون في فئة من عدة فئات

^{١١} هانسل وجريتل Hansel and Gretel: قصة في مجموعة جريم لحكايات الجِنِّيَّات.

— هناك الآباء الضعاف والإخوة البشعون والأنذال الأشرار وقاطعو الأخشاب الأبطال، وبالطبع الأمراء المهذبون — لا أحد منهم يبدو مقنعاً تماماً بشكل ما» (١٩٩٧م، ٧٥). يتكرر النص الثانوي الجنسي في الكثير من حكايات الجِنِّيَّات كما يشير وَضْعُ بتهايم للأمر في سياقها فيما يتعلق بالبلوغ والصحة الجنسية، في «الكروكيت الإنساني»، ويجد أكثر تجلياتها إزعاجاً في أسرة بكستر Baxter. على السطح هذا نص مدرسي عن «الأسرة السعيدة» حيث تخبز الأم الكعك باستمرار وتراعي متطلبات زوجها، لكن قارئ ما بعد الحداثة وما بعد الأنثوية لن يرضى أبداً بهذه النسخة من الأحداث. إن في قلب أسرة بكستر عنفاً أسرياً وزنى محارم، مما يجعل كل شيء أيضاً يؤكد حقيقة الأكلشييه المفضل في الرواية: «قد تكون المظاهر خادعة». تتابع أتكينسون هذه الاهتمامات في رواية أخرى، «تواريخ حالة Case Histories» (٢٠٠٤م)، وتجمع بين التقاليد الفنية والتقاليد الطبوجرافية للقصة البوليسية المعاصرة مع مجازات حكاية الجِنِّيَّات وموتيفاتها. تدين رواية أتكينسون «الكروكيت الإنساني» بعوالمها الموازية وموتيفات الترحال عبّر الزّمن بالكثير للقصة الخيالية والعلمية بالإضافة إلى شكسبير وأوفيد وحكايات الجِنِّيَّات. تشترك تقنياتها القصصية في الكثير مع أسلوب «الواقعية السحرية» التي ارتفعت إلى الصدارة في العقود الأخيرة من القرن العشرين، مستمتعة بالتجليات الجماعية في كتابات مؤلفين من أمريكا الجنوبية والوسطى، وفي الفن الأوروبي الغربي، وفي نصوص ما بعد الأنثوية وما بعد الحداثة. تناول الفصل السابق معالجة الأسطورة في روايات سلمان رشدي في هذا السياق والتأثير الأولي على رشدي، وعلى نسخة أتكينسون من الواقعية السحرية مصدره أنجيلا كارتر. تطلّعت كارتر بدون شك إلى حكايات الجِنِّيَّات بحثاً عن مصدر للدافع الواقعي السحري في كتابتها:

تمزق كارتر باستخدام مكونات حكاية الجِنِّيَّات الواقعية التي ترعاها [كتابتها] لولا ذلك. تقر كارتر كراهية النساء في حكاية الجِنِّيَّات التقليدية، بالإضافة إلى طوعية حكايات الجِنِّيَّات للتنقيح والانتشار بطرق تُثري شفرات اجتماعية خاصة (البطيريركية بشكل خاص)؛ لكن من خلال هذا الإدراك تروض كارتر حكاية الجِنِّيَّات كوسيط للكاتبة الأنثوية.

(هد Head، ٢٠٠٢م، ٩٢)

تقترح ساره جمبل Gamble ذلك بالنسبة لكارتر «الانتحال والإعداد هما حقاً ما تدور حوله حكاية الجِنِّيَّات» (١٩٩٧م، ٦٧)، مستشهداً بالتعريف الشخصي الذي تقدمه كارتر للشكل:

الفرص هي، وقد جُمِعت القصة بالشكل الذي نعرفه، إلى حد ما خارج كل أنواع القصص الأخرى لوقت طويل وموغل في القدم، ولُحِمتْ مع أجزاء أخرى مفقودة، وأضيفت لها أجزاء، وامتزجت مع قصص أخرى، حتى فصلت مرشدتنا نفسها القصة بشكل شخصي لتناسب الجمهور ... أو لتناسبها ببساطة.

(كارتر، ١٩٩٠م، x)

هذا تلخيص رائع لعمليات الارتجال.

تناسبها وتناسب جمهورها، تبدي حكايات الجِنِّيَّات التي راجعتها كارتر اهتماماً عميق الجذور بالنصوص الثانوية الجنسية التي يُحدِّدها بتلهايم. مجموعة القصص القصيرة التي تشكل مجموعتها «الغرفة الدموية Bloody Chamber»، وتعيد فيها كتابة «الجميلة والوحش»، و«قطعة في حذاء»، و«ذات القبعة الحمراء»، وقصة قلعة بلوبرد (في عنوان القصة)، زاخرة بأوصاف الجسم الإنساني والعملية الجنسية، بالإضافة إلى الحيض، وهو بالنسبة لكارتر مختصر العتبة الجنسية التي تقف عليها بطلات حكاية الجِنِّيَّات.^{١٢} «الशल القرمزي» في «شركة الذئاب The Company of the Wolves»، على سبيل المثال، كناية عن ذات القبعة الحمراء التي لا يُذكر اسمها، لا يدل فقط على هويتها الأدبية التقليدية بالنسبة للقارئ لكنه يصبح رمزاً إضافياً لعتبة الشعور الجنسي التي توضع عليها؛ إنه «لون الخشخاش، لون الأضاحي، لون الحيض ...» (١٩٩٥م، [١٩٧٩م]، (١١٧).^{١٣} «شركة الذئاب» تحدث على عتبة التقويم أو حافة تقويم الانقلاب الشتوي؛

^{١٢} قطعة في حذاء Puss in Boots: قصة فرنسية. تجلب قطعة بارعة الكثير من الحظ لصاحبها، وكان شاباً فقيراً. من خلال سلسلة من الحيل التي تقوم بها القطعة، يصبح لوردًا ويتزوج ابنة الملك. بلوبرد Bluebeards: قصة تحمل اسم البطل، وهو رجل يتزوج ثم يقتل زوجاته واحدة بعد الأخرى.

^{١٣} كناية metonymy: بشكل خاص إحلال كلمة تشير إلى شيء أو فعل بكلمة تشير إلى خاصية ترتبط به، لكنها في استخدامها الأوسع كلمة أو شيء تستخدم كبديل أو رمز لشيء آخر. عكس الاستعارة غالباً. (المؤلفة)

أُحِبَّتْ كَارْتِرُ اسْتِخْدَامَ هَذِهِ اللَّحْظَاتِ «المُفَصِّلِيَّة» فِي السَّنَةِ كَفَضَاءٍ اِحْتِمَالِي فِي كِتَابَاتِهَا التَّنْقِيحِيَّةِ.

فِي هَذِهِ النُّسَخَةِ الْخَاصَّةِ مِنْ حِكَايَةِ «ذَاتِ الْقُبْعَةِ الْحُمْرَاءِ» يَعْرُبِدُ الْاِزْدَوَاجُ الْجَنْسِي الْعَنِيدُ لِلْبَطْلَةِ مَعَ الذَّنْبِ بَدَلًا مِنْ الْاِلْتِهَامِ الْعَنِيفِ الَّذِي تَتَعَرَّضُ لَهُ جَدَّتُهَا. تَجِدُ كَارْتِرُ فِي حِكَايَاتِ الْجَنِّيَّاتِ اِمْكَانِيَّةً شَاسِعَةً لِتَحْقِيقِ التَّحَرُّرِ بِالْإِضَافَةِ إِلَى تَقْيِيدِ النِّسَاءِ، مُحَرَّرَةِ الْعَدِيدِ مِنْ بَطْلَاتِهَا مِنْ الْمَسَارِ الضَّيِّقِ لِلزَّوْاجِ. كَمَا وَصَفْتَهَا لُورْنَا سَاجَ بِفَصَاحَةٍ، فِي يَدَيِ كَارْتِرُ «يَفْقِدُ الْوُحُوشَ وَالْأُمِيرَاتِ الْمَوَاضِعَ الَّتِي اِحْتَلَوْهَا فِي النُّسَخَةِ الْقَدِيمَةِ ...» (١٩٩٤م، ٣٩).^{١٤} لَكِنْ حِكَايَاتُ كَارْتِرِ الْمَتَمَرِّكَةِ حَوْلَ الْأُنْثَى لَا تَبْدُلُ بَعْضَ النُّسخِ السَّاذِجَةِ مِنَ الْبَطْلَةِ بِالْبَطْلَاتِ الْمَحْدُودَاتِ فِي مَصَادِرِهَا. فِي الْكَثِيرِ مِنَ الْحِكَايَاتِ تُثَبِّتُ الْبَطْلَاتُ أَنْهِنَّ مَتَوَاطِئَاتُ فِي حَبْسِهِنَّ وَتَرْحَالِهِنَّ، بِدُونِ شَكٍّ عَلَى مَا يَبْدُو، إِلَى «بِلَادِ الزَّوْاجِ الَّتِي لَا يُمْكِنُ تَخْمِينُهَا» (٧). فِي «الْغُرْفَةِ الدَّمَوِيَّةِ»، عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ، يَكْمُنُ جُزْءٌ مِنْ مَنَحْنَى التَّعَلُّمِ الْحَادِّ لِلرَّوَايَةِ الْبَطْلَةِ فِي مَعْرِفَةِ أَنَّ ثَرَوَةَ زَوْجِهَا الْغَامِضُ أَغْرَتَهَا، وَيَعْرِفُ الْقَارِئُ عَلَى الْفُورِ أَنَّهُ بَلُوبَرْدُ الْقَاتِلِ مِنْ إِشَارَاتٍ يَقْدِمُهَا الْأَدَبُ الْإِبَاحِي فِي مَكْتَبَتِهِ الشَّخْصِيَّةِ، وَكُلِ الْمَفَاتِيحِ الدَّالَّةِ تَمَامًا. سَيَطَّرَتْ هَذِهِ الْقِصَّةُ عَنِ الْعَنْفِ الْمَكْبُوتِ ضِدَّ النِّسَاءِ، بِالطَّبْعِ، عَلَى الْكَثِيرِ مِنَ الْقِصَصِ الْأُنْثَوِيِّ: فِي الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ، مَسْتَلْهَمًا، عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ، «بَيْضَةُ بَلُوبَرْدِ وَقِصَصِ قِصِيرَةٍ أُخْرَى Bluebeard's Egg and other short stories» لِمَارْجَرِيْتِ أَتْوُودِ، وَ«يُومِيَّاتِ بَلُو Blue Diary» لِأَلَيْسِ هُوفْمَانِ، وَفِي الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرَ مَرْفَرَةً تَحْتَ جَنَاحِ «جِينِ إِير» لِشَارْلُوتِ بَرَنْتِي.^{١٥} فِي الْمَخِيلَةِ الْحَيَّةِ لِكَارْتِرِ، يَبْدُو أَنَّ الْحَنْفِيَّاتِ الزَّهْبِيَّةَ فِي حَمَامِ الْمَارْكِيزِ وَالْقَمَاشِ الرَّقِيقِ الَّذِي يَمْلَأُ بِهِ خَزَانَةُ ثِيَابِ عُرُوسِهِ تَحْجُبُ قُدْرَتَهَا عَلَى التَّسَاوُلِ حَوْلَ سَجَلِهِ السَّيِّئِ فِي الزِّيْجَاتِ السَّابِقَةِ. تَسْمَحُ كَارْتِرُ لِنَفْسِهَا، فِي شَخْصِيَّةِ الْأُمِّ الَّتِي لَا تُقَهَّرُ الَّتِي تَنْقُذُ ابْنَتَهَا فِي النِّهَايَةِ، بِتَوَغُّلِ أَنْثَوِيٍّ دِرَامِيٍّ إِلَى قَلْبِ أُسْطُورَةِ بَلُوبَرْدِ، مُصَنَّفَةٍ مِنْ جَدِيدٍ بِفَاعِلِيَّةِ الْأُخُوَّةِ الْمُخْلِصِينَ، أُخُوَّةَ تَشَارْلَزِ بِيرو مِنْ النُّسَخَةِ الْفَرَنْسِيَّةِ لِلْحِكَايَةِ الَّتِي تَرْجِعُ إِلَى الْقَرْنِ السَّابِعِ عَشَرَ.^{١٦}

^{١٤} لُورْنَا سَاجَ Sage (١٩٤٣-٢٠٠١م)، أَكَادِيمِيَّةٌ مِنْ مَوَالِيدِ وِيلِز.

^{١٥} مَارْجَرِيْتِ أَتْوُودِ Atwood (١٩٣٩م-...)، كَاتِبَةٌ كَنْدِيَّةٌ وَشَاعِرَةٌ وَنَاقِدَةٌ.

^{١٦} تَشَارْلَزِ بِيرو Perrault (١٦٢٨-١٧٠٣م)، كَاتِبٌ فَرَنْسِيٌّ.

حَزَّرَت كارتِر، في مسيرتها المهنية، مجموعتين من حكايات الجِنِّيَّات لدار فيراجو Virago للنشر (١٩٩٠م، ١٩٩٢م). في ١٩٩٧م ترجمت أيضًا المجموعة المؤثرة لبيرو «تواريخ أو حكايات الزمن الماضي» *Histoires ou contes du temps passé* (١٩٩٧م). وكانت دراسة بالإضافة إلى كونها مُعَدَّة للشكل؛ كانت حكايات الجِنِّيَّات بوضوح جنسًا فنيًا نموذجيًا في أعمالها، تظهر في أشكال وصور متنوعة في روايات منها «محل الدمى السحرية *The Magic Toyshop*» (١٩٦٧م)، وفيها في رأي دومنيك هد: «يتم تحدي حكايات الجِنِّيَّات بروح متناقضة. حيث حكايات الجِنِّيَّات عند الأخوين جريم أو بيرو تقمع نصها الثانوي عن النشاط الجنسي، تجعل كارتِر النشاط الجنسي المنبثق لبطلتها ميلاني ابنة الخامسة عشرة القوة الدافعة للقصة» (٢٠٠٢م، ٩٢-٩٣).^{١٧} تظهر نسخ ما بعد الحداثة من حكايات الجِنِّيَّات أيضًا مجموعات القصص القصيرة التي نشرتها، ومنها «ألعاب نارية *Fireworks*» وكتابها الذي نشر بعد موتها «الأشباح الأمريكية وعجائب العالم القديم *American Ghosts and Old World Wonders*» (١٩٩٤م). ولا تحتوي المجموعة الأخيرة على نسخة واحدة بديلة فقط من أسطورة سندريلا بل على ثلاث نُسَخ، كما لو كان ذلك لتأكيد وعي كارتِر بإمكانية تنقيح هذه النصوص.

الراوي المشغول والمتطفل في «أشبوتل أو شبح الأم، ثلاث نسخ لقصة واحدة *Ashputtle or The Mother's Ghost, Three Versions of One Story*» يناقش إمكانية إعداد منظور جديد عن أسطورة سندريلا: «يمكنك بسهولة إبعاد القصة عن أشبوتل وتركيزها على الأخوات المشوهات ...» (١٩٩٤م، ١١٠). تعيد كارتِر متعمدةً عنف النسخ القديمة من القصة، مشاهد تشوه فيها زوجة الأب في هذه الحكاية أقدام بناتها في محاولة لتجعلها تناسب حذاء الأمير بالقوة. الصورة مزعجة في السياق، وتوحي باليأس المحيط بإمكانية زواج البنات في المجتمعات القديمة، لكن كارتِر توحي بتواز حديث مزعج في طقوس ربط القدم وختان الإناث (١٩٩٤م، ١١٠). يفكر الراوي أيضًا في فشل الأب في مواجهة العنف الذي تمارسه زوجته الثانية تجاه ابنته في بيت الأسرة، متأملًا أنه إذا جعل البنات الثلاث في القصة بناته بالفعل فقد يعدل الأمور: «لكن ذلك قد يحول القصة أيضًا

^{١٧} دومنيك هد Head: أستاذ في الأدب الإنجليزي المعاصر. الأخوان جريم Grimm: جاكوب كارل Karl (١٧٨٥-١٨٦٣م) وفيلسوف ودارس فلكلور ألماني، جمع مع أخيه فيلهلم كارل Wilhelm (١٧٨٦-١٨٥٩م) مجموعة من الحكايات الشعبية الألمانية (١٨١٢-١٨١٥م).

إلى شيء آخر؛ لأنه قد يقدم حافزاً، وهلم جرّاً؛ قد يعني أن أُقدّم ماضياً لكل هؤلاء الناس، وأن عليّ أن أزودهم بثلاثة أبعاد ...» (١١٠). تتلاعب كارتر هنا بتعمد، حيث إن هذه الفقرة الشرطية عمّا قبل التاريخ والحافز، واستعادة الأبعاد الثلاثة، ما اعتبرناه مركزياً في تجديدات أعمال شكسبير والأسطورة وحكاية الجِنِّيَّات التي درسناها في هذا القسم وهي بدون شك مركزية بالنسبة لدافعها التنقيحي.

العلاقة بين حكاية الجِنِّيَّات والفلكلور مُعقّدة في تاريخ الطباعة. بينما صارت أسماء بيرو والأخوين جريم وهانز كرسطيان أندرسن مُرادفة لحكايات الجِنِّيَّات، كان هؤلاء المؤلفون يُقدّمون للطباعة نسخاً تحمل الطابع الشخصي من قصص جرت على الألسن لفترات طويلة في سياق الثقافة الشعبية الشفهية.^{١٨} وكما أوضحت مارينا ورنر كانت الثقافة الشفهية أيضاً بيئة تتمركز أكثر بكثير حول الأنثى، برغم أن ورنر وكارتر كليهما تدركان بالقدر نفسه سلفاً أنثوياً مطبوعاً لحكايات الجِنِّيَّات الحديثة التي تناولتها. «حكايات الجِنِّيَّات Les Contes des Fées» لدام دي أولنوي (١٦٩٧-١٦٩٨م) التي نُشِرت عدداً من القصص المطبوعة المتداولة في ثقافة الصالونات الفرنسية، مشروع أنثوي إلى حد بعيد (زيبس، ١٩٩٤م، ٢٠). مهدت بشكل خاص حكاياتها عن عرسان الحيوانات الطريق لقصة «الجميلة والوحش La belle et la bête» التي حظيت باهتمام متكرر من كارتر. في «الغرفة الدموية» بالإضافة إلى عرسان الذئاب، توجد تنويعتان خاصتان على حكاية الجميلة والوحش: «مغازلة مستر ليون The Courtship of Mr. Lyon» التي تحتوي على حل مُبتذل بشكل واعٍ لزواج بطليها، والحكاية الأكثر ظلمة وتشبّعاً بالجنس «عروس النمر The Tiger's Bride»، حيث في عملية قلب نموذجية من خلال الانتحال، لا تحول جميلة كارتر الوحش إلى التصور العادي للأمير لكن، بمجرد أن يلعب العروس النمر طبقات جلدها، يكسوها الفراء. وفيما يتعلق بالتناص السينمائي للكثير من نثرها، المراجعة القوطية التي تقدمها كارتر لهذه القصة تدين أيضاً لنسخة الفيلم الرائع الذي قدمه جان كوكتو (١٩٤٥م).

من المذهل أن نلاحظ أن العديد من المؤلفين الذين تم استدعاؤهم في هذا التحليل لانتحال حكايات الجِنِّيَّات ونماذجها انشغلوا أيضاً كثيراً بشكسبير في كتابتهم:

^{١٨} هانز كرسطيان أندرسن Andersen (١٨٠٥-١٨٧٥م)، كاتب دنمركي.

^{١٩} مدام دي أولنوي Mme d'Aulnoy (١٦٥٠-١٧٠٥م)، كاتبة فرنسية.

أَتَكِينسون بكميديات شكسبير في «الكروكيت الإنساني»، كارتر بتراث شكسبير كله في روايتها الصعبة «الأطفال الحكماء Wise Children». رواية مارينا ورنر «اللازوردي»، وقد ذكرناها من قبل في الفصل الثالث فيما يتعلق بالمقارَبة التنقيحية لمسرحية «العاصفة»، نص تَشَرَّب أيضًا ميثولوجيا أوفيد وحكايات الجِنِّيَّات. تتشكل الرواية برواية الشخصية شبه السحرية سيرافين كلابري، التي تُرَبِّط في نقاط متنوعة من الرقصة بالساحرة الشكسبيرية الثانوية ساكوركس. القصة الأولى التي ترويه عن ملك، ابنته الجميلة، ذات الشعر الذهبي، كما هو الحال في أفضل حكايات الجِنِّيَّات كلها، وطالب يدها بدين يأكل المحار، يستدعي الاثنان أسطورة المسخ الأوفيدية عن ميداس الذي حول الأشياء إلى ذهب، وتقدم نموذجًا لفهم العلاقة في الرواية بين شخصيات السير أنطوني إفاراد Everard وابنته الفاسدة زانث Xanthe وزوجها في المستقبل سي نبريس Nebris، الذي وجد مزرعة محار في أرض العائلة في الكاريبي.^{٢٠} اسم زانث يعني «المذهب» باللاتينية، وتُلَقَّب أيضًا بأنها «ذهبية» في الرواية، مستدعية عددًا من نماذج حكاية الجِنِّيَّات عن ذوات الضفائر الذهبية الأنانيات الشرهات وحكايات لا تنتهي عن منافسات الإخوة بين الأخوات اللائي يوصفن بالتناوب بأنهن «طيبات» و«شريرات»، غالبًا عبَّرَ أوصاف مُزَعِجة عن الشَّعر الساطع والقاتم. ميراندا الأخت غير الشقيقة لزانث والمختلطة العرق أزعجتها بشكل واضح ما تتضمنه القصص من هذه التقاليد الأدبية. تشيد ورنر خلال نسجها المتناص، نسجها للحواريات وتقلُّبات البحر في مسرحية «العاصفة» لشكسبير مع تلك الحكايات عن الجِنِّيَّات، قصة متمركزة حول الأنثى بشكل واضح. يبدو من المناسب أن الرواية تنتهي وسيرافين لا تزال تروي القصص وتكررها بأسلوب الأم الساذجة وغازلات الملابس اللفظية في حكاية الجِنِّيَّات. تحتوي الأساطير والحكايات التي ترويها سيرافين، عاكسة الاهتمامات ما بعد الكولونيالية والأنثوية لرواية ورنر، قصصًا عن الاتهام وعن الموت، والاستهلاك، سواء كان جنسيًا أم شيئًا آخر، لكنها تُرَاجَع باستمرار وتنقح، وتُروى من جديد في سياقات جديدة: «لكن هذه القصة البشعة ليست مكتوبة على ما يبدو للفتيات الإنجليزيات الصغيرات، ومن ثم قامت سيرافين بإعدادها، كما يفعل رواة القصص» (١٩٩٢م، ٢٢٤).

^{٢٠} ميداس Midas: ملك منحه ديونيسوس القدرة على تحويل كل ما يلمسه إلى ذهب.

وكثيرات أخريات. إنهن يكسرن تقاليد حكاية الجِنِّيَّات بتعمد ويحطمنها، ويرين الأشياء من زاوية جديدة. كما يذكرنا جاك زيبس، يفعلن هذا: «ليغيرن قراءاتنا للقصص المفضلة التي شكلت نوعاً من التراث في الثقافة الغربية» (١٩٩٤م، ١٥٧). لكن، كما يلاحظ زيبس أيضاً: «تنقيح ما بعد الحداثة الذي يقدمه ... لا يشبه حكايات الجِنِّيَّات التي يكسرونها إلى شظايا ويحولونها إلى كل جديد. إنهن، بدلاً من ذلك، يستكشفن براعة حكاية الجِنِّيَّات ويجعلننا ندرك أن هناك طرقاً مختلفة لصياغة القصص ورؤيتها» (١٩٩٤م، ١٥٧).

في النهاية، إن النهاية السعيدة لحكاية الجِنِّيَّات هي ما تنكره هذه النسخ التنقيحية بأكثر الطرق صخباً، أو على الأقل تُشكّلها بوعي. مبرهنة مرة أخرى على أن الركود نموذج غير جدير بالثقة بالنسبة لعمليات النصوص التراثية عبر الثقافات والزمن، هذه «النسخ الأخرى» تفتح الاحتمالية ولا تغلقها، مقدمة «ليس استعادة بل تمييزاً، لا ترسخ معياراً جديداً بل تشك في كل المعايير» (زيبس، ١٩٩٤م، ١٥٧-١٥٨؛ انظر أيضاً زيبس، ١٩٧٩م، ١٧٧).

الجزء الثالث

رُؤى بديلة

بناء وجهات نظر بديلة

تبين بجلاء في مناقشة الإعداد والانتحال في هذا الكتاب أن هذه العمليات كثيرًا ما تكون أعمالًا سياسية، وإن لم يكن ذلك حتميًا. بينما رأى ت. س. إليوت في «التقاليد والموهبة الفردية» أن عملية إعادة التفسير في سياق جديد بُعدٌ ضروري بالغ القيمة حقًا من أبعاد الإبداع الأدبي، وكان يناقش ظاهريًا شكلًا من أشكال العلاقة بين المتناسقات التي عكست ارتجاله الثقافي في الاقتباس والتلميح في قصائد مثل «الأرض الخراب». تشير تلك القصيدة التي ترجع إلى سنة ١٩٢٢ م إلى: «الشيطان الأبيض The White Devil» لجون ويبستر، و«أنطونيو وكليوباترا» لوليم شكسبير، و«مسخ الكائنات» لأوفيد، وهنري جيمس، وأشعار شارل بودلير، إضافة إلى تأثيرات ونصوص أخرى جمة.^١

تتغير أهمية العلاقة بين المتناسقات والعملية المرجعية حيث يمتد الانتحال إلى ما بعد التلميح المتشظي إلى تجديد ومراجعة أكثر استمرارية. إذا كان على القراء الانتباه إلى علاقات المقارنة والتضاد التي رأى إليوت أنها حاسمة في العملية الجمالية، وهي تسير غالبًا بدون القول بأن النصوص التي تم الاستشهاد بها أو تجديدها لا بد أن تكون معروفة جيدًا. ويجب أن تكون جزءًا من بيئة معرفية مشتركة، بالنسبة لكل من تداخل العلاقات والتفاعل ليكونا قابلين للتعريف وعلى هذه بدورها أن يكون لها التأثير المطلوب على القراء. وهذا هو السبب، كما ناقشنا في المقدمة، الذي يجعل الإعداد والانتحال يميلان

^١ جون ويبستر Webster (١٥٨٠-١٦٢٥ م، تقريبًا)، كاتب مسرحي إنجليزي. شارل بودلير Baudelaire (١٨٢١-١٨٦٧ م)، شاعر وكاتب ومترجم فرنسي، لأشعاره تأثير عميق في الشعر الحديث.

عمومًا إلى العمل ضمن معايير تراث راسخ، ويقومان أحيانًا بتعزيز هذا التراث بتأكيد الاهتمام المستمر بالنص الأصلي أو المصدر، برغم تغير ظروف الفهم. لنتكرّر عبارة ديرك أتريج التي تم الاستشهاد بها في المناقشة التمهيدية: «تعتمد ديمومة أي تراث جزئيًا على إشارات الخلف إلى السلف ...» (١٩٩٦م، ١٦٩). وهذه العمليات الضرورية ضمن معايير التراث لا تعني بالضرورة أن عمليات الانتحال تقبل فقط نصها السابق أو تستشهد به بدون تساؤل أو نقد. تُستحث دراسة عمليات الانتحال في سياق أكاديمي جزئيًا بالقدرة المعروفة للإعداد في الاستجابة أو الرد على أصل مهم من وضع سياسي وثقافي جديد أو معدّل، وبقدرة عمليات الانتحال على إلقاء الضوء على الفجوات المزعجة ومواطن الغياب والصمت في النصوص التراثية التي تشير إليها. الكثير من عمليات الانتحال لها استثمار سياسي وأدبي مفصلي في إعطاء صوت لتلك الشخصيات أو لأوضاع أشخاص تدرك أنهم قُمِعوا أو قُهرُوا في الأصل.

لفت أتريج الأنظار بصورة مفيدة إلى المأزق المزدوج الذي تنتهي به عمليات الانتحال المدمرة أو الاستطردادية المضادة، بإعادة تعزيز الوضع التراثي للنص الذي تختلف معه، لكن المسألة المهمة التي يجدر ذكرها هي حقيقة أننا، قراء أو مشاهدين، لا نرى أبدًا تلك الرواية أو القصيدة أو المسرحية في الضوء نفسه بمجرد أن نجد مدخلًا للنقد المتضمن في عمليات انتحالها. بالطريقة ذاتها يمكن القول إن رواية «جين إير» لشارلوت برنتي (١٨٤٧م) لا يمكن أن تُقرأ الآن من منظور القرن الحادي والعشرين بدون البصائر المهمة لما بعد الكولونيالية أو الأنثوية، ثم قد تُقرأ «جين إير» أيضًا بصورة مختلفة في ضوء الانتحال المؤثر إلى حد بعيد لجان رايس «بحر سرجاسو الواسع» (١٩٦٦م).

بالتوازي يمكن أن يوجد هذا في مجال الأداء المسرحي، خاصة حين يقيس تأثير نظريات برتولد بريخت وممارساته. حاول بريخت في «مسرحه الملحمي» أن يشغل القوى العقلانية لاستجابة المشاهد (ويليت Willett، ١٩٩٢م، [١٩٦٤م، ٣٣-٤٢]. أراد أن يكسر الرابطة الحسية بين المشاهد والممثل جزئيًا بعمليات «محو الألفة» أو *verfremdungseffekt*، وترجم غالبًا إلى «تأثير الاغتراب»، واستراتيجياتها (كونسيل، ١٩٩٦م، ١٠٢-١٠٣؛ ويلييت، ١٩٩٢م، ٩١-٩٩). يمكن ممارسة محو الألفة إلى حد بعيد على نص تراثي كأداء. في هذا السياق يمكن فهم التفسيرات الجديدة التي قدمها بريخت لمسرحيات تتراوح من «هاملت» لشكسبير إلى «أوبرا المتسولين» لجون جاي على أفضل وجه. في «البزوغ السهل لأرترو وي The Resistible Rise of Arturo Ui» (١٩٤١م)، على سبيل المثال، انتحل بريخت المسرحية التاريخية «ريتشارد الثالث» لشكسبير ليثير

قضية خاصة جدًا تتعلق بظهور الفاشية في ثلاثينيات القرن العشرين. يدعونا الكثير من عمليات الإعداد التي تتم بألية مماثلة «لحو الألفة»، كقُرَّاء أو مُشاهدين، إلى إلقاء نظرة جديدة على نص تراثي ربما نشعر، بدون ذلك، أننا «فهمناه» أو فسرناه بما يرضينا. وكثيرًا ما تقوم عملية محو الألفة بكشف ما كُتِب أو قُمِع في أصل.

