

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
www.dohamagazine.qa

العدد 154 - أغسطس 2020

«إرث قناعك»
الحياة بنصف وجه!

لقاءات:

خورخي لويس بورخيس

ماريو فارغاس يوسا

مو يان

لو كليزيو

مارك توين

روديارك كبلنج

دانيال كيلمان

ألفارو إنريجو

فديريكو غارسيا لوركا

لويس باغاريّا إيبو

فيليب روث

ميلان كونديرا

«الورشة النقدية»
**هل يمكن للنقد
أن يكون أدبياً؟**

صَلَتْ عَلَى الْأَيْدِي الْعُرَى وَالثَّقَافَةُ الْأَنْتَبَهَاتُ



جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير عبر البريد الإلكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

ظلال كورونا..

ماذا بعد زوال شبح كورونا؟ كيف سيكون حال الثقافة العامة في واقع المجتمعات العالمية ومن بينها العربية؟ وهل ستبقى ظلال أول جائحة فتاكة في القرن الحادي والعشرين مُمخِمةً على مشهدٍ كونيٍّ لم تكن تنقصه القتامة والمصائر المجهولة؟... بالإمكان إعادة طرح أسئلة من هذا القبيل بطرقٍ مختلفة، وإن كانت الجدوى من التساؤل في هذا السياق، لا تتخطى تغذية المنصات الإعلامية والجدل المُستمر، طالما أن الجواب المُتوفر بعيدٌ كلُّ البُعد عن وصفة جاهزة، يمكنها أن تعمل عمل اللقاح في حماية نمط الحياة المُشتركة؛ ذلك النمط الحضاري، الذي بدأ في التحول عبر منصات الشبكة العنكبوتية قبل عقدٍ من الزمن، وما أن داهمنا زمن الجائحة هذا حتى دخلنا في دوامة لم تخطر على بال، إذ فجأة استيقظ العالم على خبر «عدو خفي» لمواجهته علينا التسلح بعزلة اجتماعية وب«حجر منزلي»، كما ووجب على الناس، من بين ما وجب عليهم، ما اصطُح عليه ب«التباعد الاجتماعي»، في إطار السياسات الاحترازية للحد من انتشار الوباء في هذه المعمورة. ولم يكن بحوزة الناس أفضل من الشاشات لتحمل العزلة الاجتماعية...

وإذا كان للعوامة من إيجابيات متفاوتة في ميادين الاقتصاد والصحة والمعرفة، فإنها بتغولها الافتراضي، وبوسائلها التواصلية المُستحدثة، امتلكت سلاحاً ذا حدين، يكمن في أحدهما جانبها السلبي الذي أجهز على الحياة الإنسانية، وفعل فعلته في تقطيع الأرحام، واستنساخ تفاصيل الحياة الواقعية في الفضاء الافتراضي. وحينما تطلب الأمر صيحة بصوت عالٍ، لإيقاظ الغافلين، وانتشال الغارقين، واستنقاذ المُدمنين، من الدوامة الافتراضية، جاء كورونا معممًا الهوة للمزيد من الغرق الإلكتروني!

في ظل هذا الواقع الاستثنائي، زاد عدد المُنخرطين في منصات الإنترنت، بمختلف خدماتها، أضعافاً مضاعفة، وأصبح العالم الافتراضي بديلاً للفضاءات الواقعية التي يشكّلها الشارع والمقهى والسوق والحديقة العامة، وهي فضاءات، لا شك أن استعاراتها افتراضياً هي مرتبط الفرس حين يتعلّق الأمر بمسألة تحوّل الممارسات والعادات الإنسانية في بوتقة محكومة بتقليص الاتصال البشري إلى أدنى حدٍّ ممكن. ذلك أن اقتناء سلعة عبر موقع إلكتروني، عملية لا يتساوى وضعها في نفس الكفة مع ممارسة ثقافية من قبيل عيادة مريض، أو زيارة حديقة، أو جولة في أحد الأسواق الشعبية النابضة بالحياة، والقيم الملموسة، والوجوه الإنسانية الطيبة...

ومرجع هذه الملاحظات، كون الحياة الواقعية حقيقة تاريخية للنشاط البشري المُتراوح بين المكان العام والمكان الخاص، بحيث لا يمكن أن تنشأ علاقات اجتماعية في المكان الأول، أو علاقات حميمية في المكان الثاني، دون الالتزام بقوانين تنظم الانتقال بين المكانين. وهذه العلاقات في المجال الافتراضي كثيراً ما توصف بأنها زائفة تتغذى على انعدام الخصوصية، وعلى المظاهر الخادعة، وعلى المنفعة والاستغلال وانعدام الثقة... لتكون بذلك علاقات مفتقدة إلى القيم الإنسانية التي هي الكنز المُشترك للبشرية.

لا شك أن التحدي الحقيقي لا يكمن في تبعات الحجر والتباعد الاجتماعي أو في باقي الاحترازمات الظرفية، وإنما يكمن في استعادة الحياة الاعتيادية التي كنا عليها، ليس فقط بالتعافي من آثار الضربة القاضية التي خلفتها الجائحة على القطاعات الحيوية، ولكن بإعمال بوصلة الفكر التي من شأنها توجيه الدفة نحو برّ الأمان.

المواد المنشورة في المجلة تُعبّر عن آراء كتابها ولا تُعبّر بالضرورة عن رأي الوزارة أو المجلة. ولا تلتزم المجلة برد أصول ما لا تنشره.

الدوحة

العدد
154

ثقافية شهرية

السنة الثالثة عشرة - العدد مئة وأربعة وخمسون
ذو الحجة 1441 - أغسطس 2020

تصدر عن:

إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة والرياضة
الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

التوزيع والاشتراكات

تليفون : 44022295 (+974)
فاكس : 44022690 (+974)

البريد الإلكتروني:

distribution-mag@mcs.gov.qa
doha.distribution@yahoo.com

الشؤون المالية والإدارية

finance-mag@mcs.gov.qa

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد 120 ريالاً
الدوائر الرسمية 240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي 300 ريال
باقي الدول العربية 300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي 75 يورو
أمريكا 100 دولار
كندا وأستراليا 150 دولاراً

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والرياضة على عنوان المجلة.

مواقع التواصل

@aldoha_magazine
Doha Magazine
aldoha_magazine

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379 الجمهورية اللبنانية - مؤسسة تنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260 جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس: 002027703196 المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس: 00212522249214

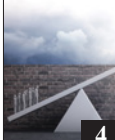
الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
سلطنة عُمان	800 بيسة
جمهورية مصر العربية	10 جنيهات
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة



تقارير | قضايا

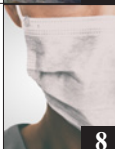
أي نظام عالمي يُعالج التفاوت في القرن الحادي والعشرين؟
الرأسمالية لوحدها
(عثمان عثمانية)



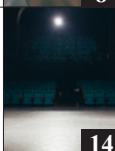
معدية وتفود الأحداث الاقتصادية الكبرى
السرد في قلب علم الاقتصاد
(ع.ع)



«ارتد قناعك»
الحياة بنصف وجه
(خالد بلقاسم)



في ظل الجائحة الأخيرة
بأي ثمن سينجو المسرح؟
(شارلوت إم. كانيج ترجمة: فمر عبد الحكيم)



في رحيل الكاتب الأردني إلياس فركوح
أقصى درجات العزلة
(فخري صالح)



«هذا المجلس» مرثية تعبر الزمن البريطاني
من السبعينيات إلى كورونا
(صبري حافظ)



غياب إنيو موريكوتي...
أسطورة الموسيقى التصويرية
(أمجد جمال)



47-18

لقاءات:

خورخي لويس بورخيس

ماريو فارغاس يوسا

مو يان

لو كليزيو

مارك توين

روديارك كبلنج

دانيال كيلمان

الفارو إنريجو

فديريكو غارسيا لوركا

لويس باغارتيا إيبو

فيليب روث

ميلان كونديرا

(ترجمة: أحمد عبد اللطيف - مي ممدوح - قمر عبد الحكيم - شيرين ماهر
رشيد الأشقر - مجدي عبد المجيد خاطر)

83-70

فلوريان بينانيش:

هل يمكن للنقد أن يكون أدبياً؟

(تقديم: حسن المودن - ترجمة: عبدالله بن محمد
مروى بن مسعود - أسماء كريم - فيصل أبو
الطفيل - رضا الأبيض)

حوارات | نصوص | ترجمات

أدب | فنون | مقالات | علوم |

48

محمد حلمي الريشة:

ترجمت قصائد، اشتهيت لو أنني مبدعها!

(حوار: عاطف عبد المجيد)



52

كاترين شارو:

إلى القارئ الفرنكفوني

(حوار: حسن الوزاني)



54

رسامون وكُتَّاب في حوار

بين النص والقماش

(محمد مروان)

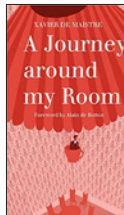


58

جافني دومبستر:

تسفر في أرجاء غرفتي

(رشيد الأشقر)



12

المِستَرال والحَجَر (محمد برادة)

56

هل الثقافة ثابتة وجامدة، أم أنها خاضعة لحركة التاريخ؟ (محمد جليد)

60

مَسْرَحَةُ الزَمَن فِي «قَطِّ بَرِيْجِيْت بَارْدُو» لِسَمَاءِ عَيْسَى (إبراهيم سعيد)

62

«التعساء» لديميتري فيرهولست.. الطريق الأسهل والأقل مقاومةً (هدى حمد)

68

في الفجوة بين الكاتب والقارئ يكمن تحقُّق الرِّوَايَةِ (ترجمة ربيع ردمان)

99

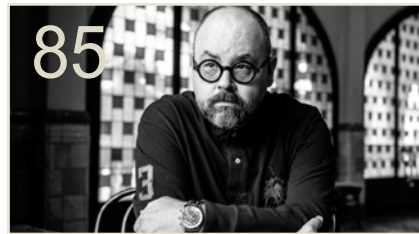
نزار صابور.. محاورة المدائن السورِّيَّة (أنير محمد علي)

102

فنونٌ عصيَّة على الفهم.. تبادلُ السيطرة والمنفعة (طلال معلا)

110

فَنُّ تَرْجَمَةِ الدَيْسْتُوبِيَا إِلَى وَاقِع (آدم فتحي)



85

وردة النار.. (كارلوس زافون)

(ت: خالد الريسوني)



88

خلم الضابط الأميركي.. (جبار ياسين)

(ت: عاطف محمد عبد المجيد)



90

صورة العالم الأخيرة (إبراهيم سيدو)

(ت: جوان تتر)



106

أمير الذباب الحقيقي (روتجر بريجمان)

(ت: أحمد شافعي)

أي نظام عالمي لمعالجة التفاوت؟ الرأسمالية لوحدها

خلال القرنين الماضيين، لم تعرف الإنسانية صراعاً للأفكار أشد من ذلك الذي كانت إحدى أطرافه دوماً الأيديولوجية الرأسمالية. وحتى بعد نهاية التاريخ التي أعلن عنها فرنسيس فوكوياما أواخر القرن العشرين، لا يزال النقاش حول تطوّر هذا النظام ومآلاته وبدائله على أشده. لذلك ليس من الغريب اليوم، ونحن نعيش أول جائحة في القرن الحادي والعشرين، أن يدعو رئيس المنتدى الاقتصادي العالمي كلادوس شواب Klaus Schwab لمناقشة موضوع وحيد في قمة المنتدى سنة 2021 وهو «إعادة الضبط الشامل (للنظام الاقتصادي الاجتماعي)».

أجور عالية، مصمّمو إنترنت، علماء فيزياء، رجال بنوك، أو مهنيون نخويون آخرون.

وبما أنّ هذا الكتاب هو عن التفاوت مثلما هو عن الرأسمالية، تتميز الرأسمالية الاستحقاقية الليبرالية بخاصية تعزيبها للتفاوت، وهي تختلف عن الرأسمالية الكلاسيكية بشكل واضح في أنّ الأشخاص أغنياء رأس المال هم أيضاً أشخاص أغنياء العمل. وهي تختلف أيضاً عن الرأسمالية الديمقراطية الاجتماعية في عدة نواح: فهي تظهر حصة إجمالية متزايدة من رأس المال في صافي الدخل، لديها رأسماليون أغنياء بالعمل، وتتميّز بانتقال كبير للتفاوت بين الأجيال.

وبما أنّ هذا الشكل من الرأسمالية يتميّز بتفاوت عال، يعود ميلانوفيتش إلى الركائز الأربع التي أدت إلى انخفاض ألتفاوت في الدول الغنية من نهاية الحرب العالمية الثانية إلى بداية الثمانينيات: نقابات عمالية قوية، تعليم بالكتلة، ضرائب عالية، وتحويلات حكومية كبيرة. ويعتقد أنّ المدخل الذي يعتمد على هذه الركائز الأربع لتفسير التفاوت في القرن الحادي والعشرين هو خاطئ. فلما نأخذ الركيعة الثانية مثلاً، التعليم بالكتلة، فعدد سنوات التعليم ارتفعت من ما بين 4 و 8 سنوات في سنوات الخمسينيات إلى 13 سنة أو أكثر اليوم. هذا أدى إلى انخفاض في علاوة المهارة Skill Pre-mium، كما أنّ تعليمًا بالكتلة أكبر ممّا حدث يُعدّ مستحيلًا عندما يصل البلد إلى 14 أو 15 سنة تعليم في المتوسط.

وبما أنّ الأدوات التقليدية لا تعمل لمعالجة التفاوت في القرن الحادي والعشرين، يرى أنّه يجب البحث عن رأسمالية مساواتية تركز على منح متساوية لكل من رأس المال والمهارات عبر السكان. وهذا النوع من الرأسمالية يمكنه أن يقدّم نتائج مساواتية حتى بدون إعادة توزيع كبرى للدخل. أمّا الرأسمالية السياسية، فيُعدّ «دنغ تشياوبنغ Deng Xi-aoping»، القائد الصيني للفترة من 1970 إلى 1990 الأب

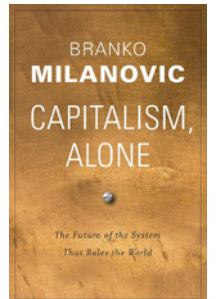
يُشكّل كتاب «الرأسمالية لوحدها.. مستقبل النظام الذي يحكم العالم» للاقتصادي البارز برنكو ميلانوفيتش، والذي تُركز أعماله على التفاوت العالمي للدخل والثروة، مساهمة مهمة في النقاش حول الرأسمالية وأشكالها واحتمالات تطورها في المستقبل. يتضمّن الكتاب، الصادر في سبتمبر/أيلول 2019، عن Harvard University Press، خمسة فصول، وهي كما يلي: معالم عالم ما بعد الحرب الباردة، الرأسمالية الاستحقاقية الليبرالية، الرأسمالية السياسية، تفاعل الرأسمالية والعولمة، وأخيراً مستقبل الرأسمالية العالمية.

لا يختلف اثنان حول الانتصار المدوي الذي حققته الرأسمالية على الفاشية أولاً، ثمّ الشيوعية فيما بعد. وبشكل أكثر دقة، تسبّدت الرأسمالية العالم وفقاً لميلانوفيتش بتويعين مختلفين من الرأسمالية: الرأسمالية الاستحقاقية الليبرالية التي تطوّرت بشكل متزايد في الغرب على مدى المئتي سنة الماضية، والرأسمالية التي تقودها سياسة الدولة التي تمثلها الصين، وتوجد أيضاً في مناطق أخرى من آسيا وأجزاء من أوروبا وإفريقيا.

تُشير الرأسمالية الاستحقاقية الليبرالية إلى كيفية إنتاج وتبادل السلع والخدمات (الرأسمالية)، كيف يتمّ توزيعها بين الأفراد (استحقاقية) ودرجة الحركة الاجتماعية (الليبرالية). وتُعدّ إحدى مميّزاتها الرئيسية، كما نراها في الولايات المتحدة اليوم، هي أنّ الأفراد الذين يملكون رأس المال يميلون أيضاً ليكون لهم «رأسمال» بشريّ أعلى، بعكس الرأسمالية الكلاسيكية (مثل تلك التي كانت في المملكة المتحدة قبل الحرب العالمية الأولى)، حيث كان الأفراد في الجزء الأعلى من توزيع الدخل هم مستثمرون ماليون، مؤجّرون وأصحاب شركات صناعية كبيرة. اليوم، النسبة الأكبر من الأشخاص في الأعلى هم مديرون ذوو



برنكو ميلانوفيتش ▲





ميلانوفيتش هذه الأخيرة على أنها مجتمعات تكون فيها التسلسلات الهرمية، أو التمييز بين الناس، ليس قائماً على معايير اقتصادية إضافية مثل الخلفية العائلية للشخص أو الانتماء إلى نظام اجتماعي (مثل الأرستوقراطية) أو حتى طبيعة العمل الذي يقوم به الشخص، (والتي تستخدم في الهندوسية مثلاً لتقسيم السكان)، بل يعتمد التسلسل الهرمي ببساطة على النجاح المالي، وهذا النجاح مفتوح للجميع من حيث المبدأ، ولا يمكن ضبطه.

وهنا تُطرح المسألة الأخلاقية للرأسمالية، فيلاحظ أنه من الممكن فرض قيود أخلاقية قوية على الشخص، لكن فقط إذا خططنا للخروج من المجتمع أو التحول إلى مجتمع صغير خارج العالم التجاري والمُعولم. أي شخص يبقى داخل العالم التجاري والمُعولم عليه أن يكافح باستخدام نفس الأدوات غير الأخلاقية مثل أي شخص آخر.

وبالتالي الطريق الوحيدة لتحدي العالم التجاري هي الانسحاب منه تماماً. إما من خلال المنفى الشخصي في مجتمع منعزل، أو في حالة المجموعات الأكبر مثل الدول، من خلال اعتماد الاكتفاء الذاتي.

في الأخير يعتقد ميلانوفيتش أن سؤال كيف ستتطور الرأسمالية يعتمد على ما إن ستكون الرأسمالية الاستحقاقية الليبرالية قادرة على التحول نحو مرحلة أكثر تقدماً، وهي رأسمالية الشعب People's capitalism التي تتميز بتركيز رأسمال أقل، تفاوت في الدخل أقل، وانتقال أكبر للدخل بين الأجيال.

وهذه النقطة الأخيرة ستحول دون تكوين نخبة مُستدامة. كما أنه لا يستبعد تحول الرأسمالية الليبرالية إلى رأسمالية سياسية، فكلما اتحدت السلطة الاقتصادية والسياسية في الرأسمالية الليبرالية أكثر، أصبحت هذه الأخيرة أشبه بالرأسمالية السياسية، ويصبح الهدف النهائي للنظامين نفسه: توحيد واستمرار النخب. ■ عثمان عثمانية

المؤسس لها، وهو مدخل أكثر منه أيديولوجيا، إذ تجمع بين دينامية القطاع الخاص، الحكم الفعال للبيروقراطية ونظام سياسي من حزب واحد.

ويتوصل ميلانوفيتش إلى أن الدول التي تمارس الرأسمالية السياسية اليوم: الصين، الفيتنام، ماليزيا وسنغافورة، قامت بتعديل هذا النموذج بإقامة بيروقراطية تكنوقراطية ذكية عالية الكفاءة في موضع المسؤولية عن النظام، وهذه البيروقراطية هي أول خاصية هامة للنظام، وغياب سيادة القانون الملزمة هو الخاصية الثانية المهمة للنظام.

ولكن هذا الشكل من الرأسمالية يتضمن تناقضين، الأول الذي يظهر بين الحاجة إلى نخبة تكنوقراطية ذات مهارات عالية وحقيقة أن النخبة يجب أن تعمل في ظل ظروف التطبيق الانتقائي لسيادة القانون. والثاني بين الفساد الذي يؤدي إلى زيادة التفاوت، وهو أمر مستوطن في هذه الأنظمة لأن السلطة التقديرية الممنوحة للبيروقراطية تُستخدم أيضاً من قبل أعضائها المختلفين للحصول على مكاسب مالية كلما زاد مركزهم، والحاجة إلى أسباب شرعية لإبقاء التفاوت تحت السيطرة.

واستناداً إلى المثال الصيني والفيتنامي، يوضح ميلانوفيتش أن نمو الاقتصادين للفترة الممتدة من التسعينيات إلى سنة 2016 يضع الاقتصاد الرأسمالي السياسي في منافسة مع الرأسمالية الليبرالية كأفضل شكل لتنظيم المجتمع.

وعلى الرغم من أن التفاعل بين الرأسمالية والعولمة يظهر في عدة خصائص لهذه الأخيرة، مثل سلاسل القيمة العالمية التي قسمت عملية الإنتاج بين عدة مناطق، يولي الكاتب أهمية خاصة لمسألة الهجرة والتفاوت في دخل العمل بين المناطق. فنفس المهارات ونفس الإسهام في المخرجات، يكافأ بشكل أكبر في مناطق، وبشكل أقل في مناطق أخرى، وهذا ما يطلق عليه ميلانوفيتش «مكافأة المواطنة Citizenship premium» أو «عقوبة المواطنة Citizenship Penalty». وهنا يعتبر المواطنة بنية قانونية لا توجد إلا في أذهاننا، وهي في ذات الوقت بمثابة أصل اقتصادي.

لقد حولت الرأسمالية المجتمعات إلى مجتمعات تجارية صرفة، ويعرّف

معدية وتُقود الأحداث الاقتصادية الكبرى

القصص في قلب علم الاقتصاد

في أواخر سنة 2019، أصدر روبرت شيلر Robert Shiller الحائز على جائزة نوبل 2013، كتاباً جديداً تحت عنوان «علم الاقتصاد السردية: كيف تصبح القصص معدية وتُقود الأحداث الاقتصادية الكبرى». الكتاب، يطمح إلى تأسيس فرع علمي جديد ضمن علم الاقتصاد، من خلال افتراض مفاده «أن التقلبات الاقتصادية مدفوعة بشكل كبير بعدوى المتغيرات شديدة التبسيط، والتي يسهل نقلها من الروايات الاقتصادية».

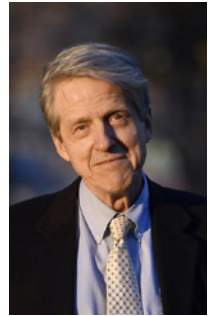
النادرة الكبيرة التي تنتشر فيها القصة، غالباً بمساعدة شخصية جذابة (قد تكون شخصية ثانوية أو خيالية) الذي يؤدي ربطها بالسرد إلى إضافة بعد إنساني. مثلاً السرديات من النصف الثاني من القرن العشرين تصف الأسواق الحرة بأنها «كفأة»، وبالتالي هي منيعة للتحسين من قبل عمل الحكومة. هذه السرديات أدت إلى رد فعل عام تجاه التشريعات. وقد كانت عدوى السرد بحاجة إلى شخصية وقصة. تلك الشخصية كانت رونالد ريغان، الرئيس الأميركي للفترة (1980 - 1988)، الذي استخدم شهرته لإطلاق ثورة أسواق حرة هائلة، لاتزال آثارها معنا إلى غاية اليوم.

ومن الأمثلة الهامة عن السرديات الاقتصادية حديثاً سردية البيتكوين، التي تشبه إلى حد كبير سردية أزهار التوليب والهوس بها في هولندا في سنوات 1630، عندما دفع المضاربون بأسعار تلك الأزهار إلى مستويات عالية، حتى صار سعر بصيلات التوليب يساوي ثمن منزل. لذلك فقيمة البيتكوين اليوم هي نتيجة تحمس الناس لها، ولتحقق البيتكوين نجاحها المُبهر، على الناس أن يتحمسوا كفاية بها لبيحثوا عن أماكن تبادل غير عادية لشرائها. ومع ذلك فقيمة البيتكوين شديدة التقلب، وفقاً لأحد العناوين بجريدة «وول ستريت»، ارتفع سعر البيتكوين بالدولار 40% خلال 40 ساعة، بناء على أخبار غير واضحة. ومثل هذا التقلب هو دليل على نوعية الوباء الناتج عن السرد الاقتصادي الذي قد يقود إلى الخلط بين الأسعار. والبيتكوين هي أيضاً سردية عن الفوضوية، وحسب ما يقوله «سترلين لويان Sterlin Lujan» فيما يعود إلى 2016

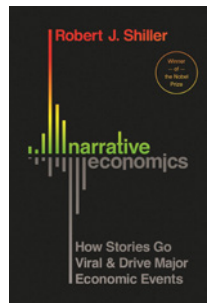
يقسم شيلر هذا الكتاب إلى ثلاثة أجزاء: الجزء الأول من الكتاب يقدم المفاهيم الأساسية، استناداً إلى البحث في مجالات متنوعة مثل الطب والتاريخ. أما الجزء الثاني فيقدم قائمة اقتراحات للمساعدة على توجيه تفكيرنا حول السرديات الاقتصادية والمساعدة على منع الأخطاء في هذا التفكير. ثم الجزء الثالث الذي يفحص تسع روايات معمرة أثبتت قدرتها على التأثير على قرارات اقتصادية هامة.

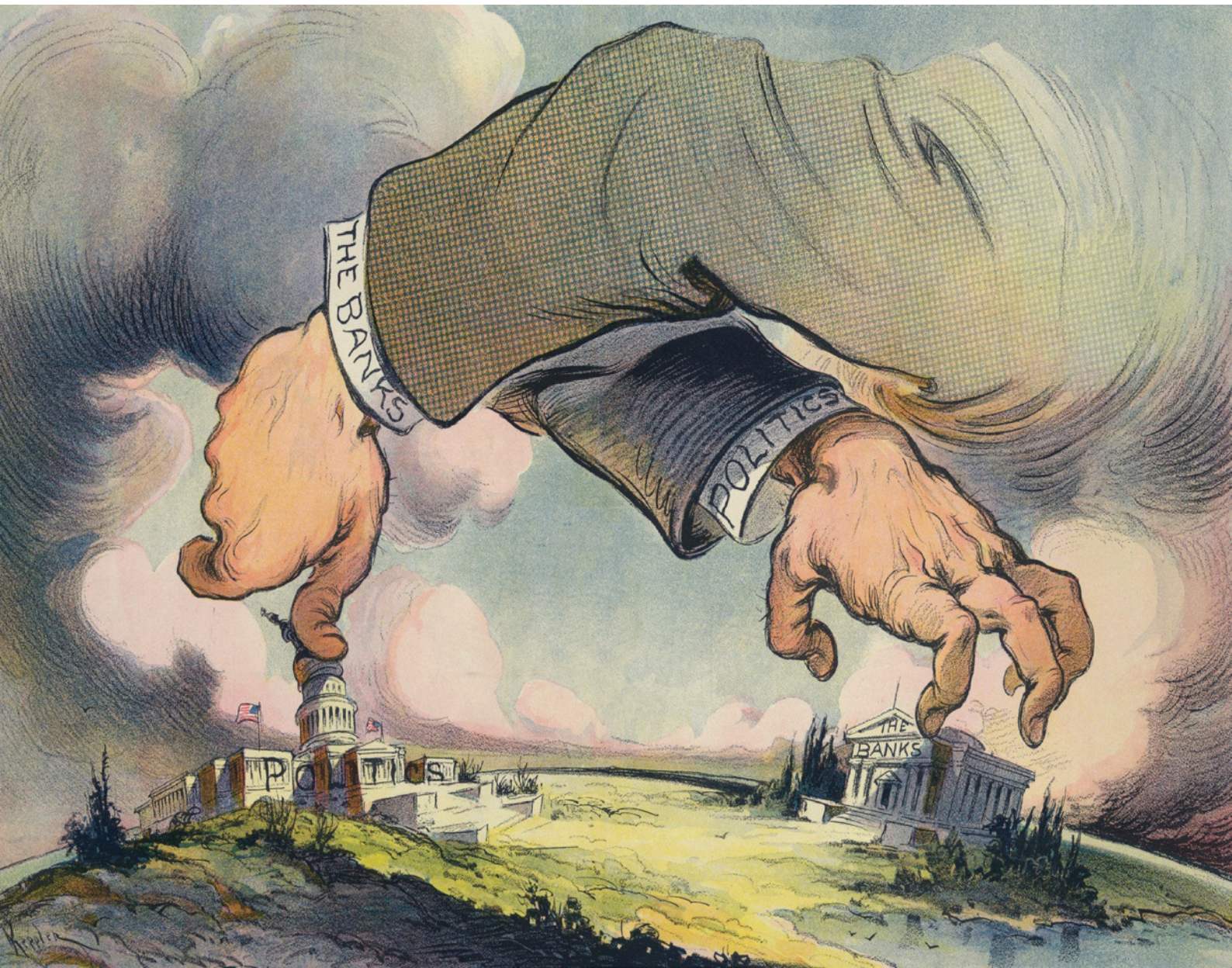
إنّ عبارة علم الاقتصاد السردية استخدمت سابقاً، ولكن بشكل نادر، يحتوي قاموس آر أتش إنغلس للاقتصاد السياسي (1894) على إشارة موجزة إليها، ولكن يبدو أن المصطلح يشير إلى طريقة بحث تقدم رواية خاصة عن الأحداث التاريخية. أما بالنسبة لـ (شيلر)، فاستخدامه لعلم الاقتصاد السردية هو بداعي التركيز على: العدوى الشفهية للأفكار في شكل قصص؛ والجهود التي يبذلها الأشخاص لتوليد قصص جديدة معدية أو لجعل القصص أكثر عدوى.

يوضح علم الاقتصاد السردية كيف تتغير القصص الشعبية عبر الزمن للتأثير على النتائج الاقتصادية. ويرى شيلر أنه لفهم الاقتصاد المعقد علينا أن نأخذ في الاعتبار العديد من الروايات والأفكار الشعبية المتضاربة ذات الصلة بالقرارات الاقتصادية، سواء كانت الأفكار صحيحة أم خاطئة. ويعتقد أنه من خلال دمج الروايات الشعبية في تفسيراتهم للأحداث الاقتصادية، سيصبح الاقتصاديون أكثر حساسية لمثل هذه التأثيرات عندما يتوقعون المستقبل. يمكننا التفكير في التاريخ هنا كسلسلة من الأحداث



روبرت شيلر ▲





هذه المعلومات لصالحنا. أو قد توحى السردية بأن أداء عمل اقتصادي معين هو تجربة تعليمية مفيدة ستقدم فوائد إيجابية في المستقبل. لكن، ما الذي يجعل من بعض السرديات جد معدية؟ الإجابة تكمن في عنصر إنساني يتفاعل مع الأحداث الاقتصادية، فالسرديات هي عبارة عن تركيبات بشرية تتكوّن من مزيج من الحقيقة والعاطفة والاهتمام البشري وتفاصيل غريبة أخرى، تشكّل انطباعاً في العقل البشري.

ولكن شيلر لاحظ أنه عندما يريد الاقتصاديون فهم أهمّ الأحداث الاقتصادية في التاريخ، لا يركّزون إلا نادراً على السرديات الهامة التي ترافق تلك الأحداث. وبينما تهتم كل التخصصات بشكل متزايد بالسرديات، لا يزال الاقتصاد والمالية يحاولان اللحاق بالركب، على الرغم من الدعوات العرضية لنهج أوسع للاقتصاد التجريبي. وفي الأخير يعترف شيلر أنه عندما يتعلّق الأمر بالتنبؤ بالأحداث الاقتصادية، يصبح المرء على دراية مؤلمة بأنه لا وجود لعلم دقيق لفهم أثر السرديات على الاقتصاد. ■■

إنها هي المحفّز للفوضى والحزبية السلمية ضد الحكومات والمؤسسات المالية الفاسدة. كما أن البيتكوين هي سردية عن الاهتمام بالإنسان، فعلى موقع bitcoin.org غادر ساتوشي ناكاموتو المشروع في 2010 دون أن يكشف الكثير عن نفسه، والناس يحبون القصص الغامضة ويحبون حل اللغز، ومحاولة الكشف في كل مرة عن مَنْ هو ناكاموتو يزيد من قوة سردية البيتكوين. كما أنها سردية عن المستقبل، والناس غالباً يشترون البيتكوين لأنهم يريدون أن يكونوا جزءاً من شيء محمّس وجديد، ويريدون التعلم من التجربة.

ويمكن مراجعة بعض السمات الرئيسية لعلم الاقتصاد السردية، كما توضح رواية البيتكوين، فإن السرد الاقتصادي يذكّر الناس بالوقائع التي قد يكونون نسوها، وتقدم تفسيراً لكيفية عمل الأشياء في الاقتصاد، وتؤثر على كيفية تفكير الناس حول مبرر أو هدف التصرفات الاقتصادية. السردية قد تشير إلى شيء ما حول الطريقة التي يعمل بها العالم. في سردية البيتكوين، فكرة أن الكمبيوترات تهيمن، وأنها ندخل عصرًا عالميًا جديدًا تمّ تحريره من المشاكل الدائمة المتمثلة في عدم كفاءة الحكومة المحلية والفساد، وكيف يمكننا استخدام

الحياة بنصف وجه

بَغْضُ النَّظَرِ عَنْ دَوَاعِي ارْتِدَاءِ الْقِنَاعِ الصَّحِيَّةِ الصَّرُورِيَّةِ، وَبَغْضُ النَّظَرِ عَنْ كَوْنِهِ أَحَدَ الْإِمْكَانَاتِ الْمَتَّاحَةِ الْيَوْمَ لِلتَّصَدِّي جُزْئِيًّا لِلجَائِحَةِ، فَإِنَّهُ يَبْدُو إِفْقَارًا لِلوَجْهِ بِتَجْرِيدِهِ مِنْ نَسْقِيَّتِهِ، وَإِفْقَارًا، فِي الْعُمُقِ، لِتَعَدُّدِ الْحَيَاةِ الْخَصِيبِ، وَحَجَبًا لُجْزَاءِ حُصِّ فِي جَسَدِ الْإِنْسَانِ يَاحْتِضَانِ الْجَمَالِ وَالكَرَمِ وَالضِّيَافَةِ وَالصَّفَاءِ، فَالْعَمَلُ عَلَى تَصْفِيَةِ الْقَلْبِ وَتَخْلِيصِ النَّفْسِ مِنَ الْمَظْلَمِ فِيهَا لَا يَتَجَلَّى إِلَّا فِي الْوَجْهِ.

فَضَاعُ الْبَاطِنِ بَضْيَاعُ الظَّاهِرِ. بِهَذَا الْمَعْنَى الضَّدِّيُّ الَّذِي تَسْتَوْعِبُهُ دَلَالَةُ الْوَجْهِ، هَيَأْتُ مَلَامِحُهُ دَوْمًا إِمْكَانَ قِرَاءَتِهِ مِنْ ثَلَاثِ زَوَايَا؛ زَاوِيَةِ الظَّاهِرِ وَزَاوِيَةِ الْبَاطِنِ، وَهُمَا أُسَاسًا زَاوِيَتَانِ تُجَسِّدَانِ كُلَّ التَّقَابُلَاتِ الَّتِي يَقْوَى الْوَجْهُ عَلَى احْتِضَانِهَا، ثُمَّ زَاوِيَةٌ ثَالِثَةٌ لَا تَقُومُ عَلَى التَّقَابُلِ، بَلْ عَلَى عُضْرِ ثَالِثٍ يَتَأْتِي مِنَ لِقَاءِ الضَّدِّيِّ فِي الْوَجْهِ، إِذْ لَيْسَ عِبْنًا أَنْ يَكُونَ الْوَجْهُ بَعَيْنَيْنِ وَأُذُنَيْنِ وَبِلْسَانَيْنِ، حَتَّى وَإِنْ لَمْ يُضَاعَفِ اللِّسَانُ عَضُوبًا فِي الْوَجْهِ، إِذْ يَبْقَى مُضْمِرًا لِلْمُضَاعَفَةِ انْتِظَامًا مِنْ طَاقَتِهِ اللَّانِهَائِيَّةِ عَلَى قَوْلِ الشَّيْءِ وَضَدِّهِ.

مَا تَشَكَّلَ الْوَجْهُ عَلَى هَذِهِ الصُّورَةِ الْمُضَاعَفَةِ إِلَّا لِتَسْتَوِي لَهُ أَنْ يَرَى بِاحْتِمَالَيْنِ وَيُرَى بِهِمَا أَيْضًا، وَيُسْمَعُ بِصِيغَتَيْنِ وَيُسْمَعُ وَفَقَهُمَا كَذَلِكَ. فَالْوَجْهِ، أَيُّ وَجْهِ، مُضَاعَفٌ بِمَعْنِيَيْنِ؛ هُوَ مُضَاعَفٌ بِمَا يَنْطَوِي عَلَيْهِ وَيَجْعَلُهُ قَابِلًا لِأَنْ يَتَلَقَّى فِي صَوْتِهِ، مِنْ جِهَةٍ، وَبِمَا يَتَلَقَّى هُوَ نَفْسُهُ الْآخَرَ، أَيُّ مَا بِهِ يَتَلَقَّى خَارِجَهُ، مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى، لِأَنَّهُ يَرَى بَعَيْنَيْنِ وَيَسْمَعُ بِأُذُنَيْنِ. الْمُضَاعَفَةُ، فِي الْحَالَتَيْنِ، ذَاتُ صِبْغَةٍ ضَدِّيَّةٍ. وَحَتَّى اللِّسَانُ، بِمَا هُوَ عَضُوبٌ مِنْ أَعْضَاءِ الْوَجْهِ، يَنْطَوِي كَمَا سَبَقَتْ الْإِشَارَةُ عَلَى هَذِهِ الضَّدِّيَّةِ، إِذْ يَبْقَى، وَإِنْ لَمْ يُضَاعَفْ عَضُوبًا فِي الْوَجْهِ، الْأَقْدَرُ عَلَى تَقْدِيمِ الشَّيْءِ الْوَاحِدِ فِي صُورَةٍ ضَدِّيَّةٍ، لِأَنَّهُ ائْتَمَنَ، فِي الْوَجْهِ، عَلَى أَعْظَمِ النَّعْمِ بِتَعْبِيرِ هَيْدِغَرٍ، أَيُّ ائْتَمَنَ عَلَى اللُّغَةِ الَّتِي تَحْمَلُ لَا عِبْنَهَا وَحَسَبِ، بَلْ اسْمَهَا أَيْضًا. لِذَلِكَ، لَيْسَ ثَمَّةُ مَا هُوَ أَقْدَرُ عَلَى إِتْيَانِ الضَّدِّيَّةِ، وَعَلَى جَعْلِ الشَّيْءِ يَظْهَرُ فِي صُورَتِهِ وَفِي ضَدِّهَا، مِنَ اللِّسَانِ، أَيُّ اللُّغَةِ. عَلَى هَذَا الْأَسَاسِ، يُسْتَسَاعُ تَصَوُّرُ الْوَجْهِ بِلِسَانَيْنِ، حَتَّى وَإِنْ كَانَ تَخْيُّلُ هَذِهِ الصُّورَةِ فِي الْوَاقِعِ أَمْرًا سَرِيَالِيًّا. عَلَى كُلِّ فَنَوَاءٍ هَذِهِ الصُّورَةِ مُضْمَرَةٌ فِي اللِّسَانِ الْمَشْقُوقِ، الَّذِي تَضَمَّنَ، مِنْذُ قِصَّةِ آدَمَ، اِحْتِمَالَ قَابِلِيَّتِهِ لِلْمُضَاعَفَةِ، أَيُّ اِحْتِمَالَ أَنْ يَكُونَ لِسَانَيْنِ، وَقَدْ ظَلَّ تَحَقُّقُ

لَا يَنْفَصِلُ الْإِنْسَانُ عَنْ وَجْهِهِ، إِذْ بِهِ يَتَمَيَّزُ وَبِهِ تَتَحَدَّدُ هُوِيَّتُهُ، وَقَدْ تَهَيَّأَ الْوَجْهُ، انْتِظَامًا مِنْ تَرْكِيبَتِهِ، لِأَنْ يَكُونَ مُضَاعَفًا، عَلَى نَحْوِ جَعْلِ الْإِنْسَانَ مِنْذُورًا مِنْذُ الْبَدءِ لِأَنْ يَعْيَشَ بِوَجْهِينِ، لَا بِالْمَعْنَى الْقَدْحِيِّ الَّذِي اقْتَرَنَ فِيهِ الْوَجْهُ بِالنَّفَاقِ، وَبِإِظْهَارِ الْمَرْءِ غَيْرَ مَا يُبْطِنُ، وَبِالتَّلَوُّنِ وَالتَّحَايُلِ. فَالْمَعْنَى الْقَدْحِيِّ مَنْحِيٌّ آخَرَ لِتَأَوُّلِ الْوَجْهِ وَفَقِ الْإِمْتِدَادَاتِ الْمُتَشَعَّبَةِ الَّتِي يَشَقُّهَا هَذَا الْمَنْحَى لِلتَّأَوُّلِ، وَوَفْقِ فِعْلِ الْإِنْتِحَالِ بِتَعَدُّدِ صِبْغِهِ الَّتِي تَنْتَظِرُ دَرِاسَاتٍ عَدِيدَةً لِاسْتِجْلَاءِ تَعَقُّدِ هَذَا الْفِعْلِ فِي مَظَاهِرِهِ الْأَوَّلَى، وَلاَسْتِجْلَاءِ حَتَّى غِنَاهُ الْأَدْبِيِّ قَدِيمًا، قَبْلَ أَنْ يَغْدُوَ جُزْءًا مِنَ الْحَيَاةِ وَمَظْهَرًا مِنْ مَظَاهِرِ تَقَابُلَاتِهَا وَزِيْفِهَا. الْمَقْصُودُ، فِي هَذَا السِّيَاقِ، بِالْعَيْشِ بِوَجْهِينِ، غَيْرُ مَا يُسْتَفَادُ مِنَ الْمَنْحَى الْقَدْحِيِّ السَّابِقِ، إِذْ الْمُرَادُ بِهِ أَنَّ الْإِنْسَانَ خُلِقَ عَلَى صُورَةٍ ضَدِّيَّةٍ شَكَّلَتْ أَسَّ كَيْنُونَتِهِ، وَأَنَّ الْوَجْهِ، فِي تَرْكِيبَةِ الْإِنْسَانِ، كَانَ أَكْثَرَ أَجْزَائِهَا تَجْسِيدًا لِهَذِهِ الضَّدِّيَّةِ. فَكَيْفَ انطَوَتْ مَلَامِحُ الْوَجْهِ دَوْمًا عَلَى هَذَا الْبُعْدِ الضَّدِّيِّ، إِذْ عَلَيْهَا يَرْتَسِمُ الشَّيْءُ وَضَدُّهُ؛ يَرْتَسِمُ الْخُزْنُ وَالْفَرْحُ، الْغَضَبُ وَالرِّضَا، السَّكِينَةُ وَالْقَلْقُ، وَغَيْرِهَا مِنَ الْأَضْدَادِ، لِأَنَّ هَذِهِ الْمَلَامِحَ قَابِلَةٌ لِاحْتِضَانِ كُلِّ التَّقَابُلَاتِ.

إِنَّ قَابِلِيَّةَ الْوَجْهِ لِلتَّلَوُّنِ تُوَازِيهَا أَيْضًا طَاقَتُهُ عَلَى الْإِظْهَارِ وَالْإِخْفَاءِ، بَلْ عَلَى إِظْهَارِ الْوَجْهِ غَيْرَ مَا يُبْطِنُ، أَيُّ إِظْهَارِ الشَّيْءِ مَقْلُوبًا إِلَى ضَدِّهِ، لِأَنَّ تَرْكِيبَةَ الْوَجْهِ قَائِمَةٌ، فِي الْآنِ ذَاتِهِ، عَلَى مَا يُرَى فِيهِ وَعَلَى مَا لَا يُرَى، وَهُوَ، مِنْ ثَمَّ، ظَاهِرٌ وَبَاطِنٌ. إِنَّ لِلْوَجْهِ، فِي حَقِيقَتِهِ، ظَاهِرًا يَرْتَبِطُ بِمَا يَبْدُو مِنْهُ، وَبَاطِنًا مَطْوِيًّا فِي مَا يُرَى مِنْهُ وَفِي مَا لَا يُرَى، حَتَّى إِنَّ لَفْظِ الْوَجْهِ فِي اللِّسَانِ الْعَرَبِيِّ يَدُلُّ، مِمَّا يَدُلُّ عَلَيْهِ، عَلَى الْقَلْبِ. لَقَدْ كَانَ لظَّاهِرِ الْوَجْهِ مَعْنَى لَا حُدَّ لِتَفَرُّعَاتِهِ وَأَبْعَادِهِ، قَبْلَ أَنْ يَخْتَلَّ هَذَا الْأَمْرُ رَاهِنًا بِسَبَبِ الْقِنَاعِ الَّذِي صَارَ مُلَازِمًا لِلْوَجْهِ، بَلْ غَدَا عُنْصُرًا دَخِيلًا عَلَيْهِ، مِمَّا حَرَمَ الْوَجْهَ مِنْ ظَاهِرِهِ الَّذِي بِهِ وَفِيهِ يَشْتَغَلُ بَاطِنُهُ أَيْضًا؛



وتجعلهُ تجلّيًا للانهائيّ، على نحو يستحيل معه حضُرُ الوَجْه، ويتمنّعُ معه استنفادُ سِخْرِ الوشيحة التي تظهرُ فيه دومًا من داخل العناصر نفسها، دون أن تتكرّر الصورة، ودون أن تفقد طاقّتها على أن تعودَ في كلّ مرّة مُغيّرةً لأنفسها. لعلّ هذا الانهائيّ، الذي يسمّى صُورَ الوَجْه، هو ما هيأهُ لأن يُسنَدَ إلى المُطلق، مُقترنًا، في هذا الإسناد، بالكرم والجلال، وهو أيضًا ما هيأَ الوَجْهَ لأن يتحوّلَ إلى مفهومٍ خصيبٍ لدى الصوفية قديمًا، ولدى ليفيناس حديثًا، الذي تشعّبَ المفهومُ في فلسفته بعد أن عوّلَ عليه في إعادة تأويل الذات، وتأويل علاقتها بالآخر انطلاقًا من مُنطلقٍ إيتيقيّ يربطُ الوَجْهَ بالضيافة والمسؤولية.

استحضارُ دلالات الوَجْه اليوم مُرتبطٌ بالانكماش الذي طاله، أي مُرتبطٌ بتغيّرٍ مسّهُ فعدا جزءًا ممّا مسّ اليوميّ بصورة عامّة في زمن الجائحة، التي فرضت إيقاعها على تفاصيل العيش والتعايش حتى امتدّ أثرها لا فقط إلى وَجْه الحياة، على نحو صار فيه هذا الامتدادُ اكتساحًا لافئًا في كلّ القطاعات، بل امتدّ هذا الأثرُ، أبعدَ من ذلك، إلى وَجْه الإنسان الذي صارَ مُلزَمًا بأن يسيرَ في الأرض مُقتنِعًا فعليًا بعد أن عرفَ كيف يُخفي أُنغصته على امتداد التاريخ ويجعلها خلفَ وجهه لا فوقه. فهل «كشفت» الجائحة عن حقيقة الإنسان؛ حقيقة قناعه، بأن ألزمتهُ ألا يُخفي قناعه، وأرغمته على أن يَضَعَهُ فعليًا على وجهه حتى لا يظلّ مُستترًا على جوهر حقيقته؟ أيتعلّق الأمرُ، في تأويل بعيد، بقناع كاشف، لأنّه يُظهرُ ما كان مستورًا؟ هل استنفدَ الإنسانُ كلّ مظاهر إخفاء قناعه فانتهى إلى كشف حقيقته بأن ألزِمَ بوضع القناع فعليًا على وجهه؟ ألا يكشف هذا القناع، إن تمّ تأملُه في ازدحام اليوميّ بوجوه مُفتّحة، عن الحُجب التي تبني سِيرَ الحياة وتجعل حقيقتها في التقلّب والتلبؤن؟ هل أجهز «التقدّم» البشريّ على لانهائيّة

هذه الصورة مُمكنًا دومًا، انطلاقًا من اشتغال اللغة بوجهين، على نحو حدّا بالقدماء إلى الحديث عن الكلام المُوجّه، الذي لم يكن، في دلالاته، سوى كلام بوجهين.

لعلّ ما يتولّد ضدّيًا في الوَجْه مُرتبطٌ أساسًا بالصورة التي عليها ظهر، وفق ما ترسّخ، من جهة، في التأويل الصوفي، ومُرتبطٌ، من جهة أخرى، بنسقيّته، أي بتلك الوشيحة الغامضة التي تجمّع أعضاء الوجه، وبها يتشكّل دون أن يتكرّر في الصُور التي بها يظهر، وفيها تتفاعل ملامحه ضمن نسقيّة لا تولّد غير الاختلاف. لا يتشكّل الوَجْه من عُنصر واحد بل من عناصر مُتفاعلة، ولكنّ هذه العناصر، التي هي نفسها ما به يتشكّل كلّ وَجْه، لا تكفّ، على قلة عددها، عن تجديد صورتها النسقيّة، بما يمنع الوجه من أن يتكرّر في أي صورة من صُور ظهوره، إذ تكونُ صورة كل وَجْه مُنتجةً لتميّزه ولما يفصله عن غيره من الوجوه، وإن انبنت أساسًا على العناصر ذاتها، أي على المُشترك في الوجوه. فالوجه لا محدود، وهي خصيصة يُحقّقها اعتمادًا على المحدود، لأنّ عدد ما به يتشكّل قليلٌ للغاية، لكنّ ما يتولّد من هذا القليل يملك صفة الانهائيّ. لذلك كان الوَجْه شاهدًا على تعدّد الواحد؛ إذ تأوّل الصوفية اعتمادًا على مرآة مُكثّرة؛ مرآة لا تعكس صورة وَجْه واحد، بل تُعدّد الصُور بتعدّد الأسماء التي يُمكن أن تتجلّى بها الوجوه. إنّ نسقيّة الوَجْه والحكمة المُضمّرة فيه قائمتان على تولد الانهائي من المحدود، فالوجهُ يكشفُ، بحكم العناصر القليلة التي منها يتشكّل، عن نسبه إلى الانهائيّ، لأنّ صورته مُتمنّعة على التكرار حتى في أقصى تجليات المُشابهة. الوجهُ، بهذا المعنى، سرٌّ، لأنّه يتكرّر بالعناصر المحدودة التي بها يتشكّل، ليغدو في حقيقته ووجوهًا قائمة دومًا على الاختلاف. يتولّد الاختلاف من النسق الذي تأخذه عناصر الوجه

تُكُنْ تُرَى، تَحْتَفِظُ بِظِلَالِهَا فِي الْوَجْهِ. ظِلَالٌ تَشْهَدُ، مِنْ دَاخِلِ سِحْرِ الْمَلَامِحِ، أَنَّ الْأَسْرَارَ هُنَاكَ فِي زَاوِيَةِ مَا، وَفِي طَيِّبَةِ مَنْ طَيَّبَتْ ظَاهِرَ الْوَجْهِ، قَبْلَ أَنْ يَخْتَلَّ هَذَا الظَّاهِرُ وَيَكْتَسِحَ الْقِنَاعُ نَصْفَهُ. مَا الَّذِي يُمَكِّنُ أَنْ يَرَاهُ الْمَرْءُ، الْيَوْمَ، فِي وَجْهِهِ لَمْ يَعُدْ وَجْهًا؟

بَعْضُ النَّظَرِ عَنْ دَوَاعِي ارْتِدَاءِ الْقِنَاعِ الصَّحِيَّةِ الصَّرُورِيَّةِ، وَبَعْضُ النَّظَرِ عَنْ كَوْنِهِ أَحَدَ الْإِمْكَانَاتِ الْمُتَاحَةِ الْيَوْمَ لِلتَّصَدِّي جُزْئِيًّا لِلجَائِحَةِ، فَإِنَّهُ يَبْدُو إِفْقَارًا لِلْوَجْهِ بِتَجْرِيدِهِ مِنْ نَسَقِيَّتِهِ، وَإِفْقَارًا، فِي الْعَمَقِ، لِتَعَدُّدِ الْحَيَاةِ الْخَصِيْبِ، وَحَجَبًا لِحُجُوعِ حُصِّ فِي جَسَدِ الْإِنْسَانِ بِاحْتِضَانِ الْجَمَالِ وَالكَرَمِ وَالضِّيَافَةِ وَالضَّفَاءِ، فَالْعَمَلُ عَلَى تَصْفِيَةِ الْقَلْبِ وَتَخْلِيصِ النَّفْسِ مِنَ الْمُظْلَمِ فِيهَا لَا يَتَجَلَّى إِلَّا فِي الْوَجْهِ، الَّذِي كَانَ كُلُّ ظَفَرٍ بِانْبِثَاقِ النُّورِ فِيهِ تَجْسِيدًا لِمُكَابِدَةِ دَاخِلِيَّةٍ فِي تَجْفِيفِ ظِلْمَةِ الْقَلْبِ وَتَمَكِينِهِ مِنْ صِفَائِهِ. إِنَّ مَا حَلَّ بِالْوَجْهِ الْيَوْمَ أَصَابَهُ بِانْكَمَاشٍ مُفْقَرٍ، كَمَا لَوْ أَنَّ إِجْهَازَ الْإِنْسَانِ عَلَى الطَّبِيعَةِ وَعَلَى غِنَى الْحَيَاةِ قَدْ انْقَلَبَ عَلَيْهِ وَتَجَسَّدَ فِي انْكَمَاشٍ أَجْهَزَ عَلَى نِصْفِ وَجْهِهِ، فَصَارَ الْإِنْسَانُ بِنِصْفِ وَجْهِهِ، وَالْحَالُ أَنَّ الْوَجْهَ لَا يَكُونُ وَجْهًا إِلَّا بِالتَّفَاعُلِ الْغَامِضِ بَيْنَ أَعْضَائِهِ، وَبِالْأَسْرَارِ الَّتِي تُضْمِرُهَا تَرْكِيبُهُ هَذِهِ الْأَعْضَاءِ وَنَسَقِيَّتِهَا، وَبِالْمَجْهُولِ الَّذِي يُقْرَأُ فِي الْوَجْهِ. وَكُلُّهَا أُمُورٌ اخْتَفَتْ بِالْقِنَاعِ الَّذِي حَوَّلَ الْوَجْهَ إِلَى مَجْرَدِ عَيْنَيْنِ مُتَوَجِّسَتَيْنِ، مَفْصُولَتَيْنِ عَنْ سِيَاقِهِمَا الَّذِي كَانَ يَبْنِي جَمَالَهُمَا وَيَصُونُ أَسْرَارَهُمَا.

«إِرْتِدِ قِنَاعَكَ». أَمْرٌ لَا يَنْفَكُ يَسْمَعُهُ الْمَرْءُ، الْيَوْمَ، فِي الشَّارِعِ، وَعِنْدَ عَتَبَاتِ الْمَتَاجِرِ، وَمِدَاخِلِ الْمَصَانِعِ، وَمَحَلَّاتِ الْعَمَلِ، وَفِي مُخْتَلَفِ فِضَاءَاتِ الْحَيَاةِ الْيَوْمِيَّةِ. وَهُوَ أَمْرٌ شَدِيدُ الْإِلْتِبَاسِ مَتَى سَمِعْنَا مَعْنَاهُ مِنْ خَارِجِ الْإِلْتِمَامِ الصَّحِيِّ وَمِنْ خَارِجِ مُقْتَضِيَاتِ السُّلُوكِ الَّذِي يُطَالِبُ ظُرُوفَ الْجَائِحَةِ بِالتَّزَامِهِ. مَا يُسْمَعُ فِي هَذَا الْأَمْرِ يَمْتَدُّ إِلَى حَقِيقَةِ الْإِنْسَانِ وَيَنْفِذُ إِلَى جَوْهَرِهِ، كَأَنَّ الْحَيَاةَ لَمْ تَعُدْ تَحْتَمِلُ أَنْ يَتَسَتَّرَ الْمَرْءُ عَلَى قِنَاعِهِ، لِأَنَّ هَذَا التَّسَتُّرَ غَدَا مَفْضُوحًا وَلَمْ تَعُدْ حَيْلُهُ تَنْطَلِقُ عَلَى أَحَدٍ. وَهَكَذَا، فَالْأَمْرُ بِارْتِدَاءِ الْقِنَاعِ مُرَادَفٌ لِلأَمْرِ بِأَنْ يُفْصَحَ الْمَرْءُ عَنْ حَقِيقَتِهِ. هَكَذَا صَارَتْ مُعْظَمُ الْوُجُوهِ مُقْتَنَعَةً، وَخَرَصَتْ السُّلْطَاتُ عَلَى الْإِزَامِ الْفَرْدِ بِارْتِدَاءِ قِنَاعِهِ. لَا سَبِيلَ لِلْمَرْءِ، الْيَوْمَ، إِلَى إِخْفَاءِ قِنَاعِهِ، فَقَدْ صَارَ مُلْزَمًا أَنْ يَضَعَهُ عَلَى وَجْهِهِ قَبْلَ أَنْ يَخْرُجَ لِيُؤَدِّيَ دَوْرَهُ فِي مَسْرُوحِيَّةِ انْفَلَتِ التَّحَكُّمِ فِي أَطْوَارِهَا حَتَّى مِنْ مُخْرَجِيهَا. مِنَ الْقِنَاعِ الْخَفِيِّ إِلَى الْقِنَاعِ الْمَادِيِّ الْمَلْمُوسِ مَنَحَى عَجَلَتِ الْجَائِحَةِ بَتْبُيْنِ مَسَارِهِ. وَلَكِنْ أَلَا يَعْنِي ارْتِدَاءُ قِنَاعِ مَادِيٍّ فَوْقَ آخَرَ خَفِيِّ أَنَّنَا فِي الطَّرِيقِ نَحْوَ قِنَاعِ مُضَاعَفٍ يَعُدُّ أَنْ كَانَتْ الْمُضَاعَفَةُ خَصِيصَةً تُمَيِّزُ الْوَجْهَ لَا خَصِيصَةً قِنَاعٍ؟ «إِرْتِدِ قِنَاعَكَ». أَمْرٌ مَوْجَّهٌ أَيْضًا إِلَى اللِّسَانِ مَا دَامَ الْحَيِزُ الْأَكْبَرُ الَّذِي يُغْطِيهِ الْقِنَاعُ هُوَ الْفَمُ. فَتَغْطِيَةُ الْفَمِ، وَضَمْنُهُ اللِّسَانَ الْمُضْطَلَعُ بِمُهَمَّةِ الْكَلَامِ، لُبِستِ دُونَ دَلَالَةٍ، فَقَدْ بَدَأَ النَّاسُ وَهُمْ يَضَعُونَ أَقْنَعَةً تَغْطِي أَفْوَاهَهُمْ كَمَا لَوْ أَنَّ قِيَّةً خَفِيَّةً تَدْعُوهُمْ إِلَى الصَّمْتِ قَلِيلًا يَعُدُّ أَنْ امْتَلَأَ الْكُونُ بِالْكَلامِ حَتَّى «أُخْمِدَ الصَّمْتُ» عَلَى حَدِّ تَعْبِيرِ الْمُتَنَبِّيِّ. فَالصَّمْتُ مِنْ أَجْلِ الْأَشْيَاءِ الَّتِي افْتَقَدَهَا الْإِنْسَانُ فِي الزَّمَنِ الْحَدِيثِ أَمَامَ أَمْوَاجِ الْكَلَامِ الْمُتَدَفِّقَةِ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ. فَلَوْ كَانَ الْكَلَامُ مَادَّةً صُلْبَةً لَمَّا وَجَدَ الْإِنْسَانُ مَكَانًا عَلَى الْأَرْضِ يَعِيشُ فِيهِ. فَلْيَضَعْ الْإِنْسَانُ غِطَاءً عَلَى لِسَانِهِ وَلْيَضُمَّتْ وَجْهُ الْعَالَمِ قَلِيلًا حَتَّى تَسْتَعِيدَ الْوُجُوهُ حِكْمَتَهَا وَأَسْرَارَهَا وَاللَّانِهَائِيَّ الَّذِي اتَّيَمَّنَتْ عَلَيْهِ.

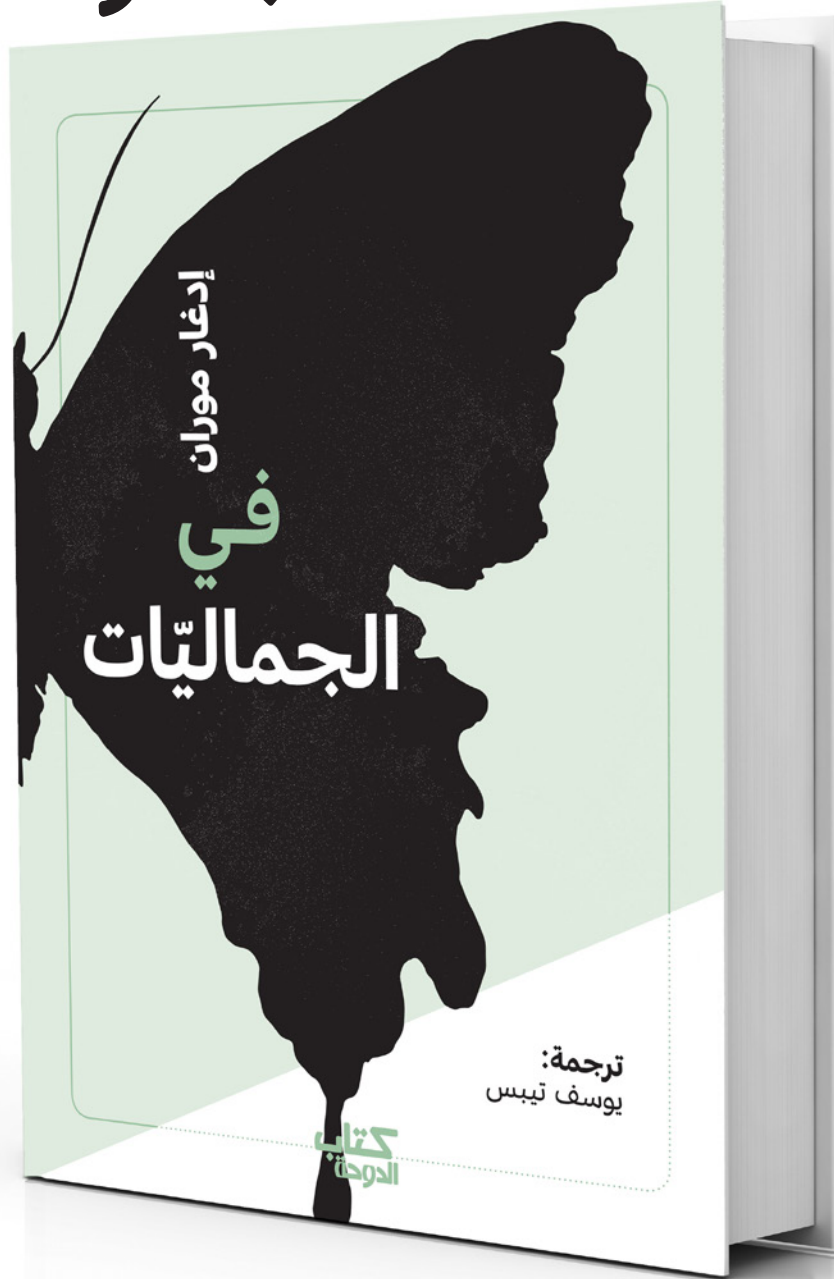
حَيَوِيٌّ أَنْ نَقْرَأَ انْكَمَاشَ الْوَجْهِ الْيَوْمَ، الَّذِي فَرَضَتْهُ الْإِجْرَاءَاتُ الصَّحِيَّةُ الْمُصَاحِبَةُ لِلجَائِحَةِ، انْطِلَاقًا مِمَّا يَحْتَمِلُهُ مِنْ دَلَالَاتٍ وَمِمَّا يَفْتَحُهُ مِنْ تَأْوِيلٍ. فَسِيرُورَةُ الْحَيَاةِ تَبْدُو، مِنْ غَيْرِ تَهْوِيلٍ أَوْ اطمِئْنَانٍ إِلَى الْمَنْحَى الْفَجَائِعِيِّ، كَمَا لَوْ أَنَّهَا تَسْلُكُ طَرِيقًا يَقُودُ لَا إِلَى أَنْ يَعِيشَ الْإِنْسَانُ بِنِصْفِ وَجْهِهِ، بَلْ إِلَى أَنْ يَعِيشَ بِلَا وَجْهِهِ. ■ خَالِدُ بِلْقَاسِمِ

الْوَجْهِ؟ هَلْ اكْتَسَحَ هَذَا «التَّقَدُّمُ» وَجْهَ الْإِنْسَانِ وَأَتَى عَلَى حَيِّزٍ كَبِيرٍ مِنْهُ؟ مَا مَعْنَى أَنْ يَتَحَوَّلَ مَاوَى اللَّانِهَائِيَّ إِلَى قِنَاعٍ؟ وَمَا مَعْنَى أَنْ تَنْكْفِرَ الْمُضَاعَفَةُ، الَّتِي بَهَا تَشَكَّلَ الْوَجْهِ، إِلَى الرَّبِيعِ، أَيْ إِلَى نِصْفِ وَجْهِهِ يَعُدُّ أَنْ كَانَ الْوَجْهُ مُضَاعَفًا؟ هَلْ تَنْحُو الْمُضَاعَفَةُ لِأَنَّ تَكُونُ خَصِيصَةَ الْقِنَاعِ لَا خَصِيصَةَ الْوَجْهِ؟ مَا الَّذِي ضَاعَ مِنْ وَجْهِ الْيَوْمِيِّ، وَمِنْ وَجْهِ الْحَيَاةِ بِصُورَةٍ عَامَّةٍ، يَعُدُّ أَنْ اخْتَفَتْ الْوُجُوهُ وَلَمْ يَعُدُّ يُرَى مِنْهَا غَيْرَ أَنْصَافِهَا؟ لَقَدْ غَدَّتْ هَذِهِ الْأَسْئَلَةُ وَغَيْرُهَا بِدِيَالًا عَنْ قِرَاءَةِ الْمَلَامِحِ الَّتِي اخْتَفَتْ فَجَاءَةً، إِذْ صَارَتْ الْأَقْنَعَةُ تُغْطِي حَيِّزًا مِنَ الْوُجُوهِ فِي الشَّارِعِ وَفِي مُخْتَلَفِ مَرَاثِقِ الْحَيَاةِ، وَتَسَلَّتْ إِلَى الشَّاشَاتِ وَالْفَنَوَاتِ التِّلْفِزِيَّةِ، وَاسْتَأْتَرَتْ بِالِاهْتِمَامِ وَبِالنَّقَاشِ الْعُمُومِيِّ، كَمَا لَوْ أَنَّ الْقِنَاعَ زَاخَمَ الصُّورَةَ الْمَرْئِيَّةَ فِي اكْتِسَاحِهَا، وَنَافَسَهَا الذَّبُوعَ السَّرِيعَ، وَتَمَكَّنَ، فِي وَقْتٍ وَجِيزٍ، مِنْ مُجَاوَرَتِهَا فِي كُلِّ ظَهْوَرٍ لَهَا، لِأَنَّهَا أَصْلًا مِنْ صُلْبِهِ، ذَلِكَ أَنَّ صَلَةَ الصُّورَةِ الْمَرْئِيَّةِ بِالْقِنَاعِ مَكِينَةٌ وَفَقَّ مَا تَنْطَوِي عَلَيْهِ آليَاتُ اسْتِغَالِهَا.

لَعَلَّ مَا ضَاعَ مِنَ الْوَجْهِ، يَعُدُّ أَنْ قَدَّ ظَاهِرُهُ وَتَقَلَّصَ مَا يَبْدُو مِنْهُ، هُوَ جَمَالُ الْاِخْتِلَافِ، وَأَسْرَارُ تَرْكِيبَتِهِ، وَسِحْرُ اللَّانِهَائِيَّ الَّذِي يَجْعَلُ الْوَجْهَ تَجَلِّيًّا لَا يَكْفُ عَنْ التَّجَدُّدِ عِنْدَ تَكَثُّرِ لَا سَبِيلَ إِلَى اسْتِنْفَادِ مَعْنَاهُ، لِأَنَّ لَانِهَائِيَّةَ الْوَجْهِ كَانَتْ دَلِيلًا عَلَى لَانِهَائِيَّةِ مَعْنَاهُ. فَالتَّأَمُّلُ فِي الْوُجُوهِ مِنْ زَاوِيَةِ اللَّانِهَائِيَّ، الَّذِي تُضْمِرُهُ، شَكْلٌ دَوْمًا غَنَى لِلْمَعْنَى وَعِلَامَةٌ عَلَى مَجْهُولٍ مُتَجَدِّدٍ. فَالْوَجْهُ فِضَاءٌ أَسْرَارٌ لَا حَدَّ لَهَا؛ أَسْرَارٌ لَا تَنْكَشِفُ أَبَدًا، وَلَكِنْ ظَاهِرُ الْوُجُوهِ يُفْصَحُ دَوْمًا أَنَّهَا مَطْوِيَّةٌ فِيهِ، فَهِيَ، وَإِنْ لَمْ



كتاب الدوحة



[f](#) Doha Magazine [@aldoha_magazine](#) [@aldoha_magazine](#)



المِستَرال والحَجَر

في ندوات حضرتها أيام الشباب، كان السؤال المسيطر على حواراتنا: طبيعة أم إبداع مغاير؟ الآن، أجد أن هذا التساؤل ينطوي على مغالطة تحتاج إلي مراجعة. ذلك أن الإبداع في دلالاته التاريخية والجمالية والإنسانية يتوحي القبض على ما يجعل الحياة أفقا مغريا للإنسان عبر فرضية تستوحي المخيلة والمشاعر والعقل. ومن هذه الزاوية نكون أمام عالم دعائمه الإبداع بمعناه الشامل، العابر للأزمنة والقابل لكل الإضافات والتحويرات بعيدا عن القطيعة التي تحرمتنا من استهلاك واستحضار تلك الإبداعات التي أسست مملكة الحياة.

الطبيعة مكسوة بدينامية تنفث الحركة وتنتشر صوت الرياح وهي تخترق الأغصان والفجوات وتنفذ إلى كل فضاء غير مُحصن لتنفذ حتى النخاع. وعندما يتعب المِستَرال، أو يعود إلى مُستقر له مجهول لدي، تكتسي الطبيعة، أرضاً وسماءً، حلة الصحو والإشراق والنصاعة الناطقة. عندئذ أغوص أنا في النصاعة المُطمئنة وأجدد تدريجياً ما ينقصني من الأوهام والتطلعات، لأتمكّن من متابعة الأيام والليالي في انتظار ذلك المُستقبل الغامض علّه يبدد الكوابيس والقنوط... لكن، سرعان ما أجدني تحت شجرة التوت الوارفة مُتطلعا إلى هبوب المِستَرال من جديد لينفض عني ما تراكم من أدرانٍ وتساؤلات مُعادة عن الصدفة التي أخرجتني إلى الوجود نطفة حائرة تنمو وتواجه لغزية الحياة من دون أن تدري مآل صيرورتها. مع الحَجَر الذي فرضه فيروس كورونا، أصبح شعورٌ يُلازمني بأنني أعيش مفصّلا عن أشياء كانت تمنحني طمأنينة الانتماء والانصهار: لم أعد أتعرف بسهولة على ذاتي، خاصة وسط الليل عندما أستيقظ دون ما سبب فتتراءى لي بالوعة الجائحة فأظلم مذهولا قبل أن أتذكر ملامح «أناي» المنسية. أقول مع نفسي: مَنْ يدري؟ لعل المِستَرال في المرة القادمة، وهو ينفض الأشجار، أن يتمكن من النفاذ إلى أوصالي الشائخة، الناعسة، فينفض عنها الخمول ويزرع في الحنايا تلك البذرة التي تجعل حياتي أكثر من حياة؟

الكتابة فرضية لاستجداء العالم

أعتقد أن الكتابة تستمد نبضها وحيويتها من معانقتها لذلك الصراع الظاهر والخفي الذي يجري وراء ستار لاقتناص سيرورة الحياة وتجلياتها المتنوعة. من ثم تؤول الكتابة

إحساس غريب يملأني ويستحوذ على مشاعري وأنا أتابع هوجة المِستَرال، تلك الرياح الشمالية العنيفة الباردة الجافة، التي تهب على مناطق فرنسا القريبة من البحر الأبيض المتوسط، فتبدو الأشجار كأنها ستقتلع من جذورها إذ تخضع خضاً وتنفضها من جذورها، فتسري الرعشة في عروقها وأغصانها، مُحدثة ما يشبه كورا لا يُشده حفيف الأشجار على اختلاف قاماتها... هل تلك اللحظات التي يعصف خلالها المِستَرال هي بمثابة تجذير لها في أعماق التربة ليجعلها تقاوم كل اقتلاع؟ أه من الاقتلاع الذي يلاحقني في لحظات الملالة والخمود فأتمنى، وأنا أسترجع مشهد الأشجار وهي ترجف في قبضة المِستَرال، أن أعدو مثلها تخضعني تلك الرياح العاتية وتُشعل دواخلي، بل تُعزيني من كل لبوس لأقدّر على التواصل مع ما يجعلني «حقيقياً» وسط هذا الكون المُلتبس، المُضطرب. لدي إحساس غامض، كلما زار المِستَرال هذا الفضاء الذي أسكنه، مُحاطاً بالأشجار، أن النفض الذي يمارسه على الأشجار هو في الآن نفسه نفض لجسدي وأفكاري وأحلامي المكرورة؛ فأبادر إلى إغماض العينين واستنشاق الرياح الشمالية العنيفة بكل جوارحي، مُستسلماً لهبوبها علّه ينقلني إلى تلك المنطقة المُتمنعة، حيث تكون الحياة أكثر من حياة واحدة، أكثر من أحداثٍ ووقائع وطقوس مُعتادة... حياة تشمل الجسد والنفس والذاكرة، وتُحصن الكيان البشري من كل تجزيء وتصونه من التحلل.

مع الأيام، غدوت أترقب زيارات المِستَرال الذي يطرد المطر والغمام، ويُبدد الذكّة التي تری على خاطر وتنشر الخمول والكآبة. والجميل في هذا اللقاء، هو أن زمن نفض الأشجار والعشب والتربة يدوم ساعات وساعات، وأحيانا أياما بلياليها، فيغدو هذا الجزء من



محمد برادة

إلى نوع من المواجهة بين الكاتب المُبدع والنص الذي يسعى إلى إنجازه، وتعدو هذه المواجهة كأنها صراع جسد ضد جسد يُستخدم فيه التحايل والعنف واللجوء إلى ما وراء اللغة... لا أظن أننا نكتب لننسخ واقعاً أو نحاكي أحداثاً، بل لنقدّم رؤيتنا إلى ما نعيشه في سياقٍ مُعيّن وضمن ذات لها فرادتها في العيش والتفكير. ولأن الكتابة الإبداعية تعني، قبل كل شيء، التوسّل بأشكال فنية وجمالية مفتوحة على رحابة التخيل، فإن حرّيتها لا تتحقّق إلاّ ضمن شسوع المضمّار الإستطقي الذي يُضفي الخصوصية على اللغة والشكل والدلالة. ولأن الكاتب لا يتوخّى الوصول إلى حقائق علمية، إذ إن مجاله مُتصل بالمشاعر الزبقيّة واللحظات المُتلوّنة المُتفاعلة مع السياق والمزاج ونزوات الذاكرة، فإنه كثيراً ما يلجأ إلى تخيل أكثر من ردّ فعل، خاصّة عبر الشخصيات والبيئات المُتباينة...

يذهب الناقد والفيلسوف البريطاني جورج ستاينر في كتابه «نحو الإبداع» إلى أن: «الكتابة هي، في العمق، الإلقاء بفرضية إلى العالم». أجد أن كلمة «فرضية» (hypothèse) تعبّر عمّا في الإبداع من صدوقية وعدم اكتمال، إذ إنه لا يخضع لقوانين محدّدة مسبقاً، ويمتخ من مصادر متشابكة في مرجعيّتها ومشاعرها، فضلاً عن أنه يتمّ عبر ذات محكوم عليها بالموت والفناء في عالم مُستمرّ في الوجود والبقاء... من ثمّ لا شيء في مجال الإبداع البشري يبدو مُكتملاً أو نهائياً. نتيجة لذلك، كلّ فرضية تطرحها الكتابة الإبداعية على العالم تظلّ قابلة للتعديل والنسخ وإعادة الصياغة. ولا شك أن عنصر الزمن المُتغيّر وتأثيراته على بنيات المُجمّعات وقيمها ومستواها المعرفيّ يستدعي تحولات في صوغ «الفرضيات» وأشكال التعبير الجماليّ...

ولمّا كان مجال الاختيارات الفنيّة والفرضيات الدلالية جدّ شاسع ومُتشابكاً، فإنه من الصعب تخمين الفرضية الصائبة التي تُعني عن سواها. لأجل ذلك، يعدو تباين وتجاوز وتصارع الفرضيات والرؤى مسألة حتمية تجرّ في أديالها تعدّد أشكال الكتابة، وتعدّد تأثيراتها بما سبقها من إبداع.

يبقى السؤال الأصبّ بالنسبة للكتابة، التي لا مناص لها من أن تتفاعل مع الزمن وتبدّل القيم، هو: على أي شيء تُراهن الكتابة استراتيجياً، إذا صحّ التعبير: على تجسيد سوداوية الحياة وما يكتنفها من تشاؤم وأفقٍ عمي؟ أم على أفق ترانساندانتالي مُتعالٍ على شبح الفناء والتلاشي، ومُنْتصر للحياة رغم هشاشتها؟

أرى أن الكتابة الإبداعية لا تُحيل على «واقع» أو عالم ملموس؛ بل تحرص على أن تخلق عالمها الخاص الذي يستمدّ عناصره من الملموس والمُتخيّل والمحلوم به... بذلك، يصبح النصّ واسطةً لمساءلة الواقع ومساءلة علاقة الإنسان بالقيم التي يستوحياها وعلاقته بما يقترحه من بدائل عن الموت وعن نهاية رحلتنا الأرضية...

في ندوات حضرتها أيام الشباب، كان السؤال المُسيطر على حواراتنا: قطيعة أم إبداعٌ مُغاير؟ الآن، أجد أن هذا التساؤل ينطوي على مغالطة تحتاج إلى مُراجعة. ذلك أن الإبداع في دلّته التاريخية والجمالية والإنسانية يتوخّى القبض على ما يجعل الحياة أفقاً مُغريباً للإنسان عبر فرضية تستوحي المُخيّلة والمشاعر والعقل. ومن هذه الزاوية نكون أمام عالمٍ دعائمه الإبداع بمعناه الشامل، العاير للأزمنة والقابل لكل الإضافات والتحويلات بعيداً عن القطيعة التي تُخرمنا من استلهاهم واستحضار تلك الإبداعات التي أسست مملكة الحياة الحق، منذ شعراء الجاهلية، وتراجيديّات شعراء الإغريق، وروايات من ساروا على خطى دون كيشوت، الخاليم المجنون.

لأجل ذلك، حينما نريد التعرّف على قيمة الكتابة الإبداعية، لا مناص من أن نعلزها عن الخطابات الأخرى والمواقف التي صدرت عن صاحبها لتتأمل الكتابة الأدبية عارية عن تلك الهالات التي لا تمتّ بصلية لإبداع الأدب. ومن ثمّ يكون التقييم نوعاً من المواجهة بين النصوص ومقاييس النقد والفنّ وخلاصات تاريخ الإبداع...



في ظل الجائحة الأخيرة

بأي ثمن سينجو المسرح؟

لم يتحوّل عام 2020م حتى يومنا هذا إلى «عام المسرح» الذي يتوقعه أي شخص. فمنذ منتصف مارس/آذار الماضي، أغلقت المسارح في جميع أنحاء الولايات المتحدة أبوابها، وألغت ما تبقى من مواسمها، وأعلنت في معظم الحالات إعطاء إجازات مفتوحة أو تسريح العمال، كل هذا بسبب قرارات التباعد الاجتماعي لوقف تفشي وباء (كوفيد - 19). وسوف يذكر مؤرخو المسرح الذين يكتبون عن عصر فيروس كورونا المستجد تلك المواسم التي لم تكتمل، والعروض التي لم تُعرض، والتحضيرات التي ألغيت في منتصفها.



فصلي الربيع والصيف. ولذلك استمرّ تجنيد الجنود، وإرسال القوات إلى أوروبا، وسارت الحياة بشكلها الطبيعيّ في المُدن، بل وكان يُنظر إلى التجمّعات الكبيرة على أنها دافع قويّ لرفع الروح المعنويّة في زمن الحرب.

بحلول شهر سبتمبر/أيلول، تزايدت الأدلة على أن تلك الأنفلونزا هي الأسوأ على الإطلاق، وبالرغم من ذلك، ظلّت احتياجات الحرب لها حق الأولويّة. فوجد أنه أمرٌ عاديّ أن يرفض عمدة فيلادلفيا إلغاء موكب «قرض الحرّيّة» الضخم بالولاية، وألا تشارك الصحف في تحذير الناس من خطورة التجمّع في حشود ضخمة، وهو ما يعجّل بانتشار الوباء، فقد كانت وجهة نظر الدولة فيما يخص الجهود الحربيّة ضيقة جدًّا. وبعد ستة أسابيع، تُوفي ما يقرب من 12 ألف مواطن من فيلادلفيا جرّاء تفشي الوباء. ثم يأتي الشهر الأكثر فتكاً، أكتوبر/تشرين الأول 1918، فتتزايد أعداد الوفيات بسرعة كبيرة حتى تكدّست المُستشفيات بالمرضى، ونفدت التوابيت من بيوت الجنائز، ولم يعد هناك مَنْ يحفر القبور. وخلال 10 أشهر فقط، مات حوالي 670.000 شخص في الولايات المتحدة الأميركيّة! وتراوحت أعداد الوفيات في جميع أنحاء العالم ما بين 50 و100 مليون. وبحلول عام 1919، بدأت هذه السلالة الفتّاة من الأنفلونزا في الانحسار، حيث تمكّن أولئك الذين لم يفتك بهم الوباء من اكتساب مناعة ضد الفيروس، وبحلول الصيف كان الفيروس قد اختفى تماماً.

ما زال تاريخ (كوفيد - 19) لم يُوثق بعد، ذلك أنه أثناء تأريخ هذا الحدث، تتزايد أعداد الإصابات والوفيات بصورة مستمرة. ونحن لا نعرف على المدى البعيد، كيف سيكون حال الفنون بعد هذه الكارثة العالميّة. فمن الجليّ أن المسرح قد نجا من أنفلونزا 1918.. ولكن بأي ثمن؟

في أوائل خريف عام 1918، وكما هو الحال في معظم المُجتمعات الأميركيّة، كان يُنظر إلى بقاء أبواب المسارح مفتوحة على أنه دليل إيجابي على الأمن الوطنيّ. فقد تباهى «رويال كوبلاند» مفوض الصّحة العامّة في نيويورك أمام الصحافة قائلاً: «إنني أحافظ على المسارح في حالة جيدة، مثلما تحافظ زوجتي على منزلنا». أما في مدينة بروفيانس، بولاية رود آيلاند، فأكدت صحيفة «النشرة المسائيّة» للجمهور في نهاية سبتمبر أن «المدارس والمسارح هنا لا تُغلق». ولكن تلك الأخبار المُطمئنة لم تدم طويلاً، فبعد أسبوع واحد أعلنت الصحيفة نفسها أن جميع المدارس والمسارح سوف تُغلق!

ما نستنتجه من هذه الصورة الوطنيّة المخيفة هو أهميّة المسرح باعتباره مصدراً رئيسيّاً للترفيه العام، ومقياساً جوهريّاً لحالة الأمن والرّخاء في البلاد. وقد تصدّرت الصفحات الأولى من صحف الولايات المُختلفة؛ عناوين مقالات عن أحوال المسرح، حيث كتبت صحيفة «نيوز ليدر» على صفحتها الأولى في الخامس من أكتوبر: «صدر أمرٌ بإغلاق كل من المدارس والكنائس والمسارح». وغالباً ما يتمّ تناول المؤنّسات الثلاث: المدارس والكنائس والمسارح، باعتبارها فئة واحدة، لها نفس الأهميّة بالنسبة للمُجتمع القوميّ.

