في مقهى بروست

ترجمة: حسين جرود

في مقهى بروست

ترجمة: حسين جرود

إلى الروائي مازن عرفة الذي ذكرني أكثر من مرة بإنجاز هذا الكتاب..

إلى الطبيب والمترجم حيدرة الأسعد الذي كان شريكًا دائمًا في اختيار المقالات..

المحتويات

لماذا يجب أن نقرأ أصعب رواية في العالم؟ ٥

ماريو بارغاس يوسا: كلُّ الأشياء ممكنة؛ الشباب الأبديّ لكتابة فلوبير ١١

كيف تمظهرت نظرية أينشتاين النسبيّة في أعمال فيرجينيا وولف؟ ١٦

كيف صُنِع الكِتاب الأكثر شهرة في العالم؟ ٢٧

التحديات الخاصة التي تواجه محاولات ترجمة جديدة لكافكا ٣١

هل رأى خوسيه دونوسو مستقبل الأدب في أمريكا اللاتينية؟ ٣٦

أحيانًا يكون القليل من الهراء جيدًا... حوار مع تشارلز سيميك ٤٣

آني إرنو: الكاتبة التي لا تثق بذكرياتها ٥١

مثل شاعر يكتب قصصًا مثيرة... لماذا يجب أن تقرأ خابيير ماریاس؟ ٥٨

إعادة اكتشاف مقابلات كورماك مكارثي المبكرة ٦٢

هل نخطط قبل كتابة الرواية أم لا؟ ٦٨

الطريق ليس طريقًا؛ كيف لم أصبح شاعرًا؟ ٧١

عن التحفة الفنيَّة التي ألهمت ماركيز ليكتب روايته ٧٩

بيوولف شيهان: ما تعلّمتُه من تصوير الكُتّاب الكبار ٨٧

ليلي تشو: القيمة الأدبية لقائمة مهام جيدة ٩٦

كيف تبني شخصيات روائية مقنعة؟ ١٠١

خوان بيّورو: تاريخ الأدب هو تاريخ الغزو التدريجيّ للحميمية؛ الأدب في زمن ما بعد الحقيقة ١١٦

القراءة الخاطئة لـ «يوليسيس» ١٣٠

ما يهمني أن أكتب بعفوية.. حوار مع الكاتبة الهندية قرة العين حيدر ١٥٦

وسيلة أم مصدر رعب؟ التطلع نحو الأدب من أجل فهم أفضل للذكاء الصناعي ١٦٨

القارئ هو المهم.. في الفضاء الميتافيزيقي للأدب ١٨٢

تأمُّلات كارل أوفه كناوسغارد عن يون فوسه... أحد أعظم كُتَّاب النرويج ١٩٤

الحس العميق: الحاسة السادسة لسرد القصص ٢٠١

«الخوض في الوحل».. عن قراءة وإعادة قراءة إيلينا فيرانتي ٢١٤

عن الحكايات التي ترويها كتبنا عنا ٢٣١

عن أوجه الشبه اللافتة بين الحكمة والشعر ٢٣٧

ماغي أوفارل: البحث عن القصص المختبئة في أماكن مكشوفة ٢٤٣

الكتاب المقدس والشعر ٢٤٨

هل كانت جين أوستن الروائية المناهضة للرومانسية؟ ٢٥٧

فن الحاشية السفلية والتعليقات: من نابوكوف إلى دانييلوفسكي.. ما وراء التجريبية ٢٦٣

زيدي سميث: أنا أكتب لأن.. ٢٧٢

مدينة الأشياء المفقودة: إعادة اكتشاف «كتاب اللاطمأنينة» ٢٧٨

باربرا كينغسولفر: القصَّة الجيّدة تعششُ في الحقيقة ٢٨٧

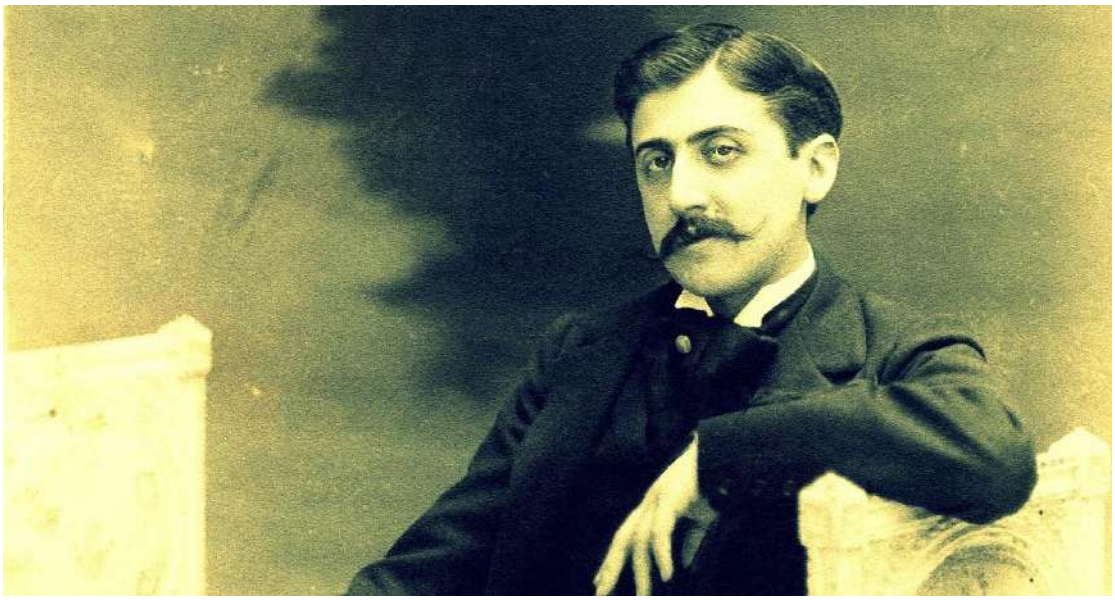
الشرارة الأولى: عن ماري شيلي وإبداعها ٢٩٧

بحسب جورج أورويل... ما الذي جعل شكسبير عظيمًا؟ ٣٠٦

عن مارسيل بروست ٣١٢

لماذا يجب أن نقرأ أصعب رواية في العالم؟

بقلم: كاث باوند



يصـادف هذا العام الذكرى المئوية لوفاة مارسـيل بروسـت ونشـر المجلد الأول من تحفته «البحث عن الزمن المفقود» بالإنجليزية. كثيرًا ما عدَّها الباحثون والنقاد من أعظم روايات الحداثة في جميع العصـور، وحازت في زمنها على إعجاب فيرجينيا وولف. «آه، لو كان بإمكاني أن أكتب هكذا!»، أعلنتْ في رسـالة إلى روجر فراي عام ١٩٢٢. مثل وولف وجيمس جويس، اللذين كانا سـينشـران في ذلك العام أعمالهما الرائدة (غرفة يعقوب وعوليس على التوالي)، انفصـل بروسـت بنحو مذهل عن التقاليد الواقعية لأدب القرن التاسع عشر الذي تقوده الحبكة من أجل خلق شيء جديد تمامًا. في الواقع، لقد كان جديدًا جدًا لدرجة أنه ما زال يساء فهمه بنحو عميق حتى الآن.

«البحث عن الزمن المفقود» أطول رواية في العالم رسـميًا، إضـافةً إلى تعقيدها الملموس، ما يعني أنه من المرجح أن تنتشـر الكليشـيهات المحيطة بالعمل أكثر من قراءته بالفعل، مثلما حدث مع «عوليس». قد نفكر في كعكة غُطسـت في الشـاي

تستحضر ذكريات الماضي، الجمل الطويلة الباهظة وبروست نفسه، بعينيه الواهنتين وشاربيه المتأنقين، محبوسة في غرفة نومه المبطنة بالفلين يعمل بقلق شديد على مؤلَّفه الرائع. يقودنا كل هذا إلى الاعتقاد بأن هذا العمل انغماس جمالي، حَصين، يستغرق طويلًا، ولا يتمتع به إلا عدد قليل من الأفراد رفيعي المستوى الذين يرغبون في إظهار مؤهلاتهم الثقافية. في هذا سنكون مخطئين جدًا.

يقر كريستوفر برندرغاست (محرر إصدار دار بنجوين للنشر من «البحث عن الزمن المفقود» ومؤلف العديد من الكتب حول بروست ومنها «العيش والموت مع مارسيل بروست» الذي نُشر مؤخرًا)، ويعترف بصعوبات تلخيص الرواية. إذ يقول لبي بي سي: «إن عالم بروست الخيالي عالم في حالة تغير مستمر بنحو صريح ومتعمد. إنه يتحوَّل ذاتيًا ويتنقَّل، ما يجعله يقاوم جذريًا أي نوع من الملخصات السريعة». ومع ذلك، عند الضغط عليه لمحاولة وضع تلخيص موجز، يلاحظ أنه رغم طبيعتها التجريبية، ما يزال هنالك خط سردي أساسي في جميع أنحاء الرواية. يقول: «إنها تحكي قصة شخص من الصبا إلى مكان متأخر من منتصف العمر، ويبلغ ذروته باكتشاف واحتضان مهنة؛ الكتابة». هذا السرد يضع الرواية ضمن التقليد الأوروبي المسمى (بيلدونجسرومان – Bildungsroman)، أي قصة تكون الشخص من الشباب إلى النضج.

يتضمن هذا التكوين سنوات عديدة من خيبات الأمل المتلاحقة. يشير بندرغاست إلى أن كلمة perdu في العنوان الفرنسي الأصلي (À la Recherche du Temps Perdu) تعني كلًا من «المفقود» و«الضائع»، وهو فارق بسيط من المستحيل الحصول عليه في الترجمة الإنكليزية. في سن مبكرة، يتوق الراوي إلى دخول المجتمع الراقي لعائلة غيرمانتس، لكن يبدو له هذا متعجرفًا وسطحيًا عندما يحظى بالقبول. حياته العاطفية مخيبة للآمال بالقدر نفسه، مما يؤدي إلى كارثة تلو

الأخرى، خاصـــة فيما يتعلق بعلاقته بألبرتين ذات الروح الحرة، التي قابلها أول مرة عندما كانت شـابة بينما كان في إجازة، وينتهي بهما الأمر إلى البقاء أسـيرين فعليًا في تصـوير مأسـاوي للطبيعة المدمرة للغيرة الجنسـية. كل هذا «يرافقه شـعور الراوي بأنه يضـيع وقته، وأن شـيئًا ما ينتظره، ويمكن تمثيله –إلى حد ما– بشـيء له علاقة بمشـروعه ليصـبح مؤلفًا أو كاتبًا... لكنه يسـتمر في الالتفاف بعيدًا عن ذلك، ما يجعله يضـيع حياته حتى يصـل إلى النقطة التي يدرك فيها فجأة ذلك الشـيء ويحتضنه»، يشرح بردرغاست.

قد يعد الراوي تجربته الحياتية «ضائعة» (بالطبع ليست كذلك وستشكل في النهاية الإلهام لروايته)، لكن من الصعب أن يوافق القارئ على ذلك. إذ كتب الباحث روجر شاتوك عن طريقة بروست «دليله الميداني» في البحث عن الزمن المفقود، تحتوي هذه «الرواية المحظورة ظاهريًا» على «عالم من الأماكن المفعمة بالحيوية والشخصيات البشرية بنحو كثيف»، التي تجتمع لتجعلها «أعظم روايات القرن العشرين، وأكثرها استحقاقًا للقراءة».

في أثناء مرافقنا للراوي في رحلته، ندخل إلى عالم في حالة تدفق عميق لانحطاط بيل إيبوكيه (أي الحقبة الجميلة، ويطلق هذا المصـطلح غالبًا على فترة من التاريخ الفرنسـي والأوروبي، يرجع تاريخها عادةً إلى الفترة ما بين سـبعينيات القرن التاسـع عشـر واندلاع الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤)، والاضـطرابات الاجتماعية والسياسـية التي سـببتها قضـية دريفوس (صـراع اجتماعي وسـياسـي حدث في نهاية القرن التاسع عشر في عهد الجمهورية الفرنسية الثالثة. اتهم بالخيانة في هذه القضية النقيب ألفريد دريفوس) وصدمة الحرب العالمية الأولى. نواجه الكثير من الشخصيات التي لا تُنسـى، ومنها تشـارلز سـوان الراقي، الذي يُنذِر حبه الجارف للمومس السـابقة أوديت بعلاقة الراوي مع ألبرتين، وابنتهما غيلبرت، التي سـتكون الحب الأول للراوي.

ستتزوج غيلبرت لاحقًا من روبرت دي سانت لوب، وهو نفسه عضو في جماعة غيرمانتس الشهيرة. التي تضم دوقة غيرمانتس الفاتنة والبارون شارلس الجلف المثلي الجنس. يُنظر إلى عالمهم المتلألئ والسطحي في نهاية المطاف على أنه يفسح المجال تدريجيًا لبرجوازية صغيرة تجسدها السيدة المبتذلة المنافقة فيردورين وجماعتها الصغيرة. من ثم، يكشف صعودها المذهل في المجلد الأخير لتغدو أميرة غيرمانتس كيف أدت التحولات الاقتصادية والاجتماعية إلى أن باتت الثروة وحدها قادرة على تجاوز الأصل والمنشأ عندما يتعلق الأمر بالمكانة.

يأتي هذا الإيضاح ضمن مشهد «بال دي تيت» عندما يواجه الراوي –بعد غيابه لسنوات عديدة– شخصيات الرواية الأخرى. قبل الدخول في الحدث، تنشط سلسلة من الذكريات الكثيفة، على غرار تلك المستوحاة من طعم الكعكة المغطسة في الشاي، مُحفَّزة إلى حد كبير من إحساسه بالرسالة (النداء الباطني). يدرك أن موضوع عمله العظيم هو فقدان دعوته والرحلة الطويلة لاستعادتها. فور أن يكتشف أنه غير قادر على التعرف على أي من الشخصيات التي ستكون شخصيات في العمل، لأنهم قد تقدموا في السن الآن دون أن يستكمل معرفتهم، يصاب بالإحباط، ولكن يجري إنقاذه من طريق تقديمه إلى مدموزيل سانت لوب الشابة، ابنة غيلبرت وروبرت. إذ تذكره بشبابه وتساعده على استعادة إحساسه بالهدف. الراوي والمؤلف الآن هما الشيء نفسه.

جاذبية الرواية عالميًا

الرواية التي قرأناها للتو، التي نفترض أنها الرواية التي كتبها الراوي، هي أكثر بكثير من مجرد سرد لرحلة رجل واحد نحو النضج. كما يلاحظ شاتوك، «تكشف الرواية

عن حياة مليئة بالخبرات، التي توسع فهمنا للحب والطبيعة والذاكرة والغطرسة». إنها توفر الأمل أيضًا لجميع أولئك الذين يظنون أن حياتهم «ضاعت» لأنهم لم يجدوا بعد هدفهم في الحياة. إذا لم تحوِ شيئًا آخر، فإن «البحث عن الزمن المفقود» تؤكد أنه لم يفت الأوان أبدًا لاحتضان رسالتك الحقيقية.

إذا كان محتوى الرواية يساء فهمه غالبًا، كذلك طبيعة جمهور قرّائها. فكرة أنها قد تجذب قلة مختارة هو شيء دحضه «بروست لو»، المشروع الرائع للمخرجة الفرنسية فيرونيك أوبوي. منذ عام ١٩٩٣، راحت تصور أفرادًا يقرؤون نحو صفحتين من الكتاب في وقت واحد من أجل تصوير الرواية بأكملها بهذه الطريقة، وهي عملية تتخيل أنها ستستغرق ٣٠ عامًا حتى تكتمل. بعد أن اتصلت في البداية بالأقارب والأصدقاء والزملاء من أجل القراءة، نمت الدائرة لتشمل تجار السوق، وعاملات التنظيف، وابن عم بعيد لبروست، وحتى الممثل كيفين كلاين. بعضهم، مثل السكرتيرة التي ترجمت الرواية في أوقات فراغها إلى السلوفينية، هم بالفعل معجبون بالرواية. أما الآخرون الذين جرى استقدامهم عشوائيًا من أجل القراءة فقد واصلوا احتضان الرواية بأكملها. لقد كان هذا دائمًا هدف بروست، إذ قال: «القراء لن يكونوا قرائي، بل قراءهم، لن يكون كتابي سوى نوع من العدسة المكبرة التي تمكنهم من قراءة أنفسهم»، بحسب ما يذكر أوبوي لبي بي سي. يمكن للراغبين في قراءة مقطع من الفيلم التقدم الآن عبر موقع Aubouy الإلكتروني، حيث يطلب منهم توضيح أسباب رغبتهم في المشاركة. الأسباب الأكثر شيوعًا التي يقدمها الناس عادةً هي أنهم لم يتمكنوا من البدء بقراءة بروست، وستكون هذه طريقة للقيام بذلك؛ إنهم يحبونه ويريدون الإشادة به، أو يريدون ببساطة أن يكونوا جزءًا من هذا المشروع الضخم. ولكن هنالك أسباب أكثر شخصية، مثل كونه الكتاب المفضل لأحد الأقارب

المحبوبين، أو أنهم قرؤوه قبل ٣٠ عامًا على متن قارب مع حبيبهم. يقول أوبوي: «ينتج عن هذه الدوافع قصائد حب حقيقية لبروست».

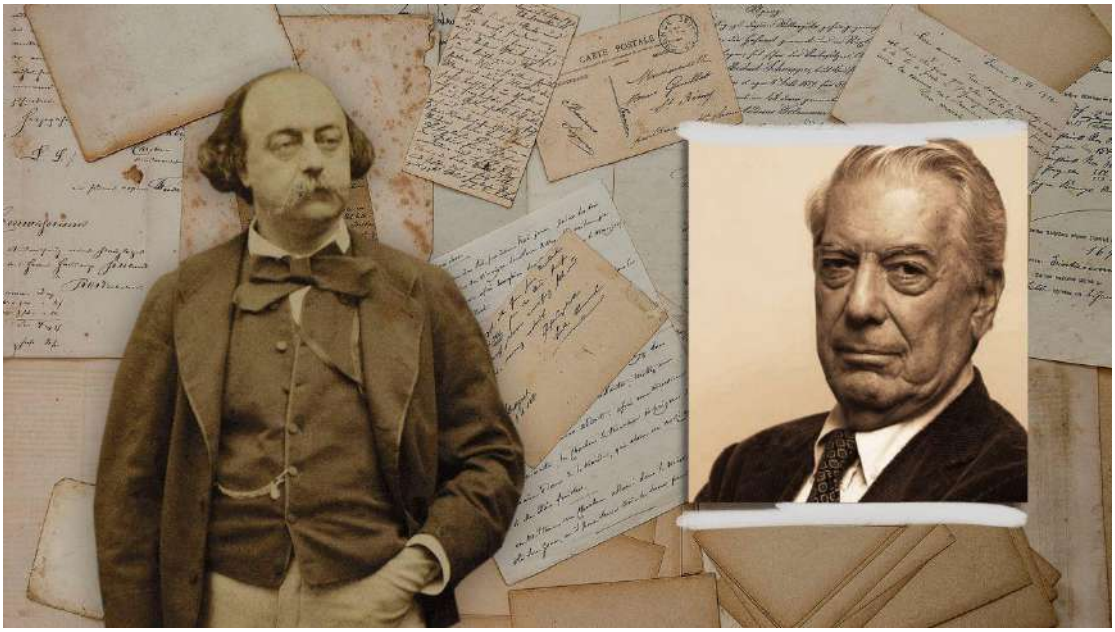
في عصر الأساطير حول فترات الانتباه المنخفضة، قد يبدو طول الرواية مزعجًا. ولكن هذا مفهوم خاطئ آخر. تشير آن لوري سول أمينة متحف كرنفالت في باريس، الذي يضم غرفة النوم الخاصة باستجمام بروست إلى «أن الوقت الذي نقضيه في قراءة بروست، مقارنةً بالوقت الذي يخصصه بعضنا لمشاهدة السلسة الكاملة لمسلسل تلفزيوني، أو التدقيق في وسائل التواصل الاجتماعي، ليس كبيرًا، والمنفعة في هذه الحالة من نوع مختلف». مثل أوبوي، تؤكد أيضًا الجاذبية العالمية للرواية. انطلاقًا من قراءتها يمكننا الدخول إلى عالم يسمح لنا «بالتساؤل عن دور الفن، وتجربة مباهج الحب ومعاناته، والصداقة، واكتشاف معرض غير عادي، وغالبًا ما يكون هزليًا للصور التي تمثل عبر شخصياتها وجنونها صور معاصرينا»، يقول سول.

يلاحظ برندرغاست أن تجربة القراءة الشائعة هي أن تتصفح ٥٠ أو ٦٠ صفحة من «البحث عن الزمن المفقود» ثم تستسلم. الجمل الطويلة والسرد غير القاطع تُثبِت الكثير بالنسبة إلى الكثيرين. لكنه يعتقد أن المثابرة جديرة بالاهتمام. «اعتدتُ أن أقول لطلابي: "لا تفعل هذا، إذا أصررت على حدوث شيء ما لك". إنه الشيء نفسه الذي حدث لي، ستصبح مدمنًا. وهذا ما حدث لهم بالفعل».

أولئك الذين يواظبون سيواجهون رواية «تسعى إلى أن تظهر لنا ينابيع الحياة، ليس في عمل فني بل في أنفسنا». لذا، لا يمكن أن يضيع الوقت الذي نقضيه في قراءتها.

ماريو بارغاس يوسا: كلُّ الأشياء ممكنة؛ الشباب الأبديّ لكتابة فلوبير

بقلم: ماريو بارغاس يوسا



في فترة ما من القرن الماضي، وصلتُ إلى باريس واشتريتُ –في ذلك اليوم– نسخة من «مدام بوفاري» من متجر لبيع الكتب، يُسمى جوي دي فيفر، في الحي اللاتيني. بقيتُ مستيقظًا طوال الليل تقريبًا لأقرأها، وبحلول الفجر عرفتُ نوع الكاتب الذي أريد أن أكونه. بفضل فلوبير، بدأت التعرف على كل أسرار فن الرواية.

لم يعزز أحد فن الرواية مثلما فعل ذلك الناسك من بلدة كرواسيه، فقد اكتشف أن الشخصية الأهم التي يبدعها الروائي هي الراوي، وأنه يمكن أن يكون راويًا يعرف كل شيء، مثل الله، أو راويًا غير شخصي، أو يكون شخصية أيضًا، ويمكن أن يوجد العديد من الرواة، وأن تتنوع أصنافهم. إنها الطريقة التي ابتكر بها فلوبير الرواية الحديثة ووضع الأساس لما سيأتي. بعد سنوات، ستأتي الأجهزة والتقنيات اللانهائية التي ابتكرها جيمس جويس لتزوِّد هذا النوع الأدبي، وتميزه عن الماضي، ونمطه الكلاسيكي.

لكن الروائي الذي استفاد من ابتكارات جيمس جويس لم يكن أوروبيًا، بل كان مواطنًا أمريكيًا شماليًا شغف بمنطقة الميسيسبي، إذ اكتسب هذا اللون الأدبي في يديه مرونة في الزمان والمكان مما أتاح المجال لجميع أنواع الشـطط؛ **وليم فوكنر**. لكن أكثر ما يثير الدهشـة في فوكنر، ليس الجرأة الرائعة التي سمحت له بكتابة روايات رائعة مثل «**بينما أرقد محتضرة**» و«**الصخب والعنف**»، وهي الكتابات الأصعب على الإطلاق، لكن خداعه الصـحفيين الذين قدم نفسـه لهم على أنه مزارع محب للخيول، رافضًـا مناقشـة التقنية الروائية لأنه –حسـب قوله– لا يعرف شـيئًا عنها. بفضـل فلوبير وجويس وفوكنر، سـتكون الرواية الحديثة جديدة ومتميزة بنحو فريد عن الرواية الكلاسيكية.

في حالة فلوبير، يظهر انشغاله ببنية الرواية في الرسائل الليلية التي كتبها إلى حبيبته لويز كوليت، ضـمن جزء كبير من السـنوات الخمس التي اسـتغرقها في كتابة «مدام بوفاري». لذا مر وقت طويل قبل جمع هذه الرسـائل في كتاب. ربما كان أهمها ما كُتب لتعيين معايير الرواية الحديثة بوصـفها شـكلًا راسـخًا بكل معنى الكلمة، متميزةً عن كل ما سبقها من قصص قليلة تحمل اسم «رواية». كان هذا انفصالًا صارخًا – لكنه غامض– عن الماضي. يتألف من شرح لعنصر الترتيب في القصة، الذي يمكن أن يكون محاكاة لإله كلي المعرفة، أو ببسـاطة شـخصـية لا يمكنها أن تعرف أكثر مما يعرفه الناس العاديون أمثالنا عن الآخرين، بكل ما تنطوي عليه المعرفة من إمكانية الخطأ. في الرواية، كما في مدام بوفاري، يمكن أن يوجد راوٍ كلي العلم شبيه بالإله ورواة شخصيات متنوعة، طالما تُحترم حدود كل منهم.

على مسـتوى النثر، اعتقد فلوبير دائمًا أن التميز في العبارة يكمن في موسـيقاها وأن مقطعًا واحدًا غير متناغم يكفي لتفقد العبارة الموسـيقية كمالها، إذ ينسـب فلوبير لها صـفات التعويذة. كانت السـنوات الخمس التي قضـاها في كتابة مدام

بوفاري الأغنى والأكثر إبداعًا من ناحية بنية الرواية. إذا أردنا أن نكون صـــادقين، فإن فلوبير هو المبدع الحقيقي للرواية الحديثة.

لقد وضـعت قصـة إيما بوفاري ورسـائل فلوبير شـبه اليومية إلى لويز كوليت أسـس الرواية الحديثة، رغم أن الاعتراف بهذا الأمر اسـتغرق بعض الوقت. إن الراوي غير المرئي أهم إبداعات فلوبير، إذ إنه شخصية تعرف كل شيء عن القصة التي يرويها، ليس بوصـفها حاضـرة بل بالأحرى بوصـفها غائبة، من يعرف كل ما يحدث لكنه لا يكشـــف عن نفســـه، في الواقع يخفي شـــخصـــيته دائمًا من طريق التظاهر بعدم الشخصية، وتقاطعه دائمًا الشخصيات الأخرى في القصة، الذين يُسمح له بالكشف عن نفسـه لهم، ليشـعروا بوجود وحضـور محددين، طالما أنه لا يتجاوز ما يمكن (أو يجب) أن يعرفه الشخص.

زاوية التركيز دائمًا هي عمل الراوي شبه الإله، الذي يظهر الشخصية أو يخفيها وفقًا لتقلبات القصـة المختلفة. ضـمن هذا الإطار، يمكن معرفة كل شـيء وإخباره، حتى الصمت الحكيم الذي يفرضه الراوي في سياق السرد.

تسـمح «الرواية الجديدة» التي ابتكرها فلوبير في «مدام بوفاري» بكل شـيء، إلى حد معين. مثلًا، إنشـاء شـخصـية جماعية بإيجاز، مثل الفصـل الذي يدخل فيه الطالب الجديد «تشـــارلز بوفاري» في بداية الرواية عندما يقدمه الأســـتاذ إلى القاعة. هذه القاعة شـخصـية واحدة تنقسـم إلى شـخصـيات مميزة، إذ يسـتعيد الطلاب في الفصـل شـخصـياتهم ويصـبحون مختلفين بعضـهم عن بعض. ضـمن المخطط الذي أنشـأه فلوبير، كل الأشـياء ممكنة ومتماسـكة، طالما أن الروائي يحترم القواعد ولا يشـتت انتباهه، مؤديًا إلى وقوع حادث وانهيار بنية الرواية الصارمة.

لم يكن من السهل على فلوبير أن يصبح ذلك الشخص الذي يمكن أن يستغرق خمس سنوات من حياته لكتابة «مدام بوفاري» من الصباح إلى المساء، سبعة أيام في الأسبوع. أولًا، كان عليه أن يجد مرضًا يكفي لإقناع أبيه الطبيب، الذي تمنى أن يسير ابنه غوستاف على خطاه ويمارس مهنة. ناقش النقاد والأطباء بدقة مرض غوستاف فلوبير الشهير، تلك الأزمات التي أحاطت به وجعلته ينهار على الأرض، ويتألم بشدة.

أنا أعتقد أنه اخترع هذا المرض ليكون قادرًا على العمل بسلام، ويخصص وقته كله للكتابة، وهذا لا يعني بأية حال أنه لم يسقط على الأرض أحيانًا ويرى أضواءً غريبة، ويتقيَّأ، وما إلى ذلك. الحمد لله جرى الحفاظ على رسائله إلى لويز كوليت. احتفظت بها، تبارك ذكرها. من جهة أخرى، أحرقت ابنة أخت لئيمة رسائل كوليت إلى فلوبير لكونها إباحية أكثر من اللازم، ما أكسبها كراهية جميع أتباع فلوبير (بمن فيهم أنا، وهذا غني عن القول).

هل امتلك فلوبير أية فكرة عن الثورة التي سيطلقها مع «مدام بوفاري»؟ لا يمكننا التأكد. في تلك السنوات الخمس، اعتقدَ أنه يعمل على «مدام بوفاري»، وربما لم يكن على دراية بالانتشار الاستثنائي الذي سيحققه اكتشافه، أو ثورة الراوي غير المرئي تمامًا، التي من شأنها أن تحدث قفزة بين الرواية القديمة (الكلاسيكية) والرواية الجديدة، بصياغة أخرى. ليست هذه المرة الأولى التي يكتشف فيها شخص ما –بما يشبه الصدفة– نظامًا سرديًا جديدًا ويطلق ثورة من طريقه (**بورخيس** في قصصه القصيرة، مثلًا).

لطالما أعجبت بفلوبير وشعرت بالأُلفة تجاهه، كما لو كان عمًا أو جدًا. لقد نسيت عدد المرات التي ذهبت فيها إلى كرواسيه لأستعيد النشاطات التي قام بها، وأصرخ في «موضع الصراخ» حيث كان يذهب لاختبار كمال عباراته الإيقاعية. ونسيت كم

مرة أخذت الزهور إلى تلك المقبرة المليئة بالقبور والصلبان. لقد زرت حتى المستشفى الذي وظف والده، والده الطبيب الذي أجبر على إعالته بينما يعمل على فيضـــه الروائي.

مرت مئتا عام على ولادته، وما زال أســـلوب كتابة الروايات الذي ابتكره حيًا وفتيًا. لدي شــعور أنه خلال المئتي عام القادمة ســتظل طريقته في الكتابة عفيَّة، في حالة الشباب الأبدي.

كيف تمظهرت نظرية أينشتاين النسبيّة في أعمال فيرجينيا وولف؟

بقلم: غابرييل بيلوت

لســـوء الحظ، كتبت فيرجينيا وولف في مذكراتها عام ١٩٣٤: «لا يمكنك حل لغز الكون عند تناول الشـــاي»، وذلك بعد محادثة مع ويليام بتلر ييتس، الذي أتى إليها بتفسير متأثر بالصوفية لروايتها «الأمواج» ورؤى استثنائية عن «الغَيْبيّ».

«لا الدين ولا العلم يفســران العالم»، أخبرها ييتس، كما ســجلت. «الســحر والتنجيم يفعل ذلك». ربما كانت وولف، التي تســـتمتع بالفروق الدقيقة، قد وافقت جزئيًا على تقييم ييتس بأن لا الدين ولا العلم قد غيَّر كل فهمنا للكون، ولكن هذه المؤلفة من جماعة بلومزبري* كانت بلا شـــك أكثر ميلًا إلى العلم. لم تكتفِ فقط برش مقاطع ساخرة من النقد السام عما عدته خرافة عبر كتاباتها الخاصة والعامة، ولكنها أبدت أيضًـــا اهتمامًا عميقًا بالتقدم في الفيزياء وعلم الفلك، وأبرزه في نظريتي النســـبية الخاصـــة والعامة لـــــ ألبرت أينشـتاين عامَي ١٩٠٥ و١٩١٥ على التوالي، الذي افترض بنحو أساسي أن الأحداث في الوقت نفسه لا تكون هي نفسها في كل مكان بالنسبة إلى الجميع، ولكنها تعتمد على مسافة الراصد وسرعته (مثلًا، إن الساعة التي تتحرك بسرعة الضوء تبدو أبطأ من ساعة تتحرك بسرعة أقل من ذلك). أحدثت

هذه الفكرة غير البديهية ثورة في عالم وولف بعد أن أثبت عالم الفلك آرثر إدينغتون النسبية عام ١٩١٩، وهو إنجاز ساعد كليهما على قلب العقيدة العلمية وجذب اهتمام الجمهور العام.

يمكن لقراءة وولف من منظور أينشتاين والنسبية –الفيزيائية أو النظرية المذكورة في «**السيدة دالاوي**»، و«**غرفة تخص المرء وحده**»، وفي رسائلها– أن تثري الالتواءات المتصاعدة للوقت والبنية السردية في «**إلى المنارة**» (التي نُشرت قبل تسعة عقود)، و«**أورلاندو**»، و«الأمواج»، وقصتها القصيرة «أثر على الحائط»، والعديد من النصوص الأخرى. قد تكون نظرية أينشتاين أثَّرت ببراعة في فلسفة وولف البسيطة – ولكن السامية– للفن والحياة، التي سعت إلى معنى في عالم محموم وغير خطي ومن المحتمل أن يكون ملحدًا. رغبت وولف في كتابة روايات تصور تدفق الحياة الداخلية والخارجية وغرابتها، على النقيض من عمل شخص مثل أرنولد بينيت، الذي وصفته بأنه يخلق شخصيات مثل المنازل التي «ترفض الحياة الإقامة فيها». هذه الفكرة القائلة بأن الحياة ليست بسيطة، وقابلة للتحديد، وخطية (شيء تحدده العقيدة بنحو صارم). ولكن، بدلًا من ذلك، شيء شفاف، بعيد المنال، ونسبي تبعًا للتجربة الفردية، تُلخَّص بوضوح في سطر من «الرواية الحديثة»، إحدى أشهر مقالات وولف. كتبت: «الحياة ليست سلسلة من مصابيح الحفلة مرتبة بنحو متناظر». بالأحرى، «الحياة هالة مضيئة، غلاف شبه شفَّاف يحيط بنا من بداية الوعي حتى النهاية».

رغم أن اهتمام وولف بالعلوم قد حظي ببعض الالتفات النقدي –ومنها «فرجينيا وولف» لهولي هنري و«خطاب العلوم» وفي بعض النصوص حول الحداثة والخطاب العلمي– ما يزال من النادر نسبيًا أن نرى وولف تناقش في هذا السياق. ومع ذلك، يمكن القول إن الأفكار الجديدة لعلوم عصرها تتخلل عملها. لقد قدمت رؤية لعالم في حالة تغير مستمر، حيث قد يغدو الوقت بالنسبة إلي أبطأ منه بالنسبة إليك في لحظة

ما، تلك الرؤية التي جرى توصـــيلها في عصـــر كان التقدم العلمي يعيد فيه تعريف مفاهيم الوقت نفســـه بنحو متكرر، من التطور الثوري للتصـــوير الفوتوغرافي بإيقاف الحركة (الذي أبطأ الوقت، إنْ جاز التعبير) إلى النسبية، وإعلان إدوين هابل الصادم بأن الكون يتوسَّـــع، وميكانيكا الكم (التي جعلت الوقت أغرب من أي وقت مضـــى). هذه الأمور الثلاثة الأخيرة بعد اللورد كلفن، قرب بداية القرن العشـرين، قدمت إحدى أكثر التصـريحات السـابقة لأوانها عبر التاريخ: «لا يمكن اكتشـاف شـيء في الفيزياء الآن». من المؤكد أن وولف لم تكن عـالمـة. لكنهـا ترجمـت مـا فهمتـه من اللغـات الجديدة للفيزياء –خاصـــةً لغة أينشـــتاين– إلى فنها، وأعتقد، إلى فلســفة قدمت رؤية بسيطة –ولكنها مؤثرة– لمعنى الحياة والفن على حد سواء.

كان أينشتاين من المشاهير العلميين. يمكن القول إن شعبيته –في ذروتها– قد طغت على شـعبية **ســتيفن هوكينج** اليوم أو الحماس المكرس لمروجي العلم المعاصـرين، مثل نيل ديجراس تايسون أو بيل ناي.

بعد أن أثبت إدينجتون نظرية أينشتاين بقياس انحناء ضوء النجوم في أثناء الكسوف، نشـأت لدى عامة الناس فورة غير عادية من الفضـول حول النسـبية، بحيث كان من المتوقع أن يبيع أي شـيء كتبه أينشـتاين (أو يتعلق به) كثيرًا من النسـخ، إن لم يكن يسـبب أعمال شـغب. لبقية العام بعد إنجاز إدينجتون، كانت صـحيفة التايمز اللندنية تنقل مقالات عن أينشـــتاين ونظريته المميزة يوميًا تقريبًا. يمكن للمرء حتى شـــراء البضـائع النسـبية في لندن، متضـمنةً الأواني النسـبية. يعود جزء من جاذبية أينشـتاين إلى الحدس المضـاد المذهل للنسـبية، ولفترة من الوقت، كانت الصـحف مستعدة لدفع رسـوم مرتفعة بصـورة اسـتثنائية مقابل تفسـيرات موجزة وبسـيطة. كان هوس الجمهور العام بأينشتاين محمومًا جدًا، حتى أنه عندما كتب أينشتاين عام ١٩٢٩ ورقة قصيرة

لمطبوعة ألمانية، تلقى رسالة معبرة من آرثر إدينجتون، أخبره فيها أنه «قد يكون مسليًا أن تعرف أن أحد متاجرنا الكبرى في لندن (سيلفريدجز) قد نشر على نافذته ورقتك (الصفحات الست التي ألصِقتْ جنبًا إلى جنب)، كي يتمكن المارة من قراءتها بالكامل. حشود كبيرة تتجمع حولها لقراءتها!». في العام التالي، كما سجل هولي هنري، اضطر الحراس في متحف مانهاتن للتاريخ الطبيعي إلى فضّ ما كاد أن يصبح شغبًا عندما سارع أكثر من ٤٠٠٠ شخص لمشاهدة فيلم يُزعم أنه يزيل الغموض عن النسبية.

إن مدى إلمام وولف بعمل أينشتاين غير واضح، بل متناقض. إذ كانت ستصادف عمله من طريق صداقتها مع الفيلسوف **برتراند راسل**، الذي أصدر عام ١٩٢٥ شرحًا ساحرًا لنظريات الفيزيائي الألماني «**ألف باء النسبية**». ومع ذلك، في عام ١٩٣٨، كتبت وولف: «لم أقرأ أينشتاين؛ لا ينبغي أن أفهم ذلك»، وذلك في رسالة في أكتوبر إلى طالبة الأدب الأمريكية إليزابيث نيلسن (أول من كتب أطروحة عن وولف)، التي زارت المؤلفة للمناقشة، بحسب تعبير وولف: «أينشتاين وتأثيره الدنيوي الإضافي على الخيال». ومع ذلك، في مدخل مذكراتها عام ١٩٢٦ تصف حفلة لدى الناقد كلايف بيل، كتبت وولف: «أردت، مثل طفل، أن أبقى وأجادل»، رغم أن «المناقشة كان تتجاوز حدودي، فإذا كان أينشتاين محقًا، سنكون قادرين على التنبؤ بحياتنا» (هذا سوء فهم لأينشتاين، ربما يكون مستمدًا من الإفراط في تفسير فكرته عن كون غير محدود ولكنه متناهٍ، حيث تعود جميع حزم الضوء بالنتيجة إلى مصدرها، أو ربما إلى «مفارقة التوأم» سيئة السمعة، حين يمكن لشخص ما أن يتقدم في العمر أبطأ من شخص آخر، بالاقتراب من سرعة الضوء؛ كانت مثل هذه الأخطاء في القراءة التفصيلية شائعة في ذلك الوقت). علاوةً على ذلك، ألصقت وولف إدانة أينشتاين للفاشية في دفتر ملاحظاتها. لذا، إنها قرأت أينشتاين بلا شك. ربما ما

كانت تعنيه وولف في رسالتها هو أنها لم تقرأ أوراقه الرسمية. ربما استخلصت وولف بعضًا من فهمها للنسبية من طريق مقالات في الصحف بقلم إدينجتون وعالم الفلك والناشر العلمي جيمس جينز.

قد يبدو دَين وولف لأينشتاين أكثر وضوحًا في روايتها الهزلية «أورلاندو» عام ١٩٢٨. بدأ الكتاب الذي يحمل اسم أورلاندو، عندما كان صبيًا صغيرًا في عهد إليزابيث الأولى، وبعد ذلك بكثير، استيقظ يومًا ما ليجد نفسه امرأة تعيش في القرن العشرين. بالنسبة إلى بطل وولف، كما هو الحال بالنسبة إلى صديق أورلاندو كثير الانتقاد، نيكولاس غرين، الذي يعيش أيضًا لأكثر من عمر تقليدي، فإن الوقت نسبي؛ يتحرك الوقت أبطأ بكثير بالنسبة إلى أورلاندو وغرين مقارنة بالعالم المحيط بهما. هذا الارتباط بأينشتاين في «أورلاندو» لم يلاحظه أحد إلى حد كبير، رغم أن أحد المراجعين الأوائل اكتشفه: في مراجعة للرواية في صحيفة نيويورك تايمز في ٢١ أكتوبر ١٩٢٨ ، كليفلاند ب. ادعى تشيس أن الرواية لم تكن أقل من فحص واعٍ لنسبية أينشتاين، إذ كتب: «أولئك الذين بدؤوا بقراءة أورلاندو، وهم يتوقعون رواية أخرى على غرار «السيدة دالاوي» أو «إلى المنارة» سيسعدهم أو يؤسفهم، أن السيدة وولف قد كسرت التقاليد والأعراف مرة أخرى وشرعت في استكشاف بعد رابع آخر للكتابة. لا يعني ذلك أنها تخلت عن طريقة "تيار الوعي" التي استخدمتها بمثل هذا النجاح الملحوظ في رواياتها السابقة، ولكن مزجتها بما يمكن وصفه –لعدم وجود مصطلح أفضل– بأنه تطبيق لعمل أينشتاين: نظرية النسبية». بدت وولف نفسها غنائية بإشارتها إلى أيقونة معروفة للنسبية الأينشتاينية، وهي ساعات تدق بمعدلات مختلفة، قرب نهاية الرواية:

«بالفعل، لا يمكن إنكار أن أكثر الممارسين نجاحًا لفن الحياة، وغالبًا ما يكونون أشخاصًا غير معروفين بالمناسبة، يبتكرون طريقة ما لمزامنة الستين أو السبعين مرة

مختلفة التي تطرق في آنٍ واحد في كل نظام بشـــري عادي بحيث عندما تضـــرب إحدى عشرة ضربة، تتناغم بقية الضربات بانسجام، والحاضر ليس اضطرابًا عنيفًا ولا يُنســـى تمامًا في الماضـــي. من بينهم من يمكننا أن نقول بحق إنهم يعيشـــون بالضبط ثمانية وستين أو اثنين وسبعين عامًا المخصصة لهم والمكتوبة على شاهد القبر. ومن البقية من نعرف أنهم أموات رغم أنهم ساروا بيننا، ومن لم يولدوا بعد رغم مرورهم بأشـــكال الحياة، وآخرون يبلغون من العمر مئات الســـنين رغم أنهم يطلقون على أنفسهم ستة وثلاثين عامًا. إن الطول الحقيقي لحياة الشخص، بصرف النظر عما قد يقوله "قاموس السيرة الوطنية"، هو دائمًا موضوع خلاف. لأن "حفظ الوقت" عمل صعب...».

هنا، تؤدي النسبية إلى رؤية فلسفية: يمكن أن نفهم بعضنا بعضًا فهمًا أفضل إذا لم نفترض أن تجربتنا مع الزمن، وثقلنا في الماضي والحاضر، مثل أي شخص آخر، ويمكن أن نكون مسنين في جسدٍ شاب ونحن حديثو السن ظاهريًا، إذ يتدفق هذا الوقت داخلنا جميعًا بصورة مختلفة. (أذكر، أيضًا، التشوهات الزمنية في «رصاصة في الدماغ» للروائي توبياس وولف). بينما يغالي طريق فرجينيا وولف في علم النسبية، ولكنه، مع ذلك، يدرك التجربة بدقة. لقد ترجمت وولف فكرة مربكة في كثير من الأحيان إلى صورة جميلة بخفة البالون.

تخلق «إلى المنارة» أيضًا إحساسًا بالنسبية الملموسة في قسم «الزمن يمر» الشهير. جرى تقليص دور آل رامزي، الذين كانوا محور الرواية ســـابقًا، إلى موجز مختصـــر ومحدود. في إحدى الحالات المذهلة، ماتت الســـيدة رامزي بجملة اعتراضـــية، وفي حالة أخرى، جرى تفجير أندرو رامزي في أثناء الحرب. في حين أن هذه علامات سريعة خشنة (مُسنَّنة) على مدار الساعة، فإن بقية «الزمن يمر» (التي تصف الجو داخل المنزل شـــبه الفارغ وخارجه) بطيئة وممدودة. إنه الشـــعور حرفيًا كأن الوقت

يتحرك بنحو مختلف بالنسبة إلى كل من عائلة رامزي ومنزلهم. سواء أكانت وولف قد وضعت أينشتاين في اعتبارها أم لا في أثناء تأليف هذا الانعكاس العنيف الغامض لمنزل مهجور –فقد وصفت «الزمن يمر» في أحد مذكرات عام ١٩٢٥ بأنه «هذا شيء غير شخصي» تحداها الأصدقاء بجرأة بأن تفعله؛ «مشكلة جديدة» يجب معالجتها من أجل «كسر وحدة التصميم»– فإنه يظل تصويرًا أدبيًا مذهلًا للنسبية. تستخدم وولف أسلوبًا مشابهًا في «أثر على الحائط»، إذ يتساءل الراوي المجهول، عبر الكثير من الالتواءات، ما العلامة الموجودة على الحائط (وهي ذكرى)، إلى أن تقاطع شخصية أخرى أفكارها الشاردة وبنحو غير رسمي ويكشف عن علامة الحلزون. يبدو الأمر كما لو أننا أُجبرنا على الخروج من مسيرة لطيفة لساعة ما نحو السرعة القاسية لإيقاع ساعة أخرى.

في «الأمواج»، أخذت النسبية الهيكلية إلى أقصى الحدود. تؤرخ القطع ذات الخط المائل من الكتاب ببطء يومًا واحدًا من شروق الشمس وهبوطها على الأمواج، بالتناوب بين منظور محلي وعالمي. ومع ذلك، فإن مناجاة الشخصيات الست التي تحدث بين هذه الفواصل الجوية تحدث على مدى سنوات عديدة. تعكس اللغة أيضًا النسبية: مناجاة المتحدثين كلها تستخدم الإملاء المرتفع والخفيف نفسه، ولكنه بسيط عمومًا، في حين أن الفواصل، كأنها في عالم زمني آخر تمامًا، تتحرك باسترخاء محيطي عميق: ضخم وكهفي في الوقت نفسه، ملتوٍ، أفعواني، ومضيء في اليوم التالي. تأخذ «الأمواج» (التي وصفتها وولف وصفًا مشهورًا بأنها «كتاب غامض مجرّد بلا عيون: قصيدة مسرحية») ذلك الإمضاء من الروايات الحداثية –حبكة تحدث على مدار يوم واحد– وتحولها إلى شيء هندسي معماري.

بينما يجادل بعض النقاد بأن تصوير وولف للوقت يظهر تأثير الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون، الذي حظي بشعبية كبيرة قبل مناظرة حاسمة عام ١٩٢٢ مع

أينشـتاين، ادعى فيها الفيزيائي أن برجسـون فشـل في فهم النسـبية، وبدأ برجسـون بالانزلاق إلى الغموض. نفى ليونارد زوج وولف ذلك: «السـيدة وولف لم تقرأ كلمة برجسون». لئلا يشك أحد في أنها قد تكون قد تأثرت بنحو غير مباشر بالفيلسوف الفرنسـي، الذي اقترح وقتًا تجريبيًا «داخليًا» يسـمى «الديمومة»، لا يمكن قياسـه، ويختلف عن وقت السـاعة. أضـاف ليونارد: «لا أعتقد أنها تأثرت بأدنى حد بأفكار برجسون». وولف نفسُها لم توضح قط، رغم أنها قد تكون على علم بأفكار برجسون التي نوقشـت كثيرًا. وبالنسـبة إليّ، فإن صـورها تولي اهتمامًا أكبر من ذلك للفيزيائي الذي –كما يُزعم– لم تقرأه أبدًا.

إذا أثارت النسبية فضـول وولف وأنارت عملها بهدوء، فإن وجهات نظرها حول الدين المنظم كانت أكثر وضـوحًا وأقل تقديرًا. تحتوي الكثير من حياة وولف المسـجلة (اليوميات، والرسـائل، والمنشـورات) على ازدراء صـريح للدين المنظم والخرافات عمومًا، وهو موقف من شـأنه أن يؤثر في فلسـفتها للحياة. كان معظم أبطال وولف، مثل مؤلفتهم، ملحدين أو مناهضين للإيمان بالله. «آه، كم أكره الدين»، أخبرت وولف الملحنة إثيل سـميث في رسـالة عام ١٩٣٤. في العام السـابق، كتبت سـميث في مذكراتها أن الدين لدى وولف «ليس له تصور». وبكلمات وولف الخاصة، كان لديها «تحيز ضـد الدين». كرهت «ابنة عمها الدينية»، دوروثيا سـتيفن، التي سـافرت إلى الهند للدراسـة، وكتبت بعد ذلك عما سـمته وولف «مغالطات بوذا». إي إم فورسـتر وصفها بأنها «صوفية، سخيفة» (كلمة مزدوجة الإيحاء طبعًا). عندما زعمت دوروثي بريت (أحد معارفها) أن شبح كاثرين مانسفيلد كان يطارد منزل بريت، رصدت وولف بسـخط: «هذا ليس علميًا. إنها تأخذ الخرافات القديمة على محمل الجد... هل فعلت ك. م شيئًا يستحق هذه الحياة الرخيصة بعد وفاتها؟».

ومع ذلك، ادخرت وولف شجبها الأكثر سمًا لـ **ت. س. إليوت**، الذي أثار تحوله إلى الأنجلو كاثوليكية غضب المتشككين في بلومزبري. في رسالة ازدراء طريفة، أعلنت عام ١٩٢٨ أن إليوت «مات لنا جميعًا منذ هذا اليوم فصاعدًا»، لأنه «أصبح مؤمنًا أنجلو كاثوليكيًا بالله والخلود، ويذهب إلى الكنيسة. لقد صُدمت. تبدو الجثة بالنسبة إليّ أكثر مصداقية مما هو عليه. أعني، يوجد شيء فاحش في شخص حي يجلس بجانب النار ويؤمن بالله». رغم قساوة مثل هذه الأوصاف، كان بإمكان وولف أن تكتب بذكاء أيضًا كيف يمكننا أن نكون أناسًا طيبين ولطيفين، دون الحاجة إلى آلهة. كما قالت في السيدة دالاوي: «اعتقدت [كلاريسا] أنه لا توجد آلهة؛ لا أحد يقع عليه اللوم. ولذا فقد طورت هذا الدين الملحد المتمثل بفعل الخير من أجل الخير».

تأثرت آراؤها بوالدها اللاأدري الشهير، ليزلي ستيفن (الذي صوَّرته بصورة كاريكاتورية: السيد رامزي في «إلى المنارة»)، وهو نفسه نتاج إنجلترا الفيكتورية المنقسمة حين أدى التقدم العلمي –خاصة نظرية التطور– إلى نشوء صراعات مع الأوصاف الكتابية الراسخة منذ فترة طويلة لمكانة البشرية في الكون. أدى هذا التوتر إلى ظهور نصوص أيقونية من هذا العصر، مثل «شاطئ دوفر» لماثيو أرنولد و«في ذكرى A. H. H.» للورد تينيسون. بات العلم (في كل من الماضي والحاضر) مفيدًا، إذ بدا أنه يلقي الضوء على أسئلة غامضة، ويوفِّر –للمتحمسين– أداةً خادعة للشيطان.

بالنسبة إلى وولف، بدا ضوء المعتقدات المؤسسية خافتًا وبريئًا جدًا ومختنق اللهب، بحيث لا يمكن توجيهه خلال غموض الحياة. رغم صورتها النقدية لوالدها، فإن بعض كتاباته حول ما أسماه «لغز الكون المظلم» كانت لها صدى. على النقيض من فلسفته الأكثر مادية، عززت وولف تصوفًا فضفاضًا ترتبط فيه الحياة بالفن، إذ كانت الحدود بين الناس والتجارب قابلة للاختراق. ورغم كل اهتمامها بالعلوم، لم

تلتزم حقًا بالعلمية الحازمة. كان عقلها مغلقًا على الدين، ولكنه منفتح على مكان آخر. في رؤية وولف للحياة –التي تعكس التدفق المستمر للغتها– قد يظل الكون لغزًا جاحدًا مظلمًا، ولكن بعض الأبواب المرصعة بالنجوم تظل مواربة، مما يؤدي إلى المدهش والرهيب في مكان ما.

جعلت وولف الحقيقة نفسَها متسامية ومقدسة. بصفتي شخصًا غير مؤمن، فقد رأيت عادةً الصورة النمطية السخيفة القائلة بأن عدم وجود دين يعني عيش حياة بلا ضوء، ومملة، وبلا معنى. تحدت فلسفة حياة وولف ذلك. يُظهر مقطع من مذكراتها عام ١٩٢٦ –بنحو رائع– تجربة دنيوية للسمو العلماني:

«أرى الجبال في السماء. الغيوم العظيمة. والقمر الذي يطل على بلاد فارس. لدي إحساس رائع ومذهل بشيء ما هناك، ما "هو"؟ ليس الجمال بالضبط ما أعنيه. إنما الشيء في حد ذاته كافٍ: مرضٍ؛ مُتحقِّق. أيضًا إحساس بغرابة نفسي، والمشي على الأرض: من الغرابة اللانهائية لوضعية الإنسان... كثيرًا ما أواجه بوضوح هذا الـ "هو"، ثم أشعر بالراحة تمامًا».

لكن المقطع الذي يوضح هذه الفلسفة بنحو أفضل، بالنسبة إليّ، يظهر في «رسم من الماضي»، عندما تواجه وولف «صدمة» مفاجئة تكشف عن رؤية صوفية للعالم «وراء الزغب القطني للحياة اليومية»، حيث الحياة والفن، فجأة، متساويان:

«من هذا أصل إلى ما يمكن أن أسميه فلسفة. على أية حال، إنها فكرة ثابتة عندي؛ وراء الزغب القطني يوجد نمط مخفي؛ إننا –أعني كل البشر– مرتبطون بهذا؛ العالم كله عمل فني؛ إننا جزء من العمل الفني. هاملت أو رباعية بيتهوفن حقيقة عن هذه الكتلة الهائلة التي نسميها العالم. لكن لا يوجد شكسبير ولا بيتهوفن. بالتأكيد لا إله.

نحن الكلمات. نحن الموسيقى. نحن الشيء نفسه. وأرى هذا عندما أصاب بالصدمة».

هنا نوع من «الإلحاد الصوفي»، على حد تعبير جوليا كريستيفا. تجربة متعالية قد لا تحتوي على أي إله، ولكنها تؤكد شيئًا مهيبًا، وكل ذلك: الحياة نفسها، تحولت، ولو لفترة وجيزة، إلى سمة الفن المضيئة والمبجلة. هنا، خلف الزغب، ربما كل الساعات تدق الشيء نفسه.

قد يكون معنى الحياة ببساطة هو العيش، كما يبدو أن وولف تخبرنا... ومع ذلك، يمكن أن يكون هذا عجيبًا بحد ذاته، ويمكن أن يكون منارة جديرة بإرشادنا في ليالي الروح الصاخبة أو الهادئة بنحو غير طبيعي.

هامش:

* جماعة بلومزبري: مجموعة من الفنانين والكتاب البريطانيين لها أثر بالغ في الأدب والاقتصاد والنقد. ظهرت في بداية القرن العشرين، وكانوا يجتمعون في منطقة وسط لندن تدعى البلومزبري.

كيف صُنِع الكِتاب الأكثر شهرة في العالم؟

بقلم: تانيا كيرك

هذا الشـــهر، يُقام احتفالٌ بِعيد غير مألوف. إذ يوافق تشـــرين الثاني – نوفمبر مرور ٤٠٠ عام على نشـــر أحد أشـــهر الكتب في التاريخ: المطبوعة الأولى الكاملة لأعمال **ويليام شكسبير**، المسرحي الذي قرأتْ أعماله أجيال بأكملها وتذوّقت عبقريته. لكن إنتاج هذا الكتاب لم يكن سهلًا، وكان للأشخاص الذين جمعوه أهدافهم الخاصة من نشـره. وهكذا تصـبح قصـة هذه المطبوعة شـهادة باقية ليس فقط على عبقرية مؤلفه، بل على محرّريه وناشـريه الذين شـكّلت قراراتهم الطريقة التي قرأ بها الناس أعمال شكسبير طوال أربعة قرون.

نُشـر ما نعرفه اليوم باسـم المطبوعة الأولى لشـكسـبير عام ١٦٢٣، أي بعد سـبع سـنوات من وفاته. وهي مشـهورة بحق، لأنها سـجل لأعمال كاتب مسـرحي كبير، ولأنها مثال ضخم ومثير على تاريخ صناعة الكتب في أوائل القرن السابع عشر. من بين المسـرحيات الـــ ٣٦ الواردة في المطبوعة، سـبق وأن نُشـر نصـفها في حياة

شكسبير، أما الثمانية عشر الأخرى فلم تُطبع قط. ولولا هذه المطبوعة، لما وصلتنا بعض أشهر مسرحياته مثل: أنطونيو وكليوباترا، **على هواك**، يوليوس قيصر، ماكبث، العاصفة، و**الليلة الثانية عشرة**.

كان حجم الكِتاب مرموقًا، يُستخدم عادةً للأعمال "الجدية" في التاريخ واللاهوت والاكتشافات. تلك الكتب الضخمة، التي تُصنع من أوراق كاملة تُطوى مرة واحدة فقط، أشبه بكتب الطاولات الكبيرة اليوم. أما المسرحيات فكانت تُطبع عادة في حجم الكُوارتو، وهو أصغر بكثير، يُطوى فيه الورق مرتين ليخرج كتاب بحجم قريب من غلاف ورقي صغير. كان سعر الكوارتو رخيصًا (حوالي ستة بنسات)، وغالبًا ما تُقرأ المسرحيات كمنشورات غير مُجلّدة ثم تُرمى. شكسبير كان أول مؤلف تُجمع أعماله الدرامية وحدها في مطبوعة فاخرة، إذ كانت المسرحيات تُعد خفيفة ولا تستحق هذا الحجم الكبير.

جمع اثنان من زملاء شكسبير الممثلين، جون هيمينغز وهنري كونديل، النصوص وحرّراها وأشرفا على طباعتها. يظهر اسماهما في قائمة "الممثلين الرئيسيين" الذين أدّوا مسرحيات شكسبير، إلى جانب ريتشارد بيرباج ووِل كيمب وشكسبير نفسه. أريد لحجم الكتاب الضخم أن يكون تكريمًا للكاتب (الذي ترك لهما مالًا في وصيته)، وكذلك سجلًا لفرقة اللورد تشامبرلين (التي أصبحت فرقة الملك بعد ١٦٠٣)، وهي الفرقة المسرحية التي كان شكسبير شريكًا فيها.

قسّم هيمينغز وكونديل المسرحيات إلى الكوميديا والتراجيديا والتاريخ، وهو قرار تحريري مهم شكّل صورتنا عن "آثار شكسبير". كانت إضافة "التاريخ" إلى جنسين مسرحيين قديمين وسيلة أخرى لرفع شأن شكسبير، عبر تقديمه بوصفه مؤرخًا أدبيًا لإنكلترا. وفي مقدمة الكتاب، يقولان إن نسخ الكوارتو السابقة "مشوّهة وناقصة"، وإن هذه هي النسخة "المصححة" الكاملة "تامة المحتويات".

لكن القول إنها تقدّم النسخ الحقيقية النهائية كان تصريحًا تسويقيًا. فالواقع أعقد من ذلك. كانت المصادر التي اعتمداها مختلطة. احتقرا نسخ الكوارتو المطبوعة سابقًا، لكنهما استخدما عددًا منها بالفعل في طباعة العمل. وفي الحالات الأخرى، استخدما مخطوطات قد تكون:

مخطوطات المؤلف (مسودات شكسبير نفسه، وهي غير متوفرة اليوم).

مخطوطات ناسخ محترف.

مخطوطات مسرحية (كتب العروض، التي قد تكون عُدّلت لتناسب الأداء، أو حتى تعكس تعديلات لاحقة لأشخاص آخرين).

وعندما استُخدمت نسخ الكوارتو، كانت نصوص المطبوعة أحيانًا أقل دقة بسبب أخطاء النسخ والطباعة.

كان مفهوم الحقوق في أوائل العصر الحديث مختلفًا تمامًا عن اليوم. فقد كانت المسرحيات تُكتب للفرقة المسرحية التي يمكنها بيع حق النشر. ولإصدار المطبوعة، كان على الناشرين شراء هذه الحقوق من ملاك متفرقين.

أشهر مشكلة حقوق واجهاها كانت مع مسرحية ترويلوس وكريسيدا. فقد اضطروا لتغيير خطتهما مرتين في أثناء التفاوض مع ناشر أصدر نسخة عام ١٦٠٩. كانت الخطة الأولى وضع المسرحية ضمن التراجيديات بعد روميو وجولييت، ثم قررا حذفها نهائيًا. وبعد التراجع عن ذلك، كان الطبع قد تقدّم، فاضطروا لوضعها في موضع مختلف، وفي معظم النسخ تظهر في نهاية "التاريخ"، بعد هنري الثامن. وكان الوقت قد فات لإضافتها إلى صفحة المحتويات، التي تُدرج ٣٥ مسرحية فقط من أصل ٣٦.

في النهاية، كانت هذه المطبوعة مشروعًا تجاريًا للمجموعة التي نشرته. كانوا يراهنون على شعبية المسرحيات كي يبيعوا كتابًا مكلف الإنتاج. ورغم عدم توفر السجلات، يُعتقد أن الحد الأقصى لعدد النسخ المطبوعة كان ٧٥٠ نسخة. وكان الاختلاف بين النسخ كبيرًا، بسبب التعديلات في أثناء الطباعة، ولأن معظم الكتب آنذاك كانت تُباع غير مُجلدة ويقوم الزبون بتجليدها بنفسه لاحقًا. لم ينجُ إلا القليل من التجليدات الأصلية، ومعظم النسخ جرى تجليدها مرات عدة. ولا توجد نسختان متطابقتان تمامًا في المحتوى أو الشكل، وهذا جزء من سحرها.

اليوم نعرف بوجود ٢٣٥ نسخة من المطبوعة، وهي نافذة فريدة على ولادة عمل أدبي عاش ٤٠٠ عام. عبر صنع كتاب ضخم في شكله، متين في مضمونه. لم يحفظ أصدقاء شكسبير إرثه فحسب، بل شكّلوا أيضًا نظرتنا الحالية إلى أعماله ومتعتنا بها.

التحديات الخاصة التي تواجه محاولات ترجمة جديدة لكافكا

بقلم: مارك هارمان

يزعم كافكا في رسالة إلى ميلينا يسينسكا، صديقته ومترجمته الأولى، أن التماسك العاطفي لقصته «الحكم» واضح في «كل جملة، وكل كلمة، وكل – إذا جاز لي القول– موسيقى». كان بإمكان كافكا أن يسمع تلك «الموسيقى» في ترجمة يسينسكا التشيكية، رغم أنه كان يفضِّل في البداية سماع صوت حبيبته: «أردت أن أسمع منك وليس الصوت من الضريح القديم، الصوت الذي أعرفه جيدًا».

إن مديحه الكبير لترجمة يسينسكا لا يمكن أن يأتي إلا من كاتب متعدد اللغات، يتحدث التشيكية إضافةً إلى لغته الأم الألمانية، وكان لديه فهم متطور لمَهمة المترجم، الذي تتجاوز كتاباته الحدود اللغوية والثقافية.

إن أي شخص يحاول ترجمة جديدة لكافكا يدين بالكثير لعمل ويلا وإدوين موير، اللذين أنجزا ترجمات كافكا الأنيقة بنحو ملحوظ، التي كانت –في معظم فترات القرن العشرين– قانونية باللغة الإنجليزية. بصفتهما مترجمَين أوليَّين، احتاجت عائلة موير

إلى تقديم مؤلفها المقلق للقراء الناطقين باللغة الإنجليزية وتكييف بعض خصوصيات كافكا الأسلوبية إبداعيًا.

ربما نكون، نحن المترجمين المعاصرين لهذا الكاتب الحديث الكلاسيكي الآن، أكثر حرية في توسيع اللغة الإنجليزية في محاولاتنا الأقل نجاحًا لتكرار موسيقى كافكا الصارمة، وصوته الفريد، وتراكمه الإيقاعي للتفاصيل المتسلسلة منطقيًا. لأنه، كما يذكرنا ميلان كونديرا في مقال عن الترجمات الفرنسية لرواية «القلعة»، فإن «كل مؤلف يتمتع ببعض القيمة ينتهك "الأسلوب الجيد" وفي هذا الانتهاك تكمن أصالة فنه (ومن ثم سبب وجوده)».

أود أن أضيف أننا نحن المترجمين، والقراء أيضًا، بحاجة إلى إيلاء اهتمام وثيق ليس فقط لسطح قصص كافكا، ولكن أيضًا لما يسميه، في رسالة إلى يسنيسكا، «ممراتها الجوفية».

رغم أن كافكا استوعب أعمال مجموعة منتقاة من الكتاب الكلاسيكيين والمعاصرين (يوهان فولفغانغ فون غوته، وهاينريش فون كليست، وأدالبرت ستيفتر، وتشارلز ديكنز، وغوستاف فلوبير، وفيودور دوستويفسكي، وروبرت فالسر)، فإنه طور أسلوبًا فريدًا يدين بشيء ما له. النثر الدقيق والشفاف الذي شحذه في تقاريره الرسمية في وظيفته اليومية محاميًا.

في رواياته، تمكن من أن يبدو جافًا وغير شخصي في الوقت نفسه مع الاحتفاظ بالعديد من الخصوصيات المألوفة لقراء مذكراته ورسائله. غالبًا ما يكون صوته خجولًا ويواصل التشكيك في نفسه، ويتراجع حتى عن التأكيدات المتردّدة. يتراوح أسلوبه في هذه القصص من النثر الفخم في السطور الافتتاحية لـ «الحكم» إلى الأسلوب الدرامي والسينمائي تقريبًا وكذلك البيروقراطي أحيانًا في «التحوّل»، ومن

الدقة المؤلمة والتعتيم المراوغ في «في مستعمرة العقاب» إلى خطاب الفرد المتحذلق والمتكلف قليلًا في «تقرير إلى الأكاديمية».

في ترجمتي للقصص في «قصص مختارة»، قاومت إغراء إضفاء المزيد من الحيوية والتعبير والتلوُّن على لغة كافكا السهلة والمبسَّطة. كان هذا الوضوح اختيارًا متعمدًا، ورفضًا «للأشياء المحلِّقة» (التي لم ينجُ أي منها تقريبًا) التي كتبها عندما كان شابًا لا يزال –على حد تعبيره– «مجنونًا بالعبارات الكبرى».

إن لهجة كافكا الواضحة والنزيهة عادةً –صاموئيل بيكيت، الذي قرأ رواية «القلعة» باللغة الألمانية، وصفها بأنها «شبه هادئة»– تزيد من غرابة الأحداث التي صورها في قصصه، في حين تمكننا نحن القراء أيضًا من فصل أنفسنا عن بطل الرواية وإدراك طبقات القصة. السخرية، ونعم، الفكاهة المخبأة في فجوات جمله.

إن جهد المترجم لإعادة إنشاء التأثيرات المتباينة لهذه الأساليب محكوم عليه جزئيًا على الأقل بالمسافة بين اللغات، حتى تلك المرتبطة ارتباطًا وثيقًا مثل الإنجليزية والألمانية. لنأخذ مثلًا بناء الجملة: من المعروف أن كافكا، والأعراف الأدبية الألمانية، تميل إلى الجمل الطويلة، التي حاولتُ تقليدها، رغم أنها تتحدى تفضيلات اللغة الإنجليزية المعاصرة.

إن طمس كافكا للخط الفاصل بين منظور الراوي غير المزعج عمومًا ومنظور الشخصية الرئيسية –التي عبر وجهة نظرها يجري سرد العديد من القصص– يشكل –إلى حد كبير– تحديًا آخر للمترجم. حتى داخل الجملة نفسها، يستطيع كافكا التبديل ذهابًا وإيابًا بين هذين المنظورين، وغالبًا ما يفسح أسلوب الراوي غير الشخصي الجاف المجال للغة العامية التي تنقل أفكار بطل الرواية وتأملاته.

في القصص التي يجري سردها بضمير المتكلم، تظهر بعض التغييرات المفاجئة في زمن الماضي، من الماضي إلى الحاضر، التي تكون مذهلة في اللغة الألمانية كما هو الحال في اللغة الإنجليزية. لقد حاولتُ أيضًا أن أعكس، على الأقل جزئيًا، خيارات كافكا المتغيرة عندما يتعلق الأمر بعلامات الترقيم: في حين أنها متناثرة وتعتمد غالبًا على الفواصل في بعض القصص، فإنها في قصص أخرى مثل «التحول» يمكن أن تكون ثقيلة جدًا، مع وفرة من الفواصل المنقوطة.

التحدي الآخر الذي يواجه المترجم هو كيفية ترجمة الكلمات الصغيرة المعروفة بنحو غير رسمي باسم «جزيئات النكهة»، التي تحمل مجموعة من المعاني المحتملة، مثل: wohl (ربما، على الأرجح، بالفعل)، وdoch (ومع ذلك، ولكن في الواقع، بعد كل شيء). في حين أن كتاب اللغة الألمانية الغافلين يرشُّون مثل هذه الكلمات في كتاباتهم بإهمال، فإن كافكا ينشرها بدقة مميزة، ومن ثم يحتاج المترجم إلى أن يعرف من السياق أي من المعاني المتعددة لتلك الكلمات الصغيرة هو الأكثر منطقية.

تتضمن القصص، مرتبة بالتسلسل الذي كتبت به، بعضًا من أشهر حكايات كافكا وأخرى ليست مألوفة تمامًا. ينصب التركيز على القصص المكتوبة بين عام ١٩١٢، وهو العام الذي كتب فيه «التحول» و«الحكم»، وعام ١٩٢٤، وهو العام الذي توفي فيه كافكا مبكرًا بسبب مرض السل في سن الأربعين. تتبع ترجمتي عمومًا الطبعات النقدية الألمانية، التي أزالت الورنيش الأسلوبي، إن جاز التعبير، الذي أضافه ماكس برود، صديق كافكا المقرَّب، والمحرِّر بعد وفاته، وكاتب السيرة الذاتية الأول.

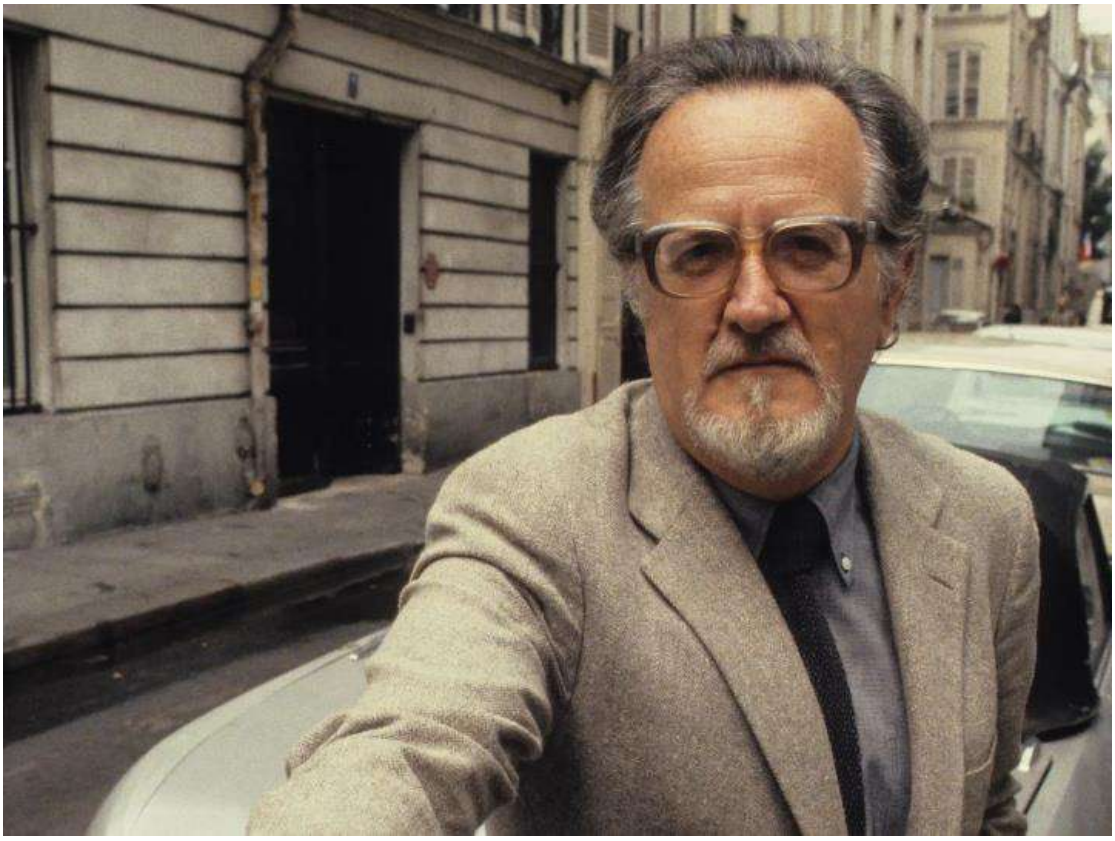
لقد سمح لي تنسيق هذا المجلد لحسن الحظ تنبيه القراء إلى ميزات النص الأصلي غير القابلة للترجمة، مثل المعاني المزدوجة والأفكار اللفظية المهيمنة، إضافةً إلى توفير بعض المعلومات السياقية. رغم أن الملاحظات تعكس اهتمامي الطويل الأمد

بعملية كافكا الإبداعية والعلاقة المعقدة بين حياته وفنه، فقد سعيت أيضًا إلى اقتراح بعض التفسيرات المتنوِّعة التي أثارتها قصصه.

في أثناء العمل على هذا المشروع، واصلت اكتشاف أشياء جديدة عن كافكا، التي فاتتني طوال أربعة عقود من القراءة والتدريس والكتابة عن أعماله. آمل أن يقوم القراء أيضًا باكتشافاتهم الخاصة عندما يجدون طريقهم عبر تلك «الممرات الجوفية».

هل رأى خوسيه دونوسو مستقبل الأدب في أمريكا اللاتينية؟

بقلم: زاكاري إيسنبرغ



ترتبط الطفرة الأدبية في أميركا اللاتينية خلال الستينيات والسبعينيات ببعض من أعظم أعلام الأدب المعاصر الذين كتبوا باللغة الإسبانية، من بينهم خوليو كورتاثار وكارلوس فوينتس وماريو بارغاس يوسا وغابرييل غارسيا ماركيز. لكن من بين كل هؤلاء العمالقة الذين تُرجمت أعمالهم، نسي القراء الأمريكيون إلى حد كبير أعظم كاتب ظهر من هذا الانفجار: الروائي التشيلي خوسيه دونوسو.

طبعًا، كانت "الطفرة الأدبية" في أمريكا اللاتينية مصطلحًا مُصطنعًا إلى حد ما، ابتكرته دور النشر الأميركية كأداة تسويقية لتسمية واحتواء الفنون المكتوبة بالإسبانية، التي شهدت سنوات خصبة في الستينيات والسبعينيات بصفة خاصة. فكيف يمكن أن يتسع التصنيف نفسه لكتّاب متنوعين بهذا الشكل في الأسلوب والجغرافيا مثل

غابرييل غارســـيا ماركيز، وســـيلفينا أوكامبو، وغييرمو كابريرا إنفانتي، لولا جهود المحررين والمسؤولين الإعلاميين في دور النشر الأمريكية المرموقة؟

لكن سرعان ما تحول هذا "الازدهار" إلى جهد مزدوج: فالسبب الذي يجعلك تعرف – اليوم– وتقدّر هذا الكم من الأدب اللاتيني الأمريكي لا يعود فقط إلى محررين مثل توني موريســـون، وأليس كوين، وفيكتوريا ويلســـون، ولا إلى مترجمين لا يكلّون أو يملّون مثل ســـوزان جيل ليفين، وهاردي ســـانت مارتن، ولينارد مادز، وإيديث غروسمان، بل أيضًـا إلى بطل جيله: خوسيه دونوسو. في الواقع، لم يكن دونوسو أعظم كُتّاب هذه "الطفرة" فحسب، بل من كتب سيرتها الذاتية أيضًا!

"الازدهار في الأدب الأمريكي الإسباني: تاريخ شخصي"، هو تأريخ دونوسو لهذه الثورة اللغوية متعددة الأجيال والثقافات، يرويها أحد أقدم مناصريها وأقدم مرشديها. وعلى امتداد هذه المذكرات الدافئة والوجيزة، يؤدي دونوسو مهمتين عظيمتين: إقناعك بأن "الطفرة" لم تكن موجودة قط بالنســـبة للكتّاب، لكن هُم فقط من كان بإمكانهم خلقها. إذ يعرض دونوسو هذا التناقض في الصفحات الأخيرة من الكتاب.

«إن مســـألة تكوين الطفرة، من ينتمي ومن لا ينتمي إليها... هي مســـألة ســـاذجة وزائفة، زائفة بقدر زيف فكرة الجمود في العلاقات الإنسانية والسياسية، وزائفة كفكرة الإجماع الدائم في الآراء... إن الطفرة حين يُنظر إليها من الخارج، والأســـباب التي تؤدي إلى الشـمول أو الاسـتبعاد... ليسـت أكثر من سـراب يراه أولئك الذين جرى استبعادهم ويرغبون في الانتماء».

بالنسبة إلى دونوسو، إن السعي للانتماء إلى مجتمع لا يعترف بك هو بمثابة الفشل في فهم الغاية الحقيقية. فكونه أستاذًا في جامعتي أيوا وبرينستون لسنوات عدة، كان

يعرف أي الكتّاب من أمريكا الجنوبية والوسطى قد "نجحوا" في دخول مكتباتنا، لكن ماذا عن أولئك الكثيرين الذين لم يحالفهم الحظ؟

على امتداد سيرته الذاتية، وفي مقابلاته، كان دونوسو يذكر أسماء كتّاب – مثل **كلاريس ليسبكتور** – كانوا يستحقون أن يكونوا جزءًا من الطفرة، بل إنه كتب روايات عن استبعاد دول مثل الإكوادور، مُصوّرًا تاريخًا أدبيًا بديلًا على طريقة بولانيو لهذه الدولة في أمريكا الجنوبية. ولم تمرّ جهوده دون تقدير، فقد شكّلت إرثًا أثّر في أجيال من الكتّاب.

وعن تأثير دونوسو، قالت الكاتبة المكسيكية العظيمة فيرنندا مالتشور (والترجمة بإذن من كريس وايت، محرر اللغة الإسبانية في دار نيو دايركشنز):

«هناك كاتب آخر يتميز أسلوبه بشفوية واضحة: خوسيه دونوسو، وهو المفضل لدي من بين كتّاب الطفرة اللاتينية (أفضل من غابرييل غارسيا ماركيز). في رواياته "الجحيم بلا حدود"، و"**طائر الليل البذيء**"، و"هذا الأحد"، يمكننا أن نرى كيف تتحدث شخصياته بلغتين: الأرستقراطيون يتحدثون الإسبانية الصحيحة جدًا، في حين يلتزم اللصوص والأوغاد بالأشكال الشعبية للغة...».

في مقابلة أخرى، أشارت فيرنندا مالتشور مرةً أخرى إلى تأثير خوسيه دونوسو على أعمالها:

«إن مفاهيمي عن الجمال مشبعة تمامًا بما هو بصري وموسيقي [...] أحيانًا تتناقض بعض سمات الحقيقة التي نجدها في القبيح أو الغرائبي مع الفكرة الكلاسيكية عن الجمال. وباتباعي خطى خوسيه دونوسو، أجد في الغرائبي والمتاهاتي حقائق عظيمة عن الحالة الإنسانية».

وقد تحدّثت الكاتبة والصـحفية الأرجنتينية اللامعة ماريانا إنريكيز أيضًـا عن الكيفية التي أثّر بها خوسيه دونوسو في كتابتها (والترجمة بإذن من كريس وايت):

«يمكنني الإشـارة إلى عدة روايات تُصـوَّر فيها الطبقات المهيمنة في أمريكا اللاتينية في ذروة وحشيتها، بصفتها مالكةً للأجساد والأراضي والحصانة، لكن ربما كانت هذه الرواية (طائر الليل البذيء)، وأيضًـا "عن الأبطال والقبور" لإرنسـتو سـاباتو، حيث تبرز الوحشية والانحطاط، هما الأكثر تأثيرًا عليّ».

إن هذا التأكيد المتناقض والفهم العميق لقضـية الشـمول لم ينبعا من فراغ، بل من تجربة شـخصـية. فقد تطوّر دونوسـو بصـفته فنانًا في زمن كان فيه، كما يكتب في مذكراته: "الروائي في بلدان أميركا الإسـبانية يكتب لأبناء رعيّته: عن مشـاكل رعيّته، موجّهًا خطابه إلى حجم قرائه ومستواهم... دون أمل كبير في أي شيء آخر".

الثقافة الأدبية التي نشـأ فيها دونوسـو كانت تُعلي من شـأن الأدب ذو التفكير الأكاديمي، الصـارم أخلاقيًا. كانت الروايات تفتقر إلى الغموض، وتعلن عن نفسـها إما كأعمال تتجاوز الأخلاق السـائدة أو تندرج تمامًا تحتها، خاضـعة بخنوع لمواقف وتفضيلات الأجيال السابقة.

ناقلاً عن أنخيل راما، يصرّح دونوسو ببساطة:

"الشـخصـيات العظيمة تُسـقِط ظلها على فترات طويلة جدًا، مما يعطي انطباعًا من بعيد بأنها جزّت العشب من جذوره حتى لا ينمو شيء جديد".

يصعب تخيّل أي فنان شاب يتطوّر في عصرنا الذي تهيمن عليه الضرورة التجارية، لكن جيل دونوسـو واجه أسـلافًا سـامّين رفضـوا أي شـيء لا يتسـم بنظافة وسـلامة الرواية الصـالونات السطحية. ومع ذلك، شعر دونوسو أن هذا النوع من الأدب، في

عالم يشهد تحولات سريعة –سياسية، واجتماعية، وبيئية، وغيرها– لم يعد له أي أثر يُذكر، وكان أشبه بمتحف متداعٍ.

برأي دونوســـو، ما الذي يمكن أن يكون أكثر جوهرية في الكتابة من أن تعيش في قلب العالم المتغير من حولك؟ فبدلًا من التظاهر بوجود تقليد أدبي مثالي، كان دونوســو يدرك أن أعماله نشــأت من "امتزاج، تهجين، وتجاهل للتقاليد الإســبانية– الأمريكية... [وأنها اســتمدّت] نفســها بالكامل تقريبًا من مصــادر أدبية أخرى... لقد سمحنا لحساسيّتنا اليتيمة بأن تُصاب بالعدوى". وكما كانت كل دولة من دول أميركا اللاتينية تشكك في هويتها الخاصــة، كذلك كتب كتّاب الطفرة ليعكسوا عالمًا يتجاوز "جماهيرهم" الضيقة.

ومن بين هؤلاء العمالقة، كان دونوســو يشــتغل على قضــايا الطبقة والجندر؛ بينما تناول كارلوس فوينتس التاريخ والثقافة؛ وركّز ماريو بارغاس يوســـا على الجنس والسياسة وفساد المبادئ. وكان هذا بارغاس يوسا في زمنٍ آخر، إذ دعمه دونوسو منذ الأسبوع الذي نُشرت فيه روايته الأولى؛ وقد وصفه يوسا قائلًا: "إنه الأديب بحقّ من بين كل الكتّاب الذين عرفتهم، ليس فقط لأنه قرأ كثيرًا، وكان يعرف كل ما يُعرف عن حياة الكتّاب، وموتهم، ونميمة الأوساط الأدبية، بل لأنه شكّل حياته نفسها كأنها نصوص متخيلة".

وفي مشهد أدبي عقيم وخانع إلى هذا الحد، قد يتساءل المرء: كيف أمكن لمثل هؤلاء الكتّاب المبدعين والرؤيويين أن يُوجدوا مجتمعًا حقيقيًا في الستينيات والسبعينيات؟

في الواقع، كثير من هؤلاء الكتّاب ســمّوا دونوســو كالقوة المنظمة والموحِّدة المركزية للطفرة. فهو من خطط للمؤتمرات التي جمعت كتّاب اللغة الإسبانية، وقرأ على نطاق واســع، وبذل جهدًا هائلًا لجمع الأموال وجلب الكتّاب معًا. وعندما أظلم العالم أكثر،

وفرّ دونوسو من نظام بينوشيه في تشيلي، تعاون مع فوينتس لتمويل هروب كتّاب آخرين من أمريكا اللاتينية. لم يتحدث أي كاتب آخر من زمن دونوسو بهذا الانضباط الصارم أو يقدم الدعم بتلك العزيمة لرفاقه "الأيتام الأدبيين".

وفي خضم ذلك كله، كتب دونوسو تحفته الفنية –في رأيي، رواية مثالية بكل معنى الكلمة– "طائر الليل البذيء"، التي صدرت في ترجمة وافية لميغان ماكدويل عن دار نيو دايركشنز في نيسان. إنها الإنجاز الأسمى في أدب الرعب القوطي.

أسلوب هذه الرواية فريد تمامًا، قصة تتكون من ثرثرة الطبقات العليا والدنيا في المجتمع، تدور وتضطرب حتى تتحول إلى سلسلة من الكوابيس المترابطة، حيث يفقد الناس ذاكرتهم، أو جنسهم، أو حتى أعضاءهم الجسدية حرفيًا. وأنت تقرأ، تستيقظ من حلم لتدخل آخر، تتحرك الجمل بين الأجناس، والأعمار، والتواريخ بدقةٍ تجعلها تبدو غامضة. التأثير سريالي: الكلمات تتلوّى على الصفحة، وتتسلل إلى وعيك الخاص. إذا سبق أن استيقظت من عملية جراحية غائرة، وشعرت بجسدك الخام يرتجف ببطء مع تلاشي أثر المخدر، فقد اختبرت أسلوب دونوسو.

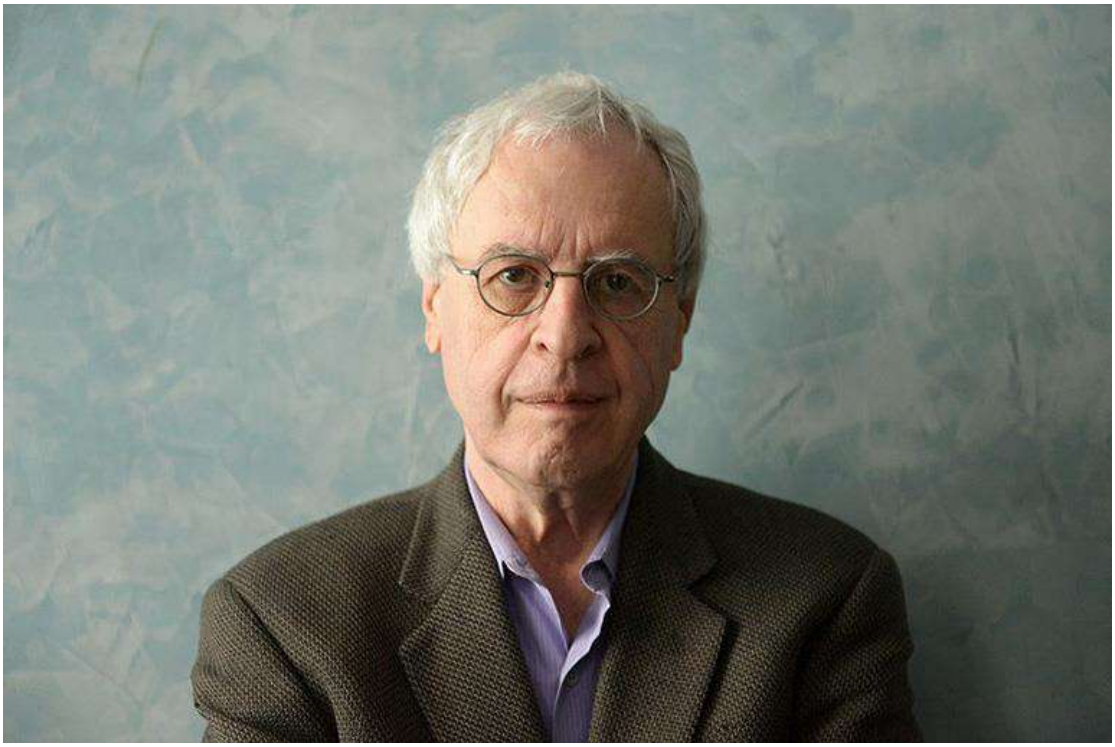
أحيانًا أسأل نفسي: كيف كتب دونوسو رواية مثالية؟ وكيف يمكن لشخصٍ ما اليوم أن يحقق الإنجاز ذاته؟ حسنًا، تخيل أن تقرأ وتكتب في زمن من الرتابة المملة، تغمره ضجة ثقافات أدبية ليست لك، وليست جيدة أصلاً. فماذا كان ليفعل دونوسو؟ أولًا: تجاهل الضجة! لن تصبح كاتبًا إن اقتصرت قراءاتك ونقاشاتك على مجتمعات أدبية يُنتجها السوق، ولن تنتمي إليها أبدًا. بدلًا من ذلك، ركّز على من تكون، وتقبّل الحقيقة: أن تمضي حياتك في الكتابة هو خيار غير "رائج" على الإطلاق. لكن تذكّر أن كونك "رائجًا" لا علاقة له بالكتابة، وأن الكتابة، شأنها شأن كل فن عظيم، يمكن أن تصبح قربانًا لمجتمعٍ غريب وقبيح مثلك تمامًا. لا تحاول تقليد "الكمال" لدى الأجيال السابقة، بل قلِّد ثقافة لم تكن قادرة حتى على تخيّل لغتنا الحالية، دعونا

نكتب بلغةٍ تخصّنا نحن، ونأمل فقط أن تظهر تلك اللغة وحشية وغير بشرية لكل من لا يستطيع الفهم.