ثمة مُمارَسة مسرحية أخرى يمكن فحصها من منظور الانتحال وهي الأداء بين الثقافي intercultural. طبقًا لرأى باتريس بافيه Pavis: «يبدع [المسرح بين الثقافي] بأضيق معنى أشكالًا مهجنة تعتمد على خليط واع وإرادي تقريبًا لأداء التقاليد التي يمكن اقتفاء أثرها حتى مناطق ثقافية محددة» (بافيه، ١٩٩٦م، ٨). وقد يعني هذا الأعمال الغربية التي تَغَيَّرَت نتيجة تقنيات أعمال وتقاليد تنتمي لثقافات أخرى، مثل نسخة للمخرج البريطاني بيتر بروك مُتأثرة بكاثاكالي من المسرح الملحمي الهندي في «المباراتا The Mahabharata» أو نوه وكابوكي اليابانيين للمخرجة الفرنسية أريان منوشكي التي استلهمت نسخًا من المسرحيات التاريخية لشكسبير (كيندي Kennedy، ١٩٩٣م، ٢٧٩-٢٨٨)؛ ربما يعني الأمر أيضًا نسخ كاثاكالي أو كابوكي لنصوص من التراث الغربي.^٢ المشكلة دائمًا في مواجهات ثقافية من هذا النوع أن الانتحال يمكن أن يبدو معاديًا أو افتراضيًا اعتمادًا على الاتجاه الذي ينبع منه—يجب صياغة السؤال دائمًا على النحو التالي: «مَنْ ينتحل مَنْ؟» و«على أي أساس؟» إن منظرَي الأداء بين الثقافي قلقون بشأن سياسات التعامل التي تحدث، حيث إن هناك دائمًا خطر مقارنة إمبريالية، برغم أن البعض، مثل مارفين كارلسون، قد يدافعون أيضًا عن الممارسة:^٣

تحافظ بعض الانتقالات الثقافية على الثقافة الأصلية، وجهة نظر الآخر، بينما تمتصها الثقافة المستقبلية. برغم أن التحولات أو إعادة تناول مادة أصلية ربما تحدث، إلا أن هناك في الحقيقة علامات على تمثيل بين ثقافي بشكل حقيقي. إن

^٢ بيتر بروك Brook (١٩٢٥م-...)، مخرج بريطاني. كاثاكالي Kathakali دراما هندية راقصة كلاسيكية راقية. نوه Noh: شكل رئيسي من الدراما الموسيقية اليابانية الكلاسيكية. كابوكي Kabuki: دراما يابانية راقصة كلاسيكية راقية. أريان منوشكي Ariane Mnouchkine (١٩٣٩م-...)، مخرجة فرنسية.

^٣ مارفين كارلسون Carlson: أستاذ الدراما في جامعة كورنل Cornell، سيدني.

الاستعارة من ثقافة أخرى ليست استشهادًا خالصًا أو بسيطًا وليست نسخة طبق الأصل مطلقًا.

(بافيه، ١٩٩٦م، ١٢)

يتم تأمل مجموعة جديدة كاملة من المصطلحات ونحن ندرس الإعداد والانتحال، ناهيك عن السياق بين الثقافي، تنقلها هذه الانعطافات: الحفظ، الامتصاص، إعادة التناول، الاستشهاد، النسخ، الاستقبال.

جادلت جوتري شكارافورتى سبيفاك في أن ما بعد الكولونيالية انتحالية بشكل مُتأصل في تلميحاتها، وفي الوضع السياسي الذي تحتله: «فيما بعد الكولونيالية، يُزاح كل تعريف متروبوليتاني. الصيغة العامة لما بعد الكولونيالية هي الاستشهاد، إعادة الكتابة، إعادة توجيه التاريخي» (١٩٩٠م، ٤١).^٤ في حركة موازية، تقترح سيلفي موري Maurei أن «الخطاب الأنثوي يوجد على حواف أي بناء، أي ممارسة استطرادية» (١٩٩٨م، ٥٠). يعتبر بيتر ويدوسون الكتابة المنقحة «مكوّنًا حاسمًا» من المكونات الأدبية، مجادلًا في أنه يمثل «ثقافة خيالية مضادة معاصرة، تعيد في الرد على النصوص التاريخية، وعلى الأوضاع التاريخية التي شكلتها، كتابة التاريخ الرسمي بمراجعة قصصه الرئيسية» (١٩٩٩م، ١٦٦). يحاول هذا الفصل فحص قطاع عرضي من هذه «القصص الرئيسية»، متراوحدًا من مسرحيات شكسبير التي ألقينا الضوء عليها بالفعل في الفصل الثالث باعتبارها مركزًا لتاريخ فن الانتحال وكتابتها، إلى الروايات الواعدة في القرون الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين. وبشكل خاص فحص الطرق التي تنقح بها عمليات الانتحال نفسها من المنظور المؤثر لبعض أكثر الحركات النظرية السائدة والمؤثرة في الأزمنة الحديثة: الأنثوية وما بعد الكولونيالية وتاريخ الشذوذ.

«بحر سرجاسو الواسع» لجان رايس: «مجرد إعداد آخر؟»

في فترة مبكرة من حياتها حين كانت تقيم وتدرس في الدير الدومينيكي، دير القديسة إنوسينزا Innocenzia، بطة رواية «بحر سرجاسو الواسع» لجان رايس (١٩٦٦م)،

^٤ جياتري شكارافورتى سبيفاك Spivak (١٩٤٢م-...)، ناقدة أدبية ومنظرة هندية، تدرس في جامعة كولومبيا.

أنطوانيت ماسون Mason، تقرأ حيوات القديسين.^٥ لاحظت أن إنوسينزا نفسها ليست لها قصة في هذه المجلدات الموجزة: «لا نعرف قصتها، ليست في الكتاب» (رايس، ١٩٨٧م، [١٩٦٦م]، ٤٥). تصلح العبارة تصديراً للرواية كلها؛ لأن ما تحققه رواية رايس بصورة رائعة هو تزويد شخصية هامشية من عمل تراشي في الأدب الإنجليزي بتاريخ مُعقّد وصوت. في الحقيقة، رأت باتريشيا وو أن رايس بهذا العمل دعت بشكل نبوي إلى الاهتمام المتكرر لما بعد الحداثة المتمثل في منح صوت للشخصيات الصامتة أو الغائبة في التراث:^٦ «بشكل نبوي وتوقّعي أمسكتُ بما تصادف أن يكون الاهتمامات الأدبية السائدة في السنوات الخمس والعشرين التالية: التيمة الأنثوية عن المجنونة المقموعة في العلية؛ إعادة اكتشاف البنيوية للتناص ...» (١٩٩٥م، ٢٠٣). مرجع التناص الذي تشير إليه وو هنا هو العمل الواعد في النقد الأنثوي، العمل الذي قدمته ساندرا جليبرت وسوزان جوبار بعنوان «المجنونة في العلية The Madwoman in the Attic» (٢٠٠٠م، [١٩٧٩]، ٧). يأتي هذا النص، كما تقترح وو، بعد رواية رايس لكنه يغلف اهتمامها بشخصية الأنثى الصامتة في «جين إير» ويوسعه.

«المجنونة في العلية» بالمعنى الحرفي «والأدبي» في رواية رايس هي برتا روشستر Rochester، وكانت من قبل برتا أنطوانيت ماسون من جاميكا، الزوجة الأولى لمستر روشيستر، البطل المعقد الشبيه ببايرون في «جين إير». في رواية برنتي، تُختزل برتا إلى ثرثرة مجنونة تنبعث من الصفوف العليا في قاعة ثورنفيلد Thornfield، عزبة أسرة روشستر، والبنى السلبية والبارانوية للآخرين. وقد أصابها شكل وراثي من الجنون، حبسها روشستر في علية تحرسها الخادمة جريس بول Poole واختفت من العالم. تُهمّش برتا في النص اجتماعياً ومكانياً؛ روشستر مستعد حتى لأن يتزوج على جين إير، برغم أنه أثناء حفل العرس نفسه تُكشف حقيقة ماضيه على الملأ. توضح خطابات رايس التي

^٥ الدومينيكي Dominican: من ينتمي لنظام الرهبنة الذي أسسه القديس دومينيك Saint Dominic سنة ١٢١٦م.

^٦ باتريشيا وو Waugh: ناقدة أدبية وأستاذة في الأدب الإنجليزي، متخصصة في أدب الحداثة وما بعد الحداثة.

^٧ ساندرا جليبرت Gilbert (١٩٣٦م-...)، ناقدة أدبية وشاعرة وأستاذة في جامعة كاليفورنيا. سوزان جوبار Gubar (١٩٤٤م-...)، أكاديمية أمريكية، أستاذة في الإنجليزية ودراسات المرأة في جامعة إنديانا.

تتناول فيها تأليف «بحر سرجاسو الواسع» أنها كانت قلقة من تقديم هذا التهميش لشخصية برتا نصف الكريولية:^٨

الكريولية في رواية شارلوت برنتي شخصية عادية، مُنفّرة، لا تهتم بما يحدث، ولم تكن على قيد الحياة ذات يوم. إنها ضرورية للحبكة، لكنها تصرخ دائماً وتصيح وتضحك بشكل رهيب، وتهاجم الجميع بمختلف أشكالهم، بعيداً عن الأنتظار. بالنسبة لي (وبالنسبة لك على ما أتمنى) يجب أن تكون على خشبة المسرح مباشرة.

(رايس، ١٩٨٥م، ١٥٦)

لرايس مساهمة شخصية في هذه المقاربة، لكونها هندية غربية بيضاء وواعية دائماً بأنها غريبة في المجتمعات التي عاشت فيها. في حركة مماثلة لتلك التي استكشفتها بالفعل في مراجعة نصوص شكسبير، تنقل رايس شخصية هامشية من الطرف إلى المركز؛ استغاثاتها على المسرح وبعيداً عنه في الخطاب المقتبس موحية إلى حد بعيد فيما يتعلق بهذا الشأن.

بمنهج مماثل لعمليات الإعداد الأدبي، العمليات الأخرى التي تسعى إلى إنطاق الشخصيات الصامتة أو المقهورة، تحقق رايس هدفها في استعادة أنطوانيت في «بحر سرجاسو الواسع»، بالتحدث بضمير المتكلم. لكن بدلاً من أن تمنح رايس لأنطوانيت المنظور الوحيد في الرواية، تُدخِل أقسامها مع أقسام أخرى تفصح عنها أصوات إضافية، وخاصة شخصية «روشستر» في الرواية، العاقل الذي تُحرّر قصته بشكل ساخر، مشوشة تقريباً، باستجابته البارانونية paranoid لوضعه الجغرافي والشخصي: «سوف تحل شعرها الأسود وتضحك وتتملق وتداهن (فتاة مجنونة. لن تبالي بمن تحب)» (رايس، ١٩٨٧م، [١٩٦٦م]، ١٣٥-١٣٦). في القسم الأخير الحاسم من الرواية، حين ننقل نهائياً إلى إنجلترا، وحرفياً تماماً إلى حقل نص برنتي، هناك صوت قصصي غير مُحَدّد يروي بالتبادل مع الخادمة جريس بول. ذكر هذه الشخصية الخاصة من رواية برنتي يضع

^٨ الكريولي Creole: الشخص من أصول أوروبية يُولَد في جُزُر الهند الغربية أو أمريكا الإسبانية.

القارئ المطلع للمرة الأولى بدون شك في عالم «جين إير»، الذي، حتى هذه النقطة، يتم الإيحاء به تلميحا لكنه لا يُعرّف بصورة قاطعة أبداً.

في «جين إير»، بالطبع، لا تُمنح برتا صوتاً (باستثناء نباح حيواني مجنون، «ضوضاء» بمعنى الكلمة) وقليلًا من الاعتبار في وصف مُدْمَر ومحدود يقدمه روشستر ويختزلها بمعنى الكلمة إلى «وحش» (برنتي ١٩٨٥م، [١٨٤٧م]، ٣٣٦)، «برتا مانسون مجنونة؛ وجاءت من أسرة مجنونة؛ بلهاء ومهووسون عبّر ثلاثة أجيال. كانت أمها الكريولية مجنونة وسكيرة...» (٣٢٠). تُختزل قصة حياتها كلها إلى فصل واحد (الفصل ٢٧) في «جين إير». من هذه الحبكة الضئيلة أو الهامشية، هذا الفصل الواحد، تضع رايس تصوّرًا لرواية كاملة. كما تصفها نانسي هاريسون Harrison: «تبنى رايس روايتها لتوضح لنا كيف يمكن الكشف عن نص صامت ليسود نصًا كان من قبل سائداً» (١٩٨٨م، ٢٥٢). ما تكشفه رايس أيضًا في الخبرة الثقافية الثرية والصوت الشعري، وحتى الموسيقى، الصوت الذي تمنحه لأنطوانيت هو العنصرية الكامنة والتحيز في رواية برنتي وثقافتها. قضية التسمية مهمة: «برتا» اسم فرضه على أنطوانيت شخص لم يُذكر اسمه ويرمز إلى روشستر في الرواية، مكمل supplement روشستر بمصطلح دريدا (دريدا، ١٩٧٦م، ١٤١-١٥٢). تمثل إعادة التسمية بهذه الطريقة محاولة لإعاققة ارتباطاتها الوراثية بأُمها وبالامتداد مع الجنون الوراثي المفترض في عائلتها. وتشترع أيضًا من جديد ما وصفه إدوارد كامو برثويت بعملية «كرولة Creolization» في جاميكا في القرن التاسع عشر: «بدأت الكرولة مع «الموسم» - فترة من سنة إلى ثلاث سنوات، كان العبيد يوسمون، ويُمنحون أسماء جديدة ويدربون على صنعة كعبيد مكريلين creolized» (أشكروفت وآخرون. Ashcroft et al.، ١٩٩٥م، ٢٠٣).^٩

وصفت هيلين كر Carr «بحر سرجاسو الواسع» بأنها «تحليل رائد للإمبريالية في قلب الثقافة البريطانية» (١٩٩٦م، ٢٠). وحوافز رايس تدفعها في وقت واحد أبعاد عرقية ترتبط بالنوع. تمنح صوتًا للقصص المكبوتة في التراث الأدبي الإنجليزي، وبهذه الطريقة أصبحت روايتها تراثية في حد ذاتها، حاملة معيارياً للدافع التنقيحي في الأدب، الخطاب المضاد أو الثقافة المضادة التي يعتبرها ويدوسون مركزية لممارستها. تمثل «بحر سرجاسو الواسع» مثالاً مركزياً لرواية الأنثوية وما بعد الكولونيالية. ومن المثير،

^٩ إدوارد كامو برثويت Brathwaite (١٩٣٠م-...)، شاعر، من أبرز الأصوات في الأدب الكاريبي.

بالطبع، أن «ترد» رايس على نص تراثي كتبته امرأة أخرى، كاشفة في العملية أن كل إمكانية التحرر التي تصورها برنتي في هويتها كمؤلفة منشورة أعمالها، كانت في مواقفها السياسية نتائجاً لثقافة إمبريالية (سبيفاك، ١٩٩٧م، [١٩٨٩م، ١٤٨).

لا تشترك «بحر سرجاسو الواسع» بكل معنى الكلمة في الفضاء مع سابقتها الأدبية إلا في المراحل الأخيرة جداً من رواية رايس. في القسم الأخير من الرواية، الذي يبدأ بصوت الراوي الذي لم يُذكر اسمه، تُحبس أنطوانيت القلقة والمرتبكة في غرفة العلية في قاعة ثورنفيلد. كما لو أن الرواية كانت تُدفع باتجاه هذه اللحظة طوال الوقت في مخيلة القارئ، على الأقل ذلك القارئ الذي يفهم أن «جين إير» تيار خفي أو قصة خلفية لرواية «بحر سرجاسو الواسع». لأنها حقيقة لا مفر منها أننا إذا قرأنا قصة أنطوانيت في سياق قصة برتا روشستر ننتبأ بحبسها في العلية، ونتوقع موتها في النهاية بعد محاولة حرق قاعة ثورنفيلد. تشجع رايس، وربما حتى تغذي، هذا التوقع بانتحال استخدام برنتي للنار بشكل رمزي طوال «جين إير». مبكراً في «جين إير» يُغلق على جين الشابة ظلماً في غرفة عقاباً لها من الأسرة التي تعيشها معها. تسقط فجأة فاقدة الوعي في حالة صدمة، وتستيقظ على نار في الغرفة، ويتم إنقاذها. بهذه الفقرة، ترسخ برنتي عدداً من الموتيفات المركزية في روايتها، ناهيك عن الحبس والنار. تكرر رايس ذلك التلميح في «بحر سرجاسو الواسع» حين يُحرق بيت عائلة أنطوانيت. وحين تشير أنطوانيت في الجمل الختامية في نص رايس إلى الشمعة التي تمسك بها يكون القارئ اليقظ قد تنبأ بالتأكيد بنهاية حياة برتا في «جين إير». يوحي بروس وودكوك بأن رايس تترك النهاية مفتوحة للبدائل: «إن تبني رايس للمضارع والاختيار الفني لنهاية الرواية في هذه اللحظة من الغاية غير المحددة يسمح أيضاً لنا بتخيل أنطوانيت وهي تهرب من سلسلة الأحداث المحددة سلفاً إلى بياض صفحة المستقبل» (٢٠٠٣م، ١٣١).^{١٠} لكن إذا كانت القوة المشكلة لتفسير معظم قراء «بحر سرجاسو الواسع» هي «جين إير»، كما نوت رايس بالتأكيد، يبدو هذا أيضاً يوتوبياً في آماله. في عقول قراء كثيرين محكوم على أنطوانيت أن تكرر النهاية التراجيدية التي صورتها برنتي لها.

«بحر سرجاسو الواسع» رواية تُبنى حول أنواع متنوعة من التكرار بالإضافة إلى المراجعة. تكتب سيلفي موري ببصيرة، واصفة الرواية بأنها «غرفة صدى»

^{١٠} بروس وودكوك Woodcock: محاضر في جامعة هول Hull.

(١٩٩٨م، ١٢٩)، عن العنوان الموحى للنص. بحر سرجاسو مشهور بأنه منطقة هادئة وسط دوامات، ولهذا يمتلئ ببعض أنواع الأعشاب البحرية. إلا أن هذا الموضع الراكد هو أيضاً مكان يعود إليه سمك الأنقليس سنوياً للتوالد. إنه بالتالي يحقق في رأي موري احتمالية التكرار الراكد إلا أنه يحمل إمكانية لإبداع رائع: «للتكرار في مياهه الساكنة وظيفة خلاقة؛ بحر سرجاسو، مميتاً وولوداً، موضع التجدد الدوري، التكرار الخلاق» (١٩٩٨م، ١٢٩). يدفع الوجود المتناقض نفسه للتكرار الخائق واحتمالية خلق شيء جديد أي عمل من أعمال الانتحال، ويدفعان «بحر سرجاسو الواسع» بقوة قهرية بشكل خاص. تبدو حقيقة لا مفر منها أنه إذا كانت رواية رايس، كما ذكرنا، مبنية حول التكرار والأنماط المتكررة، من غير المحتمل أن تستطيع أنطوانيت أو القارئ الهروب من المصير المحدد لشخصيتها سلفاً. حين يقوم «روشستر» في الرواية برسم منزل يكون، على الأقل في ذهن القارئ، قاعة ثورنفيلد، وأنطوانيت محبوسة بالفعل في سجن عليتها: «رسمتُ منزلاً تحيط به الأشجار، منزلاً كبيراً. قسّمتُ الدور الثالث إلى غرف وفي غرفة رسمتُ امرأة واقفة ...» (رايس، ١٩٨٧م، [١٩٦٦م، ١٣٤). عميقاً فيما دون وعي أنطوانيت يبدو أنها تتنبأ بهذه النهاية أيضاً: «لأنني أعرف ذلك المنزل حيث أكون باردة لا منتمة، السرير الذي سوف أنام فيه له ستائر حمراء وقد نمتُ هناك من قبل مرات كثيرة، منذ زمن بعيد» (٩٢). هذه بالتأكيد قضية الشخصيات والقصص والأحداث التي تُنتحل: تتحدد نهايتها سلفاً في مخيلتنا بالمعرفة السابقة بالنص السابق. أنطوانيت، بالنسبة لكل استثمار رايس في منحها صوتاً وتاريخاً، لا يمكن أن تفر من القيود سواء كانت قيود غرفتها أم مسار حبكتها التي تنسب إليها سلفاً: «الآن على الأقل أعرف لماذا أتوا بي إلى هنا وما ينبغي علي أن أفعل» (١٥٥-١٥٦).

يبدو أن رايس نفسها قلقلت بشأن مدى اعتماد المخلوقة الروائية التي أبدعتها على «جين إير» في وجودها. خشيت حقاً أن تعتبر روايتها «مجرد إعداد آخر» (رايس، ١٩٨٥م، ١٥٩) وعند نقطة معينة في رسائلها تتأمل في «فصل» الرواية عن سابقتها، برغم أنها تقتنع بسرعة بالعدول عن هذا: «ربما يكون ممكناً فصل العمل كله عن رواية شارلوت برنتي، لكنني لا أريد ذلك. تلك الكريولية الخاصة هي ما أريد أن أكتب عنه، لا عن أحد آخر من الكريوليين المجانين» (رايس، ١٩٨٥م، ١٥٣). الإعناق موضوع رئيسي في «بحر سرجاسو الواسع»؛ يُذكر التشريع الذي أعلن إلغاء العبودية في المستعمرات البريطانية في الصفحة الأولى. إلا أنه في ربط قصة أنطوانيت بقوة بقصة برتا روشستر، تدرك رايس

بصورة مماثلة أنها تحدُّ من احتمالية الشخصية التي تقدمها، مقدرة مصيرها (موري، ١٩٩٨م، ١٣٣-١٣٤). يمكنها أن تحرر برتا من العلية، بمعنى أنها تستطيع أن تهبط صوتاً وتاريخاً سابقاً لكنها لا تستطيع أبداً أن تعتقها تماماً من توقعات القارئ المنبثقة من وعيه برواية «جين إير».

ربما ذلك في النهاية هو المصير الذي يمكن أن نتوقعه من نص منتحل: بالضبط مثلما تعتمد ما بعد الكولونيالية، بحكم علامتها المميزة «ما بعد»، على فَهْم العمليات الكولونيالية لتستمد قوتها الكاملة كحركة، ومن ثم ترتبط «بحر سرجاسو الواسع» إلى الأبد بالنص الذي تحاول بمثابة شديدة أن تعيد كتابته (سافوري Savory، ١٩٩٨م، ٢٠٣). ليس أمام الخطابات المضادة، في البحث عن تحدي القيم التي يرسخ عليها تراث، سوى أن تعيد نقش التراث، لكنها تفعل ذلك بطرق جديدة وبطرق نقدية جديدة. إذا كان ادعاء ولتر بنيامين صحيحاً في «عن مفهوم التاريخ» (٢٠٠٣م، a، ويعرف أيضاً بعنوان «أبحاث في فلسفة التاريخ») بأن «هناك وثيقة ثقافية ليست في الوقت ذاته وثيقة بربرية.^{١١} وحيث إن تلك الوثيقة لا تتحرر أبداً من البربرية، فإن البربرية تلتطخ الأسلوب الذي نُقِلَتْ به من يد إلى أخرى» (بنيامين، ٢٠٠٣م، 4: ٣٩٢)، ومن ثم تكون النصوص المنتحلة أو المُنقَّحة من قبيل «بحر سرجاسو الواسع» قادرة على كشف أو توضيح ما تقمعه «جين إير»، وبالتالي ما يقمعه المجتمع في القرن التاسع عشر. وكما أشارت دراسة ميشيل فوكو عن الخطاب الفيكتوري القمعي عن النشاط الجنسي، يمكن أن تكون عملية العودة حركة متحررة بشكل ضمني بالإضافة إلى كونها تكرارية (١٩٨٤م، [١٩٧٨م]، ٩٢-١٠٢). وهذا صحيح بالتأكيد بالنسبة لرواية ننقل لمناقشتها الآن، رواية «فو Foe» للكاتب ج. م. كوتسي، وقد أصبحت، مثل «بحر سرجاسو الواسع»، تراثية في حد ذاتها، نموذجاً للحركة الاستطردادية المضادة في الانتحال الثقافي.

«فو» ج. م. كوتسي والنص الرئيسي

أصول التَهْكُم قديمة، وهو نوع من التقليد يحدث عادة لتأثير أو غرض هجائي (دنتيث، ٢٠٠٠م)، وتعتبر المعارضة شكلاً أدبياً مرتبطاً به، حيث إنها تتضمن، مثل التهكم،

^{١١} ولتر بنيامين Benjamin (١٨٩٢-١٩٤٠م)، فيلسوف ألماني وناقد أدبي ومترجم.

التقليد على مستوى الأسلوب غالبًا. إلا أن «المعارضة» تشير في أضيق استخداماتها في مجال الفنون الرفيعة والموسيقى، بشكل أكثر خصوصية، إلى مزيج من الإشارات إلى أساليب أو نصوص مختلفة أو مؤلفين مختلفين. ويرتبط هذا بدوره بالمصطلح الذي ناقشناه من قبل، مصطلح الارتجال. إذا كانت ما بعد الحداثة، كما رأينا، اتحادًا معقدًا من الإحياء والتشظي، يبدو أن الارتجال والمعارضة يُشكّلان صيغًا طبيعية للخطاب خاصة بهما. السؤال الذي تثيره أي عملية تقليد هو ما إن كان التجسيد يتم بأسلوب احتفاء أم نقد. إلا أنه في الكثير من الحالات تكون الحقيقة هجينًا من الموقفين بشكل أكثر تعقيدًا. يبدو اللجوء إلى التراث الأدبي في عمليات الإعداد والانتحال حتميًا في هذه الدراسة تقريبًا فيما يتعلق بأن أحد التأثيرات الأساسية للإعداد تحريك إحساس القارئ أو المشاهد بالتشابه أو الاختلاف. ومن الحتمي بصورة مماثلة أن السرد النثري الذي اعتُبر غالبًا النصّ المؤسّس — لحظة الإنشاء إذا أُحببت — للرواية الإنجليزية، «روبنسون كروزو» لدانيال ديفو (١٧١٩م)، ينبغي أن يكون بؤرة سلسلة من عمليات الإعداد والتجديد (وات Watt، ١٩٥٧م، ٦٦-١٠٣). بالإضافة إلى نصوص مدهنة وموازية عن المنبذين في الجزر المعزولة، بما فيها «عائلة روبنسون السويسرية»، يقدم عدد من هذه التجديدات نقدًا واعيًّا لأيديولوجيات الأصل وسياساته.^{١٢} نشر جان جيروودو «سوزان والمحيط الهادئ Suzanne et le Pacifique» (١٩٢١م)، وتعيش بطلتها في جزيرة معزولة، بدأت فورًا في تحقيق القيم البطيركية والإمبريالية في «روبنسون كروزو».^{١٣} ويرى جينيت أن هذا النص «تفنيد» لا تجديد لرواية ديفو (١٩٩٧م، [١٩٨٢م]، ٣٠٣). يتركز اهتمام جيروودو على استكشاف، في حركة موازية لمعالجة رايس لرواية «جين إير» في «بحر سرجاسو الواسع»، السياسات المثيرة للخلاف في الأصل. تحتفي روايته بالخصوبة الطبيعية في الجزيرة في مقابل الأعباء الميكانيكية للطموح الإمبريالي. وهذه، بالطبع، مناظرات أثّرت مع التماهي غير الإشكالي في رواية جيروودو، تماهي الأنثى مع الطبيعة، ومزايا طبيعة الجزيرة على كل ما سواها، لكنها مقاربة كُثرت في رواية ميشيل تورنيه «فندريدي؛ أو تخوم المحيط الهادئ Vendredi ou les Limbes du Pacifique» (١٩٦٧م)، وترجمت إلى الإنجليزية في ١٩٨٤م بعنوان

^{١٢} عائلة روبنسون السويسرية The Swiss Family Robinson: من روايات المغامرات السويسرية في

القرن التاسع عشر، من تأليف جوهان فاس Johann Wyss.

^{١٣} جان جيروودو Giraudoux (١٨٨٢-١٩٤٤م)، كاتب فرنسي.

«فريداي؛ أو الجزيرة الأخرى Friday; or the Other Island» (العنوان الفرعي إشارة إلى التصدير الفرنسي للرواية: «إنها دائماً جزيرة أخرى il y a toujours une autre île»).^{١٤} بالإضافة إلى الإشارة إلى الغرائز الأولية التي تكشف عنها الحياة على الجزيرة في كروزو: «عاد إلى المستنقع حيث كاد يفقد رشده، وخلع ملابسه، وترك جسمه يغطس في الوحل الفاتر» (١٩٨٤م، [١٩٦٧م]، ٤)، يقدم التجديد شبه الفرويدي الذي قام به تورنيه في عنوان الرواية الاحتياجات الجنسية لبطله، وتكاد تكون غائبة تماماً عن نص ديفو. تصبح الجزيرة الرفيق الجنسي لكروزو، نتاج هذا الاتحاد هو نبات يشبه اللُّفَّاح عبر الجزيرة، وهو عند تورنيه بمثابة رمز للتأثير التحوُّلي وأثر النشاط الكولونيالي.^{١٥} إنه سرد بضمير الغائب لكنه سرد اهتم بانتحال عقل فريداي لكروزو وشخصه دعماً لإخضاعه الجزيرة ونباتها وحيواناتها لسيادته وسيطرته. رأي فريداي اهتمام مندفع بالكثير من تجديدات ما بعد الكولونيالية في القرن العشرين لنص ديفو، ويجدر أيضاً ملاحظة أن نص تورنيه — منعطفاً في كل الدورات بالأعراف وخطاب التحليل النفسي — مثال آخر لعمل منقح شكَّله الاهتمامات النظرية والفكرية للحظة تأليفه.