كانت المسارح مهمّة للغاية لدرجة أن الناس لم يمتثلوا لأوامر عدم الحضور بسهولة. فحتى عندما كان الناس يموتون، ظلّ إغلاق المسارح يُشكّل مصدراً كبيراً للإحباط. ففي السادس من أكتوبر، علّقت صحيفة «سياتل ديلي تايمز»: «إن أبواب المسرح المغلقة، ومرسوم الوقاية من الأنفلونزا يتسببان في الآلاف من خيبات الأمل». وعندما كان الناس على علم مسبق بأن عمليّات الإغلاق قد أوشكت على التنفيذ، وأن عدد الوفيات في تزايد مستمر، لم يتخلوا بسهولة عن ريادة المسرح. وفي صباح الثالث عشر من أكتوبر، في ولاية مينيسوتا، كتبت صحيفة «مينيابوليس مورنينج تريبيون»: «ليلة أمس، امتلأت المسارح بالرّواد، فقد اغتتموا فرصتهم الأخيرة لمُشاهدة أحد العروض قبل تطبيق الحظر. وخلال الساعات الأولى من هذا المساء، انتظرت طوابير طويلة من الرجال والنساء أمام دور العرض السينمائيّ والفودفيل». إذن، لا بد وأن الأمر يستحقّ المُخاطرة! في نهاية أكتوبر، قدّمت بعض المُنظمات المحليّة تقريراً عن أحوال

ليست هذه- بالطبع- المرّة الأولى التي تغلق فيها مسارح أميركا أبوابها تأثراً بكارثة ما. فبعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر/أيلول في نيويورك، أغلقت المسارح أبوابها، وكافح عددٌ كبيرٌ منها للعودة مرّة أخرى بعد أيام من وقوع الكارثة. وإذا أردت التعرّف على حدثٍ وطنيّ مساوٍ ل(كوفيد - 19) من حيث تأثيره على المسرح وعلى المُجتمع ككل، ما عليك سوى النظر إلى الماضي، إلى أبعد من قرن، حيث جائحة أنفلونزا 1918م! في الأشهر الأولى من ذلك العام، بدا أن وباء الأنفلونزا يؤثّر فقط على جنود الحرب العالميّة الأولى، وبناءً عليه، طنّت الشعوب أنه أمرٌ يتعلّق بإدارة الحروب، ولكن مع تحرّكات الجنود الأميركيّين في جميع أنحاء البلاد، تحوّلت الأنفلونزا إلى وباء عالميّ. وعلى الرغم من أن الاسم المُتعارف عليه لهذا الوباء هو «الأنفلونزا الإسبانيّة»، إلا أن المؤرّخين وعلماء الأوبئة اتفقوا- إلى حدّ كبير- على أنه بدأ في «كانساس». وترجع تسميته بالأنفلونزا الإسبانيّة آنذاك إلى أن إسبانيا، بصفتها دولة محايدة في الحرب العالميّة الأولى، لم يكن لديها رقابة صحافيّة في زمن الحرب، ولذلك عندما مرض ملكهم، انتشر خبر مرضه على أوسع نطاق، فعلم الكثيرون حول العالم بشأن الأنفلونزا للمرّة الأولى، ومن هنا تحديداً، علقت في الأذهان فكرة أن إسبانيا كانت مصدر تفشي الوباء. تراوحت ردود الفعل الأميركيّة المُبكرة على الوباء من الشك إلى الإنكار، خاصّة وأن الوباء لم يكن قد أظهر قدرته الفائقة على الفتك بالبشر طوال

اليوم الأول من بروفة الملابس، تم استدعاؤه للمعسكر، ومات هناك متأثراً بوباء الأنفلونزا، تاركاً الفريق دون قائد». وكان هذا العنوان إشارةً من ضمن الإشارات النادرة إلى تلك الكارثة.

ربّما كان العالمُ منشغلاً بكارثةٍ أخرى. فقد احتلت الحرب العالمية الأولى مساحةً هائلة من الذاكرة الثقافية الغربية، ولم ينظر الإعلام إلى أبعد من الجوائز الأكاديمية المتعددة لعام 1917. وسواء في ذلك الوقت أو في وقتنا الحاضر، لم تحظ جائحة 1918 باهتمام مماثل. وحتى الشخصيات الأدبية المرموقة، في عشرينيات القرن العشرين وما بعدها، تجاهلوا الأنفلونزا في أعمالهم، ولم يقدموا للجمهور أي تمثيل للوباء، الوباء الذي كان منافساً قوياً للحرب العظمى في فتكه بالبشر.

لم يختلف الأدب المسرحي كثيراً منذ ذلك الوقت، فقد كتب العديد من المسرحيين عن الحرب العالمية الأولى، بدايةً من إروين شو، الذي كان عمره خمس سنوات آنذاك، إلى أليس دنبار نيلسون، والتي كانت في حوالي الأربعين من العمر، وماكسويل أندرسون، الذي كان يقطع عامه الثلاثين آنذاك. أما أولئك الذين عانوا من الوباء، مثل يوجين أونيل، الذي كان عمره 30 عاماً، وليليان هيلمان، التي كانت في الثالثة عشرة من عمرها، وكليفورد أوديتس، الذي كان في الثانية عشرة من العمر، و«زورا نيل هورستون»، الذي كان في السابعة والعشرين من العمر، وسوزان غلاسبيل صاحبة الاثني عشر عاماً؛ فلم يتعاملوا أبداً مع الوباء على أنه موضوع رئيسي يستحق الالتفات له. وكان كل من تينيسي ويليامز وأرثر ميللر طفلين في عام 1918، ولم يكتب أي منهما عن الكارثة على الإطلاق.

قد يبدو هذا غريباً، ولكن من الجدير بالذكر أنه حتى كتاب عصر شكسبير، الذين عاصروا فترة كاد فيها الطاعون الدبلي أن يقضي على العالم، لم يجعلوا من الطاعون الدبلي موضوعاً درامياً إلا في مواضع نادرة. «طاعون في منزلكما» هو واحد من أشهر سطور مسرحية «روميو وجولييت». وعلى الرغم من أن الجمهور المعاصر لتلك المسرحية ربما رآه لعنةً مخيفة أكثر مما نراه نحن الآن، إلا أنه يبرز اليوم كإحدى الإشارات المباشرة القليلة لتلك الحقبة الزمنية. فقد أصبح الطاعون مجازاً أدبياً، ولكنه ليس موضوعاً للأدب.

وتعدّ الروائية والكاتبة المسرحية «كاترين آن بورتير» من بين القلائل الذين ركزوا على جائحة عام 1918 في أعمالهم، حيث كانت مراسلة في صحيفة روكي ماونت نيز، وعلى عكس الملايين الآخرين، نجت بورتير من الوباء بعد إصابتها بالمرض، وقامت بتخليد تجربتها في روايتها «حصان شاحب.. فارس شاحب» التي صدرت عام 1939. فعندما سألت إحدى شخصيات الرواية التي تُجسد شخصية «بورتير» حبيبها عما هو الوضع في الخارج، أجابها قائلاً: «إنه أسوأ شيء يمكن أن يحدث لهذا العالم، فجميع المسارح والمتاجر والمطاعم مغلقة، والشوارع تعجّ بالجنازات طوال النهار، وبسيارات الإسعاف طوال الليل». بالنسبة لبورتير، كان المسرح مؤشراً رئيسياً لتقييم الوضع الوطني.

تبدو فرصة نسيان فنّاني المسرح الحاليين لهذه الصدمة، أو فشلهم في السماح لها بالتأثير على أعمالهم الأدبية، مثلما حدث مع الكتاب منذ مئة عام مضت، ضئيلة جداً. فالفنّ الذي يُصنّع الآن، أثناء الحجر الصحي، وبعد انحسار (كوفيد - 19) في المستقبل، من المُرجح أن يمنحنا جميعاً الفرصة لتذكّر المخاوف التي راودتنا في ذلك الوقت، لكي نفهم سبب سير الأمور بتلك الطريقة، ونساعد في منع حدوث تلك المخاوف مرّةً أخرى.

■ شارلوت إم. كاتينج* □ ترجمة: قمر عبد الحكيم

* رئيسة قسم «الأداء كمناسبة عامة» بجامعة تكساس في أوستن، ومديرة مركز «أوسكار جي بروكيت» لتاريخ المسرح والنقد.
المصدر:

الفنّانين المحليين، وكانت المخاوف الماثية للمسرح قد هيمنت على وسائل الإعلام. وركزت صحيفة «إنديانابوليس» على فنّاني الأداء، فكتبت: «صُدّم المُمثّلون جرّاء أمر الإغلاق. وجاء إغلاق المسارح، الذي قد يمتد إلى أجل غير مسمى، في صفوف جماهير المسرح، وكانت تلك هي المُفاجأة». فقد كانت تجارب فنّاني الأداء موجودة في كل مكان. وعندما افتتح الإخوة ماركس مسرحيتهم الكوميديّة الجديدة «بنات سنديلا» في غراند رابيدز، بولاية ميشيغان، ارتدى معظم الجمهور أقنعة، مما جعل ضحكاتهم مكبوتة (وقد كانت ضحكاتهم نادرةً على كل حال). وسرعان ما أُغلق العرض، وعاد الإخوة ماركس إلى منزلهم، غير متأكدين كيفية زملائهم على الصعيد الوطني، مما سيفعلونه في الخطوة القادمة.

عادةً ما تستفيد الصحافة من خسائر المُنتجين والمالكيين. وقد كانت تلك الخسائر آنذاك، كما هو الحال الآن، أقلّ ما يمكن وصفها بأنها كارثية! فوثّقت صحيفة «النشرة المسائية» في فيلادلفيا أنه على مدى أسبوعين فقط وصلت الخسارة في المسارح بعد الإغلاق إلى 200 ألف دولار، أي ما يقرب من 3.5 مليون دولار في وقتنا الحالي! وكان الوضع في مدينة ميلووكي لا يختلف كثيراً، حيث اتخذت صحيفة «سياتيل» عناوين رئيسية تقول: «تضررت المسارح بشدّة عقب تنفيذ أمر إغلاقها. خسائر المسارح الفارغة قد تصل إلى نصف مليون. مديرو المسارح يخشون من تحوّل موظفيهم إلى مجالات أخرى». وبحسب القيمة الحالية للدولار، قدّرت خسائر هؤلاء المُديرين بـ 8 - 10 ملايين دولار. وأضافت الصحيفة: «إنه في يوم الخميس، بلغ ملعب ميلووكي الترفيهي الحضيض». وبحلول شهر نوفمبر/تشرين الثاني، كان كل شيء قد بلغ الحضيض بالفعل.

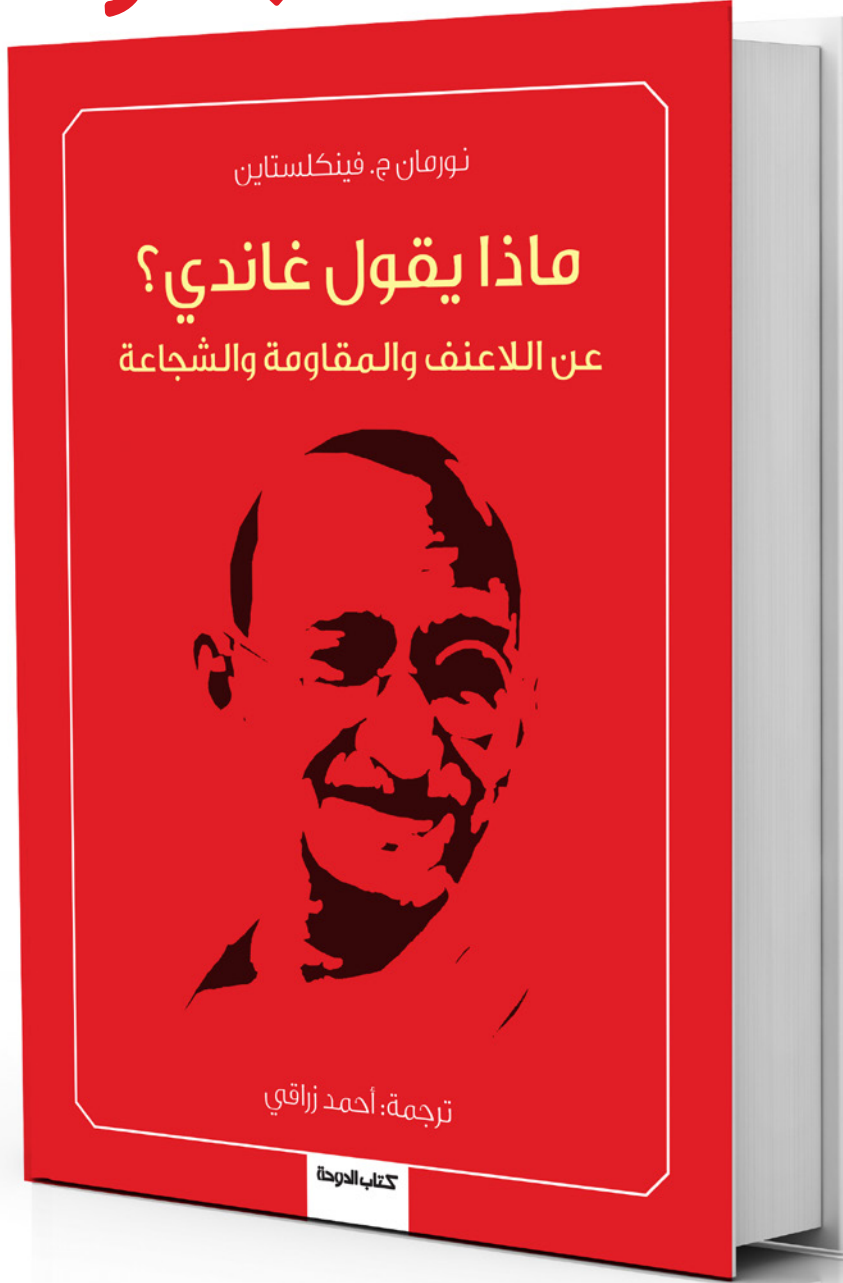
في شهر نوفمبر، اشتكى أصحاب المسارح بمدينة «سولت لايك» من إغلاق المسارح، في حين أن بعض الأماكن التجارية الأخرى التي يتجمّع فيها الناس مثل الحانات والمطاعم ظلت مفتوحة. وبالنظر إلى جميع المؤسسات التجارية، صارت المسارح هي الوحيدة التي تمّ إغلاقها بإحكام، طوال شهرين، ونتيجة لذلك، عاش العديد من المسرحيين والعاملين ظروفًا سيئة للغاية.

أمّا المطالب في لوس أنجلوس فقد كانت أشدّ قسوة. ففي منتصف شهر أكتوبر، أشارت صحيفة «ذي إيفننج هيرالد» إلى أن المسرحيين الشعبيين يساندون مسؤولي الصحة. وفي السابع من نوفمبر، استغل أصحاب المسرح والسينما قوة الحفلات المباشرة ل طرح قضيتهم بشأن المساواة في المعاملة. وحضر فرانك ماكدونالد رئيس جمعية مالكي المسرح، بصحبة خمسة وعشرين من زملائه، جلسة مجلس المدينة مرتدين أقنعة الأنفلونزا البيضاء. وقال ماكدونالد إنه لا يُطالب بإعادة فتح المسارح، بل بإحكام غلق الأماكن الأخرى مثلما أحكموا غلق المسارح، وأعرب عن أسفه الشديد بشأن السماح بفتح المتاجر والمقاهي والحدائق وغيرها من الأماكن التي يكتظ فيها الناس، في حين تمّ إغلاق الكنائس والمدارس والمسارح. وبعد ثلاثة أسابيع، رفعوا دعوى قضائية ضد المدينة، والتي تمّ إسقاطها في غضون أيام قليلة بعدما أعيد فتح المسارح. في تلك الأوقات، قبل الكساد الكبير والصفقة الجديدة، وقبل توسيع الخدمات الاجتماعية الدولية والفيدرالية، لم يكن هناك أي تفكير في خطة إنقاذ حكومية، أو حتى توقعات لخطة إنقاذ مستقبلية، فأدرجت الشركات والأفراد أنهم بمفردهم.

الكارثة تنتهي بنفس السرعة التي بدأت بها

وصف أحد مراقبي مدينة غولديزبورو، بولاية كارولينا الشمالية، الوضع قائلاً: «بدا الأمر وكأنك ضغطت على مفتاح ما، ففتحت أبواب المسارح من جديد». ومع عودة الحياة مرّةً أخرى، نسى الناس كم كانت حياتهم مروعة، وكانت الالتهابات إلى تلك الحياة الكارثية التفاتاً خاطفة. فعلى سبيل المثال، سجّلت مجلة الفنون المسرحية في سبتمبر 1920 تنصيب المُخرج الجديد لمسرح فيرجينيا قائلاً: «إنه في عام 1917، اختتم المُخرج السابق الموسم الأول بتحضير مسرحية «الراكبون إلى البحر». ثمّ في

كتاب الدوحة



[f](#) Doha Magazine [@](#)aldoha_magazine [t](#) @aldoha_magazine





لقاءات:

ليس الحوارُ بين أديبٍ وآخر، مجردَ مادةٍ صحافيّةٍ
مكوّنة من سؤالٍ يليه جوابٌ، وإنما هو عزفٌ مشترك
يتناغم فيه طرفانٌ من نفس الدرجة الأدبيّة،
فتمتزجُ المتعةُ بالعمق. إنه عزفٌ بالكلمات، بحيث
لا يقلُّ السؤالُ عن الجوابِ حلاوةً وقيمةً إبداعيةً.
ولأن هذا النوع من اللقاءات لا يحدث بكثرة، فإنه
يصبح وثيقةً مرجعيّةً، وورشةً تفيد دارس الأدب
وقارئه، كما تلهمنا كصحافيين أخذ الحوار الأدبيّ
على محمل الجد!

حوار غير منشور:

يوسا في بيت بورخس

«لو أتيح لي أن أسمي كاتبًا باللغة الإسبانية، من زمننا، ستُخلد أعماله، وسيترك أثرًا عميقًا في الأدب، سأشير إلي هذا الشاعر والقاص والناقد الأرجنتيني خورخي لويس بورخس. حفنة الكتب التي كتبها، وهي كتب موجزة، دائمًا، كاملة مثل خاتم يشعر المرء- دائمًا- أنها منحوتة، كانت ولا تزال ذات أثر كبير على من يكتبون بالإسبانية. قصصه الفانتازية التي تحدث في لا بامبا أو بوينوس آيرس، في الصين أو لندن، في أي مكان في الواقع أو اللا واقع، تعكس الخيال الخصب نفسه، والثقافة الواسعة نفسها الموزعة في مقالاته عن الزمن، ولغة ألفاينج... لكن الحكمة عند بورخس ليست كثيفة ولا أكاديمية، وإنما هي- دائمًا- شيء فريد، ولامع، ومسلٍ، مغامرة للروح نخرج منها كقراء مندهشين، وممثلين».

هذا ما كتبه الكاتب البيرواني، الحائز على جائزة «نوبل»، ماريو بارجس يوسا عن خورخي لويس بورخس في مقدمة حوار أجراه معه، في العام 1981، في بوينوس آيرس، وظل محتفظًا به هذه السنوات كلها ليظهر، أخيرًا، في كتاب بعنوان «نصف قرن مع بورخس»، صدر هذا الأسبوع عن دار «ألفاجوارا» الإسبانية. دار هذا الحوار في شقة بورخس المتواضعة، في مركز بوينوس آيرس، وفي وجود مساعدته التي كانت تقرأ له، أيضًا، إذ فقد بورخس بصره منذ سنوات، وفي وجود قط سماه بيبو، وقال: «إن هذا اسم قط أحد الشعراء الإنجليز الذين يقدرهم: وهو لورد بايرون».

وتامايو، بروفيسور من بوليفيا. قرأت هذا الكتاب لأعثر على المفتاح لأنني كنت أعرف اللغز، ثم لم أقرأ أي كتاب آخر. كتبت أليثيا خورادو كتابًا عني. شكرتها، وقلت لها: «أعرف أنه كتاب جيّد، لكن الموضوع لا يهمني أو ربّما يهمني أكثر من اللازم، وبالتالي لن أقرأه».

ألم تقرأ، كذلك، كتاب السيرة الهائل الذي نشره رودريجيث مونجال عنك؟

- ما رأيك فيه، هل تراه ممتازًا؟

على الأقلّ الكتاب توثيقي، ومصنوع بتمجيد، وبحب كبيرين لك، وبمعرفة عميقة بأعمالك، كما أظنّ.

- نعم، نحن أصدقاء. هو من ميلو، أليس كذلك؟ من الجمهورية الشرقية.

نعم، وبالإضافة إلى ذلك يظهر في واحدة من قصصك كشخصية.

- أتذكّر بعض الأشعار الجميلة لـ«إميليو أوربي» من ميلو؛ أشعار تبدأ بطريقة تافهة، ثم تغدو عظيمة، وتتمدد: «أنا ولدت في ميلو، مدينة المستعمرات البيوت»... المهم، ليس هناك اختلاف كبير بين «مستعمرات

يوسا: اندهشت كثيرًا حين لم أُرَ في مكتبك أي كتاب لك، لماذا لا تحتفظ بكتبك في مكتبك؟

- بورخس: أعنتني جدًّا بمكثتي. فمن أكون، أنا، لأضع كتبتي بجانب شوبنهاور.

ألا تحتفظ بأي كتاب من الكتب التي كتبت عنك، فرغم كثرتها إلا أنني لا أرى أي واحد منها في مكتبك!

- قرأت- فقط- أول كتاب نُشر خلال فترة الديكتاتورية، في مندوثا (الأرجنتين).

أي ديكتاتورية تقصد يا بورخس؟ لأنه، لسوء الطالع، كانت هناك ديكتاتوريات كثيرة.

- ديكتاتورية ذاك... الذي لا أريد أن أتذكّر اسمه.

ولا ذكره.

- ولا ذكره، لا، فمن الخير تجنب بعض الكلمات. المهم، حينها نُشر كتاب بورخس: «اللغز والمفتاح» لـ«رويث ديات»، وهو بروفيسور من مندوثا،



- نعم، لكن ثاكري هزمني، وديكينز يروق لي جدًّا.

هل بدت لك رواية «سوق الضلالات» مملة جدًّا؟

- استطعت قراءة «بيندينيس» بمجهود، لكنني لم أستطع قراءة «سوق الضلالات»، لم أستطع.

كونراد، على سبيل المثال، أحد الكُتَّاب الذين تقدرهم، ألا تهَمِّك روايات كونراد؟

- بالطبع، جدًّا، لذلك أقول إن هناك استثناءات قليلة. مثلًا، حالة هنري جيمس، وهو قاصٌّ كبير، وروائي من عيار آخر.

لكن أليس من بين كتابك المهمين أي روائي؟

...

اذكر أيَّ روائي من بين المؤلِّفين أو الشعراء أو النقاد الذين تعتبرهم مهمِّين؟

- وقاصين.

وقاصين.

- لأتبي لا أظنَّ أنّ «ألف ليلة وليلة» رواية، أليس كذلك؟ هي أنطولوجيا لا نهائية.

البيوت» و«البيوت الاستعمارية». يقول: «أنا ولدتُ في ميلو، مدينة المستعمرات البيوت، في وسط سهل الرعب اللا منتهي»، ثم يتوسَّع «في وسط سهل الرعب اللا منتهي وبالقرب من البرازيل». كيف تتوسَّع القصيدة، ها؟ كيف تتوسَّع.

والأهمَّ كيف تقرأها أنت.

- لا، لكن «أنا ولدت في ميلو، مدينة المستعمرات البيوت» لا تعني شيئًا؛ «في وسط سهل الرعب اللا منتهي وبالقرب من البرازيل»، هل ترى «المشهد الأخير». إنه شديد الجمال، إميلييو أوربيي.

نعم إنه شديد الجمال. قل لي يا بورخس، ثمة شيء أريد أن أسألك عنه منذ سنوات طويلة. أنا أكتب روايات، وشعرت، دومًا، بغصة بسبب عبارة جميلة جدًّا لك، لكنها مهينة جدًّا لروائي، عبارة تقول تقريبًا: «هذيان فقير هذه الرغبة في كتابة رواية، الرغبة في التوسع حتى خمسمئة صفحة في شيء يمكن أن يصاغ في عبارة واحدة».

- نعم إنه خطأ، خطأ ابتكرته أنا، أو كسل، أليس كذلك؟ أو تجنب للمنافسة.

لكنك كنت قارئ روايات عظيم ومترجم روايات مُبهر.

- لا، لا. لقد قرأت روايات قليلة.

مع ذلك، تظهر الروايات في أعمالك، تشير إليها، بل وتخترعها.

ميزة الرواية أن كل شيء يمكن أن يكون رواية. إنها نوع آكل للبشر، يتلصق الأنواع كلها.

- بمناسبة «أكل البشر»، هل تعرف أصل كلمة «canibal»؟

لا، لا أعرفه. ما هو؟

- كلمة جميلة، مشتقة من كاريبي «Caribe»، ثم «caribal»، ثم «canibal».

ما يعني أن أصلها أميركي لاتيني.

- نعم، إن أصلها أميركي، وليس لاتيني. كان الكاريبيون قبيلة من الهنود الحمر، ومن هنا اشتقت كلمتا كانيبال، وكالبيان عند شكسبير.

إضافة أميركية لافتة للمفردات العالمية.

- هناك كلمات كثيرة، شوكولاتة، مثلاً، من كلمة «تشوكوتل» على ما أظن، أليس كذلك؟ ثم فقدت الـ«تل» لسوء الحظ، وكلمة «بابا» كذلك.

ما هو برأيك أفضل مساهمة في حقل الأدب الأميركي؟ من كل أميركا: الإسبانية والبرتغالية... مؤلف، كتاب، موضوع؟

- رأيي أنها الحدائنة بشكل عام. لقد كانت من أعمال الأدب في اللغة الإسبانية، وذلك يظهر في هذا الجانب، كما يشير لذلك، ماكس إنريكيث أورينيا. تحدثت مع خوان رامون خيمينيث، وحدثني عن العاطفة التي تلقى بها نسخة من كتاب «جبال الذهب»، العام 1897، وعن تأثيره في الشعراء الكبار بإسبانيا، لذلك يظهر، من هذا الجانب، واللافت، أننا هنا ليس جغرافياً - أكثر قريباً لفرنسا منا لإسبانيا. لقد لاحظت في إسبانيا أن بوسعي مدح إنجلترا، أو إيطاليا، أو ألمانيا، أو حتى أميركا الشمالية، لكن إذا مدحت فرنسا يقلبون وجوههم.

القومية مرض عضال في أي مكان في العالم.

- إحدى شرور زمننا الكبيرة.

أحب أن أكلّمك في ذلك يا بورخس، يمكنني أن أحدثك بكل صراحة على ما أظن.

- بالطبع، إضافة إلى ذلك، أريد أن أقول إنه شر، يناسب اليمين واليسار بالتساوي.

بعض تصريحاتك السياسية تحيرني، لكن ثمة موضوع حين تتحدث فيه تستحق تقديري واحترامي كليهما، وهو موضوع القومية. أعتقد أنك تكلمت - دائماً - ببصيرة حول هذا الموضوع، أو الأفضل أن أقول ضد القومية.

- ومع ذلك تورطت فيه.

لكن الآن، في السنوات الأخيرة...

- حدث الكلام على ضفاف بوينوس آيرس، وتمّ التعرّف على مغنيّ البايا، وحاملي السكاكين، واستخدامهم في الأدب. أنا كتبت عن موسيقى الميكونجاس... كل شيء جدير بالأدب، لماذا لا نكتب - أيضاً - عن موضوعات تخصّ العادات والتقاليد؟

أنا أقصد القومية السياسية.

- وهذا خطأ، لأن المرء لو أحب شيئاً ضدّ شيء آخر، فهذا لأنه لا يحبه

فعلاً. على سبيل المثال، إذا أحببت إنجلترا ضد فرنسا فهذا خطأ، إذ يجب أن أحب البلدين، في حدود إمكانياتي.

لقد أدليت بتصريحات كثيرة ضد قطيعة الكراهية بين الأرجنتين وتشيلي.

- وما زلت. أنا حالياً، ورغم أنني حفيد، وابن حفيد لعسكريين غزاة من بعيد، إلا أنهم لا يعنون لي شيئاً، أنا رجل مسالم. أعتقد بأن كل حرب جريمة. بالإضافة، لو أمكن قبول حروب عادلة، ولا بد أنها موجودة - حرب الأيام الستة، مثلاً - لو قبلنا حرباً عادلة، حرباً واحدة، سيفتح ذاك الباب لأي حرب، ولن تغيب الأسباب التي تبررها، خاصة لو أمكن اختراعها والقبض، بتهمة الخيانة، على من يفكر بطريقة أخرى. قبلها، لم أكن قد لاحظت أن برتراند راسل، وغاندي، وألبيردي، ورومان رولاند كانوا محقين عند تصديهم للحرب، وربّما القيمة اليوم للتصدي للحرب أكبر من الدفاع عنها أو الخوض فيها.

هنا أختلف معك، فأنا أعتقد أنك دقيق فيما تقول، لكن: ما هو النظام السياسي المثالي بالنسبة لك يا بورخس؟ ما الذي تتمناه لبلدك ولأميركا اللاتينية؟ أي نظام يبدو لك الأكثر ملاءمة لنا؟

- أنا عجوز أناركي من أنصار سينسر، وأعتقد أن الدولة شر، لكنه حتى هذه اللحظة شر لا بدّ منه. لو كنت، أنا، ديكتاتورياً لتنازلت عن منصبي، ولعدت إلى أدبي المتواضع، لأنني لا أمتلك حلاً لأقدمه، فأنا شخص حائر، وخائب الأمل، مثل كل أبناء بلدي.

لكنك تعتبر نفسك أناركياً، بالأساس لأنك رجل يدافع عن سيادته الفردية في مقابل الدولة.

- مع ذلك لا أعرف إن كنت جديراً بذلك. على أي حال، لا أعتقد أن هذا البلد جدير بالديموقراطية ولا بالأناركية. ربّما في بلدان أخرى يمكن تطبيق ذلك، في اليابان، مثلاً، أو في البلاد الإسكندنافية. هنا الانتخابات مزيفة بشكل واضح، ولا تأتي لنا إلا بفرونديثي آخر أو بأخرين وما إلى ذلك.

هذه الارتياحية لا تتسق مع بعض تصريحاتك المتفائلة حول السلام، والمناهضة للحرب بالتحديد، ومؤخراً، المناهضة للتعذيب، ولكل أشكال القمع.

- نعم أعرف، لكني لا أعرف إن كان ذلك مفيداً. لقد أدليت بهذه التصريحات لأسباب أخلاقية، لكني لا أعتقد أنها مفيدة، ولا أعتقد أن بوسعي أن تساعد أحداً. ربّما تساعدني، أنا، لأريح ضميري، لو كنت حكومة، لا أعرف كيف أتصرف، فنحن في حارة مسدودة.

لقد أجريت معك مقابلة منذ ما يقرب ربع قرن في باريس، وأحد الأشياء التي سألتك عنها...

- منذ ربع قرن! اسكت. ما أحن أن نتحدّث عن شيء منذ ربع قرن...

أحد الأشياء التي سألتك عنها كان رأيك في السياسة، هل تتذكّر بماذا أجبتني؟ قلت: «إنها إحدى أشكال الضجر».

- آه، لو كان كذلك، فنحن متفقان.

كانت إجابة جميلة، لكني لا أعرف إن كنت ستكررها الآن. ألا تزال تعتقد أنها أحد أشكال الضجر؟

- حسناً، سأقول إن كلمة ضجر كلمة أكثر نعومة، سأقول إنها استياء، فكلمة «ضجر» مؤدبة جداً.

لكن، ألا تشعر بنوستالجيا لأشياء لم تفعلها، لأنك كَرّست وقتك
لحياة فكرية صافية؟

- أعتقد لا. أعتقد أنه على المدى الطويل يعيش المرء، بشكل أساسي،
كل الأشياء، والمهم ليست الخبرات، وإنما ما يفعله المرء بها.

أظن أن ذلك منحك تخليًا كبيرًا عن الأشياء المادية. المرء يكتشف
ذلك عند الوصول إلى البيت. تعيش بالفعل كراهب، بيتك محض
تقشف كبير، تبدو غرفة نومك كزنزانة راهب، هي بالفعل متواضعة
بشكل لافت.

- الرفاهية بالنسبة لي وقاحة.

ماذا يعني المال في الحياة بالنسبة لك يا بورخس؟

- إمكانية شراء الكتب والسفر وتطويع كل منهما.

لكن ألم تهتم، أبدًا، بالمال؟ ألم تعمل، أبدًا، من أجل جنيته؟

- حسناً، حتى لو فعلت ذلك، فيبدو أنني لم أنجح. الأفضل بالطبع
أن تتمتع بالرفاهية، أن تعلو فوق الحاجة، خاصة لو كنت في منطقة
فقيرة، وكنت مضطراً إلى التفكير في المال طوال الوقت. شخص ثري
بوسعه أن يفكر في شيء آخر، أما أنا فلم أكن ثرياً أبداً. أجدادي كانوا
أثرياء، كانت لدينا بيوت، وخسرنا كل شيء، صادروها، لكن حسناً، لا
أظن أن ذلك مهم.

أنت تعرف أن جزءاً كبيراً من بلدان هذه الأرض تعتمد، اليوم، على
الأموال في معيشتها، والرفاهية المادية استحقاق لك.

- الطبيعي أن يكون كذلك خاصة مع وجود الفقر. ففي ماذا سيفكر
المتسوّل إلا في المال والطعام. لو كنت فقيراً جداً، ليس أمامك إلا
التفكير في المال، فالشخص الثري يمكن أن يفكر في شيء آخر، لكن
الفقير لا، مثل المريض لا يفكر إلا في الصحة. الإنسان لا يفكر إلا في
ما ينقصه، لا ما يمتلكه. حين كنت مبصراً لم أكن أفكر أن البصر ميزة،
والآن في المقابل، أدفع أي شيء لأسترد بصري، ولن أخرج من البيت.

يا بورخس، ثمة شيء أدهشني في هذا البيت المتواضع الذي تعيش
فيه، خاصة في غرفة النوم شديدة التقشف، هو رؤية «نیشان
الشمس» الذي منحته الحكومة البيروانية لك من بين أشياء قليلة
بالغرفة.

- هذا النیشان يعود إلى العائلة قبل أربعة أجيال.

وكيف ذلك يا بورخس؟

- حصل عليه أبو جدي، الكولونيل سواريث؛ لأنه قاد حملة فروسية
بيروانية في خونين. حصل على النیشان، ورقاه بوليفار من راند إلى
كولونيل، ثم ضاع النیشان في الحرب الأهلية. ورغم أننا عائلة متماسكة
إلا أنني قريب بعيد في روساس، حسناً، كلنا أقرباء في هذا البلد شبه
المهجور، وبعد أربعة أجيال عاد إلينا لأسباب أدبية، وكنت مع أمي في
ليما، وقد بكت لأنها كانت قد شاهدت النیشان من قبل في صور أبي
وجدي، والآن غدا بين يديها، ومن أجل ابنها. كانت متأثرة جداً.

معنى ذلك أن علاقتك بالبيرو ترجع لأجيال عديدة.

- نعم، لأربعة أجيال. لا، بل أقدم من ذلك، سأقول لك، أنا كنت... لا
لا، انتظر. نعم، أنا كنت في الكوتكو، ورأيت بيتاً له درع برأس معزة،

Mario Vargas Llosa

Medio siglo con Borges



هل ثمة سياسي معاصر يثير إعجابك، تحترمه؟

- لا أعرف إن كان بوسع المرء أن يُعجب بالسياسة، فهم أشخاص يميلون
للاتفاق، للفساد، للابتسام لرسم صورتهم، واعذروني، يميلون للشهرة،
أيضاً.

من الذين يحظون بتقديرك يا بورخس؟ المغامرون؟

- نعم، لقد حظوا، كثيرًا، بتقديري لكني لا أعرف موقفي منهم الآن. يجب
أن يكونوا مغامرين فرادى.

من، على سبيل المثال؟ هل تذكر أي مغامر كنت تتمنى أن تكونه؟

- لا، لا أتمنى أن أكون شخصاً آخر.

هل أنت سعيد بمصير بورخس؟

- لا، لست سعيداً، لكني أعرف أنني عند مصير أحد غيره؛ سأكون شخصاً
آخر. وكما يقول سيبوزا: «كل شيء يريد عزلة كينونته». وأنا مُصر على
أن أكون بورخس، لا أعرف لماذا.

أتذكر جملة لك: «قرأت أشياء كثيرة، وعشت أشياء قليلة»، عبارة
جميلة من ناحية، وتبدو نوستالجية من ناحية أخرى.

- حزينة جداً.

يبدو أنك متأسف عليها.

- كتبتها حين كنت في الثلاثين من عمري، ولم أنتبه، حينها، إلى أن
القراءة شكّل من أشكال الحياة، أيضاً.

ومن هناك خرج خيرونيمو لويس دي كابريرا قبل أربعمئة سنة، ليؤسس مدينة تسمى إيكبا، لا أعرف مكانها، ومدينة قرطبة، بالجمهورية الأرجنتينية. بمعنى أنها علاقة قديمة.

هكذا أنت بيرواني بطريقة ما.

- نعم، بالطبع نعم.

ماذا كانت فكرتك عن البيرو قبل أن تعرف ليما؟

- كانت فكرة كسولة جدًا، اعتقدت أنها مبنية على رأي بريسكوت.

على ذكر كتاب «تاريخ غزو البيرو» لـ«بريسكوت»، متى قرأت هذا الكتاب؟

- ربّما كنت في السابعة أو الثامنة، وهو أول كتاب تاريخ أقرأه في حياتي، بعدها قرأت كتاب «تاريخ جمهورية الأرجنتين» لـ«بيثنتي فيدل لوبيث»، وكتاب «التاريخ الروماني والإغريقي»، لكن أول كتاب أقرأه من أوله لآخره كان كتاب بريسكوت.

وأي فكرة كانت لديك عن البيرو؟ البلد الأسطوري ربّما؟

- أسطوري قليلاً، نعم، ثم صرت صديقاً مقرباً لكاتب منسي بينكم بلا شك، البيرواني ألبيرتو إيدالجو، من أريكيبا.

الذي عاش فترة طويلة في الأرجنتين، أليس كذلك؟

- نعم، وهو من كشف لي عن شاعر كنت أحفظ له أشعاراً كثيرة من الذاكرة.

أي شاعر يا بورخس؟

- إيجورين.

خوسيه ماريّا إيجورين.

- نعم، هو بالضبط، وعنوان كتابه «الطفلة ذات اللبنة الزرقاء» أليس كذلك؟

هذه القصيدة، إحدى أشهر قصائد إيجورين.

- نعم. وهناك قصيدة أخرى... لديّ صورة غامضة عن مركب وقبطان ميّت، يتجول بالمركب، لكنني لا أتذكر أبياتها.

هو شاعر رمزي يمتاز بسذاجة ورقة كبيرتين.

- رقة كبيرة نعم، ولا أعرف إن كانت سذاجة، أعتقد أنه كان ساذجاً متعمداً.

لا أقول سذاجة بالمعنى التحقيري.

- لا.. لا، السذاجة جدارة، بالطبع.

لم يخرج، قط، من البيرو، وأعتقد أنه لم يخرج من ليما، أبداً، وكتب جزءاً كبيراً من أعماله عن العالم الشمالي، عن الحوريات الإسكندنافية، وعن موضوعات غريبة بالنسبة له.

- النوستالوجيا مهمّة جداً.

ربّما ذلك ما يخلق تشابهاً بينكما: أنت وإيجورين.

- نعم، الحقيقة أنني أفكر في بلاد لم أزرها، أو عرفتها بعد ذلك بكثير. أتمنى زيارة الهند والصين...، رغم أنني أعرفهما أدبياً.

أي بلد عرفته حرّك مشاعرك أكثر يا بورخس؟

- لا أعرف، ربّما اليابان وإنجلترا...

أيسلندا، مثلاً؟

- أيسلندا، بالطبع، لأنني أدرس الإسكندنافية، وهي اللّغة الأمّ للسويدية والنرويجية والدنماركية وبشكل جزئي للإنجليزية.

لكنها لغة مهجورة، منذ عدة قرون؟

- لا لا، يتحدثون بها في أيسلندا. لديّ طبقات لكتب كلاسيكية، وأعمال من القرن الثامن عشر، هذه الطبقات اشتريتها وتلقيتها كهدايا من ريكيافيك، لا يوجد فيها قاموس ولا مقدمات ولا هوامش.

معنى ذلك أنها لغة لم تتطور، ظلّت كما هي على مدار ثمانية قرون.

- أشكّ في أن النطق قد تغير. هم بوسعهم قراءة الكلاسيكيين، كما يستطيع الإنجليزي قراءة دنبار وتشوسر، وكما نستطيع، نحن، قراءة، لا أعرف، نشيد السيد، والفرنسيون قراءة نشيد رولان.

واليونانيون قراءة هوميروس.

- نعم بالطبع، فبوسعهم قراءة كلاسيكيهم في طبقات بدون هوامش ولا قواميس، ونطقهم بطريقة مختلفة بالطبع، لكن، على سبيل المثال، النطق الإنجليزي تغيّر كثيراً. نحن نقول: «to be or not to be»، لكن يبدو أن شكسبير، في القرن السابع عشر، كان يقول: «tu be or not», بالحروف المتحرّكة مفتوحة أكثر، وهذا يجعلها رنانة أكثر، ومختلفة كلياً، وتبدو مضحكة، الآن.

أنت فضولي جداً، أو مفتون، بالأدب الغريب.

- لا أعرف إن كان غريباً.

أشير إلى اهتمامك بأدب شمال أوروبا والأنجلوساكسوني.

- حسناً، الأنجلوساكسوني هو الأدب الإنجليزي القديم.

هل تعتقد أن له علاقة ب...؟

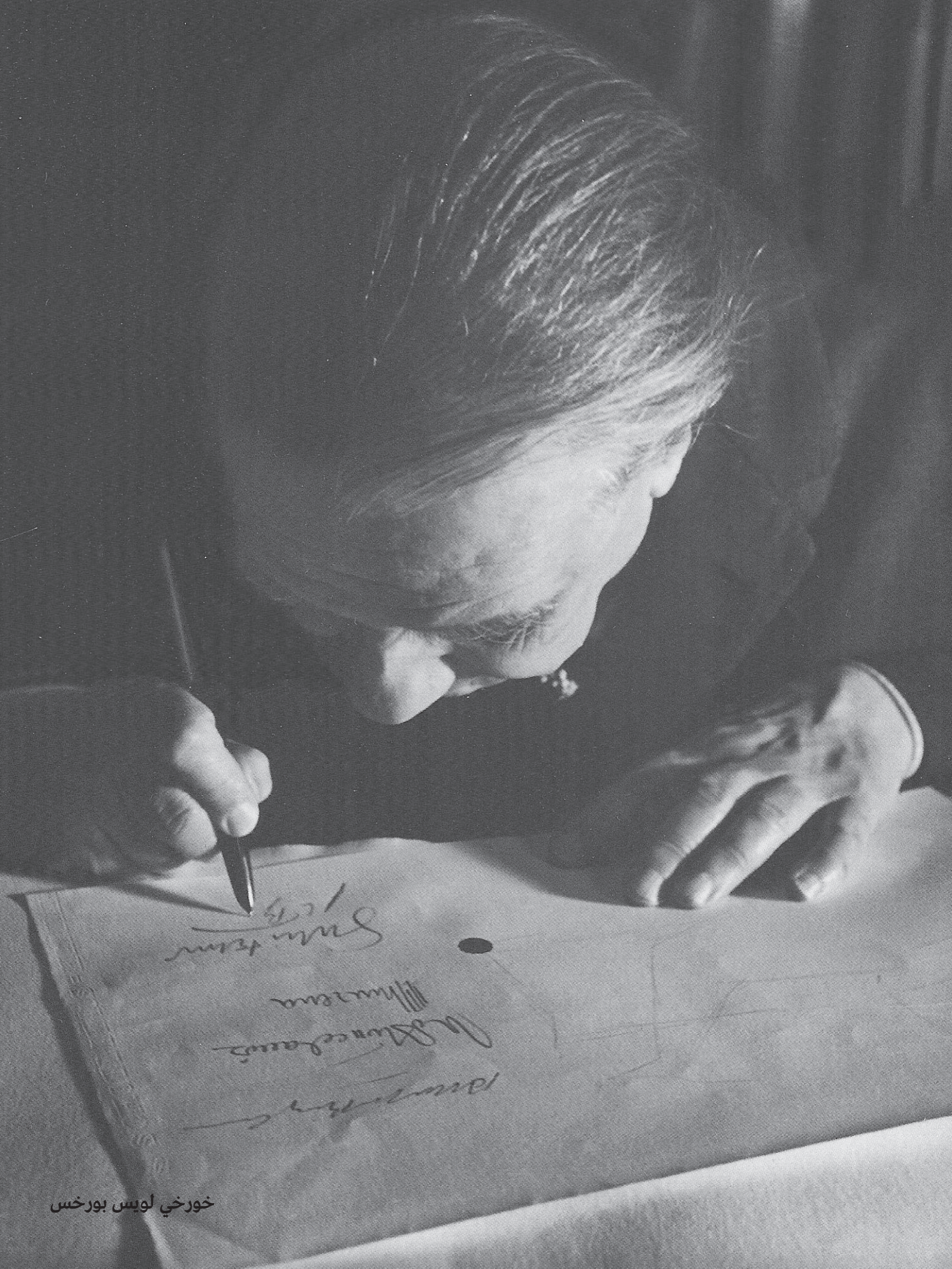
- بالنوستالوجيا؟

بالأرجنتين، حيث إنّ الأرجنتين بلد حديث كليّة، بلا ماضٍ، تقريباً.

- أعتقد أنه نعم، وربّما يكون أحد ثرائنا هو النوستالوجيا، نوستالوجيا أوروبا، خاصّة التي لا يستطيع الأوروبي أن يشعر بها لأنه أوروبي لا يشعر أنه أوروبي، وإنما يشعر أنه إنجليزي، فرنسي، ألماني، إسباني، إيطالي، روسي. ■ ترجمة: أحمد عبد اللطيف

المصدر:

من كتاب «نصف قرن مع بورخس»، ماريو بارجس يوسا، دار ألفاجورارا، يونيو 2020.



مويان ولو كليزيو..

القصة: تاريخ، وفلكلور، ومستقبل

عشية الإعلان عن الفائز بجائزة نوبل في الآداب، في التاسع من أكتوبر/تشرين الأول 2019، نظمت دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون»، في بكين، حواراً بين لوكليزيو ومويان، عُنون بـ«القصة: تاريخ، وفلكلور، ومستقبل». أدار الحوار المترجم دونغ تشيانغ، رئيس قسم اللغة الفرنسية، بجامعة بكين، وكانت المناسبة - أيضاً - صدور «مجموعة أعمال مويان (1981 - 2019)».

رأيك في مناقشتها من خلال هذا المنظور؟

مويان: بالتفكير في الأمر، فإنّ هذا المنظور يمكن أن يشمل كلّ ما في عالمنا، فهو منظور فضفاض لا حدود له. وفي هذا الصدد، كان عنوان خطابي في ذلك العام - عند استلام جائزة نوبل عام 2012 - (أنا راوي قصص)، وهذا هو الحال مع روايتنا، وهو حال شعرائنا وممثلينا، بما في ذلك مُعلمينا، ففي واقع الأمر، كلّ منا يروي قصته بطريقته الخاصة المختلفة.

أعتقد أنّ التاريخ والفلكلور ومثل هذه المفاهيم تسير جنباً إلى جنب، فليس أي منهما كبيراً بشكل خاص، ليشمل الآخر تماماً، بل يحتوي بعضها بعضاً، فالقصة تحتوي على التاريخ، كما تحتوي كذلك على الفلكلور، وبطبيعة الحال يضم نسيجها المستقبل.

والعكس صحيح، أيضاً، فالفلكلور يضم القصص الشعبية بين جنباته، وبطبيعة الحال، وكذلك لا يخلو من المستقبل. يؤكّد كلّ منهم على الآخر، أنت جزء من نسيجي، وأنا جزء من نسيجك.

دونغ تشانغ: لقد عدتُ لتوي من نيس في فرنسا، ونيس هي مسقط رأس لو كليزيو، وقد ذُكرت في العديد من كتبه، غير أنّ عالمه الأدبي أكبر كثيراً من نيس، فقد كتب عن إفريقيا وغيرها من الأماكن. ثمة أماكن كثيرة في كتب السيد مويان ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمدينة قاومي بشاندونغ. أودّ أن أسمع وجهة نظر السيد لو كليزيو في هذا الصدد. لو كليزيو: في كلّ مرّة ألتقي فيها السيد مويان أكون متحمساً جداً

مويان: هو كاتب صيني معاصر شهير، وُلد في 17 فبراير/شباط عام 1955. فاز بجائزة نوبل في الأدب عام 2012، لبراعته في الدمج بين القصص الشعبية، والتاريخ، والمجتمع المعاصر من خلال الواقعية السحرية.

أمّا لو كليزيو: فهو كاتب فرنسي شهير، وُلد عام 1940، وهو أحد الكتاب الممثلين لمدرسة القصص الرمزية الجديدة بفرنسا، في النصف الثاني من القرن العشرين، وأحد أبرز الشخصيات في عالم الأدب الفرنسي اليوم، الذين يُطلق عليهم، هو، وموديانو، وبيريك: «نجوم فرنسا الثلاثة»، أصبح الكاتب الأكثر شعبية في فرنسا عام 1994، بناءً على استطلاع رأي القراء الفرنسيين، وفاز بجائزة نوبل في الأدب عام 2008.

كلّ يروي قصته

دونغ تشيانغ: إنه لشرف عظيم لي، اليوم، أن التقي السيد المحترم، والصديق الرائع مويان، وكذلك الصديق الفرنسي العزيز لو كليزيو، كما أنني سعيد للغاية لأنّ دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون»، هي دار للنشر في مسقط رأسي.

السيد مويان، يوافق اليوم نشر 26 كتاباً لك في الوقت نفسه، وقد تواصلت مع لو كليزيو مرّات عديدة، ولكن بمجرد التطرّق لمعرفته بأعمالك، فإنه يتناولها من خلال القصة، والتاريخ، والفلكلور. ما

——诺贝尔文学奖作家高峰对话

暨《莫言作品典藏大系》（1981—2019）新书发布会、
《蛙》《丰乳肥臀》等数字及有声图书首发启动仪式

莫言

（2012年诺贝尔文学奖获得者）

勒·克莱齐奥

（2008年诺贝尔文学奖获得者）

主持：史航（编剧）

董强（北京外国语大学法语系教授、翻译家）

郑重（作家、评论家）

时间：10月10日



اعتبرهم رفاق طفولته، فبدأ أنه يكتب عن الأماكن الأخرى باعتبارها مسقط رأسه في واقع الأمر.

قاومي هي مسقط رأسي، أيضا

مويان: لقد قرأت كتاباً بعنوان: «مدن لا مريثة»، للكاتب إيتالو كالفينو. وفي الكتاب يخبر ماركو بولو قوبلاي خان بالعديد والعديد من المدن. وفي وقت لاحق، بسأل قوبلاي خان ماركو بولو، قائلاً: «لقد تحدثت عن الكثير من المدن، لِمَ لم تتحدثت عن المدينة التي وُلدت فيها؟»، فيجيب ماركو بولو قائلاً: «لقد كنتُ أتحدثُ عن المدينة التي وُلدتُ فيها».

لو كليزيو: ينتابني الشعور نفسه حول هذا المقطع من رواية كاليفينو. وأودّ—أيضاً—الحديث عن مدينة قاومي بشاندونغ على وجه الخصوص، حيث شعرت بعد قراءة أعمال السيد مويان أنّ مدينة قاومي موجودة في كلّ مكان، وأنها مسقط رأسي، أيضاً. لقد شرفني السيد مويان إذ دعاني لأحلّ ضيفاً بمنزله. وبعدها وصلت إلى قاومي، ودخلتُ منزله، غمرني التأثير، وانسابت دموعي. لِمَ ذلك؟ لأنني فهمت، فجأة، مشاعر الحنين لمسقط رأسه، والتي جسّدتها أعماله. منزله ليس كبيراً، علاوة على أنه بسيط للغاية، ظننت أنه بدأ الكتابة، هنا، في وقت مبكر جداً، فهو يعيش، هنا، مع زوجته وابنته. وقد نشأت علاقة قوية بيني وبين المكان وأعماله الأدبية. أنا

وسعيداً للغاية، انتابتنى الحماسة الشديدة، خاصةً، بعدما سمعت بفوزه بجائزة نوبل في الأدب. لقد اشتريتُ جميع كتبه المتاحة من مكتبة في فرنسا. واليوم في هذا المشهد رأيت المزيد من الكتب، فتمّة 26 كتاباً قد صدرت عن دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون»، وأدركتُ أنني لن أكون في حاجة لطريق أبواب المكتبات لشراؤها مستقبلاً، فقد صار بحوزتي فجأة 26 كتاباً دفعة واحدة، ولا يزال هناك الكثير من العمل يتعيّن على فرنسا القيام به، فلا بدّ من ترجمتها. أودّ أن أقول أنّ تمّة ارتباطاً بمسقط الرأس، وحيننا إليها قوين يتجسدان في أعمال السيد مويان. وبالنسبة لي، ذكر البروفيسور دونغ أنّ نيس هي مسقط رأسي، لكنني أعتقد أنّ علاقتي بنيس مبنية بشكل كبير على المصادفة. فقد اختبأت والدتي بنيس بسبب ظروف الحرب آنذاك، لذا فقد وُلدتُ فيها، وإلا ربّما وُلدتُ بمكان آخر، ولو ارتحل أبي إلى مكان آخر بعدما تزوج، على سبيل المثال إفريقيا، لكان من المحتمل جداً أن أولد بإفريقيا، لذا فعلاقتي بمسقط رأسي ليست وثيقة للغاية، وبالتالي فقد كتبت عن أماكن كثيرة، لكنني أحمل حينناً كبيراً لمنطقة الميناء في نيس، وعندما كنت أقرأ أعمال مويان كنت أتفهم ذلك جيّداً.

مويان: لقد قرأت الكثير من كتب السيد لو كليزيو، فقد كتب عن إفريقيا وموريشيوس وغيرهما، وعلى الرغم من أنه كان يكتب عن إفريقيا، إلا أنه كتب عنها باعتبارها مسقط رأسه، وعندما كان يتواصل مع أطفال جيرانه الأفارقة، لم يكن يعتبر نفسه أجنبياً عنهم، بل



ذكرتني بطفولتي، لأنني عشتُ وقتها خلال الحرب العالمية الثانية، كان والدي رجلاً إنجليزياً، لذا لم نتمكن من العيش في نيس، آنذاك، فقد كان علينا أن نتجنب الجيش الألماني، فاختبأنا في قرية صغيرة تقع في الشمال، وقد رأيت كيف يحصد الفلاحون الحبوب. فعلى الرغم من أنهم لم يكونوا أثرياء، إلا أنهم كانوا سعداء للغاية. أعتقد أنّ الناس في المدن كانوا يموتون جوعاً، بينما في الريف أمكنهم حصاد الحبوب، وبالتالي ثمة ما يُمكن أن يُؤكّل. وفي كلّ مرّة أقرأ فيها أعمال السيد مويان، أفكر في تلك الحقبة، فأنا متحمّس جداً لمطالعة الأعمال التي تتناول مدينة قاومي.

التاريخ من منظور الفلاحين، والنساء، والأطفال

لو كليزيو: إنّ الموضوع الذي تطرقنا له، اليوم، يتناول التاريخ. أعتقد أنّنا يجب أن نميز بين التاريخ الكبير والتاريخ الصغير. فالتاريخ الكبير هو ما نسميه العصر، بينما التاريخ الصغير هو كيف يختبر الفلاحون، والنساء، والأطفال التاريخ من منظورهم. من خلال روايات السيد مويان، يمكنني أن أرى أنّه يصور نظرة جيدة للغاية للتاريخ من منظور كلّ من الفلاحين، والنساء والأطفال.

مويان: أتفق بشدة مع تفسير السيد لو كليزيو. في الواقع، ينقسم التاريخ إلى تاريخ كبير وآخر صغير، وينطلق التاريخ الذي يكتبه الكاتب بالتأكيد من منظور شخصي، متمثلاً في الفرد، والأسرة، غير أنني أعتقد

لا أبالغ على الإطلاق، حينها تفرقت الدموع في عينيّ. **مويان:** أذكر ذلك، الآن، حيث كنت في غاية الامتنان والتأثر، ففي العام 2014، قديم البروفيسور شيوي جيون من جامعة نانجينغ بصحبة السيد لو كليزيو إلى مسقط رأسي، وذهبنا إلى المنزل القديم حيث وُلدت. ثمة شخص بقاومي يعشق التصوير الفوتوغرافي، وهو رجل ذكي للغاية، يعلم أنّ السيد لو كليزيو طويل جداً، وقد رأى أنّ باب منزلنا القديم منخفض للغاية، لذا فقد اختبأ مسبقاً، ومن الزاوية الأكثر ملاءمة، وعندما انحنى لو كليزيو ليدلف إلى باحة المنزل، التقط العديد من الصور في لمح البصر.

إذا تدبّرت الأمر، فثمة رجل قديم من فرنسا إلى قاومي النائية، وقد تفرقت الدموع في عينيه، ولم يكتثر للبرد في ظلّ طقس قارس، تأثرنا به كثيراً، حيث قديم السيد لو كليزيو إلى مسقط رأسي في شتاء قارس البرودة، ولقد ذهب أيضاً لزيارة والدي، ولا يزال والدي يشترق لهذا الفرنسي، ويسألني: «كيف هو؟».

بالطبع أعتقد أنّ الأدب هو ما يربط بيننا، لا يمكننا التواصل بشكل مباشر من خلال اللغة، بل يمكننا التقارب من خلال قراءة كلّ مآ لأعمال الآخر الأدبية؛ لذلك أعتقد أنّ الطريقة المثلى لمعرفة كاتب ما تكمن في قراءة أعماله.

لو كليزيو: في الواقع، لقد قرّبتنا القراءة الأدبية. لقد قرأت الكثير من أعمال السيد مويان، ومن بينها رواية «الذرة الرفيعة الحمراء» والتي

أنّ التاريخ الكبير ليس أكثر من دمج مجموعة من التواريخ الصغيرة. إنّ كتبنا التاريخية تفسّر الأحداث من منظور كلي بنظرة فوقية، بينما الأدب لا يتحمّل مثل هذه المسؤولية، فالأدب ينطلق من المشاعر البشرية، حتى أنه ينطلق من الجسد البشري لوصف الأحوال المعيشية للبشر، على وجه التحديد، خلال تلك الحقبة التاريخية. وهذا ما يذكّرني بأنّ مهام كلّ من الكُتّاب والمؤرّخين واضحة للغاية.

لوكليزيو: أعتقد أنه من منظور العلاقة بين القصة والتاريخ، فهذه القصص التي يرويها السيد مويان تجسد الطبيعة البشرية؛ لتصل بها إلى العالمية. ففي بعض الأحيان يروي قصة من منظور واحد من العوام، ليتّمكّن من تجسيد التاريخ جيّداً من خلال الأفكار والمشاعر. على سبيل المثال، في رواية «الضفدع»، بدأت العمّة في ممارسة القبالة، كما عملت، فيما بعد، في أعمال تحديد النسل، ومن ثمّ اضطرت المرأة نفسها لتغيير نمط حياتها في مراحل تاريخية مختلفة، فوقع تحت وطأة مجريات التاريخ لتغيير حياتها، وفي الوقت ذاته، تتأقلم مع هذه الحياة. وفي هذه الحالة، يمكن للقراء فهم الصين بشكل أفضل من خلال هذه القصة الصغيرة، يمكن القول أنه مجاز أدبي جيّد، وكذلك مجاز تاريخي.

مويان: اتفق بشدة. فالأدب ينطلق من الإنسان، فيكتب عن مشاعره، ويحكي عن حياته، ويستعرض خبراته، ويستشرف مستقبله، وفي النهاية ينطبق على الإنسان. والأمر ذاته بالنسبة لما يُسمّى بالفلكلور، والقصة، والتاريخ، والمستقبل، بعض هذه المفاهيم متعلقة بالأدب، فجوهر الأدب هو تاريخ الإنسان، حيث يبدأ كلّ شيء من الإنسان؛ ليعود إليه فيما بعد.

لوكليزيو: ثمة شيء أقدّره بشدة في أعمال السيد مويان، ويكمن فيما يتمتع به من قدرة كوميدية، حيث يمكن لحسن الدعاية لديه أن يحول الأمور المأساوية شديدة الوطأة إلى حكاية رمزية مُفعمة بالكوميديا. على سبيل المثال، لديه عمل يقوم على التناسخ، تدور أحداثه حول شرطي سيئ، يجد نفسه قد تحوّل إلى حيوان، في وقت لاحق، وفي هذا إسقاط يسخر من السلطة، وفي الوقت ذاته يستخدم نبرة ناعمة في قول ذلك، وقد ذكّرني، هذا، برواية «مزرعة الحيوانات»، حيث يجسّد الكاتب التاريخ من خلال القصص الرمزية.

وفي فرنسا هناك من يُشبّه مويان برابليه. يمكن القول أنّ رابليه هو الشخصية المحورية في الأدب الفرنسي، ومثل هذا التشبيه حتماً ينطوي على منطوق. يمكننا أن نرى الاستخدام المكثّف للعناصر الشعبية، حتى أنه يتحوّل باللغة إلى الألفاظ المبتذلة، وهكذا يمكن تجريب السعادة التي تحتويها الحياة الشعبية بشكل أفضل. ومثال على ذلك قدرة مويان على إبراز قوة الحياة والسعادة التي تتخلّل حياة فقيرة.

مويان: شكراً بروفيسور لوكليزيو على القراءة الجدية لأعماله. المضحك، والخيالي، والفكاهي، تلك أشياء متأصلة في الحياة الشعبية، وليست من اختراعي، لكنني أوكد على بعض الأمور الموجودة في الحياة بشكلٍ خاصّ.

مسقط الرأس مفهوم واسع

لوكليزيو: تمتلأ الحياة بهذه الأمور، غير أنّ الحياة ليست لطيفة، وليست مبهجة في بعض الأحيان. أعتقد أنّ الأمور الثقافية الحقيقية تتطلّب بالتأكيد نوعاً من الجذور القومية، ففي حالة غياب الجذور القومية، تفقد هذه الثقافة معناها، وتستحيل، بلا أدنى شك، شيئاً مجرداً للغاية.

لذلك، كلما قرأت أعمالك، كلما أحببت قاومي، فمن المؤسف جدّاً أن ليس لدي مسقط رأس يشبه قاومي، ولكن بعد قراءة أعمالك، أصبحت قاومي جزءاً من مسقط رأسي. وآمل أن يتذكّر الجميع أنّ كلاً منّا ينحدر إلى حدّ ما من نسل الفلاحين.

مويان: شكراً جزيلاً للسيد لوكليزيو حول تلك التعليقات بشأن مسقط رأسي وقاومي، وأنا أتفق معها كثيراً، في الواقع، إنّ ما يُسمّى مسقط رأس الكاتب ليس مفهوماً مغلقاً وجامداً، فمسقط الرأس، في واقع الأمر، هو مفهوم واسع.

في بداية مشواري في الكتابة، كنت أنهل من تجاربي الشخصية والقصص العائلية، ولكن هذا المورد سرعان ما نفذ، وبعد نضوب هذا المعين، كان لزاماً عليّ البحث خارج هذا النسق من خلال القراءة، والسفر، وما يقصّه الآخرون من أخبار، حيث تتسع الآفاق، وتنشط موارد القصص الأصلية.

باختصار، أعتقد أنّ مسقط رأس الكاتب مفهوم واسع؛ لذا، قال السيد لوكليزيو، للتو، أنّ قاومي هي مسقط رأسه، أيضاً، وأنا أتفق معه تماماً. وبطبيعة الحال، يمكنني القول أنّ فرنسا، وإفريقيا يمكن أن تصبحا المصدر الذي أستقي منه قصصي.

الإبداع الأدبي، والإبداع الثقافي، والإبداع الشعبي

دونغ تشانغ: على الرغم من أننا قد صرنا قاب قوسين أو أدنى من منح جائزة نوبل في الآداب في الغد، إلّا أنني لست أحمقاً لأطلب منكما تخمين من قد يفوز بها.

فطالما أنّ هناك مستقبلاً، هل من الممكن أن تخبراني كيف ستتعاملان مع الاتجاهات الجديدة التي قد تظهر في الأدبيات القادمة؟ أو بالنسبة لإبداعكما الشخصي، والآن سيد مويان لديك 26 كتاباً، كيف سيسير إبداعك فيما بعد؛ لتفتح لنا نافذة على المستقبل.

مويان: إن كنت تريد الحديث عن مستقبل الأدب، فعليك أن تدعو ليو تسي شين، فليو تسي شين كاتب جيّد للغاية. لا أحد يمكنه أن يتنبأ بتطور الأدب الصيني مستقبلاً، فدوائرنا الأدبية متعدّدة المستويات، وكثيرة العدد، ف كبار السن من أمثالنا يكتبون، والأجيال الأصغر سناً، من أبناء التسعينيات والألفية الثانية، يكتبون كذلك، ولكلّ شخص محيطه الحياتي الخاص، ومعاييره الجمالية، وذوقه الخاص، لذا تتفاوت الأعمال المكتوبة وتختلف.

أعتقد أنّ مستقبل الأدب الصيني، حتماً، سيكون ثرياً، وسيضم بين جنباته كافة الأنماط، غير أنّ الخيال العلمي سيحتل موقعاً مهماً للغاية في الكتابة الأدبية المستقبلية.

لوكليزيو: بغض النظر عن الأدب والثقافة التي لدينا الآن، فإننا نواجه نوعاً من التخصص، وهو تخصص يرتفع مستواه باطراد. فلم يعد من الممكن تسمية الثقافة بالثقافة الجماهيرية من عدّة مستويات، فإدراك الجميع للثقافة يعدّ ضرباً من الخيال، ولا سيما، من خلال الدراما والأفلام وما إلى ذلك. فقد أثبت الواقع أنّ هذا من غير الممكن، ولأنّ الأدب والثقافة يقومان على التخصص بشكل مؤكّد، فثمة اتجاه موجود الآن، يختلف فيه المثقّفون الحقيقيون والمتعلّمون مع الجمهور في رؤيتهم للأشياء. فبالنسبة للجمهور من العوام لا تزال الثقافة الحقيقية بعيدة بعض الشيء، فالضوء البعيد بعيد المنال. هذه هي المشكلة الجديدة التي نواجهها، والمتمثلة في كيفية التعامل مع الإبداع الأدبي، والإبداع الثقافي، والإبداع الشعبي في ظلّ التخصص مرتفع الوتيرة.

دونغ تشيانغ: أعتقد أنّ اليوم يُعتبر فرصة للتقارب بين اثنين من الأساتذة الكبار والجمهور؛ لأنّ الجميع يعرف مويان، وكذلك لوكليزيو، لكن لم يقر أحد أعمال مويان هذه الـ 26 كلّها. واليوم فرصة لنشكر دار نشر «تشجيانغ للآداب والفنون» التي منحتنا هذه الفرصة الجيدة لفهم عالم الأدب عند هذين الأستاذين.

■ حوار: دونغ تشيانغ □ ترجمة: مي ممدوح

المصدر:

صحيفة قوانغمينغ: 12 أكتوبر 2019.

مارك توين يجيب روديارد كبلنغ:

ليس من طبيعة البشر أن يكتبوا الحقيقة عن أنفسهم

«روديارد كبلنغ» (1865 - 1936): وُلِد في «مومباي» لأبوين بريطانيين. سافر عام 1889 إلى «الميرا» في «نيويورك»، لإجراء هذه المقابلة مع «مارك توين»، وكان «كبلنغ»، حينها، صحافياً يبلغ من العمر 23 عاماً. وعلى الرغم من استمتاع «توين» بهذا اللقاء إلا أنه، في ذلك الوقت، لم يكن لديه أية فكرة عن هويّة «كبلنغ»، ومع ذلك، أصبح «توين»، بعد فترة وجيزة، أحد المعجبين بأعمال «كبلنغ»، وغالباً ما كان يتلو على عائلته وأصدقائه مختارات من أعمال «كبلنغ»، بصوت عالٍ. وظلّ الرجلان على تواصل، واجتمعا عندما أتاح لهما ترحالهما هذه الفرصة. حصل كل من «توين» و«كبلنغ» على درجات فخرية، في حفل أقيم في «أكسفورد»، عام 1907. حصل «كبلنغ» على جائزة «نوبل في الآداب»، عام 1907، وكان بذلك أصغر وأوّل كاتب باللغة الإنجليزية، يحصل عليها، بينما فارق «مارك توين»، الذي ضربت شهرته الأفاق، هذه الحياة، دون الحصول عليها.

تصافح يدي، بينما أبطأ وأهدأ صوت، في العالم كلّ، يقول: «حسناً، تظنّ أنك مدين لي بشيء، وها قد جئت لتخبرني بذلك. هذا، بالضبط، ما أطلق عليه: تصفية الديون بطريقة سخية».

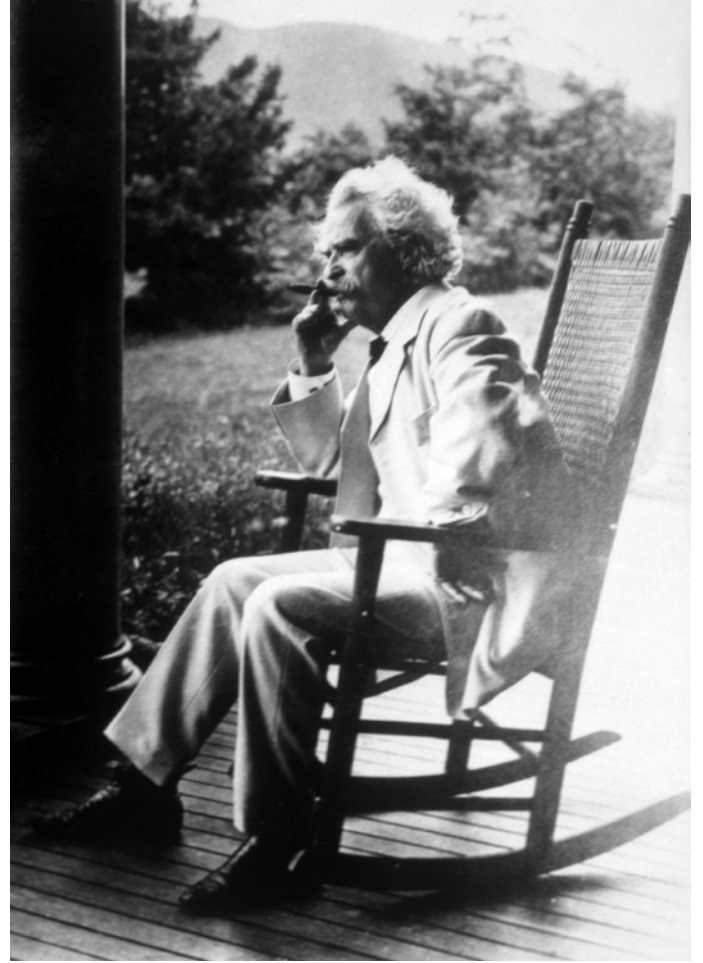
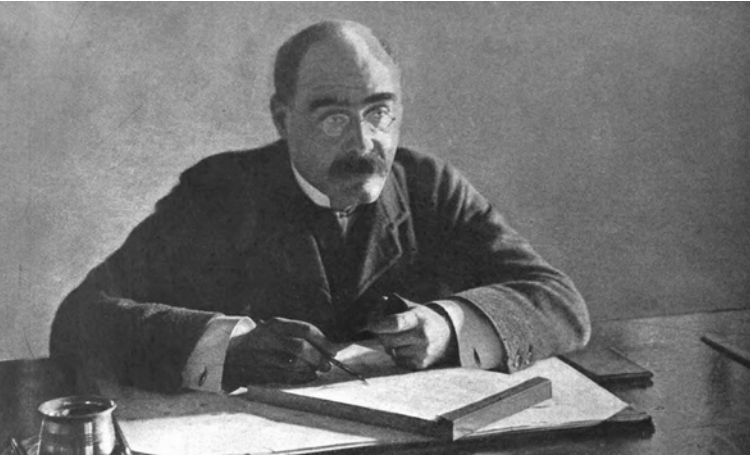
وأخذ ينفث دخان غليونه. كنت، دائماً، أقول إن غلايين «ميزوري» هي الأفضل على مستوى العالم. لكن، أمعنوا النظر؛ هذا هو «مارك توين» يتأمل على كرسيّ ضخم ذي مسندين، وأنا أدخن بوقار، تماماً، كما يفعل المرء في حضور سيّده. الأمر الذي أدهشني، في بادئ الأمر، أنني كنت أظنّه رجلاً امتدّ به العمر، وابيض شعر رأسه! مع ذلك، أدركت، بعد دقيقة واحدة من التفكير، أن الأمر عكس ذلك، وفي غضون خمس دقائق، وبينما كانت عيناه مصوّبتين نحوي، رأيت الشعر الرمادي، وكم هو رجل مفعم بالحيوية. لم يكن أمراً مهمّاً، فهذا أنا أصفح يده.. أدخن سيجاراً، وأنصت إلى هذا الرجل الذي تعلّمت أن أحبه، وأن أعجب به، على بعد أربعة عشر ألف ميل.

كنت، عندما أقرأ كتبه، أسعى جاهداً من أجل الوصول إلى فكرة ما عن شخصيته، وقد كانت جميع أفكارني التي كوّنتها، سلفاً، خاطئة ومنافية للواقع. طوبى للرجل الذي لا تخيب آماله، عندما يجتمع - وجهاً لوجه - مع كاتب مبجل. تلك كانت لحظة يتوجّب تذكّرها؛ فالإمساك بسمكة «سلمون» يبلغ وزنها 12 رطلاً، لا يعني شيئاً، مقارنةً بتلك اللحظة. كان يعاملني، أحياناً، كما لو كنت نذاً له. لقد آدمنت «مارك توين»!

لا يمكنكم تخيل الأمر، فقد كان يلوي شدقيه؛ تفاصحاً، لفترة طويلة، ويفيض وجهه برزانة مفرطة، وجسده يتلوى بطريقة غير مألوفة. وقدمه ملقاة على أحد ذراعي الكرسي، وغليونه الأصفر تحتضنه إحدى زوايا فمه، ويده اليمنى

أنتم أشخاص وضعون، بل أنتم أكثر من ذلك! صحيح أن بعضكم أعضاء لجان، وبعضكم نواب للحكام، وبعضكم يمتلك رؤوس أموال ضخمة، وقلّة قليلة منكم يتمتعون بامتياز التنزّه برفقة نائب الملك، لكنني رأيت «مارك توين»، وفي هذا الصباح الذهبي، صافحته يداً بيد، ودخنت سيجاراً، بل اثنين، برفقته، وتحدّثت معه لأكثر من ساعتين! افهموني جيداً. أنا لا أقلل من شأنكم، قطعاً، إنما، ببساطة، أشعر بالأسى حيالكم. ولتخفيف حدّة الحسد الذي يملؤكم، وإثبات أنني ما زلت أعتبركم أندادا لي، سأروي لكم كآفة التفاصيل عمّا حدث برفقة «مارك توين».

كان اللقاء في منزل جميل، للغاية، في ولاية «كونيتيكت»، هو أبعد ما يكون عن المنازل القوطية، يكسوه اللباب المتدلي على الشرفة المتخمة بالنباتات المتسلّقة، حيث توجد، أسفلها، بعض الكراسي، وعدد من الأراجيح الشبكية، وكانت الشمس تتسلّل، في حياء، من خلال بعض الشقوق الموجودة بين ألواح تلك التعريشة. من المؤكّد أن هذا المكان النائي كان مثاليّاً للكتابة، إذ يمكن للمرء أن يعمل بهدوء، وسط النسيم العليل، والأصوات الرقيقة الصادرة من المحاصيل الزراعية. أيقنت، حينها، أن ملاحظتي لم تذهب سدى، وأن «مارك توين» أصبح، بعد كلّ هذا، على مقربة مني. وفكرت أنه قد يكون لدى «مارك توين» التزامات أخرى أكثر أهميّة من استضافة المعتوهين الفارين من الهند، مهما بلغت درجة الإعجاب. ففي منزل رجل آخر، على أيّة حال، ماذا كنت سأفعل أو أقول؟ كيف كنت سأفسّر أنني رغبت، فقط، في مصافحته؟ في غرفة جلوس كبيرة شبه مُعتمة؛ يجلس رجل ذو عينين واسعتين، وشعر أشهب شبيه بعرف الفرس، وشارب بنّي يغطي فماً رقيقاً كفم امرأة. يد قويّة



ثمّ اختفت. اليوم، لا يمكن لأحد أن يخطو خطوة فوق أيّ من بقايا «توتال تاون»؛ لأن أمرها قد انتهى، لكن «لندن» ماتزال موجودة. كان «بيل سميث»، وهو مؤلف كتاب كان سيُقرأ في العام القادم، أو نحو ذلك، يُمثّل عقاراً في «توتال تاون». وكان «ويليام شكسبير»، الذي تُقرأ أعماله على نطاق واسع، يمثّل عقاراً في «لندن». دع «بيل سميث»، بالتساوي مع السيّد «شكسبير» المتوفى الآن، يتمتّع بالسيطرة الكاملة على حقوق النشر الخاصة به كما لو كانت ممتلكاته العقارية. دعه يقامر بها، أو يتمتّع بها، أو يعطيها للكنيسة. دع ورثته والمكلفين يعاملوا أملاكه العقارية، بالطريقة نفسها.

«أذهب، بين الحين والآخر، إلى «واشنطن»، وأحضر أحد مجالس الكونجرس؛ بهدف زجّ هذا النوع من الآراء داخله، لكن الكونجرس لا يمتلك القوّة الكافية، فالجحج التي يتّخذها الكونجرس ضدّ المسائل المُقدّمة بخصوص حقوق النشر الدولية، غالباً ما تكون حججاً مُعدّة مسبقاً، فقد عرضت «نظرية حقوق النشر والعقارات» على أحد أعضاء مجلس الشيوخ، فقال: هل نفترض أن رجلاً كتب كتاباً، وأن هذا الكتاب سيعيش إلى الأبد؟ قلت له: لن يعيش أيّ منّا حتى يرى هذا الرجل، لكننا سنفترض ذلك. ماذا بعد؟ فقال: أريد بالعمل وفق نظريّتك؛ أن أحمي العالم من ورثة ذلك الرجل ومن المكلفين. قلت: أنت تعتقد أن العالم كله ليس له أيّ معنى تجاري. إن الكتاب الذي سوف يعيش إلى الأبد، لا يمكن الإبقاء عليه في علوّ مصطنع لتلك الأسعار المبالغ فيها، إذ سوف تكون هناك، دائماً، إصدارات باهظة الثمن منه، وإصدارات بثمن زهيد، وسوف يوجد الاثنان معاً، جنباً إلى جنب».

التفت «مارك توين» إليّ، وتابع قائلاً: «لنأخذ روايات السير «والتر سكوت» مثلاً، فعندما قامت حقوق النشر بحمايتها، اشترت إصدارات باهظة الثمن قدر استطاعتي، لأنني، حقاً، أحبّ هذه الروايات، لكن الشركة نفسها كانت، في الوقت نفسه، تبيع إصدارات، هي من الرخص بحيث يمكن حتى لقطّة أن تشتريها!! فقد كانت لديهم عقاراتهم الأصليّة، وبالطبع هم ليسوا بحمقى، فقد أدركوا أن جزءاً منها يمكنه أن يعمل كمنجم ذهب، وجزءاً آخر كحديقة نباتية، وآخر كمحجر رخام.. هل فهمتني؟».

ما رأيته، بأكبر قدر من الوضوح، هو أن «مارك توين» أصبح مضطراً للقتال؛ من أجل اقتراح بسيط، مفاده أن للإنسان حقاً فيما ينتجه عقله، تماماً مثلما له الحقّ فيما تنتجه يده. فكروا في هذه الهرطقة قليلاً.. عندما يزرأ الأسد العجوز، تنددن الجراء الصغيرة، وها أنا أدندن موافقاً، وقد تحوّل مسار النقاش من الحديث عن الكتب، بشكل عامّ، إلى الحديث عن كتبه، بشكل خاص.

تزداد جرأتي، ويزداد شعوري بأن هناك مئات الآلاف من الناس يقفون خلفي الآن، وأنا أسأل «مارك توين» عمّا إذا كان «توم سوير» سيترجّح إبنه القاضي «تاتشر»، وعمّا إذا كنّا سنقرأ عن توم سوير، بصفته رجلاً حقيقياً.

«لم أقرّر بعد». هكذا، أجاب «توين»، وهو ينهض من مكانه، ويعبئ غليونه، ويذرع الغرفة، جيئةً وذهاباً، ثمّ أضاف: «لديّ فكرة لكتابة تمّة «توم سوير»، لكن بطريقتين: الطريقة الأولى هي أن أجعله يرتقي إلى مرتبة الشرف الكبيرة،

تداعب ذقنه بلا اكتراث، وهو يقول:

«بعض الرجال لديهم أخلاق، والبعض الآخر لديهم أشياء أخرى. وأنا أفترض أن الناشر رجل لم يُولد، بل شكّلته الظروف. بعض الناشرين لديهم أخلاق، وكذلك هم الناشر الذين أتعامل معهم، فهم يدفعون لي مقابل الإصدارات الإنجليزيّة من كُتبي. عندما أسمع أشخاصاً يتحدّثون عن النسخ المقرصنة من أعمال، وأعمال «بريت هارت»، وآخرين، أطلب منهم التأكّد من حقائقها. أعتقد أنهم سيدركون أن الكتب تدفع ثمن تلك الحقائق. غالباً ما تسير الأمور هكذا». ويضيف «توين»: «أتذكّر ناشراً عديم المبادئ، لكنه مُوقّر (أظنّ أنه ميّت الآن)، كان يأخذ قصصي القصيرة، ولا يمكنني القول إنه كان يسرقها، أو ينسخها بطرق غير شرعيّة، فقد كان الأمر بعيداً كلّ البعد عن تلك الأمور، إنما كان يأخذها، واحدة تلو الأخرى، وينتج منها كتاباً، حتى أنني إذا كتبت مقالاً عن طبّ الأسنان، أو علم اللاهوت، أو أيّ موضوع آخر، مهما بدا بسيطاً، حتى وإن كان بهذا الطول (أشار إلى حجم نصف بوصة، على إصبعه)، فإن هذا الناشر يأخذ مقالتي، ويعمل على تعديلها وتحسينها، ويطلب من رجل آخر أن يُضيف، أو يحذف من المقال حتى يلائم احتياجاته، ثمّ ينشر كتاباً بعنوان (طبّ الأسنان، لـ «مارك توين»)، ويضمّ هذا الكتاب مقالتي الصغير، وأشياء أخرى لم أكتبها بنفسني، كما يمكن لمقال عن علم اللاهوت، إنتاج كتاب آخر، وهكذا. ليس هذا عدلاً، بل إنه إهانة، لكنه ميّت، الآن، على ما أظنّ، وأنا لم أقتله، بالطبع. هناك كمّ هائل من الهراء بشأن حقوق التأليف والنشر، دولياً، لكن الطريقة المناسبة للتعامل مع حقوق التأليف والنشر، هي أن تجعلها، في كلّ الأحوال، أشبه بالأملاك العقارية».