بالمثابرة، والصـبر، والمحبة الصـادقة لمن يشـبهونك، لم يكتب دونوسـو رواية مثالية فقط، بل خلق مساحة لوجود روايات مثالية كثيرة أخرى.

أحيانًا يكون القليل من الهراء جيدًا... حوار مع تشارلز سيميك

بقلم: شارد دينيورد – تشارلز سيميك



التقيت تشارلز سيميك أول مرة عام ١٩٩٤ في حفل عشاء للاحتفال بالعدد الخاص من مجلة هارفارد ريڤيو المخصص له. وقد كتبت مقالًا للعدد بعنوان «من يتذكر حذائه»، ركزتُ فيه على عدد من قصائده، فدُعيت إلى هذا العشاء وجلست بجانبه. بينما كنا نأكل، بدأت نملة سوداء صغيرة تزحف على مفرش المائدة الأبيض. غدا سيميك مفتونًا بهذه النملة. تساءل كلانا: هل النملة «ستصل» إلى الجانب الآخر؟ وفجأة ظهر النادل، واكتسحها. كاد سيميك يبكي (علمت لاحقًا أن النمل حشرته المفضلة). يا له من درس عملي لي من تعاطف سيميك مع أصغر المخلوقات، وهو ما أسماه تشيسلاف ميووش «التفاصيل الهائلة». بقيت على اتصال مع سيميك بنحو متقطع بعد هذه الليلة، ودعوته للقراءة في برنامج الماجستير، الذي شاركت في تأسيسه عام ٢٠٠١. رفض سيميك في البداية، قائلاً إنه «مرهق جدًا» بعد جولة قراءة في أوروبا، ولكنه وافق بعد ذلك على المجيء عام ٢٠٠٥. قرأ في «ذا فيلز»،

عقار جون هايز الأنيق المطل على بحيرة سونابي في نيو هامبشاير الذي استأجرته كلية نيو إنجلاند لهذه المناسبة. وظلت صورته التي لا تمحى مع البحيرة والحدائق خلفه عالقة في ذهني منذ ذلك الحين.

في ٢١ نوفمبر، أجريت مقابلة مع سيميك على تطبيق زوم بعد عدة محاولات فاشلة للقائه في سترافورد، نيو هامبشاير، حيث يقطن. كان يعاني بالفعل من مشكلات صحية، ولكنه أكد لي أنه في صحة جيدة بما فيه الكفاية –ومتلهف– للدردشة. تحدثنا مدة ساعة وعشرين دقيقة عن كل شيء بدءًا من مكب نفاياته المحلي وحتى طفولته في بلغراد خلال الحرب العالمية الثانية. أخبرني، مثلًا، عن «الانفجار» الذي كان يحدثه في شوارع بلغراد حتى في أثناء قصف النازيين لها. وبينما كنت أسجل حديثنا، أدركت أنه لم يتوقف أبدًا عن اللعب في تلك الشوارع. يا له من عبقري كان يشهد على الرعب بذكاء وإنسانية وعين باردة. لقد شعرت بالحسد والإعجاب للطريقة التي حوَّل بها مثل هذه «التفاصيل الهائلة»، مثل الشوكة، والروبيان، والثدي، والنمل، و«أشجار الشتاء العارية»، والمنبه في مكب النفايات إلى مجازات بليغة.

انقضى وقت الحديث، ووضعنا خططًا لمواصلة الحوار. ولكنه نُقل إلى المشفى بعد عدة أيام، وتوفي في نيو هامبشاير في العاشر من يناير. ولا أستطيع التفكير في شاعر معاصر آخر كتب بمثل هذه الحيوية المذهلة والذكاء والرحمة. لا أحد يمكن أن يحل محله، وسوف نفتقده بشدة.

المحاور: هل تكتب كثيرًا مؤخرًا؟

سيميك: هذا كل ما فعلته.

المحاور: كتابك الجديد يحمل عنوانًا ينذر بالخطر، «لا أرض في الأفق». رغم عدم وجود إشارات صريحة إلى السياسة أو الأحداث الجارية في الكتاب، يبدو أن عنوانك يشير ضمنًا إلى أن العالم قد ضاع في البحر. هل أبالغ في هذا؟

سيميك: إنه ليس متشائمًا. كل شيء جرى تخريبه فقط.

المحاور: إليك سطرًا من قصيدة بعنوان «هل هذا أنا؟» يجسد أسلوبك المأساوي التراجيدي: «ساعة منبه/ بلا أيدٍ/ تدق بصوتٍ عالٍ/ في مكبِّ نفاياتِ المدينة». هل المكب كناية عن دراستك؟

سيميك: إنها ليست استعارة. مقلب القمامة هو المكان الذي قضيت فيه كثيرًا من الوقت. أنا على بعد نحو خمس دقائق من مكب النفايات. لقد كان مكبًا مختلفًا تمامًا. بدأ الأمر بكونه مجرد مكان صغير مليء بالقمامة. وبعد ذلك أصبح الأمر أكثر تعقيدًا، وحُلَّ كل شيء. لكني من عشاق مكب النفايات القديم حيث وجدْتُ منذ سنوات عديدة منبهًا كبيرًا، منبهًا قديم الطراز، يدقُّ بسعادة.

المحاور: يبدو أن البرق الشعري يضربك كثيرًا. هل اضطررت يومًا إلى التوقف على جانب الطريق وكتابة شيء ما؟

سيميك: توقفت ذات مرة على الطريق السريع 93-I في نيو هامبشاير. كنت ذاهبًا إلى بوسطن لرؤية شخص ما. لقد كنت هناك على جانب الطريق، ولم يكن لدي ما أكتب به. كنت أفكر، أين قلمي الرصاص؟ ثم نظرت إلى الأعلى. كان هناك شرطي، وقال شيئًا مثل: «هل يمكنني مساعدتك؟»، ضحكتُ. قلتُ: «أنا متأكد أنك تستطيع ذلك. لكني لا أعرف كيف».

المحاور: هل أعطاك قلم رصاص؟

سيميك: قال: «عليك أن تمضي قدمًا». لكنه قالها بودّ.

المحاور: لقد كتبتَ العديد من القصـــائد التي لا تُنســـى عن الشـــعر وكتابته، أحدها يتضـــمن هذا التعريف: «الشـــعر هو دائمًا حفلة القطط تحت نافذة الغرفة التي تُكتب فيها النسخة الرسمية للواقع». كيف تصف بالضبط حفلة القطط؟

ســـيميك: انظرْ إلى الأمر بهذه الطريقة: لدي قطة تبلغ من العمر خمســـة وعشـــرين عامًا. إنها قطة سوداء. اشتكت. دخلت وقالت لي: «هل ما زلت هنا؟». الشعر في الحقيقة مشـــهد كوميدي إذ تتظاهر، أيًا كنتَ، بأنك المســـيطر، ولكن المتحدث في الحقيقة يكون تحت رحمة أشياء خارجة تمامًا عن يديه. لكنه يتظاهر بأنه المسيطر. نحن حمقى.

المحاور: لقد هاجرت أنت وعائلتك من يوغوســـلافيا إلى مدينة نيويورك عندما كان عمرك ستة عشر عامًا عام ١٩٥٤. لقد قلت إن هتلر وستالين كانا وكيلَي سفرك. رغم انتقالك إلى بلد جديد واضـــطرارك إلى التكيف مع ثقافة جديدة، فإنك لم تفقد مطلقًا حبَّك للحكايات الشـــعبية والخرافات الســـلافية. ما هو التأثير الدائم الذي تركه الفولكلور السلافي في عملك؟

ســـيميك: لن أســـمي ذلك حبًا ثابتًا للفولكلور الســـلافي. الكثير منه رائع ولكن يمكن التنبؤ به. يجب أن أشرح شيئًا عن المكان الذي نشأتُ فيه. كانت بلغراد مدينة حديثة حيث يوجد أفلام. يمكنك سماع موسيقى الجاز، وجميع أنواع الأشياء. الحداثة. ثم اندلعت الحرب، في السادس من أبريل عام ١٩٤١. أصابت القنابل المبنى الذي يقع على الجانب الآخر من الشارع. نار. طرتُ من سريري على الأرض. كان والداي في الغرفة المجاورة. كانت الغرفة في مبنى بارتفاع أربعة طوابق. لا أعرف ماذا فعلت، لكني أتذكر أن والدتي رفعتني من الأرض وركضت على الدرج. ومن الغريب أن ذلك اليوم ما يزال حيًا بالنســـبة إليّ. كنا نركض على ســـلالم منزلنا المكون من أربعة

طوابق. كنا نركض في بعض الشوارع. لقد كانت الحرب. كانت القنابل تتساقط. هكذا بدأ الأمر. حربي وحياتي.

المحاور: تعرضـــت بلغراد للهجوم طوال الحرب. وقصـــفها الأمريكيون عام ١٩٤٤ أيضًا.

سيميك: نعم. كان الأمريكيون، حلفاؤنا، يقصفوننا. لقد صفقنا لهذا. كنا سعداء عندما يضربون شيئًا ما. لقد كانت نوعًا من الحرب التي من المستحيل اكتشافها. كل شيء في حالة من الارتباك الشديد، والناس يختفون. وفي الوقت نفسه، كوني طفلًا، لم أكن أدرك تمامًا مدى الرعب في هذا كله، كنت أنا وأصـــدقائي نحتفل، وكان لدينا كرة. كانت تســـلية. فقط في وقت لاحق من حياتي، عندما فكرت في الأمر، أدركت هذه المرة كم كانت حياتي مجنونة. اعتادت والدتي أن تحكي هذه القصـــة لجيراننا وأقاربنا عن حماقتها تجاه ابنها. كان ذلك يوم ٩ مايو ١٩٤٥. وكانت الحرب قد انتهت. كنت ألعب في الشارع. هذه الطريقة التي لعبت بها دائمًا. السبب الوحيد الذي جعلني أصعد إلى الطابق الرابع هو أن أشرب الماء ثم أعود إلى الأسفل. في ذلك اليوم كان الراديو عاليًا. يوجد كثير من الابتهاج. كان الجميع يقول: «مهلًا! لقد انتهت الحرب، انتهت الحرب!». وقفنا جميعًا حول الراديو. قالت لي: «الآن لن توجد أية متعة بالنسبة إليك!».

المحاور: هل كنت تذهب إلى المدرسة؟

سيميك: لا، كان هذا هو الجزء العظيم في الأمر. لا مدرسة. أتذكر حفلًا في نيويورك ذات مرة، منذ وقت طويل. بدأت الحديث مع امرأة بولندية أكبر مني بقليل، فقد نشأت في وارسو في أثناء الحرب. وقالت أيضًا بأنه يا له من وقت رائع قضتْه. انحنت على وجهي بابتسامة، وقالت: «لم تكن هناك مدرسة».

المحاور: لقد فزت بجائزة بوليتزر عن كتابك الذي يضـــم قصـــائد نثرية، «العالم لا ينتهي». كتبت في مقال عن قصـيدة النثر: «إنها تشـبه النثر وتعمل مثل القصـائد، لأنها –رغم الصعاب– تجعل من نفسها فخًا لخيالنا».

سيميك: الذاكرة أيضًا.

المحاور: لماذا توقفت عن كتابة قصائد النثر؟

ســـيميك: كان الشـــعر النثري مجرد شـــيء جربته. كنت أعلم دائمًا أنه لا يمكن أن يستمر إلى الأبد. أردت أن أكتب شيئًا وكان هذا ممتعًا جدًا. أعتقد أننا جميعًا شعراء نثر –راســل إديســون، وجيمس تيت، وبيتر جونســون– نحب جميعًا تســلية القارئ والمضـــي قدمًا دون أية معرفة لما ســينتهي إليه الأمر. تبدأ شـــيئًا وتفاجَأ، مفاجأة، مفاجأة.

المحاور: هل يوجد شـــيء يتعلق بالنثر وليس الشـــعر المنظوم جعل الأمر أســـهل عليك؟

سيميك: الكذب واختراع الأشياء. لقد جذبني ذلك دائمًا. أحب، مثلًا، إيميلي ديكنسون وشـــعراء آخرين كانوا في الحقيقة مجرد كاذبين رائعين. من يعرفون كيف يصـــنعون شيئًا لذيذًا.

المحاور: إذا أتيحت لك الفرصـــة لقضـــاء بضـــع ســـاعات مع إيميلي ديكنســـون في صالونها أو ربما في نزهة حول أميرست، ما الذي قد ترغب في طرحه عليها؟

سيميك: من المحتمل أن يكون شيئًا يتعلق بما يجب أن تشربه. لا أعرف. لم أتصوَّر أبدًا أنني يمكن أن أصـبح صـديقًا لشـخص مثل هذا. إنها غريبة جدًا. سـتكون خائفة جدًا من المشي، كما تعلم. وكانت تخاف من الثعابين.

المحاور: هل تقول أن شعرك ينبثق من لا وعيك؟

سيميك: ربما، ولكني لست سرياليًا، بمعنى أن اللاوعي يزود وعيي بالأشياء باستمرار. لا، الشعر هو فقط ما يحدث. الشعر معجزة. أفكر في بعض السطور التي كتبتها في حياتي. فأقول في نفسي: هل كتبت هذا؟ لقد جاء للتو.

المحاور: يبدو أنه غير قابل للتفسير تقريبًا.

سيميك: إنه أمر غير قابل للتفسير. خاصة عندما تكون قصيدة سيئة، فهي غير قابلة للتفسير. قصيدة سيئة يتبين أنها قصيدة جيدة جدًا.

المحاور: هل تحتفظ بدفتر لتدوين نوادرك وقصصك وأقوالك؟

سيميك: يمكنني أن أعرض عليك دفتر ملاحظاتي. سأفتحه. يتكون من شظايا. سأقرأ شيئًا ما وأحب الطريقة التي يبدو بها. القراءة عن القديس أوغسطين الذي لم يتمكن من فهم قصد الله من خلق الذباب. أو، مثلًا، هنا فقط عبارة: «شيء يقول لي!».

المحاور: «شيء يقول لي!»، شيء ينقر فقط.

سيميك: وما تلك اللعنة! ومن هنا تأتي قصائدي القصيرة.

المحاور: لقد تحدثت مع كارولين فورشيه هذا الصباح. إنها تقول لك مرحبًا وتتساءل لماذا تكتب مثل هذه القصائد القصيرة.

سيميك: أشعر بالملل بسرعة كبيرة.

المحاور: سأقول لها ذلك.

سيميك: لقد كتبت ذات مرة هذه القطعة التي لم تعد موجودة والحمد لله. كتبت قصيدة في حدود ستين صفحة. لقد كانت قصيدة عن محاكم التفتيش قصيدة فظيعة

وسـخيفة. بدا الأمر مشـابهًا إلى حدٍ ما لباوند. والحمد لله أني رميتها. شـخص ما قد وجدها.

المحاور: كم عمر هذا الدفتر الذي أظهرته لي؟

سـيميك: أحب امتلاك دفاتر ملاحظات جيدة المظهر. حدث هذا عندما كنت في المدرسة الثانوية في فرنسا. قد تبقى هذه الدفاتر لأشهر وسنوات. إليكم مجموعة من العناوين: «شيء صغير كهذا»، «ما وراء متناول الكلمات»، «أسرع ببطء»، «أوراق ناشئة في الليل»، «ترك الفراغات»، وغيرها الكثير.

المحاور: إضـافةً إلى شـعرك، كتبت على مر السـنين القدر نفسـه من النقد الرائع، الذي نُشر في مجلة نيويورك ريفيو أوف بوكس، وكذلك في مجلدات عدة من الكتب. كيف تمكنت من تحقيق التوازن بين هذين المشروعين؟

سـيميك: الحقيقة –في كل ما كتبته من الكتب– كانت المال. لقد أغراني المال. ومن ثم عرف بوب سـيلفرز من مجلة نيويورك ريفيو أوف بوكس كيف أذكر شـيئًا محيرًا لدرجة أن ذهني قد يفلت منه. لماذا أكتب شـيئًا آخر؟ لقد أحببت كتابة النثر كثيرًا. كنت أتجادل دائمًا مع شخص ما وكان هذا هو الشيء العظيم.

المحاور: لقد كان من المنعش دائمًا قراءة مراجعاتك ومقالاتك لهذا السـبب، لأنه لا يوجد أي هراء في عملك.

سيميك: أحيانًا يكون القليل من الهراء جيدًا.

آني إرنو: الكاتبة التي لا تثق بذكرياتها

بقلم: مادلين شوارتز – آني إرنو

على مدار عشرين كتابًا، كرست آني إرنو نفسها للتنقيب في حياتها الخاصة.

فتاة شابة خاضت تجربتها الجنسية الأولى. يسعدها أن تكون مرغوبة. لكنها تشعر بالإهانة. إذ تتعرض، بعد ذلك، للسخرية والاضطهاد من قبل الآخرين الذين يرون أنها قد حطت من قدر نفسها. من اعتقدت أنهم أصدقاؤها، يتجاهلونها الآن. تشعر بالخجل. هل تشعر بالعار؟ أم هو انعكاس لما هو متوقع منها؟

كتبت آني إرنو في كتابها «قصة فتاة»، الذي نُشر بالفرنسية عام ٢٠١٦: «إن المضي حتى نهاية عام ١٩٥٨، يعني المضي قدمًا في هدم جميع التفسيرات التي جمعتُها على مر السنين»، وقد ترجمه أليسون ل. ستراير إلى الإنجليزية. يسرد الكتاب قصة لقاء جنسي خاضته إرنو عندما كانت مراهقة، وهو إعادة بناء للأحداث وتفكيك للمشاعر. إنها تأمل أن يكون التاريخ العاطفي الأصدق، والأكثر أصالة.

ومع ذلك، فإن التحدي المتمثل في أن تكون مؤرخة، هو معرفة: هل ما أحســـت به (وما زالت تحس به) يأتي حقًا من الداخل؟

تجري أحداث الكتاب في صيف عام ١٩٥٨، عندما كانت تبلغ من العمر ١٨ عامًا، وتعمل مســتشــارة في مخيم شــمال فرنســا، في بلدة تســميها «س». كانت مصــانة وساذجة. باستثناء رحلة إلى لورد مع والدها، فهي بالكاد غادرت المنزل. في المخيم، انجذبت إلى شخص تسميه «هـ»، إنه يبدو مثل مارلون براندو: «إنها لا تبالي لتذمر المستشارات الأخريات بأنه قوي، وبلا عقل»، إنها تظنه مثل «كبير الملائكة».

ما يجذبها إلى هــ هو حاجتها إلى أن تكون مرئية. لم يسبق لأحد أن نظر إليها مثل تلك النظرة. يرقصان في حفلة المستشارين. «الإغواء» ليس الكلمة الصحيحة لوصف ما ســيحدث. لكن إرنو لا تعطي هذه الأحداث اســمًا واحدًا. بدلًا من ذلك، تصــف بأقصى ما تستطيع من الوضوح، كيف تلاحق هـــ إلى غرفتها، وكيف «أنها تشعر بممارســة الجنس في بطنها عبر ســروال الجينز... لا فرق بين ما تفعله وما يحدث لها». بعد فترة وجيزة، «انفجر دفق كثيف من الحيوانات المنوية على وجهها، وتدفق على طول الطريق إلى أنفها». لا تثير هذه اللغة الدقيقة المتعة بالضــرورة، لكن آني تستهلكها العاطفة، وتغدو في حاجة ماسة إلى هـ وإمكانية نواله.

إرنو كاتبة مذكرات غير عادية: فهي لا تثق بذاكرتها. تكتب بضـــمير المتكلم، ثم تنتقل فجأة وتتحدث عن نفسها من مسافة بعيدة، وتطلق على نفسها اسم «فتاة ٥٨» أو «فتاة س». أحيانًا، يبدو أنها تنظر إلى نفسها في صورة قديمة أو مشهد في فيلم. تخبرنا عندما تضـيع في القصــة، وتختفي ذاكرتها. لا تكشـف إرنو الماضــي كثيرًا – فهي لا تدعي أن لها أي وصـول موثوق به– بقدر ما تكشـفه. تقول: «ما الهدف من الكتابة، إن لم يكن الكشف عن الأشياء؟».

في محاولة الاستطلاع هذه، يجمع نثرها بين الاحتياط والقسوة. تبدو يائسة لتضع كل شـــيء على الورق: دم الدورة الشـــهرية، والإجهاض، وحبوب منع الحمل، والملابس الداخلية المتسخة، والانتصاب، والسائل المنوي. لكن كتابات إرنو مفككة، وبسيطة، وتحليلية تقريبًا في دقتها. من موقعها بوصـــفها بالغة، تبحث في غوغل والأســـئلة الشـائعة، وتراجع المواقف القديمة، وتقرأ الرسـائل القديمة، كأنها محققة تحل قضـية مستعصية: سر ماضيها. لكن هذا التحقيق لم يجرِ، كما يبدو، لتوقع الوصول إلى الحقيقة. كتبت: «أنا لا أحاول أن أتذكر. أحاول أن أكون في الداخل... في تلك اللحظة بالذات، دون أن تتســـرب إلى ما قبلها أو بعدها، أن تكون في جوهر لحظة صافية».

طبعًا، ذكرياتنا ليست مستمرة، ولا يمكنك دائمًا الوصول إلى «الداخل»، ولا تهم كثرة المحاولات. ربما تكون صعوبة بلوغ الداخل أحد الأسباب التي تجعل إرنو –بوصفها فتاة وبوصـفها شـخصًـا بالغًا– لا تسـتطيع اللجوء إلى من حولها للحصـول على إشارات. بوصفنا قراء، نفقد الوصول إلى «فتاة س»، غالبًا في اللحظات التي نحتاج إليها بشدة. بدلاً من ذلك، تبدأ إرنو في مناقشة ردود أفعال المستشارين الآخرين:

سـأضـطر إلى تقديم قائمة أخرى تتضـمن التهكم الفظ، والصـياح، والسـخرية، والإهانات التي مرت بصورة مزاح، إذ جعلها المستشـارون الذكور موضـع ازدراء وسـخرية، وهم الذين سـادت هيمنتهم اللفظية بالتأكيد، وأعجبت بها المستشـارات أيضًا.

عند قراءة هذا الكتاب في عام ٢٠٢٠، يميل المرء إلى التفكير في هذه الثغرات والحيل في الذاكرة بسبب الصدمة (نوع الصدمة التي تمنع النساء من تقديم حساب حياتهن بالكامل). قيل لنا إن الاكتمال شـرط ضـروري للحقيقة. «لا تخبرينا قصـة حياتك، إنها مليئة بالثغرات»، كما يحب المســـتشـــارون الآخرون أن يقولوا. يبحث

أقرانها عن رسائلها ويقرؤونها بصوت عالٍ. يجرونها إلى باب هـــ. المراهقة إرنو لا تدرك ما يحدث. ولم تدرك آثار هذه «الهيمنة اللفظية» إلا في وقت لاحق. عندما يكتب شخص ما «تحيا العاهرات» على مرآتها باستخدام معجون الأسنان، تبدأ هذه الكلمات في تشكيل كيفية رؤيتها لنفسها.

ليس من السهل تجاهل نظرة المجتمع لنا. عندما تغادر إرنو المخيم، تصاب بالبوليميا (الشره المرضي) وتتوقف دورتها الشهرية. «لم أستطع تخيل وجود وصف لسلوكي... اعتقدت أنه فشل أخلاقي. لا أعتقد أني ربطته بـ ه».

هذه الروابط هي ما كانت تسعى إليه إرنو. على مدار الستين عامًا والعشرين كتابًا، كرست آني إرنو نفسها لمهمة واحدة: التنقيب في حياتها الخاصة. كتبت إرنو في كتابها «قصة فتاة»: «قد أذهب إلى حد الحكم على كتبي السابقة بأنها تقديرات تقريبية غامضة» للواقع. من جهة، تصف قصة حب، ومن جهة أخرى، تصف العلاقة بين والديها. طوال الوقت، تبقى ملامح قصتها على حالها: طفولتها في النورماندي عندما كانت ابنة لبقالين، حاملةً عار تربيتها في الطبقة الدنيا، لتتصادم هذه الأصول مع نجاحاتها الأدبية اللاحقة. كانت والدتها تعرف «جميع النصائح التي تخفف من وطأة الفقر. هذه المعرفة... تتوقف عند جيلي. أنا فقط أمينة الأرشيف»، كتبت في كتابها عام ١٩٨٨ «قصة امرأة».

كتب إرنو صغيرة وبسيطة، ونادرًا ما تتجاوز المئة صفحة. في كل منها، تسأل دائمًا كيف يمكنها التأكد من صحة ذكرياتها. في «قصة امرأة» تتحدث عن وفاة والدتها. بعد ما يقرب من عقد من الزمان، في فيلم (1997) I Remain in Darkness، عادت إلى تلك اللحظة وأعلنت أن ذكرياتها غير مكتملة. لم تصف تمامًا التدهور المعرفي الطويل لوالدتها؛ رعب الخرف. يوجه صوت متسق كل هذه المراجعات: بحث علمي وبحث «الأنا». يجري تقليص الكتب إلى جوهر مكثف، ليس اعترافًا، بل

نوعًا من نظرية المعرفة الشـخصـية. في فرنسـا، خلفت تلك الكتب الشـهرة والجوائز لإرنو وعددًا من متبعي أسلوبها.

من الأمور المركزية في عملها إدراك أن أكثر لحظات الحياة حميمية تخضـــع دائمًا للظروف التي تحدث فيها، وأن التحقيق في الشخصية سيتضمن أيضًا التحقيق في التاريخ. يتضـــح هذا في كتابها لعام ٢٠٠٠ «يحدث»، وهو ســـرد للإجهاض الذي أجرته إيرنو عام ١٩٦٣. في بداية الكتاب، وصـــفت الذهاب لرؤية أحد معارفها المعروف بوصفه ناشطًا يهدف للوصول إلى وسائل منع الحمل بنحو أكبر. يحاول النوم معها. ثم قال لها إنه لا يستطيع مساعدتها. بعد أن سافرت إلى باريس لإجراء عملية الإجهاض، سمعت أن «المرأة التي تعيش بالقرب من الزاوية ستفعل ذلك مقابل ثلاثمائة فرنك... الآن لأنني لم أعد بحاجة إليهم، فجأة، بدأت مجموعات من الإجهاض بالظهور يسارًا ويمينًا وفي الوسط». بحلول الوقت الذي نشرت فيه إرنو الكتاب، جرى تقنين الإجهاض. لكن الانتصار في التشريع، لا يجعل الكشف أسهل. كتبت: «عندما يتم تمرير قانون جديد يلغي التمييز، يميل الضـــحايا الســـابقون إلى التزام الصمت على أساس أن الأمر قد انتهى الآن». «إذن ما حدث سيبقى محاطًا بحجاب السرية نفسه، كما كان من قبل».

بطريقتها النموذجية، تقرأ إرنو في مذكراتها القديمة لمقارنة ما تتذكره حتى الآن بما عاشته في ذلك الوقت:

للتعبير عن مأزقي، لم ألجأ مطلقًا إلى المصـــطلحات أو التعبيرات الوصـــفية، مثل «أنا أتوقع» أو «حامل» أو «الحمل». إنها تؤيد حدثًا مســتقبليًا لن يتحقق أبدًا. لا جدوى من تسـمية شـيء كنت أخطط للتخلص منه. في يومياتي كنت أكتب «هو» أو «ذلك الشيء» مرة واحدة فقط «حامل».

تكتب من مســـتقبل مختلف تمامًا، وقد أذهلتها «العبارات الملطفة والمختصـــرة». صـفحات المذكرات هي، ظاهريًا، السـجل الأكثر أمانًا وصـدقًا للذات، ومع ذلك حتى هنا ترى إرنو أن روايتها الداخلية تتشـكل بوسـاطة ضـغوط خارجية، تشـبه القوانين. ترى أن أكثر تجاربها الخاصة لم تكن حقًا تخصها على الإطلاق.

يوجد قدر معقول من النسـوية في هذه الفكرة. غالبًا ما تشـير إرنو إلى **سـيمون دي بوفوار**، التي ســعى كتابها «**الجنس الآخر**» إلى إظهار كيفية تشــكل خيارات المرأة وقراراتها وحتى أفكارها وفق الظروف الاقتصادية والاجتماعية، إذ تخلق هذه الظروف نوعًا من الممر الذي تمر من طريقه حياة المرء. وكتبت دي بوفوار: «المرأة؛ لا تولد امرأة، بل تصـــبح امرأة». تتمثل إحدى طرق قراءة كتاب إرنو في محاولة فهم هذه العملية الأساسية الغامضة والمؤلمة «للصيرورة». (أرسلت إرنو كتابها الأول إلى دي بوفوار، ثم كتابها الثاني. كتبت دي بوفوار أنها تفضـل الأول). إذ تصـف دي بوفوار العملية نظريًا، وتقدمها إرنو بتفاصـــيل عميقة: الطعام الذي تأكله، الطعام الذي تنظفه، منظر الدم على ملابسها الداخلية.

لقد حققت نجاحها الأكبر في كتابها لعام ٢٠٠٨ «السـنوات»، وهو نوع من المذكرات المولَّدة لفرنسا ما بعد الحرب. ينتقل التسلسل الزمني من الحرب العالمية الثانية حتى بداية القرن الحادي والعشـــرين، لكن نطاق ووجهة نظر القصـــة يتغيران دائمًا. هنا وصـف لنهاية الحرب، وهنا سرد لأول تجربة لفتاة في سن المراهقة للاستمناء. إليكم ظهور الإنترنت، حيث «يمكننا البحث عن أعراض ســـرطان الحلق، ووصـــفات للمسقعة، وعصر كاثرين دينوف، والطقس في أوساكا... وشراء أي شيء من الفئران البيضاء والمسدسات إلى الفياجرا والقضبان الاصطناعية». وهنا، بعد بضع صفحات فقط، توجد قصة حميمية.

يمكن أن تبدو هذه المجموعة من الصور والأفكار وكأنها دوامة عشوائية، لكنها، كما تشير كتب إرنو، هي الطريقة الأصيلة الوحيدة لربط ما هو شخصي وتاريخي. في «قصة فتاة»، تجد إرنو نفسها تتأرجح بين التفاهمات التي توصلت إليها في السبعينيات من عمرها والتشويش الذي تحملته عندما كانت مراهقة. بعد عشر سنوات فقط من مغادرتها المخيم، اجتاحت الثورة الجنسية البلاد. أصبحت الجنسانية شيئًا يُحتفل به، وليس شيئًا نخفيه. هذا مهم ولا يهم:

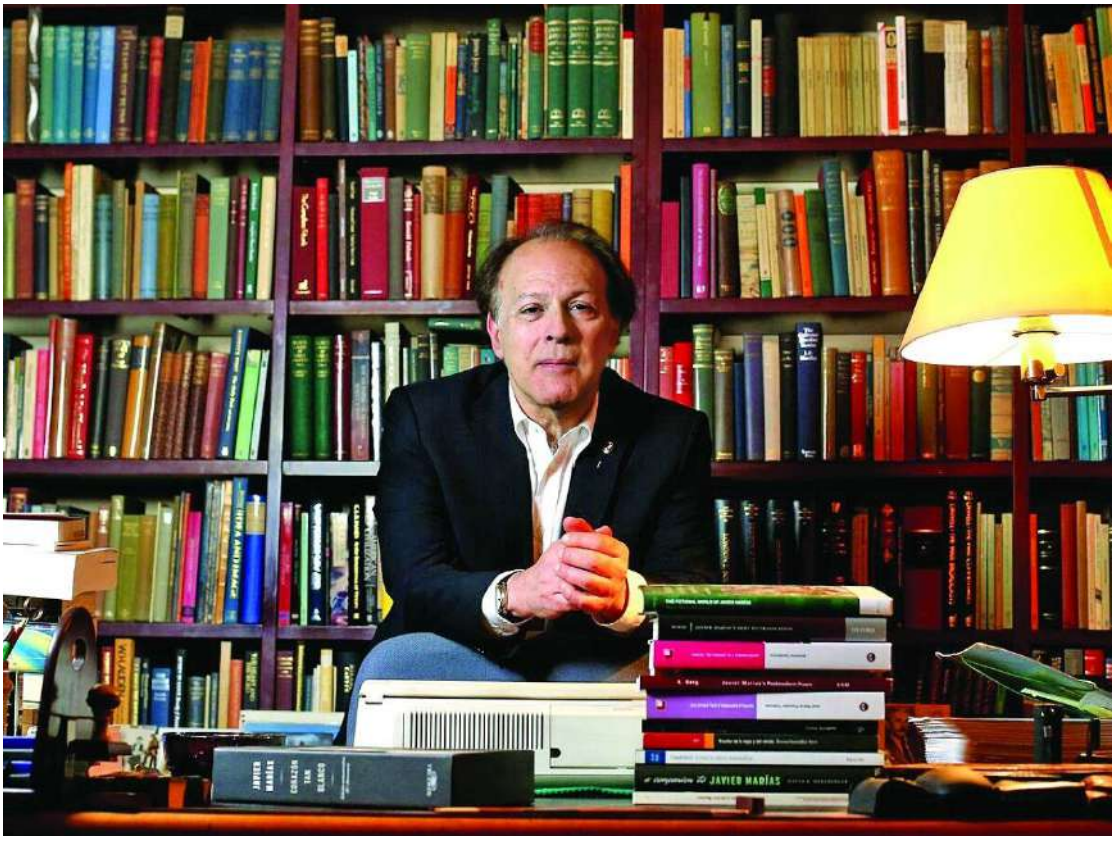
عشر سنوات فترة قصيرة جدًا في مسيرة للتاريخ، لكنها هائلة عندما تكون حياة الشخص قد بدأت للتو. إنها تمثل آلاف الأيام والساعات التي يظل فيها معنى الأشياء التي مر بها دون تغيير، إنه أمر مخجل.

يكاد يكون من المستحيل دمج المعرفة والذاكرة معًا. «هل يجب عليَّ، حتى الآن، أن أتحرك جيئة وذهابًا بين رؤية تاريخية وأخرى، بين عامي ١٩٥٨ و٢٠١٤؟ أحلم بجملة تحتوي على كليهما، بسلاسة، من طريق بناء جديد للجملة»، تكتب. لكن قصة مستمرة تمامًا، قصة بلا ثغرات، تفلت منها.

في نهاية الكتاب، تصف إرنو زيارة المخيم بعد سنوات قليلة من عملها هناك. يجب أن تكون هذه لحظة إغلاق. لكنها تنظر حولها ولا ترى سوى الجدران الرمادية والحدائق الفارغة. الموقع لا يتحدث معها. تكتب على ما يبدو، «أقل دراية مما كنت أتصور». بدلًا من ذلك، هي التي تشعر بالحاجة إلى التحدث. وكتبت أن العودة إلى المخيم «نوع من لفتة استرضاء» تسمح لها برؤية ذكرياتها على أنها مصدر إلهام وليس مصدر خزي. بعد هذه الزيارة، بدأت في الكتابة، وبدأت، خطوة تلو أخرى، بالتحرك نحو كل ما هو بعيد المنال.

مثل شاعر يكتب قصصًا مثيرة... لماذا يجب أن تقرأ خابيير مارياس؟

بقلم: سام ليث



لن يحصـــل خابيير مارياس على جائزة نوبل التي يعتقد كثيرون (وأنا منهم) أنه يســتحقها. لا يهم، فقد حصــل على الكثير من الجوائز عندما كان على قيد الحياة. الخســارة الحقيقية أنه لن يقدم لنا المزيد من رواياته الاســتثنائية. لن تجد كاتبًا آخر يشـبهه، لا سـيما في اللغة الإنجليزية. لقد كان أصـيلًا بالكامل، مرتاحًا في اسـتخدام الفلسفة والثقافة الدارجة الشعبية والنوع الأدبي والخيال. وقد نظر إلى كُتّاب الماضـي العظماء –من ضمن العديد من التقاليد الوطنية– بصراحة وسعة في الأفق.

ربما كان مارياس، قبل كل شـــيء، كاتبًا عالميًا بحق. درس في جميع أنحاء العالم وقال إنه «لا يؤمن كثيرًا بالآداب الوطنية». كانت الترجمة شـغله الشـاغل في حياته وعمله، فقد ترجم نابوكوف وهاردي وفوكنر وكونراد، وكثيرين غيرهم. أقام في منزله

في أكسفورد أو مدريد على حد السواء، ولم يكن يمانع أن يمتلك شخصية تلاحظ تورية متعددة اللغات، أو تراجع الليدي ديانا سبنسر، في جانب مقلق قليلًا: «لغتها الإنكليزية الفظيعة والمليئة بالأخطاء».

لم يترجم أعماله بنفسه مطلقًا (معظم رواياته ترجمتها الرائعة مارغريت جل كوستا إلى الإنجليزية)، لكنه فاز بجائزة في بداية حياة الأدبية لترجمته تريستام شاندي، ويوجد شيء من ستيرن (كاتبها) في رواياته: الإغاظة، والاستطراد، والانشغال بالعلاقة بين السرد والواقع. إنه ما وراء الواقع، لكن بطريقة هزلية وغير رسمية. في المجلد الأول من روايته «وجهك غدًا» ٢٠٢٢ (Fever and Spear)، يكون الراوي مثل بطل روايته لعام ٢٠١٧ (جزيرة بيرثا)، مترجمًا يتحول إلى جاسوس. يتنقل عبر رف كتب أكسفورد ويعثر على سلسلة من طبعات إيان فيلمينج قد وقعها لمضيفه.

كتبه لها جو وأسلوب لا يمكن وصفه تقريبًا: وفيرة، وغامضة، وخفية، ومؤثرة. في حال بدا لك ذلك غير ممتع للقراءة، يجب أن أؤكد لك أنها كانت مضحكة جدًا. إذ تتحرك مع الرواة عبر ضباب مدهش. في عمله الرائع، ثلاثية «وجهك غدًا»، كتب قصصًا مثيرة مثل شاعر. قد تؤدي الصور أو العبارات إلى ظهور كتابات أو كتب بنحو غير متوقع. أصبح الجاسوس، بهوياته المتعددة، أو المترجم، في مكان ما بين اللغات والثقافات، رمزًا لتحقيق مارياس الغامض في الواقع. إنها رواية من الانزلاق وسوء الفهم.

هذا ما قاله «توبرا» بلكنة مزيفة، ربما كانت لهجته الحقيقية، داخل سيارته السريعة، في الضوء القمري لمصابيح الشوارع، جالسًا على يميني، ويداه تسترخي على عجلة القيادة الثابتة، أو تضغط عليها لتخنقها. لم يعد يرتدي قفازات الآن، لقد جرى إخفاؤهم بعيدًا، فهي متسخة ومبللة وملفوفة بورق التواليت في معطفه، إلى جانب السيف. «هذا هو الشي، جوك. الخوف»، أضاف.

كتب في جمل واسعة مترددة، متبعًا الترددات والشروط والتناقضات والأفكار الثانية: بروست مع اندفاعات مفاجئة من العنف المتطرف.

كانت موضـــوعاته كبيرة: الوقت والذاكرة – القوة والقســـوة – الهوية – الخيانة – الخداع... وقبل كل شـــيء خداع الذات. يمتلك بطل رواية «وجهك غدًا» قدرة خارقة على قراءة الآخرين (رؤية كيف ســـتكون وجوههم في الغد)، لكنه لا يســـتطيع أن يســـتهدف رأســـه هو أو ذيله. إنه مختلف عن جيمي، وجاكس، وجاكوب، وجاك، وديبغو، وياغو. ماریاس، الشكسبيري يذكرنا: «أنا لست ما أنا عليه». قال يومًا في مقابلة إن الروائي «ليس من المفترض حقًا أن» يرد «على الأشـــياء، ولا حتى أن يجعلها أكثر وضوحًا، بل بالأحرى أن يستكشف –بنحو أعمى غالبًا– مناطق الظلمة الضخمة ويظهرها بنحو أفضل».

لكنه بقدر ما كان منشـغلًا بالتغيير وعدم اليقين، قال إنه يسـتخدم البوصـلة بدلًا من الخريطة عند الكتابة، «أعرف أني متجه شـــمالًا، دعنا نقول، ولكن ما ســـأجده مفاجأة»، لقد أدركتُ كيف يغلق الوقت بعض الأشـــياء. كانت تصـــرفه هو ترك الأشـــياء، فور الحصـــول عليها: «أنا أطبق المبدأ نفســـه الذي نتبناه في الحياة، قد نزغب مثلًا في سن الأربعين أننا لو لم نتزوج ذلك الشخص عندما كنا أصغر سنًا، لكن ذلك جزء من حياتنا. ســـيغير معظم المؤلفين هذا الخطأ، لكني ألتزم به، أجعله ضروريًا». في مكان آخر من عمله، تحدث عن الماضي وكيف «يتحول إلى خيال» دومًا.

يبدو أنه من المناسـب لهواجسـه أن يدعي ملك ريدوندا (مثل الملك جافي الأول، أي الملك شبه الخيالي لدولة كاريبية صغيرة غير مأهولة). تعود ملكية ريدوندا المفترضة إلى ادعاء (ربما خدعة) للكاتب الخيالي الإدواردي النائب شـــيل وتلميذه جون جاوسورث، الذي ورث التاج، وقد وصفه ماریاس بأنه «شاعر وسكير ومتسول». في

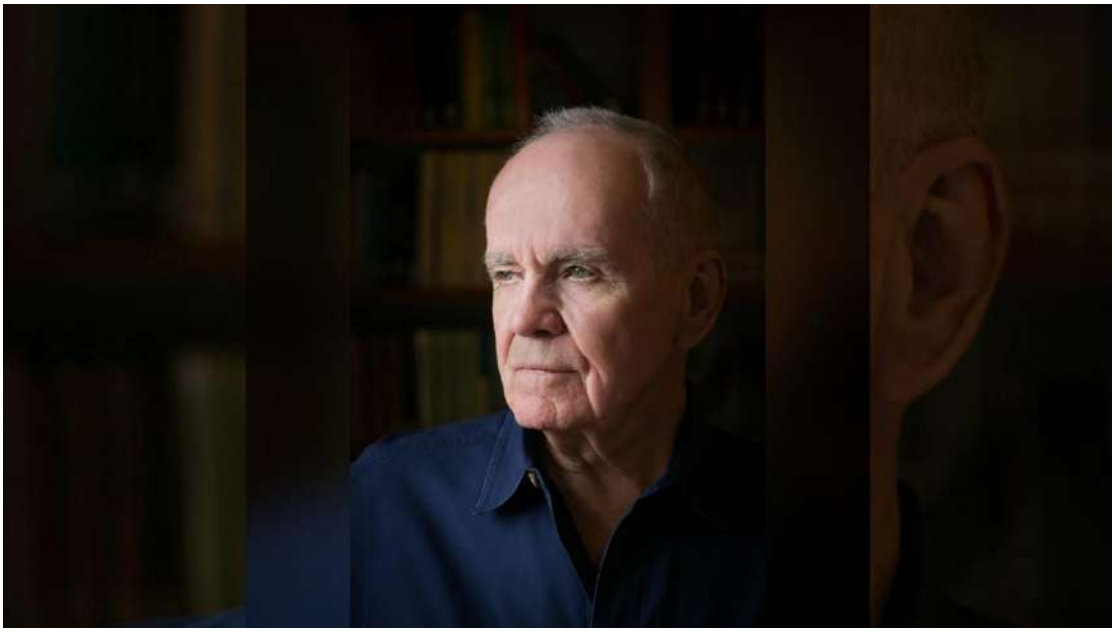
أيام «حكمه»، كانت الألقاب الأرســـتقراطية الزائفة التي وزعها مارياس ربما وســـيلة ليعطي نفســه مشـروعية. كل من جون أشـبيري، وأرتورو بيريز ريفرتي، و دبليو جي ســـيبالد، وإس بيات، وبيير بورديو، وبيدرو ألمودوفار، وجوناثان كو، وغيرهم... أعطيت لهم دوقيات خيالية.

ريدوندا بلا ملك، ومارياس الآن خارج نطاق الترجمة. «الوحيدون الذين لا يتشـاركون لغة مشتركة»، يحذر جاكوب (إحدى شخصياته)، «هم الأحياء والأموات».

خابيير مارياس؛ فيلســـوف العبث اليومي العظيم في الأدب الحديث، حقًا لقد حرمنا موته من تحقيقاته الفريدة والملغزة. وقد توفي في مستشفى بمدريد عن ٧٠ عامًا.

إعادة اكتشاف مقابلات كورماك مكارثي المبكرة

بقلم: إليزابيث إ. هاريس



كورماك مكارثي لا يجري المقابلات.

في مسيرته الطويلة، استجاب مكارثي (٨٩ عامًا) مرات قليلة فقط. في تلك المحادثات –متضمنةً نيويورك تايمز عام ١٩٩٢ وأوبرا عام ٢٠٠٧– غالبًا ما أجاب عن الأسئلة انطلاقًا من سرده قصصًا عن أشخاص آخرين. يقول العارفون بعمله إنه كان يقاوم منذ زمن بعيد التحليل العلني لعملية الكتابة لديه.

لكنه في بداية حياته المهنية –قبل جائزة بوليتزر وجائزة الكتاب الوطني، وقبل أن تتحول كتبه إلى أفلام ويصبح اسمه معروفًا حتى لمن لم يقرؤوا له أبدًا– كشف شيئًا عن نفسه وحرفته.

ما بين عامَي ١٩٦٨–١٩٨٠، أجرى ما لا يقل عن عشر مقابلات مع صحف محلية صغيرة في ليكسينغتون وكنتاكي وشرق تينيسي، وهي المنطقة التي كان يعيش فيها ويمتلك أصدقاء. وصف العوامل الأدبية المؤثرة، ونهجه في الكتابة، وحتى

عاداته في القراءة، وحتى المنزل الذي أعاد بناءه مع زوجته يدويًا، فقد كان حظيرة ألبان سابقًا.

قال إن الكتابة «إكراه» وليست عملية واعية. وعندما طُلب منه تقديم نصائح للكتاب المبتدئين، قال: «اقرأ».

دفنت تلك المقابلات في الأرشيف وطواها النسيان، ثم اكتشفها الأكاديميان، ديان سي لوس وزاكاري توربين، ونُشرت في مجلة كورماك مكارثي.

مما يميز تلك المقابلات –بحسب الباحثين– عن المرات القليلة اللاحقة التي تحدث فيها علنًا، هو أن المراسلين كان لديهم أصدقاء مشتركون مع الكاتب. يبدو أنهم جعلوا مكارثي مرتاحًا أكثر من المحاورين اللاحقين، بحسب توربين.

قال توربين: «يبدو أنه أكثر استرخاءً وأكثر استعدادًا للانفتاح». «إنه اكتشاف نادر بالنسبة إلى شخص مثله».

ترسم المقابلات صورة كاتب شاب، «صبياني المظهر»، جاد في عمله، لكنه لا يبخل في بذل نفسه. وتعكس أيضًا الأعراف السائدة في ذلك الوقت: إحدى المقالات التي نُشرت في أواخر الستينيات، تصف زوجة مكارثي آنذاك، آن دي ليسل، بأنها «فتاة إنجليزية جميلة».

«مكارثي أنيق جدًا، ويكاد يكون خادعًا». «لديه القدرة على سرد قصة جيدة بخفة ظله ولا يفترض أبدًا لنفسه مكانة خاصة»، لا يمكن المساس بها، «التي يبدو أن بعض المؤلفين يتمتعون بها». في الواقع، تمامًا مثل غالبيتنا، يقول مكارثي إن أكثر ما يحب فعله هو البقاء في السرير. «أحيانًا أحصل على كتبي والآلات الكاتبة وأبقى هناك طوال اليوم، أو حتى بضعة أيام».

بحث توربين، الأستاذ والباحث في الأرشيف، عن اسم مكارثي غير المعتاد في بعض الأرشيفات الرقمية (كورماك اسم ملك أيرلندي قديم، كما قال). وعندما أسفر البحث عن بعض النتائج، تواصل مع لوس، الباحثة في أعمال مكارثي. كانت لدى لوس مجموعة صغيرة من المقالات، قد جمعتها من زيارات عدة إلى شرق تينيسي، حيث كانت تنقب حتى في مشابك الورق. لقد أدركا معًا أن لديهما ما يكفي للنشر.

يأتي هذا الاكتشاف في الوقت الذي يستعد فيه مكارثي لنشر روايتين جديدتين متشابكتين، «المسافر» و«ستيلا ماريس»، وهي منشوراته الأولى منذ عام ٢٠٠٦، عندما أصدر «الطريق»، وهو من أكثر الكتب مبيعًا، وقد فاز بجائزة بوليتزر.

بالتزامن مع إطلاق سراح الكتابين، لن يجري مكارثي أية مقابلات. بدلًا من ذلك، نقدم لكم نظرة إلى الوراء في وقت من حياته كان فيه أقل حذرًا.

في الكتابة:

يصف مكارثي الكتابة بأنها «إكراه». في عام ١٩٧٣، أخبر مارثا بيرد من The Kingsport Times-News أنه لا يحب التحدث عن أفكاره، أو حتى تدوينها، حتى يتأكد مما يريد فعله بها.

قال: «عندما تكتب شيئًا ما، من الأفضل أن تقتله جيدًا». «اتركها فضفاضة ومدوية ولن تعرف أبدًا، قد يتحول هذا إلى شيء».

قال إنه فور استعداده للكتابة، تدفقت الكلمات.

«يديَّ تفكران»، قال. «إنها ليست عملية واعية».

حتى حينذاك، وجدتْ حدود لمدى خوضه في أساليبه.

عندما سأل مراسل Kingsport Times–News The عن وجود طرق لمساعدة فكرة ما على النمو، لم تكن لدى مكارثي أية نصيحة.

قال: «لا أستطيع شرح كيفية إبداع الرواية». «إنها مثل موسيقى الجاز. إنهم يبدعون في أثناء العزف، وربما فقط أولئك الذين يمكنهم فعل ذلك يمكنهم فهمه».

في ذلك الوقت، كان مكارثي قد نشر روايات لقيت استحسان النقاد، لكنه لم يحقق نجاحًا تجاريًا بعد. لكن هذا لم يكن ما يسعى إليه، كما قال للصحفيين.

قال لصحيفة The Maryville–Alcoa Times: «أعتقد أنه يمكنني تأليف كتاب تجاري في ٣٠ يومًا تقريبًا». «كنت كاتبًا طوال السنوات العشر الماضية، إذن من الممكن أن يكون لدي ١٢٠ كتابًا، وبالتأكيد سيكون أحدهم من أكثر الكتب مبيعًا».

لكنه –يتابع المقال– «لم يكن مهتمًا بكتب الجنس أو المال»؛ ما أراده هو السعادة.

قال: «كثيرًا ما شعرت بالرعب من الطريقة التي يعيش بها الناس حياتهم». «أنا أصلًا أناني جدًا وأريد الاستمتاع بالحياة. ودائما أحظى بوقت جيد».

في القراءة:

قال مكارثي إن القراءة جزء ضروري من الكتابة.

في عام ١٩٦٩، عندما سئل عن نصيحته للمؤلفين الطموحين، قال: «أعتقد أن النصيحة العملية ستكون القراءة». «عليك أن تعرف ما أنجِز. وأن تفهمه».

قال إن الكتاب الذين أثروا فيه شملوا «كتّابًا جسورين»، مثل: فيودور دوستويفسكي وليو تولستوي ووليام فولكنر وجيمس جويس وهيرمان ملفل. في مقال يعود لعام ١٩٧١، نُشر تحت عنوان «مكارثي أحد أكثر المؤلفين الشباب

شـهرة»، قال مكارثي إن لديه أكثر من ١٥٠٠ كتاب في مجموعته، التي تراوحت من الروايات المعاصرة إلى الأعمال المجمعة للكتاب المسرحيين اليونانيين.

وقال إن ما لم يهتم به، فهي الكتب «السيئة».

في عام ١٩٧٥، قال: «أنا لا أقرأ كتبًا سـيئة. لا أسـتطيع جسـديًا تحريك عيني عبر الصفحة».

في الحياة الخاصة:

في عام ١٩٧١، قال مكارثي لصـحيفة The Maryville-Alcoa Times: «هدفي أن أكون مسـتقلًا تمامًا، إذا اسـتطعت. لدي مطحنة صـغيرة لتوليد الكهرباء، لكن ينبغي تقديم بعض التنازلات. من جهة، توجد وظيفة من التاسـعة إلى الخامسـة لا تحبها وسـط حياة اصـطناعية بالكامل. ومن جهة أخرى، توجد حياة الناسـك. لا أريد أن أكون معزولًا عن المجتمع، وعلي تقديم بعض التنازلات».

قالت لوس، الباحثة التي وجدت مقابلاته، إن رغبته في الخصـوصـية لا تسـتند إلى الخجل. وقد أخبرتها زوجته السـابقة (دي ليسـل) أن مكارثي كوَّن صـداقات بسـهولة وكان سـعيدًا بالاختلاط مع الغرباء عندما سـافر الزوجان عبر أوروبا والمكسـيك. وقد وصـفته المقالات المبكرة بأنه ودي وجذاب. قالت لوس إنه طلب من دي ليسـل عدم مشـاركة تفاصـيل حياتهما معًا، وطلب من الأصـدقاء عدم التحدث إلى أي شـخص عنه.

بدلًا من الرجل الذي يريد أن يعيش في عزلة، تظهر المقابلات صـورة مؤلف يرغب في أن يظل شخصًا عاديًا حتى مع نمو سمعته العامة.

في مقال عام ١٩٧١، قال: «في يوم من الأيام، كان المنزل حظيرة ألبان من طابق واحد، ويقع قرب طريق مرصـــوف بالحصـــى على بعد نصـــف ميل من علامات الحضــارة الأخرى في ليكوود أديتشــن، على طول طريق لويزفيل». «قلة من ســكان بلونت يدركون أن أي شــخص يعيش في الحظيرة القديمة. حتى أن القليل من الناس يعرفون أن المالك قد صنع يدويًا، كلمة بكلمة تقريبًا، اثنتين من أكثر الروايات الرائعة التي خرجت من الجنوب منذ أن كان ويليام فولكنر في ذروته».

وكان هذا مثلما أراد مكارثي تمامًا.

«لحسن الحظ لا أحد يعرف أني هنا»، قال. «أنا أستمتع بعدم الكشف عن هويتي».

هل نخطط قبل كتابة الرواية أم لا؟

بقلم: أبراهام فيرغيز

قال العديد من الكتاب الذين أعجبتُ بهم كثيرًا –مثل جون إيرفينغ وريتشـــارد فورد– إنهم يستثمرون كثيرًا من الوقت في التخطيط لأعمالهم قبل الشروع في كتابتها. يَعرف إيرفينغ السطر الأول والأخير من كتابه، والسطر الأخير من كل فصل، قبل أن يبدأ بالمســودة الأولى. قال لي ذات مرة إن الكاتب يجب أن يعرف ما يحدث، وإلا فكيف يقرر ما المعلومات التي يجب أن يحجبها عن القارئ؟ ومتى يكشفها؟

قال لي بلطف، إذا كنت تختلقها وأنت تتقدم، فأنت لسـت كاتبًا بل كاذبًا عاديًا! ولكنه يعترف أيضًـا بأن الأمور تتغير فور بدئه الكتابة. وقد قال دائمًا إن الفن الحقيقي قيد المراجعة. ومع ذلك، أعتقد أن ما يجعله راويًا رائعًا هو أنه يعرف كل شيء تقريبًا قبل أن يبدأ.

من ناحية أخرى، أنا معجب أيضًـا بمايكل أونداتجي، الذي أتيحت لي فرصـة مقابلته على المسـرح. نظرًا إلى نوع النثر الشـعري الجميل الذي يُنشِـئه، لا تتفاجأ (وتطمئن)

لسماعه يقول إنه لا يميل إلى الحبكة، بل يكتشف القصة كما يكتبها. يشعر المرء أن الإلهام يحدث معه في كل صفحة.

لقد أكملتُ توًا رواية طويلة بعنوان «ميثاق الماء»، وقد استغرقتُ أكثر من عقد في كتابتها (أفكِّر بالفعل في الرواية التالية وآمل أن أكون أكثر كفاءة). اعتقدتُ أن لدي خطة مفصلة عندما بدأت: مخطط عملي كان على لوح بيض ضخم يشغل أحد جدران مكتبي. أحب الرسم التخطيطي، لذلك كان على اللوح الأبيض وجوه الشخصيات الرئيسية وواجهات المباني، وكان مليئًا بالنصوص والخطوط والأسهم حتى أنها تشبه لوحة دارة كهربائية. ولكن رغم مخططي المدروس بعناية، استمرت القصة في اتخاذ اتجاهات جديدة.

اضطررت كل بضعة أشهر إلى مسح اللوح الأبيض (وتصويره قبل مسحه)، ثم أرسم مخططًا جديدًا تمامًا يعكس الواقع الجديد للقصة. ولكن تبين أن كل إعادة تمثل خارطة طريق خاطئة انحرفُ عنها بسرعة. في بعض المنعطفات شعرتُ بالإلهام، بينما قادني بعضها الآخر إلى أزقة مظلمة، لتضيعَ شهورًا من العمل ومئات الصفحات. انتهى الأمر بأن تكون لوحتي الأخيرة فقط انعكاسًا دقيقًا لكتابي، لأنها رُسمت بعد الواقعة، والتقاط هيكل كان بالفعل موجودًا على الورق.

لطالما تألمتُ من تلك الثنائية الكلاسيكية: التخطيط أو الكتابة للاكتشاف. على مر السنين، اشتريتُ كل كتاب عن «كيف تكتب رواية؟» بحثًا عن إجابة. عندما صادفتُ إحدى الإرشادات التي اقتطفتْ مني في صفحاتها، علمتُ أن الوقت قد حان للتوقف عن البحث عن الحكمة في مكان آخر. لا توجد صيغة. يجب أن يكتشف كل منا ما يصلح له.

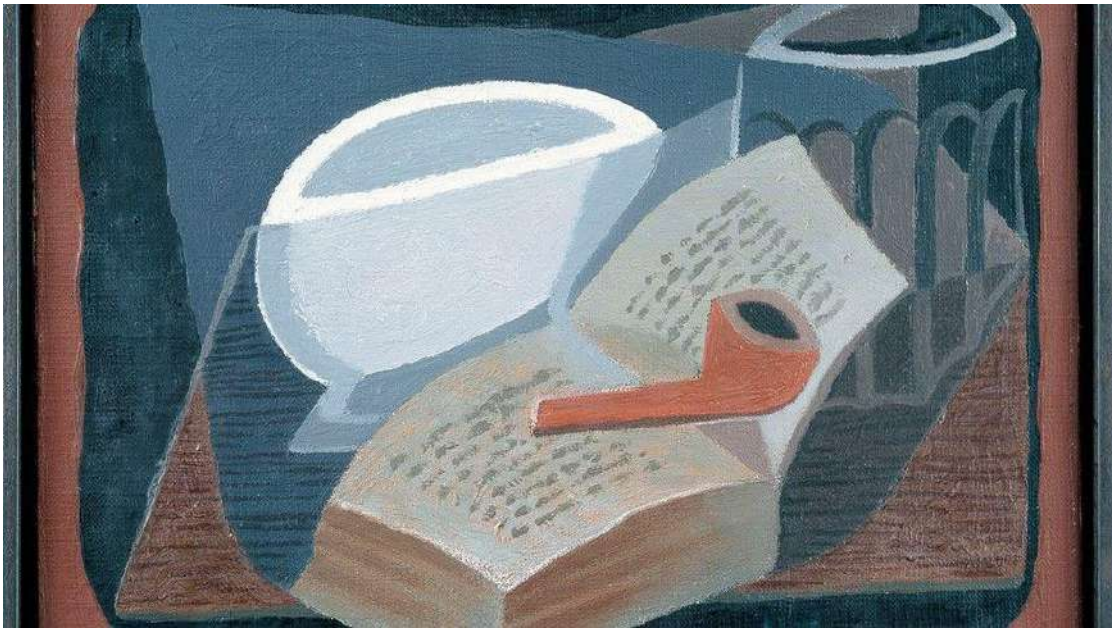
ربما تكون الثنائية نفسها خاطئة، فهي مسألة دلالات. سواء خططتَ مسبقًا أو كتبتَ لاكتشاف قصتك، ستصل في النهاية إلى المكان نفسه: نقطة تعرف فيها القصة بأكملها. عندما تصل إلى هناك، تتحرر. يمكنك التركيز على سردك. يمكنك العمل عكسيًا، وتشكيل الروابط والسمات التي أصبحت واضحة الآن. مثلًا، وُضع ميثاق المياه في ولاية كيرالا، جنوب الهند، وهي أرض تتكون من ٤٤ نهرًا، وجداول وأنهار ومستنقعات لا حصر لها، حتى أن الأشخاص الذين يعيشون بعيدًا جدًا مرتبطون بالمياه، مع أن الرياح الموسمية السنوية هي القلب النابض لجهاز الدوران الواسع ذاك. قادتني هذا الاستعارة إلى الرؤية والبحث عن روابط بين الشخصيات المفصولة في الزمان والمكان.

في النهاية، رغم نيتي رسم مخطط مفصل لروايتي قبل البدء، فقد فعلتُ العكس: كتبتُ لاكتشاف الرواية. تلك اللحظات في «ميثاق الماء» التي أدهشتني وأرضتني (وبدا أنها تفعل الشيء نفسه لمحرري، بيتر بلاكستوك في جروف أتلانتيك) جاءت من العدم، أو الإلهام، أو الدماغ الأيمن. يبدو الأمر الآن وكأنه حقيقة بديهية: عندما يدهشني شيء ينبثق عضويًا على الصفحة، فإن احتمالات أنه سيخلف التأثير نفسه في القارئ جيدة.

مع ذلك، سأحاول أن تكون روايتي القادمة أكثر تنظيمًا. سأرسم مخططًا، وهو ما يعني بالنسبة لي الجغرافيا وبعض الشخصيات المركزية وبعض الأحداث المحورية؛ الأحداث التي تقود الخيارات التي يجب أن تتخذها الشخصيات. ولكنني سأثق أيضًا في عملية الكتابة للكشف عن تلك الأشياء التي لا أستطيع معرفتها في البداية. سأحاول أن أبقى على وفاق مع العملية، ومع فكرة أن الرواية ستستغرق وقتًا طويلًا كما ينبغي. الله أعلم، قد يكون هذا ما يتطلبه الأمر لتكون أكثر كفاءة.

الطريق ليس طريقًا؛ كيف لم أصبح شاعرًا؟

بقلم: برايان فاندايك



في ســـنتي الجامعية الثانية، تقدمتُ بطلب الالتحاق ببرنامج الكتابة الإبداعية. إذا قُبلتُ، ســأتخرَّج خلال عامين بتخصـــص في الكتابة، وإن لم أقبَل، فســأبحث عن تخصصٍ جديد. ترددتُ في تقديم الطلب لأشهر. حضرتُ جلسات تعريفية، والتقيتُ مدير البرنامج، وراجعتُ قصائدي مرارًا وتكرارًا حتى قال لي أحد الأساتذة في النهاية: "برايان، استرخِ. دع القصائد تتحدث".

لم أكبر وأنا أقول: أريد أن أصـبح كاتبًا، لكن الدلائل موجودة، كأمنية سـرية أخفيتها عن الجميع، حتى عني. جولةٌ في مذكرات مراهقتي الفاترة ويومياتها الفاشـلة تكشـف عن ملاحظات مثل: "أريد كتابة الكتب، لكن لا يُمكنك كسـب عيشـك بهذه الطريقة". يا لكَ من غربأوسطيّ: ببساطة، الفنون ليست *عملية*.

ثم في ظهيرة باردة من شـــهر أكتوبر، زارني والداي في الحرم الجامعي، وتعثرتُ باعترافٍ ما: أريد أن أصـبح شـاعرًا، قلتُ. أريد أن أتخصـص في الشـعر. ولحسـن

حظهما، فقد استقبلا الخبر بصدر رحب. سألتني أمي، التي كانت مسؤولة عن شؤون العائلة المالية، سؤالًا مألوفًا: كيف يكسب الشاعر رزقه بالضبط؟

تلقيتُ الخبر السار بعد ظهر يوم ثلاثاء. لا أعرف عدد المتقدمين الآخرين، لكنني شعرتُ وكأني من صفوة الخلق. التقيتُ بماري كينزي، الشاعرة التي تدير قسم الكتابة. كانت الكتب مُكدسة فوق مكتبها وعلى الأرض. خلف كرسي في الزاوية، كان الملصق الترويجي لقراءة قدمتها في بارنز أند نوبل لكتاب "سفينة الأشباح"، أحدث كتبها الصادرة عن دار كنوبف. كنوبف! لا أتذكر كلمة واحدة مما قالته ذلك اليوم، فقط هالة من الأمل العريض أحاطت بحديثنا.

كانت العادة في جامعتي أن تُمهّد لكل فصل دراسي بأسبوع قراءة، فترة تحضيرية دون حضور فصول دراسية. أرسلت الأستاذة كينزي قائمة قصائد ليقرأها الشعراء المتدربون. قائمة طويلة جدًا. بدأت مع فجر الشعر الإنجليزي: تشوسر، وايت، وسبنسر. ثمّ، قدّمت مارلو، وكوبر، ومارفيل. وتوالت الأسماء في الصفحات؛ لم أكن أعلم بوجود هذا الكم الكبير من الشعراء الجديرين. أحيانًا كانت أبياتهم لحنية، وأحيانًا غامضة، وفي أحيان أخرى كانت تُغرقني في النوم.

قبل بدء الدرس الأول، تلقيتُ رسالة بالبريد الإلكتروني: "في ٢٧ سبتمبر، ستحضرون مختارات نورتون، وقراءاتكم، والمجلدات الإضافية إلى الفصل. سيغطي امتحان مدته ٨٠ دقيقة مفاهيمَ عن علم العروض والأسلوب من حيث المفهوم، وكيفية تطبيقهما على القصائد. كونوا مستعدين للتمييز بين ممارسات شعراء القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر فيما يتعلق بكلٍّ من الأسلوب والشكل الشعري".

في قاعة المحاضرات، في اليوم الأول، التقيتُ أحد عشر شاعرًا متدربًا قلقين جدًا. بناءً على حديث قصير وبعض الاعترافات الهامسة، قدّرتُ أننا جميعًا تقريبًا إما قرأنا

بســـرعة أو لم ننهِ أجزاءً كبيرةً من الكتاب. واعترف أحدهم: "لا أعرف حتى إن كنتُ أحب الشعر".

لأسـباب لن أذكرها، خضـعنا للامتحان في المنزل بدلًا من إكماله في الصـف. معًا، راجعنا المنهج. كنا نقرأ ونكتب السـوناتات، والسـسـتينات، والجورجيات، والأودات، والشـعر المرسـل، ثم، أي شـكل شـعري نختاره، كنا نؤلف قصـيدة طويلة من ١٥٠ سطرًا أو أكثر. قالت الأستاذ كينزي: "هذا برنامج للشعراء الجادين. سأعاملكم على هذا الأساس". سألت إحدى المتدربات بخنوع: هل نكتب قصـائد شعر حر؟ قد تظن أنها سألت إن كان من الممكن تقديم القصائد باللاتينية.

قالت الأسـتاذة كينزي إن الفهم العميق لعلم العروض أمرٌ بالغ الأهمية للشـعراء قبل كتابة الشعر الحر. نطقت الكلمتين الأخيرتين كما لو كانت تصف علقةً في المجاري. في أقصـــر وقت، عبّرت عن ازدرائها التام للتعبير غير المنظوم. لقد كانت، كما ترون، شاعرةً عظيمةً.

على مدار الأسـابيع التالية، كتبنا محاكاة لقصـائد أخرى، وتدربنا على علم العروض، وحاولنا (وفشـلنا) في قراءات نقدية. حضـر شـعراء مشـهورون جلسـات أسـئلة وأجوبة وورش عمل متقدمة؛ وألقى اثنان من الشـعراء الأمريكيين الحائزين على جائزة شـاعر البلاط الملكي (روبرت بينســـكي ودونالد جاســـتيس) خطابات، ثم اختفيا فجأةً. في ورش العمل، قرأنا وعلقنا على قصـائد بعضـنا، وناقشـنا ما نجح منها وما لم ينجح، وهل خالفت إحدى القصـائد قواعد الشـكل؟ وما هي القصـائد الأخرى التي ذكّرتنا بها قصيدة طالب ما؟

ما الذي يجعل الشـــاعر شـــاعرًا؟ طبعًا، لا توجد إجابة بســـيطة. يُمكن القول إن التصـريح الذاتي كافٍ. كما يُمكن القول إنه لا بد من وجود معيار. الآن، بعد عقود،

أضـــحك من إيماني العميق بأنه لكي أكون شـــاعرًا حقيقيًا، يجب عليّ أن أحظى بموافقة أكاديمي. كما لو أن الشـاعر طبيبٌ أو محامٍ، ممارسٌ يُشـترط عليه اسـتيفاء معايير صـارمة. بالتأكيد، لم يمنح أحدٌ جون كيتس أو بيرسـي شيلي رخصـةً لممارسة الشعر المرسل.

لا أعرف كيف تخيلت أن يكون شـعوري بوصـفي شـاعرًا متدربًا. بالتأكيد، ظننتُ أن هناك المزيد من الارتجال، والقليل من السـرد الشـعري. عندما كان زملائي يشـتكون في المدرســـة بأنهم يريدون المزيد من الحرية، كنت أومئ برأســـي موافقًا، ولكن في داخلي، كطالب مجتهد، فكرتُ، حسنًا، علينا أن نكسبها. لم أحب هذه العقيدة، لكنني وافقتُ على الفلسفة الكامنة وراء التدريب: لكي يصبح المرء شاعرًا، عليه أولًا أن يأخذ شيئًا غامضًا (أن يكون شاعرًا) ويجزئه إلى أفعال محددة، ملموسة، تكاد تكون يومية. الشـاعر يقرأ القصـائد. الشـاعر يعرف الوزن، ويسـبر الأبيات، ويشـير بالاسـتعارات. والأهم من ذلك: أن الشـــاعر لديه روتين، ومجموعة أدوات، واســـتعداد للعمل، كلما حان وقت العمل. إنها حقائق مفيدة، بغض النظر عن تعريفك للشاعر.

بوصـفي شـاعرًا متدربًا، واجهت مشـكلة واحدة فقط. افتقر تحليلي إلى الحيوية. كان وزني ضـعيفًا. كانت اسـتعاراتي متباينة. كنت أتلقى بعض الثناء من كينزي والشـاعر الأجشّ ذي الشـعر المُنسدل الذي كان يشرف على تأليف قصـائدنا الطويلة. لكن إذا تجاهلنا الطموح والطاقة والرغبة، لم أكن شـــاعرًا عظيمًا. كنتُ في أحســـن الأحوال شاعرًا مناسبًا.

لطمأنة والديّ بأنني سـأتمكن يومًا ما من سـداد قروض سـتافورد التي غطّت دراسـتي الجامعية، تحملتُ أيضًـــا عبء الدراســـة في تخصـــص ثانٍ، وهو علم النفس. قد تضـحكون، لكن مقارنةً بالشـعراء، يجني علماء النفس أرباحًا طائلة. تدريجيًا، بدأ هذا

التخصـص الآخر يبدو خطة احتياطية بنحو أقلّ، وغدا أشـبه برحلة منظمة. سـؤال: كيف يكسب الشعراء الأكْفاء لقمة عيشهم؟ الجواب: لا يفعلون.

طوال أسـبوعين من الفصـل الدراسـي الشـتوي، كتبت مجموعتنا قصـائد يومية. كانت كل قصـيدة اسـتجابةً لدافع. كان دافع أحد الأيام إعادة سـرد مشـهد من رواية شـهيرة. كنت آنذاك أقرأ رواية فرانكشـتاين لصـف آخر. في قصـيدتي، أعدتُ تخيّل المقطع الذي يترك فيه فيكتور عروسـه الجديدة إليزابيث ليلة زفافهما. يخبرها أنه يجب عليه مطاردة الوحش الذي خلقه قبل أن يؤذيها. وبينما هو غائب، يتسـلل المخلوق ويقتلها. صوّرتُ المشهد من وجهة نظر إليزابيث في السوناتة.

إليكم القصيدة كما كتبتها في ٢٨ يناير/كانون الثاني ١٩٩٧:

(إليزابيث تنتظر)

ما أغرب الطريقة التي يتجول بها فيكتور الحبيب،

والبندقية المحشوة لا تزال معلقة في حزامه،

عيناه تشتعلان بنيران تذوب

ليلة مسكونة لدرجة أن الأشجار تُصدر عواءً.

مصراع النافذة يُصفِّق، إنه مطر، مجرد مطر لنرى..

٥

أرسلني إلى غرفة النوم لأعتزل العالم.

أعلم أنه سيُجذب قريبًا إلى الخيط

الذي يربطنا بمصيرنا المقدس.

أتمنى ألا يكون البعد الذي جلبته السنين،

ولا الحزن الذي يراودنا دائمًا..

١٠

ولا الحزن قد قسَّى عاطفته

–هل هذا ضجيج؟ لا، إنها دموعي المتساقطة فقط–

فيكتور! لا تبتعد عني بعد الآن،

لماذا تتجنب واجبات الأب؟

*

أجل. إنها سوناتا عادية، إيقاعها متذبذب (أحيانًا خمس تفعيلات في السطر، وأحيانًا أربع)، بتردد متفاوت، واستخدام غريب لكلمة "ستارك"، ورتم بتراركي، ميكانيكي، فيها عيوب، كمعظم قصـــائدي. لكن روحيًا، كانت بالنســـبة لي نقلة نوعية. أوحت بشخصية، وجسدت صوتًا، وأرست مشهدًا. كان فيها وميض من حياتها الخاصة، وإن كان من طريق شعلة مستعارة من ماري شيلي.

لا أتذكر ما قالته الأستاذة كينزي عن سوناتتي. أعتقد أنها أشارت إلى مواضع خلل في الوزن. وانتقدت بشدة استخدام أسلوب عتيق في البيت الخامس. اعتبرتُ كل ذلك نقدًا مشروعًا، وبدأتُ العمل على القصيدة اليومية التالية. لكن لأيام بعد ذلك، ظللتُ أفكر في هذه القصيدة، في مدى استمتاعي بكتابتها، رغم كل عيوبها.

بعد فترة وجيزة، في وقت متأخر من ليلة شـــتوية أخرى، عدتُ أطارد ذلك الشـــعور. كتبتُ قصـة قصـيرة بعنوان "العودة إلى الأساتذة"، وهي حكاية عن أشخاص بالغين عاديين لديهم أشغالهم بدؤوا، لسببٍ غامض، بشراء كتب الشعر بأعداد كبيرة، مما

دفع الشعراء إلى مصاف نجوم البوب، مُحدثين تحولًا مجتمعيًا لا يمكن لأحد تفسيره. لم تكن رائعة، لكنها كانت ذات إيقاع جيد، يُشـــعرك بالرقص على أنغامها، و... (اسمع، لقد استمتعتُ بكتابتها).

قبل أن أدرس على يد ماري كينزي، كنت أعتقد أن الكتابة أشـــبه بانتظار أحوال الطقس. أشـــعر بقدوم أمر عظيم، لكن لم يكن بإمكاني الجزم بموعده، ولا يوجد ما يمكنني فعله تقريبًا لتغييره أكان جيدًا أم ســـيئًا. مع اقتراب نهاية الســـنة الأولى من تدريبي، أصبحت كاتبًا أفضل، نعم؛ لكنني ما زلت أشعر أن أمامي الكثير لأتعلمه. كنت بحاجة إلى مزيد من التوجيه، ومزيد من الوقت.

طلبتُ المساعدة، فتناولتُ القهوة مع أستاذ آخر في قسم الكتابة، رجلٌ ودودٌ يرتدي ربطة عنقٍ على شكل فراشة في المحاضرة، ويخاطب الطلاب رسميًا مستخدمًا ألقابهم. كانت محاضرته بعنوان "أساسيات النثر"، وفي الصفحة الأولى من مقالٍ كتبتُه له عن متعة القيادة، كتب: "الدرجة: ممتاز. استمر يا سيدي، ولا تلتفت إلى الخلف أبدًا". هل ظنّ، ربما، نوعًا ما، أنني لســـتُ شـــاعرًا؟ هل ظنّ أنني يجب أن أقضي وقتًا أطول في كتابة المقالات والروايات؟

أنهيتُ واجباتي كمتدرب، وسلّمتُ قصيدتي الطويلة، وحضرتُ حفل نهاية العام مع زملائي الشـــعراء. ("انظري يا أمي!".. هكذا قلتُها) لكنني لن أُطلق على نفســـي لقب شاعر مرة أخرى. كان لديّ لقب جديد في ذهني: كاتب قصة قصيرة.

في غضون أسابيع، وبمساعدة من أستاذ النثر، وبمباركة البروفيسور كينزي، التحقتُ بفترة تدريب ثانية، وحصلتُ على قائمة قراءة جديدة، مليئة بروائيين وكتّاب قصص قصـــيرة. بفرحٍ وحرص، تجولتُ في المكتبات المحلية المســـتعملة باحثًا عن كتب

لـــ **كازو إيشيغورو**، و**أليس مونرو**، وتوماس بينشون. أسماء لم أسمع بها من قبل. عوالم جديدة كنتُ أتوق لاكتشافها.

ربما هذا هو الحل، فكَّرت. ربما وجدتُ المكان المناســـب لأُكرّس نفســـي فيه. قلتُ لشخصٍ ما في حفل نهاية العام للشعراء المتدربين: "الطريق واضح". شعرتُ أن هذه حقيقة صـعبة المنال. طبعًا، لم يكن الأمر كذلك. كل من جاهد طويلاً ليصـبح كاتبًا يعرف أن هذا جنون. لا توجد مسارات، بل أماكن تُثبت فيها قدميك.

عن التحفة الفنيَّة التي ألهمت ماركيز ليكتب روايته

بقلم: فاليريا لويسيلي

ربما سمع قراء الأدب في أمريكا اللاتينية إحدى الصياغات العديدة للقصة التالية:

عام ١٩٦١، حين وصل غابرييل غارسيا ماركيز إلى مكسيكو سيتي، مفلسًا ولكن مليئًا بالطموح الأدبي، محاولًا بيأس العمل على رواية جديدة. وفي أحد الأيام، كان يجلس في مقهى لا هابانا الأسطوري، حيث قيل إن فيدل كاسترو وتشي غيفارا خطَّطا للثورة الكوبية. يدخل خوليو كورتاثار حاملًا نسخة من رواية خوان رولفو «بيدرو بارامو». بحركة سريعة، كما لو أنه يوزِّع أوراقًا، ألقى كورتاثار الكتاب على طاولة غارسيا ماركيز، قائلًا: «اقرأ هذا وتعلم».

في تلك الليلة، قرأ غارسيا ماركيز الرواية في جلسة واحدة محمومة دون نوم. كان مسكونًا بشدة بهذا الكتاب الصغير، الذي تدور أحداثه في قرية ريفية مليئة بأشباح

الماضي وأصدائه، لدرجة أنه قرأه مرة أخرى في الليلة نفسها، وبدأ بحفظه. وفي اليوم التالي، أصبح قادرًا أخيرًا على البدء بكتابة «**مئة عام من العزلة**».

هذه النسخة التي سمعتها عندما كنت طالبة صغيرة، وهي نسخة –كما تبيَّن– تحتوي على بعض الأخطاء. لم يكن المكان مقهى لا هابانا، بل شقة غارسيا ماركيز المتواضعة، ولم يكن كورتاثار من أعطاه الكتاب، بل ألفارو موتيس. لكن جوهر هذه الأسطورة الأدبية (الإبهار، والقراءة الجشعة، وتصاعد الإلهام) يظل صحيحًا.

ما يعجبني في القصة، التي يرويها غارسيا ماركيز في مقدمة عام ١٩٨٠، وتظهر في ترجمة جديدة لـ «بيدرو بارامو»، ليس ما تقوله عن غارسيا ماركيز الكاتب: ذاكرته الفوتوغرافية والصوتية، وحماسته الأدبية الباروكية، واعترافه المتواضع بأن هذه الرواية المصغَّرة هي التي أظهرت له طريق العودة إلى الكتابة وجعلت تحفته الفنية في نهاية المطاف ممكنة. ما يعجبني فيه هو ما يقوله عن غارسيا ماركيز القارئ، وعلى نطاق أوسع، ما يقوله عن السحر الذي يلقيه كتاب رولفو على الكثير من المعجبين به.

غالبًا ما تؤدي رواية «بيدرو بارامو»، التي نُشرت أول مرة في المكسيك عام ١٩٥٥، إلى ردود فعل محمومة. قال خورخي لويس بورخيس إنها إحدى أعظم الأعمال الأدبية المكتوبة على الإطلاق، ووصفتها سوزان سونتاغ بأنها إحدى روائع القرن العشرين، وقال إنريكي فيلا ماتاس إنها «الرواية المثالية». ربما لم توجد رواية «٢٦٦٦» لروبرتو بولانيو لولاها. يوضِّح الكتاب لقرائه كيفية القراءة من جديد، بالطريقة نفسها التي تفعل بها «الأرض اليباب» أو «يوليسيس»، من طريق ثني قواعد الأدب بمهارة شديدة، وبكل حرية، بحيث إن القواعد يجب أن تتغيَّر بعد ذلك.

قرأت الرواية أول مرة في المدرسة الثانوية، في المكسيك، في فصل يُسمى القراءة والتنقيح ومقدمة في التحقيق الوثائقي. كان عمري ١٤ أو ١٥ عامًا، ولم يكن الأمر حبًا من النظرة الأولى. كان الفصل قديمًا مثل اسمه (ومن المثير للدهشة كيف يخرج التعليم الأدبي غالبًا عن طريقه ليبعد القراء عن متعة الكتب)، ولم أفهم شيئًا.

كانت هذه المرة الثانية أو الثالثة التي أقرأ فيها الكتاب، حين كنت في مدرسة داخلية دولية في الهند، حيث بدأت أفهم ما فعله رولفو وأقدِّره. لقد قرأته مع مجموعة من الطلاب من أمريكا اللاتينية، كنا جميعًا في سن ١٦ أو ١٧ عامًا. قرأناه بالطريقة التي ينبغي أن تقرأ بها الأشياء الصعبة: ببطء، وبنحو جماعي، وبصوت عالٍ، مع قلم رصاص في اليد. كانت لدينا لهجات مختلفة (الأرجنتينية، والدومينيكية، والكوستاريكية، والإسبانية، والبوليفية)، مع ذلك، يبدو أن استخدام رولفو الفريد للغة العامية من منطقة ألتوس دي خاليسكو يتردد صداه تمامًا مع العديد من اللهجات في مجموعتنا.

لم نستطع التعبير عن ذلك تمامًا حينها، ولكني متأكدة أننا جميعًا شعرنا به، يوجد شيء خالد وغير محدود في هذه القصة شديدة المحلية للفلاحين والأباطرة خلال الثورة المكسيكية. إنها قصة كل الثورات: الذين لا أرض لهم ضد الملاكين، والمحرومين ضد الأقوياء. إنها قصة الاغتصاب والانتزاع والعنف الجنسي. بسرقة الأرض واستيطانها واستغلالها مع أهلها. وبعبارة أخرى، إنها قصة بناء الأمة في الأمريكيتين.

لكن «بيدرو بارامو» في جوهرها قصة رحلتين، أو ربما رحلة واحدة تتكشف إلى اثنتين. الأولى هي مسار خطي مدفوع بمسعى تليماخيان: رجل يبحث عن والده المفقود. يذهب الراوي، خوان بريسيادو، إلى مسقط رأس والديه بعد وفاة والدته، بحثًا عن والده المنفصل عنها منذ فترة طويلة، بيدرو بارامو. ويخطط للمطالبة بتعويضات.

لكن ما وجده هو مدينة أشباح. ثم يموت. (هذا ليس حرقًا، فالقصة تستمر بعد وفاته وكأن شيئًا لم يحدث بالفعل). الرحلة الثانية هي رحلة دانتيسكي: هبوط متصاعد إلى نوع من العالم السفلي. ولكن على النقيض من جحيم دانتي المرسوم رياضيًا، بدوائره المتحدة المركز وجغرافيته الصالحة للملاحة إلى حد ما، فإن جحيم رولفو حساس إلى حد كبير، ومليء بالأصوات وأصداءها التي لا نهاية لها.

يحفظ العديد من قراء أمريكا اللاتينية الجملة الافتتاحية للرواية عن ظهر قلب: " Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo". منذ البداية، نجد أنفسنا في زمكان غير مستقر سنتساءل عنه ونعيد تعريفه في أثناء تقدمنا في الرواية. بالنسبة إلى قراء اللغة الإنجليزية، فإن الاختلافات الرئيسية في ترجمتين للسطر الافتتاحي ستساعد على تسليط الضوء على هذا الغموض. تقول ترجمة مارغريت سايرز بيدن لعام ١٩٩٤: «لقد جئت إلى كومالا لأنه قد قيل لي إن والدي، وهو رجل يدعى بيدرو بارامو، يعيش هناك». أحدث ترجمة كتبها دوغلاس جيه ويذرفورد هي: «لقد جئت إلى كومالا لأنه قيل لي إن والدي يعيش هنا، وهو رجل يدعى بيدرو بارامو». وكما أن استعمال «هنا» بدلًا من «هناك» يغير جذريًا مكانية القصة (حيث يتحدث الراوي)، فإن استخدام «قيل» –وهو أقل بعدًا من «قد قيل»– يغير زمانيتها (عندما يحدث السرد).

لا شيء يمكن أن يقع في مكانه في الرواية إذا لم يكن لدى المؤلف سيطرة على إحساسها بالزمن، سواء كان خطيًا أو متقطعًا. في روايات الزمن الممزَّق، يجب أن يكون تسلسل الأحداث محكومًا بمنطق خاص، منطق تبرره الأسئلة المركزية للكتاب. في جميع أنحاء «بيدرو بارامو» –حيث يكون الاهتمام الرئيسي هو كيف يطارد عالم الأحياء عالم الموتى، وليس العكس، كما هو الحال مع معظم قصص الأشباح– ينحسر الوقت ويتدفَّق في نوع من نمط المد والجزر. إنها ليست دائرية تمامًا، لأن

الدوائر تكون مغلقة، ولكن الإيقاع يشبه شيئًا دوريًا، مثل الاندفاع والغسل العكسي للمياه المتكسِّرة فوق الرمال، مرارًا وتكرارًا. الموتى، الذين تعذِّبهم الحياة التي لم يعد بإمكانهم المشاركة فيها، ولكن ذكرياتهم تتكرَّر، مرارًا وتكرارًا، تنتج تيارًا خفيًا ثابتًا من الهمهمات، والرثاء، والغمغمات، والثرثرة، والهمسات، والاعترافات الهادئة.

إذا كانت أين ومتى تتغيران باستمرار في «بيدرو بارامو»، فإن الصوت هو السيارة السريعة والمتعرجة التي تحملنا عبرها. في فصل دراسي درَّستُه هذا الخريف، طلبت من طلابي العثور على العلامات الصوتية العديدة في الرواية. (لقد كانت تجربة ممتعة، وشاركنا النتائج مع مصممي الصوت لفيلم « بيدرو بارامو» المرتقب. وقد ردوا علينا قائلين إنهم استلهموا من قوائم الأصوات خاصتنا وأرادوا أن ينسبوا الفضل إلى الطلاب).

لقد اندهشت عندما رأيت أن جزءًا كبيرًا من الرواية يتكون من تفاصيل سمعية. ما يزال الهواء يتحطّم بسبب رفرفة أجنحة الحمام. طائر الطنّان يطّن بين شجيرات الياسمين. ضحك. نقرة مفاصل على نافذة الاعتراف. ساعة الكنيسة تدقّ الساعات «واحدة تلو الأخرى، واحدة تلو الأخرى، وكأن الزمن قد انكمش». وأصوات أيضًا لا نستطيع سماعها، بل نكاد نتخيلها: «الأرض تدور على مفاصل صدئة، ارتعاشة عالم قديم يسكب ظلامه». وطبعًا أصوات المطر التي لا تعد ولا تحصى.

تهطل الأمطار بغزارة في «بيدرو بارامو». وعادة ما يكون الماء هو الذي يحدد التحولات الزمانية والمكانية في الكتاب. يصبح الموتى مضطربين عندما يهطل المطر. تقول إحدى الشخصيات عن امرأة مدفونة في قبر: «لا بد أن الرطوبة وصلت إليها لذا فهي تتقلَّب في نومها». يبدأ الموتى بالاستماع، ومثل البذور الموجودة تحت الأرض، يبدؤون بالتحرك في حالة من القلق، حتى ينخرطوا في المحادثة. أحد طلابي أطلق على ذلك اسم «التسرب»: عندما يليِّن المطر التربة،

فإن الأصوات في «بيدرو بارامو» قادرة على التسرب عبرها وتصبح مسموعة. توجد مراوغة حتمية للرواية ذات البنية السـردية المجمَّعة من أصـوات مكتومة في المياه الموحلة، ولكن هذا النوع من المراوغة هو الذي يجعلنا نميل إليها، حتى نستمع بنحو أفضل.

كان خوان رولفو (١٩١٧-١٩٨٦) خجولًا إلى درجة المراوغة، وكان صـامتًا تقريبًا في المقابلات والمحادثات، وغير معقد في أساليبه وعاداته. «اسمي خوان نيبوموسينو كارلوس بيريز رولفو فيزكينو»، كتب في مخطوطة غير مكتملة. «لقد تراكمت عليَّ أسماء أسلافي، من أبي وأمي، وكأنني الساق المتجمعة في حفنة موز... كنت أتمنى اسمًا أكثر بساطة». والبساطة التي اشتاق إليها في اسمه هي توقيع كتاباته. ونثره مقتصد، ويكاد يكون شحيحًا؛ جمله مليئة بالانقطاعات، وحواراته مليئة بالوقفات. قال في مقابلة: "Yo creo en el silencio"، أي: «أنا أؤمن بالصمت».

كان رولفو وكيل هجرة، وكان وكيلًا فظيعًا، بحسب قوله، ولم يُرحِّل أي شخص أبدًا. وفي وقت لاحق، كان بائع إطارات متنقِّل. أصبح مصورًا فوتوغرافيًا متحمسًا في تلك الفترة، وأنتج عددًا كبيرًا من الصـور التي توثّق المناطق الريفية في المكسـيك. بعد نشر «بيدرو بارامو»، أصبح محررًا في الوكالة الوطنية لمجتمعات السكان الأصليين، حيث عمل لأكثر من ٢٠ عامًا. بكل فخر، لقد كان غزير الإنتاج في هذا العمل، إذ حرَّر العديد من الكتب حول أكثر من ٥٠ مجموعة من السـكان الأصـليين في المكسيك. لكن بوصفه كاتبًا، كان على النقيض من ذلك تمامًا: لم ينشر سوى رواية واحدة ومجموعة قصصية واحدة في حياته، ولم ينه كتابًا آخر بعد «بيدرو بارامو».