ربما يبدو أن مفهوم جيرار جينيت عن الهيبر نص الذي استدعته هذه الدراسة في عدة مناسبات يُقْصِي المصطلح عن استخدامه المعاصر الأكثر ألفة في معجم الكمبيوتر حيث يشير إلى النصوص والرسوم التي بينها ترابط داخلي على شاشة مما يُمكن القارئ من القراءة والتَّنَقُّلَ عَبرَ الوثائق، لكن تلك الفكرة عن الترابط والتَّنَقُّلَ بين النصوص والصور تبقى فكرة قوية في سياق الإعداد. أحد الأنماط الشائعة التي تنبثق من كل النصوص التي تتم مناقشتها في هذا الكتاب أن الهيبر-نصوص كثيراً ما تصبح «هيبر-هيبر-نصوص»، ملمحاً ليس فقط لنص أو مصدر أصلي مؤسس لكن أيضاً إلى عمليات تنقيح أخرى معروفة لذلك المصدر. يبدو أن كلاً من نصي جيروود وتورنيه على علاقة بمراجعة قصة «روبنسون كروزو» أصبحت تراثية في حد ذاتها (أتريج، ١٩٩٦م، ١٦٩)، «فو» ج. م. كوتسي (١٩٨٦م). «فو»، مثل «سوزان والمحيط الهادئ»، تأنيث لرواية «روبنسون كروزو»؛ إن الشخصية المركزية فيها اسمها سوزان، ومعظم سرد راويتها بضمير المُتَكَلِّم.

^{١٤} ميشيل تورنيه Tournier (١٩٢٤م-...)، كاتب فرنسي.

^{١٥} اللفاح mandrake: نبات عشبي من الفصيلة الباذنجانية.

يتعقد رنين تنافسها أكثر حين ندرك أن سوزان بارتون Barton هي الشخصية المركزية في رواية أخرى من روايات ديفو، «روكسانا Roxana»، عن محظية من القرن الثامن عشر. وهذه الطبقات من الاستشهاد القصصي والمراجع استراتيجيات مدروسة في هذه الرواية التي وصفها دومينيك هد بشكل مفيد بأنها «تصفية نصية للاستعمار» (١٩٩٧م، ١٤). يستخدم بورتر أبوت H. Porter Abbott مصطلح «النصوص الرئيسية» لوصف تلك «القصص التي نعيد روايتها في أشكال لا تُعد ولا تُحصَى» (٢٠٠٢م، ٤٢). عدد كبير من الهيرو-نصوص التي نتناولها هنا أمثلة دقيقة للنصوص الرئيسية، خاصة «روبنسون كروزو» حيث إنها توجت باعتبارها الأب المؤسس (وأنا أستخدم التعبير بتدبر) للرواية الإنجليزية، محت تقاليد سابقة للقصة النثرية للنساء بطابع رومانسي، بما في ذلك أعمال أفرا بيهن، وتُقي على رأس تقاليد الرواية الإنجليزية قصة تقمع تمامًا أي دور للنساء.^{١٦} يسعى كوتسي بوضوح إلى إفساد النص الرئيسي «روبنسون كروزو». يُعرف مؤلفه هنا باسم «فو»، ولا يلعب فقط على الإحساس بالعدو أو الخصم المتضمن في هذا الاسم، لكنه يلفت الانتباه إلى انتحال عمل ديفو بكتابة اسم مستعار ليحجب الحقائق الطباقية لوضعه: تهتم هذه الرواية في كل منعطف بالتزوير والتزييف والانتحال في العملية القصصية.^{١٧} بالإضافة إلى ذلك ربما تكون هناك إشارة أدبية دقيقة للنوع من حيث إن النساء في بدايات الأدب الحديث كان يشار إليهن غالبًا بكلمة foemenine (انظر، على سبيل المثال، القصيدة الملحمية التي كتبها إدموند سبنسر في القرن السادس عشر «ملكة الجَنِيَّات The Faerie Queene»).^{١٨} ولأن النوع مهم بالنسبة «للمراجعة» التي يقدمها كوتسي لنص ديفو يبدو هذا معقولاً إلى حد بعيد. تقدم هذه الرواية باستمرار آراء ونتائج وتفسيرات بديلة، والاحتمالات المتعددة لعنوانها ليست استثناء.

بكل الطرق، يتحدى هذا النص المي-تأ-قصصي «الحقيقة» الأدبية والأصالة. تبدأ الرواية براو بضمير المتكلم يرى أن القارئ المنغمس في قراءة «روبنسون كروزو» قد يتوقع أن تكون هذه عن كروزو نفسه: «في النهاية أستطيع أن أجِدْ أبعد» (كوتسي، ١٩٨٧م، ٥). ويتبين أن الصوت صوت سوزان بارتون وقد تحطمت سفينتها على سخونة

^{١٦} أفرا بيهن Aphra Behn (١٦٤٠-١٦٨٩م)، كاتبة مسرحية إنجليزية.

^{١٧} اسم فو Foe يعني الخصم أو العدو.

^{١٨} إدموند سبنسر Edmund Spenser (١٥٥٢ تقريباً-١٥٩٩م)، شاعر إنجليزي.

رمال هذه الجزيرة الخاصة المهجورة. الدال الحاسم «تنورة داخلية» وهي كل ما فُرَّت به (٥). يوجد، بالتالي، وَغِي سردي منذ البداية بشأن توقُّع القارئ: «بالنسبة للقراء الذين شَبُّوا على حكايات الرحالة، ربما تستحضر كلمات جزيرة مهجورة desert isle مكاناً به رمال ناعمة وأشجار وارفة حيث تجري الجداول لتطفئ عطش المنبوذ ... لكن الجزيرة التي نُبِذَتْ عليها مكانٌ مختلفٌ تماماً» (٧). تشير «لكن» الدالة تماماً إلى الابتعاد المتعمد للسرد عن نص مصدره.

نواجه كروزو Cruso في نص كوتسي، برغم أن اسمه يَهْجَى بشكل مختلف على الصفحة (حرف e المحذوف مهم تماماً)، يبرهن على أنه بهيمة بشكل مختلف إلى حد ما مقارنة بالشخصية في نص ديفو؛ إنه هنا عجوز مُشَتَّت الذَّهْن ومُشَوَّش الذاكرة. لا يَتَنافَر بشكل تام عدم مصداقية كروزو كمصدر للحقيقة مع نص ديفو، وهو ممتلئ ببراعة بالتضارب مثل نَفَاد الحبر، ومُواصل كروزو تسجيل يومياته بعد ذلك بلحظات فقط. إلا أن كروزو كوتسي لا يكتب يوميات؛ تقوم بهذا سوزان بارتون في إعادة تصوُّر آخر حاسم للأصل. واليوميات هي التي تذكر ذات مرة أنها فُرَّت من الجزيرة وعادت إلى لندن. أثناء إحياء هذه اليوميات والرسائل (التي لا تُرسل غالباً) التي تُوجَّهها سوزان لفو حين تعتقد أنه غادر لندن إلى بريستول، ينغمس كوتسي في أداء أدبي بارع، في معارضة واعية للكثير من الأساليب النثرية السائدة في أدب القرن الثامن عشر أو الإحياء بتغيير مصدر الصوت متراوحة من اليوميات غير الموثوق فيها و«السير الذاتية» لديفو نفسه إلى مغامرات صمويل ريتشاردسن المكتوبة في شكل رسائل.^{١٩} يستدعى وَلَع هنري فيلدنج برواية التَّشْرُد في نصوص مثل «توم جونز Tom Jones» و«جوزيف أندروز Joseph Andrews» أيضاً في هذا القسم من الرواية حيث تذهب سوزان إلى بريستول لتجد فو يبيع كُتُبَه في الطريق كبرهان قوي جداً على القيمة المادية للأدب.^{٢٠}

تتمثل الإشكالية التي يثيرها كوتسي هنا في السؤال الذي أثار كثيراً من الجدل بشأن ملكية القصص. في أي مناقشة أثوية يكون من المعقول ادعاء أن قصة الجزيرة قصة سوزان، قُدِّمَتْ إلى فو بجلاء ليكتبها وينشرها، برغم أن في ذلك تخلياً ضمناً عن حقوق لا

^{١٩} بريستول Bristol: مدينة جنوب غرب إنجلترا، غرب لندن. صمويل ريتشاردسن Richardson (١٧٦١-١٧٦٦م)، كاتب إنجليزي.

^{٢٠} هنري فيلدنج Fielding (١٧٠٧-١٧٥٤م)، كاتب إنجليزي.

يمكن تجاهلها. لكن هل كانت دائماً قصتها لتمتلكها؟ كانت خبرة الجزيرة خبرة مشتركة رغم كل شيء، وهي قصة كروزو كما توحى هي نفسها، ترويها في غيابه فقط (في هذه النسخة يموت كروزو على السفينة وهو في طريق عودته إلى أرض الوطن). وسوف نعود إلى السؤال الآخر عن حقوق فريداي في القصة. تشعر سوزان بوضوح بولاء لكروزو، الميت، وكانت على علاقة به على الجزيرة، لكن إذا كانت قصة سوزان أو حتى كروزو، فهي ليست قصة مؤهلة لأن تحكيها في السياق الذكري في عالم النشر في القرن الثامن عشر: حيث إنها تعتمد على السُّمعة الراسخة التي يتمتع بها فو. هناك بالتالي إحساس تُسَلَّم به قصتها يؤدي إلى فَقْد مصاحب لهويتها: بدون أي تدوين ملموس للوقت الذي قضته على الجزيرة، تصبح «كائنًا بدون مادة، شبحًا» (كوتسي، ١٩٨٧م، ٥١) إلا إذا روى فو قصتها. تُستدعى بوضوح عمليات تأصيل الأدب وتحديد مؤلفه، لكن يستدعى أيضًا الإيحاء بأن «دي» فو (De) Foe لص يسرق قصص الآخرين، لص أدبي بتعبير آخر. مهنته الأساسية كصحفي تزيد من تعقيد فهمنا لعلاقته بالمصدر الذي استقى منه مادة «قصته».

بهذه الطريقة الدقيقة والمُعَدَّة، يحيي كوتسي مُناظرة عمرها قرون حول قانونية حقوق النشر وملكية المادة الفكرية. يفعل ذلك حتى بتأكيد حذر من روايته في شكل مطبوع: توضع العبارات السردية لسوزان بين علامات تنصيص. وهذه الحقيقة تؤكد أن الكلمات «تنتمي» إليها، لكنها تجعل منها إشكالية، جاعلة القارئ يدرك بألم في كل وقت الطبيعة الاستعادية والأدبية للكلمات، وبالتالي طبيعتها البنيوية. علامات التنصيص في الوقت ذاته ادعاء بالأصالة واعتراف بالحيلة. تلاحظ مرجريتا دي جرزيا، كاتبة عن قانونية عملية علامات التنصيص، أن «علامات التنصيص تزود الصفحة بمراسيم، حامية المواد الخاصة من الاستخدام العام» (١٩٩٤م، ٢٩٠)، إلا أن سوزان تسعى خلال العمل إلى تعميم خبراتها على الجزيرة.^{٢١}

هذه القراءة لمُطالِبة سوزان بتاريخها her history («قصتها herstory») كمِلْكِيَّة أو سلعة في المجال العام تعقدتها بصورة مضاعفة طبقات من إشارات التناص الداخلية في نص كوتسي؛ لأن سوزان نفسها، كما اعترفت دومينيك هد، بِنْيَة قصصية شخصية من رواية أخرى ليدفو. من المعاني الضمنية أن فو يسرق قصة حياة سوزان منها ليشكل

^{٢١} مرجريتا دي جرزيا Margreta de Grazia: أكاديمية مهتمة بالأدب في عصر النهضة.

مادة أساسية لما يسمى «عملًا قصصيًا أصيلاً» آخر مربحًا، رواية «روكسانا»، وترجع إلى سنة ١٧٢٤م. ثمة تضمين آخر وهو أنه يسرق من ذلك السرد القصصي ليعطيها فهمًا زائفًا لتاريخها. تبدو سوزان في النهاية عاجزة عن تمييز الحقيقة من الخيال. تفترض أن الشابة التي تدعي أنها ابتنتها مخلوق قصصي من مخلوقات فو، وهي بالطبع كذلك إذا اخترنا كقراء أن نستدعي «روكسانا»، العمل المتناص بصورة خاصة، حيث تعود في تلك الرواية ابنة سوزان بارتون المفقودة منذ وقت طويل لتُقتل في عمل ظالم وبشع من أعمال الولاء على يد أمي الخادمة. لكن هذه القراءة بدورها تختزل سوزان «فو» إلى وضع قصصي مَحْض. يبدو أن رواية كوتسي تعبت أكثر بهذه الاحتمالات التفكيرية حين يحل، في النهاية، مكان السرد بضمير المتكلم سرد لراي نكرة، مقلقلًا السرد أكثر فيما يتعلق بالزمني والقصصي، ويتكرر الفعل الاستهلاكي الذي يتمثل في الانزلاق من فوق السفينة. ينتقل الراوي والقارئ إلى الجزيرة مرة أخرى، ليكتشفا فقط، في المثال الأخير للانزلاق السردى، أن جثة سوزان بارتون لا تزال على السفينة، مما يوحي بأن السرد الذي كنا نتتبعه للتو زائفٌ تمامًا وبدون أساس ملموس، ومستساغ تمامًا حين نضع في الاعتبار أننا نقرأ قصة.

وسط كل هذه الاهتمامات بحقوق سوزان بارتون أو بشكل آخر بسرذ الجزيرة، هناك شخصية أخرى تشترك في هذه الخبرة، صامته تمامًا: فريداي. كان كوتسي، ككاتب جنوب أفريقي في أواخر القرن العشرين، على وعي تام وهو يؤلف نسخته من قصة المنبوذين بأن التاريخ غالبًا سرد إمبريالي كثيرًا ما يكون فيه أولئك المضطهدون أو المقهورون نتيجة السلوك الاستعماري صامتين أيضًا: «في كل قصة هناك صامت، رؤية محجوبة، كلمات لا تُنطق ...» (١٩٨٧م، ١٤١). كما لاحظ أتريج: «بقدر ما يُسمع المضطهدون [في الأدب التراشي]، يبدو الأمر مثل لهجة مُهمَّشة في لغة سائدة» (١٩٩٦م، ١٨٤). صمت فريداي في هذا السرد حزني بالإضافة إلى أنه سيكولوجي: قُطع لسانه، ربما، على ما يخمن النص، على أيدي النخاسين، ربما على يد كروزو المستعمر نفسه. يحافظ كوتسي في حركة لا تتماشى مع رغبة جان رايس في أن تمنح برتا روشستر صوتًا في سرد أنطوانيت في «بحر سرجاسو الواسع» على صمت فريداي حتى نهاية روايته. وهذه، كما تلاحظ دومينيك هد «مقاومة للسياق السائد كما أنها نتاج له» (١٩٩٧م، ١٢١). في قسم النهاية الغربية في «فو»، رغم ذلك، يدخل الراوي الذي ذكر سابقًا بدون ذكر اسمه

وبدون تعريف ملكية لندن ويجد سوزان وفو، موتى على ما يُفترض، في سرير وفريداي، في اختلاف هائل عن مجاز المجنونة في العلية، خلف حائط من القرميد حياً في كوة. يسمع الراوي، ضاغطاً أذنه قرب الباب، ضوضاء مُبْهَمة تنبعث من خلف الباب: «من فمه، بدون نفَس، يصدر أصوات الجزيرة» (كوتسي، ١٩٨٧م، ١٥٤). يصبح فريداي أو يبقى، وهو لا يزال صامتاً بالمعنى الحرفي فيما يتعلق بالصوت، في صمته دالاً سيمنطيقياً للجزيرة، وقد قُمع هذا كله أو خُمد أو كُبت في «النص الرئيسي» الذي كتبه ديفو.

طبيعة الدم لكارل فيليبس: السرد المتضافر والأنظمة الدورية^{٢٢}

شاهدنا في الفصل الثالث عدة طرق كشفت عن اهتمام عمليات الإعداد والانتحال التي تمت لأعمال شكسبير واستثمارها في منح حافز لإنطاق الضحايا أو المهمشين أو الصامتين في مسرحياته، أو «جلبها على خشبة المسرح»، من جرترود Gertrude في «هاملت» إلى ساكوركس التي لا ترى أبداً في «العاصفة». وقد تم اختيار نصوص مثل «ألف هيكتار» لجين سميلي لتناسب حافزاً سيكولوجياً معقداً لأوغاد تافهين تماماً من أمثال جونريل وريجان في «الملك لير»، في عملية تنقل مسرحية شكسبير إلى الغرب الأمريكي الأوسط في سبعينيات القرن العشرين. تفعل الرواية الشعرية «طبيعة الدم The Nature of Blood» لكارل فيليبس (١٩٩٧م) شيئاً مختلفاً إلى حد ما من حيث أنها تُنطق شخصية شكسبيرية مركزية بالفعل، عطيل، لكنها تخضع قصته ومساره التراجيدي لإعادة الفحص. ويتحقق هذا عن طريق السياق الذي يحمل وجهات نظر مُتعددة لسرد بضمير المتكلم بجوار سرد بضمير الغائب في الرواية، وفي سياق رئيسي لقصص مماثلة عن الشتات والنفي. تُبنى الرواية حول خبرات تتابع الغرباء على المجتمع، ينسجون حكاياتهم عن الاضطهاد على أساس العرق أو الدين.

قصة عطيل مُجرّد قصة من قصص كثيرة متشابكة في الرواية تُعبر الحدود التاريخية والجغرافية. وبرغم أن انتحال مسرحية شكسبير التي ترجع إلى سنة ١٦٠٤م، يمكن أن يعتبر قوة خَلّاقة مرشدة في نص فيليبس، فما نتعرف عليه باعتباره قصة عطيل لا يظهر إلا بعد حوالي مائة صفحة، ومعظم أحداث حياته التي تم تناولها في السرد

^{٢٢} كارل فيليبس Phillips (١٩٥٨م-...)، روائي بريطاني، أستاذ في جامعي ييل Yale.

تحدث قبل الفصل الأول من مسرحية شكسبير أو أثناءه. بشكل مُعَبَّر، في هذه الرواية التي تستحوذ عليها فكرة الأسماء، لا يُسمَّى عطيل بشكل مباشر في النص أبداً، برغم أن الكلمة الأخيرة من الفقرات التي بصوته السردية هي «اسمي» (١٩٩٧م، ١٧٤). إذا كان الكثير من عمليات الانتحال يمنح بشكل فعال صوتاً لشخصيات مُعَيَّنة، فإن فيليبس يبدو بالقدر نفسه مضطراً في قصته إلى إسكات الشخصية التي تُحْمَلُ بأفعال محددة ومناورة يقوم بها عطيل في المسرحية: إياجو القديم لا يُذكر إلا مرة واحدة في «طبيعة الدم»، فقط حين يؤتمن بوصفه «القديم» على الزوجة الفينيسية للجنرال الأفريقي أثناء رحلة بحرية إلى قبرص. القارئ، بالطبع، مضطر مرة أخرى إلى ملء الفراغات بإحساس بالندى التراجيدي وبالحمية: نعرف القصة التالية لهذا المخيم القبرصي وأنه سيحقق شيئاً بعيداً عن «النهاية السعيدة» التي يتنبأ بها عطيل (١٧٤).

نعرف أيضاً بشكل جيد في السرد الدوال المعجمية للمحرقة في القرن العشرين، مثل القطارات والحمامات والمُعسكرات والغاز. في التشابك الحذر الذي يخلقه في روايته بين العنصر الفينيسي في بداية العصر الحديث وتلك المشاهد الموضوعة في معسكرات الاعتقال، يهتم فيليبس أكثر بالحاجة إلى اللجوء إلى قصة عطيل من جديد في سياق قصص المهاجرين الآخرين والغرباء واللاجئين. يصر في هذه النهاية على وضع قصة عطيل بجوار قصص الضحايا اليهود في القرن العشرين. ويحقق هذا من خلال استراتيجيات الصدى والتوازي. ستيفان سترن Stern، على سبيل المثال، الذي يبدأ سرده الرواية في منتصف القرن العشرين في معسكر للاجئين في قبرص قبل تأسيس دولة إسرائيل، هجر، شأنه شأن عطيل، زوجته وطفله ليبدأ حياته في وطن جديد. تتوازي معاناة إيفا سترن في معسكرات الاعتقال النازية بشكل مباشر مع إعدام اليهود في القرن الخامس عشر في فينيسيا: تقدم النيران ورماد الإعدام والإبادة الجماعية استمرارية مؤثرة عبر القرون.

«طبيعة الدم» بالتالي صدَّى آخر حقيقي لنص؛ يتحقق تأثيرها العاطفي والشعري الكامل بالتوازي والتماثل الموجود بين أجزاءها المكونة المتنوعة والأطر الزمنية. ننقل، بطريقة عشوائية وغير منظمة بشكل مُتعمَّد، بين فينيسيا في القرن الخامس عشر، حيث يُحرَق أعضاء الجالية اليهودية ظلماً بجريرة قتل مفترض لطفل مسيحي، وفينيسيا في أواخر القرن السادس عشر حيث يعيش عطيل، وفيها نشاهده يزور الجيتو اليهودي في كناريجيو ليلاً، المعسكرات المتقطعة لأوروبا النازية، معسكرات اللاجئين بعد الحرب التي

أقيمت في قبرص (تردد قبرص الثانية في الرواية بدورها صدى فينيسيا في الحالتين)، ودولة إسرائيل الحديثة.^{٢٣} ولا تكون «عطيل» شكسبير، في كل هذه التنقلات، المتناص الأساسي الوحيد. تُوحى الأحداث الفينيسية في الرواية وتردد صدى مسرحية فينيسية أخرى للشاعر عن العنصرية، «تاجر البندقية»، وفي سرد رواية مصدومة بضمير المتكلم تقدمه إيفا (ابنة أخ ستيفان) يستدعي بوضوح النص التراثي لأدب المحرقة، «يوميات Diary» آن فرانك.^{٢٤} يقدم فيليبس نسخة مزعجة من قول مأثور عن أن «التاريخ يكرر نفسه». ومن أكثر الأوجه المُقلقة في الرواية أن القصة، وقد أثارت التعاطف مع اليهود المضطهدين في القرون السابقة، تنتهي بتأمل الانحياز العكسي في إسرائيل اليوم في الشخصية المحرومة من حقوقها، مُلكا Malka اليهودية الإثيوبية، التي لا يُسَمَح لها حتى بالتبرع بالدم في وطنها الجديد خوفاً من تلوّث «السلالة النقية».

تُبْنَى «طبيعة الدم» بشكل مُعقّد بسلسلة من الصور والكلمات المُكرّرة: الدم، والنار، والدخان، والرماد، والأنهار، والطعام. وهذه الكلمات والأفكار بمثابة موتيفات مهيمنة leitmotifs. لوازم في النص، وقد لاحظ بنديكت لدنت «موسيقية» هذه التقنية (٢٠٠٢م، ١٦٠). ومن المهم أن أُوَضِّح أن مصادر الصدى أو اللازمة الموسيقية — سطور الدراما التراجيدية التي قدمها شكسبير — تُبْعَد في معظم الرواية. برغم أن أحداث فقرات «عطيل» لها ارتباط واضح بما وصفته في بداية مسرحية شكسبير: «أحبني أبوها وكثيراً ما دعاني ...» (الفصل الأول، المشهد الثالث، ١٢٧)، «هذه الأشياء لتسمع / هل تحبني ديدمونه حقاً ...» (الفصل الأول، المشهد الثالث، ١٤٤-١٤٥)، تستدعي فقط بعض جمل «عطيل» بفاعلية سطوراً شهيرة من مصدر فيليبس. «لم أملك إلا قبضة أولية من اللغة التي كانت تُنطَق من حولي ...» (١٩٩٧م، ١٠٨)، على سبيل المثال، توحى بجلاء بادعاء عطيل في الفصل الأول، المشهد الثالث، السطر ٨١، «تعوزني البراعة في الكلام»، برغم أن هذه

^{٢٣} كناريجيو Cannareggio أو Cannaregio: حي في أقصى شمال فينيسيا.

^{٢٤} آن فرانك Ann Frank (١٩٢٩-١٩٤٥م)، فتاة يهودية ألمانية وُلدت في فرانكفورت وعاشت مُعظم حياتها في أمستردام، فُقِّدت جنسيتها سنة ١٩٤١م نتيجة للسياسات النازية المعادية للسامية. وحَقَّقَتْ شهرة بعد موتها بعد نشر يومياتها عن خبراتها أثناء الاحتلال الألماني لهولندا في الحرب العالمية الثانية.

^{٢٥} بنديكت لدنت Bénédicte Ledent: مُحاضر في اللغة الإنجليزية والأدب الكاريبي في جامعة لييج، بلغاريا.

الكلمات لم تُستخدَم بشكل مباشر قبل صفحة ١٨١ من الرواية وحينذاك على لسان شخصية مختلفة تمامًا:

وهكذا تظل كل حركة من حركاتها، تراقب كل نزوة من نزواتها، مثل العم توم الذي هو أنت. تخوض حرب الرجل الأبيض بدلاً منه / متلقى ربح في الجيش الفينيسي / سانشامو الجمهورية المتسم يرفع سيفه مثل بوق/ توارى بشرتك السوداء تحت زيهم المزين / تنتحل كلماتهم (تعوزني البراعة في الكلام).^{٢٦}

(١٩٩٧م، ١٨١)

إنها لحظة من عدة لحظات تُسمَع فيها أصوات غير أصوات الأبطال المركزيين وخطاباتهم. تشير الدوال هنا بوضوح إلى صوت ينتمي لأواخر القرن العشرين منبعث من الولايات المتحدة الأمريكية — «متلقى ربح»، «سانشامو» — ويذكرنا التصميم الشعري بالتصميم الشعري الدرامي في مسرحية شكسبير وبإيقاعات موسيقى الراب المعاصرة، إنه شكل انتحالي متأصل وهو ما تم اقتراحه في الفصل الثاني. إن كلمة «ينتحل» التي تظهر في هذه الفقرة أيضًا تَلَفَت الانتباه إلى الطُّرُق القصصية الخاصة التي يستخدمها فيليبس، كما في تضمينه في موضع آخر مواد موسوعية ومعجمية عن بعض مواضيعه المركزية: فينيسيا والجيتو والانتحار. وتتضمن مادة عن «عطيل» تُوكِّد على قيام شكسبير بانتحال مصدر إيطالي، قصة قصيرة من تأليف سينثيو، وهو يصنِّع مسرحيته الرائعة. في «طبيعة الدم» سردُ فردٍ يعلق غالبًا فيما يفترض أنها نقطة نهاية قصتهم أو آخرها (تحرُّر إيفا من المعسكر على سبيل المثال)، فقط ليتراجع حينها زمنيًا. تترك الحركات الدائرية المتشابكة والمُكرَّرة في السرد السؤال مفتوحًا عما إذا كانت رؤية فيليبس متفائلة أو يائسة في النهاية. يبدو أن قصة مُلْكَا تتضمن أن التاريخ ببساطة سلسلة مكررة من المآسي والأعمال الوحشية. تنتهي الرواية، رغم كل شيء، بصورة لعناق مستحيل. في النهاية، رغم ذلك، ربما تكمن الإجابة الحقيقية في الصورة الدائرية. قد لا تكون هناك إجابات سهلة أو ختام في مثل هذه المواضيع المُعقَّدة. في هذا الفحص الدقيق للذاكرة

^{٢٦} سانشامو Satchmo (١٩٠١-١٩٧١م)، لقب عازف الجاز والمطرب الأمريكي لويس دانيال أرمسترنج.

والنسيان، لا يمكن للقارئ تجاهل معرفة بعض الحقائق. بالضبط كما أن قصة إيفا لا يمكن أن تنتهي، ولا تنتهي، عند نقطة التَّحرُّر من المعسكر — إننا، كقراء، مرغمون على مُشاهدة جهودها المضنية للبقاء على قيد الحياة بعد الحرب، مما يجعلها تقوم برحلتها الفاشلة إلى إنجلترا وتنتحر في النهاية — وهكذا نعرف أن قصة عليل لا تتوقف عند لحظة الوصول السعيد إلى شواطئ قبرص. تدفعنا الأطر الإيحائية التي يقدمها فيليبس إلى مواصلة القراءة أكثر، وراء هذه الصفحات، ويبرهن الزخم التراجيدي في روايته على أنه لا بد من نتيجة.

«الساعات» لمايكل كنجهام: توقييع على «مسز دلووي»

وصف مايكل كنجهام روايته «الساعات The Hours» (١٩٩٨م)، وهي رواية تُحكى بواسطة ثلاثة أصوات أنثوية تمتد من إنجلترا في أوائل القرن العشرين عبر لوس أنجلوس في أربعينيات القرن العشرين إلى نيويورك في تسعينيات القرن العشرين، بأنها «عزف» على «مسز دلووي Mrs. Dalloway» لفرجينيا وولف (يانج Young، ٢٠٠٣م، ٣١).^{٢٧} تحكي رواية وولف (١٩٢٥م) قصة مجموعة من مواطني لندن في أحد أيام يونيو ١٩٢٣م. لم يروِ كنجهام مرة أخرى هذه الأحداث أو يُعدّ كتابتها بشكل مباشر أبدًا إلا أن وجودها محسوس في كل موضع من «الساعات». إن «الساعات» كان عنوانًا يناسب جهد وولف لتطور قصتها القصيرة «مسز دلووي في شارع بوند» لتحولها إلى رواية (تُستخدَم مادة يومياتها ليوم ٣٠ أغسطس ١٩٢٣م تصديرًا لرواية «الساعات» [وولف، ١٩٨١م، ٢٦٣]). نشاهد فرجينيا وولف في مراحل مختلفة من سرد كنجهام تفكر في إبداع روايتها التجريبية؛ ونرى أيضًا ربة بيت من الولايات المتحدة في عام ١٩٤٩م، لورا براون Brown، تفر من السأم اليومي في حياتها بقراءة الرواية؛ وفي مقاطع تسعينيات القرن العشرين، يصبح الارتباط الضمني بين كلاريسا فوجان Vaughan ونظيرتها الروائية صريحًا: ريتشارد، صديق كلاريسا وكاتب، يدعوها مازحًا «مسز دلووي»، دافعًا كلاريسا إلى أن تفكر: «كانت هناك مسألة وجود اسمها الأول، علامة أوضح من

^{٢٧} مايكل كنجهام Cunningham (١٩٥٢م-...)، كاتب أمريكي، حصل على جائزة بولتزر. فرجينيا وولف Woolf (١٨٨٢-١٩٤١م)، كاتبة بريطانية.