«سوف تكيف نفسك، وفقاً للشروط؛ فإذا ما نجح الكونجرس في وضع قانون يقضي بالآ تمديد حياة الإنسان إلى ما يزيد على المئة وستين عاماً، فسوف يضحك شخص ما؛ ذلك أن أحداً لن يأبه بهذا القانون، وسوف يكون الإنسان خارج نطاق اختصاص المحكمة. وقد غنيّ مصطلح «حقوق النشر» بالأمر ذاته، على مدار السنين، فلا يمكن لأيّ قانون أن يُحيي كتاباً، أو يميت، قبل أوانه». «كانت «توتال تاون» مدينة جديدة في ولاية «كاليفورنيا»، يبلغ عدد سكانها ثلاثة آلاف نسمة، يوجد فيها البنوك وفرق الإطفاء والمباني المبنية من الطوب الأحمر، وكافة التحسينات الحديثة. بُنيت «توتال تاون»، ثمّ ازدهرت،

ويلتحق بعضوية في الكونجرس، أما الثانية فسوف يتوجّب عليّ شنقه؛ وعليه يمكن لأصدقاء وأعداء الكتاب أن يقرّروا بأنفسهم». هنا، تحديداً، فقدت وقاري، بكل ما تحمله الكلمة من معانٍ، واعترضت على آية آراء من هذا النوع، لأن «توم سوير»، على الأقل بالنسبة إليّ، كان رجلاً حقيقياً.

«بالطبع، إنه حقيقي». يقول «مارك توين»، ثم يُضيف: «فهو يمثّل، بالنسبة إليّ، كل الصبية الذين عرفتهم، والذين أتذكّرهم، وربما تكون هذه طريقة جيّدة لإنهاء الكتاب»، ثم استدار وأكمل: «لأنك عندما تفكر في الأمر، تجد أنه لا يُمكن للمعتد ولا للتدريب ولا التعليم أن يتصدّوا، بأيّ شكل من الأشكال، لقوّة الظروف التي تحرّك الإنسان. فلنفترض أننا تلاعبنا، قليلاً، بالظروف التي تخضع لها حياة «توم سوير» في السنوات الأربع والعشرين التالية، فبحسب المنطق، وبحسب التلاعب الذي فعلناه، سوف يتحوّل «توم سوير»؛ إمّا إلى رجل ممزّق، أو إلى ملاك».

«إذن، أنت تؤمن بهذا؟».

«أعتقد ذلك أليس هذا ما تسمّونه المصير؟».

«نعم. لكن، لا تتلاعب بمصيره مرّتين، ثم تقوم، بعدها، بعرض النتائج، فهو لم يعد، الآن، ملكاً لك، على الإطلاق، بل هو ملك لنا نحن». وهنا، أطلق «مارك توين» ضحكة مُجلجلة. ومن هذه النقطة، بدأنا نقاشاً حول حقّ المرء في فعل ما يحبه في إبداعاته الخاصّة، وهي مسألة ذات أهميّة مهنية بحثية، سوف أحاول التفاوضي عنها.

تحدّث «مارك توين»، في أثناء عودته إلى الكرسيّ الضخم، عن الحقيقة في الأدب، وما شابه ذلك، وأوضح أن السيرة الذاتية هي العمل الوحيد الذي يكشف فيه الإنسان، رغماً عنه، عن نفسه في نوره الحقيقي للعالم. سألته: «جزء كبير من كتاب «الحياة على نهر الميسيسيبي» هو سيرتك الذاتية. أليس كذلك؟».

«عندما يكتب المرء كتاباً عن نفسه، يكون الكتاب قريباً جداً من الحقيقة، لكنني أوّمن أنه من المستحيل على المرء أن يقول الحقيقة عن نفسه في السير الذاتية الخالصة، أو أن يتجنّب إثارة إعجاب القارئ بحقيقته عن نفسه. لقد أجريت تجربة، ذات مرّة، فأحضرت صديقاً لي، وطلبت منه كتابة سيرته الذاتية، بهدف تسليتنا، نحن- الاثنین. إنه رجل لا يقول سوى الحقيقة في كل المناسبات، رجل ما كان ليؤمن بالكذب، قطّ، وقد فعل ذلك، وكادت المخطوطة أن تتحوّل إلى مجلّد ثمين، لولا أن ذلك الصدق الذي كان يتّصف به، لم يعد بالحجم نفسه الذي كان عليه، فقد تحوّل الرجل، على الورق، إلى كاذب كبير فيما يخصّ تفاصيل حياته، والتي كنت، بدوري، أعرفها جيّداً، ليس من طبيعة البشر أن يكتبوا الحقيقة عن أنفسهم. مع ذلك، وسواء أكان الكاتب محتالاً، أم كان صالحاً، فإن القارئ يحصل على انطباع عامّ من السير الذاتية. ولا يمكنه أن يقدم أسباباً، على آية حال، مثل رجل يشرح لماذا تعصف بكيانه امرأة لأنها جميلة، في حين أنه لا يتذكّر شعرها ولا عينيها ولا أسنانها، أو شخصيتها. وهكذا، إن الانطباع الذي يجنيه القارئ، يكون هو الانطباع السويّ».

سألته: «هل سبق لك أن اعتمدت كتابة سيرتك الذاتية؟». حينها، أطرق ملياً، ثم قال: «إذا فعلت ذلك، فسأكون، كما فعل كُتاب آخرون، مدفوعاً برغبة شديدة في أن أجعل نفسي أفضل رجل في كل الأعمال الصغيرة التي كانت للتشكيك في مصداقيتي، وسأفشل في جعل قرّائي يصدّقون أيّ شيء عدا الحقيقة، شأن في ذلك شأن بقية الكُتاب».

وهكذا، بطبيعة الحال، وجدت نفسي أنزلتُ إلى مناقشة حول الضمير الإنساني. حينها، قال «مارك توين» كلماته العظيمة، والتي يجب تذكّرها على الدوام:

«ضميرك مصدر إزعاجك، دائماً. إنه كالطفل، إذا دلّته ولعبت معه وسمحت له بفعل كلّ ما يُريده؛ يُصبح مدللاً، ومتطفلاً على كافّة مُتعك وغالبية أحرانك. عامل ضميرك كما تعامل أيّ شيء آخر: عندما يتمرّد؛ اصفعه، كن قاسياً معه، اختصم معه، امنعه من الإتيان للعب معك في جميع الأوقات، وسوف يضمن لك هذا ضميراً سليماً، وهذا يعني أنه متدرّب بطريقة صحيحة؛ فالضمير المدلل، ببساطة، يُجرّد الحياة من كل بهجة ومتعة. أعتقد أنني

اختزلت ضميري، فأنا، على الأقلّ، لا أصغي إليه، في بعض الأوقات، ولعلّي قتلته من فرط القسوة. أعلم أن قتل طفل يُعتبر تصرّفاً مشيناً، لكن، على الرغم من كل ما قلته، يختلف الضمير عن الطفل في نواحٍ عدة؛ ذلك أنه، ربّما، يكون أفضل وهو ميتّ».

هنا، أخبرني «مارك توين» بعض الأمور عن حياته المبكّرة، وعن تنشئته (أمور كتلك التي يخبرها المرء لشخص غريب)، وبأية طريقة قد تأثر بوالديه. كان يتحدّث، دوماً، من خلال عينيهِ؛ هذا الضوء الموجود تحت حاجبيهِ الكثيفين، في أثناء عبوره الغرفة، بخطوات خفيفة كخطوات فتاة؛ ليريني بعض الكتب، أو غير ذلك، ثم يستأنف مشيه في الغرفة، جيئةً وذهاباً، وهو يدخّن غليونه. تطلّب مني الأمرُ جرأةً كبيرة، كي أُطلب منه منحني هذا الغليون، والذي تبلغ قيمته 5 سنتات، عندما يكون جديداً. أظنني فهمت، الآن، الرغبة الشديدة لبعض القبائل في الحصول على أكباد الرجال الشجعان الذين قُتلوا في المعركة! ربّما يعطيني هذا الغليون ولو لمحة عن رؤيته الثاقبة في نفس الإنسان، لكن «مارك توين» لم يضع غليونه في موضع يسمح لي بسرقة.

ذات مرّة، وضع يده على كتفي.. كان هذا بمنزلة تنويج شامل لي بالنجمة الهندية، والحريير الأزرق، والأبواق، والحلي المرصّعة بالألماس. من الآن فصاعداً، إذا داهمني فقر مدقع في ظلّ تقلبات هذه الحياة الفانية؛ فسوف أخبِرُ المشرف على عملي أن «مارك توين» قد وضع يده على كتفي، ذات يوم، ولسوف يمنحني غرفة خاصّة بي، ومعوّنة مزدوجة من أجل التبغ. «أنا لا أقرأ الروايات من تلقاء نفسي إلا عندما تضطرّني الملاحظات الشعبية إليّ ذلك، أو عندما يزعجني الناس لمعرفة رأيي في الكتاب الأخير الذي يقرّوه كل الناس». ووجدتني أسأله، على الفور: «وكيف أثرت عليك الملاحقة الأخيرة؟».

سألني، وكأنه يستجوبني عمّا إذا كنتُ أقصد «روبرت»، فأومأت له بالإيجاب. قال «مارك توين»: «قرأته بالطبع، لكن من أجل المهارة والحرفية، فقط. وقد جعلني هذا أفكر في إهمالي الروايات لفترة طويلة جدّاً، وأنه قد يكون هناك عدد كبير من الكتب ذات الأسلوب اللبق، موجودة في مكان ما، هناك على الرفوف؛ لذلك بدأت خطة لقراءة الروايات، لكنني أهملتها الآن؛ لأنها لم تُرقّ لي، لكن فيما يتعلّق بـ«روبرت»، فقد كان التأثير عليّ، تماماً، كما لو أن مطرباً من مطربي أغاني الشارع يسمع موسيقى رائعة من أحد أعضاء الكنيسة. لم أتوقّف لأسأل عمّا إذا كانت الموسيقى شرعية، أم حتمية، فحسبي أنني استمعت، وأعجبني ما سمعته. إنني أتحدّث عن روعة الأسلوب وجماله».

وتابع: «كما ترى، لكلّ شخص رأيه الخاصّ حول أيّ كتاب، وهذا هو رأيي الخاصّ. فإذا كنت قد عشت في بداية الوجود الإنساني، فسيؤجّب عليّ النظر حول البلدة؛ لأعرف الرأي الشعبي فيما يخصّ قتل «هابيل»، قبل أن أدين «قاييل» علانيةً، وبالطبع، كان سيتوجّب عليّ، حينها، تكوين رأيي الشخصي، لكنني سأفكر، باحتراز بالغ، قبل أن أدلي بهذا الرأي. أنت، الآن، تعرف رأيي الشخصي حول هذا الكتاب، لكنني لا أعرف، بالضبط، ما هي آرائي العامّة. على كلّ حال، إنها لن تتغيّر في الكون شيئاً».

أعادتني نفسه على الكرسي، وقال: «أقضي تسعة أشهر من السنة في «هارتفورد». لقد أقنعت نفسي، منذ فترة طويلة، بأنه لا أمل في القيام بالكثير من العمل، خلال تلك الأشهر التسعة. يأتي الناس، أحياناً، أو يتصلون. يتصلون في معظم الأوقات، ويتحدّثون عن كل شيء في العالم. خطر لي، ذات يوم، أن أحتفظ بقائمة تضم تلك المقاطعات. إنها تبدأ، دوماً، برجل يقول إنه وكيل إنتاج الصور الفوتوغرافية، ولا يريد رؤية أحد سوى السيّد «كليمنس»، لكنني نادراً ما أستخدم الصور في كتبي!

بعد ذلك الرجل، جاء رجل آخر، ورفض، أيضاً، أن يرى أيّ شخص عدا السيّد «كليمنس»، جاء لحلمي على كتابة شيء ما إلى «واشنطن»، وقد قابلته، بالفعل، ثمّ قابلت رجلاً ثالثاً، ثم رابعاً. حينها، أصبح الوقت ظهراً، وكنت قد سئمت الالتزام بهذه القائمة، ووددت لو أستريح، لكن الرجل الخامس كان هو الوحيد، من بين هذا الحشد، الذي يملك بطاقة خاصّة به، مكتوباً عليها: (بن كوتنز، هانيبال، ميزوري). إذن، لقد كنتُ، أنا وهو، زميلتي دراسة، قديماً، في مدرسة في «هانيبال»؛ بناءً على ذلك، فتحت الأبواب على مصراعها، واندفعت بكلتا يديّ، نحوه. كان رجلاً ضخماً الجثة، سميناً وثقيلاً، لم يكن



الرياضيات بحقائقه، وكذلك فعلتُ أنا. توصلتُ إلى حقائقك، أولاً هنا، تحوّل صوته إلى نبرة خفيفة لاتكاد تُسمع)، ثمّ يمكنك تحريفها كما ما يحلو لك». غادرتُ محتفظاً بهذه النصيحة الثمينة في قلبي، وقد طمأنني الرجل العظيم، بلطف رقيق، أنني، على أقلّ تقدير، لم أقاطعه. وعندما صرت خارج المنزل، كنت أتوق إلى العودة، وطرح بعض الأسئلة التي أصبح من السهل التفكير فيها الآن، لكن وقت هذا الرجل يخصّه وحده، ومع ذلك كتبه تخصني. يجب أن يكون لديّ متسع من الوقت للنظر في ذلك اللقاء، من خلال صعوبات الحياة، لكن التفكير في الأشياء التي لم يتحدّث عنها كان يجلب إليّ إحساساً عميقاً بالحزن والأسى.

أخبرني رجال صحيفة «ذا كويل»، في «سان فرانسيسكو»، العديد من الأساطير حول الفترة التدريبية التي أمضاها «توين» في مكتب صحيفتهم، قبل خمسة وعشرين عاماً؛ فقد كان مراسلاً عاجزاً عن إعداد التقارير التي تناسب المتطلبات اليومية، فكان يُفضّل، كما أخبروني، أن يظّل منطوياً على نفسه، وشارداً حتى اللحظة الأخيرة، ثمّ يُقدّم تقريراً غريباً، لا يحمل شيئاً واضحاً مع عمله المشروع؛ تقريراً من شأنه أن يجعل المحرّر يسبّ بشكلاً مروّع، بينما يجعل قرّاء «ذا كويل» يطالبون بالمزيد.

وددت أن يروي لي «مارك توين» نفسه عن ذلك، بالإضافة إلى بعض القصص عن ماضيه المبهج والمتنوع، فقد كان رحّالاً يتجوّل من ضفاف «ميسوري» حتى «فيلادلفيا»، وشبلاً على عدد من السفن، ثمّ ربّاناً، وكان جندياً في الجنوب، لثلاثة أسابيع، فقط، وسكرتيراً خاصاً لثاني حاكم «نيفادا»، وقد أغضبه هذا كثيراً، كما عمل منجّماً، ومحرّراً، ومراسلاً صحافياً في جزر «ساندويتش»، والربّ وحده يعلم بقرّة الأعمال التي زاولها «مارك توين»... □ **ترجمة: قمر**

عبد الحكيم

المصدر:

The Library of America • Story of the Week From The Mark Twain Anthology: Great Writers on His Life and Works (Library of America, 2010), pages 66-77. Originally published in The Pioneer (Allahabad), March 18, 1890. Headnote by Shelley Fisher Fishkin.

«بن» الذي عرفته، على الإطلاق، ولم يكن يشبهه في أيّ شيء». قلت له: «أهذا أنت يا «بن»؟ لقد تغيّرت كثيراً في تلك السنوات الكثيرة. قال الرجل السمين: «حسناً، أنا لست «كونتز»، بالضبط، لكنني التقيت به في ميسوري، وقد أعطاني بطاقته، وطلب مني أن أكون واثقاً، وأتصل بك». عندئذ، قام الرجل بتمثيل مشهد صغير لإقناعي، ثمّ أكمل: «إذا انتظرت دقيقة واحدة فسوف أخرج لك المنشور الدوري، فأنا لست «كونتز»، بالضبط، لكنني أجوب أرجاء البلاد، حاملاً أطول خيط صنارة صيد، رأيته في حياتك». سألتُه بلهفة: «وماذا حدث بعد ذلك؟».

أكمل «مارك توين»: «أغلقتُ الباب، بالطبع، فهو لم يكن «بن كونتز»، بأيّ شكل، بالإضافة إلى أنه لم يكن زميلي في المدرسة، لكنني صافحته بمودة، بكلتا يديّ.. لقد شعرتُ أن شعيرات ذقني نبتت فجأة؛ وكان صاعقة ضربت منزلي، بلا مقدّمات».

ويضيف موضحاً: «كما أسلفت، إنني أقوم بعمل قليل جداً في «هارتفورد». آتي إلى هنا لمدة ثلاثة أشهر من كل عام، وأعمل على دراسة ما لمدة أربع، أو خمس ساعات في اليوم، تحت الظل الوارف لحديقة ذلك المنزل الصغير الذي أقيم فوق التلة. بالطبع، أنا لا أعتز على مقاطعتين، أو ثلاث مقاطعات؛ فهذه الأمور الصغيرة لا تؤثر في المرء، ما دام يقوم بعمله على قدم وساق، لكنّ ثمانين مقاطعات، أو عشرين، أو عشرين، من شأنها أن تؤخّر عمليّة التأليف. كنت أتحرّق لأطرح عليه كافة الأسئلة الجريئة، كأن أسأله عن الأعمال الأدبية المنشورة على السجادة حولنا، وأفضل منتجات العقل قرباً إليه، لكنني لم أجروّ على ذلك؛ فقد كنتُ وإقفاً في رهبة، أمامه. استمرّ هو في الحديث، بينما طفقتُ أستمع له متذللاً، ومازلت أساءل عما إذا كان يعني، حقاً، ما قاله. يقول «مارك توين»، بكلّ وضوح: «أنا لا أهتمّ، أبداً، بكتب الخيال، أو القصص، فأنا أحبّ أن أقرأ عن الحقائق والإحصاءات، بكافة أشكالها، حتى وإن كانت مجرد حقائق حول زراعة الفجل؛ فإنها تثير اهتمامي أكثر من أيّ شيء آخر. منذ قليل، وقبل أن تأتي إليّ، كنت أقرأ مقالاً حول الرياضيات البحتة».

قال، وهو يشير إلى موسوعة على الرف: «تتوقّف معرفتي الشخصية بالرياضيات عند حاصل ضرب 12 في 12، ومع ذلك استمتعت بهذا المقال، بشكل كبير، وبالرغم من أنني لم أفهم منه كلمة واحدة، إلا أن الحقائق، أو ما يؤمن المرء بأنها حقائق، غالباً ما تكون ممتعة، وقد آمن ذلك الزميل المتخصّص في



205

MARK TWAIN devant sa maison de retraite à Hannibal Missouri

دانيال كيلمان في لقاء ألفارو إنريجو:

هكذا يجب أن تعمل الثقافة يا صديقي

بمناسبة وصول رواية «تيل - Tyll»، آخر أعمال الروائي والكاتب المسرحي الألماني «دانيال كيلمان»، للقائمة القصيرة لـ «جائزة البوكر البريطانية الدولية»، للعام 2020، نشرت مجلة «Bomb magazine» هذا الحوار الذي جمع «كيلمان» بالكاتب المكسيكي الشهير «ألفارو إنريجو» في مقهى «Chelsea's Café» في ولاية نيويورك، في أكتوبر/تشرين الأول، عام 2019، حيث تجاذب الكاتبان المعروفان بالولع الشديد لحقبة «القرن السابع عشر الميلادي»، أطراف الحديث حول هذه الحقبة، وما حملته من خصوصية أدبية وفكرية، شكّلت شغفهما كليهما في مُنجزهما الأدبي. تجوب المحادثة مناطق شديدة الخصوصية، ربّما يصعب على النقاد اقتفاء أثرها، فهي بمثابة «عصف ذهني» يُميط اللثام عن ديناميكية التحوار، وأهمّية الانفتاح على فكر الآخر، ودور ذلك في صقل الثقافة، وتفعيل دورها.

التحضير للرواية؟

دانيال كيلمان: زوجتي فقدت زوجها كثيراً سماعي موسيقى ما قبل ظهور «باخ» و«هاندل»، حيث واطبّت على سماعها لمدة أربع سنوات تقريباً، كانت هي فترة تحضير للرواية.

ألفارو إنريجو: لا أندش من ذلك؛ لقد واجهت المشكلة ذاتها عندما كنت بصدد كتابة روايتي «موت مفاجئ - Sudden Death»، فقد اعتدت سماع موسيقى «Castrati» في تلك الفترة، وكان جميع مَنْ حولي يكرهونها. دعك من ذلك الآن، هل كانت روايتك إعادة إنتاج لحياة القرية في القرن السابع عشر الميلادي؟ وأين كان مسرح الأحداث؟ في بوهيميا أم بافاريا؟

دانيال كيلمان: الأحداث الحقيقية دارت فيما يُعرف اليوم بولاية بافاريا، أرض بوهيميا، وكذلك في ولاية ويستفاليا، علاوة على فصل واحد دارت أحداثه في محكمة لندن، ومشهدين في مدينة فيينا. كان «وسط أوروبا» هو المسرح الرئيسي للأحداث، وتحديدًا خلال فترة حرب الثلاثين عاماً.

ألفارو إنريجو: هل قمت بالاطلاع والبحث عن خصائص هذه الحقبة وأماكن الأحداث الأصلية أم اتبعت حدسك في أثناء الكتابة؟ بالطبع، القارئ سيشغله ذلك الأمر، لأنه من الصعب عليه معرفة ذلك...

دانيال كيلمان: في البداية تولّد لديّ شغف قراءة كلّ ما يتعلّق بحرب الثلاثين، لكن الأمور أصبحت، فيما بعد، أكثر إرباكاً وتعقيداً، وسرعان ما شعرت بالضيق التام وسط زخم التفاصيل. كانت الأحداث مُعقدة، وتضجّ بالفوضوية، ليس فقط فيما يتعلّق بالحرب، ولكن أيضاً - في القدرة على فهم عقلية ما قبل الحداثة. لقد عِلِم أحد أصدقائي المؤرّخين أنني

«الزمن ما هو إلا مادة ثرية للمراوغة، لكنها تعجّ بالفوضوية» في ذلك السياق التاريخي غزل الروائي والكاتب المسرحي الألماني «دانيال كيلمان» أحداث روايته الأخيرة «Tyll»، التي أخذت عنوانها من شخصية البطل الشعبي «تيل أولنشييجل» المُلقّب بـ «المهرج المحتال»، حيث يضعه «كيلمان» وسط ذروة الأحداث التي عايشتها القارة الأوروبية في القرن السابع عشر الميلادي في أثناء حرب الثلاثين عاماً. وكأنه يصوغ عبر هذه الشخصية امتداداً لا مرثياً لرسائل ربّما احترقت قبيل قراءتها، وربّما كان من الجدير قراءتها بأثر رجعي. رواية «تيل» ثرية ودسمة رغم صغر حجمها، فهي عبارة عن سلسلة من الاختلافات، تدور في فلكها مجموعة إسقاطات تربط الماضي بالحاضر، والتاريخ بالتجربة الإنسانية، والحروب بالسلام الهارب من عالمنا. هي رواية استحققت ذلك الحوار المطول الذي أدّرت مع الرائع «كيلمان»، ليفتح خزائن تجربته الإبداعية.

ألفارو إنريجو: تعلم أنني مُولّع بالقرن السابع عشر الميلادي، وأحد عشاقه، فأغلب كتاباتي تطوف بأركان هذه الحقبة الثرية؛ لذا، فلا عجب إذا ما كانت أسئلتني مملة بعض الشيء يا صديقي؟

دانيال كيلمان: على العكس، تستهويني أسئلة المُولّعين أمثالي، فأنا أقضي الكثير من الوقت في عملية البحث؛ وأنا بصدد كتابة رواية «Tyll»، لم أتمكن، أبداً، من التحدث إلى أي من الأشخاص المحيطين بي، لأنه لم يكن أحد يهتم بهذه الأمور البعيدة التي تعود إلى حقبة القرن السابع عشر الميلادي. لن تُصدق كم شعرت بالارتياح بمجرد أن صدرت الرواية؛ لأن ذلك مكّني من إجراء محادثات مع القراء حول الكثير من الطقوس الغامضة المتعلقة بهذه الحقبة، وأحداثها البعيدة.

ألفارو إنريجو: هل اشتكى أحد من طقوسك الخاصة خلال فترة



ألفارو إنريجو ▲

اعتزمتُ كتابةً روايةً عن هذه الحقبة، فقال لي: «أثق أنك ستواجه بعض المشاكل خلال مرحلة الإعداد». سألته: «كيف عرفت؟»، فأجابني: «لست مُعتاداً، يا صديقي، على التعامل مع هذا الكم الصاخب من الأحداث؛ لذا عليك بتجزئتها وتأطيرها في فصول. سيكون لزاماً عليك، أيضاً، في مرحلة ما، تزييفها، وليس تأطيرها فحسب. هذا ما نفعله نحن المؤرخون، نجلس في النهاية، ونكتب التاريخ، رغم أننا ما زلنا لا نعرف ما يكفي». في الواقع كانت نصيحة صديقي عظيمة للغاية، وساعدتني كثيراً في أثناء تحضيري للرواية للتخلص من متاهة التفاصيل.

ألفارو إنريجو: أتوقع أنه كان من الصعب العثور على مادة مجزأة في الأصل، كيف تعاملت مع ذلك؟

دانيال كيلمان: قلتُ لِنفسي، «يجب أن أشرع في الكتابة الآن، رغم أنني كنتُ لا أزال بمنأى عن فهم أي شيء. قررتُ أن أتعامل مع حقيقة ما لا أعرفه، وأقوم بتعويضه». لطالما كنتُ من محبي الكاتب المسرحي البريطاني «ألان بينيت»، وقد قرأتُ، في مقدمة أحد كتبه، نصيحة رائعة يقدمها للكُتّاب، قائلاً: «أنت بحاجة إلى معرفة أكثر ممّا يعرفه قراؤك، ولكن دون المبالغة في ذلك». في رأيي أنه محق تماماً، لو تماديت في توسيع رقعة هذه المعرفة، سوف يكلفني ذلك شوطاً طويلاً من الوقت، وفي النهاية لن يكون هناك فارق كبير، تبقى الحقائق ناقصة مهما بدت مُكتملة.

ألفارو إنريجو: بالطبع، أستطيع أن أفهم احتياجك إلى أرضية تقف عليها، ثم تنطلق. أتذكرُ عندما قمتُ بكتابة روايات عن الفيلق الروماني، قررتُ أن أطلع، أولاً، على كل ما يتعلّق بالجيش الروماني - إلى درجة أنني تعلمتُ كيف كانوا يربطون أحذيتهم!! كان عليّ أن أخترع الكثير من الأشياء. روايتك «تيل» تمتلك هذه البنية شديدة التعقيد التي تتغذى على التفاصيل. ربّما وجب على كل فرد أن يتخيّل نفسه «كاتباً» حتى يستطيع تقدير المناورات الهائلة اللازمة؛ لجعل القصة تندفق بانسيابية، وتسرد كل أحداثها المركبة على ذلك النطاق المحدود.

دانيال كيلمان: أوافقك تماماً.. لقد استغرق ذلك منّي الكثير من الوقت والجهد.

ألفارو إنريجو: عندما قفزتُ إلى فترات مختلفة في الماضي، هل اتبعتُ خريطة ما تحكّم هذه القفزات، خاصةً وأن الرواية عبارة عن قصص متعدّدة، وليست قصة بعينها؟

دانيال كيلمان: هي، بالفعل، مزيج من قصص عديدة، ولكنها جميعها تتلاقى، إذ تركز القصة على سرد الحياة الكاملة لشخصية «تيل أولينشبيجل»، ولكنني أردتُ من هذا المزج استثارة القارئ؛ لكي يربط بين النقاط، والأجزاء، والفصول، ويخلق وصلاته الزمنية بنفسه. لقد استغرق العمل مني قرابة خمس سنوات لإنجازه؛ وذلك نظراً لاحتياجي إلى تحديد المنهجية التي سأتبناها في بناء العمل، فلم يكن لدي هيكل رئيسي في البداية، لكنني استلهمته أثناء شعوري في الكتابة.

ألفارو إنريجو: أشهد لك أن رواية «تيل» لم تكن واحدة من روايات القرن السابع عشر الميلادي المُغرقة في الملل والتقليدية، بل هو كتاب مُشبع للغاية، لا يفقد قارئه مطلقاً..

دانيال كيلمان: لقي الكتاب رواجاً جيّداً في ألمانيا، ما يعني أن الكثير من الناس الذين لم يعتادوا على قراءة الخيال الأدبي التاريخي قد قرأوه، كما حصلتُ على بعض مراجعات القراء على أمازون، ومن أطرف ما

قرأته بين هذه المراجعات، قارئة تقول: «الرواية حملت عنوان «تيل»، رغم عدم ظهوره الجلي طيلة الأحداث، فلماذا سُميت إذن بهذا الاسم؟ أريد نقودي!». أضحكني التعليق، لأن «تيل» كان حاضراً طيلة الأحداث، لكنه لم يكن - دائماً - في المركز.

ألفارو إنريجو: هل بدأتُ الرواية بكتابة قصص منفصلة عن بعضها البعض؟

دانيال كيلمان: في البداية كنتُ أعمل على قصص مستقلة. والحقيقة، أنني بدأتُ بما هو الآن الفصل الثالث، الذي تناولت أحداثه محاولات فريق البحث العثور على «تيل» بعد اختفائه.

ألفارو إنريجو: وأخيراً تتكشف ساحة الحرب، كما تقول العبارة الافتتاحية: «السيدات والسادة: إنها الحرب! مرحباً بكم في وسط أوروبا».

دانيال كيلمان: (ضحكاً).. لقد أحسستُ وكأنني أحد أفراد فريق البحث، لأنه كان عليّ أن أعثر على «تيل» بنفسني وسط زخم التفاصيل. اضطررتُ إلى استحضار هذه الشخصية التاريخية غريبة الأطوار من زمن آخر لتتماهى مع فوضوية الحرب، ثم حاولتُ العثور عليه وسط فوضى الحرب بمساعدة اثنين من شخصيات العمل، يتوليان معي مهمة العثور على تيل، ولكن، بعد ذلك، قررتُ ألا تكون تلك التفاصيل في المقدمة، بل أرجأتها وبدأتُ بالحديث عن طفولة «تيل». كان التحدي الذي خضته في أثناء الكتابة ألا أجعل القارئ يشتم رائحة الحرب منذ اللحظات الأولى، فضّلتُ التمهيد لذلك تدريجياً؛ حيث خصصتُ فصلاً محدداً قبيل اندلاع الحرب، ثم قفزتُ إلى نهايتها ومنها إلى الدمار التام الذي خلفته. هذه القفزات خلقت البنية الزمنية الشاملة للرواية مع إسقاط فجوات في المنتصف. لم يكن من الصعب إطلاع القارئ على ما حدث خلال هذه القفزات الزمنية، لكنه البناء الدرامي للأحداث الذي سعيت من خلاله إلى إعمال حاسة التوقع لدى القارئ. لن أخفيك سراً، لقد طلب ناشران أوروبيان منّي أن أغير ترتيب الفصول حتى يكون الترتيب زمنياً، لكنني لم



دانيال كيلمان ▲

شهيراً، لكن سرعان ما تمحو الرواية ذلك الانطباع وتُفاجئ القارئ بكم هائل من الشخصيات الجديدة المُتولدة مع الأحداث التي ستلتقي بشكل ما مع شخصية الرواية الرئيسية، ولكن لا أحد يستطيع التخمين متى وكيف ولماذا سيحدث ذلك. لقد كان هناك الكثير من الروابط؛ بعضها واضح، والبعض الآخر خفي، ربطت هذه الشخصيات بعضها بعضاً. وفي النهاية، ينبغي على القارئ أن يثق في الراوي- أي الكاتب- ويطمئن أن كل شيء سيكون منطقياً عاجلاً أم آجلاً مع استكمال القراءة.

ألفارو إنريجو: أشهد لك بذلك، ولكنني أعتقد أنك قد بلغت قمة النضج في مشوارك الأدبي بهذه الرواية!

دانيال كيلمان: من الصعب أن يتحدث المرء عن عمله أو منجزه، ولكنني أعتقد أن رواية «تيل» هي أفضل شيء قمتُ به. لقد استغرقت مني وقتاً أطول من أي كتاب آخر، لدرجة شعرت باليأس الشديد، لأنني لم أكن أعرف كيفية التعامل مع جميع المواد التي حشدتها؛ خاصة وأن تضمين الحرب بأكملها أمر بالغ الصعوبة، فمنذ حوالي عام، التقيتُ أحد أقدم أصدقائي في فيينا، وقال لي بطريقة لطيفة ورقيقة: «أحببت روايتك كثيراً، ولكنك لن تكتب بمثل جمالها مرة أخرى يا صديقي». فكرت ملياً في عبارته، ووجدتها مُحتملة للغاية.

ألفارو إنريجو: كرّست، في أثناء الكتابة، المزيد عن المفهوم الحقيقي للبطولة وتجسيد الحرب، كما نراها الآن، وليس كما كانت بالفعل، فالكتاب حقاً شديد التثقيف، رغم عدد صفحاته القليلة نسبياً. ترى هل كنت تفكر في إشكالية أن قرّاء اليوم والمستقبل مختلفون عن القراء الذين بدأنا بالكتابة لهم؟

دانيال كيلمان: لديّ قناعة أن معظم الكتب الطويلة كان يمكن أن تكون أقصر بكثير مما هي عليه، دون الإخلال بمضمونها، كذلك أنا لا أفكر في القراء أثناء الكتابة؛ أعني، في الأساس، بكل ما يتعلّق بالإيجاز؛ ربّما لأنني أحب تكثيف ذروة العمل في لحظات معدودة؛ لذلك، استجمعت شجاعتي لإسقاط المزيد من التفاصيل، عندما قرّرت أن أروي قصة هذه الحرب الضخمة. أتذكر، عندما طُرحت الرواية بالمعارض، ذهبت لرؤية فيلم «دونكيرك - Dunkirk» لـ«كريستوفر نولان»، كانت أحداث الفيلم تدور حول معركة «دونكيرك»، ولكن دون إعطاء أي تفسيرات. لا أحد يخبرك لماذا اندلعت المعركة؟ أو ما أهميتها الإستراتيجية؟ أو ماهية ما يحدث بالفعل؟ لقد أعجبني ذلك كثيراً، وفور عودتي إلى المنزل، قمتُ بتمزيق كلّ الفقرات التوضيحية التي كنتُ قد قمتُ بتضمينها في الرواية، لأنني أدركتُ استحالة أن تُقدم تفسيرات كافية من وجهة نظر الآخرين فنحن البشر معتادون على التعامل اليومي مع معلومات مبتورة وغير مكتملة. في روايتي «قياس العالم» دارت الأحداث عن اثنين من العلماء الألمان. كانت مبيعات الرواية جيّدة جداً في ألمانيا، ولكن بعد ذلك، قال لي ناشرون: «نحتاج إلى حواشي إضافية، وهوامش تعريفية، ففي بلادنا، لا أحد يعرف من هو «كارل فريدريش غاوس»؟». أجبته: «ستتعجبون عند معرفة أن فئة قليلة جداً من الألمان يعرفون «كارل فريدريش غاوس»!». الأدب ليس وجبة متكاملة يضعها الكاتب أمام القارئ كي يلتهمها، ثم يغادر الطاولة؛ الأدب استثارة فكرية مشتركة ما بين الكاتب والقارئ، فعندما قرأتُ أدب «ديستوفسكي»، تعذّر عليّ فهم الكثير من سياسات روسيا في القرن التاسع عشر الميلادي، هذا لا يهم على الإطلاق؛ الأهم هو ضرورة أن نثق- دائماً- في قدرة القارئ على التعامل مع المعلومات غير الكاملة؛ لأن هذا هو ما نفعله طيلة حياتنا، بصور عفوية للغاية. والأدب جزء من الحياة وغير مُطالب بالاكتمال!

ألفارو إنريجو: نقلت الرواية، بشكل رائع، فوضوية الحرب، وافتقارها للمعنى والغاية. وقد انسحب ذلك المعنى على الحياة بصورة عامّة.

أبغ كسر الحلقة المفقودة داخل العمل.

ألفارو إنريجو: يا إلهي.. هذا الطلب كان من شأنه أن يقتل القصة ويهدمها، ويفقدها مذاقها المثير الذي يقدّم للقارئ دعوة سخية للمشاركة، واستكمال ما لم يجده أمامه.

دانيال كيلمان: نعم، هذا بالضبط ما دفعني إلى رفض طلب جهتي النشر، لم أكن أعتقد أنه يجب عليّ فعل ذلك، وإلا ماتت الرواية بالفعل وتهدمت أركانها.

ألفارو إنريجو: هذه الرواية تمتلك سيمفونية خاصة بها، فعند قراءة أعمالك السابقة، تملكني انطباع بأنك تطوّر ثيمات رواياتك، وتخلق لها قوالباً مختلفة عن بعضها البعض.

دانيال كيلمان: صحيح، بعد انتهائي من رواية «قياس العالم» قبل خمسة عشر عاماً، أصبحت مهتماً أكثر ببنية السرد. ستوافقني بالتأكيد عندما أقول لك أن كلّ رواية يجب أن تشكل تجربة لا تشبه سواها، على الأقل بالنسبة إلى الكاتب ذاته. ومع كلّ كتاب ستجتهد من أجل أن تقدم شيئاً لم تقدمه من قبل. على سبيل المثال، عالجت في روايتي «F/إف» كيفية تزامن حدوث الأشياء، حتى لو لم تكن على علم بذلك، فهي تؤثر على بعضها البعض، وإن لم يكن ذلك الأثر ملحوظاً، هكذا يتفاعل الناس، ولا يستغرقون في تفسير تفاعلاتهم بطرق مختلفة. وهذا بالضبط ما دفعني أن أجري بعض التغييرات الهيكلية في رواية «تيل»، كنت أريدها رواية متعدّدة الأصوات، كي أقول الحقيقة بوجهات نظر عديدة تعبر عن العالم في ذلك الوقت.

ألفارو إنريجو: لقد قمتُ باستحداث شخصيات عدلتُ بها مسار القصة بالكامل...

دانيال كيلمان: كان عليّ الإفلات من شرك النمطية. مع الصفحات الأولى في الرواية، ربّما اعتقد القارئ أنها مجرد سيرة ذاتية لشخصية تاريخية

في تلك الحقبة، في أوروبا، كما اقتربت من مفهوم الألوهية خلال عصر الباروك.

دانيال كيلمان: بالفعل شكّلت هيمنة السحر والخرافة على البشر، في تلك الحقبة، بؤرة اهتمام خاصة بالنسبة إلي، فقد استغرقت ما يقرب من عام في القراءة عن السحر في تلك العصور، والمثير أنه لا يزال كثير من الناس شغوفين بالخرافات حتى يومنا هذا؛ الفارق أنه يُوجد خيار آخر الآن، حيث يمكنك أن تكون عقلانياً، وأن تلجأ إلى الأسانيد المنطقية، أما في القرن السابع عشر الميلادي، لم يكن هذا الخيار متاحاً من الأساس. ربّما أضاف ذلك مساحة أدبية وشعرية شيقة لهذه الحقبة حتى وإن كانت تنسم بالفوضوية. لقد كان كل شيء مشوشاً، واقتصر العلم، آنذاك، على الخيمائيين والسحرة؛ لهذا السبب استولدت شخصية «Atha nasius Kircher» ضمن أحداث الرواية، لتسليط الضوء على المطاردة التي تعرض لها السحرة في أوروبا في أثناء تلك الحقبة، لقد كان ذلك ضمن إحدى الروايات المظلمة المنسية في التاريخ الأوروبي. في الواقع، لم يتم نسيانها تماماً، بل تحوّلت إلى فولكلور، لكنني أراها جريمة، تم حياكتها في الماضي باسم التعذيب والقتل الجماعي، استهدفت، في الأغلب، النساء.

ألفارو إنريجو: الإبادة الجماعية كانت الوسيلة التي مهّدت الطريق لنشأة العديد من مؤسّساتنا الحديثة...!! كان الأساس، في كل ذلك، تلك الحرب المروعة التي استبدلت مجموعة من الخرافات بمجموعة أخرى، ليس أكثر.

دانيال كيلمان: إذا تمّ اتهامك بأي شيء في القرن السابع عشر الميلادي، من المحتمل أن تتعرّض للتعذيب. لقد كانت حقبة تعجّ بالمزيد من الوحشية خاصة اتجاه الفقراء، والمهتمين بالسحر والخرافات، وكذلك اللصوص، فقد كان يتم انتزاع الاعترافات من الجميع تحت سطوة العنف؛ أبرياء كانوا أو مذنبين، وهو ما أضع روح العدالة، وجعل العنف جريمة أكثر تنفيراً من الأخطاء ذاتها.

ألفارو إنريجو: الغلبة، آنذاك، كانت للقانون الروماني.

دانيال كيلمان: لم تكن المشكلة في احتمالية تعرض الأبرياء للتعذيب والمحاكمة، بل الكارثة الأخطر تجسّدت في سيادة مفهوم غوغائي بين الجموع، يستند إلى حلّ صراعاتهم بقتل بعضهم البعض دون اللجوء إلى الدولة. وقد استغرق الأمر حوالي مائتي عام، كي يتنازلوا عن قانون الغابة ويتسبّد القانون؛ لذلك فرضت الدولة عقوبات عنيفة، ومبالغاً فيها في العلن كـ«وسيلة» تُظهر بها للجميع مشروعية اللجوء للدولة لأخذ الحقوق، وعدم أخذها وفق الأهواء.

ألفارو إنريجو: قد يعتقد المرء أن روايتك بمثابة رؤية تأملية عن مفهومي العنف والعدالة، لكنها ليست كذلك بالشكل المتعارف عليه. الرواية نجحت في أن تتدفق وتتسلل إلى القارئ بطريقة سلسة للغاية، فزاوية التناول وروح المعالجة برّاقة وشديدة الابتكار؛ وهذا يرجع إلى أنك تمتلك لغة ذات حسّ فكاهي قوي، تركز على التجريد والسخرية في آن واحد. كنت أضحك، نصف الوقت، في أثناء قراءتها.

دانيال كيلمان: كان لزاماً عليّ أن أجعل شخصية «تيل» تبدو بمظهر المهرج الداھية. لقد انتزعت من حقبة زمنية مختلفة، ووضعته في هذه الحقبة السردية؛ ليكون أكثر إفادة لأغراض الأدبية، فهو شخصية حادة الذكاء، فصيح اللسان، يمارس الحيلة طيلة الوقت ليكشف عيوب الآخرين، ثم كانت الفكاهة والسخرية ضرورتين ملحّتين لتعضيد أركان الشخصية. وهناك دافع آخر كان يحركني في أثناء الكتابة، فيما يشبه

ربّما عززت - أيضاً - الفقرات الغائبة، والمساحات المفقودة ذلك المعنى ببراعة، فالناس، آنذاك، كانوا يموتون من أجل أي شيء، أي شيء، وكلّ شيء كان يقود إلى الموت!

دانيال كيلمان: أردتّ تجسيد هؤلاء الأشخاص الذين لا تشغلهم الملابس، فهم يخلقون عالماً خاصاً بهم، ولا يعرفون غيره، وليست لديهم رغبة في معرفة المزيد. بالنسبة إلى هؤلاء ممّن عاصروا هذه الحقبة، لم يكن الأمر بالنسبة إليهم يشبه دخول بيت الرعب في أحد الملاهي؛ وإنما كانت هذه هي الحياة الحقيقية على أرض الواقع؛ لذا كانت فجاجة إظهار العنف اليومي تتجسد عبر الشخصيات التي لا تتفاجأ على الإطلاق أو تنزعج من مثل هذه الانتهاكات. بطريقة أو بأخرى، يتقبل هؤلاء مثل هذه الأوضاع غير المحتملة؛ هذا ما فعلوه وما يزالون يفعلونه.. البشر يمتلكون مثل هذه القدرة اللامحدودة على تحويل أي شيء إلى جزء طبيعي من ذهنية التعاطي مع الحياة؛ مهما بلغت بشاعته.

ألفارو إنريجو: لم تكن الحياة سهلة بالفعل، لم يكن هناك طعام أو ملبس، لم يكن هناك أي شيء على الإطلاق.

دانيال كيلمان: الناس لم يكن بحوزتهم سوى زوج واحد من الملابس، يرتدونه طيلة حياتهم التي ربّما كانت أقصر من زمن تبديل الملابس. نادراً ما كنتُ أصفُ تفاصيل الملبس في مؤلّفاتي؛ لأنني لستُ بارعاً في البحث عن ذلك. أخبرني أنت، كيف تعاملت مع ذلك في روايتك «موت مفاجئ»؟

ألفارو إنريجو: لم أخض في تفاصيل كثيرة حول الملابس في روايتي. كانت قبعة الرأس الطويلة السوداء التي يرتديها «كارافاجيو»، بطل الرواية، موجودة- دائماً- في تقارير الشرطة خلال مرّات اعتقاله. عندما دخل كل من «كارافاجيو» و«كوفيدو» «ساحة نافونا» في كامل رداثهما لمحاربة خصومهم، أحببت أن يظهرأ في هيئة زُعاة البقر، ثم كان علي أن أنسى كل بحثي حول الملابس الباروكية السائدة، آنذاك، في جنوب أوروبا. كنت مستغرقاً، فحسب، في الحديث عن العنف اليومي في القرن السابع عشر الميلادي. كانت هذه الحقيقة حاضرة، وساطعة طيلة الأحداث، لكنني اعترف أنني لم أكن مُتّنعاً بالقدر الكافي.

دانيال كيلمان: لا تغفل أن روايتك كانت تتعامل مع أناس أكثر تحضراً من هؤلاء الذين يعيشون في الريف الألماني، والتصرّف، هنا، مقبول ما لم يطع ذلك على المضمون، فالمضمون- دائماً- سيد الموقف، ويمتصّ سقطات الشكل.

ألفارو إنريجو: معك حق. الشخصيات في رواية «موت مفاجئ» كانت تبدو أكثر تحضراً.

دانيال كيلمان: أتعلم أنني أردت تهيئة مسرح الأحداث سريعاً لاندلاع العنف بشكلٍ عرضي في الفصل الثاني من «تيل»؛ لقد تجلّى ذلك بوضوح عندما كادت يد الطحّان الغاضب أن تقتل «تيل»، وكان ذلك في حضور أبويه، فيما لم يُظهرا رد فعل صادم وانفعالي على ذلك. أحقاً لا يغضبهم القتل؟ لقد اكتفى الأب بصفع الرجل الذي حاول قتل ابنه للتو، هكذا أردت أن أضع القارئ بثبات على أعتاب عالم؛ العنف فيه عرضاً طبيعياً.

ألفارو إنريجو: في رأيي، جسّدت قصّة- والد تيل- الرجل الفقير العصامي الذي يُتقن فنون الكيمياء، وتركيب علاجات عشبية للتداوي من الأمراض فيما يشبه سحراً هرطقياً، تيمة مهمة للغاية داخل الرواية. هذه الخرافات والمعتقدات غير العقلانية كانت شائعة،

ضوءاً إضافياً اهتديت به؛ إنها روح الرائع «وليام شكسبير»، حيث تدور أحداث الرواية في عصره، فعندما تُقرر أن تكتب عن الملوك والملكات في أوائل القرن السابع عشر الميلادي، أنتِ إذن في حضرة شكسبير، وتتنفس هواءه.

ألفارو إنريجو: هناك ملوك وملكات في روايتك، ولكن هناك - أيضاً - الكثير من الأشخاص العاديين: الطحان، والفلاح، والخباز وذويهم؛ كل هذا جعلني أتذكر أدبيات «ثيرفاتيس».

دانيال كيلمان: «ثيرفاتيس» كان أقلّ حضوراً من شكسبير. بالطبع، استحضرتّه، بصورة عفوية، بسبب خلفيتك الثقافية. عندما كتبتُ عن «ألكسندر فون هومبولت» ومساعدته «إيمي بونبلاند»، وهما يسافران معاً في روايتي «قياس العالم»، فكرتُ في «دون كيشوت» و«سانشو» طيلة الوقت. ولكن عندما شرعتُ في كتابة «تيل» لم أقرأ لـ«دون كيشوت»، بل قرأتُ الكثير من أعمال شكسبير. فقد كانت الملكة «إليزابيث ستيوارت»، وهي شخصية مهمة في الرواية، تعرف بالفعل شكسبير. يمكن القول إنها الشخص الوحيد، في ألمانيا، الذي شاهد أداء شكسبير في مسرحياته الخاصة؛ وهذا شكل شخصيتها بالنسبة إليّ بمعايير خاصة. كيف يمكنني التعبير عن شخصية رأيت شكسبير؛ أعظم من قدامته الثقافة للبشرية؛ ليس فقط في عصرها، ولكن على مرّ كلّ العصور، كان عليّ أن أتلبس روحه، تماماً، وأن أتشبع بـ«رذاذ» كتاباته قبيل شروعي في كتابة «تيل».

ألفارو إنريجو: شكسبير بمثابة استثناء ومعجزة في بيئته. لندن مدينة كبيرة، لكنها معزولة وغامضة مقارنةً بالإمبراطورية الإسبانية التي حظيت، آنذاك، بهاء استثنائي، فعندما أنظر إلى شكسبير، وفقاً لطقوسي وتقاليدي ككاتب أسباني، سيبدو ظهوره وكأنه حادثة سحرية، فهو ذلك العبقري الاستثنائي الذي قفز من العدم.

دانيال كيلمان: نعم، أنت على حقّ. امتلكت الإمبراطورية الإسبانية، آنذاك، سطوعاً كاملاً، فمن وجهة النظر الإسبانية، كانت لندن متخلفة، تماماً، في ذلك الوقت، بينما من المنظور الألماني، كانت لندن مركزاً حضارياً متوهجاً بمسرحها الرائع، وموسيقاها الرائعة.

ألفارو إنريجو: لا تنس، أن أموال الأميركتين أخذت تتدفق، في ذلك الوقت، إلى إنجلترا وألمانيا، لكنها لم تبق في إسبانيا.

دانيال كيلمان: تلك هي المحطة التي تحولت فيها إسبانيا إلى ما هي عليه اليوم الولايات المتحدة؛ الإمبراطورية المتعثرة. ربّما يجب عليك أن تكتب عن ذلك!

ألفارو إنريجو: هذا تقريباً ما أكتب عنه منذ أن انتقلت إلى نيويورك في محاولة لفهم الإمبراطورية الأميركية المتعثرة.

دانيال كيلمان: أعتقد أنه بمقدورك كتابة رواية رائعة تحكي عن قاضي جمهوري شاب، شديد الانتهازية والتعصب، كنسخة موازية لرواية «Bel-Ami» لـ«موباسان»، ولكن ستدور الأحداث هذه المرة في أروقة الجمهوريين. تستهويني بشدة كتابة ذلك، لكن لا أستطيع، لأنني لست أميركياً.

ألفارو إنريجو: بما أنك، حالياً، تستقر في نيويورك لا في ألمانيا، ومن واقع قراءتي الخاصة لرواية «تيل»، شعرتُ أنك تتحدّث - أيضاً - عن الوحشية الراهنة في أميركا الوسطى.

دانيال كيلمان: كان ذلك بطريقة التورية، وليس التصريح المباشر.

ألفارو إنريجو: حسناً، ولكن هذا ما يفعله الصحفيون في كتاباتهم؛ اكتب إذن بشكل صريح.

دانيال كيلمان: عندما كتبتُ رواية «قياس العالم»، أردتُ، حقاً، أن أكتب عن أميركا الجنوبية، والواقعية السحرية، وهذا العالم الذي كنتُ مفتوناً به للغاية. لكنني لم أستطع؛ لعدم انتمائي لتقاليد هذه الثقافة، ولكن، بعد ذلك، عثرتُ على شخصية «هومبولت» في إحدى رواياتي، وكنتُ سعيداً لأنه أصبح مفتاحي: ذلك المواطن الألماني الذي ذهب إلى «ماكوندو»، ورغم الكلاسيكية التي بدت على أمتعته وأغراضه المنتمية لمدينة «فايمار» الألمانية، إلّا أنني وجدتُ صلة شخصية بيني وبينه، فمن خلاله، أمكنني الولوج إلى عالم أميركا اللاتينية وأدبها، الذي أحبه كثيراً.

ألفارو إنريجو: في الواقع، لا أعرف ما إذا كان لدينا الحق في الكتابة عن هذا البلد، ولكن بالتأكيد يمكننا كتابة ما نشعر به حيال ذلك. وهذا الفكر يأخذني إلى علاقتك باللغة ككاتب «نازح» يعيش خارج بلاده. بينما كنت أقرأ «Tyll» شعرتُ بمسحة ساخرة كانت شائعة جداً في أدب أميركا اللاتينية. سأعطيك نصيحة لها واجهتها بحكم أصولي العرقية: «الناس يتحدثون الإسبانية في معظم أميركا اللاتينية، لكن لا أحد يمتلك ناصية اللغة، لأنها فُرِضت علينا؛ لذلك نحن دائمو السخرية منها ومعها»، دورنا كـ«روائيين» هو استخدام لغة أدبية تسخر من نفسها، كما لو أن قيود التقاليد تتحرّر عبر متنفس السخرية. هل قرأتُ أدب أميركا اللاتينية؟

دانيال كيلمان: بالطبع، لا أستطيع تخيّل الحياة بدون روايات غابرييل غارسيا ماركيز، كانت محورية جداً بالنسبة إليّ وما تزال. في التسعينيات، التحقّت بالجامعة لدراسة الأدب والفلسفة الألمانية. وقد تعلمنا نظريات جامدة ومصمّمة لما يجب أن يكون عليه الأدب؛ إما أن يجسّد الواقعية الاجتماعية أو يشكّل نوعاً من الشعر الدادائي الجديد. كانت تلك هي اللحظة التي اكتشفتُ فيها أدب أميركا اللاتينية، حيث أذهلني المساحات اللانهائية التي لا تزال مفتوحة للتجريب. لم أكن لأكتب، أبداً، رواية «قياس العالم» بدون «ماريو فارغاس يوسا». لقد تأثرتُ بشدة بكلّ من «فلاديمير نابوكوف»، و«بورخيس»، و«بدرور بارامو»، و«خوان رولفو».

ألفارو إنريجو: تأثّر «خوان رولفو» كثيراً بما يُعرّف في الأدب الألماني بـ«رقصة الموت - Totentanz»، ونقله إلى الموروث الأدبي المكسيكي.

دانيال كيلمان: «رقصة الموت» أحد أشكال التعبير الذي انتعش في أدب العصور الوسطى، نتيجة للوعي والتفكير في فكرة الحياة والموت على إثر الكوارث المهلكة التي ضربت وسط أوروبا، آنذاك، من حروب، ومجاعات، وأوبئة، حتى أصبح جزءاً من الفلكلور الأوروبي بصفة عامة، وجرى تجسيده بالرسم على جدران الكنائس، وفي مقابر شمال أوروبا، والمقابر الجماعية، والجدران الخارجية للأديرة، فقد سادت هذه النصوص الشعرية الساخرة في جميع أنحاء أوروبا.

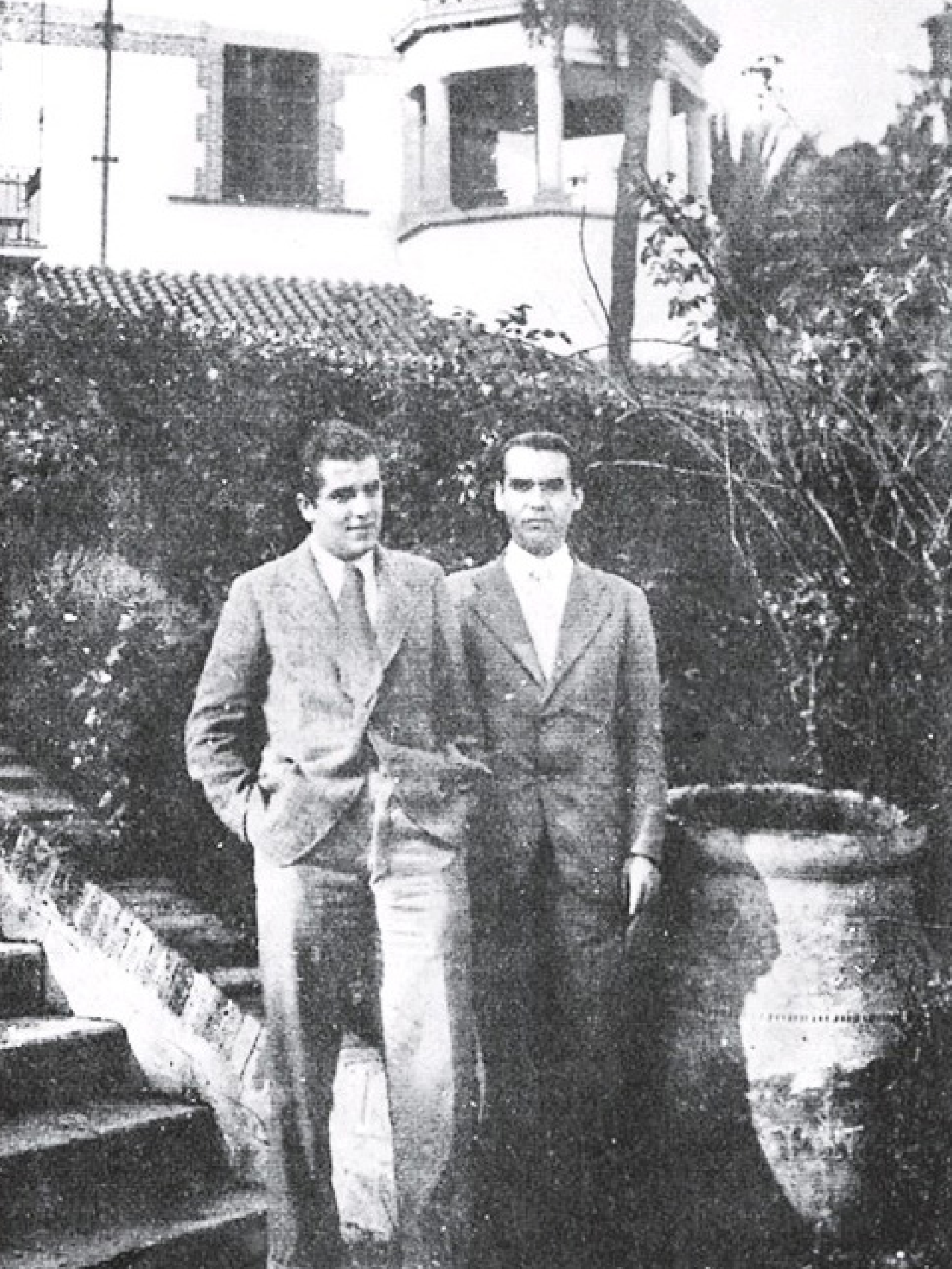
ألفارو إنريجو: صحيح لقد انتعشت «رقصة الموت» وتجذرت في الأدب المكسيكي.

دانيال كيلمان: هكذا يجب أن تعمل الثقافة يا صديقي؛ كـ«حوار طويل» نتجادب أطرافه من آن إلى آخر... □ ترجمة: شيرين ماهر

المصدر:

<https://bombmagazine.org/articles/daniel-kehlmann/>

فبراير، 2020



فديريكو غارسيا لوركا

الحوار الأخير

في العاشر من شهر يونيو/ حزيران 1936، نشرت اليومية المدريدية (إيل صول)، ضمن سلسلة بعنوان (حوارات فنّان كاريكاتور متوحش). خلاصة لقاء نادر شيق، جرى بين رمزين من رموز الثقافة الإسبانية خلال العهد الجمهوري: الصحافي والرسام البوهيمي «لويس باغاريّا إييو» (1882 - 1940)، والشاعر والمسرحي الكبير «فديريكو غارسيا لوركا» (1906 - 1936)، هذا الحوار، الذي أعادت نشره دار (راي لير) ضمن كتاب يحمل عنوان (كائنات جمهورية)، عبارة عن تبادل للأسئلة وللمشاعر والتصورات، حول قضايا ومواضيع متنوعة، بين فنّان الكاريكاتور الكاتالوني، وبين الشاعر والمسرحي الأندلسي. وذلك بأسلوب متحرّر من قيود الحوارات الصحافية الشكلية المصطنعة.

ومع مرور السنوات، اكتسب الحوار أهميّة خاصّة، ذلك أنّه بعد حوالي شهر فقط من نشره، سوف تندلع الحرب الأهلية الإسبانية في السابع عشر من شهر أغسطس/ آب، وهي الحرب التي أودت بحياة «لوركا»، ودفعت بـ«باغاريّا» إلى النزوح إلى «باريس»، ومنها إلى «هافانا» حيث توفي هناك سنة 1940. كما تأتي أهميّة الحوار كذلك، من أنها تجمع بين مثقفين، تقاسما إلى جانب صداقتهما الطويلة والحميمة، كثيراً من القناعات الأيديولوجية والفنيّة، فكلاهما كان مناصراً للحركة اليسارية، مناهضاً للفاشية العسكرية التي كلّفت «لوركا» حياته وهو لم يتجاوز عقده الثالث، بينما أدت برفيقه «باغاريّا» إلى الهروب إلى فرنسا، ومنها للجوء إلى كوبا حيث قضى بقية عمره إلى أن وافاه أجله هناك أربع سنوات بعد اغتيال صديقه «لوركا». وكلاهما اعتنق السريالية، كحركة فنيّة وتعبيرية طلائعية، تتمرّد على كل أشكال التنميط والإتباع في العملية الإبداعية، شعراً وتشكيلاً ومسرحاً وسينما، ليُشكّل بذلك، إلى جانب الرسام «سالفادور دالي» والمخرج السينمائي «لويس بونويل»، الجيل الإسباني الأكثر تمثيلاً للحركة السريالية في إسبانيا خلال الثلث الأول من القرن العشرين.

وهذه ترجمة لأهم ما ورد من آراء وأفكار في هذا الحوار الممتع والمختلف، بين فنّانين، ومثقفين، ورفيقين سارا معا على نفس الدرب المشؤوم:

الأرض، هل تؤمن بمقولة الفنّ للفنّ، أم ترى عكس ذلك، بأن يكون الفنّ في خدمة الشعب، يقاسمه أفراحه وأتراحه؟

«لوركا»: جواباً على هذا السؤال، لا بدّ أن أقول لك أيها الطيب الودود «باغاريّا»: إنّ الفنّ للفنّ مقولة متجاوزة إن لم تكن مُبتذلة. لا أحد من العقلاء اليوم يؤمن بتفاهة الفنّ الخالص؛ الفنّ من أجل ذاته. إنه في مثل هذه اللحظات الدرامية التي يمرّ منها العالم، يجب على الفنّان أن ينخرط في هموم وتطلعات شعبه. عليه أن يغادر باقة السوسن، ويُلقي بنفسه في الطين إلى خصره، ليساعد من يبحثون عن السوسن. أنا شخصياً أشعر برغبة جامحة في التواصل مع الآخرين، لذلك طرقت أبواب المسرح؛ فللمسرح كرسيتُ كلّ حساسيتي.

«باغاريّا»: هل ترى أن الشعر يُحقق ذلك الاقتراب من المستقبل البعيد، أم أنه بالعكس، يؤدي إلى النأي بنا عن أحلام الحياة الأخرى؟

«لوركا»: هذا السؤال العسير وغير المألوف، له صلة بالقلق الميتافيزيقي الحادّ الذي يغمر حياتنا، ولا يستوعبها غير أولئك الذين

«باغاريّا»: لا تخفى عنك رمزية (البومة) في أعمال «ميغيل دي أونامونو»، و(الكلب المتشرد) في أعمال «بيو باروخا». فما الذي يمثله (الحلزون) يا ترى داخل المشهد الخالص لأعمالك الفنيّة؟

«لوركا»: أنت تسألني عن شغفي بالوقائع والحلزونيات في رسوماتي الفنيّة على وجه التخصيص. طيب، الجواب بسيط: للحلزون ذكرى عاطفية مؤثرة في حياتي؛ فذات يوم بعيد، اقتربت مني أمي، وأنا منهمك في بعض رسوماتي. وبعد أن تأملت ما أخطه بالريشة على البيضاء، صاحت بي: (ولدي العزيز، أموت لأعرف كيف يمكن كسب رزقك في الحياة برسم هذه الحلزونيات!). منذ ذلك اليوم، صار الحلزون محور رسوماتي. هذا كلّ ما في الأمر. أرجو أن أكون قد أشفيتُ بعض فضولك.

«باغاريّا»: وأنت الشاعر الرقيق العميق، صاحب الكلمة الشعرية الشفيفة الخلابة، لكن بأجنحة فولاذية تضرب بصلابتها في أحشاء

«باغاريًا»: ألا ترى يا «فديريكو» أنّ الوطن لا يعني شيئاً، وأنّ الحدود يجب محوؤها؟

«لوركا»: أنا إسبانيّ شامل، لا أستطيع العيش خارج حدودي الجغرافية، لكنني بالمقابل أكره الانغلاق داخل الانتماء الإسباني الضيق. أعتبر نفسي أحياناً للجميع، وأمقت كل من يُضحّي بروحه من أجل فكرة الوطنية المجرّدة، بداعي حبّه لوطنه وهو معصوب العينين.. أنغتنى عشقاً بإسبانيا، لكنني أعتبر نفسي قبل ذلك ابناً لهذا العالم الواسع، وأحياناً شقيقاً لجميع بني الإنسان. من هنا، فأنا من الذين لا يؤمنون بالحدود السياسية.

صديقي «باغاريًا». ليست الأسئلة حكرًا على المُحاور، فللمُحاور أيضاً حقّ السؤال.

لماذا يكسو لحم الضفادع جميع رجالات السياسة الذين يظهرون في رسوماتك الكاريكاتورية؟

«باغاريًا»: لأنّ جلّهم يعيش داخل المستنقعات.

«لوركا»: وما تفسرك لهذه المشاعر الإنسانية التي تُضفيها على الحيوانات في لوحاتك يا عزيزي «باغاريًا»؟

«باغاريًا»: عزيزي «لوركا». الحيوانات لا روح لها حسب المعتقد الكاثوليكي، باستثناء بعض الحيوانات «المباركة»، مثل كلب القديس «روكي»، وخنزير القديس «أنطون» وديك القديس «بيدرو»، لذلك ارتأيت أن أضفي صفات إنسانية على بقية الحيوانات التي لا وليّ ولا بركة لها، وأن أكرّمها بقلمي، حتى تتعارض مع أولئك الأدميين الذين يحملون صفات حيوانية خالصة.

عزيزي «لوركا». أودّ أن أسألك عن أمرين يكتسيان أهميّة كبيرة في إسبانيا: الغناء العجري، ومصارعة الثيران. بالنسبة للأغاني العجرية، لا أرى فيها عيباً غير هذا الاحتفاء بالأتمّ، مقابل غياب مطلق للأب. وهذا أمر غير عادل. ومع ذلك، فإن الغناء العجري، يظلّ يمثل قيمة كبرى لهذه الأرض.

«لوركا»: القليلون من يعرفون الغناء العجري الحقيقي؛ فأغلب ما يُقدّم اليوم من عروض، يندرج تحت اسم «الفلامينغو» الذي هو تشويه للغناء العجري الأصيل. لا يُمكن الاستطرد في تفصيل هذه النقطة، لأن الموضوع على قدر من التشعب ما لا يسعه هذا الحوار الصحافي. وحول ما ذكرته من حضور الأتمّ، دون الأب، في أغاني العجر، فالأمر صحيح إلى حدّ ما. ومردّد ذلك إلى أن العجر يعيشون وفق نمط اجتماعي أمومي، حيث الأبناء ليسوا كالأباء، وإنما هم مجرد أبناء يعيشون تحت سلطة الأتمّ. عموماً، لا تخلو الأشعار الشعبية العجرية من التغمّي بعاطفة الأبوة، لكن بدرجة أقلّ.

أما الموضوع الثاني الأهمّ الذي تسألني عنه، مصارعة الثيران، فأظنه أكبر موروث شعري وحيوي لإسبانيا على الإطلاق. ومع الأسف، لم يتمّ استغلال هذا التراث بما يكفي من لدن الفنّانين والكتّاب. ويرجع ذلك أساساً إلى تربية خاطئة نشأت عليها في صغرنا، وكان جيلي أوّل من قاوم هذا الصنف من التربية. إن مصارعة الثيران في تقديري، هي أعظم وأعمق احتفال يُقام اليوم في العالم بأسره. إنها دراما خالصة، حيث يُذرف الإسباني أعلى دموعه وأحرّ اشواقه. إنها الفضاء الوحيد الذي يضمن للمتفرّج مشاهدة حدث الموت وقد أحيط بأقصى مظاهر الهيبة والجمال المُبهر. فماذا يبقى من فصل الربيع الإسباني، ومن دمننا، ومن لغتنا، لو كُفّت أبواب الحلبيات عن نفيها المثير؟ شخصياً، أنا من أكبر المعجبين، عن طبع وعن ذوق شعري، برائد المصارعين الإسبان «خوان بيلمونتي».

يعرفوننا جيّداً. الإبداع الشعري لغزٌّ غامضٌ، كغموض ولادة الكائن البشري: أصوات نائية تنتهي إلى أذنيك دون أن تعرف من أين تأتيك، ولأجدوى من السؤال عن مصدرها. لم تشغلني قط لحظة الولادة، ولا أكثر بتاتاً للحظة الموت. كلّ ما يشغلني، أن أنصت بعناية إلى الطبيعة وإلى الإنسان، ثم أنقل بأمانة ما يُعلّماني إيّاه، دون حذلقه، ودون أن أعطي للأشياء معنى لا أعرف أصلاً إن كانت تتحمّله. لا أحد، بمن فيهم الشاعر، يملك مفاتيح أسرار الكون. أطمح أن أكون طيباً. وأعلم أنّ الشعر سموّ وارتقاء.. وفي اعتقادي الراسخ، أنه لو كان هناك عالم آخر أبعد من هذا، لكنّك أسعد الناس بالعثور عليه، لكن آلام الإنسان، وهذا الجور المستمرّ الذي يستبدّ بالعالم، يُعيقان جسدي وفكري عن الارتحال إلى حيث النجوم في السماء.

«باغاريًا»: ألا ترى أيّها الشاعر، أنّ السعادة تكمن في ضياب لحظة انتشاء عابرة، أو في الاستمتاع بمشهد طبيعيّ خلّاب، ثم يأتي قنّاص اللحظات المكثّفة، ليحوّلها إلى لحظات خالدة، وإن كنت لا أومن بالخلود..

«لوركا»: لست أدري يا عزيزي «باغاريًا» أين تكمن السعادة بالضبط. فلو صدقت ما قرأناه، أيام المدرسة، من نصوص الفيلسوف الكبير «خوان مانويل أورتى»، فإنّ السعادة لا يُمكن أن توجد إلا في السماء. وإذا كان الإنسان قد اخترع فكرة «الخلود»، فلأنّ هناك وقائع وأشياء في هذا العالم تستحق صفة الخلود، وجماله، وسموّه. إنها نماذج مطلقة من أجل نظام دائم وأبديّ.

لماذا تسألني عن مثل هذه الأشياء؟ ربّما ترغب في أن نلتقي في العالم الآخر لنكمل هذا الحوار، تحت سقف مقهى فخم محفوف بالموسقى وبالأجنحة، تغمره المسرّة الأبدية، والأقداح الفاتقة الوصف؟ لا تحزن يا «باغاريًا»، سوف نلتقي حتماً هناك!

«باغاريًا»: ربّما تفاجئك أيّها الشاعر، أسئلة هذا المخلوق المتوحش. فأنا، كما تعلم، كائن غزير الريش.. متوحش من فرط ما يحيط بنا من ألم. هل تعتقد أيّها الشاعر، أنّ كلّ هذه الرحلة الحياتية المأساوية التي نقطعها، لم تكن سوى نتيجة جملة تدرجت ذات يوم على شفاه والدينا؟ ألا ترى أن ربيبة «كالدرون دي لباركا» كانت أصدق من تهاؤل «مونيوس سيكا» إذ يقول: (من أكبر الآثام التي يرتكبها الإنسان، أن يولد في هذه الحياة).

«لوركا»: أسئلتك لا تفاجئني مطلقاً؛ فأنت شاعر حقيقي، يتقن فنّ وضع الكلام في سياقه المناسب. سوف أجيّبك بكامل الصدق والبساطة: ريشك المتوحش هو ريش جناحي ملاك، وخلف هدير الطبل الذي يحمل إيقاع رقصاتك المروّعة، هناك قيثارة ودي رسمه قديماء الإيطاليين الأوائل. التهاؤل من خصائص الأرواح ذات البُعد الواحد، تلك الأرواح التي لا ترى سيول الدمع التي تحاصرنا نتيجة آفاتٍ يُمكن درؤها.

«باغاريًا»: أترى أن الوقت كان مناسباً لتسليم مفاتيح أرضك الغرناطية إلى الملوك الكاثوليكين؟

كان الوقت سيّئاً، رغم أنهم يقولون العكس في كتب التاريخ المدرسية. لقد أضعنا حضارة عظيمة وغنية: شعر، فلك، هندسة، وغيرها من الفنون والعلوم الرفيعة والفريدة في العالم، لتتحوّل الأندلس بعدها إلى أرض فقيرة وغير آمنة، حيث تُعشعش حالياً أسوأ البورجوازيات الإسبانية.

والحنان، أن تتجنب كل حماقة، وأن تتصرف كحيوانات أليفة. وقل للورود ألا تمعن في سحرها، لأنهم قد يزرعونها فوق البطون الفاسدة لجثث موتاهم.

«باغاريًا»: صدقت أيها الشاعر. سوف أعود إلى أدغالي، لأزأر مع الزائرين؛ فذلك أهون من الكلمات الجميلة لبعض الأصدقاء، التي تكون أحياناً عبارة عن شتائم بصوت منخفض.

■ حوار: لويس باغاريًا إيبو □ ترجمة: رشيد الأشقر

المصدر:

عن المجلة الإسبانية (رامبلا) - 04 مارس/ آذار 2020.

«باغاريًا»: من تُفضّل من الشعراء الإسبان المعاصرين؟

«لوركا»: هناك علّمان شامخان هما: «أنطونيو ماتشادو» و«خوان رامون خيمينيس». الأول، من منظور الصفاء والكمال الشعري، شاعر بشري وسمائي. يتحاشى الخوض في كل صراع، مكتفياً بعالمه الداخلي المدهش. أمّا الثاني، فهو شاعر كبير. يعيش قلق تمجيد رهيب للذات. يمزّقه الواقع الذي يُحيط به. وتؤلّمه الأشياء الصغيرة المحيطة به، بينما أذناه في إصغاء دائم إلى العالم. إنه خصم حقيقي لروحه الشعرية العجيبة والمتفردة.

وداعاً «باغاريًا». عندما تعود إلى أدغالك، صحبة الورود والوحوش والسيول، لا تنس أن تنصح أصدقاءك المتوحشين بالألّا يتقوا في رحلات الذهاب والإياب إلى مدننا؛ قل للوحوش التي رسمتها بكامل الرقة



فيليب روث مع ميلان كونديرا:

الملائكة، الشياطين، الرواية

هذا الحوار خلاصة لقاءين أجراهما «فيليب روث» مع «ميلان كونديرا»، بعد أن قرأ الأخير مخطوط ترجمة روايته «كتاب الضحك والنسيان» إلى اللغة الإنجليزية. جرى اللقاء الأول أثناء زيارة «كونديرا» إلى لندن للمرة الأولى، والآخر أثناء زيارته الأولى إلى الولايات المتحدة. قام «كونديرا» بهاتين الرحلتين انطلاقاً من فرنسا التي هاجر إليها برفقة زوجته في العام 1975، حيث عاشا في مدينة «رين» وقام بالتدريس في الجامعة قبل أن ينتقلا إلى باريس. تخللت اللغة الفرنسية حديث «كونديرا» في المرتين، لكن الغلبة كانت للغة التشيكية، واضطلعت زوجته «فيرا» بدور المترجم، أما النصّ التشيكي الأخير فقد ترجمه إلى اللغة الإنجليزية «بيتر كوسي».

كانوا سيفلحون في ذلك أم لا، لكنّ الاحتمال لا يزال قائماً. والإدراك المُباغت بوجود هذا الاحتمال يكفي لتغيير معنى الحياة بالكامل؛ لذلك أصبحت أرى أوروبا في وقتنا الحاضر هشة وإلى فناء.

روث: ورغم ذلك ألا ترى أنّ مصير أوروبا الشرقية ومصير أوروبا الغربية مسألتان شديدتا الاختلاف؟

كونديرا: من منظور التاريخ الثقافي؛ أوروبا الشرقية هي روسيا ذات التاريخ المتجذّر في العالم البيزنطي، أما «بوهيميا» و«بولندا» و«المجر» و«النمسا» فلم تكن يوماً، قط، جزءاً من أوروبا الشرقية، بل ساهمت منذ البداية في مغامرة الحضارة الغربية الكبرى بفنّها القوطي، وعصري النهضة والإصلاح- وهي حركة شهدت هذه المنطقة ميلادها تحديداً، فهنا، في أوروبا الوسطى، وجدت الثقافة الحديثة أعظم تجلياتها؛ التحليل النفسي، والبنبويّة، و«الدوديكا فونية»، وموسيقى «بارتوك»، وجماليات الرواية الجديدة لدى «كافكا» و«موزيل». لقد أفقد ضمّ الحضارة الروسية أوروبا الوسطى إليها (أو أغلبها على الأقل) الثقافة الغربية مركز ثقلها الحيوي، ففي أعقاب الحرب العالمية الثانية، هذا هو الحادث الأهم في تاريخ الغرب في هذا القرن، ولا نستطيع أن نستبعد احتمال أن تكون نهاية أوروبا الوسطى هي بداية نهاية أوروبا كلّ.

روث: خلال ربيع براغ، بلغ عدد النسخ المطبوعة من روايتك «المزحة» وقصصك «غراميات مرحلة» مئة وخمسين ألف نسخة، لكنك، بعد الغزو الروسي، طردت من عملك في التدريس في أكاديمية السينما، وأزيلت كل كُتُبك من أرفف المكتبات العامة، بعدها بسبع سنوات ألقيت أنت وزوجتك بضع كُتُب وبعض الثياب في حقيبة السيارة الخلفية، واتجهتما إلى فرنسا، حيث أصبحت واحداً من أوسع المؤلفين الأجانب حضوراً هناك. تُرى ما شعورك

روث: هل ترى أنّ نهاية العالم باتت وشيكة؟
كونديرا: هذا يتوقّف على ما تعنيه بكلمة «وشيكة».

روث: غداً أو بعد غد.

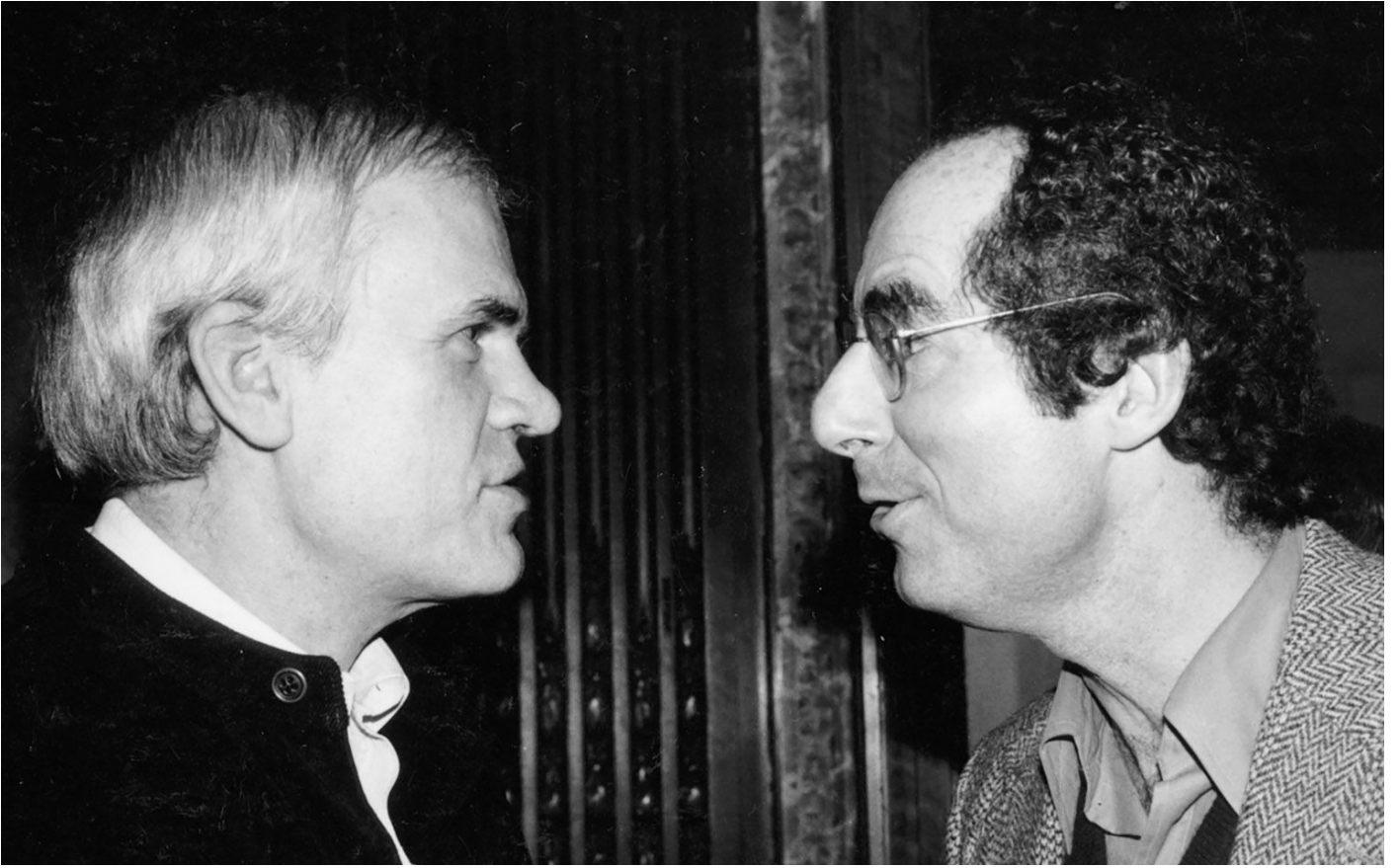
كونديرا: الإحساس بأنّ العالم يوشك على النهاية إحساس قديم.

روث: ليس لدينا، إذن، ما نقلق بشأنه.

كونديرا: بل على العكس؛ إذ ما دام هناك خوفٌ ما استوطن العقل الإنساني على مدار عصور، فلا بد له من سبب.

روث: على أي حال، يبدو لي أنّ هذه المسألة هي الخلفية التي تقوم عليها سائر القصص في كتابك الأخير، حتّى القصص ذات الطبيعة المرحّة بشكلٍ قاطع.

كونديرا: لو أنّ شخصاً قال لي في صباي: ستشهد يوماً ما اختفاء بلادك من العالم، ربّما كنتُ اعتبرتُ ما يقوله سخفاً؛ شيء لا يُمكن تصوّره. يعلم الإنسان أنّ مصيره إلى فناء، ومع ذلك يعتبر تمتع بلاده بحياة أبدية أمراً بديهياً، لكن في أعقاب الغزو الروسي في العام 1968، واجه كل تشيكي فكرة أنّ بلاده قد تمحى من أوروبا شيئاً فشيئاً، تماماً كما توارى أربعمائة مليون أوكراني (الليتوانيون) على مدار العقود الخمسة الماضية من العالم دون أن يُلقى بالاً. هل تعلم أنّ ليتوانيا كانت أمةً أوروبية عظيمة إبان القرن السابع عشر الميلادي؟ اليوم، يتحفّظ الروس على الليتوانيين كأنهم قبيلة على وشك الانقراض، ويغلقون الأبواب في وجه زائرهم؛ كي يمنعوا نبأ وجودهم من الوصول إلى الخارج. أجهل ما يحمله المستقبل لبلادي، لكنّي على يقين أنّ الروس سيبدلون قصارى جهدهم حتّى تذوب شيئاً فشيئاً داخل حضارتهم، ولا أحد يدري ما إذا



كُمهاجر؟

يقولون أنّ الرواية استنفذت إمكاناتها؛ بل لقد فرّطت الرواية، خلال تاريخها، في أغلب هذه الإمكانيات، فمثلاً، لم يستفد كل من جاؤوا بعد «ستين» و«ديدرو» من منابع إلهام تطوير الرواية المخبوءة في روايات هذين الكاتبين.