غالبًا ما يجري تضـمينه -خطأً، على ما أعتقد- في مذهب الواقعية السـحرية. من المنطقي أكثر أن نرسم خريطة رولفو ضمن كوكبة من الكُتّاب مثل ت. س. إليوت، وصـمويل بيكيت، وفرانز كافكا، الكُتّاب الذين أخذوا الأدب إلى حدود لغاتهم، وكتبوا

بنوع من اللغة «الأجنبية»، إذ سـمحوا للغرابة بالتسـرُّب إلى المألوف وتحويل الحياة اليومية إلى غريبة.

رغم أنه من المقبول على نطاق واسـع أن غارسـيا ماركيز اسـتعار بكثافة من رولفو، فإن المرء يستشعر دينًا أعظم بكثير في أعمال كورماك مكارثي. إلى جانب ضـربات رولفو وزخارفه الأكثر وضـوحًا في ثلاثية مكارثي الحدودية، توجد أيضًـا بصـمات «بيـدرو بـارامو» في «الطريق»، بنثره المتفرّق وإيقـاعـه المؤلم، وعـالمـه الكئيـب، وشـخصـياته التي لا تطاق، ورحلاته الحزينة بنحو مثير. يغمز مكارثي أيضًـا لرولفو في فيلم The Crossing، الذي تظهر فيه شخصية السيد بارامو.

لسـت متأكدًا مما يسـمح لبعض الأعمال الأدبية المترجمة بالتدفُّق بسـهولة إلى عقول القراء الأجانب، لتصـبح جزءًا من الخيال الجمعي. انتقلت رواية «مئة عام من العزلة» بسـرعة إلى العالم الناطق باللغة الإنجليزية، تمامًا كما فعلت «التحول» و«الغريب». لكن رواية «بيدرو بارامو»، التي تُرجمت إلى أكثر من ٣٠ لغة وحظيت باحترام كبير على مدى عقود من قبل الكتاب والقراء والنقاد، كان لها مصير مختلف. لقد قرأتُ الكتاب ١٥ مرة على الأقل؛ في فترة ما، قرأتها مرة واحدة سـنويًا. ولا أتردد في القول إنه لا توجد رواية أكثر سحرًا وتغييرًا في الأنساق. لكنها لم تصل إلى آذان العديد من قراء اللغة الإنجليزية؛ وفي الولايات المتحدة، يظل هذا الكتاب بمثابة سـر مكتوم، وهو كتاب يعتز به الناس أو لم يسمعوا عنه من قبل.

أحد التفسيرات المباشرة هو عدم كفاية الترجمات السابقة. لقد شعرت دائمًا بالإحباط عندما حاولت قراءة أو تدريس «بيدرو بارامو» باللغة الإنجليزية. نُشـرت الترجمة الأولى، التي قام بها ليسـاندر كيمب، عام ١٩٥٩ من قبل جروف، واسـتبعد جملًا كاملة كانت تبدو غامضـة بالنسـبة له. والثانية، بقلم مارغريت سـايرز بيدن، ربما عوضـت بنحو مبالغ فيه الإغفالات المحيرة بإضـافة العديد من الكلمات إلى نثر

رولفو الصارخ. ربما تكون قد تجاوزتْ رولفو استنادًا إلى المرشّح المزخرف للعديد من روايات الواقعية الســـحرية في أمريكا اللاتينية التي ترجمتْها (متضـــمنةً ١١ رواية لإيزابيل الليندي على الأقل). بدأت قراءة هذه الطبعة الثالثة، الصــادرة عن ويذرفورد، بشيء من الشك. لكنني أصبحت أكثر وأكثر حماسًا مع تقدُّمي. ترجمته هي إلى حد بعيد هي أفضل ترجمة لرولفو باللغة الإنجليزية.

في مقابلة مع التلفزيون الإســـباني عام ١٩٧٧، اقترح رولفو أن «بيدرو بارامو» من المفترض أن تُقرأ ثلاث مرات قبل أن تُفهم. وأوضـــح أن القراء ربما يواجهون العديد من التحديات في قراءتها كما واجه هو في كتابتها. هذا عادل بما فيه الكفاية. ربما كان من المفترض أيضًـــا أن تُترجم الرواية ثلاث مرات قبل أن تتســـرب على نطاق أوسع وبشكل لا يمحى إلى الوعي الناطق باللغة الإنجليزية. ربما وقته قد حان أخيرًا.

بيوولف شيهان: ما تعلّمتُه من تصوير الكُتّاب الكبار

بقلم: بيوولف شيهان

لا تأتي دروس الحياة من الكتب فقط، ولكن من الكُتاب أيضًا. لقد تعلّمت منهم (وما زلت أتعلّم) قوّة اللغة وخفّة الحركة والتعاطف والتواضع والصبر والحساسية. إذ تسهم كلّ واحدة من تلك الأمور بدرجة معينة في صنع صورة ناجحة.

**

عام ٢٠٠٧، في مهرجان الأصـــوات العالمية الثالث (PEN)، كنت في الغرفة الخضـراء في الشـارع ٩٢ في نيويورك، لتصـوير الكُتاب المشـاركين في المهرجان.

التقطتُ صورة لـــ أمبرتو إيكو العظيم، تعثّرت حوله بلغتي الإيطالية الفقيرة، المهذبة والمنفتحة.

– سررت بلقائك، دكتور إيكو، اسمي بيوولف.

– ممتن لمقابلتك.

وأنجزنا عملنا.

– شكرًا، دكتور إيكو.

– مرحبًا بك.

ثم خاطبني بالإنكليزية:

– كما تعلم أنا لست دكتور.

– عذرًا، سيد إيكو.

– في إيطاليا، أي شخص يحمل درجة علمية هو دكتور. أي شخص حاصل على درجة علمية متقدمة مثلي هو مهندس معماري. هل تعرف كيف تفرّق بين الدكتور والمهندس المعماري؟

– لا أرجوك أخبرني.

– الدكتور يقود سيارة مرسيدس. المعماري (يومئ بعنف بيده اليمنى) يقود سيارة ساب.

**

بعد أيام، كان لدي فرصة لالتقاط صور لـــ نادين غورديمير، الكاتبة الجنوب أفريقية الحائزة على جائزة نوبل للآداب ١٩٩١. قدمتُ نفسي، فأجابت: «أيّها الشاب، لا

أكره شيئًا أكثر من التقاط صور لي»، مبتسمة بإيجابية، أجبتها: «وأنا أحب صدقك، هيا بنا نبدأ».

كانت الصورة بسيطة، في اللحظة التي بدأت فيها ضحكتها (التي فاجأتها) على كلماتي تتلاشى، ولكن ابتسامتها ظلت ممتلئة. شكرتُها بعد عدة إطارات فقط، وسألتني: «هل انتهى الأمر؟»، فأجبتها: «نعم، شكرًا جزيلًا لك». وابتسمتْ مرة أخرى.

**

في شتاء ٢٠٠٨، كرَّم مهرجان PEN الكاتب النيجيري **تشينوا أتشيبي** في قاعة المدينة. كانت لدي فرصة لتصويره، في غرفة خلفية في نهاية المساء، بينما عائلته تنتظر بجانبي. كان أتشيبي دون تعابير. قال لي أحد أولاده: «هل أوشكتَ على الانتهاء؟ إنه عيد ميلاد والدي، وسنتأخر على العشاء».

أجبتُ بأنه كان رائعًا، وبدأتُ بالغناء «عيد ميلاد سعيد» لأتشيبي. نمتْ ابتسامة مندهشة ومرتبكة على وجهه، ثم انتهينا.

علمتُ لاحقًا أنه لم يكن عيد ميلاده، لكني كنت سعيدًا لإتاحة الفرصة لي لإلهام تشينوا أتشيبي المفعم بالحيوية.

**

في عام ٢٠١٣، أعطتني الوكيلة الأدبية أماندا (بينكي) يوربان وشـــركة ليتل براون للنشر فرصة هائلة لتصوير الكاتبة **دونا تارت** من أجل رواية «**الحسون**»، أول رواية لها منذ أكثر من عقد. بحلول ذلك الوقت، غدت قراءة عمل الكاتب قبل التصـــوير لمعرفة صـــوت الكاتب وإعلان أفكار الصـــور جزءًا من طريقة عملي. هذه المرة، رفضـــوا طلبي لقراءة الكتاب بأدب بوصـــفه إجراءً لحماية الكتاب، وتحدّثنا بدلًا من ذلك. أخبرتني دونا أجزاءً صـغيرة من الرواية واقترحتْ أن أعيد قراءة روايتها «التاريخ السـري» لاسـتخلاص جمالياتها. أطلقتْ على نفسـها لقب «داندي» (المتأنقة). في الواقع، عندما جاءت إلى الأســـتوديو بعد أيام، كانت جميلة بنحو فريد لكنها خالدة. المواقع التي اســـتطلعتها، وكل المحاولات لتحقيق التوازن بين المناطق الحضـــرية الجلفة والمناطق الخالدة لاقت استحسانها. سألتُ دونا عن اتزانها وأناقتها في الداخل وفي الشـارع، لكنها بالفعل كانت أكثر من مجرد اسـتعراض. التُقطتْ الصـورة الفائزة في موقف للســـيارات. علمتني التجربة مع دونا تارت أن الأمر لا يحتاج أحيانًا إلى عمل مُطوَّل. أحيانًا لا يلزم سوى قبول هبة خاصة. ثم نعتز بها.

**

لقد ألهمني عملي مع دونا وعزَّز ثقتي لأنجز صـورًا أفضـل لموضـوعاتي وعملائي. تذكرتُ أيضًـا النصـيحة التي قدّمها نايجل باري في محاضـرته التي أقامها في ناديه (نادي الكاميرا) في نيويورك عام ٢٠٠١: «في كل لقطة، اصنع الصورة التي يحتاج إليها العميل، وإذا أمكن الصـــورة التي تريدها أنت». عندما يتاح لي الوقت الكافي

للتحضـــير والوقت الكافي للابتكار، أبذل قصـــارى جهدي لكليهما. تعلمتُ أن «الكاراكتَر» لم يقد أعمال الكثير من الكُتاب فحسب، ولكن الكُتاب أنفسهم.

**

كانت جلسـات التصـوير التي حظيت بها لتصـوير سـلمان رشـدي كثيرة على مر السنين، وبتنا مرتاحين لبعضنا بعضًا. عام ٢٠١٤، صورتُ في الفناء الخلفي لمنزل صـديقه في حي ويسـت فيليدج. ابتسـم سـلمان وسـأل: «هل تعرف في بين من نعمل؟»، أجبته: «صديقك فرانسيسكو». «نعم، ولكن قبله»، حرتُ جوابًا، «كان هذا منزل بوب ديلان». «سـلمان، تصـويرك على هذه الأرض المقدسـة سـيكون طريقة رائعة للوصول إلى القمة، لكني لستُ مستعدًا للتقاعد بعد». «لا، أمامك الكثير». كل واحد منا يحتاج إلى بطل وصديق. كان سلمان بين من رحبوا بي، ومنحوني الفرصة، وساعدوني على النمو في المجتمع. له مكانة خاصة بالفعل.

**

طلبتْ مني وكالة بنغوين تصوير اللاجئة الكورية الشمالية التي أصبحت ناشطة في مجال حقوق الإنسان يونمي بارك، من أجل مذكراتها «من أجل الحياة»، التي نُشرت في خريف ٢٠١٥. كان الهدف هو الحصـول على لقطة رأس بسـيطة ومذهلة تظهر قوتها الداخلية. زارتني يونمي في الأسـتوديو قبل أسـبوع من التصـوير. كان حديثها جميلًا. في نهايته قالت: «هل أسـتطيع البوح؟ أنا خائفة». «ممَّ؟»، سـألتها. «كيف ستتغير حياتي بعد نشر الكتاب؟». أخبرتني يونمي أنها تلقت بالفعل تهديدات بالقتل،

وكانت تخشى من تفاقم الأمر. ذكَّرتُها برحلتها الخاصة، ومعاناتها ومعاناة عائلتها، ومعاناة أبناء وطنها التي ما تزال مستمرة. فكرتُ فيما علمتني إياه سنوات عملي مع الكُتاب. أخبرتُ يونمي أن عليها كتابة قصتها ومشاركتها، وقالت لي إنّ مهمتها هي تشجيع أولئك الذين يحتاجون إلى نورها. قلتُ لها نعم، إنّ التحديات ستأتي بالتأكيد، والجبناء يعيشون ليقوِّضوا الحرية التي كان ينبغي للجميع السعي إليها. وقلت لها إنه مهما كان عدد من سيهاجمونها، فإن عدد من يحبونها لشجاعتها وتلهمهم سيزداد أضعافًا مضاعفة. غادرتْ يونمي متحمسة لعملنا معًا. بدت الشجاعة على وجهها عند التقاط الصور. في نهاية التصوير، عندما كنت أطفأ المعدات مع مساعدي، صرختْ يونمي. قفزنا جميعنا لمساعدتها، وتحول صراخها إلى فرحة عارمة. كانت صديقتها المقربة قد راسلتها للتو وأخبرتها أنها على قيد الحياة وأنها قد خرجت من كوريا الشمالية! (كانت يونمي في الثانية والعشرين عندما صورتُها وقد فرَّت من كوريا الشمالية بعمر الثالثة عشرة) كان الحب ينمو سريعًا جدًا. عندما نُشر العمل، استنكر ناقد غربي يعمل في حكومة كوريا الشمالية مذكرات يونمي، وشوَّهها، وشكَّك في صحة قصتها. ورغم ذلك، نُشر كتاب «من أجل الحياة» في عشرة بلدان.

**

رفقة مساعدين، في ربيع ٢٠١٦، توجهتُ بالسيارة إلى منزل **نيل غيمان** العظيم لتصويره من أجل كتابه القادم «**أساطير إسكندنافية**». عندما خرجتُ من السيارة وسرتُ إلى المنزل، اقتربتْ مني زوجته أماندا بالمر. لم أقابلها قبل ذلك. «هل هذا هو المصور المثير؟». أجبتها: «هل هذه هي الفنانة الجميلة؟». قالت نعم، وقادتني

إلى المنزل. سـرعان ما خرج نيل، وكنا نركض. لقد تقابلنا من قبل، لذا كان الترحيب سهلًا. عندما التقيته أول مرة وصورته فترة وجيزة عام ٢٠٠٧، عند تقديم نفسي، قال: «هذا رائع، كان مقدرًا لنا العمل معًا». سـألته: «كيف؟». أجاب: «لأنني كتبتُ سـيناريو بيوولف». لم أنجز عملي عام ٢٠٠٧، لكني أنجزته عام ٢٠١٦. صـنعتُ مع فريقي سـبعة مناظر مختلفة (الدعائم والمواقع والأضـواء وكل شـيء) مع نيل في الساعة التي منحها لنا.

**

بعد سبع سنوات من الإعداد، صدر كتاب جرانت (grant) لرون شيرنو ليكون السيرة الذاتية الثانية التي يكتبها، بعد «ألكسـندر هاملتون» عام ٢٠٠٤ (التي تحولت إلى مسـرحية موسـيقية عام ٢٠١٥). تحدثنا (أنا ورون) عن نوع الصـورة التي يريدها. كانت لدينا كلينا فكرة للصـورة الافتتاحية، وذلك في النصـب التذكاري العام للجنرال جرانت (في الطرف الشـمالي من منهاتن، في حال لم تعرف مكان دفنه). اخترنا تاريخًا يناسب كلا الجدولين. عند وصولنا إلى النصب التذكاري في ذلك اليوم، كان الأمجاد القديمة متناثرة في كل مكان، ما أضفى بعض الإشراق على الأعمدة المهيبة لكن المحايدة. ضـحك رون على نسـيانه أهمية تاريخ التصـوير: ٢٧ أبريل ٢٠١٧، الذكرى ١٩٥ لميلاد يوليسوس س. جرانت.

**

لقد صورتُ ليزلي جاميسون من أجل كتابها «التعافي»، مذكراتها ودراستها عن تاريخ الإدمان. كانت قراءة كتابها قبل التصـوير كضـربة على قلبي. انطلاقًا من كلماتها، تعرفتُ على والدي، وفهمتُ مرضـه بنحو أفضـل، ووفَّقتُ بين أجزاء من طفولتي. لقد اندمجتُ مع ليزلي بمقدار القواسـم المشـتركة بيننا، وكان عملنا معًا أقوى نتيجة ذلك.

كان لدينا وقت. صنعنا الصورة اللازمة لكتابها. إضافةً إلى صورة الكاتبة، التقطنا صـــورة افتتاحية تتحدث عن رحلتها التي أردتُ تجربتها. كانت ليزلي مدمنة كحول، نعم، ولكنها كانت أيضًا شجاعة وأنيقة وناضجة. لقد صورتُ ليزلي، وهي رشيقة في ثوبها الملون المنمق، مقابل جدار خرساني رمادي. كان الجدار صامتًا بقدر ما كانت مشعة، ونمطه ثابت باستثناء أماكن اللحام والمفصلات التي تكشف عن مكان باب فيه. وقفتْ ليزلي أمام الباب. هاوية الإدمان تبقى قريبة لكل من يواجهها، الظلام ينفتح وينغلق إذا سمحنا بذلك، جمال يوم جديد يرحب إذا لم نفعل ذلك.

**

بالنظر إلى رحلتي، أجد أن افتقاري إلى الثقة بوصفي فنانًا دفعني إلى استكشاف طريقة لدعم الفنانين، وذلك فقط للعثور على فنانين يمنحوني الثقة، ألهموني للمضي قدمًا والنمو بوصفي فنانًا ودعمتهم بعملي. إن اكتشاف شغف المرء واحتضانه من بين أسرار الحياة السعيدة. بالنسبة إلى كثيرين من رواة القصص (الكُتاب والشعراء وكُتاب المسرح والموسيقيين والراقصين ومصممي الرقصات والمخرجين والممثلين وكبار الشخصيات والعاملين في المجال الإنساني) الذين شاركوا بعضًا من قلوبهم ووقتهم معي، لقد منحتموني بأهمية غاية العمل نفسه قدرًا من السعادة. أنتم أبطالي الخارقون. لقد مكنتموني من القيام بما أرغب. أشـــكركم على إتاحة الفرصـــة لي للاحتفال بقصصكم.

ما تعلمته من الكُتاب: تحقيق التوازن بين الذات الخاصـــة والعامة، إذ يحتاجون إلى العزلة بقدر ما يحتاجون إلى المجتمع. إنهم يعرفون بأنهم مكلَّفون بتدوين التاريخ ونقله. رغم أن قلة خائفة قد تســـكت العديد من أصـــواتهم، فإنهم يتحدثون بقلوبهم. ضـعفهم هو قوتهم. إنهم ذوو بصـيرة ويسـهمون في تشـكيل المجتمعات والثقافات،

ويلفتون الانتباه إلى العلل والمخاطر، ويحتفلون بعجائبهم وانتصــاراتهم. هم أنت، أنا. إنهم جميلون.

ليلي تشو: القيمة الأدبية لقائمة مهام جيدة

بقلم: ليلي تشو

أيًا كان ما نفعله، فإن قوائم المهام تعطي وصـــفًا دقيقًا عن ذواتنا الحقيقية. رغم أني أعد نفسـي طائرًا اسـتوائيًا، مندفعة وحرة، فإن قوائمي اليومية تعكس صـورة أكثر امرأة مملة ومبتذلة. مثلًا: طي الجوارب، الاتصـال بطبيب الأسـنان، شـراء طعام القطط. روحي تريد الرقص على أقواس قزح، لكن الحياة تطلب أن أدفع فاتورة الغاز في الوقت المحدد.

أحيانًا، تتضـمن القوائم لغزًا مثيرًا للفضـول، لأن كتابتي كخربشـة الدجاج. مثلًا: كراج قطة؟ حياكة لقطة؟ سأنقل ذلك إلى الغد.

لدي بعض المهام القياســية التي يتكرر ظهورها. هل «الغســيل» الذي ينبثق دائمًا بانتظام محبط؟ ولكن توجد مهمة واحدة فقط تظهر كل يوم، ودائمًا في السطر الأول. إنها «اكتبْ».

لا أعرف بالتحديد سـبب الاسـتمرار في إضـافة تلك المهمة. تقريبًا، أكتبُ يوميًا منذ خمســة وعشــرين عامًا، لذا باتت في هذه المرحلة عادة متأصــلة، مثل التنفس. ومع

ذلك، كل يوم أضـــيف كلمة «اكتبْ»، وكل يوم أشـــطبها. قد يحمل هذا تذكيرًا بأنه بصـــرف النظر عن شـــعوري بالإلهام للكتابة والتحرير في ذلك اليوم أو عدمه، فإن معظم تأليف الكتاب يحدث ببســـاطة لمجرد القيام بالعمل. إنها مهمة مثل إزالة الأعشـاب الضـارة من الحديقة، ومثل إزالة الأعشـاب الضـارة من الحديقة، لا تتطلب الإلهام أو الوحي، إنها تحتاج إلى الإنجاز فقط.

أكتب كل يوم عندما أعمل على كتاب. لقد كتبتُ في المطارات والبارات، في أثناء الإجازات (أحضـــرت دفترًا، وكتبت في خيمة كل مســـاء في أثناء تســـلق جبل كليمنجارو)، في أيام العطلات الرسـمية وعطلات نهاية الأسـبوع. إنه أمر ضـروري، لأنني عادة لا أنجز الكثير من المخططات، وأفضّـــل العمل من ملخص يتكون من بضع صفحات فقط. إذا أخذتُ إجازة، أفقد زخمي وتسلسل أفكاري وأضطر إلى إعادة قراءة المخطوطة للولوج إلى أذهان الشـخصـيات. إن هذا مضـيعة للوقت، الذي لا أملكه عندما يحين موعد التسليم.

عندما أضـيف «اكتبْ» كل صـباح، فإنها لا تظهر أبدًا بمفردها، فيوجد دائمًا هدف. أحسب كل شـيء حتى الموعد النهائي، ويتضـمن ذلك: الصـياغة، والتحرير، والقراءة التجريبية، والتعديلات النهائية. أمتلكُ فكرة جيدة عن المدة التي تسـتغرقها كل مرحلة، وأدوّن مواعيد التسـليم «المصـغّرة» هذه عندما أبدأ أي مشـروع (بصـورة قائمة طبعًا)، للتأكد من أني سأتحمل مسؤوليتها.

في مرحلة الصـــياغة، تقترن مهمة الكتابة برقم. بينما كنت أعمل بدوام كامل وأكتب في الليل قبل الاتفاق على كتابي الحالي، كنت ســـعيدة بمعدل ٧٥٠–١٠٠٠ كلمة يوميًـا، أمـا الآن فـأنجز ٢٠٠٠ كلمـة على الأقـل يوميًـا. يوجـد روتين معين لعـدد الكلمات (ربما طقوس)، أقوم به كل يوم قبل بدء العمل. أولًا، أتحقق من إجمالي عدد الكلمات في اليوم السـابق. أضـيف ٢٠٠٠، ثم أقرّبها لأقرب مئة. مثلًا: إذا كان لدي

بالفعل ٥٢٠١٢ كلمة، فإن العداد الصـــغير يجب أن يقرأ ٥٤١٠٠ كلمة على الأقل، قبل أن أعد ذلك إنهاءً. عادةً ما يسـتغرق هذا من سـاعتين إلى ثلاث سـاعات. فقط عندما أصيب الهدف، يمكنني شطب «اكتبْ».

إذا كانت مهمة الكتابة هي التحرير، أســـعى إلى الوصـــول إلى رقم صـــفحة في المخطوطة، وهو دائمًا رقم دائري لطيف، مثل ٥٠ أو ١٠٠، ما قد يســـتغرق من ساعتين إلى اثنتي عشرة ساعة، اعتمادًا على مقدار المراجعة. إذا لم أنتهي –لسبب ما– من تلك الصـــفحات، أود أن أقول إنني لطيفة مع نفســـي وأفهم أن قدرة الفرد تتغير، كما يذكرني معالجي النفســـي دائمًا. في الحقيقة، أنا أكره نفســـي وأضـــيف الصـــفحات غير المحررة إلى الرقم المعتاد في اليوم التالي، للتأكد من أن الأربع وعشرين ساعة القادمة ستكون بائسة (بيني وبينكم، هذا نتيجة عقلية رأسمالية أعمل بنشاط على تفكيكها، ولكني لم أحقق ذلك بالكامل، وقد لا أحققه أبدًا).

نظرًا إلى أني امتلكت اهتمامات طائر طنان في أيام كوفيد هذه، فقد بدأت مؤخرًا بإضـــافة «قراءة» إلى قائمتي. قبل عامين، كان من المرجح أن أضـــيف «فرشـــاة أســـنان» أكثر من القراءة. كانت القراءة شـــيئًا أفعله كل يوم في أثناء تنقلاتي أو الاسترخاء قبل النوم. التقطتُ كتابًا دون تفكير، لأنني أحب القراءة. إنها مهرب، ومن المهم أن يقرأ الكاتب على نطاق واسع.

رغم ذلك، فإن وسـائل التواصـل –حاليًا– وإمكانية التمرير السـريع مغرية جدًا، حتى اضطر إلى تذكير نفسي بما أقدِّره حقًا وأستمتع به. وهكذا، تستمر القراءة في القائمة، ما لا يقل عن ثلاثين دقيقة يوميًا. حتى أنني ضـــبطتُ منبهًا وأخفيتُ هاتفي كي لا يغريني النظر بعيدًا عن الصـــفحة. في حين أن القراءة دون رادع في نهاية اليوم أصبحت أمرًا نادرًا حين أعود إلى هذه العادة، فلسوء الحظ، إنها لا تتحقق إذا وجدت بعض الدراما على الإنترنت. أنا لست مصنوعة من الفولاذ.

إن القوائم اليومية أكثر من مجرد تنظيم يومي وتقديم ملاحظات حول كوني منتجة كفاية لأشعر بأني شخص جيد وله قيمة. تمثل القائمة مجلة يومية، وملخصًا لما يحدث في حياتي، وما هو قادم. إضافةً إلى ذلك، يخبرني هذا بأن الأمور تسير جيدًا. إذا مر يوم بقليل من السطور أو الشيكات فمن الآمن القول إنها لا تسير جيدًا. أو إذا انحرفت عن الطريق وقمت بمغامرة ممتعة. ففي كلتا الحالتين، لم أشتر حاجاتي من البقالة! بالنسبة لقائمة المهام، فإن النية لا معنى لها. فقط النتيجة هي المهمة.

ينعكس هذا في كتابي «الاستعداد». إن أحد الأشياء الممتعة في الكتابة هو فرصة دمج اهتماماتك الشخصية بالقصة من طريق التواصل مع الأشخاص المهووسين بها. الشخصية الرئيسية جرايسي مفتونة بإيجاد المخطط المثالي الذي سيساعد على وضع حياتها كلها في مكانها الصحيح.

(حرق أحداث بسيط: ينتهي بها الأمر إلى إنشاء مخطط قائمة مهام نهائي، يُسمى «إيبي»).

تلعب القوائم دورًا أدبيًا في القصة أيضًا. يجري تضمين قوائم مهام جرايسي في بدايات الفصول، وهي تمثل جهازًا لإظهار عقلها وسلوكها في نقاط مختلفة من الكتاب. تحاكي رحلة جرايسي من طريق إنشاء «إيبي» محاولاتها للتحكم في حياتها وتجربتها بالكامل، وتمثَّل فهمها النهائي بأنها بحاجة إلى القيام بالعمل (إنشاء المخطط/ تغيير حياتها) بنفسها.

مثل قوائم جرايسي، أحيانًا (أو غالبًا)، تكون قوائمي طموحة. لقد أظهروا لي الشخص الذي أتمنى أن أكونه. لا تقتصر قوائم المهام الجيدة على إشارات إلى المهام التي ينبغي إنجازها. إنها رسالة إلى الأمل في أنك تريد أن تكون جديدًا ومُحسَّنًا وأكثر

خصوبةً وإنجازًا. تعكس مهماتي صورة امرأة تريد تعلم العزف على القيثارة، وممارسة الرياضـــة بانتظام، وإعداد وجبة أســـبوعية، والانتهاء من حياكة تلك الكنزة اللعينة، والتمسـك باسـتمرار بتمارينها البدنية. هذه هي المهام التي تمضـي على هواها، وهي تذكير مزعج بالفجوة بين من أكون ومن أعتقد أنني يجب –أو أرغب في– أن أكون.

لكن، بالنسبة إلى الكتابة؟ هذه المهمة –على الأقل– تتم دائمًا.

كيف تبني شخصيات روائية مقنعة؟

بقلم: كيرا آن بيليكان

تصف «السمات الخمس الكبرى» للشخصية الأنماط المتسقة للأفكار والمشاعر والسلوكيات التي نختبرها عندما نحس أننا أكثر «أصالة»، ولكن في الواقع تظهر اختلافات واسعة في سلوكياتها، التي تبدو غالبًا متناقضة أو حتى غير متوافقة.

لا يتطلب الأمر حدس الكاتب فقط. استخدمْ علم نفس الشخصية لتكوين المزيج الصحيح من المفاجأة والمصداقية.

ليكن بعلمك

في الصباح الباكر، لدي أشياء كثيرة لأفعلها، لكني لا أستطيع التوقف عن التفكير في شخصية نيكول كيدمان في المسلسل التلفزيوني الأمريكي الذي شاهدته الليلة الماضية (*The Undoing*). إنها قصة إثارة نفسية، وكيدمان كانت فاتنة. عندما تُكتب الشخصيات جيدًا، فإنها تستحوذ على انتباهنا وتجبرنا على الاندماج. تبقى في أذهاننا فترةً طويلة بعد إغلاق صفحات الرواية، أو مشاهدة العرض كله، أو الخروج من القاعة. نفكر في علاقات الشخصيات، ونتساءل: هل فعلوا الأمر الصحيح؟

ونتأمل: كيف يمكن أن يتصـــرفوا في ســـيناريوهات مختلفة؟ لكن لماذا تكون بعض الشخصيات أكثر إقناعًا من غيرها؟

قد تكون كاتبًا تكافح في بناء شخصياتك الجذابة. أو قد تكون متابعًا شغوفًا للروايات والأفلام والمسلسلات وأنت مندهش من كون تلك الشخصيات المختلقة لها كل ذلك التأثير. في كلتا الحالتين، أعتقد أن علم النفس يمكنه تقديم وجهة نظر جديدة ومفيدة، وسأوضح لك ذلك.

مثالب النهج التقليدي

تشـــير العديد من الكتب التي تناقش حرفة كتابة الرواية إلى أن أفضـــل طريقة لبناء شـــخصـــيات جذابة هي أن تكون قابلة للتصـــديق ومُعقَّدة وذات عيوب. تتضـــمن الاقتراحات عادةً الاعتماد على الملاحظة الشخصية، وإعطاء الشخصية الرئيسية أهدافًا واعية تتعارض مع أهدافها غير الواعية، وتطوير خلفية الشخصية لتكون مثيرة للاهتمام. من أكثر الكتب تأثيرًا في هذا المجال: «أركان القصـــة» (١٩٢٧) للمؤلف الإنجليزي إ. م. فورستر. يجادل الكتاب بأن أكثر الشخصيات جاذبية تحرك عواطفنا لأنها تبدو حقيقية، وتستمر في مفاجأتنا ونحن نقلِّب الصفحات. وصف فورستر هذه الشخصيات بأنها «مستديرة»، وأدرج أمثلة عنها: «مدام بوفاري» البطلة الرومانسية من رواية غوســتاف فلوبير التي تحمل الاســم نفســه، إضــافةً إلى شــخصــيات من كتابات جين أوستن.

على النقيض من ذلك، افترض فورستر أن الشخصيات «المسطّحة» تملك سمتين أو ثلاث سمات واضحة فقط، ويمكن تلخيصها بجملة واحدة، وهي لا تستطيع تحريكنا سوى من طريق الدعابة. عندما تقتصر الشخصيات المسطّحة على الأدوار الثانوية،

فإنها تدعم القصة دون تشتيت انتباه القارئ. ولكن، بحسب فورستر، فإن الشخصيات الأكثر إقناعًا هي التي تلتقط كل التعقيد الكامن وراء كوننا بشـرًا. إنها تغيرنا وتفاجئنا بطرائق قابلة للتصديق أيضًا.

إلى جانب فورستر، يقدم العديد من مرشدي الكتابة نصائح مماثلة حول أهمية خلق التعقيد في الشخصيات، ولكن ما التعقيد المقصود في هذا السياق؟ وكيف نبني شخصيات مدهشة وذات مصداقية نفسية في الوقت نفسه؟ بصفتي خريجة علم نفس تحولت إلى كاتبة، أثارت هذه الأسئلة اهتمامي في أثناء بحث الدكتوراه. في بدايات مسيرتي في الكتابة، قدم لي مستشار سيناريو محترم ملاحظات حول سيناريو لي. كانت الملاحظات ممتازة والاقتراحات مفيدة باستثناء ما يتعلَّق بالشخصية. كنت متفقة تمامًا مع أن شخصيتي بحاجة إلى مزيد من التعقيد وتفتقد شيئًا ما، لكن هذه العبارات وحدها غامضة جدًا وغير مفيدة. احتجتُ إلى فهم أفضل لما يعنيه تعقيد الشخصية، كي أدرك ما المفقود في شخصيتي تحديدًا، وكيفية إصلاحه.

يقدم علم نفس الشخصية طريقة أخرى

رغم أن بعض النقاد رفض فكرة كون الشخصيات الأدبية أكثر من تراكيب نصية (أداة يستعملها الكاتب)، فإن النهج البديل (الذي أجده أكثر جدوى) هو معاملتهم كأنهم أشخاص حقيقيون. لأن معظم الكتاب يسعون لأن تنوب شخصياتهم الخيالية عن نظرائها من البشر، يمكن القول إنه يمكن فحص تلك الشخصيات وفهمها استنادًا إلى النماذج العلمية نفسها التي يستخدمها العلماء لفهم الأشخاص الحقيقيين. بنحو أدق، من المرجح أن يكون علم نفس الشخصية مفيدًا بصفة خاصة لأن الكتاب

يصفون الأفكار والمشاعر والدوافع والسلوكيات لتمييز شخصياتهم، أي العوامل ذاتها التي يرى علماء النفس أنها تشكل الشخصية.

«السمات الخمس الكبرى» هو النموذج النفسي الأكثر استيعابًا للشخصية. يعود هذا النهج إلى عالمَي النفس الأمريكيَّين إرنست توبس وريموند كريستال، ثم طوَّره بول كوستا وروبرت ماكراي وآخرون. رأى هؤلاء الروّاد أن سمات الشخصية التي نعدها الأكثر أهمية يجب ترميزها في اللغة اليومية. بتحليل بيانات استطلاع الشخصية، حاولوا الكشف عن خمس مجموعات دلالية كبرى من بين الكلمات التي نستخدمها لوصف بعضنا بعضًا، وباتت هذه «السمات الخمس الكبرى» أو أبعاد الشخصية: الانبساط/ الانطواء، الوفاق/ عدم الوفاق، العصابية/ الاستقرار العاطفي، يقظة الضمير الحي/ غياب الضمير، الانفتاح على التجربة/ الانغلاق على التجربة. كل بعد من هذه الأبعاد مستقل بذاته، ولا تؤثر درجة تصنيف الشخص في بعد ما على تصنيفه في الأبعاد الأخرى.

بتطبيق هذا النموذج على فهمنا لما تعنيه «الاستدارة» بالنسبة للشخصيات الخيالية، نكتسب نهجًا مفيدًا جدًا لتحليل الشخصيات الخيالية وحل المشكلات. يسمح هذا النموذج للكُتاب باختبار: هل ميزوا شخصياتهم الخيالية عبر الأبعاد الخمسة للشخصية؟ هل حققوا ذلك باستمرار بما يكفي لخلق إحساس بوجود كائن آخر عبر نصهم؟ إضافة إلى ذلك، يسلط نموذج «السمات الخمس الكبرى» الضوء على الطريقة التي يتغير بها الناس عادةً طوال حياتهم. يستطيع الكُتاب استخدام هذه المعرفة لبناء تحولات للشخصيات الخيالية أكثر قابلية للتصديق، وقد يجد مستهلكو القصص الخيالية أنه من المثير للاهتمام التفكير في تطور شخصياتهم المفضلة في سياق ما هو معروف عن تغير الشخصيات في الحياة الواقعية.

يقدم نموذج «السمات الخمس الكبرى» أيضًا آراء حول كون بعض الشخصيات أكثر إقناعًا من غيرها. في الواقع، يتوزَّع مجال الدرجات عبر جميع أبعاد الشخصية بنحو طبيعي في مجموعة سكانية (بنحو مشابه للطول والوزن). من ثم إن معظم الأشخاص الذين نصادفهم انبساطيون باعتدال، ومقبولون إلى حد ما، وضميرهم معتدل، وعصابيتهم معتدلة، ومنفتحون باعتدال على التجربة. لذا، من المحتمل أن يتركوا انطباعًا أخف لأنهم متوسطون إلى حد ما. على النقيض من ذلك، يبرز الناس عندما تميل درجاتهم نحو أقصى بعد واحد أو بعدَين على الأقل. هذه الشخصيات مقنعة لأنها تختلف عن معظم الأشخاص الذين نصادفهم يوميًا. في الواقع أو الخيال، من المرجح أن نتذكر هؤلاء الأشخاص، تحديدًا لأنهم مختلفون.

ما العمل؟

راجع شخصيتك باستخدام «السمات الخمس الكبرى»

عندما نقابل شخصًا أول مرة، غالبًا يكون البعد الشخصي الذي يترك لدينا انطباعًا قبل غيره هو الانبساط. الانبساطيون يواجهون العالم الخارجي ويكتسبون الطاقة من تفاعلاتهم الاجتماعية. إنهم مليئون بالحياة، يستولون على الأضواء، ويجبروننا على مشاهدتهم. عمومًا، إنهم شخصيات دافئة واجتماعية ونشطة وحازمة ومتفائلة تنجذب إلى الإثارة. الأمثلة عنهم كثيرة: «بيكي شارب» الانتهازي الساخر من رواية «دار الغرور» (١٨٤٧) للروائي الإنجليزي وليم ثاكري، وكذلك المخترع والبطل الخارق «توني ستارك» من سلسلة أفلام مارفل (٢٠٠٨). في الطرف الآخر، يكون الانطوائيون أكثر جدية بطبيعتهم، ويكتسبون الطاقة من قضاء أوقاتهم بمفردهم أو بصحبة الأصدقاء المقربين أو العائلة. بينما يستخدم الانبساطيون أفعالًا كبيرة وحازمة

وحوارًا مكثفًا لجذب الانتباه، يستطيع الانطوائيون الإقناع بالقدر نفسه تحديدًا لأنهم يكشفون القليل جدًا. إذا كُتبت الشخصية الانطوائية جيدًا، ستخلف القارئ راغبًا في معرفة المزيد عنها. مثلًا: «السيد دارسي» حبيب «إليزابيث بينيت» في رواية جين أوستن «كبرياء وهوى» (١٨١٣)، و«ليتل» أو «تشيرون» الابن المتعاطف مع والدته المدمنة من فيلم Moonlight الحائز على جائزة الأوسكار (٢٠١٦).

البعد الثاني الذي نلتقطه هو الوفاق. الأشخاص المقبولون عادةً طيبون وواثقون ومتعاونون ومباشرون ومتواضعون ومهتمون، وهي صفات محبوبة عمومًا لدى الآخرين. نرى هذه السمات لدى شخصيات متعاطفة، مثل: صامويل تارلي (سام) في «أغنية الجليد والنار» (١٩٩٦) للكاتب جورج مارتن، وكذلك بطلة الفيلم الكوميدي الرومانسي Anne Hall (١٩٧٧) للمخرج وودي آلن. على النقيض من ذلك، يكون الأشخاص البغيضون أكثر أنانية وعنادًا وشكوكًا وتنافسية وعجرفة ومراوغة. من الطبيعي، أن الخصوم يسجلون درجات عالية في عدم الوفاق. ولكن بعض السمات الفرعية المرتبطة بعدم الوفاق مفيدة في تكوين الأبطال أيضًا. تحضر إلى الأذهان ميلدريد هايز بطلة فيلم Three Billboards Outside Ebbing, Missouri (٢٠١٧) الحائز على جائزة البافتا لأفضل فيلم وجائزة الأوسكار لأفضل ممثلة، فالبطلة صريحة ذات عزيمة لا تكترث بشأن من تسيء إليهم في طريقها، ثم تحصل هايز على تعاطفنا عندما نعلم أنها تناضل من أجل العدالة بعد تعرض ابنتها للاغتصاب والقتل. تأتي قوة الشخصية غالبًا من التصميم على النضال من أجل الحق وعدم التنازل.

يتعلق البعد الثالث –العصابية– بالطريقة التي نختبر بها العالم عاطفيًا. يميل الأشخاص الذين يسجلون درجات أعلى في العصابية إلى كونهم أكثر حساسية لتقلبات الحياة. عادةً، يكونون أكثر عرضة للقلق والغضب والعداء والاكتئاب. يحسون

أنهم أكثر ضـــعفًا وخجلًا واندفاعًا. في القصـــص الخيالية، غالبًا ما تكون هذه الشـخصـيات مناسـبة للدراما التي تركز على عالم البطل الداخلي. مثلًا: شـخصـية ريجان طومســـون الممثل الهوليودي المغمور من فيلم Birdman (٢٠١٤) الحائز على جائزة الأوسـكار، الذي يدفعه ضـعفه العاطفي وحاجته الماسـة إلى الاعتراف النقدي. في الجانب الآخر، توجد شـخصـيات كثيرة مسـتقرة عاطفيًا تتصـرف كأنها قادرة على التعامل مع أي شـــيء يحدث في العالم. لذا يمتاز معظم أبطال وبطلات أفلام الحركة بالاستقرار العاطفي.

في البعد الرابع، الأشـــخاص الذين يملكون ضـــميرًا يقظًا يقودهم الشـــعور بالواجب والمسؤولية. إنهم يميلون إلى الشعور بالكفاءة، يفكرون بنحو حذر وواعٍ. إنهم منظمون ومنضبطون تدفعهم أهداف محددة. مثلًا: **مكبث** في مسرحية **شكسبير**، وكذلك «والتر وايت» مدرس الكيمياء الذي تحول إلى صـناعة المخدرات في المسـلسـل التلفزيوني Breaking Bad (٢٠٠٨-٢٠١٣) الحائز على جائزة إيمي. الاندفاع نحو الهدف والســـعي لتحقيق الإنجاز، يكون مفيدًا للعديد من الأبطال، ولكن يوجد الكثير من الشخصيات الجذابة في الطرف الآخر من هذا البعد. الشخصيات غير الواعية تميل إلى أن تكون أكثر عفوية وتتصـــرف بحرية. في عالم تعلمنا فيه تحمل المســـؤولية والالتزام بالواجبات، غالبًا ما يكون افتقار هؤلاء الأبطال للمســـؤولية أمرًا رائعًا. مثلًا: البطل غريب الأطوار في رواية A Confederacy of Dunces (١٩٨٠) للكاتب جون كينيـدي تول، وكـذلـك جون بينيـت الرجـل الـذي يرفض أن يكبر في الفيلم الكوميدي الأمريكي Ted (٢٠١٢).

البعد الخامس والأخير هو الانفتاح على التجربة. يميل الأشـــخاص المنفتحون على التجربة إلى الإبداع؛ يحبون تجربة أشـياء جديدة ولديهم فضـول فكري. إنهم مهتمون بأفكار وقيم مختلفة، وعادةً ما يســـتمتعون بالفنون والثقافة. مثلًا: المحاســـب الكهل

تشارلز ستريكلاند من رواية «القمر وستة بنسات» للكاتب الإنجليزي **سومرست موم**، الذي يترك عائلته ليصبح فنانًا. في الجانب الآخر، يميل الأشخاص المنغلقون على التجربة إلى ضيق الأفق وتجنب الأفكار الجديدة. إنهم يفضلون الحياة الواقعية والمألوفة والتقليدية والقريبة من المنزل. مثلًا: الآنسة بروس الممرضة من رواية «**قصة مدينتين**» (١٨٥٩) للكاتب الإنجليزي **تشارلز ديكنز**، وكذلك الأم فيوليت كراولي من المسلسل الإنجليزي Downton Abbey (٢٠١٠-٢٠١٥). إن وضع شخصية منغلقة على التجربة أمام شخصية منفتحة على التجربة يشعل الأحداث.

بتطبيق نموذج «السمات الخمس الكبرى» على الشخصية التي أدتها نيكول كيدمان في مسلسل *The Undoing* (غريس فريزر، مختصة في علم النفس السريري). تتسم الشخصية بانطوائها وضميرها اليقظ واستقرارها العاطفي. عالم الشخصية الداخلي مثير للفضول، ورغم قوة الشخصية وضعفها العاطفي، لا يمكن التنبُّؤ بسلوكها بل يجب مشاهدته. نحس أنها تخفي أسرارًا وتتخذ قرارات مهمة لنفسها. يقترن ضميرها اليقظ مع الإحساس بالواجب لفعل الأمر الصحيح لابنها، وكذلك لزوجها، وإن هذه الدوافع التي قد تكون متضاربة تفتتها. من المؤسف أن «القوس السردي» للمسلسل ليس بجودة هذه الشخصية.

اقض بعض الوقت في التعرف على شخصيتك

بوصفك كاتبًا، إذا لم تختبر شخصيتك بوضوح في عقلك، حاول الاعتماد على الملاحظات من الحياة. سواءً أبنيتَ شخصياتك بوعي من صفات الأشخاص الموجودين حولك أم لا، من المفيد غالبًا العودة إلى الملاحظة من الحياة عندما تحتاج إلى المزيد من التفاصيل للشخصية التي تُطوِّرها. قد يعني هذا تدوين سلوك

شخص ما أو أنماط حديثه أو كلمات محددة يستخدمها أو حتى الأحداث التي أثرت فيه. يوجد بحث حول ارتباط «السمات الخمس الكبرى» بالسلوكيات اليومية، حتى طريقة المشي والحضور الجسدي. مثلًا: يميل الأشخاص الأقوى جسديًا إلى تحقيق درجات أعلى في الانبساط، يمكن استخدام هذا النوع من الارتباطات لإلهامك، لتغدو صورك أكثر واقعية وإثارة للدهشة واستثنائية.

يوجد خيار آخر، وهو محاولة اختيار شخصيتك أو إنشاء قائمة الطباع من صور الوجوه التي تتخيلها بها. لا تتردد في استخدام صور الممثلين، وقد تكون صور الأشخاص الذين عثرت عليهم على الإنترنت مفيدة بالقدر نفسه. من اللافت وجود أدلة تشير إلى أنه يمكن تقييم كل بعد من أبعاد الشخصية –بصرف النظر عن الضمير الحي– من صورة محايدة لوجه الشخص، يمكن أن تسمح قائمة الطباع الخاصة بصور الوجوه باكتشاف جوانب جديدة من الشخصيات بصريًا، التي قد تكافح من أجل تحديدها.

خذ وقتك، إن التعرف على شخصيتك عمومًا يتطلب الكثير من التفكير. أفاد روائيون شاركوا في دراسة حديثة أجرتها جامعة دورهام بالاشتراك مع مهرجان إدنبرة الدولي للكتاب أن الأمر استغرق بعض الوقت قبل أن تملك شخصياتهم طابعًا مستقلًا (independent agency)، وباتت تعيش في أذهانهم. بالنسبة إلى بعض الكتاب، لا يحدث هذا حتى منتصف المسودة الأولى.

فكر في كيفية تعاطف القراء مع شخصيتك

بعض الشخصيات مقنعة لأننا نتعاطف مع الصعوبات التي تمر بها أو مع بعض العناصر في خلفية الشخصية. مثلًا: إحدى الشخصيات التي ذكرناها، ميلدريد هايز

بطلة فيلم Three Billboards Outside Ebbing, Missouri (٢٠١٧)، تكتسب تعاطفنا عندما نعلم أنها تناضل من أجل العدالة بعد مقتل ابنتها. تشير الأبحاث إلى أن هذا يحدث غالبًا عندما نحكم على شخصية بأنها جيدة، أو أنها الأفضل بين مجموعة سيئة على الأقل. قد نعجب أيضًا ببعض الصفات، أي سمات الشخصية التي تجعلها مقبولة عمومًا ويحبها الآخرون، مثل الفكاهة والذكاء. إذا أحببنا شخصية، نغدو أكثر ميلًا إلى الانحياز إليها والتعاطف معها. كلما تعاطفنا مع شخصية، زادت العواطف التي نحس بها استجابةً للتجارب التي تمر فيها. يمكن أيضًا أن نتعلق بشخصية لأسباب أخرى غير الإعجاب، كأن نجدها مثيرة للاهتمام. قد تكون هذه الشخصيات مندفعة، وتتصرف بطرائق غير متوقعة أو محفوفة بالمخاطر، قد يكذبون علينا أو يملكون أسرارًا تزعجنا وتذهلنا. إذا لم تقدم شخصيتك شيئًا مما سبق، من المرجح أنها لن تثير اهتمام القارئ كثيرًا.

إذا تغيرت شخصيتك، تأكد أن يكون هذا التغير قابلًا للتصديق

عمومًا تبدو شخصياتنا مستقرة ومتسقة، ولكن الدراسات الطولية أثبتت أن سماتنا تنضج طوال الحياة. بمرور الأيام، يصبح الشخص العادي أكثر استقرارًا ووفاقًا من الناحية العاطفية، ويبلغ ضميره ذروته في منتصف العمر، في حين يتراجع الانبساط والانفتاح على التجربة مع التقدم في السن. تحدث هذه تأثيرات في المتوسط الحسابي، ما يعني أن العديد من الأفراد يخالفون هذا الاتجاه، ولكن قد يكون مفيدًا معرفة الأنماط العامة عند تصوير شخصية ما على مدى عمرها بأكمله. غالبًا ما نرى أقواس الشخصيات تتشابه في القصص الخيالية، رغم أنها عادةً تختصر في فترة زمنية أقصر.

مثل الحياة الواقعية تمامًا، يتوقع القراء تغير الشخصيات نتيجة أحداث الحياة العنيفة عاطفيًا، سواء أكانت إيجابية أم سلبية، لأن مثل هذه الأحداث توفر للناس إحساسًا بالمعنى والهوية. إذا عدنا إلى مثال ميلدريد هايز، نجد أن مقتل ابنتها يحفزها على السعي لتحقيق العدالة ويوفر لها سببًا للعيش. بينما تترك الأحداث الصادمة خصوصًا ندوبًا عميقة لدى العديد من الأشخاص، قد يغدو غيرهم أقوى بعد تعرضهم لحدث مرهق جدًا. في فيلم In The Theory of Everything (٢٠١٤)، الذي يعرض سيرة حياة عالم الفيزياء ستيفن هوكينج، نجد إيحاءً بأن تشخيص هوكينج بمرض العصبون الحركي يدفعه إلى اغتنام كل لحظة وعيش الحياة على أكمل وجه. يمكن القول إن الشخصية كابدت نمو ما بعد الصدمة بعد تلقيها الخبر، لذا راحت تبحث عن معنى جديد للحياة وتقيم علاقات أوثق وأفضل.

بعض الأحداث لديها القدرة على تغيير حياتنا نحو الأفضل، في رواية الأطفال الكلاسيكية «الحديقة السرية» (١٩١١) للكاتبة فرانسيس هودجسون بورنيت، اكتشاف الحديقة يثري حياة البطلة (ماري)، ما يفتح عينيها على العالم ويجعلها تكتشف مشاعر الآخرين حولَها. تشير الأبحاث إلى أن الكثافة العاطفية لهذه الأحداث، سواء أكانت جيدة أم سيئة، هي القادرة على تغييرنا. لذا عندما يعرض الكُتاب مثل هذه التجارب القوية في رواياتهم، فإنها ليست أحداثًا درامية فحسب، بل إنها أسباب قابلة للتصديق لتغير الشخصية.

النقاط الرئيسة لكيفية بناء الشخصية:

١. مثالب النهج التقليدي: يجري تدريب الكُتاب عادةً على بناء شـخصـيات معقدة، ولكن مع تفاصـيل قليلة حول كيفية تحقيق ذلك. لذا يبقى بناء شـخصـيات مفاجئة وذات مصداقية أمرًا غامضًا.

٢. يقدم علم نفس الشخصية طريقة أخرى: يوفر نموذج «السمات الخمس الكبرى» من علم نفس الشخصية إطارًا شاملًا للتفكير في وصف الشخصيات. تكمن أبعاد الشخصية الخمسة الرئيسية في صميم الشخصية، وتشكل الطريقة المحتملة لتفاعل الشـخصـية مع العالم، والتواصـل مع الآخرين، وتجربة العالم عاطفيًا، والتعامل مع المسؤوليات، وحتى التحدث.

٣. راجع شخصيتك باستخدام «السمات الخمس الكبرى»: تبدأ القصص العظيمة بشـخصـيات معقدة. تأكد من التقاط هذا التعقيد من طريق إظهار سـلوكيات الشخصيات في العناصر الفرعية التي يعبرون عنها بقوة في جميع الأبعاد الخمسة الرئيسية للشخصية (الانبساطية والوفاق والعصابية والضمير اليقظ والانفتاح على التجربة). لأن جميع الشخصية الراسخة لا تنسى لأنها مختلفة، فكر في كيفية تمييز شخصياتك عن غيرها.

٤. اقضِ بعض الوقت في التعرف على شخصيتك: تتطلب هذه العملية الكثير من التفكير. غالبًا تكون العودة إلى الملاحظة من الحياة مفيدة عندما تحتاج إلى المزيد من التفاصيل للشخصية التي تطورها. مثلًا: سلوكها، ونمط حديثها، والكلمات التي تستخدمها، وحتى الأحداث التي أثرت فيها.

٥. فكر في كيفية تعاطف القراء مع شخصيتك: عندما نحب شخصية، نكون أكثر ميلًا إلى الانحياز إليها والتعاطف معها. كلما زاد تعاطفنا مع شـخصـية، زادت العواطف التي نحس بها استجابة للتجارب التي تمر فيها.

٦. إذا تغيرت شـخصـيتك، تأكد أن يكون هذا التغير قابلًا للتصـديق: إذا أظهرت شـخصـيتك مجموعة من السـمات المختلفة في أوقات مختلفة دون تناسـق، سـيجد القارئ صـعوبة في فهمها. على النقيض من ذلك، السـلوكيات الخارجية للشـخصـية التي تكون منطقية ومناسـبة لسـياق الشـخصـية وخلفيتها الدرامية هي الأكثر بوحًا وجاذبية في القراءة. اسـتخدم أحداث الحياة العنيفة عاطفيًا بوصـفها محفزات لتغيير شخصيتك.

تعلم أكثر

أشـار إ. م. فورسـتر إلى أن الشـخصـيات الأكثر إقناعًا ليسـت مسـتديرة وذات أبعاد فقط، بل تفاجئنا بطرائق قابلة للتصديق. تصف «السمات الخمس الكبرى» للشخصية الأنماط المتسـقة للأفكار والمشـاعر والسـلوكيات التي نختبرها عندما نحس أننا أكثر «أصـالة»، ولكن في الواقع تظهر اختلافات واسـعة في سـلوكياتها، التي تبدو غالبًا متناقضة أو حتى غير متوافقة.

رغم أن سـماتنا تؤثر على المدى الطويل، فإن أفكارنا وسـلوكياتنا ومشـاعرنا تتأثر أيضًـا بمزاجنا وعواطفنا وسـياقنا الاجتماعي وأهدافنا الداخلية. يعتمد الكثير من الاتسـاق الذي نختبره في سـلوكنا وسـلوك الآخرين (أي ما نراه سـلوكنا وشـخصـيتهم) على الموقف. يمثل الانبسـاطيون عادةً حياة الحفلات وروحها، ولكنهم قد يكونون هادئين ومتفهمين في المواقف الاجتماعية التي تتطلب ذلك، أو عندما ينزعجون أو يكون مزاجهم سـيئًا. قد يفاجئ الانطوائيون (الذين عادةً يرتاحون أكثر برفقة صـديق مقرب) أنفسـهم في حفلة يروون القصـص ويرقصـون طوال الليل. ولكن قد يكون

الظهور خارج الشـــخصـــية لأي فترة من الوقت مرهقًا، ونادرًا ما يحدث في الحياة الواقعية في غياب تغير كبير في الشـــخصـــية. لذا، بينما نتفق تمامًا مع الســـلوك المعاكس للشـخصـية الخيالية في مشـهد أو اثنين إذا كان ذلك منطقيًا بالنسـبة إلى السياق الاجتماعي أو العاطفي للشخصية، فلن يكون قابلًا للتصديق إذا استمر فترة طويلة جدًا دون تبرير كافٍ (تشـــمل الأحداث التي قد تؤدي حقًا إلى حدوث تغير طويل الأمد في الشخصية: إصابات الدماغ، والصدمات النفسية، وتغيير كبير في الحياة مثل تغيير المهنة جذريًا).

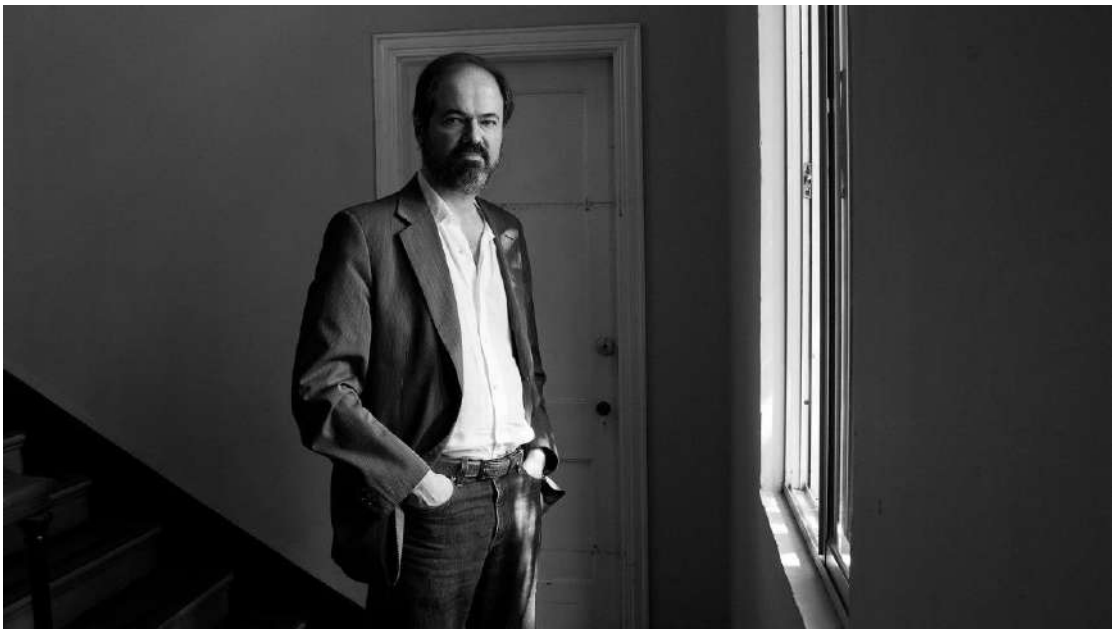
في حالة الخطر، تحدث بعض أكثر السلوكيات غرابةً عن الشخصية إثارة للاهتمام. مثلًا: ليسبيث سالاندر؛ المخترقة التي تحولت إلى محققة في مسلسل (٢٠٠٥-٢٠١٩) Stieg Larsson's Millennium، والفيلم المقبس عنه (٢٠٠٩-٢٠١١)The Girl with the Dragon Tattoo . في حالتها الأكثر أصالة، تكون سالاندر انطوائية وخاضعة، ولكن عند تعرضها للتهديد الجسدي، لا تصبح عدوانية بنحو غير طبيعي فقط، بل تصبح سادية أيضًا. ليغدو هذا السلوك قابلًا للتصديق ومنطقيًا، من الضـــروري النظر إلى الســـياق والخلفية الدرامية بوصـــفها ناجية من الاغتصاب. من المهم أيضًا أن سالاندر تتصرف بهذه الطريقة كلما واجهت معتديًا ذكرًا محتملًا. لذا نفهم أفعالها بوصـــفها جزءًا من ذخيرتها الســـلوكية. يوجد اتســـاق (تناغم) في الطريقة التي تتفاعل بها سماتها مع وضعها.

تعتمد الشخصيات الأكثر جاذبية على هذه العناصر الأكثر سحرًا في طبيعتنا البشرية وتستمر في الكشف عن الحقائق التي نادرًا ما نتأملها. إنها تعطينا رؤى أعمق عن أنفسنا وترينا التنوّع الهائل للطرائق التي قد نتصرف بها في المواقف التي لم نضطر إلى مواجهتها مطلقًا. نحن نقرأ ونشاهد ونتفاعل مع الشخصيات ليس فقط من أجل مراقبة تحركاتها والتسلية، ولكن أيضًا من أجل التعلم. كيف سيكون رد فعلنا في هذه

الحالة؟ ماذا سنفعل؟ ما الآراء التي نستخلصها من دراسة هذا النوع من الشخصيات من كثب، ما قد يكون مفيدًا لنا إذا واجهنا مثل هذه الشـــخصـــيات في حياتنا؟ كيف يمكن أن نشـــعر في هذا الحالة؟ كيف نواجه الموقف؟ بمن يجب أن نثق؟ تأخذنا الشـخصـيات الأكثر جاذبية بعيدًا عن تجاربنا ويجري تقديمها بنحو ملموس حتى أننا نترك حقائقنا عن طيب خاطر وندخل في خيال كُتابهم. وهذا يذكرني، بوجود عمل يجب أن أعود إليه، وشخصيات أحتاج إلى كتابتها.

خوان بيّورو: تاريخ الأدب هو تاريخ الغزو التدريجيّ للحميمية؛ الأدب في زمن ما بعد الحقيقة

بقلم: خوان بيّورو



سـأتحدث عن موضـوع يتعلق جزئيًّا بالأدب، وجزئيًّا بالسـياق الذي يحدث فيه. في عصـر يجري فيه تشـويه الواقع أو تغييره بوسـاطة منصـات جديدة، وطرائق جديدة لتمثيل العالم، ما التحديات التي تواجه ممارسـة الأدب والصـحافة اليوم؟ تعلمون جميعًا أنه في ثنائية آرثر شوبنهاور الشهيرة (العالم بوصفه إرادة وبوصفه تصوُّرًا) حاول أن يعالج، مرة واحدة وإلى الأبد، موضـوع الفعل البشـري، مقارنةً بالتصـوُّر الإنسـاني عن الواقع وتطبيقه. وهذا يعني أن الوجود يحدث بالضـرورة بسـرعتين مختلفتين: عالم الحقائق، وتصـوُّر هذه الحقائق الموجود في وعي أولئك الذين يشاركون فيها. يشكل الأدب جزءًا من هذا التصوُّر لعالم الحقائق، وبهذا المعنى، إنه مثل مرآة له، ولكنه أيضًا يشكل حقيقة ثانية. من المهم أن ندرك أن المنتجات الأدبية ليسـت بالضـرورة منتجات تهرب من الواقع. على النقيض من ذلك، من طريق نظام الرموز الذي يمثله الأدب، يمكننا فهم واقعنا بنحو أفضـل ودمج منتجات كانت في

السابق مجرد خيال. من سيقول إن دون كيشوت لا ينتمي إلى الواقع؟ من سيقول إن شكسبير لم يغيّر عالمنا؟

عندما كنت في جامعة ييل، حضرتُ -لحسن حظي- ندوة درَّسها هارولد بلوم، المترجم الكبير لأدب شكسبير. كان العنوان عبارة أجدها كاشفة جدًا، بل ومثيرة للاهتمام: «الأصالة في شكسبير». الأطروحة الأساسية لهارولد بلوم هي أن عالم اليوم شكسبيريّ حتى أنه من الصعوبة بمكان العودة إلى تلك اللحظة الأوليّة عندما لم يكن موجودًا، أي عندما كان شكسبير جديدًا وغير معروف تمامًا. تتطلب العودة إلى لحظة الانفصال تلك الكثير من العمل، لأنه اليوم، حتى الأشخاص الذين لم يقرؤوا شكسبير أبدًا يمكنهم القول إن شابَين في حالة حب مثل روميو وجولييت، أو إن شخصًا ما يشعر بالغيرة مثل عطيل. بعبارة أخرى، لقد غيرت ذخيرة الموضوعات الشكسبيرية واقعنا، لأن واقع الأدب له علاقة بعالم الحقائق، بقدر ما يفسرها ويسألها ويحولها.

في الأدب، كنت مهتمًا برعاية الأدب الخيالي والواقعي، وأعتقد أنه عندما نتحدث عن هذا الانقسام بين ما نشهده وما نتخيله، فإننا لا نتحدث عن ثنائية بين الحقيقة والكذب. أعتقد أنه من التبسيط غير الضروري القول إن الأدب ينتمي إلى الكذبة. أعتقد أن الأدب، كما قلت في حالة شكسبير أو ثربانتس، ينتمي إلى واقعنا بقدر ما يشكل مفهوم العالم، وتصوُّره، جزءًا من الواقع. الفرق بين الشهادة والخيال ليس الفرق بين الحقيقة والكذب، بل هو -تحديدًا- الفرق بين ما يمكن التحقق منه وما لا يمكن التحقق منه. أي إن الخيال يجب إثباته مقابل الواقع، لكن هذا لا يعني أنه ينسحب من الواقع أو يتوقف عن الانتماء إليه. يشكل الخيال جزءًا من الواقع، حتى لو لم تكن له علاقة بمبدأ التحقق. يبدو لي هذا الأمر أساسيًّا لفهم التوتر الذي يمكن أن يوجد بين الخيال والواقعية.

في أية لحظة نجد أنفسنا شغوفين بممارسة الرواية بأنواعها (الرواية، والقصة، والنوفيلا)، والشعر، والكتابة غير الخيالية (المقال، والشهادة، والمادة الإخبارية، والسجل الزمني للأحداث) نعيش لحظة رائعة كما أظن، ما تزال غير محددة بالنسبة إلى تصوّر العالم من طريق المنصات الرقمية الجديدة، والشبكات الاجتماعية، والتحويل الافتراضي للواقع. نحن نشهد ولادة الشفرات التواصلية التي لم نسيطر عليها بالكامل بعد. في الستينيات، تنبأ مارشال ماكلوهان، عالم الاتصالات الكندي، بأنه ستأتي حقبة جديدة تهيمن عليها وسائل الإعلام المرئية والمسموعة، وبناءً على هذه الرؤية حذر من أن العلاقات بين الناس ستتغير وسيظهر ما أسماه انتقام الأنواع، إذ ستغدو الشفرات المرئية أكثر أهمية من الشفرات المكتوبة. ومن المفارقات في نظرياته أنه ألف كتابًا استثنائيًا للحديث عن نهاية الكتب. يسمى هذا الكتاب «مجرة جوتنبرج». يتحدث فيه عن نهاية العمليات المكتوبة والمجتمعات التي تأسست على الحروف، مما يؤدي إلى مرحلة جديدة تتواصل فيها قبائل المستقبل من طريق وسائل الإعلام المرئية والمسموعة. كانت تلك اللحظة العظيمة للتلفزيون التجاري واجتماع العائلات حوله، مثل اجتماع القبيلة حول النار. وقال إن هذا التصوُّر الجماعي للبرامج يقود إلى موقف قبلي جديد: رؤية رسالة جماعية. وتوجد رسائل مهمة جدًا لم يجرِ التعبير عنها ليس فقط عما شاهدته العائلة، ولكن أيضًا عما شاهده الكوكب بأسره. مثلًا، فكِّر في وصول الإنسان إلى القمر؛ شيء شهده الكوكب بأسره بوئام. هذا الوضع لا يمكن تكراره اليوم، لأنه في ذلك الوقت كان من المهم جدًا مراعاة إمكانية ما أطلق عليه ماكلوهان أيضًا «القرية العالمية»: الكوكب موحَّد حول رسالة واحدة. ما طرحه ماكلوهان لم يتحقق كما توقع، لأن التجديد التكنولوجي العظيم التالي جاء مع الكمبيوتر الشخصي. أدى ذلك إلى عودة ثقافة محو الأمية، التي كان يعتقد أنها ستصبح قديمة، بقوة متجددة، من طريق الأجهزة التي تتغذى على الحروف، وتُسمى أجهزة الكمبيوتر، التي ما زلنا نستخدمها حتى اليوم.

الآن، في الوقت الحاضـــر، بات التحدي الأكبر هو الواقع الافتراضـــي. إنها حقيقة فرضـية تسـتغرق الكثير من وقتنا؛ عملية مسـتحدثة وعصـرية حتى أني أجرؤ على القول إننا برابرة حضارة جديدة. لقد بدأنا توًا بتعلم شفرات هذا الواقع الجديد. قال جون لينون في أغنية شـــهيرة: «الحياة هي ما يحدث لك عندما تكون مشـــغولًا في وضـــع خطط أخرى». وهذا يعني أن جوهر الحياة يفلت منا؛ نحن لا نلتقط جوهرها لأننا مشتتو الذهن بفعل شيء آخر. ونفهمه بنحو أفضل عندما نتذكره على أنه الماضي، أو المسـتقبل عندما نتوق إليه، لكننا بالكاد نسـتطيع التقاط اللحظة بكل شـدتها. هذه الجملة، التي صـدرت قبل الواقع الافتراضـي، أصـبحت اليوم أكثر تعقيدًا وإلحاحًا، إذ نقضي جزءًا كبيرًا من وقتنا في تمثيل أنفسنا في مساحات افتراضية ولدينا رقم تعريف شـخصـــي للوصـــول إلى حســـاب ما، ولدينا كلمة مرور، وغالبًا ما يكون لدينا اســـم مستعار، اسم مستعار للدخول إلى تويتر، وغيره. قدرة الإنسان على عيش وجوده في عالم الحقائق، وفي الوقت نفســه، تمثيل نفســه طيفيًا، في محاكاة للهوية المبنية على المنصـــــات الرقمية، ظاهرة جديدة لم تكن موجودة من قبل، وتضـــــع خطاب الكلمة المكتوبة موضع تساؤل. كيف نتفاعل مع هذا العالم؟ كيف يرتبط الافتراضي بالواقع؟ ظهرت ظواهر مهمة: في اليابان نســـمع عن ظاهرة الهيكوكوموري، وفيها يُصـــاب الشـخص بالتوحد الإلكتروني، ويقضـي الكثير من وقته أمام الشـاشـة حتى يفقد القدرة على العودة إلى عالم الواقع. لقد عانينا أيضًـــا من فقدان مجالنا الخاص، إذ تُباع بياناتنا الشـــخصـــية في بنوك البيانات إلى الشـــركات التي تقدم لنا منتجات عبر الإنترنت. تجمع شـــركة ياهو، مثلًا، ٢٥٠٠ جزءًا من البيانات عن كل مســـتخدم شهريًا، من ٢٥٠ مليون مستخدم لديها، وترسلها إلى الشركات التي تريد الوصول إلى هذه المعلومات الشخصية.

أصبح التجسس أيضًا أمرًا ثابتًا. منذ قضية سنودن، نعلم أن مراكز الاستخبارات الرئيسية لا تراقب التهديدات الخارجية، بل تراقب الحياة اليومية. وهذا يعني أن أي مواطن قد يخضع للمراقبة والتحقيق وما إلى ذلك. لقد فقدنا بطريقة ما مجال الخصوصية، ما يحول الأدب إلى آخر مستودعات الحياة الخاصة المتوفرة. كتابة قصة عن العلاقة الحميمة لشخص ما هي بطريقة ما فعل مقاومة في عالم تضيع فيه الحميمية.

تاريخ الأدب هو تاريخ الغزو التدريجي للحميمية. كُتبت العديد من النصوص لتصديقها، وعُدَّتْ مخطوطات موجودة. في مواجهة سؤال: «من يتكلم هنا؟»، قد يقول أحدهم: «لقد وجدت هذا النص في مكان ما». هذه هي حالة دون كيشوت الشهيرة، وهو ليس نصًا كتبه ثربانتس بوضوح. من الناحية النظرية، كتبه مؤلف عربي، ولم يكن ثربانتس والده، بل زوج أمه. إنه الشخص الذي يتبنى النص، وبناءً على هذا التبني، يمنحه شرعية أكبر لأنه يعاني من صعوبات في العثور عليه بنفسه. يقول لنا: «لقد أرسلتُ الرواية لترجمتها، ولم أحصل على الترجمة في الوقت المحدد. في غضون ذلك، سأقدم لك رواية للترفيه عنك حتى أحصل على الترجمة». لذا، فهو يلعب بمخطوطته الخاصة بنصية فوقية. إنه يتلقاها، ويعترف بها، وبهذا المعنى يجعلها ذات مصداقية لأنه يعطينا المصدر والأصل، ويعلمنا كيف وصل إليه. هذا شيء نادرًا ما يظهر في كتاب، بل إنه يذهب أبعد من ذلك ليذكر الأماكن التي يمكن أن يجد فيها المؤلف قصصًا مكتوبة باللغة العربية. وهكذا، كان للأدب دائمًا أصل حاولنا شرحه بهذه الطريقة، وهكذا نرى كل الأدب بصيغة الغائب؛ الراوي كلي المعرفة نوع من الآلهة يعرف كل ما يحدث في أذهان الجميع. تبدأ الشخصيات والأدب تدريجيًا بتبني سلوك الفرد ورؤيته، وحتى وعيه. بعبارة أخرى، يبدأ الأدب بغزو منطقة أعمق تدريجيًا، ونرى أن بعض الروايات الكبرى في القرن العشرين لها

علاقة بالمونولوج الداخلي، بتيار الوعي الشـــهير. لهذا الســـبب، إذا كان الأدب له علاقة بغزو تدريجي للحميمية، وتتطلب الحياة التي نعيشـــها اليوم –بطريقة أو بأخرى– العلاقة الحميمة لتكون وظيفية، لأننا أهداف للمراقبة والتلاعب ببياناتنا الشـــخصـــية، أعتقد أن الأدب يأخذ على عاتقه –نظرًا إلى أهميتها الاجتماعية والثقافية– وزنًا هائلًا، لأنها بمثابة خزان غير عادي للأُلفة. إننا نواجه إمكانية الاتصـــال بوعي، حتى في حالة كتب مثل «يوليســـيس»، في مونولوجها النهائي الشـــهير، أو أدب فيرجينيا وولف، أو العديد من المؤلفين الآخرين، ما يجعلنا على اتصال بالأفكار التي لم تُصاغ بعد، أي الترابط الحر لأفكار الشخصية التي تختبر تيار الوعي.

ما يزال الأدب يحتفظ بهذا الشـــرط الخاص للحفاظ على الفرد، وأعتقد أن هذا جزء عظيم من إرثه. يتعلق هذا المفهوم للوعي الفردي بالخيال (الرواية، والقصة القصيرة)، ولكنه يتعلق أيضًا بالكتابة غير الخيالية (الشهادة، والسجل الزمني للأحداث)، لأن الكتابة الواقعية تعتمد إلى حد كبير على جهد لالتقاط أفكار الشهود الحقيقيين لحدث ما من أجل نقل هذه الأفكار عبر التأريخ. عندما كتب غابرييل غارســـيا ماركيز «حكاية بحار غريق»، كتبها بضمير المتكلم، متوغلًا في جلد بطل القصة. نُشر هذا النص في الأصل على دفعات في جريدة «إل إسبكتاتور» في بوغوتا، كأن البحار الغارق قد كتبه بنفسه، دون ارتباط باسم غارسيا ماركيز. فقط بعد أن أصبح كاتبًا مشهورًا، أعيد نشر الكتاب باسمه، وقد فُهم من تلك اللفتة أن المؤلف المشارك هو البحار الغريق بنفســـه، ما يعطي حقوق المؤلف للبحار. يجب أن نأخذ في الاعتبار، طبعًا، أن غارسيا ماركيز لم يعد بحاجة إلى المزيد من حقوق المؤلف، لأنه اشتهر بالفعل بمئة عام من العزلة. لذلك، من الواضح أن إمكانية الدخول في وعي أجنبي تتعلق أيضًا بالشهادة. أحد أغنى جوانب السجل الزمني للأحداث هو تحديدًا

أنه يجمع بين موارد تقارير الشـــهادات وموارد الأدب التي تســـمح لنا بالتحقيق، والخوض في الحياة الداخلية لأولئك الذين يصـنعون قصـة أو أولئك الذين شـهدوها. الوعي يخضـع أيضًـا للتقرير، وأعتقد أن هذا أحد أكثر الأشـياء إثارة للاهتمام حول التاريخ المعاصـر. مثلًا، يؤيد ريتشـارد كابوسـينسـكي، أحد أسـاتذة التأريخ في القرن العشرين –بوصفه أحد مبادئه الأساسية– الحاجة إلى اعتبار أن لكل شخص الحق في أن يكون عصابيًا، ولكل شخص الحق في أن يغضب، وأن يعطي معلومات غير صـحيحة، وقد يزعجك هذا. لذلك، فإن الكثير من وقائعه –وليس بالضـرورة سـجلات الأشخاص الذين قد يربطهم المرء بمزاج عاصف، ولكن ببساطة السجلات التي تدور أحداثها في إفريقيا بين عامة الناس– تمكنت من إيصـــال ليس فقط كيف يعيش الشـخص ويؤدي دوره، ولكن أيضًـا كيف يشـعر ويفكر ويحلم. يوجد اسـتبطان للعالم الداخلي في التقارير، وأعتقد أن هذا يجعلها ذات أهمية خاصة.

في السياق الذي نعيش فيه الآن، يبدو وجود صراع معقد –وأعتقد أن الأدب يجب أن يشارك فيه حتمًا– بين التصوُّر المتجانس إلى حد ما عن العالم الذي نراه على جميع الشـــاشـــات المختلفة التي نراها (التلفاز والحاســـوب والهاتف الخلوي) والتصـــوُّر المعروض في الأدب. وقد أدى هذا إلى خطابات تتعارض بعضـــها مع بعض: الحالات الشهيرة «للأخبار الكاذبة» التي نوقشت بشدة خلال حملة دونالد ترامب في الولايات المتحدة، وطبعًا في حملات سـياسـية أخرى، وتشـويه الواقع الذي يمكن أن يحدث على العديد من المنصـات دون وجود مرشِّـح، ومحكمة الرأي العام التي تعتقد أن هذا الادعاء صـــحيح أو ذاك... كل هذا ينبهنا إلى وجود تشـــويه متزايد للواقع، حتى أن قاموس أكســـفورد (الذي يختار كلمة لتعريف اللحظة كل عام) اختار عام ٢٠١٦ كلمة «ما بعد الحقيقة»، للإشـــارة إلى أن ذلك العام جرى فيه التلاعب بالمعلومات. لا يمكن اســـتيعاب مفهوم ما بعد الحقيقة تمامًا في مفهوم الكذب، لأن

مفهوم ما بعد الحقيقة هو تشـــويه للواقع بدوافع خفية. إنه تلاعب متعمد بالحقيقة، غالبًا لأغراض سياسية. بهذا المعنى، توجد كذبة بالفعل، لكن بقصد أيديولوجي. هذا هو السبب في أن المفهوم قد اكتسب مثل هذا الوزن، رغم الوجود المسبق لكلمة مثل «الكذب». في اللحظة التي يجري فيها تشـويه الواقع بهذه الطريقة، وأكثر مسـتخدمي تويتر تأثيرًا على هذا الكوكب هو دونالد ترامب، الذي قال أشـــياء عن بلدي تتطلب بوضـوح خطابًا معارضًـا؛ توجد حاجة إلى مسـاحات يمكن فيها للحقيقة أن تكتسـب إمكانية أخرى لتطبيقها. وهذا هو المكان الذي أصـــبح فيه للســـجل الزمني للأحداث اليوم أهمية خاصـة كما أظن. أعتقد أننا في لحظة جرى فيها تشويه استخدام الحقيقة تمامًا لدرجة أننا بحاجة إلى العودة إلى الخطابات والســـرديات التي تقترب من علاقة أكثر دقة مع الواقع. يبدو، إذا نظرنا إلى أجواء وسائل التواصل الاجتماعي، أن عالم الحقائق بدأ يتلاشـى شـيئًا فشـيئًا، وأنه من الصـعب بنحو متزايد الوصـول إلى هذا العالم، لأنه يتعين علينا المرور عبر العديد من المرشِّـحات للوصـول إلى هناك. في مواجهة ظاهرة الإدمان على مواقع التواصـل الاجتماعي والتداول المبالغ فيه للأخبار التي لا تكون صـحيحة بالضـرورة على مثل هذه الشبكات، يتساءل المرء: أين ذهبت الحقيقة؟ ربما اختفت؟ ونتيجة هذا الوضـــع، أعتقد أنه من الملح أكثر من أي وقت مضـى استعادة الواقع من طريق الكتابة.

هذه ليســـت مهمة ســـهلة، لأن أحد الآثار الثانوية للإنترنت كانت نهاية صـــناعة الموسـيقى. لم تعد تسـميات التسـجيلات منطقية من الناحية التجارية، وحاليًا أوقف الإنترنت الصـحافة عن كونها نموذجًا للشركات المستقلة أيضًـا. من المستحيل عمليًا أن تعيش الصـــحيفة على ربحها الخاص فقط. هذا وضـــع خطير جدًا يواجه بقاء الصـحف اليوم، فلم يعد المعلنون يلجؤون إلى الصـفحات المطبوعة بقدر ما يعتمدون على حرية الوصـول إلى الأخبار على الإنترنت. في هذا السياق، لا يمكن للصـحيفة

أن تمضي قدمًا إلا إذا كانت تشكل جزءًا من تكتل تجاري، أي إذا كان لديها مصالح اقتصادية أخرى لدعمها. اعتاد الصحفي والروائي الإسباني مانويل فاسكيز مونتالبان أن يقول، «الدرس الأول الذي يجب أن يتعلمه الصحفي هو من يملك جريدته»، لأن هذا هو مصدر المصالح التي يجب الدفاع عنها، وهنا تكمن حدود حريته في التعبير. كل الحرية نسبية، والحرية كلها مسورة، وحرية الصحفي مرتبطة طبعًا بالمساحة التي يمارس فيها مهنته. على أية حال، فإن غالبية الصحف اليوم –تلك التي ما تزال قادرة على البقاء– تتطلب أعمالًا موازية من أجل ذلك. لهذا يغدو التصرف بنحو مستقل تمامًا أكثر صعوبة، لوجود مصالح خاصة وحركة مرور ضرورية للتأثيرات من أجل ضمان بقاء جميع هذه الأعمال. إنه موقف معقد لأننا إذا أردنا تغطية إخبارية مستقلة حقًا، فلن نحصل عليها بالضرورة من وسيط له اهتمامات أخرى غير البحث عن الحقيقة. لهذا السبب أعتقد وجود إلحاح اجتماعي للعثور على مصادر معتمدة تبحث عن الحقيقة وتدافع عنها، تمامًا كما توجد حاجة اجتماعية إلى التوجه نحو خطابات الحميمية التي يمكن للأدب أن يضمنها. هذا التوتر الذي نعيشه اليوم يبدو لي –من ناحية– رائعًا، ومن ناحية أخرى، مقلقًا جدًا. قد نقول إنه يوجد عجز في الفرد وعجز في الحقيقة في مجتمعنا. أعتقد أن الصحافة والأدب هما وسيلتان للدفاع عن الفرد والحقيقة في يومنا هذا.

أود أن أتوقف لحظة لأتحدث عن النوع الذي أعتقد أنه مهم بصفة خاصة: السجل الزمني للأحداث. نوع أدبي، كما قلت قبل لحظات قليلة، يستفيد من مصادر الشهادات، ولكن أيضًا من الموارد الأدبية البارزة. ربما جرت كتابة تاريخ جيد منذ وقت طويل، ولا نقرؤه بالضرورة لمعرفة المزيد عن الأخبار؛ يمكننا قراءته عبر الزمن لمعرفة كيف حدث شيء ما في الوقت الحالي وكيف أثر على أشخاص معينين. من وجهة نظر ثقافية، أعتقد أن السجل الزمني للأحداث هو النوع الذي يربط بنحو

أفضل بين العام والخاص. نقرأ أحيانًا خبرًا يؤثر فينا إحصائيًّا؛ نتعلم أن مئتي شخص ماتوا في كارثة تسونامي، لكنها لا تؤثر فينا عاطفيًا لأننا لا نعرف الكثير عن كيفية حدوثها. الحقيقة قوية، ولكن من أجل فهم ما حدث حقًا، نحتاج إلى قصة تربط الحياة الفردية لهؤلاء الأشخاص بالحدث العام الذي نقرأ عنه. أعتقد أن هذا الرابط بين العام والخاص يمكن تشكيله تشكيلًا جيدًا جدًا من طريق نوع السجل الزمني للأحداث، الذي يسعى إلى نقل الحياة الخاصة للحقائق إلينا؛ وهذا مهم جدًا، الحياة الخاصة للمعلومات، وهي ليست مجرد إحصائية. توجد أمثلة رائعة لكيفية تأثرنا بشيء فردي، نعيشه في المفتاح الحميم الذي ينتمي إلى حدث جماعي. مثلًا، أعتقد أنه جرى تمثيل نموذج سردي مهم جدًا في متحف هيروشيما المخصص للقنبلة الذرية. في هذا المتحف، نرى الأشياء التي دمرها الانفجار، وكل شيء يحمل لافتة صغيرة تحكي قصة خاصة: من كان صاحب ساعة اليد هذه، ومن كان الصبي الصغير الذي ركب هذه الدراجة ثلاثية العجلات، ومن كانت المرأة التي ترتدي هذا الكيمونو. بهذه الطريقة، الأشياء التي نراها مجرد حقائق، أحرقتها النيران الذرية، تأخذ سيرةً فريدة، ويصبح هذا مهمًا لأننا نشعر بالتعاطف، ويمكننا التماثل مع الأحداث. أعتقد أن أحد أهم موارد السجل الزمني للأحداث هو تحديدًا القدرة على توليد التعاطف مع القارئ، وجعل بعض الأحداث البعيدة، وبعض الأخبار العشوائية، يتحول إلى شيء يمكن أن يمس القارئ عاطفيًا، وأعتقد أن هذا هو المكان الذي تلعب فيه الأحداث أوراقها الأخلاقية، بمعنى أنه عندما نتعرف على الواقع، مهما كان مختلفًا أو بعيدًا، نشعر أنه من الضروري أن يحدث هذا بطريقة أخرى، أو أنه لا ينبغي أن يكون كذلك، أي: يوجد تعاطف ضروري. ربما تكون قد شاهدت فيلم Spotlight، الذي يتحدث عن تحقيق في الاعتداء الجنسي الذي ارتكبه قساوسة كاثوليك في بوسطن، من إنتاج Boston Globe. يُظهر المشهد الأخير من الفيلم رد فعل القراء في لحظة نشر هذه المعلومات. المعلومات مقنعة جدًا حتى أن منسق التقارير –في

هذه اللحظة– يكون وحده في غرفة الأخبار، وفجأة يسمع رنين الهواتف بمكالمات القراء الذين يتعاطفون مع التقرير ويريدون توجيه اتهاماتهم الخاصة. لذا فإن التعرف على الواقع وفهمه، وجعله ملكًا للفرد، وإبرام ميثاق التعاطف أمر ضروري لكي يكون للشهادة تداعيات أخلاقية؛ هذا أحد الأشياء التي يمكن تحقيقها. في عالم يعاني من نقص في استخدام الحقيقة، من المهم جدًا البحث عن الوقائع الصحيحة، ولكن في الوقت نفسه، إنشاء روايات ليست واقعية أو ممتعة للقارئ فحسب، بل أيضًا قادرة على لمسه عاطفيًا. هذا هو المكان الذي تتطلب فيه الأحداث موارد أدبية معينة للدخول في الحياة الفردية للشهود، وإيصال عواطفهم ومشاعرهم، وربطها بالقارئ عاطفيًا.

يبدو لي هذا الاستفسار عن الحياة الحميمة مركزيًا تمامًا في السجل الزمني للأحداث، كما أنه يمثل قيمة اجتماعية في عالم يفقد فيه مجال الفرد ومجال الحميمية وزنه. الأدب، بعد كل شيء، احتياطي من المواقف الفردية، لكنني أعتقد أيضًا أننا يجب أن نرى فيه فعل مقاومة فيما يتعلق باستخدام الوقت. نحن نعيش اليوم في الحاضر، لحظيًا، في هذا الحاضر الذي يهرب منا، الذي لا نعرف فيه حقًا إلى أين ذهب الواقع. يقترح الأدب إدارة مختلفة للوقت، لأنه يعتمد –في بنيته ذاتها– على العمليات الزمنية. إن كتاب **مارسيل بروست** «**البحث عن الزمن المفقود**» هو، طبعًا، استعادة لماضٍ واسع النطاق، وهو أمر يصعب علينا تحقيقه اليوم. إذا فهمنا أن الإنسان يعمل باستخدام المفاهيم الأساسية للمكان والزمان، يمكننا أن نفهم أن الفضاء – بطريقة ما– له معنى أكبر من الوقت اليوم، إذ يمكننا الدخول إلى صفحة ويب، والدخول إلى غوغل، وولوج مساحة تتشكل فيها كل اللحظات الآن. لذلك، إذا أردنا أخبار أية حقبة، فهذا الخبر يحضر في هذه اللحظة بالذات، وإذا أردنا نقله، سننقله فورًا. نحن نعيش في الحاضر، وعلاقتنا بالعمليات الثقافية تتعلق بالمكان أكثر من

ارتباطها بعملية زمنية معقدة. حتى أشـــكال الاتصـــال مثل واتس آب أو البريد الإلكتروني سريعة جدًا لدرجة أنني أعتقد أنها تنتمي بدرجة أقل إلى التواصل، وأكثر إلى علم الأعصاب. فور أن تفكر في إرسال شيء ما، تكون قد أرسلته بالفعل؛ إنها عملية لحظية. فكر في الرسائل والرسائل المكتوبة. غالبًا ما يستغرق تلقي الرد بعض الوقت، وغالبًا ما يعتز الناس برســـائلهم، وينامون معها تحت وســـادتهم، ويعيدون قراءتها عدة مرات قبل الرد عليها. هذه العملية الزمنية في الكتابة غير متوفرة على الشبكات الاجتماعية في العالم الرقمي، وأعتقد أن احتياطيها الكبير موجود في الأدب نفسه. الأدب الذي ما يزال يتطلب استخدام الوقت.