أن تتجاهلها ...» (كننجهام، ١٩٩٨م، ١٠-١١). يستمتع كننجهام هنا بمزاح ما بعد الحداثة؛ تمتلئ معارضته المتناصّة بدلالات ودّوال، بعضها أوضح من أن يتم تجاهله، عن علاقتها بسابقتها الأدبية. أسماء أخرى مُعبّرة بالقُدْر نفسه: تستدعي لورا براون بتعمد شخصية في مقال مُؤثّر لـ «مستر بينيت ومسز براون»، وكان إلى حد ما مانيفستو لمقاربة جديدة للقصة ميزت كتابتها عن كتابة أرنولد بينيت وويلز وجون جلزورثي وآخرين (١٩٨٨م، [١٩٢٣م] ٢٨).

التناظر الموسيقي الذي طرحه كننجهام مع «النغمة»، وهو تناظر استدعيانه من قبل في هذا الكتاب في عدة مناسبات كنظير مُؤثّر لعملية الإعداد والانتحال، نظير يعبر عن بصيرة نافذة.^{٢٩} وكما تلاحظ توري يانج: «في إيحائه بإيقاع معروف يتردّد بنتيجة جديدة، هذا التعريف الموسيقي أكثر إلحاحًا من بعض المصطلحات الأدبية — «التقليد»، «الولاء» — التي يستخدمها النقاد لوصفه» (٢٠٠٣م، ٣٣).^{٣٠} التناظر الخاص «للنغمة» مع المقاربات التي تبنتها موسيقى الجاز عن الإعداد — «النغمة» بتعريف قاموس أكسفورد الإنجليزي «جملة قصيرة مكرّرة من موسيقى الجاز» — جدير بالتوقف عنده وتأمّله. رسم ترنس هوكز في مساره المهني توازيًا موحياً بين التفسيرات المستمرة لشكسبير وإعادة تفسيره في الثقافة الغربية والتقنيات الارتجالية لموسيقى الجاز (انظر، على سبيل المثال، هوكز، ١٩٩٢م).^{٣١} لا يعزف كننجهام هنا على نص أصلي واحد فقط، برغم أن «مسز دلووي» المتناص الأساسي مع روايته، لكنه يبدع عملاً يوجد في تفاعل تكافلي مع قصة وولف وأعمالها غير القصصية (الرسائل والمقالات واليوميات)، وسيرتها الشخصية. وكثيراً ما اعترف كننجهام بدينه لسيرة حياة وولف التي كتبتها هرميون لي (١٩٩٦م). يحدّث التفاعل التكافلي على مستوى الشكل مثلما يحدث على مستوى الحكمة. يُقلّد الأسلوب

^{٢٨} أرنولد بينيت Bennett (١٨٦٧-١٩٣١م)، كاتب إنجليزي. ويلز H. G. Wells (١٨٦٦-١٩٤٦م)، كاتب إنجليزي. جون جلزورثي Galsworthy (١٨٦٧-١٩٣٣م)، كاتب إنجليزي، حصل على جائزة نوبل في الأدب سنة ١٩٣٢م.

^{٢٩} التناظر analogy: التوافق أو التماثل الجزئي بين نص أو موتيفة أو شيء. (المؤلفة)

^{٣٠} توري يانج Young: أكاديمية مهمة بالحداثة والقصة المعاصرة.

^{٣١} ترنس هوكز Terence Hawkes: أستاذ متفرغ في الإنجليزية.

النثري في «الساعات» بوعي تقنية تيار الوعي عند وولف، مرددًا أصداء كلمات وعبارات من «مسز دلووي» مثل «يقامر» (وولف، ١٩٩٢م، [١٩٢٥م]، ٣؛ كنجهام، ١٩٩٨م، ٩). ولا تقتصر الأصداء على «مسز دلووي»، بل تمتد إلى أعمال أخرى في أعمال وولف حيث يعارض كنجهام براءة أسلوب كتابتها وجمالياتها.

إلا أن أحداث «مسز دلووي» تُظَلِّل أحداث «الساعات» وتستغل بها: انتحار سبتيموس سميث Smith في قفزة على سياج لندن والأطباء يطاردونه، وكان يعتبرهم غير متعاطفين مع «صدمته العصبية» أو اضطراب توتر ما بعد الصدمة، يتجدد في القفزة الانتحارية التي قفزها ريتشارد من شقته في نيويورك.^{٣٢} يختار ريتشارد إنهاء حياته لأنه في مراحل متأخرة من الإصابة بفيروس الإيدز. تشكل السياسات الجنسية الشخصية لكنجهام، بالإضافة إلى تعاطفه الأنثوي الواضح، جوهر انتحاله الخاص لرواية «مسز دلووي». وهو انتحال تشكل جوهره سياسات الشذوذ في أواخر القرن العشرين ونظريته كما تشكله نظائر الأنثوية وما بعد الحداثة. تجد «حركة التقريب» الخاصة التي قام بها كنجهام مثيلًا في أواخر القرن العشرين للحروب التي شكلت نصفه الأول، مثيلًا يتمثل في أوبئة فتاكة مثل الإيدز. في هذا المنحى ربما يبدو تجديده لمواضيع رواية «مسز دلووي» في سياق حديث؛ ذا نبرة تراجمية تمامًا. لكنَّ هناك أيضًا في القلب من هذه الرواية علاجًا متحررًا لحقوق الشواذ وسياساتهم. يحقق كنجهام لشخصياته حرية العلاقات بما يتجاوز «المعيار» الموصوف من منظور المغايرة الجنسية الذي كان بعيدًا جدًا عن متناول جالية وولف، الجالية المطوّقة بالنسبة لكل ما قام به بلمزبوري Bloomsbury من تجريب جنسي. في نسخة كنجهام، لا تتزوج كلاريسا من ريتشارد، وهو شاذ بشكل صريح، وبدلاً من ذلك دخل في علاقة ثرية ومجزية مع سالي سيتون Seton؛ ولم يتم التلميح إلى هذه العلاقة إلا بشكل خفي في «مسز دلووي» برغم أنها، بالطبع، بدورها جدّدت العلاقة الحميمة بين وولف وفيتا ساكفيل ويست.^{٣٣}

^{٣٢} صدمته العصبية shell-shock: حالة من الاضطراب النفسي الحاد نتيجة لصدمة شديدة، وهو ما ينطبق أيضًا إلى حد ما على اضطراب توتر ما بعد الصدمة post-traumatic stress disorder.

^{٣٣} فيتا ساكفيل ويست Vita Sackville-West (١٨٩٢-١٩٦٢م)، مؤلفة إنجليزية وشاعرة، كانت على علاقة غرامية مع فرجينيا وولف.

يساعد الخط الزمّني الثلاثي في رواية كنجهام القارئ على تسجيل التحولات الاجتماعية الهائلة التي حدثت منذ كانت وولف تكتب: القبة المتوترة والخاطفة في المطبخ بين لورا براون وجارتها كيتي Kitty بمثابة إشارة لاحتواء الاحتمالية الجنسية والاجتماعية للأُنثى في ١٩٤٩م، لكن تتحقق في مقاطع تسعينيات القرن العشرين في الرواية الإمكانية الكاملة لعلاقات وصداقات متنوعة. يُحدّث كنجهام رواية وولف في حركات متتابعة من خلال اللوح الثلاثي لشخصياته في صورة زمنية وجغرافية وثقافية حدّناها بالفعل كعامل مشترك في «حركات التقريب» هذه (جينيت، ١٩٩٧م، [١٩٨٢م]، ٣٠٤). يحل مكان لندن في عشرينيات القرن العشرين بالتتابع لوس أنجلوس سنة ١٩٤٩م، ونيويورك في تسعينيات القرن العشرين. موقع «مسز دلووي» في ويستمنستر يحل مكانه ويكمّله القرية الغربية في نيويورك، وهي نفسها موضع تاريخي شهير في وعي الشاذين مثل ستونول ريوّس Riots في ستينيات القرن العشرين. تضع هذه الرواية في موسيقاها وحركاتها التنقلات وتبديل المواضع كعامل في الأدب الانتحالي. ينبغي، رغم ذلك، التأكيد على أنه ليس هناك مكان يحل مكان آخر بشكل تام؛ يحتوي كل عنصر من اللوح الثلاثي في داخله على روابط وارتباطات مع البقية. ويتجلى هذا بأوضح صورة في اللحظات الختامية من الرواية حين تصل، بعد انتحار ريتشارد، أمه الغربية إلى شقة كلاريسا. يدرك القراء متأخراً أن أمين مكتبة تورنتو Toronto، الذي شغل ذهن ريتشارد غيابه من حياته ولوّّن مؤلفاته الخاصة، هو لورا براون من مقاطع لوس أنجلوس في الرواية. وبصورة مماثلة، تكمل الرواية التي تبدأ بانتحار وولف نفسها سنة ١٩٤٠م غرقاً، الدائرة بالانتهاء مع قفزة ريتشارد التي لقي فيها حتفه محاكاة لإحدى شخصياتها الأدبية.

الحركات الدائرية المتكرّرة بُعد حيوي في البنية الجمالية لهذه الرواية. وهو أسلوب رأيناه عملياً بالفعل في عمليات انتحال أخرى في هذا الفصل، من «بحر سرجاسو الواسع» لرايس، وهي رواية مُشبّعة بال تكرار، والأحداث المتكررة في ظروف معدّلة في «طبيعة الدم» لفيليبس، والانزلاق السردى في «فو» كوتسي. بالإضافة إلى هذا الارتباط الشبكي بين الأصوات الثلاثة والمواقف الثلاثة في «الساعات»، هناك العديد من الرموز الرابطة والمتكررة للدائري والكروي، تشكل موتيفة لفظية مهيمنة في السرد: أكوّاب وطاسات وكعك (يانج، ٢٠٠٣م، ٣١). وتكرر هذا التصور مرة أخرى في نسخة فيلم لستيفن دلدراي (٢٠٠٢م)، في هذه المرة في سياق ووسط بصريين، لكن نسيج الارتباط الحقيقي قدّمته الموسيقى

التصويرية التي وضعها فيليب جلاس، وكانت موسيقى رائعة متموجة ترتكز على البيانو وتشبه انسياب النهر.^{٣٤}

جزء من موسيقى الرواية زمني بالإضافة إلى أنه مكاني. يتم إنكار التسلسل الزمني بشكل متعمد في «الساعات». نبدأ بنهاية وولف إذا جاز التعبير، انتحارها في النهر، لكننا بعد ذلك نعود إلى زمن في حياتها حتى قبل أن تُكتب «مسز دلوواي». هذا التحرك إلى الخلف بالإضافة إلى التحرك إلى الأمام حاسم بالنسبة للبنية المضادة للخطية في رواية فيليبس المستقاة من التاريخ «طبيعة الدم» أيضًا. صار من الشائع ربط السرد الدائري المضاد للخطية بكتابة النساء (ساندرز، ٢٠٠١م، ١٤٢)؛ يربط كنجهام مرة أخرى رأيه الشخصي ككاتب شاذ هنا بمنهج كان اجتماعيًا (ونقديًا) يصنف باعتباره خاصًا بالأنثى، لكنه هنا يطالب من جديد بقُراء آخرين وجالية أخرى. ربما يكون التكرار والاندفاع أيضًا حتميين في رواية تتطلع إلى الخلف بحثًا عن مصدر تراثي، وتنغمس في صفحاتها آثار نصية لمخلوق موسيقي رائع من مخلوقات وولف. كما تلاحظ كلاريسا فوجان سائرة إلى مشهد الشارع في نيويورك في تسعينيات القرن العشرين في خبرتها في التمشية في المدن بعد سبعين عامًا من البريطانية التي تحمل اسمها التي استهلّت رواية وولف بهذا الفعل في لندن في عشرينيات القرن العشرين: «لا تزال هناك زهور تُشترى» (كنجهام ١٩٩٨م، ٩).

^{٣٤} ستيفن دلدراي Daldry (١٩٦١م-...)، مخرج سينمائي ومسرحي ومُنتج إنجليزي. فيليب جلاس Glass (١٩٣٧م-...)، مؤلف موسيقى أمريكي، يعتبر من أكثر مؤلفي الموسيقى تأثيرًا في القرن العشرين.

الفصل السابع

«إننا فيكتوريون آخرون»؛ أو إعادة التفكير في القرن التاسع عشر

ما يتكشف من أي نظرة تاريخية للانتحال هو احتشاد الاهتمام بشكل ثابت حول مؤلّفين مُعيّنين ونصوص مُعيّنة: أعمال شكسبير والميثولوجيا وحكاية الجِنّيات، وقد سبق تناولها في هذا المجلد كنصوص نمطية قديمة، ملائمة للانتحال والمراجعة. فُسّر الاهتمام بنصوص خاصة، مثل «روبنسون كروزو» لديفو أو «جين إير» لبرنتي، جزئيًا فيما يتعلق بالتراث أيضًا. كما تلاحظ شانتال زابو بفصاحة: «لكل قرن نص بمثابة الحلم يتم التماهي معه interpellative dream-text: «العاصفة» للقرن السابع عشر؛ «روبنسون كروزو» للقرن الثامن عشر؛ «جين إير» للقرن التاسع عشر؛ «قلب الظلام» لبداية القرن العشرين. وهذه النصوص بمثابة ذريعة للنصوص الأخرى وضمنان لها» (٢٠٠٢م، ١).^١ تحمل رواية ديفو الفكرة الرئيسية الخاصة بالدلالة كتجربة مبكرة في الشكل؛ «جين إير» نص دالٌّ بالنسبة للنزعة الأنثوية، بالإضافة إلى أنها مداعبة مثيرة للفضول مع أجناس فنية فرعية من قبيل قصص الحب القوطية. ويفترض أن التراثية سمة مطلوبة غالبًا للمادة الخام من أجل الإعداد والانتحال. إذا كانت اللذة الضمنية متضمنة في عملية تقييم أوجه الشبه والاختلاف بين النصوص، بين المصدر والتقليد، التي اعتبرناها في موضع آخر أساسية لخبرة قراءة الإعداد ومشاهدته، فمن المحتمل أن تتطلب معرفة سابقة بالنص (أو النصوص) الذي يتم تمثله واستيعابه وتجديده وتعديله في عملية الإعداد.

^١ قلب الظلام Heart of Darkness (١٩٠٢م)، رواية قصيرة من تأليف جوزيف كونراد Conrad (١٨٥٧-١٩٢٤م)، وهو كاتب إنجليزي من أصل بولندي.

إلا أن ما ينبثق من أي استكشاف تاريخي للانتحال هو أن النصوص الخاصة والمؤلفين لا يكشفون فقط عن الاهتمام المستمر والمتطور الذي يحث عملية الإعداد، لكن تصبح أجناساً فنية خاصة، من بعض الأوجه، أو حتى أجناساً فنية خاصة وهي تنبثق في فترة زمنية مُعَيَّنة، بؤرة لحافز إبداع (أو إحياء) مشترك. والعصر الفيكتوري (١٨٣٧-١٩٠١م)، بدون شك، مثال خاص ومُستمر على هذا. تعود عمليات الإعداد مرة تلو أخرى، كما يشير هذا الفصل، إلى مَشْهَد مُنْتَصَف القرن التاسع عشر بحثاً عن الشخصيات، والحبكات، وأعراف الأجناس الفنية، والمصطلح السرد وأسلوبه. ونحتاج بالتالي إلى فحص الحوافز التي تكمن خلف هذا الاهتمام. من المناسب أن نقول: إن العصر الفيكتوري كان له استثماره الخاص في الإعداد. كتب أدريان بول عن سيادة شكسبير في الإنتاج الفني في العصر الفيكتوري، من المسرحيات إلى الشعر إلى الرسم إلى القصة (٢٠٠٤م). أَلَح جورج إليوت، وتوماس هاردي، وتشارلز ديكنز، والرسامون قبل الرفائيليين إلى الشاعر جميعاً.^٢ ولم يكن كُتَّاب العصور السابقة فقط الذين تَعَرَّضُوا لدوافع إحياء الفيكتوريين: حظيت روايات ديكنز وشخصياته، مثل روايات سير ولتر سكوت وشخصياته، بحياة تالية على خشبة المسارح العامة في ذلك العصر.^٣ حتى هجا ديكنز هذه الحقيقة في «نيكولاس نيكلباي Nicholas Nickleby» حيث يواجه نيكولاس «أديباً مهذباً» وقد «مَسَّرَحَ في زمنه مائتين وسبعاً وأربعين رواية بمجرد ظهورها، وبعضها بأسرع مما ظهرت» (مقتبس عن كوكس Cox، ٢٠٠٠م، ١٣٦). يضع جون فولز عنواناً ساخراً مماثلاً في إحياء ما بَعْدَ الحداثة للرواية الفيكتورية، «امرأة الضابط الفرنسي»، حين يُقَارَن الخادم سام فارو Farrow بسام ويلر Weller من «مذكرات بيكويك Pickwick Papers»، وهي شخصية نعلم أنه يعرف أنها ليست من رواية ديكنز لكنها بالأحرى من إعداد مسرحي شائع لها (فولز، ١٩٩٦م، [١٩٦٩م، ٦٤). اعتراضات ديكنز على نوعية بعض عمليات الإعداد المسرحي لأعماله إشارة أخرى إلى الاختلافات الواضحة بين إنتاج ما يُعَرَف بالثقافة «السامية high» و«الهابطة low» في تلك الفترة. كان الفن السامي يستثمر في قيم الإبداع والأصالة؛ الثقافة الشعبية في تأخر الإعداد. في القرن العشرين، مع ظهور فرع معرفي

^٢ قبل الرفائيلي Pre-Raphaelite: الرسام أو الكاتب الذي تأثر بجمعية ما قبل الرفائيلية، وهي جمعية تأسست في إنجلترا ١٨٤٨م لتشجيع أسلوب الرسم الإيطالي وروحه قبل رفايل (١٤٨٣-١٥٢٠م).

^٣ سير ولتر سكوت Sir Walter Scott (١٧٧١-١٨٣٢م)، كاتب بريطاني.

«إننا فيكتوريون آخرون»؛ أو إعادة التفكير في القرن التاسع عشر

مهيمن عن الدراسات الثقافية، رأى دارسون مثل ستوارت هول وريموند وليمز سبباً آخر للاحتفاء بالممول الإعدادية لأشكال ثقافية شائعة (هول، ١٩٧٢م، ٩٦).^٤ ويجدر إضافة أن العصر الفيكتوري مُغر كموضوع للعصر التنقيحي في الدراسات الثقافية جزئياً نتيجة التفاعل الحي والتلقيح المتبادل بين الفنون السامية والهابطة في هذه الفترة.

والرواية هي الجنس الفني الذي أقام جسراً جلياً بين السامي والهابط، النخبة والشعبي، في القرن التاسع عشر (انظر ويلر Wheeler، ١٩٩٤م). نُشرت روايات كثيرة في حلقات، مشجعة إيمان القارئ للحبكات والشخصيات، وشاحذة مهارات المؤلف لخلق التشويق بالنهاية «المثيرة» التي لا تزال تُؤثّر على التمثيليات المعاصرة في الراديو والتلفزيون. ليس من قبيل الصدفة، على أية حال، أن القصة النثرية في العصر الفيكتوري هي الجنس الفني الذي تطلع إليها باستمرار المُعدّون والمنتحلون. ولا يبرهن جنس الرواية ببساطة وبعد ذاته على أنه طبقة ثرية يبحث فيها الإعداد المعاصر. شهد القرن التاسع عشر أيضاً نمو أجناس فرعية في شكل الرواية: كانت هناك تجارب مبكرة في قصة التشويق، شجع عليها الميل إلى النشر في حلقات؛ أدب الإحساس، الذي وجد مصدره الخاص في نزوع معاصر إلى محاكمات قانونية مخزية وكانت فيه شخصية تركز حول الأنثى بوضوح، ووصل إلى الذروة في ستينيات القرن التاسع عشر؛ بدأت القصة البوليسية في الظهور كجنس فرعي أصيل في حد ذاته، واهتمت على نطاق واسع بالجريمة، وعلم الجريمة، والطب الشرعي في الرواية الفيكتورية؛ وكانت هناك تطورات من قبيل الرواية الصناعية والإقليمية، وكان من روادها إليزابيث جسكيل، وتوماس هاردي، وجورج إليوت وآخرون.^٥

في أواخر القرن العشرين، وحركة ما بعد الحداثة تطور اهتمامها الخاص بالميتا-قصة والكتابة التي اعترفت بمصادرها بصيغة أكثر تفكيكية وصراحة عن ذي قبل، قدم العصر الفيكتوري مجالاً متنوعاً من الأجناس الفنية والمناهج للفحص والانتحال. تحدد دومينيك هد هذا الدافع في «أرض المياه» لجراهام سويفت، على سبيل المثال، على النحو

^٤ ستوارت هول Hall (١٩٣٢م-...)، وُلِد في جاميكا ويعيش في إنجلترا منذ ١٩٥١م، أسّس مع ريموند وليمز مدرسة برمنجهام للدراسات الثقافية. ريموند وليمز Williams (١٩٢١-١٩٨٨م)، أكاديمي من ويلز وروائي وناقد.

^٥ إليزابيث جسكيل Gaskell (١٨١٠-١٨٦٥م)، كاتبة إنجليزية.

التالي: «يمثل جزء من الوعي الذاتي لسويفت استخدام عدة أجناس قصصية معروفة في القصة الإنجليزية في القرن التاسع عشر: قصة السلالة والرواية القوطية والقصة البوليسية، والأهم القصة الإقليمية التي ترتبط فيها الشخصية ارتباطاً وثيقاً بالبيئة» (هد، ٢٠٠٢م، ٢٠٥). تؤكد هد على أن نتيجة تجديلات سويفت ليست تهكمًا بحد ذاتها لكنها بالأحرى عمليات بحث تحققت عن طريق التَّغْيِير الحديث وما بعد الحديث (٢٠٥). الدافع هو باتجاه الاقتباس والإحياء لكنه أقل، والهدف التفكيكي للهجاء في الذهن، من تأثير ابتكار ما بعد الحداثة من خلال التَّشْطِي. وكانت هناك حالة مماثلة بالنسبة لباز لورمان في مقاربة ما بعد الحداثة بوعي للمتناصات الثقافية في أفلام مثل «الطاحونة الحمراء» (انظر الفصل الرابع) ومقاربة ج. م. كوتسي للأسلوب الأدبي في القرن الثامن عشر في روايته «فو» (انظر الفصل السادس).

الكثير من «عمليات الإحياء» الحديثة المشهورة للرواية الفيكتورية تضع نفسها بوعي في علاقة مع أكثر الأجناس الفنية الفرعية انتشاراً في القرن التاسع عشر. إنها، رغم ذلك، عملية إحياء تستلزم نقدًا وإعادة تقييم بقدر ما تستعين بالتنكر الأسلوبي أو المُعَارِضة. «امرأة الضابط الفرنسي» لجون فولز قصة حب تحمل أيضًا آثار رواية اللغز والمسار العلمي في صفحاتها؛ «استحواذ Possession» من تأليف أ. س. بايت، تجديد وإِعْ لعملية النقد الأدبي كشكل من أشكال القصة البوليسية — «نقاد الأدب بمثابة مخبرين طبيعيين» (١٩٩١م، ٢٣٧) — تشير في عنوانها الفرعي، قصة حب A Romance، ارتباط واضح تمامًا بقصص الحب في لوحات ما قبل الرفائيليين. ربما لا تنتحل هذه الروايات كاتبًا معينًا أو نصًا معينًا، لكنها تُشكِّل انتحالًا بمصطلحات استقرَّت هنا، حيث إنها تسعى إلى إحياء جنس أدبي معين، وفترة وأسلوب، وتعديلها. لنقتبس عن جراهام ألن عن هذا الشكل من «عبر النصية»: «ربما تصور الروايات علاقتها المعمارية architextual بأجناس فنية مُعَيَّنة، أو أجناس فنية فرعية أو أعراف باحتواء عنوان فرعي، كما هو الحال في الرواية القوطية «ألغاز أدولفو: قصة حب ... The Mysteries of Udolpho: A Romance لأن ردكليف» (٢٠٠٠م، ١٠٢).^٦ ربما يكون عنوان رواية بايت Byatt صدَّى مباشرًا للعنوان الفرعي لرواية ردكليف. من المؤكَّد أن نصِّي فولز وبايت كليهما

^٦ عبر النصية transtextuality: مفهوم يتعلق بتفرد القارئ وبمعرفته التي يقبل بها على قراءة نص معين، ويتغير فهم النص بالنسبة لقارئ مُعَيَّن عَبرَ الزمن متأثرًا بالذاكرة ومعرفة نصوص أخرى وخبرات

يُعرّضان في الصفحة بشكل يذكّر بالكثير من قصص القرن التاسع عشر، ناهيك عن روايات إليوت وهاردي، مع اقتباسات أدبية غزيرة تُقدّم تصديرات كل فصل. وهي في هذا تحيي، مادياً وجمالياً، الرواية الفيكتورية بكل مادتها البار-نصية. تُستمدُّ هذه الاقتباسات في حالة «امرأة الضابط الفرنسي» من مصادر فعلية مُحَدَّدة في القرن التاسع عشر، وأيضاً من عمليات إحياء «تاريخية» من قبيل أعمال أسا بريجز ويانج.^٧ وهناك معرفة مهمة متضمنة في هذا بنصية التاريخ وبوضع التاريخ كنص أو قصة. في «ميتا-تاريخ Metahistory»، جادل هادن وايت ببراعة بأن أي عمل تاريخي كان بناءً بلاغياً بقدر ما كان أي عمل قصصي، وأن لعبة الأسطح البلاغية عبّر السرد التاريخي أثّرت على القارئ بقدر تأثير الأحداث أو «الحقائق» التي تُروى (١٩٧٣م، ٣).^٨ التاريخ، في هذا الوصف، مسألة رأي؛ يتأثر ويتشكل بالأجندة أو الموقف الشخصي للمؤرخ. يعود عدد من عمليات الإعداد التي نتناولها هنا إلى القرن التاسع عشر أو يسعى إلى إنطاق مجموعات مهمشة أو مكبوتة توحى بشيء مماثل في محاولة الكشف عن «التواريخ الخبيثة»، القصص بين سطور الأعمال المنشورة حقيقية وقصصية. يتصادم الميتا-قصة والميتا-تاريخ بطرق شيقة ومثيرة في سياق هذا الوعي الذاتي بشأن الطبيعية البنوية للنصوص.

تقف تصديرات الفصول في رواية أ. س. بايت «استحواذ» في مرحلة تبعد أكثر عن الفترة التي تنتحلها؛ حيث إن التصديرات التي تبدها المؤلفة تشبه فقط أدباً «حقيقياً» من القرن التاسع عشر. في إبداع (أو إحياء) شعر شاعرَيْها الفيكتوريَّين رندولف أش Ash، وكريستابل لاموت LaMotte — وهما موضوع بحث أكاديمي لشخصيتيها الحديثتين المناظرتين رولاند ميتشل Mitchell ومود بيلي Bailey — تلمح بايت إلى أعمال شعراء

الحياة. المعمارية architextual: نوع دقيق من عبّر النصّية، وترجع أهميته إلى أنه يربط النصوص الأولية بالنصوص الأخرى من خلال الجنس الفني. آن ردكليف Radcliffe (١٧٦٤-١٨٢٣م)، مؤلفة إنجليزية، رائدة في الرواية القوطية.

^٧ أسا بريجز Asa Briggs (١٩٢١م-...)، مؤرّخ إنجليزي من أهم المؤرخين الذين تناولوا العصر الفيكتوري. يانج G. M. Young (١٨٨٢-١٩٥٩م)، مؤرّخ إنجليزي اشتهر ببحثه المطول عن العصر الفيكتوري.

^٨ هادن وايت White (١٩٢٨م-...)، أكاديمي إنجليزي مهتم بتاريخ النقد الأدبي.

حقيقيين من القرن التاسع عشر؛ مثل: روبرت براوننج، وكرستينا روزيتي، وإيميلي ديكنسون.^٩ يقدم عمل أش Ash توازيًا خاصًا مع براوننج الذي حظي بالإعجاب نتيجة نوع من الإحياء بتغيير مصدر الصوت الشعري في أعماله، قدرته على إبداع أصوات مفردة وإحيائها، سواء كانت حقيقية أم قصصية، في مونولوجاته الدرامية. في الحقيقة، سيرة أش التي كتبها إحدى شخصيات الرواية، مورتيمر كروبر Cropper، بعنوان «المستبطن العظيم The Great Ventriloquist»، كما لو كان للفت الأنظار إلى هذه الصيغة في كتابة بايت نفسها (هولبرت Hulbert، ١٩٩٣م، ٥٦) التي تعارض في سياق هذه الرواية رسائل وجرائد وشعرًا من العصر الفيكتوري، بالإضافة إلى نبرة النقد الأدبي الأنثوي وما بعد الحداثة ومصطلحاته. ثمة طريقة مماثلة معروضة في رواية فولز «نزوة A Maggot» (١٩٧٧م) التي تروي الأحداث التي تُؤدّي إلى ميلاد آن لي، مؤسّسة حركة الشيكركر. برغم أن سرد «نزوة» في كثير من الأوجه إعادة بناء دقيقة للحظة ومصطلح تاريخيين. يُنبّهنا عنوان الرواية إلى حقيقة أنها ليست إعادة بناء تاريخية نقية وخالصة. تعني كلمة «نزوة» بلهجة القرن الثامن عشر هوى أو حب مفاجئ. الحب المفاجئ هو ما يعنيه فولز تمامًا، حيث إنه يعترض سياق السرد في مراحل مختلفة لذكر القارئ بأن الرواية، برغم ظهور العكس، نسخة من الأحداث مبنية بشكل فني (كونور Connor، ١٩٩٦م، ١٤٦). هذه القصص «الإحيائية» ليست أبدًا إحياء خالصًا بتغيير مصدر الصوت. إنها تعتمد على إدراك القراء بأن قراءتهم تأتي من نقطة التميز في العصر الحديث. تؤكد بايت نقطة الاتصال المدروسة هذه بتضافر حبكتين وقصص حب متوازية في القرنين التاسع عشر والعشرين. يذهب فولز أبعد ببناء إدراك ميتا-قصصي، في قصص ما بعد الحداثة، إدراك بالمصطلح الحديث والفهم الذي يعدل استجاباته، واستجاباتنا، لشخصياته ومواضيعه التاريخية. تلفت عبارات في «امرأة الضابط الفرنسي» من قبيل: «نلتقي هنا، مرة أخرى،

^٩ روبرت براوننج Browning (١٨١٢-١٨٨٩م)، شاعر إنجليزي اشتهر بمونولوجاته الدرامية. كرستينا روزيتي Rossetti (١٨٣٠-١٨٨٢م)، شاعرة بريطانية كتبت أعمالًا دينية غنائية. إيميلي ديكنسون Dickinson (١٨٣٠-١٨٨٦م)، شاعرة أمريكية.