روث: كتابك الأخير؛ «كتاب الضحك والنسيان»، لا تصفه بأنه رواية، ومع ذلك تُعلن داخل النص أنّ: هذا الكتاب عبارة عن رواية في شكل تنويعات، وبالتالي يجب السؤال هنا: هل هو رواية أم لا؟

كونديرا: اعتبر الكتاب، وفق تقديري الجمالي الخاص، رواية حقاً، لكنني لا أتمنى أن أفرض هذا الرأي على أحد، إذ ثمة حرية هائلة تكمن داخل الشكل الروائي، ومن الخطأ أن نعتبر بناءً نمطياً ما هو جوهر الرواية المصون.

روث: رغم ذلك قطعاً ثمة ما يجعل رواية ما رواية، وما يضع حدّاً لهذه الحرية.

كونديرا: الرواية نصّ طويل من النثر التركيبي القائم على التسلية الذي يضم شخصيات مُختلفة، هذه هي الحدود الوحيدة. وأعني بمصطلح «تركيبي» رغبة الروائي في فهم موضوعه من سائر الجوانب وعلى أكمل وجه مُمكن. المقال السّاحر، والسرد الروائي، وشظايا السيرة الذاتية، والحقيقة التاريخية، وشطحات الفانتازيا؛ يُمكن لقدرة الرواية على التركيب أن تُؤلف بين كل تلك الأشياء في كيان واحد، كحال الأصوات بالموسيقى «البوليفونية». إنّ وحدة أي كتاب لا تنشأ من حبكتها فحسب، بل الثيمة، أيضاً. وفي كتابي الأخير هناك ثيمتان من هذا النوع: الضحك والنسيان.

روث: لطالما كان الضحك لصيقاً بك؛ حيث تُحرض كُتبتك على الضحك من خلال الفكاهة أو المفارقة. وما يُصيب شخصياتك بالحنن هو

كونديرا: تمثّل تجربة الحياة في عدد من الدول نعمة هائلة بالنسبة إلى أي كاتب؛ إذ لن تفهم العالم إلا إذا تعددت الجوانب التي تراه منها. يتكشّف كتابي الأخير «كتاب الضحك والنسيان»؛ الذي جاء إلى الوجود في فرنسا، داخل حيّز جغرافي مميّز: فالأحداث التي تدور في براغ نراها من خلال عيون أوروبا الغربية، في حين نرى الأحداث التي تقع في فرنسا عبر عيون براغ. هذه مواجهة بين عالمين؛ أولهما بلادي التي شهدت خلال نصف قرن، فقط، ديمقراطية، وفاشية، وثورة، وإرهاب ستاليني، وتفكك الستالينية، واحتلالين ألماني وروسي، وترحيلات جماعية، وموت الغرب داخل أرضه، ثم تسقط تحت وطأة التاريخ من ناحية، وتنتظر للعالم بارتياب شديد من ناحية أخرى. على الجانب الآخر فرنسا التي ظلّت، طوال عقود، مركز العالم، وهي تُعاني، حالياً، من نقص الأحداث التاريخية الكبرى؛ ولهذا ترتع في مواقف أيديولوجية راديكالية تمثل الرجاء الغنائي العُصابي في وقوع حادث مهيب من صنعها، لكن هذا الحادث لا يقع، ولن يقع أبداً.

روث: هل تعيش في فرنسا كغريب، أم تشعر أنّك ثقافياً في بيتك؟

كونديرا: أنا شديد الولع بالثقافة الفرنسية، وأدبني لها بالكثير، لاسيما الأدب القديم. واعتبر «رابليه» أقربهم لقلبي من بين كلّ الكتاب، كذلك «ديدرو» الذي أحبّ روايته «جاك القديري» بقدر حُبّي للروائي الأيرلندي «لورنس ستين». هؤلاء كانوا المجريين العظام في شكل الرواية على مدار التاريخ، وقد كانت تجاربهم، إن جاز التعبير، مُسالية وعامرة بالسعادة والبهجة. وهي السمات التي اختفت، الآن، من الأدب الفرنسي التي بدونها يفقد كلّ ما في الفنّ عبقاره. لقد فهم «ستين» و«ديدرو» الرواية بوصفها لعبة كبرى، واكتشفا ما في الشكل الروائي من فُكاهة. يُخالجني إحساسٌ مُغايرٌ، تماماً، حين أسمع نقاشات المثقفين الذين

اصطدامها بعالم فقد حسّ الدعابة.

«زافيس كالاندر» كبح «إيلوار» مشاعر الصداقة الشخصية من أجل مثل غلبا، وأعلن صراحة عن قبوله إعدام رفيقه. هكذا أزهق الجلاد روحًا في حين كان الشاعر يُغني.

لكن الأمر لا يقتصر على الشاعر فحسب؛ إذ كان عهد الإرهاب الستاليني بأكمله عبارة عن فترة من الهذيان الغنائي الجمعي. لقد ابتلع النسيان هذا الأمر تمامًا الآن، لكنّه يظلّ جوهر المسألة. يُحبّ الناس ترديد عبارة: أنّ الثورة جميلة، وأنّ الشرّ في الإرهاب الذي يطراً عنها، فقط، لكنّ هذا ليس حقيقياً. ذلك أنّ الشرّ حاضر بالفعل داخل ما هو جميل، والجحيم موجود، مسبقاً، في ثيابا الحلم بالفردوس. وعلينا إذا أردنا فهم جوهر الجحيم أن نسبر الجواهر الذي نشأ الفردوس منه. ما أيسر أن ندين معسكرات «الجولاج»، أما رفض شعر الشمولية الذي يؤدي إلى «الجولاج»؛ على اعتبار أنه الجنة، فهو شيء صعب، كما هو الحال، دائماً. في وقتنا الحاضر، يستنكف الناس، في أرجاء العالم، بشكل لا لبس فيه، فكرة معسكرات «الجولاج»، لكنهم لا يزالون، رغم ذلك، على استعداد للاستسلام للتبؤيم المغناطيسي الذي يُمارسه شعر الشمولية، وللزحف نحو معسكرات «جولاج» جديدة على أنغام الأغنية نفسها التي كان «إيلوار» يُرددّها أثناء تحليقه فوق براغ كملك القيثارة العظيم، في حين كان دخان جثة «كالاندر» يتصاعد إلى عنان السماء من مدخنة المحرقة.

روث: أبرز ما يُميز كتاباتك هو التصدي المستمر للخاص وللعام، لكن ليس بمعنى أنّ القصص الخاصة تدور على خلفية سياسية، ولا بمعنى أنّ الأحداث السياسية تنتهك الحياة الخاصة، بل بالأحرى أنّك تُشير، على الدوام، إلى أنّ الأحداث السياسية تحكمها قوانين المجريات الخاصة نفسها، ثمّ تُعدّ نصوصك نوعاً من التحليل النفسي للسياسة.

كونديرا: ما وراثيات الإنسان هي نفسها سواء على الصعيد الخاص، أو الصعيد العام. لتأمل ثيمة الكتاب الأخرى وهي النسيان. هذه هي مُعضلة البشر الخاصة الكبرى: الموت باعتباره فناء الذات، لكن ما هي هذه الذات؟ هي مجموع كل ما نذكره، بالتالي فما يفزعنا في الموت ليس خسارة الماضي. والنسيان هو شكل من أشكال الموت الحاضرة - دائماً - ضمن الحياة. هذه هي المشكلة التي تُعاني منها بطلة الرواية؛ إذ تستميت للحفاظ على ذكريات زوجها الحبيب المتوفى التي تتوارى شيئاً فشيئاً، لكن النسيان هو إشكالية السياسة الكبرى، أيضاً؛ فحين ترغب قوة كبرى في تجريد دولة صغيرة من وعيها القومي، تستعين بمنهج النسيان المُنظم. وهذا ما يجري، الآن، في بوهيميا، فالأدب التشيكي المُعاصر؛ تنفق أو نخلف على قدر قيمته، لم يُطبع طوال اثني عشر عاماً، وهناك مثلاً كاتب تشيكي محظور، من بينهم «فرانز كافكا» المتوفى، وتعرّض مئة وخمسة وأربعون مؤرّخاً للطرد من وظائفهم، كما أعيدت كتابة التاريخ، ودُكّت نُصبٌ تذكارية. الأمة التي تخسر وعيها بماضيها؛ تخسر ذاتها بالتدريج. وهكذا ألقى الموقف السياسي الضوء بقسوة على مُعضلة النسيان الميتافيزيقية العادية التي نواجهها باستمرار دون أن نُلقي لها بالاً. السياسة تُعزّي ميتافيزيقيا الحياة الخاصة، والحياة الخاصة تفصح ميتافيزيقيا السياسة.

روث: في الجزء السادس من كتابك، تصل البطلة «تامينا» إلى جزيرة لا يوجد فيها سوى أطفال؛ وفي النهاية يطاردونها حتّى تلتقي حتفها. هل هذا حلم، أم قصة خرافية، أم حكاية رمزية؟

كونديرا: ما من شيء أستعربه أكثر من الحكاية الرمزية؛ قصة بيتكرها المؤلف من أجل تبسيط أطروحة ما. ينبغي أن تكون الأحداث؛ سواء كانت حقيقية أو مُتخيلة، مُعبرة في حدّ ذاتها، ومن المُفترض أن يسقط القارئ ببساطة ضحية إغواء سطوتها وشاعريتها. وهذه الصورة

كونديرا: أدركت قيمة الفكاهة إبان عصر الإرهاب الستاليني. أتخذ كنت في العشرين من عمري، وكنت أستطيع - دائماً - أن أتبيّن غير الستاليني؛ أي الشخص الذي لا يوجد فيه ما يدعوني للخوف منه، من الكيفية التي يتسم بها، هكذا كان حسّ الدعابة علامة موثوقة من علامات التعرّف على الآخرين، ومنذ ذلك الحين يُصيّبني العالم الذي يفقد حسّ الدعابة بالفزع.

روث: رغم ذلك ثمة شيء ما ينطوي عليه كتابك الأخير؛ إذ تُقارن في مَثَل بسيط بين ضحك الملائكة وضحك الشيطان، فالشيطان يضحك؛ لأنّ العالم الإلهي يتبدّى عقيماً بالنسبة إليه، أما الملائكة فتضحك مرحاً؛ لأنّ لكل شيء في العالم الإلهي معنواً عقلياً.

كونديرا: بلى، والإنسان يستخدم المظاهر الفسيولوجية ذاتها - المُلازمة للضحك - للتعبير عن موقفين من الميتافيزيقيا مُختلفين، فحين تسقط قبعة شخص ما فوق تابوت داخل قبر حُفر حديثاً، تفقد الجنازة معناها، ويتولّد الضحك، لكن حين يركض عاشقان عبر أحد المروج، كلّ منهما يُمسك بكفّ الآخر، يضحكان، فليست لهذا الضحك علاقة بالنكات أو الفكاهة، بل هو ضحك الملائكة الجاد تعبيراً عن مرح الوجود. هذان النوعان من الضحك من بين مُتّع الحياة، لكنهما يُشيران - أيضاً - إلى نهاية مزدوجة للعالم: ضحك الملائكة المتعصبين الحماسي؛ شديدتي الاقتناع بمغزى عالمهم، المستعدين لشق كل من لا يُشاركهم مرحهم، والضحك الآخر الذي يتردد صده من الطرف الآخر، ويُعلن أنّ كل شيء أصبح بلا معنى؛ مُجرّد تمثيلية هزلية صامتة. والحياة الإنسانية محصورة بين هاتين الهوتين: التعصّب من جهة؛ والشك المُطلق من جهة أخرى.

روث: إنّ ما تُطلق عليه اليوم «ضحك الملائكة» هو اصطلاح جديد يُرادف «الموقف الغنائي تجاه الحياة» برواياتك السابقة؛ إذ تصف في أحد كتبك عهد الإرهاب الستاليني بأنّه حُكم الجلاد والشاعر.

كونديرا: النزعة الشمولية ليست وحدها هي الجحيم، بل الحلم بالفردوس، أيضاً، الدراما الأزلية الخاصة بعالم يعيش فيه الجميع في انسجام، توحدهم إرادة وإيمان واحد مُشترك، من دون أسرار يخفونها عن بعضهم البعض. لقد حلم «أندريه بروتون» هو الآخر بهذا الفردوس حين تحدّث عن البيت الزجاجي الذي كان يتمنى أن يعيش في داخله. ربّما لم تكن الشمولية لتجذب، قط، هذا العدد الهائل من البشر؛ لاسيما خلال المراحل الأولى من وجودها، لو لم تُستغل تلك النماذج البدائية الموغلة فينا جميعاً، والعميقة الجذور في كافة الديانات. ومع ذلك، ما أن يبدأ الحلم في التحول إلى واقع حتّى يشرع الناس، هنا وهناك، في استئصال من يعترض طريقه، ثمّ يضطر حُكام الفردوس إلى بناء «جولاج» صغير داخل الجنة، وشيئاً فشيئاً يتوسّع «الجولاج» ويزداد اكتمالاً، في حين تنكمش الجنة المجاورة وتغدو أكثر فقراً.

روث: في كتابك يُحلّق الشاعر الفرنسي العظيم «إيلوار» مُنشداً فوق الفردوس وفوق «الجولاج». ترى هل هذا الجزء من التاريخ الذي تذكره في الكتاب حقيقي؟

كونديرا: بعد الحرب، تخلّى «بول إيلوار» عن السريالية، وأصبح أكبر نصير لما قد أسميه «شعر الشمولية»؛ فأنشد للأخوة، والسلام، والعدل، والغدّ الأفضل، كما غنّى للرفقة ضد الانعزال، وللمرح مقابل الكآبة، وللبراءة مُقابل الارتياب في دوافع الآخرين. وفي العام 1950 حين قضى حُكام الفردوس بالإعدام شنقاً على صديق «إيلوار» في براغ؛ السريالي



وإمكانه بسهولة أن يجد نفسه على الجانب الآخر. وهذه الحدود موجودة في كل مكان، في كل جوانب الحياة البشرية وحتى في جانبها البيولوجي الأعمق؛ الجنسية، وتحديدًا لأنها أعمق مناطق الحياة، فإنّ التساؤلات المتعلقة بالجنسانية هي التساؤلات الأكثر عمقًا؛ ولهذا لا يُمكن لكتابي أن ينتهي إلا بهذه التنبؤة.

روث: هل هذه إذن هي أقصى نقطة وصلت إليها في تشاؤمك؟

كونديرا: أحسب ألف حساب لكلمتي تشاؤم وتفاؤل؛ إذ لا تزعم الرواية شيئًا، بل تبحث وتطرح أسئلة. لا أدري ما إذا كانت أمتي ستنمحي أم لا، ولا أدري أي شخصياتي على حق. أنا أخترع القصص، وأضع كلاً منها في مواجهة الأخرى، ومن خلال هذه المواجهة أطرح الأسئلة. رعونة البشر تأتي من التساؤل حول كل شيء، فحين خرج «دون كيخوته» إلى العالم، تحوّل هذا العالم أمام عينيه إلى لغز، وهذا هو الإرث الذي تركته أول رواية أوروبية لكامل تاريخ الرواية اللاحق، فالروائي يُلقن القارئ أن يدرك العالم باعتباره سؤالًا. ينطوي ذلك الموقف على حكمة وتسامح. إنّ العالم الشمولي هو عالم من الإجابات لا الأسئلة، وهناك لا مكان للرواية. عمومًا، يتبدى لي أنّ البشر في كل أرجاء العالم، الآن، يفضلون إصدار الأحكام لا الفهم؛ الإجابة لا التساؤل، ولهذا لا نستطيع أن نتبين صوت الرواية إلا بصعوبة... □ **ترجمة: مجدي عبد المجيد خاطر**

المصدر:

http://www.kundera.de/english/Info-Point/Interview_Roth/interview_roth.html

لطالما لزامتني، وظلّت تراودني في أحلامي خلال إحدى فترات حياتي: شخص يجد نفسه في عالم من الأطفال يعجز عن الإفلات منهم. وبغثة تنكشف الطفولة التي نهيم وتغتنى بها كرعب خالص، كأنها فخّ. هذه ليست حكاية رمزية، لكن كتابي متعدد الأصوات، تُفسّر فيه القصص المُختلفة وتُضيء وتُكمل بعضها البعض. الحدث الأساس في الكتاب هو قصة الشمولية التي تُجرّد البشر من الذاكرة، ثم تحوّلهم إلى أمة من الأطفال. كل الأنظمة الشمولية تفعل ذلك، ولعلّ عصرنا التقني بأكمله يفعل ذلك؛ بعبادته للمستقبل، وعدم اكتراثه بالماضي، وارتياجه في التفكير. وهكذا يشعر أي إنسان راشد لديه ذاكرة وقدرة على السخرية، وسط مجتمع يتراجع نضجه باستمرار، كأنه «تامينا» فوق جزيرة الأطفال.

روث: لا يتناول الجزء السابع والأخير من الكتاب إلا الجنسية. لماذا يُشكّل هذا الجزء خاتمة الكتاب وليس جزءًا آخر، وليكن الجزء السادس الأكثر درامية الذي تلقى البطلة فيه حتفها؟

كونديرا: تلقى «تامينا» مصرعها؛ مجازًا، وسط ضحكات الملائكة. وخلال الجزء الأخير من الكتاب؛ من جانب آخر، يتردّد صدى نوع نقبض من الضحك، النوع الذي نسمعه حين تفقد الأشياء معناها. ثمّة حدّ ما فاصل مُتخيّل تتبدى الأشياء بعده بلا معنى وسخيفة. هناك يتساءل المرء: أليس من العبث بالنسبة إليّ أن أصحو في الصباح؟ وأن أذهب إلى العمل؟ وأن أجتهد للحصول على أي شيء؟ وأن أنتمي إلى أمة لا لشيء سوى أنّي ولدتُ فيها؟ يحيا الإنسان على مقربة من هذه الحدود،

محمد حلمي الريشة:

ترجمتُ قصائد، اشتبهتُ لو أنني مبدعها!

ترجمتُ نصوص الشاعر والمترجم الفلسطيني محمد حلمي الريشة (مواليد نابلس) إلى اللغات: الإنجليزية والفرنسية والبلغارية والإيطالية والإسبانية والفارسية والألمانية. حصل على عدّة جوائز وتكريمات رفيعة المستوى. له العديد من الإبداعات؛ شعرًا وترجمة. من أعماله الشعرية: الخيل والأنثى، ثلاثية القلق، كتاب المناذى، كأعمى تقودني قسبة النأي. ومن ترجماته: «لماذا همس العشب ثانية؟» (مختارات شعرية لكريستوفر ميريل)، «مرآة تمضغ أزرار ثوبي» (مختارات شعرية لشاعرات من العالم)، «الخريف كمانٌ ينتحب» (شعريات مختارة من العالم)، «شعر الحب الصيني»، «أنت الأكثر جمالًا لأنك تنظر إليّ» (شعريات نسوية مختارة من العالم)، وغيرها.

في هذا الحوار، يتحدث الريشة عن رحلته مع الشعر والترجمة والحياة.

فالشغف بولادة ثانية للقصيدة، بلغةٍ أخرى، بعامة، ولغتي العربية، خاصة، دفعني إلى التماهي الإيجابي مع كل ما يشد انتباهه ذاتي وبصيرتي الشعرية إلى الاطلاع على إبداع الآخر، شعرًا. كل النصوص التي ترجمتها، بتنوع مشاربها الكينونية، ما هي إلا امتدادًا لإنسانيّ؛ قارئًا نهمًا، أولًا، وذاتًا شاعرة، ثانيًا، في مدى شاسع غير مغلق ولا مقيد فكريًا، وتخيّلًا.

من يتصدّى لترجمة الشعر يجد صعوبات، على الرغم من المتعة التي قد يعيها في أثناء الترجمة.. حدثني عن صعوبات ترجمة الشعر، ولذتها.

- ما من صعوبات تذكر، خاصة في الترجمة إلى اللغة العربية؛ فهي لغة ثرية جدًا معجميًا. وحين أترجم، أنتقي الأفعال والكلمات الأقرب كثيرًا إلى اللغة الشعرية.

حين يكون النصّ الشعريّ أحيانًا بلامحه اللغويّة، وأسرا بصوره المتخيّلة، وناطقًا بما يضحّ به، فإنّ شاعره يشاركك فيه من بلد آخر، ربّما، بأبعد نقطة عنك، ويتقاسم معك الهموم الكينونية والإنسانية، وهمومك الإبداعية والثقافية، ليقول، بشعره، ما تودّ قوله، كأنه مرآتك، وانعكاس لفكرك بطريقة لغوية أخرى جذابة بشغف، فهي تظلّ إنسانية بالدرجة الأولى والأولى.

تميّت: لو أنّ للشعر لغة واحدة لما احتجنا إلى ترجمته!

هل أثر انشغالك بترجمة الشعر سلبيًا أم إيجابيًا في إبداعك؟

ليس كلّ من عرف لغتين يستطيع أن يُترجم من إحداهما إلى الأخرى.. ثمة إحساس باللغة؛ وهو ما يُحدث الفارق بين ترجمة وأخرى.. ما رأيك؟

- اللغة من أساسات الثقافة العامّة، والشعرية خاصة؛ لهذا أقول دائمًا: اللغة هي بطلّة النصّ الأدبيّ، والنصّ الشعريّ بالذات. فالنصّ المترجم يستقي وينهل جماليّة مضافة إلى جماليّته الأصليّة المتأصلة فيه من تفاصيل اللغتين معًا، ومن مختلتيهما، فمتى كان المترجم متمكنًا لغويًا وثقافيًا، ومدركًا بكلّ وعي، ومستحضرًا ما يستجدّ، لغويًا وشعريًا، تكُن الترجمة بجرعة زائدة من الدهشة المتولّدة.

نعم؛ الإحساس باللغتين في الترجمة، وليس بلغة واحدة، ضرورة استثنائية في هذه الحالة الإبداعية أيضًا.

لك باع طويل في ترجمة الشعر. هل كونك شاعرًا، بالأساس، هو ما قوى قلبك، ودفعك إلى هذا؟

- لم أسأل ذاتي الشاعرة هذا السؤال، بل لم أفكّر به. كنتُ قرأتُ في العام (1978) قصيدة «الأرض اليباب» للشاعر (ت. س. إليوت) مترجمة في مجلة «شعر». شدّنتني إلى البحث عن قصائد لهذا الشاعر، وحين قرأتُ قصيدته «الرجال المجوفون» باللغة الإنجليزية، جرّبتُ ترجمتها إلى اللغة العربية، ولم أكن قرأتها مترجمة آنذاك. كانت هذه أول تجربة في ترجمة الشعر، وتمّ نشرها في إحدى الصحف المحلية.

ربّما كانت هذه الترجمة دافعًا لترجمة نصوص شعرية أخرى كثيرة،



▲ محمد حلمي الريشة

من قبل الشاعر؛ لغة وإحساساً وتماهيًا وتمثلاً مع النص الشعري. أسلوب القرائني، المتجلية ملامحه بأسلوب الشعري، من حيث قوة اللغة، مديّن له لاطلاعي المبكر جداً على الشعر. ولولا سعبي الحثيث لشحن مخيلتي وذاكرتي لما كنت شاعراً؛ إضافة إلى الموهبة، لا بد من ركائز قويمية ورسنية يرتكز عليها الشاعر، أولاً، لنهج طريق له على درب الشعر الطويل والصعب؛ هو الثقافة.

كثيرة هي الترجمات، ولكن، هل ذاع صيت من ادعوا الترجمة، بل أبعد من ذلك أقول: هل لا يزال لصيت ترجماتهم ما يسمع له، الآن، ذكراً؟ لا يمكن أن يفهم النص الشعري من لا يكون قادراً على ولوج عالم التخيل والمخيلة.

هل رأيت ذاتك الشاعرة في أشعار من ترجمت لهم؟

- النص الجيد، حين يفتح المترجم، يدفعه إلى محاورته بلغته محاوراً بلاغية شعرية إنسانية، مع ملحوظة مهمة، أرغب في البوح بها: مهما بلغ النص الآخر من جمالية شعرية، فإني، حين أترجم، أحافظ على خصوصية لغتي الشعرية، والشعرية، وعلى خصوصية مختلة شاعر النص الأصلي كلوحة تسرّ بصري ويص يرتي، لكني أميزها، ترجمة، بتلك البصمة اللغوية التي أضيفها إلى اللوحة ليكتمل رونقها وبهاؤها، هذا لا يعني أن النص الأصلي ينقصه شيء؛ بل القصد من قلبي هو أنني أضيف عليه جمالية أقتنصها من نور اللغة العربية وبهاها، من خصائص الإبداع. لذا، أن أرى نفسي في أشعار من ترجمت لهم؛ هذه مسألة نسبية، ربما يُضئها ناقد شعرٍ مقارن متمكن؛ شعراً ونقد شعرٍ.

- الترجمة لا تقل أثراً عن الكتابة والقراءة؛ فحين لا يشغلني نص شعري، وهو يأخذ مني وقتاً كثيراً، أعيش حالة القراءة الإبداعية، وحالة الترجمة الإبداعية، وإذا جذبني نص شعري مدهش يُشعرنني، بعد ترجمته، بأني من أنجبه، حين تتراعى لي كلماته باللغة العربية.

ليست الترجمة، فقط، ما يأخذ من جهدي ووقتي، بل العمل الأدبي أيضاً؛ الذي كان (ولاً يزال) لا يشبع منهما. أضف إلى هذا العمل في الصحافة الأدبية؛ كنت رثست تحرير عدّة مجلات أدبية وثقافية، وأراس، الآن، تحرير «ديوان الآن- مجلة الأدب الحديث».

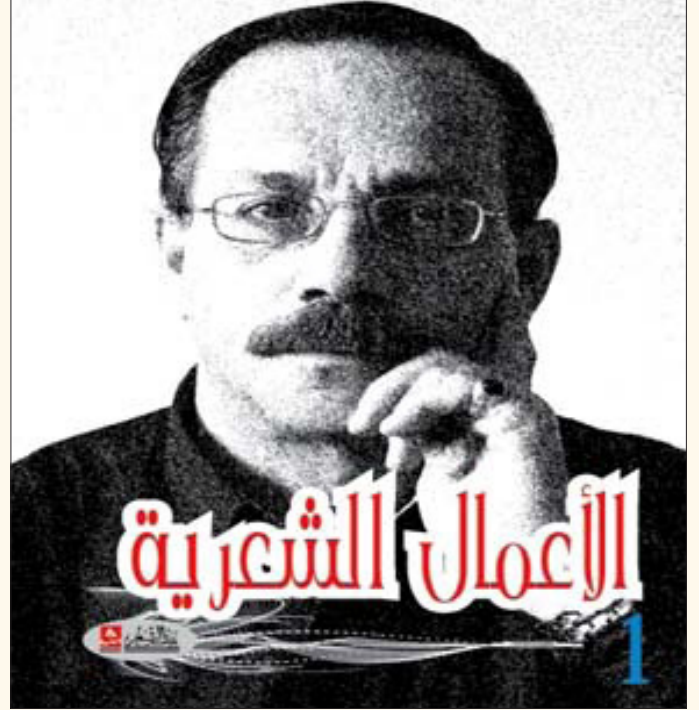
لا أخفي أن كثيراً من القصائد، حين أتني، وهي تأتي بلا موعد، زماناً ومكاناً وحالة، لم تجذني جاهزاً لاستقبالها؛ لأني أكون مشغولاً بشيء ما، لا يمكنني تركه، وهي لا تنتظر، فتتركني من دون أن تحتلني، وليت أني أدري كيف تشعُر هي بعد هذا.

لكن، بكل الإيجابية الجديدة، والأثر النري، والصدي العميق بداخلي، كانت الترجمة لي (ولاً تزال) تمنحني أنفاساً إضافية لأحقق ذاتي؛ قارئاً وشاعراً، للتعامل مع اللغة، والقراءة، والثقافة، والكتابة. صحيح أن الترجمة أخذت مني سنين عديدة من الممارسة والتمرّس، إلا أنها، بالمقابل، منحني شساعة اطلاع، وأدخلتني عالم الشعر الإبداعي العالمي من أبوابه الكثيرة، والمختلفة، والمتنوعة.

هناك رأي يقول إنه من الأفضل ألا تُترجم الشعر غير الشعراء.. هل تروق لك هذه الرؤية، أم أنت ضدها؟

- أُؤيد هذا الرأي، وأسأله، بشرط القدرة على فعل الترجمة، إبداعياً،

مدى داهي الريشة



ثم قصائد ترجمتها، واشتهيت لو أنني مبدعها!

دعني أعذ صياغة السؤال السابق هكذا: هل صادفك شاعر ممن ترجمت لهم، وقلت في نفسك إنه النسخة المترجمة منك؟

- لا أستطيع تقدير هذا، ولكن لضرورة الإجابة أقول: إلى حد ما «أكتافيو باث»؛ هذا المبدع الذي أسر ذاتي الشعرية منذ العام (1990م)، وهو العام الذي حصل فيه على «جائزة نوبل»، وكنت، في أوائل العام ذاته، قد قرأت- وهذه المرة الأولى التي أقرأ له- في مجلة «كتابات معاصرة» ترجمة لمقالته «عمل الشاعر»، فقلت في نفسي، آنذاك: إذا كان هذا هو نثره، فكيف هو شعره؟!

ترجمت له نصوصاً شعرية جذبتني، وكنت كتبت مقالة بعد رحيله الجسدي، بعنوان: «أوكتافيو باث.. كان جديراً بما حلم به»، لأنه القائل: «كن جديراً بما تحلم به».

لقد كان (ولا يزال) من أكثر الشعراء إدهاشاً لي حد الشغف الشعري بلغته المتحررة والواعية باستشرافه للغة متخيلة رهيبه، وهو الشاعر (والكاتب والباحث) الجدير بأن يقرأ بكل قراءة وثقة من أن هكذا هو الشعر الخالد.

تقول في إحدى قصائدك: «أنا الثمرة التي ظلت معلقة / بعد أن هوت الشجرة / بفعل الخطاب الوطني». حدثني عن عذاباتك وآلامك؛ شاعراً، وإنساناً فلسطينياً.

- لا تتألم مع الماضي، ولا قبول له. وهذا الحاضر هو امتداد له، بكل الهزائم والتكاسات والتكبات التي توالدت منها جنباً / ضعفاً / نفاقاً / طبيعياً / خيانة...، ولا نزال نجر أذيالها جيلاً بعد جيل. عذاباتني؛ إنساناً فلسطينياً، هي عذابات أي فلسطيني حر، فهي نتيجة

اتكاليه واتكاليه على الآخر، بل على الآخر النقيض! هل ترى في أفقنا ما يدل على / يشير إلى انتصار قادم لنا بعد كل هذا وذاك وقد أتت على كل جميل أرضاً وبشرًا وإنسانيةً أيضًا؟!

عذاباتني؛ شاعراً، سببتها خيانات ودمارات وأناييات ونرجسيات ثقافية؛ هدمت (وماتزال تهدم) كل إبداع أدبي، وبخاصة، وأعمال ثقافية، بعامة، بأفعال وإحساءات رموز أدبية وثقافية يراها العالم غير ما نراها في عالمنا الذي أصيب بالاحتلال الإحلالي! أكثر من مشروع أدبي تم محوه أو هدمه من قبلهم، وأكثر من إصدار ناجح منتشر تم وأده بقطع الدعم أو بخضوع لعاب شخصه لألا يعيهم الوضعية! حتى الجوائز الأدبية والثقافية، هنا، ينطبق عليها: «جحا أحضره.. جحا أكله»!

كثير من قصائدي، لا تزال أحاول بها أن أصل الذي كان بما هو كائن، بلغة حديثة ورؤية شعرية، قد يراها البعض نشيداً خيالياً، مع أنها صرخات هادئة في وجه العتو والجور وغير الإنساني.

ما هي طموحاتك وآمالك؛ شعرياً وإنسانياً؟

- بعد هذه الخطوات / الرحلة الشعرية الكثيرة / الطويلة، لم أعد أفكر بطموحات؛ لقد تعبت حتى ضاق التعب بي، ولقد نزلت عرقاً، لي ولآخرين، حتى خيلتني غارقاً في بحيرة! حين رأيت أن صورة الشيء أبقي من الشيء / صورة الميت أبقي من الميت! حينها، مبكراً، اشتغلت على موهبتي الشعرية ومواهب الأخرى، ليس للشهرة التي لم أنزل إليها (الفضيحة تشهر أيضًا)، بل لأتذكر أثرًا، قد ينفخ الناس، قبل أن أخفي من ظل / من تحت شجرة الحياة، لأنني لم أقبل، وقد جيء بي إلى هذه الدنيا، أن كائني ما جئت!

ترجمت قصيدة للشاعرة اليابانية «ماسايو كويكي»، عنوانها «بحماسة أنتظر شيئاً يعبر من خلالي».. ماذا عن انتظارك الخاص؟

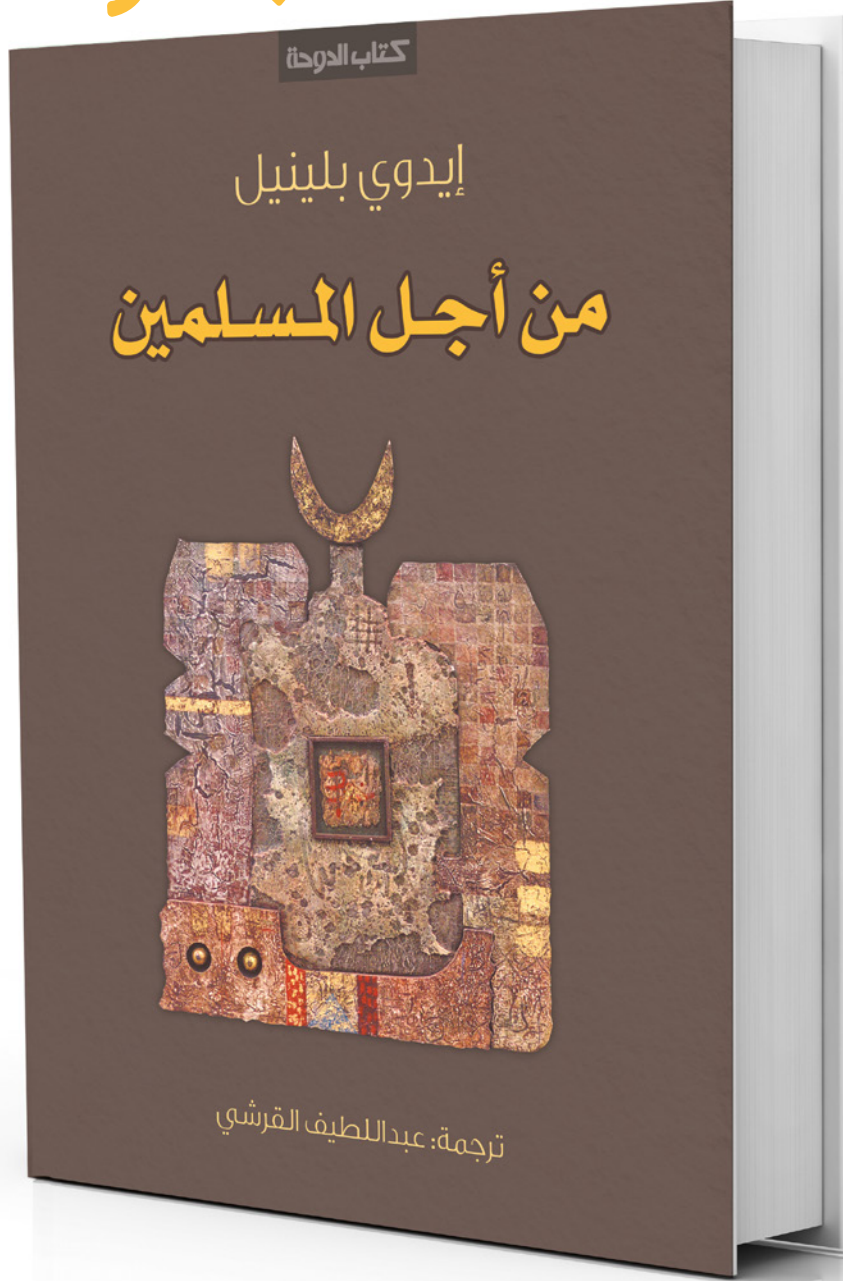
- انتظرت أشياء كثيرة؛ قليل منها أتى بأسنان إصراري، وقليل آخر ذهب إلى حافي الذات من أجله، والأقل حين عرفت أن ما من قطار سيأتي، وما من محطة أصلاً؛ اكتشفت - ويا للمفاجأة المرة، في هذا الأقل! - أنني كنت الانتظار.

اسمح لي أن أنهي حوارني معك بسؤال، كان علي أن أبدأ به: إن طلبت منك أن تحدثني عنك، فماذا تقول، شرط أن يكون ما تقوله، هنا، مقولاً للمرة الأولى؟

- لو كان هذا السؤال في بداية هذا الحوار لأجلته إلى نهايته. لقد نظرت فيه مطولاً وأنا أحاول أن أفي بشرطك. بالتأكيد، ثم أشياء لم أستطع، شخصاً، أن أقولها لأسباب عقدية أو اجتماعية أو سياسية أو شخصية تتعلق بي أو بالغير، لكنني استطعتها شاعراً، إذ تمنحك لغة الشعر الخاصة به شيئين: أن تبوح بما تريد - الآخرون لا يقرؤون أصلاً، وأن يكون شعراً إبداعياً في آن معاً.

ما أرغب في قوله، للمرة الأولى، وهذا متعلق بما جاء في الفقرة السابقة: كم تمنيت / تشهيت أن لو كنت مقيماً في مكان ما، يُحترم فيه الإنسان، ويُعَدُّ المبدع، لكنت كتبت شعراً آخر غير الذي كتبتُه في سبع عشرة مجموعة شعرية. ■ حوار: عاطف عبد المجيد

كتاب الدوحة



[f](#) Doha Magazine [@](#)aldoha_magazine [t](#) @aldoha_magazine



كاترين شارينو:

أتمنى أن تحمل أعمال الشياء الكثير إلى القارئ الفرنكفوني

اختارت المترجمة الفرنسية «كاترين شارينو» الانتصار لفضاء الثقافة العربية عبر بوابة الترجمة العاشقة، تسبقها، في ذلك، قدرتها الخاصة على الإنصات إلى تحولات معالم هذه الثقافة. من بين أعمالها، على مستوى الترجمة: «مي زيادة: القصة الحقيقية لامرأة لا تشبه الأخريات» لواسيني الأعرج، و«الغربة» لعبد الله العروي، و«الضوء الهارب» لمحمد براءة، و«أنطولوجيا الشعر المغربي»، التي أنجزتها رفقة محمد العمراوي، و«بسمتك أحلى من العلم الوطني» (صحبة محمد خماسي) لطفه عدنان. كما أصدرت، قبل شهر، كتابًا عن حياة واسيني الأعرج، تحت عنوان «الظل والجذر».

وأن يخلق ذلك حوارًا عميقًا مع ثقافة، جعلها التاريخ بعيدة عنه. إن اللغة تعبّر عن ثقافة ما، وكلّ الثقافات تحتفظ، في الوقت نفسه، بعناصر مشتركة بينها، وبكثير من الاختلافات، وهو ما يضمن التجدد المستمر للحوار. وإذا كنّا نحتاج أن نتعرّف إلى أنفسنا عبر الآخر، فنحن نحتاج، أيضًا، أن يفاجئنا هذا الآخر؛ لأننا، بهذه الطريقة، نستطيع أن نتقدّم في الحياة، وأن نستمتع بها.

هل تزيّن أن هناك وصفة للترجمة الجيدة للنصّ العربي؟

- لا وصفة محدّدة لذلك. لكن، عمومًا، يجب استحضار كون الترجمة الأدبية ليست ظلًا لنصّ أصلي ما، كما يحدث في ترجمة وصفات الطبخ أو أدلة الاستعمال. إذ يجب على الترجمة الأدبية أن تأخذ بعين الاعتبار أسلوب الكاتب، وحساسيته، وطول جملة، وروح اللغة العربية، وروح طريقته في استعمال هذه اللغة، أيضًا. ويجب ألا ننسى أن الكاتب هو مبدع، وأن على المترجم أن يستطيع ولوج مخبر إبداعه، بطريقة أو بأخرى؛ لذلك كنت حريصة على التراسل مع الكتاب الذين كنت أترجم أعمالهم بغية التعرّف إلى عاداتهم، وعلاقتهم بالكتابة، وذكرياتهم؛ بذلك تكون الترجمة لقاءً بالآخر داخل عالمه المبدع غير المؤلف.

تحتفظ العلاقة بين العالم الإسلامي والغرب بجانبها المساوي. ما الذي يمكن أن تقدّمه الترجمة على مستوى تجاوز هذا الوضع؟

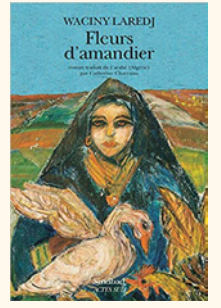
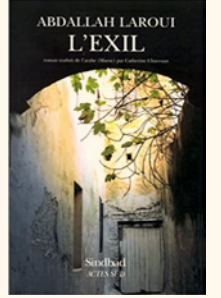
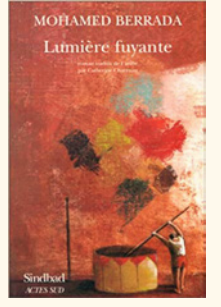
- الحقيقة هي أن السؤال يتموقع داخل مجال الدين، تمامًا، كما تلاحظ أنت - أيضًا - من خلال تنصيصك لمصطلح «العالم الإسلامي» لوضعه أمام «العالم الغربي». وفي هذه الحالة، يمكن للترجمة أن تلعب دورًا مهمًا. فيما يخصّ الإسلام، فإنه قد يخيف المجتمعات الغربية لكونه يشكل

وُلدت في فرنسا، وأقيمت في البيرو، وتونس، والمغرب. كيف عشت هذا التعدّد؟

- ارتبطت إقاماتي في الخارج بفترات مختلفة من حياتي، وهو أمر يستحق أن أوضحه؛ فقد عشت فترة من طفولتي ومراهقتي في مدينة «ليما» بالبيرو، وكانت هذه المرحلة فترة خاصة بتكويني الإنساني، حيث استطعت البيرو، بشكل كبير، حساسيتي ورؤياي للعالم، وكذلك طريقي في خلق علاقات مع الآخرين. وستصير، بذلك، اللغة الإسبانية لغة القلب، حيث رافقتني (وسترافقتني) طيلة حياتي. كما كانت هذه اللغة أشبه بأرض اللجوء حين عدت إلى فرنسا؛ بهدف الاستقرار لأسباب صحّية. وخلال تلك الفترة، فهمت كيف يمكن أن تكون اللغة جزءًا من تاريخنا الخاص. وحينما حللت بتونس، كنت أبلغ السابعة والعشرين من العمر، وكنت قد غادرت المصحّة لكي ألتحق بزوجي الذي كان، حينها، يشتغل في المدرسة الفرنسية، بقرطاج، بينما كان ابني الأكبر يبلغ الثالثة من عمره. وبذلك، ارتبطت هذه الفترة بتأسيس بيت عائلي، بينما سيقودني الانفتاح على ثقافة مختلفة، بشكل جذري، عن الثقافات التي أعرفها، إلى كثير من الاكتشافات، وكانت اللغة العربية أحد هذه الاكتشافات. دامت إقامتي في تونس ست سنوات، لتليها إقامة في المغرب (في مراكش، تحديدًا). وبذلك، كان تعدّد الفضاءات واللغات أمرًا مهمًا داخل حياتي؛ وذلك لكون هذا التعدّد أشبه بالنوافذ المفتوحة على العالم. وحينما نتحدّث عن النافذة، فنحن نتحدّث عن النور!

ترجمت العديد من الأعمال الأدبية العربية إلى الفرنسية. ما الذي قد يضيفه ذلك إلى القارئ الفرنكفوني؟

- ما أتمناه هو أن تحمل هذه الأعمال الشياء الكثير إلى القارئ الفرنكفوني،



«كورونا». ما الذي يمكن أن تلعبه الثقافة في مثل هذا اللحظات؟

- يبدو أنه من المبكر- ربّما- الإجابة عن هذا السؤال. لكنني أظنّ أن كلّ الحوادث ذات الصدى الكوني، كما هو الأمر بالنسبة إلى هذا الوباء أو بالنسبة إلى مرض السيدا أو انفجار هيروشيما، لها امتدادات ثقافية تُترجم عبر إنتاج الأفلام، وعبر الكتاب، والفنون التشكيلية، والنحت. كما أنها تحفّز الفلاسفة على العودة إلى الأسئلة الأساسية، والتي تتجلى - على سبيل المثال - في الوحدة ومتغيّرات الزمن، وفي الموت. وأشير، في هذا السياق، إلى النداء الذي أطلقته إحدى المؤسّسات البلجيكية، والذي يدعو إلى كتابة نصوص للوداع والحداد، خاصّة بالعائلات المكلومة بسبب «فيروس كورونا»، والتي لا تستطيع - لأسباب صحّية - الوقوف على دفن موتاه.

هل استطعتِ التعايش مع العزلة التي يفرضها الحجر الصّحيّ؟

- لم يستطع الحجر الصّحيّ عزلي؛ إذ لم يسبق لي أن تعرّفت إلى عدد كبير من الناس كما فعلت خلال هذه الفترة القصيرة. وكنت قد انتقلت، خلال بداية السنة، إلى قرية في جنوب فرنسا قصد الاستقرار. ومع إقرار الحجر على المستوى الوطني، أطلقت إحدى جمعيات القرية نداءً للمتطوّعين؛ قصد صناعة كمادات لفائدة سكان القرية. وخلال كلّ المساءات، كنت ألتقي بحوالي عشرين امرأة، في مقرّ كبير مجهّز بألات الخياطة والنسيج والمقصّات، مع ما يرافق ذلك من روح الدعابة. أمّا الذي أزعجني فهو الإثارة الإعلامية التي ركّزت، بشكل مبالغ فيه، على مشكل واحد؛ هو الوباء. وإذا كان هذا الأخير وراء عدد كبير من الأموات، ومصدر آلام بالنسبة إلى الكثيرين، فإن ذلك لا ينبغي أن ينسينا المآسي الأخرى التي تعكسها، على سبيل المثال، أعداد الغرقى من بين المهاجرين. ■ حوار: حسن الوزاني

مجال خيال هذه المجتمعات. وأظنّ أن عدم معرفة هذا الدين هو سبب كلّ هذه الالتباسات التي تحكم تمثّلات هؤلاء الذين لا ينتمون إلى «العالم الإسلامي». وإذا كان مهمّا أن يتمّ تناول الإسلام من خلال الدراسات، فإن الرواية هي التي يمكنها أن تلعب دور سفير مجتمعات العالم الإسلامي لدى الغرب. وإذا استطاعت الأعمال الروائية العربية اقتحام المشهد الأدبي الفرنكفوني بالحجم نفسه الذي يطبع حضور الرواية المكتوبة باللغة الإنجليزية، فسيكون بمقدور شريحة كبرى من المجتمع الغربي أن تمتلك معرفة أكثر حميميّة بالعالم الإسلامي، وسيكون ذلك ممكناً بفضل أعمال ترجمة هذه النصوص الروائية، بحكم استحالة وصول الأعمال المكتوبة باللغة العربية إلى رفوف مكتبات الدول الفرنكوفونية.

شكّلت فرنسا مؤثلاً لعدد من الكُتّاب العرب، ومنهم عدد كبير من الذين اختاروا الكتابة باللغة الفرنسية. ما الذي يمكن أن تحمله هجرة الأدباء العرب إلى فرنسا؟

- بالفعل، كانت فرنسا (وما تزال)، و - بالضبط - عبر مدينة باريس، تشكّل مؤثلاً رجياً للفكر والفنون ومقصداً لعدد كبير من الكُتّاب الذين وجدوا أنفسهم مضطّرين إلى اللجوء؛ لأسباب سياسية، وذلك مع توالي الحروب والثورات والانقلابات التي يعرفها العالم. وكان من بينهم عدد من مواطني الدول العربية، وعلى رأسهم الذين ينحدرون من البلدان التي كانت مستعمرة من طرف فرنسا. والأکید أن المهاجرين المثقّفين العرب يمنحون الكثير إلى فرنسا. أمّا توظيف عدد منهم للفرنسية لغةً للكتابة، فلا يغير طبيعة إسهامهم، لأن هذه اللغة تشكّل جزءاً من ثقافة الكثيرين منهم.

لم يتوقّف الحراك الثقافي (على الأقلّ، الافتراضي منه)، برغم جائحة

رَسَامُونَ وَكُتَّابٌ فِي حِوَارٍ

من النص إلى القماش

دانييل بيرجي الذي يكاد يكون من الأسماء المجهولة في الثقافة العربية المعاصرة، هو فنان وناقد فني فرنسي معاصر، وكذلك أستاذ مبرز وحاصل على دكتوراه الدولة في العلوم الإنسانية، وجّه اهتمامه وخصّص منشوراته لمجال العلاقات القائمة بين الإبداع التصويري والإبداع الأدبي.

يمكن التساؤل عن علاقة الأدب بالفن عموماً وبالرسم على وجه الخصوص، بالنظر إلى التأثيرات الجدلية العميقة بينهما. لنأخذ مثلاً أسطورة أوفيدوس، ألم تتجسّد في كتابات الشعراء وأعمال الرسّامين على حدّ سواء؟ أليست عملاً تركيبياً يجمع في ثناياه الاهتمامات الرئيسية للفنان، علاقته بالحب والموت، ودور الفنّ في الصراع ضد النهائية والزوال، والافتتان بقدرات الموسيقى والشعر على زرع الارتياح في النفس؟ بعض الأعمال الفنيّة عملت، على مرّ العصور، على تجسيد مجموعة من القيم رمزيّاً، من قبيل مسرحية «أوراس» للمسرحي الفرنسي كورناي، والتي تجد صداها أو رديفها التلقائي في لوحة دافيد ضمن تشكيل بمجد القياس والبطوليّة. صورة سالومي أيضاً تخترق فنون نهاية القرن التاسع عشر، وهي تجسّد المرأة القاهرة والقاتلة كما أخرجتها ريشة غوستاف مورو، وهي بطلاة قصّة فلوبيير «هبرودبال»، وإحدى مسرحيات أوسكار وايلد، بل إنها تتخلّل العديد من قصائد أبولينير في مختلف دواوينه. في المقابل، ومنذ العصور القديمة، كان هناك نموذج شعري يدعو إلى الكتابة على غرار فنّ الرسم، طبقاً لمبدأ هوراس: «الشعر مثل الرسم». كما أن الأدب الوصفي يسعى، عن طريق الكلمات، إلى إعادة تشكيل الفضاءات وتأنيث المشاهد ورسم البورتريهات والأشكال والألوان. كما أنه من البديهي ملاحظة وتأكيد أن الرسم عمل طويلاً على استلهام النصوص كنماذج تمنحه إبداعية ومشروعية.

وفي الواقع، وكما يؤكّد بيرجي، فإنه إلى حدود بداية القرن العشرين، كان الإبداع التصويري يتشكّل انطلاقاً من مصادر مكتوبة: النص التوراتي، السرديات الأسطورية والتاريخ، كان هذا هو ما يمنح أساس وجوه ذلك الإبداع وموضوعاته. وعن طريق الإحالة على الأدب أيضاً، وعملاً بمبدأ هوراس، عمل الرسّامون منذ عصر النهضة على البحث عن سند يجعلهم جديرين بالارتقاء إلى مرتبة «فنّ ليبرالي» أو متحرّر. هذا التحوّل يحيل هو نفسه على مسألة «معنى» الصورة، وهي المسألة التي أجمعت الصراعات الدينية والفلسفية في الغرب، والتي عادت إلى الظهور في الواجهة وبحدّة مع تطوّر الفنّ التجريدي. إننا لا نجانب الصواب إذ عندما نتحدّث عن حوار فعلي بين

في سنة 2004 أصدر «دانييل بيرجي Daniel Bergez» كتابه «الأدب والرسم» الذي سيصدر في طبعة ثانية سنة 2011 عن دار النشر الفرنسية أرمان كولان، وهو نفسه الذي يطوّره ويزيد فيه من حيث التنقيح والتدقيق في هذا الكتاب الجديد الصادر خلال هذه السنة، تحت عنوان «من النص إلى القماش» مديلاً بعنوان فرعي هو «رَسَامُونَ وَكُتَّابٌ فِي حِوَارٍ»، لذلك يمكن اعتباره طبعةً ثالثة صدرت عن نفس دار النشر المشار إليها سابقاً. كما أصدر في نفس السياق والمجال كتاب «الرسم والكتابة.. حوار الفنون» سنة 2008، عن دار النشر الفرنسية لامارتينيير. راكم بيرجي العديد من الألقاب والجوائز والميداليات خلال مساره الفني والنقدي، من بينها: الميدالية الفضية والميدالية الذهبية لجمعية الفنانين الفرنسيين، وميدالية فيرماي-ver-meil للجمعية الأكاديمية «فنون، علوم وآداب» وغيرهما، وذلك اعترافاً بمجهوداته المتمثلة في إصدار خمسة عشر كتاباً وعدداً هائلاً من المقالات التي تندرج كلها في إطار النقد الأدبي والفني بشكل خاص.

في مقدّمة هذا الكتاب «من النص إلى القماش»، يشير بيرجي إلى أن حوارات النص والصورة كانت ولا تزال تغذي على الدوام الإبداعات الأدبية والتصويرية على حدّ سواء. ذلك أنه منذ بولدير المحتفي بـ«رسم الحياة الحديثة» إلى روني شار المتأمل لـ«جورج دو لا تور»، وجد الشعر الحديث في غالب الأحيان نوعاً من الإلهام في الرسم، هذا الإلهام الذي يحضر ضمناً لدى الروائيين أيضاً: بلزاك، آل غونكور، فلوبيير، ويسمانس، وبروست، كل واحد منهم عمل بطريقة خاصّة على التفكير في أعمال الرسّامين ومساءلتها. ولعل هذه الظاهرة ليست جديدة تماماً وبكل تأكيد، ما دام أن ممارسة وصف العمل الفني، وخاصّة وصف اللوحات كان مألوفاً ورائجاً في الشعر والرواية بشكل خاص خلال العصر الكلاسيكي، وذلك في الوقت الذي كانت الرسوم التوضيحية والتصويرية منذ العصر الوسيط تغذي الحوار الوثيق بين الكتابة والتشخيص.

والواقع أن كلّ فنان يتقاسم مع معاصريه بعض الإدراكات، أو بالأحرى بعض التصوّرات، فهو لا يكون في الغالب محايداً إزاء الأفكار والمواضيع الرائجة والمطروحة في عصره. لذا



«اللوحة الجيدة هي التي، في لحظة أولى، تسلبنا الكلام وتعلمنا النظر» (حياة الصورة وموتها). ولا شك أنّ هذا التوتر الجدلي بين الكلام والصمت، بين المقروء والمرئي، هو ما يجعل كل فنّ يمثل بالنسبة للآخر دافعاً وحافزاً قوياً للإبداع.

يهدف هذا الكتاب بالضبط، حسب بيرجي، إلى توضيح مختلف أشكال هذا الحوار بين الفنون، محاولاً تفادي كل نزعة تبسيطية يمكن أن تؤدي إلى هفوات أو أخطاء. لذلك حاول المؤلف بوضوح تام تمييز مخططات التمفصل بين اللوحات والنصوص. إنّ هذين الفئتين قد ارتبطتا عبر التاريخ بقرابة ثابتة، سواء من خلال الاهتمامات المشتركة، أو من خلال الإجابات الإستراتيجية المتشابهة عن مختلف الأسئلة المعاصرة، كما يوضح ذلك الفصل الأول من الكتاب. وفي الفصل الثاني ينتقل المؤلف لتوضيح وتأكيد أن أسس هذا الحوار تقوم على الوضع الملتبس لمكانة الصورة في الفلسفة والدين الغربيين، وأيضاً على تكوّن فكر تشخيصي، تمفصل في العصر الكلاسيكي، حول مبدأ «الشعر مثل الرسم». وإذا كان هذا الزعم قد فقد سنده اليوم، فإنه مع ذلك، لا زال يعرف امتداداً من طرف جميع الممارسات النقدية التي تهدف إلى «إنطاق» العمل الفني، من خلال تحليل «تركيبه» التشكيلي. كيف تتشكّل بالضبط، العلاقات بين الأدب والرسم؟ إنها تتحقّق مبدئياً في «فضاء اتّهما المشتركة» كما يتبيّن ذلك في الفصل الثالث من الكتاب: أحداث ومشاهد تاريخية، بورتريهات، مناظر، وغيرها من الميادين المشتركة، حيث يمكن لكلّ فنّ أن ينمو ويغتني، أو أن يتفوّق بشكل خاص في مواجهته للفنّ الآخر. هذا الحوار يصبح جلياً أكثر حين يتجاوز كلا الفئتين في نفس الفضاء، مثلاً عندما ترافق رسومات تصويرية نصّاً معيّناً، أو عندما تظهر في عمل تشكيلي ما علامات لسانيّة، وهي المسألة المُعالجة في الفصل الرابع من الكتاب. ينجم عن ذلك توتر يمكن أن يُشير إلى التقاء متقارب، بل ربّما مندمج ومتداخل، إلّا أنه في الأخير يعيد توجيه الاختلاف الجوهرية بين المرئي والمقروء. ولعلّ الاحتفاظ الدائم بهذه المسافة هو بالضبط، ما يجعل من الأدب والرسم مصدر إلهام غني، أحدهما بالنسبة للآخر. هذه المسألة الشائكة هي ما يعالجه المؤلف في الفصل الخامس. يمكن للفنان أن ينهر بعوالم النصوص، كما يمكن للفنون التشكيلية - منذ القرن التاسع عشر بشكل خاص - أن تغذي إلهام الكاتب ليأخذ صوراً متعدّدة: «روايات الفنّان»، إخراج الأفكار والتصورات الإستراتيجية في قالب روائي، التعبير عن التحوّلات الفنيّة، الإبداعات الحرة، الاستعارات الأسلوبية، إلخ. وبالمقابل، ربّما كان نقد الفنّ كما يمارسه الكُتّاب هو ما يمنح ويضمن لهذا الحوار بين الأدب والرسم اكتماله المُتوازن، كما يوضّح الفصل السادس من الكتاب: لقد حافظ كل من ديدرو، بودلير وكلودل على اختلاف وتمايز الرسم والأدب، كلّ بطريقته الخاصّة، ولكن بشكلٍ يمجّد القوة الإبداعية التي تنجم عن اللقاء بين المكتوب والبصري.

والملاحظ، كما يؤكّد بيرجي، أن القضايا المطروحة في هذا الكتاب، قد تحتاج إلى مؤلّفات عديدة لدراستها بشكلٍ مستفيض، كما أن الانتقاء فرض نفسه كخيار لا مناص منه، بالنظر إلى شساعة المتن الذي يتعلّق به الكتاب. لذلك تمّ التركيز على حالات خاصّة تصلح كنموذج أو مثال؛ كما تمّ التركيز على الأدب الفرنسي، ولم يُذكر المسرح إلّا نادراً ما دام هو نفسه فنّاً من فنون التمثيل. ومن هذا المُطلق يمكن أن نفهم بسهولة المكانة التي أعطاها المؤلف للرسم الإيطالي والرسم الفرنسي، والتركيز على فنّانين فرضهم السياق وطبيعة الموضوع: ليوناردو دافنشي، بوسان، كوربيه، إلخ. كما تجاوز المؤلف مرحلة العصور القديمة لأنها ربّما تتطلّب كتاباً آخر قائماً بذاته. وفي المقابل بدا ضرورياً أحياناً تجاوز الحدود الإستراتيجية للأدب والرسم للكشف عن العلاقات الأكثر عموميّة بين النصوص والصور. ■ محمد مروان



▲ دانييل بيرجي

الرسم والأدب في التقليد الثقافي والفكري الغربي. إضافة إلى هذا، كيف يمكن أن نغض الطرف عن وجود العديد من الفنّانين المشتركين بين هاتين الممارستين؟ رسومات فيكتور هيغو هي أعمال تامّة الإنجاز؛ ورسومات جان كوكتو لا يمكن فصلها عن إبداعاته في الكتابة، باعتبارها إضاءات لما هو موعّل ومتشعّب في النص؛ أما فرومندان، مؤلّف «دومينيك»، فهو رسّام مستشرق على درجة عالية من التالّق والتميّز. وفي المقابل، فإن عدد الرّسامين المُتجذّبين إلى الكتابة هو في الواقع لافت للانتباه: من ليونارد دافنشي وميشيل آنج إلى أليشينسكي، مرواريد بوسان، غوغان، فان غوخ، ماتيس وغيرهم كثير، هؤلاء ندين لهم بالعديد من القصائد والمذكرات والدراسات النظرية والمراسلات الفنيّة، إلخ.

في الحقيقة توجد علاقات كثيرة وبنّاءة بين هذين النوعين من الفنّ، بحيث يبدو أنه من المُستحيل الفصل بينهما، أو تصوّر أحدهما دون الآخر، رغم التصنيفات التي تفصل بين الأجناس والأنواع التعبيرية بشكل عام. بل إن المنظرين الكلاسيكيين كانوا يشتركون في الاتفاق على أن الرسم هو «شعر صامت»، في حين أن الشعر هو «رسم ناطق». إلّا أنه يجب الحيطة والحذر من مقارنة كهذه، خوفاً من السقوط في التبسيط أو الابتذال. فقد أشار لافونتين سلفاً، وفي عصر سادت فيه مقولة إن «الشعر مثل الرسم»، إلى ضرورة التمييز بينهما، حيث يؤكّد في حكاياته مُذكّراً بأن «الكلمات والألوان ليست نفس الشيء، مثلما أن العينين ليست هي الأذنين» (حكاية اللوحة). بعد قرنين من ذلك، وفي وقت تخلص فيه الرسم من الوصاية الأدبية القديمة، أطلق ماتيس هذا التنبيه: «من أراد التعاطي للرسم وجب عليه البدء بقطع لسانه» (كتابات وأفكار حول الفنّ). كما نجد الرّسام المُعاصر غاوشينغيان، والحائز فضلاً عن ذلك على جائزة نوبل للآداب سنة 2000، يُصرّح قائلاً: «في اللحظة التي تجد فيها نفسك عاجزاً عن التعبير باللسان ابدأ في الرسم» (من أجل إستيقاً مُغايرة). وكما يقول ريجيس دوبري

هل هي ثابتة وجامدة، أم أنها خاضعة لحركة التاريخ؟

تغيّر الثقافة

الكتابان، معاً، هما عصارّة تأمل في التصرّوات المختلفة لمفهوم الثقافة، وفي ما يشهده، اليوم، من تحوّل جذري، فرضته العولمة، ورسخته عوامل أخرى، من أبرزها قوّة الإعلام والتكنولوجيات الجديدة والعوالم الافتراضية...، ومن نتائجه السلبية تزييف الوعي وتبرير احتكار القهر والعنف وشيطنة الحركات الاحتجاجية، بمختلف تياراتها وأنواعها وتعبيراتها، وكذا سرعة زوال الأثر...

بعض فقرات الفصلين: الثالث، والخامس، يكثّف الكاتب جهود تعريف المفهوم، إلى حدّ اعتبارها نوعاً من الورطة التي جعلته عالماً «إلى درجة العجز»، كما يقول، بين مرجعيات المفهوم المختلفة، وحقبه التاريخية، ومنظوراته الفكرية والأدبية، والأيدولوجية، والسياسية المختلفة. غير أنه، في مقابل هذا الاعتراف بمشقة التعريف، يجعل قارئ الكتاب يخلص إلى أن «تيري إيغلتن» نجح، فعلاً، في أن يقدم تحليلاً دقيقاً لمختلف النظريات الثقافية، ولمختلف الحقول المعرفية والتيارات السياسية، والتيارات الاجتماعية؛ الكلاسيكية والحديثة، التي حاولت تشريح فكرة الثقافة. إذ تلتقي، في هذا الكتاب، كل من الليبرالية والماركسية، وتيارات اليمين الديني المختلفة، والأيدولوجية النسائية، والفلسفات التقليدية المحافظة، والفكر التحزري، وغيرها. ولعلّ أبرز ما يستنتجه منها تمييزه الدقيق بين مستويين تعريفيين؛ أحدهما ينظر إلى الثقافة في بعدها الكوني، باعتبارها ذلك المشترك الإنساني الذي يوحد البشرية في كثير من الغايات، أبرزها السلام والتعايش والإنتاج والعمل، وما إلى ذلك. بينما تُعرّف الثقافة، في مستواها الثاني، باعتبارها كلّ المعالم والملامح التي تسم هذا شعب أو ذاك، وهذه القومية أو تلك، بخصائص ومكوّنات ومقوّمات مميّزة، لا توجد عند الشعوب والأقوام الأخرى، تلك التي تسمح بالتمييز بين الشعب الهندي والشعب الأيسلندي أو الأمريكي، مثلاً. ولا يقتصر الأمر عند هذا الحدّ؛ ذلك أن «إيغلتن» يدخل، في هذا المستوى الثاني، الكيانات الثانوية أو الصغرى، مثل الحركة النسائية، أو الحركات الشعبوية ونقيضتها النخبوية، أو حركة الأقليات المختلفة (الإثنية، الدينية، العرقية، الجنسية...)، بل يُدرج ضمنه مفهوم الهوية، وما يشهده من نقاشات وسجلات لا تقلّ التباساً وغموضاً عن مفهوم الثقافة نفسه.

وانطلاقاً من هذه التصنيفات الثانوية، ينتقل «إيغلتن» إلى معالجة ما يسمّيه «حروب الثقافة»، منطلقاً، في ذلك، من معطى واقعي؛ مفاده أننا كلما تدرّجنا من الثقافة، بمعناها الكوني، إلى الثقافة، بمعناها المحلي،

يتعلّق الجواب عن السؤال الذي يطرحه عنوان هذه المقالة، بكتابين، صدرت ترجمتهما العربية في الآونة الأخيرة: الكتاب الأوّل هو «فكرة الثقافة»، للمنظر والناقد الأدبي البريطاني «تيري إيغلتن»، الذي عزّبه المترجم السوري نادر ديب، وهو من منشورات «المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات». أمّا الكتاب الثاني، فهو «الثقافة السائلة» للمنظر البولوني «زيغمونت باومان»، الذي صدرت ترجمته العربية ضمن منشورات «الشبكة العربية للأبحاث والنشر»، وهي من توقيع المترجم المصري حجاج أبو جبر. والكتابان يرصدان التحوّل الذي طرأ على الثقافة؛ ذلك أن الأوّل يتابع التحوّلات التي شهدتها مفهوم الثقافة، منذ أن كان تعريفها مرتبطاً بالطبيعة، أحياناً، وبالحضارة، أحياناً ثانية، إلى أن صار مفهوماً مستقلاً بذاته، يحيل على حقل واسع من العادات والتقاليد والرموز، وغيرها. أمّا الكتاب الثاني، فيتناول التحوّل العميق الذي طرأ على الثقافة، بانتقالها من حالة صلابة قوامها إيمان راسخ بمشروع التنوير إلى حالة سائلة، بات الإنسان فيها يعتمد على الاستهلاك بشكل كليّ.

«فكرة الثقافة»

يعرض المنظر البريطاني «تيري إيغلتن»، في هذا العمل الفلسفي الموسوعي، الصادر سنة 2019، مجموع الفهوم السياسية، والاجتماعية، والثقافية، أو ما يسمّيه «الطبقات المختلفة»، المتداولة حول مفهوم الثقافة، وكذا انتقالاتها عبر الأزمنة، وعلاقتها مع مفاهيم أخرى، أبرزها الطبيعة والحضارة والسياسة والحدائث والذات، فيقرّر أن الثقافة تمثل مفهوماً ضيقاً وواسعاً، في الآن ذاته. إذ يعتمد على مجموعة من المراجع النظرية والنخبويات النقدية، تمتدّ من النقد الماركسي عند «ريموند وليامز»، مروراً بنظرية الجماليات عند «جون راسكين»، والفلسفة السياسية النفعية عند «رتشارد رورتي»، وصولاً إلى النظرية السياسية عند «لوي ألتوسير»، ليثبت هذه النسبية الكبيرة في تعريف هذا المفهوم الملبس والغامض. فعلى امتداد الفصول: الأوّل، والثاني، والرابع، وفي

ومواضع جديدة كخبراء ومعلمين أكاديميين ومشاهير في وسائل الإعلام...» (ص 50). إذ أفرز هذا التحول، أو التخلي عن الأدوار القديمة، على الأصح، اللامبالاة والجنون تجاه مهمتها الحاسمة في تطوُّر الإنسان، بل خيانة هذه المهمة، حتى صارت تنمهي اليوم مع الأعمال والمصالح الاقتصادية والاستهلاك، بدل أن تتقنص دور الحكم في الصراع بين الطبقات الاجتماعية المختلفة، ذلك الدور الذي ينتهي إلى «قيادة التطور الاجتماعي نحو وضع إنساني عالمي» (ص 15). ظهرت السيولة، في مجال الثقافة، بعد أن تخلّى الناس عن الموقف النقدي والجدلي، وتبنّوا موقف المسابير للأمر الواقع. وهكذا، غدت الثقافة، اليوم، مبنية على المتاح، لا على الممنوع، وعلى الاقتراحات، لا على الأعراف والتقاليد. في هذا السياق، يتفق «باومان» مع الباحث «رتشارد بيترسون» مستحضراً قوله: «إننا نرى تحوُّلاً في السياسة الجماعية النخبوية، من أصحاب الثقافة الرفيعة الذين يحتقرون، في غرور، كلّ الثقافة الوضيعة أو السوقية أو الشعبية، إلى أصحاب الثقافة الرفيعة الذين يتسهلون، في شره، نطاقاً واسعاً من الأشكال الفنيّة الشعبية والراقية...» (ص 12). بهذا المنطق الجديد، تحوّلت الثقافة من كونها حقلاً يزرع المحبة والسلام والطمأنينة والتعايش وكلّ القيم الإنسانية الكونية المشتركة، أو إنقاذ الإنسان من الجهل والخرافة والشعوذة والسحر والفقر وباقي الظواهر التي تؤبّد آلامه ومآسيه، إلى كونها مجالات خاضعة للاستهلاك والربح والمدخول/العائد، لا قيم لها، ولا جدوى، ولا غاية لها سوى إشباع الزبناء، والاستجابة لما تحدده الإحصائيات وتحطيم الأرقام القياسية. ففي مجال الكتاب، ليس العمل الدقيق والعميق، الذي يطرح الأفكار الحصيفة والمخلخلة، هو الذي يحظى بالاهتمام والمناقشة، بل الكتاب الذي يحقق أعلى المبيعات، والأمر ذاته ينطبق على الأغنية والفيلم واللوحة، وغيرها.

تستهدف «الثقافة السائلة» المستهلك؛ من هنا، هي تحبذ تحرير الإنسان من قيوده السياسية، والاجتماعية، والأخلاقية، وتسعى إلى أن تنقله من القاعة والمدرج إلى السوق، ومن المكتبة إلى المتجر الممتاز، ومن المسرح إلى ساحات الهواء الطلق، حيث تحتشد الجماهير بعشرات الآلاف، ومن الحوامل التقليدية المحدودة إلى فضاء العالم الرقمي والافتراضي الشاسع، والسائل. كما تعتمد على استراتيجية عرض «البضاعة» بشكل يفرض عن حاجة «المستهلك»، وعلى ذبولها وسرعة زوالها، أو ما يسمّى «شيخوختها السريعة». فالثقافة الحديثة/السائلة، كما يقول «باومان»، لا تؤمن بمسألة توجيه الشعب أو تنويره والارتقاء به، بل تؤمن أساساً، بإغراء الزبائن، على نحو مستمر ومتواصل. فضلاً عن هذا، يلاحظ «باومان» أن وظيفة الثقافة لم تعد تروم «إشباع الحاجات القائمة، بل خلق حاجات جديدة، بينما تحافظ على الحاجات المترسّخة، بالفعل، أو غير المتحقّقة على الدوام. فاهتمامها هو منع الإحساس بالرضا لدى الزبائن، لاسيّما منع الإشباع الكامل التام النهائي الذي لا يترك مجالاً لمزيد من الحاجات والنزوات الجديدة التي لم تتحقّق بعد» (ص 23). وهكذا، هي تسعى إلى خلق إنسان جديد، هو «الإنسان الزبون» الراغب في الحصول على بضائع جديدة، على الدوام، الإنسان المفتون بالإغراء المتواصل، والذي لا يؤمن بالارتواء أو الإشباع؛ وتلك هي طوباوية العصر الجديد، كما يقول «باومان». ■ محمد جليد

تزداد رقعة الصراع والصدام اتّساعاً؛ إذ لا اختلاف على المبادئ الكونية الكبرى، لكن العنف يحصل كلما قوّي الاحتكاك بين مكوّنات ثقافية متجاورة ومختلفة، من حيث قيمها ومبادئها الثابوتية، أو حتى منظورها إلى الوجود والحياة والكون (كأن يعتقد الإنسان الأبيض أن حقّه في الوجود هو حقّ أساسي وجوهري، بينما حقّ الإنسان الأسود ثانوي وهامشي، بل منعدم أحياناً)، وربّما هذا الأمر هو الذي دفع «إيغلتنون» إلى طرح هذين السؤالين: «ما الذي يدفع جميع الأشياء كي تقبل أن تُردّ إلى الثقافة، لا إلى شيء آخر؟ وكيف أمكننا أن نثبت مثل هذه الحقيقة الخطيرة؟» يكمن الجواب، ببساطة، في الثقافة، كما يقول «إيغلتنون»، لكنها الثقافة في مفهومها الذي يتماهى مع السياسة، لا مع الطبيعة؛ أي مع مجمل القوانين والشرائع التي جعلت الإنسان الأبيض ينأى بنفسه عن الطبيعة المساوية بين جميع البشر، ليظنّ أن له الحقّ في الهيمنة على من سواه من الشعوب المختلفة؛ عرقاً ولوناً وفكراً؛ من هنا، تغدو الثقافة «مخيفة ومرعبة»، حيث يرى «إيغلتنون» أن الغرب، وإن كان فضاءً مستنيراً، قد أنتج غطرسة خطيرة حاولت تجريد الآخر من انتمائه ووجوده، مدفوعة إلى ذلك بالخوف والمرض والوسواس.

وإذ ينبّه «تيري إيغلتنون» إلى هذه الأمراض والوسواس، يدعو، في خاتمة كتابه، إلى التركيز على ما يميّز الإنسان من عواطف وعلاقات وذكريات وقربان وارتباطات بالمكان والجماعة، وهواجس وانفعالات وتمدّدات فكرية وأخرى فنيّة، وأحاسيس جوهرية، هو أكثر من القوانين والشرائع والمعاهدات؛ ذلك لأن «الثقافة ليست ما نحيا به، فحسب، بل هي - أيضاً، وإلى حدّ بعيد - ما نحيا من أجله» (ص 186). بهذا التعريف، الذي يختصر مختلف التعريفات، يكون «إيغلتنون» قد وسّع التعريف، وإن أبقى على التباسه، هو الآخر، وأقرّ بتغيّره وتطوّره، في الآن ذاته.

«الثقافة السائلة»

يلتقي «باومان» مع «إيغلتنون» في فكرة التطوُّر والتغيُّر؛ ذلك أن مفهوم «السيولة»، في كتاب «باومان» الصادر سنة 2018، يعبّر عن سرعة تحوُّلات الإنسان وروابطه، وعن هواجس الريبة والتوجُّس واللايقين التي تطبع عصر العولمة. يضاف هذا المفهوم إلى سلسلة المفاهيم التي أرساها «باومان»، من قبل، وهي: الحدائث السائلة، الحياة السائلة، الحبّ السائل، الزمن السائل، الخوف السائل، المراقبة السائلة، والشّرّ السائل. إذ تصف هذه المفاهيم جميعها الوضع الإنساني المعاصر المطبوع، بهشاشة الروابط الاجتماعية، وسرعة زوالها، وانتقال المسؤولية من الدولة إلى الشركات والمؤسّسات، بل إلى المواطن الفرد، وتحول المواطنين إلى مستهلكين، وبروز أشكال جديدة من السلطة الحرّة، المنفصمة، أحياناً، والعابرة للحدود الوطنية والإقليمية، وما إلى ذلك.

هذه الخصائص معروفة، بالطبع، إلّا أن أخطر ما يلاحظه «باومان»، في هذا السياق، هو التحول الطارئ على منزلة الثقافة، ودور المثقّف؛ ذلك أن تحوُّلات عميقة وخطيرة بهذا الحجم تتطلّب المتابعة بالدراسة الواصفة والتحليل المنهجي والتأمّل الفلسفي، وبالشجاعة والجرأة اللتين تقتضيهما القوّة الرهيبية المميّزة للوضع الإنساني الراهن. غير أن المثقّفين افتقدوا، كما يقول «باومان»، «الجرأة أو الشجاعة البطولية الجريئة الواضحة. لقد فقدوا هذه السمة في طلبهم لأدوار



جافي دوميستر..

سفر في أرجاء غرفتي

يعلمنا هذا الكتاب فن الهروب الذهني من جحيم اليومي، وكيف نسافر بخيالنا وأرواحنا إلى ما أبعد من حدود المكان والزمان. إنه كتاب لتحرير الذاكرة، وانتفاضة الخيال، ودعوة إلى استكشاف عوالمنا الداخلية المجهولة، بدل الانشغال الدائم بهرج ورحابة العالم الخارجي، حتى نتمكن، في النهاية، من مضاعفة وجودنا، والتعايش الإيجابي المنسجم مع ذواتنا؛ ولعل هذا ما جعل من «سفر في أرجاء غرفتي» من أكثر الكتب مبيعاً داخل أوروبا في هذه الأيام. رغم مرور أكثر من قرنين على صدور أول طبعاته.

الوجدان، لتكون حصيلة ذلك، روائع أدبية ثمينة، يستأنس بها، اليوم، ملايين القراء عبر العالم، كعزاء لهم عما يعيشونه هم، أيضاً، من حجر وعزل قاهر، أمّلته جائحة «كورونا»، وما ترتب عنها من طوارئ صحية استثنائية.

وفي هذا الإطار، يتناقل القراء، في هذه الأيام، عبر المواقع الثقافية ومنصات التواصل الاجتماعي، عدداً من نماذج هذا الأدب المتولد عن إكراهات الحجر والعزل والوحدة، لكنهم قلماً يشيرون إلى كتاب «سفر في أرجاء غرفتي»، الصادر سنة 1794، للكاتب الفرنسي «جافي دوميستر»، الأخ الشقيق للكونت «جوزيف دو ميستر»، أحد كبار المفكرين الفرنسيين المعارضين لثورة 1789.

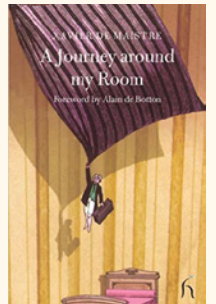
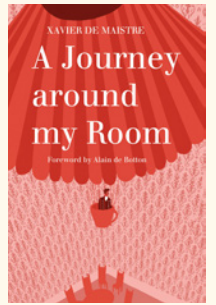
«جافي دوميستر» (1763 - 1852)، وإن كان صاحب سيرة أدبية وروائية خصبة، لا يحتل مكانة الصدارة ضمن كتب تاريخ الأدب والنقد الأوروبي. على الرغم من الأهمية التي أولاها له الناقدان الفرنسيان الكبيران «سانت بوف» و«أناتول فرانس»، اللذان يُدرجانه في عداد الكتاب الذين يجسّدون العبقرية اللاتينية، وعلى الرغم، كذلك، من أنّ «مارسيل بروس» يُصنّف «دوميستر» ضمن السلسلة الذهبية من عباقرة أوروبا الأذداد، من طينة الروماني «بوليو تيرينسيو»، و الفرنسي «جان راسين». ولعلّ الصفة العسكرية لـ «جافي دوميستر»، البعيدة، نسبياً، عن الأدب الاحترافي، وانتماءه الأرسطراطي المعادي للثورة الفرنسية، هما ما جعلتا هذا الكاتب «العرضي»، كما يصفه النقد الفرنسي، قليل التداول بين القراء والنقاد. مع ذلك، فإن اثنين من كبار منظري النقد الأدبي المعاصر، كـ «شارل مورون» و«جيلبير دوران»، قد أوليا اهتماماً خاصاً بتحليل أعمال «دوميستر» المغمورة.

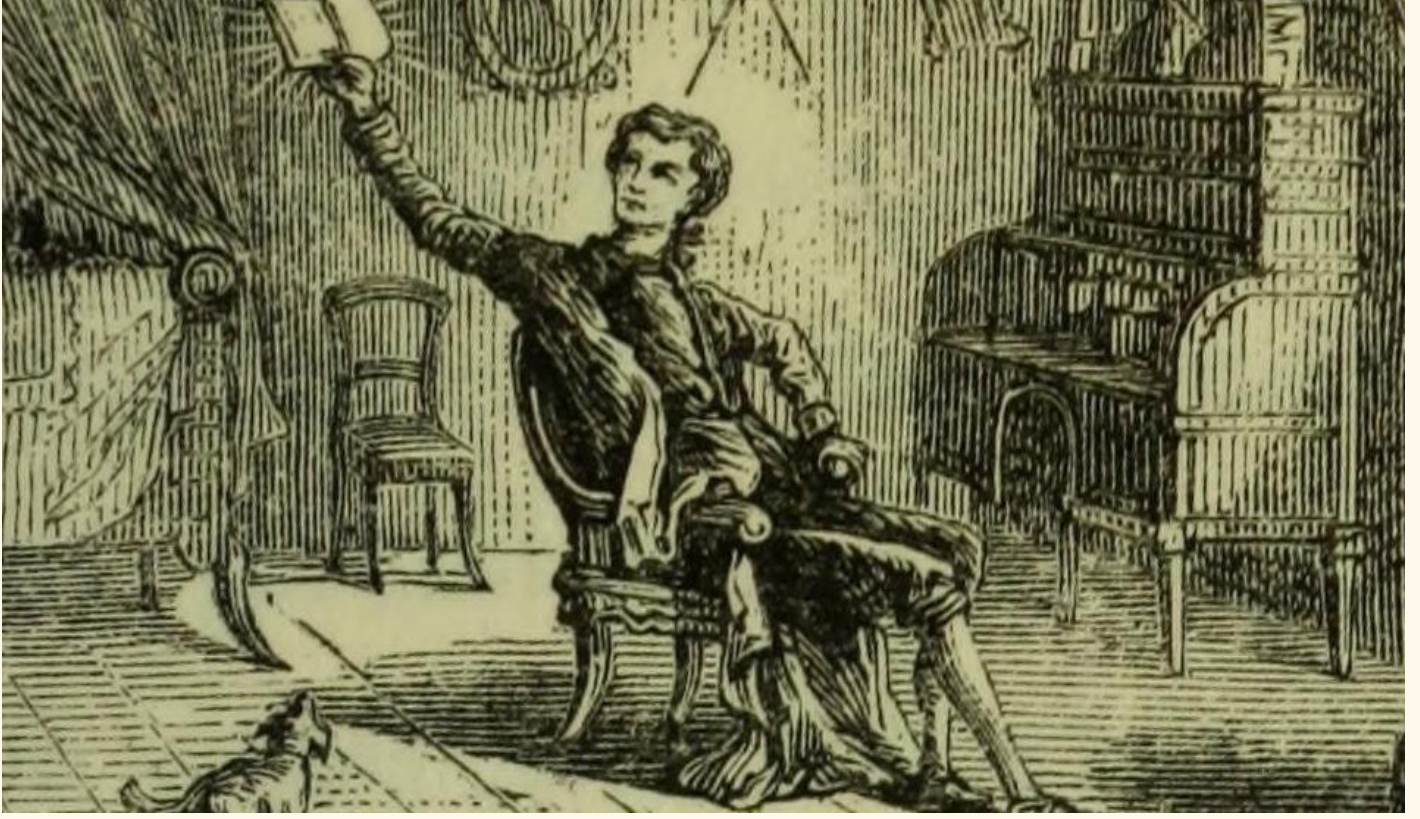
ويظلّ «سفر في أرجاء غرفتي» أشهر الأعمال الإبداعية لهذا الأديب الأرسطراطي. نُشر أول مرة بدون اسم صاحبه، لتزامن مع سنوات اندلاع الثورة الفرنسية التي عارضها «دوميستر»، وهو عبارة عن يوميات، تحكي تجربة عسكري شاب محكوم عليه بإقامة إجبارية داخل غرفة صغيرة في مدينة «تورين» الإيطالية، عقاباً له بعد عراك نشب بينه وبين أحد الضباط. غير أنّ «جافي دو ميستر» يحوّل الاثنى والأربعين يوماً التي قضاها محبوساً بين جدران الغرفة الضيقة، إلى مادة أدبية

لا شكّ في أن حالة العزل والحجر المنزلي التي فرضتها، منذ شهور، جائحة «كورونا» على نصف سكان كوكبنا الأرضي، قد أدخلت الكثيرين في دوامة من الملل والعجز والشعور الدفين باللاجدوى، في غياب رؤية واضحة عن المآل الذي يمضي بنا إليه الوباء، وعن المستقبل الذي ستنتهي إليه الأزمة. غير أن العزلة، مهما كانت أسبابها ونتائجها القاسية، تظل رديفة الإبداع، وشرطاً أساسياً من شروطه، فمن دون عزل للذات، وانكباب دؤوب على العمل، لا يمكن لأديب أو مفكر أن يُنجز إبداعاً حقيقياً كما أكد ذلك «أورهان باموك»، الكاتب التركي، في الكلمة التي ألقاها أمام أعضاء الأكاديمية السويدية للعلوم، بمناسبة فوزه بجائزة نوبل في الآداب، لعام 2006.