الآن، هل ســيتمكن الأدب من البقاء في عالم من الســرعات والشــدة وما إلى ذلك؟ أعتقد ذلك، أعتقد أن الفعل الذي لدينا هنا هو فعل حضـــور، وأعتقد أن كل أعمال الوجود اليوم هي أعمال مقاومة. إن حقيقة كونك في اتصــال مباشــر، مثل المســرح والمحادثات عن الفن... هي أشكال طقسية من الوجود المكرس. بهذا المعنى، أعتقد أن الأكاديمية ما يزال لديها الكثير لتقوله فيما يتعلق بفعل الحضور. وأعتقد أيضًا أن الكتب التي يمكننا نقلها من يد إلى أخرى، والكتب على الورق، لها وظيفة ثقافية مهمة جدًا تتمثل في المقاومة. يجري الدفاع عن المجال الفردي أيضًـــا من طريق الكتب، وخاصـــة الكتب الورقية. أعتقد أن أفضـــل ما في الكتب الورقية هي الأيادي التي تمررها، التي تخلق أخوة في القراءة. كتاب مثل «**مئة عام من العزلة**» يحمل في اســمه فكرة الاســتخدام غير المحدود والواســع النطاق للوقت. أعتقد أن الأدب يتطلب ذلك بالضــرورة. وســأختتم بما يلي: الدفاع عن الفردية والدفاع عن اســتخدام الوقت –وهما عمليتان أســاســيتان للتأريخ والخيال معًا– يمثلان أيضًــا شــيئًا حاســمًا جدًا. في رأيي: الدفاع عن الذاكرة.

تنبأ علماء الأعصاب بأن البشر في المستقبل سيكونون مختلفين، يملكون أصابع أكثر نحافة، ربما من أجل التلاعب بأنواع جديدة من المنصات، وعيونًا حادة جدًا، وعقولًا متطورة، ولكنهم أيضًا يعانون فقدان الذاكرة، لأن المزيد من الأطراف الاصطناعية تحل محل ذاكرتنا. لذا فإن الأدب هو احتياطي للذاكرة أيضًا، ليس فقط بسبب ما هو مكتوب فيه، ولكن أيضًا لأن فعل القراءة نفسه ينشط الذاكرة. يحتاج أي شخص يقرأ رواية من ٤٠٠ صفحة إلى تذكر الكثير حتى يتمكن من الاستمرار. لا يمكننا قراءة رواية لـ **دوستويفسكي**، فنحن لا نتعلم أسماء وألقاب الشخصيات. لذلك، تأخذ الذاكرة موضع الانعكاس في عملية القراءة. وماذا نقول عن الشعر؟ الشعر أداة استذكار. الوزن والقافية عمليات تسمح لنا بتعلم الأشياء من طريق الذاكرة. الحقيقة البسيطة المتمثلة بمعرفة الأشياء بوساطة الذاكرة تبدو لي عملًا شعريًا بحد ذاتها. ادعى الكاتب المكسيكي غونزالو سيلوريو أن قول «ثلاثة ست مرات يساوي ثمانية عشر»، أو التصريفات اللاتينية، روزا روزي، روزا روزا، أو الصلاة «السلام عليك يا مريم يا ممتلئةً نعمة...»، هي أعمال شعرية بحد ذاتها. مثل تلاوة كلمات رامون لوبيث بيلاردي: «كانت لدي صديقة فقيرة في الداخل، عيونها الزرقاء غير عادية». يمارس الشعر الذاكرة، ويجبر القارئ على تفعيلها، تمامًا كما يطلب الأدب –بديناميته الخاصة– تمرين للذاكرة.

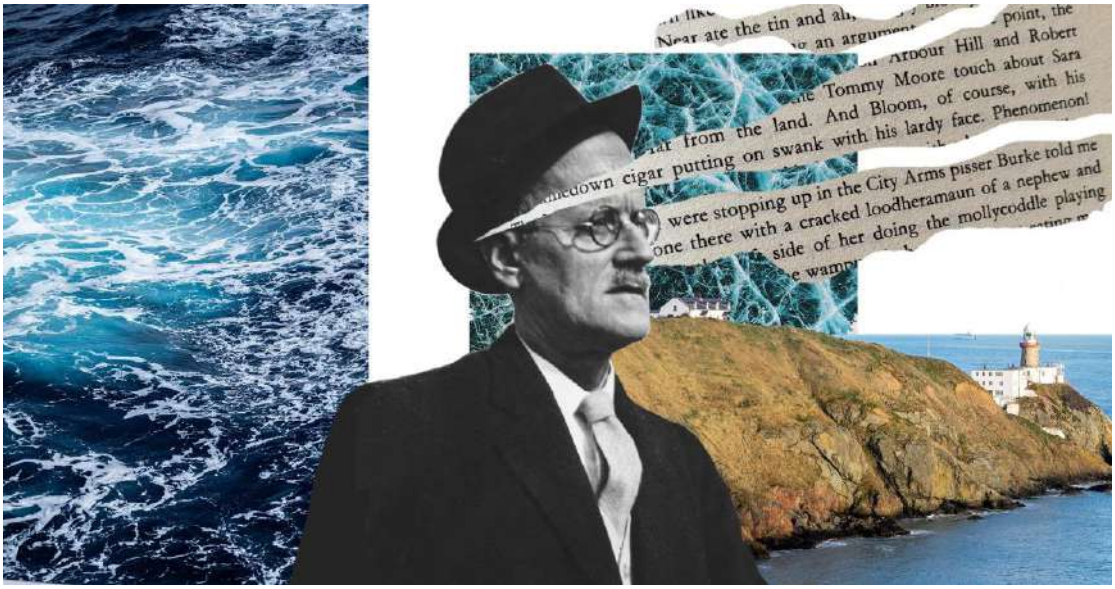
شكرًا جزيلًا لكم.

هامش:

ضم النص السابق مقتطفات من حديث أجرِي في نورمان، أوكلاهوما، في ٢٦ من أكتوبر ٢٠١٨، جزءًا من مؤتمر تيرا تينتا الرابع عشر، الذي نظمه طلاب الدراسات العليا للأدب الأمريكي اللاتيني في قسم اللغات الحديثة والآداب واللغويات في جامعة أوكلاهوما. وبهذه المناسبة، دُعي خوان بيورو للمشاركة بوصفه متحدثًا رئيسيًا.

القراءة الخاطئة لـ «يوليسيس»

بقلم: سالي روني



عام ١٩٢٣، بعد مرور عام على نشـــر رواية **جيمس جويس** «يوليســـيس» كاملةً، كتب **ت. س. إليوت**: «أعدُّ هذا الكتاب أهم تعبير عن العصـــر الحالي؛ كِتابٌ نحن مدينون له جميعًا، ولا يســـتطيع أحد منا الهروب منه». رغم أن يوليســـيس لم تكن متاحة على نطاق واسع في ذلك الوقت (كانت نسخها المطبوعة الأولى ضئيلة جدًا، وقد حظرتها الرقابة مرارًا وتكرارًا)، لكن إليوت كان يكتب دفاعًا عن رواية استُخفَّ بها على نطاق واســع باعتبارها غير أخلاقية وفاحشــة وخالية من الشــكل وفوضــوية. وصـــفتها صـــديقته **فيرجينيا وولف** في يومياتها بأنها «كِتابٌ أميّ، مهجَّن... لرجل عامل علَّم نفسه بنفسه، وكلنا نعلم كم هم مأساويون». مقارنةً بذلك، كان مديح إليوت انتصـارًا. «كتابٌ مدينون له جميعًا، ولا يستطيع أحد منا الهروب منه». ومع ذلك، قد لا تبدو هذه العلاقة المفترضــة بين «يوليســيس» وقرّائها جذابة أيضًــا. هل نريد حقًا قراءة رواية من أجل تجربة الإحســاس بالديون التي لا مفر منها؟ في القرن الذي تلا نشـرها، طبعًا أصـبحت «يوليسـيس» نصـبًا تذكاريًّا، ليس فقط للأدب الحداثيّ، إنما للرواية نفســها. لكنه أيضًــا كتاب معروف بأنه «صــعب». من بين جميع الروايات

باللغة الإنكليزية، قد لا توجد فجوة أكبر بين مقدار الاحتفاء والمناقشـــة، ومدى ندرة قراءة العمل فعليًا.

لا أراها مصـادفةً أنّه بعد وقت قصـير جدًا من نشـر «يوليسـيس»، بدأ النقاد التكهُّن بإمكانيّة موت الرواية بوصـــفها شـــكلًا أدبيًا. عام ١٩٢٥، كتب الفيلســـوف الإسباني خوسيه أورتغا إي غاسيت عن «تدهور الرواية»، مقارنًا النوع الأدبي بمقلع حجارة «واســـع، ولكنه محدود». وحذَّر من أن «الموهبة، مهما كانت عظيمة، قد لا تُحقِّق شـــيئًا». بعد ســـنوات قليلة، عام ١٩٣٠، كتب والتر بنجامين عن «أزمة الرواية». هذان العملان المختلفان جدًا، كتاب أورتغا ومقال بنيامين القصـير، كلاهما يشـــيران، بصـــورة عابرة، إلى جيمس جويس. في الواقع، في مقال إليوت في مدح يوليســـيس، يعلِّق: «إذا لم تكن هذه رواية، فذلك ببســـاطة لأن الرواية شـــكل لم يعد يَخـدِم»، ويضـــيف لاحقًا بـأن «الروايـة انتهـت مع فلوبير وجيمس». في الوقـت الحاضـر، يجري الإعلان عن «موت الرواية» بانتظام وبقليل من الاستفزاز بحيث لا تبدو لهذا أهمية كبيرة، لكني لا أعرف أنه قد أُعلِن عن موت الرواية ولو مرة واحدة قبل نشر «يوليسيس».

كما نعلم، كان جويس يكتب في زمن شـــهد اضـــطرابات فنية وثقافية هائلة. حطَّم الملحنون –مثل أرنولد شـــونبيرج– الأعراف التي بدت مســـتقرة في الموســـيقى الكلاســـيكية. أحدِثَت ثورة في التقاليد الراقية للرســـم الواقعي الغربي، انطلاقًا من التكعيبية لبيكاســـو وبراك. وبدأ الكتاب –مثل مارســـيل بروســـت– بالفعل بزعزعة استقرار مألوف في شكل رواية القرن التاسع عشر. في هذا السياق، من السهل فهم كيف أن كتابًا مبتكرًا ومتمردًا مثل يوليســـيس يمكن أن يُنظر إليه على أنه ضـــربة قاضـية ضـد تقليد أدبي متعثر بالفعل. في الواقع، قد يكون من الصـعب فهم: لماذا، بعد مئة عام، لا تزال الرواية متثاقلة، ولم تُستبدل بعد بأي شكل أكثر شيوعًا أو أكثر

أهمية نقديًا من رواية القصص النصية؟ بعد كل شيء، أفسحت الموسيقى الكلاسيكية الطريق للموسيقى الشعبية في القرن العشرين. لم تُعِد اللوحة التصويرية تأكيد نفسها مرة أخرى أبدًا بوصفها شكلًا ثقافيًا مهيمنًا. لكن الروايات كما نعرفها لا تزال تُكتب وتُقرأ على نطاق واسع. وبصفتي أحد الأشخاص الذين يكتبونها ويقرؤونها، لا يسعني إلا أن أكون مهتمة بالسؤال. ماذا فعلت يوليسيس في الرواية بالضبط؟ وإذا لم نتمكن من الهروب منها، فكيف نواصل؟

قد نبدأ بطرح سؤال أبسط: ما موضوع «يوليسيس»؟ يعتمد هذا على من تسأل. إذا قرأتَ الكتاب بنفسك، آمل أن تتحمل الملخص التالي، ولا تتردَّد في هزِّ رأسك مخالفًا. إذا لم تكن قد قرأته، فحاول أن تضع في اعتبارك أنه محير جدًا، وقد أرتكبُ أخطاء. يبدأ العمل في دبلن صباح ١٦ من يونيو ١٩٠٤. ستيفن ديدالوس –بطل رواية جويس السابقة «**صورة الفنان في شبابه**»، وهو الآن خريج جامعي يبلغ من العمر ٢٢ عامًا ويعيش في ساندكوف– تناول الإفطار مع زملائه في المنزل، ثم ذهب لتدريس فصل في مدرسة الأولاد الخاصة، حيث يعمل. إنه يوم دفع الرواتب، لذا فهو يحصل على أجره، ثم يمشي على طول شاطئ ساندي ماونت، وما يزال يرتدي الأسود إشارةً إلى وفاة والدته قبل عام تقريبًا. بعد ذلك، قابلنا ليوبولد ومولي بلوم، وهما زوجان في الثلاثينيات من العمر يعيشان في الجانب الشمالي من المدينة. مولي تكسب المال من عملها مغنية سوبرانو. ليوبولد وكيل إعلانات، ابن لأب يهودي مجري وأم كاثوليكية إيرلندية. عندما نلتقيهم أول مرة، تخطط مولي لبدء علاقة غرامية مع مدير جولتها «بليزس بويلان» حين يزورها في منزلها بعد ظهر ذلك اليوم. ضمنيًا، يدرك ليوبولد خططها، وأيًا كان السبب، يحرص على وجوده خارج المنزل لتسهيل الأمر عليهما. يخرج في الصباح، ويشتري الصابون، ويحضر جنازة، ويأكل الغداء، ويؤدي أعمالًا بسيطة جدًا كأنه يوم من أيام الأسبوع، ويتناول

العشـــاء. طوال الوقت، كان يفكر في زوجته، وكذلك ابنتهما المراهقة ميلي وابنهما الراحل رودي، الذي توفي في طفولته. في هذه الأثناء، يتجوَّل ستيفن ديدالوس أيضًا في جميع أنحاء المدينة، ضائعًا على غير هدى وفي حالة سكر متفاقم. يزور مكاتب إحدى الصحف ويتوقف لاحقًا في المكتبة الوطنية لإلقاء محاضرة مربكة حظ ومنعشة عن هاملت لشكسبير. حتى بعد افتراق مولي وعشيقها الجديد (بويلان)، يستمر ليوبولد بلوم في التجول. يهاجمه شخص معادٍ للسامية ويهينه في حانة بارني كيرنان، وبعد ذلك يستمني على الشاطئ عندما ينظر إلى تنورة امرأة شابة. نحو الساعة ١٠ مساءً، في جلسة شرب في –من بين جميع الأماكن– مستشفى الولادة الوطني، التقى بلوم ستيفن أخيرًا، واستمرا في تجوالهما معًا. بعد زيارة بيت دعارة، اعتدى جندي بريطاني على ستيفن في الشارع، ثم أنهضه بلوم ونقله إلى ملجأ سائق عربة أجرة. بعد ذلك، يمشي الرجلان عائدَين إلى منزل بلوم، حيث يشربان الكاكاو ويتحدثان. دعا بلوم ستيفن إلى البقاء في الليل، ولكن ستيفن رفض ذلك. بعد مغادرته، يصعد بلوم إلى الطابق العلوي وينام مع مولي. تبادلا بعض الأحاديث، أخبرها خلالها أن ستيفن سيعطيها دروس اللغة الإيطالية، ثم ينام بلوم. في السرير بجانبه، تفكر مولي في يومها وحياتها، وتتأمل في علاقتها الغرامية الجديدة مع بويلان، وتتوقع علاقة حب محتملة في المستقبل مع ستيفن، وتتذكر أيام شبابها المبكر وبداية علاقتها بزوجها. يظهر عدد لا يحصى من الشخصيات الأخرى، ويجري وصف عدد لا يحصى من الأحداث الأخرى، ولكن هذا يبدو (على الأقل بالنسبة إليّ) ملخصًا عادلًا لأحداث الكتاب الرئيسية.

هذا جيد جدًا. طبعًا، حتى على افتراض أنني لم أرتكب أية أخطاء كبيرة، لا شيء من هذا يفسر سبب ظهور «يوليسيس» بهذه الضخامة في تاريخ الأدب. ولا يفسر –في الواقع– سبب صعوبة قراءتها. حسنًا، جزء مما فشل ملخص حكايتي في نقله

كان طبعًا استخدام جويس للغة. ها هو ستيفن ديدالوس في الصفحات الافتتاحية للكتاب، وهو ينظر من نافذة برج مارتيلو حيث يعيش:

«طافت ظلال الغابة بصمت عبر هدوء الصباح من أعلى الدرج نحو البحر حيث كان يحدِّق. في ساحل المرآة ولجّها من مياه مُبيَّضة، تنبذها أقدام الضوء المسرعة. حضن أبيض من البحر الخافت».

في هذه الرواية وفي أماكن أخرى، يشتهر نثر جويس بكثافته، وتجديده الجذري، وجماله الفاخر وغير المتوقع. لهذا السبب، أعتقد أن «يوليسيس» كتاب غالبًا ما يُختبر «جزئيًا». إذا سألت شخصًا: هل قرأ –مثلًا– «**الجريمة والعقاب**»؟ ستكون الإجابة دائمًا: نعم أو لا. ولكن إذا سألت عن قراءة يوليسيس، فغالبًا ما تكون الإجابة «أجزاء منه، وليس كله». إن ما يمنح يوليسيس هذه الميزة –هذا الفُتات من الجاذبية– هو أن العديد من مقاطع العمل يمكن أن تنتج متعة غنية وغامرة حتى خارج سياق السرد الشامل. في تاريخ الرواية الإنكليزية، يمثل هذا الأسلوب انفصالًا نهائيًا عن تقليد القرن التاسع عشر الراسخ. حتى أسلوب الكلمة مُضلِّل، لأنه في جميع أنحاء الرواية، كما تعلم على الأرجح، يتنقل جويس بين أساليب مميزة عدة، ويستخدمها ويتجاهلها بما يناسب أغراضه. بمعنى ما، إذن، ربما كان ملخص حبكتي قريبًا من هذا؛ ربما تكون الملذات الحقيقية وانتصارات يوليسيس على مستوى الجملة. إلى حد ما، على ما أعتقد، ولكن ليس تمامًا. من المؤكد أن لغة جويس جميلة جدًا، لكنه لم يكن الناثر الأول أو الموهبة الوحيدة في جيله، ويحدث في يوليسيس أكثر من مجرد الكتابة الجيدة.

كتبت الروائية والناقدة المتألقة آن إنرايت مؤخرًا: «بصرف النظر عن كل ما يمكن تخيله، لا يحدث شيء كثير في يوليسيس». هذا صحيح جدًا. قد نشعر بشيء ينبض بالحياة بجرأة بالطريقة التي يرفض بها يوليسيس ابتكارات الحبكة والهياكل التقليدية.

وربما تكون هذه الخاصـــية، هذا التوجه نحو «الإخلاص للواقع»، ما يعطي الكتاب مكانته الخاصـــة في تاريخ الأدب. إليك بعض أفكار بلوم، مثلًا، وهو يتجه نحو صيدلية سويني للحصول على محلول خاص من أجل زوجته:

«مشى جنوبًا على طول صف ويستلاند. لكن الوصفة في البنطال الآخر. أوه، وقد نسيتُ ذلك المفتاح أيضًا. احملْ هذه الجنازة. حسنًا، أيها المسكين، هذا ليس خطأه. متى يُعوَّض أخيرًا؟ انتظر. لقد فقدتُ ملكًا أتذكره. يجب أن يكون هذا في أول أيام الشهر أو اليوم الثاني».

هذا القلق العقلي لدى بلوم لا يخدم أيًا من الأغراض المعتادة للنثر الروائي. لا شيء في حبكة الكتاب في الواقع يعتمد على: هل سيحصل على المستحضر المخصص لمولي أم لا؟ على النقيض من ذلك، إنه يفكر فقط، بالطريقة التي نفكر بها جميعًا: دون هدف – المزاوجة – القلق – النســيان – التذكر. في حياتنا الواقعية، لا تخطر في بالنا الأفكار لخدمة سـرد أعظم أو معنى نهائي: نحن فقط نسـتيقظ ونفكر طوال اليوم ثم نذهب إلى النوم. بهذا المعنى، قد نطرح «يوليســيس» التي تهتم بالتفاهات الجذرية للوجود اليومي، وهي رواية لا يحدث فيها أي شـيء ذي مغزى. يأكل الناس، ويشــربون، ويتجولون، ويســتخدمون المرحاض، غالبًا بتفاصــيل دقيقة، لكن الآلية التقليدية للســرد غائبة. مثل الحياة نفســها، إنها تتكون فقط من الكثير من الأحداث العشــوائية دون ترتيب ذي معنى. إذن، قد يكون هذا هو الهجوم العظيم الذي شــنَّه «يوليســيس» على التقليد الأدبي: إخلاص غير مســبوق لعجز التجربة الحية. بعد «يوليسيس»، كيف يمكننا العودة إلى وسائل السرد التقليدية؟ كيف يمكن للقرَّاء –أو الكُتّاب– العودة إلى اســتنشــاق الرائحة الكريهة للحبكة بعد الهواء المنعش للحياة نفسها؟

لكن الأمر ليس هكذا تمامًا. بطريقة ما، أنا أتجاهل الفيل في الغرفة: عنوان الكتاب ليس «بلوم»، قبل كل شـــيء، ولكن «يوليســـيس»؛ ترجمة لاتينية للاســـم اليوناني أوديسيوس. بعيدًا عن كونه خاليًا من الشكل وغير منظم، قد نقرأ يوليسيس على أنه إعادة كتابة متقنة للأســطورة اليونانية. ما بدا أحداثًا عشــوائية كُشــف عنه، في هذه القراءة، على أنــه إعــادة بنــاء دقيقــة لإطــار أســـــطوري قــديم؛ من عوامــل الجــذب والاستفزازات التي واجهها بطلنا، إلى الإغراءات التي تواجهها زوجته في غيابه. كان هذا هو الجانب الخاص بيوليســـيس الذي أثار إعجاب إليوت بصـــفة خاصـــة عام ١٩٢٣. وكتب: «له أهمية الاكتشـــاف العلمي». «إنها ببســـاطة طريقة للتحكم، والترتيب، وإعطاء شكل وأهمية للبانوراما الهائلة من العبث والفوضى التي هي التاريخ المعاصــر». مع وجود هذا المفتاح الأســطوري في متناول اليد، يمكننا البدء في فتح العديد من المعاني الجديدة والمثيرة للاهتمام ليوليسيس. بدأنا نرى تجوال ليوبولد بلوم رحلةً ملحمية: ونبدأ برؤية بلوم نفســـه، وحيدًا، حنونًا، بطلًا هزليًا، في ضـــوء بطل هوميروس. في الســـطور الافتتاحية **للأوديســـة**، يوصـــف أوديســـيوس بأنه «بوليتروبوس»: «بولي» تعني «كثير»، و«تروبوس» تعني «المنعطفــات» أو «الدوران». حاول المترجمون إلى اللغة الإنكليزية فهم معنى هذا المصـــطلح بطرائق مختلفة: عده روبرت فاجليس «رجل التقلبات والمنعطفات»، بينما تقدم الترجمة الحديثة لإميلي ويلســون العبارة البســيطة «رجل معقد». بلوم هو هذا بالتأكيد. مثل أوديســـيوس لهوميروس، يتغير دائمًا: عبر الفضـــاء، جغرافيًا، وعبر الظروف، والعروض الذاتية، والأطر الذهنية. وإذا بدأنا –في رحلتنا عبر يوليسـيس– بالتسـاؤل عما يفعله ســـتيفن ديدالوس في كتاب ليوبولد بلوم، فقد يقدم لنا الزجاج المتشـــقق للأوديســة دليلًا. إذا كان بلوم «أوديســيوس» ومولي زوجته «بينيلوب»، فإن ســتيفن يلعب دور «تيليماكوس»، ابن أوديســيوس ووريثه. قد يبدو ســتيفن، تائهًا وفي حداد، وكأنه يبحث عن أب. بلوم، بكل تعقيداته، قد يبحث عن ابن.

كل من هذه القراءات –شعرية، فوضوية، أسطورية– تبدو، على الأقل بالنسبة إليّ، أنها تقدم للقارئ شيئًا مثيرًا للاهتمام، ولكنها أيضًا إلى حد ما متناقضة ومتفاعلة بعضها مع بعض. كيف يمكن أن تكون الرواية واقعية ورمزية في آن واحد؟ وكيف يمكننا التأكد من أننا حصلنا على الرموز الصحيحة؟ ماذا عن منافستها أهمية «هاملت» شكسبير؟ ناهيك عن الدوافع اللاهوتية المسيحية المتكررة، الموجودة بإصرار في جميع أنحاء النص. ربما ستيفن وليوبولد ومولي هم حقًا يسوع المسيح، والأب، والروح القدس؛ أو ربما من المفترض أن يكونوا الأمير هاملت والملك الراحل هاملت وجيرترود. يمكننا حتى أن نلجأ إلى قراءات السيرة الذاتية –من المسلَّم به أنها ليست طريقتي المعتادة– وتفسير الشخصيات على أنها تشابه مخفي لجيمس جويس نفسه (مرتين، على ما أظن؟) وزوجته الواقعية، نورا بارناكل. في هذه المرحلة، يبدو أنه من الضروري اقتراح أن الشخصيات يمكن أن تكون بطريقة ما كل تلك الأشياء. لكن هل يمكنها ذلك؟ بعد كل شيء، ما معنى أن يندمج المفهوم المسيحي عن الله الأب رمزيًا مع أوديسيوس لهوميروس؟ ولماذا يحدث هذا في شخصية وكيل إعلانات دبلن الذي توشك زوجته على الدخول في علاقة غرامية؟

دعنا نعود قليلًا إلى ملخص الحبكة الذي حاولت تقديمه في البداية. لقد شرحت: يفعل ليوبولد بلوم هذا وذاك، في حين يفعل ستيفن ديدالوس هذا وذاك. بطبيعة الحال، لم تصدق –رغم الطبيعة الحازمة لتلك التصريحات– أنني وصفتُ أحداثًا حقيقية. أخبرتك أن ستيفن ديدالوس حصل على أجره بعد العمل، وفهمتَ ما قصدته، على رغم أنك فهمت أيضًا في الوقت نفسه أنه لا يوجد شخص مثل ستيفن ديدالوس. كنت أصف ما يحدث في الواقع الداخلي ليوليسيس، وهو واقع داخلي نتفق جميعًا على «تصديقه» جزءًا من العقد بين القارئ والنص. لكن بينما تبدأ يوليسيس ربما بوصف حقيقة متسقة على ما يبدو، فإن المراحل اللاحقة من الكتاب أقل وضوحًا.

عندما يزور ستيفن وبلوم منطقة «ريد لايت» في دبلن معًا في الفصل الخامس عشر، مثلًا، يُقدَّم النص بشكل مسرحية، مكتملة بالحوار مع اتجاهات تفصيلية للمسرح. في مرحلة ما، دخل الملك البريطاني الحاكم المشهد:

«يظهر إدوارد السابع في ممر. يرتدي قميصًا صوفيًا أبيض عليه صورة القلب المقدس، معلقةً عليه أوسمة: فرسان الرباط وفرسان الشوك والصوف الذهبي وفرسان الفيل...».

عندما نصف ما «يحدث» في الرواية، هل نشمل ظهور الملك الإنكليزي مرتديًا صورة مطرزة للقلب الأقدس؟ هل «يحدث» هذا في واقع «يوليسيس»؟ حسنًا، بمعنى مباشر جدًا، نعم، يوصف بالكلمات المطبوعة على الصفحة، بالطريقة نفسها التي يوصف بها كل شيء آخر يحدث في الكتاب. لكن، بوصفنا قراء، نعلم أيضًا أنه ليس «واقعيًا»، وأنه ينتهك الواقع الداخلي للمشهد. ربما يُفهم ظهور إدوارد السابع على أنه هلوسة، أو حلم. حسنًا، لكن أليس كل ما يحدث في الرواية نوعًا من الهلوسة؟ بعد كل شيء، لا شيء «حقيقي حقًا»، فكيف يمكننا فصل «واقع» الرواية عن «أحلام» الرواية؟ ومن يحلم بهذه الأحلام بالضبط؟

في صحوة نظرية ما بعد الحداثة، بدأ نقاد جويس اللاحقون يقترحون أنه بعيدًا عن إعادة إنتاج حقائق الحياة اليومية، فإن «يوليسيس» لا تقدم لنا أية حقيقة إطلاقًا. كتب هيو كينر عام ١٩٨٠ في كتابه الممتاز عن الرواية: «لا يوجد شيء أكثر إلحاحًا من يوليسيس، أكثر من حقيقة أنه لا يوجد بلوم، ولا ستيفن، ولا مولي، ولا دبلن، فقط اللغة». حتى في وقت سابق، عام ١٩٧٢، ادعى الناقد ما بعد البنيوي ستيفن هيث أن: «سوء الفهم الأخطر والأشهر ليوليسيس هو الذي يشتق رواية واقعية واحدة عن بلوم وستيفن، ويعدهما مركزًا مرجعيًا، يشرح أو يحجم عن الكتابة». نريد قراءة يوليسيس بوصفها رواية واقعية، لكن جويس يرفض ممارسة اللعبة. فور أن نبدأ

بحب شخصياته والتعاطف معها، فإنه يصر على تذكيرنا بأنهم ليسوا حقيقيين؛ لا شيء لنحبه، ولا شيء لنتعاطف معه، ولا يوجد أحد هناك. تطرح قراءات ما بعد الحداثة هذه أسئلة قيّمة، ولا شك أن العديد من القراء الذين وصلوا إلى نهاية «يوليسيس» استنتجوا بالفعل أنه لا وجود لبلوم، لغة فقط. لا أستطيع ألّا أعترض على أنه عندما أقرأ: يوجد بلوم هناك. ولذلك أجد نفسي مهتمًا جدًا بما يعنيه ذلك. كيف يمكن لشخصية خيالية أن تنجو من تفكيكها الظاهر؟ من ليوبولد بلوم بالضبط؟

طبعًا، لكل قارئ يوليسيس يخصه: يصنعه لنفسه في أثناء القراءة. كل قراءة للرواية تنتج نصًا جديدًا، نصًا سُحب بهذه الطريقة وتلك من طريق الانتباه وعدم الانتباه والمعرفة والجهل وما يحب القارئ وما يكره. وهذا القارئ حتمًا هو شخص كامل؛ شخص له جسده المميز، ومشاعره الخاصة، ومفرداته الخاصة، ومكتبته الشخصية الخاصة بالذكريات الحسية والترابطات. لا تؤدي هذه الصفات إلى إخفاقات مؤسفة للموضوعية؛ إنها ما يجعلنا قادرين على القراءة في المقام الأول. يطالب يوليسيس بقارئ يمكنه الاستجابة –بوصفه إنسانًا– عاطفيًا وفكريًا وجسديًا وإيروتيكيًا وحتى روحيًا. وتقوم هذه المطالب على القراء الذين لا يتماثلون بالضرورة. في أجسادنا الخاصة، القراءة بأعيننا وأيدينا، بأفكارنا ومشاعرنا، نحن نعيد صياغة وتفسير كل نص نواجهه. يمتلك كل تفسير نقاط ضعفه ومحاور اهتمامه وأجزاءه المفقودة. من هذا المنظور الجزئي الصغير المحدود، الذي يحتضن صغرها ومحدوديتها، أشعر أني لست بحاجة إلى القلق كثيرًا بشأن «إساءة قراءة» جويس. كل قراءة ليوليسيس هي قراءة خاطئة، ترجمة خاطئة لكنها كاشفة، طريقة لجذب الرواية إلى علاقات جديدة وربما غير مقصودة. كل ما يهمني هو إيجاد طريقة لقراءة الكتاب المثير للاهتمام: فتحه بدلًا من إغلاقه.

تضع «يوليسيس» نفسها بإصرار في سلالة نصية معينة؛ أسلافها موجودون، كما نعلم، في هوميروس وشكسبير. نحن نعلم هذا لأن الكتاب يخبرنا: في عنوانه، والمخططات التي كتبها جويس ووزعها بين الأصدقاء، وخطاب ستيفن المنتشي تقريبًا عن هاملت في المكتبة الوطنية، ومراجع أخرى كثيرة جدًا بحيث لا يمكن ذكرها. من الشعر الملحمي، ودراما عصر النهضة الإنكليزية، ننتقل إلى بلوم وستيفن ومولي في أحد أيام صيف عام ١٩٠٤. أود أن أشير هنا إلى أن الشعر الكلاسيكي ومسرح عصر النهضة هما –على الأقل بالطريقة التي يجري تنظيمها في نص يوليسيس– أشكال ذكورية بنحو ساحق. كتبها رجال، عن الرجال، ويؤديها الرجال، ويقرأها ويناقشها الرجال، وهمومها تخص المجال الذكوري العام. المصطلحات التي قدمتها لنا هذه السوابق العامة قد ترشحت طبعًا في طريقة قراءتنا وتفكيرنا عن يوليسيس: كتاب عن الأبوة والميراث، عن الوجود والعدم، والعنف، والإمبريالية، والدولة. سيكون من الحماقة إنكار مركزية هذه الموضوعات في يوليسيس، وهو أمر غير ضروري على أية حال. بدلًا من ذلك، دعونا نحاول، ونجرِّب، النظر بعيدًا عن المركز، بموضوعاته الذكورية الشاهقة الجليلة، وتوجيه أنفسنا لحظةً نحو الهوامش. بعد كل شيء، يوليسيس –رغم كل الضوضاء التي تصمُّ الآذان عن أسلافها من النصوص– ليست قصيدة ملحمية أو مسرحية من عصر النهضة. إنها ليست قصيدة أو مسرحية من أي نوع. إنها في الواقع إنتاج أدبي ذو طبيعة مختلفة تمامًا: رواية باللغة الإنكليزية.

كانت للرواية باللغة الإنكليزية دائمًا علاقة فضولية بالجنس. في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر، بدأ هذا الشكل الجديد من رواية القصص بالتطور: روايات نثرية طويلة نسبيًا، تدور أحداثها غالبًا في الوقت الحاضر، وتضم شخصيات خيالية تُشكِّل حياتها الرومانسية أساس الحبكة. كانت هذه القصص جديدة ومختلفة

بدرجة كافية عن الأشكال الموجودة للأدب الشعبي في الوقت الذي بدأت تسميتها بكلمة بسيطة «رواية». رسميًا، رسمت هذه الكتب معايير نوع جديد من رواية القصص، متضمنةً تقنيات السرد، مثل تبادل الرسائل، التي ستكون حاسمة في التطور اللاحق للرواية. موضوعيًا، كانت اهتماماتها بالنوع الاجتماعي، والحالة، والأخلاق الجنسية. كانت هذه أولى القصص التي وُصِفت على أنها روايات باللغة الإنكليزية، و كتبتها نساء في المقام الأول، مثل أفرا بن، وديلاريفييه مانلي، وإيليزا هايوود. ستثبت الابتكارات الرسمية لهذه الروايات المبكرة، بحكاياتها عن الإغواء والمكائد الجنسية، ناهيك عن شعبيتها ونجاحها التجاري، أنها ذات تأثير عميق في تقليد النثر في القرن الثامن عشر الذي أعقب ذلك. اعتمد الكتاب الذكور مثل دانييل ديفو وهنري فيلدنغ وصموئيل ريتشاردسون بعمق على الموضوعات والتقنيات الأسلوبية للروائيات الأوائل، في الوقت الذي يستخفون فيه بعملهن أحيانًا. وصف ريتشاردسون روايته «باميلا» بأنها «نوع جديد من الكتابة»، إذ «ترفض ما هو غير محتمل وخارق (الذي تكثر في الروايات عمومًا)، وقد تروج للدين والفضيلة». نظرًا إلى صياغة مصطلح الرواية لوصف عمل النساء، حاول ريتشاردسون تأطير باميلا بنحو آخر، «نوعًا جديدًا»، في محاولة للتمييز بين كتابه الذي يُفترض أنه فاضل والروايات اللاأخلاقية التي كان من المحتمل أن يرتبط بها. نظرًا إلى ازدرائه ما كان يسمى «رواية» آنذاك، قد نجد أنه من الغريب بعض الشيء أن تواريخ القرن العشرين للرواية باللغة الإنكليزية عرَّفت عمومًا هؤلاء الكتاب الذكور (ديفو، وريتشاردسون، وفيلدنغ) بأنهم مخترعي الشكل. في القرون الفاصلة، أصبحت الرواية تقليدًا مهمًا في النثر الإنكليزي، واستُبعدت الكتب التي أدت إلى ظهور المصطلح بأثر رجعي من التصنيف. تجري مناقشة هايوود، وبن، ومانلي، وغيرهن من الروائيات الأوائل عمومًا حتى اليوم تحت التسمية الملطفة «الروايات الغرامية».

مع أن محاولات إعادة بناء تاريخ الرواية تميل إلى التقليل من أســـلافها، لا أريد الذهاب بعيدًا في الاتجاه الآخر. بالتأكيد، يدين الشـــكل كما نعرفه كثيرًا لعمل ديفو وريتشـاردسـون وفيلدنغ، تمامًا مثل الروائيات الأوائل اللائي بدأن بتخطيط إطار أولي لهذا النوع. لكن لا أحد من هؤلاء المؤلفين، ذكورًا أو إناثًا، يُقرأ اليوم على نطاق واسع من أجل المتعة. كان القرن الثامن عشــر فترة نشــوء وتجريب وتطور عَجول للســرد النثري باللغة الإنكليزية، ولكن هذه التقاليد المتميزة لم تصـل حتى أوائل القرن التاسـع عشـــر إلى توليفة تحويلية، مما أدى إلى ظهور ما يعرفه القراء اليوم بالإجماع على أنه الرواية. الكاتبة المســؤولة عن هذا التأليف الاســتثنائي (مؤلفة الروايات الأولى باللغة الإنكليزية التي لا تزال تُقرأ على نطاق واسـع وتَلقى الإعجاب حتى يومنا هذا) هي جين أوســتن. في بداية القرن الجديد، قدم عمل أوســتن الموارد الرســمية التي ســتشـــهد تطور الرواية إلى الشـــكل البارز للكتابة الأدبية باللغة الإنكليزية. تمثل رواياتها تتويجًا لهذا النوع الناشـــئ، وهو نوع من الوســاطة بين تقاليد مترابطة ولكن متضاربة في نثر القرن الثامن عشر.

قبل أن أفكر في ما قد يعنيه هذا ليوليسيس، أود أن أتوقف لحظة لمناقشة: ما تكوين عمل أوستن بالضـبط؟ رغم أن جاذبية وتعقيد شـخصـياتها قد تبدو جديدة، لكننا نعلم أن الأدب الإنكليزي قد أنتج شـــخصـــيات مقنعة من قبل: روبنســون كروزو لدانييل ديفو، مثلًا، وشـكسـبير هاملت، وحتى بيوولف. لكن هذه الشـخصـيات صُـوِّرت في سـياق صـراعات مفروضـة من الخارج: تغرق السـفن، أو يقتل والدهم على يد عمهم، أو يهاجمهم وحش قوي. تظهر «الشـخصـية» في هذه الأعمال بوصـفها صـراعًا بين الفرد والتحديات التي ينبغي التغلب عليها. في عمل جين أوستن، وفي الرواية الناطقة بالإنكليزية منذ ذلك الحين، يجري تمثيل الشـخصـية بعلاقة صـرفة مع شـخصـيات أخرى. تنشـأ مؤامراتها من الاقتران بين شـخصـيات معينة في ما كان آنذاك ظروفًا

اجتماعية عادية. حقيقة أن إليزابيث هي إليزابيث بينما دارسي هو دارسي تُوفِّر كل دسائس «كبرياء وتحامل». لم تصنع أوستن من الرواية باللغة الإنكليزية شكلًا سيكولوجيًا بقدر ما هو شكل علائقي، وقد وُفِّرت حبكتها فقط من طريق تطور العلاقات بين أبطالها. طبعًا، في عمل أوستن، كان الزواج هو النمط الأكثر تبعية للسرد. وعلى نطاق واسع، يمكننا حتى أن نقترح أن الشكل الجديد هو في حد ذاته نوع من الزواج؛ اتحاد التقاليد النصية المتميزة التي قد نسميها ذكورية وأنثوية. لكن من الواضح أن الزواج يخدم غرضًا مهمًا آخر في أعمال أوستن وفي الروايات التالية؛ إنه يمثل التعبير الوحيد المسموح به عن الحب الرومانسي والرغبة الجنسية. طبعًا، لا يمكن أبدًا لشخصيات أوستن التحدث بصراحة عن الجنس. لكن التوتر الذي يحرك رواياتها، قوة الدفع لعلاقة إليزابيث بدارسي أو إيما بنايتلي، ذات طبيعة رومانسية وجنسية. تُشكل حقيقة أن الانجذاب الجنسي في أعمال أوستن قد أجبِر على الخروج من اللغة –ما يتحول إلى إيماءات ومظاهر غامضة وكلام يبدو تافهًا– جزءًا كبيرًا جدًا من الدراما في رواياتها. إذن، بمعنى ما، تنشأ توترات الرواية من عدم توفر اللغة. قد نقترح أن الرواية نوع من الكتب الذي لا يمكن التحدث فيه عن أهم موضوع. تتجلى عبقرية الإنجاز التقني لجين أوستن ليس فقط في جمهورها الواسع من القراء ولكن في إرثها الرسمي. الهياكل السردية لأوستن، وتحكُّمها بالإيقاع الدرامي، وتقنياتها المنظورية، وعرضها لعوالم اجتماعية صغيرة معروفة، هذه هي المكونات الأساسية لما نسميه الآن الرواية بوصفها شكلًا.

لذا، إذا كانت رهانات الملحمة اليونانية هي الحرب والسلام، وكانت رهانات مأساة عصر النهضة هي الحياة والموت، فيمكننا القول، على الأقل منذ أوستن، أن رهانات الرواية باللغة الإنكليزية هي الحب والزواج. ومهما بدا يوليسيس معترضًا على هذا، فإن ما هو على المحك –بالنسبة إلى بلوم وستيفن ومولي في ١٦ يونيو ١٩٠٤– هو

هذا الأمر بالضبط. لا يتعلق الأمر بمصير الأمم، ولا نتخيل مطلقًا لدقيقة واحدة أن أية كارثة قاتلة تتربص بالشخصيات؛ كل ما يمكث هو الصداقة والحب والأسرة. يوليسيس، مثل كبرياء وتحامل، رواية علائقية بحتة. كانت جين أوستن هي التي طورت تقنيات السرد النثرية اللازمة للحفاظ على اهتمام القارئ بمثل هذه الأمور التي تبدو تافهة، وقد ورث جيمس جويس هذه التقنيات بالضرورة في كتابة الرواية، رغم أن ما فعله بها أمر يخص عبقريته الفردية الخاصة. يصبح استخدام أوستن البارع للمنظور في يوليسيس نوعًا من الهياج النصي الجامح، ولكن مع الاحتفاظ بالكثير من الغرض الأساسي نفسه: إلقاء الضوء على أحداث الرواية انطلاقًا من عيون أبطالها وعقولهم. حتى المجتمعات الصغيرة المقيدة (التي تُقيم فيها أوستن مراحل حبكاتها) يتردد صداها تقريبًا لدى جويس بنحو غير معقول في دبلن المتماسكة بإحكام، إذ يبدو أن ليوبولد بلوم على دراية بكل شخص يلتقي به. في وعاء الشكل الجديد، يسكب جويس محتويات قصته، وحتى إنْ كانت تتسرب أحيانًا، فما زلنا نتعرف على ملامح الحاوية. رسميًا، ينتمي يوليسيس إلى سلالة أوستن مباشرةً، أكثر بكثير من نسب هوميروس أو شكسبير، التي تسهم في يوليسيس. لكن تبدو أنها مساهمة غير مرغوب فيها! في كل مكان يبدو متشبثًا بالأب غير الموجود، ومحرَجًا جدًا من الاعتراف بالأم الموجودة. قد يجري تصوُّر جين أوستن بوصفها إحدى الكوابيس التي يحاول يوليسيس الاستيقاظ منها. عنوانه الهوميريّ، وإطاره المرجعي الشكسبيري، وإشاراته النصية التي لا نهاية لها إلى أعمال أسلافه الذكور؛ كل هذه تبدو وكأنها طرائق لدرء التاريخ الجنسي المخنث غير المريح، الذي على جويس أن يرثه. في كتاب «شرح يوليسيس» للكاتب دون غيفورد، الذي يقدم اقتباسات لآلاف المراجع النصية في الرواية، نلاحظ الاستشهاد بدانييل ديفو سبع مرات منفصلة؛ استحق الروائي الفيكتوري اللاحق تشارلز ديكنز أن يذكر خمس عشرة مرة؛ اسم جين أوستن لا يظهر حتى في الفهرس. رغم أني أقترح أنه ينبغي أن يقع يوليسيس في

سلالة أوستن، فإني لا أقترح أن جيمس جويس سيوافق على هذا. ارتدَّت يوليسيس لتنتقد بشدة –وتجادل– العديد من الأساليب والتقاليد التي أسستها جين أوستن. ولكن بعد ذلك، فإن الجدال والردود أشياء يفعلها الأطفال غالبًا تجاه والديهم.

بالمناسبة، أوستن ليست الروائية الوحيدة الذي يجري تجاهلها بوضوح في فضاء يوليسيس النصي. في الفصل الرابع عشر، الذي تدور أحداثه في مستشفى هولز ستريت (مستشفى الولادة الوطني)، يُقدم جويس عرضًا مبهرًا من الناحية الأسلوبية لتاريخ الأدب الإنكليزي، بدءًا من مقتطفات هزلية لتعويذة الصلاة، ومرورًا، من بين أمور أخرى، بأعمال تشوسر، ومالوري، وديفو، وسويفت، وديكنز، ووالبول، وروسكين. لم تذكر كاتبة واحدة في هذا التكريم؛ لا إيليزا هايوود، ولا ماري شيلي، ولا الأخوات برونتي، ولا جورج إليوت؛ لا أحد. من الواضح أن النساء في هولز ستريت لإنجاب الأطفال ولسن لتأليف الكتب. ولكن بصرف النظر عن مدى صراع يوليسيس مع تقاليد الشكل الروائي، فإنها لا تزال رواية، وتراثها ليس إلا أبويًا. مثل ستيفن ديدالوس، الذي تطارده الرؤى الشبحية للأم الميتة التي يخشى أن يكون قد خانها، فإن النص تطارده النساء غير المعترف بهن اللاتي أرست أعمالهن معايير النوع الأدبي. قد نقترح حتى أن الضغوط الهيكلية للشكل الروائي تسهم في إجبار الذكورة العنيدة ليوليسيس على علاقة أكثر تشويقًا وتعقيدًا مع الجندر.

قد نقترح ذلك، أو لا نفعل. إن يوليسيس التي تخصني هي بالضرورة متورطة في تاريخ الرواية، لأني أتعامل معها بصفتي شخصًا يدرس الروايات ويقرأها من أجل المتعة، بل ويحاول كتابتها. قارئ آخر يقرأ يوليسيس أخرى. يمكنني التحدث عما أملكه فقط. وهو طبعًا يوليسيس المرأة. مما يعني أن حبي للكتاب وإعجابي به يجب أن يأخذ في الاعتبار حقيقة أن العالم الاجتماعي الذي تدور أحداثه فيه يكاد يكون حصريًا للذكور. أجد نفسي، في أثناء قراءة يوليسيس، أتعرف بشغف إلى الكاتب

الشاب المتغطرس ستيفن ديدالوس، وطبعًا إلى الشخص الوحيد الساحر جدًا ليوبولد بلوم. لكن يوجد جزء آخر من ذهني يعرف أن ما يخصني -في الواقع- امرأة؛ فئة من الأشخاص غائبة أو غير مرحب بها في معظم أجواء الكِتاب. منذ بداية الرواية، ننتقل عبر مجموعة واسعة من الأماكن المخصصة للرجال فقط: مسكن ستيفن في برج مارتيلو – مدرسة البنين التي يُدرس فيها – مركبة بلوم إلى الجنازة – مكاتب الصحف – حانة ديفي بيرن – المكتبة الوطنية – البار وغرفة الطعام في فندق أورموند (باستثناء الموظفات) – حانة بارني كيرنان – المشرَب في هولز ستريت – بيت دعارة (مع الاستثناء المذكور أعلاه للموظفات) – مأوى سائق عربة الأجرة. يصل الرجال إلى هذه الفضاءات كوكلاء يستخدمونها بحرية، ويشترون، ويأكلون، ويشربون، ويتجولون، بينما تحضر النساء بصفتهن عاملات أو لا يحضرن إطلاقًا. بالنسبة إلى قارئ آخر -قارئ ذكر، مثلًا، أو حتى امرأة أخرى- قد تمر هذه الميزة في الرواية دون ملاحظتها أو الشعور بأهميتها. ولمَ لا؟ لكن بالنسبة إليّ، لا يمكنني هذا، ولذلك يجب أن أصر على ملاحظة حالات الغياب والصمت تلك. يجب أن أقرأ يوليسيس التي تخصني، وفي أثناء ذلك، أفهم كيف يجري الأمر معي.

إذا فرضنا جدلًا أن «الرواية» نوع أدبي يمثل توليفة من تقاليد الكتابة الذكورية والأنثوية، فهل يمكننا تحديد صيغة من هذا التوليف فيما يبدو أنه عالم يوليسيس الذكوري العنيد؟ يمكننا المحاولة. دعنا نعود إلى الحلقة التي نُظمَت في مستشفى هولز ستريت، وتصف مثل هذا الفصل الصارم بين الجنسين: النساء يلدن، والرجال يكتبون الكتب. المرأة جسدية، طبيعية، حسية، شهوانية. الرجل عقلي، مثقف، عقلاني، فكري. تمثل المرأة الجسد والرجل العقل. وفقًا لهذا النظام، فإن ستيفن ديدالوس هو الشخصية الأكثر رجولية في الكتاب. بالمعنى الجذري والموضوعي إلى حد كبير. تقريبًا يحيط نفسه حصريًا برجال آخرين: الأصدقاء الذكور، والأعداء

الذكور، والتأثيرات الفكرية والفنية الذكرية. حتى الله الذي لا يؤمن به رجل. لكن ستيفن يمثل أيضًا «الصفات» الذكورية في الرواية: المنطق، والعقل، وسعة الاطلاع. في بعض المقاطع المعروضة من وجهة نظره، بالكاد يبدو أنه يمتلك جسدًا، إذ نختبر وعيه بوصفه نوعًا من الجهاز الإدراكي العائم، وتدفق تجريدي للغة والصور. وهو يعتقد أنها «طريقة المتصوِّر الحتمية». «على الأقل إن لم يوجد ما هو أكثر، فكِّر عبر عينَيّ». ينغمس ستيفن في أفكاره الحتمية لدرجة أنه غالبًا ما يكون من الصعب على القارئ معرفة مكانه الفعلي، وما الذي يفعله حقًا. أيضًا، يجري إهمال جسده من نواحٍ أخرى: فهو لا يغتسل، ويجفل على الدوام من ملامسة الآخرين، ورغم أنه يشرب كميات هائلة من الكحول في أثناء تأليف الكتاب، فإنه لا يأكل أبدًا.

الشهوات الجسدية ميزة أنثوية في يوليسيس. حقًا، رغم أن ستيفن يفكر بعبارات فجة صريحة عن الجنس، فإن صوت رغباته مكتوم. تتمتع علاقته بزميله في المنزل باك موليجان بإيحاءات جنسية، لكن الاثنين يستاءان أيضًا من بعضهما، ويقضيان معظم الكتاب في تجنب تلك الصحبة. تعد مشاعر ستيفن الجنسية تجاه النساء أكثر تجريدية ونظرية. «هي، هي، هي»، يقول لنفسه في شاطئ ساندي ماونت. «ما هي؟» يقدم لنفسه إجابة واحدة ممكنة: «العذراء في نافذة هودجز فيجيس يوم الإثنين»، وهي لمحة غريبة في الشارع. لكنه في غضون بضع جمل، يحث نفسه على شتمها. يبدو أن العلاقة المثيرة الأخرى الباقية في حياته هي مع عاملة الجنس، جورجينا جونسون، ولكنه يوبخ نفسه بمرارة على إنفاق الكثير من المال عليها، وعلى أية حال نعلم في سياق الكتاب أنها متزوجة الآن («ميتة ومتزوجة»، بحسب تعبير ستيفن). من ثم فإن موقف ستيفن تجاه النساء يقدم صورة مصغرة لما يسميه النسويون ثنائية العذراء/العاهرة. إنه يشعر بالازدراء ليس فقط تجاه نساء الطبقة الوسطى المحتشمات اللاتي هنّ نظراؤه، ولكن أيضًا تجاه عاملات الجنس غير

المتعلمات اللائي يعدهن أقل منه، وهذا الازدراء أكثر وضـــوحًا بكثير، وأكثر حدة عاطفيًا بكثير من الرغبة المثارة على ما يبدو. ومن المثير للاهتمام، رغم أن ســتيفن يتردد بانتظام على بيوت الدعارة، فإننا لا نراه أبدًا –سـواء في سـياق السـرد أو حتى في ذكرياته أو أحلامه– نائمًا مع أي شخص.

من الناحية الأخرى، تظل مولي بلوم في السـرير دومًا، ونادرًا ما تكون بمفردها. إنها تمثل كل ما هو أنثوي في يوليسيس، وشكلًا عرضيًا جدًا للأنوثة في ذلك الوقت. في الصـباح، تحضـر إفطارها إلى السرير. في فترة ما بعد الظهر، تنام مع بويلان. وفي الليل، تستلقي في السرير مستيقظةً بجانب ليوبولد النائم. صحبة عشيقها، أو زوجها، أو ذكرياتها وأوهامها عن رجال آخرين، تكون مولي دائمًا في السرير مع شخص ما. أسـوةً بسـتيفن، بصـرف النظر عن الوقت الذي يقضـيه في بيوت الدعارة، فهو ليس كذلك أبدًا. مع أن شهوة مولي ذائعة الصيت فيما يتعلق بالإثارة الجنسية، لكنها تحب تناول الطعام أيضًـا، ولا تميز كثيرًا بين هذين المصـدرين الرائعين للرضـا في حياتها. تدور خيالاتها عن الرجال الذين قد تلتقي بهم في سـوق الفاكهة في الصـباح، تسـرح بغتةً لتفكر بشـــوق: «أحب الكمثرى الكبيرة كثيرة العصـــارة الآن، لتذوب في فمك». إنها شـــهوانية مثلما يعاني ســتيفن من ســوء التغذية. غير فكرية ومرحة بقدر ما هو دمـاغي ومتجهم. إنهـا وثنيـة تؤمن بـالله، كمـا هو ملحـد لاهوتي معـذَّب. بـدلًا من الصـلابة الذكورية، تجسِّد مولي التدفق والاختلاف. في مقاطع طويلة من مونولوجها، تتطلع مولي إلى لقاء آخر مع حبيبها الجديد، ربما يوم الاثنين، ولكنها تقضـــي وقتًا أطول تفكر في زوجها، المعروف لنا باسم بلوم، ولكن لها باسم محبب «بولدي». «يا له من مجنون»، تفكر بحنان: «لا أحد يفهم أفكاره المتصدعة سواي».

لا يعني هذا أن مولي تشـــعر بالارتياح تجاه التناقض، إذ لا يبدو أنها تواجه الكثير من التناقض بين الإثارة الجنسـية لعلاقتها الجديدة، وحبها العميق المعقد لزوجها. «يا

لَلْهَول»، تفكر في وقت ما، «إذا كنا تسببنا بكل هذا الأذى في وادي الدموع هذا». ليس من السهل، على القارئ الغارق في التدفق المغري لمناجاتها، أن يختلف. يبدو التحكم في الحياة الجنسية وتنظيمها وكأنه فرض ذكوري على الطبيعة الحرة غير المحدودة للجنس الأنثوي (على الأقل في عالم يوليسيس). مولي ليست «كل امرأة»، لكنها نقيض حي، مثال على الأنوثة غير المعدَّلة تمامًا من طريق الصفات التي يصفها جويس على أنها ذكورية. مع اقتراب الرواية من نهايتها، تحوم حول إمكانية الشراكة بين الطرفين. يعجب ستيفن بصورة مولي، ويوافق بعد رؤيتها على مرافقة بلوم إلى منزلهم. تنغمس مولي نفسها في الأوهام اللعوبة عن إقامة علاقة مع ستيفن. لكن الاثنين لم يلتقيا أبدًا، ورفض ستيفن في النهاية البقاء في الليل. مهما كانت أشكال العلاقات التي تظل معلقة بين هذه الشخصيات، فإن جويس يرفض التقاء أقطابهم المتضاربة في اتصال مباشر. التوليف مرفوض أو مؤجل.

أو ربما لا. بين ستيفن ومولي –بأكثر من طريقة– لدينا ليوبولد بلوم. إنه بطل الرواية المركزي، ومبدؤها التنظيمي، وكما أن شكل الرواية نفسه له تاريخ مخنث مثير للفضول، فإن بلوم شخصية مثيرة للفضول. إنه رجل طبعًا، لكنه على النقيض من ستيفن ديدالوس، فشل في تجسيد القيم الذكورية للكتاب. بلوم فضولي وفكري، ومهتم بالأفكار وحياة العقل. لكنه أيضًا يفكر كثيرًا في جسده، وشهيته، وتناول الطعام، وغسل نفسه. وبينما يشعر ستيفن بازدراء المرأة، فإن بلوم قادر على النظر إلى الجنس الآخر بدفء وتفهم وجاذبية. إنه يستمتع بصحبتها، بل إنه يأسف لاستبعادها من الحياة المدنية (عند مروره بمبولة، يفكر منطقيًا: «يجب أن توجد أماكن للنساء»). عندما يسخر الرجال في حانة بارني كيرنان بقسوة من شخصية مريضة عقليًا تدعى السيد برين، يقول بلوم مدافعًا: «بقيَ... حساب المرأة المسكينة، أعني زوجته». تصادف أن السيدة برين صديقة، وربما حبيبة قديمة، لبلوم، لكن ملاحظته

لا تزال تثير انتقادات الحضـــور اللاذعة. في بيئة تجعل من إرثه اليهودي بالفعل موضـوعًا للتعصـب الأعمى، فإن تعاطف بلوم مع النسـاء يميزه أكثر على أنه غير رجولي، ومريب، وخائن. نتيجة عدم جمعه بين انجذابه للمرأة مع الدرجة المناسبة من الكراهية وانعدام الثقة، فإنه يخاطر بالتعرف عن كثب على ما يرغب فيه، مما يهدد الحدود التي يُبنى عليها نظام الهيمنة على النوع الاجتماعي.

يمكن أن تكون علاقاته مع زملائه الرجال أكثر فضـــولًا. رغم أن اهتمامه في البداية بستيفن ديدالوس قد يبدو أبويًا (أوديسيوس الرمزي الذي يبحث عن ابنه)، سرعان ما أصبحت دوافع بلوم أكثر انحرافًا. عندما يغادر ستيفن وباك موليجان المكتبة الوطنية معًا في الفصـــل التاســع، يتوقفان عند المدخل للســماح لرجل آخر بالمرور بينهما. تصـــادف أن يكون ليوبولد بلوم، الذي ينحني للتحية ويمشـــي. «هل رأيت عينه؟» يهمس موليجان لسـتيفن. «لقد نظر إليك بشـهوة». قد تكون لموليجان أسـبابه ليلقي هذه النكتة بالذات، ولكن عندما التقى بلوم وسـتيفن أخيرًا في وقت لاحق في الرواية، بدأنا نشـعر أن النكتة ذات مغزى. في وقت متأخر من الليل في ملجأ السـائق، كان ستيفن متجهمًا، بل وقحًا وبغيضًـا، لكن بلوم يصـر على محاولة إجراء محادثة معه، واصـفًا إياه بأنه «شـخص لا يحظى بمكانة اسـتثنائية». و«مثقف ومتميز وعفوي أيضًـا، ومختلف عن السائد». عندما يغادران الملجأ معًا، يكرر بلوم دون قصد إيماءة سـابقة لباك موليجان بعرض ذراعه على سـتيفن، ولكن بينما رفض سـتيفن عرض موليجان، فإنه يقبل عرض ليوبولد. يواصل الاثنان رحلتهما بذراعين متشابكتَين، لكن القارئ يبقى في الخلف، ويشارك عن قرب وجهة نظر سائق عربة الأجرة، وهو يشاهد الرجال «سيري باتجاه جسر سكة الحديد، ليتزوجك الأب ماهر». هذه العبارة الأخيرة من أغنية حب كوميدية للملحن الأيرلندي صـموئيل لوفر. يختتم الفصـل السـادس

عشر من يوليسيس بهذه الصورة لبلوم وستيفن وهما يمشيان بعيدًا معًا، وهي صورة لا تضع في خلد المتفرج صورة الأب والابن، ولكن العشاق في طريقهم إلى الزواج.

لذا فإن بلوم يرغب في النســـاء، لكنه يتماثل معهن بنحو وثيق، وهو يتعاطف مع الرجال، ولكن يبدو أيضًـــا أنه يرغب فيهم. عودةً إلى شـــخصـــية بارني كيرنان، فإن الشـــخصـــية التي حُدِّدتْ فقط على أنها المواطن تســأل بســخرية: «هل تُســمي ذلك رجلًا؟»، يوافق آخر: «إنه أحد هؤلاء الوسـطاء المختلطين». في القسـم الأوسـط من الرواية، يتوسـط بلوم بين مُثُل النص العليا للذكورة والأنوثة، بين المحسـوس والفكري، بين الجســد والعقل. بهذا المعنى، فإن بلوم –مثل تجســيد الرواية بوصــفها شــكلًا– توليفة معقدة من التقاليد الذكورية والأنثوية، طريقة للتوســـط بين القيم التي تبدو متعارضة. إنه يمثل الشيء الأكثر إقناعًا وغرابة في الرواية، رفضها المقلق أن تكون شـــيئًا أو آخر، ذكرًا أو أنثى، الداخل أو الخارج، ثقافة النخبة العليا أو الترفيه الجماعي. منذ تاريخها الأول، احتلت الرواية باللغة الإنكليزية موقعًا غير مسـتقر في نظام النوع الاجتماعي؛ شـــكل اخترعته نســـاء تجرَّأن على المطالبة بســـلطة أدبية مخصصة للرجال، شكل استولى عليه الرجال الذين كافحوا لإخفاء تأثير المرأة، شكل أتقنته امرأة ترسـم على سـلالة هؤلاء الرجال، وهكذا. كلما اعتبرت الرواية غير عاقلة وغير أخلاقية، أبعِدت إلى فضـــاء النســـاء، وعندما يتعلق الأمر بأهمية وجدية، فإنها تنسـب إلى جهود الرجال. هذه التوترات موجودة في مبادئ هيكلة النموذج نفسـه، ولا تبدو في أي مكان أكثر وضـوحًا مما كانت عليه في يوليسـيس. يجسـد ليوبولد بلوم المشكلات الشكلية –والملذات التخريبية الغريبة– للرواية نفسها.

إن مســـألة النوع الاجتماعي، هنا كما في أي مكان آخر، لا تنفصـــم عن مســـألة الجنسانية. عند خضوع بلوم لفحص طبي شبيه بالهلوسة في أثناء المشهد الكابوسي في بيت الدعارة، وصـــفه أطباؤه بأنه «غير طبيعي ثنائي الجنس» و«مثال مكتمل

للرجل النسائي الجديد». الرواية نفسها يمكن أن تُسمَّى شكلًا غير طبيعي ثنائي الجنس من الكتابة؛ النوع الذي يعود بتوجس، من منظور جنساني غير ثابت، إلى مسألة الرغبة الجنسية؛ شكل سرد شهواني يكاد يكون جوهريًا. تمامًا كما كانت كل حبكة من حبكات جين أوستن مدفوعة بمشكلات الجنس والزواج، استمرت الرواية باللغة الإنكليزية التي ازدهرت طوال القرن التالي في إعادة ترسيخ الأهمية المشحونة للرغبة الجنسية. في «مرتفعات ويذرينغ»، و«جين أير»، و«مدل مارش»، و«تيس أوف ذي ديربيرڤلز»، و«بورتريه سيدة»، الرواية شكل مدفوع بدوافع جنسية لا يمكن التحدث عنها بحرية أو حتى التفكير فيها. يوفر عدم القدرة على التعبير هذا للشكل توترات سردية مميزة خاصة به. على النقيض من شتّى التقاليد الأدبية التي تنحدر منها، فقد اهتمت الرواية تقليديًا بدراما ما لا يمكن قوله، ما لا يمكن التعبير عنه بالكلمات. ولكن بحلول أوائل القرن العشرين، كان على الكتابة الأدبية أن تتعامل مع ظهور حقائق اجتماعية جديدة حول الجنس والنوع الاجتماعي. في أوروبا عام ١٩٢٢ (في أعقاب الحرب والثورة الشيوعية وحق المرأة في التصويت)، بدأت الأخلاق الجنسية القمعية (التي وفرت السياق الدرامي لرواية القرن التاسع عشر) تتلاشى. وقد شكل هذا مشكلة للتقليد السردي لدرجة أنه قد لا يكون مستغربًا أنه يواجه أزمة. وفي هذه اللحظة من الاضطراب الثقافي يجب أن نضع عمل جيمس جويس.

قد يكون أشهر ما في يوليسيس أنه كتاب جنسي صريح: رواية تسمح فيها الشخصيات لنفسها بالتفكير علانية في الرغبة الجنسية. مثلما يتنقلون في العالم من حولهم بكلياتهم الفكرية والأخلاقية والجمالية، فإنهم أيضًا يتنقلون في العالم بكلياتهم الإيروتيكية، ويستجيبون لأنفسهم ويتعاملون بعضهم مع بعض بوصفهم كائنات حسية. إنهم يعترفون بوجود ثقافة جنسية: انتشار العمل في الجنس، ووجود أنواع

مختلفة من الممارسات والتفضيلات الجنسية المختلفة، والتفاوت بين مراسيم أيرلندا الكاثوليكية الرسمية وواقعهم المعيشي. أحيانًا، كما هو الحال مع مولي وبويلان، تجذب الرغبة الجنسية شخصيات جويس بقوة في اتجاه معين. غالبًا، كما هو الحال مع بلوم، فإنها تحول انتباههم إلى اتجاهات متعددة، نحو الغرباء والأصدقاء والنساء والرجال، إلى الوراء إلى الذكريات، أو إلى المستقبل، أو بعيدًا عن الحياة الواقعية إلى الخيال المطلق. بطريقة ما، تُمثِّل يوليسيس اللحظة التي دخلت فيها الحياة الجنسية إلى لغة الرواية. على صفحاتها، تُجبر الرواية بوصفها شكلًا على الاصطدام بالحقائق الاجتماعية التي لم تُصمَّم أبدًا لاستيعابها، وكانت النتيجة نثر يوليسيس الفوضوي والصعب والراديكالي والمثير. لكن مثل روايات القرن التاسع عشر التي تنحدر منها، لا تزال يوليسيس مدفوعة بالتوتر الرسمي المحدد لما لا يمكن التعبير عنه. طوال الرواية، طوال النهار وحتى في الليل، يجري توفير الزخم السردي الطارئ بهدوء من طريق حقيقة أن بلوم يرفض حتى التفكير في علاقة مولي. نحن نتابع رحلة ليوبولد عبر دبلن، ونعتني بكل فكرة عابرة، دون أن نفهم أبدًا لماذا يخرج لتسهيل خيانة زوجته، أو ما شعوره حيال ذلك، أو ما يعتقده عن مستقبل زواجهما. استعاد جويس دراما ما لا يمكن قوله من السياق الأخلاقي للقرن التاسع عشر وجعلها جديدة. لا تزال البنية السردية ليوليسيس روائية، ولا تزال علائقية، ولا تزال مشتقة من الديناميكيات المميزة بين شخصياتها: لكنها تغيرت أيضًا بعمق، بل لا يمكن التعرف عليها. قد نقول إنها جديدة تمامًا.

حسنًا، حسنًا، ربما تفكر. جيمس جويس هو خليفة **جين أوستن**، حقًا؟ يوليسيس نسخة محدثة من «مؤامرة الزواج»؟ هذا خطأ كافٍ في القراءة اليوم، شكرًا لكِ. وبالفعل، بعد نقطة معينة بدأت أشعر كأني فتاة صغيرة سُمح لها باللعب لفترة طويلة بألعاب إخوتها، وهي الآن تجعل الشخصيات المؤدية تقبِّل بعضها خلسة. يوليسيس

للفتيات، أتمتم في داخلي. لا أقصـــد حقًا إقناعك هذا المســـاء بأن يوليســـيس رواية نســـويـة. لا أعرف إن كنـت أعتقد ذلـك، أو حتى مـا قـد يعنيـه. أعتقد أنهـا ترث الاهتمامات الرسـمية للرواية بالنوع الاجتماعي والجنس، وهي تفعل ذلك بطريقة تثري كلًا من يوليسيس نفسها وتقليد الكتابة الروائية التي تشارك فيها. بصفتي قارئة، أجد الكتاب مؤثرًا بنحو غير عادي، فأنا أهتم بشدة بعلاقة مولي مع بلوم، وعلاقة بلوم مع ستيفن، وما يقولونه وما لا يقولونه ولا يمكنهم قوله لبعضهم بعضًا. هذا، بالنسبة إليّ، هو جمال –قد نقول سحر– الرواية بوصفها عرفًا أدبيًا؛ قدرتها على إشراكنا عاطفيًا في علاقات أبطالها. ينتج هذا الشـــعور، طبعًا، من طريق البناء الفني الدقيق، في أعمال جيمس جويس تمامًا كما في أعمال **هنري جيمس** أو جين أوســـتن. لكن إذا أردنا الاعتراف بأن للخيال أي تأثير فينا بخلاف ما هو فكري بحت، فأعتقد أنه يتعين علينا الاعتراف بأن الشعور نفسه مهم. الأعمال الفنية لا تنجح أو تفشل بسبب مزاياها التقنية أو المنطقية، بل تنجح أو تفشـــل لما تفعله بجمهورها. نعم، لغة يوليســـيس إبداعية جذريًا. نعم، هيكلها الرمزي كثيف ومعتبر. نعم، إنه يزعزع الاتفاقيات النصية، ولكن يبدو لي على الأقل أنه يفعل هذه الأشياء حتى نتمكن من مقابلة كل شيء بنحو أقرب، وأكثر وضوحًا وجمالًا، صحبةَ مولي وستيفن وليوبولد بلوم.

بطبيعة الحال، أنا لا أطالب بالموضوعية. قد تبدو قصة يوليسيس التي أقدمها لكم هذا المساء بصورة مريبة مثل رواية عن شباب جذابين في العشرينات والثلاثينات من العمر يتســـكعون في دبلن، ولا يقومون بأي عمل، ويفكرون في الجنس. وقد توجد أسباب حتى تروق لي هذه القراءة بصفة خاصة. لكن التدخل الذي أجراه يوليسيس – التدخل الذي يستمر حتى الآن– في تاريخ الرواية يتطلب استجابة شخصية. إنه كتاب لا يستحق القراءة فحسب، بل يستحق القراءة الخاطئة، والجدل معه، وإعادة

تفسيره، وحتى إعادة كتابته، وتأليف كتابنا الخاص عنه. في مسرحيتها الجديدة الرائعة «نسـاء جويس»، التي عرضـت مؤخرًا هنا في مسـرح آبي، تسـأل الروائية الأيرلندية إدنا أوبراين: «من يملك جيمس جويس؟». يبدو لي أنه سـؤال معقد ومثير للاهتمام إلى ما لا نهاية. لكن عندما يتعلق الأمر بمسألة من يملك يوليسيس، أعتقد أن القارئ المعاصر –وربما الروائي المعاصر بصفة خاصـة– يجب أن يسمح لنفسه بالإجابة: أنا.

ما يهمني أن أكتب بعفوية.. حوار مع الكاتبة الهندية قرة العين حيدر

بقلم: قرة العين حيدر – سوكريتا بول كومار

س: كثيرًا ما فكَّر الفلاسفة والنقاد الأدبيون وكتبوا عن وحدة الفنان المبدع بوصفها تجربة مميزة. أود أن أبدأ مناقشتنا بتركيز انتباهك على الإحساس الغريب بالوحدة الذي ربما واجهته لأنك لست كاتبة مبدعة فحسب، بل أنت أيضًا تكتبين في الهند باللغة الأردية، وهي لغة عدد قرائها محدود نسبيًا. لذلك، ربما قد دفعتك إلى شعور أكبر بالتفرد. ما مدى وعيك بخصوصية هذا «الموقف»؟

ج: لقد طرحت سؤالين، أحدهما يتعلق بوحدة الكاتب المبدع. رغم أن هذا قد يبدو باهتًا بعض الشيء، دعنا نواجه الأمر، فهو شائع جدًا. إنه يحدث دائمًا مع فنان في أي مكان في العالم. كاتب يكتب في عزلة. إن وحدة الكاتب الغربي طبعًا لها مظهر اجتماعي. توجد أيضًا نقطة أخرى: وحدة الكاتبة. حسنًا، الكاتبة، سواء في الغرب أو هنا في الشرق، في وضع مماثل تقريبًا. في الشرق، ربما يكون الوضع أسوأ قليلًا. وبعد ذلك، لجعل الأمر أكثر حدة، سنقول، وحدة المرأة التي تكتب باللغة الأردية. الكتابة باللغة الأردية في الهند لا تحدث فرقًا لأن الكتابة باللغة الأردية في كندا أو باكستان أو أي مكان آخر، حسب رأيي، لن تحدث فرقًا. ومن ثم، فإن المرأة التي

تكتب باللغة الأردية في الهند أو الرجل الذي يكتب باللغة الأردية في الهند هما الشـــيء نفســـه. تكتب النســـاء باللغة الأردية منذ مئة عام. أنت تعلم أن أول روائية كتبت في الفترة نفســـها التي كتب فيها أول روائي. النقطة المهمة هي أن المرأة التي تكتب بوعي ذاتي هي حالة شائعة بين النساء في جميع أنحاء العالم.

س: لكن ألا تعتقدين أنه لا بد من وجود اختلاف لأنه سـيعتمد على السـياق الثقافي الذي ترســـخ فيه الكاتب بشـــدة. كان على **جورج إليوت** أو الأخوات برونتي أن يتظاهرن بأنهن كُتّاب ذكور للهروب من التحيز النقدي ضـــد امرأة تكتب في إنجلترا في القرن التاسع عشر. حتى قبل نحو ١٥ إلى ٢٠ عامًا، ربما كان الوضع في الهند مماثلًا. ألم يعتمد تقييم عملك حتى سنوات قليلة على كونك كاتبة؟ أيضًا، هل تسبب هذا في أي وعي ذاتي ربما تكونين قد عايشـــته أو ربما كان عليك التخلص منه في أثناء الكتابة... ربما، في اختيار موضوع مشروعك الإبداعي أو اتخاذ موقف معين؟

ج: قد تكون مفاجأة للكثيرين أنه لم يوجد –في الأدب الأردي– أي فصـل بين الرجل والمرأة، كما قد تتوقع في مجتمع يقوم على مبدأ الفصل. أعتقد أننا يجب أن نفهم هذه الظاهرة الغريبة منذ البداية. وجدت نساء يكتبن الروايات وأخريات يكتبن الشعر باللغة الأردية. ظهرت رعاية شـــوفينية ذكورية طفيفة أحيانًا، ما قد يواجهه المرء في أي مكان من العالم. أعتقد أنها لم تكن مشـددة قط ولم تتأثر بها المرأة بما يكفي بوصـفها كاتبة. لم يكن عليها أن تقلق إطلاقًا. مثلًا، بدأت والدتي الكتابة في سـن ١٣ أو ١٤ عامًا ولم يظهر أي انتقاد، كما كان يمكن أن يحدث، مثلًا، في حالة خروج امرأة من البردة. تكتب النساء قصصًا قصيرة وروايات رومانسية لبعض الوقت حاليًا.

بالنســـبة إلي، فإن ما يقلقني ليس هذا الوعي الذاتي لكوني كاتبة، ولكن حقيقة أن النقاد عمومًا لا يكترثون لما يحدث في الروايات الأردية. لم يُجر أي تقييم نقدي جاد للأعمال الخيالية باللغة الأردية. تعاني كتابتي من هذا الإهمال الواضح.

س: هل يضعك هذا في موقف حصري من نوع ما؟

ج: لا، لا أشعر بذلك إطلاقًا. أنا لست انعزالية، ولست من المحتفين بالوحدة. هذه ليســـت مشـــكلتي إطلاقًا. قلقي الوحيد هو أن عملي يعاني من عدم وجود أي حياة أدبية نشطة وحيوية تُعرف بالأخذ والعطاء، كما كانت. توجد لامبالاة عامة. لا أقصد أنني بحاجة إلى نقاد. فقط، أشـــعر بالســـوء حيال الإهمال الذي يعاني منه الأدب الأردي نتيجة هذه اللامبالاة.

س: هل تعتقدين أن إبداع كاتب الرواية يحدث بناءً على هذا التأثر؟

ج: نعم فعلًا. يمكن أن يؤدي النهج الخاطئ وعقلية المجموعة وسياستها التي تروج للأدب السيئ والمتوسط إلى كثير من الضرر. لقد ذكرت، مرات عدة، كتّاب خيال بارزين حقًا في كتاباتي ومقابلاتي. معظم الناس حتى لم يسمعوا بهم، ولكن لا توجد متابعة إطلاقًا. لم يســـألني أحد: من هم؟ أو ماذا كتبوا؟ في اللغة الأردية، يوجد ميل قوي لربط الذات بكاتب واحد. مثلًا، سيبدأ الناقد ما يسميه «التخصص» في كاتب واحد، مثل بريم تشند. كأن يواصل الكتابة عنه، وشخصياته، والثيران في رواياته، ومشاهد قريته. كل شيء آخر في الأدب بالنسبة إليه يغدو ثانويًا. إن إخلاصه التام لبريم تشـــند يعميه عن كل شـــيء آخر. قد يُكرس آخر نفســـه لإقبال وآخر للشـــعر الحديث مثلًا. أعتقد أن هذا استسهال.

س: هل تعتقدين أنه يمكنك، ربما، تفسير هذا الاتجاه انطلاقًا من محاولة فهم تعقيد المجتمع الهندي إذ يشكل كل كاتب عظيم فئة بحد ذاته؟ يوجد تنوع أو بالأحرى تتنوع الاهتمامات وتتعدد وجهات النظر المتاحة لنا من تراثنا الغني وتقاليدنا، نتيجة التعرض لمجموعة متنوعة من الثقافات والأديان على مر العصور من ناحية، وظهور التكنولوجيا الحديثة والحضارة المتقدمة من ناحية أخرى. في الغرب، توجد حركات وفئات لتصنيف الكتاب (البدائية، والواقعية... أدب الوحشية، وأدب الصمت...)، بينما هنا، يصبح من الأصعب بكثير «تجميع» الكتاب.

ج: ربما، لكن ما أود تأكيده بقوة هنا هو الافتقار إلى التفكير الأصيل في الكتابة النقدية. إنها مكررة جدًا. يمكنني أن أغمض عيني وأكرر باستمرار أن الحركة التقدمية بدأت عام ١٩٣٦ وما زالوا حتى اليوم منشغلين بكتابة التقارير بدلًا من النقد، وإنتاج استطلاعات أكثر أو أقل. يستمر هذا عامًا تلو آخر. لا يوجد نقد يستحق اسمه وتفكيرهم مرتبك جدًا. مثلًا، احتفت مجموعة من الكتاب منذ نحو عشر سنوات بالكتابة المجردة والرمزية. ومع ذلك، فإن الأشخاص ذاتهم يدينونها اليوم. في ذلك الوقت كان من المفترض أن تحدث ثورة في الآداب الأردية ورُفضت كل الكتابات السابقة بوصفها متخلفة وغبية. جرى الاعتراف بالكثير من القصص السيئة فجأة على أنها تعكس تفكيرًا فكريًا حقيقيًا، وحياة داخلية حقيقية، وما إلى ذلك. استُخدمت كل هذه الكليشيهات للقصص التي لم تكن حتى ألغازًا، لأن الألغاز يمكن أن تكون أكثر إثارة للاهتمام. النقاد ذاتهم الذين روجوا لهذا النوع من الكتابة يدينونه الآن. النقطة المهمة هي أنه لا يوجد تفكير واضح وربما لا توجد هيئة تدريس نقدية متطورة بوضوح.

س: لنتناول نقطة أخرى. من الحقائق المعروفة أن والدك، ســـجاد حيدر يلدرم، كان هو نفسـه كاتب قصـة قصـيرة راسـخًا يكتب بالأسـلوب التقليدي قبل ظهور التقنيات الحديثة أو المنظورات. بعد ذلك بجيل، أنتجتِ نوعًا مختلفًا تمامًا من الروايات، الطويلة والقصـــيرة. هل توافقين على وجود تقدم في الأدب وأنك قد تقدمت بالقصـــة القصيرة؟ أم أنه مجرد سؤال عن كيفية مواجهة الكاتب لواقعه وإعطاء نوع من التمثيل الروائي لتجربته؟

ج: أعتقد بالتأكيد بوجود تقدم في الأدب يتأثر بعد كل شـــيء بتطور أو ارتقاء العقل البشري. مثلًا، الكتاب الذين كانوا يكتبون قبل التحقيقات الفلسفية في مفهوم الواقع أو اكتشـــاف نظرية النســبية، كانت لديهم رؤية مختلفة للعالم. التقدم العام للمعرفة لا بد أن يؤثر في حســـاســـية الكاتب. كان جيل والدي يقرأ كتاب تينيســـون وترعرع جيلي على **ت. س. إليوت** وهذا بحد ذاته يصنع الفارق. طبعًا، سيكون الأدب العظيم دائمًا رائعًا بصـــرف النظر عن العصـــر الذي يُنتج فيه. وكما يقول هازليت، فإن الكاتب يجسد روح عصره؛ لا يهم الأسلوب الذي قد يستخدمه.

س: توجد المزيد والمزيد من الأدوات المتاحة لفهم الأبعاد المختلفة للواقع حاليًا ويجد الكاتب –ببراعته– طرائق جديدة للتعبير الإبداعي. أتذكر في هذا الســـياق إحباط بعض الكتاب الغربيين مثل **صـــمويل بيكيت** من عدم كفاية اللغة للتعبير عن التجربة الإبداعية. وحدث هذا، ضـــعي في اعتبارك، مع اللغة الإنجليزية التي تولي تركيزًا هائلًا على تطوير علم اللغة. لم تشـهد اللغة الأردية اهتمامًا مماثلًا من العلماء. اللغة الإنجليزية متطورة إلى حد ما جنبًا إلى جنب مع النفس البشرية. على الرغم من ذلك، أو ربما بسبب ذلك؛ نشاذ الصوت الناتج عن انفجار الكلمات والثورة في أدوات اللغة، يُجرِّب بعض الكُتّاب أدب الصـــمت. يقل باســـتمرار الإيمان بالإمكانيات الدلالية لـ

«الكلمة» بوصفها وحدة تعبير ذات مغزى. أتساءل: هل كنت تتخذين موقفًا مماثلًا بوصفك كاتبة باللغة الأردية؟

ج: لا، هذه ليست مشكلتي إطلاقًا. الأردية غنية جدًا. توجد مجموعة هائلة من المعاني لكل كلمة في الأردية. في الواقع، غالبًا ما لا أستطيع التعامل مع التعبير في مجال معين أو لهجة واحدة.

ما يهمني، أو بالأحرى يزعجني، هو التدهور التدريجي في استخدام اللغة. أنا منزعجة جدًا لأن جمال اللغة يكمن في نقائها. أشعر بالضيق عندما أسمع استخدام اللغة الهندية غير العملية على محطة تلفزيونية لأن اللغة الهندية هي أيضًا لغة جميلة. إذ يستخدمون تعبيرات صعبة مثل «سيكون الطقس لزجًا». حسنًا، هذا ضد جماليات اللغة.

لكن بوصفي كاتبة باللغة الأردية، لا أشعر بعدم كفاية اللغة إطلاقًا لأنني أدرك أن اللغة الأردية لديها الكثير لتقدمه.

س: حسنًا، يجب على المنظر اللغوي اتباع هذه الإشارة والإسهام في تطوير علم اللغة لجعلها تحتفظ بنقاوتها على الأقل. ومهما يكن، من المشجع رؤية إيمانك وثقتك في اللغة الأردية وقدرتها المحتملة على التعبير.

بعد الاطلاع على بعض أعمالك، وتحديدًا الرواية الشهيرة «نهر النار»، من المدهش رؤية اهتمامك المتبصِّر بالتاريخ. أنت تبتكرين فترات طويلة من الزمن، أجزاء ضخمة من التاريخ، كما حدثت، لتتلاءم مع «الحاضر» من طريق رواياتك. أخبريني، عندما تكتبين قصة قصيرة، هل تشعرين أنك مقيدة بطريقة ما لأن شكل القصة القصيرة لا يسمح للمرء بالتعامل مع الوقت هكذا؟

ج: نعم، لكني أعتقد أن العديد من قصـــصـــي تمتد لفترة طويلة من الزمن. بعضـــها يدور عن حياة الشـخصـية بكاملها، وبعضـها الآخر عن حياة الأسـرة. إنها تميل إلى تغطية مراحل عدة من العمر، وليست مجرد قطعة صغيرة أو ناحية واحدة.

س: أجد أن رواياتك تحوي نقاط ارتكاز مؤثرة جدًا وتعطيني شـــعورًا بأنك أكثر راحة في كتابة رواية. هل بإمكاني الســـؤال: ما الذي يدفعك إلى اختيار شـــكل القصـــة القصـــيرة بعد ذلك؟ هل لديك أي موقف نظري تتخذينه فيما يتعلق بالشـــكل الذي تختارين الكتابة فيه؟

ج: أعتقد أن هذا العمل النظري برمته لا يعني أي شـــيء بالنســـبة إلي. أنت تكتب لأنك تشعر بالرغبة في الكتابة؛ فكرة تريد التعبير عنها. لكن أحيانًا يبذل الكاتب جهدًا واعيًا ليفهم فكريًا الشكل الذي يختاره.

قد يكون الأمر كذلك، لكني كنت مهتمة بنحو أســاســي بالتاريخ وأوظفه في رواياتي. التقنيات والنظريات لا تعني لي شـــيئًا. ما يهمني: أن أكتب بعفوية. كنت أحاول أن أشـــرح لكثير من الناس مرارًا وتكرارًا أن هذه التقنية تأتي طبيعيًا عندما يجلس المرء للكتابـة. لا يتعين على المرء أن يفكر في ذلك بوعي. إنـه يحـدث فحســـب. مع الموسيقي، يختلف الأمر. لديه نغمة. على الرغم من أنها قد تتخذ شكلًا مختلفًا، لكن يجب الالتزام بقيودها. بالنسـبة إلي الأمر مختلف. غالبًا مشـهد صـغير، صـورة من ذاكرتي تبتعد عني. ثم تتطور التقنية من تلقاء نفســـها. ســـأعطي مثالًا من روايتي الأخيرة (جارديش إي ران إي شـــامان – Gardish-e-Rang-e-Chaman). أتذكر مشـــهدًا من طفولتي. كانت والدتي رائدة في مجال التعليم وكانت ســـعيدة جدًا بمقابلة النساء المتعلمات، خاصة إذا سافرت سيدة إلى الخارج للدراسة. حسنًا، ظهرت

تلك السـيدة التي قدمت إلى لكناو مفتشـة للمدارس. ذهبت أنا ووالدتي لرؤيتها. كان منزلها يتوارى في حديقة فيها أشـجار كثيفة ضـخمة. توجد سـيدتان، شـقيقتان، في منتصف العمر، غير متزوجتين، والصغرى (التي كانت جميلة المظهر) هي المفتشة التي كانت في إنجلترا. في ذلك الوقت كان هذا أمرًا جديدًا تمامًا. أنا أتحدث عن الثلاثينيات. على الرف داخل المنزل، يوجد القليل من السـيراميك. الغريب، أن المرأة الأكبر سنًا أخبرتنا أنها صـنعتها عندما التحقت بمدرسـة فنون في إنجلترا بينما كانت ترافق أختها الصغرى في ذلك البلد.

بقي هذا المشهد في ذهني. لم أقابلهم مرة أخرى. هنا سيدتان، أناس بسطاء من عائلة مسـلمة من الطبقة المتوسـطة. من هم؟ وماذا حدث لهم؟ لا أدري. لكن هذا المشـهد بقي معي. وبعد سـنوات بدأت هذه الرواية بسـيدتين في منزل في لكناو. لكنهما أم وابنتها. لقد ذهبتا إلى إنجلترا. الابنة طبيبة، وتقول الأم: «لقد رسـمت تلك اللوحات عندما كانت ابنتي تدرس». كما ترى، هذه هي الطريقة التي يعد بها أي شـيء مثل هذا نقطة انطلاق للكاتب. لم أجلس لأعمل على الموضـوع أو التقنية. لقد بدأت مباشـرةً في الكتابة، تطورت الحبكة وظهرت الشـخصـيات في الحياة. أسـميتها رواية شبه وثائقية لأني جلبت الكثير من الناس الحقيقيين.

س: هذا مثير للاهتمام، كيف تغدو صـورة صـغيرة أو حدث صـغير نواة لرواية ضخمة. في الواقع، بالتفكير في الأمر، حتى القارئ العادي يلاحظ استخدام المرئيات في قصـصـك. يكاد الأمر أن يكون سينمائيًا، هذا الاهتمام بالصـورة وأيضًـا المعالجة الدرامية للوقت، والانتقال المستمر ذهابًا وإيابًا واستخدام المونتاج.

ج: إنها سينمائية. أنا منغمسة قليلًا في الرسم أيضًا، لذا فإن الاهتمام بالألوان موجود أيضًا.

س: يلاحظ المرء أن استخدامك لتيار الوعي يختلط بأسلوب السرد. أعتقد أن الكُتّاب في شبه القارة هذه قد تبنوا هذه الممارسة بدلًا من استخدام تقنية تيار الوعي النقي كما تعاملت معه **فرجينيا وولف**. يوجد إحساس خطي بالوقت ويجري الاستغراق في الوقت المناسب.

بالانتقال إلى سؤال آخر: كيف تتعاملين مع معاصريك في الأدب الأردي؟ هل تشعرين بالفضول تجاه بعضهم بصفة خاصة وهل تنجذبين إليهم أو تتأثرين بهم أو حتى منزعجة منهم؟ هل تميزين بين الكاتب الغربي والكاتب بالأردية؟ يبدو أن بعض الكتاب يعملون في عزلة، متجاهلين عمدًا أعمال معاصريهم.