^{١٠} آن لي Ann Lee (١٧٣٦-١٧٨٤م)، وتُعرف أيضًا بالألم آن، مؤسّسة حركة الشيكركر في أمريكا. والشيكركر Shaker: جماعة مسيحية تأسّست في إنجلترا سنة ١٧٤٧م، تحيا حياة اشتراكية ويمتنع أفرادها عن الزواج.

هذا مثار النزاع بين القرنين ...» (١٩٩٦م، [١٩٦٩م]، ٥٢) الانتباه إلى المواجهة بين عقليات الفترتين، كما تفعل المواجهة بين المؤلف وشخصيته في عربة السكة الحديد في فصل شهير من الرواية. صيغة فولز في الإحياء صيغة تقاوم الإحياء التام بتغيير مصدر الصوت في أسلوب السرد الفيكتوري، مُعْتَمِدَةً بدلاً من ذلك على دور الحكي في المجاورة والمقارنة والتعارُض الذي رأيناه بالفعل قوة دافعة لأسلوب الانتحال. إنه يؤكد، على سبيل المثال، على أنه ليس راوياً يعلم كل ما هو جدير بالتذكر من معظم قصص القرن التاسع عشر: «إذا تظاهرتُ حتى الآن أنني أعرف ما يدور في عقول شخصياتي وأعمق أفكارهم، فهذا يرجع إلى أنني أكتب (بالضبط كما افترضتُ بعض كلمات المعجم و«صوت») في عُرف مقبول عالمياً في زمن قصتي: يقف الروائي بجوار الرب» (٩٧). عصره بالمقابل ستينيات القرن العشرين وعصر ما بعد البنيوية: «إنني أعيش في عصر آلان روب جرييه ورولان بارت ...» (٩٧).^{١١} في الفصل ١٣ من «امرأة الضابط الفرنسي»، يبرهن رب فولز على أنه كائن وجودي. ولا يمثل هذا إلى حد بعيد تفكيك التأليف كرفض صريح له، وهكذا يقدّم صدًى مثيراً لمناقشات بارت حول «حرية» القارئ في كتاباته النظرية، برغم أن تلك الحرية في فولز يعاد تخيلها باعتبارها حرية الشخصية الروائية.

بينما كانت «المفتاح المظلم The Dark Clue» لجيمس ويلسون أقل صراحة بشأن البعد الميتا-قصصي في انتحالها للأسلوب الفيكتوري في كتابة القصة، إلا أنها تحقق مع ذلك شيئاً مماثلاً تماماً لقصص فولز وبايت، بمعارضة أسلوب قصة الإحساس في القرن التاسع عشر، وهو أسلوب وصل إلى ذروته في ستينيات القرن التاسع عشر (باكيت Pykett، ١٩٩٤م، ١).^{١٢} يُحيي ويلسون إعادة البناء الغريبة لقصة الإحساس فيما يتعلق بعبارات المشاهدة شبه القانونية في حكاياتها التي تُروى بضمير المتكلم، بينما يلمح أيضاً إلى نص تراثي خاص: رواية ويلكي كولينز «ذات الرداء الأبيض The Woman in White» (١٨٦٠م).^{١٣} «ذات الرداء الأبيض» ليست مشهورة فقط باعتبارها سلف هذا الأسلوب من قصة الإحساس ولكن أيضاً باعتبارها سلف قصة الجريمة كجنس أدبي، والصيغة الخاصة من الرواية البوليسية التي أدركها كولينز في تجسيد أكثر اكتمالاً في

^{١١} آلان روب جرييه Robbe-Grillet (١٩٢٢-٢٠٠٨م)، كاتب فرنسي ومخرج.

^{١٢} جيمس ويلسون Wilson (١٩٤٨م-...)، روائي إنجليزي.

^{١٣} ويلكي كولينز Collins (١٨٢٤-١٨٨٩م)، كاتب إنجليزي، عُرف بكتابات الرائدة في القصة البوليسية.

نصه التالي، «حجر القمر The Moonstone» (١٨٦٨م). مرة أخرى، يشير ويلسون إلى اهتمامه بالعودة إلى الأجناس الفنية الفرعية في العصر الفيكتوري لرواية اللغز والجريمة في عنوانه الفرعي لرواية «المفتاح المظلم»، «رواية تشويق»، وفي معارضته الرائعة لشغف كولينز الخاص بالسرد المبني باتحاد من الرسائل والأبواب الصحفية والشهادات القانونية. حدّدت لان باكيت كيف أن رواية كولينز تدين بالكثير للميلودراما المسرحية الشائعة في أيامه (١٩٩٤م، ٤) ويبدو أن ويلسون يعترف بهذا بتضمينه لمعارضة مسرحية عند نقطة من نقاط سرده.^{١٤}

كانت هذه أهمية «امرأة الضابط الفرنسي» في عصرها حتى جرى إعدادها للمسرح عدة مرات حتى ارتبطت بالتجارة (كولينز، ١٩٩٩م، [١٨٦٠م، vii]؛ تستمر هذه القوة الثقافية في العصر الحالي حين تكون موضوع إعداد موسيقي أو تليفزيوني، معترفة مرة أخرى بالاقتراب الإبداعي للرواية من الميلودراما كشكل. تبعت رواية ويلسون أثناء ذلك وتمنح صوتاً جديداً لبطلين من «ذات الرداء الأبيض»: الرسام ولتر هرترايت Hartright، وزوجة أخيه ماريان هلكوم Halcombe. بين هذين الاثنين المتنافرين يُحلُّ اللغز الأصلي في رواية كولينز، ويتعلق بالموت الزائف للورا Laura أخت ماريون Marion، وقد وضعها في مصحة تحت هوية مزيفة زوجها الوجد سير برسيفال جلايد Glyde. هنا يقوم ولتر وماريون مرة أخرى بدور مخبرين هاويين. هذه المرة، رغم ذلك، غايتهما المُحدّدة هي البحث في حياة الرسام جوزيف ترنر الذي كُلف هرترايت بكتابة سيرة حياته.^{١٥} في صيغة موازية لصيغة بايت وفولز في أعمالهما «الإحيائية»، يدمج ويلسون هنا شخصيات قصصية وحقيقية من العصر الفيكتوري. ما يستطيع أن يفعله أيضًا في العملية هو الكشف عن كثير من التوترات الجنسية التي كانت ضمنية في نص كولينز وقد تعرف عليها وناقشها أجيال من القراء والنقاد. حدّد جون سوزرلاند التيار الجنسي الخفي في «ذات الرداء الأبيض» في المواجهة بين ماريان، والكونت فوسكو Fosco، الوجد الميلودرامي الإيطالي في العمل، لكن هناك أيضًا بالتأكيد كيمياء جنسية بين ولتر وماريان، ورغم عاطفته السطحية تجاه أختها غير الشقيقة الأجمل بصورة تقليدية وزواجه منها في

^{١٤} لان باكيت Pykett: أكاديمية إنجليزية تدرّس أدب القرن العشرين.

^{١٥} ترنر J. M. W. Turner (١٧٧٥-١٨٥١م)، رسام بريطاني تأثّر بالانطباعيين الفرنسيين.

النهاية.^{١٦} يبدو ويلسون راضيًا تقريبًا عن تَوَقُّع القُراء بهذا الشأن حين تحدث مواجهة جنسية مزعجة بين أبطاله مؤخرًا في الرواية.

هذا العنصر العدواني جنسيًا في نص «مفتاح الظلام» جزء من الاستثمار الأوسع للرواية في استكشاف التيارات الجنسية المستترة والقمع الجنسي في العصر الفيكتوري. وهذا يشكل الكثير من اللغز الخفي في حياة ترنر الذي يكشفه ولتر في سياق بحثه في سيرة حياته — في حركة موازية لحركة «الاستحواذ» لبايت، يتوازي هنا فن السيرة الشخصية مع فن المتخصص في البحث الجنائي أو الطب الشرعي — وهو ما عليه أن يواجهه كعنصر أكثر إظلامًا في شخصيته في سياق السرد. وفيما يتعلق بهذا يجب التأكيد على أن ويلسون يبدو حريصًا على أن يجعل بطل كولينز غامضًا ومعقدًا، وهو بطل رائع وطيب إلى حد ما، يسمى بشكل مناسب «هرترايت». أحد أوجه تقنية ترنر التي تعتمد على الرسم الذي بدأ يفتن هرترايت ويشغل ذهنه (ومرة أخرى، كما في رواية بايت، يستحوز موضوع الباحث في منعطفات عديدة على ذهنه ويحاصره) توزيع الضوء والظل *chiaroscuro* في عمله. يقدم «قاموس أكسفورد الإنجليزي» تعريفًا ثلاثيًا لهذا المصطلح. إنه في لغة الرسم «معالجة الضوء والظل في الرسم والتلوين». وهذا عنصر معروف في تقنية ترنر وهو ما يسعى هرترايت إلى محاكاته: تشجع الرواية على إدراك لوحات ترنر طوال الوقت لكي نفهم كيف ولماذا تتكشف الأحداث بهذه الصورة. لكن كلمة *chiaroscuro* يمكن أن تعني أيضًا «استخدام النقيض في الأدب»، قوة دافعة للانتحال كما رأينا. بالإضافة إلى أنها تشير، عبر اشتقاقها الإيطالي، إلى «شبه المكشوف half-revealed» (*chiaro* = واضح؛ *oscuro* = معتم/غامض)؛ عنوان ويلسون، «المفتاح المظلم»، ترجمة حرفية لكلمة *chiaroscuro* من بعض الأوجه، لكنه يلقي الضوء على استثمار القصة البوليسية الكشف عمًا كان غامضًا في البداية، في إلقاء الضوء على أشياء كانت في الظل، الفكرة ذاتها التي يبدو أن رواية جراهام سويفت «ضوء النهار» تقدم تورية لها بجلاء شديد في الفصل الثاني. ربما يُقترَح موازٍ لفن كاتب السيرة الذاتية في العبارة، برغم أنها تَلَفَّت الانتباه إلى الإلهام غير المريح للأسرار الغامضة في المجتمع الفيكتوري، عالم العهر والإباحية الذي يسحب ولتر بكل معنى الكلمة إلى أزقته الخفية. هذا هو التيار الخفي نفسه في المجتمع الفيكتوري

^{١٦} جون سوزرلاند Sutherland (١٩٣٨م-...)، كاتب إنجليزي.

الذي يزعج فولز ويشغله في «امرأة الضابط الفرنسي». المنظور المزدوج البارز كأسلوب سائد في رواية فولز يرشدنا كقراء لنرى أشكال التعارض والتناقض المتأصلين في فهمنا للمجتمع الفيكتوري: «ماذا يواجهنا في القرن العشرين؟ عصر كانت المرأة فيه مقدسة sacred؛ وحيث يمكنك شراء فتاة في الثالثة عشرة من عمرها بجنيهاً قليلة ... حيث بنيت كنائس أكثر مما بني في التاريخ السابق كله في البلاد؛ وحيث كان بيت من كل ستين بيتاً في لندن ماخوفاً ...» (١٩٩٦م، [١٩٦٩م]، ٢٥٨). يعمل القارئ كمخبر من نوع ما حين يواجه هذه القصة، عارفاً المتوازيات وأيضاً الاختلافات الدالة بين تمثيل القرن العشرين المنجز في الروايات وسياقها الشائع، وحالاً شفرة مجموعة كاملة من الشفرات والمفاتيح في العملية.

يبدو أن العصر الفيكتوري وعالم الجريمة النشط فيه يقدمان مثالاً خاصاً لأنواع التناقض الاجتماعي والثقافي، وربما يفسر هذا جزئياً الافتتان المستمر بانتحال أساليب القصة في القرن التاسع عشر بشكل كبير في الكتابة المعاصرة. توجد أيضاً متوازيات مع عصرنا المدني — عموماً — لا ينبغي التقليل من شأنها. في روايات ديكنز وكوليز، من بين آخرين كثيرين، لندن بمثابة شخصية حقيقية. العصر الفيكتوري يعالج بعضاً من أكثر اهتماماتنا المعاصرة بالطبقة، والتدرج الاجتماعي، ومسائل الإمبراطورية والإمبريالية. كما لاحظت جوتري شكرا فورتى سبيفاك: «لا ينبغي قراءة الأدب البريطاني في القرن التاسع عشر بدون تذكر أن الإمبريالية، باعتبارها الرسالة الاجتماعية لإنجلترا، كانت جزءاً أساسياً من التمثيل الثقافي لإنجلترا بالنسبة للإنجليز» (١٩٩٧م، [١٩٨٩م]، ١٤٨). وهذه كلها أسباب للاهتمام المستمر بتقديم التفسيرات والتجديدات المعروفة التي تولي اهتماماً بالقصة الفيكتورية.

لكن يجدر بنا التوغل أكثر في هذا الاهتمام؛ لأنه، إضافة إلى الاهتمام بالعصر الفيكتوري ككل، ظهر اهتمام خاص بعقد الستينيات في القرن التاسع عشر، وكان، كما رأينا من قبل، عقد قصة الإحساس وظهور أجناس أدبية فرعية ترتبط بها مثل الرواية البوليسية والغاز القتل. تدور «الاستحواذ»، و«المفتاح المظلم»، و«امرأة الضابط الفرنسي» كلها جزئياً في ستينيات القرن التاسع عشر، إضافة إلى روايتي كوليز «ذات الرداء الأبيض»، و«حجر القمر»، ورواية تشارلز ديكنز «التوقعات الكبرى»، ومع أن أحداثها تدور قبل ذلك بسنوات، إلا أنها نُشِرت في ستينيات القرن التاسع عشر. ونبتاول هذه الرواية بمزيد من التفصيل فيما بعد، لكن يكفي أن نقول هنا إنها تحمل آثاراً واضحة من

الاهتمام المعاصر بالجريمة وتقنيات قصة التشويق؛ مكتبة ويميك Wemmick لدراسات علم الجريمة وأدب الإدانة مُجرّد مؤشر واضح لهذه الحقيقة في الرواية. لكن، كما يوحي الاهتمام الواسع والمتطور إلى حد بعيد لهذه الرواية بنظريات الطبيعة والتنشئة (ديكنز، ١٩٩٤م، [١٨٦١م]، xiv)، تمثل ستينيات القرن التاسع عشر انعطافة حاسمة فيما يتعلق بإعادة تفكير ما بعد الحداثة في الرواية الفيكتورية وسياقها الأكثر عمقاً في القيم الاجتماعية والثقافية الفيكتورية؛ لأنه كان العصر الذي شهد أحد أعظم التحديات التي واجهت الفهم الديني للعالم والهوية متمثلاً في نظرية تشارلز داروين عن النشوء. نُشر «أصل الأنواع» أول مرة سنة ١٨٥٩م. وليس من قبيل الصدفة أن يصدر جون فولز كثيرًا من الفصول في «امرأة الضابط الفرنسي» بأفكار مؤثرة لداروين عن التكيف والبيئة، أو تكون الشخصية الرئيسية في عمله جيولوجيًا، عالم يفتح على المقاربة الداروينية ليفهم العالم من حوله.

نُشرت «التوقعات الكبرى» أول مرة في حلقات بين ديسمبر ١٨٦٠م، وأغسطس ١٨٦١م في دورية «طوال العام All the Year Round». في ١٨٦٠م، نشرت هذه الدورية أيضًا مقالين مهمين عن نظرية داروين في التكيف والتنوع والبقاء على قيد الحياة: نشر «الأنواع» في يونيو، ونشر «الانتخاب الطبيعي» في يوليو. يبدو تأثير هذا على رواية ديكنز، وهو محل جدال، عن طريق مساري حبكة كل من بيب Pip، وإستيلا Estella، في أن الأصول البيولوجية ليست إلا جزءًا من تشكيلنا الاجتماعي والبيئي المعقد، لا يمكن التقليل من شأنه. في «حكايات داروين Darwin's Plots» رأى جليان بير أن نثر داروين تشكل بقراءته عبْر عدة فروع معرفية وأنه وجد الصورة الأدبية عن التناظر مفيدة بصورة خاصة في الإفصاح عن أفكاره العلمية (١٩٨٣م، ٨٠).^{١٧} يبدو من العكسي بالقدر نفسه ضرورة سحب الروايات المنهمكة في عملية الإعداد الأدبي، بإبداع نظائر وتنويعات خاصة بها طبقًا للسياق الثقافي والجغرافي والتاريخي، إلى نظريات داروين.

هكذا يبرهن العصر الفيكتوري في النهاية على أنه مناسب للانتحال؛ لأنه يعالج بحدة الكثير من الاهتمامات المهيمنة في عصر ما بعد الحداثة: مسائل الهوية؛ مسائل الشروط البيئية والوراثية؛ والصيغ الجنسية المكبوتة والمقهورة؛ والجريمة والعنف؛ الظاهرة المدنية؛ عمليات القانون والسلطة؛ العلم والدين؛ ميراث الإمبراطورية بعد الكولونيالية. في تنقيح

^{١٧} جليان بير Gillian Beer (١٩٣٥م-...)، ناقد إنجليزي.

الراوي العارف بكل شيء في القصة في القرن التاسع عشر، يستبدل به (أو بها) غالبًا الراوي غير الجدير بالثقة الذي عرفناه شائعًا في القصة المنتحلة، يجد مؤلفو ما بعد الحداثة طريقة ميثاق-قصصية ليتأملوا في دوافعهم الخلاقة في التأليف. هكذا ينتهي هذا الفصل بقراءة دقيقة لرواية معاصرة محددة تجسد كل هذه الدوافع في انتحالها وإعدادها الرائع لرواية تشارلز ديكنز «التوقعات الكبرى»، وهي بمثابة حالة اختبار مفيد للدعاوى التي طرحت من قبل: «جاك ماجز» لبيتر كاري (١٩٩٧م).

الخروج من الظلال: جاك ماجز لبيتر كاري

مثل الكثير من الكتّاب الذين تم استدعاؤهم وتناولهم في هذه الصفحات، لا يقتصر اهتمام الروائي الأسترالي بيتر كاري بالانتحال على عمل واحد من أعماله. عُرف، مثل ج. م. كوتسي أو جون فولز، ككاتب متناص بعمق. رُبطت روايات مثل «إليويكر» (Illywhacker، ١٩٨٥م)، و«أوسكار ولوسيندا» (Oscar and Lucinda، ١٩٨٨م) بكتابة القرن التاسع عشر، وخاصة أعمال تشارلز ديكنز، ونصوص الواقعية السحرية في أمريكا الجنوبية، وأفلام فيرنر هيرزوج، إذا اكتفينا بذكر القليل (وودكوك، ٢٠٠٣م، ٨٢).^{١٨} يدين التسلسل الافتتاحي الرائع لرواية «أوسكار ولوسيندا» الذي يصور تنشئة أوسكار بين إخوة بليموث وحادثة حلوى الخوخ المحرمة بالكثير لعمل إدموند جوز عن السيرة الذاتية الفيكترية الاستعادية، «أب وابن» (Father and Son، ١٩٠٧م).^{١٩} أنكر كاري عند نشر «أوسكار ولوسيندا»، ربما في مكر مدروس، أنه كان قارئًا جيدًا لديكنز (وودكوك، ٢٠٠٣م، ٥٨)، لكن ربما لا يكون هناك شك في انغماسه في أعمال الروائي الفيكترية عند كتابة روايته «جاك ماجز» (Jack Maggs، ١٩٩٧م)، وهي انتحال مباشر لرواية «التوقعات الكبرى». «جاك ماجز» في عنوان كاري تجديد ما بعد كولونيالي لأبل ماجويتش Magwitch المدان عند ديكنز، الرجل الذي جعله ثروته في ويلز الجنوبية الجديدة يُعرض بتعبير ببب بيريب Pip Pirrip بوصفه جنّلمان «التوقعات الكبرى» في تلك الرواية. إذا كانت رواية

^{١٨} فيرنر هيرزوج Herzog (١٩٤٢م-...)، مخرج ألماني، ومنتج وممثل. ارتبط اسمه بالسينما الألمانية الجديدة.

^{١٩} بليموث Plymouth: بلدة جنوب غرب إنجلترا. إدموند جوس Gosse (١٨٤٩-١٩٢٨م)، كاتب إنجليزي.

«إننا فيكتوريون آخرون»؛ أو إعادة التفكير في القرن التاسع عشر

ديكنز، كما وصفتها كيت فلنت، نصًا مشبعًا بموتيفة العودة، أو على الأقل بمحاولة العودة (ديكنز ١٩٩٤م، [١٨٦١م، vii)، فإن قصة كاري كذلك بصورة مضاعفة.^{٢٠} إنه يعود إلى قصة ماجويتش وعودة ماجويتش إلى لندن ليقابل «ابنه بالتبني»، بيب، وهنا تحول إلى شخصية أكثر استحقاقًا للتوبيخ، شخصية هنري فييز Phipps، فارضًا عليها بوضوح مجموعة من القيم والاهتمامات السياسية لما بعد الكولونيالية. كما هو الحال مع تعرض جان رايس في «بحر سرجاسو الواسع» للإمبريالية الضمنية في «جين إير»، يقترح بروس وودكوك أن كاري يعرض القمع والتحيز في أساس نص ديكنز والثقافة الفيكتورية:

تجاور «جاك ماجز» الخفي والمرئي لتكشف عنفاً اجتماعياً رهيباً تحت سطح المثل الإمبريالي ... إنها «بحر سرجاسو الواسع» بيدر كاري: عملية انتقام بعد كولونيالي ضد ثقافة أب. تنقح، مثل رواية جان رايس، عناصر نص تراثي من قلب التقاليد الأدبية الإنجليزية لتكشف التاريخ البديل الخفي الذي طمسته هذه السيطرة الثقافية أو قمعته.

(٢٠٠٣م، ١٢٠)

إذا كانت رواية ديكنز ترى أبل ماجويتش بعيون بيب تمامًا والسرد المُكوّن من طبقات بضمير المتكلم، فإن كاري يعكس المنظور بحيث نرى الأحداث من منظور ماجز إلى حد بعيد. تبدأ الرواية عند عودة ماجز من مُستعمرة العقاب في ويلز الجنوبية الجديدة. يحقق له كاري بكل معنى الكلمة عفوًا شرطيًا في سياق روايته. بالإضافة إلى هيبو-نص ديكنز بوضوح، يُجدّد كاري أدب الجريمة الأسترالي، وهو مثال أوّلي يمكن أن تلحف به «حياته الطبيعية His Natural Life» لماركوس كلارك (١٨٨٥م).^{٢١} تعمل «صانع اللعب» لتوماس كنيلى، وقد ناقشناها في الفصل الثاني، في إطار نصي مماثل. يكتب كاري وكنيلي بوعي من نقطة تميز ما بعد الكولونيالية، «يردان» على مسألة نقل المدانين وبناء

^{٢٠} كيت فلنت Flint: درست الأدب في جامعتي بريستول وأكسفورد، وانتقلت في ٢٠٠١م إلى روتجرز.

^{٢١} ماركوس كلارك Clarke (١٨٤٦-١٨٨١م)، روائي وشاعر أسترالي.

مستعمرة عقابية بريطانية في أستراليا. وكان لهذا، في رأي كنيلى، رنين إضافي مدمر أثر على الجاليات الأصلية البدائية.

أثر كتاب «الشاطئ المميت The Fatal Shore» لروبرت هوز (١٩٨٨م) على استجابة كاري لقضايا الإمبراطورية في الثقافة الأسترالية، ويناقش بشكل مباشر «التوقعات الكبرى» في سياق ما بعد الكولونيالية.^{٢٢} بالتالي، وفي فقرة تستشهد بكاري كمؤلف بعد كولونيالي، وجد إدوارد سعيد في هذه الدراسة في مقدّمة «الثقافة والإمبريالية Culture and Imperialism» (1993: xvi-xvii) دليلاً آخر كانت بحاجة إليه لتأثير النظرية على عمليات الإعداد. اقترح سعيد أن ماجويتش المدان المنقول في «التوقعات الكبرى» استعارة للعلاقة بين إنجلترا وذريتها الكولونيالية: «الحظر المفروض على عودة ماجويتش ليس عقابياً فقط لكنه إمبريالي: يمكن أخذ أشخاص إلى أماكن مثل أستراليا، لكن لا يمكن السماح لهم «بالعودة» إلى فضاء متروبوليتاني، الذي، كما تشهد قصة ديكنز، يتم التخطيط له بدقة شديدة، يعبر عن ...» (xvii). يسمح كاري لماجويتش بالعودة في سياق رواية تبرهن، مثل الكثير من عمليات الإعداد التي ناقشناها في هذا الفصل لقصص من القرن التاسع عشر، على افتتان عميق بالفضاء المتروبوليتاني للندن.

في «جاك ماجز»، يعيد كاري كتابة نهاية المدان التقليدية بالإضافة إلى المصير الخاص بماجويتش في رواية ديكنز، حيث يموت بين ذراعي بيب. يسمح كاري لماجز «بعودة» إضافية إلى «وطنه» الأسترالي وأسرته، مما يبرهن على تنقيح أكثر تعقيداً مما قد توحى به النظرة الأولى، حيث يرفض ماجز طوال القصة هويته الأسترالية بإصرار، نابذاً أسرته هناك لصالح اهتمام ملح بالطفل المجهض في ماضيه الإجرامي وبيز «المتبنّى». تشير مير ني فلاثوين إلى الطرق التي تكرر بها الرواية، مقلدة أعراف قصة الإحساس في ستينيات القرن التاسع عشر، مجازات الأبوة الفاشلة، ناهيك عن صورة وليم الرابع المحتضر؛ تبدأ الرواية في ١٨٣٧م بملك مُعتَل والملكة فيكتوريا على وشك اعتلاء العرش.^{٢٣} ترى أن كاري لا يهرب تماماً من النماذج التي يسعى إلى فضحها حيث إنه يستبدل بطيركية أسترالية مثالية بالنسخة الإمبريالية التي تنتقدها الرواية. الصورة الأخيرة التي تقدم إلى القراء عن ماجويتش أثناء عودته إلى ويلز الجنوبية الجديدة إحياء إمبريالي داخل الأسرة وفي نادي

^{٢٢} روبرت هوز Hughes (١٩٣٨م-...)، ناقد من مواليد أستراليا، يقيم في نيويورك منذ ١٩٧٠م.

^{٢٣} مير ني فلاثوين Máire ní Fhlathúin: مُحاضرة في جامعة نوتنجهام Nottingham.

كريكيت محلي (١٩٩٩م، ٩٠). ربما تُكشَف حدود المنظور ما بعد الكولونيالي لكاري بهذا، بالإضافة إلى الغياب المزعوم للصوت البدائي من هذا النص، برغم أن الكثير من الخطابات القانونية في المناظرات الممتدة عن الملكية والتملك في الرواية عن مناظرة حقوق الأرض الأسترالية تُستدعى بوعي.

تستحق مقارنة كاري «لنهاية» ماجز المزيد من التحليل. أعلن كثير من النقاد في وقت نشر «جاك ماجز» عن عدم اقتناعهم «بالنهاية السعيدة» للرواية. لكننا نسجل أن كاري، مثل فولز من قبله، يعي بعمق هذا الإحساس الثقيل بخاتمة القصة. قدم فولز في «امرأة الضابط الفرنسي» نهايات بديلة، ويعترف بأن «أعراف القصة الفيكتورية لا تسمح، ولم تسمح، بمكان لنهاية مفتوحة وغير حاسمة» (١٩٩٦م، [١٩٦٩م]، ٣٨). تُنشر «التوقعات الكبرى» باستمرار في طبعات حديثة مع نهاياتها البديلة، رغم ذلك؛ أولاً، النهاية شبه السعيدة التي أقحمها بلوير ليتون Lytton محرر ديكنز، وفيها يُقدّم تلميخ قوي بأن بيب وإستيلا ربما يعيشان سعيدين بعد ذلك إلى الأبد، والنهاية الأكثر ظلمة التي فضلها ديكنز في البداية. هناك من ثم سلف عند ديكنز للوعي الزائف الذي يحيط «بالنهاية السعيدة» التي يقدمها كاري لماجز، وفيها يبدأ هو وميرسي لاركين Larkin حياة جديدة في أستراليا (بورتر Porter، ١٩٩٧م، ١٦؛ عن ني فلاثوين، ١٩٩٩م، ٩١). وكما يلاحظ وودكوك هناك «قصة من قصص الجنّيات، غير حقيقية بتعمد» تظهر في هذا القسم (٢٠٠٣م، ١٢٧) بوصفها أنشودة رعوية عن الأسر السعيدة؛ لا شيء مما يسبق ذلك في الرواية يبدو أنه ينبئ بهذه النتيجة، ومناخ عدم الواقعية يتّحد بالنهاية الكلية التي تشير إلى مجموعة ميرسي من الطبعات الأولى لرواية عن ماجز، «موت ماجز The Death of Maggs». في الدائرية السردية نرى للمرة الأولى ميرسي في هذه الرواية تتناول كتباً في المكتبة الشخصية لبيرسي باكل Buckle. هناك بُعد قصصي أدبي لهذه النهاية التي يبدو أنه لا مفرّ منها. حتى الإهداء المطبوع إلى باكل في «موت ماجز» يبدو زائفاً من منظور ما سبق أن قرأناه. يمكن للنصوص أن تكذب وتضلّل، وقصة كاري تلهو بهذه الاحتمالية طوال سردها وتحفظ بإدراكها المتشكك بما يتعلق بالنصوص حتى ختامها. لا يعيد انتحال كاري لرواية «التوقعات الكبرى» كتابة الأحداث فقط في الرواية التراثية التي كتبها ديكنز، إنه يذهب خطوة أبعد بجلب نسخة المؤلف نفسه إلى قلب القصة. توبياس أوتيس Oates، صحفي مبتدئ في كتابة الرواية، مُتلهّف على التأييد والنجاح، تنويعه مطموسة إلى حد ما على ما نعرف عن سيرة ديكنز. لاحظت كيت

فلينت أن ديكنز كَتَبَ «التوقعات الكبرى» في لحظة مثيرة من حياته الشخصية. في ١١ مارس ١٨٦١م، كتب إلى صديقه ويلز W. H. Wills أنه «مثقل تمامًا بالأعباء ومقيد في الحياة» (عن ديكنز، ١٩٩٤م، x؛ ديكنز ١٩٣٨م، ٢١٢). انفصل عن زوجته في ١٨٥٨م، وتعرض لكثير من الفضائح بشأن علاقته التي راجت حولها الشائعات مع الممثلة إلين تيرنان Tiernan (كبلان Kaplan، ١٩٨٨م، ٤١٦-٤١٧). شهدت ١٨٦١م عدم استقرار في الساحة العالمية، وشهدت اندلاع الحرب الأهلية الأمريكية. تهتم قصة كاري بالحياة الأسرية المضطربة التي عاشها ديكنز، لكنها لم تهتم بالعلاقة مع «نيلي Nelly» تيرنان، بقدر اهتمامها بالتلميحات المبكرة في حياة ديكنز عن عاطفة سيطرت على ذهنه تجاه أخت زوجته، ماري هوجرث Hogarth. ماتت ماري ميتة تراجيدية مبكرة وهي في السابعة عشرة من عمرها، ورغم أن ديكنز ذُهل بشكل لا يمكن إنكاره نتيجة موتها فإن غرور حكايته عن موتها لا مفر منه: «حمدًا للرب أنها ماتت بين ذراعَيَّ ... وآخر ما همست به من كلمات كان عني» (أكرويد Ackroyd، ١٩٩٠م، ٢٢٦).