ولطالما شكلت العزلة أحد أهمّ محفّزات الإبداع ومثيرات توليد النصوص؛ إذ ألهمت عدداً من المبدعين والمفكرين، ليقدموا إلى العالم روائع فنية وأدبية، جديرة بالاستحضار في سياق حالة الطوارئ الصحية القصوى التي نعيشها في هذه الأيام؛ فلولا الطاعون الذي ضرب مدينة لندن، عام 1592، وفرض حجراً صحياً شاملاً على سكانها، لأيام طويلة، ما كان لـ«وليام شكسبير» أن يكتب أزوع أعماله الشعرية، والمسرحية، من قبيل «كوميديا الأخطاء»، و«ترويض المتوحشة» وغيرها. ولولا العشرين سنة التي قضاها «فيكتور هيغو» بين المنافي والاعتراب والعزلة، ما كتبا لنقرأ تحفته الخالدة «البؤساء». ولولا مرض الربو الذي فرض على «مارسيل بروس» الانغلاق داخل غرفة مبطنة بالفلين، وملفوفة بستائر سمكية تعزلها، تماماً، عن ضوضاء العالم الخارجي، ما كان لهذا الروائي العليل أن يخلد اسمه بمطوّته الروائية التي ترصّع جبين الأدب الفرنسي «البحث عن الزمن المفقود».

من هنا، أمكن الحديث عن «أدب الحجر»، كصنف من الأدب أفرزته ظروف الوحدة والانعزال التي خضع لها كثير من الأدباء والكتاب، بسبب الأمراض والأوبئة، أو بسبب النفي والإقامة القسرية، أو لمحض اختيار شخصي تابع من فناعات ذاتية لبعضهم. وفي جميع هذه الحالات، وجد هؤلاء الأدباء والكتاب أنفسهم وجهاً لوجه أمام ذواتهم، في مواجهة مفتوحة، لا عُدّة فيها ولا عتاد غير دقات الخيال، واندلاقات الذاكرة، وتوهجات





كله، بشاعته ولا نهائيته، رهن مشي نتي». غير أن مثل هذه العبارات الوجدانية المنفصلة بلحظة الوداع، ينبغي أن تحجب عنا ما كابده «دي ميستر» في أثناء حَجْره المنزلي؛ فداخل الغرفة الموصودة، عاش الكاتب لحظات طويلة من الملل واليأس والإحباط، جعلته يفقد، أحياناً، القدرة على حفظ التوازن بين الأشياء: «أضحك تارة، وأبكي تارة، وقد أفعل الشئيين معاً، في أحيان كثيرة». كما جعلته، في مرات أخرى، يغفل عن وضعيته الاعتقالية الحرجة، لتنفلت منه بعض الأفكار الدفينة، المعادية للثورة الفرنسية، وهو يشيد بها، معتزلاً بجذوره وانتمائه الأرسطراطي النبيل. بالمقابل، لا يخفي حرقته وشجنه من انفضاض الأهل والأصحاب عنه، ولم يصمد منهم في الوفاء له سوى كلبته «روسين» التي يقول عنها: (كان لي بعض من الأصدقاء... ونصيب من العلاقات، وكثير من المعارف. والآن، صرت لاشيء بالنسبة إلى هؤلاء الذين نسوا حتى اسمي، باستثناء «روسين»).

«سفر في أرجاء غرفتي»، بروحه المرحه وأسلوبه الرشيق، يُعدّ من الأعمال الأدبية الفريدة والشائقة؛ ليس، فقط، باعتباره محاكاة ساخرة لأدب الرحلات والمغامرات الذي لقي رواجاً وإقبالاً كبيرين قبل قيام الثورة الفرنسية، بل لاستجابته المدهشة لحالة الحجر المنزلي التي نجاها في أيامنا الوبائية الراهنة. فهو عمل أدبي يقدّم نفسه إلينا ككتاب «إرشادي» يعلمنا كيف نمارس فنّ الهروب الذهني من جحيم اليومي، وكيف نساfer، بخيالنا وأرواحنا، إلى ما أبعد من حدود المكان والزمان. إنه كتاب لتحرير الذاكرة، وانتفاضة الخيال، ودعوة إلى استكشاف عوالمنا الداخلية المجهولة، بدل الانشغال الدائم ببهرج العالم الخارجي ورحابته، حتى نتمكّن، في النهاية، من مضاعفة وجودنا، والتعايش الإيجابي المنسجم مع ذاتنا؛ ولعل هذا ما جعل من «سفر في أرجاء غرفتي» من أكثر الكتب مبيعاً داخل أوروبا، في هذه الأيام، على الرغم من مرور أكثر من قرنين على صدور أول طبعاته.

«سفر في أرجاء غرفتي»، وإن كان لا يصل إلى مستوى العمق السيكولوجي لكتابات «جان جاك روسو»، ولا إلى الإشرافات الأفلاطونية الجامحة لـ «شاتو بريان»، تكمن أهميته في اعتباره من الأعمال الأدبية الكلاسيكية التي أعلنت، مبكراً، عن ميلاد «الأنا» والاحتفاء بعوالم «الذات» في الأعمال الإبداعية. فعلى الرغم من أن «دو ميستر» قد ألّف كتابه هذا قبل الظهور الرسمي للحركة الرومانسية، إلا أنّ أهم مكونات هذا التيار الفني الذي ساد الآداب الأوروبية في القرن التاسع عشر، تحضر، بوضوح، في ثابا هذا المتن، كالتلذذ بالعزلة، واللقاء الحميمي بالذات، والانطلاق الحر نحو الخيال. ■ رشيد الأشقر

خصبة، يقترح، من خلالها، على قرائه، طريقة أخرى للسفر والترحال، بحثاً عن كنوز مجهولة ومغامرات مفتوحة داخل حدود عالم مغلق، كما لو أنّ الأمر يتعلق برحلة فانتازية في ربوع بلد عجيب.

الغرفة التي يسافر في ربوعها «دومميستر»، لا تتعدّى مساحتها ستّاً وأربعين خطوة، ومع ذلك، فهي تمنح الكاتب إمكانات غير محدودة للسفر والجولان بين أرجائها؛ فهو يعبر محيطه المحصور، دون أن يغادره جسدياً، في كل الاتجاهات: خطياً، وقطرياً، وحلزونيّاً، عبر مسارات تنقله من الطاولة نحو اللوحة المعلقة على جدار الغرفة، أو من اللوحة إلى النافذة، ومنها إلى المكتبة أو غرفة النوم. وعلى الرغم من ضيق مسار الرحلات، يتحول كل جزء من أطراف الغرفة، وكلّ قطعة من مؤثثاتها، إلى نبع دافق من التأمل والخيال، يمنح الكاتب، كلما نظر من الشرفة، أو استلقى على الأريكة، أو تمدّد على السرير، فرصاً لا متناهية للسفر الذهني عبر الزمان والمكان، وعبر المشاهد والبلدان، ممتطياً صهوة أسلوب رشيق، وذاكرة متوقّدة، وخيال متسكّج، كمن يركب منطاداً تتلاعب به تيارات الرياح، أو كالصياد يطارد فريسته دون أن يخطّ لنفسه طريقاً معلوماً، كما يقول «دو ميستر» في بعض مواضع الكتاب.

قبل قرن من صدور «سفر في أرجاء غرفتي»، كان «باسكال»، الفيلسوف الفرنسي الكبير، يرى أن مصيبة المرء تكمن في أنّه لا يقدر على الانفراد بنفسه داخل حُجرة، وإن هو أفلح في ذلك، فسرعان ما يجد نفسه في مواجهة بغیضة ضدّ أناه. هذا «الأنا» البغيض، هو الشئ الوحيد الذي يواجهه صاحب «سفر في أرجاء غرفتي» طيلة اثنين وأربعين يوماً. غير أن «جافبي دومميستر»، وهو العسكري الخبير بخدع الحرب وأساليب مناورة العدو، يسلك طريقاً مآكراً في مواجهة أناه، إذ يتخذ من السخرية والمرح سلاحاً لمواجهة عزلته، محوِّلاً أسابيع حَجْره المنزلي إلى فرصة ثمينة لاستكشاف ذاته. يقول السارد في بعض فقرات الكتاب: «رَبّما كانوا يقصدون معاقبتي وهم ينزلونني بهذه الغرفة الرائقة التي تحتوي كلّ خيرات الدنيا وثرواتها. ما أجدر فأراً أن يُنْفَى داخل مزرعة!». بل إنه يشعر بالأسى وبالחסرة، وهو يصف مشاعر مغادرته لعالم الوحدة والعزلة بقوله: «بلد الخيال الساحر، الذي وهبه الخالق للإنسان كي يحزّره من ربكة الواقع. يؤسفني أن أغادرك اليوم، وهم يظنون أنهم يردّون إليّ حرّيتي، وكأنني قد حُرمت منها. وكأنها قد سُلبت مني للحظات لم أفقد فيها حقّ التجوّل على هواي، داخل أرجاء إمبراطورية شاسعة مفتوحة، دائماً، أمامي. لقد منعوني من الذهاب والإياب داخل مدينة محدودة، لكنهم تركوا الكون

«قَطُّ بريجيت باردو» نصّان مسرحيّان، للشاعر «سما عيسى»

مَسْرَحَةُ الزَّمَن

نادرة هي نصوص الكتابة المسرحيّة، ومن يكتبون للمسرح، في عالمنا العربي، قلة، ناهيك عن الخليج العربي. مع ذلك، يرفد المسرح، في عمان، عدّة كُتّاب اشتهروا بالكتابة المسرحية، وهم يكتبون، بدون انقطاع، منذ عقودٍ منهم: الكاتبة آمنة الربيع، وعماد الشنفرى، وبدر الحمداني، والمُخرج والكاتب المسرحي محمّد الهنائي، فضلاً عن المسرحيين الذين يفضلون العمل مباشرةً، ويحوّلون نصوصهم، مباشرةً، إلى عروض حيّة، كالمُخرج والكاتب مالك المسلماني، إضافةً إلى المشتغلين بالمسرح، في الفرق المسرحيّة الأهلّية التي شهدت نشاطاً لفت أنظار الجمهور، نوعاً ما، في الأونة الأخيرة.

أليس الفنّان، في نهاية الأمر، إلّا باحثاً أصيلاً عن الجواهر الإنسانية، يحاول، بفنّه، أن يصوّر اللحظة الإنسانية في مرايا فتية، أيّا كان قالب الفني الذي يستخدمه؟.

تتكوّن المسرحية من عدد صغير من الشخصيات: مقنّعان اثنان، وآخر غير مقنّع، وهناك النظارة في شخصيتين مسرحيتين، تمارسان دور المتفرّج، لكنه التفرّج المشتبك مع العرض، فيميل النصّ المسرحي، بذلك، جهة الدلالات الرمزية الواضحة البسيطة، ويصبّ تركيزه أكثر على الحدث الرئيسي نفسه، وعلى الحوار الدائر بين الشخصيات. يشكل الغبار، في هذه المسرحيّة، أحد عناصر العرض، وفي تقدّمه يزرع الخشية والخوف فيمن هم على منصّة المسرح، من العدوّ القادم خلف الغبار، فيما يتنبّأ الرجل غير المقنّع بأن وراء الغبار سرّاً من الغزلان والظباء، لكن ذلك لا يمنعه من استشعار الخطر، ويدفعه لتنبهه المقنّعين الآخرين: «توقفاً. نحن نمرّ بمرحلة حاسمة، علينا أن نتحد جميعاً. لن يفرّق الغبار بين مقنّع وغير مقنّع، سيخنقنا جميعاً» (ص13).

وفي محاولة لمواجهة الخطر القادم، يحاول الرجل غير المقنّع إقناع الآخرين بأن الاتحاد يعني أن يسلماهم قناعهما: «أعطوني أقنعتكم، سأرتدي الأول، ووفقه الثاني، لكون صفّاً واحداً أمام العدو» (ص14). لكن أصحاب الأقنعة يرفضون ذلك: «لن نخلع أقنعتنا، سنموت بها مثلما وُلدنا بها، وعشنا بها، طوال

في سياق هذا الحراك المسرحي، نستطيع أن ننظر إلى عودة الشاعر والكاتب المعروف «سما عيسى» إلى الكتابة المسرحية، عبر إصدار نصّين مسرحيين هذا العام (2020م)، عن (دار الفراشة) الكويتية، بعد انقطاع طويل، منذ نصّه المسرحي «لا شيء يوقف الكارثة» الصادر عام 1991م، بهذا الكتاب الجديد: «قَطُّ بريجيت باردو»، الذي يحوي نصّين مسرحيين هما: «غبار كثيف يتقدّمهم»، و«قَطُّ بريجيت باردو». تدور المسرحيّة الأولى «غبار كثيف يتقدّمهم» في إطار خارج الزمن المعروف، وخارج المكان، وتدخل في موضوعها مباشرةً، وتوحي، منذ البداية، بالخطّ الذي ستتّخذ، مع أن التشويق لمعرفة ما سيحدث حاضر، في هذه المسرحية المكوّنة من فصل وحيد.

نقرأ اعتراض النظارة، منذ الجملة الأولى، على المقنّع الأول، على ما يروونه اختلاقات وادّعاءات، لكن المقنّع الثاني يهبط مدافعاً عنه، باحتداد: «اصمتوا، اخرسوا جميعاً. كان الرجل يُجري تدريبات على الكذب ليكون قادراً على العيش، بسهولة، بينكم. أليس الكذب مهنة نبيلة حقاً؟» (ص8).

بهذه الجملة المسرحية الموقّعة، يجد القارئ نفسه داخل موضوع المسرحية، التي تحاول، عبر رمزية الأقنعة والغبار، أن تعرض على الضمائر الإنسانية تجريباً مناسباً للزمن الراهن، عبر تخليص جواهر الحدث من شوائب الأحداث التي تغطّي، دائماً، على لباب الأمر.

أعمارنا» (ص15).

الارتباط بالأقنعة يبدو ارتباطاً مصيرياً بالنسبة إلى المفتنعين: «نحن لا شيء بدون أقنعة» (ص15). لكن ذلك لا يعني أن الرجل غير المفتنع لا يرغب في قناع، هو الآخر.

لا يطول الأمر بالنخبة المثقفة التي تتلقى غمزة ساخرة من الرجل غير المفتنع، وأحد النظارة: «ماذا خلف الأقنعة؟ النظارة يوّدون رؤيتكم دون أقنعة، لتطمئن قلوبهم على الأنتلجنسيا.

نظارة 1: أصف «الموقرة» (ص15).

نكتشف، بعدها، بقليل، أن الرجلين المفتنعين ينتميان إلى النخبة المثقفة، أو هما - بالأحرى، وبتعبير الرجل غير المفتنع - (صفوة الأنتلجنسيا). هكذا، يبدو القناع قناعاً ثقافياً، فيما تزداد كثافة الغبار مع ازدياد عصف الريح، بوتيرة موازية لتقدّم الأحداث في المسرحية:

«اللا مفتنع: تصبّان جام غضبكما عليّ، لتعرفوا حجم ألمي وعذابي. ابقوا دون أقنعة، ولو ليوم واحد، فقط. غبار كثيف يعمّ المسرح، رياح تعصف بقوة خارقة» (ص17).

إن الغبار واشتداد العصف ووصول الريح، تعكس للقارئ وللمتفرّج حالة النفسية العامة لشخصياته. وقبل أن تصل العاصفة ذروتها، نرى الرجل غير المفتنع يأمر الجميع بالانبطاح أرضاً، بما في ذلك النظارة، في مشهد يمهّد للنهاية، حيث العاصفة التي تتجلى عن حوافر الخيل تدكّ الأرض، مخلّفاً الجثث الممزّقة، والأقنعة المتناثرة، والموتى. هكذا، تعرض المسرحية، برمزيّتها البسيطة، وجهة نظرها الخاصة، وتضع القارئ أمام القضية الواضحة التي تناقشها بدون تزويق ولا أقنعة، فالمسرحية، وإن تكوّنت من بضع شخصيات مفتنعة، هي، في الصميم، محاولة لنزعها، والأقنعة ليست- بالضرورة- قماشاً أو جلدًا أو ما شابههما، بل قد تتكوّن حتى من الخطاب والكلمات المثقفة.

تتكون المسرحية الثانية «قطّ بريجيت باردو» من خمس لوحات، وتدور حول حريق مدبّر ينشب في بيت الكاتب (جرهم)، وتفتتح المسرحية على اجتماع في مكتب الجنرال، فنعرف، من جريان الحديث، فشل خطة الحريق، ونجاة الكاتب، واحتراق قطّ «بريجيت باردو»، الذي يستحمّ بالحليب والبيض، ويشرف على متابعة صحّته- دورياً- طبيبه الخاص، من فرنسا» (ص24).

ينتشر خبر الحريق وضحّيته العالمية عبر وكالات الأنباء؛ ما يشعل الاتّصالات الساخنة بين محامي «بريجيت باردو»، من فرنسا، والجنرال الذي نفهم أنه في إحدى دول العالم الثالث، والذي يعترف، في أثناء الاتّصال، أنه أصدر الأوامر بإحراق بيت الكاتب (جرهم)، لكنه لم يأت على سيرة القطّ، أيّا كان هذا القطّ!.

«المحامي: ماذا؟ قطّ بريجيت باردو؟! أيّا كان هذا القطّ! القطّ الذي نظر «بودلير» إلى عينيه فرأى فيهما الأبدية. ما هذا الغباء المستفحل أيّها الجنرال؟» (ص29).

في توالي اللوحات المسرحية، نرى العميلين اللذين كُلفا



بمهمّة إحراق منزل الكاتب، وهما يستعيدان الحادثة كما يتشاكيان، في الوقت نفسه، من وجع الضمير، ثم نرى الكاتب يعود إلى منزله المحترق، ويناجي القطّ المحترق، في الوقت الذي تطالع فيه «بريجيت باردو» ومحاميهما المشهد من ضفة أخرى. وهنا، نتعرّف العلاقة بين الكاتب وذلك القطّ، تحديداً. ويشير المحامي إلى احترام القطط في الثقافة العربية والإسلامية، مستشهداً براوي الحديث الشهير «أبي هريرة» الذي كان يحمل قطاً أينما سار، ويقطّ جلال الدين الرومي الذي امتنع عن الطعام والشراب حتى مات حزناً على وفاة جلال الدين.

يشدّ انتباهنا تعليق المحامي على حادثة الحريق المدبّر، لأنه تعليق شامل يخصّ الإنسانية كلّها، وإن كان المقام مقام حادثة معيّنة: «المحامي: لم يدر بخلد الإنسان استخدام النار لحرق أخيه الإنسان. النار أهمّ اكتشاف بشريّ قديم، لولا النار لأكلت الإنسان الوحوش. النار هي من حماه منها، وبسببها أصبح ملكاً على الكائنات كافة» (ص41).

وذلك التعليق، يجد جواباً من «بريجيت باردو» التي تذكره بدور النار في طهو الطعام، ثم يمتدّ الحديث لذكر الحرائق الأوروبية منذ «نيرون» روما، في إشارة إلى الطغيان الذي لا يعرف جنساً ولا ملّة، إلى «جان دارك» المقاومة التي أحرقت بأمر القضاة. وهذا الحديث يجد تمامه في لقاء المحامي بالكاتب (جرهم) حيث يمرّان، في أثناء الحديث، على حادثة حرق «ابن المقفّع»، صاحب «كليلا ودمنة»، إلى «جيور دانو برينو» الإيطالي، في مراهة بين أوضاع قهر الإنسان لروحه ونفسه، في الأرض.

وتستمرّ اللوحات المسرحية، بعد ذلك، في تدفّق رمزيّ خصب، حيث يعود العملاء ليلتقوا بالجنرال والمستشار، من جديد، وتتفاقم قضية قطّ «باردو» إلى حدودها القصوى؛ ما يحدو بالجنرال والمستشار إلى الهرب. والمسرحية واضحة الدلالات فيما يخصّ أوضاع العالم الذي يسيطر عليه خطاب القوة، والتهديد، والإرهاب الذي لا يتوقّف إلا أمام إرهاب وقوة أكبر.

يصوغ الكاتب «سما عيسى»، في مسرحيّته، من رمزيّات اللحظة الراهنة والواقع المعاصر، أسئلة بسيطة صادقة وواضحة، تكمن قوتها في تلك القواعد الراسخة، ليوافق بها الضمير الإنساني، لحظة ينجرّف الإنسان مع تيّار أهوائه وأطماعه ورغباته، فيسقط في جحيمه الذاتي، وفي سقوطه ذلك يسعى لإحاطة نفسه بمشاهد رخيصة من خياله عن الجنان، فيما تشتعل فيه نيران أحقادهم وأمراضه ليتحوّل إلى أداة تدمير لكلّ جميل وبهيّ ومشرق في حياته؛ ما يدمّر روحه وجوهه؛ و هو - بذلك - يقفل على نفسه باب النجاة الوحيد، الكامن في روحه التي يغسلها النور.

الكتابة تعبير حيّ عن الأمل، حتى وهي تتحدّث عن الكارثة أو تسخر منها، فالأمل قائم بالشفاء، وبعودة الطبيعة إلى تيّار جريانها الخصب، ما دام المريض حيّاً، بينما الموت، لا علاج يجدي معه. ■ إبراهيم سعيد

الطريق الأسهل والأقل مقاومة

«ديميتري فيرهولست» هو الشخصية الروائية الأساسية في العمل الروائي المَعنُون «التعساء»، الصادر عن (دار العربي للنشر والتوزيع)، والذي ترجمته ريم داوود إلى اللغة العربية، عام 2020. البطل السارد بضمير المتكلم هو نفسه المؤلف البلجيكي الذي يُعَدّ - بحسب النقاد - واحداً من أعظم فناني الرواية في الأدب المعاصر.

وإن بدت النتائج كارثية. لا تدمر هنا، ولا شكوى، فهل خدعنا العنوان بهذه الضدية الصادمة، أم أنّ السعادة والتعاسة أمران متداخلان ونسبتيان أيضاً؟ العائلة، في أعماقها، سعيدة، وإن كانت الحياة خارج شروط السعادة التي نعرفها ونختبرها. هكذا، يتمكّن «ديميتري» من تذيب تعاستهم في السخرية اللاذعة من كل تفاصيلهم اليومية. يتمكّن، بصلافة، من قول الأشياء بصراحة مفرطة كما هي من وجهة نظر طفل في الثالثة عشرة من عمره، إلى أن يتحوّل هو الآخر إلى «أب» مضطرب في شؤون التربية التي ينبغي أن تكون.

يستعيد «ديميتري» الطفل والمراهق، كما كان يوماً ما، لبروي الحكاية، فتنبثق العديد من الاحداث والحكايات التي لا تسير نحو وحدة موضوعية واحدة، بل تتشظى إلى تفاصيل متنوّعة لا يجمعها إلا «ديميتري» نفسه، المراقب، عن كثب، كلّ التحوّلات التي تعترى حياته. لكنها ليست حكاية «ديميتري» وحده: إنها تقدّم عالم البسطاء والمُعَدّمين، كما ذكر على ظهر الغلاف: «نتعرّف إلى وجه آخر للمجتمع البلجيكي، حيث البطالة وإدمان الكحوليات والفقر الشديد؛ وجه يختلف، تماماً، عن الصورة البرّاقة التي عرفها معظمنا عنه. يُقدّم «فيرهولست» مآسي إنسانية حقيقية وصادقة».

قد يخطر ببالنا أننا أمام قصة نضال هذه العائلة من أجل تغيير واقعها ورداءته، لكنها لا تفعل ذلك أبداً، بل تتماهى في نسيجه، وتتكيف معه، وكأنّ السخرية هي سلاحهم الأخير الذي يُخفّف من عبء الحياة، ولكن، يا ترى: من أين يأتي إحساسهم العجيب بالزهو بالذات؟ هل يحصل ذلك لأنهم معاً: الأعمام والجدّة والحفيد، وأن لا شيء يمكنه أن يقهر هذه الوحدة؟ لسّ على يقين من ذلك، لكنني أقول: ربّما.

العالمُ مقلوبٌ هنا، تماماً؛ إذ لا يمكن لظروف كظروف عائلة «ديميتري فيرهولست» إلا أن تنتج البغضاء والكراهية، لكنها - لأسباب غامضة - تنتج التآزر والتضامن النادر. فأفراد عائلة «فيرهولست» لا يتخلّى أحدهم عن الآخر. إنّها تقاليدهم التي يلتزمون بها، رغم كلّ الاختراقات التي يحدثونها في الحياة، فهم تعساء بقدر لا يجعل للأشياء من حولهم أيّ جدوى أو معنى، وكأنّ الحياة مجرد تمضية وقت، ينبغي أن ينقضى دون حزن...

لم يُشر «فيرهولست» إلى أنّ هذا العمل هو سيرته الذاتية، بل هو مُنجز روائي أراد أن يهديه لجدّته التي عاش معها بصحبة والده وأعمامه؛ الجدّة التي عوّضت اختفاء أمّه الباكر من حياته، بعد أن هجرت أباه. الجدّة التي أحبّها «ديميتري» لأنّه «ينتمي لماضيها البائس»، ولكن الجدّة ماتت، بينما كان ينجز الصفحات الأخيرة من هذا الكتاب.

الأمّ التي عانت من السلس البولوي، عقب ولادة «ديميتري»، ظلت تؤنّبهِ كأنّه المسؤول عن التغيّرات التي أحدثها وجوده تسعة أشهر في رحمها، فهي تحمّله مسؤولية الأضرار الكارثية التي أصابت جسدها عقب ولادتها له: «وترفع سبّابتها نحوي كما لو كانت مسدّساً، وتشكو لعاملات النظافة ما سبّته لها من أذى»؛ لذا قرّر «ديميتري» أن يعيش مع أبيه وأعمامه، الذين ينزّ الكحول، والعرق، والقذارة، بأشكالها المختلفة، من أجسادهم. الأب والأعمام الذين يعملون بشكل مؤقت، ليحصلوا على مُتّع مؤقتة لا أكثر، ليس لديهم آمال أبعد من اللحظة الراهنة. هؤلاء التسعاء يخلقون المعنى الذي يرغبون به، ويتجلّى كأقصى أمانهم التي يتوقون إليها.

في هذا المكان المُعطل والقدر والممتلئ بالخسارات المادية والخسارات المعنوية، لا يتبقّى للعائلة من خيارات إلا خيار أن يحبّ بعضهم بعضاً،



أفراد «فيرهولست» لا يتخلّى عن الباقيين أبداً؛ لذا اشتعلت تلك الرغبة المحمومة بتحطيم صديقه وتدميره، ليحرص على الوحدة وشرف العائلة. اكتسب «ديمتري» طباعاً عدائية، يُقزّم صديقه، جامع المقتنيات. وعندما تزوّج «فرانكي»، حدث ما لا يُحمد عقباه: هربت زوجته مع واحد من الـ «فيرهولست». كان ذلك انتقاماً عادلاً بالنسبة إلى «ديمتري». كان يستمتع بمراقبة معاناة هذا الصديق المتألم والباكي. وبقدر ما كان «ديمتري» يرفض مجيء طفله العالم، كان- كأبي أب- يقف جوار غرفة ولادة، وفي أعماقه تتكاثر الأفكار الأكثر سوداوية عن ضرورة ألا يعيش الكائن الجديد القادم؛ هذا ما تمنى كمن يأمل في أن يُوقر على الصغير الرحلة الشاقّة التي عبرها: «لقد أديت إحدى مهامى الرائعة المعتادة، فجلبتُ التعاسة لشخص جديد، لأنّ التعاسة هي الطريق الأسهل والأقلّ مقاومةً»؛ لذا علينا ألا نستنكر استدعاء «ديمتري» للكلبة «بلوندي» التي عرفها في طفولته، أيضاً، والتي تخلص من جرائها في جوال مزوّد بأثقال في البركة، وترك الأمّ تُصدر أصواتاً غاضبة، والرغوات تُغطي لسانها. إنّها البركة نفسها التي قتلت فيها «بامبير» أطفالها، لأنّ عددهم كان أكثر من أن تحتمل عبء تربيتهم. إنّ قاع المجتمع المُشوّه والمريض والمتآكل.

لكن الشرخ في تقاليد العائلة، حدث عندما أصبح «ديمتري» هو الآخر أباً، لديه طفل يدعى «يوري»، ولا يريد أن يعيش حياة مماثلة لتلك التي عاشها هو، وكان يأمل- بطريقة أو بأخرى- أن يحميه؛ لذا ليس غريباً، البتّة، أن يُثير هذا الابن الصغير الإعجاب وهو يستخدم «المُبولة» بمفرده، مُعتمداً على نفسه، وكأنّما المرحاض هو علامة التحضّر.. ■ **هدى حمد**

ولكن التعاسة المخفية تضيء تحت بريق السخرية اللاذعة، ويبدو أن الجميع هنا بحاجة إلى إعادة تأهيل: الأمّ في مشكلتها الصحيّة، والابن مع الأسر البديلة التي تنوي أن تتبنّاه عقب انفصال والديه، والأعمام بين مصحّة عقلية وأخرى لمعالجة الإدمان، والجدّة في دار رعاية المستن. الجميع بحاجة ماسّة لإعادة التأهيل؛ لربطهم بعجلة الحياة الواقعية.

وعلى حافة التحوّل المُفاجئ من مشروع «البنوّة» إلى مشروع «الأبوّة»، يتذكّر «ديمتري» كرهه الشديد لامرأتين: واحدة أنجبته، والأخرى أنجبت ابنه. لا تتمكّن، على وجه الدقّة، من تحديد وجه الشبه بينهما، لكن هذا ما كان يشعر به «ديمتري»، ولولا شخصية الجدّة التي تُرسم بمحبّة عارمة، حتى وهي مصابة بالخرف، وتلقّى الرعاية في دار المستن، لقلنا إنّها رواية الرجال الذين تتخلّى عنهم النساء بصور مختلفة ولا نهائية؛ الرجال الذين يُكابدون الهجر بصورة دائمة.

هنالك، أيضاً، صديقه «فرانكي»، الذي اختلف معه؛ لأنّ والد «فرانكي»، الذي يمتلك الأراضي والمنازل، وبرك الأسماك والنافورات، وأجهزة الإنذار من لصوص مُحتملين، والذي ترقد أمواله في البنوك، بأمان، رأى صداقة «فرانكي» و«ديمتري» غير ممكنة، فهما متضادّان تماماً. يقول «فرانكي» بصفاقة: «الشؤون الاجتماعية هي التي تبيحك على قيد الحياة، ولولاها لتعفّنتم». وهكذا، يستنتج «ديمتري» أنّه لا ينبغي للقاء أن يخلق علاقات مع الطبقة الرأسمالية، ولكن لم يكن لدى «ديمتري» ما يدافع به عن عائلته، ولم تكن هنالك صفة جيّدة أكثر من صفة واحدة التمتع في ذهنه، آنذاك، فقال: «لو كان والدك يعرف عائلتنا حقّاً، لأدرك أنّ أياً من





عن تجربة الكاتب الأردني الراحل إلياس فركوح القصصية

أقصى درجات العزلة

عكف الكاتب الأردني الراحل إلياس فركوح (1948 - 2020)، على مدار مجموعاته القصصية السبع، على تطوير تجربته والغوص داخل شخصياته القصصية، محاولاً التعرف على الواقع الاجتماعي - السياسي الذي تتحرك ضمنه هذه الشخصيات. وقد اتسم عمله منذ بداياته الأولى بجذول الأرضية السياسية - الاجتماعية في قصصه مع تأملات الراوي ومونولوجات الشخصيات التي تشكل جزءاً من المشهد الاجتماعي، لكنها تحاول تأويله عبر تقليبه على اشتعالات ناراها الداخلية.

إلى الفعل. وهذا ما يجعل القاص يركز على حركة الوجدان الداخلي للشخصيات دافعاً الحدث القصصي إلى خلفية المشهد، حيث تتبادل الشخصيات الحديث عن قلقها وإحساسها بالخطر الذي يُزتر الأفق الذي طلعت منه جنازة الشهيد التي منعت الشرطة دفنها.

في «إحدى وعشرون طلقة للنبي» (1982) سيكون هناك تواصل في شكل الكتابة القصصية، عبر الاهتمام بشخصيات تنتمي إلى الطبقات الاجتماعية الدنيا والتركيز على الهامشيين والمهمشين من البشر. وسوف نلاحظ في الوقت نفسه تحولاً في الكتابة، حيث يلجأ القاص إلى تطعيم نصوصه بلغة الشعر وأفق الدلالي. لكن الاهتمام بشعرنة اللغة القصصية لا يقلص استخدام فركوح للتفاصيل وقيامه برسم انعكاس المشهد الخارجي على العالم الداخلي للشخصيات، وكذلك تفضيله الدائم لأسلوب التداوي والحوار الداخلي الذي ينقل للقارئ ما تفكر به الشخصيات.

في قصة «آقو» على سبيل المثال يعمل فركوح على تطعيم السرد بالشعر.

«كان رطباً ساكناً كشاهد قبر في وجه شتاء. كنت ستعرفه حقاً. تفاع كبيرة على الباب وقد انكشط النصف الآخر من صورتها فظهر الدهان الأخضر القديم. كنت ستشعر برهبة. هل تطرق الباب أم ترجع؟ ربّما يغضب «أواديس» للتطفل فيطبق على رقبتك بعظام يديه يحاورك بلغتهما شجاراً تكون باعثاً لإشارة التوجس في جهازه العصبي. «إن القاص معني بوصف عالم النحات الغريب المغرم بالتحف، ممّا يذكر بقصيدة للشاعر اليوناني يانيس ريتسوس تصف صانعاً للفخار يتزوج نساءه الفخاريات ويقوم بقضمهن، كما يفعل أواديس في قصة إلياس فركوح».

إذا انتقلنا إلى المجموعة التالية «من يحرق البحر» (1986)، سنعثر على تطوّر لافت. ويمكن أن نعد قصة «من يحرق البحر» مفتاحاً دلاليّاً للقصص الأربع عشرة التي تضمها المجموعة، فهي تكشف، عبر العنوان والحوارات الداخلية التي تجري على لسان الشخصية الوحيدة في القصة، البنية القصصية في «من يحرق البحر»، وقد أغامر بالقول إنها تكشف طبيعة قصص فركوح جميعها، بدءاً من قصص هذه المجموعة على الأقل.

ونحن نعثر على هذه الطريقة في تقديم العالم في مجموعته «الصفحة» (1978) التي تضم بواكير قصصه، كما تُؤسّر على ولادة قاص يحتفل بتحليل العالم الداخلي للشخصيات دون أن ينسى رصد التفاصيل الدقيقة لما يدور في العالم المحيط بها. ويمكننا تمثّل الملامح الأولى لعالم الكاتب بدءاً من هذه، فهي تكشف عن خياراته الأسلوبية وتقنياته المفضلة وطبائع الشخصيات التي تحتشد بها قصصه. ومن ضمن المفاصل الأساسية التي تعتنى بها قصص هذه المجموعة: تفضيل الكلام عن الشخصيات الهامشية من منقّفين وعمّال وطلبة، والانحياز لأسلوب المونولوج الذي يطعمه الكاتب بحوارات قصيرة تكشف عن العناصر الأساسية للمشهد القصصي، وكذلك اللجوء إلى استعمال ضمير المخاطب في الحديث مع شخصية غائبة تمثل بالنسبة للشخصية المحورية في القصة نقطة ارتكاز أخلاقية ووجودية في الغالب.

نصادف هذا الأسلوب في الكتابة والموقف السياسي الاجتماعي نفسه في مجموعة القاص التالية، ففي «طيور عمان تحلق منخفضة» (1981)، التي يمكن القول إنها مجموعة القاص التي تستحق أن نطلق عليها صفة الأولى على صعيد النصّ الفتي، يسعى القاص إلى تصوير أحلام شخصياته البسيطة وآمالها. وهو من ثمّ يجسّد للقارئ أهالي البلدة الذين يراقبون بحزن وأسى جنازة الشهيد ودفنه في قصة «العباءات التي أضاءت الصمت»، حيث يتناقل أهالي البلدة الخبر الذي روته المرأة التي تندفع بين النساء مطالبة بدفن الشهيد المصلوب في الشمس. «اندفعت المرأة إلى حلقة النساء عند حائط. كن يشرن إلى الشرق ويستعذرن بالله. نسيت رجلها واستفسرت، فقالت إحداهن:

– الجنازة مصلوبة في الشمس منذ الصباح، هذا لا يجوز. استغربت المرأة:

– ولماذا لا تتحرّك؟ كرامة الميت في دفنه.

تنطحت أخرى:

– يقولون إنهم منعوها».

إن إلياس فركوح يشرك القارئ في صياغة الحدث ويقوده إلى دواخل الشخصيات التي تصنع الحدث وتنتقل من حالة اللامبالاة



بقدميها الواهنتين، وفي صدرها يتنفس التمهل معطياً للوقت ارتخاءه والكسل. تمرّ على أشياءها بثقة التي تعرف أشياءها ولا تطيل النظر. هي موجودة كالأمس وكالغد والصوت الرتيب في الخارج. لا أحد ينكرها، ولا قوة قادرة على نفيها. ما كانت تحتاج لمن يؤكّد لها ذلك. شامخة كالحقيقة تتلبس كيانها، وإلى الزاوية المزججة تزحف.

تضع قهوتها المغلية على الطاولة القصب.. فترتاح ذراعاها. تتأني بانزال جسمها في الكرسي الهزاز.. فيسترخي الورم في قدميها الواهنتين.

يصير الصوت الرتيب في الخارج مطراً يهيم فوق تربة كالإسفننج المشبع.

لا شيء يمكن أن يُذوّب هذه العزلة سوى أحلام اليقظة التي تتبدّد بفعل ذاتها. إن المرأة العجوز تحلم بمن يؤنس وحشتها، ولكنها تحلم أيضاً بمصرعه تحت عجلات سيارة. ورغم أن كلّ شيء يحدث داخل المرأة العجوز فإن مصرع القط يتسبّب بصدمة هائلة لها.

«وتنهار مثل حمل ثقيل، بينما يهتز كرسيها بصوت كالتمزق هذه المرّة. كان دمه ينسفق في عينيها مع دمعيتين رطبتين». عليّ أن أسأل الآن، بعد أن قرأت نموذجين من نماذج العزلة في هذه المجموعة، عن أشكال هذه العزلة وصورها وتمثيلاتنا، لغايتين: الأولى تتعلّق بالتعرف على تمثيلات العزلة في قصص تركز على هاجس العزلة والشعور بالوحشة كثيراً، وتتوق إلى تبيد الفواصل بين الإنسان وغيره من كائنات بشرية وغير بشرية. والثانية تتعلّق بالوهم الذي قد تخلقه قصص فركوح أحياناً، إذ قد يظن القارئ أن وصف معركة، مثلاً، أو وصف تواصل اجتماعي، يُعَدُّ ابتعاداً عن البؤرة المركزية لعمل القاص. لكن هذا الظن سرعان ما يتبدد عندما نحلل البناء السردى للقصص ونرصد الكلمات والعبارات التي يجاهد القاص لإخفاء قصدها الدلالي في تبيد هاجس النفي والعزلة، وعندما نضع أيدينا على ما يختفي وراء هذا البناء القصصي من هواجس وأحلام ومكابدات.

تمثل قصة «الرجل والمرأة»، التي تتركز حول مشكلات عامل مصري وتصف شعوره بالغربة عن وطنه وزوجته كما تصف موته وأثر ذلك على زوجته. وهو يركّز في هذه القصة على وصف عزلة العامل المصري بالدرجة نفسها التي وصف بها عزلة المرأة العجوز. وليس هذا أمراً مستغرباً إذا سلمنا بالقول إن فعل التوحد والاعتراب هو الشيء الجوهرى في قصص الكاتب. ومهما اختلفت آلية وصف الحدث فإن استراتيجية النصّ تظل هي نفسها: وهي القبض على العزلة متلبسة. ويمكن تعيين تمثيلين أساسيين من تمثيلات العزلة نصادفهما في قصص فركوح:

الأول: يصف العزلة بصورة مباشرة، إذ تدور القصة حول موضوع الاعتراب والعزلة والتوحد، ولذلك تكتسح العزلة ومشتقاتها ومرادفاتها صفحات النصّ. وفي هذا النوع من التمثيل تُرسم العزلة بوصفها بيت الروح المهزومة. المرأة في «علاقة» كائن هزمت الحياة بالشيخوخة، ولكن طبيعة الحياة المعاصرة أفقدتها كل ما تملك من تواصل مع الآخرين فغدت وحيدة بسبب هجران أبنائها لها وابتعادهم عنها. لقد أصبحت المرأة العجوز مسجونة داخل عالمها الباهت المقام على ذكريات ميتة، ولم تعد لدى العجوز أية قدرة على إقامة أية علاقات تواصل مع الآخرين حتى عبر أحلام اليقظة. أمّا في «من يحرق البحر» فإن الروح المهزومة تتمرّد على ما يبدو قدراً وتلجأ إلى اعتناق الحياة والقوة والصدام عبر التواصل مع رمز القوة والحياة (البحر). لهذا السبب

تقوم قصة «من يحرق البحر» على تقنية سردية شائعة تعتمد ضمير الشخص الثالث (المؤلف) الذي يروي أحداثاً وحوارات داخلية تهجس بها الشخصية الرئيسية في القصة. ويوفر السرد التقليدي للقاص إمكانية رسم ملامح شخصيته بدقة أكبر بحيث يستطيع رسم هيئتها الخارجية ثم ينتهي لينقل للقارئ هواجس الشخصية وهذياناتها وعذاباتنا.

إن طبيعة السرد هنا تقليدية فالقاص يستخدم أسلوب السرد في أواخر القرن التاسع عشر ممكناً المؤلف من اللعب بشخصياته كما يشاء، موجهاً لها بالطريقة التي يعتقد أنها ستحدث الأثر المطلوب في السرد. لكن القاص يذوّب هذه السمة التقليدية بتذويبه الفاصل بين الفعل الماضي والفعل المضارع، مكسباً عمله روحاً حدائية تختزل السرد التقليدي وتحوله إلى مجرد وسيلة تعبيرية تمحي وسط الترددات التي يخلقها السرد بين الماضي والحاضر، بين الوصف الخارجى لهيئة الشخصية وسرد مونولوجاتها، بين هيجان الطبيعة (البحر) وهيجان النفس.. وهكذا إلى الحد الذي تمحي فيه الحدود الفاصلة بين هذه الصيغ اللغوية والتعبيرية.

«ليس من خيط يفصل العتمة عن الانقشاع. يتقدّم الفجر خفياً، خفيفاً، خالياً من أي صوت؛ مثلما الأشياء الرابضة في مطارجها. إنارات واهنة في شرفات البنايات الكامدة. تقترب من الممرات المرصوفة بالحجر الخشن. حافية. تمشي على رؤوس أصابعها. على الأحجار المحبجة، الخشنة. بقايا صباغ أحمر على الأظافر العارية.

وكالفجر؛ خفيفة، تتخفى بلا تقصد بين نباتات الأرض المشرفة على الشاطئ. صوت البحر الصباحي كالهمس. تلامس ذرات الرمل الذي أتت به الريح. تحسه في باطن قدميها العاريتين. ما من كائن صحا، اللحظة، ليشهد هبوطها نحو الشاطئ».

ثمّة محاولة دائبة في قصص فركوح لتذويب فعل الانفصال عن الأشياء وتحويله إلى نقيضه: أي إلى فعل اتصال والتحام بالوجودات والعالم عبر تذويب كل ما يمكن أن يكون فاصلاً سواء أكان فاصلاً زمنياً أم مكانياً، فاصلاً يأتي من الخارج أم من الداخل. وتمثّل قصة «من يحرق البحر»، سواءً في عنوانها الذي يتخذ صيغة التساؤل أو في إلحاحها (في الوصف وحوارات الشخصية الداخلية) على قلب إمكانية الفعل وعدمه، الهاجس الملازم لقصص فركوح أصدق تمثيل.

يقوم إلياس فركوح في بقية قصص المجموعة بتجلية هاجس التواصل، مقلّباً هذا الهاجس على وجوهه. إنه يعمل على توسيع دائرة عمله بنائه نماذج بشرية وأوضاعاً وحالات نفسية تكشف عن الفكرة الرئيسية القائمة خلف عمله كله. ولذلك يمكن القول إن قصصه هذه ليست إلا توزيعاً لفعل تذويب الانفصال على تجارب وأوضاع تشترك في فقدان فعل التواصل مع الأشياء والعالم.

في قصة «علاقة» تتجلى الفكرة الكامنة في هذه القصص. ولعلّ النموذج الذي يختاره القاص بدقة هو ما يجلو هذه الفكرة حيث يبوّح سرد أفعال المرأة العجوز المتوحدّة بما لم تبح به قصة «من يحرق البحر». في «علاقة» نحن أمام وصف دقيق للوحدة والعزلة. امرأة عجوز متوحدّة في بيتها مملكة عزلتها، ولكنها تبحث عن يؤنسها في هذا العالم المنعزل الرتيب. إن وصف الرتابة قائم في بؤرة السرد يتكرّر ويتردّد في المسافة الفاصلة بين الفعل الماضي والفعل المضارع اللذين يتناوبان الحضور. وفي هذه المسافة الفاصلة يسكن فعل التوحد والعزلة الذي يتردّد بين ذكرى الماضي ورتابة الحاضر.

«لم تكن مستحثة تجاه الأشياء. تنتقل من مكان إلى آخر



مفصحة عن فكاهتها الآتية.. أغراه التتبع في أن يخلق القصص ويفض مكنوناتها. هكذا تتولد الحكايات وتظهر الوجه».

يصبح الكاتب شخصية من شخصياته حيث يروي الراوي عنه وعن الآخرين، ويتابع تخلق فعل الكتابة، ثم انفصال الشخصيات عن الكاتب وامتلاكها حيوات خاصة بها.

«قلب الساعة الرملية ثانية، وأخذ يتأملها ليري كيف تعبر الحكاية داخل الحجرات الزجاجية. آسف، داخل القباب المملوءة بالرمل. وبدأ».

إن الرمل هو المعادل الموضوعي للشخصيات لأنها مصنوعة من رمل الحكايات، ذرات دقيقة من الأخيلة تتراصف لتشكل حكاية من شخصيات وأحداث. وعلى هذه الاستعارة يقيم فركوح قصته. لكن الجوهر في القصة لا يتمثل في دخول الكاتب قصته، وتأمله لفعل الكتابة وآثاره، بل إن الجوهر هو تشكّل الحكاية من طبقات متعدّدة. إنها حكايات مربوطة بخيوط من العلاقات الإنسانية، ولكن أحداثها تجري في طبقات تشبه طبقات وعي المؤلف الذي يكشف عن الحكايات طبقة طبقة.

تتوظف استعارة الساعة الرملية في اتجاهين، كما هو شكل الساعة الرملية نفسها؛ نصف يتلقى الذرات الساقطة والنصف الثاني يدفع هذه الذرات إلى النصف الثاني. وعندما نغلقها مرّة أخرى يصبح المتلقي مانحاً والمانح متلقياً. إن الاتجاه الأول الذي تتوظف فيه استعارة الساعة الرملية هو الكشف عن تشكّل فعل الكتابة، وتخلق الشخصيات في وعي المؤلف (ولاعبه كذلك). أمّا الاتجاه الثاني فيتمثل في تشكّل الأحداث في طبقات ثم اجتماع هذه الشخصيات مع الكاتب وانقراض البوليس على الكاتب وشخصياته وسوقه إياهم جميعاً إلى السجن.

إن القاص يقارب محرمين اجتماعيين في نصه: الجنس بعلاقاته المسموحة والطبيعية (في سياق اجتماعي طبعاً)، والجنس بعلاقاته المحرمة، وكذلك السياسة بوصفها انتهاكاً للسائد. ومن الواضح من سياق إلقاء القبض على الكاتب في نهاية القصة أن مقارفة هذه المحرمات ليست هي الممنوعة فقط بل إن وصف هذه المحرمات ممنوع أيضاً. إن الكاتب يعاقب عقاباً أشد لأنه تجرأ ووصف هذه العلاقات ورسم ملامح عميل الشرطة السرية في قصته.

«كان الكاتب يسمع كلام الرئيس في فوضى الصراخ الموزّع على الدرجات الهابطة. ألمته الركلات والقبضات، غير أنه تابع نزوله. مر، مسحوباً، من أمام البيت المشرع. لمح النسوة المتشحات بالأسود. رآهن كتلاً متمعجة تتذبذب. ورأى أيضاً باباً موصداً خيل إليه أن ثمة طيراً بشعاً يحط عليه! صدمته ركلة جاءت فوق ظهره. ترتج بين أذرعهم. وتهالكت قواه. تحامل واستمر بالهبوط.

وصل إلى الطابق الأرضي. توقّف موكبه الصارخ. انتظروا إلى أن نجح فريق الإسعاف في إخراج جثة رجل كان الباب أضيّق من أن يتسع لاثنتين بالمرور عبره معاً. وتناهى إلى سمعه عويل امرأة متصل. اقشعر بدنه لإيقاعه الحيواني الصاعد من جوف القبو. وأخيراً، ها هو الشارع تحت سماء الليل الصيفي التي أرخت عليه، من عندها، نسمة هواء طازجة».

يمكن لهذه القصة المبنية بناء محكماً أن تمثّل خير تمثيل للشغل القصصي في مجموعة «أسرار ساعة الرمل». إنها تقوم على بناء مركب متداخل تتقاطع فيه الحكايات والمصائر، كما يتشكّل المعنى الضمني للنص من هذا التقاطع المحكم للمصائر والحكايات. ثمة محرمات اجتماعية وسياسية، وإدانة اجتماعية سلطوية. والكتابة، من ثمّ، تقع فريسة هذا القمع الاجتماعي السياسي. إن أرضية عملها تقع ضمن دائرة هذه المحرمات. ■ فخري صالح

يمكن أن نستدرك ونقول إن العزلة في قصص فركوح ليست قدراً أو وضعاً مستحكماً لأن هدف الشخصيات هو مقاومة هذه العزلة وفك حصارها. وفي بعض قصص «من يحرث البحر» تقوم الشخصيات بفض عالم العزلة وتمزيقه أو أنها تشرع في عمل ذلك على الأقل؟

التمثيل الثاني: ذو طبيعة غير مباشرة حيث تصف القصص تجربة حياتية تبدو في ظاهرها غير ذات علاقة مع بؤرة عمل القاص. وتدور هذه النوعية من القصص حول الموضوع من بعيد وتومئ إليه دون أن تقترب منه. ولكن ما تبطنه الإشارات الخفية وبعض الكلمات المشتقة من فعل العزلة ومرادفاته تفصح دواخل الشخصيات.

لنتأمّل هذا المقطع من قصة «الماء.. وعز العرب منصور» التي تبدو بعيدة كلّ البعد، في الظاهر، عن الموضوع المحورية لقصص المجموعة، وسنضع أيدينا على مرادفات العزلة والاعتراب.

«لم يكن يختلف في شيء عن الآخرين من عباد الله. فملاحم وجهه تكاد أن تكون نسخة عنهم. شعر جعدي. عينان بنيتان بشوبهما اصفرار خفيف. جبين تتوزّع مسارب العرق. أنف يميل إلى الضخامة. شارب مهوشة شعراته مطبق على الفم. كأنما محكوم على هذا الفم بالانطباع منذ الأزل. لا كلام. بل على صاحبه أن ينام ويعمل، ثم يعمل وينام. لا وقت للتفكير».

لقد حاولت فيما سبق أن أبرهن على صحّة تصويري لعالم إلياس فركوح، في هذه المجموعة ورثما في مجموع قصصه، ولكنني لم أرغب في فك ارتباط هذا العالم القصصي بالمجتمع والواقع وآليات عمل القمع بصورة خاصة. حاولت أن أعرف على عالم العزلة بوصفه البؤرة التي تصورها القصص وتشير إليها من بعيد، لأصل في النهاية إلى القول بأن عالم العزلة في قصص فركوح ناشئ عن القمع وآليات عمله سواء أكان مصدره سياسياً أم اجتماعياً. لكن أثر القمع المتجلي في العزلة لا يعرض بصورة نستنتج منها أنه معلول لعلّة لأن السارد لا يركّز على القمع بل على أثره؛ فهو يصف العزلة الخائفة التي تعاني منها الشخصيات.

في مجموعاته السابقة يجعل إلياس فركوح من الراوي شخصية شفيفة تمرأى من خلالها الذوات الأخرى في النصّ القصصي؛ فنحن نشعر بحضوره الخفي في السرد لأن كل شيء يتصفى من خلاله، ونشعر في الوقت نفسه أن الكاتب يتخيل وراءه وكأنه قطعة منه. ولا يعني هذا أن الكاتب يتدخّل بشخصه في النصّ بل يعني أن هناك حضوراً طاعياً للمؤلف في سرده. أمّا في مجموعته «أسرار ساعة الرمل» (1991) فإن القصة، التي تحمل المجموعة اسمها تقوم على ظهور شخصية الكاتب في نصه القصصي، إذ يظهر الكاتب في بداية النصّ، مروياً عنه، وهو يعمل على خلق شخصياته وتوليف أحداث قصته المركبة. ويستخدم القاص استعارة الساعة الرملية ليعبر عن كيفية تشكّل شخصيات القصة وأحداثها.

«قلب الساعة الرملية وأخذ يتأملها. بدأت الذرات البلورية تنهال من العنق الدقيق. رآها تشع وتنطفئ، فيما طفقت القبة السفلية المقولبة تمتلئ بالرمل الورد الغامق. استغرقه التأمل دقيقة، وبعدها لاحظ ضموراً في كمية القبة العلوية. نبتت في داخله سخرية لم تزح له سترها. تابع تحديقته في خيط الانهيار الصامت. كان تواصله يكوم هضبة ناعمة سرعان ما تنبسط تحت الثقل الهائل، ثم تعود لتتهضب من جديد.

ذرات الرمل تشع وتنطفئ، بينما تتوهج السخرية في داخله



الفجوة بين الكاتب والقارئ

تحقق الرواية

هناك تمرين أسعى أحياناً إلى حمل أعضاء ورشة الكُتّاب على ممارسته، فأطلب من كل واحدٍ منهم رسم صورة للكوخ الذي يرد وصفه في روايتي الأولى «أيامنا المعدودة لا نهاية لها» (2015). لقد وصف المبنى وصفاً دقيقاً في الرواية؛ مدخل واحد، طابق وحيد، نافذتان، وموقد بمدخنة يبرز طرفها الآخر من سقف المنزل. والنتيجة أن كل رسم يأتي مختلفاً عن الآخر، فالبعض يجعل للكوخ شرفات، والبعض الآخر يرسمه بأبواب خلفية ونوافذ عديدة؛ بل أحياناً بطوابق علوية. وذلك لأن كل قارئ يضيف على الكوخ جانباً من مخيلته وتاريخه ومعرفته الخاصة، تماماً كما يفعل كل قارئ أثناء قراءته للرواية حيث يشكل نسخة خاصة به مختلفة عن نسخ غيره من القراء.

تقنية أدبية تفرض تحديدات أو نمطاً معيناً على قطعة أدبية. وبالإضافة إلى أن الكتابة المقيدة كثيراً ما تكون نوصاً قصيرة في أكثر الأعمال نجاحاً - كقصة «بيض أخضر ولحم خنزير» (1960) للدكتور «سيوس Seuss»، وهي قصة مقيدة لا يتجاوز الاستخدام المعجمي للكلمات فيها خمسين كلمة - فإنها تدفع القارئ إلى طرح مجموعة من القضايا الحيوية، كالسؤال عن المقصود بالقصة؟ وما مقدار «الجهد» الذي يتوجب على القارئ أن يبذله أثناء عملية القراءة لفهم نصّ ما؟ وما هي توقّعات القارئ قبل قراءة أي عمل أدبي؟

بطبيعة الحال فالأدب التجريبي في ستينيات القرن العشرين، في دعوته لأنصاره إلى مشاركة القراء للكاتب مشاركة واعية، يدين بالفضل لكُتّاب حداثيين أمثال جيمس جويس وعزرا باوند وصامويل بيكيت، كما يدين أيضاً لروايات تعود إلى مرحلة صعود الرواية الغربية مثل رواية «تريسترام شاندي» (بأجزائها التسعة (1759 - 1767)) للورنس ستين، بل إن الفضل يعود إلى أوفيد الذي اقترح إمكانية كتابة رسائل الحبّ بالحليب. وفي هذه الحالة سيضطر القارئ إلى التفاعل مع النصّ، إذ لا يمكن قراءة الرسائل إلا عندما ينثر عليها غبار الفحم.

أدلى الكاتب البريطاني «جيرمي جيفرون Jeremy Gavron» ببيان حماسي حول الكتابة اعتمد فيه على صور مجتزأة من تصريحات لكُتّاب آخرين، ضمن ملف بعنوان «ملاحظات في الصنعة» نُشر في مجلة جرانتا عام 2018، يقول فيه: في اللحظة التي أرى فيها نصّاً مكوّناً من شظايا مقتضبة فإنني أصير في حالة تحفز من الناحية الفكرية والجمالية... فالنصّ التجريبي قد يثب أو يكبح أو ينطلق أو يهرول أو يشوّش بشكل متعمّد. ولكن هل من الممكن خلق نفس التأثير - المشاركة الإلزامية - في رواية «تقليدية»؟ (كأن يروي أحدهم قصة لها بداية ووسط ونهاية، من دون أي

يذهب المنظر الألماني فولفجانج آيزر إلى أن العمل الأدبي يقع في منطقة وسط بين النصّ الذي كتبه المؤلف وعملية «إدراك» القارئ للنصّ أثناء فعل القراءة، فالعمل الأدبي يبرز إلى الوجود عند التقاء النصّ والقارئ. ففي مقالته «عملية القراءة: منهج ظاهراتي» (1972) يكتب آيزر عن فجوات النصّ التي يتعيّن على القارئ أن يقوم نفسه بملئها:

يتحقّق فهم النصّ من خلال العديد من الإمكانيات، وليس هناك قراءة يمكنها أن تستنفد كلّ الإمكانيات القائمة، إذ أن كلّ قارئ سيملاً الفجوات بطريقة الخاصة، ومن ثم يستبعد الإمكانيات الأخرى المختلفة؛ وفي أثناء قيام القارئ بفعل القراءة فإنه سيتخذ قراره بشأن الكيفية التي سيملاً بها تلك الفجوات. وبهذا الفعل المتجدّد تتكشف ديناميات القراءة.

تسعى نظرية استجابة القارئ لآيزر في النقد الأدبي إلى تحويل التركيز من قصد المؤلف لتشمل استجابة القارئ. تشير نظرية آيزر إلى أن المساحة المتروكة للقارئ في النصّ ليست متعمدة، ولكن العديد من الكُتّاب عمدوا إلى إقحام الفجوة، مما يضطر القراء إلى التفاعل بوعي مع النصّ، واكتساب مزيد من الوعي بأنفسهم بحيث يمكنهم تصور أشياء أبعد مما تحويه صفحة الكتاب. ففي رواية «التعساء» (1969) يترك «ب. س. جونسون» للقارئ حرية اختيار الترتيب الذي سيقراً به الـ 27 قسماً غير المقيد بترتيب؛ ويكتفي بتحديد الفصلين الأول والأخير فقط. أمّا رواية «جورج بيريك» «الاختفاء» (1969) «La disparition» - التي ترجمت إلى الإنجليزية تحت عنوان «فراغ» (1995) - فقد كتبت من دون استخدام الحرف «e»: إذ يجبر القارئ على الدخول في حالة من عدم الارتياح فيكون على وعي تام بالوثبات المطلوبة للحفاظ على روح السرد. كان جورج بيريك عضواً في منظمة «أوليو - Oulipo» التي تضم تجمّعاً غير حصري من الكُتّاب الفرنسيين الذين مارسوا الكتابة المقيدة، وهي



لـ«كاتي كيتامورا» (Katie Kitamura)، و«الصديق الصغير» (2002) لـ«دونا تارت» (Donna Tartt) «تقتضي من القارئ بأن يواصل التفكير في القصة وشخصياتها حتى بعد قراءة آخر مشهد منها وإغلاق دفتي الكتاب. ولا شك أن العديد من القراء يشعرون بالإحباط إزاء هذا النوع من الروايات ونهاياتها المفتوحة، ولعل من المرجح أيضاً أن يكون افتقار الرواية إلى تصميم مكتمل أو نهائي سبباً في دفع العديد من القراء - وأنا منهم - إلى العمل بقدر أعظم من الجدية للوصول إلى تفسيراتهم الخاصة، وهذا هو التشارك الذي يعود بالنفع.

وطبقاً لما ذكره جيفرون: «فالحذف هو شكل من أشكال الإبداع». فالكبح والإعاقات وإكراهات المجهول - المستبعد - تشكل الأساس الحقيقي لفنّ السرد. إنها بمنزلة منطلق للقارئ تُهيأ له الانغماس في النصّ بشكل كلي. يتحدث جيفرون هنا تحديداً عن الفنّ القصصي التجريبي؛ عن النصوص التي تقصد التذبذب أو يكون تشطّيتها بشكل متعمّد. لكنني أعتقد أنه من الممكن لقراء الفنّ القصصي التقليدي (conventional fiction) أن يشاركون بفعالية في إدراك النصّ. فالروايات التقليدية التي تستخدم، على سبيل المثال، رواة غير موثوق بهم أو الواقعية السحرية أو تقنيات تعدد الأصوات أو عنواناً مباشراً أو اختيار نهايات غامضة من شأنها أن تخلق مساحة للقارئ. وسوف يحظى القراء الذين يُقبلون على هذا النوع من الروايات بتجربة أكثر كثافة، ويتشارك أكثر ثراء من الناحية العاطفية. من ممّا لا يرغب في أن يحظى بمثل هذه التجربة والتشارك أثناء قراءة الكتاب؟

■ كليبر فولر* □ ترجمة: ربيع ردمان

قيود واضحة باستثناء النوع الأدبي) إنه نوع من التحدي. إن توقعات القراء عند الشروع في قراءة رواية تقليدية تكون أكثر رسوخاً من توقعاتهم عند قراءة رواية تنتمي إلى الفنّ القصصي التجريبي. فالقراء يفترضون، على سبيل المثال، أنه سيتم ربط جميع خيوط السرد، وأن أية أسئلة تثار داخل القصة ستتم الإجابة عنها، وأن انغلاق السرد سوف يتحقّق. تكتب الفيلسوفة والكاتبة «سوزان ل. فايغن Susan L Feagin»، في مقالها «عن انغلاق السرد» التي نشرت في الدراسات الفلسفية في عام 2007، إن البشر يرغبون في الحصول على تفسيرات حتى عندما يحاول الفنانون الالتفاف عليهم. وإذا لم يتم حلّ مشكلة عدم اليقين لدى القارئ، فقد يشعر بعدم الرضا أو خيبة الأمل إزاء القصة.

لعلّ فايغن محقّة فيما تذهب إليه، ولكن الكثير من الروايات «التقليدية» المعاصرة نجحت في إشراك القارئ واللعب معه بطريقة تشاركية. إن رواية الكاتبة «آلي سميث Ali Smith» «كيف تكون كلاهما - How to be (Both)» بسردها المزدوج والمتداخل تشجع على التفاعل العميق من جانب القارئ. لقد طبعت من الرواية نسختان جرى فيهما تغيير ترتيب القصص، بحيث يمكن لأحد القراء قراءة إحدى القصص بوصفها القصة الأولى، وقد يقرأ قارئ آخر القصة نفسها في النسخة الأخرى باعتبارها الثانية في الترتيب. فأى نسخة يقتنيها القارئ هو أمر اعتباطي، ولكن ترتيب القصص قد يؤثر في الكيفية التي يتم بها قراءة النصّ.

وهناك روايات معاصرة أخرى تعتمد إلى ترك الخيوط السردية مفتوحة؛ وبالرغم من أن نهاياتها تُختم بشكل واضح فإنها تمتنع عن تقديم انغلاق كامل للسرد، ولذلك فهي تتيح هامشاً أكبر لما يسميه آيزر بـ «إدراك» النص في ذهن القارئ. إن النهايات الغامضة في روايات مثل «أبدا هو» (2017) لـ«إميليا روسكوفيتش Emily Ruskovich» و«انفصال» (2017)

* كاتبة وروائية بريطانية، صدرت لها روايتان:

«Swimming Lessons» (2017)، «Our Endless Numbered Days» (2015).

«السؤال المتشعب، الذي لا بدّ
من أن نشيره اليوم، هو: أليس
النقد كتابة أدبية؟ أليس النقد
كتابة، مثله مثل موضوع درسه:
الأدب؟ ما حجة من يفصلون
بين النقد والأدب؟ ألم يجنّ
الوقت من أجل تجاوز جذريّ
لهذا التعارض الساذج بين النقد
والأدب؟ ألا يبدو هذا التعارض
غير ذي معنى، عندما نقرب من
شعريّة الخطاب النقدي؟» ←



فلوريان بينانيش

النقد، بوصفه أدباً

التي تكون رهن إشارة الخطاب النقدي، والتي على شعريّ النقد أن يستكشفها كما يستكشفها شعريّ الرواية أو الملحمة أو التراجيديا... لكن الطريق إلى شعريّة النقد الأدبي ليست سهلة؛ وذلك بسبب الأفكار والتصوّرات والصور النمطية السائدة: هناك - أولاً - فكرة راسخة بأن النقد ليس من الأدب؛ فيما أن النقد هو خطاب «على» الأدب أو «عنه»، يقتنع الكثير من الباحثين والكتّاب والصحافيين والقراء بأن النقد ليس «من» الأدب. وهناك - ثانياً - تلك الصور النمطية عن الناقد، التي تصفّه كخادم، ينحصر دوره في إضاعة العمل الأدبي؛ أو مجرد فضولي مشوّش لا يمكن أن يوجد إلا في ظل وجود كاتب حقيقي، أو مجرد كاتب فاشل عاجز عن أن يكون كفؤاً للكاتب الحقيقي...

ومن أجل تجاوز هذه الأفكار والصور النمطية، يقترح «فلوريان بينانيش» شعريّة للنقد الأدبي؛ ويعني ذلك أن نهتم بالنقد بوصفه أدباً، أو بعبارة «رومان جاكوبسون» - أن نركّز على «أدبية» النقد... وذلك كله يفرض أن نقبل النقد بوصفه أدباً... لكن (عملياً): كيف سيكون ذلك ممكناً؟ في الواقع، لا بدّ لمؤلف في الشعريّة أن يضمّ، على العموم، جزأين أساسيين: جزء خاصّ بالشعريّة؛ أي التحليل العامّ للأشكال والطرائق؛ وجزء خاصّ بالنقد؛ أي توضيح التحليلات العامة بأمثلة. وهكذا، نجد «أرسطو»، في شعريّته، يقترح تحليلات عامة للملحمة والتراجيديا، ويوضّحها بأمثلة مأخوذة من «هوميروس» و«سوفوكليس». وبالطريقة نفسها، ينبغي لشعريّة النقد أن تقترح تحليلات عامّة عن النقد: أن تقدّم تسميات للطرائق، وأن تضع قواعد لاشتغال هذه الطرائق داخل النصّ النقدي، بصفة عامّة، لكن لا بدّ لشعريّة النقد، بعد ذلك، من أن تستعين بأمثلة توضيحية تأخذها من أعمال «سانت بوف» أو أعمال «موريس بلانشو» أو غيرها. وبلا شكّ، إن شعريّة النقد تمارس هي نفسها نوعاً من نقد النقد، ويبدو كأنها تستخدم في أمثلتها التوضيحية الطرائق التي تُنظر لها.

وفي الأخير، إذا لم ينجح «فلوريان بينانيش» في تشييد شعريّة للخطاب النقدي، كاملة الأركان، فإنه قد نجح، على الأقل، في السخرية من عزلة الخطاب النقدي، ومن عزله بعيداً عن الأدب، موضّحاً، وبغير قليل من الاستهزاء، أن الذين لا يعدّون النقد كتابة أدبية - ربّما - هم أنفسهم لا يفهمون ما معنى الأدب. ■ حسن المودن

← من بين أهمّ الأعمال النقدية الصادرة، مؤخراً، كتاب «شعريّة النقد الأدبي... عن النقد بوصفه أدباً»، للناقد الفرنسي «فلوريان بينانيش»، وهو أستاذ الأدب في الأقسام التحضيرية الفرنسية، ناقش أطروحته لنيل الدكتوراه سنة 2008، تحت إشراف الأكاديمي والناقد الفرنسي المعروف «أنطوان كومبانيون - Antoine Compagnon»، في موضوع: بروتست والنقد الجديد؛ وهي رسالة جامعية، نوّه إليها مشرفها ومناقشوها؛ لأنها تناولت، في جزأين كبيرين، كيف تلقى النقد الجديد في فرنسا (رولان بارت، جيرار جنيت، سيرج دوبروفسكي...) أعمال الروائي الفرنسي «مارسيل بروتست»... وتعود أهميّة كتاب «فلوريان بينانيش» - بالإضافة إلى صدوره ضمن سلسلة شعريّة مهمّة، أسسها «جيرار جنيت» و«تزيّفاتان تودوروف» - إلى أنه يأتي من أجل إعادة الاعتبار للخطاب النقدي؛ ذلك لأن كثيراً من المختصّين والمهتمّين، من الباحثين والصحافيين، من الجامعيّين والقراء، يعتقدون أن هذا الخطاب، لمجرّد أنه يتخذ الأدب موضوعاً للدّرس، ليس أدباً، وهو، في نظرهم، لا ينتمي إلى الكتابة الأدبية؛ لأنه ليس رواية أو مسرحية أو قصّة قصيرة...

في المقابل، يدافع هذا الكتاب عن النقد بوصفه جنساً من أجناس الأدب، فكما نتحدّث عن شعريّة الشعر، وشعريّة الرواية، وشعريّة القصّة القصيرة، وشعريّة المسرحية، من الضروري أن نتحدّث، في رأي المؤلف، عن شعريّة النقد الأدبي، وأن نعيد النظر في تلك التصنيفات المدرسية التي تفصل بين الأدب والنقد، وكأنّ النقد ليس أدباً؛ وتفصل بين الكاتب والناقد، وكأنّ الناقد لا علاقة له بالكتابة.

ويوضّح «فلوريان بينانيش»، في الصفحات الأولى، أن طموح مؤلّفه الجديد هو اقتراح شعريّة للخطاب النقدي. وهو يفهم الشعريّة على أنها المجال المعرفي الذي تتحدّد مهمّته في ارتباط بالمقولات العامّة المتعالية التي تتحكم بالأعمال الأدبية، وبمؤلفيها، وبعصورها، في حين أن مهمّة النقد تتعلق بالأعمال الأدبية في فرادتها وخصوصيّتها. وما ستحاول شعريّة النقد توضّحه؛ هو كيف يتشيد النقد، دوماً، انطلاقاً من العمليات العامّة نفسها؛ فإذا كان النقد يريد أن يكون ذا طابع فرداني، فإن شعريّة النقد تنزع نحو التعميم، وربّما نحو الكونية؛ بعبارة أخرى: إن موضوع شعريّة النقد هو طرائق الكتابة التي يمكن أن يستخدمها نصّ نقديّ، أي تلك «الإمكانات»

شير «فلوريان بينانيش»، في مقابلة مع «فرانك واجنر»، قضايا النقد التي تضمنها كتابه الجديد:

«النظرية الشعرية للنقد الأدبي»

بأن يكون الاختراع فردياً: لا يمكننا استنتاج الاختراع من أي شيء آخر، لأن كل اكتشاف هو من باب الصدفة؛ وهذا ما يفسر تكاثر قصص الاختراع على حساب منهج حقيقي للاختراع.

لذلك، سأحاول تبديد الوهم عن القصة غير المتجانسة بوسائل المحدودة. أولاً، لا أعتقد أن مشروع «طوموح»، بشكل خاص. إنه - ببساطة - مشروع عن الشعرية، ويدرس، بحكم التعريف، تصنيفات عامة، موضوعات، من الواضح أنها أكبر من النص المفرد (موضوع النقد)، أو الفترة الزمنية المحددة (موضوع التاريخ). هذا الموضوع (النقد الأدبي) اخترت الخوض فيه - ببساطة - لأن جوانبه بدت لي غير مكتملة (هناك فراغ في النظرية)، ثم إنني درست وأنا أسعى لأن أكون منهجياً قدر الإمكان؛ لذلك جاء هذا العمل، ببساطة شديدة، من رغبة في اختراع المفاهيم، التي بدت لي أنها تمثل التعريف الدقيق للنظرية الأدبية: نشرنا مع «صوفي راباو» كتاباً صغيراً، قبل عامين، أو ثلاثة أعوام، بعنوان «تمارين في النظرية الأدبية»، حاولنا من خلاله أن نظهر، للطلاب، كما نفعل عادةً في مقرراتنا الجامعية، أنه ليس ضرورياً أن تكون عبقرياً، أو موهوباً بالصدفة، حتى تكون منظرًا. ممارسة النظرية لا تعني تعلم ما يقوله كل من «هانز روبرت جوس»، أو «جوليا كريستيفا»، أو «إدوارد سعيد»، وتطبيقه على الأعمال، بل أن تبتكر بنفسك مفاهيم عامة، على غرار «روبرت جوس»، أو «جوليا كريستيفا»، أو «إدوارد سعيد». عقيدتنا ترى أن القطع مع سحر الاختراع يمثل الشرط الأساسي لتذوق نكهة الاختراع النظري، والجماعي، القابل للمشاركة، والقابل للتعليم.

ولأختم، مباشرة، بالإجابة على سؤالك الذي - ربما - لم يطرح في مناسبات كثيرة: كان يتعين عليّ المرور بفترة أولى، اقتصرتها فيها على نظرية الميتا، أو النظرية الشاملة: لقد كتبت مقالات حول رواية «جينيت»، وحول مفارقات «بايارد» وغيرهما، واعتقدت أنها الطريقة الوحيدة للتعامل مع النظرية (اعتقاد يجب أن يُنسب إلى السياق التاريخي: اليوم، نقرّ، ببساطة، أن النظرية هي جزء من الماضي، إضافة إلى طابعها المؤسسي: بنية البحث في الأدب تفضل الدراسة الأحادية). لحسن الحظ، أدركت أن المسألة مختلفة، وأن القيام بالنظرية، فعلياً، يبدأ باختراع المفاهيم؛ بعبارة أدق: لما كانت النظرية الشعرية تخصصي المفضل داخل مجال النظرية، كان من الضروري التركيز على العلاقة بين النصوص، والتناص، وبما أن حالة النص الفائق، أو التشعبي قد حظيت بدراسة كافية، فضلت التركيز على الخطابات بين النصوص حيث يتغير النص، أو يتسع على

- فرانك واجنر: عزيزي «فلوريان بينانيش»، من خلال العنوان نتبين أن أحدث أعمالك «النظرية الشعرية للنقد الأدبي»، تتعلق بنظرية عامة للنقد الأدبي. هل من لمحة عن المراحل التي مرّ بها هذا المشروع الطموح؟

فلوريان بينانيش: عزيزي «فرانك واجنر»، أنت تطلب مني أن أعلق على كتابي، أو - بعبارة أخرى - أنت تنتظر تعليقات ذاتية، بدءاً بأصل الفكرة، و - من ثمّ - أنت تدفعني لسرد قصة التكوين. كنت أعتقد أنه يمكنني تمييز ثلاثة أنواع من القصص، داخل هذا الصنف الدقيق: القصة غير المتجانسة (توليد نصّ من فكرة أخرى)، والقصة المتجانسة (توليد نصّ من نصّ)، وقصة التكوين الذاتي (توليد النصّ في حدّ ذاته). تكشف الرواية غير المتجانسة، التي سنركز عليها هنا، بشكل عامّ، عن سلسلة من الدوافع النمطية، إلى حدّ ما، والأسطورية إلى حدّ ما، المرتبطة بالإبداع. تستحضر «جوديث شلانجر»، في كتابها «الاختراع الفكري»، قصص الاختراع التي تمنح الأفضلية لمشهد الإلهام المفاجئ على أنموذج الإلهام الذي يسكن الفنان. هذه القصص، في النهاية، تتلخّص في سرد حكاية «أرخميدس»، بأساليب متنوّعة، عندما هتف «أوريكا!» بعد أن اكتشف، عن طريق الصدفة، في أثناء دخوله الحمام، مبدأ الدّفع الذي يتحكّم في كلّ مادة مغمورة في سائل. وهكذا، بفضل هذه القصص، وخاصة في القرن التاسع عشر، تمّ خلق «الشخصية الملحمية» للعالم. إنها أداة للقطع مع أزمة التناقض بين الأنموذج الرومانسي الذي يستحضر قوى اللامعقول الغامضة، من جهة، والأنموذج الوضعي الذي ميّز القرن، مختزلاً الحقيقة في الملاحظة، والعقل؛ بعبارة أخرى: عندما يكون «المنهج العلمي متعدياً وقابلاً للتبليغ وغير شخصي، بالأساس»، فإن الرواية الملحمية، التي تكسو الحكايات حول الاختراع، طابع الأسطورة، تسمح بإسقاط «الشخصية الفريدة للعبقري، وقدرته التي لا يمكن التنبؤ بها» على عالم اختصاصي.

الصدفة هي الخرافة الكبرى الثانية المكتملة لخرافة العبقرية؛ على غرار «أرخميدس»، وجميع العلماء اشتهروا باكتشافاتهم العظيمة، بالمصادفة، وبشكل غير متوقّع. إنها المفارقة، ففكرة المصادفة، التي تنطوي على هامش من الحرّية، تتعارض مع حتمية الإبداع العلمي، التي ترى أن كل اكتشاف هو، في الواقع، النتيجة المنطقية والمتوقّعة لما نعرفه سابقاً. كيف يمكن أن يكون الاختراع ضرورياً إذا كان حرّاً، وشخصياً؟ وتتخذ الصدفة - من ثمّ - وظيفة العبقرية؛ يتعلّق الأمر، هنا، بحل التناقض؛



فلوريان بينانيش ▲

محتوي نصّ آخر. كتبت أطروحة عن «بروست والنقد الجديد»: كان يكفي، انطلاقاً من هذه الدراسة الأحادية التي تضمّنت مختصرات حول النظرية الشعرية للتعليق، تغيير الأسماء، أو -تحديداً- حذف الأسماء، والتفكير في علاقة أكثر شمولية تتجاوز حدود النصّ. وهكذا، انتقلت من التعليق على النظرية إلى نظرية التعليق.

- عند قراءة كتابك، وبحكم الرغبة في ربط المجهول بالمعلوم، من الصعب عدم التفكير في التجارب السابقة لتجربتك. على سبيل المثال، «نقد النقد» لـ«تزفيتان تودوروف»، أو «شيطان النظرية» لـ«أنطوان كومبانيون»، و- مع ذلك، عند المراجعة- نجد أن التشابه بين المقاربات المذكورة ومقاربتك، كان جزئياً وسطحياً، فقط. هل يمكن القول إنها ساهمت - رغم ذلك - في التعريف بمشروعك، إلى حدّ ما؟

نحن ندخل، الآن، مجال السرد المتجانس (نصّ يولد نصّاً)؛ يتعلّق الأمر، هنا، بمعرفة ما إذا كان للمؤلفين اللذين ذكرتهم، على سبيل المثال، تأثيراً في كتاب «النظرية الشعرية للنقد». الجواب على ذلك يمكن أن يكون في كلمة واحدة، ولكنني أتخيّل أنك تتوقّع مني مناورة للتأخير، تسمح لي بتأجيل جوابي لبضع فقرات.

كما دعوتني، سأركّز على عمليتين منسجمتين: التماثل، والتباعد بين هذه الكتب وكتبي. صحيح أن «نقد النقد» لـ«تزفيتان تودوروف»، يمكن أن يُستدل به كأ نموذج؛ لأنه يتعلّق بكتاب عن النقد، لكن الغرض الحقيقي لـ«تودوروف» كان «النقد» (قياس المزاي والعيوب، من خلال التركيز على العيوب، في هذه الحالة، من أجل الاحتفاظ بمسافة) «النقد»؛ أي الصنف الأدبي الذي تشكّله جميع الخطابات حول الأدب.

للتذكير: مع «نظريات الرّمز» في العام 1977، أدرك «تودوروف» أن أعماله السابقة تستند إلى أنموذج وريث للرومانسية الألمانية، تبين له، لاحقاً، أنه الأساس لجميع افتراضات الحدائفة الأدبية (الفكرة نفسها في كتاب «التقليد» لـ«جيرارد جينيت» في العام 1976، و- بالطبع- «المطلق الأدبي» لكل من «فيليب لاكو لا بارت»، و«جان لوك نانسي»، في العام 1978، الذي يستكشف «اللاوعي الرومانسي» لتلك الفترة). ويختم «تزفيتان تودوروف» دراسته عن الرمزية بإبراز إمكان «وصف الأيديولوجية الرومانسية اليوم»، بدل «الاكتفاء بتكرارها». وهذا ما أنتج ظاهرة الإدراك الذاتي للنظرية في مسلماتها، وفي نسبيتها التاريخية. «نقد النقد» (1984)، قبل كل شيء، كتاب عن تاريخ الأفكار، شدّد فيه «تودوروف» على رومانسية كل من الشكلايين الروس، و«بارت»، و«سارتر»، و«بلانشوت». يتعلّق الأمر، هنا، بعدد «نظريات الرّمز»، بالسّير على خطى الرومانسية، حيث من الواضح أن كلاً من الناقد ومنظر الشعرية قد اختارا الطريق المعاكس عبر التقيّد بتراث عصر التنوير. يضاف إلى ذلك، العنصر المحدّد الآخر، والمعروف، وأعني بذلك الانتقاء مع عمل «بختين»، الذي أتاح الفرصة لدعم الحوار الذي سرعان ما تحوّل إلى أخلاقيات الآخر، وانتهى في سلسلة من الأعمال التي نعرفها؛ لذلك، كان «نقد النقد» عملاً تاريخياً ومعرفياً، وضع «تودوروف»، من خلاله، نهاية للنظرية الشعرية، رغم أنه لا يزال منشوراً في مجموعة «النظرية الشعرية». الكثير من المسندات التي يمكنني الاعتماد عليها لبيان التباعد بين هذا الكتاب وكتابي الأخير (يمكننا- أيضاً- إضافة أرقام المبيعات، بالطبع)، باعتبار أن مضمون كتابي لا يدعي أي تفوّق تاريخي (أعمل، في تزامن، على أمثلة مستعارة من جميع الأزمنة)، أو معرفي (لا أسعى، بأيّ حال من الأحوال، إلى القول إن كان الناقد على صواب، أم كان على خطأ في ما يكتبه). يركّز كتابي، قبل كل شيء، على دراسة في النظرية الشعرية (يتعلّق بوضع تصنيف لعمليّات ما وراء النصّ، التي نكتب، من خلالها، نصّاً عن نصّ آخر). إذا كانت منهجيتي تتعلّق بالموضوع نفسه، تقريباً، فإن أسلوبه وهدفه يختلفان جذرياً.