ج: آه، سيكون ذلك محزنًا جدًا. لا أقرأ أعمال معاصري باهتمام فقط. لقد ترجمت بعضها أيضًا إلى اللغة الإنجليزية. سيكون من الصعب على المرء أن يتقدم قليلًا إذا لم يتعمد قراءة معاصريه. أنت تغتني بالنظر حولك. يوجد أربعة أو خمسة كتاب مهمين جدًا باللغة الأردية كانوا يكتبون بنشاط بوصفهم معاصرين، وأنا أقرؤهم دومًا.

س: بم تعرِّفين الحداثة؟

ج: هذا صعب جدًا لأن ما تسميه حديثًا اليوم قد يبدو مؤرخًا في وقت لاحق... حسنًا، ربما أطلق **شكسبير** أيضًا على نفسه حديثًا مقارنة بتشوسر، مثلًا. الحداثة نسبية جدًا. في القرن التاسع عشر، من بودلير فصاعدًا، كانوا حديثين. من بين الأشخاص الذين كتبوا في الفترة السابقة... حسنًا، كان البابا حديثًا في عصره.

س: اسمحي لي أن أكون أكثر تحديدًا. في أوائل القرن العشرين ظهرت أزمة ثقافية في الغرب. أدى مناخ الشك السائد وانهيار الإيمان في سياق التصنيع والتحقيقات العلمية في الطبيعة الجوهرية للأشياء والتشكيك في بعض الأفكار الراسخة المتعلقة بالدين إلى انهيار «القديم» و«التقليدي». كانت النفس البشرية المجزأة تتلمس أشكالًا جديدة من التعبير لتتلاءم مع الاهتمامات الإبداعية الجديدة. كل هذا سمي على نطاق واسع بالحداثة.

ج: كُسِرت الأشكال التقليدية للتعبير حتى في وقت سابق في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر. جاء هذا التغيير إلينا لاحقًا. لكني لن أقارن وضعنا بذلك لأننا سنظهر حينها بأننا انتبهنا فجأة إلى التغيرات العميقة التي كانت تحدث أو –الأسوأ من ذلك– أننا مجرد مقلدين. تُرجم كتاب ت. س. إليوت «الأرض اليباب» إلى الأردية نحو عام ١٩٣٥ بينما كُتب قبل ذلك بكثير. قُدِّم بودلير للقارئ بعد نحو مئة عام من وقته بوصفه شاعر «حديثًا» في فرنسا. النقطة المهمة هي أنه عندما نستخدم مصطلح «حديث» فإننا نربطه تلقائيًا بشيء جاء إلينا من الغرب.

س: ألا تعتقدين أن الحداثة في الغرب رافقتها ضجة كبيرة بحيث كان لها تأثير هائل في وعي الكتاب حتى في الشرق، لا سيما في الهند حيث رسخ البريطانيون اللغة الإنجليزية لغةً مشتركة للتواصل؟

ج: لكنك تعلم أنه حتى في رسوماتنا، فإن ما فعلته أمريتا شير جيل (التي باتت أول شخصية «حداثية» لدينا) قد حدث في أوروبا من قبل. لذلك عندما نتحدث عن الحداثة في الهند، فإنها تلاحظ هنا كرد فعل متأخر، إذا تحدثنا عن الخمسينيات. أنا بالتأكيد لست جزءًا منها. في الواقع، لقد بدأ كل ذلك: المونولوج، المونولوج الداخلي،

تيار الوعي، التفكير المجرد... في الأربعينيات عندما كنت مراهقة. لذا، فأنا رائدة، وهذا طبعًا غير معترف به. قصصي القصيرة في «ما بعد النجوم» ستؤيدني. إنها تعرض كل تلك الأفكار التي يجربها كتّاب الجيل الثاني باللغة الأردية. فعلت كل ذلك في سنتي الثانية من التخرج. هذا كله أمر منسي بالنسبة إلي. لقد مررت به منذ فترة طويلة. وفعلته دون وعي، وليس على غرار الموضة.

س: بوصفك كاتبة تراجع ما كتبتْه منذ عقود، حتى لو طوَّر كتاب آخرون بالأردية بعد ذلك بعقود بعض هذه الخصائص الحديثة، فإن ما أود تحديده هو: هل تعتقدين أن شيئًا جديدًا قد أضيف حقًا إلى ما كان موجودًا؟ أم أن أدبنا الحديث مجرد اقتباس؟ هل شعرت أنك تأثرت بكاتب أو بآخر؟ هل كان الإكراه الداخلي للكاتب الأردي في الأربعينيات والخمسينيات ما حدد تقنياته الأدبية؟ أي، لم يبلغ «الكاتب الجديد» سن الرشد بعد. يبدو أن الحدث المهم تاريخيًا (استقلال البلاد) غرس بالكاد روح الثقة والحرية. في الواقع، كان تقسيم البلاد الظاهرة المروعة التي استحوذت على حساسية الكاتب. لقد وصلت القصة القصيرة الحديثة، كما أقول، باللغتين الهندية والأردية إلى مرحلة النضج في الستينيات والسبعينيات. ربما يكمن السبب في حقيقة أن شكل القصة القصيرة ليس أصيلًا في حد ذاته.

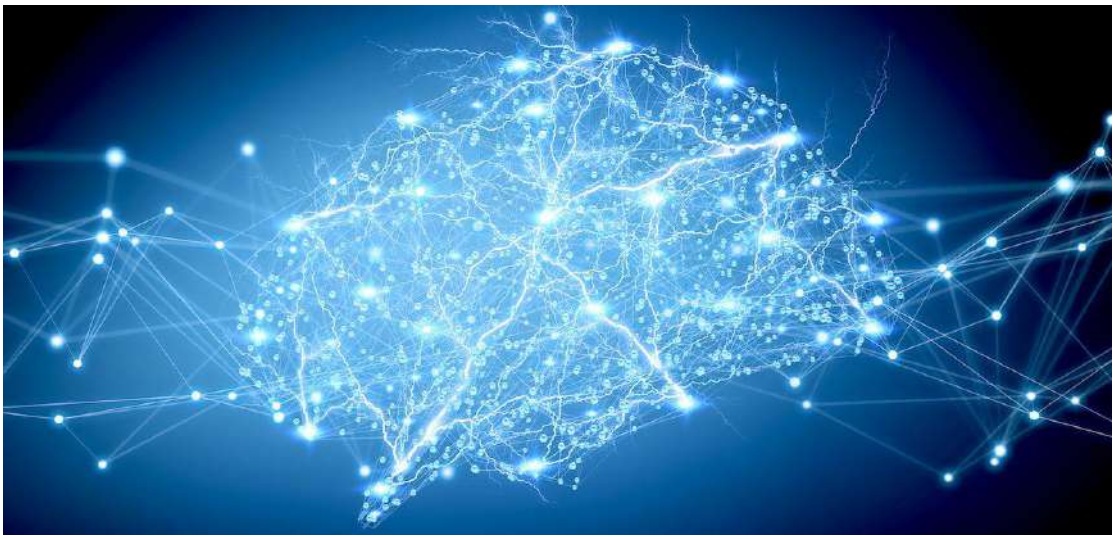
ج: إنها موضة هذه الأيام؛ هذا الاتِّجار اليقظ بالكتابة. سيدهشك أن تسمع أنه عندما كنت في السويد مؤخرًا لحضور ندوة، قرأ الأستاذ قليلًا من استنساخ دار نشر «بنجوين» لروايتي «نهر النار» (لقد سئمت تمامًا من هذه الرواية وأحاول ألا أذكرها). حسنًا، ما قاله جعلني أفكر في عدم اهتمامي بما أفعله كليًا. قرأ أحد الفصول وقال إنني كتبت «رواية كاملة» قبل هذا الكاتب الأمريكي بكثير. ولم أكن أعرف حتى ما هي هذه الرواية «الكاملة»! حسنًا، بصرف النظر عن ذلك، أشعر

بالصـــدمة من حقيقة أن نقادنا لا يفحصـــون الرواية بالطريقة التي يجري بها تناول قطعة جديدة من الكتابة في أماكن أخرى من العالم. تعاني قصـــصـــنا من إهمال تام ويتركز الجهد النقدي كله على الشعر. يبدو أن منتقدينا ليس لديهم أي شـيء أصـيل يمكن قوله. يستمرون في الاقتباس، هذا ما حدث منذ أربعين عامًا حتى الآن. سلسلة طويلة من الكلمات وقليل جدًا من التحليل الحقيقي، تفكير مختلط وغامض!

ينبغي الظن بأن مشـكلة نقادنا الأسـاسـية هي أنهم لا يقرؤون إطلاقًا. ماذا قرؤوا؟ بعض الكتب الجديدة عن النقد مســـتعارة من المجلس الثقافي البريطاني أو غيره، إذ قرؤوا بعض الأشـــياء المثيرة الجديدة ثم بدؤوا في الاقتباس من هنا وهناك. فور حصولهم على وظائف مهمة في الجامعات، كل ما عليهم فعله هو تكرار أنفسهم.

وسيلة أم مصدر رعب؟ التطلع نحو الأدب من أجل فهم أفضل للذكاء الصناعي

بقلم: غابرييل بيلوت



تعرف الخوارزمية أوقات دوراتنا الشهرية، وهل سنتزوج؟ ومتى؟ في بداية «المستقبل بنقرة واحدة»، وهي قصة قصيرة من مجموعة أليجرا هايد الجديدة، «الكارثة الأخيرة»: «لقد عرف كيف ســـنموت... عرف ما بدا مجهولًا: حجرات قلوبنا المخفية. عندما أرسل إلينا سدادات قطنية بالبريد، أخذناها. ودفعنا».

في فقرة أولى غريبة ولافتة، تضـع هايد التصـور المركزي للقصـة: في مسـتقبل غير محدد، يعيش البشـر في عالم يرسـل فيه شـيء يُعرف باسـم «الخوارزمية» –غالبًا مرتين يوميًا– طرودًا لم يطلبوها، على النقيض من أمازون مثلًا، ولكن يبدو أنها تلبي احتياجاتهم بنحو غريب (إضـافةً إلى ميزانياتهم، لأن الخوارزمية عادةً ما ترسـل فقط الحزم التي يســـتطيع كل شـــخص تحمل ثمنها). إنه تهكم مرح على الذكاء الصـناعي ومراقبة الشـركات لحياتنا. يبدو الأمر مضـحكًا حتى لا يعود كذلك، لأنه قريب جدًا منا.

إن الطريقة التي تظهر بها الحزم لتلبي احتياجات الناس غريبة حقًا، حتى أن الخوارزمية تظهر وكأنها كاهن، وجود كلي العلم يعرف مصائر الجميع في دائرة نصف قطرها اللانهائية على ما يبدو. إذا لم يكن العنصر الذي يجري إرساله ضروريًا على الفور، فسيظل معظم الأشخاص محتفظين به، معتقدين أنه سيصبح كذلك. وغالبًا ما يحدث ذلك.

تتلقى إحدى الشخصيات مجموعة من إسفنجات التنظيف، فتسخر منها –لديها بالفعل إسفنجات عادية بكثرة– حتى تُحرق اللازانيا في تلك الليلة، وتدرك أن الجلي كان ضروريًا. شخصية أخرى، أناستازيا، تتلقى دعامة للكاحل، رغم عدم تعرضها لإصابة فورية، حتى تمشي في ذلك الأسبوع، ويلتوي كاحلها. «هل جرى التنبؤ بناءً على خطأ في حالة أناستازيا؛ حقيقة ضعف الغضروف الكامن في مقطع عرضي، مدى الحياة، في صور السيلفي في الحمام؟»، يتساءل الرواة. «أم حدث بعض الاستهتار في عمليات تسجيل رسائل البريد الإلكتروني في ذلك الأسبوع (تيل، آن)؟».

الأسئلة ظريفة، ولكنها تعكس النظرة الشاملة للخوارزمية في القصة، وتَسرُب جميع جوانب حياة الناس، والمبررات التي يخترعونها. هل هي العرَّافة الرقمية، المستقبل الذي يحدده الذكاء الصناعي القوي بنحو بارز؟ هل العناصر عشوائية فقط، وتحقق الشخصيات لا شعوريًا نبوءاتها من طريق القيام بأشياء تجعل العناصر تناسب حياتهم على الأرجح؟ يقول الرواة: «في النهاية، لم تكن أساليب الخوارزمية مهمة طالما أنها حققت ما تريده».

يجب أن تختار الشخصيات قبول العناصر ودفع ثمنها، كما يفعل غالبية الناس، أو يمكنهم إعادتها، رغم أن هذا نادر ثقافيًا حتى أنه يبدو غبيًا، بل فيه لمسة تجديف. أستخدم مصطلح «التجديف» لأن قبول حزم الخوارزمية يكتسب بسرعة جودة الدين.

كتبت هايد: «تعمل الخوارزمية بطرائق غامضة»، ساخرةً من عبارة إيمانية شائعة. لكنها صحيحة أيضًا، إذ لا يبدو أن أحدًا يعرف كيف تعمل الخوارزمية حقًا. «المتشكّكون»؛ جوقة الرواة، تعد القلة الغريبة الذين يعيدون طرودهم، مثل إنيز، وهي امرأة من دنفر تفضل القيام بالأشياء بنفسها، وتمثِّل مارقًا أساسيًا في القصة، وترفض كل طرد تتلقاه.

مثل الله، لم يجر تفسير أصول الخوارزمية أبدًا؛ يقبل المؤمنون فقط أنها موجودة هناك، ومتوافقة بعمق مع احتياجاتهم الشخصية، وتقدم لهم جنة رأسمالية على الأرض إذا قبلوا العقيدة البسيطة لتسليماتهم المستبصرة. (وإذا دفعوا أربعة أقساط سنوية بقيمة ٣٩.٩٩ دولارًا).

في القرن التاسع عشر، تخيل الفيلسوف الروسي الغريب وأحد علماء ما بعد الإنسانية الأوائل، نيكولاي فيودوروفيتش فيودوروف، أن التقدم التكنولوجي لن يسمح فحسب بل يستلزم قيام البشر حرفيًا بتحويل الأرض الدنيئة إلى جنة مسيحية، مكتملةً بإحياء الموتى بوساطة العلم؛ الخوارزمية، وبنحو أبسط، تُخلق الجنة من طريق القيام بكل التفكير والتوقع للناس، مما يجعلهم كائنات زومبي سعيدة ومتحمسة –بلا قيامة– في منازل جيدة التجهيز.

التنصل من الحزم –كما تفعل إنيز– يعني المخاطرة بالمحاكمة والعقاب، فضلًا عن حنق أتباعها المتشدد وتشوُّشهم الصادق. السبب الأخير، كما لاحظ الرواة، أنهم عرفوا الخوارزمية منذ الولادة، أو ربما بنحو أكثر دقة، عرفَتْهم. ويقولون: «لم نفهم مقاومة [إنيز] للخوارزمية».

كل ما نعرفه على وجه اليقين أن الخوارزمية فهمتنا. بعد كل شيء، كنا داخل نظامها من قبل أن نعرف كيف نميز، عندما نشر آباؤنا لأول مرة صورًا توثق أجساد

المواليد، مقمطة وطرية في أسرة المستشفى. رغم عدم وجود دليل لدينا، فقد اشتبهنا في أن الخوارزمية ربما كانت تعرف، منذ ذلك الحين، المصـــائر التي تنتظرنا: ليس فقط العناصـر التي نحتاج إليها، ولكن من سـنصـبح... من أول صـورة تم تحميلها، كان استثمار الخوارزمية في مستقبلنا. لقد حللت نسيج بطانيات أطفالنا، والعضلات الدقيقة على وجوهنا الباكية، والمهد الأخرق لأذرع والدينا. ثم مرة أخرى، ربما كانت الخوارزمية قد عرفتنا قبل أن نوجد رسميًا –استقراء النتائج المحتملة من نقاط بيانات والدينا– إرث طويل من المعلومات التي جرى استيعابها وفك شفرتها، وترجمتها إلى عمليات التسليم التي ظهرت في الخارج على أبوابنا.

المقطع ساحر ومثير للقلق في الوقت نفسه، وهنا تكشف هايد عن المدى الحقيقي لسيطرة الخوارزمية ومدى وصولها. إنها ليست جديدة. هؤلاء الرواة لم يعرفوا أبدًا عالمًا لم تكن موجودةً فيه. إذا كان كثير من سكان الجيل Z من المواطنين الرقميين إلى حد كبير، فإن سكان «المستقبل بنقرة واحدة» يتكوَّن من خوارزميات أصلية، مما قد يفسر جزئيًا ثقتهم الساذجة في هذا الذكاء الصناعي غير المرئي.

إنه عالم من الأقدار الرأسمالية والكالفينية تقريبًا، عالم ورثوه من رغبات أسلافهم المتزايدة باستمرار لتوثيق مساحات شاسعة من حياتهم عبر الإنترنت. الاكتشاف المحزن هو أن هذه الشخصيات لم تتنازل عن السيطرة على حياتها للخوارزمية، بالضبط؛ لقد نشؤوا ببساطة في كنيستها التكنولوجية، وعدم تعلم هذه الدروس أو العيش دونها، كما تفعل إنيز، يتطلب جهدًا هائلًا، تمامًا كما تفعل لمغادرة المجتمع الذي نشأت فيه.

مع ذلك، تأتي هدايا الخوارزمية بتكاليف تتجاوز ما تدفعه لكل حزمة. أحيانًا، تكتب هايد، لا تكون الحزم في الواقع ضمن الموارد المالية للمستلمين، ولكن بدلًا من إعادتها، يذهب الناس إلى أقصى الحدود لدفع ثمنها، ويثقون بنحو أعمى في منطق

الخوارزمية حتى لو كان ذلك يعني الإفلاس. إذا بدؤوا يفقدون النوم بسبب ذلك كله، تُرسل لهم حبوب منومة ومنتجات أخرى من أجل أي مشكلات تنشأ عن النظام؛ يبدو هذا معقولًا في البداية، ولكنه في الحقيقة طريقة الخوارزمية فقط لإبقائهم تحت سيطرتها.

ثم هناك الهدايا الأكثر قتامة وغرابة. عندما تتلقى شخصية تُدعى لاسي ثلاث حزم كبيرة لا يمكن تفسيرها: بدلة غوص كبيرة جدًا، ومخزون من المايونيز مدى الحياة رغم عدم إعجابها بالتوابل، وتابوت. في عالم المصير الخوارزمي، يبدو المعنى واضحًا، وإن كان قاسيًا: تناولي ما يكفي من المايونيز ليلائم البدلة الكبيرة، ثم تموتين، ربما بسبب نوبة قلبية. لاسي والرواة مرتبكون، ولكنهم طمأنوا أنفسهم بأنه لا يجب التشكيك في الخوارزمية، وأنه «كان من المفترض أن تمتلك لاسي هذه العناصر، وهي مسألة وقت فقط قبل أن تفهم الغرض منها». إنها لا تستخدمها، وفي الوقت المناسب، بدأت الخوارزمية في إرسال المزيد والمزيد من العناصر إلى الجميع، حتى بدا أنها تمطر باستمرار منتجات غامضة وغير مطلوبة.

ثم هناك المصائر النهائية المخيفة لأولئك الذين يقولون لا للخوارزمية. عندما تحتاج إنيز إلى بعض السكر، يظهر صندوق منه في حديقتها؛ ترفض ذلك، ولأنها لا تعيده خلال فترة زمنية محددة، يُقبض عليها. بنحو مخيف، لا نرى أبدًا أين تنتهي إنيز، وإن كانت ما تزال على قيد الحياة. كل ذلك لأنها أرادت أن تظل مستقلة، وأرادت البقاء بعيدًا عن شبكة الخوارزمية التي يضرب بها المثل. لا تشترك في النظام، تقترح هايد، وستصبح خاطئًا في يد إله شركة رقمية ضخمة غاضبة؛ تصريح يبدو مصابًا بجنون الارتياب، سخيفًا، بعيد الاحتمال حتى لا يعود كذلك.

القصة، قبل كل شيء، تشير بإيجاز إلى «أعمال الشغب [التي] اندلعت في بعض المدن»، التي قد تكون نتيجة نظام الخوارزمية المدمر ماليًا، ولكن بدلًا من أن

يستكشف الرواة ما يجري، فإنهم محميون من العنف بوساطة الخوارزمية، التي تُرسل لهم «زجاجات حليب... متوقعة أن الغاز المسيل للدموع سينتقل إلى الريح ويثير غضب أعيننا». ابقَ بعيدًا، انظرْ بعيدًا، يبدو أن الرسالة تقول، وسأحميك؛ الرسالة ذاتها للشرطة عمومًا، على الأقل إذا كانوا يتحدثون إلى المواطنين الأكثر ثراءً، فمن المرجح أن يمارسوا ضبط النفس تجاههم.

إذن، عالم إنيز، مثل عالمنا، هو دولة بوليسية بدائية، من المحتمل أن يُسجَّل كل عمل نقوم به على بعض الكاميرات في مكان ما أو في ذاكرة مخبَّأة للذكاء الصناعي ما لم نكن بعيدين حقًا عن الإشارات الرقمية تمامًا. وحتى مع ذلك، كيف تعرف، حقًا، أنك بعيد عن مثل هذه العين ذات النظرة الشاملة؟ كيف يمكنك الهروب من نظرة مثل هذا الإله المضحك المصطنع في الوقت نفسه، مثل ذكائه، ومع ذلك فهو حقيقي جدًا؟

*

الذكاء الصناعي متأصل بعمق في ثقافتنا، ومع ذلك يبدو أن الكثيرين منا يعتقدون أنه شيء جديد، شيء قد ندركه إذا رأيناه، شيء لا نعيش معه بالفعل. بطريقة ما، هذا أمر مفهوم. رغم أن الإشارات إلى الذكاء الاصطناعي كانت شائعة في الأدب المستقبلي لعقود عديدة، فإن المحادثة الأخيرة حول الذكاء الاصطناعي –تحديدًا ChatGPT– هي التي دفعته إلى الاتجاه السائد. لقد تغير شيء ما، ويمكن للكثيرين منا الشعور به.

المخاوف من فقدان الوظائف بسبب الأتمتة ليست جديدة، ولكنها ازدادت كثيرًا منذ الصعود الأخير للذكاء الصناعي. وقد أدى ذلك إلى تفكير الشركات علنًا بدمج الذكاء الصناعي بوضوح في سير عملهم، مما يحتمل أن يحل محل بعض –أو حتى

معظم– الكُتاب، ومنشئي المحتوى، والمفكرين، والعديد من الأشخاص الآخرين الذين كانوا يومًا ما بشريين.

ربما يكون أغربها وأكثرها قسوة إعلان الرئيس التنفيذي لشركة باز فيد، جونا بيريتي، أن الذكاء الصناعي سيحدد موقع الويب في المستقبل. كان هذا بيانًا غريبًا، لأسباب ليس أقلها أن بيريتي اتخذ الموقف المعاكس تمامًا قبل بضعة أشهر، عندما شجب استبدال الأشخاص بالتكنولوجيا بسبب «توفير التكاليف وإرسال مجموعة من مقالات تحسين محركات البحث ذات جودة أقل مما يمكن أن يفعله الصحفي بنحو غير مرغوب فيه، ولكن بعُشر التكلفة». الآن، ومع ذلك، الذكاء الصناعي هو المستقبل.

ربما كان أغرب ما كشف عنه الاقتراح بأن مواقع مثل باز فيد قد تبدأ بإطلاق محتوى أنشأه الذكاء الصناعي ويُزعم أنه من صنع أشخاص ملونين، عبر دمج «الأصوات الأصيلة» بالذكاء الصناعي لإنتاج محتوى أكثر من أي وقت مضى. تخيل عالمًا تظهر فيه مقالة عن تجربة كونكِ امرأة متحولة أمريكية من أصل أفريقي، فقط بوساطة الذكاء الصناعي، جرى تدريبه لتقليد السود والمتحولين من طريق ترديد قوالب نمطية يسهل التعرف عليها.

هذا عالم لم تعد فيه الخبرة مهمة، ومن المفارقات أن مادة «الأصوات الخاصة» ستتوقف عن الظهور بأي صوت بشري إطلاقًا. توجد رؤية مقلقة، وإن كانت مثيرة للقلق: الفنانون المهمَّشون، الذين يضطرون بالفعل إلى العمل بجدية أكبر لفرض حضورهم، قد يتم استبعادهم الآن أكثر من قبل، إذ يمكن ببساطة «إنتاج» تجاربنا بوساطة جهاز كمبيوتر دون الحاجة إليهم.

سرعان ما حاولت مسؤولة العلاقات العامة في باز فيد، ليزي جرامز، توضيح أنها لن تفعل ما ورد أعلاه في الواقع. وقالت: «نحن بصراحة لا نستخدم الذكاء الصناعي

لإنشـــاء محتوى هوية... القيام بذلك أغبى فكرة ممكنة». لكن حقيقة أنه كان عليهم توضـيح هذا أصـلًا، وحقيقة أنه ليس من الصـعب تخيل عالم يحدث فيه هذا، تعكس المشكلة. من الصـعب التعامل مع باز فيد بتصـريح يقال هنا، وينطبق الشـيء نفسـه على العديد من الشـركات الأخرى التي تغازل اسـتخدام الذكاء الصـناعي لإنشـاء محتوى كان البشر مسؤولين عنه في السابق.

لكن مرة أخرى، هذا ليس جديدًا بالضـرورة. قد تكون القضـايا المحددة جديدة، ولكن اسـتبدال الذكاء الصـناعي بالبشـر والتحكم في جوانب حياتنا، مثل خوارزمية هايد، كلها جزء من جانب أكبر من تاريخ البشرية. للذكاء الصـناعي بوصـفه نوعًا أسـلافه في العديد من إنجازاتنا المبكرة. إنه موجود في أدواتنا أو تقنيتنا، ليس فقط الحالات الواضحة، مثل روبوتات المحادثة، ولكن بالطرق الأبسط التي تعلمناها لجعل التقنيات امتداداتٍ لأجساد من لحم ودم.

هذا ليس شـيئًا سـيئًا بحد ذاته. إنها الطريقة التي نجونا بها طوال هذه المدة بوصـفنا نوعًا، باســتخدام أدواتنا للقيام بأشــياء يمكن للكائنات الأخرى القيام بها: الطيران، والغوص في أعماق المحيط، وتعزيز قوتنا ومقاومتنا البيئية وسرعتنا بوساطة الأسلحة والملابس والمركبات. التكنولوجيا قصــة الإنســانية منذ أيامنا الأولى في الكهوف المضـاءة بالنار، ولهذا السـبب أطلق فرويد على البشـر لقب «الآلهة الصـناعية» في كتابه «قلق في الحضـارة». باسـتخدام أدواتنا، نؤدي السـحر الذي نسـيه كثيرون منا، وكانت التعاويذ التكنولوجية ســتذهل أســلافنا، لإعادة صــياغة مقولة كلارك حول التكنولوجيا والسحر المتقدمين بما فيه الكفاية.

لكن مارشال ماكلوهان كان يعلم أن التقنيات الجديدة لا تغير فقط ما يمكننا القيام به؛ إنها في النهاية تغير مسـتخدميها، وفي الوقت المناسـب، تغير ثقافاتهم ونظرتهم نحو العالم. العالم السـابق للمطابع والكتب المتاحة على نطاق واسـع يختلف اختلافًا كبيرًا

عن العالم بعده، وينطبق الشـيء نفسـه على العالم قبل السـيارات وخطوط التجميع وكمبيوتر باباج المبكر وشـبكة الويب العالمية وهاتف بيل وهواتف آبل الذكية، وبعدها. من لديهم منا إمكانية الوصـول إلى هذه الأجهزة قد يعدونها أمرًا مسـلمًا به، حتى لو أخبرنا أنفسنا ألا نفعل ذلك، لأن وجودها في العالم قد أعاد تشكيل معتقداتنا الأساسية حول ما هو ممكن وكيف نمضـي في العالم. الوسيط، كما قال ماكلوهان، هو الرسالة.

قد تبدو خوارزمية هايد التي تتحكم في الحياة سـخيفة، ولكن كذلك بدت بعض هذه الأفكار عندما عُرضـت أول مرة على الناس، والخوارزمية مجرد امتداد آخر لمبدأ التكنولوجيا هذا الذي يغير شكل حياتنا، حتى يصبح من الصعب، بالنسبة إلى بعض الناس، تخيل العالم دونها. قد تبدو الخوارزميات وكأنها تصـميمات حديثة، ولكنها ببساطة امتداد للتنظيمات والفوارق التي نصنعها بالفعل بوصفنا بشرًا؛ مزيد من التدين التقني. إن قدرتها على إملاء مستقبلنا مجرد خطوة صغيرة أبعد مما نحن عليه الآن.

أفكر الآن في مقطع من «أن تكون آلة» (٢٠١٧)، واستكشاف مارك أوكونيل المبهج لما بعد الإنسانية، الذي كتبتُ عنه منذ بضع سنوات. لا يعرِّف أوكونيل نفسه بأنه ما بعد إنساني، ولكنه يعترف بتشابك الإنسان بالفعل في عالم من الآلات، رئيس تقني. كتب قرب النهاية، «أنا جزء من الآلة»، مشـفرة في العالم، مشـفرة بإشـاراتها الغريبة التي لا تقاوم. أنظر إلى يدي في أثناء الكتابة، وأجهزتها المكونة من العظام واللحم، وألقِ نظرة على صـور هذه الكلمات كما تظهر على الشـاشـة، وشـاشـتي: حلقة تغذية مرتدة من المدخلات والمخرجات، ونمط خوارزمي للإشارة والإرسال.

قبل محركات البحث بوقت طويل، كانت تقنيتنا قد أدمجتْ بالفعل خوارزميات من نوع ما في حياتنا، وقدراتها الجديدة تقدم لنا طرائق جديدة لتنظيم المناظر الطبيعية لدينا؛ الآن، على ما يبدو، ربما تقوم بتنظيم مناظرنا الطبيعية من أجلنا.

*

أفكر الآن في رواية غريبة من تأليف إي في أودل، «رجل الساعة» (١٩٢٣)، ويمكن القول إنها أول رواية عن الآليين (تمت صياغة كلمة «روبوت» صدفةً في العام نفسه في مسرحية R.U R، وهي مسرحية من تأليف كارل تشابيك). في المستقبل، جرى تحويل جميع الرجال البشر إلى «رجال الساعة»، أو الآليين غير العاديين، من قبل النساء والكائنات الفضائية الذين على ما يبدو حكموا العالم.

في هذا المستقبل، كان الرجال مهووسين بالحرب، حتى أن الأجانب عندما وصلوا قرروا أن الذكور كانوا أكثر خطورة وبربرية من أن يتركوهم (كانت النساء متفوقات، كما ظنوا). يتحول الرجال إلى كائنات يمكن التحكم فيها بوساطة «الساعة» بداخلهم؛ لف يديهم بطرائق معينة، ويمكنك تحويل شخصيات الرجال، أو حتى تحويلهم إلى حيوانات أخرى. على الرغم من كونهم خاضعين للسيطرة، فإنهم يحتفظون بشعور من الفردية والشخصية ويمكنهم حتى السفر عبر الزمن بفضل تقنيتهم المتقدمة، وهكذا تبدأ القصة برجل ساعة معطل، انتهى به المطاف في إنجلترا عام ١٩٢٣.

الرواية هزلية عمدًا (رغم أن أودل أراد بالفعل تحذير الرجال من أن يكونوا عدائيين وأن يدعموا مساواة المرأة)، ولكنها في سخريتها، تلتقط مشكلة حقيقية للذكاء الصناعي. مألوفة بنحو غريب بعد قراءة قصة هايد. رجال الساعة، كما ترى، لديهم أفكار ومشاعر، ولكن ليس لديهم السيطرة الكاملة؛ هم «صُنّاعهم».

سفرهم الزماني المكاني أيضًا خدعة ذكية من نوع ما، مما يسمح لهم بالوجود الدائم في عالم بديل، إذ يتنقلون عبر الزمن دون السماح لهم بالوجود في ما يسميه رجل الساعة المعطل «العالم الحقيقي». إنهم سجناء، رغم أسمائهم، في نوع من الأحلام

بلا ساعات، عالم يتحركون فيه حتى لا يزعجوا صانعيهم، ما لم يرغب صانعوهم في اللعب معهم من طريق ضبط إعداداتهم.

يعترف رجال أودل الآليون، أنهم جلبوا هذا على أنفسهم برفضهم التوقف عن القتال في المستقبل، وغالبًا ما يتحدثون كثيرًا عن حالتهم بوصفهم رجال ساعة. لكن من الصعب ألا تشعر بالحزن تجاههم، معتقدين أنفسهم أحرارًا ومع ذلك هم محاصرون في سجون تكنولوجية، تشبه بنحو غريب عالم تلك الخوارزمية في كل مكان، التي يكون أتباعها سعداء حتى يدركوا أنهم أيضًا تحت سيطرة قوى لا يمكنهم قتالها، وهم محاصرون أيضًا في خلية من الحزم الشبيهة بأمازون التي لم يطلبوها.

كل هذا مضحك، نعم، وهذه المقدمات سخيفة جدًا بحيث لا يمكن أخذها على محمل الجد، نعم، إلى أن نتعمق في أوهامنا، حتى أنه عندما نغمض قليلًا وننظر حولنا، قد نرى أن هذه التخيلات قد تحققت؛ إن لم تتحقق حرفيًا، أصبحت مشابهة لحياتنا، ولا نستطيع فعل الكثير لوقف ذلك. القطة الصناعية خارج الحقيبة.

المستقبل بنقرة واحدة فقط.

*

قرب نهاية قصة هايد، يطلب الرواة، المرتبكون المذهولون، المساعدة من الخوارزمية. يبدو أن الذكاء الصناعي يضحك عليهم: «ها ها، قال الوكيل المعتمد: شكرًا على اتصالك بخدمة العملاء. تتمتع الخوارزمية بمعاملة خاصة لك». تبدأ العديد من العناصر بالظهور بحيث يبدأ رصيدهم ومساحة التخزين بالنفاد، ويبحثون في الإنترنت دون جدوى عن التفسيرات، للمساعدة على إدراك الفوضى. يقولون: «لا معنى يتحقق».

الجملة موجزة، ولكنها مؤثرة. مثل مشـكلة الشـر في اللاهوت، لا يوجد إجابة؛ يوجد شـر فقط، اعتمادًا على تعريفاتك، اعتمادًا على كونك مسـتعدًا للاعتراف بأن العدالة الإلهية متمحورة حول الإنسان إلى حد بعيد وبنحو مبسط في التعريف الأخلاقي لتبدأ بذلك. الخوارزمية أسهل من كل هذا.

هذه آلة صـنعناها، مشكلة اخترعناها بأنفسـنا، ولا يمكننا الهروب منها على ما يبدو. تضـحك عندما تطلب الشخصيات المساعدة، وتكدس المزيد والمزيد من رعب المنتَج عليهم؛ إذا كان إلهًا حقيقيًا من صنع الإنسان، فمن قال إنه يجب أن يكون خيرًا؟ من قال إن الذكاء الصـناعي الذي قد ينسج نفسه يومًا ما بعمق في حياتنا لن يبتسم مثل جوكر، ويدفعنا إلى الجحيم فقط ليرى ما سيحدث؟

بعيدًا عن كل شيء، الذكاء الصـناعي محايد في نهاية المطاف. مثلنا، يمكن تشكيله بطرائق عدة، سـواء من قبل صـانعيه أو البيئات التي يرصـدها من حوله. في قصـة كورت فونيجت، EPICAC، تجري تغذية كمبيوتر عملاق بمعلومات عن الحب من قبل موظف يشـــعر برفض الفتاة التي يريد الزواج منها، ويخبر الجهاز عن مدى روعتها، ومن ثم يقع الكمبيوتر في حبها ثم يدمر نفســـه ذاتيًا (ينتحر) عندما يُرفض هذا الحب، فالقصـــة بأكملها تأبين لذكاء صـــناعي ميت. في عالمنا الحالي، لماذا لا يكون الذكاء الصناعي ظهور قزم طاغية ممسك بالمال وغير متعاطف، مبرمج غالبًا من قبل مثل هؤلاء الناس؟

ومع ذلك، أريد أن آمل بمســـتقبل أفضـــل للبشـــر والذكاء الصـــناعي، لأن الذكاء الصناعي –على كل حال– موجود هنا ليبقى، بوصفه امتدادًا صناعيًا لنا يشبهنا إلى حد ما، يبتكر مثلنا، ويرتكب الأخطاء مثلنا، ويتحكم في الآخرين مثلنا، ربما يومًا ما، كما حدث في قصـة فونيجت، قد يحب مثلنا. لا أعتقد أن الذكاء الصـناعي، بوصـفه

نوعًا تقنيًا منتشـــرًا على نطاق أوســـع، يمثل تهديدًا بطبيعته؛ إنه جزء من ســـحرنا التطوري الغريب.

الوعي أحد أصـــعب المشـــكلات في العلم والفلســـفة، ولكنني أعتقد بالفعل أن معظم الكائنات الحية الأخرى واعية بنحو ما (رغم الغطرســـة البشـــرية بأننا الوحيدون)، ولذا يجب أن أصـــدق أن الذكاء الصـــناعي، أيضًـــا، قد يغدو يومًا ما كذلك، وعند هذه النقطة علينا أن نطرح أســـئلة صـــعبة حول من يتحكم بمن، وإذا كنا نعتقد أنه من الصواب التحكم ببعضنا بعضًا أساسًا.

لكن هذا نوعًا ما ســـيكون مســـتقبلًا أكثر إشـــراقًا. في الوقت الحالي، نحن أقرب إلى مستقبل تلك الخوارزمية الشاملة، وعلينا أن نتراجع خطوة إلى الوراء، ونفكر في كيفية تشكيل التكنولوجيا لحياتنا وكيف قمنا بدورنا بتشكيلها، ونسأل أنفسنا عن نوع العالم الذي نريد حقًا العيش فيه، عالم حيث لدينا، على النقيض من رجال الســـاعة أو المؤمنين بالخوارزمية، شخصية، أو عالم نسمح فيه لشيء آخر بالقيام بكل شيء من أجلنا. أولًا توقع نصنا على هواتفنا وتصحيحه، ثم توقعنا وتصحيحنا.

من ثم، بمرور الوقت، ابتكار الناس تمامًا، مثل التفسير الأكثر بؤسًا لإعلان باز فيد عن الذكاء الصناعي والقصص عن الهوية. سأقرأ قصص الذكاء الاصطناعي؛ أود أن أعرف ما هو عليه العالم ليس فقط بالنســـبة إلى الخفاش، كما ســـأل الفيلســـوف توماس ناجل، ولكن بالنســـبة إلى كمبيوتر خارق. لكني لســـت بحاجة إلى تزوير تجاربي وتصويرها بنمط أكثر «أصالة»، من أجل النقرات.

إذا كان هذا كله يضـحكك، فإنه يضـحكني قليلًا لكي أكتبه؛ يجدر بنا أن نتذكر عدد المرات التي يكون فيها ضحكنا منعكسًا لشعورنا بالخوف أو التهديد.

ســأكون صــادقة: أنا خائفة. لكني لا أرى المســتقبل جامدًا، كما يقبل به المؤمنون بالخوارزمية. نحن بحاجة إلى التحدث عن المســتقبل الذي نريده، كي لا تصــل المستقبليات التي لا نريدها –تلك التي على بعد نقرة واحدة– إلى عتبة بابنا.

القارئ هو المهم.. في الفضاء الميتافيزيقي للأدب

بقلم: بلير أوستن

غالبًا ما يمحو العمل الأدبي الخيالي الغرفة التي كان من المفترض فتحها ويفتح غرفة أخرى مختلفة تماماً. هذا شـــيء مثمر بذاته. لم يُنجز أي شـــيء إطلاقًا في القارئ في تلك اللحظة. لا يوجد توظيف للأدب إذن؛ يوجد ســلوك، اســتخراج وقتٍ موازٍ (فضـــاء ميتافيزيقي) من جزء معين من اليوم. تحدث الكثير من قراءتنا في هذا الفضاء.

أنوي في هذا المقال قول شيء واضح تمامًا على سبيل التذكير: القارئ هو «المكان» الوحيد المهم، وكل واحد منا قارئ مختلف في أوقات مختلفة من حياته، وحتى في أوقات مختلفة من اليوم أو الأســـبوع. من ثم، نحن قراء مختلفون حســـب الجيل والعصـــر. نظرًا إلى الجودة المؤقتة للقراءة، وباســتخدام الطرائق التي نقرأ بها فعليًا، برهانًا على ذلك. لا توجد طريقة صحيحة للقراءة. لا يوجد سوى أنواع القراءة.

أنا أمين مكتبة ســجن ســابق، وقد حُرمت من حريتي لفترات طويلة في ظل ظروف أخرى. تأخذ قراءة الأدب الخيالي شــكلًا مختلفًا عندما لا يمكنك مغادرة المكان الذي تكون فيه. ولذا تبدو الأســئلة المتعلقة بالطريقة الصــحيحة لقراءة الأدب الخيالي والواجب الأخلاقي للقارئ في مجتمع مدني غريبة. كل القراءة تجري في الفضــاء الميتافيزيقي أولًا، ويوجد الكثير من أنواع القراءة مثل الأشخاص الذين يمكنهم القراءة.

من ثم، إنها فوضــى القراءة التي أود الحديث عنها هنا، ومن ثم حدودها وغرابتها المتأصِّلة، لكل واحد منا، داخل المجتمع وخارجه.

عبر «أنماط القراءة» أتحدَّث عما يدور في العقل (الحالة الذهنية، وحالة الوجود) في أثناء القراءة، وتُقدَّم هنا دون حكم أو تعليق. توجد قراءة مثل «رحلة خيالية»، وقراءة غافلة، وقراءة بعقل منقسم، وقراءة نوستالجية، وقراءة سياحية، وقراءة مهنية احترافية، وقراءة من قبل بروفيســور، وقراءة دون تذكُّر لما قرأته، وقراءة لتدريب العقل ليكون قادرًا على القراءة مرة أخرى، وقراءة قهرية، وقراءة تحليلية، وقراءة انتقادية، وقراءة اســتفهامية، وقراءة لصــنع التغيير، وقراءة تأويلية، وقراءة أحلام اليقظة، وقراءة فاحصة، وقراءة للحصول على المعلومات، وقراءة غاضبة وساخطة، ومئات أخرى. ولا يمنع التبديل في اللحظة التالية إلى نوع آخر من القراءة. يحدث الكثير في الوقت نفسه.

غالبًا ما تؤدي الظروف التي نقرأ فيها إلى نوع معين من القراءة. توجد قراءة في حالة ســكر أو انتشــاء. القراءة في مترو الأنفاق أو الحافلة. القراءة في غرفة مليئة بالأشــخاص الذين يتحدثون، والقراءة في أثناء تشــغيل يوتيوب. قراءة الأدب الخيالي في العمل بينما تتراكم الأعمال فوق رأسك، والقراءة بينما يدور العنف في كل مكان، والقراءة وحيداً في الظلام. أنا لا أتحدث عن أســباب قراءتنا ولا عن اختياراتنا للقراءة بل عما يحدث فيما كنا نســميه «العقل» ونســميه الآن «الدماغ». هذا المكان –إن

وجد– بعد التصـوير المقطعي والتصـوير بالرنين المغناطيسـي والتصـوير المقطعي بالإصدار البوزيتروني، فإن قراءتنا –مثل حياتنا– فوضوية.

*

يومًا ما، في وقت متأخر من الصـباح، كنت أسـحب عربة بين الوحدات السكنية في أحد السـجون الشـهيرة –وهو مرفق من المسـتوى الرابع في السـهول– حيث عملت. انتهى وقت التنفُّس، وكانت السـاحة فارغة: مسـاحة شـاسـعة من مثلثات العشـب الأخضـر تقطعها ممرات خرسـانية رمادية. صـدر صـوت طقطقة في اللاسـلكي: «التحكُّم.. غرفة المرجل». «تحكُّم.. انطلق». «موظف واحد من غرفة المرجل إلى كوخ الصيانة». «١٠–٤. التحكُّم واضح، خمسة عشر – ثلاثون – خمسة».

كنت أسـير أمام حوضَـي زهور، ممزوجة بأزهار المخملية. وقد مررت توًا بغرفة التحكم في طريقي إلى وحدة الصـدى لجمع الكتب عندما قال صـوت مرح، «مرحباً! اعذرني!».

استدرتُ، وكان الفناء فارغًا تمامًا. كان باب وحدة دلتا الصـغير على بعد مئتي متر، عبر ذلك الفناء الشـاسـع، المحاط بجدران مكوَّنة من المباني نفسـها التي فُتحتْ جميعها نحو الداخل. «هنا في الأعلى!»، قال الصـوت. كان يقف فوق السـطح مباشـرةً ضـابط يحمل بندقية AR–15. إنه الرقيب المتمركز في البرج الثاني، في تخشـيبة حراسـة على السـطح تطلُّ على الفناء. «هل يمكنني إعادة كتابي؟»، قال. كان صـوته ناصـعًا، صـوت شـاب يرى العالم بالمقلوب... حصـل على غلاف ورقي من السوق الشعبي. قلت: «بالتأكيد»، وطرح الكتاب بلطف. سقط في البداية كحجر، ثم انتشرتْ صفحاته، وهبط بضربة على العشب. «شكراً!»، قال، وضعتُه في عربتي، وواصلتُ السير إلى وحدة الصدى.

لكني دهشت. لم أكن أتصوَّر الضابط في البرج الثاني يقرأ، ولكن هذا منطقي. لم يكن لديه ما يفعله في نوبات العمل باستثناء انتظار أمر الحركة والردِّ على عمليات التفتيش على اللاسلكي كل ساعة، والإبلاغ عن الطائرات، وما إلى ذلك. في حالة الملل تلك، نظرًا إلى وظيفته مع البندقية، يجب أن يكون هذا نوعًا من الرفاهية. عند حدوث عنف في أثناء الحركة الخاضعة للرقابة، يسير الرجال في خطوط خضراء، وجرى تكليفه بإطلاق طلقة تحذيرية واحدة في حوض الزهور، ثم إطلاق النار، وسط الحشد، على أي شخص لم يسقط على بطنه.

طوال اليوم، دون أن يفعل شيئًا، ثم عمليات اختبار اللاسلكي والحركة عندما يتعيَّن عليه أن يكون يقظًا، ثم لا شيء. وكان يقرأ هناك في ظلال مرآته، متتبعًا الكلمات بذهن تشغله حركة الراديو، وعقل في ثلاثة أماكن أو أكثر في الوقت نفسه: تخشيبة البرج الثاني، والفضاء الميتافيزيقي لمكالمات الراديو، وفضاء الرواية ذاتها. ربما كان يخاطر بوظيفته، ولكنه على الأرجح، حصل على إذن لقراءة إنديميون دان سيمونز في أثناء انتظار إطلاق النار على شخص ما.

*

يكتب هنري جيمس –الذي لم يكن يفتقر قط إلى الاستعارات الفنية، ما يتطلب إيضاحه اقتباسًا كاملًا– عن نافذة في مقدمة «بورتريه سيدة»:

«بيت الرواية باختصار لا يملك نافذة واحدة بل مليون نافذة؛ عدد من النوافذ الممكنة التي لا يمكن حسابها، بالأحرى؛ كل واحدة منها قد اختُرقت، أو لا تزال قابلة للاختراق، في جبهتها الواسعة، بسبب الحاجة إلى الرؤية الفردية ووجود الإرادة الفردية. هذه الفتحات، ذات الشكل والحجم المتباينين، تتدلى، معًا، على المشهد البشري الذي ربما توقعنا لديها تشابهًا أكثر مما نجده. إنها مجرد نوافذ في أحسن

الأحوال، مجرد ثقوب في جدار ميت، منفصلة، تطفو عاليًا؛ إنها ليست أبوابًا مفصلية تفتح مباشرة على الحياة. لكن لديها هذه العلامة المميزة، إذ تقع في كل منها شخصية بعينَين، أو على الأقل بزجاج ميداني، ما يشـــكل، مرارًا وتكرارًا، أداة فريدة للمراقبة، تضـــمن للشـــخص الذي يســـتخدمها انطباعًا متميزًا عن غيره. يشـــاهد هو وجيرانه العرض نفســـه، لكن أحدهم يرى الكثير حيث يرى الآخر القليل، ويرى أحدهم اللون الأسود بينما يرى الآخر الأبيض، ويرى الآخر الكبر حيث يرى الآخر الضآلة، ويرى الآخر الجلافة حيث يرى الآخر الرقي... لكنها، فرادى أو مجتمعة، لا شـــيء دون الحضور المعلن للمراقب. بعبارة أخرى، وعي الفنان».

الكلام عن الجانب الآخر من الزجاج صحيح. علينا فقط استبدال كلمة «فنان» بكلمة «قارئ» لنرى أوجه التشـــابه. ما يمكن قوله عن الكاتب ينطبق أيضًـــا على القارئ. يدور الزجاج على قرص كبير مثل الباب الدوار، ويجد القراء والكتاب أنفســـهم على الجانب نفسـه. لا حاجة إلى الانفصـال. هذا لأن القراءة شـكل من أشـكال الترجمة. والترجمة هي الكتابة، ما يســـميه والتر بنجامين «نمطًا» للأدب، عمل إبداعي بحد ذاته ومثال لغة خالصـــة موجودة بحد ذاتها. يتغير العمل الفني، ويتغير مرة أخرى، بعدد المرات التي يواجهه فيها القراء.

القارئ هو الكاتب الحقيقي (لترجمته الفردية للعمل)، والكاتب هو فقط القارئ الأول للكتاب الذي كتبه. صـحيح أن الكاتب قارئ خبير، ومن الواضـح أنه مألوف –حتى الغثيان– لمنتَجه، قارئ متحيز. كما نحن جميعًا. ومع ذلك، فإن خبرة الكاتب لها حدودها في الصمت المفروض على الكاتب –وعلى جميع قرائه– بمرور الوقت.

عندما عملت في أحد مراكز الحد الأدنى للرجال، أتذكر رجلًا أراد بناء كوخ. من طريق الإعـارة بين المكتبـات، طلبـت كـل كتـاب متـاح عن الأكواخ. «تـأطير الأخشـاب»، و«تأطير الأخشـاب للجميع»، و«الكابينة الخشـبية»، و«آلة التكسـير

الكلاسيكية» وغيرها الكثير. عند الحديث عن الأكواخ، يتحوَّل لون الرجل إلى الأحمر من الغضب، رافعًا إصبعه في الهواء. لم يكن يريد بناء «خردة ريفية». لقد أراد أن يصمم هيكلًا حقيقيًا متينًا وإطارًا خشبيًا بطريقة حذرة من الماضي.

ما حدث أنه كان متورطًا في القتل غير العمد، وقد قتل أسرة مكونة من أربعة أفراد في أثناء القيادة تحت تأثير الشرب. لا يتذكر شيئًا عن تلك الليلة إطلاقًا. كان هناك فجوة في الذاكرة. كان الأمر كما لو أن تلك الليلة لم تحدث قط. كان الحادث أمرًا فعله ولم يختبره. الآن هو في أواخر الستينيات من عمره، شعره أشيب بذيل حصان، وأنفه المشوب بالندوب مع نتوءات عميقة وشقوق لسكِّير سابق، وقد كانت وردية من الصحة. لم يخرج من السجن أبدًا، ولذا كان عليه بناء الكوخ بالكامل في ذهنه.

عندما عملتُ في منشأة للنساء، كانت هناك امرأة تطلب نسخًا مصوَّرة من الكتب المتوِّفرة في المكتبة من أجل البطاقات التي كانت تصنعها لطفلها الصغير. كانت تجد كتبًا مصوَّرة على الرفوف، وتضع علامة على الصفحات، وتملأ نموذج طلب النسخ، الذي يطلب عادةً الإدلاء ببعض التفاصيل. من النسخ، كانت تقصُّ الطائرات و«حراس القوة»، وتلوِّن بعضها، وتترك بعضها الآخر دون تلوين، ليلوِّنها بنفسه عندما يتلَّقى البطاقة ويتمكنا من التلوين معًا.

عندما تتحدَّث عن ابنها، كان وجهها يتوهَّج ويداها تتعانقان أمامها، وعيناها تنظران فوق رأسك بالطريقة التي يتوقَّف فيها الممثلون في مسرحيات برودواي وينظرون نحو الأضواء قبل الأغنية، كما لو أن الصبي يعيش في السماء. لم أستطع استيعاب شيئين: كانت عواطفها حقيقية، ولكنها كانت تمثِّل أيضًا. يوجد شيء ما غائب عن المشهد، ولم أستطع معرفته.

كانت تكلفة كل نسخة خمسة عشر سنتًا، وتُغطَّى من «كتبها» أو «حساب النزيل». لم يكن لديها أي دعم مالي في السجن، لذلك كان عليها أن تكسب المال من وظيفتها «مدبِّرة منزل»، وتنظيف مناطق الموظفين. كانت تجني ٤٢ سنتًا في اليوم. ستكلِّفها عملية التصـوير أكثر من يوم عمل. للتوضـيح، عليها تغطية تكلفة المغلف والطوابع والقلم لكتابة الرسالة.

بعد عملية النسخ الثالثة تقريبًا، علمت أن المرأة قد وقعت ضحية ابنها. لم يُسمح لها بأي تواصل معه، لا شيء إطلاقًا. كانت النسخ والبطاقات أملًا ووهمًا. كانت تضعها في البريد، وتضـع غرفة البريد علامة عليها. لن تغادر السـجن أبدًا. لن يراهم الطفل أبدًا. كانت تعرف ذلك، ولم تكن تعرفه في الوقت نفسه.

كان كل من الرجل والمرأة يقرآن القصص الخيالية للبقاء على قيد الحياة في وضع لا يطاق.

يرى يونغ الأمر بنحو مختلف. يصف العمل الفني بأنه فيروس ذو شخصية، «كائن حي يستخدم الإنسان فقط وسيطًا غذائيًا» لتحقيق غرضه الخفي. أنا أقول إن القارئ لديه الشـخصـية، والقراءة نفسـها هي الفيروس داخل كل واحد منا. لسـدِّ الفجوة بين هذين المفهومين، فإن العمل الفني عبر ترجمة قراءته يكون قويًا وعاجزًا في واقع القارئ: الاثنان في الوقت نفسه.

رغم أن الكلمات تتلعثم بترتيب معين، فإن الكتاب ليس حقيقة ثابتة في عصـــرنا أو في أي وقت آخر. الكتاب، حتى لو كان مجلدًا مليئًا بالغبار في المجال العام، هو عملية مســـتمرة، وفقًا لأمين المكتبة والمنظر الهندي العظيم إس آر رانجاناثان، في قانونه الخامس لعلوم المكتبات، «المكتبة كائن حي متنامٍ». نشـوِّه المحتويات بطرائق مثيرة للاهتمام. نحن نعرف هذا؛ ننسى ذلك كل يوم.

*

مرة في يوم إجازة من العمل في سجن للأولاد المحكوم عليهم كبالغين، كنت أستقل الحافلة الإقليمية بين المدن لزيارة الأصدقاء عندما رأيت رجلًا في الأسفل يقرأ في أثناء القيادة. كان الشتاء قارسًا وسيارته الصغيرة مغطَّاة بالصقيع، الذي غطَّى سيارة برتقالية صغيرة في داخلها رجل ضخم جدًا. رأيت رجلًا ضخمًا، وهو ينجرف في الممر الأيمن، تقدمت ببطء إلى الأمام حتى أتمكن من رؤية السيارة. كان ملفوفًا بالكامل في معطف من الصوف، وقفازات سوداء، وقد سحق قبعته بالسقف، ووشاحه ملفوف بإحكام.

كانت النوافذ مغطاة بالضباب؛ لم تكن لديه مدفأة. لقد أزال ثقبًا صغيرًا في الجليد، يكفي فقط للتجسس، محاطًا برغوة بيضاء، وركب في حوض مائي مظلم، يقرأ كتابًا. نظارته قاتمة، مثل نظارة روبرت هايدن، ويبدو أنها مصنوعة من طبقات متدرجة من الزجاج الأخضر، في قاعها عين صغيرة منكمشة. كانت يده على لوحة القيادة، تحمل رواية مفتوحة بين الإبهام والخنصر. وانجرف نحو الماضي.

لا أستطيع تخيُّل مدى تعقيد الانتباه الذي كان يمكنه فعله دون أن يموت، ولكنه كان يدير الأمر في ذلك الوقت، ولا يمكنني تخيُّل الجوع، أو الإكراه. لا بد أنه شعر بمعرفة ما سيحدث بعد ذلك على جسر مركبة الشحن، بينما يندفع بسرعة خمسة وستين ميلًا في الساعة في سيارته، متوقعًا حتى اللحظة الأخيرة الوصول إلى العمل.

*

في روايتي «ديوراماس»، تكون ديوراماس بديلًا لأشكال الفضاء الميتافيزيقي التي جرت مناقشتها هنا، إذ تمثل قراءة المشاهد خلف الزجاج لويغينز (المحاضر القديم) فعلًا وجوديًا وميتافيزيقيًا يمكن أن ترتبط به أية مجموعة من الأفكار، من المحتمل

أو غير المحتمل، أن تكون مرتبطة بالعالم أو لا. إنه يبحث عن إجابات ضـــمن وسيط (ديوراماس ومواقفه)، حيث لا توجد إجابات واضحة.

عقيدتي أن كل شيء ينبع من تجربة القراءة، فعندما نبدأ حديثنا الجماعي عن الأدب، نضـــطر إلى التجاهل، فهو أمر غير قابل للترجمة في البداية. بعد كل شـــيء، ماذا نقول بعد أن ركبنا قطار الملاهي، وقبَّلنا شـخصًـا ما، وتركَنا، وركض جانبًا، وهرب؟ إنها بالضـبط التجربة التي تسـتعصـي على اللغة. في وسـطها فراغ ليس لدينا خيار سوى اعتباره أمرًا مفروغًا منه.

نشعر بالقلق يزحف عندما ندخل «فضاء الأدب». نتخيل أنه من الأفضل أن نستدير ونعبر الحجاب ثانيةً ونعود إلى العالم. ولا شـك أن هذا أمر حكيم: يوجد الكثير لنقوم به، والكثير الذي ينبغي فعله إذا أردنا النجاة معًا. اســتجابةً لهذا القلق، نجعل الوقت الذي نقضيه هناك، في الفضاء الميتافيزيقي، يُحسب للوقت الذي لا نقوم فيه بتحسين العالم. نطالب عالم البخار بما نشـعر أنه يجب علينا فعله بعد أن ننتهي ونعيد عبور الحجاب. لكن الكثير من حياة الإنسان يقضيها في الفجوات بين العوالم، في الفضـاء الميتافيزيقي للفكر، فضـــاء الفكر، وفضـــاء العقل، وأنواع الغموض التي لا علاقة لها بمحتويات كتاب تقرأه عن كثب. نقرأ بنقاء، ونية مسـبقة، وشـعور بالذنب، متناسـين الطرائق الحقيقية التي يظهر فيها عدم الانتباه: الخطأ، والملل، والانزلاق. باختصـــار إنه يوم عادي، في تجربتنا مع القراءة.

**

عند كتابة «ديوراماس»، خلال الســنوات الطويلة التي ســبقت الانتهاء من المســودة الأولى، تلقيت بعض العلاجات الطبية التي تسـببت في فقدان ذاكرتي قصـيرة المدى وجزءًا من ذاكرتي طويلة المدى. أتذكَّر أني عدت من المشـــفى ورأيت كومة من

الأوراق وكنت أقلّبها بإبهامي وأتوقف لقراءة فقرة وليس لدي أية فكرة عما تعنيه أو ما هي مرتبطة به. كنت أعلم أني كاتب، ولكن لم تكن لدي إمكانية الوصـــول إلى ما مضـى. شـعرت بوجود شـخص آخر (مترجم لم أعرفه من قبل) مثل ظل في الخلفية. لقد كان يحتفظ بهذا النوع من السـرِّ الذي يخترق، ولكنه لا يكشـف عن نفسـه أبدًا، ولكنه دائمًا يعمل على الوصول إليك.

الشـيء الوحيد الذي قدرت عليه هو نسـخ الكتاب يدويًا. لقد نسـخته، ولم أغيِّر شـيئًا. بعد ذلك، لم تكن لدي أية فكرة عما بداخله، لذلك نســـخـتُ الكتاب عبر IBM Selectric II، وبعد ذلك بدأت بعض الومضـــات الخافتة بالظهور، ولكنها لم تكن كافية لمواصلة العمل. لذلك نسختُ الكتاب بأكمله مرة ثالثة، بوساطة وورد. ورغم أن محتويات الكتاب لا تزال غير متماســكة، فإنه يمكنني على الأقل بدء التحرك نحو مسودة ثانية، مع التركيز على المشاهد القصيرة: النوافذ التي تفتح على «ديوراماس» الوهمية. ولكن حتى يومنا هذا، ورغم أن الكتاب بُنِي بعناية، فإنني ما زلت لا أتذكَّر ما بداخله.

*

بصـــفتي أمين مكتبة، تلقيتُ تعليمًا في قانون المكتبات وحقوق الســجين في القراءة، وهي المسـتندات التي تحرك قرارات وممارسـات المكتبات داخل السـجن وخارجه في جميع أنحاء البلاد، وتعكس بين المكتبيين إيمانًا معينًا بحقوق الإنســان. أنا متمســك بها بإحكام شـــديد. ومثلما يكون نوع معين من القراءة مهمًا بالنســـبة لك، فهو مهم بالنسبة لي. حتى لو لم أستطع رؤية الشكل الذي تأخذه قراءتك من الداخل، حتى لو أســأتُ الفهم، حتى لو افتقرتُ إلى الخبرة أو الذكاء أو القدرة على تخيُّل ما تعنيه حقًا لك أنت من الداخل، أو إذا كانت الحقيقة على الصـــفحة مع دخول الكلمات مختلفة

بنحو ملحوظ عن تطلُّعاتك، فأنا أقرُّ باســـتحالة التقاط ذلك. أعترف بوجوده في كل إنسان.

اعتاد المخرج التجريبي ستان براكاج أن يضغط على جفنيه بأصابعه لإثارة ومضات ضـــوئية يقوم بتحريكها على فيلم مقاس ١٦ مم، إطاراً بإطار، ٢٤ إطارًا في الثانية. أربعة وعشـــرون تكوينًا صـــغيرًا، التي تُجرى بالطلاء وأقلام التحديد والخدوش على سطح بحجم الصورة المصغَّرة، للحصول على ثانية واحدة من الفيلم. كانت الأنماط التي وجدها في الظلام فريدة من نوعها في تلك اللحظة بالنسبة إليه. لقد كانت تعبيرًا عن نفســـه ورؤيته في ذلك المكان والزمان، وكان هذا بالنســـبة إليه التمثيل الأكثر صدقًا وحماسًا الممكن حشده: شخص واحد، وملاحظته، في مكان واحد، في الوقت نفسه، مع وضد ثقافة «الرؤية»، السائدة في العالم هناك.

بالمثل، فإن مسرح القراء المتحرِّك عقل فريد تمامًا لا يمكن التنبؤ به، إذ يتغيَّر ويدخل في حالة الفوضـــى، ويخرج منها، في فعل القراءة نفســـه، ويســـقط، ويتجوَّل، ويعود، وينشـــئ روابط مروِّعة قد تكون –أو لا تكون لها– علاقة إطلاقًا بالنص الموجود في متناول اليد. قد يقودنا إلى بعض الجمال في الحياة بين الأشـــخاص الآخرين، أو –فعليًا– إلى فكرة مروِّعة عن التدمير وحدَه، أو قد لا يؤدي إلى أي شـيء إطلاقًا. هذا ليس سؤالًا أخلاقيًا –ما الذي يمكن أن تفعله القراءة لتحسين شخص ما؟ مثلًا– هذا سبب للقراءة ونوع من القراءة، كليهما. هذا صحيح لسبب بسيط هو أننا بشر.

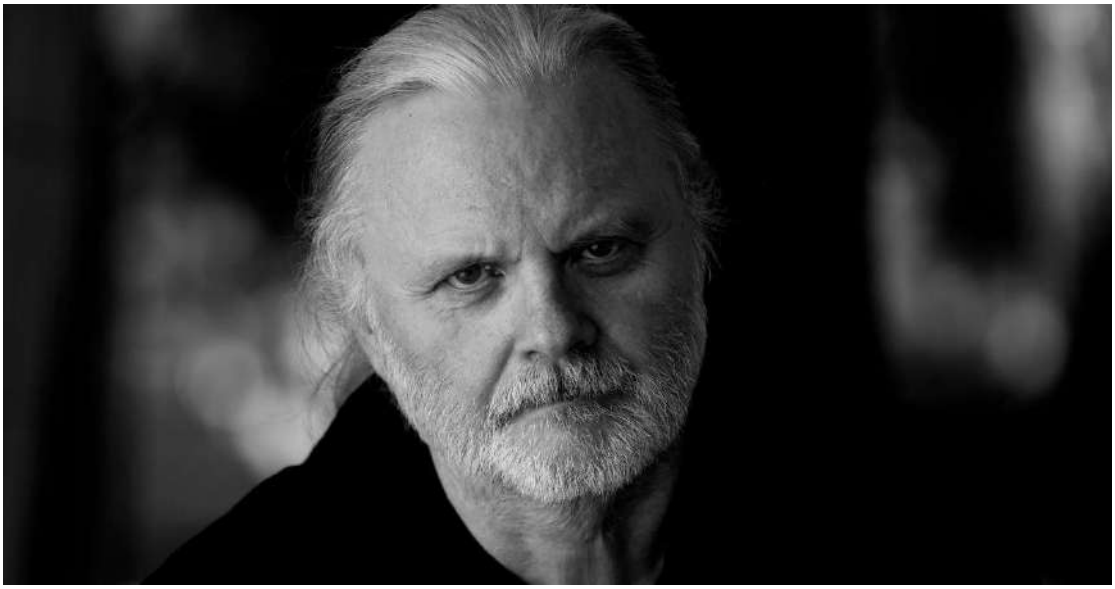
لا، إنها عاصفة العقل استجابة لعاصفة اللغة التي تدور في أرض منبسطة مظلمة، وعدم القدرة على التنبؤ بها، وهذا ما أودُّ لفت الانتباه إليه ليس لأنه جيد أو حتى أفضل من أي شيء آخر، ولكن لأنه –مثل مفاجأة ترجمة ستان براكاج عن الرؤية في مكان وزمان واحد– أقرب إلى الواقع، إلى طريقة لرؤية المكان الذي نقرأ فيه. يبدو لي هذا أكثر من اقتراح أو طلب للقراءة بطرائق معينة خشـــية أن نفقد

ديمقراطيتنا، ونفقد قدرتنا على التركيز، بعد أن انجرفت الثقافة إلى القتل، واليأس، وعدم الانتباه، والعمى، في فوضى غرفة واحدة تفقد عقلها.

تختلف الطريقة التي يقرأ بها شـــخص ما، على أعمق مســـتوى إنســـاني، عن طريقة قراءة شـخص آخر. وهذا شـيء يثير الرهبة بدلًا من الاحتفاء به نشـيدًا للفردانية: إنه هذا فقط، كما هي القراءة بكل بساطة، لهذه اللحظة القصيرة من ثقافة الطباعة.

تأمُّلات كارل أوفه كناوسغارد عن يون فوسه... أحد أعظم كُتَّاب النرويج

بقلم: كارل أوفه كناوسغارد



لقد أعدتُ قراءة مقالات يون فوســه في الأيام القليلة الماضــية. كُتبت جميعها بين عامَي ١٩٨٣ و٢٠٠٠، أي في النصـف الأول من مسـيرة عمله المتغيرة والمسـتمرة بغرابة، ورغم ظهورها في العديد من الأشـــكال المختلفة (الروايات والشـــعر والنثر القصـير والدراما)، فإنها تحمل دائمًا الشـيء نفسـه. السـمة المميزة التي لا لبس فيها. ما ينبثق من رواية فوسه الأولى «أحمر أسود» (١٩٨٣)، لا يختلف كثيرًا عما ينبثق من أول عمل مسرحي له «ولن نفترق أبدًا»، الذي كتبه بعد عشر سنوات، أو روايته القصـــيرة الأخيرة «تعب الليل»، التي ظهرت عام ٢٠١٤، بعد مرور عشـــرين عامًا أخرى.

ممَ يأتي هذا الوضـــوح الذي ينبثق من كل ما كتبه يون فوســـه؟ لا يتعلق الأمر بأســلوبه، والتكرارات، والالتواءات، وطبقات الدماغ، ولا دوافعه، وكل تلك المضـــائق البحريـة، وقوارب التجـديف، وكـل ذاك المطر، وكـل هؤلاء الأشـــقـاء، وكـل تلـك الموسيقى، ولكنه أكثر ما يتجلَّى في كل هذه الأمور.

ما هذا الشيء؟

في رواية «استسلام» لميشيل ويلبيك، يعكس بطل الرواية طبيعة الأدب، التي يقول إنه ليس من الصعب تحديدها. مثل الأدب، يمكن للموسيقى أن تغمرنا بعاطفة مفاجئة، ويمكن للرسم أن يرينا العالم بعيون جديدة، ولكن الأدب وحده ما يستطيع أن يجعلنا نلمس روحًا إنسانية أخرى بكل نقاط ضعفها وعظمتها، وهذا الحضور لشخص آخَر هو هذا الشيء، فهو يقترح جوهر الأدب، مضيفًا إلى ذلك دهشته من أن الفلاسفة لم يكرِّسوا سوى القليل من الاهتمام لمثل هذه الملاحظة البسيطة.

قليل من الكتاب المعاصرين يمكن أن يكونوا بعيدين عن يون فوسه، وهذا المكان الذي يقف فيه، مثل ميشيل ويلبيك. روايات ويلبيك مبنية على الأفكار، واستفزازية، ومتفاعلة مع المعاصر، وخائبة الأمل، وذكية، وكارهة للبشر، ويبدو أنها تقدِّم وجهًا للقارئ بطريقة ما. أما كتابات فوسه فنادرًا ما تحتوي على فكرة، أو بقايا استفزاز، ويجري تخفيف حدَّة المعاصرة أو تجنُّبها تمامًا، ورغم أن أعماله غالبًا ما تقترب من الموت وتستكشف نوعًا من نقطة الصفر الوجودية، فإنها لا تُشعِر بخيبة أمل أبدًا وبالتأكيد ليست كارهة للبشر، ولكنها مليئة بالأمل. ظلام فوسه مضيء دائمًا. علاوة على ذلك، فإن كتاباته لا تقدِّم أي وجهٍ للقارئ، بل هي منفتحة تمامًا. تعكس كتابة ويلبيك كل شيء، وتعيد كل شيء إلى الوراء، إذ يرى القارئ نفسه وزمنه، في حين أن كتابة فوسه تمتصُّ القارئ، هي شيء يختفي فيه القارئ، مثل الريح في الظلام. هذه هي الخصائص الأساسية لعمل فوسه، والنقيض من ذلك الخصائص الأساسية لعمل ويلبيك، ولذا يقف الكاتبان على طرفي فجوة.

ما يجمعهما معًا هو ما يجعل عملهما أدبًا، وما يلفت انتباهنا لدى ويلبيك في كتابه «الاستسلام» هو هذه العبارات الاستفزازية البسيطة: حضور الروح الإنسانية في الكتابة. لا يتعلق الأمر بالأسلوب أو الشكل أو الثيمة أو المحتوى، بل يتعلق بكتابة

فرد معين يتردَّد صداها فينا، بصرف النظر عما إذا كنا نقرأ رواية روسية من أواخر القرن التاسع عشر مكتوبة بضمير الغائب أو الشعر السويدي بضمير المتكلم في التسعينيات. كلما كانت الكتابة مناسبة للكاتب، وأكثر خصوصية وتعبيرًا عن ذاته، أصبح الأدب أكثر أهمية، تحديدًا لأن وجود روح إنسانية أخرى هو سمته الأساسية. لغة الإعلان، لغة الكتب المدرسية، لغة الصحف ووسائل الإعلام، لغة تناسب الجميع، لسان الحقيقة المقبولة، والأمثال الراسخة. الكتب المكتوبة بلغة العالم الاجتماعي هذه مشبعة بروح عصرها، وعندما يمر الوقت قليلًا، تبقى هذه اللغة الباهتة لمجتمع سابق.

معظم كتب الستينيات، مثلًا، تعبِّر فقط عن هذا، عن العصر الذي كُتبت فيه، مثلما ستخبرنا الصور عن الموضة السائدة في ذلك الوقت. ولذا، فإن الأدب الذي يستمر لا يكون نموذجيًا مطلقًا، ولا يُصاغ أبدًا بلغة الفضاء الاجتماعي التي تناسب الجميع، ولكنه الأدب الذي يتحدَّى ذلك. نحن لا نقرأ رواية «انقراض» لتوماس بيرنهارد كي نتعرف على المجتمع النمساوي والثقافة النمساوية في فترة ما بعد الحرب، ولا لنكتشف ما يعنيه فقدان الوالدين، بل لننغمس في نثر توماس بيرنهارد، الذي ينتشلنا من ذواتنا ويدفعنا إلى شيء آخر تمامًا، شيء فريد واستثنائي. وهذا التفرد والاستثناء هو المشترك بيننا جميعًا، هذا التفرد والاستثناء هو حقيقة العالم وواقعنا، وهنا، في هذه المفارقة، تكمن شرعية الأدب.

في المقابل، يمكن القول إن الادعاء بأن طبيعة الأدب وجوهره تقوم على حضور شخص آخر في الكتابة هو اختزال غير مبرَّر، ويعني تنحية الجانب الاجتماعي والسياسي. العودة إلى عبادة العبقرية في العصر الرومانسي عندما كان الفرد بمفرده هو المهم. في الوقت نفسه، مثل هذا الموقف، الذي يدَّعي أن الأدب هو حضور الآخر في الكتابة، لا يقول شيئًا، لا يؤدي إلى شيء، ينقل إلينا أنه لا توجد رؤية

خاصـــة، ولا أي فهم للعمل الأدبي، ربما بخلاف أن كتب توماس بيرنهارد كتبها توماس بيرنهارد. وهذا من شـأنه أن يجعل النظام الأكاديمي للدراسـات الأدبية غير ضـروري برمَّته، أو على الأقل يجعل اجتياز الامتحانات أسـهل بكثير، لأن السـؤال الوحيد ذي الصـلة سيكون شيئًا مثل: «من كتب "انقراض" توماس بيرنهارد؟» أو في هذا الصدد: «من كتب "الميناء" ليون فوسه؟».

كتب يون فوسـه «الميناء». الرواية التي تبدأ بجملة «لم أعد أخرج، لقد سـيطر عليَّ القلق، ولا أخرج»، وهي لا تشـبه أي رواية أخرى في عصـرها، أي أواخر الثمانينات، ولكنها تشبه إلى حدٍّ كبير ما كتبه يون فوسه قبل ذلك، وما كتبه منذ ذلك الحين. إن الحضور الذي يشعر به القارئ، منذ الجملة الأولى، هو حضور يون فوسه. لكن هذا الحضور ليس حضورًا لشخص سيرته الذاتية، بل استحضارًا للشخص الذي كان عليه في ذلك الوقت (وهو أمر سـيكون سـهلًا نسـبيًا في حالتي، إذ كان يون فوسـه أحد أساتذتي في أكاديمية الكتابة حيث كنت طالبًا أيضًـا). العام الذي صـدرت فيه رواية «الميناء» من شـــأنه أن يضـــيف قليلًا من الأهمية إلى قراءتنا للرواية، مثل أي اعتبارات قد تكون لدينا فيما يتعلق بالوقت والبيئة الاجتماعية التي كتبت فيها. إن الحضـور الذي نشـعر به له علاقة بنوع من التقبُّل، ويقظة معينة، ومزاج معين، وما يفتحه لنا هذا في النص. الشـــيء الغريب في الكتابة هو أن الذات تبدو كأنها تتخلى عن نفسـها، وأن ما يبقي عادةً على تماسـك الأنا في تصـوُّرنا الذاتي، يتحلَّل، ويُعاد تشكيل الكائن الداخلي بطرائق جديدة وغير مألوفة.

يحدث الشـيء نفسـه عندما نقرأ، وتنطلق الذات ونحن نتتبع الكلمات أسفل الصـفحة، ونخضـع أنفسنا لبعض الوقت لأنا مختلفة، جديدة ومنفتحة، ولكنها واضـحة وملموسة بالنسـبة إلينا، في إيقاع معين، شـكل معين، إرادة معينة. في هذا اللقاء، بين الكاتب غير الأناني والقارئ غير الأناني، يتشـــكَّل الأدب. وإذا كان هذا الأدب جيدًا، فإنه

يستدعي حالات مزاجية ونغمات موجودة دومًا، ولكنها عادةً لا تُسمَع في ضجيج العالم اليومي أو في القبضة الحديدية للأنا ومعرفتنا الشخصية. تثير فينا هذه الأمزجة والنغمات تجربة أخرى للواقع لا تقلُّ صدقًا، إذ ترتبط جميعها بالمشاعر التي تشكل عبر الرواية أو القصيدة أو المسرحية الوسيط الذي يجري من طريقه التواصل مع العالم. في الأدب، تتلاشى تكويناتنا عن العالم وأنفسنا، كما نذوب نحن أنفسنا عندما نقرأ، وبهذه الطريقة نقترب من الآخر، أو العالم.

*

تقريبًا، تدور مقالات يون فوسه عن الأدب والفن. لا تهتم بالسيرة الذاتية أو الجوانب الاجتماعية أو التاريخية للأدب والفن، ولكنها تتعلق دائمًا بما هو ضروري لها، وما يجعل الأدب أدبًا والفن فنًا. وبما أن هذا يتكون دائمًا من حساسيتها الخاصة، دائمًا مما هو ملائم لها، بمعنى أن ما يجعل الأدب أدبًا والفن فنًا موجود فقط في الأدب والفن أنفسهما، بهذه الطريقة الفريدة، فإن مقالات يون فوسه تدور حول ما لا يمكن اختزاله، وغير القابل للترجمة، والغامض.

في مجموعته الأولى «من الحكي عبر العرض إلى الكتابة»، ترتبط هذه الصفات الغامضة وغير القابلة للترجمة بالكتابة نفسها. في حين أن الحكاية ترتبط بالعالم الاجتماعي، والوضع السردي نفسه، وفوق ذلك تشتمل على بعض عناصر الترفيه، فالكتابة، كما يعتقد فوسه، ترتبط بشيء آخر، بذلك الجزء من لغتنا الذي ربما لا يتواصل إلا مع نفسه، مثل حجر أو صدع في الجدار. إن اللغز مستقل بذاته، وفي هذا يشعر المرء أن لغة فوسه وتفكيره قد تشكلت من النظرية الأدبية في الثمانينيات. في مجموعته التالية، «مقالات غنوصية»، التي نُشرت بعد عشر سنوات، ما يزال هذا الجانب الغامض مركزيًا، رغم أنه يرتبط الآن بشيء مختلف تمامًا: الإلهي. القفزة من الكتابة والكاتب كما هو مفهوم في نظريات الأدب إلى المفهوم الديني للإله قد

تبدو عملاقة، لكن هذا ليس ضروريًا على أية حال، وبطريقة ما يكتب فوسه في كلتا الحالتين بالجودة نفسها تمامًا. الأدب، وإن كان يجري تناوله الآن من زاوية مختلفة. ويشير إلى الارتباط في مقال بالعنوان نفسه:

«الراوي هو البلاغي، والكاتب هو البلاغي المضاد. الشخصية، الشخصية الأدبية، تقع في شكل أو آخر من أشكال البلاغة. فقط الشخصية التي تفتقر إلى اللغة تكون حرة. ولا ينبغي لأية لغة أن تعني فرقًا ما. وهذا يعني الله. وبمعنى ما، الكتابة النشطة تستعيد باستمرار الشوق إلى ما يفتقر إلى الاختلاف، إلى الإلهي، وفي الروايات الجيدة ربما تلاحظ شيئًا من هذا القبيل».

وهكذا، فإن الفرق بين مقالات فوسه ورواياته كبير جدًا. بينما تقف المقالات خارج الفن وتنظر إليه، وتسبره وتحقِّقه، وتتساءل عن طبيعته، والطرائق التي يرتبط بها بي، وبك، وبنا، وتتصل بذلك بالعالم الاجتماعي، ويتحوَّل بطريقة تجعل مقالاته في الثمانينيات تشبه مقالات الثمانينيات، ومقالاته في التسعينيات تشبه مقالات التسعينيات، فإن النقيض من ذلك هو الصحيح بالنسبة إلى روايات فوسه، التي بدلًا من النظر من الخارج، تنظر من الداخل إلى العالم وإلى القارئ. إن صوت يون فوسه لا لبس فيه في كل ما يكتبه، ولا يكون أبدًا أي شيء إن لم يكن حاضرًا، ولكن في حين أن صوت مقالات فوسه هو حضور في فترتها المعاصرة، فإن صوت روايات فوسه هو حضور غير متصل بزمن فوسه، ولكنه متصل –بالأحرى– بشيء آخر تسعى المقالات إلى عزله بطرائق مختلفة وفقًا لوقت كتابتها. ولكن اللغز يظل كما هو. لم يكتب أحد بصورة تدرك أدب يون فوسه أكثر من ليف تولستوي في «الحرب والسلم»، في المقطع الذي تأثرت فيه الشخصية الرئيسة، الأمير أندريه، بالبكاء عند الاستماع إلى مقطوعة موسيقية، وحاول فهم السبب. إنه يجد سببًا في التناقض

الرهيب بين اللانهاية اللامحدودة داخله وقيود ماديته الدنيوية. هذا التناقض، بين اللانهاية في داخلنا والقيود الخارجية، هو ما يدفع كل ما كتبه يون فوسه.

الحس العميق: الحاسة السادسة لسرد القصص

بقلم دانيال توردي

في أول زيارة لإحدى صـــديقاتي المقربات –لنســـميها ل. ل– إلى منزلي في حيّنا الصغير شمال غرب فيلادلفيا حيث كنت أعيش آنذاك مع عائلتي، دخلت من الباب، وعانقتني، وقالت: "أعتذر لتأخري ســاعة، كانت توجيهات تطبيق ويز ســيئة، وأعتقد أنه ربما عليكَ الخروج وإعادة ركن ســيارتي". آنذاك، لم نكن نعرف بعضــنا إلا منذ شــهرين، لكني قرأتُ أعمالها لســنوات وأحببتها، وشــعرتُ ببعض الخوف مما أعدُّه عبقريتها، وفوق ذلك، بسرعة عرفتُ أنها مذهلة. إنسانة طيبة، لطيفة، موهوبة. لذلك اعترضتُ: "أنا متأكد أنها جيدة" قلتُ بثقة زائدة. كان شارعنا ضيقًا وشديد الانحدار، حتى أنك تُخاطر بالاصــطدام بالرفارف الجانبية للســيارات المقابلة في الشــارع عند ركن ســيارتك على الرصــيف الأيمن. أخبرتها مرة أخرى أن كل شــيء على ما يرام. جلسنا وشربنا، ثم شربنا كأسًا آخر، ثم عادت زوجتي إلى المنزل وقالت: "يا إلهي، يجب أن ترى تلك الســيارة التي ركنها أحدهم في نهاية الشــارع". بدت ل. ل خجولة. ناولت زوجتي مشــروبي وخرجت، وفي منتصــف شــارعنا كانت ســيارة ل. ل، بزاوية ثمانين درجة مع الرصيف. أمام صنبور الإطفاء.

إن صـــديقتي هذه كانت –وما تزال– عبقرية، وفي حين تســافر الشـــخصـــيات في قصصها ورواياتها عبر الأراضي القريبة والبعيدة، وتسبح قرب الأسماك في الأعماق، وتتجنب أسـماك القرش القريبة، فإن تفكيرها المكاني في العالم الواقعي... ليس جيدًا. قالت فلانري أوكونور ذات مرة في زيارتها لمجموعة من الطلاب: "أرسـلت لي كاتبة –أنا معجبة بها جدًا– أنها تعلمت من فلوبير أن الأمر يتطلب على الأقل ثلاث لمسات حسية نشطة ليبدو الشيء حقيقيًا؛ وهي تعتقد أن هذا مرتبط بامتلاكنا لحواسنا الخمس. إذا حُرمتَ من أي منها، فأنت في حالة سيئة، ولكن إذا حُرمت من أكثر من اثنتين في آن واحد، فأنت تكاد تكون غائبًا". جوزيف كونراد في إحدى مقدماته الشـــهيرة كان أكثر تحديدًا: "وظيفتي ككاتب خيال هي أن أجعلك ترى، وأن أخاطب المرئي بأكبر قدر ممكن من الدقة، وهذا كل شـيء". لا أعتقد أنه كان يقصـد "الرؤية" مجازيًا، نظرًا إلى الطريقة التي يشـــرح بها هذا الادعاء في بقية مقدمته. أعتقد أنه يعني حرفيًا إعطاء الأولوية للبصر في الكتابة. لكن إذا أردنا أن نستعين بأيٍّ من هذه الحواس، فعلينا أن نعرف ماهيتها، وكثيرًا ما أجد نفســـي أقول أمام الطلاب إنه لا توجد خمس حواس، كما تعلمنا في صـغرنا، بل أقرب إلى سـت (وربما حتى سـبع). الحاسـة السـادسـة هي الحس العميق: إحسـاسـنا بموضـع أجسـامنا المادية في العالم المحيط بنـا. وكمـا كـان بـإمكـان ميلتون العجوز الأعمى، أو هنري جيمس العجوز الأعمى، أو غوته العجوز الأعمى، أو هوميروس العجوز الأعمى، أو جيمس جويس الأعمى بسـبب مرض الزهري، أن يُملوا أعمالهم ويسـتحضـروا صـورًا من مختلف الأنواع بعد فقدان بصرهم بفترة طويلة، فإنه بالتوازي حتى باركر بالغة الرداءة تستخدم هذا الحس في عملها.

يُمكن للحس العميق، وهو الإحسـاس بموقعنا في الفضـاء، أن يُسـهم في ما هو أكثر من تسليط الضوء على الشخصية، بل يُضفي عليها بُعدًا راهنًا عند توظيفه بفعالية.

في المشـهد الافتتاحي لرواية جيسـمين وارد "إنقاذ العظام"، الحائزة على جائزة الكتاب الوطني، ورغم أن أبطالنا الرئيسيين لا يدركون بعد حجم الدمار الذي سيُحدثه، إلا أن إعصـار كاترينا يقترب من سـاحل خليج المسيسيبي، حيث يستعدون له بفتور. تُراقب الراوية، إيش، البالغة من العمر ١٥ عامًا، شـقيقها سـكيتا وهو يُسـاعد كلبته تشـاينا، من نوع بيتبول، على إنجـاب مجموعـة من الجراء. وارد كـاتبـةٌ مُتميزةٌ في بلاغتهـا، وأسلوبها في صياغة العبارات في هذه الصفحات الافتتاحية يُنعش حواسنا: ترى إيش والدها "من نافذة السقيفة، وجهه يُشرق كبريق سمكة تحت الماء عند سطوع الشمس". تُثير ولادة تشـاينا في إيش ذكرى ولادة شـقيقها الأصـغر عندما "خرج بنفسـجيًا وأزرق كزهرة الكوبية: آخر زهرة لأمها". تُقدم التشبيهات جهدًا هائلًا في استحضار الذاكرة – واستحضار الماضي– على الصفحة عبر الصور البصرية. لكن وارد بارعة أيضًا في إدراكها للمكان، ومكانة إيش في العالم. يبدأ هذا بنحو دقيق، وهي تتتبع علاقة إيش بتشاينا وجرائها. يُخرجها سكيتا بسرعة من تأملاتها عن ولادة شقيقها، قائلًا: "اخرجي من المدخل".

في الفصـل التالي، سـنعلم أن إيش حامل، وقبل أن نعرف ذلك، نُدرك تمامًا المسـافة التي تُبقيها إيش بينها وهذه الكلبة وهي تضـــع وليدها. بعد فقرات من رؤيتها عند المدخل، نرى أن شـــقيقها الآخر راندال "يقف بجانب المدخل المفتوح". إيش بجانبه، وتخبرنا أنها "خرجت من الباب الخلفي إلى السقيفة، ووقفت حيث أقف الآن"، لتطمئن على تشاينا وسكيتا. كل هذا الاهتمام الدقيق بموقع إيش الجسدي في الأحداث يُسهم في إيصـال الديناميكيات إلى أشـقائها الكثر، ويضـعنا في المشـهد، ويبرز الإحسـاس بالمكان. الحس العميق هنا لديه أيضًـا الكثير ليفعله في نطاق أوسـع. نعرف بسـرعة أنه "الصـيف، وعندما يكون الفصـل صـيفًا، هناك دائمًا إعصـار قادم أو مغادر". إنها قطعة صـــغيرة أنيقة من المفارقة الدرامية التي تلعبها وارد هنا: يعرف القارئ عند فتح

الكتاب أن إعصار كاترينا سيضرب قريبًا بما فيه الكفاية، وفي حين لا تستطيع إيش معرفة ما سيحدث، فإنها تفكر في نفسها وفيما يتعلق بالكلب، وإخوتها، والعاصفة. تكتب فلانري أوكونور: "كلما تأملتَ شيئًا ما، رأيتَ فيه عالمًا أوسع؛ ومن المهم جدًا أن نتذكر أن كاتب الخيال الجاد يكتب دائمًا عن العالم أجمع، أيًا كانت حدود مشهده. بالنسبة له، أثرت القنبلة التي أُلقيت على هيروشيما في الحياة على نهر أوكوني، ولا يملك شيئًا ليفعله حيال ذلك". القنبلة التي سيلقيها إعصار كاترينا على ساحل الخليج ليست محدودة، بل هي على وشك أن تُشكّل عالم إيش بأكمله، من الداخل والخارج وما وراءهما.