في «جاك ماجز» يرهن توبياس أوتيس على أنه شخصية تافهة تستحق التوبيخ بوضوح، لا يستغل فقط من حوله غذاءً لقصته مع إحساس ضئيل بالمسؤولية الخلقية، لكن حياته الشخصية تبقى زوجته ماري (انزلاق اسم ماري هوجرث إلى اسم زوجة أوتيس في «جاك ماجز» مدروس بالتأكيد من جانب كاري) وأختها ليزي وريندر Warrender ضحيتين لأنانيته. يبدو أن الإحياء القصصي الذي قام به كاري لديكنز يدين بالكثير في هذا لشخص تافه، وإن يكن لأمعًا، صورته السيرة الشخصية التذكارية التي كتبها بيتر أكرويد (١٩٩٠م). بالإضافة إلى هذا التوازي الواضح بين حياة أوتيس وما هو معروف عن حياة ديكنز، تُبنى «جاك ماجز» حول سلسلة من المتوازيات والأصداء، خارجية وداخلية. هناك عدة متوازيات نصية مع «التوقعات الكبرى»، أصداء داخلية إذا جاز التعبير، وأيضًا مع أعمال أخرى من أعمال ديكنز. مجتمع السرقة الذي يجد ماجز نفسه موضوعًا فيه وهو طفل نسخة من مصنع فاجين Fagin للأطفال اللصوص في «أوليفر تويست»، على سبيل المثال. يستخدم أوتيس، كما نعلم، شخصية ماجز في عدد من رواياته بعد ذلك: «ناموا أخيرًا، وزحف توبياس أوتيس إلى الخارج. هذا المشهد، أو بالأحرى خصوصيات وضعه، تظهر من جديد ليس فقط في «موت ماجز» و«مايكل آدمز Michael Adams»، بل تقريبًا في كل ما كتب توبياس أوتيس» (كاري، ١٩٩٧م، ١٩٧).

«التوقعات الكبرى» قصة تتأسس على الارتباطات بين الأشياء. كثيرًا ما يحاول بييب الاحتفاظ بالأجزاء المكونة لحياته منفصلة، مرتبًا كما يحدث حين يزوره جوي جرجيري

Joe Gargery في لندن، يشعر بعالم كُنْتُ يسير خلفه عن بُعد وبشكل لا يرتبط بوجوده الجديد كجنّتلمان، وربما حتى بشكل يثير الشبهة.^{٢٤} ما يفشل بيب في إدراكه هو كيف ترتبط حياته الجديدة ارتباطاً حميماً بخبراته في «الشراك» (ديكنز، ١٩٩٤م، [١٨٦١م]، ٢٢٢)، معززة بثروة ماجويتش وتأييده. ثمة خيوط أخرى تترابط أخيراً في الرواية حين نعلم أن المنافس الرئيسي لماجز في الجريمة، كومبيسون Compeyson، هو العريس الذي هجر مس هافيشام Havisham يوم عرسها وأن إستيلا ابنة ماجويتش حقاً. يتحقق ترابط رواية كاري في العلاقة بين الهييو نص والهيبر نص والتوازي المحدد مع حياة ديكنز الخاصة. هناك أيضاً عدة صور للتوازي في السرد. يصبح أوتيس في نواحٍ عديدة ظل ماجز ونظيره، تنويعاً كاري على شخصية شائعة في القصة في القرن التاسع عشر، شخصية الشبح أو القرين. تعكس الأحداث في حياة ماجز وحياة أوتيس كل منها الأخرى بانتظام مزعج. إن الإجهاض الرهيب لطفل ماجز من صوفيا Sophia في منزل ما برتين Ma Britten، الذي يُروى بفلاش باك في السرد، وهو نفسه صدّى نصي لبنية السرد عند ديكنز في «التوقعات الكبرى» بقصصه داخل القصص، يعكسه الإجهاض المميت الذي تم بأدوية أعطاه توبياس وماري لليزي بدون معرفة كل منهما بما فعله الآخر. تتأسس بالتالي مخطوطة الرواية المتصورة التي يكتبها أوتيس بشكل مهلهل عن حياة ماجز، وهي مخطوطة تحترق في النار بناء على وصية ماجز وتدل سلفاً على حرق ملاءات سرير ليزي بعد موتها المؤلم (وحرق الجنين المجهض أيضاً، مما يُؤثّر على الارتباط المزعج بين الذرية الخلقة لأوتيس).

يبقى أوتيس أيضاً لصاً بالسرد كما هو حال ماجز نفسه. تصبح أوصاف مثل «المدان» أو «الكاتب» مُتقلّبة وغادرة في سياق «جاك ماجز» حيث يمكن تطبيقها على ماجز أو أوتيس بكثرة. عدد من القصص المقحمة في النص، على سبيل المثال، نتاج لدافع ماجز لكتابة قصة حياته لهنري فيبز. يتحاشى ماجز، في انزلاق لليقينية النصية، وصف «الأسترالي» الذي يبدو أن أوتيس ومن بعض الأوجه كاري حريصان على لصقه به (كاري، ١٩٩٧م، ٣١٢-٣١٣). يسلب أوتيس، بدلاً من الفضة المدموغة التي تدرب ماجز وهو طفل على سرقته، الحيوانات «الحقيقية» (سرد كاري متردد بقدر متساوٍ بشأن

^{٢٤} كُنْتُ Kent: منطقة في جنوب شرق إنجلترا.

صفتي «حقيقي» و«قصصي» كمادة خام لقصته. يصف ماجز شعوره بأنه «سُرِق» بعد النوبة الأولى من السير نوّمًا، أثناءها يسجل أوتيس ملاحظات دقيقة عن نوبات غضب ماجز بشأن حياته كمدان أسترالي ليضمّنها في روايته: «كان مسروقًا، مسلوبًا، وما كان ليحتمل هذا» (٣٢). يؤيد أوتيس، في توازٍ آخر مباشر مع الافتتان الفعّال عند ديكنز طوال مسيرته المهنية مع أعمال العقل المجرم، العلم الزائف المرتبط بالتنويم المغناطيسي في القرن التاسع عشر (أكرويد، ١٩٩٠م، ٤٤٨-٤٥١). وقد رأى البعض في ذلك سلفًا للعلاج النفسي الحديث، وبهذه الطريقة لا يوازي كاري فقط طريقة حديثة في إضفاء بعد سيكولوجي على مدان ديكنز، لكنه يوازي أيضًا أفعال السرقة والانتحال المتأصلة في الأيديولوجيا الإمبريالية.

الاستراتيجيات الميتا-قصصية للرواية مكملّة لفضح الضلالات الكولونيلية. وتلفت الانتباه لعملية ابتكار القصص ... كانتحال أو سرقة. بالضبط كما سرقت إنجلترا حق ميلاد ماجز بجعله لصًا، يستعمر توبياس أوتيس ماجز ليرضي مخيلته، ويسرق قصة ماجز من أجل قصته.

(وودكوك ٢٠٠٣م، ١٢٩)

يهيمن القلق على قارئ «جاك ماجز» كما يهيمن على قارئ «بحر سرجاسو الواسع» من أن الأبطال قد يبرهنون على عجزهم عن الفرار من مسارات الحبكة التي حددتها أسماؤهم ونظائريهم في الأدب. للإحساس الذي ينتاب بيب في «التوقعات الكبرى» بأن ماجويتش لا يمكن أن يهرب من هويته الأولية كمدان معنى ضمني واضح بالنسبة لمحاولات الأول الهروب من حياته مع جوي Joe ببطء:

كلما ألبسته أكثر وكلما ألبسته أفضل بدأ أكثر مثل الشارد الذي يمشي بتراخٍ في المُستَنقَعات. كان هذا التأثير على خيالي القلق قابلاً لأن يُعزى جزئيًا، بلا شك، إلى وجهه القديم وطريقة تصبح أكثر ألفة بالنسبة لي؛ لكنني صدقتُ أيضًا أنه جر إحدى ساقيه كما لو كان يحمل حديدًا، وأنه من الرأس إلى القدم مدان منذ الأزل.

(ديكنز، ١٩٩٤م، [١٨٦١م]، ٣٣٣)

يستمتع كاري بتأمل قدرة شخصيته على إعادة كتابة مصيرها. في مواجهة أساسية في عربة متحركة، مواجهة تردد بوعي صدى مواجهة فولز مع بطله في مقصورة قطار في «امرأة الضابط الفرنسي»، يجعل كاري ماجز يقابل أوتيس في الرواية التي يكتبها ويتحدثى النهاية الانتقامية التي في ذهنه للشخصية التي تتأسس على حياته. وكما رأينا بالفعل، يعيد كاري أيضاً كتابة نهاية ماجز؛ مشهد سرير موت الأسترالي في سن كبيرة بمثابة نظير لذلك الذي يتخيله له أوتيس. يتحدد عنوان رواية أوتيس بهذا المصير، «موت ماجز»؛ الموت حرقاً، بالطبع، تجديد بدوره لموت مس هافيشام في رواية ديكنز. يتركنا العنصر الخيالي لهذه النهاية، رغم ذلك، في قدر كبير من الشك حول كيفية تحرير ماجز من قيوده النصية.

ما يحققه كاري لشخصيته يجعله مرحلة أساسية في الطريق التي لا يستطيع أبداً أن يسلكها في «التوقعات الكبرى» حيث إن هذا السرد نُطق من خلال ملاحظة بيب ومنظوره، وهو يتكلم بضمير المتكلم. رواية كاري عن ماجز/ماجويتش تحمل الاسم نفسه بتعمد. والصورة التي يعرضها كاري بانتظام في السرد ليشير إلى هذه الحركة الأساسية هي إخراج ماجز من الظلال. كما في الكثير من قصص القرن التاسع عشر، وفي الكثير من عمليات الانتحال التي تناولناها في هذا الفصل، ناهيك عن «امرأة الضابط الفرنسي» لفولز، و«المفتاح المظلم» لويلسون، لندن وجود مدوٍ لكنه ذو وجهين في هذه الرواية، عاصمة أضواء الغاز والشوارع الجانبية، موضع المنازل الرائعة وأيضاً الأزقة والممرات الخلفية، مضاءة وغير مضاءة. إنها المواضع الأخيرة التي يرى ماجز كثيراً وهو يتسلل إليها أو يخرج منها. يُخرج كاري بمعنى الكلمة خبرات شخصيته من الظلال إلى النور. وفي موضع آخر رواية مهتمة بالنصوص الثانوية والحقائق الخفية؛ هنري فيبز، النظير المظلم لبيب أو قرينه في «جاك ماجز»، مذنب بممارسة اللواط بعنف مع جندي المشاة إدوارد كونستابل Constable والتسبب في انتحار رفيقة كونستابل. بطرق أخرى ينتهك أوتيس حياة ماجز وأفكاره في تصوير قوطي لفن الروائي. يكشف كاري بهذه الطريقة ما كان يمكن غالباً أن يوجد فقط كنص ثانوي أو ما بين السطور في القصة الفيكتورية، سواء الكولونيلية أم الكبت الجنسي أم العنف. بهذه الطريقة، «يظهر» سرد كاري ببراعة عالم الرواية الفيكتورية ولغة ديكنز لكن الضوء الذي يلقيه على موضوعه حديث بشكل لا مفر منه.

الفصل الثامن

تاريخ ممتد؛ أو انتحال الحقائق

يعترف المؤلف بأنه مدّ التاريخ مرة أو اثنتين ليناسب نهاياته القصصية.

بيتر كاري «ملاحظة المؤلف» على «جاك ماجز»

حتى هذه النقطة كنا نناقش الإعداد والانتحال في إطار تناصّ النصوص التي تنتج نصوصاً أخرى أو تُعدها. في الفصل التالي والأخير، متتبعين ريادة كريستيفا في كتابتها عن التناص في «الرغبة في اللغة Desire in Language» (١٩٨٠م)، نوسع معايير تلك المناظرة لتشمل أشكالاً فنية مصاحبة، أي الرسم والموسيقى. لكن ثمة صيغة أخرى موازية من الانتحال لا تستخدم المادة الأدبية أو الفنية كمادة خام، بل تستخدم مادة المحتوى «الحقيقي» للحقائق، حقائق الأحداث والشخصيات التاريخية. ماذا يحدث لعملية الانتحال حين يكون ما «يؤخذ» لغاية قصصية موجوداً حقاً أو كان موجوداً؟

غالباً ما تُجمع الأنواع الأدبية التي نفحصها تحت هذا العنوان معاً بالعنوان النوعي «القصة التاريخية». لكن القصة التاريخية مصطلح مظلته واسعة. يمكن، على سبيل المثال، أن يشمل الروايات أو المسرحيات التي تتناول «الماضي»، سواء كان معروفاً أم لا، مقدمة تفاصيل نصية عن ذلك «الماضي» كاستراتيجية موثوق بها: إننا «نؤمن» بأحداث تلك الروايات أو المسرحيات أو نسلم بصحتها جزئياً لأن التفاصيل الأساسية مرسومة بدقة كبيرة. ثمة دراسات منفصلة تجري على الدافع الأكبر باتجاه كتابة القصة التاريخية، لكن ما يحظى باهتمام أكثر وضوحاً وإلحاحاً في هذه الدراسة تلك النصوص التي ينتحل فيها المؤلفون بوعي الحقائق المعروفة عن حدث معين أو حياة معينة لتشكّل قصصهم، وقد تتنوع دوافعهم وراء ذلك. في بعض الأحيان، يُصوّر حدث تاريخي ويعرض لمحتواه الأدبي

والخيالي الثري ولأشكال التوازي والمقارنات التي يستدعيها مع اهتمامات أكثر معاصرة أو محلية. أحد أشهر الأمثلة على هذا من التراث المسرحي مسرحية آرثر ميلر «البوتقة» The Crucible (١٩٥٣م). تصور المسرحية الأحداث المحيطة بمطاردات السحرة التي حدثت سنة ١٦٩٢م في مُستعمرة سالم Salem البيوريتانية في نيو إنجلاند New England. إنها دراسة مُتعاطفة للمنافسات الشخصية والاضطرابات السيكولوجية التي ساهمت في الاتهامات المفرطة للسحر ضد النساء، والرجال في النهاية، في هذه الجالية، وأدت إلى عدة حالات شنيعة من الإعدام على الملأ. لكن هدف ميلر من انتقاء هذه اللحظة الخاصة في التاريخ لمسرحيته مزدوج. بينما كان يهتم بوضوح بالهستيريا الجماعية والحماسة الدينية التي ساهمت في إعدامات سالم، بحث أيضًا لتحفيز مُخيّلة المُشاهدين عن مقارنة مباشرة مع «مطاردات السحرة» التي كانت تتم في وطنه بالولايات المتحدة الأمريكية في خمسينيات القرن العشرين على يد السيناتور جوي مكارثي وأنصاره.^١ عن طريق آلية لجنة أنشطة غير الأمريكيين في مجلس النواب HUAC كانت هذه المجموعة مُصرّة على فضح الشيوعية في المجتمع الأمريكي. كان أولئك الذين يعملون في فنون التمثيل، الممثلون والمخرجون، ومن بينهم كتاب المسرح، بؤرة خاصة للمراقبة وقوافل العروض العامة التي شُجّعوا فيها على التبليغ عن زملائهم. وقد حُكِم على ميلر نفسه بالسجن في ١٩٥٧م نتيجة فشله في العمل كمخبر للجنة أنشطة غير الأمريكيين HUAC، رغم أن الحكم ألغي فيما بعد (بجسباي Bigsby، ١٩٩٧م، ٣). لا تصرّح مخطوطة «البوتقة» في أي موضع بهذا التناظر الحديث؛ يثق ميلر ببساطة في إمكانية مشاهديه في التوصل إلى استنتاجاتهم. بالطبع، يأتي المشاهدون إلى المسرحية اليوم بمعرفة مسبقة بالتناظر التاريخي والسياسي، لكن «البوتقة» تبقى مثالاً مؤثراً لاستدعاء الماضي التاريخي في سياق أدبي كوسيلة لنقد النظام السياسي الحالي ولو بشكل غير مباشر. لا جديد، بالطبع، فيما فعله ميلر: حقق ولیم شكسبير وبن جونسون شيئاً مماثلاً إلى حد بعيد في إنجلترا في بدايات القرن السابع عشر حين عرضا وضع روما القديمة وقصصها كوسيلة للهروب من الرقابة وكانت رغم ذلك تنتقد سياسات الحكومة حينذاك.

^١ جوي مكارثي Joe McCarthy (١٩٠٨-١٩٥٧م)، سيناتور أمريكي، ترأّس اللجنة الفرعية الدائمة للتحقيقات وعقد جلسات استماع علنية اتهم فيها ضباطاً في الجيش وأعضاء في وسائل الإعلام وشخصيات عامة بالشيوعية. ولم تثبت اتهاماته أبداً.

حديثاً استدعى رونان بينيت أيضاً مجتمع القرن السابع عشر ومناخه الذي يتسم بالحماس الديني والأصولية في روايته «الفوضى في عامها الثالث Havoc in Its Third Year» (٢٠٠٣م).^٢ بوضعها في شمال إنجلترا في ثلاثينيات القرن السابع عشر، العقد السابق على اندلاع الحروب الأهلية، يصور بينيت بلدة خلق فيها القادة البيوريتانيين المتزمتين عالماً من الارتياب والمراقبة حيث انقلب الجار على جاره، بنتائج مميتة غالباً. برهنت أشكال التوازي بين العالم الذي تصوّره الرواية وازدهار الأصولية الدينية التي حدثت في كل من الجاليات المسلمة والمسيحية في بدايات القرن الحادي والعشرين، ناهيك عن توابع أحداث ٩ / ١١ وأثارها السياسية، على أنه لا مفر منها بالنسبة للقراء والنقاد بالمثل.

يمكن استدعاء التاريخ غالباً بهدف المقارنة أو المقابلة. لكن كما أكد بيتر ويدوسون «ثمة طرق كثيرة يمكن أن يستخدم بها «الأدب» التاريخ، وغايات كثيرة يضعه من أجلها» (١٩٩٩م، ١٥٤).^٣ في نقاط مختلفة من هذا الكتاب، كان لدينا سبب لاستدعاء شك ما بعد الحداثة في الماضي وما يُعرف «بالحقائق» التاريخية. تنتحل جان رايس «جين إير» برنتي في «بحر سرجاسو الواسع» لتكشف العنصرية المطمورة في عصر الإمبريالية البريطانية وأدبها؛ يعيد بيتر كاري كتابته «التوقعات الكبرى» لديكنز في «جاك ماجز» ليلقي الضوء على الفجوات وحالات الغياب في رواية ديكنز، وبالتالي اهتمامات العصر الفيكتوري: حياة الذين يُنقلون إلى مُستعمرة العقاب في أستراليا. يعاد عرض التاريخ، سواء كان أدبياً أم غير أدبي، في هذه الحالات ليشير إلى تلك الجاليات وأولئك الأفراد الذين لم يُحكّ تاريخهم من قبل، إلى المهمشين والمحرومين من حقوقهم كما تقدمهم أنطوانيت عند رايس أو ماجز عند كاري. يحقق دون ديليلو تأثيراً مماثلاً في «الميزان Libra» (١٩٨٨م) برؤية حدث تاريخي بارز، اغتيال الرئيس جون ف. كيندي في دالاس في ١٩٦٣م، ليس بالضبط من منظور المقتال المعروف لي هارفي أوسوالد، بل عن طريق الأصوات الداخلية لآخرين في حياته وأفكارهم.^٤ ما يتم الكشف عنه في العملية هو الفقر والحرمان من الحقوق، وهو

^٢ رونان بينيت Ronan Bennett (١٩٥٦-...)، روائي من أيرلندا الشمالية.

^٣ بيتر ويدوسون Widdowson (١٩٤٢-٢٠٠٩م)، أكاديمي إنجليزي.

^٤ دون ديليلو Don DeLillo (١٩٣٦م-...)، مؤلف أمريكي. لي هارفي أوسوالد Oswald (١٩٣٩-١٩٦٣م)، المُتهم بقتل الرئيس الأمريكي جون كيندي في ٢٢ نوفمبر ١٩٦٣م، وقد تم إطلاق النار عليه وهو رهن التوقيف في ٢٤ نوفمبر من العام نفسه.

ما يضيع غالباً من الحكايات التاريخية التي يغلب عليها حس المؤامرة في عملية إطلاق النار.

رأينا أن استعادة الأصوات الضائعة أو المجموعة موتيفة شائعة في الكثير من عمليات الانتحال التي تناولناها كثيراً. في القصص النثرية التي تراجع مسرحيات شكسبير؛ مثل انتحال «العاصفة» في «اللازوردي Indigo» لمارينا ورنر أو «الملك لير» في «ألف هيكتار» لجين سميلي، ويأتي السرد فيهما كليهما بضمير المتكلم، يُبدل جهدٌ واعٍ لإعطاء صوت، وبالتالي مجموعة من الحوافز الشاملة، لشخصيات مهمشة في مسرح شكسبير أو غائبة تماماً عنه.^٥ يمكن تحديد غاية مشتركة في هذا الشأن في الكثير من القصص التاريخية فيما بعد الحداثة أو الميثاقصة التاريخية historiographic كما تدعى أحياناً، التي تعرض تقنية السرد بضمير المتكلم.^٦ امتدحت رواية «تاريخ حقيقي لعصابة كيلى True History of the Kelly Gang» لبيتر كاري (٢٠٠٠م)، على سبيل المثال، باعتبارها إنجازاً لافتاً للإحياء بتغيير مصدر الصوت. من المؤكد أن كاري يقدم بحيوية المصطلح واللهجة والترقيم المميز الذي يوحي بأننا نستقبل صوت نيد كيلى مباشرة.^٧ والرواية مبنية في سلسلة من رسائل كتبها كيلى إلى ابنته ليتأكد من أنها تسمع القصة منه إضافة إلى الآخرين. لهذا السبب تحل «رزم» الرسائل مكان الفصول في هذه الرواية التي تتميز بالإدراك الذاتي. يتلاعب كاري بثقة بطرق التفاصيل الأرشيفية المسجلة في تأطير مُقدّمة التأليف لكل «رزمة»: «٥٩ صفحة من قطع الثمن كلها من محتوى لب الخشب العالي ومتحوّلة إلى اللون البني، ثنايا ومكر وتلوّث ودموع ضئيلة» (٢٠٠٠م، ٧٣).^٨ تحقق هذه المادة المؤطرة غايتين متعارضتين في السرد. إنها بمثابة وجود متأصل؛ إننا مدربون كقراء على الثقة بالدليل التاريخي للمادة الأرشيفية المفهرسة بهذه الطريقة. إلا أن هذه الأطر أيضاً تذكر بالأصوات التاريخية والمفسرين التاريخيين غير كيلى نفسه؛ يتم تذكيرنا بهذه الطريقة بأن استراتيجية السرد غير الجدير بالثقة، السرد المفضل فيما بعد الحداثة، ربما

^٥ مارينا ورنر Warner (١٩٦٤م-...)، روائية إنجليزية وكاتبة قصة قصيرة ومؤرخة.
^٦ التاريخية historiographic: مصطلح يستخدم بثلاثة معانٍ: ١- مبادئ البحث التاريخي أو نظرياته ومناهجه؛ ٢- كتابة التاريخ بشكل يخضع للتحليل النقدي؛ ٣- مجموعة أعمال الأدب التاريخي.
^٧ نيد كيلى Kelly (١٨٥٤ تقريباً - ١٨٨٠م)، لص أسترالي، يرى البعض فيه بطلاً شعبياً.
^٨ قطع الثمن octavo: صفحة يتراوح عرضها من ٥-٦ بوصات وطولها من ٨-٩ بوصات ونصف.

تكون مرتبطة بحالة نيد. بقدر ما يُضَفَى عليه بعد أسطوري في كتب التاريخ الأسترالي كنسخة وطنية لأسطورة روبين هود، وهو رجل فقير من مقاطعة أيرلندية عانى من عنصرية شديدة وواجه السلطات في هجمات جريئة وحصار، ربما يعيد كيلى أيضًا كتابة تاريخه الخاص، فارضًا الرقابة على «حقائق» مَعَيَّنة أو يزين آخرين في نظر مشاهديه الذين تتوجه إليهم ابنته.

يمثل عنوان رواية كاري حيلة مماثلة: يبدو أن «تاريخ حقيقي لعصابة كيلى» للوهلة الأولى يُرَكِّز على صدق هذه النسخة من القصة التي تُحَكَّى من منظور العصابة. إلا أن كاري تجنّب بوعي ذاتي استخدام أداة تعريف هنا، إنه ليس التاريخ الحقيقي. هذا الغياب المميّز يوحي بأننا نحتاج إلى التساؤل عن تعبير «تاريخ حقيقي». قد يشتهه قارئ متيقظ في خاصة اجتماع لفظين متناقضين في المصطلح، حيث كانت ثقافة أواخر القرن العشرين تشير إلى التاريخ نفسه ببساطة غالبًا على أنه تقييم شخص واحد، وتفسير للأحداث من الوثائق المتاحة أو المتبقية والآثار الثابتة التي خلفتها وراءها. ما يحدث لأولئك، من قبيل عائلة نيد كيلى في هذه الحالة على سبيل المثال، التي قلصت الأمية من قدرتها على أن تترك وراءها آثارًا نصية عن وجودها؛ كيف يتحدث التاريخ باسمهم أو عنهم؟ يهتم كاري في هذه الرواية، مثلما اهتم في روايته السابقة «جاك ماجز»، بتقديم صوت لمن فقدوا أصواتهم؛ إن قصص كاري، كما يلاحظ بروس وودكوك «مأهولة بشخصيات مهجنة تعيش بين الفراغات أو على الحواف» (٢٠٠٣م، ١)، مضيّفًا «أنها تعيد رواية قصص المهمشين والغرباء والخارجين على القانون ... بأصوات يعاد ابتكارها» (١٣٨). وقد وصف وودكوك هذا بشكل جدير بالذكر بأنه أقل إحياء بتغيير مصدر الصوت مما يحدث في «عمل تمثيلي، حرفة» (٢٠٠٣م، ١٣٨). بانتحال قصة حياة كيلى، يسنُّ كاري معنى سيمنطيقًا للانتحال بإنجاز «حرفة» أو «سيطرة» لكنه ليس عملاً عدوانيًا؛ إنه حريص على إعطاء صوت لحيوات الفقراء الذين يراهم مهمشين في السجل التاريخي وبه. ونموذجه في ذلك بدون شك المؤلف الأمريكي وليم فوكنر، الذي يقدم أيضًا تصديرًا لهذه الرواية: «الماضي ليس ميتًا، وليس ماضيًا».

من المهم أن نتمسك بأن كاري «يعيد ابتكار» التاريخ، بالإضافة إلى استعادة أصوات يعتقد أن التاريخ الرسمي قمعها. لا يربط تعبير «تاريخ حقيقي» مشروعه بممارسة البحث والتفسير التاريخيين فقط بل يربطه أيضًا بفن القصة. في القرن السابع عشر، أعلن كثير من الروايات النثرية القصيرة والقصص الغرامية أنها «تواريخ حقيقية» بهذه

الطريقة، وارتبطت في الوقت ذاته إلى حد بعيد بأعراف الكتابة الرومانسية مثلما ارتبطتُ بحدث تاريخي حقيقي أو شخصية بارزة (انظر وودكوك، ٢٠٠٣م، ١٤٢). «أرونوكو، أو العبد الملكي Oroonoko, or the Royal Slave» (١٦٨٨م) و«السيدة السعيدة سيئة الحظ: تاريخ حقيقي The Unfortunate Happy Lady: A True History» (١٦٩٨م) لأفرا بيهن مثالان للتبسيط. تلعب بيهن على الارتباط الاشتقاقي بين كلمة «تاريخ» والمصطلح الفرنسي histoire الذي يدل على «القصة» أو الحكاية، بطريقة تصور سلفًا وتحصل سلفًا على الكثير من المواجهات المازحة لما بعد الحداثة مع التاريخ.