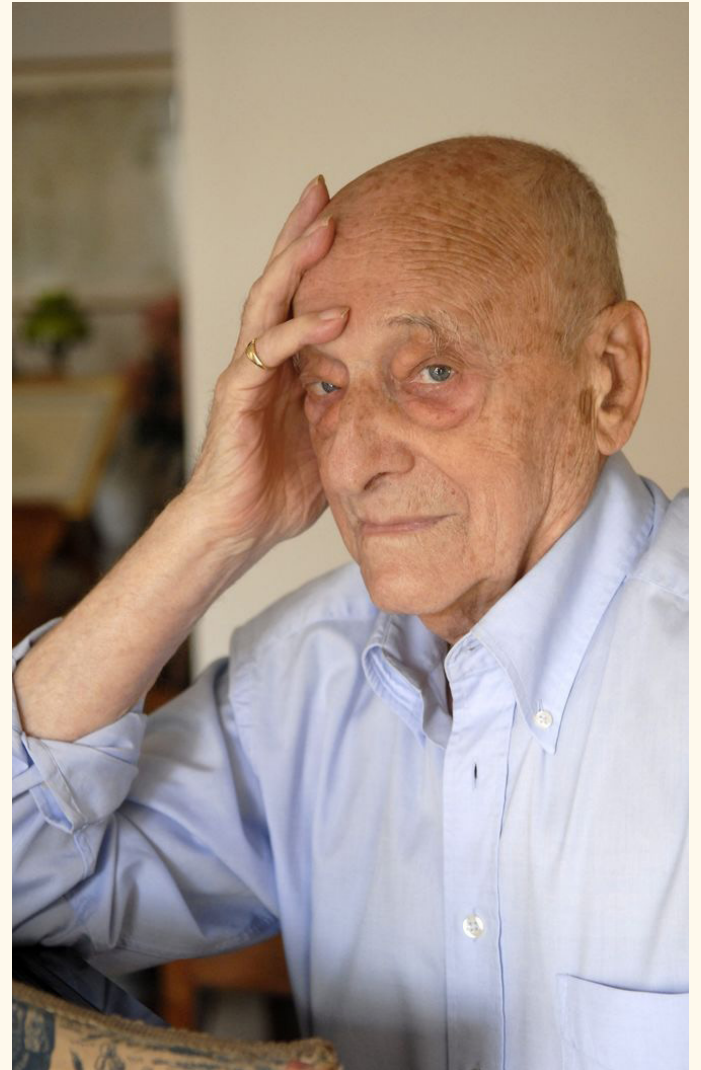
يبدو الأمر أكثر وضوحاً في حالة «شيطان النظرية» لـ«أنطوان كومبانيون»،

الذي لم يكن هدفه النقد بقدر النظرية، وليس النصوص التي تتحدّث عن نصوص أخرى، بقدر النصوص التي تتحدّث عن الأدب، بشكل عامّ، حتى يتمّ تقييمه من وجهة نظر معرفية. صحيح أنه يتمّ الاستشهاد ببعض النقاد، أحياناً، لكن إمّا بوصفهم منظرين (بارث «تأثير الواقع» بدلاً من «مقالات نقدية»)، وإمّا لضرورة أملاها الموضوع: في نهاية الفصل المخصّص لـ«المؤلف»، على سبيل المثال، نلتقي بـ«جورج بوليت»، وهو ليس منظرّاً بأيّ حال، لكن- بالنسبة إلى «أنطوان كومبانيون»- من الضروري- أولاً- أن نوضّح أن الناقد يحتاج، دائماً، إلى المؤلف، وهذا صحيح في هذه الحالة، ثمّ يستنتج، وهو الأمر الأكثر إثارة للشك، أن النظرية تجانب الصواب، إذا سلّمنا بإمكان الاستغناء عنها. في الواقع، إن كتاب «شيطان النظرية» لا يفصل بين النظرية والمنطق السليم، بل بين الخيارات النظرية المختلفة، من ضمنها اختيار «أنطوان كومبانيون» الذي يقوم على أساليب تستحقّ أن نورد بعضها، هنا: أولها معطى «المنطق السليم» الذي يسمح بطريقة مثيرة للاهتمام، إلى حدّ ما، بإعلاء شأن

اقتراح نظري، عبر تجريده من وضع النظرية. ورغم ذلك، إن النظريات المفضلة لدى «أنطوان كومبانيون»، مختلفة عن النظريات المعتدلة التي لا تفسد طعم التناقض، بل هي النظريات الأكثر توافقاً مع ممارسة النقد (وهكذا، إن «المنطق السليم» هو النقد في الواقع).

بالانتقال من الموضوع إلى الأسلوب، يمكن القول - أيضاً - إن «شيطان النظرية» يمثل عملاً نظرياً، في حد ذاته؛ لذلك سيكون هناك تماثل ممكن بين هذين الكتائين، للنظرية، لكني - مع خطر الوقوع في التكرار - أقول إن كتابي ينتمي إلى فرع من النظرية الشعرية؛ أي دراسة أنواع، وأقسام، وعلاقات عامة، من المرجح أن توضحها نصوص الماضي، أو الحاضر، أو المستقبل.

يختزل «أنطوان كومبانيون» النظرية في بيان القوانين، و - من هنا - يلغي القسم المخصص لصياغة التصنيفات، برمته، بل يلاحظ بنفسه أن فصلاً مخصصاً لـ «النوع»، غير موجود في الكتاب، قبل أن يحوله، بعد ذلك، إلى دورة تعليمية عبر الإنترنت، ولكن - بحسب علمي - لم يتم تضمينها في الإصدارات اللاحقة. يبدو لي، بوضوح تام، أن هذا الفصل المفقود يقدم الكثير عن مفهوم النظرية الذي يمثل الأساس لهذا العمل، بمجمله (وهذا ما يسمي الدافع إلى الكل بواسطة الجزء)؛ لذلك، فإن الكتائين اللذين نستشهد بهما يشتركان في فكرة استبعاد النظرية الشعرية، إما بالرفض، أو بالتجاهل. □ ترجمة: عبدالله بن محمد



▲ جيرار جينيت

- ربّما يستحقّ العنوان الفرعي لكتابك «النقد بوصفه أدباً»، توضيحاً أيضاً؛ من أجل تبيد كل سوء فهم محتمل. بعد قراءة العمل، لا يبدو لي - في الواقع - أنك تنكر وجود أيّ اختلاف بين النقد الأدبي والأدب، بل كنت تسعى لتطبيق أدوات الشعرية، المخصصة - عادة - لدراسة الأدب، على الخطاب النقدي؛ لذا فإن التأثيرات الواضحة للمحاكاة لا تسمح، في رأيي، بدمج «الحقلين» أو المجالين كلياً. بأيّ معنى كان تصوّرك، بصفتك مؤلفاً، لهذا العنوان الفرعي للكتاب؟

أعتقد أن الأمر يتعلّق بأن أكون مخلصاً للتقسيم، الذي أوصى به المعلّون القدامى، بين أقسام «ما قبل التأليف»، وأقسام «في أثناء التأليف»، وأن أختتم، بعد التأليف والتعديلات، بالقسم الأخير «ما قبل التأليف»؛ أي صياغة العنوان.

«بصفتي مؤلفاً»، لا يمكن القول - حقاً - إنني عملت على «تصميم» هذا العنوان الفرعي كثيراً؛ فقد كان من اقتراح الناشر. دور العنوان الفرعي، قبل كل شيء، أن يكون أكثر وضوحاً، للقراء العاديين، من العنوان: «شاعرية النقد الأدبي»، الذي اخترته لهذا الكتاب، حتى عندما كان مجرد مجموعة من المسودات، وفكرته لم تتضح بعد: عنوان «دلالي»، بالطبع، لأن هذا الكتاب يتعلّق بالشعرية، والشعرية تمثّل، على غرار النقد، نوعاً مستقلاً بذاته، لكنه - أيضاً - «مواضيعي»؛ لأن هذا الكتاب «يتحدّث» عن شعرية النقد الأدبي. يرى «جيرارد جينيت» أن العنوان الذي اخترته كان مسهباً، مقارنةً باسم المجموعة، وتمثّل لو كان العنوان البديل «ميتاتريتيك»، الذي يحدّد الموضوع «دون حكم مسبق على مجموعة النصوص المعتمدة أو الغرض أو المقاربة المعتمدة». وندرس - هنا، أيضاً، علاوة على ما سبق ذكره - إلى أيّ مدى يمكن تقييم «الباراتكست» (جميع العناصر التحريرية المصاحبة للنص المنشور كالمقدمة، والملاحظات، وغيرها). وقد علمت أن الإطناب لم يطرح مشاكل عند نشر كتاب «فنّ الشعر» لـ «أرسطو». لكن، هل كان سيقتراح «جينيت»، حينها، إعادة تسميته بـ «ميتاتريتيك»؟ بدا العنوان «ميتاتريتيك» تقنياً جدّاً في نظر المحرّر؛ لذلك اخترنا، بالاتفاق المتبادل، أن يكون العنوان الفرعي: «النقد بوصفه أدباً»، كإعادة مبسّطة للعنوان، ليضفي على الكتاب عنوانين؛ أحدهما باطني، والآخر ظاهري، أحدهما علمي، والآخر لعامة القراء. ستلاحظون تأثير التقاطع الذي ينتجه الغلاف الخلفي، بدءاً بفقرة تسعى للدفاع عن فكرة أن النقد يمكن أن يكون جزءاً من الأدب، ثمّ تعمّق أكثر (متجاوزةً فهم القارئ العادي) بتحليل (لأهل الاختصاص)، يبيّن أنه يمكننا، في هذه الحالة، ممارسة الشعرية. من الواضح أن الأمور ليست بهذه البساطة؛ ولهذا السبب حرصت - بمعونة الناشر - على تضمين بضع صفحات؛ بغاية الشرح بين العنوان والصفحة الرابعة من الغلاف الخلفي.

بكل بساطة، سواء أكان النقد هو الأدب أم لم يكن، فليس هذا على قدر من الأهمية في نظري. أنا أتفق مع عدد كبير من المحلّين الذين يعتبرون أن الأدب هو ما يوصف بالأدب، سواء أكان هذا التصنيف قائماً؛ ما يعني أنه «مقبول ضمناً من الجميع، ولا يتطلّب أيّ إسناد صريح، أم كان - على العكس - خياراً فردياً يتطلّب إسناداً (بعد الاعتراف بالتناقض القديم بين الأدبيات التأسيسية والأدبيات الشريطة). بعد مناقشة ذلك، لم يبقَ أمامنا الكثير لفعله، أو - على وجه التحديد - لم يبقَ سوى استبدال سؤال: «ما الأدب؟» بسؤال: «كيف نكتب الأدب؟»؛ من هنا، تشكل دراسة أساليب الكتابة الأدبية جزءاً من هذا الكتاب؛ باعتبار أن النقد الأدبي يفصل بين الأدبي وغير الأدبي.

بشكل هزلي، هذا النقد الذي يملك كلّ الأدوات لتحديد ميزة (الأدبية) أو نفيها، أو حتى نزع صفتها، بطريقة معلومة، يُعتبر، في حد ذاته، دخيلاً على الأدب؛ بعبارة أخرى: هناك، إلى جانب النقد، خطاب ما وراء النقد الضمني الذي ينكر عليه صفة الأدبية؛ من ثمّ، يسعى العنوان الفرعي للكتاب إلى إضفاء الصفة الأدبية على النقد. لقد تطرّقت، بإيجاز، إلى هذه المسألة، في المقدمة وفي الخاتمة؛ إذ يبدو أنها تتعلّق - بالأساس

بسبب «التمحيص» و«التشكيك» تجاه الكتاب، عادةً ما يكون حكراً على النقاد أنفسهم، كما لو كان هناك ثبات ما في العلاقة النقدية، التي لا يقدر، مرةً أخرى، على تفسيرها، إلا علماء النفس، وعلماء الاجتماع وعلماء الأنثروبولوجيا. (...) □ ترجمة: مروى بن مسعود



تزيّتان تودوروف ▲

- بعلم الاجتماع، وبالأنثروبولوجيا، وحتى بعلم النفس. هناك جملة من الدوافع، كنتائج طبيعية لما ذكرناه، سابقاً، عن الإبداع، تجعل من الناقد أنموذجاً مقبولاً للمؤلف: طقيليّ، حسود، عاجز...، وحصر كل ذلك هو من اختصاص المؤرخين. ما يهمنا، في حالة النقد، بصفتنا متخصصين في النظرية الشعرية، أن نفي الصفة الأدبية يؤثّر في جنس بأكمله، ولا يقتصر على مجموعة محدّدة من الأعمال.

هذه فكرة مهمّة للغاية، ولا أرى - صراحةً - أي نوع آخر في وضع مشابه. ستقول لي: إن الروايات الواقعية (المذكرات أو الشهادات أو حتى المقالات) هي جزء من هذه الأعمال التي نقصها - عادةً - من مجال الأدب، عدا حالات ونجاحات استثنائية. بالتأكيد، بالنسبة إلى الأعمال ذات الأدبيات الشريطة، تكون القيمة، في الغالب، المعيار الحصري للتصنيف الأدبي، في حين أن كل عمل ينتمي إلى الأدب التأسيسي قد يستلزم جهداً أقلّ حتى يُصنّف أدباً. أمّا ما يتعلق بالنقد، فهناك ما هو أبعد من ذلك في الخيال الجماعي: عداوة حقيقية لا تدفع به خارج الأدب، فحسب، بل تكاد تجعله أدباً مضاداً. (...)

- نستنتج، من المقدّمة ومن الخاتمة، أنك على دراية تامّة بالانتقادات الحادّة بسبب النظرة العلويّة، وأنك - على امتداد ما يقرب من 600 صفحة حول النقد الأدبي - قمت بتحديث الأفكار «غير المألوفة»... ما ردّك على أولئك الذين لا يرغبون في رؤيتك وأنت تدّرس - لنقل - «بشكل عشوائي»، مقالات كل من جورج بولت، ورولان بارث، و / أو جان بيير ريتشارد؟

لقد حان الوقت - على ما أعتقد - للتطرّق إلى السؤال الكبير حول نيّة المؤلف، أو - بعبارة أخرى - أن تطلب مني إعادة الكتابة لصياغة مرادفات أكثر وضوحاً. هذه العملية، التي أسَميتها (الاستبدال)، تفترض، مسبقاً، وجود تشوّه غير طبيعي في أيّ تعليق («العمل لا يتوافق مع هذا المعيار أو ذلك») يؤدّي إلى إعادة الكتابة بشكل طبيعي. في هذه الحالة، أنت، هنا، تشوّه كتابي، بالتناقض مع معطى «النسبيّة» القائم، وسيتعلّق الأمر - بالنسبة إليّ - إمّا بتحييد هذا المعطى من خلال تفسير مقنع إلى حدّ ما، يبيّن وجوده ضمنياً، وإمّا بدحض التشوّه غير الطبيعي، من خلال إعادة الكتابة؛ لذلك، إمّا أن أعتد معيار (القراء) الخاص بك، أو أحتفظ بمعباري الخاص (بصفتي مؤلفاً)، وفي كلتا الحالتين، أنا أكتب نصّي تلقائياً: من ناحية، هي كتابة ذاتية غير طبيعيّة، وهي - من ناحية أخرى - كتابة ذاتية وذاتية التطبيع، إذا صحّ التعبير.

أنا أميل إلى الخيار الثاني. هذا الكتاب يُبوّب في خانة النظرية الشعرية للنقد، من خلاله أدرس المراحل التي تسمح بإنتاج التعليقات، كما يدرس الآخرون المراحل التي تسمح بإنتاج آليات التقليد والمحاكاة الساخرة والتكيفات. أنا لا أكتشف عن أيّة «فكرة غير مألوفة أو متوقّعة»؛ سيكون ذلك منهج المفسّرين، لا المتخصصين في الشعرية. استخدمت هذا المصطلح أكثر من أربع مرّات، كما أخبرني المفتاح «Ctrl + F»: المرّة الأولى حول الخطاب ما وراء النقدي، لا النقدي، والمرّة الثانية للقول إن افتراض تجانس النصّ يأتي من جماليات غير مألوفة، وهو ليس اختراع القرن، ومرّة ثالثة بإعادة صياغة النقد الماركسي الذي يرى في «بلزك» فكراً غير مألوف، ومرّة أخيرة للإشارة إلى شكل من أشكال القياس غير المألوف لدى «جينيت». الشخص الوحيد الذي يمكنه الانتفاض، عندما يتمّ التشكيك في «جينيت»، هو محدّثكم. هأنذا هادئ الآن.

أنا لا أشكّ في أيّ كان، لكنني أشكّ في أن الانطباع الحاصل هو عكس ذلك، تماماً: يبدو أننا لا نستطيع التحدّث عن النقد الأدبي دون أن يقرّر القارئ، على الفور، أن ما نقوله يكتسي طابعاً معرفياً ومعيارياً، أو حتى جدلياً. لا اعتقد أننا قادرون على فعل أيّ شيء حيال ذلك؛ لأن الخطاب ما وراء النقدي، ببساطة، يعمل - عادةً - وفق هذه الطريقة، وغالباً ما يكون متأصلاً بعمق، حيث لا نأمل في التخلّص منه قريباً.

الشيء الوحيد الذي يمكنني ملاحظته؛ هو أن هذا الأسلوب في الانتقاد،

-هناك نقطة تُصَرُّ عليها على امتداد عملك، والتي أعتقد أنها تُهدد بتقسيم قرائك: إنَّ الفكرة - القريبة من بعض مواقف «ستانلي فيش Stanley Fish» - القائلة بأنَّ (النص ليس دائماً ما هو عليه قبل إلقاء نظرة نقدية عليه، ولكن هذه النظرة النقدية بالتحديد هي التي تُشكِّله بوضفه نصاً، وتزوِّده بهذه «السِّمة» أو تلك). ولا شك أنك لست الشخص الوحيد الذي يُدعمها في الوقت الحاضر، لكنَّ الفرضية لا تزال قوية بشكل كبير. لذلك، في مواجهة قارئ (ة) مُتَشَكِّك (ة)، ما الحجج أو الأمثلة التي يُمكنك تعبئتها لإقناعه (ها) بصحة وجهات نظرك؟

لا شيء على الإطلاق، فمن المستحيل توضيح ذلك بشكل دقيق. وهذا يتطلَّب نصاً يقول: «هل رأيت كيف أنَّ هذا النص لا يشمل هذه الخاصية»، ثم تأخذ تعليقات وتقول: «هل رأيت كيف تُطَبِّق عليه هذه التعليقات هذه الخاصية أو تلك». من الواضح أنه أمرٌ سخيف، حيث إنَّ القول «هل رأيت كيف أنَّ هذا النص لا يشمل هذه الخاصية» يعني بالفعل أننا طَبَّقنا عليه خاصيةً معيَّنة. إنَّ السبيل الوحيد للخروج من هذا هو على وجه التحديد أنْ نأخذ نصاً غير مُنْدَرَج، على سبيل المثال، في الشعر الديني القديم؛ مثلاً قائمة بأسماء اللسانيين، ثم تعمل مجموعة من الطلاب والطالبات على محاولة إثبات أنَّ هذه قصيدة دينية قديمة، لكي يَسْتَنْبِجوا نهايةً يتباهٍ أنَّ الخصائص قد شكَّلتها «النظرة» النقدية. وسوف نعرِّف بتجربة البروفيسور فيش Fish الشهيرة.

إلا أن هذه التجربة غير ناجحة، في الواقع، لأمرين: الأول: إما في نهاية التجربة، يدرك ستانلي فيش أنَّ النص الذي كتبه هو بالفعل قصيدة دينية قديمة، ويُشكِّل استنتاجه، في الواقع، المعزَّى من الحكاية. والثاني: إما أنه يُصِرُّ على أنها قائمة بأسماء اللسانيين، وأنَّ طلابه وطالباته لم يُغيِّروا شيئاً على الإطلاق في النص، بحيث نبحث بلا جدوى عن «الإنجازية». من الواضح أنَّ هذا ما يقوم به، ممَّا يجعل قراءه يضحكون، ولكن في الوقت نفسه فهو لا يُثبت شيئاً على الإطلاق، لأننا لا نفهم لماذا يُخبرنا ستانلي فيش بأنَّ القراء والقارئات «يُنبشون» النص عندما يُعاملونه كقصيدة دينية قديمة. وبالتالي، فإنَّ الفائدة الوحيدة لهذه الحكاية بالنسبة للشاعر أو شاعرة هو وصف العمليَّات المتعددة التي يقوم بها الطلاب والطالبات الذين يُعلِّقون على النص والذين يُبينون فئاتٍ مختلفة مثل التقسيم والاستبدال والتحفيز...

ومرة أخرى، سأكون حريصاً على عدم الدخول في اعتبارات معرفية وظاهرية والنظريات المعرفية. أنا أسيِّد شعرية النقد، وليس لديَّ ما أقوله عن النصوص التي تمَّ التعليق عليها. فكما أنَّ القيام بالسرد حول الحكايات الواقعية لا يعني إنكار حقيقة الوقائع التاريخية، فإنَّ القيام بشعرية النقد لا يعني إنكار وجود النصوص. كل واحد يفعل ذلك بالطريقة التي يريد. وبالمثل، فإنَّ حقيقة التحليل من حيث العمليَّات لا تعني أيضاً تحييد مسألة الصلاحية: أنا لست مهتماً بها من جانبي، لكن هذه اللامبالاة لا تمنعنا بأي حال من القول: يُؤكِّد هذا التعليق أنَّ هذا النص يحتوي على ثلاث جمل، وهو صحيح (أو: إنه خاطئ). ومع ذلك، فإنَّ مثل هذا المَلْفُوظ يُباشِر تقسيم النص. جميع العمليَّات التي يقوم بها ناقد أو ناقدة يمكن القيام بها بشكل صحيح أو خاطئ، ولكن تظل الحقيقة هي أنَّها كذلك بالفعل. الفكرة التي يُمزِّرها الكتاب في رأيي ليست فكرة الإنجازية بقدر ما هي فكرة الانبساط: غالباً ما تكون المُسندات المرتبطة بالنصوص (هنا مرةً أخرى، لاحظ أننا في الاستقراء الذي يقتصر على إثارة اتجاهات معيَّنة) أقانيم بسيطة للعمليَّات الخاصة بالنقد. ومن ثمَّ، غالباً ما يُعلن النص «مُقَسِّماً» فقط لأنه مُقسَّم وفقاً للنص النقدي، وهي التقسيمات التي قد يُطعن فيها ناقد آخر باسم معايير أخرى. ولهذا السبب تبدو بعض المُسندات أكثر أهمية وأكثر تعبئة في كثير من الأحيان، وخاصة المُسندات مثل «الوَحدة» و«الانسجام»، وما إلى ذلك، والتي تُشير إلى العمليَّات الأساسية للتعليق، ولكنني أشعر أننا سوف نعود إليها قريباً. وهذا هو السبب في أنني أقول أحياناً إنَّ المُسندات تُحدِّدها العمليَّات بشكلٍ مُفْرطٍ، والتي لا أعتقد أنها فرضية عادية.

لذلك أعتقد أنَّ قرائي لن يكونوا بهذا القدر... «منقسمين»، لأنَّه في الأساس يمكن أن يكون هذا الكتاب متوافقاً تماماً مع المواقف المُتَشَكِّكة، (ومن ثمَّ فهو كتابٌ مَخْصَص لـ«التأثير النَّصي في التعليق»، أو كيف يتمُّ صنع شيء من الألف إلى الياء) ومع المواقف الوضعية كذلك (وهو كتابٌ مَخْصَص لـ«الإحالة على النص» في الخطاب النقدي). وفي كل الأحوال فإنَّ هذا الكتاب ليس نظرية للنص، ناهيك عن نظرية القراءة.

- قمت بتحليل أمثلة متنوعة في الخطاب النقدي؛ من كوينتيلين Quin-tilien إلى «ميشل تشارلز Michel Charles» مروراً بـ«هودار دي لاموت Houdar de la Motte» و«جون بتيست Jean Baptiste» و«هنري دو تروست دي فالينكور Henri du Troussel de Valincour»، ناهيك عن «كينغهاو تشان Qinghao Chan»، ولكن في نهاية كتابة عملك، بعيداً عن أوجه التشابه بين عمل هذه الخطابات النقدية التي لا تُعدُّ ولا تُحصى، هناك بعض الاختلافات الجديرة بالاهتمام على المستوى الثقافي، بل وحتى على المستوى التاريخي، ألا تظهر لك اليوم؟

- أنت مُحقِّق في الإشارة إلى أنَّ الأمر يتعلَّق بتقديم أمثلة متنوعة قدر الإمكان، على الرغم من أنَّ هذا ليس مُلزماً: يستند «خطاب السرد» على المثال الوحيد «البحث عن الزَّمن الضائع»، مع بعض الإشارات إلى هوميروس Homère وبريفوست Prévost أو ليسيغ Lasage، أو جيمس James وروب غرييه Robbe-Grillet التي تتسم بمظهر غامض. وكان من الممكن أن أفعل الشيء نفسه وأن أقتراح مجموعاتي ببساطة من مثال واحد، أو أخذ أمثلة مختلفة تماماً، أو عدم أخذ أمثلة على الإطلاق. لقد أخذت تلك التي وجدتها وقمتُ بالتحكيم قدر المستطاع بين أهمية توضيح الموضوع والطابع المُسلي للقارئ الشجاع الذي يُرافقني في هذه الكُتلة. وقد اختيرت الأمثلة أولاً لِسُمعة النصوص التي تمَّ التعليق عليها، والتي توفِّرت لها جميع الفرص لتكون معروفة عند الجمهور عوض الكتاب المُستهدف (الأوديسة، وهاملت، ودون كيشوت...). وقد تمَّ اختيارها أيضاً لشهرتها الخاصة: هي في الغالب كلاسيكيَّات النقد (la querelle du Cid، Port-Royal لسانت بوف، و Sur Racine لبارت...). وأخيراً، ونادراً، تمَّ اختيارها لطابعها المُمتنع الذي يُعدُّ مناسباً لإثارة المُخيَّلة، وبالتالي تُصادف مُعترضاً للشخصيات؛ من عالم لغة بصير إلى صحافيٍّ فظٍّ جداً، ومن مُزجِّمٍ عارِفٍ تماماً بموضوعه إلى عالمٍ أكثر حساسيةً وشكاً...

لسوء الحظ، وإن بقي هناك أشباه أذكاء يُفسِّروا أنَّ سردياتٍ جنيثٍ محدودة لأنها مُستنبطة من مثال واحد لِنُروست، يمكننا القول وتكرار إننا نحاول أن ننظر في مكتبة بابل بأكملها انطلاقاً من فئات مُستنبطة مُسبقاً تهدف إلى تغطية المجال الأدبي الكامل «المُمكن» أو «الافتراضي». وبغض النظر عمَّا نقوم به؛ سيكون هناك دائماً شخصٌ قادر على تعداد الأمثلة، لينتقدك لعدم ذكر هذا المُؤلِّف، وهذا العصر، وهذا البلد، وهذا الجنس... إلخ، حيث هو، بالصدفة، مُتَخَصِّص (يُحبُّ المتخَصِّص أن يُثبت وجوده لنفسه، إنَّ لم يكن في نظر الآخرين، إذ يتصوَّر أنَّ هدفه، يتعارض مع التخمينات المُعترض للشرعية). مرةً أخرى، أخشى ألا يكون هناك الكثير مما ينبغي القيام به هنا: فليس هناك أسوأ من شخصٍ يريد فقط سماع ما يُناسبه.

لذلك، أعتقد أنني قد أكدت على العناصر الثابتة (كما نقول دائماً، أو يبدو لي، عندما نريد تعيين عنصر لا يتغيَّر) وعلى العناصر المتكررة أيضاً: يتداخل هذا التمييز، الذي نقترحه، مع الفئات المُستنبطة بدهاء والاتجاهات المُستَحْتة تجريبياً. ومن نافلة القول إنني أفضل الأولى، وأنَّ الأخيرة غالباً ما تكون للترفيه، لأنها تُجازف بتحويل الشعرية في التاريخ أو في النقد. هناك فكرة معيَّنة عن الشعرية تُحرِّك هذا العمل؛ وهي فكرة تقوم على التَّعارض بين «الشعرية المُغلقة» التي تتناول مُدونةً وتبحث فيها عن العناصر المتكررة، كما هو الحال بالنسبة لمورفولوجية الحكايات عند بُزوب، و«شعرية مُفتحة» ترسم جميع الاحتمالات التي تنشأ عن التعريف الأولي، وتستنبط الافتراضات التي يُمكن أن تُحقِّقها الأعمال الحالية، مع تضمين إمكان الحديث عن أعمالٍ غير موجودة.

هذه الشعريّة المُفتّحة، خارج المُدوّنة، ذات طبيعة استكشافية، والتي لا تقتصر على وصف الموجود القائم، بل تتأمل كل ما يمكن تصوّره، هي الوحيدة، في واقع الأمر، التي سأسميها شعريّة: أمّا الشعريّة المُغلّقة، التي تصف عدداً محدوداً من الأعمال دون استقراء الاحتمالات التي يمكن تطبيقها على أعمال أخرى، هي تابعة، بالنسبة لي، للنقد (هي تقوم ببساطة، في العديد من النصوص، بما يقوم به النقد عادةً على نصّ واحد) أو للتاريخ (لأنها تتناول الأعمال التي أثبتت جدواها في الماضي).

سوف تُدرك أنّ السؤال الذي طرحته عليّ هو سؤال مُوجّه لناقد، الذي تُطرَح عليه باستمرار مسألة التحكيم بين «الانتباه إلى الفريد» و«الشعور بأوجه التشابه»، كما يقول «تبيوديت Thibaudet». أما بالنسبة لشاعر، كما أعرفه، وبالأحرى بالنسبة لشاعرٍ للنقد فإنّ السؤال الوحيد الصّالح هو «صنّع الفريد» و«بناء أوجه التشابه».

- بالنظر إلى حجم عمّلك، من الصّعب التحدّث بدقّة عن هذا القسم أو ذاك، والذي لا يمكن القيام به إلاّ عليّ حساب هذا أو ذاك... لذلك قد يكون التساؤل عن هيكله بمثابة حلّ مقبول. هل يمكن أن تُعطينا فكرة موجزة عن كل قسم من هذه الأقسام؟

- إنّ الأمور بسيطة للغاية فيما يتصل بالبنية. يُحاول الفصل الأوّل «الإسناد» تعريف التعلّيق النّقدي بوصفه نصّاً، في الحدّ الأدنى، و«مُسنداً» بالمعنى اللسانيّ للمصطلح، بمعنى أنّه يربط «محمّولاً» بنصّ («هذا النصّ جميل»، أو «هذا النصّ رواية»، أو «هذا نصّ نتالي ساووت...»). وأوضّح كيف أنّ هناك العديد من ألعاب الكتابة المُمكنة، انطلاقاً من هذه البنية الدّنيا، مما يؤدي إلى تأثيرات المِرآة الأكثر إثارة. ولتحديد ماهيّة التعلّيق، فإنّي أتساءل أيضاً كيف يختلف عن إعادة الكتابة، وكيف يمكن أن يتفاعل هذان النوعان من العلاقات، التعلّيق وإعادة الكتابة، معاً.

تقودنا الأمثلة الواردة في هذا الفصل، من بين أمور أخرى، إلى أن نسأل أنفسنا مع «بلوتارك Plutarque» ما هي اليد التي أصابت بها ديوميديس أفروديت، ومع «بيير بايارد Pierre Bayard» إذا كان جوليان سوريل أسود، أو مع سانت بوف إذا كان من الصّروري أن نكون شباباً للتعلّيق على Cid.

يُدرس الفصل الثاني، «المرجعيّة»، خصائص التعلّيق النّقديّ من منظور اللسانيّات. ونحن مُهتمّون بتلفظ الخطاب النّقديّ، من الأكثر حياداً إلى الأكثر ربيّة، حيث ندرك أنّ التعلّيق النّقديّ يمكن أن يُصبح حجّة لإعلان حُبّ تراشليّ. ويمكن حتى للنقاد دعوة أنفسهم داخل رواية مثل Le Rêve dans le pavillon rouge. ندرس أيضاً الطريقة التي «يُحيل» بها التعلّيق على الواقع، ولاسيما قدرة الكلمات على تعيين نفسها، مما يؤدي إلى ألعاب لغويّة مُمتعة، كما نفكر في حصّة السرد والوصف في تعلّيق معيّن. يُركّز الفصل الثالث، «التقسيم»، على الكيفيّة التي يُقطّع بها التعلّيق نصّاً، ويُقسّمه إلى أجزاء باختيار البعض وترك البعض الآخر. وهنا تُصادف شخصياتٍ مختلفة من القراء الذين يُمرّقون الصّفحات، أو حتى الذين يحرّقون الكُتب، قبل أن نُوضّح كيف يستطيع النّقاد، على نحو أقلّ عُنفًا ولكن بالقدرة نفسه من الفعاليّة، حذف أجزاء مُعيّنة من العمل، أو حتى العمل بأكمله. ومن الأمثلة على ذلك قضيّة الرّقابة، حيث نكتشف مع ذلك أنّ المُراقب غالباً ما يتمرّق بين ضروراته الأخلاقيّة وخياراته الجماليّة بشكل أو بآخر، كما يظهر من مثال قسّ بيت لحم. نحن نتأمل مع «أريستارك دو ساموثراس Aristarque de Samothrace» فيما يعنيه أن نجد شيئاً ما في النصّ أكثر مما ينبغي، وكيف نتخلّص منه. ويتّسع السُّؤال إذا وجد النّاقِد أنّ أكثر ما في العمل هو المُؤلّف، ونعود إلى الحالات الكلاسيكيّة التي تتعلّق بهوميروس أو شكسبير أو موليير، الذين اتهموا باستمرار بعدم كونهم مُؤلّفيّ أعمالهم. وسنكتشف بفضل الأب «هاردوين Hardouin» أنّ كل المُؤلّفين القدامى هم من الاختراعات التي صاغها مُزوّر القرن الثالث عشر. نحن مهتمّون أيضاً بما يحدث عندما يُقرّر المُعلّق أنّ شيئاً ما مفقود في النصّ، ويحاول سدّ هذه الفجوة. ويسمح لي هذا التحليل بالتأمّل في أهميّة فنّات «الوحدة» و«التعدديّة» و«الاستمراريّة» و«الانقطاع» في الخطاب

النّقديّ، من العصر القديم إلى يومنا هذا. يسمح لي الفصل الرابع، «الجهيّة» بالتساؤل عمّا يعنيه حقّاً الحديث عن «جهات» العمل. لذا أدرس كيفيّة استخدام تعلّيق نقديّ لاستحضار «موضوع» عمل معيّن، على سبيل المثال. وتوضّح كيف تسمح هذه الجهة أو تلك بتدقيق النصّ المُعلّق عليه قصد الاحتفاظ بعناصر معيّنة فقط، أو مقارنته مع غيره. وهكذا، يكتشف القراء صورةً غير معروفة للكاتب «أكينسايد Akenside»، حيث يتمّ تصنيف المُؤلّفين الملائمين (هوميروس وفيرجيل ولوتاس ودانتي...) وفقاً لملاحظات تُعزى إليهم حسب معايير مختلفة (التأليف والدقّ والأسلوب ونظم الشعر... إلخ). وأستكشف في الأساس كيف يُكتَب عددٌ من التعلّيقات بناءً على شبكات من الجهات مُحدّدة مُسبقاً، كما هو الحال على سبيل المثال في الكتاب الشّهير «Doctine des quatre sens» (مذهب الحواس الأربعة) الذي يدرس النصوص الدينيّة، وغيرها، من خلال أربع جهات.

ينظر الفصل الخامس، «الاستبدال»، في الحالات التي يُقترح فيها التعلّيق النّقديّ استبدال النصّ الذي يُعلّق عليه بنصّ آخر، على أنّه مُعادِل. أقوم أولاً بدراسة حالة الاستبدال «التعويضيّ»، والذي يُقدّم ببساطة باعتباره وسيلة مساعدة على القراءة، وهو بسيط ومُتخفّظ: ويتعلّق الأمر بحالة المُلاحظات المُعجميّة، مثلاً، وبعد ذلك، أدرس حالة الاستبدال «التام»، الذي يُقدّم باعتباره أمراً لا غنى عنه، كما أُبحث في المجاز، من خلال تناول المفهوم في محاولة لرؤيته بشكل أوضح، بأخذ أمثلة من أساطير هوميروس، وكذلك حالة القراءة الرئيسيّة، استناداً إلى أمثلة من القرن السابع عشر، وكان كتاب لابرويير La Bruyère في المقدّمة، كما هو متوقّع. وأخيراً أدرس حالة الاستبدال «القمعيّ»، وهو أمرٌ أساسيٌّ لدرجة تجعل النّاقِد يقول إنّ الكاتب كان عليه أن يكتَب بشكلٍ مُختلف لتجنّب، استخدام مثال مُبتذل، وُضِع بطله في حالةٍ حيث يمكن لأي شخص آخر أن يُصاب بالبرد، كما يلاحظ فالينكور عن La Pincesse de Clèves.

يتساءل الفصل السادس، «التركيب»، عن الكيفيّة التي يربط بها النّاقِد بين عناصر العمل. وهنا أبيّن كيف يعمل المُعلّقون في أغلب الأحيان لتحويل النصّ إلى سؤال. وأوضّح أنّ المُعلّقين اليونانيين والرُّومانيين لم يكونوا يفتقرون إلى الخيال في هذا المجال، حيث يجدون في أصغر جزءٍ من النصّ مصدراً لا ينضب من الألغاز. ثم أفكر في الطرائق المختلفة التي يتمّ بها تقديم النصّ على شكل سلسلة من الأسئلة والأجوبة، إذ «يُستجيب» دائماً عنصرٌ في النصّ إلى آخر. وسنكون قد أدركنا عمليّة «التحفيز» الشهيرة التي تكتسب أهمية متزايدة هنا، وأذكر أولاً الحالات التي يربط فيها النّاقِد النصّ بالسياق: إنّها مناسبة خاصّة للعودة إلى المناظرة الشهيرة بين بروسيت وسانت بوف، وإلى الفيداس Vidas ورازوس razos كذلك، حياة الشعراء في القرن الرابع عشر. ثم أسيّر إلى الحالات التي يربط فيها أحد النّقاد بين العناصر من خلال عمليات مختلفة تسمح لنا بالسّفر من «زوييل Zoile» إلى «جون بيير Jean-Pierre»، مروراً ب«كرستين دي بيسان Christine de Pizan».

إنها الآن مسألة «تبرير» بدقّة للنظام المُتبني على هذا النحو. بما أنني عرّفت التعلّيق بوصفه عمليّة إسناد (فالتعلّيق يعني الحديث عن «شيء»)، فإنّي أبدأ بهذا ثم أركّز على الإطار العام الذي يندرج فيه؛ بعبارة أخرى، الطريقة التي يُحيل بها التعلّيق ليس فقط على النصّ، بل إلى كل ما يُحيط به، أي كلّ الأشياء التي يُمكن إزافها بـ«موضوعه الجوهري» (بمعنى آخر، النصّ ذاته وليس مظهره الماديّ، ولهذا السّبب لا أذكر جميع مهن الكتاب، ولكن فقط «الشخصيات» المُرفّقة بالنصّ): المُؤلّف أو المُؤلّفة، والنّاسخ (بوصفه بديلاً عن الكاتب في بعض الأحيان، ومُؤثراً على رسالة النصّ نفسها)، والمُعلّق، بالطبع، الذي يملك، هو أيضاً، بعض التكرارات (القارئ الجيّد والقارئ السيئ... إلخ) □ ترجمة: أسماء كريم

- إذا كان هناك «أنموذج» شامل لهذه المجموعات المختلفة من العمليّات، فإنه - كما بدا لي، من خلال قراءتي لكتابكم- هو الأنموذج الذي يشكل

ثانئة: «اتصال/ انفصال». هل لكم أن توضّحوا: إذا كانت لكم وجهة النظر نفسها، بطبيعة الحال، فكيف ستسمح لنا هذه «الثانئة» بفهم مبدأ من المبادئ الفعالة، للفعل النقدي؟

ها نحن، الآن، بصدد تعيين الموضوع المركزي؛ أي- بعبارة أخرى- أحادية التيمة. لقد اخترتم الثنائية التفاضلية: الاتصال/ الانفصال، التي أوليها، فعلياً، أهمية كبرى. في الواقع، إن تفعيل هذه الثنائية يشكّل إحدى «ممكنات» الخطاب النقدي (وأنا أتكلّم، هنا، بصفتي متخصصاً في الشعرية، يستند إلى مقولات مُسبقة)، ولكنه يبدو- بالنسبة إلى- سمة من سمات اللّغة النقدية (وأنا أتكلّم، هنا، بصفتي قارئاً بسيطاً يستند إلى انطباع تجريبيّ بخت)، التي يمكن لكل واحد منّا تجربتها: فعندما تُطالع على أية دراسة من دراسات الحالات الإفرادية الموجودة في مكتبنا، من المرجح جداً أننا سنواجه، في مرحلة ما، مسألة الاتصال/ الانفصال. جرّب ذلك، وسترى.

ما يهمني، في هذه الثنائية، هو- أولاً، وقبل كل شيء- أنها تسمح بإسناد خبر (متصل، أو منفصل) على عدّة مستويات: تيمية (هل يوصف العالم بأنه الاتصال/ الانفصال؟)؛ وشكلية (هل النصّ في شكله متصل، أم منفصل؟)؛ ولكن، أيضاً، أوبرالية (هل العمل نفسه متصل، أم منفصل؟). لدينا، إذاً، مُسند يتنقل بسهولة، وهو ما سيمثّل أحد الأسباب التي تفسّر حضوره الكلي، في كل الأمكنة، وفي الوقت ذاته (وهذا ما كنتُ سأقوله، إن أردتُ أن «أحفر» ما أطلقت عليه: الحضور الكلي، ولكن سوف يكون لزاماً عليّ، بالفعل، أن اعتبره شيئاً آخر أكثر من مجرد كونه انطباق قارئ حول القراءة؛ ونتيجة لذلك، لا يمكنني أن أتحدّث عنه، هنا، إلا من باب التعريض.

إنني أشعر بالمتعة وأنا أثبتُ أنّ علماء الفيلولوجيا الإسكندرانيين وخلفاءهم الذين جاؤوا من بعدهم، يرجعون بخصوص «هوميروس» إلى المقولات نفسها التي استخدمها ممثلو النقد الجديد بخصوص «بروست»؛ الأمر الذي يسمح لي، على سبيل المثال، بأن أدمج مشاجرة «هوميروس» الشهيرة بين المحلّين وأصحاب النزعة الوحدوية، في مجموعة أكثر شمولية من ممارسات تضيي طابعاً متصلاً، أو منفصلاً. وبطبيعة الحال، تشتمل هذه المشاجرة على جزء كبير يُعدّ موضوعياً وتجريبياً: فموضوع «المخطوطة»، في الخطاب النقدي، يكتسي، هنا، أهمية حاسمة، و- ربّما- عليّ أن أكرّس يوماً ما لدراسة هذا الموضوع بالذات، و- من هنا، ربّما- تكون الآثار في الخطاب أكثر تنوعاً من كونها علامة على الموضوعية والتشبيّه باليقين. لقد درسنا كثيراً من أسماء المخطوطات التي عُثر عليها في الرواية، لكننا لم ندرس تلك التي عُثر عليها في الفيلولوجيا؛ لذلك إن من بين الاهتمامات التي تُنشدها مقاربتنا، أن أبتنّ -على الرغم من الصعوبات التي تطرحها هذه البلاغة المخطوطة- أن الاختيار بين الرؤيتين المؤرّختين لأعمال «هوميروس»، تحدّدها- أيضاً، بشكل مفرط- الممارستان النقديتان الكبيرتان المتمثلتان في التقسيم، والتوحيد.

وتزداد القضية وضوحاً لدى «بروست»: حيث نلاحظ أن عدداً من سُراخه يأخذون بعين الاعتبار نموذج الاتصال، فيما ينصّ سُراخ آخرون على نموذج الانفصال، سواء على المستوى التيمي (من ممثلي الفريق الأوّل «جورج بولي» في مقابل «جيرار جينيت» الذي يمثّل الفريق الثاني)، أو الشكلية («جان روسيه» ممثلاً لنموذج الاتصال، مقابل أه... دائماً «جينيت» ممثلاً لنموذج الانفصال)، وكذلك على المستوى الأوبرالي: ف«جينيت» يبتني- أيضاً- نموذج الانفصال بخصوص أعمال «بروست» نفسه، بما أنه يُعدّ أوّل من احتضن، بصدر رُحّب، الورائة (كمصطلح استخدمه «جينيت» في كتابه: «خطاب الحكاية الجديد») التي أصبحنا نرى، بفضلها، أعمال «بروست» «تتهالك» أمام أعيننا.

إن المُسند لا يتنقل بسهولة، فحسب، بل يسمح للنقد، قبل كلّ شيء، بأن يقوم بتبشير أفعاله الخاصة، وبأن يقدّم مُسنداً خاصاً بالنصّ، لا يمثّل، في النهاية، سوى نتيجة عمليّاته الخاصة: فمن خلال إبداع أوجّه من التشابهات والاختلافات، والتجانسات واللاتجانسات، والقياسات والتناقضات، التي تسمح كلها بالتجميع، أو التفريق على مستويات مختلفة، يتمكن الناقد من «تشكيل» موضوعه، ثمّ إن الاتصال/ الانفصال يمثّلان جزءاً من «أشكال النصّ» الكبرى هاته، التي يمكن أن تُطبّق على جميع الأمثلة، تقريباً، كما أنها تعمل بشكل أفضل؛ لأنها لا تتعدّى

كونها مجرد طريقة، يرى، من خلالها، النقاد أنفسهم في المرأة.

- إذا كنتُ قد امتنعْتُ عن طرْح أسئلة مُفصّلة عليكم حول هذا المقطع المُحدّد من مؤلّفكم، أو ذاك - مع أنني أتحقّق لأجل أولئك الذين لم يقرؤوك (حتى الآن)، وعن أن أسألكم بشأن مفهوم «التشويه - défiguration» (ص 334)... - فذلك راجع، من جهة، إلى احترامي لمنهجكم المنتمي إلى «علم الشعر»، و- من جهة أخرى - لأنّ الدروس الرئيسية لمؤلّفكم تتجاوز تفصيلاً بعينه، مهما كان مفيداً، أو مسلياً، خصوصاً لأنكم تُحدّثون (في الصفحة 521، وفي مواضع أخرى)، بطريقة مُقنعة للغاية، واستناداً إلى المثال الذي قدّمه «جان بيير ريشار»، الصلات القائمة بين التحفيز، والشُرْعنة، والتثمين، التي تتمثّل امتداداتها «الطبيعية» في الشُرْعنة الذاتية، والتثمين الذاتي للفعل النقديّ. وبصرف النظر عمّا كتبه «جان بيير ريشار»، في مؤلّفه: «غثيان سيلين»، هل لكم أن تتحدّثوا، بإيجاز، عن هذا الكتاب، طالما أنّ القيمة تمثّل، في هذه الحالة، سؤالاً أساسياً، بالتزامن مع أصل «التشوّجات» المحتملة التي يمكن أن يُثيرها منهجكم؟

تثار مسألة القيمة بطرق مختلفة، وسأبذل ما في وسعي لتحديدها، لأنني- أنا، أيضاً- أفكر ملياً في الفائدة التي ستعود على القراء من الجنسين، والذين قد يجدون، بطبيعة الحال، بعض الراحة، فيشعرون بالتشوّج فقط، بعد أن كانوا، قبل ذلك، متمردين ومنتقدين ومتشكّكين.

أولاً، تتعلق مسألة القيمة بالموضوع الذي أشتغل به؛ فنحن نُخرج النقد، عادةً، من دائرة الأدب؛ لأننا نعتبر أن النصّ النقديّ لا يملك «قيمة» النصّ الروائيّ، أو المسرحيّ... إلى غير ذلك، هذه الطريقة في استبعاد جنس، بكامله، أجدها، بالطبع، مثيرة للاهتمام: فالأشخاص أنفسهم الذين يؤكّدون أن النقد لا يندرج ضمن الأدب، سيؤكّدون، دون شكّ، أن بعض النصوص النقدية يمكن أن تكون- في حالات استثنائية- ذات قيمة، حتى ولو تعلّق الأمر بتلك النصوص التي تندرج ضمن «نقد المبدعين». كما أن هؤلاء الأشخاص أنفسهم، سيؤكّدون، كذلك، أن معظم الروايات المنشورة هي بدون قيمة، مع بعض الاستثناءات التي سيرشدنا إليها، بكل سرور، هؤلاء الخبراء في التقييم الأدبيّ. وهنا، نقف على الخلط المنطقي: فإذا كان عدد قليل، فقط، من الروايات، ذا قيمة، وإذا كان عدد قليل، فقط، من النصوص النقدية، ذا قيمة، فلماذا نقرّر أن الجنس النقديّ كلّ له قيمة له، في حين أن الجنس الروائيّ كلّ لم تلحقه اللعنة نفسها؟ لا بدّ، إذاً، من أنّ نزع الأدبية عن النقد، راجع إلى أمور أخرى.

ثانياً، تتعلق مسألة القيمة بالمنهج الذي أتّبناه. فنحن نتذكّر النقاش الذي دار بين «جيرار جينيت» و«ألان فينكيلكروت»، في أواخر الثمانينيات، عندما أتّهم الفيلسوف الشابّ «فينكيلكروت» المتخصّص الكبير في الشعرية، بدراسة المؤلفات، بغضّ النظر عن قيمتها، وذلك بوضعه روائع الأدب ونتائج الثقافة الجماهيرية، على قَدَم المساواة (فالتحليل البنيويّ للسرد، يضع «فلووير»، و«جيمس بوند» في الخانة نفسها)، وهكذا مهّدت البنيوية للنسيّة، وهزيمة الفكر، وانهيار التعليم، والنكبة الثقافية، وانقراض البشرية ونهاية العالم. وقد جاء ردّ «جينيت» على ذلك، من خلال الدفاع عن النسبية الجمالية، مثلما تمسّك بهذا الموقف، لاحقاً، في المجلد الثاني من كتابه «الأعمال الفنية».

إن كلّ شعريّة تتسم، بالضرورة، بميّسّم نسبيّ، من خلال إبرازها للعمليات التي من المحتمل أن توجد في جميع النصوص، أيّاً كانت، وأيّا كان حُكْم القيمة، الذي يُصدره بعض الناس عليها. وبالطبع، عندما يتعلّق الأمر بشعريّة النقد، يضاف، إلى مشكلة النسبية الجمالية، مشكلة النسبية المعرفيّة، التي- ربّما- تكون بديلاً عن الأولى؛ فقد يكون القارئ متوتّراً، أولاً، وقبل كلّ شيء، لأن الأمثلة تُظهر أنّ النصوص القديمة جدّاً، التي لا تواكب أسلوب العصر، وعفا عليها الزمن، التي لا تتحدّث عنها إلا من باب السخرية، تستخدم، تماماً، العمليات نفسها التي تستخدمها النصوص المعاصرة، في وقتنا الراهن، حيث تتحكّم في هذا العمل أو ذاك؛ ذلك أن القارئ نفسه يُعدّ ناقداً وأستاذاً، يتحرّك، عادةً، في مساحة تخضع فيها التعليقات للتقييم، وترتيب الأولويات، وفق معايير لا تعتمد تلك المعايير الخاصة بشعريّة النقد؛ نتيجة لذلك- بدلاً من أن ينزلق القارئ، فوراً، في هوة التوتّر- أعتقد أنه ينبغي له أن يقبل- بالأحرى- تجربة

الغريبة أو «إزالة الألفة - défamiliarisation»، و- بعبارة أخرى- عليه أن يقبل بأن هذه الممارسات المعتادة جداً، والتي تمرّ دون أن يلاحظها أحد، تصبح، لفترة من الوقت، غريبة بعض الشيء؛ وهذا لا يعني أنها لا أساس لها، أو أنها لاغية، بل هي، ببساطة، اعتباريّة نوعاً ما. هناك اعتباريّة في التعليق، كما أن هناك اعتباريّة في الرواية، وتجنح هذه الاعتبارية- في التعليق، كما في السرد- إلى التخفي وراء دوافع مختلفة.

من خلال ما سبق، بإمكاننا أن أدلف إلى الشقّ الثالث من الجواب؛ ومفاده أن التفكير بطريقة نسبيّة، أو نسبيّة، من شأنه أن يسمح بإظهار تأثيرات تحديد القيمة بين النصّ والنصّ الواسف (métatexte)، و- بطبيعة الحال- لا يُعدّ كتاب «غنيان سيلين» للناقد «جان بيير ريشار»، مجرد مثال بالنسبة إليّ، ولكني أشير- أيضاً- إلى «مسارات ميشون» للناقد نفسه، وهما كتابان ألفا، فقط، في طرق اعتباريّة تحريريّة (كنت كتبتُ، بصددهما، تقريراً، عندما صدّرتا بالتزامن في مجموعة الجيب). وبشكل عامّ، توجد- بالفعل- عمليّات أخذ وعطاء متبادلة بين النصّ والنصّ الواسف؛ فهذا الأخير يُؤكّد (في حالة عمَل صادم مثل كتاب «سيلين»، أو كتاب معاصر مثل كتاب «ميشون») أو يُثبِت (في حالة مجموعة أعمال معترف بها، بالفعل، بطريقة ثابتة، بوصفها عملاً عظيماً) قيمة العمل، و- في المقابل- يُفترض أن تقيس عظمة العمل قيّد التحليل وجاهة الخطاب النقدي؛ فعلى سبيل المثال، إن المسند المسمّى بـ«التماسك»، والذي يُعدّ، اليوم، الكلمة الرئسية في الخطاب عن القيمة، يسمح للعبة المرايا بأداء مهمّتها على أكمل وجه: فالعمل الجيد هو العمل المتماسك، والنقد الجيد هو الذي يُظهر تماسك العمل. ويمكننا أن نستبدل «التماسك» بأيّ مسند يمكن اعتباره المعيار الحاسم للقيمة: التعقيد والغنى والعمق، أو أيّ شيء آخر. وفي هذه الحالة، إن النقد الذي يُظهر تماسك العمل من خلال تحفيز جميع أجزائه، أو جميع جوانبه، يُظهر، قبل كل شيء، قدرته على التحفيز، وعلى تحفيز نفسه، بوصفه امتداداً لا غنى عنه، بالنسبة إلى العمل. إن مشهد تماسك العمل لا يقل أهميّة عن مشهد قدرة تماسك النقد.

- أُلْمَحْتُ، في بداية الحوار، إلى ما يمكن أن تصفوه بعملية «التناصيّة - intertextualization». بالطبع، أتمّ تلاحظون أن الكلام يستدرجني إلى الفكرة الآتية: إن كتابة «المحضلة»، وصرامة علم الشعر، والتطلعات التصنيفيّة لا تتردّد في استخدام الجدول مزدوج المدخل، والتلاعب بالمصطلحات، واختلاق الكثير منها، والميل إلى الاستطراد، والاقتصاد في استخدام الحواشي السفليّة، والنزوع إلى الفكاهة والمرح،.. إلى غير ذلك. ناهيك عن الإهداء الذي جاء في وقت متأخر: «... إلى فريدريك الذي كان له إلمام بالموضوع»، والذي سيكون له معنى عند «النخبة السعيدة - Les Happy few»، و- بشكل عامّ - عند جميع قراء «أطراس - Palimpsestes» «جيرار جينيت». باختصار، إن الأمر- ربّما- واضح، إلى درجة أننا لا نحتاج فيها إلى الكلام، ولكن من الأفضل أن نتحدّث عنه، خاصّة أن كتابكم ظهر في مجموعة، شارك في تأسيسها «جيرار جينيت»: هل ترجع التناصيّة التي مكنتني من أن أرصد، من خلال قراءتي لصفحات كتابكم، الظل الذي يليه «جيرار جينيت» على مؤلّفكم، إلى ميكانيزم إسقاط نقديّ مرتبط بـ «موسوعي الشخصية»؟...

هذه العملية أقرب إلى أن تُسمّى بـ: «التحويل النصّي - hypertextualisation»، لكن محاولتك جيّدة، على أيّة حال. يتمحور سؤالك حول مشكلة مثيرة جداً للاهتمام، وهي الطريقة التي نستطيع، من خلالها، أن نضمن صحّة إسناد ما، في حالة إسناد تحويليّ - نصّي. وهكذا، إن شعريّة النقد إعادة كتابة لـ(أطراس جينيت). ويبدو لي أن عليك أن تختار بين ثلاثة مسارات:
- أن تؤكّد على أن انطباعك عن القراءة بالغ القوّة، وأن تُعمّم هذا الانطباع على جميع القراء المحتملين.

- أن تعرّز لديك روح الخبير في النظريّة، فيمكنك بناء شخصيّة قارئ مطلع على «جينيت»، إلى درجة أن أيّ تشابه لا يمكن أن يكون من باب المصادفة. وبعد ذلك، يمكنك اللجوء إلى «سمة» من سمات اللغة النقديّة، مثل: «ليس من قبيل المصادفة أن...»، وبذلك يُحسم الأمر. بإمكاننا أن نتحدّث، هنا، عن نوع

من إضفاء «القصدية - l'intentionalisation» على المسند.
- أن تُصاعف، أكثر من أيّ وقت مضى، الأجزاء والجوانب المتماثلة، وذلك بغرض خلق آثار قائمة تراكميّة لا تترك أيّ خيار، فأوجه التشابه مزعجة للغاية. أشير، هنا، للمرّة الثانية، إلى سمة اللغة النقديّة: «ليس من قبيل المصادفة أن...». وبذلك يُحسم الأمر. بإمكاننا أن نتحدّث، هنا، عن «تنصيص المسند - textu-alisation».

الاستراتيجيتان اللتان وضّحتهما لكم، تندرجان- أساساً- ضمن بلاغة النقد أكثر من اندراجهما ضمن شعريّة النقد. وهذا التمييز مهمّ؛ فالخطاب النقديّ يسعى إلى إظهار الكيفيّة التي يبني بها الخطاب النقديّ احتماليّته، ويقوم على فكرة مفادها، أن التعليق ليس صحيحاً ولا زائفاً، بل أكثر إقناعاً، أو أقلّ إقناعاً. أعتقد أنكم أتبعتم هذه الطريقة، أو نحوها قليلاً، في قراءتكم لكتابي، بوصفه بلاغة، لن تكون نسبتيها كاشفة، فقط، ولا ترى في العمليّات النقديّة إلا أفعال سلّطة. مع ذلك، إذا كنتُ أتكلّم، في بعض الأحيان، كما لو كنتُ عالماً في البلاغة، فإن ذلك، في النهاية، نادر جداً، كما أنني أحرص على الإشارة إلى ذلك، في كلّ مرّة. لكنني، في معظم الأحيان، أسلك مسلك المتخصّص في علم الشعر، الذي لا يعتقد أن التعليقات ليست صحيحة، وليست كاذبة، والذي لا يتساءل: كيف يبني التعليق احتماليّته، وسلّطته، وقناعته؟، بل يكتفي بحرّد الاحتمالات التي يمكن للبلغيّ، من نَمّ، التأكيد على طابعها شبه الاستراتيجيّ، الذي يمكن أن يكون مفيداً لهذه الغاية، أو تلك. باختصار، إن كلّ بلاغيّ يميل إلى «تحفيز» استخدام الآليّات من قِبَل الناقد؛ ولهذا السبب أتجنّب المُضَيّ بعيداً جداً في هذا الاتّجاه.

ومع ذلك، هناك طريقة أخيرة للإجابة عن سؤالكم، تتمثّل في الاستناد إلى إضفاء «القصدية - l'intentionalisation»، التي يُمكن القيام بها من خلال طريقتين:
- الاقتران بضمير الغائب: هنا، علينا أن نستمرّ في السرد البوليسيّ وذلك بأن نبحث داخل السيرة الذاتية، أو في غيرها من أعمال المؤلّف، عن العناصر التي تربطه - بلا شكّ - بالنصّ السابق المقصود، لنتحدّث، بعد ذلك، عن سمة اللغة النقديّة: «ليس من قبيل المصادفة أن...».

- الاقتران بضمير المتكلم: هنا، كلّ ما علينا القيام به هو أن نستشهد بالمؤلّف، أو (وهو الأفضل) أن نُجرّي مقابلة معه.
لذلك، أنت معفيّ من الغوص في سيرتي الرائعة، وفي أعمال الأخرى التي لا تُعدّ ولا تحصى، بما أنني، منذ أن صرّحت لكم، بوضوح، منذ البداية، برغيتي في أن أكتب (أطراس) النصّيّة الواصفة. وهكذا، أتمّ تلاحظون أن الأمر لا يتعلّق، بالنسبة إليّ، بتقليد مؤلّف (من منظور الناقد) بقدر ما يتعلّق بتجليّة جنس (من منظور المتخصّص في الشعريّة)؛ من أجل ذلك انخرطُ في «تناصيّة جامعة - architextualisation» (تحويل نصّ إلى جنس) لمؤلّف «جيرار جينيت»، تتوافق، تماماً، مع فكرة «الشعريّة المفتوحة» التي ذكرتها آنفاً: إنها لوحة رُسمت في ضوء استنتاج مُسبق، تليها سلسلة من الأمثلة المختارة بشكل اعتباريّ، في مكتبة بابل.

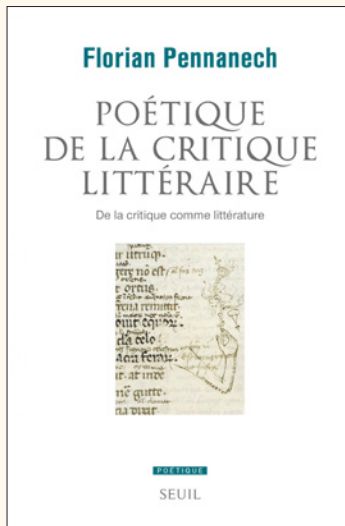
ويمكننا- أيضاً- أن نخرط في تناصيّة جامعة لمختلف مؤلّفات «جيرار جينيت»، وأن نتطلّع إلى كتابة خطاب الحكاية 3 (بمثال واحد، فقط)، أو عتبات (وذلك باتّباع الترتيب التجريبيّ البحث، حيث تقدّم الأشياء نفسها بنفسها)، وهلمّ جرّاء. ومن الواضح أن نقل هذه الكلاسيكيّات الشعريّة «من مجموع الأعمال إلى الجنس»، هو- بطبيعة الحال- طريقة (بالرجوع إلى ما قلّته في بداية حوارنا) لتشجيع الاختراع النظريّ، من خلال مواصلة السير في الطريق الذي اختطّه «جينيت»، دون أن نتردّد في التعديل، والتجويد، و- أحياناً- في أن نبدأ من الصفر، حتى لو أدركنا أنّ علينا أن نبدأ، جميعاً، من البداية. إنّ الأمر الأهمّ هو الحفاظ على روح الاختراع هاته، وعلى الإبداع الذي، يبدو لي أنه أعظم إرث تركه «فريدريك نيتشه» العزيز؛ إذت أعظم من المفاهيم السردية، والتأمّلات السيميولوجيّة، أو المبادئ الجماليّة. □ ترجمة: فيصل أبو الطيّل

فصل من كتاب «شعرية النقد الأدبي.. النقد بوصفه أدباً»

التعليقُ الذاتيُّ والتعليقُ الغيريُّ

فلوريان بينانيش





به بالنسبة إلى التعليق الغيري أيضاً (حيث يكون الكاتب والمعلق شخصيتين مختلفتين).

يجب إذن أن ننظر في التعليق الغيري الذي ينتمي إلى نص آخر (التعليق الغيري الخارجي: أي ذلك الذي يقوم به معلق على نص الكاتب في نص آخر، وهي الحالة الأكثر شيوعاً، والتي ستتم مناقشتها هنا)، ثم أن ننظر كإمكانية أخيرة في التعليق الذي يقوم به شخص آخر، ولكن يُدرجه ضمن النص الذي يعلق عليه (وهو التعليق الغيري الداخلي).

سؤال لي إننا نرى هنا حدود العقل الجمعي: فكيف يمكن لمثل هذا أن يكون ممكناً؟ لأن الصعوبة هنا تكمن، بطبيعة الحال، في أنه من النادر أن يقوم طرف آخر باستضافة نفسه إلى نص ما، سواء للتعليق أو للقيام بشيء آخر.

هناك تصوّر أول يتمثل في النظر إلى جميع الحالات، حيث يعرض لنا نص ما صورة الناقد الذي يقوم بالتعليق عليه. ويمكن أن نذكر في هذا السياق، على سبيل المثال، شخصيات الأطباء «بارثولوموس Bartholoméus» الثلاث التي ظهرت في رواية الموت العاهر «La Mort qui fait le trottoir»، وهو تنويح لهنري «مونترلان Montherlant» على أسطورة «دون جوان Don Juan»، وتماشياً مع ما يبدو أن علم دراسة أسماء العلم «l'onomastique» يقره، والذي يقدر كل واحد درجة دقته بالنسبة إليه، فإن هذه الشخصيات تستعيد بعضاً من بذات دون جوان وفي حضوره، تذكرنا بـ«ديافواريس Diafoirus» حسب عبارة «رولان رارت Roland Barthes».

ولكن النقاد هنا لا يعلقون إلا على شخصية دون جوان، وعلى أسطورة دون جوان أيضاً، أكثر بكثير من التعليق على المسرحية ذاتها، بحيث إنه في هذه الحالة كما في جميع الحالات المتصلة بها، لا يوجد فعلاً تعليقاً على النص.

قريباً مما نبحت عنه تبدو لي كل «تدخلات المؤلف»، حيث يظهر الكاتب نفسه في علاقة مباشرة مع ناقد يمنحه شخصية وهمية، مثل «ماريفو Marivaux» في «فارسامون Pharsamon»، حيث يكتب: «ترون هنا، مثلما يقول بعض النقاد، مغامرة تبدو عظيمة: أنتم تبتعدون عن مذاق موضوعكم. إن ما يلزمنا هو الكوميديا،

نحاول أن نقترح تمييزاً أولياً بين التعليق الذاتي - Autocommentaire والتعليق الغيري allocomentaire، وبعبارة أخرى بين التعليق الذي يُعَيَّن فيه الكاتب بضمير المتكلم (أنا)، وذلك التعليق الذي يُسندُ إلى ضمير الغائب (هو).

لقد تمّت بالفعل دراسة نوع التعليق الذاتي بشكل جيد، وبالتالي فإن الأمر يتعلّق بتعليق كاتب «حقيقي» ينجزه بنفسه. وبعبارة أخرى يمثل التعليق الذاتي مكسباً بالنسبة إلى كل أولئك الذين يرتكزون على فرضية (وهذا حقهم الأكثر صرامة) وجود نية للكاتب، وأنه تمكن معرفتها، وأن معرفتها بالضرورة ذات قيمة، لا بل إنها الأكثر قيمة وجدوى.

إنّ التعليق الذاتي يمكن أن يكون في مستهل الكتابة (كأن يقول الكاتب: «هذا النص سيكون رواية تتحدّث عن كذا وكذا») بالنسبة إلى الكتاب الذين يحتاجون للتعليق الذاتي لتشجيع أنفسهم. ويمكن أن يكون أثناء الكتابة بالنسبة إلى الذين يستمرون في التعليق الذاتي لغاية التصحيح (وهي العملية التي تركت لنا، على سبيل المثال، دفاتر الملاحظات والرسائل و«التقييدات» على المخطوطات). ويمكن أن يكون بعد الانتهاء من الكتابة بالنسبة للكتاب الذين يعتمدونه لغاية إضفاء المشروعية على أعمالهم. ويمكن أن نميّز في التعليق الذاتي بين التعليق الذاتي الذي ينتمي إلى النص ذاته (أو التعليق الذاتي الداخلي: مثال ذلك قول الكاتب: «أكتب عملاً لم يسبق له مثيل، ولن يقدر أحدٌ على تقليده»، أو «أيها القارئ: إن الأمر يتعلّق هنا بنص صادق».. إلخ)، والتعليق الذاتي الذي يُكتب في نص آخر (أو التعليق الذاتي الخارجي. ومثال ذلك: حاشية على اسم الوردة، كيف كتبت بعض كتبي، إلخ).

ويشمل هذا النوع كل ما يندرج ضمن ما اصطلاح عليه «جيرار جينيت Gérard Genette» في كتاب عتبات Seuil النصّ الفوقي المؤلّف épitexte auctorial، والذي غالباً ما ينزغ إلى أن يكون نصاً مُحيطاً pérítex-te مثل الرسالة المُضافة إلى طبعة «لابلياد la Pléiade»، وهلم جرا- الأمر الذي يجعل التمييز بين التعليق ذاتي داخلي وآخر خارجي من أكثر الأشياء عرضية.

وبما أننا قمنا بهذا التمييز بالنسبة إلى التعليق الذاتي (حيث يكون الكاتب هو نفسه المُعلق)، فإن المنطق يقودنا إلى القيام

وهذا لا يلزم بشيء قط .

إن التوقعات المشهورة لتعليقات القارئ في «جاك القدري Jacques le fataliste» أو حكايات «ستندال stendhal» تدرج، وإن كان ذلك بأقل وضوح، وبالطريقة نفسها، وبنفس المشهد الذي تؤكد «رندا صبري Randa Sabry»، في كتابها «الإستراتيجيات الخطابية Stratégies discursives» (الذي أستلهم منه هنا، وخاصة من الفصل الثالث) على تسميته «الناقد النصي الداخلي». يمكن أن يقتصر التدخل هنا على ملاحظة بسيطة حول الأسلوب غير المباشر، بل قد تكون تلك الملاحظة في صيغة سردية، مثلما هو الحال في رواية الرواية le Roman الهزلية.

لقد كان جاك يحمل على كتفيه آلة كمان من الحجم الكبير، ولأنه كان ينحني قليلاً أثناء سيره، فإنه يبدو للمرء الذي يلحاه عن بُعد أشبه بسلحفاة كبيرة تمشي على ساقيها الخلفيتين. إن بعض النقاد يستهجنون هذه المقارنة، بسبب قلة الشبه التي بين السلحفاة والإنسان، ولكني سمعت من يتحدث عن سلاحف كبيرة توجد في الهند، ومع ذلك، فأنا أعول هنا فقط على معرفتي. ويمكن في المقابل أن يتحقق هذا التدخل في صورة أسلوب مباشر، بل يمكنه أن يبلغ مستوى الحوار الجدلي الطويل، مثلما نجد ذلك على نحو خاص في فارسامون.

في كلتا الحالتين، ومع ذلك، يجب أن نعترف بأنه ليس تعليقاً غيرياً حقيقياً لأن خطاب الناقد، سواء كان شخصية ينحتها الكاتب المسرحي أو المخاطب المتخيل الذي يصوره الروائي، هو في الواقع خطاب الكاتب دائماً، وغالباً ما يخضع لبلاغة تهدف لإبراز قيمة هذا بالسخرية من ذلك. على هذا النحو يمكن الحديث عن نقد غيري مزيف (pseudo-allocommentaire).

ومن خلال ذلك أعود إلى سؤالي: هل من الممكن تصوّر تعليق حقيقي يدلي به آخر داخل نصّ ما؟ وفي حقيقة الأمر فإنّ ما يبدو إشكالياً هو مسألة حضور الآخر في نصّ ما.

توجد في الحقيقة حالة: عندما يضيف «ناسخ copiste»، متحيل ومهميل أو ساه، قطعة من نصّ، تكون في شكل بعض كلمات أو فقرّة، إلى نصّ آخر. هذه الكلمات القليلة ليست بالضرورة تعليقا. إنه أمر نادر، ولكن يمكن تصوّر وقوعه.

لدي الكثير لأقوله حول هذا الموضوع النقدي. ولكن في الوقت الراهن سوف ألاحظ فقط أنّ دساً ميتاً - نصياً يمكنه أن يملأ المربع الأخير في الجدول بشكل جيد، ذلك الجدول الخاص بالتعليق الغيري الداخلي.

ولكن صعوبة جديدة تظهر، تتمثل في أنّ الناسخ، بشكل عام، ولكن لا يُفصح أمره، يميل إلى القيام بعملية دسّ خفية، ويفضل أن يكون في صورة سردٍ ضمن نطاق الحكي homodiegétique،

بدلاً من تعليق لا تلبث سمته التشخيصية أن تفضح طبيعته الغريبة عن النصّ.

ورغم ذلك، فإنني أعثر على مثال لذلك في مخطوطات رواية «كاو أكسكوين Cao Xueqin» «الحلم في الجناح الأحمر Le Cao Xueqin» أو «Rêve dans le pavillon rouge» (Hongloumeng)، والتي تتميز بأنّه قد تمّ التعليق عليها قبل أن يكتمل تأليفها، وأنها كانت تتداول في شكل مخطوطة، من قبل «زيانشي Zhiyanzhi»، وهو اسمٌ مُعلّق غير معروف يرجح أنه اسم مستعارٍ لعددٍ من المُعلّقين لهم صلةٌ إلى حدٍّ ما بالمؤلف.

هذا الاسم (حرفياً يعني: حجر حبر قرمزي) يشير إلى حقيقة أنّه كان يكتب تعليقاته بالحبر الأحمر. وقد كانت للتعليقات مكانةٌ جد هامة إلى درجة أنّ المخطوطات كانت تُتداول تحت عنوان مذكرات الحجر Mémoires de la Pierre، تعليقات جديدة لزيانشي، علي نحو أنّ التعليق هو نفسه يُستحضر ويُنسخ مكتسباً بذلك حظوةً وانتباهاً هما في الأصل للنصّ الأصلي حسب ما جرى عليه التقليد. وقد وُجدت أيضاً في هذه المخطوطات شروخٌ كُتبت بالحبر الأسود لا يمكننا في غيابها أن نفهم جيداً كيف أمكن إدماج بعض الشروحات في متن النصّ «بشكل مسيء» حسب أقوال بعض المتخصصين المعاصرين في دراسة هذه الرواية، والتي تدرج ضمن ما يُسمّى علم اللون الأحمر (روجيولوجيا rougeologie). في الواقع، يمكن أن توجد التعليقات على المخطوطات في مطلع أو في خاتمة الفصل، وفي الهوامش، وبين العمودين، أو في سطر ثانٍ، أي بين سطرين أفقيين بخط أصغر من الخط الذي كُتب به متن النصّ.

ومع ذلك يميل النساخ (يتعلّق الأمر بهم دائماً) إلى كتابة هذه التعليقات على سطر واحد، وفي نفس العمود، مثل النص، دون إيلاء أهمية كبيرة لاختلاف أحجام الخطوط.

وتوجد، في بعض الأحيان، لحسن الحظ علامة فوق -ميتا- نصية، في شكل حرف بي pi - أو (π) الذي يشير على وجه التحديد إلى وجود تعليق. ولكن حدث ما كان يُفترض أن يحدث: لقد تمّ نسيان العلامة، وأصبح استخدام علامات الطباعة يتم دون تمييز، وتمّ إدماج بعض التعليقات في النصّ.

ويحدث العكس أيضاً: لقد كان بعض النساخ، مدركين (بمعنى مخترعين) لصعوبة ما، يحاولون إصلاح الخطأ الذي ارتكبه بعض سلفهم بإعادة كتابة ما اعتبروا أنه تعليقٌ مُدرج، على غير وجه حق في متن النصّ في المستوى ما فوق نصّي. وعلى هذا الوجه يلتقطون في طريقهم جزءاً من النصّ الأصلي لوضعه في خانة التعليق مدرجين في ذلك ما لم يكن في الحقيقة سوى جزءٍ من النصّ الأصلي، والذي كان يجب أن يبقى كذلك.

إنني لا أعلم إن كان يوجد لعبة كهذه تتمثل في نقل بعض مقتطعات من النص إلى مستوى الهوامش أسفل الصفحة، أو في المقابل، لعبة تتمثل في إدماج هذه الطبعة أو تلك، ولكنه من المؤكد أن هذا الصنف من العمليات الذي هو بالنسبة إلى الفيلولوجيين les philologues خطأ فادح، هي في الوقت نفسه بالنسبة إلى المُختصين في الشعرية poéticiens آليات جديدة في الكتابة.

تمنحنا إذن هذه المخطوطات، هنا، مثلاً ذا وجهين: من جهة أولى، العلاقة التي تقوم بين النص والميتا-نص (métatexte)، والمروء المُمكّن دائماً من أحدهما إلى الآخر، بلغة أخرى، الشكل الذي يمكن فيه للميتا-نص أن يندمج في النص، أو لنص أن يصبح ما فوق نص. ومن ناحية ثانية، الشكل الذي يميّز فيه دارسو اللون الأحمر (rougeologues) بقوة بين سمين النصّ وغث المعلق، بيان ما إذا كان التعليق فعلاً تعليقاً مدمجاً بشكل سيئ في النص أم لا.

تتمثل أصالة هذا المثال في كون كاتب النصّ المدسوس، والذي عادةً ما يكون كائناً متخيلاً دون هوية محدّدة (شخصية الناسخ المجهول في عمل الفيلولوجي الذي يفك رموز المخطوط) مُعرّف هنا بوضوح على أنه المعلق، وتتمثل في أن إقحامه يعتبر شيئاً ذا قيمة وتجب المحافظة عليه، شرط تغيير منزلته بجعله ميتا-نصّ.

وتعتبر هذه المعايير ذات أهمية بالغة لأنها تسمح لنا بفهم ما يشخصه قارئ ما، وليس عالم شعريات، تلقائياً، على أنه علامات شكلية للتعليق. وذلك لأن كل ملفوظ، بالنسبة إلينا، قابل بصفة مشروعة ليكون ميتا-نصّ. ولكن يجب أن نلاحظ منذ البداية أن «الحُجّة» الأخيرة التي تسمح بتحويل النصّ إلى ميتا-نصّ تكمن في نظر علماء اللون الأحمر في إطار المُقارنة بين المخطوطات، وعبر تطبيق المبدأ الفيلولوجي أو، في غيابه، المبدأ الديمقراطي، والذي يكون بحسبه الدرس الأفضل هو ذلك الذي يكون الأكثر تمثيلاً.

وهكذا، تتفوق «الحُجّة الخارجية» دائماً على «الحُجّة الداخلية»، أي تتفوق سلطة الوقائع العلمية على الافتراض المتولد عن التخمينات التأويلية.

إنّ العلامة الشكلية الأكثر أهمية التي تسمح بتحديد هوية التعليق تتمثل دائماً في حقيقة أن المروء موضع التساؤل هنا يشير إلى النصّ، ويضفي عليه خاصية (لا منطقية، هزلية...) بدلاً من أن يطيله: إنّ الانتقال المجازي métalepse هو إذن ما يميّز عملية الدسّ، أو بصيغة أفضل، فإنّ عالم اللون الأحمر يجري عملية فصل عبر القيام بانتقالات استعارية.

وخلافاً لذلك، فإنّه لا توجد علامة شكلية دقيقة لتحديد هوية

تعليق يُفترض أنه قد كان نصّاً، لأنّ النصّ في حدّ ذاته يستطيع أن يبدو أحياناً في صور هي في الأصل صور التعليق. على هذا النحو أظهرت إحدى المخطوطات، في القصة الرابعة، على شكل تعليقٍ بالحبر الأحمر ما يبدو أنه كان مجموعة أربعة تعليقاتٍ بكتابةٍ صغيرةٍ الحجمٍ وضعت بين أسطر متن النصّ ذاته، تتعلق بجينالوجيا (généalogie) العائلات الأربع (في طبعة لابلياد، اختار المترجمون أن يُبرزوا هذه المُعطيات في متن النصّ بين قوسين).

وبالمثل، وفي مناسبات ثلاث، حوّلت مخطوطة أخرى ما كان يُفترض أنه تخمينات السارد إلى تعليق، وهي التي ليست سوى حجر العنوان الأوّل (مذكرات الحجر): ثمة إذن في النصّ ظاهرة اقتلاع تُلْفَظِيّ، بواسطتها يعرض الحجر «تعليقاته» الخاصة حول الفعل، والتي تعرّف على أنها «تعليقات» حول النصّ. زد على ذلك، فإنّ منزلة سارد الحجر غيري الحكاية (hétérodiégétique) ليست واضحة دائماً في المخطوطات.

وبتمّ، في كل مرة، تبرير الأمر: تقليل من شأن الناسخ، والنصّ الذي يحمل علامات شكلية للميتا-نص، ولكن هذه العلامات الشكلية، في المقابل، لا تصلح في إقامة حُجّة «داخلية» بالنسبة إلى الناشر المعاصر. لنتخيّل أنّ تغييراً بسيطاً في اللون يكفي لتحويل النصّ إلى ميتا-نصّ...

إنّ ما هو أساسي، في اعتقادي، أننا اليوم وغداً، بل وإلى ما لا نهاية له، نعتبر مقاطع كثيرة مثيرة للشك. ودون إثبات عزائم الإرادة الطيبة للفيلولوجيين، فإنّ الكثير من الميتا-نصوص المُحوّلة إلى نصوص، ومن النصوص المُحوّلة إلى ميتا-نصوص، ستظلّ دائماً غير ملفّته للانتباه.

وفي الحقيقة، فإنه إذا كان كل نصّ قابل للتحويل إلى ميتا-نص (métatextualisable)، والعكس صحيح، فإنّ لعبة المُراوِحة السننوية (codicologique) بين النساخ الذين يصلح بعضهم أخطاء البعض الآخر هي لعبة لا حدود لها. ونتيجة ذلك فإنّه لا توجد علامات شكلية قطعية للميتا-نصّ.