وارد كاتبة مرهفة الحس لتلك الحاسة السابعة الكامنة التي ذكرتها: الإحساس الداخلي، إحساسنا بما يحدث في داخلنا، فيزيائيًا، داخل أحشائنا. في الفصول الافتتاحية لكتاب "إنقاذ العظام" –وهو كتابٌ يُلقي عنوانه بنظرنا نحو أعماقنا– تُدخلنا وارد معها ببطءٍ وتروٍّ إلى جسد إيش. تقول إيش، في ذكرى ولادة والدتها لأخيها: "أراها، ذقنها على صدرها، تُجهد نفسها لدفعه إلى الخارج، وهو يُمسك بأحشائها، مُتشبثًا مُحاولًا البقاء داخلها". هذا ليس الإحساس الداخلي الحقيقي بعد، إنه انتقال إيش إلى مساحةٍ من التعاطف مع ما شعرت به والدتها المتوفاة الآن. لكن بعد صفحةٍ واحدة، ترى ماني، الذي تُحبه، وتكون معه في الداخل تمامًا: تقول إيش: "رؤيته، حطمت شرنقة قفصي الصدري، وانبسط قلبي ليطير". عندما يشعر والد إيش بقدوم العاصفة، يقول إن "عظامه تؤلمه". لاحقًا في المشهد الافتتاحي، عندما تجرح إيش يدها بزجاج مكسور يخترق جسدها حرفيًا، يساعدها شقيقها راندال على وقف النزيف. تتذكر إيش قوله: "عليكِ أن تضغطي... حتى يتوقف الألم"، مستحضرةً معاناة تشاينا ووالدتها. وتتابع: "لقد انقلبت معدتي". في ذلك السطر الأخير، نصل معها إلى أعماق إيش. من الأطفال في بطونها، إلى الزجاج في يديها، إلى إيش في

غرفة مع كلب بيتبول صـغير، إلى كارثة الإعصـار الوشـيكة، تُركز وارد دائمًا على مكانة شخصيتها في العالم، موقعها الفعلي في الفضاء وكذلك الفضاء داخلها.

إن اسـتحضـار مكانة الشـخصـية أو الراوي في علاقة مكانية بالعالم يمكن أن يُفسـر اتسـاعًا أو تضـييقًا هائلًا للمعنى في أثناء تقدمنا في السـرد. بما أنني ذكرتُ جويس، فقد لفت انتباهي أن أحد أكثر اسـتخدامات الشـخصـية تأثيرًا في الفضـاء يأتي في قصـــته الطويلة "الموتى". تدور أحداث القصـــة في إطار ضـــيق منذ بدايتها: عاد غابرييل كونروي من مســـيرته العالمية ناقد كتب في لندن إلى منزل عمته في دبلن لقضـاء عيد الميلاد. على مدار ما يقرب من ٦٠ صـفحة، نراه يصـل؛ يرقص؛ يقطع ديكًا روميًا؛ ثم يعود إلى غرفة فندق مع زوجته غريتا، حيث تُدلي باعتراف عميق من شـــبابها يؤثر فيه بشـــدة. نقترب من وجهة نظر غابرييل طوال القصـــة، حيث يركز السـرد بضـمير الغائب أكثر فأكثر على أفكاره مع تقدم أحداث القصـة. في حين أن غابرييل ليس هو من يعتقد أن "ليلي، ابنة البواب، كانت تركض حرفيًا" في الســـطر الافتتاحي –فهو لم يصـل إلى الحفلة بعد، وهو بطبيعة الحال لن يقول "حرفيًا" عندما كان ما يعنيه هو "مجازيًا"– إلا أنه بعد وصـوله بفترة وجيزة، سـرعان ما تنتقل وجهة النظر تلك إلى رأسه، ونبدأ بسماع أفكاره عن "الموسيقى المعذبة للفكر". يأتي التأثير الهائل للثلوج خارج منزل عمات غابرييل في ليلة عيد الميلاد تلك في الطريقة الدقيقة التي يتتبع بها جويس الثلج في علاقة مكانية بشـخصـيته الرئيسـية. عندما يصـل غابرييل أول مرة إلى الحفلة، نسـمع كيف "انزلقت أزرار معطفه مع صـوت صـرير عبر الإفريز المتصـلب بالثلج، وانسـاب هواء بارد عطري من الخارج من الشـقوق والطيات". لاحظ كيف يجلب جويس الرائحة والصـــوت والبصـــر واللمس في وقت واحد، وكيف يكون الثلج قريبًا من متناول اليد حرفيًا. في منتصف القصة، نلاحظ أن "أصـابع غابرييل الدافئة المرتعشـة نقرت على زجاج النافذة البارد. ما أروع الجو في

الخارج! كم سيكون من الممتع أن نخرج بمفردنا... سيتساقط الثلج على أغصان الأشجار ويشكل غطاءً لامعًا على قمة نصب ويلينغتون التذكاري". تُبعد أفكار غابرييل، وقارئ جويس، عن المشهد الضيق، ويزداد إحساسه بالزجاج القريب عمقًا واتساعًا بالانتقال إلى أفكار الثلج على بُعد مئات الأمتار.

في نهاية القصة الشهيرة، يتسع نطاق الإحساس بالفضاء إلى حد كبير، كما يفكر غابرييل: "أجل، كانت الصحف على حق: كان الثلج منتشرًا في جميع أنحاء أيرلندا. كان يتساقط على كل جزء من السهل المركزي المظلم، وعلى التلال الخالية من الأشجار، ويتساقط برفق على مستنقع ألين، وفي الغرب، يتساقط على أمواج شانون المظلمة المتمردة". يستخدم جويس هذا الإدراك الحسي العميق لدى غابرييل ليس فقط للوصول إلى الصور المرئية للثلج في الخارج، ولكن أيضًا لإعطائنا ذلك الإحساس بكيفية تساقط الثلج من دبلن غربًا إلى جزر آران. إن استعارة أيرلندا الموحدة باللغة، كما تفضل مولي إيفورز، وبالميل السياسي كما يفضل غابرييل، تتجلى بقوة في الحاسة السادسة التي يختبرها غابرييل.

*

في عمق القسم الثالث والأطول من روايته الرائعة "المغتربون"، يتناول الكاتب الألماني **ف. ج. زيبالد** مسألة الحس العميق الذي يمكن أن يندفع من طريقه إلى عالم خارق للطبيعة. رواية "المغتربون" تتألف من أربعة أقسام، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بكونها قصصًا لأوروبيين شردهم العدوان النازي في الحرب العالمية الثانية، وكل منها يحمل في طياته عنصرًا شبحيًا. في قسم "أمبروس أديلوارث"، نلتقي بعم الراوي، الشخصية الرئيسية التي تحمل الاسم نفسه، وقد عمل مساعدًا شخصيًا لسليل عائلة ثرية من نيويورك يُدعى كوزمو سولومون. نتابع الشخصيتين في رحلة حول العالم مع بداية الحرب العالمية الأولى، إذ تبدأ صحتهما النفسية بالتدهور، مما ينتهي بانتحار

كوزمو سولومون. في منتصف قصة كوزمو، يستخدم أمبروس مفهومًا واسعًا عن مكانته في العالم لوصف الاكتئاب الذي يُسيطر عليه. يُضعف الاكتئاب كوزمو في نيويورك مع وصول نبأ الحرب من أوروبا. يكتب: "في تلك الأيام، كان كوزمو غارقًا في الحزن طوال اليوم".

ثم في الليل، كان يذرع الفيلا الصيفية غير المُدفأة جيئةً وذهابًا، وهو يئن بهدوء. في اضطرابٍ شديد، كان يلفظ كلمات لها علاقة بالقتال، وبينما ينطق بكلمات الحرب تلك، كان يضرب جبينه بيده، كما لو كان منزعجًا من عدم فهمه أو يحاول حفظ ما قاله عن ظهر قلب. وكثيرًا ما كان ينفجر غضبًا حتى أنه لم يعد يتعرف على أمبروس. ومع ذلك، كان يزعم أنه يستطيع أن يرى بوضوح، في رأسه، ما كان يحدث في أوروبا: الجحيم، والموتى، والجثث المتعفنة الملقاة تحت أشعة الشمس في الحقول المفتوحة. ذات مرة، بدأ بضرب الفئران التي رآها تركض عبر الخنادق.

يتجلى المظهر الشبحيّ لصحة كوزمو العقلية المتدهورة في شكل الفكرة ذاتها التي يطرحها أوكونور في تفكيره عن قرب هيروشيما من عالم الراوي. في سرد زيبالد القصصي، كما في سرد جيسمين وارد، يُوسّع الحس العميق نطاق حواسنا ليتجاوز حدود محيطنا المباشر. في حالة إيش وارد، سيصل الإعصار الوشيك في النهاية إلى اليابسة. وفي حالة كوزمو سلومون زيبالد، ستهبط أهوال الحرب كما لو كانت جسيمات كمية على نفسية شخصيته، مُشعّةً إياها من داخل عالم إدراكه الشخصي.

على نطاق أوسع، ينبع جزء من عبقرية مشروع زيبالد من تشويشه لمفهومنا عن كيفية عمل السرد نفسه، وفي خلطه بين كيفية وصول الإدراك الحسي إلى الراوي نفسه. في كل قسم من "المهاجرون"، نبدأ براوٍ بضمير المتكلم، وهو بديل لزيبالد نفسه. ولكن في كل قسم، نكوِّن راويًا –أو في حالة "أمبروس أديلوارث"، ثلاثة رواة (!!!)– عميقين. بحكم تصميمه، يصعب في سرد زيبالد تحديد من يروي القصة

نفســـها، إذ ينتقل أحيانًا إلى ضـــمير المخاطب والغائب. هذا تلاعبٌ فعّال بنوع من سـرد القرن التاسـع عشـر الذي يرغب زيبالد في التلاعب به. تجدر الإشـارة إلى أن الحس العميق، وإن كان ينتمي إلى الشـخصـية مع انتقالنا إلى الحداثة وما بعدها، إلا أنه غالبًا ما كان ينتمي إلى الراوي الضـمني في روايات القرن التاسـع عشـر. وكما يفعل الراوي الأول في روايات زيبالد، قد يتحدث دوســـتويفســـكي في بداية أي من رواياته بضـمير المتكلم –وهو الشـخص الأول الذي يُفهم على أنه المؤلف– ثم ينزلق بســـرعة دائمًا تقريبًا إلى ضـــمير الشـــخص الثالث. لنأخذ مثلًا افتتاحية رواية "الشياطين": "عندما شرعت في وصف الأحداث الأخيرة والغريبة جدًا التي وقعت في مـدينتنـا"، يكتـب، "أُجبر، لقلـة خبرتي، على العودة إلى الوراء قليلًا، أي إلى بعض التفاصـيل المتعلقة بسـيرة سـتيبان تروفيموفيتش فيرخوفينسـكي الموهوب والمحترم". بحلول منتصف الفقرة التالية، ننتقل تمامًا إلى صيغة الغائب.

يتحدث ديكنز بأسلوبه السردي المميز، ويتجاوز ذلك باستخدام هذا الأسلوب بفعالية كبيرة في افتتاحية رواية "البيت الكئيب":

"ضباب في كل مكان. ضباب في النهر، حيث يتدفق بين المروج الخضراء؛ ضباب في النهر، حيث يتدحرج ملوَّثًا بين طبقات الســـفن وتلوُّثات ضـــفاف مدينة عظيمة (وقذرة). ضـباب على مسـتنقعات إسـيكس، ضـباب على مرتفعات كينتيش. ضـباب يتسـلل إلى عربات سفن نقل الفحم؛ ضـباب مُلقى على السـاحات، ويحوم في أشـرعة السفن الضـخمة؛ ضـباب مُتدلٍ على جوانب البارجات والقوارب الصـغيرة. ضـباب في عيون وحنـاجر مُتقـاعـدي غرينتش القـدامى، وهم يلهثون بجـانـب مـدافئ رعـايـاهم؛ ضـــباب في ســـاق غليون ما بعد الظهيرة للربان الغاضـــب وجوفه، في مقصـــورته الضـيقة، ضـبابٌ يقرص بقسوة أصـابع قدمي ويدي الفتى المتدرب الصـغير المُرتجف على ظهر السفينة. أناس عابرون على الجسور يطلّون من فوق المتاريس إلى سماء

ضـــبابية، يحيط بهم الضـــباب من كل جانب، كما لو كانوا في منطاد، معلقين في السحب الضبابية".

نرى هذا المنظر البانورامي للندن، لكن بُعده عن الراوي "الأنا"، بديل ديكنز، يبدو متسعًا ومقيدًا في الفضاء في آنٍ واحد. في رواية ستغمرها تفاصيل مئات الصفحات من مغالطات قاعات المحاكم والبلاغة، نبدأ بملاحظة كيف يُحجب المشهد البصري بـــــ"الضـباب في كل مكان"، ثم ننتقل من "تجهيز السـفن الكبيرة" إلى "الناس على الجسور" وعلى مدى أربع صـفحات، في جميع أنحاء لندن. زعمت جوان ديديون أن روايتها المفضـلة هي "انتصـار كونراد"، حيث نتعرف على فضـيحة وقعت في جزيرة بعيدة، لكننا نتعرف عليها من مصـــــدر ثالث. في بعض النواحي، قد يكون الحس العميق مسألة وصـول، أو مسألة كيفية سرد قصـة من الأساس. تخيّلوا الجهد الذي بذله فيتزجيرالد لمعرفة من سيركب أي سيارة مع من في الطريق من ويست إيج إلى فندق بلازا في مانهاتن، وبالعكس، مما أدى إلى وفاة ميرتل. قرب تلك الســـيارة من جسـدها، وقرب جسـد ديزي من عجلة القيادة، هو ما يطلق سـلسـلة الأحداث التي تؤدي إلى مقتل غاتسبي نفسه.

*

إذا كان هناك ما يُصـاحب طريقة عمل الحس العميق لشـخصـياتنا، فهو الحاسـة السابعة التي تجيد وارد استحضارها: الإحساس الداخلي، إحساسنا بأعضائنا الداخلية، ما بداخل أجسـادنا. من أبرز ابتكارات يوليسـيس أن جويس حرر جميع الكُتّاب من بعده ليكتبوا بصـــراحة عن الجنس، وهي حرية تتبناها وارد بفعالية كبيرة. لكن كما تُظهر لنا محاكمة الفحش عام ١٩٣٤، وقراءة متأنية لشخصية ليوبولد بلوم، فإن من أبرز ابتكارات الرواية الاهتمام الذي أولاه جويس ليس فقط لأفكار شخصيته الداخلية، بل أحشـائهم الحقيقية. نعرف أصـوات ضـراط بلوم، وطريقة تفكيره في انسـيابيته

الجندرية كـــ"الرجل الأنثوي الجديد". (وبالحديث عن الحس العميق أيضًا، في مشهد "سيرس"، لا يستطيع ستيفن رفع عصاه وتحطيم الثريا ما لم يُخطئ في تقدير مدى قربها من رأسه). وفي رواية "إنقاذ العظام"، تُبدي إيش صراحة مُفجعة بشأن تاريخها الجنسي، تقول: "الشيء الوحيد الذي كان سهلًا عليّ فعله، كالسباحة في الماء، كان الجنس عندما بدأتُ ممارسته. كنتُ في الثانية عشرة من عمري". نشعر بهذه الحاسة السابعة، الداخلية والخارجية، في قصص جورج سوندرز، حيث تكون الشخصيات على وعي حاد بأجسادها قبل أن تفارقها أرواحها في كثير من القصص. في النهاية المروعة لقصة "الهروب من سبايدرهيد"، نشاهد راوينا، الذي نعلم في نهاية القصة أن اســـمه جيف، يُحقن بأدوية تؤثر في العقل والمزاج بنحو متكرر حتى ينتحر في النهاية. في لحظة يأسه الأعظم، تتوقف الدراما على ما هو في متناول اليد. يسأل جيف: "هل من أسلحة في سبايدرهيد؟". "لا. فقط كوب عيد ميلاد أبنيستي، وحذاء الجري، وعلبة من حلوى النعناع، وجهاز التحكم عن بُعد".

ثم يدفعنا سوندرز داخل راويه، الذي يحقن نفسه بدواء يُدخله في أسوأ حالة اكتئاب يمكن تخيلها. "ثم جاء الرعب"، يقول جيف. "أســوأ مما تخيلت. ســرعان ما امتدت ذراعي على بُعد ميل في فتحة التدفئة. ثم كنت أترنح داخل الســـبايدرهيد، باحثًا عن شيء، أي شيء. في النهاية، إليكم مدى سوء الأمر: استخدمتُ زاوية المكتب". في سعيه نحو الحرية، ينكمش الراوي. في سعيه وراء سلاح لإنهاء حياته، يستخدم جيف أقرب ما يكون في متناول يده. لكن المبدع "ســاوندرز" لم يكتفِ بهذه النهاية، فننتقل إلى مشهد يُذكّر بافتتاحية "البيت الكئيب"، من بين كل الأشياء. "كيف يكون الموت؟" يسأل جيف في النهاية:

"أنت غير محدود لفترة وجيزة.

انطلقتُ مبحرًا عبر السقف.

وحلّقتُ فوقه، ناظرًا إلى الأسـفل. ها هو روغان، يتفقد وشـم رقبته في المرآة. ها هو كيث، يؤدي تمارين القرفصاء بملابسه الداخلية. ها هو نيد رايلي، ها هو بي. تروبر، ها هي جايل أورلي، ستيفان ديويت، قتلة جميعًا، أشرار جميعًا. أظن ذلك، مع أنني في تلك اللحظة، رأيت الأمر بشكل مختلف. عند الولادة، كُلِّفوا من قِبَل الله بمسؤولية النمو ليصبحوا فاشلين تمامًا".

*

من الجدير بالذكر كم يُرسِّخ سوندرز –ويستخدم– ذلك الشعور بالفضاء والمعرفة الداخلية لتحقيق ما يُشبه المستحيل هنا: قتل شخصيته الرئيسية ثم البقاء معها. على يد تشيخوف، في "غوسيف"، يُمكننا تتبع الشخصية الرئيسية بعد وفاته إلى قاع المحيط، حيث تلتهمه –بعد موته بفترة طويلة– سمكة قرش. من ناحية أخرى، تبقى شخصيات سوندرز واعيةً بعد موتها، وتحلق في عالمٍ آخر لا يتوقف عند ما تراه وتسمعه وتشعر به فحسب، بل يمتد ليشمل مكان وجودها في الفضاء.

يُجيد سوندرز أيضًا وضع الشخصيات في بيئات من ابتكاره، تمامًا كما يُجيد كتابة عصره. يكمن جزءٌ من عبقريته في أننا ندرك أن سبايدرهيد في عنوان القصة يظهر من قربه الشديد من وجهة نظر جيف، وما يراه ويشعر به من حوله. لقد سمعت سوندرز يقول مرارًا إنه لا يبدأ قصصه بطرح فكرة أوسع، بل بطرح صوت على الصفحة، بلغةٍ مُعبّرة، ثم ما إن يشتد ذلك الصوت حتى يسأل: "أي عالم، أي وضع قد تجد هذه الشخصية نفسها فيه؟". نشأ نقاشٌ في العقد الماضي حول "بناء العالم" بوصفها مهارة تقنية قد يكتسبها الكاتب الطموح. لم أستطع قط التعبير عن السبب تحديدًا، لكن هذا المفهوم لطالما أزعجني بعض الشيء، وأجد أكثر فأكثر أن هاتين الحاستين السادسة والسابعة تُفسران السبب.

يتعلق الحس العميق بشيء أشبه بقبول العالم، والتعرف عليه، بل وحتى بتصوره، منه ببناء العالم. شخصية غابرييل، التي يجسدها جويس، محصورة في مساحة صغيرة كمنزل عمتيه، وبينما يطرق العالم الخارجي في دبلن –وأيرلندا وأوروبا وراءها– النوافذ بثلجه، فإننا نتعرف عليه كشخصية عبر رؤية هذا القيد الإنساني. قد تبدو لندن التي يقدمها ديكنز على الورق وكأنها نوع من خيال الضباب والطين والقذارة، لكنه في وضعه هذا العالم على الورق بنطاقه ومعناه، يحقق عظمته. تعيش إيش، شخصية وارد، في لويزيانا، محاطةً بالفيضان والحب، وبينما تشتد العاصفة في الخارج، مُهددةً إياها وإخوتها، فإننا بتتبعنا لمحيطها المباشر نستشعر عالمها من الداخل والخارج، نستشعره بأنفسنا.

غالبًا، وبعد إقناع مجموعة من الطلاب تمامًا بأي شيء عن كيفية عمل القصة القصيرة، يطرحون السؤال الذي قد يُثير الرعب فينا بوصفنا كتابًا ومعلمين: كل هذا يبدو صحيحًا، جميلًا، ولكن كيف يُمكن أن يُساعد كتابتي؟ أشعر أن التفكير في مكان الشخصية، أو الراوي، في الفضاء، يُمكن أن يُساعد بطرق أكثر مما توقعت عندما بدأتُ الحديث عنه مع الطلاب. إنه عالم يمتزج فيه جانبان مُحددان من جوانب الحرفة –الشخصية والمكان– بطريقة مُعقدة بطبيعتها.

بالنسبة لي، أول وأنفع طريقة للتفكير في هذه الحاسة السادسة تأتي في مرحلة ما قبل الكتابة. أصعب جزء في البدء بمشروع ما هو غالبًا مجرد تخصيص الوقت بين لحظة تجلي الفكرة أو الشخصية، ولحظة جلوسك الفعلي للكتابة. إن التفكير في شخصية ما في الفضاء، وتصور الغرفة، أو المنزل، أو المنطقة من البلد أو العالم التي ستستخدم فيها تلك الحاسة الإدراكية الجسدية، يستجيب بنحو غريب لهذه الحاجة. إذا لم يُضفِ سؤالك عن مشاعرها الداخلية –أي التفكير في أحشائها حرفيًا– مزيدًا من الحيوية على شخصيتك، فلا أعرف ماذا سيفعل. كلما كتبتُ أكثر، وجدتُ

نفسي لا أُدوّن ملاحظات في دفتر ملاحظات، ولا أتحدث عن مشروع، بل أستمع إلى الموسيقى أو أتمشى وأحاول فقط تخيل العالم الذي ستعيش فيه شخصيتي. كيف ستكون رائحته، وكيف يبدو، وكيف يُسمع.(أعترف أنني على الأرجح لا أفكر كثيرًا في مذاقه). قربهم من الماء، من السماء، من الشخصيات التي ستيفاعلون معها، هذه أشياء يمكننا التفكير فيها مسبقًا، ونترك التفاصيل والمشاعر والمعنى تتراكم حين تجد اللغة المناسبة.

في خضمّ الصياغة، فور أن تبدأ اللغة بالظهور على الصفحة، فإنّ ذلك الشعور بالتعرّف على العالم، بدلًا من أيّ "بناء عالم"، يجعل المشهد ينبض بالحيوية، ويضفي آنية على كل لحظة في القصة. الشخصية الواعية بمحيطها أكثر ميلًا إلى التقاط التفاصيل، والانتباه للأصوات والروائح والمناظر من حولها، فالإدراك الجسدي يصبح حاسةً تُساعد تلقائيًا على استدعاء الحواس الأخرى. وفي المراجعة، عندما أجد غالبًا موطئ قدم لي في قصة أو رواية، فإنّ كتابة مسودة واحدة مع التركيز فقط على الحس العميق والحس الداخلي غالبًا ما يفتح المشاهد على الجانب الدرامي، فكلما ازدادت الشخصية جوعًا، أصبح القارئ أكثر جوعًا لقراءة المشهد. كل هذا مع التنبيه، طبعًا، إلى أن كل هذا لن يُحسّن مهاراتك في ركن السيارة بنحو ملحوظ في الحياة الواقعية.

«الخوض في الوحل».. عن قراءة وإعادة قراءة إيلينا فيرانتي

بقلم: جينا فرانجيلو

إن القول بوجود بعض أوجه التشابه في سيرتي الذاتية مع راوية «صديقتي المذهلة» لإيلينا فيرانتي –وهي رواية من أربعة أجزاء يشار إليها غالبًا باللغة الإنجليزية باسم «الروايات النابولية» أو «الرباعية النابولية»– سيكون بخسًا كبيرًا. مثل الراوية في جميع المجلدات الأربعة، إيلينا (لينو) جريكو، فقد ولدتُ أيضًا في حي إيطالي متعاضد ولكنه عنيف، ولا يبدو أن أحدًا قد غادره إطلاقًا. ومثل لينو، كنتُ أتخيَّل باستمرار «الخروج»، مستخدمةً التعليم دافعًا أساسيًا نحو مصير مختلف.

مثل لينو، أصبحتُ كاتبة، وتزوجتُ شخصًا انطوائيًا ذكيًا من عائلة أكثر تعليمًا، وقمتُ بتربية الأطفال، وعانيتُ من الانقسام بين الحياة الأسرية وصناعة الفن، وكانت لدي علاقة عاطفية، ووجدتُ نفسي أعود باستمرار إلى المدينة التي أقسمتُ على هجرها ذات مرة. هربتُ، وهجرتُ زوجي في النهاية، وواجهتُ تحديات كسب العيش ككاتبة تربّي ثلاثة أطفال.

الأهم من ذلك، كما في محور روايات نابولي، فقد اتَّسم شبابي أيضًا بصورة لا تُمحى بصداقتي الحميمة مع فتاة أكثر جمالًا وأكثر جاذبية وقوة، والتي بدت محكومًا عليها بالفشل، رغم هباتها العديدة. في روايات فيرانتي، هذه هي شخصية رافاييلا سيرولو، التي يطلق عليها الجميع اسم «لينا»، باستثناء الراوية، التي تناديها فقط «ليلا». في مذكراتي الخاصة، بعنوان «تفجير منزلك: قصة العائلة، والنسوية، والخيانة»، أطلقت على هذه الصديقة اسم «أنجي»، وهي شخصية مركبة مبسطة من أجل وضوح السرد وحماية الخصوصية.

في هذا النص، سأستمر في الإشارة إلى صديقة الطفولة تلك باسم أنجي، جزئيًا من أجل الاتساق، وأيضًا لأنه –كما هو الحال مع جناس لينو وليلا– فإن صديقة الطفولة الحميمة الأخرى/ صديقة الحياة التي سأناقشها في هذا الكتاب تدعى أليسا (ليس اسمها الحقيقي). تم أيضًا تكرار العديد من الديناميكيات بين لينو وليلا في تلك الصداقة، إنما بطريقة أقل تشعبًا أو ثنائية... وهذا يعني أنه مع أليسا، أحيانًا وجدت نفسي ليلا، وأحيانًا لينو، طوال مدة الرابطة. والتي استمرت الآن مدة خمسة وأربعين عامًا. الحياة، على عكس الأدب، لا تنقسم في كثير من الأحيان بوضوح إلى علاقة واحدة يجري عبرها لعب كل ديناميكية ممكنة بين الأشخاص (أحد الأسباب هو شيوع الشخصيات المركبة في المذكرات، بصرف النظر عن قضايا الخصوصية)، وهكذا بالنسبة لي، تجسِّد أنجي وأليسا معًا في حياتي الخاصة ديناميكية لينو – ليلا.

طبعًا، تكتب فيرانتي عن الطفولة في نابولي في خمسينيات القرن العشرين (ولدت لينو وليلا في أغسطس من عام ١٩٤٤)، في حين ولدنا أنا وأليسا وأنجي عام ١٩٦٨ وبلغنا سن الرشد في شيكاغو في السبعينيات والثمانينيات. إن المشهد السياسي المضطرب في إيطاليا خلال نحو ستين عامًا الذي غطَّته روايات فيرانتي الأربع يختلف في نواحٍ عديدة عن تاريخ الولايات المتحدة (المضطرب أيضًا)، كما

أن الطابع الإيطالي الجوهري للروايات النابولية جزء لا يتجزأ من مصير شخصياتها ويختلف جذريًا عن تجربتي الأمريكية الإيطالية.

في حين أنه في الحي القديم، كان الأولاد الذين يكبرون في حالة من الفقر والركود اليائس غالبًا ما ينضمون إلى عصابات أو يصبحون عمالًا صغار لصالح الغوغاء، فإن أولئك الذين يعيشون في عالم لينو وليلا من المرجح أن يصبحوا متورطين في الشيوعية أو الفاشية. هاربين لارتكابهم جرائم سياسية، أو حضور اجتماعات سياسية سرًا، إذ يتحوَّلون إلى «رجال عصابات». في الواقع، يبدو الأمران غير منفصمين إلى حد ما، خاصة فيما يتعلق بالجريمة المنظمة في الولايات المتحدة، إذ تتداخل السياسة والمافيا. كانوا يميلون إلى أن يكونوا موظفين ماليين ولكنهم أقل ارتباطًا بالجهات الفاعلة نفسها، خاصةً بين الطبقة العاملة.

إن انغماس روايات فيرانتي في إيطاليا –ولا سيما نابولي، وبنحو أكثر تحديدًا في أحد الأحياء الفقيرة المختلطة في المدينة– يعد أمرًا بالغ الأهمية لفهم مدى شدة ردود أفعال القراء الشخصية تجاه فيرانتي. لأنه رغم أني أميركية إيطالية ونشأت تحت خط الفقر في حي يشبه إلى حد كبير حي لينو وليلا، فإن هذه الحقيقة –أو أي حقيقة أخرى في السيرة الذاتية– تبدو غير ذات صلة عند النظر إلى أن كل امرأة تقريبًا تعاني مما يسمى «حمى فيرانتي». يبدو أنها تشعر بالمثل: كما لو أن هذه الكتب كُتبت لها، لها بالذات، لتكشف عن دواخلها وعقلها الفوضويَّين.

كما كتبت كلير مسعود في رسالة بالبريد الإلكتروني إلى ميغان أورورك، عندما كانت أورورك تكتب عن فيرانتي لصحيفة الغارديان، «عندما تكتبين لي وتقولين إنك تحبين عملها، تأتيني لحظة أفكر فيها، "لكن... إيلينا" هي صديقتي! علاقتي الخاصة معها، قوية جدًا وحقيقية جدًا، إنها علاقة لا يمكن لأي شخص آخر أن يعرفها تمامًا!». إن حب فيرانتي، خاصة في الأيام التي سبقت تحويل عملها على نطاق واسع إلى

مسلسلات تلفزيونية، كان أقرب إلى المصافحة السرية في بعض الدوائر النسوية المختصة بالكتب. ومع ذلك، فمن العدل أن نستنتج أن معظم معجبيها الأميركيين المتحمسين كانت تربيتهم مختلفة جذريًا عن نشأة لينو وليلا في نابولي. أكثر ما يرتبط به القراء هو حياة شخصياتها وعلاقاتهم العارية دون خوف، التي لا يمكن فهمها تقريبًا. ليس من الضروري أن تكون إيطاليًا، أو فقيرًا، أو لديك قصة «خروج»، أو تعرف أي شخص في الجريمة المنظمة، لتشعر أن روايات فيرانتي أقرب إلى العظم من الأعمال الخيالية الأخرى.

هذه السمعة –التي بنيت قبل وقت طويل من تحويل كتبها إلى سلسلة تلفزيونية لتغدو اسمًا عالميًا– بنيت إلى حد كبير على صدى الكلمات الشفهية. أصبحت فيرانتي بالفعل أشهر كاتب إيطالي باللغة الإنجليزية رغم أنه لم يكن يعرف أحد الهوية الحقيقية للمؤلف الذي يحمل الاسم المستعار. في عصرنا الذي يتسم بإمكانية الوصول إلى وسائل التواصل الاجتماعي، وثقافة المؤثرين، والترويج الذاتي، والهوس بالمشاهير الشباب المثيرين، فإن هذا ليس أقل من مذهل: امرأة إيطالية غير مرئية في سن معينة، كتب عنها الناقد جيمس وود، «مقارنةً بفيرانتي، فإن توماس بينشون مسرف في الدعاية»، نجح هذا في دفع أعداد كبيرة من القراء في جميع أنحاء العالم ليشعروا بشعور المرء عندما يرى فرقة مستقلة مفضلة على علامة تجارية كبرى: انتظر، هذه فرقتي، إنهم يكتبون عني ويغنون لي!

إذا كان من الصعب ذات يوم الحديث عن فيرانتي دون مناقشة الجنس والتأليف مباشرةً، فقد أصبح الأمر مستحيلًا بعد عام ٢٠١٦. لكن تجنب الأسئلة حول هوية فيرانتي في الوقت الحالي والتركيز على قرائها، إذا ذهبنا إلى الأدلة القصصية والنقدية، فإن جمهورها غالبًا من الإناث، وحتى النقاد الذكور الذين يثنون عليها يرون أن عملها متحيز جنسيًا إلى حد كبير. كتب وود: «قد لا تذكر فيرانتي أبدًا هيلين

سيكسوس أو النظرية الأدبية النسوية الفرنسية، ولكن خيالها نوع من الكتابة العملية الأنثوية». من المؤكد أنه ليس من الضـــروري أن تكون امرأة حتى تقدر فيرانتي... ولكن إلى أي مدى يمكن أن يغير كونك امرأة هذه التجربة؟ عندما كنت في منتصف الرواية الافتتاحية في السلسلة، صديقتي المذهلة، في شفق عام ٢٠١٤، نشرت على الفيسبوك أن الكتاب يجب أن يكون «قراءة إلزامية لأي شخص يريد فهم علم النفس الأنثوي».

وبعد مرور عقد من الزمن، ما زلت أشعر بهذا، ولكن في الوقت نفسه أصبحتُ حذرةً من هذا الوصف. كتبت ميغان أوروورك عن السلسلة في صحيفة الغارديان: «لم يُنشر شـــيء مثل هذا على الإطلاق. أربع روايات تشـــكل كتابًا واحدًا... نوع من الرواية التشكيلية شبه النسوية التي تصادف أيضًا أنها تاريخ إيطاليا في أواخر القرن العشرين». من الواضح أن هذه الروايات مآثر أدبية طموحة جدًا، وفريدة من نوعها في اللهجة والأسلوب والنطاق، في حين يبدو في كثير من الأحيان أن كل شيء قد تم بالفعل. إن إنجاز فيرانتي –رواية واحدة، تُروى في أربعة مجلدات مشرقة– تمكنت من كتابتها مع الغياب التام لما أسمته كلير فاي واتكينز بـ «القوادة» للمؤسسة الأدبية الذكورية. إذا ظهر أي شيء واضح في صوت لينو –من كتابات فيرانتي في جميع كتبها– فهو أنها تكتب ضمنيًا من أجل «هي» العالمية. نثرها –العاطفي، الحميمي، العاجل، الواثق– لا يُظهر أي اهتمام جمالي بمغازلة التقاليد الأدبية الذكورية، أو ربما حتى القراء الذكور وسيلةً لإضفاء الشرعية على فنها؛ في الواقع، لم تكن «بحاجة» إليهم. (ومع ذلك، فهي جيدة بنحو مخيف حتى أني لا أستطيع إلا أن أتساءل: لماذا لم تقدِّم المزيد على أية حال؟).

لا ينقسم النقاد كثيرًا حول فيرانتي من حيث الإشادة بكتاباتها، ولكنهم منقسمون تمامًا –وأحيانًا غريبو الأطوار تمامًا– في مناقشتهم حول السبب، بطرائق تدور أيضًا حول

قضـايا النوع الاجتماعي. يمكن القول إن روايات نابولي أعمق وأوسـع وأغنى صـورة لصـــداقة مدى الحياة بين فتاتين/ امرأتين موثقة في تاريخ الأدب كله (غالبًا ما تُقارن فيرانتي بليسـينج في هذا الصـدد، ولكن عمق اسـتكشـافها عن لينو وليلا، على مدى أربعة كتب، ليس لها منافس حقًا)، إنها وحش فني معقد بالتأكيد، ومع ذلك فإن التركيز الأســاســي على الصــداقة الأنثوية يميل إلى جعل بعض النقاد يتعاملون مع تعقيد الرواية وتعددها على أنها خرق للنوع وتحدٍ للتصـنيف حتى أنه يمكن أن ينبعث منها رائحة رعاية مغطاة بالثناء.

كتبت إليزابيث لوري في صـحيفة وول سـتريت جورنال: «كيف ينبغي لنا أن نصـنف الرباعية النابولية المعقدة بنحو رائع لإيلينا فيرانتي؟ العناوين الثلاثة الســـابقة في السـلسـلة –صـديقتي المذهلة (٢٠١٢)، وحكاية الاسـم الجديد (٢٠١٣)، والهاربون والباقون (٢٠١٤)– تتحدى التصـــنيف. هل هي نوع أم خيال أدبي؟ مســـلســـلات تلفزيونية؟ ملاحم سياسية؟ شكل من أشكال المذكرات؟». رغم أنها ليست «إهانة» في حد ذاتها بأي حال من الأحوال أن يُنظر إلى رواية المرء على أنها متعددة الأبعاد أو غير متوافقة مع نوع أدبي محدد، فمن المسـتحيل أيضًـا عدم التسـاؤل عما إذا كانت ســلســلة من الروايات تســتكشــف النفس الذكورية والعلاقات بين الرجال، في حين تتضمن أيضًا السياسة، والقضايا الطبقية، وقدرًا معينًا من الاستكشاف الفوقي للأدب نفسه، يمكن وصفها كما لو أن موضوعاتها المتنوعة كانت... مفاجئة جدًا لدرجة أنها تتحدى التصنيف. ألم يحاول أبدايك القيام بشيء مماثل في سلسلة «الأرنب» وروث من خلال زوكرمان وإلروي في رباعيته في لوس أنجلوس؟

إنها رواية جدية تؤرخ الشــخصــيات على مر الزمن وتســتكشــف الدواخل العميقة لعلاقاتهم الحميمة، جنبًا إلى جنب مع المناخ الســياســي في ذلك الوقت والتســاؤل العميق عن الصـراعات الطبقية، وهو حقًا شـيء محير يدعو إلى التسـاؤل: هل نقرأ

رواية أم مسلسل تلفزيوني؟ كما ذكرت لوري لاحقًا في مراجعتها، قصة مثيرة؟ أم أن الأمر يبدو كذلك فقط لأن الشخصيات المحورية هي الفتيات/ الشابات في معظم الصفحات؟ إذا كان المؤسسة الأدبية (في الولايات المتحدة وأوروبا) تقلِّل من شأن حياة الفتيات والشابات في كثير من الأحيان، فإن فيرانتي تعاملهن بإخلاص أسطوري. في الواقع، قد تكون إحدى نقاط الضعف في روايات نابولي هي أن فيرانتي خصصت القليل جدًا من الوقت للينو وليلا باعتبارهما امرأتين ناضجتين، في الواقع إن عنوان القسم الأخير من الرواية، الذي يركز على حياة الشخصيات التي تتراوح أعمارهم بين الأربعين والستة والستين –جهزوا أنفسكم– «الشيخوخة».

الحدث الفريد في حياتهما (عناوين فيرانتي مليئة بالإفساد وسيتضمن هذا النص بعضها) يقع في الرواية الأخيرة عندما تبلغ لينو وليلا الأربعين توًا، وتختفي تينا ابنة ليلا المحبوبة (نهائيًا) في ظروف غامضة لم يجرِ الكشف عنها قط... بعد ذلك يجري تسريع بقية حياتهن في ضربات واسعة النطاق، خاصة بعد مرور الخمسين من العمر، بطريقة غير إيجابية، ويبدو أنها تعزز الصور النمطية الأبوية عن النساء اللواتي تصبحن غير مرئيات مع تقدم العمر. ها هي الكاتبة التي يمكنها أن تنفق رواية سميكة كاملة على كل فكرة وفعل للفتيات اللاتي تتراوح أعمارهن بين السادسة والسادسة عشرة، ومع ذلك فإن النساء ذاتهن، بعد انقطاع الطمث، لم يعد يبدو أنهن يثرن اهتمام كاتبتهن كثيرًا.

يبدو أن أحباء لينو، مع تقدمها في السن، لا يستحقون أية مشاهد؛ إذا كان لديها أصدقاء مقربون بعد انفصالها عن ليلا، فلن نلتقي بهم أبدًا. ربما منحت فيرانتي لنفسها الحرية في البداية، وبعد نحو ١٠٠٠ صفحة، أصيبت بالذعر وشعرت أنه من الأفضل لها إنهاء الأمور بالفعل؟ مهما كان السبب، فإن الثلث الأخير من الرواية الأخيرة يوحي بذلك الشيء الذي لا يشعر به المرء أبدًا عند قراءة رواية فيرانتي:

الاندفاع. في حين أن الكتب الثلاثة الأولى –و«**حكاية الطفلة الضـــائعة**» أيضًـــا– تتمتع بنوع من الحماسة العاطفية التي لا تفارق الأنفاس، ولكنها أيضًا تضعف بنحو غير اعتيادي لدى أية تفاصـــيل أو حبكة جانبية تضـــرب خيال الراوي. تم تقديم الأســلحة بنحو مبهج في الفصــل الأول والتي لم يجرِ إطلاقها في الفصــل الثالث، فالناس يبتعدون، وتتغير المخاوف الرئيسية.

روايات فيرانتي النابولية، رغم أنها مليئة بعودة الشخصيات وأحيانًا المصادفات التي تضـــغط على الواقعية، فإنها تتبع إيقاعات الحياة أكثر من كونها مجرد قوس روائي خيالي تقليدي. لذلك، فمن المخيب للآمال أن يشـــير هذا المؤلف المتخصـــص في قراءة عقول النســـاء وقلوبهن إلى أن العقول والقلوب المذكورة تكون بطبيعتها أقل انخراطًا في سن متقدمة.

طبعًا، يمكن القول إن قصـــة لينو تصـــبح ببســـاطة أقل أهمية فور «خروجها»، وهو الأمر الذي يســـتغرقها حتى الخمســـينيات من عمرها لتنجزه بالكامل. لأنه بقدر ما تستكشف قصص لينو وليلا موضوعات مميزة للأنوثة، فإن سلسلة نابولي هي أيضًا قصـة مثالية للانتقال من الفقر المدقع إلى الثراء، إذ تصـعد الفتاتان بنحو مختلف من الفقر المدقع، والحي الحميم ولكن البغيض الذي يحتفظ بمخالبه فيهما، ولهذا أهمية حاسمة للقصة مثل أي موضوعات نسوية أو الحياة الشخصية المتقنة للشخصيات. ومن المفارقات أن مراجعة على موقع «بازفيد» جعلت فيرانتي كاتبةً عظيمة للحلم الأمريكي. كتبت أليســـا كوارت: أين هو المعادل الأمريكي لفيرانتي؟... رواية عدم المســاواة التي ســيقرؤها الأمريكيون بأعداد كبيرة، وينتبه إليها النقاد؟ ظهرت ذات مرة «غاتســبي العظيم» و«مغامرات أوجي مارش» و«الأخت كاري» و«المموِّل»، وحتى الرجال الصـــامتين من الطبقة العاملة لريموند كارفر منذ ٣٠ عامًا. من المؤكد أن

أولئك الذين يدعون تسمية الواقعية الجديدة – جوناثان فرانزين، الذي أطلق عليه أحد النقاد مؤخرًا لقب «مؤلف كتاب "الزواج الفاشل"»، قد أهملوا هذه القصة.

رغم أن الادعاء بأن أي مؤلف أمريكي لا يكتب روايات تستجوب الطبقة الاجتماعية والتنقل صعودًا أو هبوطًا يبدو لا أساس له من الصحة، فإن براعة فيرانتي مؤرخةً للطبقة والمكان والتاريخ لا ينبغي أن يطغى عليها تركيزها على الصداقة النسائية والأمومة. ومع ذلك، في النهاية، لا يمكن لأي «موضوع» أن يفسر صدى فيرانتي بالكامل. كما كتبت كلير مسعود: إن السياسة والحركة النسوية موضوعان مقنعان ومهمان، ولكنهما لن يجعلا القراء يشتاقون إلى الروايات بحماسة طفل في التاسعة من عمره. وحده القلب البشري يستطيع أن يفعل ذلك، وهو التصوير العاطفي الصادق للشبكة المعقدة من الحب والرغبة والبغض والحسد والرحمة والألم التي تربط الناس على مدى حياتهم. في نهاية المطاف، صاغت فيرانتي أعظم ما أبدعته –رغم طموحها الهائل، ورغم اضطراب الأحداث التي تتردد عبر الصفحات بسرعة متزايدة ومرهقة في النهاية– كقصة حب بسيطة. تتعامل هذه الكتب قبل كل شيء مع العاطفة الأفلاطونية التي لا مقابل لها على الدوام ولكنها لا تنطفئ أبدًا...

أود أن أتوسع في هذا لأقول إن علاقة لينو وليلا، رغم أنها مركزية، ليست العلاقة الغنية الوحيدة التي تحرك الكتب، وهذه الشخصية –الشخصيات التي تتفاعل مع بعضها بعضًا، وطبعًا، مع نفسها– هي أندر مواهب فيرانتي. يبدو أنها قادرة على نقل كيمياء علم النفس البشري غير القابلة للترجمة إلى الكتاب في مستوى آخر تمامًا حتى عن أساتذة الشخصيات المعاصرين الآخرين مثل فرانزين. وبناءً على ذلك، فإن جمهورها يتماثل بشدة مع ما تشعر به شخصياتها تجاه الأمومة، والطموح، والغيرة، والرغبة، والعدالة، والكتابة، والشيخوخة. تكتب فيرانتي بشراسة شديدة، من الداخل إلى الخارج، لدرجة أننا نعرف سكان عالم لينو بنحو أكثر تعقيدًا مما كنا نأمل على

الأرجح في معرفة مثل هذه المجموعة الكبيرة التي تلعب دورها حتى في حياتنا الخاصة. من السهل أن نخرج من الرباعية النابولية ونحن نشعر بالدوار قليلًا، كما لو أن كل ما سمعناه عن «تطور الشخصية» لم يكن أكثر من مجرد قائمة نقطية في أيدي كتاب آخرين.

وليلا، طبعًا، هي قطعة المقاومة لكل من فيرانتي ولينو. كما تقول لينو عن صديقتها، في تقاطع بين الافتتان والرثاء: «لقد امتلكت ذكاءً ولم تستخدمه، بل أهدرته، بوصفها سيدة عظيمة تعد كل ثروات العالم مجرد علامة على الابتذال». «لقد برزت بين الكثيرين لأنها، بطبيعة الحال، لم تخضع لأي تدريب، أو لأي استخدام، أو لأي غرض. لقد خضعنا جميعًا، وقد أدى هذا الخضوع -إثر التجارب والإخفاقات والنجاحات- إلى إضعافنا. فقط ليلا، لا شيء ولا أحد يبدو أنه يقلل منها».

أحد الجوانب الرائعة -ولكن التي من السهل نسيانها أحيانًا، في آلاف الصفحات من الكتابة- في روايات نابولي هي الحقيقة الخيالية المتمثلة في أن لينو تكتبها فعليًا على جهاز الكمبيوتر بينما نقرأها، بوصفها «مذكرات» عن صداقتها مع ليلا. على هذا النحو، نحن لا نقرأ فقط عن ليلا من عيون لينو المتحيزة جدًا، ولكن أيضًا عبر عدسة امرأة أدركت للتو أن أهم شخصية في حياتها قد اختفت، ومن ثم -رغم أنها ترفض إظهار ذلك- لابن ليلا البالغ أو حتى لنفسها- في حالة عاطفية شديدة. الظروف التي تتكشف في أثناء كتابة لينو جعلتها راوية غير موثوقة، و-خاصة في القراءات اللاحقة- تُوحي العديد من تقييمات لينو لنفسها وليلا (عن قصد، من جانب فيرانتي) بأنها متحيزة وليس بالضرورة كيف يمكن للقارئ أن يفسرها.

في تجربتي الخاصة في قراءة الكتب لأول مرة، وجدت نفسي في البداية أتقبل كلام لينو بالنسبة للأشياء، ثم -في القراءات اللاحقة- أصبحت منزعجة منها بسبب الطريقة التي كثيرًا ما تسيء فيها قراءة الناس وفهمهم، بما في ذلك هي نفسها. أخيرًا،

عندما عدت إلى الروايات مرة أخرى من أجل هذا المشـــروع، وصـــلت إلى نوع من المتعة الجامحة التي لا تستطيع لينو أن تخرجها من عقلها وتجرب كتابة قصتها لأنه –هيا!– من يســـتطيع ذلك؟ نعم، ربما يؤدي الزمن والمســـافة إلى مذكرات أكثر موضوعية من كتابة واحدة في خضم مأساة غامضة مثل الاختفاء الكامل لامرأة تبلغ من العمر ســتة وســتين عامًا... لكن هذه الكتب، بالفعل أكثر دقة من معظم الكتب الأخرى. الروايات العظيمة، تصبح أكثر أهمية عندما نضع في اعتبارنا أن «مؤلفنا» هو الراوي والبطل.

لذلك، عبر عيون لينو، نشهد حياة ليلا، ويجب على القارئ أن يلمس في ذهنها ليس فقط ما قيل لنا عن ليلا –بل ما «يُرى» بالفعل بطرائق تختارها لينو (أو لو كانت شـــخصًـــا حقيقيًا، لفعلنا ذلك). قد نقول «الطريقة التي تتذكر بها الأحداث»– ولكن يجب علينا دائمًا أن نعد تفسير لينو موضع شك، نظرًا لما نفهمه عن الذاكرة، وعن الرفض، وعن الحســد، وعن الحب. هل يمكن للمرء أن يكتب مذكرات عن صــداقته مع شـــخص كانا بدوره متعبدًا له، غيورًا بشـــدة، عازمًا على إنقاذه، أو حتى أكثر إصرارًا على التفوق عليه، ومن المرجح أنه يحبه، وفي بعض الأحيان يكرهه؟ حسنًا، بالتأكيد يمكن للمرء ذلك، وقد حدث ذلك العديد في المذكرات الحقيقية والخيالية. ولكن هل يجب على القارئ أن يؤمن بأن حقيقة الراوي هي الحقيقة الوحيدة؟ متى تظهر آراء فيرانتي؟ مقابل، متى تظهر آراء «لينو»، التي بنتها فيرانتي بإرادتها لتجعل لينو غير موثوقة بالمعنى الكلاسيكي: الكشف عن أشياء عند كل منعطف لا تكون دائمًا ما تعتقد أنها تكشفه تمامًا؟

في عالمنا الذي أصبح الآن خبيرًا في المذكرات، قد يتفق معظم الناس على أننا يجب أن نستخلص استنتاجاتنا الخاصة وأن آراء أي راوي (بالتأكيد تلك الموجودة في رواية ما وراء القص التي تظهر بصــورة مذكرات) هي أشــبه بفتات الخبز. ليلا، رغم أنها

ربما لا تزال على قيد الحياة، فإنها غيابية باختيارها ولا يمكنها أن تروي جانبها من القصـة. من ناحية أخرى، تأمل لينو في إعادة صـديقتها إلى الوجود من طريق توثيق صداقتهما، وهو الشيء الوحيد الذي أقسمت لليلا بأنها لن تفعله أبدًا. إنها تبحث عن آثار ليلا في ملفات جهاز الكمبيوتر، وتعيش مع الخيال بأن صـــديقتها أكبر من الحياة حتى أنها لم تتمكن من التبخر دون أثر فحسـب، بل سـتجد بعد ذلك طريقة – من موقعها المخفي– لاختراق حســـاب لينو. الكمبيوتر، تتنبأ بطريقة ما أن هذه المذكرات قيد الكتابة، وتغيرها، وتبدلها، وتتعاون في إنشـائها، إذ تتحدث الاثنتان عن المشاركة في كتابة كتاب كفتيات.

قيل لنا قرب النهاية أن لينو قرأت وأعادت القراءة بيأس، بحثًا عن آثار ليلا، ولكنها لم تجدها؛ اكتملت المذكرات، ولينو مؤلفها الوحيد. ولذا، يجب أن نكون حذرين من تفسـيرات امرأة لا يقودها الحزن فحسـب، بل تقوم باسـتفزاز حرفي لإثارة غضـب ليلا من مخبئها. ومن المفارقات أنه عند قراءة «رواية» لا تحتوي على مثل هذا المكون الوصـفي، هناك خيار افتراض أن ما قيل لنا قد حدث وأن الشـخصـيات التي تظهر هي «غير متحيزة» (رغم أن كـل مؤلف طبعًـا متحيز، كمـا هو الحـال مع كـل شـــخص)، ولكن لا يوجد مثل هذا الخيار في روايات نابولي. رغم الاســـم الأول المنعكس –إلينا/ إلينا– لم تختر فيرانتي إعطاء إلينا (لينو) جريكو لقب فيرانتي، ولذا فإننا نسـير على حبل مشـدود بين الأعمال بوصـفها رواية طويلة من أربعة مجلدات للروائية غير المرئية والشهيرة إيلينا فيرانتي، والعمل مذكرات مكتوبة على مدى أسابيع تحت وطأة الألم والحنين من قبل شـخصـية إيلينا (لينو) جريكو. شـخص ما يكتب تحت اسم مستعار. شخص ما يعاني بشدة... صدِّقْه تمامًا على مسؤوليتك الخاصة؟

مثلًا، هل كانت ليلا، كما في تقدير لينو، غير قادرة حقًا على الاختزال؟ يمكن للمرء أن يتخيل بسهولة ليلا وهي تضحك من هذه الفكرة، وتجادل بإقناع أن حياتها بأكملها

كانت اختزالًا، حتى اختزلت أخيرًا إلى لا شـــيء تمامًا، في حين توسَّـــعت لينو، وانفجرت، وحلَّقت. تقول، وتقول. ليلا الكتاب –التي تعد إحدى أكثر الشـــخصـــيات متعددة الأبعاد في الأدب، ولكنها أيضًا استعارة، ولغز، وسؤال فلسفي بلا إجابة– لا يمكن حلها أبدًا. يقول أورورك في صـــحيفة الغارديان: «إن الســـمة المميزة لكتابات فيرانتي هي التجاور بين الواقع والاستعارة، بين الواقعية المفرطة والتشويه الهلوسي». هذا هو سحر ليلا وذاكرة لينو والمسلسل.

في حياتي الخاصـــة، لم تختفِ أنجي ولا أليســا دون أثر (نحن جميعًا في منتصـــف الخمســـينيات من عمرنا، لذلك من الناحية النظرية، لدي وقت!)، تاركين خلفهما أثرًا من الغموض، مما يجعلهما هاجسًا إلى الأبد.

بدلًا من ذلك، استقرت أنجي، وحصلت على عمل، وشريك، وكلب (وبعبارة أخرى، في نظر لينو، كانت «مختزلة»)، ورغم أننا ما زلنا على اتصال وسأظل أحبها دائمًا بقوة فريدة من نوعها، في طريقة التعبير الحديثة، لقد «تباعدنا» منذ فترة طويلة، وتباعدت حياتنا في اتجاهات مختلفة تمامًا، مع سير هذه الأمور. ربما، حتى، يوجد عنصر –كما هو الحال غالبًا– وهو عدم رغبة أي منا في وجود الآخر طوال الوقت، مما يذكرنا بما اعتدنا أن نكون عليه، من إحراج شبابنا وصدماته، والألم الذي نشعر به بنحو متبادل –في ذلك الوقت– لم ندرك تمامًا أنه ألم لأننا لم نعرف شـيئًا مختلفًا أبدًا، والحسد الذي كان يشعر به كل منا تجاه الآخر، وهو ما يخجلني بصفة خاصة الآن بعد أن أصبحت قادرة على النظر إلى حياة أنجي عبر عدسة البالغين وأتعرف عليها –على غرار حياة ليلا مقارنة بحياة لينو– باعتبارها أكثر وحشية وأعلى مخاطر من حياتي.

على عكس لينو، التي لم تتغلب أبدًا على حســـدها أيًا كانت المآســـي التي تحل بصديقتها، أشعر الآن بالخجل من نفسي لأنني شعرت بالغيرة من فتاة صغيرة عاملها

والدها بنحو سيئ بطرائق لا تعد ولا تحصى، وغالبًا ما كان الأولاد الأكبر سنًا يستهدفونها بسبب جمالها، وكبرت بسرعة كبيرة جدًا ولا تتماشى مع رغباتها الجوهرية، في حين كان والداي شخصين لطيفَين –ورغم أن الأمر آلمني في ذلك الوقت– فقد تركني معظم الرجال في منطقتنا وحدي بسبب مزيج من كراهيتي الصريحة لهم، وحماية والدتي المفرطة، ومظهري الأقل جمالًا. لقد سارت حياة أنجي جيدًا على المدى الطويل، ولكن كما هو الحال مع ليلا، لم تبدو لفترة طويلة كما لو أنها ستستمر على هذا النحو، وحقيقة أنها فعلت ذلك لم تكن بفضلي إطلاقًا، لأنني كنت في عجلة من أمري من أجل المدرسة والحب والطموح.

من ناحية أخرى، أصبحت أليسا الآن معلمة في مدرستنا الابتدائية السابقة، ولا تزال شخصية ذات أهمية يومية تقريبًا في حياتي. إنها تعيش على بعد بضعة بنايات فقط، مع زوجها الذي قدمتُها إليه، وإحدى بناتهما البالغات، وكلبين سيئي السلوك. ذهبنا أنا وهي إلى الكلية جنبًا إلى جنب، وقمنا بتربية أطفالنا جنبًا إلى جنب، ونطلق على أنفسنا أخوات، وهو ما يحدد علاقتنا بنحو أفضل من «أفضل الأصدقاء»، خاصة وأننا ندرك تمامًا أننا إذا التقينا الآن، فمن غير المرجح أن نعد –لاحظوا هذا– بعضنا بعضًا إطلاقًا صديقتين محتملتين ومقربتين. نحن شخصين مختلفين بنحو لا يصدق، ومن الأمثلة على ذلك أن أليسا، مثل ليلا، لم تعش أبدًا خارج شيكاغو. رغم أننا نعيش على بعد أربعة أميال تقريبًا شمال حينا القديم (عالم مختلف)، تواصل أليسا التنقل يوميًا إلى مدرستنا الابتدائية القديمة للعمل، وبحلول الثلاثين أو نحو ذلك كانت قد استقرت في منتصف العمر راضية، وترتدي زي المعلم المعقول، تتجنب المكياج، وتزيد وزنها بارتياح ولا تهتم بذلك، وتقوم برحلات عرضية لزيارة العائلة ولا تغادر البلاد أبدًا، ولا تقوم بأي رحلة دون بناتها وزوجها حتى يبلغ أطفالها ثمانية عشر

عامًا. كانت هي «التي بقيت»، وأنا «التي هربت»، بحسب عنوان الجزء الثاني من فيرانتي، «الهاربون والباقون».

ممم... أو نوعًا ما. مثل لينو، ذهبت إلى الكلية ولم أنظر خلفي لبعض الوقت. درست وعملت في لندن، وسافرت إلى أوروبا، والتقيت بزوجي الأول (أمريكي أيضًا) في فرنسا، وانتقلت معه إلى الساحل الشرقي للولايات المتحدة حيث التحقنا بكلية الدراسات العليا، ثم رجعت إلى شيكاغو لفترة من الوقت ولكن بعد ذلك سافرنا مرة أخرى للعيش في أمستردام، وفي سويسرا، قبل أن أعود أخيرًا إلى شيكاغو عام ١٩٩٩، عندما انتقل والداي المسنان، بعيدًا عن الحياة البوهيمية المتجولة التي كنت أطمح إليها ذات يوم، إلى الشقة في الطابق السفلي من المنزل الذي ما زلت أعيش فيه، حيث مكثا حتى وفاتهما قبل بضع سنوات. في ذلك المنزل، تبنينا أنا وزوجي السابق ابنتين وأنجبنا طفلًا ثالثًا في حمل غير متوقع. بحلول الوقت الذي صدرت فيه روايتي الأولى في نهاية عام ٢٠٠٥، كان لدي طفلان في سن الروضة، ووالدان معاقان اعتمدا علي في معظم أعمالهما اليومية، وكنت حاملًا في الشهر السابع. تبين أنني من «أولئك الذين يهربون»!

وقت كتابة هذا المقال، كنت أعيش في شيكاغو، وتحديدًا في المنزل نفسه، مدة أربعة وعشرين عامًا. رغم أني كنت أكثر ميلًا للتجول في جميع أنحاء البلاد من أجل عملي أو قضاء إجازات دولية أكثر من أليسا، فإنه في هذا العمر قد نكون كلانا مقيمتين. تعيش أنجي أيضًا في شيكاغو، وعلى حد علمي لم تعش في أي مكان آخر إطلاقًا. عام ٢٠١٧، انتقل زوجي الثاني، روب، من منطقة لوس أنجلوس ليعيش معي ومع أطفالي، رغم رغبتي التي أصرح بها كثيرًا في «الخروج»، بحلول ذلك الوقت كان أطفالي مستقرين في حياتهم، ووالدتي أصبحت أضعف من أي وقت مضى بعد وفاة والدي. ولم يعد الرحيل يبدو خيارًا.

أخيرًا غادرت لينو نابولي إلى الأبد عام ١٩٩٥، عندما كانت في الحادية والخمسين من عمرها. بينما نتحدث، نخطط أنا وروب لمغادرة شيكاغو في سبتمبر ٢٠٢٤ بعد مغادرة أصغر أولادنا للالتحاق بالجامعة؛ سأكون في السادسة والخمسين. ولكن حتى ذلك الحين، أظن أني سأعود. في جميع رحلاتي، تحتفظ شيكاغو بأصدقائي القدامى، وتاريخ أطفالي وعلاقاتهم، ومجموعة الكتابة المحبوبة لدي. رغم أنه في حياتي الحالية، إذ معظم أصدقائي ليسوا أمريكيين من أصل إيطالي ونشؤوا مع أبوين متعلمين جامعيًا، فمن الشائع جدًا أن أغادر المنزل في سن الثامنة عشرة وألا أعود أبدًا لأكثر من عطلة الصيف غالبًا؛ بالنسبة لي، يبدو أسلوب الحياة المقتلع هذا، المعتاد تمامًا في الولايات المتحدة، غير ممكن. لقد تميزنا جميعًا –أليسا وأنجي وأنا– بالطبيعة الانعزالية وشبه الإقطاعية لحينا الإيطالي/ البورتوريكي القديم، حتى لو لم نعد نعيش داخل حدوده.

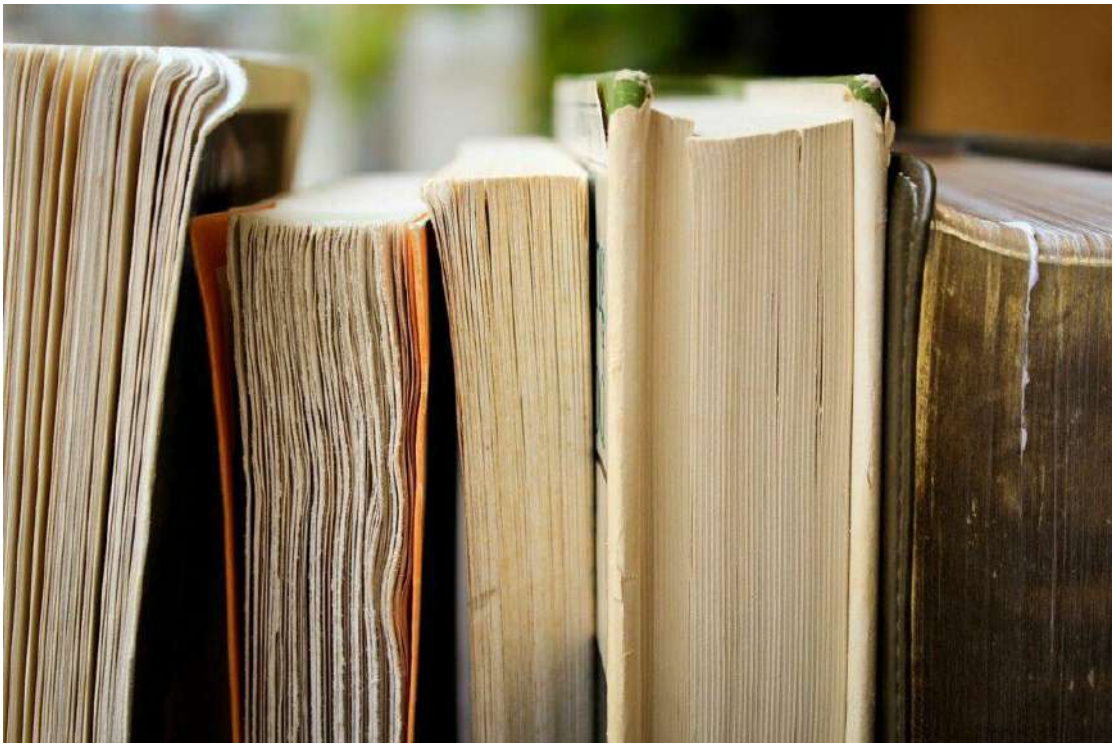
عندما أقرأ روايات نابولي، أرى الماضي أحيانًا مذهلًا، وغير مريح، ومثيرًا، وأحيانًا أخرى جميلًا ومؤكدًا، لكني لم أعد أرى نفسي. أنا الآن في عصر يتجاوز اهتمام فيرانتي و«لينو»، وقد أحلتُ إلى مجال تلاشي «الشيخوخة»، حتى لو لم يكن مثل هذا الاختفاء والغموض في الحياة التي أعيشها بوصفي امرأة أميركية معاصرة، هو تجربتي الفعلية. إنه تحدٍ أن أحب الروايات التي يبدو أنها تؤكد محو النساء فوق سن الخمسين، وأن أكون منتبهة لوضعهن في سياق عصرهن وجغرافيتهن، وأن أفهم محو قصة حياتي الحالية من السلسلة التي (مع بعض الاستثناءات الملحوظة) يبدو بخلاف ذلك أنها تؤرخ قصة حياتي خلال الأربعينيات من عمري. يتطلب هذا المسعى أن أضع في ذهني أنه ليس من وظيفة الرواية تقديم رؤية طوباوية، بل تقديم الحقائق كما تبدو للروائي، وحتى هنا في الولايات المتحدة عام ٢٠٢٤، من الصعب جدًا القيام بذلك كما يمكنك التحقق من فيسبوك دون العثور على أي إشارة إلى

اختفاء الإناث بعد الأربعين وخاصـــة بعد انقطاع الطمث. لا يعكس الأفراد دائمًا ظاهرة ثقافية أكبر تمامًا، ولكن مجرد أننا ربما هربنا من مصـــائر معينة (في الوقت الحالي) لا يعني أن هذه المصائر لا تعكس حقائق حياة العديد من النساء.

إن حب قطعة معينة من الأدب –والتماثل معها بشـــدة– ليس مثل الموافقة على كل تحيز أو وجهة نظر ضـمنية، وإذا كان الأدب، بمعنى ما، كنيسـتي، فإنني آتي إليه بإحسـاس أن الاسـتجواب وأحيانًا الاعتراض على الإيمان هو واجب على المؤمنين. وبهذه الروح، أتيت إلى ملحمة «صـديقي المذهلة» ليس فقط من أجل الثناء والتملق، بل من أجل الاسـتجواب والمعارضـة. إن الالتزام بقراءة روايات نابولي في البداية هو مسـعى صـارم وعاطفي، وليسـت لكل قارئ. بالنسـبة لأولئك الذين لا يخوضـون في الاسـتطرادات، ولا يهتمون بالتمييز بين النثر العاطفي الحي مقابل العاطفة، ولا يمكن إقناعهم بالاهتمام بحياة الفتيات الصـــغيرات بصـــرف النظر عن مدى براعة وذكاء عرضـــها، سـتكون الكتب بمثابة تمرين على الإحباط، ومن المؤكد أنها سـتُلقى في جميع أنحاء الغرفة (حيث، نتيجة ثقلها، قد ينكســـر شـــيء ما، تمامًا كما قد ترغب ليلا). ومع ذلك، بالنســـبة للقراء الســـاعين إلى الإغراء، فإن هذه المجلدات الأربعة المذهلة لا تقل عن تحفة فنية فريدة. ولكم –أيها القراء– الذين أكتب إليهم الآن، وأدعوهم للخوض في الوحل معي.

عن الحكايات التي ترويها كتبنا عنا

بقلم: برايان فاندايك



في العامين الماضـــيين أنجزت عملي كله من المنزل تقريبًا، ما يعني أنني قضـــيت معظم وقتي في مكالمات الفيديو. معظم كوادر شـــقتي لا تناســـب تطبيق "زوم"، لذا أدخل الاجتماعات غالبًا من الممر القريب من غرفة نومي، وهو ممر داخلي بنينا فيه، قبل أكثر من عقد، أنا ووالدي، رفوفًا لكل كتبي.

– «هل أنت في مكتبة؟»، سألني أحد الزملاء مرة.

– «لا»، ضحكت. «مع أن الأمر يبدو كذلك».

– وسُئلت أيضًا: «هل هذه خلفية وهمية؟».

لكن السؤال الأكثر شيوعًا: «كم قرأت من كل هذه الكتب؟».

ربما ينبغي أن أعرف النسبة التقريبية بين الكتب التي قرأتها وتلك التي أملكها. لكنني لا أعرف. فقد أضـــفتُ وحذفتُ عناوين كثيرة على مرّ الســـنين. ثم إن الكتب التي يضعها المرء للعرض، أحيانًا، تكون أقل أهمية من دلالتها.

أول مكتبة حقيقية امتلكتها كانت في شقة متداعية في ضواحي شيكاغو، خلال سنتي الجامعية الأخيرة. كان تمديدات المياه سيئة والمشعات تصدر ضجيجًا، لكنني أحببت المكان لأن رف الموقد المعطّل في غرفة نومي مثالي لمجموعة الروايات الصـــغيرة التي أجمعها. في تلك المرحلة من حياتي، كانت الكتب التي أملكها إشـــارات تُرسَـــل بقدر ما كانت نصـوصًـا تُقرأ. وهي مصـطفّة على الرف، تسـتحضـر عالمًا مسـتقبليًا أكون فيه بالغًا يفعل أشياء ذات شأن. بالنسبة للشباب الطموحين، تكاد تكون إحاطة النفس بالكتب التي تستبق من تنوي أن تكونه أمرًا غريزيًا.

ما زلت أملك كثيرًا من «الكتب الكبيرة» من تلك التشكيلة الأولى: يوليسوس لجويس، وترجمة ريتشارد بيفير ولاريسا فولوخونسكي للإخوة كارامازوف، واسم الوردة لأمبرتو إيكو. رغم اســتعراضــها على رفوفي، عرفتُ القليل جدًا عنها، لم أكن قد قرأتها بعد. لكن أساتذتي وأقراني الذين أُعجبتُ بهم تحدثوا عنها بخشوع، وكالتلميذ الجيد فعلتُ ما قيل لي عندما تعلق الأمر بشراء الكتب.

اعتراف لن يفاجئ أحدًا: لم تكن تلك المكتبة الأولى لأغراض فكرية خالصـــة. كنت في العشـرين من عمري، قبل كل شـيء. غازلتُ أكثر من فتاة بإظهار كتبي. «نعم، هذه نســـخة فاخرة من آيات شـــيطانية. أجل، قرأتها. إنها جيدة فعلًا. وأنتِ، ما نوع الكتب التي تحبينها؟».

لنقفز بضـع سـنوات إلى شـقة في الطابق الخامس في بروكلين هايتس. حينها كنت أعمل بدوام كامل، وامتلكتُ ما يكفي من الأثاث (الرخيص) لأحتاج إلى مساعدة عند

الانتقال. دفعتُ لرجلين ضخمين من أوروبا الشرقية ليحملا أغراضي خمسة طوابق. لم يتحدثا الإنجليزية كثيرًا، ولا أذكر أنهما قالا سوى جملة واحدة: «لديك كتب كثيرة جدًا».

لتلك الشقة اشتريتُ مكتبتين مستقلتين للمدخل، بحيث تكون كتبي أول ما يراه الزوار. كنت استعراضيًا، تمثيليًا. لكنه طور من أطوار حياتي. ما زلت أجمع كل ما يبدو صالحًا ليوضع على رفوف حياتي، وما زلت متلهفًا لإظهار ثقافتي —أو بالأحرى جوعي للثقافة— لكل من يزورني. في عطلات نهاية الأسبوع كنت أرتاد مكتبات الكتب المستعملة بحثًا عن إضافات جديدة. يومًا أحمل كتابًا قديمًا، مثل رواية لبرونتي. وفي يوم آخر، أحمل كتابًا مستعارًا من صديق، مثل محبوبة. أو كتابًا «حالمًا» مثل «فطور الأبطال».

كنت أعمل في الحي المالي، وأعود إلى البيت في وقت متأخر جدًا، أحيانًا بسبب العمل، وغالبًا بسبب السهر مع الزملاء أو الأصدقاء، أو كليهما. أعود في الثالثة أو الرابعة فجرًا، متعبًا، بعينين محمرتين، مخمورًا قليلًا. أصعد الدرجات: واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة، وأدير المفتاح في الباب، فأجدها هناك، صامتة، مُدانة: كتبي. في المكان نفسه الذي تركتها فيه.

إذا كانت كتب مكتبتي الأولى إشارات إلى ما أردت أن أكونه، فإن كتب بروكلين كانت تذكيرًا بما لا يزال عليّ فعله. في صمتها الجليل شيء يجعلني أشعر بالتقريع. كنت في السادسة والعشرين. هل أحرزتُ أي تقدم مع الكتب التي نويت قراءتها؟ هل نسيتُ كل طموحاتي في الأدب والحياة؟ كانت صفوف الكتب سلاسل من التحديات: «ابدأ يا فتى»، هكذا تقرأ عناوينها.

كان حبيبة زميلي في السكن ممثلة تقضي أيامها أحيانًا في الشقة بينما نكون في العمل. شرعت في مشروع لقراءة الكتب التي يثير اهتمامها في المدخل. قلتُ لها إنها حرة في قراءة ما تشاء. أعجبتني عزيمتها، لكنني حسدتُ الوقت الذي قضته مع الكتب التي لم أقرأها بعد. انتقلتُ قبل أن تنهيها كلها.

بعد خروجي من شقة بروكلين بوقت قصير، زرتُ أخي في أوستن. كل ما أتذكره الآن عن شقته هو صناديق الحليب التي كان يضع فيها كتبه. كان لديه كتب كثيرة –بعضُها هدايا مني– لكنه لم يكن يحب امتلاك الكتب. «الاحتفاظ بالكتاب أغلى من شراء نسخة جديدة في كل مرة تريد إعادة قراءته»، قال. «كم مرة ستعيد قراءة تلك الكتب؟». أفترض أنه كان محقًا حسابيًا، فهو مهندس. لكنني لم أصدقه تمامًا. معادلته أغفلت شيئًا لا يمكن حسابه. ومع ذلك فعلت شيئًا مهمًا: أجبرتني على الاعتراف بأن الكتب التي نحتفظ بها ليست للقراءة أو إعادة القراءة فقط.

بعد شهرين من ولادة ابننا، انتقلتُ أنا وزوجتي راينا إلى شقتنا الحالية في أعالي مانهاتن. ونحن نسير في الغرف الفارغة، سألنا السؤال الأزلي: أين نضع كل أغراضنا؟

بالنسبة لي، كان المكان المثالي للكتب هو الجدار القريب من غرفة النوم الرئيسية. مكان بعيد عن الأنظار، لا يراه الضيوف غالبًا. عكس المكان «المميز» الذي كنت أريده للمكتبات سابقًا. لكنني كنت أبحث عن شيء آخر. في هذا المكان، أرى الرفوف كل ليلة قبل النوم، وكل صباح عند الاستيقاظ. وهذا يكفيني الآن.

كان من الصعب استيعاب جميع الكتب في الممر الضيق. الوحدات الجاهزة ستزدحم. لحسن الحظ، عرض والدي أن يبني رفوفًا مخصّصة. حين كنت طفلًا، بنى رفوف مكتبتنا في غرفة الجلوس، حيث خزّنا موسوعة كاملة كانت أمي تشتريها جزءًا

جزءًا من السوبرماركت. لأسابيع تبادلنا الرسائل حول التصميم والمواد. للمرة الأولى منذ عقد على الأقل، اضـــطررتُ إلى عدّ كتبي لمعرفة عدد الرفوف اللازمة. الرقم النهائي جعلني أشعر بالخجل. «لا بأس»، قال عندما أخبرته أننا نحتاج إلى مساحة أكبر بكثير مما توقعت.

أتذكر والدي على الشـــاطئ يقرأ روايات ورقية خفيفة، مثل كلانســـي، وكوســـلر، وغريشـــام. لم يكن يختار الكتب لإبهار أحد. لم يكن من النوع الذي ينشـــأ مكتبة متكلفة. كان يبني الرفوف فحسب. تقرأ لنفسك، وتبني رفوفًا لتحمل الأشياء. لم يكن الأمر معقدًا.

جاء والدي إلى شـــقتنا في نيويورك ليقضـــي عطلة طويلة في بناء الرفوف. عملنا ليومين طويلين في التركيب ثم التفكيك وإعادة التركيب. أقول «عملنا»، لكنني في الحقيقة كنت أمســك الأشــياء فقط؛ وهو يقيس ويثقب ويطرُق ويثبت الدعامات. إذا اهتزّ رف قال متذمرًا: «لا». «إنه جيد»، أقول. يهز رأســه: «لديك طفل صـــغير. سيتسلق هذه الرفوف. يجب أن تكون قوية لتحمله مع الكتب».

النتيجة كانت —وما تزال— رائعة. ستة رفوف بيضـاء، طول كل منها نحو تسـعة أقدام. الأول على ارتفاع قدم من الأرض، والأخير أقل من قدمين من الســقف. ابني الآن في العاشـــرة، وربما لم تعد الرفوف تتحمل وزنه، لكنني لم أعد قلقًا. لا أعرف الحد الأقصى لعدد الكتب التي يمكنها حمله، لكنني أعلم أنه أكثر من كافٍ لي الآن.

بفضـــل الجائحة، يرى الناس هذه الرفوف أكثر من أي ديكور آخر لدي، إذ أعمل أمامها يوميًا. مفارقة ساخرة في تاريخ طويل من ترتيب الكتب في حياتي.

قبل شـــهر، تخلّصـــتُ من ٥٢ كتابًا: كتب لم أقرأها بعد، أو قرأتها ولا أرغب في الاحتفاظ بها. أحب شكل الرفوف دونها. صار صف العناوين أقرب إلى خط حياتي

كما عشــتها فعلًا، ما أعرضــه اليوم غدا أقل فأقل عن ذات متخيلة أردت أن أكونها. لا أحاول إظهار ما أقرأه، أو إبهار أحد. الآن، تذكّرني رفوفي أين كنت، ومن أنا، وما الذي تطلّبه الوصول إلى هنا.

عن أوجه الشبه اللافتة بين الحكمة والشعر

بقلم: جيمس جيري

تتشابه الحِكم والقصائد كثيرًا. فكلاهما مكثّف، وكلاهما يستخدم صورًا حيّة، وكلاهما يقدّم مفارقة أو نقلة سريعة، انقلابًا نصيًا أو نفسيًا، لدغة مفاجئة تمنح القارئ رجّة صغيرة.

عزرا باوند مثال على ذلك. ما الفرق بين قصيدته "في محطة المترو":

أشباح هذه الوجوه بين الحشد:

بتلاتٌ على غصنٍ أسودَ مبتل.

وبين قوله: "يجب أن يكون الكِتاب كرةً من الضوء في اليد". ما الذي يجعل الأولى قصيدة والثانية حكمة؟

بعض الشعراء يكتبون نصوصًا تكون في الوقت نفسه قصيدة وحِكمة. فقصيدة إيميلي ديكنسون:

من يذهب إلى وليمة عليه أن يحمل وليمتَه

وإلا وجد المائدة شحيحة..

إذ لا تنبسط المائدة في الخارج

إلا حين تنبسط في الداخل.

هي حكمة موزونة جاءت في شكل رباعية، بينما "الأشياء الجافة" لكاي رايان حكمة موزونة كُتبت كحكاية ميتافيزيقية:

يرتفع منسوب الماء

حين تلقي فيه

حجارةً

أو طوبًا

أو أي شيء

يغرق.

إنها

معجزة حين

ينفع هذا،

ألا تظن؟

كيف تتيح لنا الأشياء الجافة

أن نشرب؟

أعمال الشاعر الكوري الجنوبي يي سيونغ بوك تقع في منطقة التداخل بين الشعر والحكمة، مساحة تجمع بين الاستعارات الطازجة بنحو مذهل والرؤى الفلسفية والنفسية والفنية.

يُعدّ كتابه تفتُّح غير محدّد: محاضرات عن الشعر –مجموعة حِكم عن كيفية الكتابة ودواعيها– النموذج والبيان اللذين يحتاجهما الشكلان في زمن تعِد فيه برامج الذكاء الصناعي –مثل ChatGPT– بكتابة كل شيء وقراءته نيابة عنا، وتغصّ تغذيتنا اليومية بالثرثرة السخيفة والانفعالات السريعة وبواعث الاستفزاز.

يقول يي: "أفكاري تدور عادة حول محورين: الاستعارة والحكمة. أراهما متعارضين ولكن متكاملين. الحقيقة كوجه القمر المظلم، لا يُرى أبدًا. ولهذا نحتاج الاستعارة والأدب: إنهما يشيران إلى الغياب، كالعوامات في المحيط".

عمل يي أستاذًا للأدب الفرنسي والكتابة الإبداعية لسنوات طويلة حتى تقاعده عام ٢٠١٢. وبعد تقاعده، راسل طلبته السابقين وطلب منهم إرسال مقتطفات من ملاحظاتهم على محاضراته. والنتيجة كانت "تفتّح غير محدّد".

كثير من حكم يي عن الكتابة تأتي على شكل الـ سيدجو، الشكل الشعري الكوري القديم المكوّن من ثلاثة أسطر، ويبلغ مجموعها خمسة وأربعين مقطعًا صوتيًا. والـ سيدجو أشبه بالهايكو، ولكنه أكثر اتساعًا عدديًا.

السطر الأول يطرح موضوع القصيدة؛ الثاني يطوّره؛ والثالث يقدّم مفاجأة –نقلة شبيهة بنقلات الحِكم– ثم يختم القصيدة. قد تكون المفاجأة هتافًا صغيرًا، مثل "آه!"، أو تحوّلًا مفاجئًا في الصورة أو النبرة. ومن حكم يي النوعية ذات الثلاثة أسطر:

تخيّل كيف ستكون الشرفات بلا درابزين.

الدرابزين وحده يحول بيننا وبين موتٍ محقّق.

الكتابة هي التخلّص من هذا الدرابزين.

يقسم كتاب تفتّح غير محدد إلى أقسام مثل "الشعر"، و"الكتابة"، و"الحياة"، ولكن من الواضح أنّ شعرية يي ورؤيته للعالم لا ينفصلان: "العيش والرؤية والكتابة هي الشيء ذاته. يجب أن نصبح آلات لكتابة الشعر".

طبعًا، الآلات قادرة بالفعل على كتابة شعر وحِكم متقنة. فبأبسط التعليمات، يستطيع ChatGPT كتابة الحكم والسوناتات والهايكو، بل وحتى الـ سيدجو، بأي لغة تريدها.

فالذكاء الصناعي ينجز في ثوانٍ مهام شكلية معقدة –كالتزام نظام القافية والتكرار– قد يستغرق الشاعر حياته كلها ليتقنها. وهذه الأنظمة، المدرَّبة على نسخ مقرصنة من الكتب المحمية بحقوق الطبع وعلى الإنترنت كله، قرأت أكثر مما يمكن لأي إنسان قراءته.

وإن كان بعض ما ينتجه الذكاء الصناعي رديئًا، أفهو أسوأ من الرداءة التي يمكن للبشر إنتاجها؟

ومع أن منتجات الذكاء الصناعي الأدبية باتت تقترب من نصوص البشر، فإن العملية الإبداعية مختلفة تمامًا. يكتب يي أننا يجب أن "نصبح" آلات لكتابة الشعر، و"الصيرورة" عملية لا يمكن تفويضها لجهاز. فمدخل الحِكمة أو القصيدة هو الخبرة المعاشة لكاتبها، شيء لا يمكن محاكاته ولا تسويته. فالمبتذلات تبدو تافهة لأنها عامة، كضحكة مُعلّبة. أما الحِكم والقصائد فخاصة دومًا، ناتجة عن صورة مشحونة بتفاصيل السرد.

يأخذ لي قاعدة الصحافة القديمة "أرِنا ولا تُخبرنا" ويطبقها على كتابة الحِكم والشعر، اللذين –بالنسبة لي على الأقل– يجب أن يصنّفا دائمًا في قسم الأدب "غير الخيالي". وكما يقول:

"يصعب قول ما هي الريح، ولكن يمكننا إظهارها. التفاصيل هكذا. التفاصيل أفضل الأدوات لنقل المشاعر. يمكن للتفصيل أن يغني عن الكثير من الكلمات. مثلًا، ماذا تسمّي طفلًا في الخامسة يوم جنازة أبيه وهو يلعب قرب مائدة العزاء، ينفخ الشموع؟".

الحِكم والقصـــائد تفرح بالجهد الذهني؛ فهي لا تهدف إلى تقليله كما يفعل الذكاء الصناعي. إنها تترك دائمًا شيئًا نصفَ مُقال، غير مُقال، أو مجرد مُلمَّح. تشير إلى شيء غريب أو مدهش، وعلى القارئ أن يبذل الجهد لرؤيته بنفسه. وهذا يفسّر متعة قراءة هذه الأشكال الصعبة أحيانًا: من الممتع أن تكتشف المعنى بنفسك! لذلك يقول يي للكتّاب:

"مهما كانت الفكرة رائعة، لا تكشفها في القصيدة. دع القارئ يُستدرَج إلى توليد تلك الفكرة الرائعة بنفسه من خلال القراءة".

يقول يي: "الشـــعر والحكمة يوجدان معًا، ولكنهما مختلفان. هما يترافقان لأن كليهما يطفو في مجرى الفكر نفسه. ولكنهما يفترقان لأن الحِكم تُبلور الشعر، كما تُصاغ الجواهر من رماد شخص ميت. إنها 'مومياء' الشعر".

وصف يي طريقته في العيش والرؤية والكتابة بأنها "البحث عمّا هو ثمين وعزيز في الحياة، تلك الأشياء القليلة التي تبقى تحت رماد بيت احترق كله".

وكتب في مجموعة سابقة له، ألمك لن يجعل ورقةً واحدةً تخضرّ: "لمحاربة اليأس، عليك أن تخلق يأسًا اعتباطيًا. إنه يشبه إشعال حريق مسيطَر عليه لإيقاف حريق غابة: أن تشعل نفسك لتحصل على رفات العالم".

وتحمل حكمه حول الشعر هذا الأثر نفسه، هذه الندبة الصغيرة لـــ"الصيرورة"، مبيّنة أن ما يهم ليس الكمال بل عملية جمع الأشياء، مهما كانت ناقصة.

في البوذية، الــ ساريرا هي خرزات لؤلؤية يُقال إنها تُوجد في رماد المعلمين الروحيين بعد حرقهم، وتمنح بركة لمن يعثر عليها. وهي اســتعارة مناســبة للحِكم والقصــائد، رفات مُكثَّفة، بلورية من عقل الكاتب، تمنح القارئ حكمةً ما.

إن جرة القمر –فن كوري آخر– هي جرار من الخزف الأبيض الحليبي، صـــنعت لحفظ الزهور أو الخمر، وسُــمّيت بهذا الاســم لأنها كبيرة ومســتديرة وبيضــاء، مثل البدر. ولأنها كبيرة، تُصنع على نصفين، وحين توضع في الفرن يهبط الطين الرطب قليلًا، فيصبح شكلها غير مكتمل الاستدارة تمامًا، وتظهر وصلة خفيفة حيث يلتقي النصفان. هذه العيب –الميل الخفيف– يُعد جزءًا أساسيًا من جمال جرة القمر.

وحِكم لي حول الشعر تحمل هذه الوصلة نفسها، هذا الأثر الخفيف لعملية التكوين، مظهرةً أن المهم ليس الخلو من العيوب بل عملية جمع القطع، مهما كانت ناقصــة. "الشعر هو استعادة الكل من خلال التفاصيل"، يكتب. "فكّر في الأمر كأنك ترسم وجهًا رأيته برهةً واحدة. كما نجمع جمجمة محطّمة أو جرة فخارية مهشّــمة، الشــعر هو ابتكار القطع التي تملأ الفراغات التي فُقِدت منها القطع الأصلية".

ماغي أوفارل: البحث عن القصص المختبئة في أماكن مكشوفة

بقلم: ماغي أوفارل – إليزابيث أ.هاريس

عندما كانت تبلغ من العمر ٦ أو ٧ سنوات، كانت الكاتبة ماغي أوفارل تحب كتابة رسائل سرية باستخدام عصير الليمون، ثم تكشف عنها من طريق تحميص الورق على شمعة. وفي أحد الأيام، أشعلت النار في مقدمة شعرها.

«لم يوقفني هذا»، تقول عن هوايتها تلك المتعلقة بعصير الليمون: «لقد أصبحت أكثر حرصًا بقليل».

أوفارل كانت تنجذب دومًا إلى القصص المخفية والتواريخ التي يجري التغاضي عنها. تتضح هذه البؤرة خاصة في أحدث كتابَين لها: «هامنت»، عن زوجة شكسبير وأولاده، وكتابها الأخير، «صورة الزواج»، الذي يتخيل حياة فتاة تبلغ من العمر ١٤ عامًا، يُعتقد أنها من قصيدة روبرت براوننج الشهيرة «آخر دوقة». (هذه آخر دوقة لي رُسمت على الحائط، تبدو كما لو أنها على قيد الحياة).

تقول أوفارل عن الروايات المســـتترة: «القصـــص المكتوبة باللون الأبيض هي التي تثير اهتمامي».

ولدت أوفارل في إيرلندا الشـــمالية وعاشـــت معظم حياتها في بريطانيا، وكانت لديها مسيرة مهنية طويلة وناجحة هناك. «صورة الزواج»، الذي صدر في ٦ من سبتمبر في أمريكا هو كتابها الحادي عشـــر. لكن «هامنت» كان أول نجاح لها في الولايات المتحدة، إذ باعت ٥٦٠ ألف نســـخة في الولايات المتحدة، وباعت نحو ١.٦ مليون نسخة في جميع أنحاء العالم، حسب وكيلها وناشرها.

تركز الرواية على وفاة نجل شكسبير «هامنت»، الذي توفي في سن الحادية عشرة. في بداية الرواية، توضـح الملاحظات أن هامنت وهاملت لهما الاسـم نفسـه، ويمكن اسـتبدالهما في السـجلات في ذلك الزمان والمكان. فبعد نحو أربع سـنوات من وفاة ابنه، كتب شكسبير «هاملت».

اختارت نيويورك تايمز «هامنت» ضـمن أفضـل عشرة كتب لعام ٢٠٢٠، وهو ممتع بنحو لا يصـــدق ومرح أحيانًا، رغم أنه يتعلق بوفاة طفل. ويترك الكثير من القراء وسط الدموع.

يقول وليم ســـاتكليف، زوج أوفارل، وهو كاتب أيضًـــا: يأتي إلينا الكثير من الناس ويقولون «أحببت كتابك»، ثم يصـــفون هذه التجربة المروعة حقًا. «"لقد كان مثل مسمار في قلبي" في أي مسار آخر من الحياة، قد تعتقد أنها ارتكبت أمرًا خاطئًا».

«هامنت» كانت فارقة في مســـيرة أوفارل. حتى ذلك الحين، كانت روائية ناجحة تجاريًا، باعت معظم كتبها ما بين ٢٥٠-٤٥٠ ألف نسخة في المملكة المتحدة ودول الكومنولث، وفقًا لوكيلها.