بابتكار رواية مكتوبة في شكل رسائل يستدعي كاري في الوقت ذاته أسلوب الحقيقة وأسلوب القصة. يأتي استلهام الرواية من مشاهدة وثيقة أصلية من هذا النوع من تأليف كيلى، تستدعي بدورها الجنس الأدبي الموازي، السيرة الشخصية؛ وهناك أيضًا نماذج أخرى أساسية هي بوضوح تلك الأشكال القصصية من روايات الرسائل والتشرد في القرن الثامن عشر. لا يُلغى التاريخ بعمليات الانتحال والإعداد لكن استقراره يصبح موضع شك. كما تلاحظ ليندا هتشيون: «لا تنكر بعد الحداثة [التاريخ] ... تتساءل فقط كيف يمكن أن نعرف حقيقة أحداث الماضي اليوم، إلا من خلال آثاره ونصوصه، والحقائق التي نشيدها ونمنحها معنى ...» (١٩٨٨م، ٢٢٥).^٩ يبدو أن كاري يدرك بدقة أن هذه «الآثار» والطُرق المُعقَّدة والمثيرة للشك ينبغي علينا أن نتناولها في تفسير روايته. يبدو أن على كاري، من خلال حيلة بارزة لسرد الأحداث بضمير الغائب بعد إعدام كيلى والإفصاح عن تفاعل الرجل الواثق بمخطوطات كيلى، أن يلمح إلى أحد حوافزه حين ينتحل التاريخ في هذه الرواية. يسأل كرنو Curnow بحسد: «ماذا عنا نحن الأستراليين، إيه؟ ... ما العيب فينا؟ أليس عندنا جيفرسون؟ ديزريللي؟ ربما لا يكون عندنا أفضل من لص جياذ، وقَاتِل نبدي إعجابنا به؟ ألا بد أن نقدّم دائمًا هذه الصورة المربكة عن أنفسنا؟» (٢٠٠٠م، ٤١٩).^{١٠} تنبثق الشهرة الأيقونية التي يحظى بها كيلى في أستراليا، في جزء كبير منها، من طريقة موته وأسلوبه، ويبدو أنها تؤكد ادعاء جان بودريه بأن

^٩ ليندا هتشيون Hutcheon (١٩٤٧م-...)، أكاديمية كندية.

^{١٠} جيفرسون Jefferson (١٧٤٣-١٨٢٦م)، ثالث رئيس للولايات المتحدة، وضع إعلان الاستقلال (١٧٧٦م). ديزريللي Disraeli (١٨٠٤-١٨٨١م)، رئيس وزراء بريطانيا لعب دورًا أساسيًا في تأسيس حزب المحافظين الحديث.

التاريخ تحوّل إلى أسطورة في العصر الحديث وأن هذا الموت المبكر ينتج بعداً أسطورياً خاصاً. يستشهد بودريه بأمثلة خاصة عن مارلين مونرو وجيمس دين وجون كيندي (١٩٨١م، ٢٤)، معلناً أن: «التاريخ مرجعيتنا الضائعة، أي إنه أسطورتنا» (٤٣).^{١١} يتساءل كاري بالتأكيد عن عملية التحول إلى أسطورة إلا أنه ليس في جانب كرنو في الرواية. بالطريقة نفسها وجدت مراجعة ما بعد الكولونيالية في «التوقعات الكبرى» تعاطفاً مع جالية المدانين في ويلز الجنوبية الجديدة حتى إنه يبحث هنا عن حافز وسبب لحياة كيلى وأفعاله وفهم القارئ.

بالضبط كما يعتمد انتحال رواية تراثية على معرفة القارئ بالنص السابق من أجل تقدير تام لتساؤلات إنجازه التنقيحي، إذا جاز التعبير، وإمكانية نقده، يعتمد انتحال حياة كيلى في «تاريخ حقيقي لعصابة كيلى» على إدراك القارئ، ولو بالخطوط العريضة، لحياته والأسطورة التي تحيط بها. يستخدم كاري حياة كيلى لخلق إحساس بالقدر في الرواية مماثل لإدراك مسار الحكمة في مسرحية أو رواية تراثية؛ بمعنى أننا نعرف كقراء وكيلى يكتب تاريخه الشخصي كيف ينتهي. يؤكد كاري هذا حتى بالنسبة لمن لم يبدأ باستهلال الرواية بإطلاق النار الذي يؤدي إلى القبض على كيلى وإعدامه في النهاية. الدالّ الأيقوني لهذا المصنوع يدوياً، وشخصيته المفترضة، شخصية «مونيتر Monitor» (الاسم مشتق من الجوانا، أو سحلية المراقب، من كائنات الغابات الممطرة في أستراليا)، يحدد موضع القارئ مباشرة فيما يتعلق بالسجل التاريخي.^{١٢} تتشكل حياة نيد، مثلما تتشكل حياة أنطوانيت عند جان رايس، بإدراكنا لنهايتها؛ كما يلاحظ وودكوك: «يعاند نيد إحساساً بالجبرية والقدر. على عكس جاك ماجز، يبدو نيد كيلى عند كاري مُحاصراً بتاريخ مخطوط كتبه لنفسه، برغم أمله في أن يتمكن مستقبلاً من قراءة قصته مع ابنته في أمريكا، إلا أنه يدرك أيضاً نهايته الوشيكة ...» (٢٠٠٣م، ١٥٠).

رواية أخرى تنتحل حياة تاريخية وميثولوجيا، وتبدأ بالنهاية المساوية لبطلها، رواية جويس كارول أوتيس «شعراء Blonde»، «سيرتها الشخصية المتخيلة» (العبارة لهيلري

^{١١} مارلين مونرو Monroe: (١٩٦٢-١٩٦٦م)، ممثلة أمريكية. جيمس دين Dean (١٩٣١-١٩٥٥م)، ممثل أمريكي. جون كيندي (١٩١٧-١٩٦٣م)، الرئيس الأمريكي. وجميع الموت المبكر بين الثلاثة.

^{١٢} الجوانا goanna: اسم يستخدم للإشارة إلى عدد من سحالي المراقبة monitor lizard الأسترالية، بالإضافة إلى أنواع معينة في جنوب شرق آسيا.

مانتل، عن طبعة الغلاف العادي للرواية) لمعبودة السينما نورما جين بيكر، المشهورة بالاسم السينمائي مارلين مونرو.^{١٣} يشير بودريه في «التصوير والتزييف» (١٩٨١م) إلى حياة مونرو (وموتها)، كما ذكرنا من قبل، كوضع أسطوري، وتعتمد أوتيس بوضوح على إدراك قارئها لوضع مونرو كمعبودة للجماهير في فهم روايتها. تؤكد أوتيس في تصدير الرواية أن «شقراء» «حياة» مقطّرة بشكل راديكالي في شكل قصة، و... المجاز المرسل هو أساس الانتحال» (٢٠٠٠م، ix). وبدا أن غلاف الطبعة الأولى من الرواية بالغلاف العادي في المملكة المتحدة يُؤكّد على غاية أوتيس: صور جزءاً من صورة فوتوغرافية أيقونية لمونرو، صورة توصف بالفعل في الرواية، ما زالت تعتبر لقطة دعائية لفيلم «محطة أتوبيس Bus Stop». الفصل الذي ناقصه بعنوان: «ربة الحب الأمريكية على حاجز نفق، مدينة نيويورك ١٩٥٤م»:

فتاة بضّة الجسد في بداية جمالها الجسدي. في ثوب صيفي كريب من الحرير العاجي بصديرة ترفع ثدييها في ثنايا مُتموّجة من القماش. تقف منفردة بساقين عاريتين على حاجز نفق في نيويورك. شعرها الأشقر مُلقى للخلف بانثناء، وتيار هوائي يرفع جيبتها التي تخفق تماماً.

(أوتيس ٢٠٠٠م، ٦٠١)

إلا أن ما يقدم لنا كمستهلكين للرواية مُجرّد لمحة من الشّعْر الأشقر البلاتيني لمونرو من تلك الصورة الفوتوغرافية. «شقراء» العنوان كافية لتدل ضمناً على مارلين، بسخرية إضافية، بالطبع، من أن شقرتها ذاتها كانت عملية تزييف وتصميم ذاتي في سياق إبداع هوليوود لصورتها. تمسك أوتيس هنا بنقطة حاسمة فيما يتعلق بالانتحال: المجاز المرسل هو أساس الشكل الذي نتناوله، ويرتكز على الدّوال البسيطة ليحكي قصصاً أكبر: حفنة من شقرة البيروكسيد peroxide كافية لتوحي بأسطورة مارلين مونرو ونجوميتها، والمآسي المصاحبة في حياتها الشخصية، بالطريقة نفسها التي يستحضر بها بيتر كاري درع نيد كيلى، درع «المراقب» المصنوع منزلياً ميثولوجياً مشابهة. في رواية

^{١٣} هيلري مانتل Mantel (١٩٥٢م-...)، روائية إنجليزية، وكاتبة قصة قصيرة، وناقدة.

جان رايس «بحر سرجاسو الواسع» يكفي بيت إنجليزي فخم وشمعة للإحياء بالنار في قاعة ثورنفيلد في «جين إير». وفي «شقراء» تركز التسميات الواعية التي تضعها أوتيس على معرفة القارئ «بحقائق» سيرة مونرو؛ يتم تقديم عدة ممثلين لم تُحدد أسماءهم إلا أنهم معروفون في حياتها: «الرياضي السابق» هو جوي دي ماجيو؛ «الرئيس» المستبد جنسياً هو جون ف. كيندي (برغم وجود أشكال موضوعية مهمة من التوازي مع علاقة كلينتون بمونيكا ليفينسكي Lewinsky عند نشر رواية أوتيس)؛ «أوه O» هو لورانس أوليفير؛ «الكاتب المسرحي» هو آرثر ميلر.^{١٤} قارئ ما بعد الحداثة متيقظ لهذه الدوال، وللتفاعل السيمنطقي بين المصدر الذي تستحضره وإعادة الكتابة التي تحيط بهذه العمليات الإحيائية المتشظية لحياة حقيقية سابقة للأحداث التي توصف.

تبدأ «شقراء» أوتيس، مثل رواية كاري «تاريخ حقيقي لعصابة كيل»، من النهاية، مع موت مونرو، الذي راجت حوله نظريات المؤامرة. مرة أخرى تكون المعرفة السابقة للقارئ وتوقعه عنصرين حاسمين في فهم ديناميكية السرد. إننا شركاء في عملية الانتحال، نقرأ باستمرار ما بين السطور. وتحقق رواية أخرى لجويس كارول أوتيس، «المياه السوداء Black Waters» (١٩٩٣م)، تأثيراً موازياً وتنتحل حدثاً تاريخياً حقيقياً. الهيبو-نص الحقيقي للنص هو ما يعرف بمأساة شباكوديك، حبكة قصصية أخرى عن عضو آخر من عائلة كيندي، السيناتور إدوارد كيندي.^{١٥} في الحدث الحقيقي، سنة ١٩٦٩م، غرقت ماري جو كوبشن في سيارة كان يقودها كيندي. وتبين فيما بعد أنه مذنب بمغادرة مسرح الحادثة، برغم أن الكثير من الأسئلة تبقى مثارة بشأن الطريقة التي ماتت بها كوبشن بالضبط. ما يبقى واضحاً أن آمال كيندي في ضمان ترشيح الحزب له للرئاسة، وقد بدت مرتفعة حتى هذه الحادثة، غرقت هي الأخرى في مياه مستنقعات كيب كود في تلك الليلة من شهر يوليو.^{١٦} في رواية أوتيس تُنقل الأحداث إلى مين في تسعينيات القرن

^{١٤} جوي دي ماجيو Joe DiMaggio (١٩١٤-١٩٩٩م)، لاعب بيسبول أمريكي. لورانس أوليفير Olivier (١٩٠٧-١٩٨٩م)، ممثل ومخرج بريطاني.

^{١٥} شباكوديك Chappaquiddick: يشير مصطلح «حادث شباكوديك» إلى الظروف المحيطة بموت ماري جو كوبشن Mary Jo Kopechne (١٩٤٠-١٩٦٩م)، وانتُشلت جثتها من تحت المياه في سيارة للسيناتور إدوارد كيندي. وقد وجدت الجثة والسيارة في قناة على جزيرة شباكوديك، ماساشوسيتس صباح ١٩ يوليو ١٩٦٩م.

^{١٦} كيب كود Cape Cod: شبه جزيرة في شمال شرق الولايات المتحدة تمتد في المحيط الأطلسي.

العشرين.^{١٧} هذا الوضع التاريخي يستدل عليه بوضوح بمناقشة الحملة الرئاسية الفاشلة لمايكل دوكاكيس ضد جورج بوش الأب في ١٩٨٨ م.^{١٨} إلا أن وصف القصة «للسيناتور» الجائع للسلطة والجنس، وغرق كيلى كيليهير Kelleher، والتغطية الناتجة لحماية آماله الرئاسية تدعو بشكل لا لبس فيه إلى التفكير في أحداث شباكوديك. تعتمد أوتيس، مثل ميلر في مسرحية «البوتقة»، على معرفة القارئ المتيقظ بقصة نظائر من «الواقع». غطاء طبعة الغلاف العادي من الكتاب يؤكد على هذه الغاية مع إشارته إلى «قصة مذهلة صارت أسطورة أمريكية»، حتى بدون ذكر شباكوديك بشكل خاص.

يُبنى سرد «المياه السوداء» ببراعة في شكل مونولوج داخلي، يدور في رأس كيلى في الدقائق، أو الساعات، التي تغرق فيها. تتناقض الرواية بتعمد فيما يتعلق بالزمن؛ نعرف أن كيلى وجدت جيباً هوائياً في السيارة المغمورة، لكن تبقى هناك احتمالية أنها ترى فلاش حياتها أمام عينها في الثواني التي تسبق موتها. الأقسام التي تحدث باندفاع الكلمات بدون علامات ترقيم أو بعلامات ترقيم ضئيلة تؤكد هذا الاحتمال المفرغ. اللوازم اللفظية أيضاً تؤكد ذلك، بالنسبة لكل تنقيح مشروع أوتيس، لا مفر من النهاية: «بالضبط قبل أن تنحرف السيارة عن الطريق»؛ «والمياه السوداء تملأ رئتيها وتموت».

يمكن مقارنة مشروع أوتيس برواية كاري «تاريخ حقيقي لعصابة كيلى» من حيث إن أوتيس تنتحل قصة حادثة شباكوديك، محولة التاريخ إلى قصة، في محاولة لرد صوت ماري جو كوبشن الصامتة. ثمة جهد واعٍ لتذكّر تاريخ مفقود أيضاً، لرؤية حياة كوبشن بقيمتها الخاصة وليس فقط مجرد ملحق لأسطورة عائلة كيندي. في السرد، تفكر كيلى حتى في حقيقة ألا يشك المرء أبداً في قدرته على حكي قصته الخاصة. بهذه الطريقة تجعل أوتيس الرواية تتكلم باسمها بطريقة لا يمكن أن يقوم بها التسجيل التاريخي. التاريخ، كما رأينا في مواقف لا تحصى في هذه الدراسة، هو في الحقيقة تاريخ النصية textualities، قصص يحكيها رواة معينون طبقاً لأيديولوجيات وسياقات معينة (انظر، على سبيل المثال، وايت White، ١٩٨٧ م). بهذا المعنى، يبرهن التاريخ على أنه مادة خام ومتناسق تنتحله الحكاية، القصة histoire.

^{١٧} مين Maine: ولاية في شمال شرق الولايات المتحدة.

^{١٨} مايكل دوكاكيس Dukakis (١٩٣٣م-...)، سياسي أمريكي، مرشح الحزب الديموقراطي في انتخابات ١٩٨٨ م.

الفصل التاسع

انتحال الفنون والعلوم

وَجَدَ الأدبُ إلهامًا لا نهاية له في أعمال تراثية في الفن بالإضافة إلى الأدب. تبتكر «فتاة بخلق لؤلؤ Girl with a Pearl Earring» لتراسي شيفالير (١٩٩٩م) تاريخًا للمرأة المبهمة المصورة في اللوحة الرائعة التي رسمها جوهانز فيرمير بالاسم نفسه، وانتهت المؤلفة نفسها مؤخرًا من تمرين مماثل في القصة مع أنسجة مطرزة شهيرة من العصور الوسطى في المتحف القومي للعصور الوسطى (متحف كلوني) في روايتها «السيدة ووحيد القرن The Lady and the Unicorn» (٢٠٠٣م).^١ يستخدم جوليان برنز دافعًا إلهاميًا في «تاريخ العالم في عشرة فصول ونصف A History of the World in 10 1/2 Chapters» (١٩٨٩م)، «رمث ميدوزا The Raft of Medusa» لجريكو (بالإضافة إلى قصة سفينة نوح في التوراة).^٢ في «المفتاح المظلم» (٢٠٠١م، وقد تناولناها في الفصل السابع)، يطمح جيمس ويلسون عدة تلميحات للوحات ترنر Turner في ثنايا الرواية. وهذا امتداد لدافع قراءة ما بين السطور أو ملء الفجوات، وهو ما رأيناها عمليًا في كثير من الأدب الذي ينتحل كتابة تراثية. يركز المؤلف في كل حالة على معرفة القارئ سلفًا بالعمل الفني الذي يتم التلميح إليه وينتحل لأغراض السرد.

^١ تراسي شيفالير Chevalier (١٩٦٢م-...)، كاتبة أمريكية من أصول سويسرية. جوهانز فيرمير Vermeer (١٦٣٢-١٦٧٥م)، رسام هولندي. المتحف القومي للعصور الوسطى Musée National du Moyen Age، أو متحف كلوني Musée de Cluny: متحف في باريس.

^٢ جوليان برنز Barnes (١٩٤٦م-...)، كاتب إنجليزي. جريكو Géricault (١٧٩١-١٨٢٤م)، رسام فرنسي.

تُحقّق «متهور Headlong» لمايكل فراين شيئاً مماثلاً، إن لم يكن أكثر انغماساً، مع عرضها مع اللوحة الرائعة لبيتر برويل «سقوط إيكاروس Fall of Icarus»، حيث ينحى فيها موت إيكاروس عن المركز ويهمش إلى زاوية الإطار.^٢ باتحاد معرفة الباحث بـرويل مع أعراف رواية اللغز أو القصة البوليسية، لدى فراين (خطأً) بطل يبيع لوحات اعتقد بأنه اكتشف لوحة ضائعة ستجعله ثرياً. في الطريق، يجد فراين متعة هائلة في موازنة زهو راويه المتغطرس بمصير إيكاروس. وهذا، بالطبع، بعيد تماماً عما حدث في المرة الأولى التي لاقت فيها لوحة برويل اهتماماً أدبياً: قصيدة أودن «ربة الفنون الجميلة Musée des Beaux Arts» قابضاً ببراعة على تهميش اللوحة لأسطورة الطموح المتغطرس في وصفها لتصوير العمل للأحداث اليومية التي تجري على الأرض مؤدية إلى هلاك إيكاروس في البحر بطيش.^٣

يمتد الانتحال بوضوح أبعد بكثير من إعداد نصوص أخرى في إبداعات أدبية جديدة، متمثلة حيواتٍ وأحداثاً تاريخية، كما رأينا في الفصل السابق، وأشكالاً فنية مصاحبة، كما ذكرنا من قبل، في العملية. يصبح الرسم والنحت والتصوير والسينما والتأليف الموسيقي، تصبح جميعاً جزءاً من كنز ثمين من «النصوص» المتاحة للمُعَدِّ. لا جديد في هذا؛ إنها عملية مستمرة لقرون وتجلّت عبر الكثير من الثقافات. إلا أنها اكتسبت إيقاعاً خاصاً ودلالة خاصة في أعقاب نظرية ما بعد الحداثة في أواخر القرن العشرين، وهي نظرية جعلتنا ندرك باستمرار عمليات التدخل والتفسير المتضمنة في أي علاقة أو انشغال بالأشكال الفنية الموجودة.

عانت ما بعد الحداثة من مشاكل بشأن استبدال النسخ أو الأعمال المقلدة الدقيقة «بالواقعي». تكتسب هذه الأعمال المقلدة، بقدرتنا الماهرة دائماً على إنتاج المواضيع والأشكال أو استنساخها في عصر الإنتاج الشامل والنسخ، خاصية «فوق واقعية». ° يقدم

^٢ مايكل فراين Frayn (١٩٣٣م-...)، روائي وكاتب مسرحي بريطاني. بيتر برويل Bruegel (١٥٢٥-١٥٦٩م)، رسام فلمنكي.

^٣ أودن W. H. Auden (١٩٠٧-١٩٧٣م)، شاعر وكاتب وناقد أمريكي من أصل بريطاني.

^٤ فوق واقعية hyperreal: يدل مصطلح hyperreality في السميوطيقا وفلسفة ما بعد الحداثة على عدم القدرة على التمييز بين الواقعي والخيالي خصوصاً في ثقافات ما بعد الحداثة المتطورة تكنولوجياً.

جان بودريه أحد أكثر التأملات رحابة في هذا الموضوع في تصويره للتزييف والتقليد في العصر الحديث (١٩٨١م)، لكن ربما يبقى التصوير المبشر مقالاً بالغ الأهمية كتبه ولتر بنيامين بعنوان «العمل الفني في عصر التوالد التكنولوجي» (بنيامين، ٢٠٠٣م، b [١٩٣٥م]، ٤، ٢٥٢).^٦ أوحى هذا المقال، وقد اشتهر من قبل بعنوان «العمل الفني في عصر التوالد الميكانيكي»، بضياح «الهالة» في العصر الحديث، عصر النسخ والاستنساخ. ولم يعتبر بنيامين النتيجة سلبية بالضرورة، واقترح، في تعبير يرتبط بكلامنا عن عملية الإعداد، أن تفكيك «الهالة»، الملازم للإعداد، حرر النصوص في حيواتها التالية من القوة الخائفة التي تخنق الأصل (إيجلتون Eagleton، ١٩٩٤م، ٤٠؛ فيريس Ferris، ٢٠٠٤م، ٤٧). إن تصميمه المثمر على العلاقة الثنائية بين الأصالة والتكرار، وهي العلاقة التي أزعجت ت. س. إليوت وهارولد بلوم والمنظرين القانونيين أيضاً (انظر جينز Gaines، ١٩٩١م، ٦٤) مهم للمناقشات السابقة والتالية في هذا المجلد.

ربما نحتاج ونحن نعود، في ضوء نظرية بنيامين، إلى مفهوم إليوت عن التقاليد والموهبة الفردية، إلى القيام بانعطافة هائلة بعيداً عن فكرة أصالة التأليف باتجاه فهم يتسم بقدر أكبر من المشاركة والاجتماعية في إنتاج الفن وإنتاج المعنى. يوحى ريتشارد باورز بالقدر نفسه في استجابته للتكنولوجيا الجديدة في أعقاب نظريات بنيامين في روايته «ثلاثة فلاحين في الطريق إلى حفلة راقصة Three Farmers in Their Way to a Dance». مشرّحاً التصوير الفوتوغرافي وقدرة السينما على التمكين من تقديم شكل جماعي ديموقراطي للتاريخ، بملاءمة كُتِل القوى لاختيار اللحظة وتسجيلها، يلاحظ:

تكنولوجيا جديدة علينا بالفعل، تمد هذه القدرة إلى ما وراء التصوير الفوتوغرافي الساكن. كل بيت على وشك أن يتحوّل إلى مكتب تحرير، مع كتب وصحف وأفلام وشرائط تُقدّم لمشاهد العصر الجديد أكثر بقليل من وقفات فظة تُحشد وتُوسّع في القصص المطلوبة. سوف يجعل النسخ إبداع الأعمال وتقديرها تفاعلياً حقاً.

(باورز ٢٠٠١م، [١٩٨٥م]، ٢٦٠)

^٦ ولتر بنيامين Benjamin (١٨٩٢-١٩٤٠م)، فيلسوف ألماني وناقد ومترجم.

تنبثق الخاصية التفاعلية للفن المُنتحل بقوة هائلة من الدراسات التي نتناولها هنا؛ وتسعى بدورها للارتياح في أي تصوير لطيف للمعنى يُفرَّغ من فن ما بعد الحداثة وأدبها بنقاء بفضل خصائصها المقلَّدة أو التكرارية.

كثيراً ما كان النتاج الفني لأندى ورهول بمثابة المحك الحاسم في مُناظرات حول إفراغ المعنى في فن ما بعد الحداثة، الفن الاشتقاقي.^٧ إن صورته «المتعددة» المكررة المطبوعة باستخدام الشاشة الحرير screen-printed لأيقونات القرن العشرين تتراوح من إلفيس بريسلي إلى ماو تسي تونج إلى مارلين مونرو، دراسة حالة مهمة.^٨ ما يحققه عنصر النسخ والإعداد في الأعمال الفنية لورهول هو تأكيد أيقونية هذه الصور («العلامات brands»)، ومن ثم قابليتها للنسخ في عصر النسخ الميكانيكي، لكن ذلك لا يعني أن أعماله ببساطة مفرَّغة من المعنى عملياً. إنها تعليق «المتعدد» على القوة وسحر الشهرة والسمعة في العصر الحديث. إنها، بالتوسع، تعرض صورة مونرو لنوع من الانتحال المجازي الذي استكشفت بالتفصيل جويس كارول أوتيس في روايتها «شقاء»، وهو ما ناقشناه في الفصل السابق.^٩

صورة مونرو حالة مهمة؛ حيث إنها تنعش القضايا المصاحبة لحقوق النشر والملكية التي قدّمت ستارة خلفية للكثير من المناقشات عن الإعداد في هذا المجلد. فحصت المنظرة القانونية روزماري كومبز Coombes المحاولات التي قامت بها في المحاكم مطربة البوب مادونا للحصول على حق نشر صورتها. تأتي الصعوبة مع الخاصية التلميحية أو المرجعية لصورة مادونا، التي استدعت مسيرة مونرو في السينما ومظهرها في مناسبات كثيرة: في الفيديو لتسجيل «الفتاة المادية» على سبيل المثال تقلد مادونا بوعي أداء مونرو في أغنية «الماس أفضل صديق للبنث» في «السادة يفضلون الشقراوات Gentlemen Prefer Blondes» (١٩٥١م). إذا كانت مادونا تسجل العلامة التجارية لمظهرها، ومن المعروف أنه مشتق من مظهر مونرو، فما المغزى القانوني؟ تقاتل كومبز:

إذا كانت صورة مادونا تنتحل التشابه مع معبودة شاشة سابقة، والرمزية الدينية، والبلاغة الأنثوية والخيال السادي الماسوشي لتخاطب الطموحات

^٧ أندى ورهول Andy Warhol (١٩٢٨-١٩٨٧م)، رسام ومخرج أمريكي.

^٨ إلفيس بريسلي Elvis Presley (١٩٣٥-١٩٧٧م)، مطرب أمريكي.

^٩ المجازي synecdochal (المجاز المُرسَل)، شكل من الكلام يستدل به على الكل من الجزء (المؤلفة).

والمخاوف الجنسية المعاصرة فقد تنبثق قيمة الصورة إلى حد بعيد من الإرث الثقافي الجمعي الذي ترسم عليه مثلما تنبثق من جهودها الفردية. لكن إذا سلمنا لمادونا بحقوق ملكية قاطعة في صورتها، فإننا في الوقت ذاته نصعب على الآخرين انتحال الموارد ذاتها لغايات جديدة، ونجم نجومية مادونا نفسها. (١٩٩٤م، ١٠٧-١٠٨)

من منظور قانون العقد، تجادل كومبز من أجل مرونة أكبر في مقاربتنا للشكل الفني، مُفترضة استراتيجية حيث يمكننا أن نبتعد عن مهمة حقوق النشر الفردية الخاصة باتجاه قبول حقيقة أن الجزء الأساسي في العملية الفنية إعداد وتفسير (أو إعادة تفسير). بدون المرونة يصبح المدخل الفني للمجال العام معوقاً بالحاجة إلى موافقة. تقدم جين جينز Gaines برهاناً موازياً عن «التشابه الأيقوني» في كتابها «الصور المتنازع عليها Contested Images» (١٩٩١م، xvi).

أثارت الفنانة سيندي شيرمان مُناظرات مُماثلة عن الأصالة والمصادقية في تجديدها الفوتوغرافية للوحات أيقونية من عصر النهضة (كروز وآخرون Cruz el al، ١٩٩٧م).^{١٠} هناك ولاء وخيانة في وقت واحد يؤثران في صورتها الفوتوغرافية لنفسها في وضع شخصية من شخصيات كارافاجيو (انظر، على سبيل المثال، تجديدها للوحة «ولد لدغته سحلية»)^{١١}. لقد حوّلت الجنس الفني، من الفن الرفيع إلى التصوير الفوتوغرافي، بصرف النظر عن المستوى الذي يمكن نسخ هذا به مباشرة؛ وأثارت قضايا النوع والتصوير باستبدال نموذج الولد عند كارافاجيو بنفسها. العمل «عملها» بقدر ما يثير الأسئلة والتطبيقات التي تعتمد تماماً على تدخلها في العمل الفني الأصلي الذي تشير إليه الصورة الفوتوغرافية، وسوف توضع عليها طبقات من المعاني الإضافية بنظرة الملاحظ للصورة في ظروف وسياقات ثقافية جديدة. تحدث بمعنى ما عودة تاريخية هنا، عودة إلى حرية التقليد والاستعارة والتمثل والارتجال، وهو ما يُشاهد في أعمال شكسبير ومعاصريه في أوائل العصر الحديث، والنَّأي عن التعريفات القانونية للسرقة الأدبية وانتهاك حقوق النشر التي تسود في العصر

^{١٠} سيندي شيرمان Cindy Sherman (١٩٥٤م-...)، مصورة أمريكية ومخرجة سينمائية.

^{١١} كارافاجيو Caravaggio (١٥٧١-١٦١٠م)، فنان إيطالي.

الحديث. إنه رأي مثير للخلاف والنزاع لكنه ينعش أفكارًا أساسية بشأن حرية الإبداع التي نتأملها جيدًا.