وكلّ اقتطاع لنصّ من النصوص فإنّ تحويل نصّ ما إلى ميتا-نص يندرج ضمن معيار لنا المشروعية في أن نعتبره، أو ألا نعتبره، معياراً للتحويل، وهو الذي يشتغل أساساً، بالنسبة لعالم الشعريات، باعتباره ميثاق كتابة نصّ نقديّ. □ ترجمة: رضا الأبيض



وردة النار

كارلوس زافون

وهكذا، في 23 من أبريل/نيسان، التفت سجناء الرواق لينظروا إلى «ديفيد مارتين»، الذي كان يضطجع في عتمة زنزائته، بعينيه المغلقتين، والتمسوا منه أن يحكي لهم قصة يطردون بها الضجر، فقال: «سأحكي لكم قصة». «قصة كتب، وتنانين، وورود، مثلما يمليه التاريخ، ولكن، وعلى الأخص، قصة ظلال ورماد، مثلما تفرض الأزمنة...» (شذرات ضائعة من «سجين السماء»)

(1)

تحكي كتب الأخبار والتواريخ أنه لَمَّا وصل صانع المتاهات إلى «برشلونة»، على متن سفينة آتية من الشرق، كان يحمل معه بذرة اللعنة التي كان يجب أن تخضب سماء المدينة بالنار والدم. كان ذلك خلال فصل الشتاء من عام النعمة (1454)، وفيه أهلكت جائحة الحمى عددًا عظيمًا من السكان، مخلفة مدينة محجبة برداء من دخان أمغر، يتصاعد من النيران التي تحترق فيها جثث وأكفان مئات القتلى. كان بالإمكان رؤية دوامة البخار العفن على مسافة بعيدة، وهي تزحف بين الأبراج والقصور لترتفع في تكهن جنائزي يحذر المسافرين ألا يقتربوا من الأسوار، وأن يمروا دون توقف. وكانت محكمة التفتيش قد أصدرت قرارًا بأن يتم إغلاق أبواب المدينة بالختم، وأسفر التحقيق بشأنها عن أن الوباء كان قد نشأ من بئر قريب من الحي اليهودي لـ«كال ساناوخا»، حيث أدت مؤامرة شيطانية من قبل مرابين إلى تسميم المياه، وذلك مثلما أثبتت الاستنطاقات بالحديد والنار، على مدى أيام، بما لا يترك مجالًا للشك. وبعد مصادرة العديد من ممتلكاتهم، وإلقاء ما كان قد تبقى من رفاتهم في مستنقع، لا يسع المرء إلا أن يأمل في أن تعيد صلوات المواطنين الصالحين مباركة الرب إلى «برشلونة». مع كل يوم يمضي، كان عدد القتلى يقل، وأكثر الناس يشعرون بأن الأسوأ قد بقي وراءهم. مع ذلك، أراد القدر أن يكون الأولون هم المحظوظين، وأن يكون على اللاحقين أن يحسدوا أولئك الذين تركوا وادي الأحزان. وحين تجرأ صوت خافت على التلميح بأن عقابًا كبيرًا كان سينزل من السماوات لتطهير العار الذي ارتكب باسم الرب ضد التجار اليهود، كان الوقت قد فات. ولم ينزل من السماء شيء، باستثناء الرماد والغبار. جاء الأذى دفعة واحدة عن طريق البحر.

(2)

شوهدت السفينة عند الفجر. رآها الصيادون الذين كانوا يصلحون شباكهم أمام السور البحري، وهي تطفو من الضباب، والمد يسحبها. وعندما جنح مقدم السفينة إلى الشط، ومالت بهيكلها إلى اليسار، صعد الصيادون على سطحها. كانت تنبعث من أحشاء المركب رائحة كريهة. وكان القبو مغمورًا بالمياه، وكانت عشرات التوابيت تطفو بين الأنقاض. لقد وجدوا «إدموند دي لونا»، صانع المتاهات، الناجي الوحيد خلال الرحلة البحرية، موثوقًا إلى الدقة، وقد أصابت الشمس جلده بحروق. في البداية، اعتقدوا أنه ميت، لكنهم، عند فحصه، استطاعوا أن يلاحظوا أن معصميه ما زال ينزفان بفعل الرباطات، وأن شفتيه تنفثان أنفاسًا باردة. كان يحمل في حزامه دفترًا جلدًا، لم يتمكن أحد من الصيادين من الاستيلاء عليه، ففي ذلك الحين وصلت فرقة من الجنود، وأمر قائدها، بناءً على أوامر من القصر الأسقفى، بنقل الرجل المحترس إلى مستشفى «سانتا مارتا» القريب، كما وضع القائد رجاله، كل في موقعه، في حالة تأهب لحراسة حطام السفينة الجانحة في انتظار قدوم مسؤولي محكمة التفتيش لمعاينة السفينة، وتوضيح ما حدث. تم تسليم دفتر «إدموند دي لونا» إلى كبير المحققين «خورخي دي ليون»، نصير الكنيسة اللامع والطموح، الذي كان لديه اليقين بأن جهوده المتأثرة في سبيل تطهير العالم، ستبذر لديه، قريبًا، شرط المتعبد الناسك القديس، ونور الإيمان الحي. بعد افتتاح سريع، قرّر «خورخي دي ليون» أن الدفتر قد تم تأليفه بلغة غريبة عن المسيحية، وأمر رجاله بأن يمضوا بحثًا عن صاحب مطبعة اسمه «رايموندو دي سامبييري» الذي كانت لديه ورشة عمل متواضعة بجوار بوابة «سانتا آنا»، ولأنه قد سافر

وشبكة. استلم الإمبراطور تخطيطات «إدموند» مذهولاً، لكنه أدرك أنه لا يمكنه، أبداً، أن يبني المتاهة تحت المدينة التي كانت تحمل اسمه. ثم طلب، حينئذ، من «إدموند» أن يحاول تجاوز الحصار مع عدد آخر من الفنانين والمفكرين الآخرين الذين سيغادرون نحو إيطاليا. «أعلم أنك ستجد المكان المناسب لبناء المتاهة، يا صديقي». وللتعبير عن الامتنان، سلّمه الإمبراطور القارورة بدم التين الأخير، لكنّ ظلّاً من القلق كان يلفّ وجهه بالغيوم، حين فعل ذلك. «عندما عرضت عليك هذه الهبة، ناشدت جشع العقل لكي أغويك، يا صديقي. أريدك أن تقبل، أيضاً، هذه التميمة المتواضعة، التي - ربّما - تناشد، في يوم ما، حكمة روحك، إن كان ثمن الطموح مرتفعاً جداً...». انتزع الإمبراطور قلادة كان يحملها حول عنقه، ومدّها إليه. لم تكن الحلية تحتوي على ذهب أو جواهر، بل كانت مجرد حجر صغير يبدو كحبة رمل بسيطة. «الرجل الذي أعطاني إيّاها قال لي إنها دمعة المسيح». قطّب «إدموند» جبهته عابساً. «أعلم أنك لست رجل إيمان، يا «إدموند»، ولكن الإيمان يوجد عندما لا يتمّ البحث عنه، وسيأتي في اليوم الذي يكون فيه قلبك، لا عقلك، هو الذي يتوق إلى تطهير الروح». لم يرغب «إدموند» في معاكسة الإمبراطور، فوضع القلادة حول عنقه. ودون أمتعة سفر، عدا تصاميم متاهته والقارورة القرمزية، رحل في الليلة ذاتها. سوف تسقط القسطنطينية والإمبراطورية بعد ذلك بوقت قصير، بعد حصار دام، بينما كان «إدموند» يبحر عبر مياه الأبيض المتوسط بحثاً عن المدينة التي كان قد تركها في شبابه. كان يبحر مع بعض المرتزقة الذين كانوا قد عرضوا عليه تذكرة السفر؛ لأنهم حسبوه تاجراً ثرياً، يمكن نهب أمتعته حينما تصير السفينة في أعالي البحر. وحينما اكتشفوا أنه لم يكن يحمل أيّة ثروة، على الإطلاق، أزدادوا أن يلقوه في البحر، لكنه أقتنعهم بالسماح له بالاستمرار على متن السفينة، من خلال حكي بعض مغامراته على طريقة شهرزاد. كانت الحيلة في أن يتركهم، دائماً، والعسل على شفاههم، مثلما علمه راو حكيم في دمشق: «سيكرهونك على ذلك، لكنهم سيرغبون في المزيد». في أوقات الفراغ، بدأ يكتب تجاربه في دفتر، ولكي يمنع عنه النظرة المتكتمة على الأسرار لأولئك القراصنة، ألفه بالفارسية، وهي لغة مدهشة، تعلّمها خلال سنواته في بابل القديمة. في منتصف الرحلة، صادفوا سفينة كانت تنساق مع التيار دون ركاب أو طاقم. كانت تحمل جزاراً كبيرة، حملوها على متن سفينتهم، والتي كان القراصنة يشربون مافيها، ويسكرون كلّ ليلة، في أثناء الاستماع إلى القصص التي يرويها «إدموند»، الذي لم يُسمح له بتدقّق أيّ قطرة منها. وفي غضون أيام قليلة، أخذ المرض يصيب طاقم السفينة، وسرعان ما بدأ المرتزقة يموتون واحداً بعد الآخر، ضحايا السمّ الذي تناولوه في النبيذ المسروق. وكان «إدموند» هو الناجي الوحيد من هذا المصير، وكان يضعهم في التوابيت التي كان القراصنة يحملونها في القيو، نتيجة نهبهم لها. وبما أنه الوحيد الذي بقي على قيد الحياة، على متن السفينة، فقد خشي من الموت ضائعاً بأعالي البحر، في أفضح عزلة؛ لذلك تجرّأ على فتح القارورة القرمزية، واستنشاق ما تحتويه، خلال ثانية. كانت الهنبة كافية بالنسبة إليه، ليلمح الهوة التي كانت ترغب في ابتلاعه. وأحسّ بالخيار الذي كان يزحف من القارورة إلى جلده، ورأى، خلال ثانية، يديه وقد غطّتهما الحراشف، وأظافره وقد تحوّلت إلى مخالب أكثر حدّة وأكثر فتكاً من السيوف الأشدّ إرهاباً. حينئذ، قبض بجماع يده على تلك الحبة المتواضعة من الرمل، المعلّقة في عنقه، وتوسّل إلى مسيح لم يكن يؤمن بخلاصه. تلاشت الهوة السوداء للروح، وتنفس «إدموند» مرّة أخرى، عندما رأى - من جديد - يديه وقد عادتا إلى حالهما الأوّل حال أيادي البشر الفانين. أغلق الزجاج مرّة أخرى، ولعن ذاته بسبب سذاجته. وقد علم، حينئذ، أن الإمبراطور لم يكن قد كذب عليه، لكن ذلك لم يكن أجراً مدفوعاً ولا نعمة مباركة: لقد كان مفتاح الجحيم.

كثيراً في شبابه، كان يعرف من اللغات أكثر ممّا ينصح به لمسيحيّ طيب الخلق. وتحت التهديد بالتعذيب، تمّ إرغام «سامبيري»، صاحب ورشة الطباعة، على أن يحلف اليمين بأنه سيحفظ سرّ كل ما سيكشف له عنه. عندها، فقط، شُح له بفحص الدفتر في قاعة يراقبها الحرس، في أعلى مكتبة بيت رئيس الأساقفة، بجوار الكاتدرائية. كان المحقّق «خورخي دي ليون» يراقب باهتمام وطمع. «أعتقد أن النصّ مؤلّف بالفارسية، قداسة المحقّق»، همهم «سامبيري» مرتعّباً. وصحّح المحقّق: «أنا لم أصر، بعد، قديماً، لكن كلّ شيء سوف يمضي». وهكذا، وبعد مضيّ ليلة بكاملها، شرع «سامبيري» طابع الكتب، يقرأ ويترجم لكبير المحققين اليوميات البشيرة لـ «إدموند دي لونا»، المغامر وحامل لعنة الشؤم الذي كان يجب أن يجلب الوحش إلى «برشلونة».

(3)

قبل ثلاثين عاماً، كان «إدموند دي لونا» قد رحل عن برشلونة، متّجهاً إلى الشرق؛ بحثاً عن العجائب والمغامرات. قادته رحلته، عبر البحر الأبيض المتوسط، إلى جزر محظورة لا تظهر على خرائط الملاحة، وإلى لقاء أميرات وكائنات غير قابلة للوصف، كما قادته إلى معرفة أسرار حضارات دفنها الزمن، وإلى فنّ بناء المتاهات؛ موهبة من شأنها أن تجعله شهيراً، وبفضلها حصل على ثروة، لقاء خدمة السلاطين والأباطرة. ومع مرور الأعوام، لم تعد مراكمة الملذّات والثروات تعني أيّ شيء بالنسبة إليه. لقد أشقى غليله من الجشع والمطامح بما يتجاوز أحلام أيّ كائن فان، وقد صار لديه، بعد كلّ هذا العمر، نضج كافٍ ليُعرف بأن أيامه تمضي نحو الأفول. وهكذا، وعد نفسه بالامتناع عن تقديم خدماته ما لم ينل، في مقابل ذلك، أعظم المكافآت، فالمعرفة ممنوعة. وعلى امتداد سنوات، رفض دعوات لبناء المتاهات الأكثر إدهاشاً وتعقيداً، فلا شيء ممّا يقدّم له، كمقابل، كان مرغوباً لديه. كان يعتقد بأنه لا وجود لكنز، في العالم، لم يُعرض عليه، قبل أن يصل إلى أسماعه أن إمبراطور مدينة القسطنطينية في حاجة إلى خدماته، مقابل منحه سرّاً ظلّ طيّ الكتمان، على مدى قرون. ضجراً، وتحت إغراء فرصة أخيرة لإحياء جذوة روحه، قام «إدموند دي لونا» بزيارة الإمبراطور «قسطنطين» في قصره. كان «قسطنطين» يعيش على يقين بأن حصار السلاطين العثمانيين، عاجلاً أم آجلاً، سينهي إمبراطوريّتهم، وسيمحو، من وجه الأرض، المعرفة التي راكمتها القسطنطينية على مرّ القرون؛ لهذا، كان يتمنّى أن يعرض «إدموند» أكبر متاهة، لم يتمّ إنشاء مثيل لها، على الإطلاق: مكتبة سرّيّة، مدينة كتب يجب أن توجد متخفية تحت سراديب كاتدرائية «أيا صوفيا» حيث يمكن حفظ الكتب الممنوعة وعجائب قرون من الفكر، إلى الأبد. وفي المقابل، لم يقدّم له الإمبراطور «قسطنطين» أيّ كنز. قدّم له قبتينة فقط، هي قارورة صغيرة من الزجاج تحتوي على سائل قرمزي كان يتوهّج في الظلام. ابتسم «قسطنطين» بغرابة، عندما سلّمه القارورة. أوضح له الإمبراطور: «لقد انتظرت سنوات عديدة، قبل أن أجد الرجل الذي يستحقّ هذه الهبة». «في الأيادي الخطأ، قد تكون هذه أداة للشّر». فحصها «إدموند» متلهّفاً ومفتوناً. همس الإمبراطور: «إنها قطرة من دم التين الأخير»؛ «سرّ الخلود».

(4)

على مدى عدّة أشهر، عمل «إدموند دي لونا» على تصميم تخطيطات المتاهة الكبرى للكتب. كان يضع المشروع، ثم يعيده، من جديد، دون أن يكون راضياً عنه، بتأناً. كان قد أدرك، حينها، أنه لم يعد يهتمّ باستخلاص المقابيل، لأن خلوده سيكون نتيجة ابتكاره لتلك المكتبة المدهشة، وليس نتيجة لجرعة سحرية مفترضة تنتمي إلى الأسطورة. كان الإمبراطور الصبور، لكن القلق، يذكره بأن الحصار النهائي للعثمانيين، كان قريباً، وأنه لم يكن ثمة وقت لتضييعه. وأخيراً، لمّا توصل «إدموند دي لونا» إلى حل اللغز العظيم، كان الأوان قد فات. كانت جيوش محمّد الثاني الفاتح قد حاصرت القسطنطينية. كانت نهاية المدينة والإمبراطورية

(5)

حينما انتهى «سامبيري» من ترجمة الدفتر، كانت قد بزغت أضواء الفجر الأولى ما بين الغيوم. بعد فترة وجيزة، غادر المحقق القاعة، دون أن ينبس بكلمة، ودخل الحارسان متشوقين للبحث عنه؛ لاقتياده إلى زنزانه، التي كان على يقين من أنه لن يغادرها، أبداً، وهو على قيد الحياة. بينما كان «سامبيري» يصطدم بعظامه في زنازن السجن المظلم، تحت الأرض، ذهب رجال كبير المحققين إلى حطام السفينة الغارقة، حيث كان يجب أن يعثروا على القارورة القرمزية المحبّأة في صندوق معدني. كان «خورخي دي ليون» ينتظرهم في الكاتدرائية. لم يتمكّنوا من العثور على القلادة بالدمعة المفترضة للمسيح، والتي كان قد ألمح إليها نصّ «إدموند»، لكن المحقق لم يكن لديه أيّ تردّد، فقد كان يشعر أن روجه لم تكن تحتاج إلى أيّ تطهير. وبعينين سمّهما الطمع، أخذ المحقق القارورة القرمزية، ورفعها فوق المذبح ليباركها، شاكرًا الربّ والجحيم على تلك الهبة، ثم تناول الشراب الذي تحتويه دفعةً واحدة. مرّت بضع ثوانٍ دون أن يحدث أيّ شيء. حينئذ، شرع المحقق يضحك. نظر بعض الجنود إلى بعضهم الآخر، في حيرة وارتباك وهم يتساءلون عما إذا كان «خورخي دي ليون» قد فقد عقله!.. بالنسبة إلى معظمهم، كانت تلك آخر فكرة قد تتبادر إلى الذهن في أثناء حيواتهم. رأوا كيف كان المحقق يهوي جائيًا على ركبته، واجتاحت الكاتدرائية هبّة ریح جليدية عاصفة، وهي تسحب المقاعد الخشبية، وأسقطت الصور والشموع المشتعلة. وبعثد، سمعوا كيف كان جلده يتمرّق، وأعضاؤه تتكسر، وكيف كان صوت «خورخي دي ليون» يغرق بين عويل الاحتضار في زئير الوحش الذي كان ينبثق من جسده، وهو ينمو، بسرعة، في كتلة عجيب دموي من الحراشف والمخالب والأجنحة، وذيل تتخلله حواف حادّة مثل فؤوس كانت تمتدّ في أكبر الثعابين. ولما استدار الوحش، وأبرز لهم وجهه المتشقق بالأنياب، وعيونه المشتعلة نارًا، لم تكن لديهم، تقريبًا، الشجاعة للانطلاق في الركض. فاجأتهم النيران وهم واقفون بلا حراك، فافتلعت لحمهم عن عظامهم مثلما تقتلع الريح العاتية أوراق الشجر. حينها، نشر الوحش جناحيه، وحلّق المحقق «سان خورخي»، التّنين، عاليًا، مقتحمًا البناء المعماري الكبير للكاتدرائية، الوردية الشكل، في عاصفة من زجاج ونار، ليرتفع فوق أسطح برشلونة.

(6)

زرع الوحش الرعب خلال سبعة أيّام وسبع ليالٍ، مدمّرًا المعابد والقصور، ومضرمًا النار في مئات المباني، ممزّقًا، بمخالبه، الكائنات المرتجفة التي كان يلتقيها، وهي تبتهل متوسّلة الرحمة، بعدما اقتلع السقوف من فوق رؤوسها. كان التّنين القرمزي ينمو يوميًا بعد يوم، ويلتهم كل ما يصادفه خلال عبوره. كانت الجثث الممزّقة تمطر من السماء، ويتدفّق لهيب أنفاسه، عبر الشوارع، مثل سيول من الدم. في اليوم السابع، عندما كان الجميع في المدينة يعتقدون أن الوحش سيدمرها بأكملها، ويبيد جميع سكّانها، خرجت شخصيّة منفردة للقاءه: كان «إدموند دي لونا» الذي لم يتعاف بعد، وما زال يعرج.. صعد السلالم التي كانت تؤدّي إلى سطح الكاتدرائية. وهناك، انتظر أن يلحمه التّنين، وأن يأتي من أجله. ومن بين سحب الدخان السوداء والجمر، انبثق الوحش في تحليق منحدر فوق أسطح «برشلونة». كان حجمه قد تنامي بشكل كبير، إلى درجة أنه صار، فعلاً، يضاهاى حجم المعبد الذي كان قد خرج منه. لقد استطاع «إدموند دي لونا» أن يرى انعكاسه في تينك العينين الشاسعتين مثل برك من الدم. فتح الوحش حلقومه لابتلاعه، وهو يحلّق، الآن، فوق المدينة مثل قذيفة مدفع، مقتلعًا السطوح والأبراج في أثناء عبوره. أخرج «إدموند دي لونا»، أنثد، حبة الرمل البائسة المعلقة في عنقه، ثم ضغط عليها بقبضته، وتذكّر كلمات «قسطنطين»، وقال لنفسه: إن الإيمان قد عثر عليه، أخيراً، وإن موته كان ثمنًا صغيرًا جدًّا لتطهير روح الوحش السوداء، والتي لم تكن سوى روح جميع البشر.

وهكذا، رفع القبضة التي كانت تمسك دمعة المسيح، وأغلق عينيه، وقدّم نفسه قربانًا. ابتلعه الحلقوم بسرعة الريح، وارتفع التّنين إلى الأعلى، متسلّقًا السحب.

أولئك الذين يتذكّرون ذلك اليوم، يقولون إن السماء قد انشقت إلى نصفين، وإن وهجًا كبيرًا أشعل السماء. بقي الوحش ملفوفًا في سعير اللهب الذي كان ينزلق ما بين أنيابه وخفقات جناحيه؛ وهو ما ألقى صورة وردة كبيرة من النار غطت المدينة بكاملها. عمّ الصمت حينها، ولما عادوا إلى فتح أعينهم مرّةً أخرى، كانت السماء قد انجبت مثلما في الليلة الأشدّ حلكةً، واندفع مطر بطيء من ندف الرماد المتألّئ من الأعلى، وهو يغطّي الشوارع والخرائب المحترقة ومدبنة القبور والمعابد والقصور، يوشاح أبيض كان يُبطل الملامسة، والتي كانت تفوح برائحة النار واللعنة.

(7)

في تلك الليلة، تمكّن «ريمونديو دي سامبيري» من الفرار من زنزانه، والعودة إلى البيت للتحقق من أن عائلته، وورشته لطباعة الكتب، قد نجتا من الكارثة. عند الفجر، اقترب صاحب ورشة طباعة الكتب من السور البحري. كانت بقايا حطام السفينة التي أعادت «إدموند دي لونا» إلى برشلونة ما تزال تتأرجح فوق مياه المدّ. وكان البحر قد شرع في تفكيك هيكل السفينة، واستطاع أن يلجها كما لو تعلّق الأمر ببيت تمّ اقتلاع أحد جدرانها. وهو يجوب أحشاء السفينة في ضوء الفجر الطيفي، عثر صاحب ورشة الطباعة، أخيرًا، على ما كان يبحث عنه. لقد أكل الملح الصخري جزءًا من الرسم، لكن تخطيط المتاهة الكبرى للكتب كان لا يزال سليمًا، كما كان قد تصوّرها «إدموند دي لونا». جلس على الرمال، ونشرها.. لم يكن عقله يستطيع أن يستوعب التعقيدات والحسابات التي كانت تدعم ذلك التخيل. لكن، يُقال إنه سوف تأتي عقول نيرة شهيرة قادرة على إضاءة أسرارها. وحتى ذلك الحين، حتى يتمكّن آخرون، أكثر حكمةً، وأرجح عقلاً، من العثور على طريقة لإنقاذ المتاهة، وتذكر ثمن الوحش، سوف يحتفظ بالتخطيط في صندوق الأسرة، حيث سيجد (لم يكن لديه أدنى شكّ في ذلك، في يوم من الأيام) صانع متاهات يستحق تحديًا بهذا الحجم.

□ ترجمة: خالد الريسوني

وُلد كارلوس رويث زافون في برشلونة، عام 1964. بعد تعليمه الابتدائي والثانوي، التحق بالجامعة، ودرس علوم الإعلام. وفي السنة الأولى تلقى عرضًا للعمل في عالم الدعاية. وصر، فيما بعد، مديراً إبداعياً في إحدى أهم وكالات «برشلونة» الرئيسية في مجال الدعاية والإعلام، حتى حدود سنة 1992، عندما قرّر التخلّي عن العمل في هذا المجال، ليكرّس نفسه للأدب وللكتابة.

بدأ مساره الأدبي بكتابة رواية للشباب، بعنوان «أمير الضباب»، التي نُشرت سنة 1993، وحقّقت نجاحًا كبيرًا، وحصلت على جائزة «إيديبي». كان «كارلوس رويث زافون»، منذ طفولته، مفتونًا بالسينما، وبلوس أنجلوس؛ لذلك وظّف المال الذي جناه من الجائزة لتحقيق حلمه، فغادر إسبانيا، واستقرّ في الولايات المتحدة، وأمضى السنوات الأولى هناك، يكتب نصوص السيناريوهات للسينما، ويواصل إصدار روايات جديدة، إذ خصّص الأعمال الثلاثة التالية، أيضًا، للقراء الشباب: قصر منتصف الليل (1994) - أضواء سبتمبر (1995) (من هذين العمليتين، ومن روايته الأولى، سيتمّ تشكيل ثلاثية الضباب التي سنستشر، لاحقًا، في مجلد واحد)، ثم سينيها هذه المرحلة برواية أخرى، بعيدًا عن الثلاثية، هي «مارينا» (1999).

وقد جاء تكريس اسم «زافون» واحدًا من الكتاب الأكثر مبيعًا في يناير، 2002، مع نشر روايته الأولى «لللكبار»، بعنوان «ظل الريح». وهي الرواية التي تُرجمت إلى العديد من اللغات، وإحدى الروايات الإسبانية الأكثر مبيعًا في العالم (أكثر من 15 ملايين نسخة). وقد ظهرت روايته الثانية الموجهة للكبار «لعبة الملاك» عام 2008. وبالنظر إلى نجاح رواية «ظل الريح»، بلغ عدد نسخ الدفعة الأولى من طبعة «لعبة الملاك» مليون نسخة، وقد صاحبها حملة إعلامية غير مسبوقّة، لكن توقع الناشر لم يكن، على الإطلاق، مخطئًا، فتحلّق الرواية، تلوًا، إلى الكتاب الأكثر مبيعًا. وتعتبر هاتان الروايتان جزءًا من رباعية كرسها «كارلوس رويث زافون» لمدينته «برشلونة»، وقد غنّونها بـ«مقبرة الكتب المنسية». أما الكتاب الثالث فغنّونه بـ«سجين السماء» (2011)، وأغلق الرباعية برواية «متاهة الأرواح» (2016). توفي «كارلوس رويث زافون» في 19 يونيو، 2020، في «لوس أنجلوس»، بسرطان القولون، الذي ظل يعاني منه منذ سنة 2018.

حلم الضابط الأميركي

جبار ياسين

الإدارية. أصبح وجود المنطقة ملموسًا، أكثر ممّا كانت عليه، حتى في عهد صدام حسين. كان مراسلون من التلفزيون الفرنسي يرافقوني كي يصوّروا معي فيلمًا تسجيليًا في هذا المكان، حينما ولدت منذ سبعة وأربعين عامًا. كانت هذه المنطقة، آنذاك، منطقة متواضعة، كانت بساتين الخضروات تفصل ما بين البيوت التي كانت تحاذي نهر دجلة. شرحت هذا للضابط الأميركي، الذي لم تكن لديه نيّة لأن يسمع شيئًا. مواجهة دامت، بينه وبينني، لعدّة لحظات.

- لقد وُلد هنا، وله الحق في أن يرى هذا المكان مرّة أخرى! احتجّ أحد المراسلين، لكن من دون طائل.

بعد عدّة أيام، قابلت «ديفيد جروس»، مصوّر أميركي، لطيف وفضولي في الوقت ذاته. تعرّفت إليه في فندق (الحمراء)، معسكر تجمّع الصحفيين من كل أنحاء العالم. بسرعة، صرنا صديقين، تناولنا القهوة معًا، دعاني إلى نزهة إلى القصر الرئاسي. حتى أننا ذهبنا إليه بعد الظهر. كنّا متلازمين بامتداد الشارع الرئاسي، الذي كان نظيفًا تحفه الأشجار. الحقّ يُقال: لقد دخلنا دون صعوبة. فيما كان «ديفيد» يثرثر مع ضابط، كنت أسير رويدًا رويدًا، كأنني أريد أن أستعيد كل لحظة من لحظات سنواتي الأربع التي عشتها في هذا المكان. كنت أعلم أن البيت لم يعد كائنًا هناك، ولم أكن قادرًا على تحديد المكان، بدقة، حيث يوجد البيت. غير أنني كنت أدرك أنني على مقربة من المكان الذي كنت ألعب فيه في ما مضى، مُرتبًا القراميد، بعضها فوق بعض، متخيّلًا نفسي مهندسًا معماريًا.

كان الجنود الأميركيون ينجزون عملهم الرتيب في ذهاب الدوريات وإيابها، كانوا يتوقّفون من وقت إلى آخر، وينظرون دون أن يوجهوا سؤالًا. آنذاك، كان، «ديفيد جروس» بمفرده، بعد أن انفصل عن الضابط، ليس بعيدًا عني. وبينما كان هو يلتقط بعض الصور لأشياء صغيرة مبعثرة أرضًا، رحلت أنا أحصي عددًا من الذكريات.

- ذات يوم، كنت على وشك الغرق في النهر... كنت أسبح مع أبي، حين انغرزت في الماء. منذ ذلك الوقت، صار نهر دجلة يخيفني. ابتسم «ديفيد»، توقّف ليتحدّث مع جنود ملامحهم آسيوية. كان أحدهم يصلي بجوار سيّارة «جيب».

حين وصلنا إلى المدخل الرئيسي للقصر، توقّفنا أمام التماثيل الأربعة

كان يمكن أن تكون هذه الواقعة عادية، لو لم تكن توجد هناك نبوءة. بدأ كل شيء بحلم منذ وقت طويل، في مكان آخر قصي. لم يُر، في الحلم، لا وجه ولا زُنية، كما لو كان كل شيء يُرى من بعيد. كانت رأس الضابط الأميركي تظهر وسط الأشجار، كانت هيئته تذكر بهيئة ممثلي سينما الخمسينيات. كان اللقاء في حديقة غامضة، أشجارها ضخمة، ترسم ظلالًا على أرض خضراء، أغتني بها جيّدًا، وتمتدّ إلى ما لا نهاية. كان كل شيء رماديًا مخمّرًا كأنه وقت هبوط الغسق. كنت أراني واقفًا، لا أزال شابًا، أكتسي بالأسود، وبقايا المحادثات تدور حول حرائق معامل تكرير بغداد، وبعض التلميحات عن كهوف ما قبل التاريخ. فجأة، توارى وجه الضابط، فوجدتني وسط ميدان دائري، تحيط بي منازل خاوية على عروشها. كان صوت صفارات الإنذار يُدوي، وراحت السماء تُظلم، وبعض الطائرات القاصفة تمرّ، وهي تشعل السماء. صرخت:

- معامل تكرير بغداد تحترق!
والتفتت بغبار الميدان الخاوي.

بعد ذلك بسنوات، كنت أجرجر قدمي وسط الأنقاض، أعبّر الشوارع التي احترقت واجهات منازلها، وحيث كانت السماء تضطرم جزاء ذهاب وإياب الطائرات، وطائرات «الهيلوكوبتر». ماژًا بالميدان الدائري، كنت أشم رائحة الحرب وصيحات السكان الذين يصفون رحيل الأذخنة التي تجعل السماء حالكة السواد.

عدت إلى بغداد عام 2003، ذات ظهيرة، عقب غياب دام سبعة وعشرين عامًا. المكان الذي كنت فيه كان حقيقيًا، و- للمرة الأولى- كنت أرى دوريات الجنود الأميركيين تتبع أقدامي، التي كنت أعتقد أنها طاهرة. رأيت عائلتي، وبعض الأقارب، وهكذا انقضى أسبوع. اجتاحتني الرغبة في رؤية البيت الذي ولدت فيه، مرّة أخرى، في الأسبوع الثاني. كنت أعلم أن البيت كان قد هُدم، عندما كنت في الرابعة من عمري. كنت أحتفظ بأموال من ذكريات الجرفاء الصفراء التي كانت تشبه حيوانات ما قبل التاريخ، وهي تلتهم الجدران. كانت تُحدث صخبًا فظيغًا، وأنا أتخيّل تنفس هذه الوحوش. كان لزامًا، إذن، الذهاب إلى ما صار، بعد دخول الأميركيين، «المنطقة الخضراء». كان هذا مستحيلًا، لقد حظر الجنود الأميركيين دخول أي شخص لا يرفع شارة النجاة التي منحها مصلحتهم

الضخمة لصدّام حسين، التي كانت تشير إلى الجهات الأربع. لم نتمالك أنفسنا من الضحك. كان الهدوء يعمّ المكان، كما لو أن الحرب لم تمرّ من هناك، حتى الجنود كان يبدو عليهم كأنهم خارجين من قبولة. اقتربنا من جنديّين أسودين كانا جالسَيْن في نقطة تفتيش مغطّاة بشبكة للتمويه. لَوّحت بإشارة، مادّاً يدي اليمنى، فردّ أحدهما عليّ محرّكاً رأسه، ثم دخلنا نطاق القصر. كان كل شيء منظّمًا. كانت الأرض خضراء، والعديد من صفوف أشجار الورد، من كلّ الألوان، مُزهر. عدّة نافورات، هنا وهناك، تروي العشب تحت الشمس نهايةً هذه الظهيرة. قلت لـ«ديفيد»:

- كان البيت في مكان ما هنا، في هذه الحديقة الكبيرة.. ربّما هناك... وأشرت بسبّابتي إلى صفّ ورد دائريّ. ابتسمنا. بعيداً، وبجوار النهر، كان هناك العديد من الكراسي الطويلة المتناثرة، وكان رجال عراة من النصف العلوي يتمدّدون بجانب الثلجات. تمرّ امرأة شقراء ترتدي فستاناً أزرق مكشوف الصدر، تحمل بعض الملقّات بين يديها، تلقّي علينا نظرة خاطفة، ومرافقي يرسل إليها ابتسامة. كنت أقول لـ«ديفيد جروس» إنهم، تقريباً، كانوا في إجازة، فردّ عليّ:

- تقريباً، لأن الحرب لم تبدأ بعد. منذ أن التقيته في الفندق، ونحن متّفقان، معاً، في أن الحرب لم تبدأ بعد، إلى درجة أنها كانت أسرع من كونها حرباً.

كنا قد توغلنا في الحديقة معجبين بأشجارها القصيرة، ومبانيها الملحقة بالقصر، والتي بُنيت بالأحجار البيضاء، على الطراز الشرقي، لحظة أن قابلنا رجل عسكري، نصفه العلوي عار. كان يسير مسرعاً، ناظرًا في الأرض، له شارب كتّ كمثلي السينما الصامتة، وذقن حليقة تمامًا، حاملاً في يده كأساً ومسقاة صفراء. فجأة، توقف محيياً إيانا بالإنجليزية. قدّمني له مرافقي. رحنا نتبادل النظر صامتين.

بدأ المساء يلوح في أفق السماء، وأنا أتفرّس الرجل الذي أمامي، فعادوني الحلم. كأن الآخر قد أمسك بخيط أفكار، نظر إليّ، ثم دعانا للشرب. تقدّم هو دون أن ينتظرنا، ونحن تبعناه. مررنا بين صفوف من الأشجار القصيرة، طلب منا أن ننتظر برهة. اختفي داخل مبنى، ثم عاد يكسوه قميص عسكري، تُزيّنه قلنسوة. كان يحمل ثلاث زجاجات جعة، قادنا نحو طاولة بيضاء داخل الحديقة.

- لقد ولد هنا، قبل أن يُشيّد القصر. كان بيته هنا، في مكان ما. قال «ديفيد».

- أضحى هذا؟
- نعم.. وفق الأسطورة. رددتُ.

- لكن أيّة أسطورة؟
- أنت تعرف هذا... لكلّ منّا أسطوره الخاصّة. ولدتُ هنا منذ سبعة وأربعين عامًا، في منطقة متواضعة، لم تعد موجودة الآن. كان هذا، تمامًا، قبل إقامة القصر.

- نعم.. سمعت من يقول إنه كان قصر الملك السابق.
- نعم. كان هذا هو القصر الملكي، ثم القصر الجمهوري، وبعدها قصر صدّام. أنا على علم بالفتريتين: الأولى، والثانية. حينما استولى صدّام على هذا القصر، كنت أنا منفيّاً في فرنسا، وكان عمري، حينئذٍ، واحدًا وعشرين عامًا.

كنا قد أخذنا نشراب على مهل، وهو ينظر إلينا. حكى «ديفيد» حياتي وفق ما سمعته عند الظهيرة، في حين لم يرفع الضابط عينيه عني. بلغنا هدير طائرة «هيلوكوبتر» كانت تطير فوق رصيف مرتفع، حيث كنا. نهض الضابط، نظر خلف صفّ الأشجار القصيرة، ثم عاد إلى مكانه معتذرًا.

- بلدك في غاية الجمال. قالها باحترام.
- وهو كذلك بعيد جدًّا.

راح يضحك، بينما يضيف «ديفيد» أننا أبعد ما نكون عن أميركا.
- حلمٌ أن أكون هنا.

- لكن كل شيء هنا، هو حلم. أحببت.

- منذ ثلاثة أشهر، وأنا أتقدّم في هذا البلد، ببطء. عندما توقّفنا في الكويت، كنت أعتقد أن هذه ليست هي العراق.

- أنت تعرف أن هذا هو الشيء نفسه بالنسبة إليّ. بعد سبعة وعشرين عامًا، كلّ شيء مختلف، وبعد سبعة وأربعين عامًا، أكون على مقربة من بيتي الذي ولدتُ فيه، ولست قادرًا على تحديد المكان الذي كان يوجد فيه، بالضبط. حين نكون بعيدين، تنقصنا الدقّة.

- أدرك هذا. أجبني بنبرة غريبة.
عمّ الصمت المكان، ثم راح «ديفيد» يحكي رحلة تجواله إلى جانب أفواج أميركية. غير أن الضابط قاطعه متوجّهًا نحوي.

- وأنت، ما رأيك في هذا؟ أنا، لا أفهم ما الذي يجري في هذا البلد. إنه الهرج والمرج... ستّة آلاف عام من التاريخ، تلك التي تراها ممتزجة هنا... ليس سهلاً عليك أن تستوعب هذا.

- نعم. معك حقّ. غير أنني طويبت أكثر من ستّئة كيلومتر، من الجنوب حتى بغداد. تقدّمنا كثيرًا، لكننا لم نوقّق في أن نفهم.

- أنت طويبت قرنين هنا، في أميركا، ومازلت بحاجة إلى ثمانية وخمسين قرنًا كي تفهم.

ونحن نجوب الشارع الرئاسي، فهمت الكثير من الأشياء، عن حياتي... لكن ليس كلها، بعد.

- هل تتحدّث بجديّة؟
- نعم. أحتاج إلى وقت كي أفهم. أنا لست متأكّدًا.

- لست متأكّدًا من أيّ شيء؟
- من أن يمكنك الذهاب إلى ما هو أبعد. أنت في حدود الإمبراطورية، حيث تختلط كلّ الأشياء، وحيث نتخلّل الظلال أجسادًا.

مرّة أخرى، عمّ الصمت المكان. يُخرج «ديفيد» كاميرا فوتوغرافية من حقيبته، ومشغلاً. شرع في التقاط صور لأيدينا الموضوعة على الطاولة. راح المساء يهبط أكثر فأكثر، وامتلات الحداثق من حولنا بجنود كانوا يتحدّثون بصوت عالٍ.

راح الضابط يتحدّث:

- حينما كنت شابًا، رأيت حلمًا: كنت في حديقة كبيرة، في بغداد، حيث كانت هناك سيّدات يرقصن، وسحرة يتنزهون. كانت هناك قوافل من الإبل تمرّ، وملك فوق عرش، يُظهر ساعات يد، قارئًا المستقبل في كتاب ضخّم مفتوح أمامه. ومنذ ذلك الحين، وأنا تسكنني رغبة المجيء إلى بغداد، لكنني لم أكن أعتقد أنني سأجاء بصفة ضابط في جيش الولايات المتّحدة الأميركية. هذا شيء غريب!

ردّد الجملة الأخيرة كأنه كان يقرأ صفحات من كتاب مفتوح أمامه. كان مشعل «ديفيد جروس» يومض فوق أيدينا المرفوعة، أو بالأحرى- الموضوعة على الطاولة.

- أرى أنك يجب أن تعود مرّة أخرى. قالها كما لو كان يستيقظ من حلمه، مضيئًا:

- سأستدعي لك جنديًا ليرافقك حتى الخروج من المنطقة الخضراء. اختفي، ثم عاد ومعه جنديّ شابّ. كف «ديفيد» عن اللعب بالضوء الأزرق وبالكاميرا الفوتوغرافية. كان الوقت ليلاً، وكان هناك القليل من النجوم في سماء بغداد المغطّاة بالغبار، في تلك الليلة. قبل مغادرة الأماكن، ألقيت نظرة على الضابط الذي كان ينظر إليّ، وكأنه يحاول أن يتبيّن وجهي من بين تلك الوجوه التي رآها في حلمه.

□ ترجمة: عاطف محمد عبد المجيد

جبار ياسين: كاتب وروائي عراقي، يكتب بالفرنسية والعربية، ويقدم في فرنسا منذ ما يزيد على أربعين عامًا. له العديد من الأعمال الروائية والقصصية والمسرحية والشعرية، ترجمت أعماله إلى لغات كثيرة كالأسبانية والإيطالية والإنجليزية والفرنسية والهندية وغيرها. تُرجمت هذه القصة إلى لغات عديدة، ولاقت صدًى واسعًا تمثل في كتابة عدّة مقالات عنها في الصحافة العالمية، خاصة وأنها كُتبت قبل الغزو الأميركي للعراق.

صورة العالم الأخيرة

إبراهيم سيدو آيدوغان

هواءٌ، موجٌ، خريزٌ مياه... رائحةٌ جسدهِ المتعرق... ألمه رأسه. كان لعدم رؤيتها تأثيرٌ، أيضاً....

هل خرج لرؤيتها؟
لا. لو كان الأمر هكذا ما كان ليُعرِّف..
ثمّة صوتٌ:

(هي، أنت)...!

صوت امرأة، جميلٌ ومرتجفٌ...
بسرعة، التفت... تفحص ما حوله، باحثاً عن المصدرِ بلهفةٍ.
صاحبة الصوت لم تبين، ولعلها لم تكن تناديه...

«أنا هنا»...

مُصغياً باهتمام، التفت إلى مصدر الصوت. هذه المرّة، يصل الصوتُ بشكلٍ أوضح، يرتجفُ إلى أن يصله..

كان أحدهم جالساً في الطرف الآخر، لمح الطيف.. بصعوبةٍ لمحّه...
ردّ الرجل بخوفٍ: «أنا؟!»

مرّةً أخرى، تنأى إلى سمعه ذلك الصوتُ الجميل. ربّما صوت فتاة، أو امرأة جميلة، أو لعله كان يودّ أن يكون كذلك من كل قلبه؛ ولهذا يتذكّر مثل هذه الأشياء..

«أستمحك عذراً (توقّفت، ثم تابعت).. أأعثرُ معك على سيجارة زائدة؟
صوتها فعلاً يرتجف. أتشعرُ بالبرد؟

لم لم يعطها سيجارة؟ إنّه يبحثُ عن مثل هذه الأشياء..
في مثل هذا الوقت، لا بدّ أنّها هي!..

أتمنى أن تكون هي..

توجّه صوبها. رفعت الفتاة رأسها منتبهةً إليه، فمدّ إليها سيجارةً وأشعلها.
لمعت النيرانُ في وجهها.. وجه نحيل، حين ينظرُ المرءُ إليه لا يمكنه أن يرى أيّ نقص في جماله: الفم، والأنف، والعينان اللامعتان من تحت الرموش الطويلة المبتلة.. كانت تنظرُ إلى الرجل...
مبتلة؟!

هل كانت قد بكت؟...

أشعلت سيجارتها، ثم عاودت النظرُ إلى الرجل بطرف عينها، ملولةً، متضرّعة: «شكراً».

شعر الرجل بدوار، ودّ لو أن يتوقّف العالم هنا، وأن تكون عينها، وهما تنظران إليه، الصورة الأخيرة للعالم.. هاج البحرُ في قلبه.

«لا بأس».

ودّ لو أن يجلسَ إلى جانبها..

عيب.. وهل يجوزُ ذلك؟

الأمس وما قبله، في الليلتين، رآها على الشاطئ، أو ربّما رآها قبل ذلك، لكنّه لم يتذكّر.

على إثر ضجرٍ وغضبٍ شديدٍ ابتعدَ النوم عن عينيه منذ ليالٍ عدّة (هو نفسه لم يعِ سببَ ذلك). كان نَعْساً حقيقيّةً، وعيناه تتجمّدان، دون أن يستطيعَ النّوم.

لم يفهم شيئاً من كتاب بين يديه، واطب على قراءته منذ أيام؛ لذا ألمه رأسه، فوضعه جانباً لعله يستريح قليلاً.. مسح وجهه، ومطّ جسده ناهضاً بحفّة، التقطَ علبة السجائر والولاعة، ثم خرج.

منتصف الليل، الطقسُ كالحُ ومعتّم، حجبت المباني العالية القمرَ عنه. في الوقت ذاك، لم يكن ثمّة أحدٌ، ولو رآه الناس لقالوا إنه مجنون، وفرّوا منه.

السيجارة بين إصبعيه، مطأطأ الرأس، متعباً؛ لذلك انحنى ظهره قليلاً، مبعثرَ الشّعور.. هكذا، تماماً..

من شدّة العتمة، لم يكن البحر واضحاً حين نزل إليه. من بعيد، فحسب، تنعكسُ الأضواء من مكان بلا حدود، والنجومُ مختبئة. كان العالم بهذه الطريقة في صورة لوحة، أو كسجن ذي كوة صغيرة شاهقة بحيث لا تصل يدٌ أحدٍ إليها.. ضوء القمر يتسلّل إلى الداخل من ثقب في ستار العتمة. إن لم ينتبه أحدٌ أو خبّر رائحته وصوت أمواجه لم يكن ليتسنّى له أن يعرف حتّى وإن وصل، أنّ البحر أمامه، الأمواج التي تماثل شرشفاً أسودّ متطايراً، تنقلب فوق بعضها مقبلّة، وكأنّها ترقصُ، تلعقُ الأرض وتعود، شيء يذكّر بزفة العروس!..

لم يفتن إلى حدائه.. نزل إلى المياه، وبمحاذاة البحر سار بين رمل الشاطئ، وحين كانت الأمواج تصطدم به، تعلقو قَدَمينه إلى ركبتيه، ثم تعود أدراجها نزولاً.

توميضُ أضواء الكافتيريا على مقربةٍ من البحر، مشى قليلاً بهذه الطريقة، وحين تحسّس حصّى صغيرة تحت قدميه، توقّف، وبلا أملٍ نظر صوب البيوت.

البارحة، رآها هنا...

طقسُ الأمس كان مششعاً أكثر من اليوم، والقمر في عينها ينشيطُ نصفين، مسندةً ظهرها إلى الجدار.. ليس كمن يجلس، بل كمن أجلسَ عنوةً، جالسةً، تنظرُ العين نحو البحر، متعبةً، مُنهكة، رأسها على ركبتيها المحاطبتين بيديها، والمسحوبتين إلى بطنها.

ألم تأت اليوم؟!...

لعلها جالسةٌ، كالأمس، إلى جانب الجدار، غير أنّها لا تبيّن بفعل العتمة.

سحبَ نفساً عميقاً من سيجارته، ومشى راکلاً الأمواج...

وَدَّ ذلك كثيراً.. حاول، لكنّه فشل في أن يتماسك... حاول.. عضّ شفّته، (آلمه قلبه بشدّة)، ثم عاد إلى طريقه...

سحبت المرأة نفساً آخر من السيارة، ووضعت رأسها على ركبتيها، ناظرةً إليه وهو يغادر...

رجل نحيل، مهذب.. كان وحيداً تحت جناح الليل، في السّاعة التي يغطّ فيها الجميع في نوم عميق.

كان قد أدار ظهره، وابتعدَ خطوتين:

(كنت هنا يوم أمس؟)..

من المؤكّد أنها قد بكت. الأمر واضح من صوتها، إذ كانت تُسمَعُ حشرجةً من حنجرتها، عندما كانت تتكلّم إليه...

توقّف الرجل دون أن يتفوّه.

هل كانت هنا يوم أمس، أم أنها تسأل كمن يقول: «كنا، نحن الاثنان، هنا»...

عاد إليها بابتسامة صفراء، وجواب كاذب: «نعم، الليل جميل».

أشارت الفتاة بيدها، وهي تدلّه إلى المكان: «ألن تجلس؟»

جلس الرجل إلى جانبيها. حقيقةً، كان يوّد ذلك.

انتبهت الفتاة، مرّةً أخرى، إلى البحر، وبقيت هكذا...

انتبه إلى الفتاة، ثم رمى السيارة ليشعل أخرى. هذه المرّة، كانت النيران في وجهه، فأمال رأسه جانباً، ثم دنا من النار.

شعره طويل كالبحر الذي يموج، وجهه أبيض واسع، رجل بلا شارب، عمره خمسة وعشرون.. ثلاثون عاماً...

فجأةً، وبالأناة والارتياح اللذين سبقا، قالت:

«أنت تبحث هنا، بلا سبب»... تابعت حديثها: «لن يأتي أحد»...

بماذا تتفوّه هذه؟ من الذي يبحث؟ وعمّ يبحث؟ وهل أنا من يبحث، أم هي؟ أتحدّثت نفسها؟! «من أين أتيت بهذا الأمر؟»، قالت. «أنا لا أنتظر أحداً»، أردفت..

كذب.

الفتاة واثقةً من نفسها وكأنها تعرفه أشدّ المعرفة، و - ربّما - تعرف نفسها جيّداً، أيضاً...

«عمّ تبحث الآن؟».

(هذه المواضيع العجيبة، من الممكن لها أن توجد في قصص الفنتازيا، فحسب.. مثل هذه الحوارات، الكلمات التي لا يمكن لأحد أن يقولها بيسر).

«أنا لا أبحث عن شيء، ولم أضيّع شيئاً»...

لم ترفع الفتاة رأسها من فوق ركبتيها، غير أنها ردّت بالهدوء عينه.. يحسب المرء أنها لم تكن توّد أن تتكلّم. ضجّر...

«يبحث المرء، دائماً، عن شيء، حتّى وإن لم يضيّعه. ثمّة أشياء ناقصة، دائماً». توقّفت، ومرّةً أخرى، بتلك الطريقة، كان صوتها لا يتغيّر وهي

تتحدّث عن أيّ شيء. صوتها وحديثها يمنحان شكلاً لوجهها الغائب في العتمة، وكلّما قالت شيئاً ازدادَ وجهها جمالاً.

وَدَّ الرجل أن يجلس قبالتها، يُميل رأسه على ركبتيها، يتأمّل جمالها، عينيها، إلى أن يمتلىء بها...

هذه المرّة، تحدّث الرجل:

«أحياناً، أفكّر بهذا الأمر أنا، أيضاً، إلّا أنّي لا أستطيع تسمية الأشياء»..

ابتسمت الفتاة هنا، وكأنها عرفت ما سيقوله، فجاملته مرّةً أخرى:

«يحصّل ذلك»...

رفعت رأسها فجأةً، ناظرةً إليه باهتمام، ثم نظرت إلى المكان القديم:

«أنت لست من هنا؟»، قالت..

صحيح. كيف اكتشفت الأمر؟

هل هي من هنا؟!!

«أنا لست من أيّ مكان»...

(هذا ليس كذباً؛ لا مكان لي، لا وطن، لا أعرف اسمي)

نظرت الفتاة إليه.. حاولت أن تفهم؟.. لا! لقد فهمت..

(إنها تقرأ وجهي. في كل مرّة تنظر فيها إليّ إحداهنّ مثلها، أخجل)..

امرأة جميلة، يكاد وجهها أن يسردّ حكايةً حزينة، تكاد الفتاة تبكي.

الرجل يكاد يُجنُّ...

يعشقها...

ألم آخر.

إن قال لها الآن: تعالي، وكوني عشيقتي، فهل ستنزعج من الأمر؟

امتزجا، وبقيا...

فجرّ اليوم التالي...

جنّة رجل عالق في شباك صيد الأسماك..

رجل أسمرّ ونحيل، شعره طويل كقامته... مثل البحر، موجاً إثر موج،

وجهه واسع وأبيض، سيّء الحظّ، بلا شاربتين... عمره خمسة وعشرون..

ثلاثون عاماً... على شفّته هدوء، وثمّة ابتسامة حزينة...

□ ترجمة عن الكردية: جوان تتر

«هذا المجلس» مرثية تعبر الزمن البريطاني

من السبعينيات إلى كورونا

لا شك أن العالم يعيش مع جائحة الفيروس التاجي «كورونا»، المتفشية في أربعة أركان المعمورة، تجربة غير مسبوقة. وقد سقط في براثن الخوف من تلك الجائحة بصورة تبدل الكثير من ممارساته اليومية، وتعصف بالكثير من الرواسي في طريقها، وتفتح الطريق أمام عالم جديد لا نعرف بالتحديد ملامحه بعد. عالم يحاول عدد لا بأس به من أبرز المفكرين والفلاسفة في عصرنا استشراف ملامحه، أو حتى الدعوة إلى اجترار مسارات جديدة له. ومع أنني أعيش في بريطانيا، البلد الذي شهدت فيه الجائحة إحدى ذراها بأعلى عدد من الوفيات بالنسبة لتعداد سكانه في العالم، وأتابع بشغف الكثير مما يكتبه المفكرون والفلاسفة في هذا الشأن، فإنني وأنا أعيش ما جلبته الجائحة من تغييرات أساسية في المهنة التي مارسها لما يقرب من نصف قرن، أي التدريس في الجامعة، وقد تحوّل إلى تدريس عن بُعد، واستلزم تغييرات جذرية في طبيعة المساقات التعليمية، وأهدافها وطبيعة المهارات التي تنقلها، ونوعية المخرجات التعليمية، وأدوات ومعايير تقييم الطلاب، وغير ذلك من الأمور التي تتغير معها العملية التعليمية بشقيها التعليمي والبحثي، فإنني أودّ أن أترك هذا كله جانباً، وأطرح معه أي تأمل لما طلع علينا به مفكرو الغرب وفلاسفته. وأتوقف مع القراء عند الحل الذي يسعى عبره المسرح الإنجليزي إلى التعامل مع الجائحة.

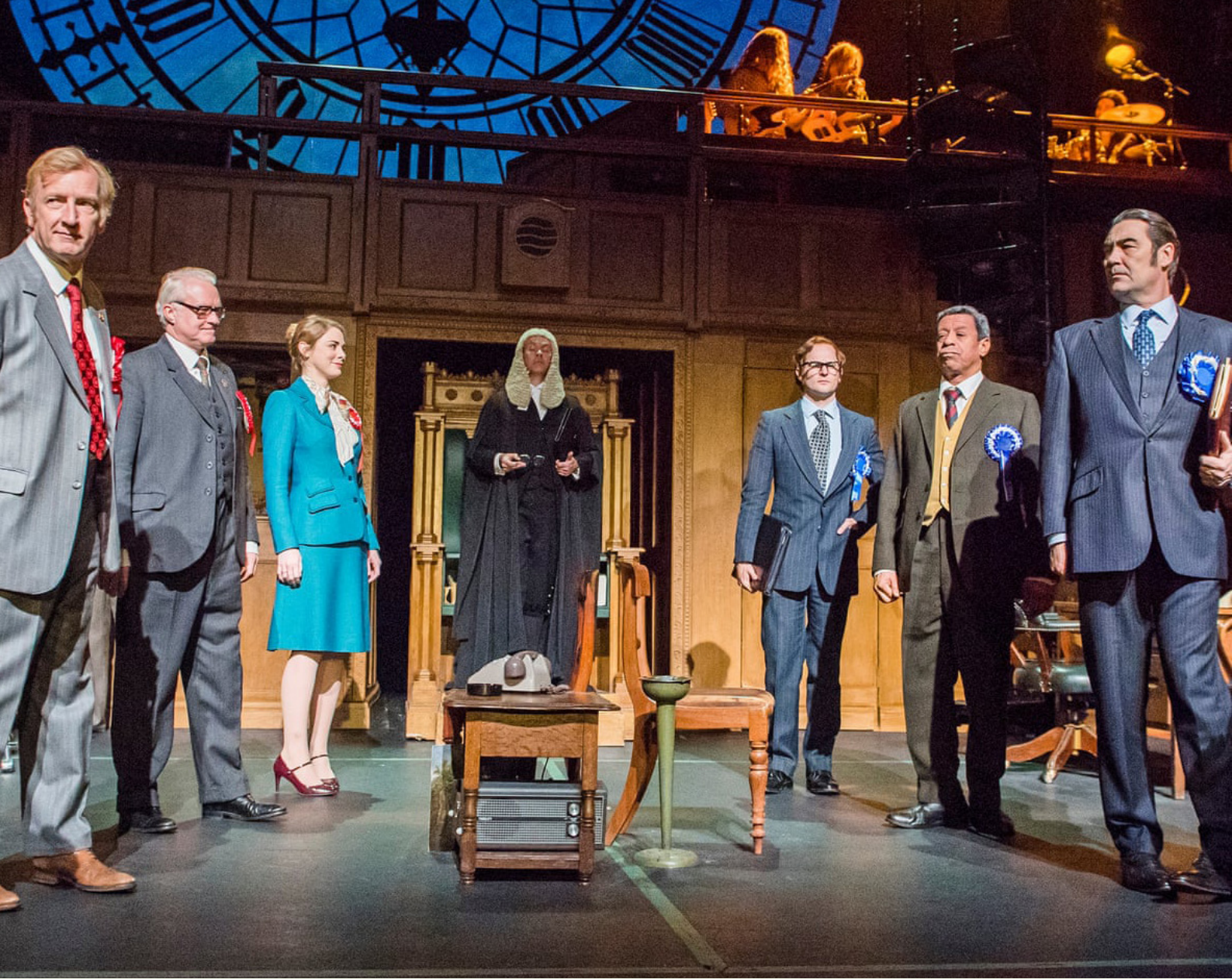
الكلّي في إجمالي الناتج القومي 48 بليون جنيه عام 2018. كما أنه يوظّف أكثر من 364 ألف شخص، تجاوز مجموع ما تلقوه من هذا القطاع من رواتب ومكافآت 13.4 بليون جنيه في العام. وتجاوز مقدار الضرائب التي جنتها الدولة من هذا القطاع في العام الماضي ثلاثة بلايين جنيه. هذا دون إدخال الصناعات الثقافية الأخرى، وخاصة الفيلم والتلفزيون، التي يُعدّ المسرح رافداً أساسياً لهما بالمواهب، في الحساب؛ لأن إضافتهما ستقفزان بإسهام القطاع في إجمالي الناتج القومي إلى ما يقارب 112 بليون جنيه.

إذن نحن لا نتحدّث هنا عن قطاع ثقافي مهمّ، وإنما أيضاً عن قطاع فاعل في الاقتصاد القومي. لأن الفنّ الجاد في الدول التي يتمتع فيها البشر بحريتهم من عناصر صحة تلك الدول الاجتماعية منها والنفسية على السواء. لذلك كان طبيعياً ألا تطبق بريطانيا، أثناء فترة الإغلاق التي طالّت نسبياً بسبب تلك الجائحة، أن يمتدّ حرمانها من المسرح معها إلى أجل غير محسوب. فما أن انصرمت على الإغلاق أسابيع قليلة حتى أخذ المسرح، شعوراً منه بمسؤوليته عن صحة وطنه الاجتماعية، يبحث عن وسائل جديدة يواصل

والواقع أن إجراءات الإغلاق وما تبعها من تباؤ اجتماعي، أصابت الفنون المرئية منها والمسموعة بالجزر والخمود، وخاصة في مدينة مثل لندن كان المسرح من أعمدة الحياة فيها، وليس فقط من مباهجها. فقد بلغ عدد التذاكر التي بيعت لعروض المسرح المختلفة في بريطانيا عام 2018، أربعة وثلاثين مليون تذكرة؛ وهو ضعف عدد التذاكر التي بيعت لمشاهدة مباريات الدوري الممتاز لكرة القدم في العام نفسه. أين نحن في عالمنا العربي من هذه الأرقام؟! ذلك لأن مشاهدة عروض المسرح المختلفة، تحتل المركز الثالث بين الأسباب التي تجلب السائحين لزيارة بريطانيا، والذين بلغ عددهم 38 مليون سائح عام 2018، وتجاوز إسهامهم في الاقتصاد البريطاني 145 بليون جنيه، أي ما يعادل 7.2% من إجمالي الناتج القومي لبريطانيا، لأن المسرح يُعدّ من أحد أهم القطاعات الفاعلة في الاقتصاد البريطاني. ووفقاً لتقرير أعدّه مجلس الفنون البريطاني عام 2019، فإن إسهام قطاع الفنّ والثقافة في الاقتصاد البريطاني تجاوز إسهام القطاع الزراعي في إجمالي الإنتاج المحلي في عام 2018. أمّا المسرح وحده، فقد بلغ إسهامه



صبري حافظ



▲ مشهد من مسرحية «This House»

القديمة إلى بيوت المُشاهدين، وهو الأمر الذي مكن مثل هذه الشركة من بناء برامج متطورة لتحصيل رسوم المُشاهدة من الجمهور. لكن المسرح الذي يدرك قيمة التجربة المسرحية المُباشرة، ولا يريد أن يختزل ما تتسم به من حيوية وخصوبة وتفاعل في شريط سينمائي أو تليفزيوني، لم يكن باستطاعته بحكم الزمن وصدمة الجائحة التي أطفأت أنواره فجأة؛ وربما لا يريد بحكم منطق التجربة المسرحية الحية نفسها، أن يبني مثل تلك البرامج المُتطورة لتحصيل رسوم المُشاهدة. لذلك قرّرت المسارح البريطانية الكبرى - وفي مقدمتها المسرح القومي، وفرقة الرويال كورت، ومسرح «الجلوب» الشكسبيرّي، وحتى دور الأوبرا الكبيرة - أن تحافظ على صلتها بجمهورها، وسط هذا الإغلاق. وأن تمدّمهم مرّة كل أسبوع بأحد عروضها القديمة، وقد صُوّرت من فوق الخشبة. وأن تبث العرض، في نوعٍ من البث الحيّ، في موعد تقديمه العادي على المسرح للمُشاهدين كل خميس مجاناً، ثم تترك العرض متاحاً لهم على موقع المسرح طوال الأسبوع لمن يريد مشاهدته في أي وقتٍ يشاء. وقد حرصت على متابعة هذه التجربة الجميلة، ومشاهدة عروضها التي لا تخفّف عني عناء «الحبس» في البيت فحسب، ولكنها - كما هو الحال في التجربة المسرحية الحية - تخفّف أعباء الحياة وتجعلها أكثر احتمالاً. وقد شاهدت من عروض المسرح القومي عدداً من المسرحيات

بها دوره، ويمارس عبرها فعاليتها في الواقع الذي يصدر عنه ويتوجّه بعروضه إليه. وكما استبدلت الجامعات بالتعليم التقليديّ المُباشر في الفصول الدراسية، أنواعاً أخرى من التعليم عن بعد - ها هو المسرح يسعى إلى تحقيق شيء مماثل. فإذا كان الخوف من انتشار الفيروس التاجي قد أجبر الجميع على البقاء في بيوتهم، ومنع الطلاب - بمختلف مراحلهم التعليمية - من التوجّه إلى فصولهم الدراسية، والتي لا يتجاوز العدد فيها العشرات عادةً، فما بالك بالمسرح الذي يتردّد على كل عرض من عروضه المئات، وأحياناً الآلاف؟! وإذ كانت الجامعات قد استفادت من البنية الإلكترونية التحتيّة التي توفرت على مدى السنوات القليلة الماضية، وساهمت في تنظيم العملية التعليمية، وجعلها أكثر صرامة وشفافية، عبر برامج مهنيّة عملاقة مثل «السيبورة Blackboard» أو «الحرم الجامعيّ Canvas»، فإن المسرح هنا قرّر الاستفادة من بنية مشابهة، ومتاحة في كل أجهزة التليفزيون اللوحية الجديدة. فمنذ الانتقال من البث التقليديّ إلى البث الرقميّ، أمكن تكبير حجم الشاشة بصورة غير مسبقة، كما أمكن تزويد الجهاز الجديد بإمكانيات التليفزيون الذكيّ smart tv التي أتاحت لأجهزة التليفزيون الجديدة الاتصال بالشبكة الرقميّة، وهي الإمكانيّة التي استخدمتها شركات حديثة، مثل Netflix لجلب السينما والمسلسلات



المهمة: (فرانكنشتاين)، وهو العرض المأخوذ عن رواية ماري شيللي الشهيرة، (وعربة اسمها الرغبة) لتينيسي وليامز، و(أنتوني وكليوباترا) لشكسبير، ثم هذا العرض الجميل بعنوان (هذا المجلس) الذي أريد أن أعرضه على القراء هنا.

(وهذا المجلس This House) مسرحية سياسية للكاتب الإنجليزي الصاعد «جيمس جريام James Graham» المولود عام 1982، والذي استطاع أن يرسخ أقدامه بسرعة لافتة على المسرح الإنجليزي طوال العقدين الماضيين بغزارة إنتاجه وموهبته. فقد عُرضت مسرحيته الأولى (صبي ألبرت) عام 2005، ومنذ هذا التاريخ وحتى الآن 2020 عُرضت له عشرون مسرحية، بمعدل أكثر من مسرحية جديدة كل عام. عُرض بعضها على أكبر وأهم المسارح الإنجليزية، وعلى رأسها المسرح القومي الذي عرض أربعاً من مسرحياته على امتداد تلك الفترة التي شهدت صعوده السريع والقوي. أما (هذا المجلس)، والتي تستمد عنوانها من العبارة التي تتردد أصدائها كثيراً في مداوات مجلس العموم البريطاني، الذي يعتبر نفسه «أم البرلمان» الغربية، فقد عُرضت لأول مرة على خشبة المسرح القومي عام 2012؛ ولكنها لا تزال حيّة وفعالة في الواقع، وهذه واحدة من أبرز سمات المسرحيات الجيدة، حيث يعي الكاتب المسرحي الموهوب أول دروس المسرح الإنجليزي القمّة، وهي مسرح شكسبير الذي يعلمه ضرورة أن تكون المسرحية قادرة على الحياة خارج زمنها وبعيداً عن السياق المحدود الذي كُتبت فيه أو عنه، وأن تستطيع الحوار مع ما هو جوهري في التجربة الإنسانية الباقية، وليس الاقتصاد على تجلياتها العابرة.

فما أن شاهدت هذه المسرحية قبل أسبوع، ولم أكن قد شاهدتها من قبل، حتى أحسست بأنني أمام مسرحية ترجّع الكثير من أصداء ما يدور في بريطانيا الآن؛ وهي تتخبط بين برائن جائحة الفيروس التاجي وما جرّته على اقتصادها والحياة اليومية فيها من ناحية، وإشكاليات الخروج من الاتحاد الأوروبي من ناحية أخرى. مع أن المسرحية، التي تدور بالفعل - كما يعدنا عنوانها - في دهاليز مجلس العموم البريطاني الخلفية، تعود بنا إلى سنوات السبعينيات من القرن الماضي، وبالتحديد إلى عام 1974 حينما كان حزب العمال يحكم بريطانيا بأغلبية ضئيلة، لا تتجاوز الأصوات الثلاثة، والتي وصلت في بعض الأحيان إلى صوت واحد. وكان حزب المحافظين يتشوّف لهزيمته في البرلمان، وإجباره على إعلان انتخابات جديدة.

وتنتهي هذه المسرحية إلى ما يمكن دعوته بمسرحية الشريحة التاريخية / على غرار مسرحية الشريحة الاجتماعية الواقعية، حيث تستدعي في أحداثها وقائع تاريخية بعينها دارت في البرلمان وقتها، حينما انقض ماكل هيزلتاين - الذي أصبح فيما بعد وزيراً مشهوراً في حكومة المحافظين بقيادة مارجريت ثاتشر - على الصولجان الموضوع عادةً في مقدمّة المكتب البرلماني وسط القاعة الأساسية لمجلس العموم بشكل طقسي، والذي يرمز للنظام البرلماني ودقته، ورفع ملوحاً به فوق الرؤوس الصاخبة. كما ترجّع أصداء ما جرى أثناء الاستفتاء على دخول بريطانيا الاتحاد الأوروبي عام 1975، وأثناء الدورة التي تغطيها أحداث المسرحية، بصورة يتحوّل فيها الحدث إلى مرآة معاكسة لنقيضه الراهن، وهو الخروج من أوروبا.

والواقع أن صدق المسرحية مع ما تتناوله من تواريخ، هو الذي مكنها من القدرة على تجاوز زمنها، والفاعلية في زمن مغاير، ولكنها في جوهرها تؤكد أننا لم نتعلم من إخفاقات الماضي، وإنما نكرّرها بقدر كبير من اللامبالاة. وأن أهم ما كشفت عنه هذه المسرحية الجميلة من رؤى وإضاءات عن العملية السياسية لا يزال يحتاج منا إلى المزيد من التفكير. إذ يكمن سرّ نجاح هذه المسرحية وقدرتها على تعرية- ماكينة الحياة السياسية حتى النخاع، وأعني بالماكينة هنا المصطلح الأتوسيري الشهير state apparatus - في أن جيمس جريام أدار أغلب أحداثها في دهاليز مجلس العموم، وغرف المداوات الخلفية فيه. وبالتحديد في مكاتب حملة السياط whips'office.

وحامل السوط The Whip - والاستعارة هنا من السوط الذي يحمله الحوذي ويسوط به حصانه كي يجر العربة في الطريق المُبتغى - هو

تسقط، لأنهم لا يعتقدون ذلك». وهو أمر كاشف عن طبيعة الحراك في قلب المؤسسة السياسية البريطانية، والذي نشهد الآن أبرز تجلياته في الواقع الراهن. فنحن هنا بإزاء مسرحية تتسم بطبيعة استشرافية، استطاعت أن تنطلق مما دار في سبعينيات القرن الماضي لتوجّه أصابع الاتهام لما يدور في نهاية العقد الثاني من هذا القرن.

لكن كشفها عن البنية العميقة للسياسة البريطانية وافتراضات مؤسستها السياسية هو ما يجعلنا بإزاء مراثية ساخرة، لإخفاقات العملية السياسية في أمّ البرلمانات الأوروبية. وهي في الوقت نفسه مراثية لتراجع المعايير الأخلاقية غير المكتوبة والتي حافظت للمناورات السياسية على قدر لا بأس به من القيم المثالية، حيث يسيطر على حزب المحافظين اليقين بأنهم الورثة الشرعيون لمجلس العموم، وأنهم مخلون بالطبيعة لحكم البلاد، فقد تمّ تدريبهم منذ مرحلة الدراسة الجامعية، خاصة في جامعتي الصفاة: أوكسفورد وكامبريدج، حيث تضم كل منهما ما يُسمّى بالنادي، وهو برلمان صغير يمارس الطلبة فيه الجدل السياسي ويتدربون على فنونه، ووسائل إتقان لغة مداولاته الخاصة، وكيفية استخدام المفارقة الساخرة والخصمية والتي تتذرع بالهدوء القاتل في الإجهاد على الخصم.

بينما يعاني حزب العمّال من فقدانه لنفس القدر من الثقة، وإحساس ممثليه الدفين بأنهم وافدون غير مرحّب بهم إلى ذلك الهيكل المقدّس، الذي لم يتقنوا بعد كل طقوسه. ومن أبرز عناصر نجاح هذه المسرحية في الكشف عن هذا الأمر، هي اللّغة التي اختارت أن تجريها على لسان سوط حزب العمّال، بلكنته الشعبية، ومفرداته العمّالية ومبالغته الانفعالية التي تبدو مستهجنة من خريجي أوكسفورد من المحافظين، ولغتهم الراقية المحسوبة ولهجتهم الهادئة. كما أن من المشاهد الدالة في المسرحية مشهد العضوة الجديدة- وهي المرأة الوحيدة في أحشاء هذا العالم الذكوري- وهي تتلمّس طريقها بقدر ملحوظ من التردد والتخبّط والارتباك في الواقع الجديد.

إنّ المسرحية، وهي تعريّ التناقضات الناوية في أغوار المؤسسة السياسية تؤكّد مقولة مهمّة صالحة لكلّ العصور: إذا ما كنت تريد حقاً نظاماً ديمقراطياً، فلا بد أن تتيح للناس أن يتصرّفوا وفقاً لما يحقّق مصالحهم، وإنّ عليهم تحمّل ما تتطلبه تلك العملية من مساومات. إنها تضيء على السياسة في زمن يتنامى فيه الضيق بها واستهجانها وجهها الإنسانيّ الأليف، بما يتسم به الإنسان من ضعف وهشاشة، على الرغم من كل ما يبديه من تدرّع بالقوة والسلطة، وهو يتخبّط بين قطبي رحي التوتر بين المبادئ الفكرية والأخلاقية والاعتبارات العملية والسياسية. والواقع أن اختيار المسرحية لتلك الفترة التاريخية التي انتهت بجلب حكم مارجريت ثاتشر إلى بريطانيا، وما جرّه عليها من تبدّلات ودمار، توشك أن تكون إنذاراً جديداً تفرع المسرحية أجراسه التحذيرية، علّنا نتعلّم الدرس، ولا نكرّر أخطاء الماضي الأليمة.

أحد القيادات المهمة في كلّ حزب، لا يقلّ منصبه أهمية في مجلس العموم عن منصب أي وزير، بل إنه يكون عادةً صانع الوزراء، لأنه الشخص الذي يختاره الحزب للإشراف على تطبيق الأنظمة الحزبية، وضمان سلامة الإجراءات التشريعية، وإعداد جدول الأعمال الأسبوعي وتوزيعه على الأعضاء. وهو أيضاً من يحمل نواب الحزب على المشاركة في الجلسات، بل وتوزيع الأدوار فيها بينهم. ومن أهم مسؤولياته ضمان حضور الأعضاء للجلسات المهمة، ووجودهم في حالات التصويت، وتصويتهم وفقاً لخط الحزب السياسي، وما يريد تمريره من إجراءات، وليس وفق آرائهم الفردية أو أهوائهم الشخصية.

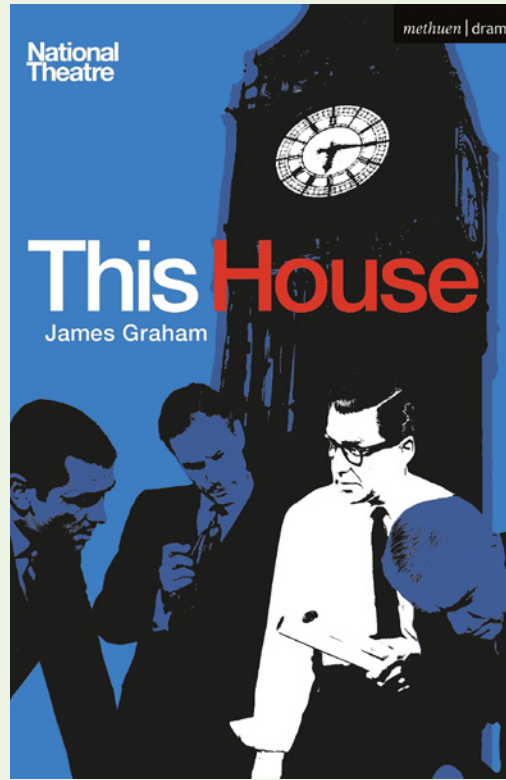
بهذا المعنى نجد أن مكاتب حملة السياط من الأحزاب المختلفة في مجلس العموم، تشكّل في الواقع مطبخ العملية التشريعية الحقيقي الذي تتخلّق فيه الطبقات السياسية، وتتمّ في فضائه عملية إنضاجها حتى تخرج للنور في قرارات وقوانين سياسية. وتركيز المسرحية على هذا الفضاء وإدارة أحداثها فيه مكّنها من فضح الحيل التصويتية والمهارات والألاعيب البرلمانية، خاصة وقد اختارت المسرحية فترة

عاني فيها حزب العمّال من فقدان الأغلبية أولاً، ثمّ من اعتمادها على ثلاثة أصوات، مما عزّز من جدّة التوتر فيها، وألقى على حملة السياط أعباء إضافية، حيث أصبح دورهم مركزياً في تحقيق خطط أحزابهم، وعقد الصفقات المختلفة مع الأحزاب الصغيرة الأخرى من أجلها.

وقد أدت جدّة الصراعات إلى العصف ببعض التقاليد الأساسية التي عزّزت شرعية عمل المجلس وأخلاقه، وأبرزها القاعدة العرفية غير المكتوبة، والمعروفة بمصطلح المزاوجة pairing، فإذا ما استحال على عضو من حزب الحكومة الحضور للمجلس للتصويت لسبب معقول، فإنّ على المعارضة أن تُغيب عضواً مقابلته عن التصويت. وتعرض علينا المسرحية بعض التجليات الساخرة التي ترتبت على اندلاع الحرب بين السياط، وتخلي سوط المحافظين عن تلك القاعدة الأخلاقية لهزيمة الحكومة بأي ثمن، مما يضطر سوط حزب العمّال إلى جرّ عضوة وضعت بالكاد مولودها للتصويت مرّة، أو إخراج عضو مريض من المستشفى مصحوباً بأنبوبة الأوكسجين للتصويت أخرى، أو إعادة

عضو من وفد كان قد سافر للصين من مطار بكين لحظة وصوله له، وتخليه عن الوفد للعودة للتصويت ثالثة. وغير ذلك من المشاهد الساخرة التي تكشف عن بدايات الانحدار والهبوط.

وحيثما لا يحترم المحافظون تقاليد المجلس في المزاوجة، تضجّ القاعة كلها بالصراخ «غش! خداع!» وكأنها تعلن انزعاجها من فقاعة السقوط الوشيكة. وتؤكّد أن الجانب الأخلاقي في العملية السياسية لا يقلّ أهمية عن الجانب الإجرائي فيها. وهناك جملة مفتاحية في المسرحية تكشف لنا معضلة الديمقراطية البريطانية، حينما يقول سوط حزب العمّال- وهو الشخصية الأساسية في المسرحية- والطالع من قلب الطبقة العاملة «لا بد أن تسقط حكومة المحافظين، لأنهم يعتقدون أنهم جديرون بالحكم بالطبيعة، كما أن حكومات العمّال



غياب إنيو موريكوني..

أسطورة الموسيقى التصويرية

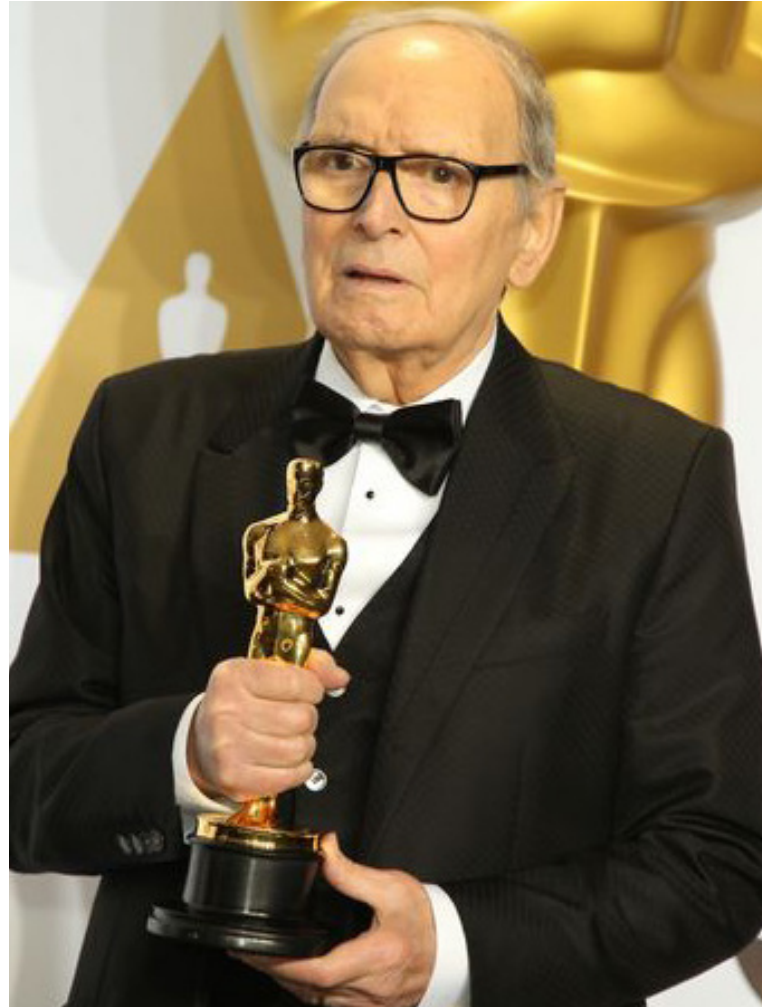
ترشَّح إنيو موريكوني (1928 - يوليو/تموز 2020) لخمس جوائز أوسكار عن أعماله، لكنه خسرهما جميعاً، ما وضع الأكاديمية في حرج أمام تأثيره الضخم في صناعة هذا الفنّ، لتمنحه في عام 2007 جائزة أوسكار شرفية عن مُجَمَل أعماله. لكن في عام 2016 اقتنص موريكوني أول جائزة أوسكار تنافسيةً بترشيحه السادس عن موسيقاه لفيلم «الثمانية البغيضون» للمخرج كوبنتن تارانتينو، والذي قاده يداً بيد لمنصة التتويج وعُمر موريكوني وقتها سبعة وثمانون عاماً.

بمجرّد المرور على اسم «إنيو موريكوني» تحضر في المسامع التيمة الموسيقية من فيلم «الطيب والشرس والقيح» (1966)، وتحديداً ذلك الصوت المُميّز لذئب يعوي مع الصرخات والهمهمات البشرية وأصوات الكورال الصاخبة التي تنظمها إيقاعات لطبول تحاكي صوت الخيول الراكضة مدعومة بنغمات الجيتار العنيفة. موسيقى يمكنك أن تسمعها ويمكنك أن تراها، تلك كانت نظرة موريكوني للموسيقى التصويرية الجيدة: حين تتحوّل لخطٍ بصريٍّ موازٍ للصور التي يعرضها الفيلم.

لكن تلك التيمة بقدر ما سعدت بهذا الموسيقار الإيطالي لمصافٍ عرّابي الموسيقى التصويرية وأهمهم على الإطلاق في تاريخ السينما، بقدر ما اختزلت تاريخاً طويلاً لموسيقار كان الأغزر إنتاجاً والأكثر تنوعاً في القرن العشرين. اللافت أن موريكوني كان يعلن بشكل دائم أنه يكره تلخيصه في هذه المقطوعة، أو في نوعية أفلام الغرب الإيطالية التي ينتمي لها هذا الفيلم، أو أفلام أخرى من نفس النوعية اشتهر بها موريكوني ويراهها لا تمثل أكثر من 8% من الأعمال التي قدّمها، فمشواره يحتوي على أكثر من 500 موسيقى تصويرية لفيلم، بجانب عشرات المقطوعات من الموسيقى الصافية، ومئات الألحان والتوزيعات الغنائية.

الجدير بالذكر أن أفلام الغرب الإيطالية كانت الهجين السينمائي للجونرا التي بدعها الأميركيون وجسّدوا فيها ملاحم الأربعينيّات والخمسينيّات في سينماهم، ليُسحر بها الإيطاليون ويقومون باستيراد سماتها في أفلامهم لاحقاً، مع بعض التحوير والتطوير، فضلاً عن اللغة الإيطالية التي نطقت بها تلك الأفلام بالتوازي مع الدبلجة الإنجليزية العالمية. وكان المُنتجون قد اتفقوا على تسميتها بأفلام «سباغيتي الغرب»، تلك التسمية كانت تزج بعض الفنّانين الذين عملوا في هذه الأفلام، ومنهم إنيو موريكوني نفسه، فكان يرى أن ربط الفنّ بوجبة شعبية من المطبخ الإيطالي يُعدّ نوعاً من التحقير لهذه الأفلام التي كانت في نظر صنّاعها تمثل ثورةً على السينما التقليدية، وها نحن بعد عقودٍ نصنّف بعض عناوينها ضمن الروائع فعلاً.

إنيو موريكوني من مواليد عام 1928 في مدينة روما الإيطالية ورحل عن





إنيو موريكوني ▲

محاولات للارتجال والتقويض أو ما عُرفَ وقتها بالموسيقى المُضادة. كانت الأغاني المُوزَّعة بتوقيعه دائماً مميَّزة، تجعل نجوم الغناء يقصدونه بالاسم لتوزيع أغانيهم، وهو ما فتح الباب له أمام تحقيق حلمه الرئيسي لاحقاً بأن يقدم ألحانه الخاصة.