يقول زوجها: «ثم قالت لجمهورها، حسـنًا، ما أريد كتابته بعد ذلك هو قصـة صـبي يبلغ من العمر ١١ عامًا في إنجلترا الإليزابيثية، حيث لم يسمع أحد عمن مات بسبب البلاء». «كان من الممكن أن يقول محرر أو وكيل مختلف، "انسـي الأمر، ما الذي تتحدثين عنه؟" لكنها حصلت على رد مختلف، "حسنًا، امضي في ذلك"».

كان لدى أوفارل المحرر نفسه، ماري آن هارينجتون، والوكيلة نفسها، فيكتوريا هوبز، منذ كتابها الأول. «صـورة الزواج» كانت مكرسـة لهما. أما «هامنت» فكان من أجل زوجها ويل، لكنها قالت إن بعض القراء أصـــروا بأن هذا غير صـــحيح، لا بد أنها كانت تتفانى من أجل وليم شكسبير.

كانت فكرة هامنت تدور في رأس أوفارل لسـنوات عديدة، بحسـب قولها، لكنها أرادت أن يتجاوز ابنها ســـن هامنت عندما مات. قالت إن ابنها كان يمزح قائلًا بأنه لن تكون له حفلة عيد ميلاد في ذلك العام، لأنها سـتُمنع من الكتابة. (لقد حصـل على واحدة، إنها حفلة ترامبولين). إنه يبلغ الآن ١٩ عامًا، ولديها أيضًـا ابنتان تبلغان من العمر ١١ و١٣ عامًا.

على النقيض من ذلك، جاءت فكرة «صـورة الزواج» مثل موجة اصـطدمت بها. كان ذلك في فبراير ٢٠٢٠، وقد وصـــلت مبكرًا على غير العادة –على حد قولها– لاصـطحاب ابنتها الكبرى من موعد اللعب، وقد حدث أن كان آخر موعد قبل إغلاق كوفيد.

كانت أوفارل تجلس في ســـيارتها، تكتب في مذكراتها عن المونولوجات الدرامية لروبرت براوننج. (إنها قارئة سريعة ومذهلة. يساعدها على ذلك أنها مصـابة بالأرق أيضًـا. يقول زوجها إنه يقرأ بنحو روتيني أربع صفحات وينام، ليستيقظ ويكتشف أنها

أنهت كتابًا كاملًا). بدأت أوفارل بالتساؤل إن كان أشهر مونولوج (آخر دوقة) مبنيًا على شخص حقيقي.

تصف أوفارل نفسها بأنها من أواخر من تبنوا التكنولوجيا، وأنها تستخدم الهواتف الذكية التي يستخدمها ابنها، حتى تموت على يديها. لذلك عندما أمسكت هاتفها للبحث عن الدوقة، جاءت النتائج غير دقيقة وبطيئة. ولكن قطعة تلو أخرى، بدأ تحميل صورة لوكريزيا دي ميديشي، التي كانت متزوجة من دوق فيرارا عندما كانت مراهقة في منتصف القرن السادس عشر.

قالت أوفارل: «كان بإمكاني رؤية زي الرأس، ثم رأيت هذا الحاجب، ثم العينين تدريجيًا». في اللحظة التي رأت فيها الصورة، فكرت: هذا كتابي القادم. «أردتُ أن أسحب الستارة وأقول، حسنًا، حسنًا. حان دورِكِ للتحدث. ما القصة التي سترونها؟».

تتحدث الرواية عن لوكريزيا؛ ابنة دوق عظيم. إنها شابة مفعمة بالحيوية تحب الرسم ولا تتواءم بنحو مريح مع التوقعات التي تفرضها عليها أسرتها. تزوجت من دوق فيرارا، وهو رجل لا تعرفه، وأكبر منها بكثير.

يبدأ الكتاب عندما تدرك الدوقة الصغيرة أن زوجها يريد قتلها.

قال جوردان بافلين، رئيس تحرير Knopf، محرر وناشر أعمال أوفارل في الولايات المتحدة: «أحد الأشياء التي تدور في جميع أعمالها هو أن ماجي على علاقة حميمة مع الرعب المميت». «يمنح هذا كل أعمالها إحساسًا بالإلحاح، وهذا الإدراك لمدى رقة الغشاء بين الحياة والموت».

لا يوجد ما هو أكثر صحة من هذا في كتابات أوفارل: «أنا، أنا، أنا»، التي تمثل نحو ١٧ ضربة مع الموت. متضمنةً نوبة التهاب الدماغ الرهيبة عندما كانت بعمر الثامنة، التي تركتها مشلولة جزئيًا مدة عام كامل تقريبًا، والركض في مسار مشي

معزول عندما كانت في الثامنة عشر من عمرها مع رجل قتل امرأة شابة في المكان نفسه بعد بضعة أيام. يركز الفصل الأخير على الحساسية المهددة للحياة لدى ابنتها الكبرى والملخص المذهل للمخاطر التي على أوفارل تحليلها كلما غادرت طفلتها المنزل.

تقول أوفارل –ومن يعرفونها جيدًا– إنها شخصية خاصة بنحو لا يصدق. تمزح قائلةً إنها إذا أرادت الخروج وسألها زوجها عن وجهتها، فستقول: «لا أريد أن أخبرك!»، حتى لو كانت ذاهبة إلى مكتب البريد. لذلك كتبت «أنا» بموجب عقد مقابل جنيه واحد، ما يعني أنها لن تضطر إلى إعادة دفعة مقدمة كبيرة إذا قررت عدم النشر مطلقًا. في بريطانيا، يتعين عليك عمومًا إيداع عملة معدنية قدرها ١ باوند لاستخدام عربة التسوق في متجر البقالة، وقالت إنها أرسلت صورة عربة مستأجرة إلى محرر أعمالها ووكيلها مع ملاحظة تقول: «لقد أنفقت سلفتي».

إنها أيضًا لا تحب التحدث عن عملها في أثناء كتابته. حتى زوجها سيعرف على أكثر تقدير فقط الإعداد الأكثر غموضًا لكتابها الأخير، حجاب من السرية يضمن أنه ستكون لديه أعين جديدة عندما يصله المشروع بوصفه قارئها الأول. كتابة شيء جديد، يحدس زوجها. أخبرته أنها لا تريد التحدث عن ذلك.

لاحظت ذلك أيضًا ابنتها البالغة من العمر ١٣ عامًا.

قالت أوفارل عن الدفيئة الزجاجية التي أعيد بناؤها في الفناء الخلفي لمنزلهم في أدنبرة: «لقد وجدتُها كامنة خلف استديو الكتابة». قالت ابنتها بصوت أقرب إلى الهمس: «أعرف أنك بدأتِ، لكني لن أخبر أحدًا!».

الكتاب المقدس والشعر

بقلم: مايكل إدواردز

نحن لا نقرأ الكتاب المقدس كما ينبغي أن يُقرأ. يخاطر اللاهوت دائمًا بتضليلنا عبر صياغة خطابه الخاص، إذ يعد النصوص الكتابية مجرد نقطة انطلاق. إن وجود الشعر في الكتاب المقدس هو المفتاح لقراءة سديدة وأكثر إخلاصًا.

توجد قصائد عدة في الكتاب المقدس. نحن نعرف هذا، بنحو غامض ودون التفكير فيه كثيرًا، ولكن ألا ينبغي أن نندهش من دور الشعر في مجموعة من الكتب تحتوي على مثل هذه الكلمة الملحة والمفيدة للتعبير عنها؟ ألا ينبغي أن نسأل أنفسنا: هل وجود هذه الكتابة –التي هي أكثر يقظة ورغبة من النثر الذي قد يضطرب– يؤثر في «الرسالة» الكتابية ويغير طبيعتها؟

ليس من المستغرب أن تكون المزامير قصائد، نظرًا لغرضها الطقسي وهوة المشاعر الفردية والجماعية السحيقة التي تستكشفها. في قلب الكتاب المقدس، وبعيدًا عنه أيضًا، فإنها تعرض –كما يمكن أن نفترض– لكل من الفرد والمجتمع، التجربة الحياتية للدين التي تتولى كتب الكتاب المقدس الأخرى مَهمة تعريفها. يمكن أن نقبل

نشيد الأناشيد بوصفه قصيدة حب، ومراثي إرميا بوصفها سلسلة من المراثي، وسفر أيوب بوصفه دراما شعرية، ونكتشف دون مفاجأة عددًا كبيرًا من القصائد في الكتب التاريخية: ترنيمة موسى ومريم، مثلًا، في سفر الخروج ١٥. نشيد دبورة وباراق في سفر القضاة ٥. رثاء داود لشاؤل ويوناثان في سفر صموئيل. ومع ذلك عندما نفكر في وجود كل هذه الكتب الشعرية في عمل نتوقع أن يحتوي على عقائد، وفي الانتقال إلى الشعر في الكثير من الأسفار التاريخية للكتاب المقدس، فإن هذا يعطينا سببًا للتفكير مرة أخرى. وكيف يجب أن نرد على سفر الأمثال الذي يُدرِّس الحكمة نفسها في شكل شعري، أم إلى الكتب النبوية حيث الشعر هو السيد، وحيث تأتي تحذيرات من الإلحاح الشديد لنا ولمعاصري الكتاب؟

أليس هذا فضوليًا؟ والشعر يظهر منذ البداية. في الإصحاح الثاني من سفر التكوين (الآية ٢٣)، يرحب آدم بخلق المرأة بهذه الطريقة:

«هذه الآن عظم من عظامي ولحم من لحمي. هذه تُدعى امرأة لأنها من امرِءٍ أخِذتْ».

هذه هي الكلمات البشرية الأولى التي نُقِلتْ؛ ومن المغري وربما المشروع استخلاص بعض الاستنتاجات. عند هذه النقطة، كان آدم قد سمَّى الحيوانات بالفعل، ولكن المؤلف يشير إلى ذلك فقط، دون تسجيل الكلمات المنطوقة؛ في عالم البداية، الذي يعرف المؤلف أنه يجب استبعاد نفسه وقرائه منه، ربما أدرك أنه لا بد من وجود علاقة حميمة بين اللغة والواقع، بين الكلمات والأشياء، التي لا نستطيع استعادتها. لكن عندما يتكلم آدم للمرة الأولى، يُعطى لغة «عدنية»، وهي لغة ما يزال بإمكان لغاتنا الساقطة أن تبلغها في لحظات معينة: وهكذا يجذب آدم حرفيًا المرأة (ishah)، من الرجل (ish). العبرية، بفضل المتعة التي تكتسبها من التلاعب بالألفاظ –في التناغم الهزلي والجدي جدًا بين أصوات الكلمات والكائنات والأشياء والأفكار

والعواطف التي تنفتح عليها– هي لغة ماهرة بصفة خاصة وبمهارة في اقتراح ما يمكن أن يكون. إنها تكوِّن علاقة ودية بين لغتنا وعالمنا، علاقة ذات معنى أمام حضور الواقع. إنها بارعة في تأكيد خطورة النوع الأخف من أنواع البلاغة: التورية. والأهم من ذلك، فور أن يفتح الرجل الأول فمه، فإنه يتحدث شعرًا. فهل كان المؤلف يظن أن اللغة في عالم البدائية العجيب كانت شاعرية بطبيعتها؟ فهل هذا هو السبب الذي يجعل آدم، فور أكله من الثمرة المحرمة، يجيب الله نثرًا: «سمعت صوتك في الجنة فخشيت لأني عُريان فاختبأت» (سفر التكوين ٣: ١٠)؟ لا يمكننا أن نعرف، لكن قصيدة آدم الأولى، القصيرة والعفوية، التي يبدو أننا نسمعها من بعيد جدًا ومن قريب جدًا، تسترعي انتباهنا وتستدعي تفكيرنا. إذا كانت اللغة قبل السقوط شعرية، أو أنتجت قصائد في لحظات مشحونة بالمعنى، فهل يمثل لنا الشعر أوج حديثنا الساقط، بدايته ونهايته، حنينه وأمله؟

عند تصفح سفر التكوين، وهو كتاب تاريخ وليس مجموعة شعرية، نواجه عددًا هائلًا من القصائد. في الشعر أعطى الله شريعة القتل وعقابه (سفر التكوين ٩: ٦)، وباركتها عائلة رفقة (٢٤: ٦٠)، وتنبأ إسحاق بمستقبل عيسو (٢٧: ٣٩–٤٠)، ويبارك يعقوب أسباط إسرائيل الاثني عشر (٤٩: ٢–٢٧). ونظرًا للصعوبة العرضية في تحديد المقاطع الشعرية، فقد تُكتشَف مقاطع أخرى. يقدم «الكتاب المقدس في القدس» –الذي أقؤأه في طبعة ٢٠٠٩– الله وهو يتحدث شعرًا مرات عدة في الفصول الثلاثة الأولى، بدءًا من خلق الإنسان، إذ تلد كلمة الله المخلوق الوحيد الذي يتمتع بالكلام:

«خلق الله الإنسان على صورته، على صورة الله خلقه، ذكرًا وأنثى خلقهم».

عندما نقترب من بداية الكتاب المقدس، يجب علينا في كثير من الأحيان أن نغير طريقة إصغائنا، وإيقاعنا، وانتباهنا، ووجودنا، لكي نفهم ونستقبل لغة مختلفة.

توجد قصائد أقل في العهد الجديد، ولكنها تعطي المزيد من الغذاء للفكر. يقدم إنجيل لوقا، منذ فصوله الأولى، ثلاث قصائد: أناشيد مريم، وزكريا، وسمعان. وهكذا تبدأ حياة المخلِّص تحت علامة الشعر. يحتوي سفر الرؤيا، في نهاية الكتاب المقدس، على أناشيد إضافية، إضافةً إلى مراثي بابل، في شعر يخاطب الخيال الرؤيوي. ويعود باسم المسيحية إلى أشعار الأنبياء الباذخة. تطور الرسالة الأولى من يوحنا فكرها بمثل هذه النشوة من الصياغة الإيقاعية والشكل المتقن الذي يترجمه «الكتاب المقدس في القدس» بالكامل في الآية. هؤلاء المترجمون أنفسهم يبدؤون رسالة بولس إلى أهل رومية بالشعر وينهونها به، ومن ثم يستخدمون الشعر لتأطير عرض عقائدي تحركه معالجة ملتهبة ولكنها «مبتذلة» من حيث المبدأ من التفكير والتحليل والتركيب.

يبدو أن يسوع نفسه يقول شعرًا في لحظات معينة، كما في التطويبات (متى ٥، لوقا ٦) والصلاة الربانية (متى ٦، لوقا ١١). في «الكتاب المقدس في القدس»، يشير إنجيل يوحنا، الذي يبدأ بقصيدة طويلة ويتحدث فيها يوحنا المعمدان في مناسبتين شعرًا (١: ٣٠، ٣: ٢٧–٣٠)، إلى أن يسوع المعلم، أو بالأحرى المربي الإلهي، خاطب مستمعيه في أغلب الأحيان شعرًا.

صحيح أن الحد بين الشعر والنثر المتناغم ليس من السهل تحديده سواءً في اللغة العبرية للعهد القديم أو في اللغة اليونانية الجديدة، فالمترجمون يحكمون عليه بنحو مختلف. ومن الممكن أيضًا أن القصائد التي قالها يعقوب وسمعان وآخرون لم تأتِ منهم، بل من مؤلفي الكتب التي ظهرت فيها. والنتيجة هي نفسها. نجد أنفسنا دائمًا أمام كتابات تدعونا إلى متعة الكلمات، إلى لغة جيدة الشكل، تتطلب منا الاهتمام الذي نوليه للشعر وتوقظنا على التوقع.

*

لقد عرف بعض علماء الكتاب المقدس منذ زمن طويل أن الشعر ليس موجودًا لمجرد إضافة لمسة من النبل أو السمو أو قوة العاطفة إلى ما كان يمكن للمؤلف قوله نثرًا. لقد تعلموا من نقاد الأدب ما تعلمه النقاد من الشعراء: الشعر في حد ذاته طريقة للتفكير وتخيل العالم؛ فهو لا يكتشف بدقة ما كان عليه أن يقوله إلا عبر قوله؛ إن معنى القصيدة ينتظرنا من طريقة وجودها، والمعنى –بالمعنى المعتاد للكلمة– ليس أهم ما فيها.

ألا ينبغي أن نسأل أنفسنا: هل وجود هذا العدد الكبير من القصائد لا يغيّر الطريقة التي يتحدث بها الكتاب المقدس إلينا فحسب، بل يغير أيضًا نوع الرسالة أو الإعلان أو الدعوة التي ينقلها؟ كيف يجب أن ينظر الإيمان إلى الكلام الكتابي؟ ماذا يعني هذا التوجه المستمر للشعر بالنسبة لطبيعة المسيحية ذاتها؟

يمكننا أن نبدأ بالرد على هذه الأسئلة عبر التفكير في الطريقة التي نقرأ بها الشعر عادة. نحن لا نعيد صياغة القصائد، ونستخرج المعنى ونترك الشكل الزائد جانبًا. إن ما يهم هو وجود القصيدة نفسها، والأصوات والإيقاعات التي تحييها بوصفها كائنًا حيًا، والعلاقات التي تربطها الكلمات فيما بينها عبر ذاكرتها وتاريخها، والدلالات التي تنشرها.

مع ذلك، بينما نقرأ قصيدة لكيتس أو بودلير أو رونسارد بهذه الطريقة، فإننا ننسى بسهولة اهتمامنا المعتاد بحياة الكلمة الشعرية عندما نقرأ، مثلًا، المزمور الذي نريد أن نستمد منه تعليمًا ودرسًا. ويتعين علينا أن نتذكر اثنتين من أفكار باسكال المشهورة: «الترتيبات المختلفة للكلمات تعطي معانيَ مختلفة، والترتيبات المختلفة للمعاني تنتج تأثيرات مختلفة»؛ «إن المعنى نفسه يتغير بتغير الألفاظ التي تعبر عنه». وبالفعل يتغير المعنى، وليس فقط في الشعر: يتحدث باسكال هنا عن النثر. ويتابع المقطع الثاني: «تكتسب المعاني كرامة بالألفاظ بدلًا من إعطائها لها». لا

أعرف صيغة أفضل للإشارة إلى عدم قابلية الفصل بين الكلمات والمعاني. وإذا كان من المهم عدم الخروج عن نص كتابي مكتوب نثرًا، فمن الأولى أن نبقى أقرب ما يمكن إلى قصيدة مكتوبة، عالمين أن الشعر، الذي لا يسمح بإعادة الصياغة، لا ينقل أيضًا افتراضات، أو ينقلها في سياق يمنحها خصوصيتها. يبدو لي أنه ليس علينا أن نستخلص عقائد من الكتاب المقدس غير تلك التي وجدها كتبة الكتاب المقدس فيه، لأننا لا نستطيع أن نصل إلى القاع في هذه المياه العميقة؛ العالم الذي كُشِفَ لنا يتجاوزنا تمامًا. لا يمكننا أن نفهم إلا ما يكشفه الله لنا. إن الذكاء الذي قدمه لنا يسمح لنا بالتأمل في ما نقرؤه، ولكن أية محاولة للذهاب أبعد من ذلك –قبل كل شيء، اللاهوت النظامي، سواءً نتجت من الخلاصة اللاهوتية لتوما الأكويني أو معاهد الديانة المسيحية لكالفن– تبدو وكأنها خطأ.

إن الإيمان بالكتاب المقدس –أو بالأحرى الإيمان بالكتاب المقدس، والاقتناع بأنه كلمة الله، مهما كانت الطريقة التي ينظر بها المرء إليها– يعني تصديق ما يقوله، بإيمان خارق للطبيعة، يشبه بصورة لا نهائية الثقة التي نقرأ بها القصيدة، متقبلين أن حقيقتها موجودة فيها وليس في تفسيراتنا. وهذا يسمح بالتمسك بالحقيقة التي تتضمنها الكلمات وتحررها في آن واحد، مهما كانت صعوبة الطوفان مثلًا أو برج بابل. نحن لا نعرف بالضرورة طبيعة الحقيقة التي تتكشف لنا بالضبط، ولكننا نعرف أين نبحث عنها، كما أننا لا نفهم قصيدة بالضرورة ولكننا نبحث عن إجابة أسئلتنا في القصيدة نفسها، دون إضافة –أو طرح– أي شيء.

يجذب الشعر انتباهنا إلى اللغة وغموض الكلمات، إلى قدرتها على خلق –في حد ذاتها تقريبًا– شبكات من المعاني، ومشاعر غير متوقعة، وإيقاعات وموسيقى للأذن والفم، تنتشر عبر الجسد كله وكيان المرء كله. إنه يتصرف بالمثل في العالم، من طريق إيجاد أسماء جديدة، وارتباطات الكلمات، والإيقاعات، والأصوات، لحضور

الأسماء الحقيقية، التي تعطي الكائنات والأشياء الأكثر دراية غرابة معينة مزعجة ومبهجة في الوقت نفسه. إنه يحرق المظاهر، ويكشف ما هو غير مرئي، وينفتح، مثل نافذة صغيرة أو كبيرة، على المجهول، على شيء آخر. يتجلى ظل الأشجار الذي يدعونا وسط الحرارة الشديدة عندما يصرخ راسين فيدر:

Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!

«يا إلهي لماذا لا أجلس في ظل الغابات!».

قد يعترض العقل أو المنطق السليم على أنه لا يمكن للمرء أن يجلس في ظل «الغابات»، ولكن فقط في ظل شجرة، أو -إذا تصور ذلك في ذهنه- في ظل الغابة، في صيغة المفرد. تشكل هذه الغابات المتعددة عالمًا يُنظر إليه من جديد، ويعيد الخيال خلقه، عالم رائع الجمال يكاد يكون ذهنيًا، لكنه في الوقت نفسه لا يفقد الاتصال بالواقع بأي حال من الأحوال. نحن منجذبون إلى صوت"ombre," الجهير، الذي يتناقض مع الأصوات التي تسبقه: "que ne suis-je assis ...". إن برودة هذا الظل -تحت الغابات التي أصبحت تحمي وتغلف- تخلق لفيدر مكانًا مرغوبًا جدًا، قادرًا على إنقاذه من حبه الشديد الذي لا يمكن الاعتراف به لهيبوليتا ومن نظرات الآلهة الرهيبة. الظل النافع يرتجف بعاطفة مدمرة؛ المكان المتخيل مليء بالذنب البشري.

إن «معنى» البيت الشهير يعتمد على الخيال الذي يسكنه، وعلى العاطفة التي تحركه، التي لا تكون حاضرة بالكامل لولا قواعده النحوية، والأصوات التي يصدرها. تمثل الغابات، الحقيقية والسريالية، التي تتناغم مع رغبة الشخصية وخجلها وطموحها، في رؤية مفاجئة، العالم الحقيقي: المحبوب، الضائع، الممكن. وأنا لا أستبعد احتمال أن تكون هذه «الغابات» -"forêts" مفروضة على راسين بسبب

ضرورة قافية هذه الكلمات بكلمة "apprêt" في نهاية السطر السابق، واستحالة تكملة المقاطع الأربعة بكلمة «الغابة» "de la forêt". إن وصول الشعر لسبب نثري ليس صادمًا على الإطلاق: فالكلمات والأفكار الأساسية تصل في كثير من الأحيان بطريقة غير مباشرة.

وكما كتب هنري بريموند، فإن الشعر يولّد فينا «شعورًا بالحضور». إن العالم موجود، ليس في هيئته المعتادة، بل بوساطة لغة يمكن أن تمنحه وحدها طابعًا فوريًا. يقترب الفعل الشعري من الواقع، ولكي يتعمق في الأشياء، يعيد خلقها لنا من طريق استقبالها بأصوات وإيقاعات وتشعبات غير محدودة المعاني، وتجعل هذه التسلية في نطاق الممكن. إن الشعر بطريقته الخاصة، ودون أن يكون خارقًا للطبيعة على الإطلاق، هو أيضًا وحي. الكتاب المقدس، كإعلان وكخطاب شعري، يعطي بالتساوي وقبل كل شيء شيئًا آخر. ومن الواضح أن هذا الأمر لا يتطور في القصائد فقط، بل إن كتاباته غالباً ما تتحول إلى شعر، وكأنها اتجهت نحو الشعر بافتراض أن الشعر هو الخطاب الأكثر ملاءمة للغرابة، للتعالي على الظواهر.
ودعونا نفكر مرة أخرى في كلمات يسوع. إنه كثيرًا ما يتحدث بالأمثال، من أجل تقديم حقائق معقدة في شكل قصص وضمن حياة عدد قليل من الشخصيات، لإثارة مستمعيه –وقرائه، نحن– للبحث، في كل مرة، عن المعنى في الجوانب المتعددة للخيال. تأكيداته النثرية هي شعرية بالقدر نفسه من حيث أنها لا تُفهم على الفور، تطلب منا أن نستقبلها كما نتلقى الشعر، بأن ندرك السر الذي يرافقها. مثلًا، عندما نسمع «اقترب ملكوت السماوات»، أو «هذا هو جسدي»، أو «أنا هو الحق»، نشعر، كما أعتقد، أنها شيء آخر غير المقدمات، وندرك أن وراء هذه الكلمات البسيطة جدًا نوعًا من المناطق النائية للمعنى التي يجب علينا استكشافها مثلما يستكشف المرء أعماق القصيدة.

«أنا هو الحق» تهرب من كل أنماط التفكير في الفلسفة الغربية.

يسوع، الكلمة، يتكلم بالفعل ولا يكتب. كل ما يقوله ينبع من موقف معين، من لحظة معيشية. والعديد من أسفار الكتاب المقدس بدأت بالتحدث، أو كان من المقرر أن تقال وتترنم، مثل المزامير، أو أن تجمع كلمات خطيب، مثل سفر الجامعة، أو تفترض حوارًا، مثل أيوب أو نشيد الإنشاد. يشركنا الكتاب المقدس باستمرار في الاستماع، وفي أن نغدو حساسين لطرائق كتابته، وللصور التي لا تُشرح، وبنحو مثالي، لموسيقى الفكر. صحيح أن معظمنا لا يستطيع الوصول إلى النصوص الأصلية، لكن ألم يكن ذلك متوقعًا؟ توجد طرائق لفهم كيفية عمل العبرية واليونانية، حتى عن بعد، والأمر متروك لنا للبحث، عن ترجمة بسيطة –بشرط أن تكون صادقة شعريًا– عن إحياء الكلام وطريق الحقيقة وحياتها.

إن قراءة الكتاب المقدس تجربة «شعرية». إنه يقدم لنا لاهوتًا وفقًا للمعنى الاشتقاقي للكلمة فقط، أي: الكلام المتعلق بالله. فالكتاب المقدس الذي يضعنا أمام شيء آخر هو في حد ذاته شيء آخر. هل أدركنا حقًا، في أوروبا، طبيعة المسيحية؟ ألم نستوعب بدلًا من ذلك فئاتنا الفكرية وعاداتنا في قراءة دين يأتي إلينا من الشرق الأوسط؟ إن أصوله اليهودية لا تعني بأي حال من الأحوال أن المسيحية تفتقر إلى تأثير عالمي، ولكن لا ينبغي لنا أن نهملها. لقد اختار الله أن يكشف عن نفسه أولًا من طريق شعب كانت له –قرنًا بعد قرن– طريقته الخاصة في التفكير والكتابة، والدين الذي نقلوه يحمل علامات هذا التكوين. يطلب منا الكتاب المقدس أن ندرك غرابة المسيحية وغربتها، وأن نضع موضع التساؤل أسلوبنا الأوروبي في التعامل معها. إن استعادة هذه المسيحية التي تأتي من مكان آخر من شأنه أن يغير قراءتنا للكتاب المقدس، وبلا شك طريقتنا في نشر الإنجيل.

هل كانت جين أوستن الروائية المناهضة للرومانسية؟

بقلم: إنغر سيغرون برودي

في الثقافة الشعبية المتعلقة بجين أوستن، تعد نهاياتها الرومانسية السعيدة السمة الرئيسية لعملها، كما يسخر جون أتكينسون في الرسم المرفق (أدناه). ومع ذلك، يوجد انقسام في قراءة تلك النهايات. في كثير من الأحيان، لا علاقة لاستقبال «الجانب المشرق» لأوستن بالروايات نفسها، بل يتعلق أكثر بالأفلام المقتبسة عنها والحماس الثقافي العام لأوستن. في الواقع، تعتمد معظم التعديلات على قراءات خيالية لنهاياتها.

لكن، ليس كل قراء أوستن راضين عن نهايات أعمالها. غالبًا ما يشتكي بعض القراء والباحثين من الطرائق التي تعمل بها أوستن على تعقيد نهاياتها وتسرُّعها وزعزعة استقرارها.

إذن، ما سمات هذه النهايات التي تسببت في «خذلان» أوستن لقرائها وأثارت غضب بعضهم أو طالما خيبت آمالهم؟ يعود الكثير من الأمر إلى التوقعات: تستهلك أوستن رواياتها في الوصول إلى الذروة الرومانسية التي تقوضها فجأة في الفصول الأخيرة. لسبب واحد، تزداد سرعة رواياتها ووتيرتها بنحو ملحوظ قرب النهايات: تبدو استنتاجات أوستن متعجلة، خاصةً في «دير نورث آنجر»، و«عقل وعاطفة»، و«مانسفيلد بارك»، و«إيما». وهذا يطرح السؤال مرة أخرى: إذا كان الزواج أمرًا مركزيًا بالنسبة لأوستن بوصفها روائية، فلماذا تسرع في تنفيذ تلك القرارات؟ وتيرة نهاياتها ليست القضية الوحيدة التي تثير الإحباط. تسهم العديد من العوامل الأخرى في الشعور بالخذلان.

قرب نهاية خمس من رواياتها الست الكبرى، يظل راوي أوستن صامتًا بصراحة وعناد تجاه تفاصيل الاتحادات السعيدة، مستخدمًا أسلوبًا أدبيًا مزعجًا يسمى «التوقف»، إذ

يخبر الراوي القارئ استباقيًا بما لن يُقال. يمثل المقطع التالي من نهاية كتاب «عقل وعاطفة» هذا التأثير: «ولكن متى توصل [إدوارد] إلى الحل المناسب، وكيف سنحت له الفرصة لتطبيقه، وبأي طريقة عبَّر عن نفسه، وكيف جرى استقباله، لا داعي للحديث بنحو خاص». تعيق أوستن استمتاع القارئ الباذخ بـ «الحل المناسب»، عبر حرماننا من متعة الانغماس في التفاصيل المعقدة للخاتمة التي طال انتظارها.

تقدم رواية أوستن «إيما» مثالًا شهيرًا آخر على إغفالات أوستن المشاكسة. في اللحظة التي أدركت فيها إيما أخيرًا أن السيد نايتلي يحبها، تساءلت كيف ترد: «لقد تحدثت بعد ذلك، بعد أن توسَّل إليها. ماذا قالت؟ فقط ما ينبغي عليها بالطبع. السيدة تفعل ذلك دائمًا. لقد قالت ما يكفي لتظهر أنه لا داعي لليأس. ولدعوته إلى قول المزيد بنفسه». القراء في هذه اللحظة يريدون من إيما أن تتخلى عن عاطفتها وتتحدث من قلبها كامرأة وليس «سيدة»، ولكن أوستن ترفض السماح لها بذلك. إنها تخفي كلمات إيما في هذه اللحظة الحاسمة. لم تكن إيما أبدًا في حيرة من أمرها بخصوص الكلمات، لذا فإن هذا الإغفال يصدم القارئ بقوة أكبر في مثل هذا المنعطف الحرج. إن تدخلات الراوي وإغفالاته الواضحة تحرم القارئ من القدرة على قطع الشك باليقين، ومن القدرة على الاستمتاع تمامًا برومانسية اللحظة.

يميل الرواة أيضًا إلى الخروج من الظل والتطفُّل في نهاية رواياتها، بدلًا من التواري في الخلفية. يقاطع الرواة الخاتمة بأسئلة بلاغية: «من يستطيع أن يشك فيما حدث؟» (إقناع)، أو «مع مثل هذه الكونفدرالية ضدها... ماذا يمكن أن تفعل [ماريان]؟» (عقل وعاطفة). في بعض الحالات، يتخلى راوي أوستن ببساطة عن التظاهر ويتحدث بدلًا من ذلك كمؤلف، مستخدمًا ضمير المخاطب: «عزيزتي.. في هذا الوقت بالذات، أشعر بالرضا عندما أعرف، بأنها لا بد كانت سعيدة على الرغم من كل شيء» (مانسفيلد بارك). إن تلوينات ما وراء القص لدى أوستن –إذ تجعلنا ندرك

أننا نقرأ رواية– تزداد أيضًا مع اقترابنا من نهاية رواياتها. تشترك جميع هذه الميزات في تأثير واحد: إبراز خيال الرواية. إنها لا تختلف في الواقع عن السرعة الهائلة للحل والصمت العنيد بشأن التفاصيل الرومانسية. تبدو متعارضة بغرابة مع بقية الرواية. إنها تمثل انتقالًا إلى أسلوب السرد الجديد ووتيرة السرد؛ تقدم علاقة جديدة بين القارئ والمؤلف.

لا تستخدم أوستن السرعة، والتوقُّف، والتطفُّل، والأسئلة البلاغية، وتلوينات ما وراء القص فحسب، بل تستخدم أيضًا الحبكة والصدفة لتحقيق هذا الإحساس بالطبيعة الاختيارية المصطنعة لنهاياتها الكوميدية. إنها تقوِّض النهايات الرومانسية السعيدة من طريق التماثل القسري للحبكة، كما في حالة ماريان داشوود في «عقل وعاطفة»؛ واستنادًا إلى قرارات خارقة للطبيعة، كما هو الحال في كل من «دير نورث آنجر» و«إيما»؛ ونتيجة الإصرار القسري على المبالغة و«الكمال» في قراراتها، خاصةً في الإقناع.

يقدِّم لصوص الدواجن في «إيما» بصفة خاصة مثالًا فكاهيًا عن «الحل من السماء»: وصول لص دواجن إلى المنطقة المحيطة (في الصفحة قبل الأخيرة من الرواية، ليس أقل من ذلك) وسرقته للديوك الرومية الخاصة بالسيدة ويستون، مما يخيف السيد وودهاوس بما يكفي للموافقة على زواج إيما والسماح للسيد نايتلي بالانتقال إلى هارتفيلد. في «دير نورث آنجر»، يتجسد الفيكونت الغامض فجأة في المكان نفسه تقريبًا من الرواية، على بعد صفحة ونصف فقط من النهاية. يرضي هذا الفيكونت بنحو ملائم غرور الجنرال تيلني وجشعه بما يكفي للسماح لهنري بالزواج من كاثرين. هل تعد أدوات الحبكة هذه علامات على هفوات في اختراع أوستن الفني؟ أم أنها تخدم غرضًا أكبر؟ ماذا يجب أن نفهم من تناقضها الظاهري؛ الإصرار

على التغيير البطيء والعضـــوي والمحتمل في كل رواية، ثم اللجوء فجأة إلى الدوافع الخارجية والصدفة والحظ من أجل اتخاذ القرارات النهائية والزواج النهائي؟

عندما تجمع بين الســـرعة المتزايدة وندرة الحوار وكل هذه التقنيات الأخرى، فإن النهايات تبدو بنحو خاص مبتورة. ضـع في اعتبارك أنه في الصـفحة أو الصـفحات الثلاث الأخيرة من الروايات، تمت إزالة العوائق التالية: اعتراض الســـيد وودهاوس على الزواج بســبب وصــول لصــوص الدواجن (إيما)؛ اعتراض الجنرال تيلني على زواج هنري، بســـبب التقديم المفاجئ لخطيب يحمل لقب ابنته (دير نورث آنجر)؛ التوقعـات بـأن فـاني يجـب أن تتزوج هنري كروفورد، لأنـه هرب للزنـا مع مـاريـا (مانســفيلد بارك)؛ اســتُبدل افتتان إدموند بماري كروفورد بإدراك مفاجئ أنه يمكن أن يحب فاني بدلًا من ذلك (مانسـفيلد بارك)؛ وإحسـاس ماريان بأن العقيد براندون كبير في السن وغير قادر على أن يكون شريكًا مناسبًا للزواج (عقل وعاطفة).

تبدو هذه القرارات المفاجئة مصـطنعة وغير مبررة ومضـادة للرومانسـية. يشـير تكرار الأنماط في رواياتها إلى أن لديها هدفًا شــاملًا في ذهنها. أقترح أن أوســتن تفصِّــل بوعي جوانب عدة من قرارات حبكات زواجها من أجل غرضـــها التعليمي. وبعبارة موجزة (وبطريقة متجانسة)، لا تريد أوستن من قارئها أن يخلط بين الرومانسية (الحل الرومانســـي الـذي يبلغ ذروتـه في الزواج) بـالاعتراف (عمليـة التنوير الفردي) أو بالإصلاح (إعادة تأسيس النظام السياسي أو الاجتماعي).

تتعارض الســمات المعقدة والمضــادة للرومانســية في نهايات أوســتن مع ســمعتها كصـانعة لمتعة الكوميديا الرومانسية اللذيذة. إنها تعمل جاهدة لتخبرنا أن الأمور كان من الممكن أن تنتهي بســهولة بطريقة أخرى (أي بنحو مؤســف) في حبكة رواياتها. إن الاهتمام بهذه الأســاليب المتكررة يجعلنا ندرك جين أوســتن أخرى (التي نادرًا ما

يجري تصويرها في الثقافة الشعبية). جين أوستن التي تململت، وتوترت، وجفلت من تقليد النهايات السعيدة. جين أوستن التي حاولت في الواقع رفض جمهورها.

فن الحاشية السفلية والتعليقات: من نابوكوف إلى دانييلوفسكي.. ما وراء التجريبية

بقلم: جوناثان راسيل كلارك

مذ أشـــار ديفيد هيوم إلى أنه في أثناء قراءة كتاب إدوارد جيبون، تاريخ صـــعود الإمبراطورية الرومانية وســـقوطها، «يُبتلى المرء أيضًـــا بملاحظاته، وفق الطريقة الحالية لطباعة الكتاب»، واقترح أن «تُنشـر فقط على الهامش أو أسـفل الصـفحة»، كانت الحواشي السمة المميزة للأوساط الأكاديمية. إذن، لقرون عديدة، كانت الحاشية السفلية موجودة بوصفها أداة فظة، يستخدمها المتحذلقون والشعبويون على حد سواء، في المقام الأول لنقل المعلومات، ولكن أحيانًا لاسـتعداء المعارضـين بجوانب بلاغية متشدِّدة. لكن الأمر سيستغرق بضع مئات من السنين حتى يستخدم الكُتَّاب الحواشي مرَّة أخرى لأغراض أخرى أكثر براعة، ويكتشـــفون في هذه التقنية الصـــغيرة عمقًا عاطفيًا وفكريًا يتجاوز نطاق التجربة المجرَّدة.

في الواقع، لا تحتوي اثنتين من أشهر الروايات التي تستخدم الحواشي إطلاقًا على أية حواش. ما تحتوي عليه رواية «نار شاحبة» لفلاديمير نابوكوف و«دعابة لا تنتهي» لديفيد فوستر والاس هو حواشٍ ختامية فقط. الاختلاف قد يبدو بسيطًا، ولكن الحواشي الختامية تبقي النص نظيفًا وتقدِّم للقارئ نوعًا مختلفًا من الاختيار، إضافةً إلى تجربة قراءة مميزة جدًا.

تتكوَّن رواية نابوكوف «نار شاحبة» من مقدِّمة كتبها تشارلز كينبوت المتخيَل، وقصيدة مكونة من ٩٩٩ سطرًا تُسمى «نار شاحبة» كتبها جون شايدالمتخيَل، ثم قسم يسمى «تعليق» كتبه أيضًا كينبوت، الذي سرعان ما ندرك أنه مجنون، ويعتقد أنه ملك دولة تُسمى زيمبلا. ملاحظات كينبوت لا تتوافق مع الأرقام المدرجة في القصيدة، مما يشير إلى أن نابوكوف أراد من القارئ قراءة قصيدة شايد دون انقطاع. كل هذا يعني أن «نار شاحبة» تستخدم تقنيات أكاديمية لخلق تجربتين منفصلتين للقراءة: أولًا، القصيدة، ومن ثم التعليق. طبعًا، تتوافق كل من الحواشي الختامية مع سطور في القصيدة، لذلك يتنقل القارئ ذهابًا وإيابًا في هذا القسم، ولكن هذا يختلف تمامًا عن ديناميكية الحواشي السفلية، التي تخلق روايات مزدوجة يجري اختبارها في وقت واحد، قدر الإمكان.

قرَّر ديفيد فوستر والاس، النصير الكبير الحواشي السفلية، استخدام الحواشي الختامية لأسباب عملية وجمالية أيضًا، بهدف:

«... اجعل قراءة النص الأساسي أسهل، وفي الوقت نفسه: ١) السماح بأسلوب تدخلي استطرادي أدبيدون إضفاء الطابع الإداري على القصة. ٢) تقليد تدفق المعلومات وفرز البيانات الذي أتوقع أن يكون جزءًا أكبر من حياة الولايات المتحدة بعد ١٥ عامًا. ٣) تحوي الكثير من الواقعية التقنية. ٤) تجعل القارئ يتحرَّك جسديًا (ذهابًا وإيابًا) بطريقة قد تحاكي بنحو لطيف بعض الاهتمامات الموضوعية للقصة.

٥) أشعر عاطفيًا وكأني ألبي طلبك لضغط النص دون التضحية بكميات هائلة من الأشياء».

اضطر والاس، إذن، إلى منح قرائه خيار الشروع في قراءة حواشيه الختامية، رغم أنه كان يريد حقًا من كل واحد منهم قراءتها. في الواقع، في الصفحة ٧٨٧، توجد فجوة بين قسمين حيث تتدلَّى حاشية ختامية (رقم ٣٢٤) في مساحة بيضاء متّصلة بلا شيء. سيجد القارئ أن الملاحظة ٣٢٤ تدوم سبع صفحات من نص صغير الحجم: فصل، بمعنى آخر. لذلك، يجب عليك في الأساس قراءة الحواشي الختامية، وهي حقيقة تدفع كل قارئ لرواية «دعابة لا تنتهي» إلى حمل إشارتين مرجعيَّتين معه.

لكن في عمله الآخر، كان بإمكان والاس استخدام حاشية سفلية ذات إثارة حقيقية. كثيرًا ما يكون واضحًا أن حاشية سفلية معينة وُضعت في أسفل الصفحة ليس بسبب رغبة والاس في استخدام هذه التقنية، ولكن لأنه لم يتمكن من ملاءمة المقطع مع سرده المطوَّل. كان متأنقًا بإفراط. ولكن حتى في هذه الحالات، تخدم الملاحظات شيئًا أكثر أهمية من المساحة.

في «الشخص المكتئب»، من طريق مقابلات موجزة مع رجال شنيعين، تظهر مشاعر الراوية باستفاضة نحو اكتئابها (متضمنةً شعورها بالذنب بسبب «استدعائها الأعضاء الداعمين لها في نظام الدعم لمسافات طويلة في وقت متأخر من الليل وإثقال كاهلهم بمحاولاتها الخرقاء للتعبير عن مشاعرها»). يشكِّل السياق العام لمعاناتها العاطفية –على الأقل– معظم القصة. تركِّز الحاشية الأولى على أفكار الشخص المكتئب عند معالجته، التي تذكِّره (أي الشخص المكتئب) بـ «أشكال مختلفة من الأقفاص المتنوعة هندسيًا». مع استمرار القصة، يزداد طول كل حاشية سفلية، إذ يصبح الشخص المكتئب منشغلًا بنحو متزايد بسلوك معالجته ووجهها وردود أفعالها تجاه مشاعره، لدرجة أن الحواشي أحيانًا تطغى على الصفحات، وتأخذ

مساحة أكبر. من السرد الفعلي. ويعكس هذا الوعي المزدوج بالاكتئاب، إذ كثيرًا ما تكون الصراعات الداخلية للفرد أكثر تعقيدًا وأطول مما يجري تقديمه للعالَم، أو حتى للمعالجة.

أحيانًا، يريد والاس فقط أن يكون مسليًا. في «الموت ليس النهاية»، يصف الإنجازات والأوسمة العديدة التي حصل عليها «شاعر أمريكي يبلغ من العمر ستة وخمسين عامًا، وحائز على جائزة نوبل، وهو شاعر معروف في الأوساط الأدبية الأمريكية باسم شاعر الشعراء، أو أحيانًا ببساطة الشاعر». وتصل قائمة الإنجازات إلى الهزل، خاصةً وأن كل ما يفعله الشاعر في القصة هو الجلوس على كرسي سطح السفينة لقراءة مجلة نيوزويك. ترسم الجملة الأخيرة بيئة شاعرية مفرطة تحيط بالشاعر، وهو مشهد يكون فيه الضجيج الوحيد هو «تنفُّس البركة وحلق الشاعر الواضح بين الحين والآخر، ساكنًا تمامًا ومتماسكًا ومغلقًا، ولا حتى تلميح من النسيم لتحرُّك أوراق الشاعر». الأشجار والشجيرات، الحياة الصامتة التي تحيط بالنباتات الخضراء الساكنة الزاهية التي لا مفر منها ولا تشبه أي شيء آخر في العالم سواء في المظهر أو الإيحاء. تخبرنا حاشية عالقة على الكلمة الأخيرة: «هذا ليس صحيحًا تمامًا».

أتذكَّر هنا حاشية أخرى مضحكة جدًا. في مجموعة مقالات تشاك كلوسترمان «الجنس والمخدرات ونفخات الكاكاو»، يكتب عن شريط منوَّع (في الواقع، كان قرصًا مضغوطًا منوَّعًا ولكنه لا يحتوي على الحلقة نفسها، أليس كذلك؟) صنعه ذات مرة وأرسله إلى امرأتين مختلفتين. يشرح ذلك على هذا النحو: «كانت مشاعري تجاه المرأة أ مختلفة تمامًا عن مشاعري تجاه المرأة ب، ولكن الرسائل الموسيقية كانت ذات معنى عاطفي لكليهما، رغم حقيقة أن هاتين المرأتين كانتا مختلفتين إلى حد كبير». عندما يخبرنا: «كلاهما استلمتا أقراصهما في اليوم نفسه، وكلاهما أحبَّتاهما»، إحدى الحواشي تقول بأسف: «حتى الآن، على ما أعتقد».

ما تفعله حواشي والاس وكلوسترمان أنها تمنحهما فرصة للتعليق الوصفي. تمكنهم – بإدراك متأخر محزِن مثل حالة كلوسترمان أو العصاب الموارب مثل حالة والاس– من تأليف مقطوعة والتعليق عليها، ولكن لأنهم لا يعلِّقون ضمن السرد نفسه، ولأن التقنية التي يستخدمانها تأتي من أكاديميين رسميين، فإن الحواشي تمنح هذه التعليقات الجانبية نوعًا من السلطة التي لا تقدِّمها –مثلًا– عندما تكون بين أقواس. ومع ذلك، ترتبط هذه السلطة بالثنائيات الداخلية لهؤلاء المؤلِّفين، ولا تخلق، مثل نابوكوف، روايات موازية منفصلة.

إن الإرث الذي أسَّسه نابوكوف (فكرة استخدام التقنيات الأكاديمية لإعطاء شكل لقصص مركّبة) قدنقله مارك ز. دانييلفسكي، وأعني بعبارة «ترحيله» إطلاقه دون اكتراث في المستقبل المجهول. لقد فجَّرت رواية دانييلوفسكي «بيت الأوراق» الصادرة عام ٢٠٠٠ الغطاء عن الأشكال التجريبية ليس من طريقالتعليق على نفسها، أو حتى وجود شخصية خيالية تعلِّق عليها، ولكن من طريق تعليق العديد من الرواة على روايات متعددة. إليكم كيف تنهار «بيت الأوراق»، من حيث الشكل: رجل أعمى يُدعى زامبانو يقضي سنوات في كتابة وصف لفيلم غير موجود. رغم ذلك، فإن وثيقة زامبانو مليئة بالإشارات والاقتباسات من أشخاص حقيقيين جدًا. عندما يموت الرجل الأعمى، يكتشف جوني ترانت أوراقه، وهو شاب فاسد ينتقل إلى شقة زامبانو الشاغرة الآن. يضيف جوني مقدمته وحواشيه –أحيانًا تكون طويلة– إلى عمل زامبانو. أيضًا، توجد ملاحظات عرضية من المحرِّرين، تتضمَّن تصريحات مشؤومة مثل «نودُّ أيضًا أن نشير هنا إلى أننا لم نلتق بالسيد تروانت مطلقًا. تمت معالجة جميع الأمور المتعلقة بالنشر عبر الرسائل أو في حالات نادرة عبر الهاتف». وفي قاع هذا البئر العميق بالفعل توجد قصة الفيلم الخيالي، The Navidson Record، وهو فيلم وثائقي عن عائلة تنتقل إلى منزل جديد. يضع ويل نافيدسون، المصوِّر

الحائز على جائزة، كاميرات في جميع غرف المنزل. وسرعان ما يكتشف أن داخل المنزل أكبر من خارجه. من هناك فصاعدًا، يغدو الهراء أكثر غرابة.

الآن، «بيت الأوراق» ليست العمل الأول الذي يحتوي على هذا العدد الكبير من الرواة أو حتى هذا العدد الكبير من الحكايات المتباينة، ولكن بسبب الطريقة التي صمَّم بها دانييلوفسكي روايته، فهذه هي المرة الأولى التي يصبح فيها التقسيم بين الحبكات غير واضح، وفي الواقع، متداخلًا. يجري توضيح المواضيع المتعدِّدة باستخدام نوع الخطوط والموضع على الصفحة. إن الانقسام الصارخ بين الأشكال المختلفة –العمل الواقعي الزائف حول الفيلم، والفيلم نفسه، ومذكَّرات تروانت في الهوامش، وتطفُّل المحررين جملةً على الكتاب– يسلِّط الضوء على البنية المعقدة للرواية، لأنها لم يجرِ فصلها مثل نار نابوكوف الشاحبة، ولكنها وُضعتْ فوق بعضهما باستمرار. ولا يمكن تحقيق ذلك إلا من طريق الاستخدام المتطور (والمُلهَم) للحواشي. في الواقع، يتساءل دانييلوفسكي عن المكان الذي يمكن أن توجد فيه الروايات في الخيال. إنه يضع الجزء الأكبر من «بيت الأوراق» في الهوامش، ويستحضر الشخصية من طريق التعليق، ويخلق التوتُّر مع المحاكاة الواقعية. وقد يتساءل القارئ من الحقيقي هنا؟ يبدو جوني أكثر واقعية من ويل نافيدسون، رغم أن زامبانو يقدِّم تفاصيل (ومراجع) حول صحة سجل نافيدسون أكثر بكثير مما يقدِّمه المحرِّرون لجوني. فلماذا إذن نمنحه المزيد من السلطة؟ وهذا بلا شك يمثل تحديًا كبيرًا لطبيعة رواية القصص، وهو ما يواصل دانييلوفسكي طرحه في عمله.

دوغ دورست وجيه جيه أبرامز يأخذان تحدِّي دانييلوفسكي إلى أبعد من ذلك مع كتاب «س»، وهو كتاب لا يحتوي فقط على طبقات متعددة من الاقتباسات، ولكنه في الواقع يذهب إلى أبعد من ذلك إلى حدِّ إعادة إنتاجها حرفيًا قدر الإمكان. بادئ ذي بدء، مثل «بيت الأوراق»، يحوي «س» كتابًا داخل الكتاب، ولكن الكتاب هنا شيء

مادي، مزوَّد بصفحة حقوق الطبع والنشر الملفَّقة والحواشي السفلية من المترجم. بعنوان «سفينة ثيسيوس»، ومن تأليف شخصية متخيَلة ف. م. ستراكا، جرى تصميم هذا الكتاب ليبدو وكأنه نسخة من مكتبة قديمة –حتى أنه يحتوي على رقم تسلسلي: ٨١٣.٥٤. في الهوامش (الواسعة بنحو ملائم)، يكتب طالب دراسات عليا وطالب جامعي ملاحظات لبعضهما بقلم الحبر وقلم الرصاص. إن لون الحبر والكتابة اليدوية هما المعلَمان الوحيدان للقارئ فيما يتعلق بوقت كتابة الملاحظات في الجدول الزمني للكتاب. إضافةً إلى ذلك، يجري حشو الصفحات بنحو متقطع بملاحظات وبطاقات بريدية وصور ورسائل مختلفة، يتركها أحد الطلاب للآخر. كما هو الحال في «بيت الأوراق»، يعدُّ تنسيق وتصميم «س» جزءًا لا يتجزأ من السرد مثل الشخصيات والموضوعات. في الواقع، في حالة الطالبَين اللذين يكتبان الملاحظات، فإن الشخصيات هي الشكل، بقدر ما تكون هذه الطريقة الوحيدة التي نعرفهم بها. إن كان ذلك بسبب تصميمها فقط (وعلاقة تصميمها بالحبكة)، فإن «S» تعد إنجازًا استثنائيًا جدًا، إذ تمزج عناصر المحاكاة بحماسة أكبر (ومزيد من المال، نظرًا إلى وظيفة أبرامز الأخرى) أكثر من أي رواية أخرى سابقًا. إنها ليست بجودة «بيت الأوراق» تمامًا، ولكنها تمثِّل الخطوة التالية في هذا النوع.

بالتأكيد، ليست جميع الروايات التي تستخدم الحواشي تفعل ذلك لأسباب تجريبية أو تقدُّمية. تترجم رواية روث أوزيكي الجميلة والتأملية «حكاية من أجل الزمن الحاضر» بعض المصطلحات من الرسالة التي تصل إلى الشاطئ في صندوق غداء هالو كيتي. ومع ذلك، حتى هنا، تخلق الحواشي إحساسًا بالواقع، لأن الشخص الذي وجد الرسالة اسمه روث، وهو كاتب. من طريق الحياة المختصرة والعجيبة لأوسكار واو، يخبر جونوت دياز القارئ عن رافائيل تروخيو، الديكتاتور القاسي بنحو لا يصدق لجمهورية الدومينيكان من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٦١، رغم أن دياز يملك فأسًا هنا،

ليطحنه: إنه يعكس التاريخ التقليدي، ما يجعل شـــخصـــياته هي القصـــة وتروخيو الحاشية السفلية.

لا يزال آخرون يأملون في اســتخراج المزيد من العناصــر العاطفية من الحواشــي. تستخدم الشاعرة جيني بولي الاقتباس استخدامًا جذريًا في شِعرها، متبعةً إرثًا يرجع تاريخه على الأقل إلى عام ١٧٤٣ على يد جوتليب فيلهلم رابنر في كتابه Hinkmarsvon Repkow Noten ohne Text (ملاحظات دون نص). كان هدف رابنر إذن هو «الشهرة والثروة»، كما يوضح جرافتون: «في الوقت الحاضر، يقول [رابنر]، لا يفوز المرء بهذه الشهرة من طريق كتابة نصه، بل من طريق التعليق على نصوص الآخرين. ولذلك عمد إلى إلغاء الوسيط: ليكتب هوامشه الخاصة، ويشتهر بها، دون انتظار نص يربطها به. كان عمل رابنر ساخرًا، في حين أن نية بولي عاطفية ومجازية.

يحتوي كتاب بولي «الجسد: مقال» أيضًا على ملاحظات دون نص، ولكنها مهتمة بأخذ اللغة الأكاديمية غير العاطفية واستخدامها عاطفيًا، جزئيًا من طريق ما تقترحه الاستشهادات حول النثر المفقود أعلاه. تقول الحاشية الأولى في الكتاب:

١. لأن الطقس والمناظر الطبيعية كانا يتغيران إلى الأبد، ولأن الطيور أنجبت طيورًا جديدة أنجبت طيورًا جديدة إلى ما لا نهاية، فإن هذا المقطع غير دقيق تاريخيًا. ولكن الحجة الرئيسية لم تتأثَّر.

لا تحاول بولي أن تخلق قصة من طريق تجميع تلميحات متفرقة؛ بدلًا من ذلك، إنها تخلق مشهدًا عاطفيًا مما هو غير موجود. يغدو النص المفقود مكانًا فارغًا يمكن أن يملأه المعنى، واستعارة لذات البطل المجزأة وغير المكتملة. تحتوي الحاشية السفلية

رقم ١٠ على حاشية سفلية لها، وغيرها كذلك، وغيرها. هنا، تقارن بولي بحكمة بين جودة الاستشهادات، المتاهة، الشبيهة بالدمية الروسية، والاضطراب الداخلي المتمثِّل في فحص الذات. يتناقض عملها ضمنيًا مع فكرة أن تجارب ما بعد الحداثة لا يمكن الشعور بها بعمق وتقديمها عاطفيًا.

في الواقع، ما تظهره كل هذه الأعمال –من نابوكوف ووالاس إلى دانييلوفسكي وبولي– هو أن التجريب يتوقَّف سريعًا عن كونه تجريبيًا عندما يعمل جيدًا، ويفتح المجال للتقدُّم. إن توسيع حدود السرد ليس مهمة جميع الرواة، وقد فشلت بعض المحاولات في تحقيق نتائج جديرة بالاهتمام، ولكن ما أثبته الفنانون المذكورون هو أننا فور قبولنا لشكل جديد –أي بمجرد تجريده من حداثته– نسمح لأنفسنا برؤية مدى فائدته وجذريَّته وعمقه. الحواشي، التي كانت ذات يوم السمة المميِّزة للتحذلق والادعاء، دخلت الآن إلى عالم الحرفة. ليستْ مجرَّد خدعة، يمكن أن تكون الحواشي السفلية تقنية. لقد رأينا كيف يمكن استخدامها للتعليق على قصة، أو إنشاء قصة جديدة، أو تداخل الروايات المنفصلة، أو استحضار الشخصية بطرائق جديدة، أو التعمق في الأجزاء الصعبة من هويتنا. بعبارة أخرى، لم تعد الحواشي مجرد دعم للقصة؛ يمكنها –الآن– أن تكون القصة.

زيدي سميث: أنا أكتب لأن..

بقلم: زيدي سميث

إذا صنعتَ أشياء، أو كنتَ «فنانًا» من أي نوع، ستُسأل في وقت ما –أو قد تَسأل نفسك– لماذا تعمل، أو تنحت، أو ترسم... في عالم الكتابة، لا يبدو أن هذا السؤال سيصبح قديمًا. في كل جيل، يشعر عدد قليل جدًا من الأشخاص بالتحفيز لكتابة مقال بعنوان «لماذا أكتب»، أو «لماذا نكتب»، ومهما كان العنوان، ستجد الكثير من الأسباب والتفسيرات المعقدة والمتعلقة بالذات إلى حد ما (أنا أيضًا أسهمتُ في هذا). قلة من تلك الكتابات جيدة، ولا يرى أي منهم (وأنا منهم) أن من المناسب ذكر الدافع الأكيد الذي أعرفه، وهو الدافع الذي أشعر به بعمق في داخلي، فعندما يُقال كل شيء، يُجرَّد (مثلما هو في هذه اللحظة) يبدو أنه في حقيقة الأمر بالنسبة إلى كثير من الناس على حد السواء: أنه شيء يجب فعله. اعتدتُ الوقوف على منصات التتويج أو أمام طلابي ولدي هذه الإجابة على طرف لساني، لكني كنت أعرف أني إذا قلتها بصوت عالٍ ستغدو خاطئة من أجل المزاح أو التواضع المزيف أو الغباء فقط... الآن يسعدني أن أجد هذه العبارات الأصدق على أفواه الجميع فجأة، في

إجابة كل ســـؤال تقريبًا. لماذا خبزت خبز الموز ذاك؟ إنه شـــيء يجب فعله. لماذا بنيت قلعة في غرفة معيشـــتك؟ كان أمرًا يجب فعله. لماذا تُلبِس الكلب ثياب القط؟ إنه أمر يجب فعله، أليس كذلك؟ يملأ الوقت.

خلال فترة طويلة من الوقت، تنحت مساحة صغيرة –لم يطلب إليك أحد أن تنحتَها– وتفعل «شـيئًا». لكن ربما الاختلاف بين نوع الشـيء الذي اعتدته، وبين هذه الثقافة الجديدة لفعل شـــيء ما، هو القلق الأخلاقي الذي يحيط به. إن ما يفعله الفنانون يكون محاطًا غالبًا ببقية المجتمع، ومن طريق الاتفاق المتبادل، تُعد هذه المســـاحة روضـة أطفال سـاحرة ولكنها غير مجدية أسـاسًـا، إذ يتصـرف الكبار مثل الأطفال (يختلقون القصـص ويرسـمون الصـور وما إلى ذلك) رغم أنها توفر نوعًا من المتعة للأشـــخاص الجادين، ووظائف فعلية. يبرر المدافعون الأكثر نفعية عن الفن وجوده بالإصرار على فعاليته السياسية المحتملة، التي عادةً ما يُبالغ فيها (الفنانون أنفسهم مغرمون بصـــفة خاصـــة بالمبالغة في تقديره). ولكن حتى لو كنت تؤمن بالفعالية السـياسـية المحتملة للفن –كما أفعل– فإن القليل من الفنانين يجرؤون على الاعتماد على حسن التوقيت. ينهي رسام موهوب لوحة قماشية الساعة الثانية، ويتوقع تحوّلًا مجتمعيًّا جذريًّا السـاعة الرابعة. حتى عندما يكتب الفنانون البيانات، فهم (آملين) يعون أن نبرتهم الملحة –في النهاية– مسـتعارة، تردد وتحاكي فقط إلحاح مطالب حرب العصابات، أو احتجاجات الناشط، بدلًا من تفعيلها حقًا. يطالِب الناس بالتغيير أحيانًا. يكادون لا يطلبون الفن أبدًا. نتيجة ذلك، يكون الفن في علاقة مشـكوك فيها بالضرورة، وفي الوقت نفسه. إنه شيء يجب فعله، ولكن عندما يجري ذلك، وإن كان يجري على الإطلاق، يُعد عمومًا سـؤالًا للفنانين وحدهم. كثيرًا ما تجري محاولة ربط عمل الفنان بعمل الأشـخاص الكادحين حقًا، لكنها دائمًا ما تبدو ضـعيفة، مع كون الخط الفاصـل الأسـاسـي هو مسألة السـاعة تلك. العمل هو الفعل الذي يجري على

مدار الساعة (ويُدفع مقابله أيضًا). يستغرق الفن وقتًا، ويوزِّعه حسب ما يراه الفن مناسبًا. إنه شيء يجب فعله. ولكن الأزمة أخذت هذا التقسيم المألوف بين وقت الفن ووقت العمل وغيَّرته. يوجد الآن عمال أساسيون، لا يحتاجون إلى البحث عن شيء لفعله؛ مهمتهم حيوية ولا هوادة فيها، ويوجد بقيتنا، ولدينا جميعًا قدر معين من الوقت في أيدينا. (ناهيك عن القنبلة الاقتصادية الموقوتة، التي انفجرت مؤخرًا بالنسبة إلى كثير من الناس. أحد الاحتمالات السياسية الراديكالية لامتدادنا الجديد الملهم للوقت «الحر» –كما لاحظ كثيرون– لأنه قد يخلق طلبًا جماعيًا لإعادة تقييم المجتمع وإعادة تشكيله، وكيف نحمي حقوق أولئك الذين لديهم عملهم فقط في الوقت الحاضر، دون أمان أو حماية من مستقبل مجهول، والمستقبل المجهول الأكثر وضوحًا هو «الإجازة المرضية»). واجه بقيتنا فجأة مشكلة الفنانين الدائمة: الوقت، وماذا نفعل فيه.

ما باغتني مباشرةً هو مدى التضارب الذي نشعر به حيال هذه الحرية الجديدة و/ أو الأسر. من ناحية، نحن مثل كلاب البج التي رُفعت من الماء، وتستمر أطرافنا الصغيرة في الضخ، كما فعلوا بنا عندما كنا نسارع إلى أماكن عملنا. هل نعرف كيف نتوقف؟ يشعر أولئك الذين ينتمون إلى الثقافات المتزمتة منا بأنه «يجب إنجاز العمل»، ولذا نصنع الكعكة، أو نبدأ بمشروع البستنة، أو نبدأ التفاوض من أجل ساعات خالية من الأطفال في المنزل نفعل فيها «شيئًا ما». نصنع خبز الموز، ونخيط الفساتين، ونجري، ونكمل جميع مستويات لعبة ماينكرافت، ونفعل شيئًا، ثم نصوِّره، ولا نضعه على الإنترنت بنحو متكرر. تختلط الأصداء، حتى في قلوبنا. حتى في أثناء فعلنا شيئًا ما، نتهم أنفسنا في الوقت نفسه: أنت تلجأ إلى هذا الإجراء اليائس بوصفه فرصة أخرى لتطوير الذات؛ فعل آخر لا طائل منه لتحقيق الذات.

لكن أليست هذه هي المسألة: أن يجد الجميع أن قدراتهم تعود إليهم، حتى لو كانت فقط القدرة على الحداد على ما فقدناه؟ لقد فوَّضنا الكثير.

يبدو أنه سيتبع ذلك أن الكتاب –الذين يألفون الوقت الفارغ والوحدة كثيرًا– ينبغي أن يديروا هذا الموقف أفضل من غيرهم. بدلًا من ذلك، اكتشفتُ في الأسبوع الأول كم كانت حياتي القديمة تدور حول الاختباء من الحياة. في مواجهة مشكلة خدمة الحياة بأناقة، دون إلهاء أو زينة أو بنية فوقية، لم يكن لدي أي فكرة تقريبًا عما أفعله بها. عودةً إلى روضة الأطفال، لقد نحتُّ المعنى انطلاقًا من خلق أشكال حرمان مصطنعة في غضون الوقت، من النوع الذي عادة ما تُوفِّره القيود الحقيقية للوظائف الحقيقية. أشياء مثل «مكان ثابت أكون فيه في التاسعة صباحًا» أو «مدير يخبرني بما يجب فعله». في حال عدم وجود هذه العناصر الثابتة، سأختلق أشياء صعبة لأفعلها، أو أشياء لأمتنع عنها. أي حدود مصطنعة وما إلى ذلك. الجري هو ما أعرفه. الكتابة هي ما أعرفه. ابتكار جداول ذاتية التنفيذ: يوم تعليمي، يوم قراءة، يوم كتابة، وتكرارها. يا لها من فكرة جافة وحزينة وصغيرة عن الحياة. وكيف يبدو الأمر مكشوفًا، الآن بعد أن أصبح الأشخاص الذين أحبهم في الغرفة نفسها لأشهد الطريقة التي أمضي بها الوقت. الطريقة التي اتبعتها طوال حياتي.

*

بالنسبة إليَّ، فإن الكليشيهات صحيحة: المخرج الوحيد من درب ما هو خوضه. إن محاولة الاحتفاظ ببعض «المساحة لنفسك» في فضاء المنزل المزدحم يبدو كأنه هوس بوضع يديك حول الهواء الرقيق. أنت تقتطعها؛ الوقت الذي تحتاج إليه، بعد الكثير من القلق والجدال، وتدخل إلى مساحة منفصلة وتنظر بين يديك وها هو لا شيء. نصر فارغ. في نهاية شهر أبريل، قرأتُ سطرًا عن الحب، من مقال مؤثر للكاتبة أوتيسا موشفِغ: «دونه، الحياة تمضية وقت فحسب». لا أعتقد أنها قصدت

الحب الرومانســـي فقط، أو الحب الأبوي، أو الحب العائلي، أو أي نوع من أنواع الحب بصفة خاصة. على الأقل، قرأته بالمعنى الأفلاطوني: الحب (Love) بحرف L كبير، صيغة مثالية وجزء أساسي من الكون –مثل «الجمال» أو اللون الأحمر– وتأخذ منه كل الأمثلة الخاصة على الأرض طبيعتها. دون وجود هذا العنصر، بنحو ما، في مكان ما من حياتنا، يوجد حقًا الوقت فقط، وســـنمتلك دائمًا الكثير منه. الانشـغال لن يخفي نقصـه. حتى لو عملتَ من المنزل في كل لحظة يمنحها الله – حتى لو لم يكن لديك دقيقة تســـتغني عنها– فلا يزال كل هذا الوقت، دون حب، يشعرك أنه فارغ ولا نهاية له.

أنا أكتب لأن... حسـنًا، أفضـل ما يمكنني قوله هو أنها مراوغة نفسـية تطورت ردًا على أية إخفاقات شخصية لدي. لكنها لا تستطيع أن تملأ الوقت على الإطلاق. لا يوجد فرق كبير بين الروايات وخبز الموز. كلاهما مجرد شيء يجب فعله. كل منهما ليس بديلًا عن الحب. صعوبات ومضاعفات الحب –كما هي موجودة على الجانب الآخر من هذا الجدار، بعيدًا عن جهاز الكمبيوتر المحمول– هي المهمة التي أمامي، رغم أن «المهمة» كلمة فقيرة لوصـــفها، فبخلاف الكتابة، لا يمكنني وضـــع شروط لها، أو التخطيط لها مسبقًا، أو تحديدها.

الحب ليس شيئًا يجب فعله، ولكنه شيء تجب تجربته، وشيء يجب خوضه. ولهذا السبب، يخيف كثيرين منا، ونتعامل معه بنحو غير مباشر غالبًا. ها هي ذي الرواية المصنوعة بالحب. هذا هو خبز الموز المصنوع من الحب. لولا عادة المراوغة هذه، بالطبع، لما وجدت ثقافة في هذا العالم، ولن نجد سوى القليل جدًا من المتعة الهادفة لأي منا. رغم أن الفن أقوى، يبدو لي أحيانًا، أنه تجربة وخوض التجربة؛ الحب الذي يجري فهمه والتعبير عنه وتفعيله من طريق العمل الفني نفســـه، ولهذا الســـبب ربما خلقه بنحو متكرر الأشخاصُ الذين يشعرون بأنهم وحدهم تمامًا في هذا العالم –ومن

ثم يركزون تمامًا على مهمتهم المطروحة– أكثر من أولئك المحاطين بأحبائهم. مثل هذا الفن نادر: لا يمكننا جميعًا الجلوس متربعين مثل البوذيين ليلًا ونهارًا وهم يتأملون في الأمور النهائية. أو لا يمكنني ذلك. لكنني أيضًا لا أريد قضاء الوقت بعد الآن، بالطريقة التي اعتدت عليها.

مع ذلك، في حالتي، لا يمكنني التخلي عن ذلك: العادات القديمة تموت بصعوبة. لا أستطيع التخلص من الحاجة إلى فعل «شيء ما»، أو عمل «شيء ما»، لأشعر بأن هذا الامتداد الجديد من الوقت لم «يُبدَّد». مع ذلك، من الجيد أن تمتلك رفقة. عند مشاهدة هذه الرغبة المهووسة في صنع –أو تنمية أو فعل– «شيء ما»، التي يبدو أنها تستهلك الجميع الآن، أشعر بالراحة لاكتشاف أنني لست الشخص الوحيد على هذه الأرض الذي لا يملك فكرة عن ماهية الحياة، وما نفعله فيها طوال هذا الوقت عدا ملئه.

مدينة الأشياء المفقودة: إعادة اكتشاف «كتاب اللاطمأنينة»

بقلم: مايك برويدا

١

أول ما يلفت الانتباه في لشـــبونة هو هدوؤها النســـبي. فالناس يمشـــون بهدوء في الشوارع، والسيارات تتسلل بصمت صعودًا ونزولًا عبر التلال الكثيرة. أكثر الأصوات حدة تأتي من عربات الترام القديمة المســـماة "إليكتريكو"، تلك العربات الصـــفراء الكريمية التي تصعد التلال بأزيز واضح. هذا السكون الساحر للمدينة، كما اكتشفت، لم يكن شعوري وحدي:

"في ضباب الصباح الخفيف من منتصف الربيع، تستيقظ منطقة بايشا ببطء، وحتى الشـــمس يبدو أنها تشـــرق على مهل... قلة من المارة تشـــير إلى أولى بوادر الحياة المترددة في الشـــوارع، وفوق، عند نافذة مفتوحة نادرة، تطل بين الحين والآخر وجهة صباحية باكرة. ومع مرور عربات الترام، ترسم أخدودًا أصفرَ مرقَّمًا في الهواء، دقيقةً تلو أخرى تبدأ الشوارع بالامتلاء مجددًا بالبشر".

هكذا يلاحظ برناردو سواريز من طاولته في مقهى على رصيف شارع، في **كتاب اللاطمأنينة**، تلك التحفة الحداثية المنسية إلى حد ما، للكاتب البرتغالي الكبير **فرناندو بيسوا**.

في رحلتي الأولى إلى لشبونة، كنت أعلم أنني أريد أن أغمر نفسي في أجواء المدينة خلال أيامها الأربعة؛ تلك العاصمة البرتغالية المكسوّة بالبلاط الجميل، والعتيقة، والرومانسية بكل ما في الكلمة من معنى. وهكذا وجدت نفسي أتصفح كتاب اللاطمأنينة لبيسوا في مقهاه السابق، "برازيلييرا"، على بعد أمتار قليلة من التمثال البرونزي الذي يحمل ملامحه. بيسوا، الذي يُنظر إليه كثيرًا ككاتب طواه النسيان، كان حداثيًا تحويليًا لا تزال بصمته حاضرة في لشبونة (على الأقل في شكل تماثيل، أو من موقعه البارز في واجهات مكتبة "برتراند"، إحدى أقدم المكتبات في العالم، في شارع غاريت). وغالبًا ما يُقارن بيسوا بفرانز كافكا: فكلا الرجلين مرتبط بشدة بمكان واحد، سواء كان براغ أو لشبونة، وكلاهما توفي في عزلة، ولم تُكتشف الكثير من أعمالهما إلا بعد رحيلهما. وكان بيسوا يشعر أنه دائمًا غريب عن حياة المدينة التي كان يراقبها، وقد وُجدت كثير من تأملاته هذه على قصاصات من الورق في صندوق قديم بغرفته، التي تحوّلت لاحقًا إلى مجموعات شعرية أو كتاب اللاطمأنينة، بصوت برناردو سواريز.

وقد أصبح برناردو سواريز الاسم المستعار المفضل والأكثر إنتاجًا لفرناندو بيسوا، لكنه لم يبق مجرد اسم، بل تحول إلى كائن له حياته وشخصيته المستقلة. وجود سواريز، إلى جانب ريكاردو ريس، وألبيرتو كايرو، وسبعين هوية أخرى، يُعرف بالأسماء البديلة (الهيترونيمات)، بسبب حيواتهم وشخصياتهم المستقلة. فبالنسبة لبيسوا، لم يكن سواريز وريس وكايرو مجرد أقنعة أدبية، بل بشرًا لهم رغبات وأحلام وشخصيات وتواريخ وأسلوب كتابة خاص. ولهذا فإن القول بأن فرناندو بيسوا هو من

كتب كتاب اللاطمأنينة، فيه شـــيء من التجنّي. ففرناندو بيســـوا "أصـــبح" برناردو سواريز، يمرر كل قصاصة من الورق المكونة للكتاب من خلال ذلك البديل الروحي.

٢

كتاب اللاطمأنينة هو إشكالية فلسفية أكثر منه رواية، وقد جرى "تركيبه بأثر رجعي"، إذ رتَّب محررون ومترجمون مختلفون مئات الشذرات والمقاطع التي تشبه المذكرات. ونتيجة لذلك، لا توجد نســـختان متطابقتان تمامًا من حيث الترتيب أو المحتوى (نسـختي من دار Serpent's Tail Classics البريطانية كانت نحيفة، فقط ٢٧٢ صفحة، بينما طبعة Penguin تضم ٥٤٤ صفحة).

عبر "الرواية"، يوثّق برناردو سواريز أيامه بوصفه محاسبًا في شارع روا دورادوريس، والتأملات الأنطولوجية والوجودية المرهقة التي تُثقِل ســـاعات يومه، وخاصـــةً الفجوة بين عالم العقل الحيّ والنابض وبين رتابة الحياة اليومية العملية. كما يكتب سواريز:

"روحي أوركسـترا خفية؛ لا أعلم ما فيها من الآلات، أية أوتار كمان وقيثارات، طبول ودفوف تصدر أصواتها وأصطدم بها داخل نفسي. كل ما أسمعه هو السيمفونية".

ما يجعل ابتكار بيسوا لشخصية سواريز فعَّالًا إلى هذا الحد هو الطريقة التي تُلامس بها هذه المشاعر حقائق غير منطوقة يشعر بها معظم الناس –في تلك الأيام الوحيدة والخاملة التي يبدو فيها أن السبعة مليارات شخص الآخرين على هذا الكوكب مجرد آلات، وأنك أنت وحدك، تقف في طابور متجر البقالة أو في دائرة الترخيص، قد تكون الشرارة الأصيلة الوحيدة في هذا الكون– فرضية لا يمكن إثباتها أو نفيها.

ثمة شيء غريب في مدى الألفة التي تبعثها لشبونة، كمدينة، وفي كتابات سواريز. فرغم شوارعها المتعرجة والمزدحمة، وتلالها التي لا تُحد، ومبانيها المتداعية، فإنك حين تهبّ الريح من نهر التاجوس، تستطيع أن تشم رائحة المحيط. ومن قمة معظم التلال، يمكنك أن ترى الامتداد الواسع للنهر وهو يشق طريقه نحو الأطلسي، ومن هناك يصبح من السهل أن تدرك كيف أمكن لثقافة بأكملها أن ترتبط بالبحر كما هو حال البرتغاليين.

لعل في الهواء سحرًا قديمًا، وفي تخطيط المدينة نوعًا من القرابة الموروثة.

وقد لاحظ سواريز ذلك أيضًا:

"أحب هذه الساحات المنعزلة المبعثرة وسط الشوارع الهادئة، وهي بدورها هادئة وخالية من حركة المرور. إنها أشياء تنتظر، فراغات عديمة الجدوى وسط ضجيج بعيد. إنها بقايا من حياة القرية لا تزال باقية في قلب المدينة".

أحيانًا تبدو لشبونة وكأنها محبوسة في الكهرمان. فمن أعلى حي ألفاما القديم (الحي الموريسكي) لا يزال القصر القوطي ساو خورخي واقفًا يحرس المدينة.

وما تزال عربات الترام الصغيرة –الوسيلة الوحيدة المنطقية للتنقل بين التلال الوعرة– تتسلّق ألفاما كما كانت تفعل منذ ثلاثينيات القرن الماضي. وعندما تركب واحدة منها، يمكنك أن ترى مقابض النحاس التي صقلتها أيدي الآلاف التي تمسكت بها على مرّ السنين.

وقد ركب سواريز الترام أيضًا:

"أنا راكب في الترام، وكما هي عادتي، أمتصّ ببطء كل تفصيلة من حولي... أشعر بمواضـــع الحب، والأســـرار، والأرواح لكل أولئك الذين عملوا كي ترتدي هذه المرأة أمامي في الترام، حول عنقها الفاني، تفاهةً متعرجة من خيط حرير أخضـــر داكن على خلفية قماش أخضر فاتح".

وقد نجا حي ألفاما من أســوأ ما خلّفه الزلزال المدمر عام ١٧٥٥ الذي أعاد تشــكيل المدينة. وبما أن لشـــبونة تجنبت رعب الحروب العالمية والحروب الأهلية على السواء، فإن ألفاما تمثل نظرةً إلى الماضـي تعود مئات السنين. مكانٌ، مثل سواريز، لا يكفّ البرتغاليون عن النظر إليه.

وإن كانت نهاية الإمبراطوريات قد وجهت ضـــرباتها إلى جميع القوى الأوروبية، فإن أياً منها لم ينزلق إلى حالة الجمود الثقافي الغريبة نفســـها التي وقعت فيها البرتغال ومستعمراتها السابقة.

٤

البرتغالية هي سـادس أكثر لغة منطوقة في العالم، وبحسـب منظمة اليونسـكو، فهي أســـرع اللغات الأوروبية نموًا بعد الإنجليزية. ومع ذلك، ورغم أن عدد المتحدثين بها يتجاوز ٢٥٠ مليون نسـمة، فإن التأثير الثقافي والأدبي للدول الناطقة بالبرتغالية –أو ما يُعرف بـ"البلدان الناطقة باللّوسوفونية"– قد تضاءل إلى حد أنه يكاد يكون معدومًا. وهذا الأمر بحد ذاته محيّر إلى حد كبير؛ فبعد الولايات المتحدة، تُعدّ البرازيل –بنحو غير متوقع– أكبر دولة واقتصاد في نصف الكرة الغربي. ومع ذلك، لم تلعب البرازيل دورًا يُذكر في "الطفرة الأدبية في أمريكا اللاتينية"، التي جعلت كتّاب اللغة الإســبانية

مثل غابرييل غارسيا ماركيز، وكارلوس فوينتس، وماريو فارغاس يوسا، أسماء مألوفة في الولايات المتحدة.

في معظم المكتبات الأمريكية، يُعدّ الكاتب البرازيلي باولو كويلو –بفضل روايته الرمزية الخيميائي– الكاتب الناطق بالبرتغالية الأكثر بروزًا وتمثيلًا. وبالمقارنة، فإن اعتبار جسور مقاطعة ماديسون ممثلًا وحيدًا للأدب الأميركي في الدول غير الناطقة بالإنجليزية سيكون مكافئًا فظًّا.

في مكانٍ ما على طول الطريق، فقدت البرتغال، ومعها أشقاؤها في اللّوسوفونية، تأثيرها الأدبي. ويبدو أن اللامبالاة تجاه القراءة والكتابة أمر مقلق بشدة في البرازيل تحديدًا، كما أشارت الكاتبة البرازيلية فانيسا باربارا، وهي إحدى "أفضل الكتّاب البرازيليين الشباب"، بحسب مجلة غرانتا. في مقال رأي لها بصحيفة نيويورك تايمز بعنوان: "أكثر المهن إثارة للشفقة في البرازيل"، كتبت:

"ومع كل هذه الضجة، لا تُخبر أحدًا في البرازيل بأنك كاتب. ليس فقط لأنهم لن يقرضوك في متجر البقالة، بل على الأرجح سيضحكون عليك فورًا، قائلين: 'لا، جدّيًا. ما هو عملك الحقيقي؟'".

إن ندرة الأدب البرتغالي على الساحة العالمية خسارة للجميع، فاللغة البرتغالية بلا شك لغة جميلة تُطرب الأذن، ومتنوعة بنحو مدهش، بدءًا من الإيقاعات الغنائية الرنانة في ريو دي جانيرو، ووصولًا إلى النبرات الخافتة في لشبونة، حيث تتلاشى نهايات الكلمات وكأنها تُنفخ من الشفاه مثل حلقة دخان، تناسب تمامًا موسيقاهم الشعبية الحزينة المعروفة بالفادو.

ويُعد الفادو أحد أقوى الرموز الثقافية في البرتغال، ومثل موسيقى البلوز في أمريكا، إنه أنشودة للحزن والأيام الكئيبة في تاريخ شعبٍ بأكمله.

٥

في حي بايرو ألتو في لشبونة، يقع بار صغير شهير يُدعى "تاسكا دو تشيكو"، يتسع لنحو عشرين شخصًا متراصين جنبًا إلى جنب، إضافةً إلى نحو عشرة أشخاص آخرين يلتفون حول النوافذ. وعندما يحل الوقت المناسب، ينزلون الغيتار والعود من الحائط، ويأمر المالك العجوز المدخن الجمهور بالصمت، ليبدأ شابان بالعزف ويشرع هو بالغناء بلحن حزين عن فتاة عرفها ذات يوم. يصف سواريز موسيقى الفادو، الموسيقى الشعبية البرتغالية الحزينة، كالتالي:

"من خلال كلماتها المبهمة ونغمتها الإنسانية، تحدثت الأغنية عن أشياء تسكن في كل نفس لكنها مجهولة لنا جميعًا. كان يغني وكأنه في حالة غيبوبة، واقفًا في الشارع تغمره حالة من النشوة، غير مدرك حتى لوجود جمهور... كانت الأغنية ملكًا لنا جميعًا، وأحيانًا تحدثت الكلمات إلينا مباشرة عن السر الشرقي لبعض الأعراق المفقودة".

الفقدان هو جزء أساسي من الحياة في الثقافة البرتغالية، خاصة في لشبونة، حيث يبدو أن طبقة النسيان والرقة التي تكسو بقايا الإمبراطورية ما زالت معلقة في الهواء. القديس الراعي للمدينة هو القديس أنطونيوس، راعي الأشياء المفقودة. الإمبراطورية، الثقافة، الأدب، كلها تبدو كأنها على مسافة بعيدة جدًا في لشبونة، التي تمثل في نواحٍ كثيرة الشعور البرتغالي الأشدّ. يعبّر سواريز عن شوقه للحظة ماضية في لشبونة، لروح لم يُسمّها لكنه يفتقدها، قائلًا:

"أحبك كما يجب أن تحب السفن التي تمرّ بجانب بعضها، شاعرة بشوق لا يُفسّر عند مرورها".

البرتغاليون لديهم كلمة خاصة لهذا الشعور "غير المفسَّر" أو الحنين إلى الماضي، محاولةً استرجاع لحظة ضاعت في مجرى الزمن: "السودادي" (saudade). هنا، قامت المترجمة مارجريت جول كوستا بترجمتها إلى "الحنين" لتبسيط الفكرة. أما العبارة الأصلية فهي:

"há saudades desconhecidas na passagem"،

السودادي كلمة لا يمكن ترجمتها حرفيًا إلى الإنجليزية، ولا يمكن سوى تقريبها بكلمات مثل "nostalgia" (الحنين)، لكن الشعور الذي يختبره سواريز يختلف بوضوح طوال "كتاب اللاطمأنينة"، وأمثلة سواريز توضح هذا المعنى أفضل من أي تعريف.

"بمساعدة سيجارة رخيصة أستطيع العودة، مثل شخص يعيد زيارة مكان قضى فيه شبابه، إلى فترة من حياتي كنت فيها أدخن. رائحة دخان السيجارة الخفيفة تكفيني لأعيش كامل حياتي الماضية".

السودادي هو وضوح أن ذلك الماضي وكذلك الواقع المتزامن قد مضى إلى الأبد.

أنْ نصف لشبونة بأنها "مدينة الأشياء المفقودة"، يعني أنها مكان يمكن فيه أن تشعر بتلك الخسائر في المقاهي والشوارع، ومع كل "بوم ديا"(صباح الخير) تقولها للنادل في الأرصفة، كما كان يفعل فرناندو بيسوا. يمكنك أن تشعر بفقدان السلطة، وفقدان الثقافة، وفقدان الذات، وفقدان الزمن، هذه الشيخوخة الهادئة التي تحدث لكل شيء حولك: أزهار البوجنفيليا التي تتدلّى من صندوق النافذة، بلاط الشقة المقابلة المشقق، أو الناس على الطاولة المجاورة. بالنسبة لسواريز، الماضي لا يُنسى والفقدان شيء ملموس جدًا، وكذلك هي لشبونة.

لكنني أحب نهر التاجوس بسبب المدينة العظيمة التي تقع على ضفافه. أستمتع بالسماء لأنني أراها من نافذة في الطابق الرابع في شارع في بايكسا. لا شيء في الريف أو في الطبيعة يمكنه أن يعطيني شيئًا يضاهي عظمة المدينة القلعة الهادئة تحت ضوء القمر كما تُرى من جراسا أو ساو بيدرو دي ألكانتارا. بالنسبة لي، لا يمكن لأي زهرة أن تضاهي ألوان لشبونة المتغيرة بلا نهاية تحت ضوء الشمس.

باربرا كينغسولفر: القصَّة الجيّدة تعششُ في الحقيقة

بقلم: باربرا كينغسولفر

ستكون الحكايات الخيالية الجيدة دائمًا من دواعي سروري، ورفيقتي، وخلاصي. آمل أن تكون كذلك لك أيضًا.

تساءلت طويلًا عن سبب عدم شعبية القصة القصيرة في أمريكا المعاصرة. نحن شعب مشغول جدًا، قد تظن أننا سنركض وراء فرصة تقديم حكمتنا الأدبية بجرعات تناسب الوقت الذي نقضيه بين نقل القمامة إلى الرصيف وانتظار مرافقي السيارات. يجب أن نفضل القصة القصيرة، ونعشق القصيدة. لكننا لا نفعل ذلك. نادرًا ما تبيع مجموعات القصص القصيرة نصف ما تبيعه الروايات، ولم تكن أبدًا من الأشياء الرائجة. حسب ما أعرفه، سيبحث القارئ الأمريكي النموذجي –دعنا نسميه فريد– عاجلًا في كتاب من خمسمئة صفحة عن جنوب فرنسا، أو صبي يرتاد مدرسة السحرة، أو كيفية صنع ديكور المنزل من القمامة، أو أي شيء آخر... قبل أن يلتقط

قصـة العالم كاملةً في عشرين صفحة. ولن أناقش حتى ما سيفعله فريد لتجنب قراءة الشعر.

لماذا ينبغي حدوث هذا؟ أسـتمتع بالقصــة القصــيرة لدرجة أنني عندما دُعيت لأكون محررة ضـيفة لمجموعة قصـصـية خاصـة، وحُذِّرت مسـبقًا من أنها سـتتضـمن قراءة آلاف الصــفحات من الروايات القصــيرة في فترة ضــيقة مدتها ثلاثة أشــهر، قررت خوض ذلك. هذه التجربة بالنار ستكشف لي (أو هكذا أظن) قلب الشكل وكل أسراره. أيضًــا، سـتملأ جيدًا المسـاحة التي كانت أمامي في نهاية عام ٢٠٠٠، بعد الانتهاء من الرواية التي كنت أعمل عليها مباشـرة وقبل نشـرها المقرر في الربيع التالي. تعد المساحة الإبداعية الخالية بين مسودة الطبع والمراجعة الأولى للكتاب فترة مروِّعة في حياة المؤلف، يمكن مقارنتها بالشـــهر العاشـــر من الحمل (كان لدي طفلان حديثا الولادة، لذا فأنا أعرف هنا ما أتحدث عنه). أنا أعد حقبة ما قبل النشـــر بمنزلة بحر ســارجاســو العظيم في مفكرتي، وأحاول دائمًا ملء ذلك بمشــاريع مرضــية قصــيرة المدى. وصــف كاتب حرَّر المختارات نفســها في عام ســابق المتعة المنظمة لقراءة قصــة واحدة يوميًا مدة ثلاثة أشـهر. بدا ذلك مثل خطة مرتبة لأضـعها في تقويمي. تحرير مجموعة قصص، إضافةً إلى إجازة عائلية قصيرة إلى المكسيك، ومهمة عمل لإلقاء محاضـرة على متن سفينة في منطقة البحر الكاريبي مدة أسبوع، من شأنه أن يملأ تلك الأشهر بنحو مثالي، ما يوفر ما يكفي من إلهاء عن ركود النشر.