اقترح ميشيل فوكو، مناقشًا وظيفة المؤلف، أن القيمة التي تنسب «للتأليف» في عملية الإبداع مالت إلى النهاية بإنكار التناص (١٩٧٩م، ٢٠). ما يُبحث عنه في أي جدال فني ضد «الحقوق الفردية» في صورة معينة أو نثر، أو ملكيتها، فهم أو تعريف تعاوني واجتماعي بشكل أكبر للإنتاج وإعادة الإنتاج: «يتجاوز المفهوم الحقيقي للتأليف المديونية النوعية والتقليدية التي تميز الأعمال باعتبارها منتجًا لا يقدمه أفراد بقدر ما تقدمه مجتمعات» (جينز، ١٩٩١م، ٧٧). وهذا الإنتاج التعاوني للمعنى الثقافي، ناهيك عنه في ممارسة التاريخ، هو ما يطرحه ريتشارد باورز في «ثلاثة فلاحين في طريقهم إلى حفلة راقصة». لا تستهل هذه الرواية بعمل فني واحد بل بعملين موحين: جداريات هنري فورد المهمة في دترويت لديجو ريفيرا، إجلالًا لها وتصويرًا مروعًا، كما يفهمه باورز، لعصر الآلة، وصورة فوتوغرافية مثيرة ومبهمة تصور ثلاثة فلاحين شباب إلى حفل راقص في قرية وقد التقطها أوجست ساندر في ١٩١٤م، وأوروبا تقف في وضع استعداد على شفا الصدمة الجماعية المروعة للحرب العظمى.^{١٢} رواية باورز وراوييه حريصان على تخيل تاريخ لهؤلاء الرجال الثلاثة الذين لا تُذكر أسمائهم وربما جُددوا في الجيش البروسي خلال شهور من التقاط الصورة لهم. في حركة إبداعية مماثلة لأولئك المؤلفين الذين تطلعون إليهم، الذين سَعَوْا إلى استعادة أصوات مفقودة في الأدب والتاريخ، يكتب باورز قصة في الفجوات التاريخية والثغرات التي تُقدّمها حقائق قليلة معروفة عن هذه الصورة. تأمل الراوي، بمزيد من التضافر في قصته، قصة المستقبل، وبالامتداد في قصة المؤرخ، وقصة كاتب السيرة، دور الدخيل في قراءة المعنى في هذه الصورة مع حبكة ثالثة عن عامل أمريكي في مجال تكنولوجيا المعلومات يجد ارتباطًا شخصيًا بهذه الصورة، يقدم باورز حالة قوية للإنتاج التعاوني للتأثير الفني والمعرفة التاريخية، نتيجة، كما يعبر: «استحالة معرفة أين تنتهي المعرفة ويبدأ التورط» (٢٠٠١م، [١٩٨٥م]، ٢٠٦). مفكرًا في أن «الوصف والتغيير من أجزاء العملية ذاتها ولا يمكن الفصل بينهما...» (٢٠٦)، يؤكد

^{١٢} ديغو ريفيرا Rivera (١٨٨٦-١٩٥٧م)، رسام مكسيكي حقق شهرة واسعة في العالم. ودترويت Detroit أكبر مدن ولاية ميتشجين في الولايات المتحدة. أوجست ساندر Sander (١٨٧٦-١٩٦٤م)، رسام ومصور ألماني.

باورز أنه «لا يوجد تفسير بدون مشاركة ...» (٢٠٧). وهذا التصور الحاسم للمشاركة، الثقافية والاجتماعية والجمالية، ما أود اقتراحه، وآمل أن أكون قد حددته في الأمثلة التي استشهدتُ بها في هذا الكتاب، هو أن الإعداد والانتحال يمثلان ويؤديان كعمليات فنية وجمالية.

قد يكون من الخطير، بالطبع، أن أضْمَنَ أن خط التأثير يسير في اتجاه واحد تمامًا: للرسم والتصوير الفوتوغرافي علاقة تَنَاصُ تلميحية مع الأدب أيضًا. جددت لوحات ما قبل الروفائيين في القرن التاسع عشر بلا نهاية مشاهد وصورًا من دراما شكسبير، مجسدة غالبًا بصريًا أحداثًا تحدث فقط بعيدًا عن أنظار المشاهدين في المسرحيات نفسها، مثل غرق أوفيليا المُرَيَّن بالزهور كما وصفه جيرترود في «هاملت» (الفصل الرابع، المشهد السابع، ١٣٨-١٥٥)، وصورها بشكل رائع جون إفريت ميليس.^{١٣} يتأثر تناول أنجيلا كارتر لموت أوفيليا في عدد من رواياتها وقصصها القصيرة، كما قيل، باللوحة المثيرة التي رسمها ميليس بقدر تأثره بالوصف الشعري الذي قدمه شكسبير (ساج Sage، ١٩٩٤م، ٣٣). سجل جوناثان بيت أيضًا «الملاحظة» الواعية التي قدمها لورانس أوليفير عن هذه الصورة في السياق السينمائي حين قدّم المسرحية للسينما في ١٩٤٨م (بيت، ١٩٩٧م، ٢٢٦).^{١٤} أثّر فن ما قبل الرفائيليين بدوره في اللوحات الفوتوغرافية البارزة لجوليا مارجريت كاميرون، التي أثّرت أعمالها على الغزوات في قصص فرجينيا وولف، وخاصة روايتها «بين الفصول Between the Acts» (١٩٤١م) التي تُصوّر مجموعة من الممثلين ينتجون لوحات تاريخية على مسرح ريفي.^{١٥} ومع تنامي ارتباطات وروابط من هذا النوع في جدالنا ربما نحتاج إلى قليل من التفكير فيما يتعلق بخطوط التأثير وإلى كثير من التفكير فيما يتعلق بشبكات التلميح والتأثير «المتبادل».

وجدت الموسيقى أيضًا نقطة مرجعية مهمة في الأدب التراثي. تطلعت الأوبرا والباليه والأعمال الموسيقية، كما ذكرنا في الفصل الأول، إلى تراث شكسبير وإلى حكايات الجِنِّيات والميثولوجيا، ضمن مصادر أخرى عديدة، للبحث عن حكايات ومادة خام لمنتجاتها

^{١٣} جون إفريت ميليس Millais (١٨٢٩-١٨٩٦م)، رسام بريطاني، مؤسس جماعة ما قبل الرفائيليين (١٨٤٨م).

^{١٤} جوناثان بيت Bate (١٩٥٨م-...)، أكاديمي بريطاني.

^{١٥} جوليا مارجريت كاميرون Cameron (١٨١٥-١٨٧٩م)، مصورة فوتوغرافية بريطانية.

الإبداعية الخاصة. كان لعلم الموسيقى اهتمام استمر وقتًا طويلًا في مُمارَسة الإعداد والانتحال، والكثير من المصطلحات التي عرضناها ونحن نناقش الإعداد الأدبي تظهر من جديد في هذا السياق: نسخة، تفسير، نسخ، تقليد، تنوع. لكن هناك بعض الاختلافات الدقيقة في السيمنطيقا تستحق الذِّكْر. في السياق الموسيقي، تتضمن الكلمات التي ربما تُؤخَذ في وسط حرفي صارم على أنها توحى بنسخ مباشر بدون تعديل يحدث تحولًا في التسجيل، تتضمن بدلًا من ذلك نوعًا من عمليات التفسير، وفي الوقت ذاته يرى ريتشارد باورز أنها صيغة حقيقية من استجابة القارئ أو المشاهد للفن. في علم الموسيقى، على سبيل المثال، لا يشير النسخ إلى استنساخ بسيط للحن سابق أو نمط من الأنغام، لكنه يشير إلى عزف في ثمانيات أو أكثر فوق above نغمة سابقة أو تحتها below؛ «النسخة» الموسيقية «تنويع» واضحة على شكل موجود من قبل، موسيقيًا أو غير موسيقي؛ ولا يعني «التقليد» محاكاة بسيطة، نسخًا أو تزييفًا بدون تعديل أو إضافة أو توليدًا، كما يُفهم أحيانًا في السياق الأدبي، لكنه يعني تكرار الجملة الموسيقية بطبقة نغمية مختلفة.^{١٦} وقد جادلتُ في موضع آخر من هذا الكتاب بشأن الاحتمالات التي ظهرت نتيجة استخدام مصطلحات علم الموسيقى في مناقشة عملية الإعداد والانتحال، ومرة أخرى هذه التعريفات النشطة للعبارات التي صارت فاسدة في الدراسة الأدبية أو ساكنة static بشكل واضح في تطبيقها لتعريفات مفيدة إلى حد كبير.

انتعشت الموسيقى في صفحات القصة بطريقة ثرية وجوهرية بالقدر نفسه. استدعاء فورستر للسيمفونية الخامسة لبيتهوفن في صميم روايته «نهاية هوارد Howard's End» مثال ينطبق على هذه الحالة.^{١٧} أثرت الموسيقى حرفيًا في القصة في شكل الحفلة الموسيقية التي يحضرها معًا الأخوات شليجل Schlegel والكاتب الفقير ليونارد بست Bast، لكنها أيضًا بمثابة استعارة مركزية وحركة جوهرية في نص فورستر. تُحذِّرنا هيلين شليجل مبكرًا كقراء ومُفسِّرين للسيمفونية من أن «تتطلعوا إلى جزء حيث تعتقدون أنكم تخلصتم من العفاريث وهي تعود» (١٩٨٥م، [١٩١٠م، ٤٦]) ويخلق فورستر فضاءً محددًا «لوقع أقدام الجنَّيات» للتأليف الموسيقي في قصته.

^{١٦} ثمانية octaves: فترة من ٨ درجات بين نغمتين، تُرَدُّ إحداها ضعف تُرَدُّ الأخرى.

^{١٧} فورستر E. M. Forster (١٨٧٩-١٩٧٠م)، كاتب إنجليزي.

تقدم «تنويعات البقة الذهبية The Gold Bug Variations» لريتشارد باورز استخدامًا مماثلاً لمتتالية «تنويعات جولدبرج Goldberg Variations» لباخ، متتالية موسيقية وردت في موضع آخر من هذا الكتاب كمثال لعملية إعداد في شكل فني. لا تنتحل رواية باورز باخ وحده؛ يلعب عنوان روايته على الاسم الشائع لمقطوعة باخ وعلى القصة القصيرة «البقة الذهبية» لإدجار آلان بو. في قلب هذه القصة شفرة مفكوكة أو لغز محلول. ويرتبط هذا بالاهتمامات العلمية لبورز في روايته التي تتطلع للعرق لفك الشفرة الوراثية للدنا DNA في فترة مبكرة من القرن العشرين. من ثم تعتبر روايته التنوع موضوعها الرئيسي. على السطح تضافر قصتين من قصص الحب، تقلد البيئة السردية بشكل متعمد الأنماط المتشابهة للبنية الحلزونية المزدوجة للدنا. تتضافر كتابة باورز دائماً وترتبط بالنماذج العلمية والفنية. الفك الحقيقي لشفرة الدنا على يد فرنسيس كريك وجيمس واتسون، ونشره في مقال، يوصف بجمال شعري هائل في «تنويعات البقة الذهبية»: «تكسر القطعة قلبها بحرقة. إنها قصة جميلة، قصة الحج في أواخر القرن العشرين، يضغط التفسير للخارج ...» (باورز، ١٩٩١م، ٤٨١).

نظرية الدنا كلها عن التوافق والتناغم، لكن ربما يكون الأكثر أهمية أن باورز يجد توافقاً بين أنماط التنوع في مؤلفات جولدبرج لباخ وأنماط الإعداد الوراثي، وهي في أوجه كثيرة قصة يرويها الحلزون المزدوج. تناولنا في الفصل السابع نموذج داروين للإعداد البيئي كنظير مهم لممارسة الإعداد الأدبي، وفي الحلزون المزدوج يجد باورز معادلاً علمياً في القرن العشرين. وهو في هذا يجادل من أجل فهم أوسع لمصطلح مثل «الترجمة»، وبالتوسع فهمنا للإعداد والتجديد: «ليس الهدف مد المصدر بل توسيع الغاية، احتضان أكثر مما كان ممكناً من قبل ... يصبح التنوع أكثر ثراء في لغة جديدة» (١٩٩١م، ٤٩١). في قصة باورز، يبرهن الفن، مثل العلم، نتيجة تناصه، على أنه يهتم أقل بالأصداء أو التكرارات أو إعادة الصياغة، مهما تكن أساسية في الممارسة، مما يهتم بتعريف الشفرات المشتركة والاحتمالات. يمكّن اكتشاف هذه الشفرات من عمليات إبداع (أو إحياء) بلا نهاية في سياقات جديدة.

كان جزء من رحلة هذا الكتاب أو حجه لاكتشاف وسائل لمناقشة الإعداد والانتحال وتفسيرهما كعمليات أدبية وفنية تتجاوز المناقشة الساكنة أو الجامدة للمصدر أو التأثير الذي أعاق أحياناً دراسة نصوص تم إنتاجها في هذا المجال. الجماهير الحالية لفيلم أو موسيقى شعبية خبراء بدرجة عالية في استدعاء عمليات التناص وتأثيراتها. الاقتباس والتلميح والتهمك والمعارضة كلها صيغ سائدة في البرامج الثقافية الشائعة

مثل «آل سَمْبسون والحديقة الجنوبية The Simpsons and South Park». مع القُرَّاء والمُشاهِدِينَ الذين يتوقون بالفعل لفن البحث عن أطر وسياقات مرجعية أوسع بالنسبة للمادة التي يتلقونها نحتاج بدورنا إلى أن نُطوِّر معجماً نظرياً أكثر ديناميكية لوصف عمليات الاستجابة هذه وتحريكها.

بحثاً عن نماذج ومصطلحات أنشط لدعم «المصطلح النقدي الجديد» لدراسة هذه الأشكال، أثبت علم الموسيقى أنه فرع مفيد بصورة خاصة، يقدم لنا قوالب ونماذج متنوعة وموحية بقدر تنوع الزخارف على الأرضيات ونغمات موسيقى الجاز وخصائصها الارتجالية. العلوم، أيضاً، وخاصة نظريات الإعداد التي شرحها ماندل وداروين، وأولئك الذين عرضوا نظريات كريك وواطسون، قدمت نقطة مرجعية قوية بالقدر نفسه. ومن ثم يبدو من المناسب أن نتحرك باتجاه استنتاجنا وهذه الأنماط المتكررة، والإبداعية، الأنماط التي قدمها باخ والدنا تبرز في عقولنا.

فيما بعد

هذا الاستكشاف للإعداد والانتحال الأدبي لجأ في نقاط كثيرة لأشكال فنية مصاحبة، مثل السينما والموسيقى، وللمجال العلمي، وخاصة لنظريات الوراثة الجينية والإعداد البيئي، التي بدأت مع جورج ماندل، وتشارلز داروين في القرن التاسع عشر ووصلت طلائعها إلى القرن الحادي والعشرين بمناظرات مُستمرّة عن الدنا والتعديل الوراثي (تودج Tudge، ٢٠٠٢م). يتحدّث العلم المعاصر عن التآلف synthesis الحديث بين نظريات ماندل في الوراثة، ومفاهيم داروين عن الاختلاف والتنوع في الداروينية الجديدة وكان لهذا التآلف في الأفكار نتائج حقيقية في مجال البيولوجيا النووية وأبحاث الدنا.^١ بينما نعترف بأن هذا الكتاب عن عمليات الإعداد والانتحال في الأدب لا يمكن إلا أن يعرض إلا هذا التفكير المُعقد على مستوى المجاز والإيحاء، بصرف النظر عن أن تآلف ماندل وداروين، إلا أنه يقدم طريقة مفيدة للتفكير في الاتحاد السعيد بين التأثير والإبداع، بين التقاليد والموهبة الفردية، وتأثير الآباء على الذرية، في الأدب المنتحل، وربما في الأدب كله. تأمل داروين في سيرته الذاتية «عمليات الإعداد الجميلة اللانهائية التي نلتقي بها يوميًا» (عن بير Beer، ١٩٨٣م، ٣٩). لا يمكن إلا أن نأمل أن تكون الصورة الجمالية المرسومة هنا بالقدر نفسه من الجمال والثراء والإمكانية.

هذه «خلاصة» في «فيما بعد Afterward»، كما فضلت أن أسميها، برغم أنها تعي بعمق أن مناقشتها لا يمكن أن تسير باتجاه غاية أو خلاصة، لكنها فقط تلميح

^١ الداروينية الجديدة neo-Darwinism: مصطلح يستخدم حاليًا لوصف التآلف النشوئي الحديث لنظرية النشوء الدارويني بالانتخاب الطبيعي مع نظرية الوراثة الماندلية.

واضح باتجاه الاحتمالات المستقبلية وعمليات الإعداد المستمرة. باختيار تعبير «فيما بعد» أدرك كم من عمليات انتحال وضعت نفسها في علاقة مع أعمال سابقة بهذا المفهوم الخاص بالمجيء «بعد» شيء آخر أو خلفه أو في ظله أو في أعقاب. نشر جون جروس حديثاً أنثولوجياً لانتحال أعمال شكسبير بعنوان «بعد شكسبير After Shakespeare» (٢٠٠٠م)؛ عملية النقل إلى الإنجليزية والتحديث التي قام بها باتريك ماربر للتراجيديا الطبيعية المؤثرة «مس جولي Miss Julie» التي كتبها سترندبرج في ١٨٨٨م، ووقع عليها الاختيار في ١٩٤٥م في أعقاب الانتصار الساحق لحزب العمال في أعقاب الحرب، وكان عنوانها «بعد مس جولي» (١٩٩٦م)؛ المسرحية الحديثة لبولي تيل لفرقة مسرح التجربة المشتركة عن حياة الروائية جان رايس، ملمحة إلى عملها الانتحالي المبشر رواية «بحر سرجاسو الواسع» ومراجعتها لرواية «جين إير» في عنوانها، «بعد مسز روشستر After Mrs. Rochester» (٢٠٠٣م).^٢ وقامت تيل نفسها من قبل بإعداد «جين إير» للمسرح. قد يبدو أن كلمة «بعد» تصادق على فكرة التأجيل belatedness، الفكرة الأثرية فيما بعد الحادثة. يمكن أن تكون «بعد» نعتاً زمنياً صرفاً؛ يأتي العمل التالي في تاريخ صدوره بالتتابع الزمني بعد بالضرورة. لكن «بعد» يمكن أن تعني أيضاً شيئاً تلميحياً أو مرجعياً كما في الأمثلة السابقة لجروس وماربر وتيل: تقليداً لعمل، بأسلوب عمل، تلميحاً إلى عمل. لكن ألا يمكننا أيضاً أن نعزف على الكلمة أكثر ونقترح أن نذهب «بعد» شيء لنطارده أو نصطاده؟ دافع الكثير من عمليات الانتحال التي تَمَّت دراستها هنا أن نذهب «بعد» أعمال تراثية مُعَيَّنة ونتساءل عن أساسها في السياقات الثقافية البطريركية أو الإمبريالية، عملية مهمة عن التساؤل، وعن التقليد أيضاً في صيغه وتلميحاته. إن القوى النظرية والأيدولوجية التي يمكن رؤيتها وهي تُؤثِّر في الكثير من النصوص التي نركز عليها لا يمكن التقليل من قيمتها في هذا الشأن. ما بعد الكولونيالية، وما بعد الأنثوية ودراسات النوع، ونظرية الشذوذ، وما بعد الحادثة أثَّرت كلها تأثيرات مهمة على هذه النصوص، غالباً بشكل مساوٍ للنصوص أو الأحداث التراثية التي تشير إليها صراحة وأحياناً بشكل أكبر.

^٢ جون جروس Gross (١٩٣٥م-...)، ناقد إنجليزي. باتريك ماربر Marber: (١٩٦٤م-...)، كاتب مسرحي إنجليزي ومخرج وممثل. سترندبرج Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢م)، روائي وكاتب مسرحي سويدي. بولي تيل Teale: كاتبة ومخرجة مسرحية بريطانية.

إلا أن كل الأعمال الإبداعية في أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين قد تأتي بالضرورة في وصف ما بعد الحداثة، «فيما بعد» لأنه لا شيء جديد، لا شيء أصلي، سواء كان في مجال الفن أو الموسيقى أو السينما أو الأدب، يمكن أن يأتي. نأتي متأخرين جداً بحيث لا يمكن أن نفعل شيئاً فريداً. تصبح «بعد» في هذا السياق دالاً لقيمة مختزلة أو تافهة: «ذلك أفضل كتاب في الموضوع بعد كتابي». أولئك الذين يُهاجمون الخصائص المرجعية لموسيقى الهيب هوب أو المزج الرقمي digital sampling، يُخفون أغنية الحسرة في جداول موسيقية شعبية، أو ينتقدون عمليات التناص المتأصلة في الأدب على أساس أنها تخنق الفردية، يجدون أنها تُفسّر ما بعد الحداثة. أولئك الذين هاجموا رواية «النظم الأخيرة» لجراهام سويفت، مُوحين بأنها لا تستحق جوائز أدبية؛ لأنها كانت تلميحية بطبيعتها؛ لأنها جاءت «بعد فوكنر»، وفي الحقيقة «بعد تشوسر»، و«بعد بويل وبريسبرجر» كما يوضح الفصل الثاني، كانوا يعربون عن آراء مُماثلة.

إلا أن «بعد» لا تعني بالضرورة متأخراً belated بمعنى سلبي صرف. يمكن أن يعني المجيء «بعد» وجود زوايا جديدة وطُرق جديدة في شيء، آراء جديدة عن المألوف، وتُحدّد هذه الزوايا، والطُرق، والآراء الجديدة احتمالات الرواية تماماً. وهكذا نكون في حاجة إلى العثور على طريقة لمناقشة الإعداد والانتحال سوف تسجل التأثير؛ لكنها لن تفترض أنه خائق، لن ترى الاحتمالية وصفة يتحكم فيها ما يأتي قبل، تتحكم فيها الوراثة الأدبية والجينية. لفن الإعداد والانتحال تأثير قوي وأثر جوهري في حد ذاته. حديثاً كانت العمليات نفسها ومآزق فن الإعداد بمثابة المادة الخام لإنتاج فني مُبتكر. السيناريو الميتاقصصي والميتاسينمائي metacinematic لتشارلي كوفمان عن «الإعداد» (إخراج سبايك جونز، ٢٠٠٢م) يتصارع صراحة، وبسخرية كئيبة، مع فشله المتكرر ككاتب سيناريو في إعداد فيلم بطريقة مُرضية لعمل غير قصصي شهير لسوزان أورلين «اللس الأرجواني The Orchid Thief». ^٢ تستكشف حبكة كوفمان بنشاط قضايا التوليد والتعديل والتخيل، وهي قضايا تُشكّل جزءاً حتمياً من عملية الإعداد. لا يمكن إنجاز أي انتحال بدون التأثير على النص الذي ألهم الإعداد وتعديله بطريقة ما. من المؤثر جداً في

^٢ تشارلي كوفمان Kaufman (١٩٥٨م-...)، كاتب سيناريو أمريكي ومُنتج ومُخرج. سبايك جونز Jonze (١٩٦٩م-...)، مُنتج ومخرج أمريكي. سوزان أورلين Orlean (١٩٥٥م-...)، صحفية أمريكية.

الحقيقة أن بعض عمليات الانتحال أصبحت في كثير من الأحيان تعرّف الآن خبراتنا أو مواجهاتنا مع أعمالها الفنية السابقة. تُقدّم هذه الملاحظة غالباً فيما يتعلق برواية جان رايس «بحر سرجاسو الواسع». يتناول قليل من القُرّاء المعاصرين «جين إير» بدون وعي بانتحال رايس، أو على الأقل انتحال مهم وأنثوي وبعد كولونيالي وبعد حدثي، للشخصية المهمشة، شخصية «المجنونة في العلية». كما يلاحظ ورتون Worton، واستيل Still: «كل تقليد أدبي مكمل يسعى ليتمم الأصل ويكمّله ويكون أحياناً بالنسبة للقراء التاليين بمثابة ذريعة pretext «للاصل» (١٩٩٠م، ٧). «المكمل» هنا مرة أخرى يقوم بوظيفته بالمعنى شبه الدريدي عن البديل الحقيقي أو الإحلال مكان الأصل (دريدا، ١٩٧٦م، ١٤١-١٥٧). تنقية الكثير من عمليات الانتحال التي درسناها هنا وتوسطها في أعمال الإعداد الأخرى برهان آخر على شبكة التناص التي تُقاوم مرة أخرى البنى الخطية السهلة للفهم المباشر «للتأثير» الذي يبدو أنه يفترض قيمة أكبر فيما يأتي أولاً.

يحد الفهم المحدود أو الضيق «لتأخير» أدب الإعداد من قدرة الانتحال على أن يكون قوة نصّية في حد ذاته. ثمة مقاربة أكثر إيجابية يشير إليها هيليس ميلر في دراسته للنسخ المتعددة لأسطورة بيجماليون. يؤكد ميلر، معترفاً «بالتأخير المستمر» لهذه النسخ رغم ذلك، أنها «إيجابية ومثمرة وافتتاحية ... إنها تدخل العالم الثقافي والتاريخي لتغيّره وتجعله يسير إلى الأمام» (١٩٩٠م، ٢٤٣). ثمة مثال قوي على هذه الحركة الإيجابية إلى الأمام، البعد الديناميكي للإعداد الذي تم الجدل بشأنه طوال هذه الدراسة، مجموعة الروايات الحديثة لفيليب بولمان للقراء الصغار، «مواده المعتمة His Dark Materials»^٤. تعترف هذه الثلاثية بدينها للقصيد الملحمية التي كتبها جون ميلتون في القرن السابع عشر «الفردوس المفقود» في عنوانها، وهو اقتباس مباشر من سرد ميلتون. تدين القصص العلمانية لبولمان عن العوالم الموازية، العفارية، والغبار أيضاً، بالكثير لقارئ ميلتون والمعلّق عليه في القرن الثامن عشر، وليم بليك، الذي أعلن في مجموعته الشعرية «زواج الجنة والجحيم The Marriage of Heaven and Hell» أن ميلتون كان بدون أن يدري من حزب الشيطان (سكويزز Squires، ٢٠٠٢م). إلا أن البعض رغم ذلك يودون أن ينسبوا لأي من بليك أو بولمان حالة التأخير أو الوصف السلبي بالاشتقاق، لكن من الواضح أن الاثنين يأتیان، بتصميم وروية، «بعد ميلتون» في كتاباتهما.

^٤ فيليب بولمان Pullman (١٩٤٦م-...)، كاتب إنجليزي.

عمل آخر أتى حديثاً «بعد ميلتون»، لكنه يحدث العديد من تأثيرات التصفية الخاصة به، المتتالية الشعرية الرائعة لجيفري هل^٥ «مشاهد من كاموس Scenes from Comus». إنها، ظاهرياً، تأمل معاصر في القناع المؤقت الذي قدمه ميلتون سنة ١٦٣٤م لتنصيب إيريل برجوتر Earl of Bridgewater رئيس لوردات مجلس مارشيز («لم أمزق القصة» (٢٠٠٥م، ٢١)، يؤكد هل)، القصيدة أيضاً تأمل عميق في التقنع، والموسيقى، وسرعة الزوال، والشيخوخة: «ليكن لا شيء هناك حيث وقف / سراب لُدلوه الخاطف» (٦٢).^٦ القصيدة مُهداة للمؤلف الموسيقي هوج وود في عيد ميلاده السبعين، وتركز، في عنوانها وإهدائها، على السيمفونية التلميحية لود، «مشاهد من كاموس»، وقد قدمت أول مرة سنة ١٩٦٥م، وترتكز أيضاً على قناع ميلتون. مرة أخرى تثبت عملية الإعداد أنها متعددة الطبقات وجمعية بلا نهاية في إيماءاتها وتأثيراتها، نسخة، نقترح بجرأة، من إحساس لويس ماك نيس في قصيدته «جليد Snow» بأن «سُكّر الأشياء صار مختلفاً» (١٩٦٦م، ٣٠).^٧

نحتاج إذن إلى أن نعيد للأجناس الفنية الفرعية أو ممارسات الإعداد والانتحال فهمًا احتفاليًا حقيقياً لقدرتها على الإبداع والتعليق والنقد. وقد حدّدنا في هذه الدراسة الوجه الممتع لمعرفة علاقات التناص بين عمليات الانتحال ومصادرها. بينما لا يمكن اختزال الأدب الإنجليزي إلى صيغة شبه بوليسية من فك الشفرات والتعرّف على التلميحات، إلا أنه يزدهر على ممارسات القراءة «جنباً إلى جنب»، والمقارنة والتضاد، وعلى تعريف المتناسات والنظائر، وهي أساسية في الدراسات التي تَمَّت هنا. لا يحتاج الإعداد والانتحال فيما يتعلق بهذا الشأن إلى الخروج من الظلال. إنهما ليسا مُجرّد ممارسات وعمليات مُتأخّرة؛ إنهما إبداعيان ومؤثّران في حد ذاتهما. ويعترفان بشيء أساسي بشأن الأدب: إن دافعه تأجيج الأفكار والاستجابات والقراءات المرتبطة به. بالعودة إلى اقتباس من دريدا استخدمناه سابقاً، «ربما تكون الرغبة في الكتابة رغبة في إطلاق الأشياء التي تأتي خلفك في كثير من الأشكال بقدر المستطاع» (١٩٨٥م، ١٥٧-١٥٨). يبدو أن دريدا هنا

^٥ جيفري هل Hill (١٩٣٢م-...)، شاعر إنجليزي وأستاذ متفرغ في الأدب الإنجليزي.

^٦ مارشيز Marches: الحدود بين إنجلترا واسكتلندا. لُدلوه Ludlow: بلدة على الحدود بين إنجلترا وويلز.

^٧ هوج وود Wood (١٩٣٢م-...)، مؤلف موسيقى بريطاني. لويس ماك نيس MacNeice (١٩٠٧-١٩٦٣م)، شاعر وكاتب مسرحي أيرلندي.

يستجيب لملاحظات قَدِّمها داروين عن عالم الطبيعة قبل قرن: «لكن البيئة ليست جامدة أو ثابتة: إنها رحم من الاحتمالات، نتيجة التفاعلات المتعددة بين الكائنات ومادتها» (عن بير، ١٩٨٣م، ٢٣).^٨ يمكن أن نضيف أن الإعداد والانتحال مكملان، متممان، يأتيان بعد دريدا وداروين إذا جاز التعبير، في تفاعلات مُتعدِّدة ورحم من الاحتمالات. إنهما، بلا نهاية وبصورة مذهلة، عن رؤية أشياء تأتي بعدنا في كثير من الأشكال بقدر المستطاع.

^٨ جامدة: الكلمة المستخدمة في الأصل هي monolithic وتعني نُصبًا تذكاريًّا أو ظاهرة طبيعية تتكون من صخرة واحدة كبيرة.