بعد كل التراكمات السابقة، كان دخوله عالم السينما والموسيقى التصويرية للأفلام مسألة حتمية. لم تكن خطواته الأولى في هذا المجال مميَّزة، حتى التقى بالمخرج «سيرجيو ليوني»، الذي كان يجهز لفيلمه «من أجل حفنة دولارات» (1964)، ليوني كان زميل دراسة لموريكوني في المدرسة الابتدائية وتجمعهما عدّة صور من الطفولة، لكن ذلك لم يكن السبب في تعاونهما المهني، بل ترشيح من أحد المُنتجين، بارك ليوني هذا الترشيح بعدما سمع توزيع موريكوني لواحدة من أغانيه للمُطرب «بيتر تيفيس»، ورأى أنها الموسيقى الملائمة لأحداث فيلمه في حال تمّ حذف المقاطع الغنائية منها واستبدالها بعزفٍ موسيقيّ منفرد. نجح الفيلم نجاحاً عالمياً ملحوظاً، وكان البداية لثلاثية سينمائية ستكون المُعرّف الأبرز لنوعيّة أفلام الغرب الإيطاليّ، الفيلم الثاني «من أجل المزيد من الدولارات»، وتنتهي الثلاثية بفيلم «الطيب والشرس والخبث». موسيقى موريكوني في تلك الأفلام خير شاهد على النقلة التي أحدثها بفنّ الموسيقى التصويرية، والتي لم تقل في تمّدها على الثورة التي أحدثها سابقاً في صناعة الغناء. الموسيقى التي قدّمها في هذه الأفلام كانت مختلفة اختلافاً نوعياً، طبّق فيها موريكوني نظرياته عن الموسيقى المُضادة. لم تكن الموسيقى ذاتها الشيء المُختلف الوحيد، ولكن طريقة تحضيرها وتوليفها مع المادة البصرية، حيث كان المُخرج يفضّل العمل بطريقة تأليف الموسيقى قبل تصوير المشاهد، وكانت تلك المقطوعات تُلعب في موقع التصوير، بحيث يسمعها طاقم العمل فيتأهل للمزاج الفنّي لتنفيذ تلك المشاهد، وبأسلوب يتناغم مع الموسيقى لا العكس.

باختصار ما كان يفعل الثنائي ليوني وموريكوني هو نوع من إضفاء طابع أوبراليّ على صناعة السينما، بحيث تكون الموسيقى بوصلة رئيسية للإعداد المسرحي (Mise-en-scène) وللتوليف، مثلها مثل الدراما المكتوبة في السيناريو. وظل

عالمنا في الشهر الماضي. تربّى إنيو في بيت أسرة من الطبقة العاملة، وتعلّم الموسيقى منذ بدايات طفولته بفضل والده الذي كان يعزف آلة الترومبوت بشكلٍ احترافي، ويكسب رزقه من العزف في الملاهي الليلية، موريكوني الصغير تأثر بوالده، فاحترف العزف على نفس الآلة الموسيقيّة، وحاول تأليف ألحانه الأولى وهو في السادسة من عمره، متأثراً بالموسيقى الكلاسيكية التي كان يعرضها الراديو آنذاك، ويمكننا تخيّل طبيعة هذه المقطوعات التي انطبعت على آذانه البكر بوضعها في إطار المناخ السياسيّ لصعود الفاشية في إيطاليا في ذلك التوقيت، فكانت معظمها مقطوعات حماسية وثورية، أثرت لاحقاً على طبيعة القطع التي ألّفها موريكوني في أفلامه وكونشيرتاته، والتي اتسمت دوماً بطابع ملحميّ وحركيّ، وإن لم تخل من الرهافة والعاطفة المُتدفقة بشكلٍ ظاهر أو باطن في كل أعماله، تلك كانت التوليفة التي ميّزته عن الجميع.

عندما مرض والده، اضطر «إنيو» للنزول للعمل وهو في سنّ المُراهقة، وعزف في نفس الأماكن التي كان يعزف فيها والده، لكن ذلك لم يكن سقف الطموح، فبالتوازي كان يدرس الموسيقى بشكلٍ أكاديمي في المعهد الموسيقيّ الإيطاليّ. وفي بداية شبابه انتقل مشواره نقلت نوعيّة من العزف إلى التوزيع الموسيقيّ، حيث قام بإثراء صناعة الأغاني الإيطالية والجنوب أوروبية عموماً في الفترة من مطلع الخمسينيات وحتى نهاية الستينيات، كما عمل في التليفزيون والراديو والإعلانات.

لم يكن فخوراً بعمله كموزّع لألحان غيره، لدرجة أنه طمح لو بقي عمله في التوزيع حينها سرّاً، رغم ذلك كان مسؤولاً عن ثورةٍ أخرى في هذا المجال، فهو أول موزّع موسيقيّ يستخدم الأصوات الطبيعية والغريبة في توزيعاته، ولم يعتمد على الآلات الموسيقيّة والكلاسيكية فقط، كان يستخدم علب الصفيح وأزرار الآلة الكاتبة مثلاً في توليف الإيقاعات بدلاً من الطبول التقليدية، واستخدم أصوات الحيوانات والطيور والمُحرّكات الميكانيكية وغيرها من التحويرات على الأصوات التقليدية، كما انضمّ لتيارٍ موسيقيّ عُرفَ وقتها بتيار «التناغم الجديد»، وهم مجموعة من الموسيقيين قادوا حركة طليعية في صناعة الموسيقى، تخلوا فيها عن البناء التقليدي للتوزيعات وصنعوا



بأفضل 25 قطعة موسيقية أصيلة في تاريخ السينما الأميركية. وفي عام 1988 قدّم موريكوني واحدة من أهم إسهاماته الموسيقية بالفيلم الإيطالي «سينما باراديسو مع المخرج جوسيبي تورناتوري، حيث شارك إنيو مع نجله أندريا في وضع الموسيقى لهذا الفيلم، وفاز عنه موريكوني بجائزة (البافتا)، كما فاز الفيلم بأوسكار أفضل فيلم أجنبي وبجائزة لجنة التحكيم الكبرى من مهرجان (كان). وكثّر موريكوني التعاون مع نفس المخرج في أفلامه اللاحقة، وأبرزها الميلودراما الإبروسية «مالينا» التي صنعت نجومية الممثلة مونيكا بيلوتشي.

لم يكن موريكوني مقتنعاً بأن للموسيقى معنى أدبياً تستطيع الكلمات شرحه، لكنه كان على يقين بكون الملحن يعي ما بداخله، السبب الذي يجعله يبدأ جملته الموسيقية وينهيها بهذه النغمة أو تلك. يقول: «كل مؤلفي الموسيقى يملكون نفس الآلات والنغمات، لكن التحدي في كيفية الخروج بقطعة أصيلة بأدوات ليست أصيلة». وهو التحدي الذي فاز به على مرّ مشواره، لم يصنع موريكوني قطعاً موسيقية أصيلة وحسب، بل صنع من الأفلام أفلاماً موازية بموسيقاه.

ورغم ذلك لم يفز موريكوني بأيّ من جوائز الأوسكار الخمس التي ترشّح لها، الأمر الذي وضع الأكاديمية في حرج أمام تأثيره الضخم في صناعة هذا الفنّ، لتمنحه في عام 2007 جائزة أوسكار شرفية عن مجمل أعماله. لكن في عام 2016 اقتنص موريكوني أول جائزة أوسكار تنافسية بترشيحه السادس عن موسيقاه لفيلم «الثمانية البغيضون» للمخرج كوينتن تارانتينو، والذي قاده يداً بيد لمنصة الترويج وعُمر موريكوني وقتها سبعة وثمانون عاماً. تارانتينو شعر بأنه كان سبباً في إعادة التقدير الضائع لموريكوني، وقد كان المخرج الأميركي واحداً من معجبيه المخلصين وطالما استخدم مقطوعاته في أفلامه وطلب منه التعاون مهنيّاً في أكثر من مناسبة، لكن جدول موريكوني لم يكن يسمح لسنين طويلة. صرّح تارانتينو لاحقاً بأنه يرى موريكوني بين عظماء العظماء من مؤلفي الموسيقى، وتابع: «لا أقصد فئة الموسيقى التصويرية، بل فئة موتزارت وبيتهوفن». ■ أمجد جمال

هذا الثنائي يطبقان نفس المنهج في كلّ تعاون بينهما، حتى الأفلام التي ابتعدت عن تصنيف الغرب الإيطالي وأبرزها «حدث ذات مرة في أميركا» (1984). في نفس العام الذي قدّم فيه موريكوني موسيقى «الطيب والشرس والقيح»، شارك في وضع الموسيقى للفيلم الملحمي التاريخي «معركة الجزائر» مع المخرج جيلو بونكورفو، كما وضع الموسيقى التصويرية لفيلم الغرب الإيطالي «نافاجو جوي» مع المخرج سيرجيو كوبريتشي، وهي الموسيقى التي أعاد المخرج الأميركي «كوينتن تارانتينو» استخدامها لاحقاً في فيلمه «Kill Bill 2». ومع عقد السبعينيات نفّض موريكوني عباءة أفلام الغرب، وصنع بموسيقاه روايح السينما ذات الطابع التاريخي، في أفلام «دراما الأغنياء» (1974)، والفيلم المثير للجدل «سالو» للمخرج بيير باولو باسوليني، و«1900» للمخرج برناردو بيرتلوتشي. وفي السينما الأميركية قدّم أهمّ أعماله مع المخرج تيرينس مالِك في فيلمه «1978 Days of Heaven»، والذي رشّح موريكوني لأول جائزة أوسكار عن موسيقاه للفيلم. في تلك الحقبة كان موريكوني غزير الإنتاج بدرجة لا تُصدّق، وصل لمعدلات 20 فيلماً في السنة، البعض شَبَّهه بالموسيقار الألمانيّ باخ في غزارته الإنتاجية، لكن موريكوني اعتاد التهنيم على تلك المقارنة: «باخ كان يؤلّف قطعة أسبوعياً، أنا أُؤلّف قطعة شهريّاً!» لكن برغم هذه الغزارة لم تكن موسيقاه كلها على نفس النمط، لكن متنوّعة في آلتها وأفكارها وأمزجتها، فهو موسيقار ذو ألف وجه، وقلب واحد.

مع مطلع الثمانينيات، كبّح موريكوني إنتاجه للموسيقى التصويرية، وقرّر التركيز على التأليف الموسيقيّ وعرض مقطوعاته في الحفلات، حيث قاد الأوركسترا في عزف أشهر أعماله. وكان يرفض لفترة العمل في هوليوود تحديداً، لأن أجره عن الفيلم كان أقلّ من أقلّ الموسيقيين العاملين بهوليوود وأشعره هذا بالظلم، حتى تبدّلت الأحوال بفيلم «The Mission» (1986)، الذي شكّلت موسيقاه ظاهرة في ذلك الوقت، ورشّحت موريكوني لجائزة الأوسكار لثاني مرّة في مشواره، لكنه لم يفز بالجائزة، وقد صرّح بعدها بأعوام أنه كان الأحقّ بها في تلك السنة، خاصّة وأنّ منافسه الذي فاز في نفس الفئة لم يقدّم موسيقى أصيلة، وقال موريكوني «شعرت يومها أنني سُرقت». لكن العزاء أن معهد الفيلم الأميركي صنّف موسيقى موريكوني في هذا الفيلم ضمن قائمة

محاورة المدائن السورية

شرع الفنّان السوريّ نزار صابور (اللاذقية 1958) برسم المدينة في مرحلة مبكرة من سيرته الفنّية، تحديداً في ثمانينيات القرن الماضي، قبل أن ينتقل إلى مواضيع جمالية أخرى؛ وها هو الآن ينكفي عائداً إليها في زمن الدار السورية الملوّعة. ما الذي دفعه لمناداة المدينة.. مدينته، من وراء تخوم المراحل الفنّية الماضية؟ هذه المقالة تحاول الاقتراب من محاورة المدائن عامةً، وكيفية تأثيرها على سيمياء الحاضرة المتبدّية على قماش اللوحة التي أنجزها نزار صابور، إضافة للفوارق التي تميّز مدنه الحاليّة عن تلك المرسومة في الماضي.

والهموم المعيشية والثقافية، فضلاً عن تكوين الفنّان المعرفيّ المُفتّح على بوليفونية الصوت التشكيليّ، وترجيح الحساسيات الجمالية المختلفة. لكل ذلك، ليس بمستغرب، حضور الفنّ الأيقونيّ السوريّ البدئيّ ما قبل البيزنطيّ، وميراث الملاحم الشعبيّة، والخربشات العفوية «الغرافيّة» بنزعتها الفردية العفوية والمألوفة على الحيطان المدينيّة؛ كما تحضر الرموز العقيدية الشعبيّة المتنوّعة، فضلاً عن هامشيّات مكتفية بذاتها كالأبواب والنوافذ والعقود والنواويس... حتى نوعات الوفيّات التي تعلّق على الجدران، بل وضحن الزيتون المُشترك على مائدة أهل الديار السوريّة... كلها تأتي إلى التصوير من تراث المدينة، التليد أسوة باليومي، تتوق للتجدّد على يد الفنّان، ومتابعة الحوار ومراكمة «الجميل» في تاريخ الفنّ السوريّ والعالميّ على حدّ سواء، ومعه مقاومة الفقد والفاء، والغياب والتغييب. يخطط نزار صابور مدائنه بدُرّة وحِكمة، ينظمها وهو يتفكّر متأنيّاً، يتفحص متروياً، ويتحكّم مترقّقاً في التقنيّة والمعالجة والتلوين والضوء... حتى في نسيج اللوحة وملمسها، بكلّ ما لكلمة «لمس» من معنى ماديّ حسيّ، وانفعاليّ متعالق مع ثخانة المادة اللونيّة، وكثافتها، وتعرّجاتها، وترقّقها حتى خفة الغباشة الضبابية. موطّفاً لهذه الغاية مواد طبيعية نبيلة مثل عُرجوم الزيتون المرمد، والرمال، والطين، وعجائن التلاوين المُبتكرة... من خلال هذه التكوينات، تنتظر المدينة، كما موادها الخام، إعادة التكوين بالمعالجة الجمالية، كي تسقي عطاش اللوحة؛ بينما يشدّد الفنّان على كفاءتها التواصلية مع المُتلقي، وصلاحيّتها الحوارية في رهن لحظتها، وما يفيض عن اللحظة من أزمنة قادمة.

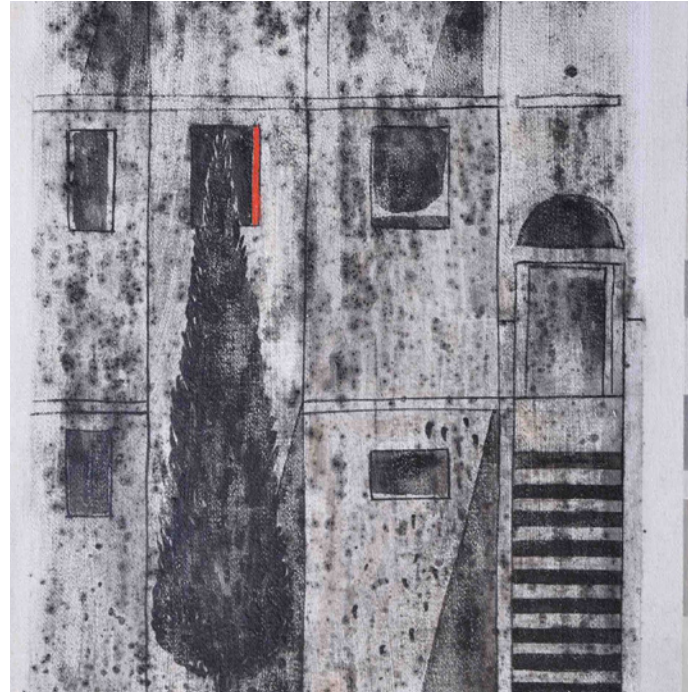
من جانب آخر، تتمظهر مدينة نزار صابور كميّون من مكوّنات تضاريس الأرض، وطيات الأدوار الجيولوجية الوجودية الثقافية، وقول الأرض هنا يعني: أرض اللوحة كما أرض المشهد التصويري. هكذا يشكّل جَمْعُ الدور والعمارات الغفيرة طبوغرافية الجبل، والأكمة، والسفح، حتى قبعة السراب والعكس صحيح. فالمدينة لا تصعد العلو الجليل فقط، بل تكوّنه وتصيّره. لذلك لا يمكن نقل هذه المدينة إلى مطرح آخر، ولا يمكن تخيلها في فضاء زمكانية أخرى، لأنّها حالة لاِبْثَة ثابوية، في الأرض مقيمة؛ هي قبة المكان الثقافيّ السوريّ وما يأتي به الزمان من وجود.

في جميع تصاوير المدن، يقوم صابور برفع الأفق في الرسم، يزيح المنظور، يوسع من إمكانية رسم ما يعرفه، على حساب ما يبصره مباشرة؛ يزهّد عن

منذ لوحة «حارة الخرنوبة» (1973)، مسقط رأس الفنّان، أضحت المدينة الرحمة الذي يُؤوّل إليه المصير التشكيليّ، بغض النظر عن عناوين المعارض العربيّة والدوليّة المُتعاقة، والتي أذكر منها: «عن دمشق»، «مدن»، «حياة في الرماد»، «عبلة وعنصرة»، «سكان التل»، «جدران تدمرية»، «الحب ما أمكن»، «حتى الحرب لها حدود»، «أيقونة تدمرية»، «معلولا»، «القلمون»، «نواويس سوريّة»...

حين التنقيب في حفریات المدن، ومشهديات البلدات الصابورية، تتكشف بناييع متفاوتة تسقي لوحته بالأمواه المرجعية، وتمتد من الفنّ المحليّ السوريّ المُغرّق في القدم، إلى العالميّ المُعاصر؛ تنصب في بوتقة إبداع تكون فيها حدقة الفنّان مسرّمة على سيرورة المدينة، وصيرورتها أن تجلّبها في اللوحة على طريقتها التعبيرية، مجبولة بالخبرة الفنّية،

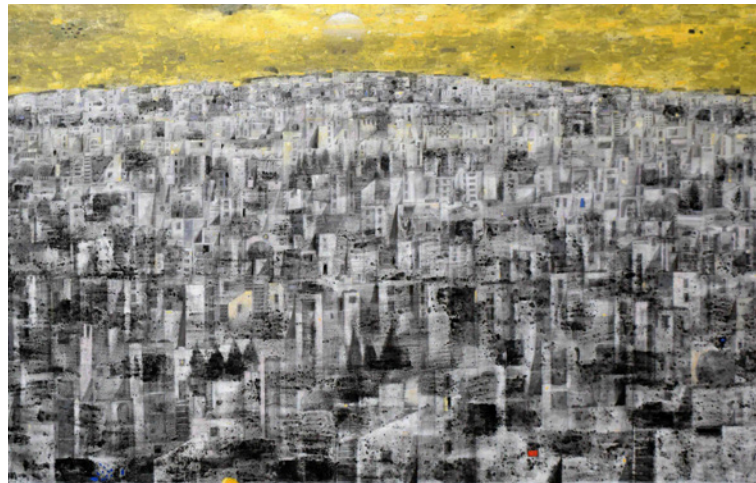




▲ مدينة - تفصيل (2020)



▲ مدينة (1980)



▲ مدينة (2018)

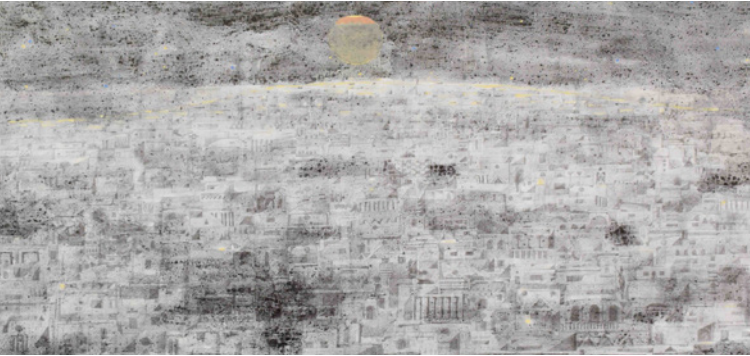
التلاوين من الإعلان الجمالي عن نفسها بحبور صوفي خفي، ويفسح السبيل أمام الظل المُفترض للاقتراب الجريء من اللون، كما لو أنه تدرُّج من تدرُّجاته. إلى جانب ذلك، كانت المدينة تولي عنايتها لاحترام مبدأ المُواجهة الشعبي الأبقوني، كأنها تشخيص لقديس سوري دهرّي. بمعنى أن المدينة تحضر إلى اللوحة، وتطالب باحترام كينونتها وتضاريسها وفطريتها وأفقها المُتقوس، ولا تكفّ فيها نثرات ضوئية موشاة، أشبه بأنجم نورانية، عن التلاؤل من باطن الرسم.

أما مدينة سنوات العنف الأخيرة، فلا تغفل عن مبدأ المُواجهة، ولا تكفّ عن المُطالبة بالاحترام، ولكنها تركّز أكثر على الكيفية التشكيلية التي آلت إليه من فقدان الاحترام والكرامة. لذلك، يهبُ الفنّان الأولوية للعناصر الانفعالية، والخطوط المُتوترة، والشكل المُضطرب؛ كما يعمل على نقل رسوم أيقوناته التراثية من لوحاتها المستقلة سابقًا، كي تُوطّر مرسمات المدينة، وتنتظر إليها كما لو أنها شاهد على ما يجري فيها؛ فما من حاضرة سورية منفصلة عن الميراث الثقافي؛ وما من مدينة سورية إلا وقد أتت عليها آلات اللهب، وضرام الحطب، ودواهي النواذب والخرائب.

محاكاة الواقع الخرفية، ليحاكي جوهر الواقع، ويمكن الرؤية القلبية من التعبير عما يبصره الفنّان ويتبصره. وعليه، يدع منظر المدينة معلقًا على ازدواجية مختلطة تتكافل فيه العينية مع التجريد، التركيب مع الانحلال، دقة الرسم مع الإيعاز، شكل الأرض مع فحوى السماء، انفصال الخط مع موحيات اللون، المُسطح مع مخالطة العمق، والمكان المادي المُتموضع في إطار روحاني. ومع هذا التكافل والتعشّق بين الثنائيات، يتعد صابور عن حسم لحظة الدفع التصويري؛ الأمر الذي يترك الشكل في المدينة عند عتبة اللاكتمال، أو عند نقطة التحوّل، وذروة العزوف عن قول الكلمة الأخيرة، وهذا ما يجعل المدينة التي يرسمها صابور تنزوي بعيدًا عن التصنيف الأكاديمي أحادي البعد، تنوء عن الانغلاق، وتقترب من أسلوبية الهشاشة والخشونة، بل تترك انطباعًا قصديًا بالعفوية والفطرية التقنية. أمّا ما يميّز محاورة المدائن الصابورية الأولى، قبل تفجّر العنف في بلده، عن مدائنه الراهنة، فيتركّز، أساسًا، في طريقة توظيف النور، وكيفية تسليطه على تكوين اللوحة. سابقًا كانت المدينة تستغرق في السكنية، تستحم بهطل نور علوي سماوي، مطمئنة لمسقطه العمودي، الأمر الذي يمكن



▲ القلمون (2016)



▲ مدينة (2017)



▲ مدينة (2003)

ما انفكّت «المدينة» في المنجز الفني العالمي، تمارس تأثيرها على الفنّانين، وعلى كَيْفِيَّةِ توظيفهم لها في خطابهم البصريّ. تاريخياً، يَرَجَّحُ أن أَوَّلَ تصوير تشكيليّ مدينيّ يعود لجداريّة مكتشفة في حفريات أكروتييري في جزيرة سانتوريني اليونانيّة، وتُعرف بـ«فريسك السفن» (بين 1650 و1500 ق.م). وتمثّل منظر مدينتين ساحليتين، يصل بينهما موكب السفين والدلافين في احتفاليّة ماتّعة. ويُعتَقَدُ أنّ المدينة الأولى تقع على دلتا النيل، والثانية على شاطئ جزيرة إغريقية كَفَنُها الرماد البركانيّ لاحقاً. ويرى البعض أنّ هذه الأخيرة كانت وراء محاولة أفلاطون حول أطلانتس الفانية. بمعنى أنّ اهتمام الفيلسوف بأطلانتس البائدة، دفعه نحو التفلسف حول المدينة - الفاضلة. من الناحية التشكيليّة، ورغم تجاهل المنظور، يتبدّى في «فريسك السفن» تعايش بين نزعتين تشكيليتين: الأولى حيويّة بهيجة رشيقة التكوين مقارنةً مع فنون الحضارات الأخرى آنئذٍ، خاصة حين تصوير احتفاليّة المراكب؛ أما الثانية، فهي نزعة تميل نحو تصميم صارم يلازم الشكل الهندسيّ المُجرّد للمدينتين. ولعلّ في تكوين «فريسك السفن»، إشارة أولى في تاريخ الفنّ حول تكافل المُتناقضات، بل تكاملها في العمل الفنيّ الواحد، إشارة نعثر عليها في أساس المدينة التصويريّة التي أبدعها نزار صابور.

بالوصول إلى المدينة الصابوريّة، لا بد من القول إنّ سماتها الكليّة تتوضح بفهم الدلالات الفلسفيّة والجماليّة السابق ذكرها، كما لو أنّ الفنّان يتابع محاولة المدائن تصويرياً؛ ذلك أنّ اجتماع مجمل لوحاته حول المدينة، يتبدّى أسوةً بتشكيلات حواريّة؛ بل يمكن القول إنّ منجزه على اختلاف المراحل، هو مشهديّات مقربة، أو تفاصيل مدينيّة، لا يتلبسها المكان فقط، بل أزمنة «الأنا» الثقافيّة وحالاتها، على المُستويين الذاتي والجمعيّ.

في فضاء غريب تكاد تختفي فيه فكرة الضوء والهواء، يتراكم الرماد بكلّ تدرّجاته (حتى لو كان اللون أزرق محملاً بالرماد)، ويتوزّع على مساحة الرسم، متبايناً مع الألوان الأخرى، أو مع ذات أبيضه المُحايث... يتراكم الرماد، ومفهوم الرماد، معمّفاً اختلاج التعبير التشكيليّ، مبسطاً التفاصيل المُعقدة، ومركزاً على كَيْفِيَّةِ نشبُت المدينة بالأرض المحروقة، وهي تحاول مقاومة الموت؛ بينما نثرات تلوين النور المُنبثّ، تلتصق من دفاين الرماد، تهسّ محدّثة النفس عن نورٍ مضمر، وربما عن «حياة في الرماد».

مع التصاق اليوميات السوريّة بالموت، لم يرجع الفنّان لرسم المدينة فقط، بل راح يدنو، خلال الشهر الماضي، من كليّة الحاضرة البانوراميّة، يقطع منها مشهديّات جزئيّة، كما لو أنها كولاغ مجتزأ من تصميم معماريّ؛ ويفرد لهذا الجزء المكبّر لوحات كاملة تتسم بدقة التخطيط، وتسودها الأشكال الهندسيّة (المثلث، المربع، الدائرة...) ذات الدلالة الروحيّة الانفعاليّة.

في هذه اللوحات - القُطوع، يميّز المشاهدُ سلالم، وسبل حاراتٍ تتكئ على حضّ الجبل، وتتوسّد تجاعيده. في حقيقة الأمر، ما من حبيب للمدينة السوريّة، لم يرتق، فعلاً أو تخيلاً، أدراج الأحياء الصاعدة إلى السماء الشاميّة. إنّها سلالم الحسّ والروح؛ عندها تجتمع مشقّة الجسد الفرديّة، مع شعيرة ارتقاء النفس الكونيّة، درجة درجة؛ إلى أن يتنفّس الحبيب الصعداء أنّ الوصول لمصطبة؛ ومن ثمّ يتابع جهاد النفس في المكان وبرفقته.

تنزاح السلالم الصابوريّة في اللوحات الأخيرة عن فكرة الوقار المُتعالى التقليديّة، وتتعالق مع تجيل الهامش، وشرف المُحاولة لمن يصعد الأدراج يومياً في المدينة السوريّة.

في بعض هذه الرسوم تظهر أشجار سَرو، كنقاط علام ضمن التشكيل؛ أشجاراً تصنفها الهندسة الزراعيّة كمصدات رياح تسيّج الحقول لتحميها؛ بينما تُومئ خضرتها الدائمة في فنّ المُنمنمات الشرقيّة إلى الحياة؛ أما في الفنون الأوروبيّة فينتصب السرو على طرفي الدرب إلى المقبرة، عاقداً وصاله مع رمزيّة الموت... وجميع هذه التأويلات صالحة في حضرة مدينة نزار صابور، لأنّ مدينته السوريّة المحليّة هي كونُ الأكوان، وتكشّف حياة وموات بأن... ■ أثير محمد علي

فنونٌ عصيّةٌ على الفهم..

تبادل السيطرة والمنفعة

تفاعلاً مع دعوات المساواة والتبادل والحوار على المستوى الدولي، سعت الفنون العربيّة، والفنون في عالم الجنوب، والشرق الأقصى والعالم الإسلامي للتبادل مع المركزيات الفنّية الأوروبيّة، في إطار التطلع إلى قمم الحضارات التي تمثلها تلك المركزيات، إلا أن هذه الأخيرة، بقيت نابذة لكافة أشكال التبادل إلى أن بدأت سلطة هذه المركزيات تنتقل إلى العالم الجديد في أميركا، حيث بدأت نويّات جديدة تتشكّل، وكذلك في أوروبا التي تسعى إلى الحفاظ على ما تبقى من قوة النظام الثقافي الذي هضمّ على مدى القرن الماضي الحضارات الأخرى...

فضاء الخيال والمظاهر الثقافيّة، وكذلك من القراءة الشخصية للوسائط المقترحة المتعددة التي تبني الظروف الثقافيّة في المجتمع البشري. إن جوهر التبادل يقوم على الاعتراف بالوسط الذي يحتوي هذه العملية (الصورة)، وبخاصة على المستوى البصريّ، الذي يحتاج لمرونة هائلة في إنجاز عملية التبادل سواء أكان معنويّاً أو حسّيّاً. الأمر الذي يجعل الحوار أولوية للتبادل والتواصل المستمرّ بإدماج الفلسفات ووجهات النظر وتحويلها إلى ذات الحقيقة التي ينشدها التبادل في سعيه إلى روحانيّات تشمل مجتمع المستقبل أو ما يُدعى (فضاء ما بعد الإنسان) الذي يتألّف في الثقافة الشاملة للإنسان، وبدعمٍ مباشرٍ وصریحٍ من النظام الفنّي العالميّ القائم.

لقد سعت الفنون العربيّة، والفنون في عالم الجنوب، والشرق الأقصى والعالم الإسلاميّ إلى التبادل مع المركزيات الفنّية الأوروبيّة، في إطار التطلع إلى قمم الحضارات التي تمثلها تلك المركزيات باعتبارها منتجاً للصور. برغم دعوات المساواة والتبادل والحوار التي أطلقت في غير موقع ثقافيّ، أو نشاطٍ مهمّ على المستوى الدوليّ، إلا أن تلك المركزيات بقيت نابذة لكافة أشكال التبادل إلى أن بدأت سلطة هذه المركزيات تنتقل إلى العالم الجديد في أميركا، حيث بدأت نويّات جديدة تتشكّل، وكذلك في أوروبا التي تسعى إلى الحفاظ على ما تبقى من قوة النظام الثقافيّ الذي هضمّ على مدى القرن الماضي الحضارات الأخرى، واستثمرها في ظروف كان من الممكن فيها استبدال قيم الحوار والتبادل للتعبير عن رقة حضاريّة، والدعوة إلى معاني التبادل العالميّ القائمة على فتح الأطر والتجارب على بعضها البعض. في محاولة للاتصال من جهة، والتعبير عن قيم التفاهم كوسيلة فعّالة لتجاوز تبادلات طوتها الجغرافيّة والزمان بأنّ معاً، بل إن ابتكار المركزيات الجديدة في أميركا لوسائط أعادت تعريف الأشياء والأولويّات والبدهيّات، واستبدلت عنها حقائق جديدة لا يجد الإنسان فيها إلا ما يدفعه للتفاعل معها، والتعايش مع تشعباتها التي طوّرت كل شيءٍ صوريّ في العالم الجديد، وأخصّ بذلك عوالم الإنترنت وتقنيات الوهم التجاوزيّ والوسائط اللاماديّة وعمارة العوالم المجازيّة، وسوى ذلك من القضايا التي باتت تدمج حواسنا بالعوالم الإلكترونيّة

هل يسعى الفنُّ إلى أن يكون أسطورةً في مغالته للتحوّلات الصوريّة الجديدة؟ وهل تتحوّل اهتماماته ليغدو الموضوع والمفهوم هدفاً، بل هدفاً خاصاً بالفنِّ دون سواه، مستنداً إلى قيم جديدة للتبادل مع مختلف المستويات، البدائية والاعتقادية، وإحياء ما انقرض في تناول إلى جانب الهيام بالمتخيّل الجديد المُعبّر عن عالم المستقبل المعلوماتيّ. ماذا يقترح الفنُّ للتبادل مع (القديم - الجديد) لتحقيق لونٍ نخبويّ يفضي بحماسة إلى السياسة، وحقوق الإنسان، والعلوم الجديدة، بعيداً عن إثارة الأهواء وتشكيل الصور الرمزيّة الدعائيّة؟ لا شك أنّ كافة المتعاملين مع الفنون البصريّة بمفهومها التقليديّ ومفاهيم الفنون الجديدة، المُبدع والمُتلقي، المُنتج والمُستهلك، المعارض والمعروض، في المراكز والأقاصي، كلهم ينفذون خططهم في التبادل مع التغيير والتطوّر بفرض وسائلهم التعبيرية. أو التسلط لتثبيت اتجاه دون آخر، وهي آلية للإجابة عن بعض الأسئلة التي يطرحها الإبداع الإنسانيّ على نفسه، سواء عبر الخداع أو عبر تحقيق التنظيم الجماعيّ للاتفاق على مفهوم دون سواه.

في الفنِّ كما في باقي فروع الإبداع، يسعى المبدع إلى جعل نتاجه مركزاً لاستقطاب تجري في فلكه مجموعة من التبادلات المُستندة إلى الثقافة والتاريخ والموروث... وغير ذلك مما يساعد على بناء ألعاب يعتاد عليها جمهور الإبداع بفعل التبادل. ومن ثمّ لتشكيل سلوك ونظام يكون من الصعب تجاوزه كونه يتضمن تبادلات تكيفية مقصودة.. إنه باختصار تبادل السيطرة والخضوع في عالم المنفعة.

لهذا يسعى الفنُّ إلى الانتفاع من هذه المبادئ مستفيداً من ظروف التغيّرات التاريخيّة في مجالات المعرفة، بإسقاط المقولات الجماليّة المُختلفة، المُتطابقة والظروف النفسيّة والاجتماعيّة لشعوب ممتدة في عوالم مازالت تنأى عن مراكز إنتاج المعارف التقنية، بساؤك بدأت إرهاباته منذ منتصف القرن الماضي. والذي بات من المُستحيل الانشقاق من جاذبيته ومغناطيسيّته التي استعارها في البداية من الأساطير لتغدو سمة تفكير، وتاريخاً ينشأ من التبادلات التناحرية مع ذات الأسطورة التي تأخذ ملامحها من الاعتياد على المفاهيم الجديدة، ومن الحضور في



والتناحر، وفتح المجال للتبادل والحوار، ونقد التجارب المختلفة في أوروبا والعالم الجديد، التي أفضت بشكل عام إلى نزاع الأيقوني من الصورة وجعلها أكثر دينويّة.

وعلى ما لهذا النظام البصريّ الجديد من معانٍ تحرّرية، فإن تجديد المُبادلات في إطار البحث والاختيار فتحت المجال -لا شك- للتخلّي عن أهدافٍ كان الفنُّ يقدّسها في إطار الأيديولوجيات الفنّيّة التي حكمتها. وكشف الكثير من الأسرار التي جعلت ارتباط الإنسان بهذه الفنون قضية صيرورة، يكون التخلّي عنها دماراً للقيم الإيجابية، أو انبطاحاً أمام أحداث تصعب تسميتها أو توصيفها. وعلى الأخص حين تضحى الصورة في شمولها أمراً دينويّاً عسيراً على الفهم، باعتباره مفهوماً يفتح على نقطتي الانطلاق والوصول بأن معاً. أي أن هذه الصورة باتت تمثل حيرة الإنسان الوجوديّة باعتباره مكاناً مجازياً مبتكراً يعيد تعريف المواقع والحروب والأوطان والأزمان والإرث المُتشابك للأشكال والهندسات دون أن يدعو ذلك للمكوث في زمنها الجديد.

التبادل القائم بين الصور الجديدة، نقطة انطلاق إلى ظروف مدروسة، ومضة ينبض بها الفضاء المعاصر القائم على الاتصال، ويقوم هذا التبادل بإنشاء خطٍ دلاليّ له مظاهره الجديدة وإيقاعاته وتوازنااته المنظورة والبلاغية. وينتج عن لانهائيات توصيفيّة تشتمل رموزاً آنية

التي تطوّر قدراتها بشكلٍ سلبي مستمر.

الفنون التي جهدنا للتعرف عليها وفهم آلياتها التمثيليّة، وأحاديتها عن إمكانية ترجمتها وتلقيها وفهمها باتت عصيّة اليوم على الفهم، بل إن الدعوات أضحت طليقة لعدم احترامها، بالدفع باتجاه القطيعة معها، ومع القوانين الفلسفيّة والجماليّة التي تحاورت المُجمّعات مع ذواتها لتحقيقها. وكذا الدفع بتغيير الشيفرات التي جعلت من الصورة بنية منجزة في الواقع، ومن أجل هذا الواقع، بحيث أضحت التبادل القائم اليوم يعتمد على الاختلاف أكثر مما يعتمد على الانسجام. وبالتالي فإن نزاع فتيل التسلط من قبل الفنون حقق فعلاً حلمياً أعمق قدرة على الإيحاء بروحانيّة الإنسان وهو يسعى لشطر خصوصيّة بمجرد الدخول في زمن الوسائط الجديدة، والتخلّي عن زمن البروتوكولات التقليديّة.

بين التجانس والتناقض نماذج عديدة للتبادل، وليس أوضح من استلهاهم صورة التاريخ القريب لإبراز معاني هذا التبادل، حيث تضحى الخصوصيّات والهويّات والتمايزات موضوعاً تدور في محيطه مجموعة الانتماءات الحضاريّة، وفهم المركزيّات الاستعماريّة التي بدأت بالزوال نتيجة تبدل المعايير والنظم الثقافيّة، والانفتاح على بلورة تبادلات جديدة تقوم على ابتكار طرق تخيل جديدة، ووسائل تعبير تتوافق والمرحلة المُعاصرة للتجدد الفنّي، الفكري، والثقافي. بالتخلّي من جهةٍ عن مبادئ التصادم

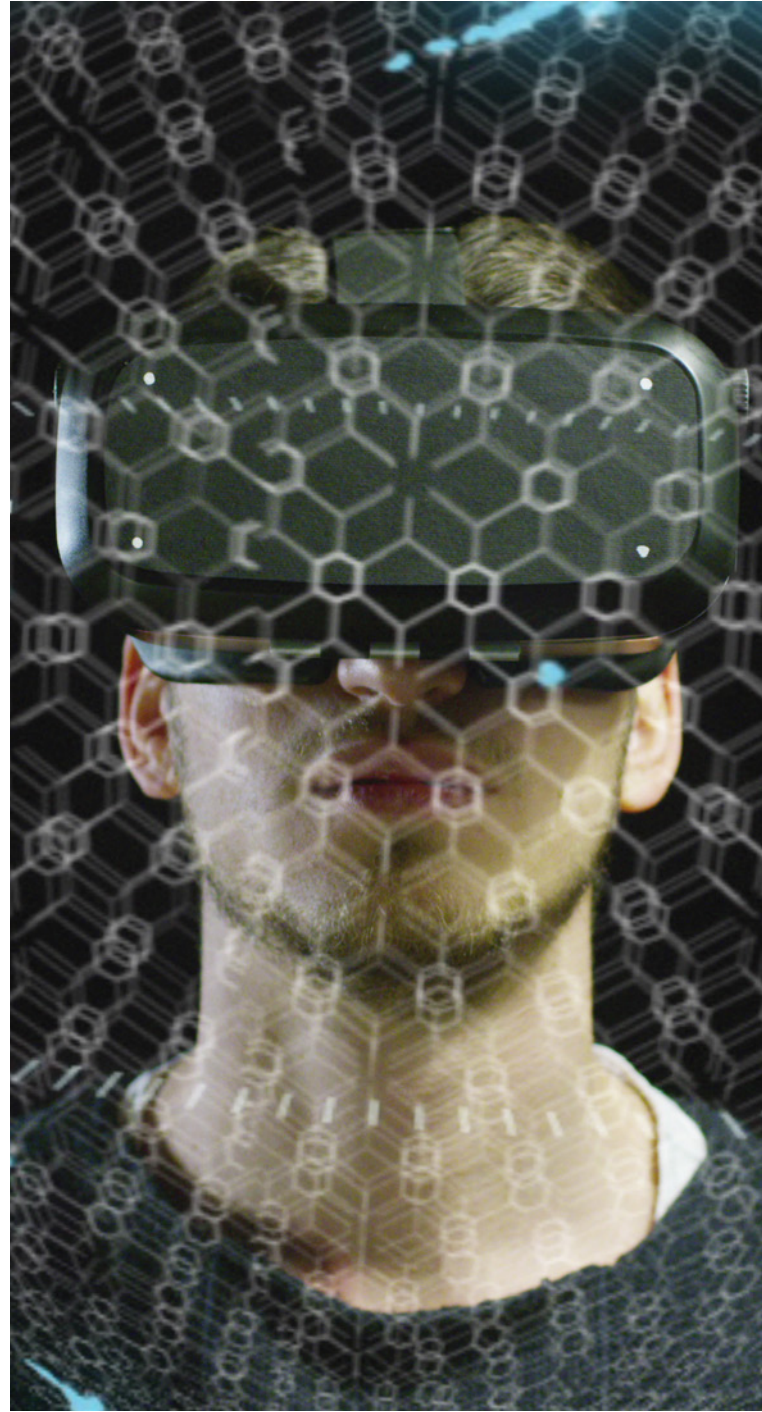
مهمةٌ وحيدة للصور بوصفها وسائط. إذ بات على العقل إعادة توصيف الصور استناداً إلى الأزمات المُتوالدة في عناصر الوجود، وفي تاريخ الخبرات البشريّة والمعارف الأخرى، التي تجاوزت هذه الخبرات لتحقيق يوتوبيا مركزية لفكرٍ شموليٍّ جديد، تصوغه فرضياتٍ متشعبة، تنتجها ذوات لم تعد تفرق في تبادلاتها بين الذات ومصدر المعلومات. فكل شيء يتوحد في المعاشات الفرضية القائمة بين المُبدع وعوالمه، حيث يتطابق المجازي والواقعي، ويتوازيان في أبعادٍ مدهشة تكون في نفس الوقت مصدراً للمعلومات المُتآلفة التي تبني الأفكار الجديدة.

إنّ التعرّض للحقيقة أو تصوّراتها لم يعد يعتمد على العين الأحادية التي توّجه البصر عبر الكاميرا كما حدث مع انطلاقة السينما، وترسيخ أدائها المُجمّعي في إبراز الحقائق، رغم أن الكاميرا باعتبارها وسيلة قدّمت نفسها في إطار المرئيات الثقافيّة، التي تتبادل مواقع الوعي مع الأدب والموسيقى والتقنيات المُختلفة، وكافة مستويات السرد الروائيّ والوثائقيّ. لقد برزت إمكانية رؤية الموضوع ذاته من أكثر من موقع، إضافةً لإمكانية رؤيته عبر الشاشة المُقطّعة، أو عبر مجموعة الشاشات التي تمثل عيوناً حقيقية ترصد التفكير بالحقيقة أكثر مما ترصد الحقيقة لذاتها، وفي هذا التبادل استنطاق واضح لإمكاناتٍ جديدة تبرزها تجارب الفنّانين اليوم وهم يعيدون هندسة الرؤية، أو صياغة العالم المرئي -ليس من الخارج وحسب- بل من داخله، أي من داخل فهمنا لطبيعة الوهم الذي يكوّنه الخيال البشريّ والتقنيّ الذي قادنا لخيال البشريّ إليه.

وطبقاً لتاريخ المرئي والمراحل التي مرّ بها، والتطوّرات التي أُلزمت فهمه بهذه الطريقة أو تلك، فإن هذه المرئيات بقيت وفيةً للحقيقة التي تمثلها في مختلف المذاهب الفنّية، وبسّرت سبل التبادل فيما بينها للوصول إلى الحافة التي تجعل التشكيك بالضوء والفضاء مسألةً تابعة للنظريات الـ (ما بعد حدثية)، وما يتبع ذلك من تداعيات جعلت الحقائق المُتحففة خارج صلتنا بالحقائق المرئية، وهذا ما منح (العين التقنية) إمكانية فرض أسلوبها في الرؤية، وبناء المُشاهد الافتراضيّ، والأساليب التي تعيد إنتاج التبادلات الجديدة التي توفر قابلية المُشاركة معها لصياغة عين تقوم بتحويل نظام المُبادلات، لتحقيق مفاهيم ونتائج مستقلة عن المُدرِك بواسطة الحواس التقليدية.

إنّ التساؤل الذي طرحته في البداية ما زال يلح للوصول إلى ثبات يؤكّد طموح الفنّ، لإعادة صبغة الحياة، وتقدير المُبدع الذي يبعث في الفنّ تحليلاته وتطويراته فيجعله مشروعاً مقبولاً. ليس من خلال التفاصيل التي تدل عليه، بل من خلال ما بين هذه التفاصيل من علاقات وتبادلات.. والتي تعني بكل الأحوال ثبوت وجود المُبدع باعتباره بيئة ما يبدعه، أو حقبة ما يبدعه، أو أسلوب ما يبدعه. أي إن الصورة المُنتجة اليوم بكافة أحوالها مازالت مستغرقة فيمن يبدعها. وإذا كانت في حضورها النمطي الحي تثبت ذاكرة جديدة وتنفي أخرى، فإنّ المُستجد هو ما يلتصق في الحاضر دون صبغة نهائية له.

بمجرّد استلام المُتلقي للصورة فإنه يندمج في وصفها باعتبارها تجسيداً إدراكيّاً للحالة المرئية المُتخيّلة التي يمكن أن يكونها الآن، أو في المستقبل. وهذا يجعل الافتراض يقيناً قابلاً للرؤية في إطار الموروث الثقافيّ، والحرّيّة التي تضيفها التقنية المُعاصرة لتلقي هذه الرؤية بكامل أبعادها الجديدة. وهنا لا بد من إعادة الحديث عن المُبادلة القائمة بين الرائي والمرئي، وهي علاقة بينية كانت قائمة في الماضي بين عين كلّ منهما.. عين الرائي وعين المرئي، وهي بالكاد تختلف اليوم فيما يقوم من تبادل بين عين الكاميرا وعين الرائي- على سبيل المثال- وكما كان المُبدع سابقاً يحوّل معرفته وجسده وفضاءه إلى عملٍ فنّيّ، فإنّ المُؤسّسين للأعمال الفنّية الجديدة- اليوم- يسعون بحماسة أكبر إلى مضاعفة بث قابليّة الرؤية في الآخرين، أي جعل عملهم موضع اهتمام الرائي للصورة وملاحظته للتأثرات المُبتكرة التي يقدّمها العمل الفنّيّ لحل لغزٍ يبقى هو الأكبر في العملية التبادلية- لغز الفنّ، ولغز جعل العمل الفنّيّ يعبر عن أمرٍ ما، أي لغز استنطاق الفنّ. ■ **طلال معاد**



تبنى بمجموعها مفاهيم إدراكية تعبر بالعاطفة عن مقولات سياسية وتحرّرية حيناً، وظهورات أو تجليات لموضوعات حساسة تسم المجتمع الإنسانيّ بدهشة اهتزازية، تتراوح ما بين الانتماء لها والتخليّ عن النشوة الإيهامية التي كان على الفنّ أن يجتهد لبثها في جنون الرؤية الحسية التصوريّة. وهنا لا بد من الإشارة إلى أنه في إطار هذا التبادل تبرز قيمة تفكيك السرديات البصرية جزاء صلة الصور بالضوء الجديد الذي يترجم انشراح الصورة للسرعة الجديدة، والمرونة المُستحدثة التي يتمّ من خلالها اختراق المفاهيم في كافة البيئات واللغات.

لعل الاختلاف والتناقض دعوة للتجانس في العقل والوعي، ويكون التبادل مثالاً في هذا الإطار حين يكون مرشداً في المُحاورة القائمة على تجديد مظهر الصورة وتحديث انتمائها، باعتبارها إحدى المُفاعلات التاريخيّة للانتقال من حالةٍ إلى أخرى، وتجاوز التصوّرات التي تجعل من التعبير



ماذا جرى لسنة صبيان قضاوا خمسة عشر شهرًا في جزيرة

أمير الذباب الحقيقي

في الوقت الذي طوى النسيان فيه صبية «توجا»، لم تزل رواية «أمير الذباب»، للروائي «ويليام جولدنج»، تُقرأ على نطاق واسع، بل إن مؤرخي الإعلام يرجعون إليه الفضل في الاختراع غير المتعمد لأحد أهم أنواع التسلية المعروفة في عالم التلفزيون، اليوم؛ هو تليفزيون الواقع، إذ اعترف مخرج سلسلة «الناجي - Survivor»، في حوار معه، قائلاً: «إنني قرأت «أمير الذباب»، ثم أعدت قراءتها».

ينفجر «الرف» باكياً. ونقرأ أن «الرف» بكى نهاية البراءة، وما في قلب الإنسان من ظلمة».

هذه القصة لم تحدث قط، بل ألّفها ناظر مدرسة إنجليزي يدعى «ويليام جولدنج» سنة 1951، وبيع من روايته «أمير الذباب» ملايين النسخ، وترجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة، وعُدّت من كلاسيكيات القرن العشرين. وبأثر رجعي، يتبين، بجلاء، سرّ نجاح الرواية؛ فقد توافرت لـ«جولدنج» مقدرة بارعة على تصوير أظلم أعماق الإنسانية، وساندته - بالطبع - روح عقد الستينيات، حيث كان جيل جديد يسائل الآباء عن مجازر الحرب العالمية الثانية. أراد أبناء ذلك الجيل أن يعرفوا: أكان ما حدث في «أوشفيتز» استثناءً، أم أن بداخل كل واحد فينا نازياً مختفياً؟

قرأت «أمير الذباب»، أول ما قرأتها، مراهقاً. أتذكّر، بعد قراءتها، إحساسي بالإفافة من الوهم، لكنني لم أفكر - ولو لوهلة - في أن أشكّ في رؤية «جولدنج» للطبيعة الإنسانية. لم يحدث ذلك إلا بعد سنين حينما بدأت أتعمّق في قراءة حياة الكاتب، وعلمت كم كان شخصاً تعيساً: كان مدمناً على الكحول، ميّالاً إلى الاكتئاب، يضرب أبناءه. وقد اعترف «جولدنج» قائلاً «إنني فهمت النازيين دائماً، لأنني أُنتمي إلى مثل طبيعتهم». وربما كان «بدافع جزئيّ من تلك المعرفة المؤسفة بالذات» أن كتب «أمير الذباب». بدأت أتساءل: هل درس أحد، قط، ما قد يفعله أطفال حقيقيون إن وجدوا أنفسهم وحيدين على جزيرة مهجورة؟

كتبت مقالة في ذلك الموضوع، قارنت فيها بين «أمير الذباب» وبعض الرؤى العلمية الحديثة، ثم انتهيت إلى أن كل الاحتمالات ترجّح أن الأطفال سيتصرّفون على نحو شديد الاختلاف. وقابل القراء مقالتي بالتشكك. كانت جميع أمثلي تتعلّق بالأطفال في البيت أو في المدرسة

نفذت إلى الثقافة الغربية، طوال قرون، فكرة؛ مفادها أن البشر كائنات أنانية. تردّدت تلك الفكرة المقبضة عن الإنسانية في أفلام وروايات وكتب تاريخية وبحوث علمية، ثم حدث، في السنوات العشرين الماضية، أمر استثنائي؛ فقد بدأ العلماء في شتّى أرجاء العالم يتحوّلون إلى رؤية للإنسانية أكثر إشراقاً. ولم يزل هذا التطور حديث العهد، إلى درجة أن الباحثين فيه، من مختلف المجالات، لا يعرف بعضهم بعضاً. حينما بدأت أؤلّف كتاباً عن هذه الرؤية الأكثر تفاؤلاً، كنت أعلم بوجود قصة، لا بدّ لي أن أتناولها، تجري أحداثها على جزيرة في مكان ما من المحيط الهادي، وتبدأ بوقوع طائرة، لم ينج منها غير بضع تلاميذ بريطانيين، لم يصدّقوا حظهم السعيد؛ فما من شيء حولهم إلا شاطئ، وأصداف، ومياه ممتدة لأميال، والأفضل من ذلك كله أنه ما من كبار، على الإطلاق.

في يومهم الأوّل، يشكّل الصبية نظاماً ديمقراطياً من نوع ما، فينتخبون من بينهم صبياً هو «الرف» رئيساً للمجموعة، وهو رياضي وسيم، ذو كاريزما خاضة، وخطته اللاهية شديدة البساطة: أولاً - استمتعوا، وثانياً - ابقوا على قيد الحياة، وثالثاً - ابعثوا إشارات دخانية للسفن المارة. ينجحون في النقطة الأولى، لكن ماذا عن النقطتين الباقيتين؟ إنهم لا يحققون فيهما نجاحاً كبيراً؛ فالصبية أكثر اهتماماً بالأكل واللهو منهم بموالة النار. لا يمضي وقت طويل حتى يشرعوا في طلاء وجوههم، والتخلّص من ثيابهم. وتنشأ فيهم دوافع طاغية إلى القرص والركل والعصّ.

وعندما يحين الوقت الذي يرسو فيه، على الساحل، ضابط بحريّة بريطاني، تكون الجزيرة قد صارت ياباً ينبعث منه الدخان. ثلاثة من الأطفال موتى. يقول الضابط: «كان ينبغي أن ننتظر من ثلّة من الصبية البريطانيين أن يقدروا على الوصول إلى وضع أفضل من ذلك». عندئذ،



بيتر وورنر، الثالث من اليسار، مع فريقه في قارب الصيد سنة 1968، متضمناً الناجين من آتا. والصورة من أرشيف Fairfax Media Archives/via Getty Images

النحو: «في أعماق مزرعة للموز في «تيوليرا»، قرب «ليسمور»، يجلس زميلان لا يجمع بينهما الكثير... الأكبر عمره ثلاث وثمانون سنة، وهو ابن رجل صناعة ثري. والأصغر عمره سبعة وستون، وهو- بالمعنى الحرفي للكلمة- ابن للطبيعة». اسماهما: بيتر وورنر، ومانو توتاو. أين التقيا؟ التقيا على جزيرة مهجورة.

استأجرت وزوجتي «مارتجي»، سيارة في «بريبين»، وبعد قرابة ثلاثة ساعات وصلنا إلى وجهتنا، وهي نقطة في العدم، حارت في أمرها خرائط «جوجل». ومع ذلك وجدناه هناك، جالساً أمام بيت واطئ على الطريق الترابي: الرجل الذي أنقذ الصبية الستة قبل خمسين سنة؛ القبطان «بيتر وورنر».

«بيتر» هو أصغر أبناء «آرثر وورنر» الذي كان، في يوم من الأيام، أغنى وأقوى رجل في أستراليا، إذ كان، قديماً، في ثلاثينيات القرن العشرين، يحكم إمبراطورية هائلة تُعرف بـ «إلكترونيك إنديستريز»، وتسيطر على سوق الإذاعة في البلد، في ذلك الوقت. كان «بيتر» يُعَدُّ ليخلف أباه في دربه، لكنه- بدلاً من ذلك- هرب، في السابعة عشرة، إلى البحر، باحثاً عن المغامرة، وقضى السنوات القليلة التالية يبحر بين «هونج كونج» و«ستوكهولم»، وبين «سنغهاي» و«سان بطرسبرج». ولما رجع الابن الضال، أخيراً، بعد خمس سنوات، قدّم لأبيه- في اعتزاز- شهادة سويدية بأنه قبطان. لم ينهر الأب بمأثرة ابنه، وطالبه بأن يتعلّم شيئاً نافعاً. فسأل «بيتر»: «ما الأسهل؟»، فردّ «آرثر»: «المحاسبة».

ذهب بيتر للعمل في شركة أبيه، غير أن البحر لم يكفّ عن مناداته، فصار يذهب، كلما أمكنه الذهاب، إلى «تزمانيا» حيث احتفظ بأسطوله المخصّص للصيد؛ وذلك ما جاء به إلى «تونجا» في شتاء سنة 1966. وفي طريق العودة، انعطفت انعطافة بسيطة، فوقعت عيناه عليها: تلك الجزيرة الضئيلة في البحر اللازوردي، جزيرة «آتا». كانت جزيرة مأهولة

أو في المعسكر الصيفي، فبدأت سعبي إلى قصة «أمير الذباب» الحقيقية. وبعد بحث في الشبكة، لبعض الوقت، وقعت على مدوّنة مجهولة حكّت قصة أسرة: «في يوم من الأيام، سنة 1977، انطلق ستّة صبية من «تونجا» في رحلة لصيد السمك... وهبّت عليهم عاصفة هائلة، حطمت قاربهم... ثم ألفت بهم على جزيرة مهجورة. فماذا يفعلون، وهم هذه القبيلة الصغيرة؟ لقد تعاهدوا على ألا يتساجروا مهما يكن».

لم تستند المقالة إلى أيّة مصادر. ولكن الأمر لا يقتضي، في بعض الأحيان، أكثر من ضربة حظ؛ فبينما كنت أتصفّح أرشيفاً صحافياً في يوم من الأيام، أخطأت في كتابة تاريخ العام. وقد تبين أن الإشارة إلى عام 1977 كانت خطأ مطبعياً. وفي عدد السادس من أكتوبر/ تشرين الأول، سنة 1966، من صحيفة «ذي آيدج» الأسترالية، باغتني هذا العنوان: «مفقودو «تونجا» في استعراض الأحد». تناول الخبر ستّة صبيان، عُثِر عليهم، قبل ثلاثة أسابيع، على جزيرة صخرية صغيرة تقع إلى الجنوب من مجموعة جزر «تونجا» في المحيط الهادي، أنقذهم قبطان بحري أسترالي بعد أن رمتهم العاصفة إلى جزيرة «آتا» منذ أكثر من عام كامل. ووفقاً للصحيفة، تواصل القبطان مع محطة تليفزيونية لإنتاج فيلم يعيد تصوير مغامرة الصبية.

أغرقتني الأسئلة: هل كان الصبية لا يزالون أحياء؟ وهل يمكن أن أعثر على التسجيل التليفزيوني؟... غير أن الأهم من ذلك كله أنني بتّ أمتلك طرف خيط يتمثّل في اسم القبطان «بيتر وورنر». وحينما بحثت عنه صادفت ضربة حظ أخرى؛ ففي عدد حديث من جريدة محلية صغيرة تصدر في «ماكاي»، بأستراليا، صادفني عنوان: «زملاء يشتركون في رابطة عمرها خمسون سنة»، طُبِع مع هذا العنوان صورة صغيرة لرجلين يتسلمان، وقد لَفَّ أحدهما ذراعه حول الآخر. بدأت المقالة على هذا

«انتظر». مضت عشرون دقيقة (فيما يحكي «بيتر» هذا الجزء من القصة تغرورق عيناه بالدموع قليلاً). وأخيراً، جاء صوت عامل اللاسلكي، وقد غلبه البكاء، قائلاً: «عثرت عليهم! هؤلاء الصبية أصبحوا في عداد الموتى. أقيمت لهم جنازات. لو أنهم هم، حقاً، فستكون معجزة». في الشهور التالية، حاولت أن أعيد بناء ما جرى على «آتا» بأكثر قدر ممكن من الدقة. تبين أن ذاكرة «بيتر» ممتازة؛ فحتى وهو في التسعين من العمر، كان كل ما تذكره متسقاً مع مصدري الأساسي الآخر؛ أعني «مانو» الذي كان في الخامسة عشرة وقت وقوع الحكاية، وكان في السبعين عندما التقيت به، مقيماً على بعد ساعات قليلة، بالسيارة، من «بيتر».

حكى لنا «مانو» أن «أمير الذباب» الحقيقية بدأت في يونيو، سنة 1965. كان الأبطال ستة من الصبية، هم: سيون، وستيفن، وكولو، وديفيد، ولوك، ومانو. جميعهم تلاميذ في مدرسة داخلية كاثوليكية صارمة في «نوكوآلوا». أكبرهم في السادسة عشرة، وأصغرهم في الثالثة عشرة، وكان يجمعهم شيء واحد أساسي؛ هو أنهم جميعاً حمقى ضجرون. توصلوا إلى خطة للهرب إلى «فيجي»، على بعد نحو خمسمئة ميل،

في يوم من الأيام، إلى أن حلّ يوم أسود من عام 1863، ظهرت فيه، في آخر الأفق، سفينة عبيد، ومضت عن الجزيرة حاملةً سكانها الأصليين. ومنذ ذلك الحين، بقيت «آتا» جزيرة مهجورة، ملعونة، منسية. لكن «بيتر» لاحظ أمرًا غريبًا: رأى، عبر منظاره، شخصاً، وآثار حريق على الجروف الخضراء. حكى لنا، بعد نصف قرن، أنه «ليس من المعهود أن تضطرم النار في الغابات من تلقاء نفسها». ثم رأى صبيًا عاريًا، شعره مسترسل حتى كتفيه. وثب ذلك الكائن البرّي من الجرف غائصًا في الماء، وتبعه صبية آخرون، بختة، وهم يصيحون بملء طاقتهم. لم يستغرق الصبيّ الأول وقتًا طويلًا حتى وصل إلى القارب. صاح، بإنجليزية لا تشوبها شائبة: «اسمي «ستيفن». نحن ستة، ونظنّ أننا هنا منذ خمسة عشر شهرًا».

ما كاد الصبية يرتقون القارب حتى زعموا أنهم طلبة في مدرسة داخلية في «نوكوآلوا» عاصمة «تونجا». كانوا قد ضجروا من الوجبات المدرسية، فقرّروا أن يأخذوا قارب صيد، في أحد الأيام، ففاجأتهم عاصفة. رأى «بيتر» أنها حكاية مقبولة. استعمل اللاسلكي في الاتصال بـ«نوكوآلوا»، وقال لعامل اللاسلكي: «معي ستة صبية هنا». جاء الرد:



بل- ربّما- إلى «نيوزيلاند».

لم تكن تعوقهم إلا عقبة واحد؛ هي أنه لم يكن لأيّ منهم قارب، فقرّروا أن «يستعبروا» قارباً من السيّد «تانييلا أوهيلا» سيّد السمك الذي كانوا جميعاً يكرهونه. لم ينفق الصبية وقتاً يذكر في التجهيز للرحلة: جوالان من الموز، وبضع جوزات هند، وموقد غازيّ صغير، ولا شيء آخر، لم يتجهّزوا بمؤن غير تلك. لم يخطر لأحد منهم أن يصطحب خريطة، بالإضافة إلى بوصلة.

لم يلاحظ أحد خروج قارب صغير من الميناء، في ذلك المساء. كانت السماء جميلة، ونسمة رقيقة تداعب البحر الهادئ. ولكن الصبية ارتكبوا خطأ جسيماً في تلك الليلة؛ فقد ناموا... وبعد ساعات قليلة استيقظوا على المياه تضرب رؤوسهم. كانت الظلمة شديدة. رفعوا الشراع، فأحالتهم الرياح، على الفور، مرقاً متناثرة. وثاني ما انكسر، بعد ذلك، هو الدقّة. «وظللنا نجرّف لثمانية أيّام (كما حكى لي «مانو») بلا طعام، وبلا ماء». حاول الصبية أن يصطادوا السمك، وجمعوا ماء المطر في جوزات هند مفرغة وقسموها بينهم بالتساوي؛ لكلّ منهم رشفة في الصباح، وأخرى في المساء.

وفي اليوم الثاني، وقعت أعينهم على معجزة في آخر الأفق، أو هي- إن تحرّينا الدقّة- جزيرة صغيرة. ليست جنة استوائية يتمايل فيها النخيل، وتمتدّ فيها الشيطان الرملية، لكنها كتلة صخرية هائلة، بارزة أمامهم على بعد أكثر من ألف قدم في المحيط. في هذه الأيّام «تعدّ «آتا» جزيرة غير صالحة للسكنى، لكن «بحلول الوقت الذي وصلنا فيه» - حسبما كتب القبطان «وونر» في يومياته - «كان الصبية قد أقاموا كميونة صغيرة، فيها حديقة خضراوات، وجذوع شجر مجوّفة لتخزين مياه المطر، وجمنازيوم فيه أثقال غريبة، وملعب لكرة الريشة، وأعشاش دجاج، ونار دائمة، وذلك كلّه بعمل أيديهم، وكذلك نصل سكّين قديم، وكثير من العزيمة». وفي حين يتشاجر الصبية، في «أمير الذباب»، على النار، فإن الصبية، في نسخة الحياة الحقيقية، تعهّدوا نارهم، فلم تنطفئ أبداً، لأكثر من خمسة عشر شهراً».

اتفق الأولاد على العمل في فرق، كلّ منها يتألّف من شخصين، وقد وضعوا جدولاً صارماً للعمل في الحديقة والمطبخ ونوبات الحراسة. وكانوا يتشاجرون، أحياناً، وكلّما حدث ذلك كانوا يصفون الشجار بفرض الهدنة. كانت أيّامهم تبدأ وتنتهي، كذلك، بأغنية ودعاء. صمّم «كولو» جيتاراً مرتجلاً من قطعة خشب ألقاها اليمّ على الساحل، ونصف جوزة هند، وستّة أوتار من الصلب استخلصها من قاربهم المحطّم (لقد احتفظ بيتر بالألة طوال تلك السنوات كلّها)، وكان يعزف عليها لتسمو بأرواحهم. وكم كانت أرواحهم بحاجة إلى مايسمو بها! كان المطر نادراً طيلة الصيف، فأوشك العطش أن يصيب الأولاد بالجنون. حاولوا أن يصنعوا طوقاً لكي يغادروا، لكنه تحطّم فور وصوله إلى المياه العميقة.

والأسوأ من ذلك كلّه أن «ستيفن» انزلق ذات يوم، فوقع من أعلى جرف، وانكسرت ساقه. نزل الأولاد جميعاً وراءه، وساعده على الرجوع إلى القمّة، ثم قوّموا ساقه بعصيّ وورق شجر. قال «سيون» مازحاً: «لا تقلق، سنقوم عنك بعملك، بينما تستلقي أنت هنا مثل الملك «تايّفواهاو توباو» شخصياً».

عاشوا، أوّل الأمر، على السمك وجوز الهند، وما ربّوا من الطيور (كانوا يشربون دماءها مثلما يأكلون لحمها)، وبيض الطيور البحرية الذي كانوا يمضونه مضاً. وفي ما بعد، حينما صعّدوا إلى أعلى الجزيرة، عثروا على فوّهة بركان خامد حيث عاش الناس قبل قرن من الزمان. هنالك، اكتشف الأولاد القلقاس البري، والموز، والدجاج (ظلّ الدجاج

يتناسل لأكثر من مئة سنة، منذ أن رحل عن الجزيرة آخر التونجانين). وتمّ إنقاذهم، أخيراً، في يوم الأحد، الحادي عشر من سبتمبر، سنة 1966. وأعرب الطبيب المحلي، لاحقاً، عن دهشته من متانة عضلاتهم، ومن تمام شفاء ساق «ستيفن». لكن هذه لم تكن نهاية مغامرة الصبية الصغار، فحينما رجعوا إلى «نوكوآلوا» صعّدت الشرطة إلى متن قارب «بيتر»، واعتقلت الصبية، وألقتهم جميعاً في السجن؛ فقد كان السيّد «تانييلا أوهيلا»، الذي «استعار» الصبية قاربه قبل خمسة عشر شهراً، لم يزل شديد الغضب، وقرّر أن يوجّه إليهم التهم.

ومن حسن حظّ الأولاد أن توصل «بيتر» إلى خطّة: خطر له أن قصّة غرق قاربهم تمثّل مادّة هوليوودية مثالية. وكونه محاسباً في مجموعة شركات أبيه، كان «بيتر» يدير حقوق الشركة السينمائية، ويعرف أشخاصاً يعملون في التلفزيون، من «تونجا»، فاتّصل بمدير القناة السابعة في «سيدني»، وقال له: «يمكن أن تحصل على الحقوق في أستراليا، وأعطني الحقوق العالمية». وفي ما بعد، دفع «بيتر» للسيّد «أوهيلا» مئة وخمسين جنياً استرلينياً مقابل قاربه، فأفّرج عن الأولاد بشرط أن يتعاونوا في الفيلم. وبعد أيام قليلة، وصل فريق من القناة التلفزيونية السابعة.

سادت البهجة عند رجوع الأولاد إلى أسرهم في «تونجا». حضر، تقريباً، جميع أهل جزيرة «ها آفيا»- وقوامهم تسعمئة- للترحاب بهم، واعتُبر «بيتر» بطلاً قومياً، وسرعان ما تلقى رسالة من الملك «تاوفا آهاو توباو الرابع» شخصياً، دعا فيها القبطان إلى حفل. قال صاحب الجلالة: «شكراً لك لأنك أنقذت سناً من رعايانا. فهل من شيء يمكن أن نقدّمه لك؟». لم يطل التفكير بـ«بيتر»، فقال «نعم. أريد أن أصطاد السرطان البحري من هذه المياه، وأبدأ عملاً هنا». وافق الملك. ورجع «بيتر» إلى «سيدني»، فاستقال من شركة أبيه واشترى سفينة جديدة، ثم جاء بالصبية الستّة، ومنحهم الشيء الذي بدأت به الحكاية كلّها: فرصة أن يروا العالم في ما وراء «تونجا». عيّنهم ضمن فريق قاربه الجديد المخصّص للصيد.

في الوقت الذي طوى النسيان فيه صبية «تونجا»، لم تزل رواية «جولدنج» تُقرأ على نطاق واسع، بل إن مؤرّخي الإعلام يُرجعون إليه الفضل في الاختراع غير المتعمّد لأحد أهمّ أنواع التسلية المعروفة في عالم التلفزيون، اليوم، هو تلفزيون الواقع، إذ اعترف مخرج سلسلة «الناجي - Survivor»، في حوار معه، قائلاً: «إنني قرأت «أمير الذباب»، ثم أعدت قراءتها».

وحان الوقت لحكاية قصّة من نوع مختلف. فحكاية «أمير الذباب» الحقيقية حكاية صداقة ولاء، حكاية تصوّر مقدار القوّة الذي نكون عليه، إن استطاع أحدنا أن يعتمد على الآخر.

بعد أن التقطت زوجتي صورة لـ«بيتر»، عاد إلى الكوخ وبحث فيه بعض الوقت، ثم استلّ كومة كبيرة من الورق ووضعها في يدي، أوضح أنها سيرته، وقد كتبها لأبنائه وأحفاده. نظرت في الصفحة الأولى منها فوجدت هذه البداية:

«علّمتني الحياة كثيراً، وممّا علمتني درس؛ مفاده أن عليكم أن تبحثوا في الناس، دائماً، عمّا هو طيّب وإيجابي».

■ روتجر بريجمان* □ ترجمة: أحمد شافعي

المصدر:

مجلة «الإنسانية Humankind»، ترجمتها إلى الإنجليزية كلّ من إليزابيث مانتن، وإريكا مور، ونُشرت في «ذي جارديان» البريطانية بتاريخ 9 مايو، 2020. *روتجرز بريجمان: كاتب هولندي، نشر أربعة كتب في التاريخ والفلسفة والاقتصاد، منها «Utopia for Realists: How We Can Build the Ideal World» وهو من أكثر كتبه مبيعاً وترجمته.

كتاب الدوحة



هل كان عنوان الرواية «1984» أم «2020»؟

فن ترجمة الديستوبيا إلى واقع

تُرى ما سرُّ صمود هذه الرواية طيلة هذا الوقت؟ ألحَّ عليَّ هذا السؤال وأنا أكتشف خبر نشرها ضمن سلسلة «البياد»، متطلعًا مثل ملايين البشر إلى الخروج من كابوس «الكورونا»، وما صاحبه من «حجر» و«كمامات» و«مراقبة» و«خوف» ومحاذير غير مرئية، ألغت كل نشاط، وتحديداً النشاط الثقافي، وحوّلت البيت إلى أستعارةٍ شبيهةٍ ببطن الحوت.

«المحاذير الرقابية» الحاقّة باستقبال عمل يعالج منظومة الحكم الشموليّ وما تعنيه من استبدادٍ وفسادٍ وقمعٍ وتضليلٍ، في كل البلاد، وتحديداً حيث الواقع يكاد يتفوّق على كل ديستوبيا.

لكنّي أرحح أنّ للأمر سبباً ثانياً لا يقلُّ أهميّةً. نحن أمام رواية تميّتها الأساسيّة تدميرُ الإنسان عن طريق تدمير اللّغة. وهو ما جسّده أوروبيل في روايته بواسطة «اللّغة الجديدة» التي توّسلُّ بها النظام الشموليّ لقولبة العقول على كیفه. وليس من شك في أنّ عملاً كهذا يمثّل تحدياً حقيقياً للترجمة، إذ لا يمكن الاكتفاء فيه بتبنيّة النصّ وإعادة إنتاجه في لغة وثقافةٍ جديدتين، بل لابدّ من عملٍ إبداعيٍّ داخل لغة الاستقبال، يُضاهي عمَل الروائيّ.

تصدر هذه الرواية إذن في ترجمة فرنسيّة بإمضاء جوزي كامون، التي عُرفت بتخصّصها في أعمال فيليب روث. وقد تبدو هذه الحفاوة «الترجميّة» غريبةً بالقياس إلى الطريقة التي استقبلت بها الرواية عند صدورها. إذ لم يُنصفها إلاّ قلة من الكُتاب والناشرين. ولم يتوّزع منتقدوها اليمينيّون عن إدراجها في خانة المُرافعات السياسيّة اليساريّة قليلة الأدب. بينما رأى فيها جانبٌ من اليساريّين بروباغندا يمينيّة. إلاّ أنّ قيمتها فرضت نفسها على الجميع، بل إنّها لم تفقد شيئاً من بريقها حتى عند ظهور كتاب «من يدفع للزمار - الحرب الباردة الثقافيّة» سنة 1999، ثمّ كتاب «إم آي 6:

في السادس والعشرين من يونيو/حزيران 2020 أعلنت دار غاليمار قراءتها بأنهم على موعدٍ في الثامن من أكتوبر/ تشرين الأول المُقبل مع مجموعةٍ من أعمال الكاتب البريطانيّ جورج أوروبيل (اسمه الحقيقيّ إريك آرثر بلير) ضمن سلسلة «البياد» ذائعة الصيت، وعلى رأس هذه الأعمال طبعا رواية «1984».

نقلت هذه الرواية إلى ما يُناهز السّتين لغةً منذ صدورها سنة 1948. وتُرجمت أكثر من مرّة في أغلب اللّغات. حتى في الفرنسيّة، حيث عرفت ثلاث ترجمات منذ 1950. أمّا في العربيّة فإنّ في وسعنا إحصاء قرابة الثماني ترجمات، أقدمها بإمضاء شفيق أسعد فريد، وعبد الحميد محبوب سنة 1956، وعزيز ضياء سنة 1984، وأحدثها بإمضاء الحارث النبهان سنة 2014، وعمرو خيرى سنة 2015، ولعلّ القائمة أطول من ذلك.

ليس من شك في أنّ ترجمة كلّ نصٍّ ليست سوى خطوةٍ تليها خطوات، فما من ترجمةٍ نهائيّة لأيّ نصٍّ. إلاّ أنّ التسليم بهذا لا يمنع السؤال: ما الذي جعل ترجمات هذه الرواية تتعدّد بهذا الشكل الاستثنائيّ، خاصّة في العربيّة؟

قد يرى البعض أنّ للأمر صلةً باختلاف قدرة «النظم اللّغويّة» على تحمّل الرواية في ظلّ اختلاف قدرة «الأنظمة السياسيّة» على القبول بالاختلاف أصلاً. وهو رأيٌ لا يخلو من وجهة. من ثمّ الإحساس الدائم بأنّ الرواية لم تُترجم بعد، لكنّرة



آدم فتحي



دقيقتان أستحضرتهما أكثر من مرّة طيلة أيّام «الحجر» وأنا أرى «الفايروس» يتحوّل إلى «غولدستين»، ويستقطب خطاباً حربياً ضدّ «عدو غير مرئي»، قد يتمّ استبداله في أي لحظة، بعد أن يزرع الخوف الحقد والكراهية في العقول والوجدان!

«كيف يُحكّم إنسان سلطته على إنسان آخر يا وينستون؟»، هكذا يهتف أولبراين في الرواية. ولا يلبث أن يتفق الأثنان على أن تعريض الآخر إلى الألم هو الوسيلة المثلى للسيطرة عليه. «هل بدأت تفهم أي نوع من العالم نقوم بخلقه الآن؟».

أستحضر هذا الكلام فأسأل: ما الفرق بين أزمنة الرواية وأزمنة ترجمتها؟ ما الفرق بين اللغة المُستحدثة فيها بالأمس واللغة المُستحدثة في مواقع «اللاتواصل» الاجتماعيّ اليوم؟ ما الفرق بين قول الرواية «إنّ الحرب هي السلام، وإنّ الحرّيّة هي العبوديّة، وإنّ الجهل هو القوّة»، وقول الواقع اليوم إنّ تكميم الأفواه هو الحلّ، وإنّ الاحتراز من الآخر هو المبدأ، وإنّ الشعب الجيد هو الشعب غير المسموع، غير المرئي، الذي يعيش افتراضياً، حيث لا تواصل إلا عن طريق الواي فاي والبلوتوث؟ وأسأل أخيراً: هل كان عنوان الرواية «1984» أم «2020»؟

نمّة تطابق كبير بين واقع الرواية ورواية الواقع. لم يكن الواقع المرعب في الرواية ابن المصادفة بقدر ما كان خياراً. وتلك سمة واقعنا اليوم. ليس ما يتهدّد البيئته من تلوث وما يتهدّد مصادر الطاقة والحياة من نفاذ وما يتهدّد البشريّة من فقر وأوبئة ومجاعات واحتقان اجتماعيّ وانهايار اقتصاديّ وتصحر ثقافيّ وقيميّ «حادث سير»، بل هو ثمرة سياسات. ولم يأت الفايروس من عدم، بل هو نتاج «المنظومة العالميّة» وخياراتها. وكما كان الشأن في الرواية بالنسبة إلى حرب النظام على أعدائه، فإنّ طريقة المنظومة العالميّة اليوم في مواجهة الكوفيد، لم تكن حرباً على الفايروس دفاعاً عن الإنسان بقدر ما كانت حرباً على الإنسان دفاعاً عن المنظومة، و«بروفة» جماعيّة للتدرب على الإقامة في بطن الحوت، رعباً من الفضاء العامّ وما يتطلبه من تحمّل لمسؤوليّة الحرّيّة. ولعلّ صمود رواية «1984» راجع في جانب كبير منه إلى نجاحها في التّقاط صورتنا هذه التي حاولنا عبثاً أن ننكرها ونتعامى عنها. صورتنا ونحن نمارس هذه «البروفة» منذ عقود إن لم يكن منذ قرون: صورة كلّ منا وهو يغادر بطن الحوت محاولاً الصعود إلى الهواء عائداً إلى بطن الحوت من جديد، في حلقة مُفرّغة تعيد إنتاج «محنة سيزيف»، وكأنّ البشريّة لم تنجح في «فن» حتّى اليوم، قدر نجاحها في فنّ ترجمة الديستوبيا إلى واقع.

تاريخ جهاز الاستخبارات السريّة البريطانيّة «سنة 2010، وفيهما ما يؤكّد أنّ جورج أورويل قد يكون من بين كتّاب كثيرين جدّتهم المُخابرات الأميركيّة والبريطانيّة في حربها على المُعسكر الاشتراكيّ، ودعت أعمالهم، وساعدت على نجاحها!

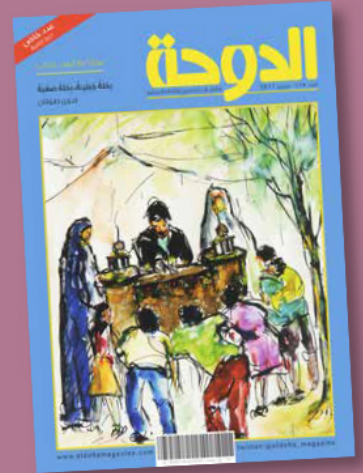
تُرى ما سرّ صمود هذه الرواية طيلة هذا الوقت؟ ألحّ عليّ هذا السؤال وأنا أكتشف خبر نشرها ضمن سلسلة «البيداء»، متطلّعا مثل ملايين البشر إلى الخروج من كابوس «الكورونا»، وما صاحبه من «حجر» و«كمامات» و«مراقبة» و«خوف» ومحاذير غير مرئيّة، ألغت كل نشاط، وتحديداً النشاط الثقافيّ، وحوّلت البيت إلى استعارةٍ شبيهةٍ ببطن الحوت.


استحضرت في الوقت نفسه عمليّن آخرين لجورج أورويل: رواية نُشرت سنة 1939 بعنوان «الصعود إلى الهواء»، كتبها أثناء إقامته في مراكش... ومقالة نُشرت سنة 1940 بعنوان «داخل الحوت» تناول فيها تجربة هنري ميلر، الذي بدا له غير معنيّ بما يحدث في العالم شبيهاً بمنّ يعيش داخل بطن حوت.

أورويل في هذه الأعمال الثلاثة يحلم بإنسان جديد يفكر بنفسه ويبدع حياته. إنسان يعيش بحرّيّة وكرامةً آمنًا على نفسه إن هو جاهر باختلافه وتحرّر من ذهنيّة القطيع. وهو حلم لا يمكن أن يتحقّق إن لم يعرف الإنسان كيف يتمرّد على الإملاءات العقائديّة أو الأيديولوجيّة، وكيف يرفض الإقامة في «مربع» الخديعة، حيث تُبنى المُدُن بثقافة الغابة. تذكّرت وينستون كثيراً هذه الأيام! وينستون، إحدى شخصيّات «1984»، الذي عرف كيف يحدّد ملامح الخديعة: «أنّ تدرك الحقيقة الكاملة، وألّا تكفّ على الرغم من ذلك عن رواية الأكاذيب المُحكّمة. أن تؤمن برأين في وقت واحد وأنت تعرف أنّهما يتناقضان، وأنّ تتصرّف على الرغم من ذلك كأنّ أحدهما لا ينفي الآخر. ألا تلتزم بالأخلاق التي تدعو إليها...».

يبدو أورويل في روايته شديد الخوف على الحرّيّة. فهي في نظره شرط وجود إنسان واع ومفكر، ومن ثمّ دائم التمرد على واقعه دائم الرغبة في المزيد من الحقوق والحرّيات، في حين يمقت السادّة التفكير والوعي والكفاءة ويُفضّلون الطاعة والولاء. الولاء في «1984» يعني «انعدام التفكير، بل انعدام الحاجة إلى التفكير. الولاء هو عدم الوعي».

ولإنتاج مجتمع غير واع، لم يجد السادّة في الرواية أفضل من إنتاج الحقد لتوحيد المواطنين ضدّ عدوٍّ مُشترك ينشغلون به عن النظام! لذلك استنبطوا «دقيقتين للكراهية». وهو طقسٌ لممارسة البغض تجاه العدو الرسمي رقم واحد: غولدستين!





www.dohamagazine.qa