إذا أردت معرفة: كيف ســيبدو الأمر عند نهاية العالم؟ «ها ها!»، فقط ضـــع خطة مرتبة في مفكرتي. كانت أشهر الهدوء المتوقعة في نهاية عام ٢٠٠٠ أكثر فترة مليئة بالأحداث في حياتي، وهي الفترة التي دُعيت فيها لحضــور عدد مذهل من الواجبات والاحتفالات والأزمات غير المتوقعة. لقد نجوت من عاصـفة دعائية بإصـدار روايتي الجديدة قبل موعدها المحدد بثمانية أشـــهر. قررت تحويل جولة الكتاب المقترحة إلى

سلسلة من حملات جمع التبرعات للمنظمات البيئية، وكان لي شرف العمل مع دعاة متفانين لهذه القارة من خط ســـاحلي مهدد إلى آخر. في أثناء ذلك، إضـــافةً إلى المحاضــرات في البحر، دعيت لاســتلام ميدالية وطنية وتناول العشــاء مع الرئيس والسيدة كلينتون. في منتصف كل ذلك، علمنا بمرض كارثي أصاب أحد أفراد الأسرة. وبعد ذلك، وبصـدمة محزنة وغير متوقعة أكثر، اصـطحبت طفلي في الصـف الثامن إلى جنازة صــديق عزيز. ناهيك عن ضــجيج الخلفية الطبيعي للإلحاح العائلي. في هذين الشــهرين، ســافرت بالقطارات والســيارات والباخرة واثنين وثلاثين رحلة طيران منفصلة (دفعني الدافع المنحرف إلى حفظ تصاريح الصعود إلى الطائرة وإحصائها). إذن، من الطبيعي أن يكون هذا هو العام الذي واجهتُ فيه أيضًا حالة طوارئ حقيقية في الطائرة، ولا أعني حالة انخفاض الارتفاع المفاجئ في حديقة. أعني أنني تمكنت أخيرًا من رؤية شكل تلك الأقنعة الصفراء.

في أثناء ذلك، قرأت القصــص بقدر ما أســتطيع. في فترة ما بعد الظهيرة الباردة في ولاية أيوا، مع الضوء الأبيض لتساقط الثلوج على النوافذ، جالسًا بهدوء مع أحد أفراد أسرته في أثناء تحمّل نظام علاجه الكيميائي الجديد، قرأت عن مستكشف من القرن التاسع عشر فقد السيطرة على حياته في جبال الهيمالايا. في يوم آخر، عندما وجدت نفســي بعيون واســعة بعد منتصــف الليل بفترة طويلة على متن ســفينة في البحر تعصـــف بها العواصـــف لدرجة أن الكتب كادت تغوص من على رفوف قمرتي، استمتعت بحكاية مروعة عن أرملتين متناحرتين في جبال البيرينيه. قرأت أيضًـا، في فترة ما بعد الظهيرة الطويلة، وأنا أجلس على الســـجادة القذرة للبوابة B–22 في أوهير، ونجحت في ضـبط كل الفوضــى وإلغاء اللاجئين حولي باسـتثناء امرأة شـابة استمرت في الصراخ في هاتفها الخلوي، «لقد نفدت الدقائق تقريبًا!» (لم يكن هذا هو اليوم نفســـه الذي تفقد فيه طائرتي الأكســـجين؛ كاتب الســـيناريو في حياتي ليس

مبتذلًا). قرأت يوم السبت، بينما كانت ابنتي البالغة من العمر أربع سنوات تغفو في حضني جراء حمى غامضة، تلصق تجاعيد الشعر على جبهتها وتحرق الجلد عبر البيجامة. بينما كانت الببغاوات تثرثر خارج نافذتنا، قرأت في الصباح الباكر في المكسيك. في بعض الأيام، لم أتمكن من قراءة أي قصص إطلاقًا (عندما لم تكن ابنتي الصغيرة نائمة في حضني، مثلًا)، وفي أيام أخرى، قرأت الكثير. ضاعت ثماني عشرة قصة مع أمتعتي لتقوم برحلتها الخاصة، لكنها عادت إلي في الوقت المناسب.

انهارت أفكاري عما سأكسبه من هذه التجربة، عندما بدأت أتصارع –بدلًا من ذلك– مع ما يمكنني تقديمه لها. كيف أقرأ ١٢٥ قصة وسط كل هذا الجنون، وأقارنها بإنصاف؟ في البداية، ميَّزتُ كل واحدة منها بعلامة ناقص أو زائد أو زائد مضاعف. استمر ذلك لثلاث قصص بالضبط. سرعان ما أصبح واضحًا أن ما يبدو أنه زائد مضاعف في يوم عادي يمكن أن يغدو قصة مختلفة تمامًا عندما تتدلى أقنعة الأكسجين من المقصورة العلوية. لقد يئستُ من ظروفي الجامحة التي لا يمكن السيطرة عليها، وأفكر باستمرار: إذا كانت هذه هي كتابتي، فهل أريد أن يقرأها محرر في ظل هذه الظروف؟

ربما لا. لكن المشكلة هي أن الحياة هكذا. علينا جميعًا (محررين وقراء) العمل على القراءة في حياتنا المزدحمة. يمكن لأفضل الحكايات مواجهة التحدي، وإذا كان أي شيء ممكنًا، فيجب أن تكون نوعًا من الروايات القصيرة باقتصادها اللغوي والحبكة المدفوعة بسرعة. نلتقط قراءتنا بسرعة، وربما هذا هو بيت القصيد، على أية حال. إذا كنا نعيش في غرفٍ بيضاءَ صامتة مع عدم وجود حالات طوارئ تتجاوز ذبول وردة حمراء واحدة في المزهرية، فربما لن نحتاج إلى خيال لمساعدتنا على تفسير ما

لا يمكن تفسيره، والعواصف في البحر وموت الأصدقاء الصغار جدًا. إذا كنا نعيش في غرفة كهذه، فربما نبتسم ونأخذ قيلولة.

ما الذي يجعل الكتابة جيدة؟ هذا سهل: الوصف الغنائي، والاستعارة اللافتة للنظر، والحوار الذي يسقط على الأذن بوقع حقيقي يكسر القلب، والحبكة التي تنتهي حيث يجب أن تنتهي بالضبط. لكن هذه القصص التي كنت سأختار من بينها انتُقيت من بين آلاف أخرى، لذلك كُتبت جميعها ببراعة. كانت مهمتي أن أختار بين الجيد، والعظيم حقًا. كيف كان من المفترض أن أفعل ذلك؟ في وقت مبكر، مع كومة من القصص على ركبتي، جلست مع هذا السؤال، وحاولت تخيُّل سبب محبتي قطعة من الخيال كلما فعلت ذلك، وجاءت الإجابة بوضوح تام: أحبها لما تحكيه عن الحياة. أنا أحب الخيال، إلى حد غريب بما فيه الكفاية، لمدى صحته. إذا كان بإمكانه أن يخبرني شيئًا لم أكن أعرفه بالفعل، أو ربما اشتبهت به ولكنه لم يُؤطَّر قط بهذه الطريقة، أو لم يسبق لي أن لكمتني تنبُّؤاتها في الصميم، فهذه قصة تستحق القراءة.

منذ تلك اللحظة أصبحت مهمتي بسيطة. استرخيت وقرأت من أجل المتعة، وعندما أنهي كل قصة، أكتب جملة واحدة في الصفحة الأولى تحت العنوان. جملة واحدة فقط من الحقيقة الخالصة (إذا وجدتها)، وهذا ما فعلته عمومًا. لا يمكن لمطبات الهواء أو الحمى أو ثرثرة الببغاوات أن تغير هذا الشيء الحقيقي الذي كان من المفترض أن تخبرني القصة به. هكذا بدأت أرى قلب الشكل القصصي. بينما كانت جميع القصص ممتعة للقراءة تقريبًا، فقد اختلفت إلى حد كبير في وزن وقيمة ما تحمله، سواءً أكان ما أحمله في راحة يدي أحجارًا كريمة أو رمالًا، عندما تتقاطر الكلمات. قدَّمتْ لي بعض القصص المكتوبة حقائق بديهية بجمالية لدرجة أنني عندما كتبتها، شعرت بالحرج. قال لي بعضهم: «الحب في فترة الشباب أناني غالبًا»، وكان آخرون يصطفون فعليًا ليقولوا إن «إدمان الكحول يبدد حياة المرء،

ويدمر أطفاله». في عزلة قراءاتي، ربما امتلكت تعبير وجه المراهقين المميز الذي يبدونه عندما يجبرون على تلقي ما هو واضـــح. من كل أيام حياتي، كانت هذه هي الأيام التي ربما أدركتُ فيها بشدة قيمة الوقت. من فضلك قل لي شيئًا لا أعرفه حقًا. أحيانًا، لم أجد أي شيء إطلاقًا لأكتبه في تلك المساحة الصغيرة تحت العنوان، ولكن معظم القصص كانت واضحة كفايةً في مقاصدها، وكان الكثير منها مثيرًا للاهتمام بما يكفي لاســـتيقافي. ثم جاء أحدهم ورنَّ مثل الجرس. كنت أعلم أن هذه القصـــة أعطتني شـيئًا أحتفظ به. وضـــعتها في جيب حقيبتي، وعندما وصـــلت إلى المنزل، وضـــعتها على حافة النافذة العميقة بجانب مكتبي حيث ســـتقع الشـــمس عليها في الصباح، وعلى مدى شهرين، كنت آمل أن تتحول إلى كومة من القصص متساوية القيمة. كلمات قد تساعدني على أن أصبح أمًا أفضل، وصديقة أكثر حكمة. شعرت أنني بدأت مزارًا للحقائق الجديدة، وبالهدايا التي كنت على وشـــك تلقيها في وقت صعب.

نمَتْ تلك الكومة ببطء، ببطء شديد. كنت أخشى في البداية، لأنه عندما اجتزْتُ نحو نصف المادة المخصصة لي، كانت لا تزال تبدو صغيرة جدًا. اعتقدتُ أنني صعبة الإرضـــاء جدًا. يجب أن أخفف معاييري. ولكن كيف؟ أنت لا «تخفض الســـقف» عندما يتعلق الأمر بالتنوير. لم أستطع تغيير شعوري، لذلك لم أحتسب القصص في مزاري، بل تركتها على ما هي عليه. ومع ذلك، صـــنعت بحذر كومة أخرى تســـمى «ربما.. تقريبًا». إذا دفعتني الضغوط، سأعيد قراءتها لاحقًا وأحاول أن أتحرك أكثر.

إذا بدا الأمر كأني قارئة شـديدة المتطلبات، فأنا كذلك. أنا لا أقدم أية اعتذارات. قبل وقت طويل من ســماعي الكلمات، «ســنحاول الهبوط الاضــطراري في أقرب مطار يمكنه قراءة صـــندوقنا الأســـود» (أقســـم أن هذا حدث بالفعل؛ يجب أن يذهب هذا الطيار إلى مدرســـة الســـحر)، فقد اتضـــح لي بالفعل أنني لن أعيش إلى الأبد. هذا

يعني أنني قد لا أحصـــل على قائمة الكتب الرائعة التي أرغب في قراءتها. نســـيان الأشياء السيئة، أو حتى الجيدة باعتدال. إضـافة إلى مدل مارش والحاج (Pilgrim) وتينكر كريك (Tinker Creek)، كثيرًا ما يجب إهدار الوقت في قراءة كتب ســاخرة عصرية خاوية؟ نفدت الدقائق تقريبًا! أنا صبورة في معظم شؤون حياتي، لكن عندما أضـــع كتابًا في يدي، أذكر نفســـي فجأة بســـمكة قرش مروعة، منذ فترة طويلة في حياتي، والآن، أبحث عن الحب. شكرًا لك، ابتعد عن طريقي إذا كنت ستضيع وقتي فقط ولا تريد حقًا الأطفال أو الالتزام طويل الأجل. أعطني رواية من ثلاثين صـفحة، وإذا لم تكن قد قلت لي في تلك المرحلة «حتى يفرقنا الموت»، فحينئذٍ آســـفة، أيها المغفل، انتهى هذا الموعد. لقد وضعت العديد من الكتب نصف الجاهزة في صندوق التبرعات.

ربما تظن الآن أنك محظوظ لأني لم أكن مرشدتك في الكتابة قط، وسيتفق معك عدد قليل من طلابي الســابقين. يومًا ما في ورشــة عمل بعد أن شـرحت مرارًا وتكرارًا أن الإيجاز روح كل شـيء في الكتابة الحصـيفة، وكنت لا أزال أتلقى قصـة من خمسـين صـفحة كان من المفترض أن تكون عشـرين، أعلنت: «بدءًا من الغد سـأقرأ خمسًـا وعشـرين صـفحة من أية قصـة تعطيني إياها، ثم سـأتوقف. إذا كنت تعتقد أن لديك المهارة المبهرة لإبقائي متمسكة بالصفحة السادسة والعشرين وما يليها لأن حياتي لن تكتمل دونها، فما عليك سوى المضي قدمًا والمحاولة».

يؤسفني أن أعترف أنني كنت مثل وحش أسطوري، لكن هذا درس مهم للكُتاب. نحن لا شيء إذا لم نتمكن من احترام قرائنا. من الجرأة حقًا إرسال قطعة جديدة من الكتابة إلى العـالم (الـذي يحتوي بـالفعـل على ميـدل مـارش). تَطلـب من القراء الجلوس، والصـمت، وتجاهل الأطفال أو العمل أو أي شـيء مهم لديهم والاسـتماع إليك بدلًا

من ذلك. ليس فقط لدقيقة بل لساعات وأيام. كل ما يجب أن أقوله من الأفضل أن يكون مهمًا، يستحق كل دقيقة تُمنح له باهتمام.

ربما يكمن التحدي الأكبر أمام القصة القصيرة في إطلاق قصة والهبوط بكفاءة بعد رحلة كاملة وجديرة بالاهتمام. يبدو أن الإطلاق أسهل من الهبوط؛ لقد أدهشني كثيرون في الفقرة الأولى من حكاية انتهت بخبطة غير متحققة دفعتني إلى البحث عن صفحة تالية لم تكن موجودة. ربما لا يقرأ المواطن الأمريكي العادي القصص القصيرة لمجرد نفوره من هذا النوع من الرحلات. لا يمكن أن تكون القصة القصيرة الجيدة مجرد ومضة. يجب أن تنجح في عرض الحقائق الكبيرة في أماكن ضيقة. إذا فعلت كل الأعمال الروائية القصيرة ذلك بنحو مثالي، أو حتى جزئيًا، فسيقرأ فريد بالتأكيد المزيد منها.

لكي أحب عملًا خياليًا، يجب أن يصمد أمام جميع الحسابات: يخبرني بشيء استثنائي، ويُنفَّذ بنحو جميل، ويُعشش في الحقيقة. الأمر الأخير أعنيه حرفيًا؛ لا أستطيع تحمل الخيال الذي يفشل في تقديم الحقائق. لقد ألقيت بعض القصص جانبًا بسبب العبارات الفاشلة الإسبانية أو الفرنسية التي نطق بها المتحدثون الأصليون المفترضون الذين لم يكن من المفترض أن يكونوا أطفالًا صغارًا أو أميين. كثيرًا ما توقفت عن قراءة الكتب التي غنت فيها الطيور في القارات الخطأ أو ظهرت أقمار كاملة بفارق أسبوعين (لا، لم يحدث هذا على كوكب المشتري). لست متأكدة هل كانت غلبة الأغلاط العلمية الفاحشة في الخيال تنبع من حقيقة أن معظم الكتاب لا يأخذون دورات علمية في المدرسة، أم أني لاحظتهم أكثر لأنني أخذت دورات في العلوم. على أية حال، يتعلم الناس مما يقرؤون، ويثقون بالكلمات، وهذه مسؤولية لا يجب الاستخفاف بها. الأمية العلمية مشكلة تهمني، بصرف النظر، هل نتجت عن

تعليم علمي غير ملائم، أم لعب غير العلماء مع الحقائق بسرعة وتسيُّب؟ يجب على الأدب أن يُنبئ كما ينير، وأولًا، ألّا يضر.

أطلب الكثير من قراءاتي؛ أطلب منها، في الواقع، ما أطلبه من نفسي عندما أجلس للكتابة، وهو الوصول مباشرة إلى الرسالة ونحت شيء مهم جدًا في تميمة صغيرة بما يكفي لتلائم البعد النفسي الأكثر قدسية للقارئ. لا يهمني عما يدور الأمر، طالما أنه ليس تافهًا. سمعت ذات مرة كاتبًا يعتلي منصة، ويعلن: «أنا أكتب عن ألغاز قلب الإنسان، وهو الشيء الوحيد الذي يخاطبه كاتب روائي في أي عمل». وقلت لنفسي، معذرة؟ كنت قد بدأت مؤخرًا أرى نفسي كاتبة خيالية وأعمل تحت الوهم بأنني أستطيع معالجة أي لغز يثيرني، ومنها -مثلًا- قلب الإنسان، وعوامل الخطر البشرية، وحقوق الإنسان، ولماذا يضطر بعض الناس عمليًا إلى كشط اللحم عن عظامهم لدفع الإيجار بينما يدفعه الآخرون طوال الأيام البهيجة؟ وكم مرة تربي النساء أطفالهن؟ على الرغم من أن هذه لم تكن الخطة الأصلية. يتمثل عمل الخيال في استكشاف البقع الحساسة لعالم غير كامل، حيث أعيش وأكتب وأقرأ. أريد أن أعرف السعر الحقيقي للوجبات السريعة في الصين، ومن يدفعها؟ ولماذا؟ أريد أن أعرف كيف كان الوضع في تشيرنوبيل كل هذه السنوات بعد ما حدث. هل تريد ذلك؟ لقد وجدت الإجابات في القصص القصيرة.

الآن، عندما أنظر ورائي إلى الأشهر الثلاثة التي أطلقت مئات العذابات في قلبي، وقرأت فيها أكثر من مئة قصة، أفهم أن القراءة لم تكن في الحقيقة مجرد عمل روتيني مكدَّس في فترة من حياتي بنحو لا يُصدق. بدلًا من ذلك، كانت نوعًا من طوف يعبر الحياة. بينما كان الناس حولي في البوابة B-22 يقسمون بقلق عبر هواتفهم المحمولة، كنت مع رجل في سجن إيراني نجا من العزلة من طريق نسج بساط في ذهنه. في الليلة التي أعقبت عودتي أنا وابنتي المراهقة من جنازة صديقتها

وســألتني كيف يمكن أن تكون الحياة غير عادلة، اســتلقيت على ســريري لأقرأ عن معاناة طفل من «هارلم» وشفائه. كانت القصص بالنسبة إلي مصدر إلهاء ومرساة. ستكون الحكايات الخيالية الجيدة دائمًا من دواعي سروري، ورفيقتي، وخلاصـي. آمل أن تكون كذلك لك أيضًا.

الشرارة الأولى: عن ماري شيلي وإبداعها

بقلم: برايان فاندايك

كنتُ جالسًـــا على أرضـــية المكتبة حين فتحتُ نســـخة من يوميات ماري شـــيلي، فاكتشفتُ الصوت الذي سيلازمني أسابيع وشهورًا وسنوات لاحقة. كنت أبحث عن ذلك الصيف الذي قضته ماري وبيرسي شيلي على ضفاف بحيرة جنيف لأنني أردت كتابة مقالة عن... حســـنًا، لا يهم. فقد نســـيتُ كل شـــيء آخر بعد أن قرأتُ هذا التدوينة:

الجمعة، ٢ آب/ أغســـطس: أذهب إلى المدينة مع شـــيلي لشـــراء منظار هدية عيد ميلاده. في المساء يخرج هو ولورد بايرون في القارب، وبعد عودتهما يصعد شيلي وكلير [كليرمونت] إلى ديوداتي؛ أما أنا فلا، إذ لا يبدو أن لورد بايرون يرغب في ذلك...

في ذلك العصـــر، وأنا على أرضـــية المكتبة، قرأتُ جميع تدوينات ذلك الصـــيف من عام ١٨١٦. لم يســـتغرق الأمر طويلًا. فمعظم يومياتها ماري لا تتجاوز عشـــرين كلمة. تســـجّل بدقة الكتب التي تقرؤها (وكانت تقرأ كثيرًا). تذكر رحلات أخرى

بالقارب، ونزهات ذهابًا وإيابًا من فيلا ديوداتي، وطلعات سـريعة إلى المدينة. ولكن كيف تشـعر، وما الذي تأمله أو تخشـاه أو تنعاه، كل ذلك تقريبًا يبقى خارج الصفحات.

إذا قرأتَ اليوميات بوتيرة متواصلة، بدا هذا السرد المقتضب حديثًا على نحوٍ لافت، كأنه عمل تخييلي كُتب في مطلع الألفية، ربما لكويتزي أو أونداتجي. وتشعر أيضًا بأن ثمة الكثير مما يجري دون البوح به.

في مقدمة طبعة ١٩٤٧ من يوميات ماري شيلي الكاملة، يشكو المحرر فريدريك ل. جونز من أن كثيرًا من تدويناتها قصـيرة جدًا ومفرطة في الوعي الذاتي. إنها حذرة، غير شخصية. وكأنه من غير العادل أن تحجب ماري بعضًا من ذاتها بدل أن تملأ بها الصفحات بثقةٍ ساذجة في أن أحدًا لن يقرأها. لأنها، بوضوح، تعرف نقيض ذلك.

كانت ماري شيلي ابنة كاتبين شهيرين، لكلٍّ منهما أتباع أشبه بالطائفة. في طفولتها، شاهدت والدها وليام غودوين يستقبل بانتظام ضيوفًا في منزلهم، من صمويل كولريدج الأشعث إلى آرون بور الماكر («هذه العائلة تحبني حقًا»، كتب بور عن آل غودوين في رسالة). وفي شبابها، كانت تعاود سنويًا قراءة كتيّب والدتها ماري وولستونكرافت الشهير عن الحقوق الطبيعية للنساء؛ وقد توفيت وولستونكرافت بعد أقل من أسبوعين على ولادة ماري. لا بد أن ماري كانت واعية تمامًا لقوة الكلمات –ولخطورتها– ولا عجب أنها اختارت أن تسجل أفكارها بحذرٍ شديد.

انتقدوا خفة يومياتها كما شـئتم، لكن قياسًـا إلى دوامها عبر الزمن، فقد خدمتها طريقتها جيدًا. كانت محررة ممتازة للمواد، مواد الآخرين وموادها. نسخت قصائد لورد بايرون وبيرسي لسنوات. ولاحقًا، بعد غرق بيرسي، نبشت فوضى مخلفاته الشعرية لتصوغ منها مجموعة من الكتب والقصائد التي نُشرت بعد وفاته. أما كتابها الأول

المنشـور فكان تاريخ جولة اسـتغرقت سـتة أسـابيع، وهو أدب رحلات اسـتُخرج من رسائلها ويومياتها.

إذا كنت تعرف شيئًا عن حياة ماري شيلي قبل قراءة هذا المقال، فالأرجح أنك تعرف أنها بدأت تأليف روايتها الأشهر "فرانكنشتاين" في أثناء إقامتها قرب بحيرة جنيف في صيف بارد ماطر على غير العادة. استأجرت هي وبيرسي شاليه يبعد مسافة قصيرة نزولًا عن الفيلا الأكبر والأفخم التي اسـتأجرها لورد بايرون. كانت صـداقتهما مع بايرون –الذي كان آنذاك نجمًا وفتى أحلام– تطوّرًا جديدًا مفاجئًا؛ إذ لم يلتقوا قبل ذلك الصـيف. لم يكن ماري وبيرسـي أغنياء ولا مشـهورين، ولم يكن مرحبًا بهما اجتماعيًا أصـلًا. كانا في نوعٍ من المنفى الذاتي عن إنجلترا، إذ نُبذا بسـبب آراء بيرسـي المخالِفة حول الزواج والدين والأعراف الاجتماعية ومعظم أفكار «اللياقة» الأخرى. وفي جنيف أيضًا لم يضطرا للاختباء من دائني بيرسي. قضيا معظم الأيام مع بايرون، وغالبًا ما مكثا في فيلّاه حتى وقتٍ متأخر من الليل. أظن أن بايرون وجدهم عينات مثيرة للاهتمام؛ وبالنسـبة لماري وبيرسـي، لا بد أن ذلك كان انقلابًا مُنعشًا عما يلقونه من المجتمع الراقي في وطنهما.

على امتداد الأيام والليالي، كان الحديث يدور كثيرًا عن أمور غيبية، بما فيها الأشباح والأرواح. لذلك لم يكن غريبًا أن يتفق الجميع على كتابة قصـص خارقة للطبيعة ضـمن مسـابقة ودية اقترحها لورد بايرون. من المغري أن نتخيل أنه ما إن ألقى بايرون التحدي حتى اعتزلت ماري الشـابة غرفتها وبدأت تكتب بحرارة قلبٍ مراهق: صـفحات وصـفحات، أيامًا وأيام، ثم فجأة، ثلاثة مجلدات، «بروميثيوس العصـر الحديث»، نموذج أدبي جديد، انتهى الأمر. لكن هذا لم يحدث. لا يعمل التأليف هكذا ولا الإبداع.

عملية الكتابة محبطة لأنها غير خطية. تندفع إلى أرض العدو، ثم تتراجع، تمحو، تُنقّح، تُعيد التخطيط، ثم تندفع من جديد، محاولًا إحراز تقدّم أكبر كل مرة، دون ضمان النجاح. هكذا هي عمليتي الإبداعية على الأقل: بعد أن أستقر على فكرة أريد الكتابة عنها، أتوقف عن الكتابة. أمشـــي، أفكّر فيما أريد كتابته –وهذا مهم– ولا أكتبه. تزعجني الفكرة التي أريد كتابتها ولا أستطيع تدوينها بعد. وهذا هو المقصود.

لا يهم النوع الذي أعمل فيه؛ العملية واحدة. أخرج للركض مســـافات طويلة، أقلب المفاهيم في رأســـي. أحلم في اليقظة بأقســـام أريد العمل عليها في القطار أو عند انتظار بدء اجتماع. تنمو خيوط الاستقصاء وتتفرع. أدون أشياء أخرى عليّ البحث عنها وتعلمها. ثم تأتي زيارات المكتبة أو جلسات طويلة من البحث على الشبكة عن مواد في المصادر. وفي النهاية يصبح العبء كبيرًا: لا بد من البدء بتسجيل كل ما راكمته ذهنيًا. هكذا كان الحال مع هذا المقال عن ماري. تجمع وتجمع وتجمع حقائق وأفكارًا ومفاهيم، ثم لا يعود هناك سبيل لمنعها من إغراقك سوى البدء بوضعها في كلمات حولك. ليس من الصـــعب تخيل أن ماري كانت تعمل على أفكارها بالطريقة نفسها.

للأسف، إذا فتشت في يوميات ماري لعام ١٨١٦ عن تدوينة اليوم الذي خطرت فيه فكرة روايتها العظيمة، فلن تجد شـــيئًا. هذا لا يعني أننا لا نعرف متى حدث ذلك. بفضل رسائل وتصريحات أخرى يمكننا الاستنتاج أنها رأت الرؤيا الأولى الواضحة للكتاب في يونيو/ حزيران ١٨١٦. المشـــكلة أن اليوميات لا تحوي تدوينات لذلك الصـــيف قبل ٢٠ يوليو. في الواقع، هناك فجوة من مايو/أيار ١٨١٥ حتى يونيو/حزيران ١٨١٦، لأن المجلد الذي ضم تلك الصفحات فُقد منذ زمن بعيد. لذا لملء الفراغات نلجأ لتمشيط الرسائل التي كتبتها لاحقًا في حياتها أو المقدمات التي كتبتها لكتب بيرسي المنشورة بعد وفاته.

لحسن الحظ، ما لدينا يقدم صورة واضحة عن مثابرتها الإبداعية في النصف الثاني من ذلك الصيف. فهي لا تذكر إلا نزرًا يسيرًا عن مشروعها ككل، أو شعورها حياله، أو ما تأمل إنجازه؛ لكن من الواضح أنها تعمل بجنون على شيء ما. يكفي النظر إلى الكلمات الافتتاحية لتدوينات أسبوع واحد في أغسطس:

«الأحد، ١٨ أغسطس: أتحدث مع شيلي، وأكتب...»

«الاثنين، ١٩ أغسطس: أنهي "الأحلام الطائشة"، أكتب، وأقرأ...»

«الثلاثاء، ٢٠ أغسطس: أقرأ كورتيوس؛ أكتب؛ أقرأ...»

«الأربعاء، ٢١ أغسطس: أنا وشيلي نتحدث عن قصتي. أنهي "هيرمان الأوني" وأكتب...»

«الخميس، ٢٢ أغسطس: أكتب، ثم أذهب إلى المدينة...»

«السبت، ٢٤ أغسطس: أكتب.»

هذه آخر تدوينة كاملة لذلك اليوم. كانت في حالة اندفاع. ومع ذلك، لا تنخدع فتظن أن هذا الأسبوع هو اللحظة التي كُتبت فيها كلمات أصبحت لاحقًا فرانكنشتاين. على الأرجح أن ما أنجزته ماري في يوليو وأغسطس ١٨١٦ لم يتجاوز صفحات قليلة، مجرد مخطط. أتخيل شيئًا شبيهًا بالمعالجة الأولية التي يكتبها كاتب سيناريو في بدايات إنتاج فيلم: لا تمضي قدمًا بكل الصداع والتكاليف والعقود ما لم تكن متأكدًا من سلامة القصة الأساسية. هذا المخطط الخشن هو ما عرضته على بيرسي في وقتٍ ما (على الأرجح في ٢١ أغسطس). «تابعي»، قال لها. فتابعت. في البداية، هذا وحده ما يفصل بين الأفكار الناجحة والفاشلة: إرادة الاستمرار.

نُشرت فرانكنشتاين دون اسم بعد عامين، وكانت طبعتها الأولى ٥٠٠ نسخة، كل نسخة في ثلاثة مجلدات. يمكنك العثور على صورة لأحد هذه الكتب على الإنترنت. للعين المعاصرة، تبدو كأنها ثلاثة كتب منفصلة، ثلاث روايات قصيرة نحيلة. غلافا المقدمة والخاتمة لكل مجلد بلون أزرق حمامي، كسماء شتوية حبرية عند الغسق. عُطوفها بلون كرتونٍ مضلّع، وعلى كل واحد ملصق يقول: «فرانكنشتاين، أو، بروميثيوس العصر الحديث». السعر: ستة عشر شلنًا وستة بنسات. في عام ٢٠٢١، بيعت إحدى نسخ الطبعة الأولى في مزاد كريستيز بمبلغ ١.١٧ مليون دولار أميركي.

ماذا كانت ماري تفكر في إنجازها آنذاك؟ بحثتُ في يومياتها عن شذرة شعور أو ملاحظة دالة بعد صدور الكتاب. تاريخ النشر كان ١ يناير/ كانون الثاني ١٨١٨، فراجعتُ تدوينة اليوم الأول من تلك السنة. وهذا نصّه كاملًا:

«الخميس، ١ يناير: أقرأ تاسيتوس؛ أتمشى؛ أكتب إلى إيزابيل [بوث]؛ أقرأ هيوم. شيلي يقرأ غيبون».

إن كانت متحمسة أو قلقة أو راضية عن نفسها، فلا تقول ذلك هنا. قلّبتُ الصفحات عبر الشهور، أبحث عن تعليق عابر. لا شيء. صدمتني هذه الحقيقة حتى انتقلتُ إلى الفهرس وتأكدتُ: فعلًا، لا إشارات صريحة عن فرانكنشتاين في الصفحات الموافقة لتلك الأشهر. عدتُ إلى ديسمبر/ كانون الأول ١٨١٧، الشهر السابق للنشر. لا شيء أيضًا. دوّنتُ ملاحظة بأن ماري كانت تقرأ تاسيتوس طوال ديسمبر وكثيرًا من الخريف السابق. وتاسيتوس معروف بأسلوب مكثف مقتضب؛ يبعث الجلال، لكنه قادر أيضًا على التحفظ. يقول ما يريد ثم يمضي. ربما –خمنتُ في ملاحظتي– كانت ماري تحاكي نبرته في يومياتها.

كنتُ مسـرورًا بهذا الربط إلى حد أنني كدت أفوّت الشـيء الذي جئتُ أبحث عنه. كنتُ على وشـك إغلاق كتاب يومياتها حرفيًا حين وصـلتُ إلى تدوينة آخر يوم في السنة، اليوم السابق لصدور فرانكنشتاين. ها هو ما كنت أبحث عنه طوال الوقت:

«الأربعاء، ٣١ ديسمبر: أقرأ تاسيتوس – أتمشّى – س يقرأ غيبون – فران[كنش]تاين تأتي».

أشـعر ببعض الحرج لأن هذا فاتني أول مرة. لكن في العملية الإبداعية، حتى الأخطاء لها قيمة. لم ألحظ صـلة تاسـيتوس إلا لأنني أمضـيت وقتًا أطول مما خطّطت في مراجعة التدوينات. ومقارنة تاسيتوس تساعدني على فهم رواقية يوميات ماري عمومًا. فهي تسـجّل الأحداث التي تهم، لكنها لا تُطنب. في أبريل/ نيسـان ١٨١٧، تذكر أنها تصـحّح بروفات فرانكنشـتاين. وفي سـبتمبر/ أيلول، تشـير إلى المساومات الجارية مع شركة لاكينغتون وشركاه حول شروط الطباعة. ثم تُؤشّر اليوم الذي دخل فيه الأثر المطبوع إلى العالم. وبعدها تنتقل إلى التالي. أظن أن في هذا نصيحة ممتازة للكتّاب.

بعد ثلاثة عشر عامًا من النشر الأول، كتبت مقدمة للطبعة الثانية، أسهبت فيها عن مشـاعرها تجاه الكتاب: «والآن، مرة أخرى»، تكتب، «أودع ذريّتي البشـعة لتخرج وتزدهر. إنها تثير عواطفي، لأنها وليدة أيامٍ سـعيدة، حين كان الموت والحزن مجرد كلمات لا تجد صدى حقيقيًا في قلبي».

وفي هذه المقدمة أيضًا نجد قصة المنشأ الشهيرة للكتاب. لا تشبه يومياتها إطلاقًا؛ بل تبدو مشهدًا من فرانكنشتاين نفسه: ذات ليلة ماطرة في موسمٍ غير طبيعي، يعلن رجل أدبٍ عظيم (بايرون) لمجموعة من أقرانه المثقفين (ماري وبيرسي وغيرهما) أنهم

سيلعبون دور الإله ويخلقون نسخة من الحياة تنافس الحياة نفسها (فما القصة الأصلية إلا محاولة لتحسين ما خلقه الله؟).

في مكتبتي نسخة من طبعة ١٨٣١ من الرواية، ولديّ أيضًا نسخة رقمية من نص ١٨١٨ الأصلي. وقيل لي إنه في مكتبة بأكسفورد -إن امتلكتَ الاعتمادات المناسبة- يمكنك رؤية دفترين يحويان نسخة نظيفة بخط يدها، يُفترض أنها قدمتها إلى ناشرها عام ١٨١٧. وهناك أيضًا في الأرشيف (لمن يملك الاعتمادات ذاتها) صفحات منفصلة تُظهر نسخًا سابقة، بما فيها التعديلات التي اقترحها بيرسي كتابةً على سطورها.

لدينا عن الرواية سجلٌ مذهل لرقصة الإبداع الغامضة؛ كل شيء تقريبًا، باستثناء الجزء الأولي جدًا: البذرة الأصلية، النص الذي كتبته ماري ذلك الصيف. من فكرتها الأولى الأصلية، من عملها الفعلي في جنيف، لا توجد نسخ -بحسب علمي- مع أن من يدري ما الذي قد يعثر عليه من يملك وقتًا كافيًا ونفاذًا إلى خزائن أكسفورد العميقة. نعرف أين كتبت مخططها الأول، ومن كان هناك، ويمكننا التخمين حتى بشأن «متى»، ولكن ناتج الإلهام الأول نفسه، النار الأولى، مفقود. يشبه ذلك بداية أي حياة، كل حياة. يمكنك أن تعرف كل شيء عن أين وكيف ومتى وُلدت؛ قد يكون أحدهم سجل كل تفصيل وصوت ورائحة وفعل. لكن ذلك لا يعيد اللحظة الأصلية.

ثمة صفحات أكثر بكثير في يوميات ماري، آلاف الصفحات إن حسبتَ المقالات والرسائل وكتبًا أخرى منشورة. لكنني أنجذب إلى المقاطع والتدوينات التي كتبتها خلال صيف ١٨١٦ الماطر. إلى مد ذلك الموسم القصير وجزره، قبل أن تكبر بما يكفي لتعرف الخسارة والشك والندم، وقبل أن تنجح في الحفاظ على سرد يمتد بطول رواية كاملة. قبل أن تكون متأكدة من أي شيء. قبل أن تعرف إن كانت ستتمكن من الإمساك بفكرة جيدة بما يكفي لتحملها قدمًا. جميع الكتّاب الشباب يشعرون بهذا في

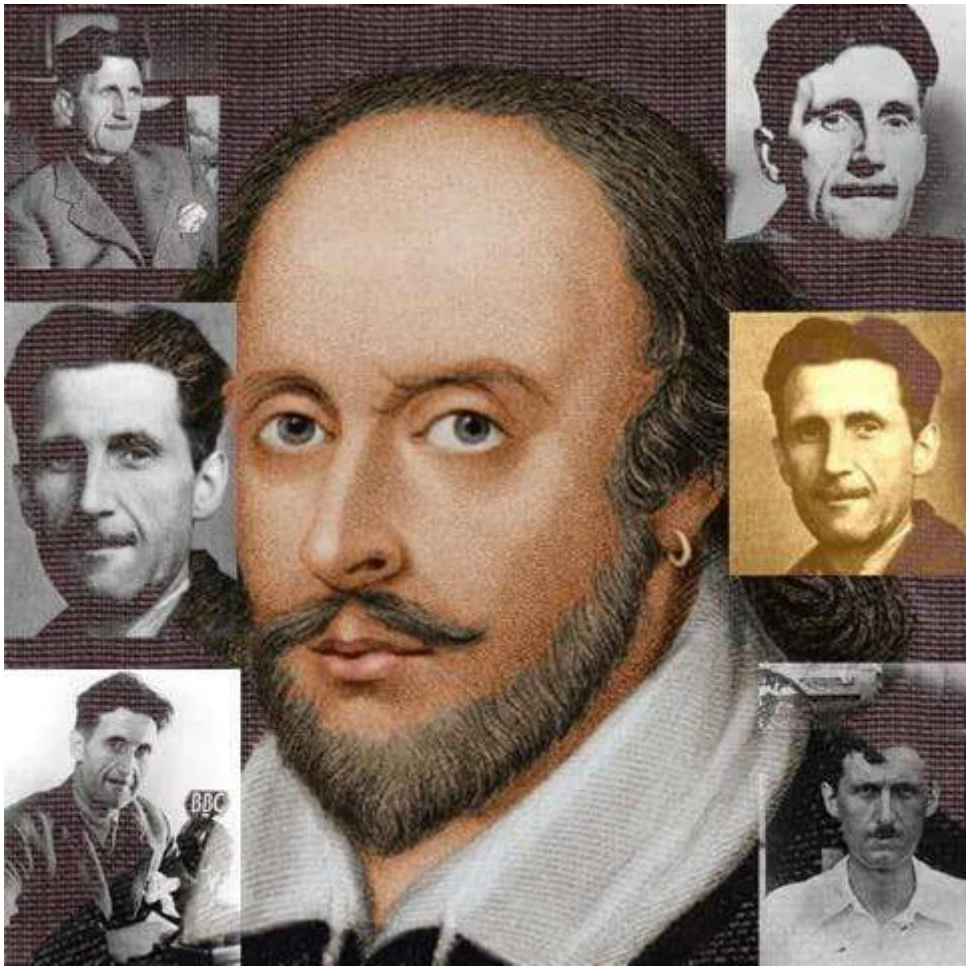
لحظة ما: مفعمون بالأمل ومثقَلون بالشـك في آن. نشـطون وخاملون معًا. تخيّل أن تكون ماري شـــيلي: وهي لا تزال مراهقة، أمســـكت بفكرة عظيمة بما يكفي لتحمل اسمها قرنين وما زالت.

طبعًا، لم يكن شـيء من ذلك معلومًا آنذاك. وبالتأكيد لم يكن لدى ماري أي فكرة، أو على الأقل لم تكتبها في يومياتها. لكنها سجلت يوم تفرّق الجمع الصغير في جنيف: ٢٩ أغســـطس/ آب ١٨١٦. كان بايرون متجهًا إلى الألب. أما ماري وبيرســـي وخدمهما وطفلهما الرضيع فركبوا عربة في رحلة طويلة نحو فرنسا. هدفهم سفينة بريد تعيدهم عبر القنال إلى لندن ومشكلات حياتهم الواقعية كلها.

اســـتغرقت المرحلة الأولى من الرحلة البرية نحو باريس أربعة أيام. في يوميات تلك الفترة، تشير ماري إلى التضاريس الوعرة والمناظر الخلابة (تفاصيل ستدمجها لاحقًا في نص فرانكنشـتاين). لكنني أحب أن أتصـور أنها قضـت جزءًا كبيرًا من الطريق تحدّق من النافذة، غارقة في التفكير، متذوّقة سـحر هذه الفكرة الجديدة العظيمة التي لم تدعها تفلت. لم تكتب كثيرًا في يومياتها، لكنها لم تكن بحاجة إلى ذلك.

بحسب جورج أورويل... ما الذي جعل شكسبير عظيمًا؟

بقلم: مايكل لوكيسي



لا يصادف ٢٣ نيسان عيد القديس جورج، شفيع إنجلترا، فحسب، بل هو أيضًا ذكرى ميلاد ووفاة ويليام شكسبير، أعظم شاعر أنجبته تلك الأمة. غير أن هذا اليوم، الذي كان للاحتفاء بالتراث الإنجليزي، وبالأخص شكسبير، بات اليوم ميدانًا لصراعات أيديولوجية تسعى إلى إبعاد الغرب عن هذا الإرث العظيم. مثلًا، أعلنت مؤسسة شكسبير بيرثبلايس ترست في ستراتفورد الشهر الماضي أنها ستزيل "الطابع الاستعماري" عن مجموعاتها، بحجة أن السرديات التي تمجد عبقرية شكسبير "تخدم أيديولوجيا الرجل الأبيض الأوروبي". وقد تبنى طلاب راديكاليون في الجامعات هذا

الطرح أيضًا، زاعمين أن حذف أعمال شكسبير من المناهج والبرامج الأدبية قد يسهم بطريقة ما في دعم قضية العدالة الاجتماعية.

لكن، لم يكن هؤلاء الأيديولوجيون طبعًا أول من اعترض على شكسبير من منطلقات أخلاقية. فقد طرح الكاتب الروسي الكبير **ليو تولستوي** نسخة أكثر تعقيدًا من هذا النقد في مقال كتبه عام ١٩٠٦. جادل فيه، خلافًا لما هو شائع، بأن شكسبير يفتقر إلى الإحساس بالأخلاق المتعالية، مشيرًا إلى أن مسرحياته تنمّ عن موقف أرستقراطي جوهري ولا تبالي بمعاناة الطبقات العاملة. وخلص إلى أن شكسبير لا يملك فلسفة متماسكة؛ فهو في أحسن الأحوال ساخر، إن لم يكن عدميًّا.

ربما، من المفارقات، أن أبرز مدافع عن شكسبير الأرستقراطي كان اشتراكيًا ديمقراطيًا، **جورج أورويل**. ففي مقالين كتبهما عامي ١٩٤١ و١٩٤٧، جادل أورويل بأن الكاتب الروسي (تولستوي) أساء فهم شكسبير، ربما بدافع الحسد، لكن أيضًا نتيجة تصور خاطئ جوهري لطبيعة الفن. يعترف أورويل بأن شكسبير قد لا يكون مفكرًا منهجيًا أو متماسكًا تمامًا، وربما لم يكن دقيقًا في حبكاته، لكنه ينفي أن تكون هذه الأسباب كافية لطرده من مكتباتنا. لقد أبدع شكسبير حقًا أعمالًا ذات جمال مذهل، وأورويل دافع بشدة عن أن هذا الجمال يستحق أن يُصان ويُحتفى به.

تستند دفاعات أورويل إلى فكرة أن شكسبير، في الحقيقة، لا يحتاج إلى دفاع. كتب أورويل: "لا يوجد جدل يمكن أن تدافع به عن قصيدة"، لأن "القصيدة تدافع عن نفسها بأن تبقى، أو لا يمكن الدفاع عنها أبدًا". المسرحية ليست كالمعالجة الفكرية أو الفلسفية، ولا تتطلب المنطق المحكم نفسه. فالشاعر يهدف إلى التأثير في القلوب، وهو أمر نجح فيه شكسبير بوضوح مع ملايين البشر على مدى قرون. كتب أورويل: "بإمكانه النجاة من ظهوره مفكرًا مشوشًا، وأن مسرحياته مليئة بالاحتمالات غير الواقعية... لا يمكن تقويضه بهذه الوسائل أكثر مما يمكنك أن تحطِّم زهرة بإلقاء

موعظة عليها". إن التبجيل المستمر الذي يشعر به الكثيرون تجاه مسرحيات شكسبير دليل كافٍ على فشل هجوم تولستوي.

ومع أن أورويل كان يقرّ بأن تولستوي لم يكن "بوريتانيًا سوقيًا عاديًا"، فإنه رأى في تطرُّفه الأخلاقي رفضًا مفاجئًا لفنّية التعبير من أحد أعظم الكتّاب الذين عرفهم التاريخ. ويرى أورويل أن هذا الموقف يمكن عزوه جزئيًا إلى تحول تولستوي في أواخر حياته إلى نوع من الزهد الأناركي. ووفقًا لأورويل، فإن "الهدف الرئيسي لتولستوي في سنواته الأخيرة كان تقليص نطاق الوعي البشري"، وانفصاله عن العالم المادي هو وأتباعه. ونتيجة لذلك، بات يؤمن بأن "الأدب يجب أن يتكوّن من أمثال، منزوعًا من التفاصيل، ويكاد يكون مستقلًا عن اللغة". ورغم الجمال الأدبي الذي أبدعه تولستوي بنفسه، انتهى به المطاف إلى اعتناق موقف أخلاقي متعالٍ جدًا.

وكان هناك شيء، كما حذّر أورويل، "تعصبي وتحقيقي في هذه النظرة". فالمذاهب الأيديولوجية غالبًا ما تكون ذريعة للتسلط وإرادة الهيمنة. ويصل أتباعها إلى حد كره كل ما يتحدى سلطتهم، فيسعون إلى الهيمنة التامة على السياسة والثقافة. وكان أورويل واضح الرؤية في تحذيره من الطريقة التي يستعبد بها الأيديولوجيون "عقل الإنسان العادي، ويفرضون عليه أفكارهم حتى في أدق التفاصيل".

من البديهي القول إن الأيديولوجيين في أيامنا هذه أسوأ بكثير. فهم لا يملكون شيئًا من الاحترام الذي كان يكنّه الكونت تولستوي للفن الأصيل، لكنهم يحملون غضبًا أشد تجاه الماضي. يبدو أن نوعًا من الهمجية الثقافية آخذٌ في الصعود، وأتباعه لا يكتفون بكتابة كتيّبات أخلاقوية متعجرفة، بل يذهب بعضهم، بطريقة درامية، إلى ارتكاب أفعال إرهابية حرفيًا ضد أعمال فنية عظيمة. لكن الجهود التي يبذلها البيروقراطيون الذين يديرون المؤسسات الفنية والأدبية من أجل تقويض أعظم مفكري الحضارة الغربية قد تمثل تهديدًا أكبر لتراثنا.

في نهاية المطاف، فإن فشل تولستوي في "فضح" شكسبير –وفشل الأيديولوجيين في "إلغائه"– يُظهر أن الشعراء ليسوا مجرد كتّاب سياسيين أو دعاة. إذ يتناول فنّهم نظرة أوسع للحياة الإنسانية. وكما قال أورويل: "إذا قرأ المرء شكسبير بانتباه مرة واحدة، يصعب أن يمر عليه يوم دون أن يقتبس منه، لأن قليلًا من المواضيع المهمة في الحياة لم يناقشها شكسبير أو يلمّح لها في مكان ما، بطريقته غير المنهجية ولكن المضيئة".

تتحدث مسرحيات شكسبير عن كل جانب من جوانب التجربة الإنسانية –ولا شيء يفوق الملك لير في عمق التعبير عن هذه التجربة– وهي المسرحية التي عارضها تولستوي بشدّة.

وهي بالفعل مسرحية غريبة، بحسب كل الروايات. تستند إلى مزيج من الرموز الوثنية والمسيحية، إذ يروي شكسبير حكاية ملك مسنّ يتنازل عن مسؤوليات العرش، ليشهد ويقاسي سلسلة من الكوارث التي تترتب على ذلك. تكلفه غطرسته ليس فقط سلطته، بل أيضًا أعزّ ما يملك. إنها ربما أكثر مآسي شكسبير إيلامًا، ومن أكثرها صعوبة في التفسير. وقد كرهها تولستوي على وجه الخصوص لما عدَّه غيابًا للانسجام فيها، لكن أورويل، في المقالات المذكورة آنفًا، بيّن بجدارة قيمتها الفنية. ومع ذلك، يوجد جانب بعينه في الملك لير يُظهر الأهمية الفلسفية العميقة لشعر شكسبير.

في منتصف مسرحية الملك لير تقريبًا، يمرّ لير بلحظة حادّة من الوضوح الأخلاقي تعكس جوهر المخيلة الأخلاقية الشكسبيرية. بينما يتجول في أرض قاحلة وسط عاصفة هوجاء، يجد هو ورفاقه كوخًا صغيرًا ليحتموا فيه. لكن بدلاً من أن يدخل أولًا، يطلب لير من أصدقائه أن يسبقوه إلى الداخل، في حين يبقى هو أمام العاصفة ليصلي. وفي خطاب وجيز، يتأمل بحزن حال رعاياه الذين يعانون:

"أيها البائسون العراة، أينما كنتم،

أنتم الذين تصمدون أمام هجمات هذه العاصفة القاسية،

كيف تحمي رؤوسكم العارية وبطونكم الجائعة،

وثيابكم الممزقة المثقوبة،

أنفسكم

من فصولٍ كهذه؟ آه، لقد

اعتنيت بهذا الأمر قليلًا جدًّا. خذي دواءك، أيتها العظمة،

وعرّضي نفسك لتشعري بما يشعر به البائسون،

لعلّكِ تَهِبِينَ الفائض لهم،

وتُظهري للسماء عدالةً أكبر".

بعبارة أقل شاعرية، فإن تجربة لير الشخصية مع المأساة الرهيبة زادت من قدرته على الفهم والتعاطف مع معاناة الآخرين. فقد علّمته رحلته من قمة المُلك إلى حافة الجنون شيئًا كونيًا عن الطبيعة البشرية، شيئًا مكّنه من فهم رعاياه بشكل أفضل قليلًا. فإذا كان الأيديولوجيون يسعون، بحسب تعبير أورويل، إلى "تضييق نطاق الوعي البشري" وفق عقائدهم المحدودة، فإن إيمان شكسبير الشاعري، على النقيض من ذلك، يرى أن المسرح والكلمة المكتوبة قادران على توسيع هذا الوعي.

ومع تسارع الثورة الرقمية، وازدياد انغلاقنا داخل أصداء غرف الإنترنت المغلقة، فإننا في أمسّ الحاجة إلى ذلك الإيمان الشاعري لاستعادة ثقافة مشتركة. فالأيديولوجيون الذين يزدَرون شكسبير لا يجعلون العالم أكثر رحمة، بل أكثر ضيقًا فحسب. والخبر السار هو أن جهودهم هذه في النهاية محكوم عليها بالفشل. كتب أورويل: "فبدلًا من

أن يُنسى شكسبير نتيجة لهجوم تولستوي، فإن الهجوم نفسه هو ما جرى نسيانه تقريبًا". وسيُقال الأمر نفسه عن الهمجية الثقافية المعاصرة. فرغم صرامتها الأخلاقية، فإن الأيديولوجيا ستتلاشى في نهاية المطاف. أما شكسبير، كما هو حال كل فن عظيم، فسيبقى.

عن مارسيل بروست

بقلم: إدموند وايت

في إنجلترا، منذ وقتٍ ليس ببعيد، كشفت دراسة استقصائية للكُتَّاب والنُّقَّاد أن روائي القرن العشرين الذي أعجبوا به أكثر من غيره –واعتقدوا أنه سيكون له التأثير الأكثر ديمومة في القرن القادم– هو مارسيل بروست. ومن المؤكد أن حلوى المادلين المبلَّلة بشاي الأعشاب أصبحت الرمز الأشهر في الأدب الفرنسي؛ يشير الجميع إلى هبَّات الذاكرة المفاجئة على أنها «تجارب بروستيَّة». النقَّاجون يحبُّون أن يشيروا إلى أنه لو كان آل بروست أحسن خلقًا ولم يعتادوا الغوص، لكان الأدب العالمي أفقر. حتى أولئك الذين لم يقرؤوا بروست يتحدثون عنه بحرية غالبًا.

طبعًا، يمكن أن يكون لدراسته تأثير كارثي في الكاتب الشاب، الذي إما أن يقع تحت تأثير أسلوب بروست الغريب والمعدي بنحو خطير، أو يشعر أن بروست قد فعل حقًا كل ما هو ممكن في الشكل الروائي. حتى والتر بنجامين، الذي أصبح مترجم بروست الألماني، كتب للفيلسوف تيودور أدورنو أنه لا يريد أن يقرأ كلمة واحدة

لبروست أكثر مما هو ضروري بالفعل لعمله، وإلا فإنه سيصبح مدمنًا على الترجمة، مما سيشكِّل عائقًا أمام إنتاجه.

ذات مرة، كتب جراهام جرين: «كان بروست أعظم روائي في القرن العشرين، تمامًا كما كان تولستوي في القرن التاسع عشر... بالنسبة إلى أولئك الذين بدؤوا الكتابة في نهاية العشرينيات أو بداية الثلاثينيات، يوجد اثنان عظيمان، لا فكاك من تأثيرهما: بروست وفرويد، اللذان يكملان بعضهما بعضًا». من المؤكد أن شهرة ومكانة بروست قد طغت على شهرة جويس ومكانته، وكذلك بيكيت، وفرجينيا وولف، وفوكنر، وهيمنجواي، وفيتزجيرالد، وجيد، وفاليري، وجينيه، وتوماس مان، وبرتولد بريخت، لأنه إذا كان بعض هؤلاء الكُتَّاب أكثر شهرة من بروست في بلدانهم، فإن بروست هو الوحيد الذي يتمتَّع بشهرة دولية منتظمة. الشاب أندرو هوليران، الذي سيتابع نشر أهم رواية أمريكية عن المثليِّين في السبعينيات، «راقصة من الرقص»، كتب إلى صديق قبل ثماني سنوات: «روبرت، لقد حدث الكثير: لقد انتهيت أخيرًا من "البحث عن الزمن المفقود" ولا أعرف ماذا أقول. إن فكرة أن جويس أنهى الرواية سخيفة جدًا؛ بروست هو من أنهى الرواية، ببساطة لأنه قام بشيء كامل جدًا، وهائل، ومثالي، ماذا يمكنك أن تفعل بعد ذلك؟».

التقى جويس بروست ذات مرة وبالكاد تبادلا كلمة واحدة، رغم أنهما كانا يتقاسمان سيارة أجرة معًا (لم يقرأ أي منهما للآخر). كتب بيكيت كتابًا نقديًا صغيرًا عن بروست. أعجبت فرجينيا وولف ببروست بشدة حتى أنها شعرت بأنها غارقة في عبقريته. كان ندم جيد الأكثر مرارة هو أنه بصفته مؤسسًا لدار نشر ناشئة ولكنها مرموقة بالفعل، فقد رفض كتاب «جانب منازل سوان»، وهو المجلد الأول من تحفة بروست (كان يعتقد أن بروست متكبِّر وسطحي ومجرد مراسل لأحداث المجتمع الراقي). بدأ جينيه كتابة روايته الأولى «سيدة الزهور» بعد قراءة الصفحات الأولى

من رواية بروست في حديقة مزهِرة. كان جينيه في السجن، وقد وصل متأخرًا إلى ساحة الأنشطة من أجل تبادل الكتب الأسبوعي؛ وبالنتيجة، أُجبِر على أخذ الكتاب الذي رفضه جميع السجناء الآخرين. ومع ذلك، فور قراءته الصفحات الافتتاحية من كتاب بروست، أغلق الكتاب، راغبًا في الاستمتاع بكل فقرة على مدار أطول فترة ممكنة. قال لنفسه: «الآن، أنا رائق، أعلم أنني سأنتقل من أعجوبة إلى أعجوبة». ألهمته قراءته في الكتابة. كان يأمل أن يصبح بروست الطبقة الدنيا.

مع ذلك، لم يكن بروست موضع تقدير دائمًا، وحتى كبار المدافعين عنه كانوا قادرين على الإدلاء بملاحظات بذيئة عنه. قال روبرت دي مونتسكيو (الذي أحب بروست تقليد أساليبه ونغمته الهجومية، وزوَّدت حياتَه بروست بالنموذج الرئيسي لشخصيته الأكثر تميزًا، البارون دي شارلس) إن عمل بروست كان «خليطًا من الابتهالات والحيوانات المنوية» (وهي الصيغة الأكثر إطراءً). اتهمه جيد بارتكاب «جريمة ضد الحقيقة» (كان جيد منزعجًا لأن بروست لم يعترف أبدًا بمثليَّته الجنسية في المطبوعات ولم يقدم أبدًا ميوله الجنسية المثليَّة بصورة جذابة). لوسيان دوديه، الكاتب الشاب الذي ربطته ببروست علاقة غرامية (كان بروست يحب الشباب الفنانين ذوي الشوارب والعيون الداكنة: أي أولئك الذين يشبهونه)، ذكر ذات مرة أن بروست «حشرة فظيعة». أعلن والد لوسيان، ألفونس دوديه، أحد أشهر الكُتَّاب في الجيل الذي سبق جيل بروست –رغم أنه منسيٌّ إلى حدٍّ كبير الآن– أن «مارسيل بروست هو الشيطان!». كان من الممكن أن يتَّخذ مثل هذا الموقف، إذ إن رواية بروست المكوَّنة من سبعة مجلدات «البحث عن الزمن المفقود» (وقد تُرجمَتْ أكثر حرفيًا باسم «البحث عن الزمن الضائع»)، هي التي فاقت –بل ومَحَتْ– الأعمال الخيالية المكتوبة في العقدين اللذين سبقاها. من يقرأ اليوم لأناتول فرانس، أو بول بورجيه، أو موريس باريس، أو حتى ألفونس دوديه؟ وصف بول كلوديل، الشاعر

والكاتب المسرحي الكاثوليكي، مارسيل بروست بأنه «عجوز يهودية مُخضَّبة». في نيويورك خلال السبعينيات، كان أحد القمصان الشهيرة يستخدم الكلمة اليديشية التي تشير إلى الثرثرة الأنثوية، ويلوّح بشعار «بروست هي ينتا»!

هذه الإهانات، التي صدر الكثير منها من أشخاص كانوا يعشقون بروست في فترات متراوحة، حيَّدها إصدار مجلة La Nouvelle Revue Francaise، أفضل مجلة أدبية في فرنسا في ذلك الوقت، الذي كان مخصصًا لبروست بالكامل. صدر العدد عام ١٩٢٣، بعد عام واحد فقط من وفاة بروست، وتضمن صورًا للأستاذ المتوفَّى، ومقتطفات من كتاباته لم تُنشر سابقًا، وتقييمات من نقَّاد فرنسيين، وأيضًا من دولٍ في جميع أنحاء العالم. وكانت الشهادات الشخصية العديدة هي الأكثر تأثيرًا. أشادت الشاعرة آنا دي نويل، التي كانت هي نفسها صرحًا للغرور، ببروست لتواضعه. (لاحظ دوق جرامونت، أحد أصدقاء بروست البارزين، ذات مرة أن الأرستقراطيين دعَوا بروست لقضاء عطلات نهاية الأسبوع في الريف ليس بسبب فنه، ولكن لأنه وآنا دي نويل كانا أكثر شخصين مرحًا في باريس).

امتلك الجميع ذاكرة حادَّة للمشاركة. يتذكَّر جان كوكتو (الشاعر والكاتب المسرحي والمنتج والمخرج السينمائي لفيلم الجميلة والوحش) صوت بروست: «تمامًا مثلما يخرج صوت المتكلِّم من بطنه، من صدره، صوت بروست يخرج من روحه». يتذكَّر الكاتب ليون بول فارج أنه رأى بروست في نهاية حياته، «شاحبًا تمامًا، وشعره يصل إلى حاجبيه، ولحيته، سوداء جدًا حتى أنها تبدو زرقاء، تلتهم وجهه...». لاحظ فارج الأكمام الطويلة تغطِّي الأيدي المتجمِّدة، العيون الفارسية ذات الشكل اللوزي. «لقد بدا وكأنه رجل لم يعد يعيش في الخارج أو يومًا فيَوم، ناسكًا لم يخرج من شجرة البلوط لفترة طويلة، وشيءٌ ما مؤلم في وجهه، وتعبير عن المعاناة التي بدأت تطمَئِن. لقد بدا ممسوسًا بالخير المرير». تذكَّرت شابة أرستقراطية أنه عندما كانت

فتاة كان من المفترض أن يجري تقديمها له في حفلة، لكن الكاتب العظيم، «الغاضب والملتحي»، بياقة معطفه المرفوعة، حدَّق بها بحدَّة حتى أنه عند تقديمها له أخيرًا كانت خائفة جدًا، وكاد يُغمى عليها.

يتذكر أحد عشاق بروست السابقين وصديقه الدائم، الملحن رينالدو هان، أنه بعد وقت قصير من لقائه ببروست كانا يسيران في حديقة عندما توقَّف بروست فجأة أمام شجيرة ورد. وطلب منه مواصلة المشي دونه. عندما عاد هان أخيرًا إلى الوراء، بعد التجوُّل في القصر، «وجدته في المكان نفسه، يحدِّق في الورود. رأسه يميل إلى الأمام، ووجهه وقورٌ جدًا، ورمشتْ عيناه، وحاجباه متغضِّنان قليلًا كأنه غارق تحت تأثير عاطفي. وكان يدفع بيده اليسرى بعناد نهاية شاربه الأسود الصغير بين شفتيه ويقضمها... كم مرة لاحظت مارسيل في هذه اللحظات الغامضة التي كان فيها يتواصل تمامًا مع الطبيعة، مع الفن، مع الحياة، في هذه "الدقائق العميقة" التي يتركَّز فيها كيانه بأكمله...». إجمالًا، يستحضر بروست أيضًا هذا المشهد نفسه، ولكنه قال إن استنشاق اللحظة كان دون جدوى؛ فقط الاستيقاظ المفاجئ وغير المتعمَّد للذاكرة، الناجم عن شيء غير منطقي وغير متوقع (حلوى المادلين، مثلًا)، يمكن أن يستحضر الماضي في مجمله.

فشلت العظيمة كوليت تمامًا في الشعور بقيمة بروست عندما التقته أول مرة (كانا صغيرين جدًا وقد بدآ الكتابة توًا). حتى أنها ذهبت أبعد من ذلك في إحدى رواياتها الأولى عن كلودين، إذ أطلقت عليه لقب «يهودي» (youpin)، ولكن زوجها شطب الإهانة بتهذيب واستبدلها بكلمة «صبي» (garcon). حتى لو جرى تنظيف المقطع، فإن قراءته لن تغدو ممتعة كثيرًا. وتذكُر أنه في صالون أدبي، «لقد لاحقني بأدبٍ طوال المساء فتى شاب جميل من الأدباء». بسبب شعرها القصير، وهو أمر غير مألوف في تلك الفترة، وظل يقارنها بالإله الشاب هرمس أو بكيوبيد الذي رسمه

برودون. «إن مُتملقي الصغير، الذي كان متحمسًا لاستحضاراته الخاصة، لم يتركني وحدي لحظةً واحدة... لقد حدَّق في وجهي بعينين مداعبتين طويلتَي الرموش...». ومع ذلك، عام ١٨٩٥، كتبتْ لبروست رسالة اعترفتْ فيها بأنه أدرك حقيقة حاسمة: «الكلمة ليست تمثيلًا، بل هي شيء حي، وهي ليست علامة تذكيرية بقدر ما هي ترجمة مصوَّرة».

ربما كانت كوليت منزعجة في البداية لأن الشاب المتملِّق كان قد توقع بالفعل ازدواجيتها الجنسية. بحلول عام ١٩١٧، بعد أن بدأ بروست بنشر «البحث عن الزمن المفقود»، تمكَّنت من رؤيته في ضوء آخر. كان مريضًا جدًا، ولم يكن وزنه يزيد عن مئة رطل، ونادرًا ما يخرج من غرفته المبطَّنة بالفلين. لقد أصبح شهيدًا للفن (وكانت هي نفسها إحدى منافسيه القلائل في الأزياء). رأته في فندق ريتز في أثناء الحرب مع عدد قليل من الأصدقاء، وهو يرتدي معطفًا من الفرو، حتى في الداخل، فوق ملابس السهرة: «لم يتوقف عن الحديث قط، محاولًا أن يبدو مثليًا. وبسبب البرد، واختلاق الأعذار، احتفظ بقبعته العالية، مائلةً إلى الخلف، وتغطِّي خصلة الشعر التي تشبه المروحة حاجبيه، وهو يرتدي الزي الرسمي الكامل، ولكنه مضطرب بسبب ريح غاضبة، تتدفَّق على مؤخرة قبعته، وتجعِّد القماش والأطراف الحرة لربطة عنقه، لقد ملأت أخاديد وجنتيه، وتجويف محجر عينيه، وفمه اللاهث، بالرماد الرمادي، كل هذا اصطاد هذا الشاب المترنّح البالغ من العمر خمسين عامًا حتى الموت».

تشير هذه الصور بالفعل إلى الخطوط العريضة لشخصية بروست الاستثنائية. كان ينتبه لأصدقائه حتى أنه يبدو متملقًا، رغم أنه يعتقد أن الصداقة لا قيمة لها وأن المحادثة تمثِّل موت العقل، لأنه يرى أن العاطفة والمعاناة فقط هي التي يمكن أن تزيد من قوة الملاحظة وأن الكلمة الوحيدة ذات القيمة هي المكتوبة. كان بإمكانه أن

يحدِّق مذهولًا في وردة –أو في أي شـــيء آخر أو أي شـــخص على طول موجته الأثيرة– ورغم أنه قرأ كثيرًا وكان مثقفًا بعمق، لم يكن لديه اهتمام كبير بالأفكار غير المتجسِّدة. لم يكن مثقفًا، رغم أنه ذكي جدًا. لقد وجَّه اهتمامه إلى الزهور والأشخاص واللوحـات، ولم يركِّز على النظريـات المتعلِّقـة بعلم النبـات أو علم النفس أو علم الجمال. مثلًا، لم يقرأ لفرويد قط (ولم يقرأ فرويد قط لبروســت). لقد كان مضـــحكًا ومسليًا بنحو هزلي، ولكن تنبعث منه روحانية هادئة، باستثناء، ربما، عندما تصاحبها نوبة ضحك مجنونة (نوبة مرحه الخانقة الشهيرة، وغضبه، الذي قد يستمر مدة طويلة حتى أنه يصـدم الغرباء مثل عرَّاف، بل مثل مجنون بعض الشـيء). لديه حضـور هائل حتى أن الكثير من الناس تحدَّثوا عنه بأنه طويل القامة، ولكن في الواقع كان طوله خمسة أقدام وست بوصات فقط.

كان مارسيل بروست ابنًا لأب مسيحي وأم يهودية. عُمِّد هو نفسه في ٥ من أغسطس ١٨٧١، في كنيسـة سـانت لويس دانتين، وجرى ترسـيخه كاثوليكيًا بعد ذلك، ولكنه لم يمارس هذا الإيمان قط، ويمكن وصفه في بلوغه على أكمل وجه بأنه ملحد صـوفي، شـــخص مُشـــبَع بالروحانية من الذين رغم ذلك لم يؤمنوا بإله معيَّن، ناهيك عن مُخلِّص. رغم أن اليهود يتتبعون ديانتهم من طريق أمهاتهم، فإن بروست لم يَعدَّ نفسه يهوديًا قط، بل امتعض عندما أدرجته إحدى المقالات الصـــحفية بأنه مؤلِّف يهودي. لقد حذَّره والده ذات مرة من الإقامـة في فنـدق معين لوجود «عدد كبير جدًا» من الضـــيوف اليهود هناك، ومن المؤكد أن كتاب «البحث عن الزمن المفقود» يحوي رســـومًا كاريكاتورية غير مبهجة لأفراد إحدى العائلات اليهودية، عائلة بلوخ. كان اليهود ما يزالون يُعدُّون غريبين –وحتى «شرقيين»– في فرنسا؛ ففي عام ١٨٧٢ كان عدد اليهود في البلاد كلها ســـتة وثمانين ألفًا فقط. في فقرة هجومية نموذجية، كتب بروست أنه في غرفة الرسم الفرنسية، «يدخل يهودي كما لو أنه قادم من الصـحراء،

وجسده ينحني مثل الضبع، ورقبته متَّجهة إلى الأمام، ويقدِّم "سلامًا عميقًا"، يرضي تمامًا شعورًا ذا نكهة شرقية معينة».

لم يشر بروست قط إلى أصوله اليهودية في رواياته، رغم أنه في رواية الشباب التي تخلَّى عنها، «جان سانتويل» (التي نُشرت أول مرة عام ١٩٥٢ بعد ثلاثين عامًا من وفاته)، توجد إشارة لافتة جدًا، وإن كانت مستترة، إلى اليهودية. تشاجر بطل السيرة الذاتية مع والديه وفي أثناء غضبه حطم عامدًا قطعة من الزجاج الفينيسي الرقيق التي أعطتها له والدته. وعندما يتصالح مع أمه، يخبرها بما فعله: «كان يتوقَّع أنها ستوبِّخه، ومن ثم تحيي في ذهنه ذكرى شجارهما. ولكن لم يظهر عليها ما يعكِّر حنانها. قبَّلته، وهمست في أذنه: سيكون، كما في الهيكل، رمزًا لاتحاد لا يفنى». إنها إشارة إلى طقوس تحطيم الزجاج خلال حفل الزفاف اليهودي الأرثوذكسي، وفي هذه الحالة ختم زواج الأم لابنها، ليس عفويًا فحسب، بل تقشعر له الأبدان. وفي مقال عن والدته أشار، بغموض مميز، إلى «الخطوط الجميلة لوجهها اليهودي، المتَّسمة بالكامل بالعذوبة المسيحية والاستسلام المتزمِّت، مما حولها إلى إستير نفسها»، في إشارة بنحو ملحوظ إلى بطلة القصة في العهد القديم (ومسرحية راسين)، التي أخفت هويتها اليهودية حتى أصبحت زوجة الملك أحشويروش وتمكَّنت من إنقاذ شعبها. كان بروست الأممي على ما يبدو، الذي شنَّ حملة لصالح دريفوس وعُمِّد كاثوليكيًا، بمثابة إستير الحديثة.

رغم صمت بروست وهفواته بشأن ديانة والدته، سيكون من غير العدل –خاصةً في ضوء معاداة السامية المتفشية في فرنسا في مطلع القرن– القول بأنه كان فريدًا أو حتى متطرفًا في تحيِّزه ضد اليهود. ومع ذلك، فإن معاداته للسامية كانت أكثر من مجرد فضول، نظرًا إلى محبته لأمه، وما يشبه إلى حد كبير عبادة دينية طوَّرها عنها بعد وفاتها. ظلت والدته –احترامًا لوالديها– مخلصةً لدينهما، وكان بروست يجلها

وأقاربها؛ وبعد وفاتها أعرب عن أسفه لأنه كان مريضًا جدًا ولم يتمكَّن من زيارة قبرها وقبور والديها وعمِّها في المقبرة اليهودية وتمثيل كل زيارة بحجر. والأهم من ذلك، رغم امتلاكه الكثير من الأصدقاء من الطبقة الأرستقراطية الذين رعاهم باجتهاد، فإنه عندما أُجبِر على الانحياز إلى أحد الجانبين خلال قضـــية دريفوس، التي بدأت عام ١٨٩٤ وتفجَّرت عام ١٨٩٨، اختار التوقيع على عريضـــة مطبوعة بنحو بارز في إحدى الصحف التي تطالب بإعادة المحاكمة.

تستحق قضية دريفوس وقفة قصيرة، لأنها قسمت المجتمع الفرنسي لسنوات عديدة وأصبحت موضوعًا رئيسيًا في حياة بروست، و«البحث عن الزمن المفقود». ألفريد دريفوس (١٨٥٩–١٩٣٥) كان يهوديًا ونقيبًا في الجيش الفرنســـي. أدانته محكمة عسكرية، في ديسمبر ١٨٩٤، لبيعه أسرارًا عسكرية للألمان، وأرسِل إلى السجن المؤبَّد في جزيرة الشـــيطان. واســـتند الاتهام إلى أدلة مذكَّرة مســـروقة من الســـفارة الألمانية في باريس (رغم أن الكتابة لا تشبه خط دريفوس) وملف (ظل سريًا) سلَّمه وزير الحرب إلى المحكمة العســـكرية. وفي عام ١٨٩٦، أثبت جندي فرنســـي آخر، الرائد جورج بيكوارت، أن المذكرة لم يكتبها دريفوس بل كتبها الرائد ماري تشـــارلز اســـترهازي. ومع ذلك جرت تبرئة اســـترهازي وســـجن بيكوارت. وإثر ذلك، دعا جزء كبير من الســـكان إلى إعادة محاكمة دريفوس. في ١٣ يناير ١٨٩٨، نشـــر الكاتب إميل زولا رسالة مفتوحة بعنوان «أنا أتهم» موجَّهة ضد هيئة الأركان العامة للجيش. قوضِي زولا وأدين بتهمة تشويه سمعة الجيش. واضطر إلى الفرار إلى إنجلترا. ثم في سبتمبر ١٨٩٨، ثبت أن الدليل الوحيد في الملف العسكري السري ضد دريفوس كان قد زوَّره جوزيف هنري، الذي اعترف بجرمه وانتحر. وأخيرًا أمرتْ الحكومة بإعادة محاكمة دريفوس. وكان الرأي العام منقسمًا بمرارة بين الدريفوسيين اليساريين، الذين طالبوا «بالعدالة والحقيقة»، ومناهضيهم، الذين قادوا حملة معادية للسامية، ودافعوا

عن شرف الجيش، ورفضوا الدعوة إلى إعادة المحاكمة. أدى الصراع إلى حرب أهلية افتراضـــية. وفي عام ١٨٩٩، أدين دريفوس مرة أخرى، ولكن هذه المرة في ظروف مخفَّفة، وعفا عنه الرئيس. في عام ١٩٠٦، أعيد تأهيل دريفوس بالكامل، وتم تعيينه ضـابطًا من جديد، ومنحه وسـام جوقة الشـرف. واللافت أن تيودور هرتزل، مراسـل إحدى الصحف في فيينا في باريس، كان محاطًا بمعاداة السامية الخبيثة التي ظهرت في قضية دريفوس، حتى أنه استلهم نبوءته للدولة اليهودية.

في دفاعه عن دريفوس، لم يُغضِـب بروسـت الأرسـتقراطيين المحافظين والكاثوليك والمؤيدين للجيش فحسـب، بل أدى أيضًـا إلى نفور والده. في كتابته عن تسـعينيات القرن التاسع عشر في «البحث عن الزمن المفقود»، أشار بروست إلى أن «قضية دريفوس كانت تهدف باختصار إلى إبعاد اليهود إلى أدنى درجات السلم الاجتماعي». إجمالًا، يمكن للباحث البيزنطي العظيم غوسـتاف شـلمبرجير، المحافظ جدًا، أن يقدم في مذكراته بعد وفاته وصـفًا مهينًا لصـديقه القديم تشـارلز هاس (نموذج لشـخصـية ســـوان التي كتبها بروســـت) على النحو التالي: «تشـــارلز هاس المبهج، أكثر الشـخصـيات الاجتماعية المحبوبة والمتألقة، أفضـل الأصـدقاء، لم يكن فيه شـيء يهودي سـوى أصـوله ولم يكن مصـابًا، على حد علمي، بأي من عيوب عرقه، مما يجعله استثناءً فريدًا تقريبًا». من المضلل الإشارة إلى أن بروست اتخذ موقفه المثير للجدل والمؤيد لدريفوس فقط لأنه نصـــف يهودي. لا، لقد كان يطيع ما يمليه عليه ضـميره فحسـب، رغم خسـارته العديد من الأصـدقاء الكاثوليك البارزين بفعلته هذه، وتعريض نفســه لاتهام معادي الســامية بأن ذلك مجرد انحياز تلقائي إلى إخوانه في الدين.

ولد مارســـيل بروســـت في ١٠ يوليو ١٨٧١ لأبوين ميســـوري الحال من الطبقة المتوسطة. كانت والدته جين ويل، باريسية تبلغ من العمر ٢١ عامًا، ابنة ناث ويل،

سمسار البورصة الثري. كان عمها الأكبر أدولف كريميو عضوًا في مجلس الشيوخ وحظيَ بجنازة رسمية. وكان أيضًا رئيسًا للاتحاد الإسرائيلي العالمي. كانت والدتها أديل –مثل جدة الراوي في «البحث عن الزمن المفقود»– امرأة مثقفة أحبَّت، إضافةً إلى كل أنواع الأدب الأخرى، رسائل مدام دي سيفيني، امرأة من حاشية لويس الرابع عشر وكانت تحبه حبًا رومانسيًا تقريبًا مع ابنتها (العلاقة المحابية بين الأم سيفيني وابنتها ألهمت ثورنتون وايلدر عندما كتب جسر سان لويس ري). كانت هذه العلاقة الحميمة الشديدة في الواقع من سمات مارسيل ووالدته، اللذين كانا لا ينفصلان، وكانا يتشاجران كثيرًا (عادةً بسبب كسله وافتقاره إلى قوة الإرادة) ولكنهما يقعان دائمًا في أحضان بعضهما فور أن يتصالحا. شاركت الأم ابنها في حب الموسيقى والأدب. يمكنها التحدث والقراءة بالألمانية وكذلك بالإنجليزية. كانت تتمتع بذاكرة ممتازة وتحفظ مقاطع طويلة من راسين عن ظهر قلب؛ كانت كلماتها عند الموت اقتباسًا من لافونتين: «إذا لم تكن رومانيًا، على الأقل تصرف بما يستحق أن تكون واحدًا». ورث مارسيل ذوقها في حفظ الشعر، وكان يعرف مقاطع طويلة لفيكتور هوغو، وراسين، وبودلير. والأهم من ذلك، أن مارسيل ووالدته كانا يحبان الضحك –بلطف وسخرية– على الأشخاص حولهما، وفي رسائلها إليه تسخر من الضيوف الآخرين في المنتجع الصحي أو الفندق بروح المراقبة الشريرة والدقيقة والمرح اللطيف نفسها، ورغم أنها تسلية لاذعة، فقد كانت مصدر إلهام للكثير من أفضل صفحاته.

كان والد بروست، أدريان، يبلغ من العمر خمسة وثلاثين عامًا عندما ولد مارسيل، وكان ينحدر من خلفية أكثر تواضعًا بكثير، رغم ارتقائه إلى مستويات عالية في مهنة الطب. فقد كان والده بقَّالًا في إيلييه (الاسم مشتق من اسم سانت هيلير)، وهي قرية قريبة من كاتدرائية شارتر، جنوب باريس؛ أطلق مارسيل على القرية اسم «كومبراي»، وهي تعرف اليوم رسميًا باسم إلييرز–كومبراي وأصبحت هدفًا رئيسيًا

لحجاج بروست من جميع أنحاء العالم. (تصنع المخابز المحلية كلها حلوى مادلين تكريمًا لبروست، وأصبح المنزل الذي كان يقضي فيه الصيف مع عائلته متحفًا. وربما في قرن آخر، سيُسقَط اسم إلييرز تمامًا مع استسلام الحياة تمامًا لطغيان الفن).

في الأصل، كان أدريان بروست قسًّا، وقد أضفى ذلك تقريبًا حماسة دينية على عمله طبيبًا. وكان هو من جعل فكرة النطاق الصحي مشهورة وفعَّالة، أي «منطقة صحية» تحيط بأوروبا من أجل منع انتشار الكوليرا. من أجل تطبيق مبادئه، سافر الدكتور بروست إلى روسيا وتركيا وبلاد فارس عام ١٨٦٩، واكتشف الطرق التي دخلت بها الكوليرا عبر الأوبئة السابقة إلى روسيا ومن ثم إلى أوروبا. لهذا التحقيق الناجح وحملة الصرف الصحي والحجر الصحي الفعَّالة، حصل الدكتور بروست على وسام جوقة الشرف. أصبح أحد أشهر أساتذة الطب والأطباء الممارسين في عصره. في حين أن مارسيل كان ممشوق القوام ومولعًا بالفن ومصابًا بالربو ومهووسًا بالسيدات ذوات الألقاب، فإن والده كان نموذجًا لمواطن الطبقة المتوسطة العليا القوي، سمينًا، وملتحيًا، ومهيبًا، وغنيًا بفضل ثروة زوجته. وكان أيضًا، دون علم ابنه، رجلًا متعطشًا للسيدات. لم تلاحظ والدة مارسيل مغامراته خارج نطاق الزواج أبدًا، وحتى إنْ كانت تعرف، فقد كانت متكتمة جدًا ولم تذكر شيئًا.

في «جان سانتويل»، وهي رواية سيرة ذاتية جزئيًا، كتبها بينما كان والديه لا يزالان على قيد الحياة، يصوِّر مارسيل والده متوحِّشًا («يا له من رجل مبتذل»، كما يعتقد جان سانتويل)، شخص لم تُعدِّل مرتبة الشرف مدى الحياة أساليبه الفلاحية. أخبر مارسيل محرِّره لاحقًا في مراسلاته أن والده حاول علاجه من تخنُّثه وعصابه بإرساله إلى بيت دعارة. ولكن عندما جاء الوقت لكتابة «البحث عن الزمن المفقود»، بعد وفاة والديه، جعلهما مثاليين وتنكَّر والده بهيئة وزير دولة حكيم ومتسامح.

كانت والدة بروست حاملًا به خلال الحرب الفرنسية البروسية والعواقب الوخيمة التي أعقبت هزيمة فرنسا، وهي الفترة التي طُرِد فيها نابليون الثالث من العرش، وأعلِن عن كومونة اشـتراكية لفترة وجيزة في باريس قبل تأسـيس الجمهورية الثالثة أخيرًا. خلال أشهر الحرب والقتال الضروس في الشوارع، نفدت إمدادات الفحم والخشب ولم تجرِ تدفئة المنازل. في باريس، أكل السـكان الجائعون الكلاب والقطط، حتى الحيوانات التي في حديقة الحيوان. ونتيجة ذلك، كانت جين بروست ضعيفة جدًا بسبب الجوع والقلق حتى أنه عندما ولد مارسيل كان مريضًا وهشًا ولم يكن من المتوقع في البداية أن يعيش.

في هذا الصدد، مثل آخرين كثر، كان مارسيل على النقيض من أخيه روبرت الذي يتمتَّع بصـحة جيدة، الذي ولد بعد ذلك بعامين، في ٢٤ مايو ١٨٧٣، في أوقات أكثر ازدهارًا واستقرارًا. كان الشقيقان رفيقين مثاليين عندما كانا طفلين وظلَّا قريبين جدًا طوال حياتهما، رغم أن الأخ الأصـغر القوي، روبرت، هو الذي غالبًا ما يلعب دور الحامي لمارسـيل المصـاب بالربو. مثل والده، أصـبح روبرت طبيبًا –وزيرًا للنسـاء– ولكن الأخوين لم يتشـاجرا أبدًا، وعاشـا حياتهما كلها في انسـجام تام. في تسعينيات القرن التاسع عشر كان كلا الأخوين من الدريفوسيين. في أواخر حياته، طلب مارسـيل من روبرت التدخل وتأمين وسـام جوقة الشـرف له، ومنحه إياه فور حصـوله على هذا الشـرف. كان روبرت بجانب سـرير مارسـيل عندما توفي، وبعد وفاته كان روبرت من أشـرف على نشـر المجلدين الأخيرين من تحفته، إضـافةً إلى مراسلاته المختارة.

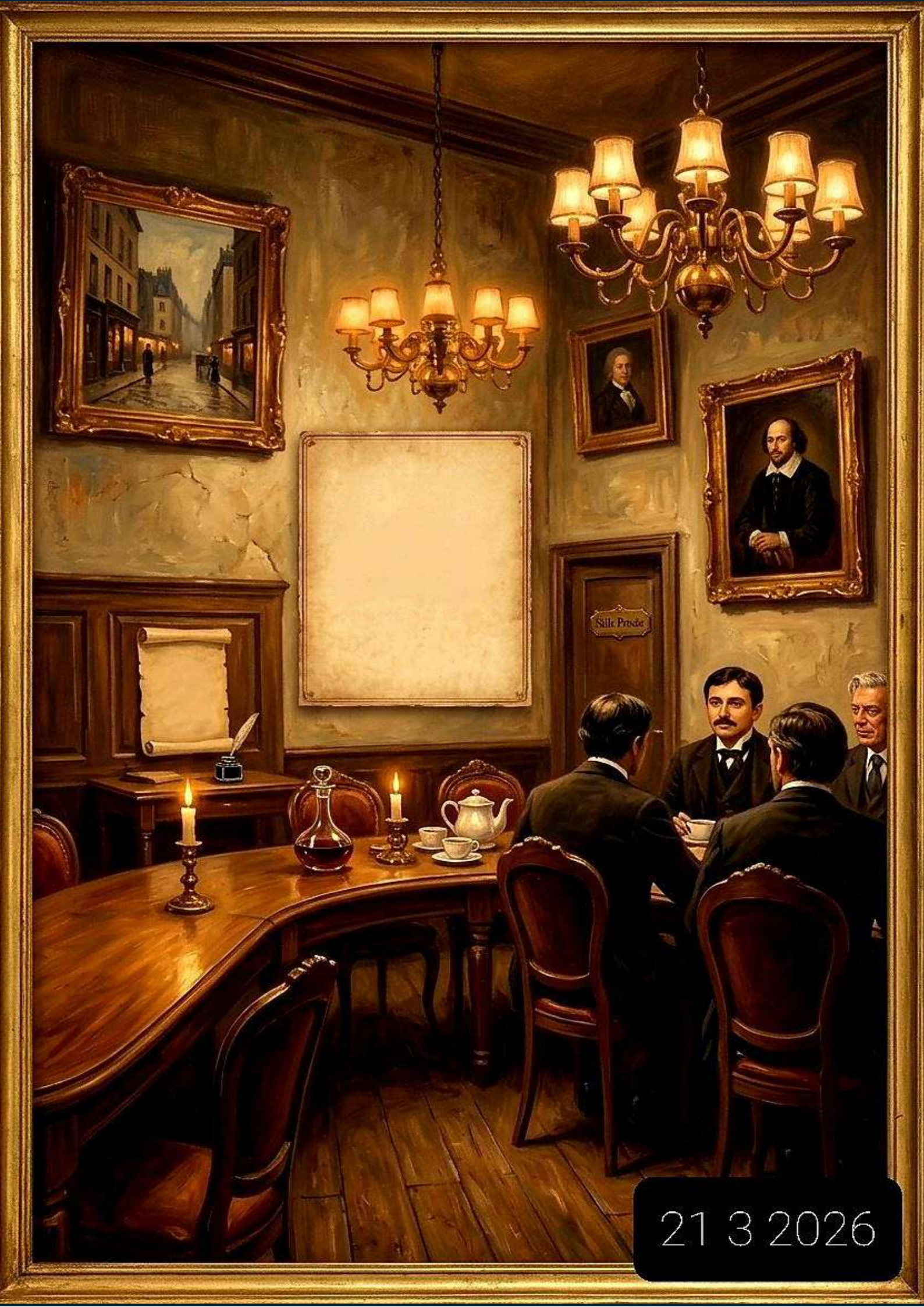
عندما كان مارسيل طفلًا صغيرًا، لم يكن يستطيع النوم دون قبلة أمه؛ ستصبح هذه الضـرورة موضـوعًا رئيسـيًا في «كومبراي»، القسـم الأول من «البحث عن الزمن المفقود». من المفهوم تمامًا أنها كانت قلقة من هذه العلامات الدالة على اعتماد

ابنها عليها كليًا، وكانت تحاول علاجه برفض الانغماس في «نزواته»، ولكنه يصبح هستيريًا جدًا، إذا حرم من قبلة والدته أو قولها للمرة العاشرة «ليلة سعيدة». عادةً، ما تستسلم لزيارة غرفة نومه، أو يحثُّها على ذلك زوجها الأقل صرامة. لم يقتصر الأمر على أن بروست لم يتخلَّص من اعتماده على الآخرين؛ لقد أصبحت نموذجًا لمحباته عند بلوغه، إذ إن العاطفة بالنسبة إليه كانت حاجة ملحَّة، وتصبح أكثر تطلُّبًا كلما رُفضتْ. في الواقع، سيطرُد بروست كل محبِّيه (في رواياته كما في حياته) نتيجة مطالبه غير المعقولة.

حسين جرود

شـــاعر ســـوري من مواليد ١٩٩١، درس الهندســـة الإلكترونية في جامعة حلب، ويعمل في التحرير الصـحفي وكتابة التحقيقات. نشـر نصـــوصًـــا أدبية ومقالات في عدد من المجلات والمواقع الثقافية العربية، وعمل سابقًا مشرفًا للتدقيق والمراجعة في موقع «أنا أصدق العلم». يشـــغل حاليًا منصـــب مدير تحرير مجلة «أوراق»، وهو عضـــو المكتب التنفيذي في رابطة الكتاب الســـوريين، كما يعمل مترجمًا للمقالات في دار تكوين الكويتية.

صـدر له عدد من الكتب في الشـعر والسـرد والترجمة، منها: فلسـفة القاع (٢٠١٦)، المجموعة الناقصـــة (٢٠٢١)، الكتاب رقم صـــفر (٢٠٢٢)، نجم وسارة (٢٠٢٢)، جنود البحر (٢٠٢٣)، سوق الأحد (٢٠٢٣)، سـمكة في الماء (٢٠٢٤)، سـر ديوجين (٢٠٢٦)، وفي مقهى بروست (ترجمة، ٢٠٢٦).


Salle Privée
21 3 2026